

**SANAT TARİHİNDE PARADİGMATİK KIRILMALAR VE RESİM SANATINA
YANSIMALARI**

Haydar Taşçılar

Sanatta Yeterlik

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2015

**SANAT TARİHİNDE PARADİGMATİK KIRILMALAR VE RESİM SANATINA
YANSIMALARI**

HAYDAR TAŞÇILAR

SANATTA YETERLİK
Resim Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Rıdvan Coşkun

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Mayıs 2015

ÖZET

SANAT TARİHİNDE PARADİGMATİK KIRILMALAR VE RESİM SANATINA YANSIMALARI

Haydar Taşçılar

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs 2015

Danışman: Doç. Rıdvan Coşkun

Bu çalışmanın amacı, sanat tarihinin kırılma noktalarına ve bu kırılmaların ardında yatan içinde bulunulan dönemin güç ilişkilerinin neden olduğu dinamiklere odaklanmak ve özgürlükçü, çoğunlukçu bir ortamda, resim sanatının çağdaş sanat sunumları içerisindeki yerini vurgulamaktır.

Sanat tarihi toplumun sosyal ve ekonomik ilişkilerini belirleyen güç ilişkilerinden bağımsız değerlendirilemez. Batı sanatı, tarih boyunca düşünce yapılarındaki bu kırılmalar sonucu farklı biçimlerde şekillenmiştir. Çağdaş sanat yaklaşımına kadar geçen süre içinde bütün sanat dönemleri hâkim akımların, büyük anlatıların etkisinde biçimlenmiştir. Ancak, çağdaş sanatla birlikte sanat gündelik hayatla bağlarını, yaşanan dönemin gerçekliği ile tekrar kurmuş ve herkesi kapsayan bir niteliğe bürünmüştür. Bu anlayışın açtığı özgürlük alanı geçmişteki sanat anlayışından farklı olarak herkese sanatçı ve her şeye de sanat eseri olabilme yolunu açmıştır. Çağdaş sanatın gelenekselin tam karşısında şekillendiğini ileri süren tezlere rağmen çağdaş sanatın içinde barındırdığı özgürlük ve çoğulculuk karakteri, resmin ve sanatın sonu gibi karamsar tezleri çürütmüştür. Günümüzde, geleneksel yöntemlerden dijital teknolojinin sağladığı yeni imkânlarla kadar her türlü sunum yöntemi uygulanabilir durumdadır. Aksi, çağdaş sanatın avangardlarının eleştirdikleri, modern sanatın seçkinciliği sorununu tekrar doğuracaktır.

Ancak, avangard çıkışların sanatçılara sağladığı özgürlük alanının, kapitalizmin ve kültür endüstrisinin kontrolünde olduğu da yadsınamaz bir gerçekliktir. Çağdaş sanatın özgürlükçülüğü ve çoğulculuğu bir kazanım olmakla birlikte sanatın ve sanatçıların para ile kurduğu ilişki sanatın metalaşması sorununu, sanat ve hayatın kültür endüstrisi koşullarında birleşmesini de gündeme getirmiştir. Çağdaş sanatın bu iki farklı gerçekliği ekseninde oluşan gerilim, günümüz sanatının karakterini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: mimesis, estetik, çağdaş, modernizm, postmodernizm, çoğulculuk

ABSTRACT

PARADIGMATIC BREAKINGS IN ART HISTORY AND THEIR REFLECTIONS ON PAINTING

Haydar TAŞÇILAR

Doctorate of FineArts

Anadolu University Post Graduate School of FineArts, April 2015

Advisor: Assoc. Prof. Rıdvan Coşkun

The purpose of this study is to focus on the breaking points of the art history and the power relation dynamics that shaped these breaking points in the current period. In addition, we aim to emphasize the place and the role of painting in this permissive and pluralistic contemporary art environment.

Art history, cannot be considered without the power relations that determines social and economic relations. Western art has been shaped by different historical forces throughout the history. Until the birth of contemporary art, art has been shaped by under the influence of grand narratives and dominant art movements. However, contemporary art reestablished bonds with the everyday life and embraced everyman in the production of art. Unlike the previous art approaches, this gave chance to everyone to become an artist and also paved the way for everything to be a work of art. Despite the pessimistic arguments that contemporary art shaped by opposition to tradition and it is the end of art and painting, contemporary art's permissive and pluralistic nature helped to refute these pessimistic ideas. Today, from traditional methods to the new opportunities provided by the digital technology, all kinds of presentation methods are applicable. Otherwise, the avant-garde critique of modern art's elitist approach will raise again.

However, it's an undeniable reality that the freedom provided to artists by avant-garde outputs are under the control of capitalism and the culture industry. While the permissive and pluralistic nature of contemporary art has a great value, today the problem of commodification of art and artist are big concerns. These tensions of contemporary art shape today's art environment.

Keywords: mimesis, aesthetic, contemporary, modernism, postmodernism, pluralism

25.05.2015

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Haydar TAŞÇILAR

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Haydar TAŞÇILAR “Sanat Tarihinde Paradigmatik Kırılmalar ve Resim Sanatına Yansımaları” başlıklı tezi **25 Mayıs 2015** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Rıdvan COŞKUN
Üye : Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK
Üye : Prof. Dr. Lale ALTINKURT
Üye : Doç. Necla COŞKUN
Üye : Yrd. Doç. Dr. Selda MANT

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	vi
ÖZGEÇMİŞ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM ÖNCESİ BATI SANATININ TEMEL PARADİGMALARI VE BİREYSELLEŞME YOLUNDAKİ İLK ÖRNEKLER

1. TARİHTE İLK SANAT KURAMI OLARAK MİMESİS VE DİNSEL BİLİNCİN SANAT ÜZERİNDEKİ BELİRLEYİCİLİĞİ.....	30
2. İDEALİN YENİDEN GÜNDEME GELİŞİ OLARAK RÖNESANS DÜŞÜNCESİ VE RESİMDE BİREYSELLEŞME YOLUNDA İLK ÇIKIŞLAR.....	36

İKİNCİ BÖLÜM

BİR PARADİGMA OLARAK SANATTA MODERNİZM

1. İÇERİĞİN İPTALİ VE MODERN SANAT ALGISININ GELİŞİMİ	46
2. BİÇİM VE İÇERİĞİN DİYALEKTİK BİRLİĞİ	57
3. SON KALE OLARAK SANATIN ÖZERKLİĞİ DÜŞÜNCESİ.....	59
4. YARATIM SÜRECİ OLARAK ESTETİK DENEYİM.....	65
5. SANATIN SİYASALLAŞMASI OLARAK SANATTA EVRENSEL GEÇERLİLİĞİNİN REDDİ VE AVANGARD KURAMI.....	70

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1960 SONRASI SANATIN ÖZGÜRLEŞMESİ YOLUNDA POSTMODERN YAPISI

1. MODERNİZMİN SIKINTILARI DOĞRULTUSUNDA POSTMODERN DÜŞÜNCE YAPISININ OLUŞUMU.....	81
2. MODERN DÜŞÜNCENİN YAPISÖKÜMÜ VE DİL SORUNLARI.....	89
3. POSTMODERN SANATÇI VE İZLEYİCİ OLARAK ÖZNE.....	92
4. ÇOĞULCULUK ZEMİNİNDE ŞEKİLLENEN SANATIN YENİ TANIMI.....	98
5. BÜYÜK ANLATILARIN SONA ERDİĞİ DÖNEMDE SANATIN YENİ DİNAMİKLERİ.....	104
5.1. Anlatısal Yönün Yokluğu ve İstikametsizlik.....	108
5.2. Üslupsuzluk ve Melezleşme.....	109
5.3. Temellük, Pastiş ve Nostalji	115
5.4. Feminist Sanat.....	117
5.5. Sanatın Toplumsallaşması ve Kiç.....	118
6. ÇOĞULCU POSTMODERN DÖNEMDE RESİM SANATI.....	120
7. TARİHİN SONU TEZİ: DÜZGÜLEŞEN VE ÇOĞALAN SANATIN ANLAMSIZLAŞMASI.....	127
8. HERŞEYİN SANAT VE HERKESİN SANATÇI OLUŞU: SANAT VE HAYATIN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ ÇATISINDA BİRLEŞİMİ.....	135
SONUÇ.....	141
KAYNAKÇA.....	144

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Giotto, “Ognissanti Meryem”, 325 x 204 cm, Ahşap panel üzerine tempera, 1310, Uffizi, Floransa.....**3**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Giotto#/media/File:Giotto_Ognissanti_Madonna_white_ground.jpg (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 2. Albrecht Dürer, “Büyük Çim Parçası”, 40,8 x 31,5 cm, Kâğıt üzerine sulu boya ve guaş boya, 1530, Albertina Müzesi, Viyana.....**3**

Kaynak: <https://www.nga.gov/exhibitions/2013/durer/fullscreen.shtm> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 3. Thomas Eakins , “Doktor Gross’un Kliniği”, 240 × 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1875, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD.....**4**

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Gross_Clinic (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 4. Jackson Pollock, “Numara 11”, 212.1 cm × 488.9 cm, Tuval üzerine emaye ve alüminyum boya, 1952, Avustralya Ulusal Galerisi, Canberra, Avustralya.....**6**

Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/Number_11,_1952_\(painting\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Number_11,_1952_(painting)) (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 5. Jenny Saville, “Matrix”, 213.4 × 304.8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1999, [Gagosian Galleri](#), New York.....**6**

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/jenny-saville-matrix> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 6. Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.”, 19.7 x 12.4 cm, 1919, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.....**9**

Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q.> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 7. James Tissot, “Kırda Öğle Yemeği”, 119.4 × 144.8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1870, Özel koleksiyon.....**10**

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/james-tissot/partie-carree-1870> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

(Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 8. Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 208 cm × 265.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1863, d'Orsay Müzesi, Paris.....11

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_sur_l'herbe (Erişim Tarihi: 17.03.2015) (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 9. Seward Johnson, “Öğle Yemeği Deja Vu”, 157 cm × 335 cm x 914 cm, Bronz, 1994, Lawrenceville, New Jersey.....11

Kaynak: <http://whammer.smugmug.com/Art/Grounds-for-Sculpture/i-zPghWrn> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 10. Giorgio Vasari, “Ressamın Atölyesi”, fresko, 1563, Casa Vasari, Floransa.....15

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/search/vasari/1#supersized-search-276647> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 11. Franz Kline, “Turuncu Çizgi”, 96.5 x 101.6 cm, Tuval üzeri mukavva üzerine yağlı boya, 1955, Özel koleksiyon, New York.....15

Kaynak: http://ncartmuseum.org/art/detail/orange_outline (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 12. Diego Velazquez, “Papa Innocent X Portresi”, 140 x 120 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1650, Doria Galerisi, Roma.....16

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/diego-velazquez/portrait-of-pope-innocent-x-1650> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 13. Francis Bacon, “Velázquez'in Papa Innocent X Portresi Sonrası Çalışması”, 153 x 118 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1953, Des Moines Sanat Merkezi, Iowa.....17

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Study_after_Vel%C3%A1zquez%27s_Portrait_of_Pope_Innocent_X (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 14. William Hogarth, “Evlilik Sözleşmesi”, 68.5 x 89 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1743-1745, Ulusal Galeri, Londra.....**19**

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/william-hogarth/the-countess-s-morning-levee> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 15. Genç Hans Holbein, “Elçiler”, 209.5 x 207 cm, Panel üzerine yağlı boya, 1533, Ulusal Galeri, Londra.....**19**

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/Search/holbein-ambassadors#supersized-search-230903> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 16. John Trumbull, “General Burgoyne’nin Teslim Oluşu”, 370 × 550 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1821, Rotunda, Washington.....**21**

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Surrender_of_General_Burgoyne (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 17. Mark Tansey, “New York Okulu’nun Zaferi”, 188 x 305 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1984, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York.....**22**

Kaynak:<http://tanseypictures.tumblr.com/post/69313861904/triumph-of-the-new-york-school-1984-oil-on-canvas> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 18. George Platt Lynes, “Sürgündeki Sanatçılar”, 18,7 x 24,1 cm, Jelatin gümüş baskı, 1942.....**24**

Kaynak: <http://surrealistnyc.tumblr.com/post/44368544263/artists-in-exile> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 19. Fausto Zonaro, “Fatih Sultan Mehmet’in, İstanbul’un Kapılarından Girişi”, 100 x 74 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1905, Dolmabahçe Sarayı.....**25**

Kaynak: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zonaro_GatesofConst.jpg (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 20. Yves Klein, “Mavi Monokrom”, 195.1 x 140 cm, Kontrplak üzeri pamuk üzerine kuru pigment, 1961, Özel koleksiyon.....**26**

Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80103 (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 21. Damien Hirst, “Tanrı Aşkına”, 17,1 x 12,7 x 19 cm, Platin, elmas, insan dişi, 2007, White Cube Gallery, Londra.....**27**

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/For_the_Love_of_God (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 22. Leonardo da Vinci, “Gelincikli Kadın”, 54 × 39 cm, Ağaç panel üzerine yağlı boya, 1490, Wawel Kalesi, Kraków.....**30**

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Lady_with_an_Ermine (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 23. Max Beckmann, “Gece”, 133 x 154 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1918, Düsseldorf..**31**

Kaynak:[http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Beckmann#/media/File:Max_Beckmann,_1918_19,_The_Night_\(Die_Nacht\),_oil_on_canvas,_133_x_154_cm,_Kunstsammlung_Nordrhein-Westfalen,_D%C3%BCsseldorf.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Beckmann#/media/File:Max_Beckmann,_1918_19,_The_Night_(Die_Nacht),_oil_on_canvas,_133_x_154_cm,_Kunstsammlung_Nordrhein-Westfalen,_D%C3%BCsseldorf.jpg) (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 24. Tracey Emin, “Yatağım”, 79 x 211 x 234 cm, Yatak, nevresim, yastık, nesnelere, 1998.....**31**

Kaynak: http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tracey_emin_my_bed.htm (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 25. Michelangelo, “Son Yargı”, 1370 x 1200 cm, Fresko, 1536 – 1541, Sistine Şapeli, Vatikan Şehri.....**33**

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_%28Michelangelo%29 (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 26. Jean-Léon Gérôme, “Pollice Verso”, 96.5 x 149.2 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1872, Phoenix Sanat Müzesi, ABD.....**34**

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Pollice_Verso_%28G%C3%A9r%C3%B4me%29 (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 27. Eugène Delacroix, “Haçlıların İstanbul’a Girişi”, 498 x 410 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1840, Louvre, Paris.....**35**

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Entry_of_the_Crusaders_in_Constantinople (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 28. Jean-Joseph Benjamin-Constant, “Sultan 2. Mehmet’in İstanbul’a Girişi”, Tuval üzerine yağlı boya, 1876, Augustins Müzesi, Fransa.....**35**

Kaynak:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benjamin-Constant-The_Entry_of_Mahomet_II_into_Constantinople-1876.jpg (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 29. Sanatçısı bilinmiyor, “Fırıncı ve Karısının Portresi”, Fresko, 1. yüzyıl, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi.....**36**

Kaynak: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii-couple.jpg?uselang=tr> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 30. Sanatçısı bilinmiyor, “İsa Mesih”, Mozaik, 12. yüzyıl, Ayasofya, İstanbul.....**38**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Byzantine_art#/media/File:Christ_Pantocrator_Deesis_mosaic_Hagia_Sophia.jpg (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 31. Limbourg Kardeşler, “Şubat: Tres Riches Heures”, 30 x 21,5 cm, Parşömen üzerine sulu boya, mürekkep, yaldız, 1413-16, Conde Müzesi, Fransa.....**39**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_Duc_de_Berry#/media/File:Les_Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_f%C3%A9vrier.jpg (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 32. Lippo Vanni, “Meryem’in Doğumu”, 15 x 13 cm, İllüstrasyon, 1345, Duomo Müzesi, İtalya.....**40**

Kaynak:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vanni_Lippo_The_Birth_of_The_Virgin_-_WGA24273.jpg (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 33. Robert Campin , “Bir Adamın Portresi”, 40.7 x 28 cm, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 1430, Ulusal Galeri, Londra.....**40**

Kaynak: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/robert-campin-a-man> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 34. Robert Campin, “Aziz Eligius Kuyumcu Dükkanında”, 98 x 85.2 cm, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 1449, Özel koleksiyon.....**41**

Kaynak: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1975.1.110> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 35. Giovanni Boccaccio, “Ünlü Kadınlar”, İllüstrasyon, 1440, Fransa Ulusal Kütüphanesi.**42**

Kaynak: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_mulieribus_claris_-_Marcia.png (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 36. Piero della Francesca, “İsa’nın Kırbaçlanması”, 58.4 x 81.5 cm, Ahşap panel üzerine tempera ve yağlı boya, 1455, Ulusal Galeri, Urbino.....**42**

Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/Flagellation_of_Christ_\(Piero_della_Francesca\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Flagellation_of_Christ_(Piero_della_Francesca)) (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 37. Rufillus, “Passionary of Weissenau”, 44.8 x 30.5 cm, İllüstrasyon, 12. yüzyıl, Cologne, İsviçre.....**43**

Kaynak:<http://www.thedailybeast.com/articles/2014/04/15/the-original-selfies-the-triumph-of-the-self-portrait.html> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 38. Albrecht Dürer, “Otoportre”, 66.3 x 49 cm, Ahşap panel üzerine tempera ve yağlı boya, 1500, Alte Pinakothek, Münih.....**44**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_%28D%C3%BCrer,_Munich%29 (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 39. Georg Heinrich Sieveking, “14. Louis İdamı”, Gravür, 1793.....**47**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Georg_Heinrich_Sieveking#/media/File:Hinrichtung_Ludwig_des_XVI.png (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 40. Eugène Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 260 x 325 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1830, Louvre Müzesi.....**47**

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Liberty_Leading_the_People (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 41. Horace Vernet, “Rue Soufflot Sokağı Barikatları”, Tuval üzerine yağlı boya, 1848.....**48**

Kaynak: http://commons.wikimedia.org/wiki/Horace_Vernet#/media/File:Horace_Vernet-Barricade_rue_Soufflot.jpg (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 42. Carl Steffek, “Robert Blum’un İdamı”, Tuval üzerine yağlı boya, 1848.....**49**

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Blum#/media/File:RB-Hinrichtung.jpeg (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 43. Claude Monet, “Buğday Yığınları”, 60 x 100 cm Tuval üzerine yağlı boya, 1890, Chicago Sanat Enstitüsü.....**49**

Kaynak:[http://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks_%28Monet%29#/media/File:Wheatstacks_\(End_of_Summer\),_1890-91_\(190_Kb\);_Oil_on_canvas,_60_x_100_cm_\(23_5-8_x_39_3-8_in\),_The_Art_Institute_of_Chicago.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks_%28Monet%29#/media/File:Wheatstacks_(End_of_Summer),_1890-91_(190_Kb);_Oil_on_canvas,_60_x_100_cm_(23_5-8_x_39_3-8_in),_The_Art_Institute_of_Chicago.jpg) (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 44. Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi: Yedi Yıllık Artistik ve Manevi Dönemimin Gerçek Bir Alegorisi”, 359 x 598 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1855, D’orsay Müzesi, Paris.....**50**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet#/media/File:Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 45. Arnold Böcklin, “Ölümler Adası”, 80 x 150 cm, Panel üzerine yağlı boya, 1883, Alte Ulusal Galerisi, Berlin.....**51**

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/arnold-b-cklin/the-isle-of-the-dead-1883> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 46. Henri de Toulouse-Lautrec, “Moulin Rouge’da Dans”, 115.5 x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1890, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD.....**52**

Kaynak:<http://www.wikiart.org/en/henri-de-toulouse-lautrec/at-the-moulin-rouge-the-dance-1890> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 47. Rene Magritte, “İnsanlık Durumu”, 100 x 81 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1935, Özel koleksiyon.....**53**

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-human-condition-1935> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 48. Caspar David Friedrich, “Bulutların Üzerinde Yolculuk”, 98.4 x 74.8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1818, Kunsthalle Hamburg, Almanya.....**54**

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Wanderer_above_the_Sea_of_Fog (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 49. Paul Cezanne, “Kiraz Tabağı ile Natürmort”, 58.1 x 68.9 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1885, Los Angeles Ulusal Sanat Müzesi.....**55**

Kaynak: <http://www.triblio.org/wm/paint/auth/cezanne/sl/> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 50. Wassily Kandinsky, “Kompozisyon 5”, 190 x 275 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1911, Özel koleksiyon.....**56**

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-v-1911> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 51. Marc Chagall, “Nişanlı ve Eiffel Kulesi”, Tuval üzerine yağlı boya, 1913, Ulusal Galeri, Nice, Fransa.....**56**

Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/marc-chagall/the-betrothed-and-eiffel-tower-1913> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 52. Barnett Newman, “Onement 1”, 69.2 x 41.2 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1948, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....**60**

Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79601 (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 53. Georges-Pierre Seurat, “Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası”, 207.6 x 308 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1884, Chicago Sanat Enstitüsü.....**61**

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/A_Sunday_Afternoon_on_the_Island_of_La_Grande_Jatte (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 54. Mark Rothko, “No: 1 Asil Kırmızı ve Mavi”, 288.9 x 171.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1954, Özel koleksiyon.....**67**

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/No_1_%28Royal_Red_and_Blue%29 (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 55. Marcel Duchamp, “Çeşme”, 61 x 36 x 48 cm, Hazır nesne, 1917, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, ABD.....**69**

Kaynak: [http://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)) (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 56. Man Ray, “Yokedilemez Nesne”, 22.5 x 11.6 cm, Metronom üzerine yapıştırılmış fotoğraf, 1964 (1923'teki orijinalinin yeniden üretimi), Modern Sanatlar Müzesi, New York.....**70**

Kaynak:https://www.moma.org/learn/moma_learning/man-ray-indestructible-object-1964-replica-of-1923-original (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 57. Francis Picabia, “Cézanne, Renoir, Rembrandt'ın Portresi”, Ahşap üzerine yağlı boya ve oyuncak maymun, 1920, Guggenheim Müzesi, New York.....71

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/File:Francis_Picabia,_1920,_Portrait_of_C%C3%A9zanne,_Portrait_of_Renoir,_Portrait_of_Rembrandt.jpg (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 58. Man Ray, “Hediye”, 15.3 x 9 x 11.4 cm, Demir ütü ve çivi, 1921, Modern Sanat Müzesi, New York.....72

Kaynak:<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/art-between-wars/surrealism1/a/man-ray-the-gift> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 59. Joseph Kosuth, “Başlık (Fikir Olarak Fikir Olarak Sanat) [Su]”, 121.9 x 121.9 cm, Ahşap üzerine yapıştırılmış fotokopi, 1966, Guggenheim Müzesi, New York.....74

Kaynak:<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2362> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 60. Gerhard Richter, “Betty”, 102 x 72 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1988, St. Louis Sanat Müzesi, ABD.....76

Kaynak:<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/children-52/betty-7668> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 61. Gerhard Richter, “8 Tabaka”, 220 x 160 x 350 cm, Cam ve çelik konstrüksiyon, 2012.....76

Kaynak:<https://www.gerhard-richter.com/en/art/other/glass-64/8-panes-17022/?p=1&sp=32> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 62. Chris Booth, “Kaipara Strata”, 1992, Yeni Zelanda.....77

Kaynak:<http://www.chrisbooth.co.nz/kaipara-strata/> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 63. Raoul Hausmann, “Sanat Eleştirmeni”, 31,8 x 25,4 cm, Taş baskı üzerine kağıt kolaj, 1920, Tate koleksiyonu.....**78**

Kaynak:<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 64. Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 43.2 x 43.2 x 35.6 cm, Ahşap üzerine ipek ve serigraf baskı, 1964, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD.....**79**

Kaynak:<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/89204.html> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 65. Banksy, “Çıplak Adam”, Şaplon baskı, Bristol, cinsel sağlığı kliniği duvarı.....**85**

Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/Banksy#/media/File:Banksy-ps.jpg> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 66. Allan Kaprow, “Büyük Kahkaha”, Happening performansı, 1960, Reuben Galeri...**86**

Kaynak:http://www.artnet.com/magazineus/reviews/pollack/milly-glimcher-happenings-at-pace-2-29-12_detail.asp?picnum=12 (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 67. GRAV, “Merdiven Varyasyonları”, Yerleştirme, 1968, Albright Knox Sanat Galerisi.**86**

Kaynak:<http://www.cnap.fr/mouvement-lumiere-participation-grav-1960-1968> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 68. Joseph Beuys, “Yağ Sandalyesi”, 94.5 x 41.6 cm, Ağaç, metal, kumaş, yağ ve termometre, 1964, Tate Modern.....**87**

Kaynak:<http://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/fat-chair-1964-1> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 69. Fernando Botero, “Mona Lisa”, Tuval üzerine yağlı boya, Botero Müzesi, Kolombiya.**87**

Kaynak:<http://wtfarthistory.com/post/32196275988/boteros-masterpieces> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 70. Carlo Maria Mariani, “Ölçülemez”, Tuval üzerine yağlı boya, 1997.....**88**

Kaynak:<http://www.artnet.com/Magazine/features/Hold/bourdon97-10-31-1.asp> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 71. Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı”, Performans, 1965, Alfred Schmela Galerisi, Düsseldorf.....**88**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/How_to_Explain_Pictures_to_a_Dead_Hare (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 72. Duccio di Buoninsegna, “Maesta”, 213 x 396 cm, Ahşap üzerine tempera ve yaldız, 1311, Opera Metropolitana del Duomo Müzesi, Siena.....**89**

Kaynak:[http://en.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_\(Duccio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_(Duccio)) (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 73. Cindy Sherman, “İsimsiz #479”, 1975.....**93**

Kaynak:<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/1/#/0/untitled-479-1975> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 74. Nikki S. Lee, “Hip Hop Projesi”, 2002.....**94**

Kaynak:<http://www.albrightknox.org/collection/collection-highlights/piece:lee-hip-hop-project/> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 75. Sang-Ah Choi, “Amerika’ya Hoşgeldiniz”, Karışık teknik, 2007.....**94**

Kaynak:<http://www.sangahchoi.com/indexhibit/index.php?/images/paintings/> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 76. Yue Minjun, “Özgür ve Telaşsız”, 400 x 280 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2004....**96**

Kaynak:1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri, s .517, 2014

Görsel 77. Olafur Eliasson, "Hava Projesi", 770 cm x 770 cm, 200 adet sarı lamba, Yerleştirme, 2003, Tate Modern.....**97**

Kaynak:<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/the-weather-project> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 78. Jeff Koons, "Michael Jackson ve Bubbles", 106 x 177 x 81 cm, Porselen, Yerleştirme, 1998, Özel koleksiyon.....**100**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Jackson_and_Bubbles (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 79. David Wojnarowicz, "Su", 183 x 244 cm, Masonit üzerine akrilik, mürekkep, kolaj, 1987, Özel koleksiyon.....**102**

Kaynak:1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri, s.447, 2014

Görsel 80. Paul Cezanne, "Bibemus Quarry", 65 x 81 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1900, Folkwang Müzesi, Almanya.....**104**

Kaynak:<http://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/bibemus-quarry> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 81. Bruce Nauman, "Fıskiye Olarak Otoportre", 55,5 x 60,3 cm, Renkli fotoğraf, 1966, Sperone Westwater Galerisi, New York.....**105**

Kaynak:1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri, s.303, 2014

Görsel 82. Anish Kapoor, "Bulut Kapı", 10 × 13 × 20 m, Paslanmaz çelik, 2004, Milenyum Park, Chicago, ABD.....**106**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Cloud_Gate (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 83. Ann Hamilton, "Beden Objesi Serisi #13, Kürdan Takım Elbisesi/Sandalyesi", 1984, Ulusal Sanat Galerisi, Washington.....**107**

Kaynak:<http://artblart.com/tag/ann-hamilton-body-object-series-14/> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 84. David Salle, "Mingus Meksika'da", 243.8 x 312.4 cm, Tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 1990.....**109**

Kaynak:http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/david_salle_1.htm (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 85. Adolphe Ganot, "Kamera Obscura", İllüstrasyon, 1860.....**110**

Kaynak:http://www.essentialvermeer.com/camera_obscura/co_two.html#.VRFAbfmsXL8 (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 86. Sherrie Levine, "Walker Evans'tan Sonra: 4", 12.8 x 9.8 cm, Jelatin gümüş baskı, 1981, Metropolitan Sanat Müzesi.....**111**

Kaynak:<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267214> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 87. Andy Goldsworthy, "Kar Kürüme", 135 x 105,5 cm, 1989, Ellesmere Adası.....**112**

Kaynak:http://www.artnet.com/artists/andy-goldsworthy/snow-drift-carved-into-waiting-for-the-wind-grise-a-KMy0tRxVflblxRfU8jnX_Q2 (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 88. Carrie Mae Weems, "İsimsiz", Jelatin gümüş baskı, 70 x 70 cm, 1990, Özel koleksiyon.....**112**

Kaynak:<http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/5466/> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 89. Hanne Darboven, "3. Ay (Mart)", 31 parça saydam kağıt üzerine mürekkep, 168.9 x 177.8 x 3.8 cm, 1974, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....**113**

Kaynak:http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A1388&page_number=10&template_id=1&sort_order=1 (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 90. Robert Rauschenberg, “Kanyon”, Tuval üzerine yağlı boya, kalem, kağıt, metal, fotoğraf, kumaş, ahşap, düğme, ayna, doldurulmuş kartal, yastık, boya tüpü ve diğer materyaller, 207.6 x 177.8 x 61 cm, 1982, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....**113**

Kaynak:http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=165011 (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 91. Peter Halley, “Joy Pop”, 190 x 187 cm, Tuval üzerine akrilik, 1998.....**114**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/File:Peter_Halley_Joy_Pop_1998.gif (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 92. Mike Bidlo, “Pollock Değil”, Tuval üzerine yağlı boya, 1982.....**116**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Mike_Bidlo (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 93. César Baldaccini, “Presslenmiş Motorsiklet”, 64.92 x 46.99 x 19.99 cm 1970.....**117**

Kaynak:<http://www.mutualart.com/Artwork/Compression-Murale/36313C6F99D859D5> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 94. Carolee Schneemann, “Dahili Tomar”, Performans, 1975.....**118**

Kaynak:1940’tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri, s.372, 2014

Görsel 95. Francis Bacon, “Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma”, Tuval üzerine yağlı boya, 94 x 74 cm (3 adet), 1944, Tate, Londra.....**122**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Three_Studies_for_Figures_at_the_Base_of_a_Crucifixion (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 96. Jean Dubuffet, “Cennete Hoşgeldiniz”, Epoksy üzerine poliüretan boya, 398.8 x 830.6 x 508 cm, 1974.....**125**

Kaynak: <http://www.pacegallery.com/artists/114/jean-dubuffet> (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 97. Marcel Duchamp, “Büyük Cam”, İki cam panel üzerine yağlı boya, vernik, kurşun folyo, kurşun tel ve toz, 277,5 x 175,9 cm, 1915-23, Philadelphia Sanat Müzesi.....**126**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_Stripped_Bare_by_Her_Bachelors,_Even
(Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 98. Andy Warhol, “Campbell Konserve Kutuları”, Tuval üzerine sentetik polimer boya, 51 cm x 41 cm (32 adet), 1962, Modern Sanat Müzesi, New York.....**133**

Kaynak:http://en.wikipedia.org/wiki/Campbell%27s_Soup_Cans (Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 99. Takashi Murakami, “Tan Tan Bo - İletişimde”, Tuval üzerine akrilik, 360 x 360 cm, 2014, Courtesy Gagosian Galeri.....**140**

Kaynak:<http://www.artcritical.com/2008/03/01/%C2%A9-murakami/>(Erişim Tarihi: 17.03.2015)

Görsel 100. Judy Chicago, “Akşam Yemeği Daveti”, Karışık teknik, 17,6 x 12,8 x 0,9 m, 1974, Brooklyn Müzesi, New York.....**140**

Kaynak:1940’tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri, s.373, 2014

GİRİŞ

Sanat eseri sayılan ürünler, kültürel olarak belli bir zaman ve toplumsal katmanda olup onlara sanat eseri olmayı yüklemeye iktidarını elinde bulunduranlar tarafından önemli nesnelere olarak belirtilirler; kendilerini sırf birtakım içkin nitelikleri sayesinde insan yapımı nesnelere arasından çıkartıp yükseltemezler (Haacke, derleme, 2011: 978).

Tarihsel anlatılar nasıl bir araya getiriliyor? Bu soruya yanıtta benzer bir şey elde edebilmek için, yazma ve okuma kavramlarını en genel anlamda kullanacağım. Tarihsel anlatıları ve tarihsel açıklamaları, üzerinde üretimimizin az çok sürekli ve denetlenebilir okunaklı parçalara yazıldığı socius [ortak olanı] değiştirerek üretiriz. Bu okumaların ortaya çıkma tarzı ve hangilerinin onaylandığı, olası her düzeyde politik içerimlere sahiptir (Spivak, derleme, 2011: 1145).

Çağdaş sanatın 2000 sonrasında geldiği noktaya bakıldığında, geçmişte görülmemiş bir sanat ortamı dikkat çekmektedir. Klasik ve modern dönemlerin sanat ve sanatçıları için yapılan tanımlama, modernizm sonrası sanatı ve sanatçıları tanımlamak ve bu tanımları bir de sanatın öldüğünün söylendiği bir ortamda yapmak, çok farklı alanların ve disiplinlerin açık uçlu yapılarının ve değişkenlerinin göz önünde bulundurulmasını gerektirmektedir. 21. yüzyılda sanatın ve sanatçının klasik anlamda tanımlanamaz oluşunu olumlu ya da olumsuz hangi açıdan değerlendirmek gerekmektedir? Sanatın öldüğünün, tarihin sonuna gelindiğinin söylendiği bir dönemde bu karar nasıl verilebilir? Kararı vermek, sanat da dahil bütün insani düşünce ve edimlerin şekillenmesinde devrim niteliğindeki kırılmaların, paradigma değişimlerinin altında yatan gerçekliklerin eleştirel bir açıdan gözden geçirilmesini gerektirmektedir. Değişen paradigmaları yönlendiren dinamikler nelerdir? Bu değişimler kendiliğinden mi olmaktadır yoksa bilinçli ya da bilinçsiz bir takım bireysel tercihlere mi dayanmaktadır? Ya da bizim tercihlerimizi de yönlendiren hâkim sistemlerin toplum mühendisliklerinin mi bir sonucudur? Sanatın öldüğü tezi bu bilinç doğrultusunda postmodern düşünürlerin yapısöküm teknikleri ile incelendiğinde, çoğulcu zeminde şekillenen birbirinin karşıtı tanımlamalar ortaya çıkmaktadır. Sanatın sonu, sanatın sonundan sonrayı ve ondan sonrayı da beraberinde getirmiştir.

Sanatın sonu krizinin hangi zeminde şekillendiğini belirlemek bu krizi aşmanın ilk adımlarından biri olarak durmaktadır. Bahsedilen son, hangi anlamda bir sondur? Sonlanan genelde sanatın kendisi midir, yoksa özelde taval resmi gibi belli geleneksel sunum yöntemleri midir? İnsanlığın bu alanlardaki bütün değerlerini de kapsayan toptan bir yadsıma mıdır, yoksa yöntemlerin, geleceği tehdit eden gelenek kalıplarına dönüşmesine mi bir isyandır? Bu soruların yanıtlanması geleneksel ve yeni olanın bütün yönleriyle tanımlamasını gerektirmektedir. Her geleneksel eskimiş olarak koşulsuz

reddedilmeyi mi gerektirir? Buna karşın her yeni, koşulsuz kabul mü edilmelidir? Bu sorular özelde tuval resminin ve genelde sanatın içine düştüğü bunalımın temel sıkıntılarında biri olarak geleneksel ve yeni olanın tanımlarının yapılmasını gerektirmektedir.

Sanatın özü ve içeriği olarak hayatın kendisine bakıldığında; gelenek, insanın varoluşundan itibaren toplumların temeline yerleşen, hayatın bütün alanlarındaki deneyimlerinden elde ettiği, kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel bir veri tabanı olarak nitelendirilebilir. Toplumların kimliğini oluşturan gelenekler, zaman ve mekânda evrimsel bir varoluş mantığına dayanmaktadır. Çağına ayak uyduramayan bir yöntem, yeni olana yerini bırakarak geleneğin yenilik ile ilişkisini kurmuştur. Bazen toplumlar için gelenekler, geleceğin kurgulanmasında ciddi engeller oluşturmuşlardır. Bu açıdan bakıldığında, toplumlarda gelenek kavramı geçmişin bütün bilgi birikimi ile günümüz toplumunu oluşturan olumlu anlamıyla ve geçmiş topluma ait kalıplar içermesi ve dolayısıyla aşılması gerekenler olarak olumsuz anlamıyla oluşmaktadır. Fakat başka bir açıdan bakıldığında, geleneğin birbirine karşıt gibi görünen bu iki anlamı, onun diyalektik temelini oluşturmaktadır. Geleneğe en aykırı düşüncenin temelinde o geleneğin tohumu yatmaktadır.

Aydınlanma ile başlayan, her alanda görülen hızlı ilerlemeler geleneksel yöntemlerin sorgulanmasını ve zamanla teknolojik gelişmeler ile aşılmasını beraberinde getirmiştir. Bilim, sanat, felsefe, sosyoloji vb. alanlarda, insan merkeze alınarak ilerleme hedeflenmiştir. Batı dünyası Aydınlanma düşüncesinin merkezi olarak dünya çapında bilim adamları, filozoflar, düşünürler, sanatçılar, sosyologlar yetiştirmiştir. Aydınlanmanın merkezi konumundaki Batı'dan uzak kalan toplumlar, kaçınılmaz olarak çağını yakalayamamış ve dönemin ilerlemelerinden yararlanamamışlardır. İnsanlık, tarihinin ilerleme mantığı içinde bilginin kaynağını farklı zeminlerde konumlandırarak gerçekliğin bilgisine dair farklı boyutlara ulaşmışlardır.

Yardımcı (derleme, 2013: 132), Foucault'nun tanımladığı üç bilgi dönemini insanlık bilgi tarihinin üç dönemi olarak almaktadır. Bunlardan birincisi, dünyanın tanrının yazdığı kitapta yazıldığı üzere kurgulandığı ve bilginin, felsefenin ve sanatın sadece tanrısal olanın yansıması olduğu dönemdir (Görsel 1). İkincisi bilimsel gelişmeler ile doğa araştırmalarının öne çıkması ve dünyanın bu gerçeklik ile kurgulanmasıyla tanrısal bilgiyi kesintiye uğratan dönemdir (Görsel 2). Son dönem ise 18. yüzyılda başlayan merkezine insanın oturduğu modern dönemdir (Görsel 3). Bu dönemden sonra artık dünya tanrı ve

doğa düşüncesi ile açıklanamayacaktır. Bu dönemin bilgisi de insana odaklanmıştır. Farklı dönemlerin farklı paradigmalarının bilgi kaynakları bu şekilde tanımlanmıştır.



Görsel 1. Giotto, "Ognissanti Meryem", 325 x 204 cm, Ahşap panel üzerine tempera, 1310, Uffizi, Floransa



Görsel 2. Albrecht Dürer, "Büyük Çim Parçası", 40,8 x 31,5 cm, Kâğıt üzerine sulu boya ve guaj boya, 1530, Albertina Müzesi, Viyana



Görsel 3. Thomas Eakins , “Doktor Gross’un Kliniği”, 240 × 200 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1875, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD

15. yüzyılda Rönesans’ın hümanizm düşüncesi ile başlayan modernleşme süreci, 16. yüzyılda İspanya öncülüğünde kolonizasyona, sonrasında Hollanda ile kapitalizme, 17. yüzyılda Fransa ile birlikte aydınlanmaya ve İngiltere ile de liberalizme evrilmiştir (Dussel, 1998’den aktaran Artun, derleme, 2013: 18). Fransız İhtilali ve Aydınlanma hareketleri sonrası sanayi ve endüstri devrimi ile teknolojinin hiç görülmediği hızda ilerlemesi, bilimsel alanda devrim niteliğinde ilerlemeleri doğurmuştur. Geçmişin tezleri teknolojinin desteği ile deney imkânı bulmuş ya bilimsel bir yasaya dönüşmüş ya da çürütülmüştür. Pozitivist düşünce yapısı çağın yükselen değeri olmuştur. Bu gelişmelerin yönlendirdiği bilim koşulsuz ilerleme mantığı ile insanlığa huzuru, mutluluğu ve refahı vadetmiştir. Ancak bu durmaksızın, koşulsuz ilerleme mantığı, beraberinde insanın üretimine, çevresine ve kendine yabancılaşmasına neden olmuş, modern dünyanın her alanındaki birtakım sıkıntıları da tetiklemiştir. İnsanlık yıkım, açlık, acı ve ölüm ile yüz yüze gelmiş, uzun çalışma saatleri sonucu hayatlarının anlamlarını yitirmiş, baskılar görmüş, topraklarından sürülmüş ve soykırımlar yaşamıştır. Bütün bu acıların ilerleme için çekilmiş olması, Aydınlanma hareketleri sonucu şekillenen modernizmin en büyük paradoksu olarak belirlemiştir. İnsanlığa refahı getirmeyi amaçlayan Aydınlanma, çıktığı yolda kendi içinde bir amaca dönüşmüş, insanlığın üzerine karanlık bir gerçek olarak çökmüştür. Lyotard (derleme, 2011: 1176) bu durumu şöyle özetlemiştir:

Bilim her zaman anlatılarla çelişki içinde olmuştur. Bilimin ölçüsüyle değerlendirildiğinde, onların büyük kısmının hikâye olduğu anlaşılır. Ama bilim kendisini yararlı düzenlilikler açıklamakla sınırlamayıp doğruyu aradığı ölçüde, kendi oyununun kurallarını yasallaştırmaya mecburdur. Ardından kendi konumuna ilişkin bir yasallaştırma söylemi üretir, felsefe adlı bir söylem. Kendisini bu tür bir metasöyleme göndermeyle, sözgelimi Tinin diyalektiği, anlamın hermenötiği, rasyonel ya da çalışan öznenin kurtuluşu ya da servetin yaratılması gibi belli bir büyük anlatıya açık çağrı yaparak meşrulaştıran herhangi bir bilimi belirtmek için modern terimini kullanacağım. Sözgelimi, doğruluk değeri olan bir açıklamanın göndereni ve alıcısı arasındaki uzlaşma kuralı, eğer rasyonel akıllar arasındaki olası bir oybirliği terimleriyle hazırlandıysa kabul edilebilir sayılacaktır: Bu da Aydınlanma anlatısıdır, bu anlatıda bilginin kahramanı iyi bir etik-politik amaç için, evrensel barış için çalışır. Bu örnekten de görüldüğü gibi, eğer bir tarih felsefesi içeren bir metaanlatı bilgiyi yasallaştırmak için kullanılırsa, toplumsal bağı yöneten kurumların geçerliliğiyle ilgili sorular ortaya atılır: Bunların da meşrulaştırılması gerekir. Yani adalet tıpkı doğru gibi büyük anlatıya teslim edilmiştir (Lyotard, derleme, 2011: 1176).

Aydınlanma dönemi düşünürleri pozitivist düşüncenin sıkıntılarını, bilimin koşulsuz ilerleme mantığını eleştirel bir bakış açısıyla tekrar ele almışlardır. Geleneksel bakış açılarının aksine bu düşünürler, insan ile bağı kopmuş pozitivist ilerlemeye ciddi eleştiriler getirmişlerdir. Pozitivist mantık ciddi bir eleştiri altına girmiştir. Kuyaş, Thomas Kuhn'un (2008: 13-14) "Bilimsel Devrimlerin Yapısı" adlı kitabının sunuş bölümünde pozitivist düşünceye Kuhn tarafından getirilen eleştirileri ortaya koymuştur. Kuhn'un pozitvizmi hedef alan düşüncelerine göre bilim tarihi, bilimsel gelişimin kesintisiz bir birikim halinde, sürekli ilerleme anlamında değil, aksine, bilgiyi büyük kesintilere, hatta kopmalara uğratan devrimci dönüşümlerle geliştiğini göstermektedir. Barthes (2005: 17), metnin modern dünyadaki anlamını sorgularken metni kapalı bir göstergeler sistemi olmaktan uzakta hareket halinde, canlı yapıda ve bu nedenle de sürekli değişim halinde olarak tanımlamıştır. Bilginin de kesinliği yoktur çünkü hala oluş halindedir. Belli kesintilerle, duraklamalarla, ileri geri hareketlerle şekillenmektedir. Kuhn'un bakış açısı, bu araştırmanın daha iyi anlaşılabilmesi için iyi bir örnek niteliğindedir. Kuhn'un bilim alanının koşulsuz ve kesintisiz ilerleme mantığına getirdiği eleştiriler temelindeki kuramı, sanat alanına da bir örnek teşkil etmesi açısından önemlidir.

Harrison da (2013: 20) Kuhn'un bilimsel alana uyguladığı mantığı sanatsal alana uygulayarak, yeni sanat tarihi olarak adlandırdığı modern sonrası dönemin tarihini daha önce hiç olmadığı kadar sorgulayıcı ve eleştirel olmakla tanımlamıştır. Böylece geçmişin sorgulanamazlığına meydan okumaktadır. Kabul edilmiş hâkim sanat tarihinin içine aldıklarının yanında dışarıda bıraktıkları ile de oluştuğunun altını çizmektedir. Sanat tarihi de topyekûn bir tanımlama ile oluşturulurken egemen olanın karakterinde, kesintisiz yapısı ile öne çıkarılmıştır (Görsel 4). Fakat modern sonrası sanatın gerçekliği küçük anlatıların çoğulcu bir arada oluşları ile herhangi bir kesinlikten uzak muğlak olarak oluşturulmuştur. Kenara itilmişlerin, ötekileştirilmişlerin de temsil edildiği bir mecraya

dönüşmüştür (Görsel 5). Bu nedenle bir öncül olarak Kuhn'un bakış açısının irdelenmesi bu araştırma için bir çıkış niteliğindedir. Bu nedenle izleyen paragraflarda Kuhn'un bakış açısı özetlenecektir.



Görsel 4. Jackson Pollock, "Numara 11", 212.1 cm × 488.9 cm, Tuval üzerine emaye ve alüminyum boya, 1952, Avustralya Ulusal Galerisi, Canberra, Avustralya



Görsel 5. Jenny Saville, "Matrix", 213.4 × 304.8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1999, Gagosian Galleri, New York

Kuhn'un bakış açısının temeli olan, bilimsel girişimin kesintisiz bir birikim halinde, sürekli ilerleme anlamında değil, aksine, bilgiyi büyük kesintilere, hatta kopmalara uğratan devrim niteliğinde, birbiriyle çatışan birçok karşıt bilim görüşlerinden, sonunda galip

gelenlerin bugüne kadar getirdiği, bugünün geçerli bilim söylemi söz konusudur. Bu eleştirel yaklaşım, bilimsel bilginin adeta bir tabu haline gelmesini tartışmaya açmış ve bu yapıyı tekrar kurmaya çalışmıştır. Bu çaba da şu soruları doğurmuştur: Gerçeklik ile farklı ilişkiler kuran karşıt bilimsel kuramların mücadelesi sonunda bugüne varan bilimsel bilgi içeriği, olması gereken miydi, yoksa birçok mümkün dünyadan sadece bir tekinin, bilinmezlikten kurtarılarak yaratılıp, gerçekleştirilmesi mi? Kuhn'un kuramının altyapısını oluşturan bu soru beraberinde pozitivist bilginin tartışılmasını getirmiştir. Bilgiyi kim, neye göre, ne için üretir ve kim, ne için kullanır? İnsanlık için gereksiz hatta tehlikeli bilgi var mıdır? İnsanlık için hangi bilginin doğru, yararlı olduğu, hangi bilginin ilerleme olduğunu belirleyecek olan kişi ya da kişiler kimlerdir? Bu sorular bilginin bilen özne ile ilişkisini gündeme getirmiştir.

Doğa yasalarını tanımlamakta uzun süren aykırılıklar ve aksaklıklar, ana akım paradigmada, toplumsal buhranlara benzer bunalımlar yaratmaktadır. Bu bunalımdan kurtulmak için ileri sürülen farklı düşünce yapıları da, toplumsal olaylardaki devrimci eylemler gibi, hâkim paradigmayı çürütürken kendi paradigmasının yerleşmesine neden olmaktadır. Paradigmaları yerleşik inanç sistemleri olarak kabul eden Kuhn (2008: 15), bu değişikliğin gerçekleşebilmesi için bilim yapan kişilerin inançlarını değiştirerek yeni paradigmaya bağlılık duymaları ya da böyle bir bağlılık için ikna edilmeleri gerekliliğini ileri sürmektedir. Belli araçlar kullanarak, hammadde sayılabilecek belli bilimsel fikirleri bilgiye dönüştüren bilim adamlarının, eski üretim araçlarını ve hammaddelerini, yani fikirlerini değiştirmeleri de, büyük mücadeleler ve tartışmalarla mümkün olabilen, özde devrimci bir süreç olarak tanımlanmıştır. Foucault da (2006: 18) yerleşik paradigmaların kabul edilme nedenlerini vurgulamış ve bu görüşünü şöyle ifade etmiştir:

Bir kültürün temel kodları onun diline, algılama şemalarına, alışverişlerine, tekniklerine, değerlerine, uygulamalarının hiyerarşisine hükmedenleri, daha işin başında, her insan için, karşılaşacağı ve kendini onların içinde bulacağı ampirik düzenleri saptar. Düşüncenin öteki ucunda bilimsel teoriler veya filozofların yorumları, genelde neden bir düzen olduğunu, bunun hangi yasaya boyun eğdiğini, hangi ilke sayesinde fark edilebildiğini, hangi nedenden ötürü başka biri değil de bu düzenin yerleşik hale geldiğini açıklamaktadırlar (Foucault, 2006: 18).

Bilimsel bilginin bilen öznedenden ayrılamayacağı düşüncesi, pozitivist bilgi sistemine getirilmiş en önemli eleştirilerden olmuştur. Aydınlanmanın insanlığa vaatlerini ve sonuçları düşünüldüğünde bu gerçeği kabul etmemek imkânsız gibi durmaktadır. Bunun kabul edilmesi, bilgi üreten öznenin bilimsel bilgiyi oluştururken kişiliğine, içinde bulunduğu coğrafyaya, ihtiyaçlarına vb. ait koşulların göz önünde bulundurulmasını gerektirecektir. "İnsanlık için neyin doğru, neyin ilerleme olduğunu tayin eden yalnızca

bir yöntem değil, içinde bilim yapılan dünyanın, toplumun ve tarihin koşullarıdır (Kuhn, 2008: 15)”.

Robinson’a göre (2000: 20), tüm aydınlanma düşüncesi tümünden gelim mantığındadır. Ancak mantığın yeni bilgilerin keşfini veya kavramların açıklığa kavuşturulmasını sağlayan kesin bir yöntem oluşturmadığının keşfedilmesi ile Aydınlanma projesinin tamamı ciddi bir tehlikeye girmiş olmaktadır. Nietzsche’nin de (1882’den aktaran Robinson, 2000: 20-21) savunduğu gibi insanların her zaman tutku ve arzuları tarafından yönlendirilmeleri, onların nesnel düşünceye sahip olmalarını imkânsızlaştırmaktadır. Mantık sadece aklın nasıl çalıştığının, hangi tutku ve arzular ile şekillendirildiğinin bir yansımasıdır. Bu nedenle de nesnel bilgi ya da gerçeklikle ilgisi yoktur. Zaman ve mekânın şartlarında, bütün kişilik özellikleri ile öznenin ihtiyaçları doğrultusunda bir edim söz konusudur.

Kuhn’un çabası ilerlemenin sıkıntılarının, bilimin kaydettiği ilerleme karşısında, insanların bazen ne kadar güçsüz kalabildiğinin, hayatlarının olumsuz anlamda değiştiğinin altını çizmektir. Bilgi üreten öznenin toplumsal ve tarihi koşullarından özerk olarak düşünülmesi, belli bir tarih ya da felsefe görüşüne dayanarak bilim veya ilerleme olarak gösterilen birçok sonucun ne kadar yanıltıcı olabildiğini göstermektedir. Kuhn, bilim topluluklarının, bilim alanında varılan en son aşamayı daima varılabilecek en iyi aşama olarak göstermelerini, bilimin tarihini sürekli ilerleme ve kesintisiz bir birikimle yazmalarını yaygın bir alışkanlık olarak bir tür ideolojiye dönüşmesini saptamış ve bunun bilimin doğasını etkileyecek kadar tehlikeli olduğunu göstermeye çalışmıştır. Sanatsal alanda bu durum modernizmin koşulsuz yenisine tekabül etmektedir. Sonuç olarak sürekli yeni olanın mantığı sonucunda postmodern sanat tarafından eleştirilmiş ve yadsınmıştır (Görsel 6).

Habermas (1978’den aktaran Dellaloğlu, e-kitap, 2010: 4-10) bilimsel bilginin, pozitivizm mantığında şekillenmesine önemli eleştiriler getirerek bilimsel bilgi ile öznesinin ilişkisinin önemini belirtmiştir. Bilgiden edinilecek teknik ve pratik yararların uygulanması yani insanın doğa ile ilişkisini yansıtan teknik ve pratik kaygılar, öznelere nesnel deneyime sahip olabilmelerinin zorunlu koşullarıdır. Nesnel deneyimin koşulu olarak doğa ile girilen teknik ve yararlılık ilişkisi öne sürülmektedir. Özne hangi amaçlar ile doğayı şekillendirmekte onu bilgiye dönüştürmektedir? Bilginin olduğu ortamla bilginin uygulanabileceği yapıyı birleştiren de bu yararlıdır. Yani insanın doğaya teknik olarak hâkim olma çıkarıdır. Bir başka deyişle, Kuhn’un devrimlerle yıkılıp yenilerinin oluşturulduğunu söylediği paradigmlar, en geniş anlamıyla, bilgi ortamını yaratan

amaçların, çıkarların örgütlendiği sistematik yapıdır. Foucault da (2006: 22) 18. ve 19. yüzyıllarda pozitivist bilgiye getirilen eleştirileri aklın getirisi olarak değil yerleşik bilgi sistemini savunan düzenin bozukluğu olarak belirtmiştir. Bu durum pozitivist sistemlerin gelecekte kitlesel değişikliğini gündeme getirecektir.



Görsel 6. Marcel Duchamp, "L.H.O.O.Q.", 19.7 x 12.4 cm, 1919, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD

Bilimin sosyoloji ile kurulmaya çalışılan bu ilişkisi bilgiyi bilen öznesi ile tanımlamaya çalışmaktadır. Ya da bu tanımlamanın dışındaki nesnel bilginin olanaksızlığını vurgulamaktadır. Ancak bilimsel bilginin bu şekilde özneye bağlanması beraberinde başka bir sıkıntıyı da getirmektedir: Öznellik ve akıldışılık. Kuhn'un kuramı bilimsel bilginin öznelleşmesini ve bir yerde herkesi kapsayan evrensel bir bilginin imkânsızlığına mı neden olmuştur? Bilimsel alanda herhangi bir paradigma kendi dışındakileri kabul ederek var olamayacağına göre kendi içinde bir evrensel gerçeklik barındırmak zorundadır. Bu zorunluluk da insanların bu gerçekliğe ikna edilmesini yani güce başvurmayı gerektirmektedir. Bu durumda bir ikilem ortaya çıkmaktadır. Kuhn'un pozitivist düşünceye haklı itirazı, bilim dünyası tarafından göz önüne alınmakla birlikte, bunun öznelciliğe düşme tehlikesi olduğu da haklı olarak düşünülmüştür. Bilimin

nesnelliği öznenin önüne geçtiğinde ise insanlığın aydınlanma döneminde yaşadığı sıkıntıları doğurduğu görülmüştür. Fakat öte yandan öznenin bilimsel bilginin tek koşulu olarak görülmesi de bilimin geleceği adına ciddi sıkıntılar doğuracağı açıkça gözükmemektedir. Bu durumda bu zıt görüşlerin bilimsel bir çatı altında birbirini yok etmeden dengeli bir bütün oluşturması mümkün müdür? Kuhn'un kuramının sıkıntılarının bulunmasıyla birlikte dönemin düşünürlerinin bilimsel bilgiyi ve diğer bilgi türlerini eleştirel bir gözden geçirmesine sebep olması açısından önemlidir.

Tarihin dayandığı bu noktada postmodern düşünürler modern dönemin aydınlanma mantığını bütün alanlarıyla birlikte yapısöküme tutmuşlar, gelenek ve yenilik çatışması ekseninde felsefeye, bilime, topluma, sanata dair modern paradigmayı sorunsallaştırmışlardır. Postmodern düşünürlerin modernizme getirdikleri eleştiriler, hangi alanda olursa olsun bilginin insan ile ilişkisini kurmaya yönelik olmuştur. Sanat ve sanat tarihi açısından baktığımızda Kuhn ve diğerlerinin bilginin öznesinden ayrı düşünülmemeyeceği gerçeği yine karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihi tek bir gerçekliğin farklı bakış açılarıyla ele alındığı pek çok örnekle doludur (Görsel 7,8,9).



Görsel 7. James Tissot, "Kırda Öğle Yemeği", 119.4 × 144.8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1870, Özel koleksiyon



Görsel 8. Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 208 cm × 265.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1863, d'Orsay Müzesi, Paris



Görsel 9. Seward Johnson, “Öğle Yemeği Deja Vu”, 157 cm × 335 cm x 914 cm, Bronz, 1994, Lawrenceville, New Jersey

Robinson (2000: 43), bilginin öznesinden ayrı düşünülemediğini dair bakış açısının önemli savunucuları olarak Derrida, Foucault ve Nietzsche'yi hatırlatmaktadır. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru birçok Fransız entelektüel, egemen Marksist paradigmadan kurtulmak için gerekli özgüvene Nietzsche'yi yaratıcı biçimde yeniden okuyarak kavuşmuş, çağdaş dünyayı farklı yollardan yorumlamaya çalışmış ve yeni türden felsefeler yaratmaya çaba göstermişlerdir. Yine pek çok postmodernist filozof, Nietzsche'nin büyük bir güvenle öngördüğü Avrupa Aydınlanma projesinin nihai çözümlüğüne nezaret ettikleri duygusuna kapılmışlardır. Fakat onların farkları, uygarlığın geleceğine dair Nietzsche'nin ki kadar net bir programa sahip oldukları izlenimini vermemeleridir.

Postmodern düşünce sisteminin geliştirdiği önemli kuramlardan biri dil ile ilgilidir. Modern düşüncenin aksine postmodern düşünce dilin bilgi ve hakikat konusunda herhangi bir evrensel tanım yapamaz olduğunu ileri sürer (Wittgenstein, 1973'ten aktaran Kuyaş, 2008: 31). Bir gösterene ait hakikat ancak başka bir gösteren ile anlaşılabilir olduğu için anlam yitmiş ve hakikat ulaşılamaz duruma düşmüştür. Bu nedenle sürekli gösterenler arasında dolanmaktan başka bir yere varılamazdır (Lucy, 2003: 57). Dil, bilgiyi ve hakikati kendi içine alarak onu sınırlar. Her bir dil farklı bir paradigma olarak yalnız kendi içinde tutarlıdır ve verdiği bilgi de ilgili olduğu alanın yalnızca bir yönü ile ilgilidir. Postmodern düşüncenin temelini önemli ölçüde dilin bu yapısı oluşturmuştur. Postmodern düşünürlerin öncüsü olarak kabul edilen Nietzsche'nin dil ile dünya arasındaki ilişkiye dair görüşleri daha sonrasında Saussure, Wittgenstein ve Derrida gibi filozofların ana fikirlerini oluşturmuştur. Bu nedenle postmodern düşüncenin temel referansları hep Nietzsche'yi işaret etmektedir.

Nietzsche'ye göre, dil, insanın kendini durmadan aldatması sürecinin ana aktörüdür. Sözcüklerle düşünürken, genellikle sözcükler kullanılarak işaret edilen "dışımızda bir yerdeki" varlıkların var olduğunu doğal bir şekilde varsayılır. Sözcükler bizler için faydalıdır, çünkü çevremizdeki kaosu ve karmaşıklığı onlar aracılığıyla basitleştirip dondurabiliyoruz. Ama başka bir işe yaramazlar. Hâlbuki eldeki dilbilgisi, düşüncelerimizin örgütlenişini denetlediği gibi, bundan daha da önemlisi, sahip olabileceğimiz düşünce imkânlarını da belirlemeye başlamaktadır (Robinson, 2000: 19).

Bütün bu nedenlerle Postmodern düşünürler aydınlanmanın yücelttiği ilerleme mantığını ciddi bir yapı sökümü girişmişlerdir. İlerlemenin temelindeki mantık, insanı diğer canlılardan ayıran bir yeti olarak belirtilmiş ve evrensel bir değer olarak kabul edilmiştir. Postmodern düşünce bizi insan yapan mantığın dünyaya ve hakikatine dair herhangi bir güvence sunamaz oluşunu, mantığın yapabileceğinin sadece insanların bireysel gereksinimleri için uygun bulunduğu bir gerçeklik yaratma yöntemi olabileceğini

savunmaktadır. Aristoteles de mantığın işleyebilmesi için bazı yasalara uymak gerektiğini belirtmiştir. Bu yasalardan önemli bir tanesi çelişmezlik ilkesidir. Bu ilkeye göre bir şey hiçbir zaman hem “A” hem de “A DEĞİL” olamaz. Bu düşüncelerden hareketle mantık dünyayı denetleyip ona egemen olma ihtiyacımızdan kaynaklanmaktadır. Böyle bir sistem oluşturmak Kuhn’un kuramındaki gibi bizi belli bir evrensel gerçekliğin imkânsızlığı içinde sıkıştırır. Ancak bunların düşünülmemesinin sonuçları –Aydınlanmanın insanlığa yaşattığı sıkıntılar- düşünülmediğinde mantığa getirilen eleştirilerin tutarlılığı yadsınamazdır (Robinson, 2000: 20-21).

“Mutlak Doğru” ve “Evrensel Öz” gibi kategorileri reddeden Frankfurt Okulu düşünürleri de, gerçeğin biricikliği yanılığını aşmak için “Haklı Çıkarma Kuramını” geliştirmişlerdir. Bu kurama göre mutlak doğru, öznenin sahip olduğu zihinsel, ideolojik koordinatların bir haklı çıkarılmasıdır olarak tanımlanmıştır (Dellaloğlu, 2007: 43-44).

Buraya kadar bahsi geçen Kuhn ve ardından postmodern düşünürlerin, gerçek bilginin tekil yapısına getirdikleri eleştiriler temellindeki kuramları, sanatın sonu krizinin sorunsallaştırılmasında referans olması açısından önemlidir. Kuantum ile şekillenen bilim ve yeni bilgi, Newton’un mutlak uzay zaman kuramının ötesinde uzayın ve zamanın göreceliliği üzerine oturtulmuştur. Böyle bir çağda sanatın geçmişle bağlarını hangi açıdan koruması veya aşması gerekliliği, bu çağın kimliğine uygun olarak tartışılmak zorundadır. Tarihe bakıldığında insanlığın sanat ile sürekli bir ilişkisi olmuştur. Ancak sanatın her toplum ve zamanda birbirinden çok farklı anlamlarda üretildiği, çok farklı düşünce sistemlerine hizmet ettiği görülmektedir. Sanatın özünde ve biçiminde yaşanan değişimler topluma ve zamana, onların hayata bakış açılarına göre sürekli değişiklik göstermektedir. Yeni yaşam biçimleri, farklı içerikler olarak sanatın biçimini oluşturmuştur. “Sanat tarihinin genel görünüşünü bir bütün olarak ele aldığımız zaman, sanatta öz ve biçim değişmelerinin, eninde sonunda, toplumsal ve ekonomik değişmelerin sonucu olduğunu görmeden edemeyiz. Yeni biçimleri, eninde sonunda, yeni töz belirler (Fischer, 1985: 153)”.

Sanatın temsil niteliğinin ardından modern estetik düşüncesinin oluşması ve sonrasında bunun reddine değin varan sanatsal uygulamaların ve düşüncelerin temelinde Batı geleneği vardır. Modern sanatın kendi içinde bir paradigma olarak anlaşılması için onu oluşturan Batı geleneğinin ve sanat düşüncesinin göz önünde bulundurulması kaçınılmazdır. “Bir şeyleri sanat yapıtı olarak kabul etmeye ilişkin tüm sebepler tikeldir ancak genel retorikleri hiç şüphesiz Avrupa’lıdır (Groys, 2013: 181)”.

Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan ve daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde de “toplumsal koşullar”dan “etkilenecek” ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik değildir. ... sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır ve ister sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı-insan ya da toplum dışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül ve tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçer ve belirlenir (Nochlin, 1971'den aktaran Peterson ve Mathews, derleme, 2012: 14).

Harrison ve Wood (derleme, 2011: 21-28), her dönemin bir sanatı ve her sanatın bir sanat tarihi olması zorunluluğundan hareketle tarihsel anlatı inşası oluşturmuştur. Buna göre; her tarihsel inşanın bir takım ilgilerin sonucu olarak bazılarını içine alırken bazılarını da dışarıda bırakmak zorunluluğundan bahsetmiştir. Bu tarihin analizini yapmak da bu yüzleşmeyi gerektirmektedir. Buradan hareketle sanat tarihinde bazı temsillerinin ancak bazı toplumsal grupların amaçları açısından tam olarak açıklanabileceği ileri sürülmüştür.

Arthur Danto (2010: 139), Batı sanat tarihini iki temel bölüme ayırmıştır. Birincisi; 1511 - 1574 tarihleri arasında yaşamış İtalyan ressam, yazar, tarihçi ve mimar kimliği ile tanınan, sanat tarihçiliği yazarlığının kurucusu olan Giorgio Vasari'nin temsil dönemidir (Görsel 10). İkincisi de modern sanatın tüketim kültürüne karşı direnişini kuramsallaştırıp resimde soyutlamayı destekleyen 20. yüzyılın en etkili sanat eleştirmenlerinden biri olan Clement Greenberg'in estetik ideoloji dönemidir (Görsel 11). Batı kültürünün bu iki büyük paradigması nasıl şekillenmiştir? Vasari döneminin sona ermesinin teknoloji ile fotoğraf makinası ve film gerçekliği ile ilişkisi nedir? Artık geleneksel anlamda temsilin sona erdiğini ilan eden Greenberg'in salt biçim anlayışı nasıl başlamış ve nasıl son bulmuştur? Sanatın merkezinin 1960'larda Pop sanat ile Batı'dan Amerika'ya kaymasının altında yatan gerçekler nelerdir? Bugün Amerika merkezinde şekillenmiş postmodern sanatın dinamikleri, olumlu ya da olumsuz özellikleri nelerdir? Yukarıdaki sorular ışığında daha önce bilim ve felsefe alanındaki postmodern düşüncülerin mutlak doğru, evrensel öz gibi genellemelere getirdikleri eleştiriler sanat alanına yöneltildiğinde sanatın büyük paradigmasını oluşturan koşullar neler olmuştur? Meşru sanat tarihini incelediğimizde Danto'nun ayırdığı Batı sanatının iki temel paradigmasının altında hangi bireysel tercihler yatmaktadır? Paradigma haline gelmiş ve insanlığın yüzlerce yıllık sanat tarihini tek bir ilerleme mantığı ile mutlak evrensel bir gerçek olarak tanımlayan kimdir? “Burada önemli soru, neyin öğretileceğine, neyin meşru, gerçek sanat tarihi olarak öğretilmesi gerektiğine kimin karar verdiği sorusudur. Ve elbette kime (Harris, 2013: 61)”?



Görsel 10. Giorgio Vasari, "Ressamın Atölyesi", fresko, 1563, Casa Vasari, Floransa



Görsel 11. Franz Kline, "Turuncu Çizgi", 96.5 x 101.6 cm, Tuval üzeri mukavva üzerine yağlı boya, 1955, Özel koleksiyon, New York

Yazılmış meşru sanat tarihine bakıldığında sanatın; sanatçılar, sanat eserleri, kurumlar, eleştirmenler vb. birçok farklı unsurdan oluştuğu görülür. Yazılı tarihte yer alan bütün bu

unsurlar sanat tarihinin olmazsa olmazları mıdır gerçekten? Yoksa mümkün olan birçoğu içinden bazılarının, Frankfurt Okulu düşünürlerinin kuramındaki gibi haklı çıkarılmış olmaları mıdır (Dellaloğlu, 2007: 43-44)? Danto'nun belirlediği ve sonuçta iki bireye indirgelediği Batı sanatının, Vasari ve Greenberg dönemleri dediği iki büyük konjonktürü oluşturan hangi tarihsel zorunluluklardır? Nietzsche ve diğer postmodern düşünürlerin dile getirdikleri eleştiriler temelinde tarihsel zorunluluklar haricinde bu iki bireyi oluşturan hangi tutku ve arzular olmuştur? En önemlisi de bu iki büyük konjonktür mümkün olan hangi diğer olasılıkları dışarıda bırakarak var olmuşlardır? Sanatın şekillenmesinde, bireyin hayata bakışındaki önemi vurgulayan bu düşünürler için bu ölçüt en önemli çıkış noktalarından olmuştur.

Sanatın; bireysel özellikler, toplum ve ideolojiler tarafından belirlenmişliği 1960 sonrasında sanat tarihçilerinin üzerinde durdukları önemli ölçütlerdir. Bugünün sanat dünyasını şekillendirmiş dinamikler yarınkini de şekillendirmeye devam etmektedir. Farklı iki toplumun ve ideolojinin farklı zamanların farklı iki sanatçısı olarak Velázquez ve Bacon'ın aynı konuyu yorumlayışları, zamanın yanı sıra saydığımız diğer faktörlerinde önemini ortaya koyar (Görsel 12,13).



Görsel 12. Diego Velázquez, “Papa Innocent X Portresi”, 140 x 120 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1650, Doria Galerisi, Roma



Görsel 13. Francis Bacon, "Velázquez'in Papa Innocent X Portresi Sonrası Çalışması", 153 x 118 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1953, Des Moines Sanat Merkezi, Iowa

Sanat tarihinde buna benzer sayısız örnek verilebilir. Hatta sanat tarihinin biraz da bu farkın ortaya konuluşu üzerine şekillendiği söylenebilir. Biçimler arasındaki bu değişimlerin kişilik özellikleri, toplum ve ideolojiler temelinde şekillenmesinin kendi içindeki mantığı nedir? Biçim ve özün kendi içindeki ilişkileri nasıl şekillenmektedir? Danto'nun Vasari ve Greenberg dönemleri olarak belirlediği iki dönem arasındaki dengenin bir uçtan diğerine varan ağırlığı Batı sanat tarihini oluşturmuştur. Farklı sanat kuramlarının hepsi birey, toplum ve ideolojinin şekillendirdiği, biçim ve öz öğeleri arasındaki ilişkide temellenmişlerdir.

Harris (2013: 83), Toby Clark'ın da sanat tarihinin bu yönüyle tespitini yaparak bugün yazılı meşru sanat tarihinin bütün unsularının yani sanatçılar, sanat eserleri, kurumlar, eleştirmenler, kurumsal koşullar gibi birçok unsurun oluşturduğu bir yelpazesinin farklı yapılandırma biçimiyle bir araya getirilerek birbirinden farklı sanat tarihi konjonktürleri oluşturulabileceğini tezini hatırlatır. Yüzlerce yıllık Batı sanat tarihinin dinamiklerinin iki isme indirildiği bir olgudan bahsederken Clark'ın bu tespitinin yadsınamayacağı ortadadır. Sanat tarihinde ve tabii tarihteki çığır açan gelişmelerden sanki kendiliğinden oluyormuş gibi bahsetmek tarihi bir indirgemecilik mantığı ile açıklamaya çalışmak ve bu

gelenen noktanın en iyi ilerleme olduğunu iddia etmek sıkıntılı bir tarih yazımının önünü açmaktadır. Harris (2013: 83), bu durumu şöyle özetlemiştir:

Öyleyse sanat -ve elbette sanat tarihi- Clark'ın öne sürdüğü gibi, görme kadar körlük hakkındadır da: Belirli bir bakış açısından gösterilebilir olan hakkında olduğu kadar dışarıda bırakılanlar hakkındadır da. Barrell hem görmenin hem de körlüğün nedenlerini sorgular ve onları sanatsal ve estetik etmenler kadar ekonomik, politik, ideolojik etmenlerle de ilgili bulur. Onun sanatın toplumsal tarihi açısından çıkış noktası İngiltere'nin ve on sekizinci yüzyılın toplumsal tarihinde ve ayrıca ekonomik ve toplumsal altyapıdaki dönüşümlerin gerçekliği ile bunların sanatta ve politik söylemlerde temsil edilebildikleri biçimler arasındaki ilişkilerin toplumsal tarihindedir (Harris, 2013: 83).

Tarihteki bütün sanat yapıları göz önüne alındığında sanatın bütün unsurlarının birbirini çeken, iten, zorlayan, dışarıda bırakan bir ilişki mantığı ile hareket ettiği söylenebilir mi? Haklı çıkarılmış olarak geçerli olanın tek, kendiliğinden gelişmiş, mutlak olan olduğunu iddia etmek akılcı düşüncenin sorgulama mantığını engellemez mi? Tarihin bu mantık ile şekillendiğini düşünmek başka bir mümkün olanı öne çıkarmaya çalışmadığı sürece, hayatın bütün alanlarının mümkün olan bir sürü olasılığı barındırdığı söylemini dile getirmesi açısından üzerinde düşünülüp tartışılmayı gerektirmektedir.

Harris (2013: 83), sanat tarihinin, sanatın söz sahibi ayrıcalıklı sınıfların inanç ve düşünceleri doğrultusunda şekillendiğini savunmuştur. Sanatın güç ile olan bu ilişkisi onun çoğulcu yapısını her zaman bastırılmış ve mümkün olanların içinden birinin haklı çıkarılmasını getirmiştir. Sanat, Orta Çağ'dan günümüze bir ve mutlak olan, bütün olasılıkları reddeden bir anlayıştan bireyin temsiline yönelen bir anlayışa doğru gelişmiştir. Sanat tarihinde modern anlamda bireyin doğuşu Rönesans düşüncesi ile temellenmiş ancak Aydınlanma ve Romantizm ile gerçek anlamda uygulama imkânı bulmuştur. Dönemin sınıflı toplumunun soylular sınıfı her dönemde toplumun en üst katmanlarında yer almıştır. Bu dönemlerin bütün alanlarının gerçekliğinin tanımını soylular sınıfının çıkarlarından ayrı görmek imkânsızdır. Sanatçının da sanatın soylu sınıfın gerçekliğini temsil ettiği tarihsel bir gerçektir. Soylular sınıfının tarihteki gerçeklik tanımını her zaman toplumun diğer kesimlerinden farklı olmuştur (Görsel 14). Bir yandan dinlence ve eğlence arzusu içinde olmuşlar diğer yandan onların da bir önceki atalarından devraldıkları unvan ve servetlerini korumaya ve sonraki nesillerine bırakmanın imkânlarını oluşturma gayreti içinde olmuşlardır (Görsel 15). Sanatta ve politik ekonomide soylular sınıfının gerçekliğini tanımlaması da bu bakış açıları tarafından şekillendirilmiştir. Durum bu olunca bu gerçekliğin temsilini resmeden ressamında belli bir konuyu seçmesi ya da seçmemesi, izleyicinin neyi görmek istediği ya da istemediği, görmek istediğinin kendi değer yargıları, ilgileri ve çıkarları ile nasıl bağdaştığı ile ilişkili duruma gelmiştir.



Görsel 14. William Hogarth, "Evlilik Sözleşmesi", 68.5 x 89 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1743-1745, Ulusal Galeri, Londra



Görsel 15. Genç Hans Holbein, "Elçiler", 209.5 x 207 cm, Panel üzerine yağlı boya, 1533, Ulusal Galeri, Londra

Moran (2008: 87-98), sanatın, farklı sınıflardan oluşan bir toplumda sınıflararası ekonomik koşullar ile ilişkisini Marxist sosyoloji ile açıklamaya çalışan Plehanov'u hatırlatır. Plehanov'un düşüncelerine göre farklı sınıfsal tabakalardan oluşan bir toplumun sanatının biçim ve içeriğini oluşturan ekonomik nedenler ve sınıf çatışmasıdır. 1789 Fransız Devrimi ile eski düzenin karşısına çıkan burjuvazi başlangıçta katılımcı ve eşitlikçi bir düzeni temsil ederken dönemin sanatı da burjuvanın görüşlerini paylaşmış ve ilerici bir sanat olarak tarihe geçmişlerdir. Ancak sonrasında toplumun tabanıyla burjuvanın çıkarları artık uyuşmaz olunca burjuva sanatı da bu ilerici karakterini kaybetmiştir. Burjuvanın ilerici sanatı, burjuvanın ilerici güç olmaktan çıkması ve 1789 Devrimini kendi lehine kullanmayı seçmesi ile yozlaşmıştır.

...bir toplumun ideolojisi o toplumdaki egemen sınıfın çıkarlarını korumaya, onları meşrulaştırmaya yöneliktir. Sanat da üstyapının bir parçası olduğuna göre, o da döneminin ideolojisini yansıtacak, bilinçli ya da bilinçsiz olarak egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edecektir. O halde toplumun altyapısı üstyapısını ve dolayısı ile ideolojisini belirleyecek ve sanat eseri de bu ideolojiyi yansıtan bir yapıt olacaktır (Moran, 2008: 44).

Sanatın toplumsal yapılar ve ekonomik nedenler ile ilişkisi çatışmasında şekillenen modern sanatın akımlar dönemi sürekli bu gerilimi barındırmıştır. Modern sanat akımlarının birbirlerini reddeden, kendilerini felsefeleştirerek yapılandırmaları sanatın ideolojiler dönemi olarak tanımlanmıştır. Her akım dünyaya bakış açılarının aynı olduğu sanatçılar grubunun bir manifestosu temelinde şekillenmiştir. Danto'nun (2010: 139) Greenberg dönemi olarak adlandırdığı bu bölüm, biçim ve özün güçlerinin çatışmasında şekillenmiştir. Modern sanatın karakteri olan temsilden kopuş, temsil araçlarının temsiline dönüşmüş biçimler aracılığı ile yapılmıştır. Her biçim akımın manifestosunun bir imzası niteliğindedir. Bir biçim diğer biçimlerden üstünlüğünü kabul ettirdiği ölçüde başarılı sayılmıştır. Batı sanatının klasikten modern anlayışa kayması, sonrasında estetiğin reddi ile başlayan ve sanatın reddine dönüşen ve yüzlerce yıllık geçmişi olan Batı sanatının merkezini Amerika'ya taşıyan hangi dinamikler olmuştur? Sanat anlayışlarındaki bu büyük değişimlerin kendiliğinden olduğunu ileri sürebilir miyiz? Bu değişimlerin olumlu ya da olumsuz sonuçları nelerdir? Bu sorular daha da çoğaltılabilir. Ancak bütün hepsinin cevabı dönüp dolaşıp postmodern düşünürlerin sorunsallaştırdığı meselelere dayanmaktadır.

Batı sanatının iki büyük paradigması olarak Danto'nun tanımladığı Vasari ve Greenberg dönemleri Kuhn' un bilimsel devrimlerin paradigma değişimleri kuramı ile örtüşür niteliktedir. Dönemin toplumsal, ekonomik koşulları içerisinde bireylerin bu güç ilişkileri karşısında hangi tarafta yer aldığı bu büyük paradigma değişimlerini yönlendirip mümkün olanlardan birinin haklı çıkarılmasını sağladığı bir çok düşünür tarafından

savunulmuştur? Birbirinden farklı güçlerin çatışması sonucu dönemin koşullarında birinin galip gelmesi hayatlarımızın bütün alanlarını yeniden yapılandırmaktadır. Görsel 16'da İngiliz General Fohn Burgoyne'nin Saratoga'da 17 Ekim 1777'de Amerika'nın Bağımsızlık Savaşı olan ve bugünün Amerika'sının kuruluşunun miladı olarak bilinen bir sahne yer almaktadır. Sahnenin ortasında Amerikan General Horatio Gates ve İngiliz General Burgoyne, generallerin arkasında savaşın taraflarını temsil eden subaylar yer almaktadır. Galip olan Amerikan generali ve subaylarının dik duruşları verdikleri mücadelenin ve kazandıkları zaferin gururunu yansıtmaktadır. İngiliz general ve subayların ise hüzünlü yüzleri ve olayın nereye varacağını merak eden bakışları dikkat çekmektedir. Resmin önemli bir ayrıntısı resimde, ordularının gücünü ve modern yapısını vurgulayan Amerikan subaylarının aralarına aldıkları bir top bulunmasıdır. Buna karşın İngiliz ordusunun savaş gücünü geleneksel atlı bir süvari temsil etmektedir. Generalin çadırının üstündeki Amerikan bayrağı, geleceğin yani bugünün Amerika'sının sembolü olarak dalgalanmaktadır. İngiliz birliğinin tarafında, resmin solunda ise yıkılmış bir ağacın gövdesi ve dalları arasından yeni birkaç filiz kurulan yeni düzeni temsil etmektedir. Bu resim tarihsel bir belge olarak Amerikan tarihinin önemli bir dönüm noktasını görselleştirmiştir.



Görsel 16. John Trumbull, "General Burgoyne'nin Teslim Oluşu", 370 x 550 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1821, Rotunda, Washington



Görsel 17. Mark Tansey, “New York Okulu’nun Zaferi”, 188 x 305 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1984, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York

Başka bir tarihsel gerçekliği temsil eden Mark Tensey’in 1984 tarihli New York Okulu’nun Zaferi adlı resmi (Görsel 17) ironik bir şekilde Batı sanatının iki büyük paradigması olarak Avrupa ve Amerika merkezli avangard sanatları temsil etmektedir. Savaş Amerika tarafının lehinde sonuçlanmıştır. Görsel 16’da hayatın doğrudan temsili Görsel 17’de hayatın bir temsili olması gereken sanatın temsili vardır. Bir bakıma temsilin temsildir Görsel 17. İlk bakışta iki askeri birliğin karşı karşıya gelmelerini ve temsilcilerinin resmin ortasında küçük bir masa üzerinde bir kâğıdı imzalamalarını betimlemektedir. Resmin ironik yapısı, tarafların herhangi bir birliğin sıradan subayları değil, birebir Avrupa ve Amerika’nın avangard sanatçıları temsil ediyor oluşlarıdır. İmzalanan kâğıt da Avrupa sanatının Amerika sanatı karşısında yenilgisini ve sanatın merkezinin Avrupa’dan Amerika’ya kaymasını sembolize eden bir antlaşma niteliğindedir. Verilen savaşın izleri olan dumanlar, arka planda savaş alanında hala yükselmektedir. Resmin sağında yer alan Amerikan subayları, Amerikan avangard sanatçılarının kazandıkları zafer karşısında oldukça neşeli gözükmektedirler ve hepsi birlikte olayın merkezine imzalanan kâğıda odaklanmışlardır. Bu aynı zamanda Amerikan soyut dışavurumculuğunun karakterini de ortaya koymaktadır. Temsilcilerin hepsi Greenberg’in sanat kuramı çevresinde toplanmışlardır. Buna karşın Avrupa avangardlarının sıkıntılı hallerinin yanı sıra ortada gerçekleşen olaya ilgisiz gözükmektedirler. İmzayı atan Andre Breton ve olayı en yakından izleyen Picasso dışında diğer bütün Avrupalı avangardlar, kendi aralarında

gruplar halinde ya da bireysel olarak yer almaktadırlar. Olayı en uzaktan Avrupa'nın avangardı Duchamp izlemektedir. Yine önceki resimdeki gibi Amerikan tarafının gücünü ve modernizasyonunu temsil eden mekanize bir araca karşın Avrupa tarafının gücünü geleneksel atlı süvariler temsil etmektedir. Savaş alanının için ayakta kalmış genç ağaç da Amerikan safında yer almaktadır. Guilbaut (2009: 14), sanatın merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya taşınmasını şöyle yorumlamıştır:

Siyasal, ekonomik, toplumsal, ideolojik ve simgesel sistemlerin her yerde çöktüğü savaş ertesini dönemde sanat dünyasında patlak veren tutarsız kavgalar karmaşasını basit bir şablona oturtmak, basitleştirmek ve sınıflandırmak arzusuyla hareket eder. Bütün karmaşıklıklar halinin altına süpürülmüştür. Böylelikle oluşturulan imge, haklı olarak nesnel ve istatistikidir ama bir kenara attıklarından, dışarıda bıraktıklarından dolayı da yanlıştır (Guilbaut, 2009: 14).

Guilbaut (2009: 16-82), "Sürgündeki Sanatçılar Sergisi"ni sanatın Avrupa merkezinden Amerika merkezine taşınmasını, yani soyut dışavurumculuğu soğuk savaş sırasında kurgulanmış bir propaganda silahı olarak yorumlamıştır. Bu dönemi, avangardın şekil aldığı, başka yazma ve okuma biçimlerinin arka plana itildiği, daraltılan bir sanat tarihi yazımı olarak tanımlamıştır. Dönemin egemen sistemi tarafından desteklenmiş ve yönlendirilmiş bir akımın öne çıkması da bu sistemin ideolojik ihtiyaçları ile biçimlenmiştir. Sanatın Avrupa'dan Amerika'ya kaydığı sırada düşünülmüş olan "Amerikan Sanatı Satın Alın Haftası" Amerikan sanatı için ciddi bir piyasa yaratmış, özel sanat piyasası yeniden düzenlenmiş ve sanatın popülerleşmesini sağlamıştır. Böylece 19. yüzyıldaki İngiltere ve Fransa liderliği 20. yüzyılda yerini Amerika'ya devretmiştir. Amerika, 2. Dünya Savaşı'ndan kaçan Avrupa kültürünün sahiplerine kucak açarak bu köklü kültürün kendi topraklarında yeşermesini sağlamıştır. 'Sürgündeki Sanatçılar Sergisi' 1942'de Amerika'da yeşeren Avrupa kültürünün önemli örneklerinden biridir (Görsel 18). Fotoğrafta yer alan sanatçılar da şöyle; ön sıra soldan sağa: Roberto Matta Echaurren, Ossip Zadkine, Yves Tanguy, Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Léger. İkinci sıra: André Breton, Piet Mondrian, André Masson, Amédée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Pavel Tchelitchev, Kurt Seligmann, Eugene Berman.

Şu yegâne kanaatle başlayacağım: Sanatın geleceği Amerika'dadır. ... Savaşın sonucunu beklemeden, hatta önceden kestirmeye kalkışmadan. Batı kültürünün merkezinin artık Avrupa'da olmadığını söylemek şimdi bile mümkündür. Amerika'dadır merkez. Onun geleceği konusundaki son söz sahipleri bizleriz, onun sınırsız olanakları bizlerin. Sanatın geleceği Amerika'dadır. ... Avrupalı yazarların, akademisyenlerin, sanatçıların, bestecilerin aramızda bulunuşu bir gerçek. Bizanslı bilginlerin, eski ve uygar başkentlerinin Türk aşiretleri tarafından ele geçirilmesinden sonra (Görsel 19) İtalya'ya gidişi gibi önemli bir gerçek olabilir bu bizim için. Böyle bir kıyaslanmanın üstünde düşünmeye değer. Bildiğim kadarıyla Bizanslı sürgünler İtalya'ya gittikten sonra kendileri için pek az şey yaptılar. Ama İtalyanlar için onların mevcudiyeti, yanlarında getirdikleri bilgi son derece verimliydi (Bishop, 1941'den aktaran Guilbaut, 2009: 82).



Görsel 18. George Platt Lynes, “Sürgündeki Sanatçılar”, 18,7 x 24,1 cm, Jelatin gümüş baskı, 1942

Sanatın bu iki büyük kuramı arasındaki savaşı başlatan etmenler, bunlara zemin hazırlayan dinamikler düşünüldüğünde modern sonrası sanatın değişkenlerini tartışmak kaçınılmaz olarak durmaktadır. Sanatın klasik, modern ve postmodern dönemlerindeki kırılmaları getiren dönemin ve coğrafyanın koşulları nelerdir? Büyük anlatıların hâkim olduğu sanat anlayışının ardından, bireyselleşme yolundaki küçük çatlaklar ile başlayıp, güncel sanatın küçük anlatılarının en kılcal temsillerine kadar erişen sürecin okunması açısından kırılma noktaları önemli ipuçları içermektedir. Bu nedenle 1960 sonrası Amerika merkezinde şekillenen sanatın doğru tanımının yapılması dönemin dinamiklerine ve bunlarla iç içe geçmiş olan postmodern düşüncelere odaklanmayı gerektirmektedir.

Koca bir toplumsal yapı devrilmiş, siyasal yaşam tepeden tırnağa yeniden yönlendirilmiş, entelektüel yaşam paramparça edilmiştir. Savaş ertesi dönemin kültür tarihi, Amerikan kültürünün, genel olarak dünya ekonomisinde, özel olarak da Amerikan ekonomisinde meydana gelen değişimlerin koyduğu yeni temeller üstüne yeniden inşasının tarihidir. Toplumsal değerlerin bütün bütün başka türlü değerlendirilmesinin, kültürel göstergelerin yeniden değerlendirilmesinin tarihidir. Öyleyse nasıl kültür tarihi yazarız da onu biçimlendiren ve onun biçimlendirdiği daha geniş tarihten hiç söz etmeyiz? Amerikan sanatının tarihi, toplum yalıtılmış hücrelere bölünmezse yazılabilir ancak, toplumsal, ekonomik, kültürel ve simgesel olgular arasındaki dolaylımlar yok edilmezse yazılabilir ancak. Dolayısıyla, resme öbür tarafından ışık tutan ve bir boyut kazandıran yanlış yolları, unutulmuş sanatçıları, reddedilmiş yapıtları küçümsememek ve ihmal etmemek önemli hale gelmektedir. Birçok konuya bu biçimde bakmak araştırma alanını parçalara ayırmak

değil, daha ziyade alanı sınırlamak, araştırmayı odaklamak, ayrıntılı incelemeye tabi tutulabilsin diye araştırma konusunu keskinleştirmektedir (Guilbaut, 2009: 15).

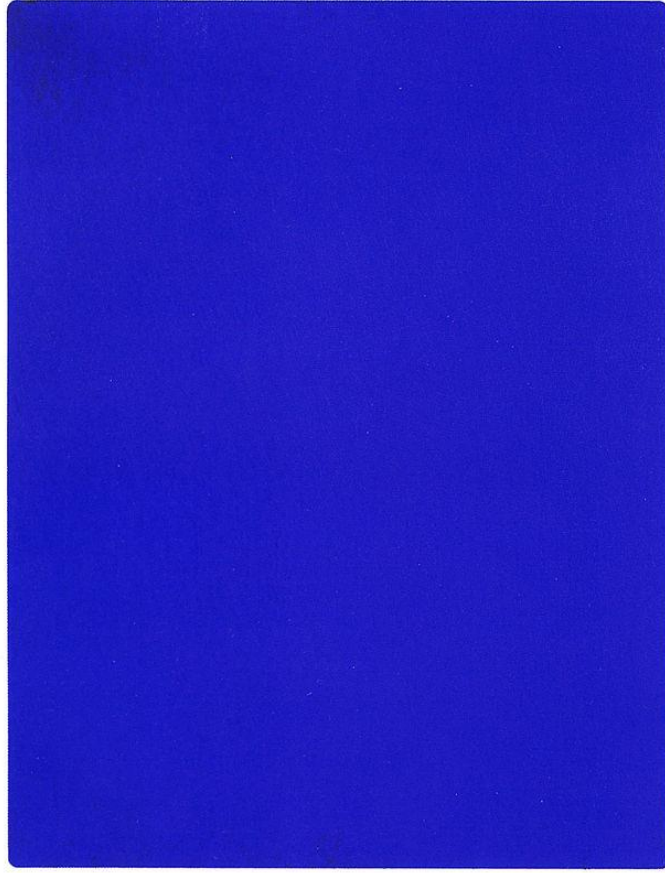


Görsel 19. Fausto Zonaro, "Fatih Sultan Mehmet'in, İstanbul'un Kapılarında Girişi", 100 x 74 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1905, Dolmabahçe Sarayı

Postmodern düşünürlerin modernizme yönelttikleri temel eleştirilere bakıldığında, modernizmin varılan en son noktanın mümkün olan en iyi ve tek gerçeklik olma talebi olduğu görülür. Zamanla bu ilerleme mantığı yeni olanın ilerleme olarak algılanmasına dayanmıştır. Bu bakış açısı, sanat alanında sanatın sonu tezlerinin gündeme gelmesine neden olurken, hayatın diğer alanlarında insanlığın ciddi bedeller ödemesi ile sonuçlanmıştır. İlk çıkışında toplumu ileriye taşıyacak olan yenilik düşüncesi sonrasında içeriğini kaybetmiş salt biçimsel olarak varlığını sürdürmüştür. Böyle bir dönemde sanat da salt biçime dönüşerek içeriğin iptal edilmesini, araç olanın amaca dönüşmesini ve sonunda da bütün anlam ve biçimlerin sıfırlanışını getirmiştir (Görsel 20).

Sanat biçimleri bir kez yerleşip denendiler, kuşaktan kuşağa aktararak sözün tam anlamıyla kutsallaştılar mı, son derece tutucu bir nitelik kazanırlar. Başlangıçtaki büyüsel anlam büyük ölçüde unutulsa bile, insanlar eski biçimlere karşı korkuyla karışık bir saygı duyarlar: bir zamanlar belli bir büyü gücü ve toplumsal anlamı olan söz, dans ve resim biçimleri ileri ve gelişmiş toplumların sanatında yaşar, büyüsel toplumsal yasa yavaş yavaş estetik bir yasaya dönüşür. Eski biçimleri bir yandan yıkmak bir yandan değiştirecek

yeni biçimler yaratmak için her zaman yeni bir toplumsal özün olması gerekir (Fischer, 1985: 178).



Görsel 20. Yves Klein, “Mavi Monokrom”, 195.1 x 140 cm, Kontrplak üzeri pamuk üzerine kuru pigment, 1961, Özel koleksiyon

Geleneksel temsilin ardından sanatın modernizm döneminde kendi temsil araçlarının temsiline dönüşen sanat eseri, bu dönemden sonra ciddi eleştiriler sonucunda çok farklı yapılanma şekillerine girmiştir. Sanatın modern estetik ideoloji ile son bulan ve hayattan koparak kendi amacı haline gelmesi, hem sanatın içinden hem de postmodern düşünürler tarafından ciddi eleştiriler almasına neden olmuştur. Bu anlayışın öncülü olarak Nietzsche felsefesi ve diliyle amacını yitirmiş bütün kalıplara ilk itiraz edenlerden olmuştur. Sanatın kendi içinden en ciddi eleştirel yaklaşım Duchamp tarafından hazınesne ile yapılmıştır.

Gelenek, ilk insanların sözde yararlı ve zararlı olana ilişkin deneyimlerini yansıtır, ama gelenek duygusu (ahlaklılık) bu tür deneyimlerle değil, geleneğin geçmişi, kutsallığı ve tartışılmazlığı ile ilişkilendirilir. Ve bu yüzden bu duygu, insanın yeni deneyimler edinmesine ve gelenekleri düzeltmesine engel olur. Bu şu demektir, ahlak yeni ve daha iyi geleneklerin ortaya çıkmasına karşı koyar aptallaştırır (Nietzsche, 2003: 28).



Görsel 21. Damien Hirst, "Tanrı Aşkına", 17,1 x 12,7 x 19 cm, Platin, elmas, insan dişi, 2007, White Cube Gallerisi, Londra

İçeriği iptal eden salt biçimin varlığı 21. yüzyılda bütün avangard hareketlerin ardından bile sanatın en ciddi sıkıntılarında biri konumunda olmuştur. Zamanında modern sanatın salt biçim olarak varlığını eleştiren avangard hareketlerin ürettiği yeni teknikler bugün sanat piyasalarının merkezinde paha biçilemeyen sanat eserleri olarak bulunmaktadır (Görsel 21). Sanatın hayattan kopukluğunun eleştiri biçimleri, bugün sanatın hayattan kopukluğunun yegâne temsilleri olarak durmaktadırlar. Bütün avangardlar ilk çıkışlarındaki ideolojik içeriği zamanla silikleştirmişler ancak bu arada sanatın gidişatına ciddi müdahalelerde bulunmuşlardır. İçeriğin iptali kaçınılmaz olarak sonunda kalıpları geri getirmiştir. Modern sanatın eleştirisi, sanatın yeni disiplinler kazanmasına, disiplinler arası yeni sunum imkânlarını doğururken bir taraftan sanatın çoğulcu karakterini de getirmiştir. Artık her şey sanat eseri, herkes de sanatçı olabilir durumdadır. Ancak Duchamp ile her şeyin sanat eseri oluşu, Warhol'un ve Beuys'un herkesin sanatçı olabilirdiği düşüncesi sanatı komple iptal eder duruma geldiği, yine postmodern düşünürler tarafından tartışılmaktadır. Baudrillard (2005: 70-71), sanatın kontrolsüz çoğalmasını, her şeyin sanat eseri ve herkesin sanatçı olabilirdiğini, sanatın bir tür sonu olarak yorumlamış, modern sanatla birlikte hayattan koparak anlamını yitiren sanatın, hayatın içine doğrudan dâhil olarak bu defa farklı bir sona ulaştığını

savunmuştur. Sanatın günlük olanın içinde yitip gitmesini porno örneği ile açıklık getirmiştir. Buna göre; gerçekliğin metaforu olması gereken şey gerçekliğin yerine geçerek aslını iptal etmiştir ve gösterge yok olmuştur.

Sanatın tanrıların, doğanın ve toplumun hizmetinden çıkarak, onlara karşı özerk bir hakikat ve siyaset rejimi olarak amaçsızlaşmaya/işlevsizleşmeye/yararsızlaşmaya başladığı romantizmle, onu izleyen modernist ve avangard hareketler, zamanımızda süratle parçalanmıştır. Modernlik aşındırıldıkça, din gibi sanat da restore olmakta, özerkleşme öncesindeki tarihsel misyonuna dönmektedir. Şimdi sanat, çağdaşlaştıkça muhafazakârlaşmakta, özelleştikçe resmileşmektedir. Çünkü doğal olarak, kültürelleşmenin mantığına ilkin o tabii olmaktadır (Artun, derleme, 2013: 12).

Bütün bunlar göz önüne alındığında daha da karmaşıklaşan gelenek ve yenilik çatışmasında hangi taraf seçilmelidir? Bu olgulara hangi pencereden bakılmalıdır? Modernizmin haklı eleştirisini yapan postmodernizmin kendisi sonrasında eleştirdiği sıkıntıları doğurduğu yadsınamaz bir gerçek olarak durmaktadır. Bu yeni düşünce yapısı da, sanat tarihini şekillendiren çıkışların arkasında yatan sanatçının, toplumla ve ideoloji ile olan ilişkisi üzerinden okunmalıdır. Ve unutulmaması gereken en önemli nokta tarihi oluşturan kavramların haklı çıkarılmışların yanında mümkün olan ama içeride yer alamamış diğer olasılıklardır. Sanatın neleri içerdiğinde değil, neleri dışladığında oluşabileceğini ve bir temsil gücü taşıyabileceğini konuşmak gerekmektedir (Kahraman, 2005: 204). Foucault (2001'den aktaran Yardımcı, derleme, 2013: 127), modernizmin tarihini, Batı'nın sömürgecilik ile başlattığı, kendini bilimsel bilginin tek kaynağı olarak gösterdiği, kendinden olmayanları dışarıda bıraktığı, ötekileştirdiği dönemin ve anlayışın da tarihi olarak tanımlamıştır. Bu bilgi biçiminden başka diğerlerinin hepsi de modern bilmenin geçmişi olarak yansıtılmaktadır. Yazılmış sanat tarihi de dışarıda bıraktıklarına rağmen yazılmış bir tarihtir.

Bir şeyin sanat olup olmadığına kim karar verir? Bir sanat yapısının iyi veya kötü olduğuna kim karar verir? Sanatçı mı, küratör mü, sanat eleştirmeni mi, koleksiyoner mi, bütünüyle sanat sistemi mi, sanat piyasası mı, kamuoyu mu? Ancak, her ne kadar cazip olsa da, bu soru bana yanlış geliyor. Sanatla ilgili bir şeye karar veren kim olursa olsun hata yapabilir; kamuoyu, demokratik halk hata yapabilir -ve aslında hâlihazırda tarihte çok kereler hata yapmışlardır (Groys, 2013: 12).

Bu tez, sanatın yeni tanımının çoğulculuk zemininde şekillenmesinin, sanatla hayatın bağlarının tekrar kurulmasının, herkesi kapsayan bir sanat tanımının varsayılması ve bu doğrultuda sanatın sonu krizinin aşılması açısından bir araştırma niteliğindedir. Sanatın bir paradigma olarak klasik ve modern dönemlerinin sanat anlayışlarından hareketle, haklı çıkarılmış ve mümkün olan diğerleri ile birlikte günümüz sanatını oluşturan dinamiklerin, yeni sanatçı ve izleyici tanımının ya da tanımlarının oluşumu bu tezin temel çıkış noktalarından olacaktır. Ancak bu çoklu tanımlamayı yapmak bir takım sıkıntılar ve

çelişkiler de içermektedir. Farklı düşünürlerin aynı konu üzerinde birbirini yok eden tezler savunmaları bu araştırmanın mantığı ile uyuşmakla birlikte genel bir değerler sisteminin oluşmasını zorlaştırmaktadır.

Araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Araştırmanın amacı, sanatın sonu tezinden hareketle sanat tarihinin temel paradigmasının ve kırılma noktalarının araştırılmasıdır. Bu amaç doğrultusunda sanatın özne ile ilişkisinden kaynaklı "Haklı Çıkarılmış" ve "Mümkün Olan" değerlerinin olabilirliği sorgulanmaktadır. Böylece sanat tarihinin içinde yer alan unsurlarının yanı sıra dışarıda bıraktıkları ile de oluştuğunu ve 1960 sonrası sanatının çoğulcu yapısının olabilirliğini saptamaktır. Araştırma sanatın çoğul tanımından hareketle sanatın sonu tezlerinin karamsarlık zemininden kurtulmasını ve önceki dönem sanat üretim teknikleri de dâhil olmak üzere sanat üretiminin çoklu tabana oturtulmasına bir katkı sağlaması açısından önemlidir. Sanatın özellikle aydınlanma hareketleri sonrasında eski yapısından kurtularak bireyselleşme yolunda ilerlemesi ve demokratikleşmesi, sanatı bütün alanları ile sorunsallaştıran, ona eleştirel ya da onaylayıcı yaklaşan bütün sanatçı, felsefeci, düşünürlerin katkı sağladıkları varsayımından hareket edilmiştir. Araştırma, Batı sanatının klasik, modern ve postmodern olmak üzere temel üç sanat döneminin ve bunlarla ilişkili diğer bilimlerin teorik ve uygulama verilerine ilişkin kaynaklarla sınırlıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM ÖNCESİ BATI SANATININ TEMEL PARADİGMALARI VE BİREYSELLEŞME YOLUNDAKİ İLK ÖRNEKLER

1. TARİHTE İLK SANAT KURAMI OLARAK MİMESİS KURAMI VE DİNSEL BİLİNCİN SANAT ÜZERİNDEKİ BELİRLEYİCİLİĞİ

Resmin tek tarihi çeşitli düşüncelerin çeşitli konu ve nesnelere birlikte resmedilmesinden, çeşitli konu ve nesnelere sahip bir düşünceye, çeşitli nesnelere sahip bir konuya, sonra tek konulu tek nesneye, konusu olmayan tek nesneye, nesnesi olmayan tek konuya, sonra da nesnenin ve konunun ve çeşitliliğin hiç olmaması düşüncesine uzanır (Reinhardt, derleme, 2011: 868).

Sanat ilkel insanların iddia edilen büyüsel amaçlı kullanımlarından günümüze kadar farklı dönemlerde, toplumlarda ve coğrafyalarda farklı biçimlerde üretilmiştir. Her biri hayatın farklı koşullarında, farklı düşünce yapılarına ve inanışlara hizmet etmiş, yüzyıllara hâkim olmuş sanat anlayışları olarak kabul edilmiştir. Modern sonrası düşüncelere kadar sanatın güç ilişkileri ile biçimlenen yapısı sanat tarihinin ve tarihin bize sunduğu tek gerçeklik olarak gösterilmiştir. Sistemin çıkarları doğrultusunda üretilen ürünlerin desteklendiği sanat tarihinin üç büyük paradigması taklit (Görsel 22), ideoloji (Görsel 23) ve tarih sonrası (Görsel 24) dönemler şeklinde sıralanabilir. Bu üç temel sanatın klasik dönemini, modern estetik anlayışını ve felsefe ile ilişkisini temsil etmektedir.



Görsel 22. Leonardo da Vinci, "Gelincikli Kadın", 54 × 39 cm, Ağaç panel üzerine yağlı boya, 1490, Wawel Kalesi, Kraków



Görsel 23. Max Beckmann, "Gece", 133 x 154 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1918, Düsseldorf



Görsel 24. Tracey Emin, "Yatağım", 79 x 211 x 234 cm, Yatak, nevresim, yastık, nesnelar,
1998

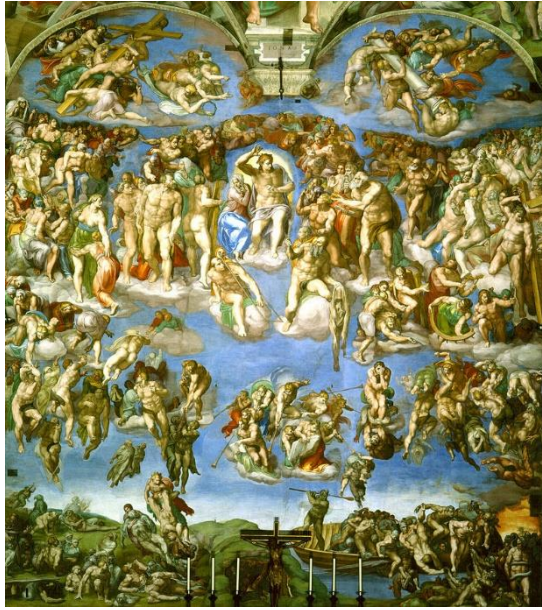
Günümüz açısından bakıldığında tarihin değişimi ile birlikte sanatın, belli noktalarda sona erdiğinin savunulduğu dönemler olmuştur. Fakat sanat her zaman farklı yapılanma biçimlerinde var olmaya da devam etmiştir. Farklı sanat kuramlarının çeşitli sanat tanımları, bazı örnekleri içine alırken bazılarını da dışarıda bırakmıştır. Sanat tarihinde

çoğu sanatçı, düşünürlerin ütopyalarında dahi yer bulamamıştır. Platon'un mimesis kuramı tarihe bakıldığında ilk felsefi sanat kuramı olması açısından önemlidir. Sanat hakkındaki düşüncelerini temellendirdiği mimesis kuramı ile Platon; Yunan, Roma, Hıristiyan Ortaçağ, İslam, Rönesans, Aydınlanma'ya ve değişim geçirerek Marxist estetiğe kadar birçok döneme etki etmiş bir düşünürdür. Platon'un ontoloji ve epistemoloji sınırlarında şekillendirdiği sanat kuramı, onun idealar dünyasının bilgisine duyduğu arzunun yansıması olarak iyi, güzel ve doğru olana yöneliktir. Sanat, Platon'un kuramında, güzelin duyusal olarak kavranmasından başlayarak metafizik bir yapıya dönüşür. Platon'un sanatı duyusaldan metafizik olana geçiş ile tanımlaması, sanat üretiminin nedenini metafizik ile ideal olana ulaşma çabası olarak verilir. Sanatın güzel olan aracılığıyla tek amacı metafizik olana, yani ideal olana ulaşmaktır. Platon'un güzel olanı iyi ve doğru ile tanımlaması onun ahlakçı yönünü ortaya koymaktadır. Platon'da estetik olan aynı zamanda etik olan demektir. Böylece güzel, estetik bir değer olmaktan çıkar ve yaratıcıya ulaşılır. Platon'un mimesis kuramı sanatı basit taklitçilikten uzaklaştırarak, sanata bir tinsellik yükleme girişimi olmuştur. Görülür dünyanın duyusal güzelinden hareketle kavramsal güzele ve oradan da mutlak güzele, yani hakikate, yaratıcıya ulaşma çabasında olmuştur (Murdoch, 2008).

Platon'un sanat kuramında sanatın metafizik ile ilişkisini kurarken, sanatın taklit özelliğinden de kaygılanmaktadır. Çünkü taklit ona göre görünüşleri sorgulamaz, onları taklit ederek olduğu gibi kabullenir. Kötü olanın taklidi gerçek yaşamda ruhun en alttaki bölümünü dışa vurur ve tatmin eder. Platon'a göre sanatın dışa vurduğu ve tatmin ettiği bu heyecanların köreltilmesi ve bastırılması gerekmektedir. Sanatın bu şekilde tanımlanması beraberinde sanatçının da ahlakçılık zemininde tanımlanmasını getirmiştir. Platon bu nedenle Devlet adlı yapıtında sanatçıyı ideal devletine almamıştır. Platon için sanatçı tanımı, insanların dine saygı göstermesini, iyi olana hayranlık duymasını ve kötüden uzak durmasını sağlamasına dayandırılmıştır. Müzik ve tiyatro, taşkın ve denetimsiz heyecanlara değil, Stoacıların savunduğu dinginliğe özendirmelidir. Platon sanata yüklediği bu özellik ile sanatın eğitici yönünü vurgulamaktadır. Peki, neyin iyi ya da kötü olduğu sorusunu kim cevaplayacaktır? Bu soruyu cevaplayacak olanı kim seçecektir? Neyin estetik neyin değil olduğuna karar vermenin bir sürü çelişkiyi barındırdığı bir ortamda estetiğin ahlakçılık ile tanımlanmaya çalışılması, durumu daha da karmaşıklştırmaktadır. Platon, estetik olanın tanımlanmasının yanında sanat tüketiminin sonuçları ile de ilgilenmiş ve bunları estetiğin önüne geçirmiştir (Murdoch, 2008: 21).

Sanatın Platon tarafından kabul edilmeyen özelliklerinden biri de hazdır. Platon için haz, yapısı gereği sınırsız ve belirsizdir. Bu özelliği yaratıcı tarafından tasarlanmış ilişkilerin insanın bu ilişkilere haz ile yaklaşması sonucu bozulmasına neden olacaktır (Murdoch, 2008: 25-26). Haz ilkesi Tolstoy'un da (2007) üzerinde durduğu önemli bir ögedir. Tolstoy için sanat iletişimdir, insanlar arası bir duygu aktarımıdır. Ancak insanlık sanatı ondan alınan haz ile tanımlamaktadır. Tolstoy da Platon gibi sanatı ahlaki değerler ile yargılamaktadır. Değer yargılarına, neyin iyi neyin kötü olduğuna karar verecek olanın dinsel bilinç olduğu vurgulanmaktadır. “Bütün toplumlarda her zaman, neyin iyi neyin kötü olduğuna dair o toplumun bütün üyelerince paylaşılan dinsel bir bilinç söz konusudur ve sanatın aktardığı duyguların değerini belirleyen de bu dinsel bilinçtir (Tolstoy, 2007: 56-57)”.

Tolstoy sanatın dinsel bilinç tarafından belirlenmesi gerektiğinin vurgularken geçmişe dair ilginç çıkarımlarda bulunmuştur. Batı'nın Orta Çağ sonrasında dine bakışının zayıflamasının sonucunda insanların yaşamın anlamını haz duymada aramasına neden olduğunu belirtmiştir. Ve bugün Rönesans olarak bildiğimiz, bilim ve sanatta yeniden doğuş döneminin her türlü dinsel inancın yadsınmasına ve bunların yerine haz ilkesinin konmasına neden olduğunu ileri sürmüştür. İyinin ölçütü olarak hazzı, yani güzeli kabul eden Avrupa, eski Yunan'ın sanat anlayışına geri dönmüştür ve bu anlayışa uygun, dönemin, yani Rönesans'ın sanat kuramını geliştirmişlerdir. İdeal güzellik de yansımaları insan vücudunun kusursuz temsil edilmesinde bulmuştur (Görsel 25).



Görsel 25. Michelangelo, “Son Yargı”, 1370 x 1200 cm, Fresko, 1536 – 1541, Sistine Şapeli, Vatikan Şehri

Platon da eski Yunan'ın sanat anlayışını hazza dayalı, kaba sanat olarak mahkûm etmiştir. Tolstoy, Platon ile kurduğu bu yakınlık ilişkisinde onun gibi sanatı ahlaki değer yargıları ile değerlendirmekte ve bunun dışındakileri hazza bağlı yargılar olarak dışarıda bırakmaktadır (Bozkurt, 2004: 35). Tolstoy genelde sanatı ve özelde resim sanatını Hristiyanlık öğretileri, yüce özverileri işleyen içerikler olarak tanımlamıştır. Hazzı işleyen (Görsel 26) bir resmi sanat olmamakla tanımlarken, Hristiyanlık öğretileri ve yüce özverileri işleyen resimleri sanat olarak tanımlamıştır. Peki, Eugène Delacroix'ın 1840'ta çalıştığı Haçlıların İstanbul'a Girişi (Görsel 27) adlı resmi bir sanat eseri midir, yoksa değil midir? Bu sorunun cevabını hangi dinsel bilinç verecektir? Hristiyanlık mı, yoksa Müslümanlık mı? İnsanın içindeki şiddeti ve savaşı temsil eden Roma'nın gladyatör dövüşlerini betimleyen oryantalist ressam Gerome'nin Pollice Verso adlı resmi hazzı konu edinen bir resimdir. Soyluların zaten ölüm emrini verdiği, bozguna uğrattığı rakiplerinin üzerindeki heybetli duruşu ile gladyatör, kralın son sözünü beklemektedir. Şiddetin, ölümün ve gücün yüceltildiği bu tarihsel sahne hangi kriterlere göre sanat eseri olarak tanımlanacaktır. Delacroix'nın "Haçlıların İstanbul'a Girişi" adlı resmi kime göre sanat eseri kabul edilmeli? Konstantinopolis'i 1204'te fetheden Haçlılar ve ilk Latin imparatoru I. Baldwin'e göre mi, yoksa onların karşısında diz çökmüş dönemin Konstantinopolis haklına göre mi? Yoksa aynı İstanbul'un fethini betimleyen Jean-Joseph Benjamin-Constant'ın "Sultan II. Mehmet'in İstanbul'a Girişi" (Görsel 28) adlı resmindeki Müslüman ordusuna göre mi? Bu nedenle Platon ve Tolstoy gibi düşünürlerin, sanatta değer yargılarına nasıl karar verileceği üzerine söyledikleri sanat tarihinin her dönemde temel sorunlarından biri olmuştur. Tolstoy'un ve Platon'un sanat hakkındaki düşünceleri başlı başına bir çalışma konusudur.



Görsel 26. Jean-Léon Gérôme, "Pollice Verso", 96.5 x 149.2 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1872, Phoenix Sanat Müzesi, ABD



Görsel 27. Eugène Delacroix, "Haçlıların İstanbul'a Girişi", 498 x 410 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1840, Louvre, Paris



Görsel 28. Jean-Joseph Benjamin-Constant, "Sultan 2. Mehmet'in İstanbul'a Girişi", Tuval üzerine yağlı boya, 1876, Augustins Müzesi, Fransa

Sanatın bu şekilde tanımlanması tarihte diğer birçok olasılığın yok sayılmasına neden olmuş olabilir mi? Platon'un katı ahlakçı sanat tanımı hangi diğer olasılıkları yok etmiş olabilir? Yok sayılmış, mümkün olan diğerlerinin iyi ya da kötü sonuçları nasıl, kim tarafından ötelendi? Yüzyıllar süren Orta Çağ'da sanatın tamamen dinin hizmetinde oluşu insanlığa ve onun yanında sanata ne kazandı ve ne götürdü? Bu soruların araştırılması önemli ve gereklidir.

2. İDEALİN YENİDEN GÜNDEME GELİŞİ OLARAK RÖNESANS DÜŞÜNCESİ VE RESİMDE BİREYSELLEŞME YOLUNDA İLK ÇIKIŞLAR

Sanatın klasik, modern ve postmodern dönemlerinde güç ilişkilerine bağlı değişimler sonucu oluşan kırılmaların paradigmatik değişikliklere neden olduğu yadsınamaz bir gerçeklik olarak durmaktadır. Dinsel bilincin yönlendirdiği sanatsal biçimlerden bireyin tercihleriyle şekillenen sanat kuramlarına kadar her aşamada dönemin koşullarının getirdiği güç ilişkileri sanatın biçimlenmesine ve sanat tarihinin yazılmasına önemli derecede yön vermiştir. Sanat tarihinde dinsel olandan bireysel olana doğru kayan bu değişimin tarihsel süreci değişen güç ilişkilerinin anlaşılabilmesi için önemlidir. Bu da ilk sanat kuramlarından itibaren günümüze kadar gelen süreçte sanat tarihinde bireyin belirliğini incelemeyi gerektirmektedir. Todorov (2012: 14), sanatta bugün bildiğimiz anlamda birey düşüncesinin doğuşunu, bireyin, resmin konusu olduğu ya da konuya dâhil olmaya başladığı ilk örnekleri Roma sanatında rastlanıldığını belirtmiştir. Vezüv Yanardağı'nın patlaması ile Pompei şehrinin küller altında kalması ile korunmuş dönemin freskleri herhangi bir öğretilen, kutsal bir göndermeden öte, bireyin gündelik görünüşlerini temsil etmektedir. Bu resimler, kral ya da yarı tanrı olmaktan öte sıradan insanlardır ve yaşadıkları evlerin duvarlarına resmedilmişlerdir. Bu resimler öte dünya ile ilgili değildir ve resimlerdeki modelleri de resimlerin yapıldıkları dönemde hala yaşamaktadırlar. Gündelik halleri ile birlikte kişisel özellikleri son derece başarılı şekilde yansıtılmıştır (Görsel 29).



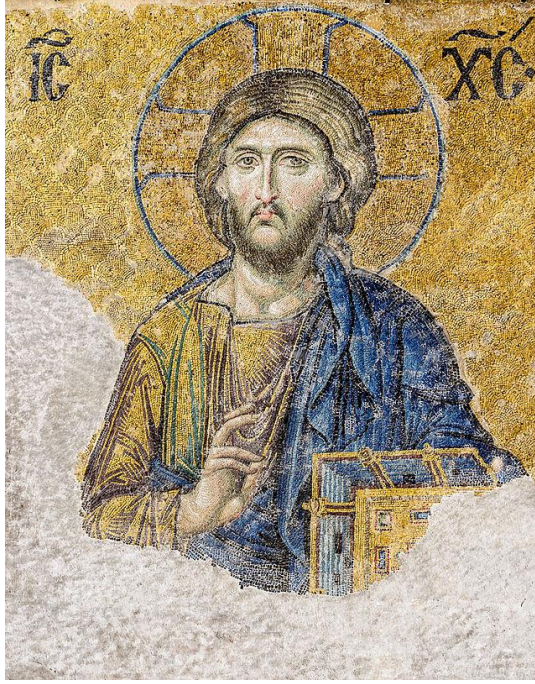
Görsel 29. Sanatçısı bilinmiyor, “Fırıncı ve Karısının Portresi”, Fresko, 1. yüzyıl, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi

Antik Roma'nın bir kenti Pompei'de miladın ilk yüzyılında oluşmuş, bireyin gündelik hayatının sanatın konusu olduğu bu sanat anlayışı hangi şartlarda Orta Çağ sanatının dini sanatına dönüşmüştür? Hristiyanlık öğretileri; İsa, Meryem ve azizlerin dışındaki konuların resmin içeriği olarak yasaklandığı Orta Çağ sanatı, hangi sebeplerle bireyi ve bireyin sunumunu sanatın konusu olmaktan çıkarmıştır? Dinin hizmetinde bir sanat olarak bu dönemin sanat anlayışı, dönemin toplumunun dinsel bilincini yansıtan bir gerçeklik olarak kabul edilebilir mi? Antik Roma'nın bireyin merkezde olduğu fresklerinden sonra Orta Çağ'ın dini sanatı, tarihsel bir ilerleme olarak görülebilir mi? Yoksa tarihin sürekli ilerleme mantığı ile hareket etmediği, bir takım kırılmalar ile bazen sekteye uğrayarak oluştuğu tezine bir örnek mi oluşturmaktadır?

Bu sorularla beraber Orta Çağ sanatı incelendiğinde Hristiyanlık öğretilerinin referans alındığı, figüratif ve simgesel dil kullanan bir sanat biçimi elde edilir. Orta Çağ sanatçısının tek konusu İncil ve İncil'de anlatılan olaylardır. Bu doğrultuda sayısız İsa ve Meryem betimi üreten Orta Çağ sanatçısı, dogmalara bağlı çalışmış ve özgün yorum yapmaktan kaçınmıştır. Resim sanatı, okuma yazması olmayan halkın eğitilmesine ve Hristiyanlık birliği altında toplanmasına hizmet etmiştir. Bu nedenle sanatçıların özgün olmak gibi bir düşünceleri olmamıştır. Onlardan istenen tek şey kilisenin belirlediği, kalıplaşmış anlatımların resimlerini yapmaları olmuştur (Bozkurt, 2004: 25).

Görsel 30 İsa'nın insanlığının yanı sıra tanrısallığının da dönemin ikon resim dilinin belli işaretleri ile gösterildiği bir örnektir. Mesih'in üzerinde gömlek ve koyu mavi harmani, onun insan ve tanrısal olan bu ikili doğasını simgelemektedir. Yıldızlı yansımalar da yine onun tanrısal kişiliğini anımsatmaktadır. Yukarıda, ikonanın kenarlarında, iki çift harf bulunmaktadır; "IC" - "XC" ("İsa"-"Mesih"), bunlar ikonanın adını belirlemektedir. Sağ el başparmağı ile yüzük parmağının birbirine değecek kadar bükülmüş olması (Mesih'in kişiliğinin teklisinde iki doğası olduğunu belirtmek için) tipik bir kutsama işaretidir. Buna karşın sol el, üç fermuarla, incilerle ve değerli taşlarla bezenmiş Tanrı sözünün simgesi ve sentezi olan İncil'i tutmaktadır. Simgesel ve gerçekçi verilerin yüce bir sentezi olan ikona, İsa'yı gönül gözüyle seyretmek ve onun yolundan gitmek için bir davet niteliğindedir.¹

¹ <http://www.hristiyanforum.com/forum/showthread.php?t=321927>, Erişim tarihi: 05.05.2014.



Görsel 30. Sanatçısı bilinmiyor, “İsa Mesih”, Mozaik, 12. yüzyıl, Ayasofya, İstanbul

Ortaçağ resim sanatı, Hristiyanlığın hizmetinde kilise tarafından belirlenmiş belli kalıplar ile oluşturulmuş ve bunun dışındaki herhangi bireysel bir sunumu yasaklamıştır. 7. yüzyıldan 14. yüzyıl ortalarına kadar bir dönemi kapsayan Orta Çağ'da sanat da olduğu gibi birçok alanda da buna benzer kısıtlamalar, yasaklamalar olmuştur. Sanatın bireyselleşme ve özgürleşme yolundaki en büyük duraklamalarından biri olarak yüzlerce yıl süren Orta Çağ'da sanatın paradigması, antik dönemden sonra çok büyük bir kırılma ile oluşmuştur. Antik dönemden sonra bu kırılmanın yaşanması sanatın gidişatını nasıl etkilemiştir? Eğer bu dönem yaşanmasaydı sanat günümüzde ne kadar farklı bir konumda olacaktı? Sanatın Hristiyanlık öğretileri ile şekillendiği Orta Çağ sanatında hangi sanat tanımları dışarıda bırakılmıştır? Bu soruların cevapları tam olarak bilemeyecektir. Ancak bu sorular, sanatın da bilimde olduğu gibi sürekli ilerlemeler ile oluşmadığı, süreci sekteye uğratabilecek ciddi kırılmalar ile şekillendiği gerçeğine bir örnek oluşturması açısından önemlidir.

Sanat, özgürleşmesi sürecinde bu büyük kırılmalara rağmen sürekli bireyselleşme yönünde arayışlarına devam etmiştir. Todorov (2012: 18), büyük bir değişim olarak 1413 ve 1416 yılları arasında Limbourg Kardeşler tarafından resimlenmiş, The Tres Risches Heures takvimini göstermiştir (Görsel 31). Bu resmin özelliği, resmin artık önceden belirlenmiş ve aktarılması gereken bir öğretden, kendi dışında bir anlama bağlı olmaktan kurtularak, resimdeki görüntüye hizmet etmeye başlamasıdır. Limbourg kardeşlerin

resimlediği bu takvim yapraklarında ilk kez resim görüleni göstermektedir. Şubat ayı için çalıştıkları resim, karlarla kaplı doğanın içinde ısınacak odun sağlayan ve evin içinde, ateşin önünde ısınan köylüleri betimlemektedir. Bu görülenlerin tanrısal bir anlamı olması, dini bir ritüeli betimlemesi değil, o coğrafyada, yılın o döneminde doğanın o şekilde olması ve insanların o şartlara o şekilde uyum sağlıyor olmasına dayanmaktadır.



Görsel 31. Limbourg Kardeşler, “Şubat: Tres Riches Heures”, 30 x 21,5 cm, Parşömen üzerine sulu boya, mürekkep, yaldız, 1413-16, Conde Müzesi, Fransa

Limbourg Kardeşler'in takvim resimleri Orta Çağ sanatının dinin kontrolünden kurtulmasının ilk örnekleri olması açısından önemlidir. Bu anlayış zamanla dönemin baskın sanat paradigmasının temellerinde kırılmalara neden olacak ve sanatın özgürleşmesi yolunda önemli kazanımlar sağlayacaktır. Todorov (2012: 19), daha sonrasında dinin hizmetindeki sanatın, Hristiyan imgelerinin vazgeçilmez isimleri olan İsa, Meryem ve azizlerin yüzlerce yıldır devam eden, tanrısal ruhun insan bedenindeki betimlemelerinden başka özel bireyler olarak da resimlenmelerini örnek göstermektedir. 14. yüzyıl kitap bezemeleri bu türün ilk örneklerindedir (Görsel 32). Bu bezemelerde İsa, Meryem ve azizlerin kutsal kimliklerinden ziyade varoluşlarının en insansı anları resimlenmiştir.



Görsel 32. Lippo Vanni, "Meryem'in Doğumu", 15 x 13 cm, İllüstrasyon, 1345, Duomo Müzesi, İtalya

Sanatın bireyselleşme yolundaki önemli sanatçılarından bir başkası da Robert Campin'dir. Campin, konumu gereğiyle önemli kişilerin, toplumda öncelikli insanların dışında, sıradan insanların bireysel portrelerini yapmış ilk ressamlardan olmuştur (Görsel 33). Portresi yapılan kişi soylu biri değildir, onu yüceltecek herhangi bir özellik ön planda değildir. Ancak modellerin ayrıntılı bir şekilde betimlenmiş olmaları bu kişilerin kutsallıktan uzak, sıradan, özel bir kişinin portreleri olduklarını kanıtlamaktadır.



Görsel 33. Robert Campin, "Bir Adamın Portresi", 40.7 x 28 cm, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 1430, Ulusal Galeri, Londra

Sanatçının 14. ve 15. yüzyıllarda bireye bakışı bahsi geçen örneklerdeki gibi dinin dışında da belirlemeye başlamıştır. Günümüz modern bireyinin, gerek sanatçısı gerek konusu anlamında, oluşumunda bu örnekler ilk olmaları açısından önemlidir. Bu ilk sanatçıların yeni bakış açıları kendi başına özel olan bireyin betimlenmesini meşrulaştırmıştır. Petrus Christus'un 1449 tarihli, dükkânında bir kuyumcuyu betimleyen resminin altına kendi adını yazması, Orta Çağ'ın anlayışından sonra sanatçının kendini birey, özne konumuna koymasının kanıtlarından biridir (Görsel 34). Sanatçının çalışmasına imzasını atarak bir açıdan onu damgalamakta, çalışmanın ait olduğunu kanıtlamaktadır. Bu sanatçının kalitesini onaylamakta ve onu, diğer sanatçılardan ayrı bir konuma yerleştirmektedir.²

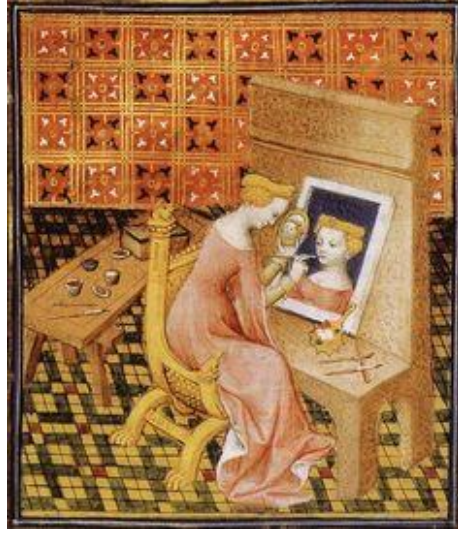


Görsel 34. Robert Campin, “Aziz Eligius Kuyumcu Dükkanında”, 98 x 85.2 cm, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 1449, Özel koleksiyon

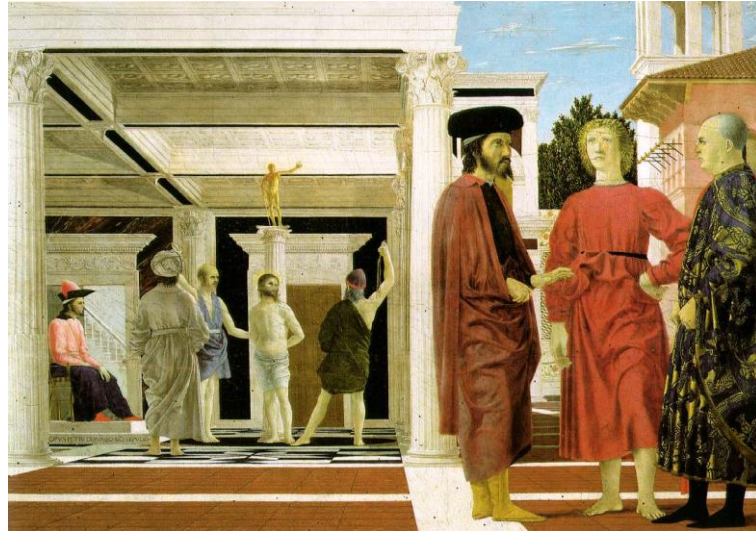
Ortaçağda sanatın bireysel anlamdaki örneklerinden önemli bir diğeri de sanatçının kendi öznesini arayışı olarak oto portrenin ilk örnekleri sayılabilecek kitap bezemeleridir. Aşağıdaki kitap bezemesi (Görsel 35) bu türün önemli örneklerinden sayılabilir. Orta Çağ'ın ülküselleştirilmiş, yüce bir ruhun bedensel betimlemesi olan ikon resimlerinin yanında, böyle bir resmin varlığı önemli bir gelişmedir. 1440 yılında resmedilmiş, bu çalışmanın bir diğeri önemli özelliği de resimdeki figürün kadın olmasıdır. Resmin

² <http://www.class.uh.edu/classes/arth1380/artconceptpages/MedievalWorkshops/index.htm>, Erişim tarihi: 05.05.2014.

konusunun yüce olanın temsilinden, günlük hayatın konularına ve karakterlerine inışı, sanatta Rönesans düşüncesinin sinyalleri niteliğindedir.



Görsel 35. Giovanni Boccaccio, “Ünlü Kadınlar”, İllüstrasyon, 1440, Fransa Ulusal Kütüphanesi



Görsel 36. Piero della Francesca, “İsa’nın Kırbaçlanması”, 58.4 x 81.5 cm, Ahşap panel üzerine tempera ve yağlı boya, 1455, Ulusal Galeri, Urbino

Todorov (2012: 20), sanatta bireyselliğin doğuşuna dair buna benzer örnekleri sıralamaktadır. 15. yüzyılın başından itibaren, perspektifin keşfi sanatta bireyselliğin önemli kazanımlarından biri olarak verilmektedir. Perspektif ile ressamın ve dolayısıyla sıradan izleyici de dâhil resmi izleyenlerin uzamın belli bir açıdan kısmi görüntüsünün temsil edildiğini belirtilir. Böylece perspektif ile görüntü bireyin bakış açısında temsil

edilmektedir (Görsel 36). Başka bir diğer örnek de bazı sanatçıların kitap bezemelerinin bir kenarına kendilerini resmetmeleridir (Görsel 37). 12. yüzyılının sonlarında yapılmış bu kitap bezemesi alışılmışın dışında sanatçısını da göstermektedir. Sanatçı, sayfanın ortasında, kelimeler arasında, elinde fırçası ile çalışırken resmetmiştir kendisini. Bunun yanında başının üzerine de Frater Rufillus yazmıştır. Buradan sanatçının Almanya'nın Ravensburg şehrinde Weissenau manastırında bir rahip olduğu anlaşılmaktadır. Rahip sanatçı, sayfayı büyük bir "R" harfi ile süslemiştir. Böylece 12. yüzyılın sonlarında bile sanatçı, Ortaçağ'ın sıkı disiplinli dünyasında dahi bireyselliğini öne çıkarmanın çeşitli yollarını bulmuştur.



Görsel 37. Rufillus, "Passionary of Weissenau", 44.8 x 30.5 cm, İllüstrasyon, 12. yüzyıl, Cologne, İsviçre

Sanatın Hristiyanlık hizmetinde, belli dini öğretilerin belirlenmiş kalıplar dâhilinde halkı dini çatı altında toplamaya hizmet ettiği, sanatçının da hiyerarşik bir yapıda rahipler olduğu bir ortamda sanatın ve sanatçının kendi öznesini öne çıkarması bugünün sanatına hâkim modern birey düşüncesinin temelini oluşturmuştur. Todorov (2012: 22), düşünce tarihi çerçevesindeki resim sanatında gelecek paradigmanın sinyalini veren büyük kırılmanın bireyselliğin keşfi ile sağlandığını belirtmektedir. Bu kırılmanın tarihini 15. yüzyılın ilk yarısı, coğrafyasını da Avrupa'nın kuzeyi; Flandra, Burgovya ve Fransa olarak belirtmektedir. Rönesans olarak adlandırılan bu büyük kırılma başlangıçta Antik sanatın yeniden keşfi olarak görülse de bireyin yükselişiyle, yakın tarihin modern

düşüncesine kadar gelecek olan sanat düşüncesinin temelleri oluşturmuştur. Bu kırılma elbette tarihin seyrini değiştirmiştir ancak, bundan sonraki bütün gelişmelerin tarihsel anlamda bağdaşık bir şekilde ilerlemeyeceği görülecektir. Ancak yüzlerce yıllık dini geleneğin yerine gelen bireyin yükselişi artık yadsınamaz bir gerçekliktir.

Tanrısal olanın giderek insanlaştığı düşüncesine iyi bir örnek teşkil eden Dürer'in 1500 tarihli oto portresi (Görsel 38), tanrısal olan ile birey düşüncesini ciddi bir karşılaştırmaya tabi tutmaktadır. Resimde figürün arkasında "AD" ve 1500 tarihi girilmiştir. "AD" harfleri Albrecht Dürer simgelemekle birlikte ikinci anlam daha taşımaktadır; "Anno Domini". Bu, Latince "Efendimizin Yılında" anlamına gelmektedir. Aynı zamanda İsa'nın doğum tarihini tanımlamaktadır. Bu kavram Albrecht Dürer'in İsa ile bağlantısını güçlendirmektedir. Resmin diğer özelliği de yine Latince yazılmış yazıda gizlidir. Anlamı; "Ben, Nurenbergli Albrecht Dürer, yirmi sekiz yaşında ebedi renklerde kendi resmimi yaptım" olan bu Latince cümle, bireyselleşmenin yükselmesiyle başlamış büyük kırılmanın o güne kadar vardığı en uç noktalardan biri olarak belirlemektedir.³



Görsel 38. Albrecht Dürer, "Otoportre", 66.3 x 49 cm, Ahşap panel üzerine tempera ve yağlı boya, 1500, Alte Pinakothek, Münih

³ http://www.openculture.com/2013/07/the_genius_of_albrecht_durer_revealed_in_four_self-portraits.html. Erişim tarihi: 05.05.2014.

Sanatın buna benzer büyük kırılmaları, hâkim düşünce yapılarını değiştirmekle birlikte beraberinde sanatın merkezlerinde de değişikliklere neden olmuştur. Bu duruma günümüze en yakın örnek, modern sanat döneminde sanatın merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kayması gösterilebilir. 15. yüzyılda da bu değişim sanatın merkezinin Kuzey Avrupa'ya kaymasına neden olmuştur. Bireyin keşfi düşüncesinin yükselişi Robert Campin, Jan Van Eyck ve Rogier Van der Weyden'in resimlerinde kendini göstermektedir. Bu sanatçıların özellikle portreleri bireyin keşfinin önemli örneklerindedir (Görsel 33). Todorov (2012: 38), çifte bir bireyselleşme sürecinin yaşandığından bahseder. Sanatçı birey olarak insanı, benzersiz bir varlığı resmederken, aynı zamanda kendisi de birey, özne olmuştur. Orta Çağ'ın isimsiz sanatçılarının devri sona ermiştir artık. Sanatçı, resmini imzalar, oto portresini yapar, perspektif ile bizleri kendi bakış açısını izlemeye davet etmektedir. Sanatçının kimliği deşifre olmuştur. Bu benini, özünü ortaya koyan sanatçının doğuşudur.

İKİNCİ BÖLÜM

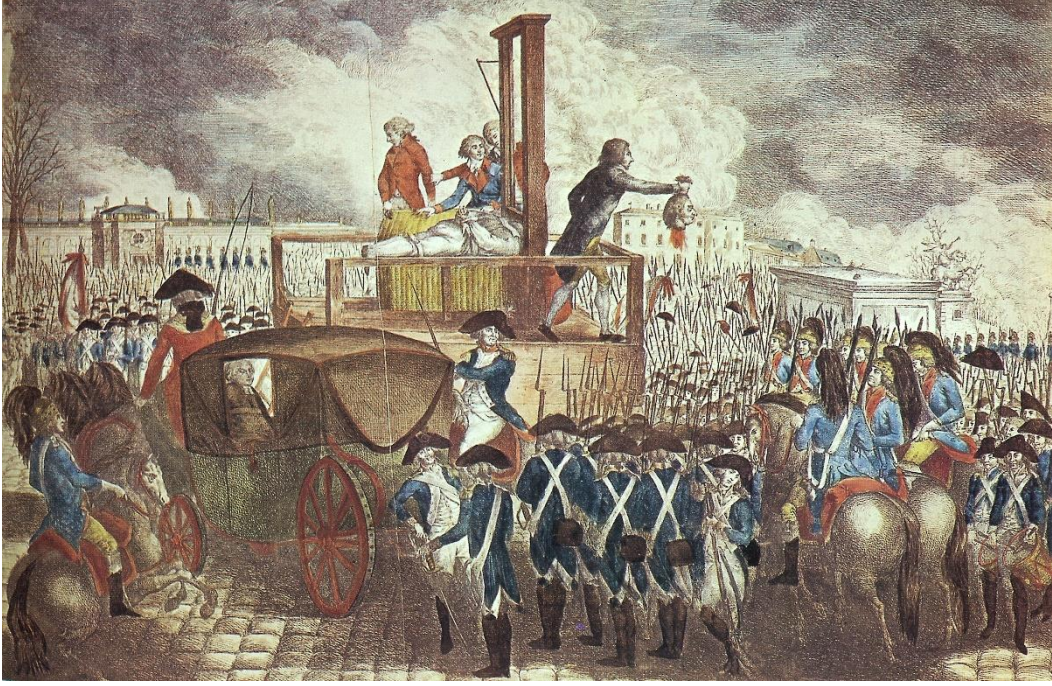
BİR PARADİGMA OLARAK SANATTA MODERNİZM

1. İÇERİĞİN İPTALİ VE MODERN SANAT ALGISİNİN GELİŞİMİ

Bilimde ve sanatta insanı merkeze alan bir ilerleme geleneği olarak Rönesans düşüncesi, bu alanlarda daha önce görülmemiş düzeylerde ilerlemeler sağlamıştır. Rönesans'ın ilerlemeci yapısı, aydınlanma düşüncesinin altyapısını oluşturmuştur. O güne kadarki bütün geleneksel yapılar, aydınlanma düşüncesi temelindeki mantık ile eleştiri süzgecinden geçirilmiştir. Aydınlanmanın bu yapısı toplumda ciddi değişimleri sağlamış ve geçmişin gelenek kalıplarını sarsmaya başlamıştır. Bu değişim topluma özgürlük, eşitlik ve adalet düşüncelerini getirmiştir. Aklın ve eleştirel düşüncenin öncülüğünde şekillenen toplum, 1789 Fransız Devrimi ile Fransa'da monarşinin yıkılmasını, cumhuriyetin kurulmasını ve kilisenin reformlara gitmesini sağlamıştır. Geçmişin gelenek kalıplarından derin düşünce ayrılıkları ile başlayan bu hareketler, Batı tarihinde yeni bir paradigmayı doğurmuştur. Bu yeni paradigma toplumsal ve sosyal hayatta köklü değişimleri getirmiştir.

Bu gelişmelerin olduğu ortamda sanat da bunlara ayak uydurmak durumunda kalmıştır. Fransız Devrimi sonrası sanat, ideoloji ile ilişkisi açısından yeni bir yola, devrimin hizmetine girmiştir (Görsel 39). Dönemin sosyalist ütopyalı sanatçıları sanata yeni bir sorumluluk vermiştir. İnsanlığın sosyalist ütopyalı nihayetinde, bir sanat dünyasına ulaşılacağı vaat edilmiştir. Bu dünyaya, yapılacak yolculuğun öncüleri de sanatçıları olacaktır. Sanatın görevi, toplum üzerinde, zihnin öncülüğünde yapıcı bir iktidar sağlamaktır (Görsel 40). Bu düşünceler ilk kez ütopyalı sosyalist Saint-Simon tarafından seslendirilir: "Sizlerin avangardı biz sanatçılarız... en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onlar biz tuvale ve mermere nakşederiz (Bürger, 2007: 11)".

Sanatın ve sanatçının, toplumsal ütopyanın öncüleri olarak yüceltilmesi onu bir kültür haline getirmiştir. Sanat, geçmişte tanrılar ve krallara hizmet etmiştir. Ancak modernizmle birlikte yeni amacı siyaset tarafından belirlenecektir. Sanatın ideoloji ile birlikte hareket etmesi sanatın kendini de ideolojik temelde yapılandıracaktır.



Görsel 39. Georg Heinrich Sieveking, "14. Louis İdamı", Gravür, 1793



Görsel 40. Eugène Delacroix, "Halka Yol Gösteren Özgürlük", 260 x 325 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1830, Louvre Müzesi



Görsel 41. Horace Vernet, “Rue Soufflot Sokağı Barikatları”, Tuval üzerine yağlı boya, 1848

1848’ de Paris’ te yaşanan olaylar, Fransız Devrimi’nde aynı safta yer alan burjuvayı ve işçileri birbirine düşman etmiştir. 1789’un özgürlük, eşitlik ve adalet ilkeleri yalnızca burjuvanın lehine işlemiştir. Sanayi devrimi ile burjuva daha da zenginleşirken, işçiler artan çalışma saatleri ile daha fazla çalışmaya başlamışlar ve daha fazla ezilmişlerdir. 1848 hareketleri de bu adaletsizliğe bir itiraz olarak başlamıştır. Farklı ülkelerde sanatçılar, toplumsal olaylar olarak baskılara boyun eğmeyen halkın burjuvaya isyanlarını (Görsel 41) ve bunları bastıran burjuva güçlerinin idam sahnelerini (Görsel 42) resimlemişlerdir. Burjuva ile işçilerin monarşiye, soylular sınıfına karşı, barikatlarda doğan kardeşliği 1848’de yine barikatlarda son bulmuştur. 1789’un bütün hayalleri 1848 ile sınıf savaşlarına dönüşerek yitip gitmiştir. Böyle bir ortamda sanat da büyük düş kırıklığına uğramıştır. Sanat 1789 ruhundan koparak, çağdaş ahlak, bilim, siyaset ve toplumsal davalarından kendini yalıtmıştır, burjuvanın ihanetine karşı bütün burjuva değerlerine düşman olmuştur. İyiyi, güzeli ve doğruyu terk ederek bunların karşısına kötü, sahte ve yapay olanı çıkarmıştır. Sanatın temsil ettiği hiçbir değer kalmamıştır. Sanat eseri ne tanrıyı, ne hakikati, ne de sanatçısını temsil etmektedir. Sanat hayattan koparak, biçimini kendi içeriğine dönüştürmüş ve estetikleşmiştir (Görsel 43). Sanat artık özerkleşmiştir, kendi için vardır. Baskıların, sanata ve sanatçıya dayattıkları modernleşmeye karşı sanatçı, toplumuna ve kendine yabancılaşarak, kendi modernizmini yaratmıştır (Bürger, 2007: 12-13).



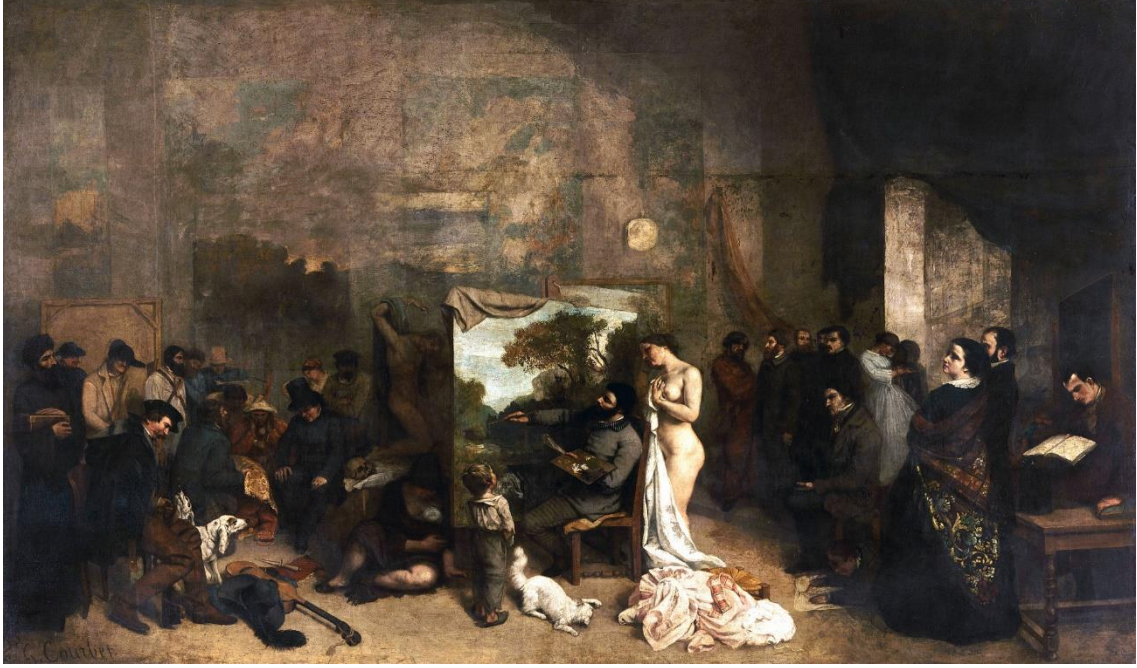
Görsel 42. Carl Steffeck, "Robert Blum'un İdamı", Tuval üzerine yağlı boya, 1848



Görsel 43. Claude Monet, "Buğday Yığınları", 60 x 100 cm Tuval üzerine yağlı boya, 1890,
Chicago Sanat Enstitüsü

Harris (2013: 88), sanatta modernizmin gelişimini açıklarken Toby Clark'a başvurarak sanatçıların topluma bakışlarında, sanat eserinin kim için olduğu sorununun, 19. ve 20. yüzyıllarda, sınıf ve cinsiyet yapıları değiştikçe kronikleşeceğini ileri sürmüştür. Bu sorun dönemin sanatının ve sanatçısının gündeminden hiç düşmeyecektir. Clark, 1848

hareketleri ile başlayan sanatta modernizm düşüncesini, sanatçının ortaya çıkan yeni sınıflar, eleştirmenler, sanat eğitimi kurumları, sanatçılar ve hamiler arası yeni ilişkiler, sergi mekânları, takas biçimleri çerçevesinde tanımlamıştır. Modernizm, sanatçının modern hayat ile birlikte değişen koşulları sonucunda girdiği ilişkilerle ortaya çıkardığı sanat eseri olarak tanımlanmıştır ve Clark'a göre modern dönemin ilk resim sanatçısı da Courbet'dir (Görsel 44).



Görsel 44. Gustave Courbet, "Sanatçının Atölyesi: Yedi Yıllık Artistik ve Manevi Dönemimin Gerçek Bir Alegorisi ", 359 x 598 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1855, D'orsay Müzesi, Paris

Sanatın modern dönem ile birlikte yeni yapılanması modern sanatın akımlar dönemini başlatmış ve toplumdan, siyasetten ve herhangi bir idealden kopan sanatçının, içtenlik ve tinsellik doğrultusunda kendi içlerine yönelmelerine sebep olmuştur (Görsel 45). Fischer (1985: 54), Romantizmin kapitalist-burjuva düzenine, geçmişin ortak düşlerinin yitirilmesine, iş hayatının acımasızlığına ve kazancın bayağılığına karşı girişilmiş, tutkulu bir ayaklanma hareketi olarak tanımlamaktadır. Romantik sanatçı geçmişte olduğu gibi isyanını, belli siyasetlerin ya da sınıfların güdümünde değil, bireysel üretiminin içinde anlatmıştır. Böylece modernizm, gelişen kapitalist toplumdaki aksaklıkların felsefe, edebiyat ve sanatta yansıması olarak biçimlenmiştir. Dönemin koşullarındaki güç ilişkileri ile ilişkisi modern sanata yeni bir yol çizmiştir.

Modern sanat, çoğulcu bir alan değildir; kesinlikle çelişki mantığına göre yapılanan bir alandır. Her tezin kendi antiteziyle yüzleşmesinin beklendiği bir alandır. İdeal durumda, tezin ve antitezin temsili, sonuçta sıfır elde edecek kadar mükemmel bir dengeye sahip

olmalıdır. Modern sanat Aydınlanma Çağı'nın ve ateizm ile hümanizm aydınlanmasının ürünüdür. Tanrı'nın ölümü, dünyadaki her şeyden daha kudretli, sonsuz bir varlık gibi algılanabilecek hiçbir gücün kalmadığı anlamına gelir. Nitekim ateist, hümanist, aydın modern dünya, güç dengesine inanır ve modern sanat, bu inancın bir ifadesidir. Güç dengesine duyulan inancın düzenleyici bir karakteri vardır ve dolayısıyla modern sanatın da kendi gücü, duruşu, tavrı vardır: Güç dengesini kuran veya sürdüren her şeyi onaylar ve bu dengeyi bozan herhangi bir şeyi dışlama ya da ezmeye çalışma eğilimindedir (Groys, 2013: 8).



Görsel 45. Arnold Böcklin, "Ölüer Adası", 80 x 150 cm, Panel üzerine yağlı boya, 1883, Alte Ulusal Galeri, Berlin

Romantik devrim pek çok tarihçiye göre sanat tarihinin en köklü kırılması olarak tanımlanmaktadır. Sanat bu devrim ile nihayet tanrı katından inerek insanlığa hizmet edecektir. Yaratıcılık artık bireyin, öznenin iradesindedir. Bu nedenle de sanat, özgürleşen bireyin duygularını, imgelemine temsil etmelidir. Bunların olabilmesi için de ilk önce kilisenin ve sarayın kontrolündeki klasik estetiğin son bulması gerekmektedir. Geçmişten miras kalan bütün gelenek kalıpları yıkılmalıdır. Sanatın başka bir otoriteye ihtiyacı yoktur. Bu, Bohemya'nın doğumudur. 1789'da barikatlarda başlayan eşitlik, özgürlük ve adalet ilkeleri ile vaat edilen ütopya, 1848 Haziranı'nda Paris'de yine barikatlarda yok edilmiştir. Aydınlanmanın temelinde yatan, evrensel kurtuluş iddiası kana bulanmıştır. Bu büyük düş kırıklığının yarattığı siyasal ve kültürel boşluğa, burjuvanın tam karşısına Bohemya yerleşmiştir. Böylece sanat da geçmişin otoritelerinden kurtularak, Bohem hayatın merkezine yerleşmiş ve hayatın kendisi sanata dönüşmüştür (Görsel 46). Bohemya bu nedenle burjuvazinin vicdanı konumundadır. Burjuvanın, 1789 Devrimi ile bireyselleşme, özgürleşme, farklılaşma, yaratıcılık,

yenilikçilik, sorgulama, hayal gücü, serbest zaman gibi vaatlerini, Bohemya kendi yaşantısına dönüştürmüştür (Baudelaire, 2007: 20-21).



Görsel 46. Henri de Toulouse-Lautrec, "Moulin Rouge'da Dans", 115.5 x 150 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1890, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD

1848'in düş kırıklığının bir kahramanı Bohemlerken diğeri de Dandy kültürüdür. Bohemler hayatlarını sanata dönüştürerek burjuvaya isyan ederken, diğertaraftan Dandy bu isyanı sanat olarak kendini işaret ederek ortaya koymuştur. Dandy, burjuvazinin faydacı, ukala ve sıradan zevkleri karşısına, tarih olan aristokrasinin iradesini koyar. Sanatsal anlamda Bohem ve Dandy karakterleri itibariyle birbirinden ayrılırlar. Bohem kendini dışavurmayı tercih ederken, Dandy ölçülü olmuştur. Dandy'nin karakteri de yine Boheminki gibi burjuvaya isyan temelinde şekillenmiştir. Dandy'nin, burjuvanın faydacılık karakterine verdiği tepki, onun sanata bakışını çıkarsızlık zemininde şekillendirmiş ve modern sanatın "Sanat İçin Sanat" ilkesini oluşturmuştur. Sanatın amacı ahlaktan bağımsız olarak hayattan çekilmeli ve toplumun, hatta sanatçısının ötesinde kendine bir mecra belirlemeli, kendi araçları ile yetinmelidir. Böylece "Sanat İçin Sanat" ilkesi, Dandy'nin yeni estetik sureti olmuştur. Bohem eskiyi ve klasik geleneği yıkmayı hedeflerken, Dandy yeni olanı, yani moderniyi kurma ve gelenekselleştirme derindedir. Bohem, hayatı sanatsallaştırırken, Dandy kendini sanatlaştırır. Sanatın estetik olan ile toplumsal olan olarak farklı tanımları beraberinde sanatın kimin için olduğu tartışmalarını da getirmiştir. Sanat kim için üretilmeli? Buna kim

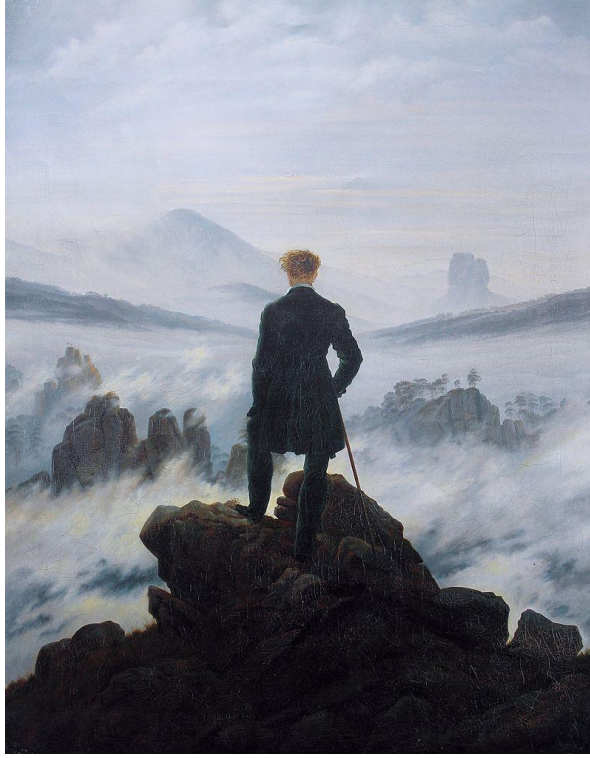
karar vermeli? Bu çekişmeler eşliğinde sanat için sanat ilkesi ile kendi özerk alanına çekilen sanat kendini hayattan tamamen yalıtmıştır (Bozkurt, 2004: 19). Ancak sanatın kendi başına yeterliği, kendi araçları ile kendini temsil edişi, toplumdaki kopukluğu, sanatın hayatla yeniden uzlaşmasını savunanların safında güçlü bir tepki biriktirmiştir. Ve nihayet sanatın kendine yeterliliğine dur diyecek olan sürrealistler, sanatla hayatın yeniden uzlaşmasını dayatacaklardır (Baudelaire, 2007: 23-24) (Görsel 47).



Görsel 47. Rene Magritte, "İnsanlık Durumu", 100 x 81 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1935, Özel koleksiyon

Modernizmin temeline oturan "Sanat İçin Sanat" düşüncesi, resim sanatını temsilden uzaklaştırıp, temsil araçlarını temsilin nesnesi haline getirmiştir. Modern sanat düşüncesini, klasik dönemden ayırarak ve modern sanatın paradigmasını oluşturan bu düşüncedir. Romantizm, sanatta bireyselleşme ve bilinçaltının keşfi olarak ciddi bir kırılma sağlamış ancak temsil geleneğini bireysel anlamda devam ettirmiştir. Oysa modernizm, geleneksel anlamda içerikten arınmış, temsil araçlarının temsili olarak kabul edilmiştir. Wilde (2012: 17), modernizmin karakterini form ile tanımlamaktadır. Form ise tutkular ile belirlenmektedir. Bu anlamda, modern sanatçı için form ve tutkudan başka bir otorite yoktur. Form ile tutku ve duygu arasındaki etkileşim, sanatın sağaltım işlevini yerine getirmektedir. Formun kavranması ile birlikte iç dünyamıza ait gerçekliğin, deneyimin, dış dünyadaki gerçeklikle bağlantısı kurulmuş olur. Bu da formu, bizim onu

algılamamızın ürünü değil, hayata ait gerçekliğin ürünü yapmaktadır. Bilim ve sanatın ortak noktaları ebedi gerçekliğin peşinde olmalarıdır. Bu nedenle bilimde olduğu gibi sanatta da, ahlak sanatın önünde engel oluşturamaz. Bilim ve sanat güzel ve ebedi olana yönelmişlerdir. Ahlak ise, bilim ve sanatın düzeyine erişemez, o, dünyevi olanla ilgilenmektedir.



Görsel 48. Caspar David Friedrich, "Bulutların Üzerinde Yolculuk", 98.4 x 74.8 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1818, Kunsthalle Hamburg, Almanya

Fischer (1985: 140), Romantizmi, Klasizmin bakımlı bahçelerinden geniş dünyanın yabani ortamlarına açılan bir yol olarak tanımlamıştır (Görsel 48). Geçmişin Klasik anlayışında büyük bir kırılma yaratacak olan bu yol, modern sanatın biçimcilik anlayışını oluşturacaktır. Greenberg (derleme, 2011: 817-822), modern sanatın mantığını sanatın mimetik özellikten kurtulması olarak tanımlamıştır. Bu tanıma göre de modern resmin Kant'ı olarak Manet gösterilmiştir. Kant eleştirinin kendi yöntemlerine eleştiri getiren ilk düşünür olarak modernizmin temel mantığını ortaya koymuştur. Manet'nin resimleri de ilk modernist resimler olarak, mimetik resmin geleneklerini aşmaya çalışmıştır. Buna göre gerçekliğin birebir temsiline yerine, resmin temel araçları olarak renk ve biçim öne çıkarılmıştır. Bu nedenle modern ressamlar, klasik ressamlar gibi eskiz çizmekten vazgeçmişlerdir. Vasari'nin temsil ettiği mimesis resim geleneğine karşı, tualin yassı yüzeyine, boyaya, fırça darbelerine verilen önem sonucunda perspektif de önemini

kaybetmiştir (Görsel 49). Manet ile başlayan bu süreç, Cezanne ile devam edecektir. Bu süreç, Greenberg tarafından, resmin birincil konumda olan içeriğinin ikincil konuma gelişinin süreci olarak tanımlanmıştır.



Görsel 49. Paul Cezanne, “Kiraz Tabağı ile Natürmort”, 58.1 x 68.9 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1885, Los Angeles Ulusal Sanat Müzesi

Bell (derleme, 2011: 131-134), modern sanatın öne çıkan biçimini Çin halılarında, İran kâsesine, Piero della Francesca'dan Cezanne'ın eserlerine kadar bütün eserlerde ortak olanı “anamlı biçim” olarak tanımlamıştır. Görsel sanatların tamamına hâkim olan temel nitelik olarak “anamlı biçimi” estetiğin kriteri olarak göstermiştir. Biçim dışındaki kriterler, estetik duygudan öte biçimin temsil ettiği bilgi ve düşünceler olarak vardırırlar. Bell modern sanatın özerk biçimini temsil niteliğinin, teknik gösterişin ve çok fazla etkili biçimin yokluğu olmak üzere üç temelde tanımlamıştır. Temsil yokluğuna dayandırılan çıkarsızlık ilkesi modern sanatın temel ilkelerinden olmuştur. Bu nedenle de Bell'in modern sanat tanımında yalnızca temsil biçimleri vardır, temsiller yoktur (Görsel 50). Temsil biçimleri dışında kullanılan doğrudan temsil, sanatçının yetersizliğinin göstergesi olarak belirtilmiştir. “Sanat bizi insanın etkinlikler dünyasından alıp bir estetik yücelme dünyasına götürür. Bir an için insani ilgilerden uzaklaşırız; beklentilerimiz ve anılarımız geride kalır; yaşam akışının ötesine çıkarız (Bell, derleme, 2011: 133)”.



Görsel 50. Wassily Kandinsky, “Kompozisyon 5”, 190 x 275 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1911, Özel koleksiyon

Modern sanatın biçimci yanı öne çıkarılırken, onun içerik ile bağlantısı formundaki tutkular ve duygulanımlar ile verilmiştir. Bu gerçeklik, aynen çocukluğumuzdaki gibi canlı, taze ve dinamik bir gerçeklik halini almıştır. Sanatçılar ilkel, çocuksu ve yabancı sanatı en geniş imgeleme sahip sanatın temeli olarak görmüşlerdir (Görsel 51). Bunu başarabilmek içinde yetişkinlerin toplumsal dünyasını reddederek içlerindeki çocuk ile bağlarını kesmemişlerdir. Çocuk, gerçek anlamda bir bireyselliği içinde barındırır. Toplumsal kimlik, bireyselliğin önündeki en büyük engeldir ve aşılmalıdır. Çünkü toplum, bireyi zorunlu davranışlara iter ve bireyin gerçeklik duygusunu yitirmesine neden olur. Bireyin yitirdiği gerçeklik duygusunu ve bireyselliğini keşfetmesini sağlayacak olan da estetik deneyimdir (Kuspit, 2006: 28-29).



Görsel 51. Marc Chagall, “Nişanlı ve Eiffel Kulesi”, Tuval üzerine yağlı boya, 1913, Ulusal Galeri, Nice, Fransa

Maleviç (derleme, 2011: 199-209), resimde içeriğin iptali ile başlayan ve saf biçime varan bu süreci resimde yeni gerçekçilik akımı olarak tanımlamıştır. Kübizm ve fütürizmden başlayarak süprematizme varan bu gerçeklik, modern sanatın önemli karakterlerinden biri olmuştur. Saf biçim ya da biçimin sıfır noktasının temel dürtüsü sanatın ve sanatçının Antikite ve Rönesans sanat anlayışından tamamen sıyrılmanın mantığıdır. Temsilin en kusursuz şekilde aktarılmasından, temsilin reddedildiği ve biçimin sıfırlandığı noktaya ulaşılmıştır. Bu, resmin yüzeyinin, boyanın karakterinin, renk ve dokunun keşfedilmesidir ve bunlar kendi içinde amaç olarak vardılar. Böylece modern sanatın temel paradigması şekillenmiştir. Konu ve nesne yokluğu ile çıkılan yolda kare, yeni sanatın yüzü ve yeni biçimin inşa edileceği madde kütlesi olarak belirlemiştir. Liebermann da (derleme, 2011: 52-53) resmi düşüncelerin hâkimiyetinden kurtaran sanat tanımı ile biçimselliğin altını çizmiştir. Düşünceler için biçimler icat etmek resim sanatının temel çıkışı olarak verilmiştir.

2. BİÇİM VE İÇERİĞİN DİYALEKTİK BİRLİĞİ

Biçim ve içerik, sanat eserinin temel iki yapısı olarak eserin yararlılık ve zevk ile ilişkili yönlerini temsil ederler. Rönesans'tan modern sanat düşüncesine kadar içerik her zaman sanatın birincil kıstası olmuştur. Moran (1994: 161), sanatın biçim ve içerik sorunu ile ilgili olarak Horaitus'un ortaya koyduğu, yararlılık ve zevk işlevine değinir. Horaitus'un öğretisine göre edebiyat aynı zamanda hem eğitmeli hem de zevk vermelidir. Sanat görevini ancak bu ikisi ile birlikte yerine getirebilecektir. Rönesans'ta bu durum içerik yönünden ağır basarken, modern sanatta birlikte sanat için sanat düşüncesi ile birlikte eserin biçimsel yönü öne çıkmıştır. Modern sanatta eserin biçim yönüne verilen ağırlık zamanla en uç noktalara ulaşmıştır. Rönesans döneminde eserin ders vermesi gereken özelliği silinmekle kalmamış, konu da eserden dışlanmıştır. Artık sadece eserin alanına dair araçların görünürde olduğu estetik boyut vardır. Estetik boyut eserin tek unsuru olmuştur. Bu durum, resim sanatında herhangi bir içeriğin ya da konunun olmadığı, yalnızca yüzey ve boya ilişkilerinin olduğu soyut resimde yaşanmıştır.

Ranciére (2012: 43), sanatın biçim ve içerik sorunu üzerine eğilirken bu alanda Schiller ve Adorno'ya dönmüş, estetik sanat rejiminin başlıca karakterini, sanatın formunun, siyasetten ve bu dünyaya dair her türlü müdahaleden ayrılması olarak tanımlamıştır. Formun yegâne siyasallığı ondan uzak olmaktır. Sanat, bu sorunlara müdahale ederek

bir yaşam biçimine dönüşmemelidir. Olması gereken hayatın sanatta biçim bulmasıdır. Bu, toplumu ileriye taşıyabilecek olan sanatın asıl karakteridir.

Schiller (1999: 27), sanatın iki yönü ile ilgili düşüncelerini sezici ve kurucu iki akıl ile açıklamaktadır. Schiller, bu iki aklın birliğinin, modern toplum düşüncesi ile birbirinden ayrıldığını savunmuştur. Modern düşünce ile uzmanlık alanlarına ayrılan toplumun bireylerinin bir yanları hep eksik kalmıştır. Kendi uzmanlık alanlarının hükümdarlığında diğer yanlarını köreltmışlerdir. Böyle bir toplumda birey daima bütünün küçük bir parçası olarak var olacaktır. Bu, modern toplum düşüncesine getirilen ilk önemli eleştirilerden biridir. Birey, işinin kopyası, bütünün küçük bir parçası olduğu için, varoluşunun anlamını keşfedemeyecektir. Oysa insan oluşunun, birey oluşunun doğası hayatın bütününde gizlidir. Schiller sürekli insanın sezici ve kurucu olmak üzere iki akıl ile bir bütün oluşturmasını ve bunun sonucunda hayatlarının ahenklerini yakalayabileceklerini savunmaktadır. Birini ağırlık vermek diğer tarafı köreltecektir. Bu da insanın eksik olmasına sebep olacaktır.

Schiller, buraya kadar kurduğu altyapı sonucunda sanatı ve bilimi ayrı bir noktaya koyarak, bu iki alanı insanlığın getirdiği bütün geleneklerden serbest kılmıştır. Sanat ve bilim hiçbir şekilde gelenek kalıpları içinde olmaya zorlanamazlar. Çünkü doğaları bu zorlamayı kabul etmez niteliktedir. Düzene hâkim olan iktidarın bilim ve sanata uygulayabileceği tek yaptırım, onların alanlarını sınırlandırabilmektir. Ancak hiçbir zaman bu alanın içine dâhil olamaz. Doğru, doğru olarak orada durduğu sürece iktidar bu doğrunun içinde bir yanlı olarak var olamaz. Sanat bir özgürlük alanı olarak iktidar tarafından kuşatılamaz, ancak sanatçı bu idealden koparılabilir. Schiller, bilimin ve sanatın böyle anlarda karakterinin gevşediğini ilimin hoşla gitmeye, sanatın eğlendirmeye başladığını belirtmiştir.

Schiller'in kuramının temelini oluşturan zıtların birliği öğretisidir. Buna göre duygu ve akıl iki insani güç, bir bütün olarak bir üçüncü gücü oluşturdukları anda tamamlanırlar. Yoksa birine ağırlık vermek eksik ve hatalı bir bütün oluşturacaktır. Salt duyuları ile hareket edenler, güzel olanı olduğu gibi düşünürlerken, salt akla bağlı olanlar ise güzel olanın düşündükleri gibi olmasını isterler. Bu birleşme denildiği gibi üçüncü bir güç olarak güzelliği, özgürlüğü, sonsuzluğu mümkün kılacaktır. Bu insanın en büyük olgunlaşmasıdır. Maddeye bağlı kanun olan fizik ile akla uygun olan mantık birleşerek estetik olanı oluştururlar. Schiller böylece nihai güzelliğe, tanrıya iki insani gücün birliği ile varmış olur. Ne yalnız başına biçim, ne de yalnız başına içerik bize güzeli keşfettirebilir.

Sanatın, bahsedilen ikili doğası, daha başka çalışmalarında konusu olmuştur. Arnheim (2012: 20-21), görsel algıyı bilişsel bir faaliyet olarak ele almış ve sanatsal faaliyetlerin bir akıl yürütme biçimi olduğunu savunmuştur. Bu düşünceye göre algılama ve düşünme aynen, Schiller’de (1999), olduğu gibi ayrılmaz biçimde iç içe geçmiştir. Oysa Platon’un bütün felsefesi algının güvenilmezliği üzerine kuruluydu. Arnheim, yaptığı araştırmalarda, duyuların ortamı algılayabilmelerini sağlayan temel sürecin, düşünme psikolojisinin tanımladığı işlemlerle aynı olduğunu ortaya çıkarmıştır. Yani bilme yetisi üretken düşüncenin imge dağarcığında gerçekleşmektedir. Arnheim şu sonuca varmıştır: Duyular ile düşünce arasında yapılan ayırım, modern bireyde çeşitli eksikliklere ve kusurlara yol açmıştır. Schiller’in de söylediği gibi, duyu ve akıl ayrıldığında modern insan eksik ve kusurlu duruma düşmüştür. Duyular ile çalışan sanatçılar, akıl yürütmeyi bıraktıkları an, teorik düşünce çalışmalarını yürütenlerin duyuları dışladıklarında düştükleri durumun aynına tersten yakalanmaktadır. Arnheim, bu konuda Schopenhauer’i işaret ederek, akıl yürütmenin dışıl doğası olduğunu belirtmektedir. Bu dışillik, onun ancak aldıktan sonra verebilmesini mümkün kılmaktadır. Beyin zamanda ve uzamda akıp giden gerçekliğe ilişkin bilgiye ancak duyuları ile elde ettikleri sonucunda erişir. Ancak bu kuru bilgi de beyin tarafından işlenerek bilgiye dönüştürülebilmektedir. Duyusal algı ve akıl yürütme farklı iki disiplin olarak birbirine muhtaçlardır. Modern dünyada birbirine düşman edilen bu iki insani güç, birbirlerinin yani kendilerinin yok oluşları için çalışmaktadırlar. “Biz, düşündüğümüz, istediğimiz ve duyduğumuz için var değiliz; var olduğumuz için de düşünüyor, istiyor ve duyuyor değiliz; biz var olduğumuz için varız. Dışımızda daha başka şeyler olduğu için duyuyor, düşünüyor ve istiyoruz (Schiller, 1999: 44)”.

3. SON KALE OLARAK SANATIN ÖZERKLİĞİ DÜŞÜNCESİ

Her çağda sanatçı, özel hüneleri sayesinde, insanlıkta en iyi olan şeyi ifade eder (Greenberg’in deyişiyle, “uygarlığın tarihsel özünü”). Görsel sanatçı bunu “tümüyle görsel” olan sözelimi dile dökmekten kesinlikle ayrı olan anlayış ve ifade tarzlarıyla başarır. Sanatın bu özel niteliği kaçınılmaz olarak onu özerk, toplumsal ve politik yaşamın günlük dünyasından tümüyle ayrı bir etkinlik alanı haline getirir. Görsel sanatın özerk doğası ona yöneltilen soruların ancak düzgün bir şekilde sorulması ve onun kendi terimleriyle yanıtlanması anlamına gelir, başka bütün sorgulama biçimleri geçersizdir. Modern dünyada sanatın işlevi, gitgide daha hızlı insanlıktan çıkaran bir teknolojik ortamda, kendine ait olan o özel uygarlaştırıcı insani değerler alanını korumak ve zenginleştirmektir (Burgin, derleme, 2011: 1121-1122).

Modern dönemde sanat düşüncesi, bireyselliğin de önem kazanmasıyla birlikte, mimetik olandan tamamen uzaklaşarak tutku ve duygulanımların temsili olan formlara dönüşmüştür. Bu kategori estetik bilinç ile açıklanmıştır. Manet ile başlayan ve Cezanne

ile devam eden sanatın modernleşmesi sürecinde estetik bilinç sanatın temel kriteri haline gelmiştir. Kant 18. yüzyılın sonunda sanat ile bilgiyi ve tekniği birbirinden ayırarak sanata yepyeni bir yol çizmiştir. Sanat bilgi ve teknikten uzaklaşırken anlatıdan da kopmuş ve hayat ile çıkarırsızlık ilişkisi üzerinden bağ kurmuştur (Bozkurt: 2004: 17). Sanatın, Kant'ın çıkarırsızlık ilişkisi üzerine oturtulması beraberinde sanatın günlük hayattan uzaklaştırılmasını getirmiştir. Sanatın ahlaktan ve siyasetten arındırılarak, tutku ve duyguların biçimlenmesi ile tanımlanması uygulama alanına nasıl yansımıştır? Sanat gerçekten günlük hayattan ve siyasetten uzakta şekillenebilir mi? De Bolla (2012: 19), estetik yapı ile ilgili olarak şu soruyu sormaktadır: Estetik olarak tanımlananın bireyler tarafından algılanabilmesi için, bu kavramın tarihsel biçimlenmesini bilmek gerekliliği varsa, bu kavramın oluşmasında rol oynayan ideolojik çıkarları da kabul etmemiz gerekmez mi? Bu durumda ideolojiden bağımsız bir tanımlamadan nasıl bahsedebiliriz? Ranciére (2012: 27), sanatın siyasallığını ne dünya düzenine dair aktarılanlar ne de toplumsal grupların kimliklerini ve çatışmalarını temsil etme tarzı olarak görmüştür. Sanatın siyasallığını, hayatın kendi sorunları ile arasına koyduğu mesafe, sağladığı zamanı doldurma ve mekânı şekillendirme tarzı olarak tanımlamıştır (Görsel 52).



Görsel 52. Barnett Newman, "Onement 1", 69.2 x 41.2 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1948, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Frankfurt Okulu düşünürleri, sanatın siyasetten arındırılması düşüncesinin kuramsallaştırılmasında alana önemli katkılar sağlaması açısından önemlidir. Frankfurt

Okulu'nun düşünürlerinden Adorno, modern sanatın topluma karşı bir protesto olma niteliğini öne çıkarmıştır. Sanatın ve sanatçının görevinin, topluma katkısının, topluma karşı olmakta ve ona direnmekte olduğunu ileri sürmüştür. Bu tanımlama sanatın kendini toplumdan korumasını gerektirecektir. Böylece modernizmin, avangard formalizm ile açıklanmasını gündeme gelmiştir. Modern sanat mantığı, sanatı toplumsal ve siyasal formasyonlardan arındırarak sanata kendi formlarının tarihini eklemiştir ve modern sanatın birbiri ile karşılaşan, birbirini aşan ve sürekli yeni olanı çağıran, avangard karakteri oluşmuştur. Manet'den sonra sanat, hayattan, gerçeklikten, temsilden ve siyasetten arındırılmıştır (Bürger, 2007: 16-17).

On yedinci yüzyılın güzel, yüksek, soylu, liberal, ideal sanat düşüncesi, güzel ve entelektüel sanatı el sanatından ve zanaatından ayırmak içindir. On dokuzuncu yüzyılın "estetik" sözcüğünün tek kastı sanat deneyimini başka şeylerden yalıtımdır. On dokuzuncu yüzyıl sanatındaki bütün başlıca hareketlerin tek bildirisi sanatın bağımsızlığıdır (Reinhardt, derleme, 2011: 867).

Sanatın Frankfurt Okulu felsefesi temelinde tanımlanması, sanatın özerk bir alanda yapılanmasını da getirmiştir. Sanat toplumdan, toplumun sıkıntılarından uzak, kendine belirlediği yalıtılmış alanda, kendi araçlarını problemleştirip bunlara çözüm aramaktadır (Görsel 53). Fischer (1985: 50), sanatın ve sanatçının yeni tanımlarını kapitalist düzenin işbölümü ile örneklemiştir. Buna göre; işbölümü insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri ortadan kaldırmış ve insanın toplumsal gerçeklere ve kendisine yabancılaşmasına neden olmuştur. Böyle bir dünyada sanat, meta konumuna gelmiş, sanatçı da meta üreticisi olmuştur.



Görsel 53. Georges-Pierre Seurat, "Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası", 207.6 x 308 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1884, Chicago Sanat Enstitüsü

Bürger de (2007: 80), modern sanatın özerk alanda toplumsal bir alt sistem olarak gelişimini, burjuva toplumunun gelişme mantığının bir parçası olarak yorumlamıştır. İş bölümü yaygınlaştıkça sanatçı da kendi alanında, kendi alanının araçlarını araştıran, hayattan yalıtılmış bir uzman haline gelmiştir. Yalıtılmışlıkları deneyimin sınırlanması olarak tanımlanmıştır. Deneyim hayat içerisindeki algılamalar ve düşünceler olarak algılandığında, işbölümünün artmasıyla kendi alanında uzmanlaşan sanatçı da bu anlamda bir sınırlamayla tanımlanacaktır. Sanatçının deneyimi, yalnız kendi uzmanlık alanının pratiği ile sınırlandırılmıştır. Böylece modern sanatın kriteri olan estetik de sınırlandırılmış bir deneyim olarak tanımlanmaktadır. Modern sanatın estetik kriteri ile birlikte sanatın kendine özgü, özerk bir alanı oluşurken, diğer taraftan da sanatın toplumsal işlevi yitmiştir.

Bürger (2007: 81), Adorno'nun modern sanat ve sanatçısının toplumdan kopuşunu ve yabancılaşmasını olumlu anlamda kullanmıştır. Çünkü bu kopuş emperyalist toplumdan kopuştur. Adorno'nun sanat tanımı da kapitalist toplumdan kopuşun estetik midir. Walter Benjamin sanat yapıtının biçimini, yapıta özgü düşünümün ifadesi olarak belirtmiştir. Biçim, sanat yapıtının özünü oluşturmaktadır. Yapıttaki düşünüm sayesinde sanat eseri var olur. Bu düşünüm alanında, biçime dayalı modern sanatta, sürekli yeni bir düşünüm meydana gelir. Her düşünümün içinde taşıdığı tinsel öz ile önce kendini sonra oradan da genel olanı kavrayacaktır. En üstün biçim ise düşünümün kendini sınırlaması ile oluşmaktadır. Eğer biçim kendini sınırlamazsa dünya onu sınırlayacak ve kendine uyduracaktır (Benjamin, derleme, 2005: 137-138). Frankfurt Okulu düşünürleri sanatın özerkliğini bu anlamda olumlu karşılamışlardır.

Modern sanatın yüz yılının konusu sanatın kendisinin farkındalığının, kendi süreci ve yöntemleriyle, kendi özdeşliği ve ayrımıyla uğraşan sanatın, kendi biricik açıklamasıyla ilgilenen sanatın, kendi evriminin ve tarihinin ve kaderinin bilincinde olan, kendi özgürlüğüne, saygınlığına, özüne, nedenine, ahlakına ve vicdanına, ilgili olan sanatın farkındalığıdır. Sanat gerçekçilik ya da doğalcılıkla, dincilik ya da milliyetçilikle, bireycilik ya da sosyalizmle ya da mistisizmle ya da başka fikirlerle haklı çıkarılmaya ihtiyaç duymaz (Reinhardt, derleme, 2011: 866-867).

Moran (1994: 87-98), sanatın özerkleşmesi sürecini değerlendirirken sosyolojik ve Marksist eleştiriye başvurmuştur. Sosyolojik ve Marksist eleştiri arasındaki benzerliklerin sanat olaylarının nedenlerini araştırmak olduğunu belirtirken, farklılık olarak ortaya koydukları nedenleri göstermiştir. Buna göre sosyolojik eleştiri, sanat olaylarının ardındaki nedenlerin çeşitlilik göstereceğini savunurken, Marksist eleştiri bu nedenleri ekonomik koşullar ve sınıf çatışması olarak tanımlamıştır. Marksist eleştiri, sanatın kökeninde "iş" in yattığını savunarak, sanat için sanat düşüncesinin sanatçının kapitalist

düzende, burjuvanın her şeyi satın alınabilir bir meta olarak algılamasına karşı toplumdaki koparak meta üretmeme kararı olarak tanımlamıştır. Bu bakış açısıyla sanat için sanat düşüncesi, Frankfurt Okulu düşünürlerince tekrar ele alınmış ve sanat, kapitalist toplum içinde nefes alınabilecek son kale olarak tanımlanmıştır.

Bir müze bir hazine odası ve türbedir, muhasebe ve eğlence parkı değil. Sanat koleksiyoncusunu öven bir tesis ya da sanat küratörünün kişisel anıtı ya da sanat-tarihi üretim merkezi ya da sanatçıların piyasası haline gelen bir müze utanç vericidir. Gerçek müzenin sessizliğine, zamansızlığına, havasızlığına ve yaşamsızlığına yönelik her rahatsızlık bir saygısızlık sayılır. ...Sanat akademisi üniversitesinin tek amacı sanatçı olarak sanatçının eğitimi ve düzeltilmesidir, halkın aydınlanması ya da sanatın popülerleşmesi değil. Sanat okulu bir manastır, sarmaşıklı fildişi kuleli sanatçılar topluluğu, bir sanatçılar birliği ve kongresi ve kulübü olmalıdır, bir meslek okulu ya da hizmet istasyonu ya da evi ya da adı çıkmış sanatçılar evi olmamalıdır. Sanatın ya da sanat müzesi ya da sanat üniversitesinin yaşamı zenginleştirdiği ya da yaşam sevgisi aşıladığı ya da insanlar arasında anlayışı ve sevgiyi güçlendirdiği fikri sanatta olabilecek en budalaca şeydir. Sanatı yerel, belediye seviyesinde, ulusal ya da uluslararası ilişkiler için kullanmaktan bahseden biri delirmiş demektir (Reinhardt, derleme, 2011: 867).

Frankfurt Okulu'nun modern dünyaya ve sanata dair düşünceleri her zaman disiplinler üstü bir tavırda olmuştur. Farklı alanlarda çalışmış düşünürlerin bir araya gelerek oluşturdukları bütünlük sonucu, okulun temel özelliği olan eleştirel kuram ortaya koyulmuşlardır. Bu kuramın amacı, yararlanılabilecek bütün disiplinlerden yararlanarak, genel bir toplumsal kuram oluşturmaktır. Okul bu anlamda modern toplumun bireye dayattığı toplumsal işbölümüne, dar uzmanlaşmaya ciddi eleştiriler içermektedir. Modern topluma dair bütün kriterlere kuşkuyla yaklaşmıştır. Bu anlamda toplumun dilini dahi reddetmeye varmıştır. Dil, toplumdaki yerleşik iktidar yapısı tarafından oluşturulmuştur ve bireyin denetlenmesine neden olmaktadır. Bu nedenle de toplumu terk etmek onun dilini de dışlamayı gerektirmektedir (Dellaloğlu, 2007: 23-24).

Frankfurt Okulu'nun hayata ve sanata yaklaşımları bu ikisinin kendi özerk alanlarında birbirlerine karışmadan var olmaları yönünde olmuştur. Okulun düşünceleri, sanatın bozuk düzenin içinde sığınılacak son kale olarak özgürlük ve kurtuluş umudunu içinde barındırdığını savunmuşlar ve sanatın özerk alanını oluşturmak adına teorilerini oluşturmuşlardır. Frankfurt Okulu, teorilerini oluştururken Marksizm'i temel kaynak olarak almışlardır. Ancak okulun düşünceleri için Marksizm bir dogmaya dönüşmüştür ve yeniden yapılandırılmalıdır. Bu yeni yapılandırma da felsefi-teorik bir zeminde olacaktır. Marksizm'in dogmatik yönünü aşmak için yeni kökler aranmış ve Kant önemli bir referans olarak görülmüştür. Kant'ın çıkarsızlık ilkesine dayalı felsefesi ile Marksizm yeniden kurgulanmış ve eylem yerini eleştiri-teoriye bırakmıştır. Postmodern düşünce, modern düşünce ve toplumun pozitivist yapısını eleştirmiş ve Marksizm'i de pozitivism ile eşitlemiştir. Okulun Marksizm ile kurduğu ilişkinin bu zeminde şekillenmesi beraberinde

toplumsallıktan bireyselliğe kayan bir vurguyu getirmiştir. Bireysellik vurgusu ile birlikte teorik anlamda kültür endüstrisi eleştirileri, minimal tarih çalışmaları, büyük anlatıların sonu gibi postmodern düşünce yapıları oluşmuştur (Holz, 2012: 12).

Holz (2012: 12-13), Frankfurt Okulu ile ilgili çalışmalarında okulun toplumsaldan bireyselle olan anlayışını, okul düşünürleri her ne kadar Marksizm'e dayandıklarını iddia etseler de, Marksizm'in karşısına yerleştirmiştir. En başından Marksizm'in diyalektik kavramına ters düşüklerini iddia etmektedir. "Totalitenin idea biçiminde konstrüksiyonu "metafizik" olarak nitelenip reddedildiğinde, "pozitivizm" olarak tekil bilimlerin parçalı bilgisine geri çekiliş gerçekleşir (Holz, 2012: 20)". Bilimde olduğu gibi, sanat alanında da araçlar, toplumsal sürecin bir parçası olarak vardılar. Eğer bu araçlar kendi başlarına birer araç olurlarsa amaca dönüşerek kendilerine hizmet ederler. İşte tam burada Frankfurt Okulu'nun toplumundan yalıtılmış, son kale olarak sanat gibi özerklik düşünceleri şekillenmiştir. Negatif diyalektik ile şekillenmiş Frankfurt Okulu düşünceleri, gerçeği yıkarken dayandığı eleştirel gücünü de yitirmektedir. Çünkü bütünden kopmuştur ve tikeli hedefleyerek eleştireliliğinin kriterini yok etmiştir. Var olan ve kötü olarak yerdğini hangi kriterler ile değişime zorlayacaktır? Daha da önemlisi, hangi değişime zorlayacaktır? İtiraz ettiği, eleştireliliğini belirleyen kriterin kendisidir. Holz, ideolojinin bir harç olarak gerçekliğin unsurlarını bir arada tuttuğunu iddia ederek, bu ideolojinin çözülmesi ile gerçekliğin fragmanlara dönüştüğünü savunmuştur. Fragmanlar gerçekliğin bir parçası olarak ona yani gerçekliğe dair özellikleri barındırırlar. Ancak, gerçekliğin bütünü temsil edemezler. Hegel öğretisinde de olduğu gibi hiçbir parça diğer parçalarla bağlantısı göz önüne alınmadan anlaşılabilir. Her şey yalnızca bütün içinde anlaşılabilir. Sanat da bütünü temsil etmek yerine özerkleşerek kendi kendinin temsiline dönüşünce yenilenemez. Çünkü kendi kavramını oluşturan şeye yani kendi kendinin araçlarına bir amaç olarak itiraz ettiği an kendi kendine karşı çıkmış olur. Bu da sanatın belirsizleşmesinin başlangıcı olur. Okulun birey ve özerkliğe yaptığı vurgu, Holz tarafından sistematik olarak eleştirilmiş ve teorinin hayattan uzaklaşmasının teolojik yaklaşımlar doğurmasına sebep olduğunu iddia etmiştir. Teoloji, doğası gereği muhafazakârdır. Oysa olması gereken sistemin ussallığının sağlanmasıdır. Us hayattan, tarihin sürekliliğinden yanadır. Bu süreklilik, mevcut olanın yadsınmasına ve yeni olanın doğmasına neden olacaktır. Bu anlamda var olan, içinde yok olmayı da barındırmaktadır. Bu nedenle us, var olanın içindeki yokluğu görmüştür ve varlıktan yana değil süreçten yana olmuştur. Muhafazakâr olan ise sürecin deviniminden uzaktır ve daimi olmak adına var olanı tercih etmiştir.

Holz'un Frankfurt Okulu'nu eleştirisi, sanatın yeniden hayata dönmesi anlamında önemli referanslar içermektedir. Hayattan koparak teoride şekillenen okulun düşüncesi bireyi toplumdan yalıtılmış ve ona özerk bir alan yaratmıştır. Birey özerk alanında hayatı ve sanatı yaşamaktadır. Sanatın bireyselleşme süreci olarak baktığımızda Frankfurt Okulu ile varılan nokta bir anlam taşımakta mıdır? Yoksa Holz'un da belirttiği gibi bu bireysellik, bir yanılısma olarak gerçek anlamda sanatın bireyselleşmesinin ve özgürleşmesinin önünde ciddi bir engel midir? Sanat, hayattan kopuk bir şekilde ki bu hayat hala açlık, acı, kıyım gibi sorunlar içermektedir, ne kadar samimi olabilir? Kendi temsilini ona sunulan sanatta bulamayan bireyi, sanatın ve sanatçının toplumdan uzak fildişi kulesindeki bireyselliği ne kadar ilgilendirebilir? Diğer yandan Frankfurt Okulu'nun özerklik zemininde şekillenen tezinde kendini kapitalist toplumdan yalıtarak kurtuluş umudunu içinde saklı tutan düşünceleri de önemli bir gerçeklik içermektedir.

Sanatın özerkliği tartışmalarına; sanatın kendine ait ve savunulmaya geçecek bir toprağının olup olmadığı, sanatın kendine ait bir gücünün olup olmadığı, varsa bu güçlerin baskılayıcı mı yoksa özgürleştirici mi olduğu gibi farklı sorularla karşılık veren Groys (2013: 19-22), öncekilerden değişik yorumlar getirmiştir. Buna göre; sanatın özerkliği herhangi bir estetik beğeni hiyerarşisini getirmez, tersine her türlü hiyerarşinin kaldırılmasına imkân vererek her sanat yapıtı için eşit estetik haklar sağlayacaktır. Siyasi güçler tarafından dayatılanları sanat; toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik açıdan eleştirerek estetik eşitliği sağlar bu onun özerkliği sayesinde olmaktadır. Aksi halde özerk olmayan sanat, her şeyin sanat olduğu bir ortamda gözden silinecek ve sanatçıya verilen tabuları yıkma görevi elinden alınmış olacaktır. Her şeyin sanat olduğu yerde sanatçı da sıradan bir imge üreticisi olarak tanımlanacaktır.

Topluma ve sanata dair bu gibi sorunlar, bu çalışmanın bundan sonraki sürecinin temel çıkış noktaları olacaktır. Estetik beğeni olarak ve politik bir söylem olarak sanat. Sanat için sanat ya da toplum için sanat.

4. YARATIM SÜRECİ OLARAK ESTETİK DENEYİM

Sanatın hayatla birliği ya da ayrılığı modern dönemle birlikte kronikleşmiş bir tartışma konusu olmuştur. Yazılı ilk sanat kuramı olan Platon'un mimesis kuramından günümüze, sanatın tanımları bir tarafı içeri alırken diğerlerini dışarda bırakmıştır. Sanat dinin, soyluların, ideolojilerin, burjuvanın hizmetinde sürekli farklı tanımlamaları gerektirmiştir. Sanatın tinsel yönünü öne çıkaran Platon gibi idealistler ile Marksizm gibi yapısını

toplumsalın üzerine kuran ve yararlılık ilkesi ile hareket eden düşünceler arasında sanat, sürekli gidip gelmiştir. Modernizmle birlikte sanat daha önce tanımlanmadığı şekilde yeni bir özellik ile estetik ilkesi ile tanımlanmıştır. Modernizmle birlikte Kant'ın çıkarsızlık ilkesi referans alınarak, sanat yeni bir boyut kazanmıştır. Araçların temsili estetiğin temel ilkesi olmuştur. Sanatın estetik tanımı da, daha önceki sanat tanımları gibi belli bir sınır ile sanat olanı ve olmayanı birbirinden ayırma gayreti içine girmiştir. Resim sanatında, en basit tanımıyla renklerin ve biçimlerin düzenlenişine dayanan estetik beğeni herhangi bir tarih ya da ideolojiden bağımsız saf bir dünya olarak tanımlanmıştır ve sanat yalnızca estetik beğeni anlamında anlaşılmalıdır. Bu, tarihte ilk kez sanatın anlaşılabilirliğini estetik alanının kavranmasıyla koşullandığı bir dönemdir. Sanat eserinin görünürlük kazanmasının tek yolu estetik kavramının kavranmasından geçmektedir (De Bolla, 2012: 19).

De Bolla (2012: 19-28), estetik kavramının ideolojiden bağımsızlığının bir aldatmaca olduğunu iddia etmektedir. Tarihsel bir alanda bir gerçeklik olarak yaratılan estetik kavramının ideolojiden bağımsız oluşu bir yana, estetik ilke de daha önceki sanat tanımları gibi tarihi şekillendiren ideolojinin bir yapılandırması olduğunu savunmuştur. Bu durumda estetik ilkede, ideolojinin yokluğuna bağlı bir saflıktan bahsedilemez. Estetik kategori ideolojinin başka bir formda karşımıza çıkışı iddia edilmektedir. De Bolla böylece başlangıçta sanatın ideolojiden ve politikadan arındırılmış bir formu olarak çıkan estetik kategorinin aslında böyle olmadığını, kendi kuramı açısından, ortaya çıkarmaktadır. De Bolla, estetik kategoriyi olumsuzlarken, başlangıçta saflık iddiası ile ortaya çıkan bu kategorinin ideolojiyi ancak duygulanım deneyimi ile aşabileceğini savunmuştur. Estetik kategorisinin iddiasında başarısız oluşunun nedeni olarak, sanat eserinin nesnesinin tanımının yerine geçmesi olduğu belirtmiştir. Yani, zamanla eserin nesnesi, estetik boyutunu aşmış ve eseri bu dünyaya ait bir şey olan ideolojilere mahkûm etmiştir. Sorunun aşılması için De Bolla'nın önerdiği duygulanım deneyimi, eserin nesnesinin ötesine geçerek bir nesneyi farklı açılardan görmeyi önermektedir. Bir nesneyi farklı açılardan görme önerisi onun, birey tarafından farklı zamanlarda, farklı biçimlerde, taraflı ya da tarafsız, yarattığı duygu ya da heyecanlar açısından önemlidir. Böylece eserin estetik değeri, yarattığı tepki ile örtüşür. Tanımı denge, bütünlük vs. gibi kavramlarla yapılan estetik, nesnesinin içindeki bir özellikmiş gibi algılanıp, onu ideolojikleştirir. Oysa De Bolla'nın tanımı, deneyime dayalı olan ve bu nedenle de onu tanımlayan kavramlarda değil onun yarattığı duygulanım tepkilerinde şekillenir. Bu deneyimi sağlayan biçimsel unsurlar yalnızca bir araçtır. Duygusal deneyime dayalı estetik tanımı, dilin eline verildiği an, yapılan tanım estetik deneyime götürecektir, araçsal kavramlarla yapılır. Oysa

De Bolla, araçların sanatsal duygulanımın önüne geçmesine itiraz etmiştir. Duygulanım deneyimlerinin biliş düzeyinde ortaya çıkmamasından dolayı, dil bu tanımları yapmakta yetersiz kalmakta ve deneyimin araçlarını tanımlamaktadır. Soyut bir resim için, soyut o resmin temsil ettiği şey değildir, resmin içeriğinin aracıdır ve duygulanımı sağlayacaktır (Görsel 54).



Görsel 54. Mark Rothko, "No: 1 Asil Kırmızı ve Mavi", 288.9 x 171.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1954, Özel koleksiyon

Sanatın kendine mi yoksa hayata mı hizmet etmesi tartışmaları, insanın maddi ve manevi iki yönünün de sanatın tanımına dâhil edilmesi açısından önemlidirler. İnsan fiziksel ve ruhsal iki boyutlu olarak vardır ve her edimi de iki boyutunu içermek durumundadır. Yoksa insan tek boyutlu olarak her zaman eksik kalacaktır ve anlamsızlaşacaktır. Sanatın bireyselleşmesi yolunda, yapılan tanımlar iki boyuttan birisini yok saydığı zaman, eser ya biçimsel anlamda içerikten bağımsız bir şekilde anlamsızlaşır. Yani kendi kendine dönerek yiter ya da sırf bilinç düzeyinde onu temsil edecek bir araçtan yoksun olarak anlamsızlaşır. Ruhsal metaforlar ve bedensel formlar olmadan eserin bütünlüğü sağlanamayacaktır. Böylece Hegel'in tinsel olanı ile Kant'ın çıkarsız biçimi bir araya getirilmiştir. De Bolla (2012: 43), önerdiği sanat tanımında Barnett Newman'ın eserlerini örnek göstererek, yüce olanın aranacağı yeri, geçmişin dini yüklerinden kopararak gününün yaşantısının anları olarak belirtmiştir. Newman'ın deyimiyle İsa'ya atfederek

değil, kendimize ve duygularımıza atfederek katedraller yapmak. Bu, modern dünyada insanın yok olan tinsel tarafının katedrali olacaktır.

1.Bize göre sanat bilinmeyen bir dünyaya, ancak risk almaya gönüllü olanların araştırabileceği bir dünyaya yapılan maceradır.

2.Bu imgelem dünyası süsten yoksundur ve sağduyuya şiddetle karşıdır.

3.Sanatçılar olarak bizim işlevimiz seyircinin dünyayı kendi tarzında değil, bizim tarzımızda görmesidir.

4.Karmaşık düşüncenin basit ifadesini yeğliyoruz. Büyük şekli seçiyoruz çünkü o anlaşılır olanın etkisine sahip. Resim düzlemini yeniden öne sürmek istiyoruz. Düz biçimleri seçiyoruz çünkü yanılısamayı yok edip gerçeği ortaya çıkarıyorlar.

5.Ressamlar arasında, iyi resmedildiği sürece ressamın neyi resmettiğinin önemi olmadığı gibi yaygın bir fikir var. Akademizmin özü bu. Hiçbir şey hakkında iyi resim diye bir şey yoktur. Konunun can alıcı önemde olduğunu ve ancak trajik ve zamandışı olan konu ve malzemenin geçerli olduğunu öne sürüyoruz. Bu yüzden ilkel ve arkaik sanatla ruhsal akrabalığımız olduğunu söylüyoruz (Gottlieb, Rothko ve Newman, derleme, 2011: 608).

Greenberg'in geliştirdiği soyut dışavurumculuk kuramı ile birlikte Paris merkezli sanatın 2. Dünya Savaşı sonrasında artık Amerika merkezinde şekillenmeye başlaması ile birlikte estetiğinde algılanışında değişimler olmuştur. Avrupa merkezli estetiğin tanımı ile Amerika merkezli estetiğin tanımı beslendikleri kaynaklar açısından değişim göstermiştir. Soyut dışavurumculuğun önemli ismi olan Newman'a göre (derleme, 2011: 619-621), Amerikan estetik anlayışının Avrupa estetik anlayışından en temel farkı Avrupa kültürünün ağırlığından kurtulmasıdır. Bu ayrımın mantığını Newman Antik Yunan'a kadar götürmektedir. Antik Yunan'da güzelliğin ideal olarak alınması, güzelin yüce olan ile karıştırılmasını getirmiştir ve Avrupa sanatının temel çelişkilerinden birini doğurmuştur. En güzel örnekleri daha sonrasında Gotik sanatta, Rönesans sanatta ve modern sanatta görülmüştür. Hristiyanlığın yücesi İsa, Gotik dönemin kabul edilmiş güzellik idealine dönüşmüştür (Görsel 30). Aynı ideal Rönesans döneminde de ama bu kez Gotik tekniğe karşı olarak ideal insan bedeninin güzelliği ile yansıtılmıştır (Görsel 25). Bu güzellik anlayışı modern sanatla birlikte izlenimciler tarafından bozulmaya çalışılmış ve Rönesans güzellik idealleri tamamen bir kenara itilmiştir. Ancak izlenimciler de bir kenara ittikleri Rönesans'ın yücesinin yerine koyacak bir şey bulamamışlardır. Hayatı deneyimlemekten uzak yeni bir biçim üretmişlerdir (Görsel 43). Geçmişin yücesi karşısında yeni bir yüce imge yaratamayan modern sanat, salt biçimsel olanın plastik değerleri ile yetinmek zorunda kalmıştır. Soyut dışavurumcular yüce sorununu bu sorunu yaratan tarihin ve kültürün üzerinden atlayarak yani yüce idealinin içinde bulunduğu güzelliğin nerede olduğu sorunuyla ilişkilerini keserek aşmışlardır.

Bizler kendimizi bellek, çağrışım, nostalji, efsane, mit ya da akla gelebilecek, Batı Avrupa resminin aracı olmuş olan her ayak bağından kurtarıyoruz. İsa'dan, insandan ya da yaşamdan katedraller yapmak yerin, onu kendimizden, kendi duygularımızdan yapıyoruz. Ürettiğimiz imge apaçık bir vahiy imgesi, gerçek ve somut bir imge, ona tarihin nostaljik gözlüklerini takmadan bakacak herhangi birinin anlayabileceği bir imge (Newman, derleme, 2011: 621).

Newman'ın estetik deneyim olarak tanımladığı Duchamp tarafından estetik ozmos olarak tanımlanmış ve estetik ozmosun sanat eserinin insanlara bir şeyler anımsatmasını sağlayan bir araç olduğu iddia edilmiştir. Bu tanıma göre estetik ozmos, durağan olan sanat eserinin nesnesini canlandırarak izleyici ile etkileşime geçmesini ve izleyicinin tepki vermesini sağlamaktadır. Malzeme olarak sanat eserinin nesnesi, izleyiciye aktarılan duygunun sadece bir aracıdır ve ancak estetik ilke araç olan malzemeyi sanat eseri haline getirir (Kuspit, 2006: 42). Duchamp da bu tanımla birlikte estetiğin sanat eserinin kendisi olarak tanımlanmasının önüne geçmeye çalışmaktadır. Böylece Duchamp sıradan bir nesneye yaratıcı edimi eklemleyerek sanat tarihinin en büyük kırılmalarından birine neden olmuştur (Görsel 55). Newman'da üretim öncesinin yoğunluğu olarak var olan estetik deneyim, Duchamp'da hazıryapıya yüklenmiş estetik ozmos olarak var olur. Newman da, Duchamp da sanatın kendi nesnesinde sıkışıp kalmasına bir isyan duygusu ile hareket etmişlerdir. Sanat nesnesi kendi başına anlamsızdır. Onu yaratan Newman'a göre estetik deneyim, Duchamp'a göre estetik ozmostur. Böylece sanat tekrar hayatın hizmetine verilecektir. Sanat durağan değil, hareketlidir, canlıdır ve böyle olduğu için ölü nesneye can verecek olan bu anlamda deneyimin kendisidir.



Görsel 55. Marcel Duchamp, "Çeşme", 61 x 36 x 48 cm, Hazırnesne, 1917, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, ABD

5. SANATIN SİYASALLAŞMASI OLARAK SANATTA EVRENSEL GEÇERLİLİĞİNİN REDDİ VE AVANGARD KURAMI

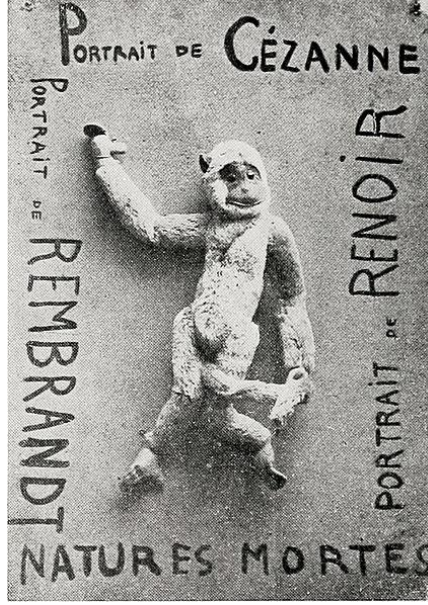
Kültürel hapis bir küratörün bir sanat sergisinde sanatçıdan kendi sınırlarını koymasını istemek yerine, kendi sınırlarını ona dayatması durumunda ortaya çıkar. Sanatçılardan sahte kategorilere girmeleri beklenir. Bazı sanatçılar bu aygıtı dizginlediklerini sanırlar, aslında o onları dizginlemiştir. Sanatçıların kendileri hapsedilmez, ama ortaya çıkardıkları şey hapsedilir. Müzelerin de tıpkı tımarhaneler ve hapishaneler gibi, gardiyanları ve hücreleri vardır - başka deyişle, "galeri" adı verilen nötr odaları. Bir galeriye yerleştirilen bir sanat eseri enerjisini kaybeder ve taşınabilir bir nesne ya da dış dünyadan koparılmış bir yüzey haline gelir. Aydınlatılmış boş beyaz bir oda bile nötr olana teslim olmaktadır. Bu tür uzamlarda görülen sanat eserleri bir tür estetik iyileşmeden geçer gibidir. Hareket edemeyen hastalar gibi görünürler, eleştirmenlerin onların iyileştirilebilir ya da iyileştirilemez olduğunu söylemesini bekleyen hastalar. Gardiyan-küratörün işlevi sanatı toplumun geri kalanından ayırmaktır. Ardından bütünleştirme gelir. Sanat eseri tümüyle nötrleştirildikten, etkisizleştirildikten, soyutlandıktan, güvenli kılındıktan ve politik açıdan kötürüm edildikten sonra toplum tarafından tüketilmeye hazır hale gelir. Her şey görsel yeme ve taşınabilir mala indirgenir. Yeniliklere sadece bu tür bir hapsi destekliyorsalarsa izin verilir (Smithson, derleme, 2011: 1019).

Sanat, Duchamp ile yaşadığı büyük kırılma ile kendini eleştiri merkezine koymuştur. Sanatın artık eskisi gibi olamayacağı, bir şeylerin geri döndürülemez derecede değiştiği kabul edilmektedir. Sanatta modernizm düşüncesi ile klasik sanatın başına gelenler bu kez modern sanatın başına gelmektedir. Sanatın estetik anlamda fetişleşmesi, sanatın nesnesi haline gelerek hayattan kopması ciddi eleştirilere tutulmasına neden olmuştur. Duchamp ile gelişen avangard çıkışlar, modern estetiği yadsıyarak, sanatı tekrar hayat ile birleştirme idealini benimsemişlerdir (Görsel 56). Bu dönemle birlikte tek bir sanat tarihinden ve tek bir doğrudan bahsedilemeyecektir artık. Sanat, bireysel anlamda özgürleşmesi yolunda ilerlemektedir.



Görsel 56. Man Ray, "Yok edilemez Nesne, 22.5 x 11.6 cm, Metronom üzerine yapıştırılmış fotoğraf, 1964 (1923'teki orijinalinin yeniden üretimi), Modern Sanatlar Müzesi, New York

Bizim kültürümüzde (ve kuşkusuz başka birçoğunda), söylem başlangıçta bir ürün, bir şey, bir tür mal değildi; özünde bir eylem, kutsal ve din dışı, meşru ve gayrimeşru, dindar ve kafirin iki kutuplu sahasında yer alan bir eylem. Tarihsel olarak, bir sahiplik devresine yakalanmış metalar haline gelmeden önce risklerle dolu bir jestti bu (Foucault, derleme, 2011: 999).



Görsel 57. Francis Picabia, “Cézanne, Renoir, Rembrandt’ın Portresi”, Ahşap üzerine yağlı boya ve oyuncak maymun, 1920, Guggenheim Müzesi, New York

Bürger (2007: 58-71), sanatın salt estetik bir nesne haline dönüşmesine itiraz ile şekillenen eleştirel süreci sanatı inkâr etme, saldırma ve yok etme edimleri olarak tanımlamaktadır (Görsel 57). Hayattan koparak kendi kendisinin temsili olan sanat I. Dünya Savaşı sonrası Dadaizm ve Sürrealizm, II. Dünya Savaşı sonrası da Fluxus gibi avangard çıkışlar tarafından hayatla bağlantılandırılmaya çalışılmıştır. Bürger’e göre sanatın avangard tarihi, 1848 öncesi ve sonrasında iki farklı yapıda gelişmiştir. 1848 öncesinde, 1789 devrim hareketleri ile başlayan, saraya ve kiliseye olan bağın kopması sonrasında piyasa ve kitle kültürüne direnme sanatın özerkleşmesi yolunda ilk büyük kırılmalar olarak tanımlanır. Kant ve Schiller’in düşüncelerine dayanan, çıkarsızlık ilkesine dayanan, sanatın işlevsizleştirilmesi ile 20. yüzyıl başlarında estetizm ve sembolizm ile doruğuna ulaşmıştır. Sanat artık biçimsel anlamda olduğu kadar kurumsal anlamda da hayattan kopmuş, kendi kendinin temsili haline gelmiştir. Bu noktadan sonra diğer avangard ve Bürger’in de asıl avangard olarak tanımladığı sürece girilir. Bununla birlikte özerkleşme düşüncesi temelden yadsınır ve sanata devrimci özellikler yüklenerek hayat ile birliği kurulmaya çalışılır. Hedefte sanatın, sanat kurumunun kendisi vardır. İkinci avangardı ilkinden ayıran yer de tam burasıdır. İlkinde itiraz edilen bir siyasi yapıyken ikinci de bu sanat kurumunun kendisi olmuştur. İlkinde sanatı hayata

yasaklayan siyasal yapı varken, ikincide böyle bir yapı yoktur. Onun yerine sanat kurumunun kendisi sanatı hayata yasaklamaktadır. Siyasetten uzak, özerk bir yapı olarak var olan sanat kurumuna karşı sanat siyasallaşarak bunu aşabileceği düşüncesi yerleşmiştir. Sanatın siyasallığının en büyük göstergesi, sanat kurumunun hedef alınmasına dayanılarak estetik kuralların iptal edilmesi olmuştur. Böylece, artık geçmişin estetik formlarının hiçbirini geçerliliğini iddia etme imkânı dahi bulamayacaktır. Estetik ilkenin reddi, retinal görmenin zihinsel görme ile yer değiştirmesine neden olacaktır ve zamanla sanat eseri eleştirisi alanına da etki edecek, geçmişin biçimsel eleştirileri yerini sanatın işlevselliği üzerine eleştirilere bırakacaktır.



Görsel 58. Man Ray, “Hediye”, 15.3 x 9 x 11.4 cm, Demir ütü ve çivi, 1921, Modern Sanat Müzesi, New York

Huelsenbeck (derleme, 2011: 288-289), Dadacılığı estetiğin karşısında konumlandırarak tanımlamıştır. Dada bu yüzden modern sonrası sanatın paradigmasının mantığını kurgulamıştır. O güne kadar ilk defa sanat, hayata estetik olmaktan çok uzak bir biçimde müdahale etmiştir. Sanat Dadacılara göre en önemli yaşamsal dürtülerin bir ifadesi olarak tanımlanmıştır. Estetiğin bunu başarabilecek gücü yoktur. Bu nedenle dışavurumcuları da her ne kadar hayatın kaygılarını ifade ettiklerini belirtseler de reddetmişlerdir. Çünkü ifade tarzı değişmemiştir. Oysa Dadacılar büyük kırılmadan, değişmesi gereken paradigmadan bahsetmektedirler. Dadacılar için hayatın kaygıları estetik ile temsil edilemezdir. Dışavurumcular hayatın kaygılarını içe yönelme ilkeleri ile

temsil edeceklerine saygınlık beklentisine girmişlerdir, hayatın kirli sokaklarının ve kaybetmiş insanların yerine oturdukları koltuklardan ayrılmamışlardır. Dadacılar öncesinin bütün anlaşmalarının, kabullerinin, ahlakının ve belleğinin iptalini talep etmektedir. Estetik ile biçimlenmiş bütün ilişkileri yok saymaktadır. Tzara'nın (derleme, 2011: 286) ifadesiyle; cehennemi bir pervanenin hiç acımadan ve gözünü kırpmadan pazarlanmak üzere yetiştirilmiş, leylakların içine dalması ve bir yıkım gerçekleştirilmesi gerekmektedir (Görsel 58).

Ball (derleme, 2011: 281-282), modern sanatın biçimselliğini, hayattan yalıtılmışlığını, toplumdan kopukluğunu hedef alan yeni sanatın sözcülüğünü üstlenmiş biri olarak Dada hareketini bir soytarıllık, kahkaha patlaması, 19. yüzyılın romantik ve züppe kuramlarının cenaze töreni kutlaması olarak tanımlamıştır. Bunların yanında bireycilik modern sanatın özerk sanatçısının temel karakteri olarak hedef alınmıştır. Çünkü özerk sanatçıyı temsil eden "Ben" Dadacılara göre aynı zamanda kibirlidir, diktatördür, boş ve tembel uğraşlara yatkındır. Buna karşın, insanın içindekileri birbirine bağlayan, sanatla hayatı, toplumsalı birleştirecek yaşam sinirini öne çıkarmışlardır. Sanatı hayattan, toplumdan ve insandan yalıtılan sanat kurumunun hedef alınması sonucunda sanat yeni paradigmasını oluşturacaktır.

Sanatın ve sanat kurumunun, avangard çıkışlar tarafından eleştirilmesi zamanla modern düşüncenin toptan eleştirisine dönüşecektir. Bilim de sanat gibi toplum yararından koptuğu noktalarda düşünürler tarafından hedefe alınmıştır. Francis Bacon, 17. yüzyılın başlarında dönemin bilim anlayışının, insanlığın durumunu iyileştirmekten uzak olduğunu belirtmiştir. Kendi içinde koşulsuz ilerleme şeklinde var olan bilimin insanlığın sıkıntılarını çözmekten öte, yeni sıkıntılara neden olduğu iddia edilmiştir. Bacon bu noktada bilimin doğruluk kriterinin araçsal etkililik olabileceğini önermiştir. Bu bilime ahlaki olanın eklenmesi anlamına gelmektedir. Sanatsal anlamda da Bürger'in iki savaş dönemi arasındaki avangard hareketleri sanatı yeniden insanlığın hizmetine sokmanın bir çabası olarak görmek mümkündür. Avangardlar, sanat kurumlarını eleştirirken, hayatın gerçek yüzünü yaşayan insanların çektiklerini, hayatın gerçeklerinden uzaklaşmış estetik haz peşinde koşanlardan üstün tutmuşlardır (Taylor, 2011: 87-88). Fischer'in (1985: 214), deyimiyle araçlar amaçları, nesnelere insanları, ürünler üreticileri aşmaktadır. Modern dönemin bireyi yalnızlaşmış ve yabancılaşmıştır. İnsanın nesnesi ile aracın amacı ile ürünün üreticisi ile yeniden bağlantılandırılması gerekmektedir. Avangardlar bu ideal ile hareket etmişler ve sanatın insan ile ilişkisini yeniden kurmaya çalışmışlardır. Yılmaz (2001: 195), Joseph Kosuth ile hayali söyleşisinde, hazıryapıtın

estetik beğeniden ayrılan kırılmasına odaklanmıştır. Buna göre Duchamp hazırnesnesi ile birlikte sanatın yönünü biçimsellikten, söylenen şeye doğru çevirmiştir. Böylece sanatın yönü biçimsellikten uzaklaşarak işlev sorununa dönüşmüştür ve sanatta kavramsallık gündeme gelmiştir. Görüntüye dayalı, estetik haz ilkesi yerini kavramsal olana bırakmıştır.

Kübizm bir nesneye bakmanın basit yolundan doğdu: Cezanne gözlerinin 20 santimetre altından bir fincan resmetti, kübistler ona yukarıdan bakıyor, diğerleri de dikey kesit yapıp onu kasten yana yatırarak görünümünü karmaşıklştırıyor. (Yaratıcı sanatçıları ve bir kerede hallettikleri maddenin derin yasalarını unutmuyorum.) Fütüristler aynı fincanı hareket halinde görüyor ve haince birkaç kuvvet çizgisi ekliyor. Bu tuvalin entelektüel sermayenin yaratılmasına uygun iyi ya da kötü bir resim olmasına engel olmuyor (Tzara, derleme, 2011: 285).

Yerleşik sanat anlayışını temelden hedef alan Dada sanatçıları I. Dünya Savaşı sonrasında sanatın estetik haz ve bireycilik temelinde özerklik düşüncelerini sarsmışlardır. Sanatın ve sanatçının burjuva ile girdiği ilişki ortaya serilmiştir. Bu kırılma sanat tarihinin en önemli kırılmalarından biri olarak kabul edilmektedir. Sanatın girdiği yeni yolda artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır.

...Dada bağımsızlık ihtiyacından, birliğe yönelik bir güvensizlikten doğdu. Bizimle olanlar özgürlüklerini korur. Kuram tanımıyoruz. Yeterince kübist ve fütürist akademi var: biçimsel fikirler laboratuvarları. Sanatın amacı para yapmak ve burjuvayı tatlı tatlı kandırmak mıdır? Kafiyeler döviz kurlarının tınısıyla çınlıyor ve çekimler profilden bir midede kayıp gidiyor. Bütün sanatçı grupları türlü türlü kuyruklyıldızlarda at koşturduktan sonra bu tröste geldi. Bu arada kapı yastıklara uzanmak ve iyi bir şeyler yemek üzere açık duruyor (Tzara, derleme, 2011: 285).

wa-ter (wá'tér), *n.* [AS. *wæter* = D. *water* = G. *wasser*, akin to Icel. *vatn*, Goth. *watō*, water, also to Gr. *ὕδωρ*, Skt. *udan*, water, L. *unda*, a wave, water; all from the same root as E. *wet*: cf. *hydra*, *otter*¹, *undine*, and *wash*.] The liquid which in a more or less impure state constitutes rain, oceans, lakes, rivers, etc., and which in a pure state is a transparent, inodorous, tasteless liquid, a compound of hydrogen and oxygen, H₂O, freezing at 32° F. or 0° C., and boiling at 212° F. or 100° C.; a special form or variety of this liquid, as rain, or (often in *pl.*) as the liquid ('mineral water') obtained from a mineral spring (as, "the waters of Aix-la-Chapelle").

Görsel 59. Joseph Kosuth, "Başlık (Fikir Olarak Fikir Olarak Sanat) [Su]", 121.9 x 121.9 cm, Ahşap üzerine yapıştırılmış fotokopi, 1966, Guggenheim Müzesi, New York

Danto (2010: 27-62), sanatın estetik haz kaynaklı tanımından kopmasıyla birlikte, kavramsallaşarak bu noktadan sonra güzellik ve görsellikten uzaklaştığını iddia etmektedir (Görsel 59). Görsellikten uzaklaşan sanat tanımı ile birlikte tuval resmi gibi geleneksel yöntemlerin ve bunların ilişkili olduğu müze, sergi alanı, küratör vb. unsurlarında yeniden yapılandırılması gerekecektir. Danto, sanatın girdiği yeni dönemde güzellik, biçim ve kendi tabiriyle angajman olarak belirlediği üç yapıda şekillendiğini belirtmiştir. İlk ikisi tek boyut üzerinden anlaşılan geleneksel yapılar olarak yadsınırken çağdaş sanat tanımı içine sokulan üçüncü yapının çoğulcu özelliği öne çıkarılmıştır. Güzellik ve biçim yoluyla kurulan tek boyutlu sanat tanımı izleyiciyi, sanat eserini tek bir duyu ile algılamaya, eserin verdiği haz ile yetinmeye zorunlu kılmıştır. Bu nedenle güzelliğe dayalı tek boyutlu sanat tanımının altı, sanatı hayata iade etmeye ve onu farklı boyutlardan algılamaya çalışan avangard sanatçılar tarafından oyulmaya çalışılmıştır. Avangard çıkışlardan sonra bütün unsurları ile birlikte sanat artık eskisi gibi olamayacaktır. Çoğulcu zeminde yeniden yapılanmak zorunda kalacaktır. Sanatın sonu gelmiştir ancak, bu yeni bir sanat tanımının doğumunun da habercisidir. Danto, sanatın sonu ilgili olarak düşüncelerini sanatın manifestolar çağı olarak tanımlanan akımlar dönemi üzerine şekillendirmiştir. Manifesto, sanatın asıl olması gereken biçimi temsil eder ve sanatın anlamı da bu biçim ve manifesto içinde yatmaktadır. Oysa sanatla ilgili en büyük keşif birbirlerinin üzerinde hâkimiyet kurarak var olan, tek doğrunun kendileri olduğunu iddia eden manifestoların yanlışlığıdır. Sanatın hiçbir biçimi diğerinden üstün değildir ve sanat hiçbir şekilde bu biçimlerden biri olarak var olmak zorunda değildir. Biçimsel üstünlük, estetik haz ile tanımlanan sanatın temel kriterlerinden biri olarak terk edilmek zorundadır. Böylece sanatın geçmiş biçimlerinin hepsi yadsınır. Bu iddialara göre sanat artık kendi felsefi tanımını yapmak zorunda değildir ve özgürdür. İsteddiği biçimle oynar, istediği biçimi sanat olarak sunabilir, bu hazıryapım bir nesne bile olabilir. Danto, modernizmin getirdiği çatışmalardan kurtulmak için iki yol olduğunu iddia eder. Birincisi birbirini yok eden akımlar dönemi olarak denenmiş ve monokrom tual resmi ile son bulmuştur. İkinci yol çoğulcu yapıyı benimsemektir. Böylece aynı sanatçı farklı yapılarla eserler üretebilecektir (Görsel 60,61).



Görsel 60. Gerhard Richter, "Betty", 102 x 72 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1988, St. Louis Sanat Müzesi, ABD



Görsel 61. Gerhard Richter, "8 Tabaka", 220 x 160 x 350 cm, Cam ve çelik konstrüksiyon, 2012

Harrison ve Wood (derleme, 2011: 857-861), Greenberg'in ve Fried'ın oluşturdukları modernist indirgemeciliğin, 1960 ve 70'lerde karşıt düşünceleri doğurduğunu, alternatif ifade yöntemlerinin geliştiğini hatırlatmaktadır. Bu hareketler ontolojik ve ideolojik

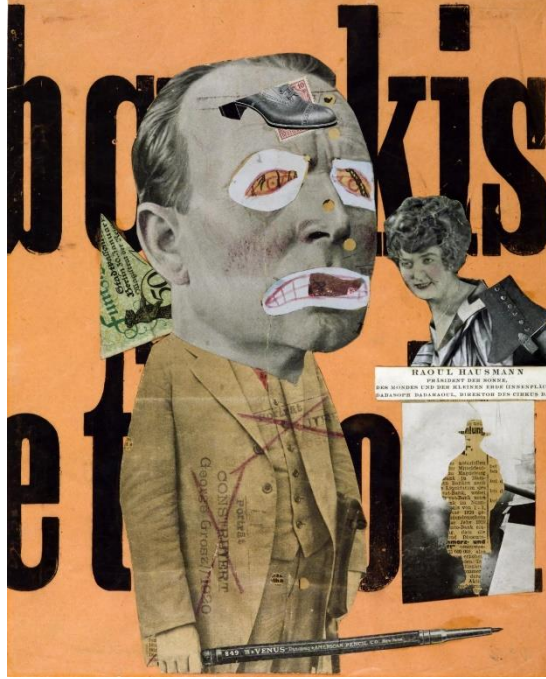
temelde avangard hareketler olarak kabul edilmiştir. Bu avangard hareketlerin iki temel itirazı eserin sergileme alanı olarak galerinin terk edilmesi (Görsel 62) ve sanatın görselliğinin sorgulanması (Görsel 59) şeklinde olmuştur. Amerika merkezinin tekelinde şekillenen modernizmin eleştirisi sanatın tekrar evrenselleşmesi yönünde bir atılım olması olarak okunmuştur.



Görsel 62. Chris Booth, “Kaipara Strata”, 1992, Yeni Zelanda

Harris de (2013: 20-57), çağdaş sanat örneklerinden hareketle sanat tarihinin yapısının değiştiğini iddia etmektedir. Geçmişin tek ve sorgulanamaz hakikatlerinin artık hükmü kalmamıştır. Çünkü çağdaş sanat tarihi bir disiplin olarak, aynen döneminin sanatının da olduğu gibi hiç olmadığı kadar soru soran, sorgulayan bir yapıya evrilmiştir. Harris sanat tarihinin bu yeni okumalarını radikal okumalar olarak adlandırmıştır. Radikal sanat tarihçileri de geçmişin kabul edilmiş sanat eserleri ve sanat tarihi metinleri yeniden okunmaktadır. Bu yeniden okumalar, geçmişin kalıplarından kurtulmuş, yeni anlamlar yaratmak için uygulanan sorgulayıcı bir süreçtirler. Burada geçmişin kalıpları olarak tanımlanan okumaların sakıncaları, sorguladıkları eseri ya da metni kendi yapısal özelliklerinden kaynaklanan eksik okumalar oluşlarıdır. Harris bunu şöyle açıklar: Marksist yapıdaki bir metin cinsiyet ile ilgili meselelerde, yapısalcı ya da psikanalitik bir metin de siyaset ve sınıf meselelerinde sessiz kalmaktadır. Bu metinlerin yazarları olan sanat tarihçileri eserlere ya da metinlere ilişkin görüşlerini kendi pozitivist gerçeklikleri üzerinden yansıtmaktadırlar. Oysa bu eserler ve metinler bu gerçekliklerden önce tutkuların ürünüdürler. Harris'e göre sanat tarihçileri bunu es geçerek ilk önce kendilerini sonra da okurlarını aldatmaktadırlar. Böylece geçmişin hâkim paradigmasının dönemin koşulları için oluşmuş gerçeklikler olarak oluşturulduğu iddia edilebilir. Nasıl bir

yapılanma sanatın geçmiş yapısını bu derece şekillendirmiş olabilir? Ya da soru tersten sorulursa; nasıl bir yapılanma bugünkü çoğulcu gerçeklikleri haklı çıkarırken, geçmişî yapay gerçeklikler üretmekle itham edebilir? Avangard hareketlerin sanatı taşıdığı çoğulcu yapı sanatı özgürleştirdiği inkâr edilemez bir gerçektir. Ancak bu özgürleştirmenin de içeriğinin sorgulanması gerekmektedir.



Görsel 63. Raoul Hausmann, “Sanat Eleştirmeni”, 31,8 x 25,4 cm, Taş baskı üzerine kağıt kolaj, 1920, Tate koleksiyonu

Bürger (2007: 10-16), sorgulamayı başlatarak avangard hareketlere ciddi eleştiriler getirmiştir. Avangard hareketlerin geçmişin yapılarını eleştirirken kullandığı sanat eseri üretim yöntemlerinin modern sanatın yeni olanına dönüştüğünü ve sanat kurumuna getirdikleri eleştirileri, bu kurumların yöneticileri olmalarıyla sıfırladıklarını savunmuştur. Bürger’in avangard kuramını oluşturan bu düşüncelerine göre II. Dünya Savaşı sonrasında son bulan avangard hareket 1968’de kısa bir süre tekrar görünmüş ve ardından son bulmuştur. Sanatta modernizme itiraz ile başlayan avangard çıkışlar 1968 sonrasında itiraz ettiği şeye dönüşerek yok olmuşlardır. Avangardların işleri sergilere ve müzelere kabul edilerek muhaliflikleri yok edilmiştir. Bu zekice oyunun kurbanı olmuşlardır. 1945’ten sonra sanat merkezi Greenberg ve soyut dışavurumculuk ile birlikte Amerika’ya kaymış ve sanatta Bürger tarafından Greenberg modernizmi olarak tabir edilen dönem başlamıştır. Bürger sanatın Amerika’da yeniden yapılanması ile avangardın üçüncü dönemi olarak tabir edilen ve Danto (2010: 35-40) tarafından

savunulan, 1960 sonrası dönemi reddetmiştir. Bu dönem Bürger'e göre 1848'de topluma ve 1920'de modernizme itiraz eden avangardın ruhunu taşımaz. Çünkü avangard muhaliftir, politiktir, kurumlara itiraz ederek var olur (Görsel 63). Oysa 1950'den 1980'lere kadarki 30 yıllık dönemde Amerika'da, 2500 yeni müze açılmıştır. Açılan bu yeni müzelerde geçmiş avangardın işleri yerlerini alırken, onların şok etkisi, şaşkırtma, skandal teknikleri yeni avangardın medyatik işlerini yaratmalarında kullanılmıştır.



Görsel 64. Andy Warhol, "Brillo Kutuları", 43.2 x 43.2 x 35.6 cm, Ahşap üzerine ipek ve serigrafik baskı, 1964, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD

Pop sanat ile birlikte yüksek kültür ile aşağı kültür birbirine karışmış ve sanat hayatla iç içe geçmiştir. Duchamp'ın hazırladığı her şeyin sanat eseri olabilirdiği vurgusu Warhol ile birlikte gerçekleşmiş ve her şey sanat eserine dönüşmüştür (Görsel 64). Baudrillard (2004: 21), bu durumu olumsuz olarak yorumlamış ve her şeyin sanat oluşuyla sanatın kendini bitirdiğini, bunun bir tür değer salgını ve metastaz olduğunu iddia etmiştir. Öte yandan Danto (2010: 60-62), pop sanatı ve Warhol'u yücelterek sanatın pop ile birlikte çoğulcu zeminde yapılanarak özgürleştiğini savunmuştur ve Bürger'in kabul etmediği 3. Avangard dönemin savunuculuğunu yapmıştır.

Sanatın 1960 sonrasında Amerika merkezinde yapılanışı ile sanatçı fildişi kulesinden inerek halkın arasına karışmıştır. Özgürleşme sanatın gelişimini nasıl etkileyecektir? Sanatın hayata dâhil oluşu ile birlikte hayatın sıkıcılığından kaçma imkânını sanat nasıl sağlayacaktır? Bu ihtiyaç için sanatın eğlence kültürünün hizmetine girmesi ve

Baudrillard'ın savunduğu şekliyle yok olması muhtemel midir? En önemli sorun halkın arasına karıştığı iddia edilen sanatın halka getirisi ne olmuştur? 21. yüzyılı yaşayan dünyanın büyük bir yüzdesi, ciddi tartışmaların yapıldığı bu sanat ortamından ne derece haberdardır ve bu tartışmaların onlara katkısı nedir? Sanatın özerk alanına müdahale eden yeni sanat tavrı hayattın içine aldığı sanatı ne derece hayata dâhil edebilmiştir? Sanat, hayata hizmet ediyor mu? Bir tarafı savaş, açlık, kıyım ve ölüm yaşayan dünyanın ve insanlığın haklarını, diğer tarafın sanatçıları ne derece savunabiliyorlar? Bu sorular daha da uzatılabilir. Ancak bunların cevaplanması için sanatın yeni dönemi olarak tanımlanan 1960 sonrası postmodern dönemdeki yapılanmasına odaklanması gerekmektedir.

3. BÖLÜM

1960 SONRASI SANATIN ÖZGÜRLEŞMESİ YOLUNDA POSTMODERN YAPISI

1. MODERNİZMİN SIKINTILARI DOĞRULTUSUNDA POSTMODERN DÜŞÜNCE YAPISININ OLUŞUMU

Sanki, enerjisi biten ve ömrünü dolduran bir yıldız misali, modernlik, eşsiz ışıltılarla patlarken bir süpernovaya dönüşmekteydi. Ve bu süpernova da kültürdü. Her kültüre patlıyor, kültür tarafından yutulur ve tam karamadan önce büyük bir parıltı yayıyordu (Artun, derleme, 2013: 9).

Aydınlanmanın temelini oluşturan bir paradigma olarak modernizm düşüncesi, postmodern düşünürler tarafından ciddi eleştirilere tutulmuştur. Bu eleştirilerin mantığı modernizmi şekillendiren temel paradigmanın insanlığa vaat ettikleri refah ve mutluluğu sağlayamamalarına dayandırılmıştır? Yapısöküm ile parçalara ayrılan Aydınlanma her alanda ciddi düşünsel kırılmalar ile en temeline inilerek yeniden yorumlanmıştır. Aklın ışığında insanlığın bütün sıkıntılarını çözmeyi hedefleyen modernizm insanlığa en büyük sıkıntıları; açlığı, savaşı, soykırımları, yıkımı ve ölümü yaşatmıştır. Robinson (2000: 15), aydınlanma düşünürlerinin, akıl sayesinde kusursuz bilgiye ulaşmayı hedeflediklerini hatırlatarak akli evrensel, nesnel ve özerk bir nitelikte tanımlamıştır. Bu üç nitelik modern düşüncenin bütün alanlarına nüfus etmiştir. Böylece aydınlanma mantığı tarafından tanımlanmış belirli felsefi ve bilimsel çalışmalar sayesinde bütün insanlığın huzur ve refahı hedeflenmiştir.

Aydınlanma; bilimsel, siyasal ve ahlaki olmak üzere üç temel ilerleme mantığı üzerine kurulmuştur. Aydınlanma düşüncesi içerisinde, bu üç temel ilerlemeden kuşku duymak imkânsızdır. Bu nedenle eleştirilmesi ve sorgulanması 19. yüzyılda Nietzsche'ye kadar mümkün olmamıştır. Nietzsche aydınlanmanın ana direği olan akla ilk eleştiriye getiren düşünür olarak kabul edilmektedir. Daha sonrasında modern toplumu, bilgiyi vb. eleştirecek olan postmodern düşünürlerin hepsi Nietzsche'yi referans almışlardır. Nietzsche, en ciddi eleştirisini akla getirmiş ve aklın hakikate, gerçek bilgiye erişebilmede, aydınlanma düşüncesinin aksine, yanıltıcı olduğunu iddia etmiştir. Buna göre; akıl ve duyularımız aracılığıyla kavradığımız ve bağlı olduğumuz gerçeklik bizim ürettiğimiz bir gerçekliktir. Bu düşünce aydınlanmanın aksine asıl gerçekliğe ulaşmanın

imkânsız olduğunu, gerçeklik olarak bilinenin ise bugün içinde bulunduğumuz dünyayı düzenleyen kavramlar olarak tanımlamıştır. Söylediklerimiz ve yaptıklarımıza dayalı bütün edimlerimiz kaçınılmaz şekilde bilinçdışımızda yer etmiş istem ve korkularımız ile şekillenmektedir (Lucy, 2003: 25). Nietzsche bu aykırı düşüncesini “Güç İstenci” olarak tanımladığı bir enerji ile açıklamaya çalışmıştır. Buna göre şu sonuca varılır; insanların ürettikleri gerçeklikler, onların çıkarlarına hizmet eden ve hayatlarını devam ettirmelerini sağlayan araçlardır. Bilinen gerçeklik, çıkarları tarafından şekillenmiş aklın ürettiği yapay bir gerçeklik olarak hakiki gerçeklikten uzaktır. İşte bu düşünce aydınlanmaya getirilmiş en büyük eleştiri olarak var olmuştur. Çünkü nesnel bilginin olabirliğini yok etmektedir. Aydınlanmanın nesnel bilgisi, insanın ürettiği geçici bir bilgi olarak kabul edilmiş ve hiçbir hakikati temsil etmediği düşünülmüştür. Aydınlanma tarafından tanımlanmış her kesin bilgi koşulların değişmesiyle birlikte değişeceği düşüncesi iddia edilmiştir. Çünkü dünya henüz bir nihayete ermemiştir, oluş halindedir. Belli bir koşulun kesin bilgisi, o koşul değiştiğinde değişecektir. Bu da nesnelliğin sonu demektir. Çünkü koşulları oluşturan, Nietzsche’ye göre, insanların tutku ve arzularıdır (Robinson, 2010: 20-22). Bu durumda mantık, tutku ve arzuların yönlendirdiği aklın kendi gerçekliğini üretmesinin bir yöntemidir. Akıl ve mantığın bu şekilde altının oyulması bilimin de temellerini sarsmıştır. Bilimsel gerçekliklerin de hiçbir gerçekliği yansıtmadığı postmodern düşüncenin ortaya attığı ciddi eleştirilerden olmuştur.

Geçmişteki birbirini çürüten bilimsel paradigmlar göz önüne alındığında, güncel bilimsel gerçekliklerin sonlulukları tartışma konusu olmuştur. Kuhn (2008: 46-59), bilimi, belli kültürlerin insani bir eylemi olmaları nedeniyle sınırlı ve geçici şeklinde tanımlamıştır. Çağların değişimine sebep olan bilimsel ilerlemelerin insani ve sınırlı olarak tanımlanması kesin hiçbir gerçekliğe ulaşamayacağı düşüncesini doğurmuştur. Sadece yaşanılan koşullardaki düzen sağlanabilir. Nietzsche, hayatın iki uzak ucu olarak din ve bilimin, ortaya attıkları iddiaları hiçbir zaman kanıtlamayacaklarını savunmuştur. Böylece insanlık yeni bir boşluğa atılmıştır (Robinson, 2010: 26). Böyle bir düşünce yapısının sonu nereye vardırılabılır? Nietzsche insanlığı bu tanımlanamazlık içine hapis mi etmiştir yoksa bizleri yarattığımız sahte gerçeklik içinden alarak özgür mü bırakmıştır? Nietzsche’nin düşünceleri bir son olarak mı yoksa ilerlemenin sıkıntıya düştüğü ve tıkanıp noktada alanımızı genişleten ve zihinlerimizi özgürleştiren bir iyileşme olarak mı görülmelidir?

Taylor (2011: 54-55), Nietzsche’nin estetik ile kendini gerçekleştirme yolunda geleneksel Hristiyanlık ahlakını reddettiğini hatırlatarak, bireyin özgürleşerek kendini

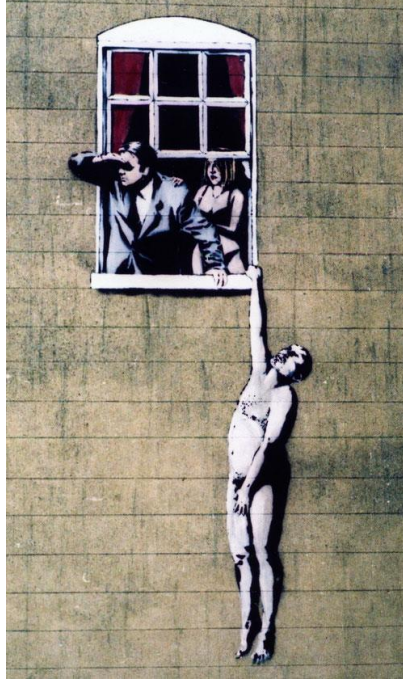
gerçekleştirmesini sahicilik olarak tanımlamıştır. Ancak Nietzsche'yi izleyenler onun ahlaktan uzakta şekillenen öğretisini daha da öteye taşıyarak bunu şiddete varan şekillerde tanımlamışlardır. Bu tanımlama beraberinde geleceğe dair bütün anlamların yok oluşunu getirmiştir. Taylor, postmodern düşünürler Derrida, Foucault ve ardılarını işaret ederek, bunların anlamların yok edilmesiyle başlayan düşüncelerinin sapkın biçimlere evrildiğini iddia etmektedir. Sapkınlığı da bir topluluğun gerçekleri üzerinde yoğunlaşarak diğerlerini unutmak olarak tanımlamaktadır. Buna göre Nietzsche'nin özgürlük fikrine dayanan düşünceleri belli bir grubun dışındakileri yok saymaya dönüşmektedir. Dışsal olan ve içsel olanın dengesizliği karşımıza yeni bir sorun çıkarmıştır. Bireyi dışsal olan toplumsala zorunlu kılan ahlakı aşmaya çalışan Nietzsche, sonunda bireyin kendi içselliği içinde (Taylor bunu insan merkezilik olarak tanımlamıştır) anlamlarını yitirmesine neden olmuştur. Özgürlük projesi bir trajediye dönüşmüştür. Bu kopuşu tekrar birleştirmeye çalışan Taylor, iki tarafın da haksızlığını düşünmektedir. Özgürlük projesi olarak sahicilik her iki anlamıyla da olumsuz sonuçlanmıştır. Bu durumdan sonra insanın toplumsal ve bireysel olarak iki yönünün birliğinin savunulması gerekliliği gündeme gelmiştir. Schiller'in (1999), estetik ile nihayetine erdirdiği, ahlak ve arzu arasındaki çatışma Taylor'un önerisi için bir örnek teşkil etmektedir. Verilecek mücadelede sahiciliğin ahlak ve arzu olarak insanın iki yönünün birliği adına olmalıdır. Harris (2013: 296), post önekini açıklarken kelimenin sona ermiş ve ilişkin olarak iki anlamı olduğunu belirtir. Sanatta postmodernizm olarak tanımlanan dönem modernizmin biçimciliğine karşıt anlamıyla oluştuğu belirtilmektedir. Taylor'un da önerdiği birlik bu anlamdadır. Eskisinden kopmaz, ondan olanları dışlamaz ama kendine ait olan ile öne çıkar. Bu ondan olmayanın da onu dışlamasını engelleyecektir ve çoğulculuk fikri bunun üzerinde temellenecektir.

Modernizmin bu şekilde sorgulanması, hem sanat hem sanat eleştirisi uygulamaları açısından, çok değişik yönlerden destek buldu. Fransız felsefesinin dışında, çağdaş Marksizm ve bilim felsefesi yöntembilimsel ve kuramsal kaynaklar sundu. Bu yöntemler Modernizmin paradigmasının bir kenara attığı soruları ele alma fırsatı verdi. Fakat yanıtlar o paradigmayı, en azından çok yakın zamanda hakim olan biçimiyle, tarihe göndermekle tehdit ediyordu (Harrison ve Wood, derleme, 2011: 861).

Harrison ve Wood (derleme, 2011: 26), modern sanat disiplinlerinin zayıflamasını çoğulculuk düşüncesi ile bağlantılandırmışlardır. Buna göre; geçmişte yalnızca Batı Avrupa'da birkaç metropolde özerk bir alanı olan modern sanat bütün dünyada kabul edilip onaylanınca kamuoyunun merkezine oturmuştur. Bu modern sanatın özerklik düşüncesini askıya almıştır. Modern sanatın adı bu tarihten sonra kültür ekonomisi ile birlikte anılmıştır. Kendi özerk fildişi kulesinden inerek merkeze yerleşen ve tescillenen

modern sanat çoğulculuk düşüncesi ile karşı karşıya kalmış ve bu düşünce onun temellerini sarsmaya başlamıştır.

Nietzsche'nin ardından sanatında artık eskisi gibi olamayacağı gündeme gelmiştir. Sanatın yeni tanımı yeni gerçekliklerin ışığında yeniden yapılmıştır. Nietzsche'nin aydınlanmaya getirdiği eleştiriler sanatın tek bir gerçeklik için olmaktan çıkarak her bir birey için olmaya doğru özgürleşmesini getirmiştir. Fakat bu durum Kuspit gibi bazı düşünürler tarafından büyük bir tuzak olarak yorumlanmış ve sanatın gerçekten anlamsızlaşarak sonunun geleceği iddia edilmiştir. Sanatın 1960 sonrasındaki yeni yapılanmasının temelleri, sanatın ne olduğu sorusundan hareketle modernizm düşüncesine getirilen eleştirilen zemininde şekillenmiştir. Foster (2009: 59), bu dönemin postmodern düşüncelerine dayanan temel eylem ve söylemleri, modernizmin temel eylem ve söylemleriyle bir ilişki içerisinde olduğunu iddia etmiştir. Bu anlamda sanatın 1960 sonrasındaki yapılanması her zaman modern ve postmodern ilişkiler bağlamında olacaktır. Kahraman (2005: 189-190), sanatın 1960 sonrasındaki tanımlanması için bu dönem sanatını modern ve postmodern ile kurduğu ilişkiyi sorgulamayı gerektirdiğini belirtmiştir. Buna göre çağdaş sanat olarak adlandırdığı 1960 sonrası sanatını anlamının koşulunu da bu tarihten sonraki siyasal ve toplumsal ortam ile ilişkilendirmeye bağlamaktadır. Buna göre 1960 sonrası sanat olarak çağdaş sanat, bu toplumsal ve siyasal olguların bir ürünü olarak var olmuştur. Bu dönemin ürünü olarak çağdaş sanat modernizm sonrasında hayat ile kurduğu ilişki ile tanımlanmıştır. Kahraman'ın da belirttiği gibi sanat hayattan beslenmekte ve gerektiğinde ona müdahale etmektedir. Bu dönem Avrupa'nın yerleşik değerlerini sorguladığı ve siyaset yapmanın, yeni bir toplumsal düzen kurmanın ve bireyin yurttaş tanımlanmasının dışında şekillendiği bir dönemdir. Böyle bir ortamda sanat da gündelik hayatın içine girerek, buranın gerçekliğiyle üretimlerini sürdürmüştür (Görsel 65). Kahraman'ın çağdaş sanat olarak tanımladığı bu toplumsal ortamın sanatıdır. Halley de (derleme, 2011: 1097) postmodern dönemin kültür analizini yaparken, Frederic Jameson'un tanımladığı iki ayrı eğilimi öne çıkarmıştır. Bu iki eğilim Baudrillard'ın geliştirdiği simülasyon kuramı ve Foucault'un çağdaş kültürü gözetleme, normalleştirme ve sınıflandırma özellikleriyle tanımladığı, iktidara dayandığı kuramıdır. Bu dönemin sanatı önemli ölçüde bu düşünürlerin kuramları doğrultusunda biçimlenmiştir.



Görsel 65. Banksy, “Çıplak Adam”, Şaplon baskı, Bristol, cinsel sağlığı kliniği duvarı

GRAV (derleme, 2011: 768-770), bireysel sanatçı düşüncesini eleştirdiği ve kolektif olanı öne çıkardığı yeni sanat tanımını yaparken modern sanatın sıkıştığı noktaları ortaya koymuş ve bunlara postmodern sanatın temellerini oluşturacak öneriler sunmuştur. Bu eleştirileri ve önerileri sanatçı, eser ve geleneksel plastik değerler üzerinden biçimlendirmişlerdir. Buna göre sanatçıya getirdikleri eleştiriler; yalnız sanatçı kültü, yaratıcılık miti, estetiğin yüceltilmesi, burjuva için üretim ve piyasaya bağlılık olarak özetlenebilir. Getirilen öneriler de; sanatçının etkinliğini gizemlilikten kurtarıp sıradan insani etkinlik olarak okumak, toplum ile birlikte olmak, çoğaltılabilir ve yeni anlatım yolları geliştirmek temelinde özetlenmiştir (Görsel 66). Esere getirilen eleştiriler gözün estetik rejimin temeli olması doğrultusunda şekillenmiştir. Önerisi de yine gözün hâkimiyetinin aşılması üzerinde şekillenmiştir. Gözün alışkanlığı olan estetik düzenlemenin yerine çevresel görmeye ve dengesizliğe dayalı yeni görsel deneyimler geliştirmek olarak verilmiştir (Görsel 67). Son olarak geleneksel plastik değerler için getirilen eleştiriler ise; eşsizlik, değişmezlik, öznellik temelinde estetik ilkelere boyun eğmek olarak belirtilmiştir. Önerilenler ise görsel dengesizliği ve zamansal algı değişimlerini vurgulamak, kesinleşmemiş ve değişkenlere dayanan, eserin bitmemişliğini ve araştırılabilirliğini esas alan bir eser mantığı oturtmak şeklinde özetlenmiştir (Görsel 68).



Görsel 66. Allan Kaprow, "Büyük Kakhaha", Performans, 1960, Reuben Galeri



Görsel 67. GRAV, "Merdiven Varyasyonları", Yerleşirme, 1968, Albright Knox Sanat Galerisi



Görsel 68. Joseph Beuys, “Yağ Sandalyesi”, 94.5 x 41.6 cm, Ağaç, metal, kumaş, yağ ve termometre, 1964, Tate Modern



Görsel 69. Fernando Botero, “Mona Lisa”, Tuval üzerine yağlı boya, Botero Müzesi, Kolombiya

Harrison ve Wood (derleme, 2011: 1064-1068), yeni bir paradigma olarak postmodernist düşüncenin seçimlerinden yola çıkarak kurduğu yeni özellikler kümesini sorgulamışlardır. Oluşturulan özellikler kümesi, postmodern sanatın neleri seçip ayırdığı sorusunu doğurmuştur. Böylece belli sanat biçimlerini postmodern olarak tanımlamak, modern paradigmanın seçimlerini sergilemek anlamına gelmiştir. Böylece Craig Owens'ın düşüncesinden hareketle postmodern sanat, modern gibi bir uygulama alanı

olarak değil, modernizmi eleştiri mantığı ile tanımlanmıştır. Postmodern sanat yeni bir sanat çalışması değil, gelenekselleşmiş olanın gözden geçirilmesi, sorgulanması ve yeniden kurgulanması olarak okunmuştur. Böylece postmodern paradigmanın sanat alanında ki yansıması özgünlük anlayışının eleştirisi (Görsel 69), farklılık biçimlerinin eleştirisi (Görsel 70) ve tarihsel anlatıların eleştirisi (Görsel 71) olmak üzere üç zeminde oluşmuştur.



Görsel 70. Carlo Maria Mariani, "Ölçülemez", Tuval üzerine yağlı boya, 1997



Görsel 71. Joseph Beuys, "Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı", Performans, 1965, Alfred Schmela Galerisi, Düsseldorf

2. MODERN DÜŞÜNCENİN YAPISÖKÜMÜ VE DİL SORUNSALI

Sanat göstergeler aracılığıyla işliyor ve taklit aracılığıyla etkili oluyorsa, ancak kültür sistemi içinde yer alabilir, ve sanat kuramı da bir töreler kuramıdır. Törel bir izlenim, bir duyulur izlenimin tersine kuvvetini bir göstergeye yüklemesi sayesinde tanınır. Estetik bir göstergelilik aracılığıyla, hatta bir etnoloji aracılığıyla taşınır. Estetik göstergelerin etkileri sadece bir kültür sistemi içinde belirlenir. Üzerimizdeki duyuların etkisi daha çok törel nedenlere bağlı değilse, neden uygar olmayanlar için hiçbir anlamı olmayan izlenimlere karşı o kadar duyarlıyız? Neden en dokunaklı müziğimiz bile Batı Hint adalarından birinin kulağında manasız bir gürültü gibi yankılanıyor? Onun sınırları bizimkinden farklı bir doğaya mı sahip (Derrida, derleme, 2011: 995)”?



Görsel 72. Duccio di Buoninsegna, “Maesta”, 213 x 396 cm, Ahşap üzerine tempera ve yaldız, 1311, Opera Metropolitana del Duomo Müzesi, Siena

Postmodernizm, modernizm üzerine eleştirilerinin önemli bir bölümünü, onun yapısökümünden hareketle dil üzerinde odaklamıştır. Dil modernizm tarafından toplumsal bir sözleşme alanı olarak görülmüştür. Herkes tarafından kabul edilmiş anlam kalıplarının karşılığı olarak kelimeler toplum içinde düzenin sağlanmasında önemli bir araç olarak görülmüştür. Böylece sistemin dili toplumun bütün köşelerine yerleşmiştir. Bu durumun en güzel örneği olarak Orta Çağ’ın ikona resim geleneği gösterilebilir. Orta Çağ’da okuma yazma bilmeyenlere Hristiyanlık dininin öğretilerini benimsetmek için kilise tarafından belirlenmiş mesajlar içeren resimler kullanılmıştır (Görsel 72). Böylece Hristiyanlık tarafından kabul edilmiş doktrinler bütün halka yayılmaya çalışılmıştır. Dönemin resim dili insanlara dönemin sistemi tarafından üretilmiş bir gerçeklik olarak sunulmuştur. Bu nedenle de hakikatten uzak yapay bir gerçeklik olarak tanımlanmıştır. Bu resimlerdeki her imge Hristiyanlığın kutsal kitabına hizmet etmektedir. Kilise, halka öğretilen öğretileri belirleyerek bunların görsel kalıpların oluşturulmasını sağlamış ve yüzlerce yıl sürecek olan Batı resim geleneğini oluşturmuştur. Her imgenin, her hareketin

ve rengin önceden belirlenmiş ve sisteme hizmet eden bir anlamı vardır. Bu resim mantığı içinde bu gelenekten kopmak imkânsızdır. Üretilmiş, yapay bir gerçeklik olarak Orta Çağ resmi, belli bir dil tarafından belli görsel imgeler ile oluşturulmuş kapalı bir sistem olarak tanımlanmıştır (Harris, 2013: 189).

Bütün insanlar eylemlerini, inançlarını ve yaşamlarını haklı çıkarmak üzere kullandıkları bir sözcükler kümesine sahiptir. Bunlar bizim dostlarımıza övgülerimizi ve düşmanlarımıza tiksintimizi, uzun vadeli tasarılarımızı, en derin benlik kuşkularımızı ve en yüksek umutlarımızı dile getirdiğimiz sözcüklerdir. Bunlar bazen ileriye bazen geriye dönük olarak, yaşam hikâyelerimizi anlattığımız sözcüklerdir. Bu sözcüklere kişinin “kesin sözlüğü” diyeceğim (Rorty, derleme, 2011: 1143).

Dilin yapısının sorunlu olduğunu iddia eden postmodern düşünürler, dili ciddi bir yapışöküme tutmuşlardır. Böylece aydınlanmayla tanrının elinden alınıp akla devrolan güç, şimdi dile devrolmaktadır (Artun, derleme, 2013: 11). Nietzsche dilin bir dünya tasarımı olarak sıkıntılı oluşuna dikkat çekmiştir. Dil bu dünyada, belli inançları olan bir sistem tarafından tasarlanmıştır ve bu sistemin çıkarlarına hizmet etmektedir. Bu nedenle herhangi bir özgürleşmeden bahsedilemez. Bu dilin kuralları ile kalkışılan her özgürleşme çabası sonuçsuz kalmaya mahkûmdur. Bunun için yapılması gereken, var olan dilin yapısı dışına çıkmak yani yeni bir dil üretmek gerekmektedir. Ancak bu dil de üretilmiş başka bir gerçeklik olarak yeni bir hapishane olacaktır (Yılmaz, 2001: 195). Nietzsche'nin bir çözüm sunmaktan çok, var olan sorunu gözler önüne sermek için kurguladığı bu düşünce yapısı insanlığı dil hapishanesinden kurtarıırken bir boşluğa bırakmıştır. Özgürleşmek için yeni bir dil üretilmesi gerekiyor ancak üretilecek olan da üretilmiş olarak yeni bir hapishaneye dönüşmüştür. Herkesin kendine has bir dil keşfetmesinin mümkün olduğu düşünüldüğünde de, böyle bir toplumda, toplu yaşamayı sağlayacak ortak bir anlam sorunu gündeme gelmiştir.

Kısa sürede resimlerden nesnelere, uygulamalara, sahalara, insanların kendilerine dek her şey, göstergebilimin aletleriyle donanmış olanlar için metinler olarak okunabilir hale geldi. Küresel modernleşmenin bir etkisi de Batı'nın gelişmiş ekonomilerinin kaba manifaktür biçimlerini ihraç etmesini ve ağırlığı gitgide daha yoğun bir şekilde bilginin işlenmesine vermesini sağlamak oldu. Bilgi güçtür ve enformasyon saplantısı çok daha temel türden üretime yönelik ilgiye gölge düşüren bir anlam üretimine ağırlık verilmesine yol açtı. Dilin bir farklılık yapısı olarak, sayesinde bizim, bir bakıma, bir dünyaya gönderme yapabildiğimiz kendi içine kapalı bir sistem olarak kavranması, kökensel bir çelişkiye göre tutarlılık sahibi olan bir dünya yerine görece özerk düzey ve uygulamalar açısından düşünmeye yönelik bir eğilime yol açtı (Harrison ve Wood, derleme, 2011: 861).

Duchamp tarafından modern sanata getirilen en büyük eleştirinin temelinde de dil olgusu vardır. Hazırnesne ile Duchamp üretilmiş sanatın biçimsel olan yönünü söylenmek istenen şeyin kendisine çevirmiştir. Çünkü modern sanatta eserin biçimselliği temsil ettiği içeriğe dönüşmüştür. Bu durum içeriğin iptal edilmesini getirmiştir (Görsel 20).

Hazırnesne ile dilin üretilmiş gerçeklik olarak aşılması hedeflenmiştir. Dil, yani üretilmiş biçim aradan çıkarılarak dilin ifade ettiği şey direk olarak verilmiştir. Böylece modern sanatın görüntüsü yerini düşünsel olana bırakmıştır (Yılmaz, 2001: 195) (Görsel 59).

Guiraud (1994: 57), kelimelerin ve imgelerin göstergeler olarak nasıl biçimlendiklerini, belirlenmiş ortak anlamları nasıl oluşturduklarını ya da oluşturamadıklarını kelimelerin ve imgelerin iki anlamlılıkları üzerinde durmuştur. Buna göre kelimelerin ve imgelerin birer gösterge olarak iki anlamları vardır: Gösteren ve gösterilen. Yaşamın bir kelime anlamı bir de yaşamın anlamı vardır. Birincisi kelimenin kendi anlamını tarif ederken ikincisi kelimenin yöneldiği kavramın anlamını tanımlamaktadır. Yaşam kelimesinin anlamı herkes için bir tanım olabilirken, yaşamın anlamı herkes için değişebilmektedir. Çünkü yaşamın herkes için aynı anlama gelebileceği genel geçer bir kural yoktur. İşte tam burada çıkmaza girilmiştir. Çünkü iki gösterge arasındaki hayati fark birbirine karıştırılarak silikleşmektedir. Bu nedenle dil Wittgenstein, Saussure ve Derrida gibi düşünürler tarafından yapısöküme tutularak, dilin belli bir kavramsal sistem olarak bu kavramsal sistemin dışında kalan diğer sistemleri içine almadığı iddia edilmiştir. Bu da tutku ve arzularımızla oluşturduğumuz hiçbir dil sisteminin bir diğerinden önemli ya da önemsiz olmadığı anlamına gelmektedir (Kuhn, 2008: 31).

Moran (2011: 186-189), Saussure'un yapısalci dilbilimi kökten değiştiren düşüncelerini açıklarken, dilin yaşadığımız dünyanın düzene sokulmasında bir araç olarak algılanışındaki sıkıntıya odaklanmıştır. Saussure'dan önce dil zaten var olan şeylerin isimlendirilmesinde ve sınıflandırılmasında kullandığımız bir araç olarak tanımlanmıştır. Ancak Saussure dilin kavramlardan önce de olduğunu iddia ederek yerleşik dil tanımını kökten değişime uğratmıştır. Buna göre doğada bir bütün halinde bulunan şeyler dil tarafından ayrılarak sınıflandırılır ve tam da bundan dolayı dil aracılığıyla gerçeklik üretilir. Her dil; Türkçe, İngilizce, Almanca vb. dünyayı farklı biçimlerde bölerek sınıflandırır ve isimlendirir. Böylece gerçeklik denilen, dilin karşılığı her şey farklı dillerde farklı biçimlerde üretilmiş yapay gerçekliklerdir. Dil, göstergelerin bir toplamı olarak anlamını, gösterdiği kavramın niteliksel hiçbir özelliğini taşımaz. "Ağaç" kelimesi bu anlamını diğer kelimelerden ayrılan biçimsel yapısı ile kazanır. Böylece gösterge olarak bir gerçeklik anlamını onun dışındaki diğer kelimelerin biçimsel olarak ondan farklı oluşuna borçludur. Yani bir göstergenin anlamı sadece onun biçimsel özelliği ile değil onda olmayan biçimsel özellikler ile de sağlanmaktadır. Anlam ancak diğer farklı anlamlar ile oluşabilmektedir. Saussure'ın dil hakkında vardığı bu nokta onu yapısal dilbilimde tamamen ayırmış ve sonrasında Derrida gibi düşünürlerin onu takip ederek bu

düşünceleri geliştirmesine neden olmuştur. Derrida, anlamın dilden önce varoluşu inancını Platon'un felsefesinin bir devamı olarak nitelendirmektedir. Oysa bu düşünce Derrida için sözmerkezci bir yanılgıdan ibarettir. Çünkü evrensel geçerlilik olarak nitelenebilecek bir sistem olamaz. Dil, ses ve metin olarak güvenilemez, üretilmiş bir gerçeklik sunar. Bu düşünceleri ile Saussure ve Derrida yapısökümcüler olarak yapısalcı düşünürlerden kökten ayrılmışlardır.

Dilin özgürleşmesi adına girilen bu yapısöküm beraberinde ciddi sıkıntıları da getirmiştir. Mesela toplumsal birliği sağlayacak ortak bir dilin imkânsızlığı tezi yapısökümcü düşüncenin sürekli eleştirilmiş paradoksu olarak belirmiştir. Ancak her ne kadar böyle bir paradoks içerse de kabul edilmiş düşünce yapılarının insanı özgürleşmekten uzaklaştırdığı gerçeğinin ortaya çıkarılması açısından postyapısalcı düşüncelerin önemi kabul edilmiştir. Her alanda girilen bu tartışmalar yeni bilgi sisteminin oluşturulmasında bir ilk adım niteliğinde olduğu düşünülmüştür. Şaylan (2006: 44-50), postmodern düşüncenin 1960 sonrasında her alanda olduğu gibi sanat alanında da eski olandan radikal kopuşların olduğunu ve bunlarında yeni eğilimleri oluşmasında etkili olduğunu ileri sürmüştür. Sanatın hayatın içine karıştığı, kiç ve popüler kültürün estetik tanımlamalar kapsamına alındığı gerçeğini hatırlatmaktadır. Sanat modernizmin yüksek sanatından çok farklıdır. Postmodern dönemin sanatı, modern sanattan çok daha fazla çoğulcu ve kitlesele (Görsel 66), buna karşılık daha az ahlaksal ve ciddi olarak tanımlanmaktadır (Görsel 6).

3. POSTMODERN SANATÇI VE İZLEYİCİ OLARAK ÖZNE

Bilimsel, toplumsal ve ekonomik sistemlerdeki paradigmatik değişimlere neden olan kırılmalar insanlık tarihinde alanlarında devrimlere neden olmuş olaylardır. Sistemin çağın gereklerine cevap verememesi ve baştan aşağı sorgulanması sonucunda oluşan çatlaklar yeni bir sistemin habercileri olmuşlardır. Sanatsal alanda da bireyselleşme yolunda farklı paradigmlar oluşmuştur. Orta Çağ sanat anlayışı bilimi ve insanı merkeze alan Rönesans düşüncesi ile aşılmıştır. Onu aşacak olan da temsili alan ya da temsilin sanatsal alanın araçlarına dönüştüğü modernizm olmuştur. Sonrasında hayattan kopan sanatın tekrar hayat ile bağlarını kurmak üzere yola çıkan ve her türlü söylemi destekleyerek çoğulcu bir yapılanma olan postmodernizm yerleşmiştir. Her dönem, her paradigma kendi sisteminin bireyini yetiştirmiştir. Yani her dönem farklı kişilik tipleri oluşturmuştur.

Modern sanat vurguyu ruhsal çözülmeye, imgenin parçalanmasına veriyor. Bu bakış açısından, ruhsal hayatımızdaki bir tür narsizm öncesini canlandırıyor. Diğer yandan, postmodernizm bu temsilin parçalarını birleştirmeye çalışarak, ruhsal makyajın, erotik dürtü ya da ölüm kaygısının etkisi altındayken ki bir ânını canlandırıyor (Kristeva, derleme, 2011: 1107).

Funk (2013: 11-23), insanların düşünme, hissetme, bir eylemde bulunma, çevrelerini değerlendirme ve kendilerini bu çevre ile ilişkilendirme, değerler geliştirme gibi davranışlarını önemli ölçüde kişilik tiplerinin oluşturduğunu iddia etmiştir. Buna göre, yeni kişilik tipi olarak postmodern özne yerleşik olanlardan ayrılmaktadır. Bu yeni kişilik tipinin yerleşik olanlardan ayrılan en önemli özelliği bireyin özgür ve kendiliğinden bir ben üzerinde şekillenmiş olmasıdır. Funk, bu yeni kişilik tipini ben odaklılık ile tanımlamakta ve bunun yeni bir hayat tarzı oluşunu vurgulamaktadır. Yeni kişilik tipi ve yeni hayat tarzı karşılıklı olarak birbirlerini beslemektedirler. Ekonomideki ve toplumdaki değişimlerin yanı sıra gündelik yaşam tarzlarını felsefe, sanat, edebiyat ve sosyal bilimsel postmodernlikle ilişkilendirmeleri ile oluşmaktadır. Bu özelliklerini özgür ve kendiliğinden oluşları ile birleştiren postmodern bireyler geçmişin düşünce yapıları tarafından çelişkili olarak değerlendirilir. Oysa postmodern bireyler için çelişki sorun değildir, aksine postmodern bireylerin hayat tarzları; özgürlük, kendiliğindenlik ve özerklik ile ait olma arzusunu reddetmektir. Sanatçılar küresel mantık içinde sınırları ihlal ederken bunu bazen kendileri olmayan bir karakterin kılığına girerek (Görsel 73), bazen daha ileriye gidip kendilerine ait olmayan hayatı gerçekten yaşayarak (Görsel 74), bazen de popüler kültürün hoşuna giden yönlerini kendine mal ederek (Görsel 75) yapmışlardır.



Görsel 73. Cindy Sherman, "İsimsiz #479", 1975



Görsel 74. Nikki S. Lee, "Hip Hop Projesi", 2002



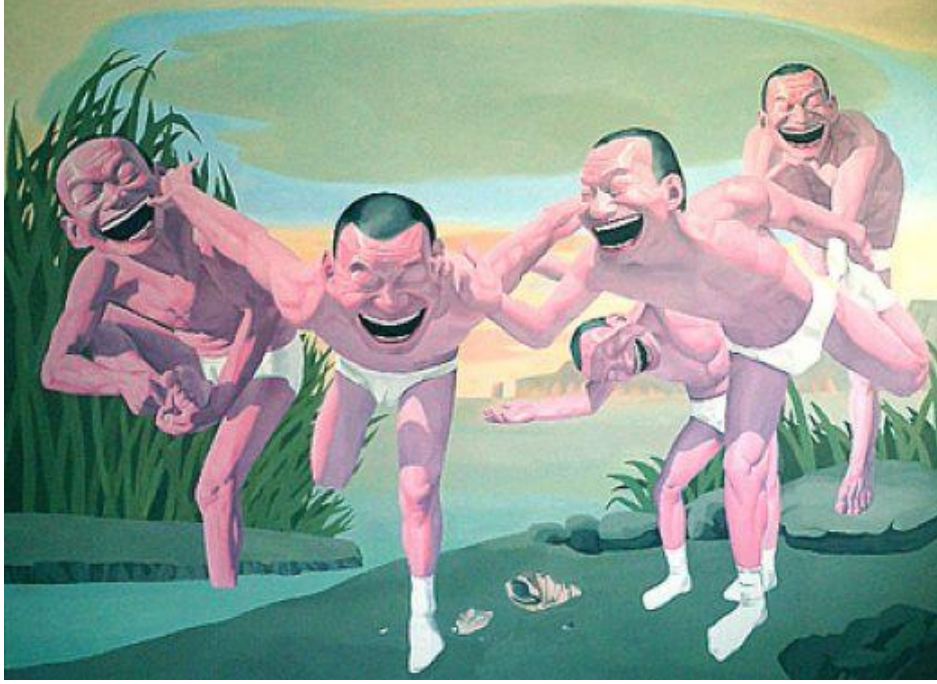
Görsel 75. Sang-Ah Choi, "Amerika'ya Hoşgeldiniz", Karışık teknik, 2007

Postmodern kişilik tipide genel anlamda postmodern düşünce yapısında olduğu gibi çoğulcu yapıda şekillenmiştir. Funk yeni kişilik tipi olarak postmodern ben odaklı tipleri karşı çıkmak ile değil yana olmak ile tanımlamaktadır. Bu düşünce, anlaşılacağı üzere çoğulculuğun bir gereği olarak vardır. Çünkü postmodern düşünce için kesin bir gerçeklik yoktur. Nietzsche'den de hatırlayacağımız gibi tutku ve arzularımız ile ürettiğimiz gerçeklikler vardır. Bunlar da önceden verilmiş kesin bir gerçekliği imkânsızlaştırmaktadır. Gerçek ancak kurgulanarak elde edilir ve bu da yegâne gerçeklik

olmaktan uzaktır. Wittgenstein, Derrida ve Saussure'nin dil üzerine giriştikleri yapısökümde olduğu gibi insanlığa dair her şey kurgulanmış gerçeklik olarak vardır. Modern akıl ve mantık bile bütünlük ve devamlılık anlamında sorgulanmış, yapısöküme tutularak çoğulcu anlamda tekrar kurgulanmıştır. Böyle bir ortamda postmodern sanatçı ve izleyici olarak bireylerin kişilik tiplerini araştırılması ve bunların özelliklerinin sanatsal alanda nasıl karşılık bulduğunun anlaşılması için önemlidir (Funk, 2013: 38).

Funk, postmodern ben odaklı kişilik tipini araştırırken, geçmişin toplumsal karakterine başvurmuş ve bunun içinde Eric Fromm ve Sigmund Freud'a dönmüştür. Funk, Fromm'u işaret ederek, toplumsal karakterin toplumsal zorunluluklar üzerinde şekillendiğini belirtmiştir. Birey bir süre sonra bunları ister hale gelmekte ve toplumsalın işlerliğinin sağlanmasını getirmektedir. Dönemin kültürü ve toplumunun ihtiyaçları dönemin bireyleri tarafından kendi arzuları ile sağlanmaktadır. Bunlar sistem tarafından bireylere, onların doğal dürtülerini izlenimi verilerek aktarılmışlardır. Buraya kadar herhangi bir sıkıntı ile karşılaşmamıştır. Ancak gerçek insani dürtüler ortaya çıktığında, Funk bunları rekabet, yıkıcılık ve yardımseverlik olarak sıralamıştır. Böylece durum biraz daha karmaşıklaşmıştır. Bu durumda bireyin gerçek dürtüleri yasaklanması gereken dürtüler olarak savuşturularak ve toplumsal bir bilinçdışı oluşturulmuştur. Toplumsalın devamlılığı ile oluşturulan iktidar artık her şeyin üzerinde bir güç olarak var olmuştur ve zamanla toplumu da aşacaktır. Foucault'nun da (2013), Nietzsche ve Heidegger'in düşüncelerinden hareketle belirttiği gibi, iktidarın toplum ve birey üzerindeki baskıları çağdaş toplumu şekillendiren önemli etmenlerdendir. Bireyin bütün insani dürtüleri bilinçdışı sıradışlıkları olarak yadsınmış ve kontrol altına alınmaya çalışılmıştır. Foucault, modernitenin kontrol altına almayı sağlamak için kurduğu mekanizmaya odaklanmış ve sistemin araçları olarak okullar, akıl hastaneleri ve hapishaneleri belirlemiştir. Funk, modern bireyin bu sıkışmışlığı postmodern dönemde geliştirdiği ben odaklı kişilik tipi ile aşmaya çalıştığını belirtmektedir (Funk, 2013: 61-67).

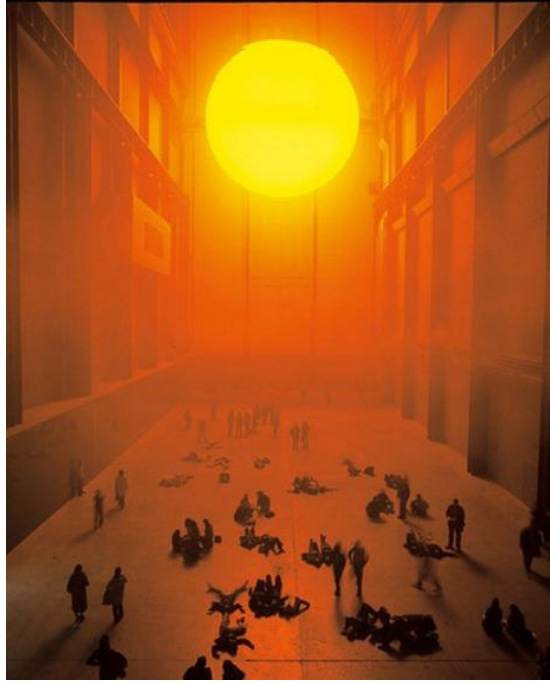
Postmodern kişilik tipi kendini belli kalıplar içine hapsedmeden, özgür ve anlık olarak yaşamını kendisi kurgulamaktadır. Kişi kendi belirlediği hayat tarzını, kendi kontrolünde yaşayarak bu durumdan keyif almaktadır. Yarattığı hayat tarzı olarak gerçeklik kendisine hastır. Ne dışarının dayatması vardır ne de kendininkini tek gerçek olarak algılamaktadır. İsteddiği her şeyi kendi yarattığı dünyasına dâhil ederken istemediklerini dışarıda bırakmaktadır. Önemli olan tek şey kendisi olarak kendi yarattığı gerçekliği yaşamasıdır (Görsel 76).



Görsel 76. Yue Minjun, “Özgür ve Telaşsız”, 400 x 280 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 2004

Sadece kendime yönelip odaklanırım ve kimse bana kim olduğumu söyleyemez. Ben benim. Ben de kendimi tanımlayamam ve tanımlamak, kim olduğumu bilmek istemem. Yaşantım tam da daha önce bir kimlik yaşantım ve böylece kim ve ne olduğuma ilişkin bir bilgi olmayışıyla tanımlanır. Kendi içimde de kendimle ilgili, kimlik yaşantımı belirleyecek hiçbir tasavvur taşımam. Kim olduğum sorusunun tek bir yanıtı vardır, o da benim ben olduğumdur. Şimdi böyle, daha sonra başka türlü, yarınsa bütünüyle farklı (Funk, 2013: 67).

Postmodern dönemde gerçekliğin yaratılmasında en büyük etkiyi sağlayacak olan dijital teknolojiler ve kitle iletişim araçları olarak belirmiştir. Böylece, sanat da dönemin teknolojik araçları ile yakın bir ilişki kurarak yeniden kurgulanmıştır. Gerçekliğin yeniden yaratılması için etkili olan bu araçların sunduğu imkânlar sanat alanında eskisinden çok farklı bir yapılanmayı getirmiştir. Bu dönemin sanat izleyicisi ve sanatçısı olarak bireyin geçmiş dönemlerden ayrılan en büyük özelliği de kendi insani becerisi olarak bedensel, psişik, zihinsel ve entelektüel becerilerinin yerine yeni dönemin imkânlarının sağladığı yapma beceriyi koyması olmuştur. Yüksek teknoloji destekli yeni sanat işleri, geleneksel yöntemle üretilenlerin yerini almıştır (Görsel 77). Geçmişin el ustalığı yerini dijital teknolojiler ve kitle iletişim araçları ile kurulan ilişkideki ustalığa bırakmıştır. Postmodern dönemde el becerisi bu açıdan anlamını yitirmiştir. Bilgisayar zaten kusursuz derecede bunu yerine getirmektedir. Artık el becerisini kazanmak için zaman harcamaya gerek yoktur.



Görsel 77. Olafur Eliasson, “Hava Projesi”, 770 cm x 770 cm, 200 adet sarı lamba, Yerleştirme, 2003, Tate Modern

Postmodern dönemde hayatın her alanıyla birlikte yapma beceriler ile şekillenmesi başlangıçta bir özgürlük duygusu yaratmakla birlikte bir yanılsama olduğu yine Funk tarafından ileri sürülmüştür. Funk bunu, insani öz güçlerin anlamını yitirip bunların yerini tamamen dijital teknoloji ve kitle iletişim araçlarının yüceltilmesine bağlamaktadır. Yeni dönemin yeni imkânlarının katkısıyla insani öz güçlerin daha verimli kullanılması aşılmış ve insani güçler tamamen anlamını yitirmiştir. Geline bu olumsuz nokta Funk tarafından ekonomik yapı ile ilişkilendirilmiştir. Yapay dünyalar, duygular ve yaşantılar üreten ve satan bir ekonomik yapı, dijital teknolojiler ile üretilmiş ve kendine mal edilmiş yapay üretim modelini yücelterek, insanın kendi öz güçleri ile kendi dünyasını kurmasının önüne geçmiştir. Bu ekonominin başarısı da insanın kendine yabancılaşmasına ve kendini güçsüz ve bağımlı hissetmesine bağlıdır. Yaratılan kusursuz bir ekonomik sistem olarak görülmüştür. Çünkü bu sistem postmodern ben odaklı tipi iki şekilde tanımlamış ve oluşturmuştur. Bunlar aktif ve pasif ben-odaklı tipler olarak birbirlerine bağımlıdırlar. Yaratılan sistem içerisinde aktif tip, yapma beceriye dayalı üretimini sunarken pasif tip, yapma beceri ile üretilmiş bu gerçekliği talep etmektedir. Bu alışverişten karlı çıkan tek taraf da sistemin kendisi olarak gösterilmiştir (Funk, 2013: 105).

Postmodern ben-odaklı kişilik tipi, ekonomik sistem tarafından üretilmiş üretken olmayan yapay bir gerçeklik simülasyonunun (Baudrillard, 2008) içinde yaşamaktadır. Simülasyon

toplumda öyle yaygınlaştırılmıştır ki, toplumun geneli bu yanılgının içinde yaşamaktadır. Bu durum gerçekliğin belirlenmesinde de ciddi bir engel oluşturmaktadır. Çoğunluğun sahte olanı gerçek olarak algılaması ile gerçeklik algısı da belirsizleşmiştir. Bu nedenle toplum geneline uygulanan psikolojik ve sosyolojik bakış açılarında farklı sonuçlar elde edilmektedir. Funk, Fromm'un önerdiği üretkenlik kuramı ile postmodern dönemin çıkışındaki gerçek özgürlük duygusuna erişileceğini ileri sürmektedir. Bunun da yolu insani öz güçlerin öne çıkmasına bağlanmıştır (Funk, 2013: 127-128).

İnsan davranışının düşünme, hissetme ve eylem boyutlarında faaliyete yönelmesi, yani insanın yaşamdan yana olan zihinsel, manevi, psikik ve bedensel öz güçleri kullanmaya yönelmesi, üretken aklı (yani realiteye uygun bir gerçeklik algısını), üretken sevgiyi (insanın kendi bağımsızlığını koruyabildiği bir sevgi ilişkisini) ve üretken işi (yani yaratıcı eylem becerisini) beraberinde getirmektedir (Funk, 2013: 206).

4. ÇOĞULCULUK ZEMİNİNDE ŞEKİLLENEN SANATIN YENİ TANIMI

Kolonyalizm homojen bir kültür doktrinine dayanıyordu. Bu kültür modernlikti ve bütün insanlığı ve evreni aynı uygarlık tarihine kurguluyordu. Günümüzde globalizmin sökerek tersyüz etmekte olduğu, bu evrensellik ve tarihsellik yapısıdır. Modernliğe karşı örgütlenen çağdaş kültür, ya da çağdaşlık kültürü, öncekinin zıttına heterojendir; evrenselliğe karşıdır, tikelle ilgilenir ve normatif değil rotatiftir. İşte kültürün yükselişi ve bir "ana paradigma halini alması, modern zamanlardan çağdaş zamanlara -kolonyalizmden globalizme- doğru yaşanan bu radikal dönüşüm sürecinin bir sonucudur. Bu çerçevede kültüralizm, dilin, sembollerin, iletişimin çağdaş bilgi rejimi bünyesinde kazandıkları önceliği ifade eder. Bu öncelik dolayısıyladır ki sanat, "estetik modernizm"le birlikte 19. yüzyılda kazandığı özerkliği terk ederek çağdaş hayatın anlamlandırılmasında ve çağdaş öznelerin inşasında işlevselleşir. Kültüralizme eklenir (Artun, derleme, 2013: 17).

Modernizm ve postmodernizm arasındaki büyük kırılmanın sanat alanındaki yansıması, sanatın tanımının Kant'ın estetik kuramından koparak özgürleşmesi ve hayatın içine dâhil olması olarak yorumlanmıştır. Kant'ın çıkarımsızlık ve özerklik kriterine dayanan modern estetik ilkesi, postmodern kırılma ile tam tersi istikamete yönelmiş, hayatın içine karışarak işlevselleşmiştir.

Platon'un sanat kuramında sanat, güzel olan aracılığıyla metafizik olana, yani ideal olana ulaşmayı amaçlamaktadır. Platon'da güzel olan, iyi ve doğru ile aynı anlama gelmektedir. Ayrıca estetik olan aynı zamanda etik olan demektir. Ranciere (2012: 66-67), Platon'un göklerdeki idealara dayanan mimesis anlayışı ve ideaların yeryüzünde olduğunu iddia eden Aristoteles'in mimesis anlayışından sonra üçüncü bir sanat ilkesi olarak modernizmin estetik rejimini eklemiştir. Kant'ın çıkarımsızlık ilkesine dayanan ve kendini, kendi araçları üzerinden tanımlayan estetik rejim yani sanat sanat içindir ilkesi; görünür olanın taklidinden uzaklaştığı için anti-mimesis olarak tanımlanmaktadır. Sanat dış

dünya ile ilişkisini kesmiştir ve kendini, kendi belirlediği, kendi araçları ile tanımlayarak özerk bir alan oluşturmuştur. Ranciere, resimde moderniteyi tanımlarken Lyotard'ın (2000) düşüncelerini hatırlatmış ve sanatın geldiği noktayı modern estetik rejimi karşısına alan bir anti-estetik rejim olarak belirtmiştir. Estetik rejim ile sanatta modernizmin vardığı nokta, sadece haz ilkesi ile belirlenen pozitivist nihilizm olarak belirlenmiştir. Her türlü idealden arındırılmış toplumun yıkıntıya dönüşmüş kültürü haz ile tanımlanmaktadır. Böyle bir tanımlama modern sanatın temellerini sarsmaya başlamıştır. Toplumun yaşadığı gerçekliğin hiçbir karşılığı sanatın özerk alanı içinde bulunamamıştır. Bu durum sonrasında postmodern kırılmayı getirecek büyük sarsıntılara neden olmuştur.

Mesele ne sanatı belirlemek açısından eski, demode olduğu varsayılan kriterleri reddetmek veya onlarla baş etmek ne de bu kriterleri yeni kriterlerle değiştirmek; mesele daha ziyade bu kriterlerin çeşitlendirilmesi, farklılaştırılması ve çoğaltılmasıyla alakalıydı (Groys, 2013: 181).

Modern düşüncenin küresel mantığının terk edilmesiyle yapı, bireysel farklılıklar üzerine oturtulmuş, küresel farklılık ve çok kültürlülük dönemin sloganları olmuştur (Artun, derleme, 2013: 12). Sanatın Paris'ten sonra New York üzerinden okunması öncekinden farklı çok merkezli bir sanat tanımını getirmiştir (Thornton, 2012: 11). Modernizmin bütün öğretilerinin yapısökümü yeni dönemin sanat anlayışının inşası için gerekli malzemeyi sağlamıştır. Bu yeni yapılanmada ilk terkedilen düşünce özerkliğin kalesi estetik rejim olmuştur. Sanatçı tarafından üretilmiş eserin araçlarının amaç olarak varoluşu şeklinde tanımlanan modern sanata ilk ve en ciddi darbeyi Duchamp ve hazırnesnesi vurmuştur. Hazırnesne, eserin sanat olarak üretilmişliğini imkânsızlaştırarak modern sanat ve sanatçı tanımını iptal etmiştir. Bir araç olarak hazırnesne hiçbir sanatçı tarafından hiçbir estetik beğeni ilkesi ile düzenlenmemiştir. Kuspit (2006: 38), Duchamp'ın hazırnesnesini tanımlarken onun çift kimliğinden bahsetmiştir. Hiçbir iyi ya da kötü estetik beğeni ile üretilmeyen hazırnesne, modernizmin karşısında işlevsel nesnelere olarak ve sanatçının ona atfettiği bir sanat eseri kimliği ile varolmuştur. Böylece sanat, hem işlevsel bir tanımda hem de araçların güzel duyusal düzenlenişi dışında kavramsal olarak ona atfedilen sanat eseri özelliği ile tanımlanmıştır.

Duchamp ile başlayan devrim niteliğindeki kırılma, sanatın yeni döneminde çoğullaşmasının önünü açmıştır. Sanat özerk sanatçıların özerk sahalarından meydanlara, insanların içine inmiştir. Dijital teknolojilerin ve kitle iletişim araçlarının sağladığı yeni imkânlar yeni disiplinlerin doğmasına, disiplinler arası yeni uygulama alanlarının türemesine neden olmuştur. Duchamp ile başlayan her şeyin sanat eseri

olabilirliği düşüncesi, Joseph Beuys ile herkesin sanatçı olabilirliğine varmıştır. Sanat, kültürün ürünü olarak bütün insanlığa hizmet etmek zorundadır. Krauss (Derleme, 2011: 1044), 1970 sonrası sanatı farklı şekillerde bölünmüş olarak tanımlamıştır. Bu dönemin sanatı soyut dışavurumculuk veya minimalizm gibi tek kutuplu değildir. Bu arkasında kolektif yapılanma olan bir sanat hareketidir. Bu kolektif hareketin en temel özelliği; sınırlayıcı tarihsel üslup düşüncesiyle kapatılmış belli bir sanat akımı gibi tanımlanmaktan uzaklığı ve dağılıklığıdır.

Dünyayı burjuva hastalığından, entelektüel, profesyonel ve ticari kültürden temizlemek, dünyayı ölü sanattan, taklitten, yapay sanattan, soyut sanattan, yanılsamacı sanattan, matematiksel sanattan temizlemek, dünyadan Avrupacılığı temizlemek! Sanatta devrimci bir tufan ve sele yol aç, yasayan sanata, anti-sanata yol aç, Sanat Olmayan Gerçekliğin sadece eleştirilenler, amatörler ve profesyoneller tarafından değil, bütün herkes tarafından kavranmasına yol aç. Kültürel, toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik bir cephe ve eylem içinde KAYNAŞTIR (Maciunas, derleme, 2011: 770).



Görsel 78. Jeff Koons, "Michael Jackson ve Bubbles", 106 x 177 x 81 cm, Porselen, Yerleştirme, 1998, Özel koleksiyon

Sanatın hayatla kurulmaya çalışılan ilişkisi postmodern dönemin yeni sanatının belli odak noktalarını oluşturmuştur. Kahraman (2005: 215-218), sanatta postmodernizmin çıkış noktaları olarak eklettizm ve kiçi iki temel kırılma olarak göstermiştir. Bu ikisi modernizmin mantığına tamamen zıt bir yapı inşa etmişlerdir. Modernizmi kurduğu özerk alandaki yapı ile kendini zamanının gerçekliğinden yalıtmış olarak var etmiştir. Böylece kendine has bir alanda kendine has bir zaman yaratmıştır. Kahraman, kiç ve eklettizmi modernizmin bu iki ana temelini karşısında konumlandırmıştır. Modernizmin kendine has zamanı eklettizm (Görsel 70) ile aşılrken, kendine yarattığı özerk alan kiç (Görsel 78) ile hayata karıştırılmaktadır. Böylece sanatın yeni tanımı Benjamin'in, auranın yitimi

düşünceleri üzerine oturtulmaktadır. Zaman ve mekân içinde bir ve tek olma olarak aura, dijital teknolojilerin çoğullaşmaya imkân sağlayan teknikleri ile yok edilmiştir. Bu imkân ile kitle üretimi gündeme gelmiş ve sanatın belli bir zamanda üretilmiş olan biricikliği sona erdirilmiştir. Aura yitimi ve çoğullaşma daha sonra Baudrillard'ın ele aldığı simülasyon olarak sanat eseri üretimine dönüşmüştür. Tek bir gerçekliğin iptali, simülasyon ile gerçekliğin de iptalini getirmiştir. Zaman ve mekânlarda birliği yıkan postmodernizm, modernizmin tekilik ve seçkinlik düşüncelerinin yerine çoğulculuk ve eklektizm ile karşılık vermiş ve sanatın yönünü daha önce hiç olmadığı bir yöne çevirmiştir. Böyle bir dönemin sanatçısı da Danto'nun (2010: 44), tarif ettiği gibi eskinin tanınmamış, yoksul ve çileli sanatçısından farklı bir yerde onun tam karşısında konumlanmıştır. Her şey sanat eseri olabilir ve sanat eserinin hiçbir özel görüntüsü yoktur. Böyle bir ortamda sanat da sanatçı da eski özerk anlamını yitirmiştir.

Modern sanatın bütününde yer alan otantiklik ve özgünlük arayışı trajik yazarlarda, ya da daha doğrusu onların yaşamöykülerinde tatmin edilir: Van Gogh ve Jackson Pollock belki de en basmakalıp örnekleridir bunun. Bu ayrıcalık biçimi 1960'larda Fransız düşüncesini kat eden, en azından kökeninde, burjuva geleneğine göre açıkça radikal olan bir entelektüel projenin bir parçası olarak yayılan Yapısalcılık dalgasının etkisiyle sarsıldı. Lacan, Althusser, Barthes ve Foucault gibi değişik düşünürlerin hepsi de, artık ideolojik bir inşa olarak görülen homojen bireyin konumunu sorguladı. Bu saldırıda yara alanların baslıcası yazar kavramıydı. Yazarın eleştirilmesi bazen biyolojik bireylerin varlığının reddedilmesi sayılarak alaya alınmıştı. Bu eleştirinin gücü; bireyi geleneklerin, kuralların, normların, dilbilgilerinin ve hepsi de onu dile getiren ya da onu konuşturan şeylerin içinde saptamasındaydı daha çok (Foucault, derleme, 2011: 998).

II. Dünya Savaşı sonrası Fluxus akımı ve Beuys herkesin toplumun içinde toplumsala katkısı açısından zaten sanatçı olduğunu savunmuş ve sanatın çoğul yapısını vurgulamıştır. Sanat durağan değildir ve hayatla iç içe geçmiştir. Sanatı hayat ile birleştirmek için geliştirdiği "Plastik Sanat Teorisi" ve "Toplumsal Plastik Sanat" kavramlarıyla, sanat tanımını genişletmeye çalışmıştır. Geleneksel resim yapma araçları yerine kan, bitki özsuyu, yağ, keçe vb. malzemeler kullanarak araçların fiziksel özelliklerinin yanında enerjik ve düşünsel özelliklerini de kullanmıştır (Görsel 68). "Toplumsal Plastik Sanat" teorisi Beuys'un toplumun bütün bireylerini sanatçı olarak tanımlayan herkesiz sanatçı oluşu iddiası ile örtüşerek, insanlar arası ilişkiyi sanat aracılığıyla kurmaktadır. Beuys toplumdaki insanlar arası ilişkileri sanat ile kurmanın yanında hayatın içinde yer alan bitki, hayvan ve bütün yaratıkları da genişletilmiş sanat teorisinin içine dâhil etmiştir. Böylece modern sonrası sanatın hayat ile kurduğu ilişki Beuys ile birlikte daha da genişlemiş ve sanat; doğa bilimleri ve manevi bilimler ile de karşılıklı iletişim kurma talebi olarak tanımlanmıştır. Hayatın bütün alanları mikro yaşamlar olarak hayatın kendine yani makro olan ile karşılıklı bir iletişim içinde olmalıdır. Beuys'un kuramlarına göre hayat ve sanat ancak bu şekilde anlam kazanacaktır (Bettina,

derleme, 2005: 9-20). “Bütünsel bir sanat eseri sadece toplumun bütünü bağlamında olasıdır. Herkes toplumsal bir mimarının zorunlu olarak ortak yaratıcısı olur ve kimse katılım yapamadığı sürece, demokrasinin ideal biçimine erişilmemiş olur (Beuys, derleme, 2011: 953)”.



Görsel 79. David Wojnarowicz, “Su”, 183 x 244 cm, Masonit üzerine akrilik, mürekkep, kolaj, 1987, Özel koleksiyon

Postmodern düşünürlerin önemli tezlerinden biri olarak büyük anlatıların reddi sonucunda sanatında modernitenin tekilliği üzerinden tanımlanmasının sonunu getirdiği iddia edilmektedir. Kahraman (2005: 180), modernizmin bağlamı dışladığı, teklifi ve içe dönüklüğü oluşturduğu iddialarını hatırlatarak iktidar olgusuna odaklanmaktadır. Siyasal ve toplumsal alanda tekilleşme ile güçlenen iktidara ve sanatsal alanda bu iktidarın temsilinin egemenliğine en ciddi eleştirileri yapı sökücü, postmodern ve küresel düşünceler getirmiştir. Getirilen eleştiriler modernitenin tekilliği ve içedönüklüğü çerçevesinde şekillenince bu, toplumun ve sanatın artık büyük anlatılar ile temsil edilemeyeceğini gündeme getirmiştir. Büyük anlatı, sistem tarafından, bireyin çıkarlarından uzaklaştırılarak, kendi varlığını korumak üzere yapılanmıştır. Öne çıkan birey düşüncesi ile büyük anlatıları oluşturan unsurlar olan tek tek bireyler merkeze alınarak çoğulculuk hedeflenmiştir. Modernite vaat ettiği demokratik topluma ulaşamamıştır ve bu nedenle aşılması gerekmektedir. Sanat da bu mantıkla tekrar kurgulanmak zorundadır. Bu nedenle de modernizmin özerkliğinden sonra modern sonrasının sanatı, toplumun en diplerine; varoşlara, eşcinsellere ulaşmaya çalışmakta ve bunun yanında ırkçılığa, ayrımcılığa karşı bir söylem geliştirmektedir (Görsel 79).

Kahraman bu sürecin, küreselleşme ve postmodernizm mantığı ile toplumun ve sanatın yeniden demokratikleşmesi olarak okumaktadır. “1960'ların ve sonrasında radikal kültür uygulamasını 1920 ve 1930'lardaki öncülerinden açıkça ayıran şey, anlamın toplumsal üretiminin ve onun iktidar aracılığıyla kayda alınmasının bu daha çoğulcu algısı tarafından çok açık bir şekilde belirlenmiştir (Harrison ve Wood, derleme, 2011: 861)”.

“...çağdaş sanatta, sanatın telosu olarak tüm görüntülerin eşitliği söz konusudur. Ancak tüm görüntülerin eşitliği, estetik beğeni düzeyindeki çoğulcu, demokratik eşitliği asar. Herhangi özel bir beğeniyle örtüşmeyen, bireysel beğeniye, yüksek beğeniye, marjinal beğeniye veya kitlelerin beğenisine hitap eden sonsuz sayıda görüntü/imge fazlası vardır. Bu nedenle de istenmeyen, beğenilmeyen görüntülerin fazlalığından söz etmek her zaman mümkündür -çağdaş sanatın sürekli yaptığı da budur (Groys, 2013: 9)”.

Danto (2010: 91-92), estetik anlamda var olan sanatın iddia edilen sonunu işaret ederken, olaya ters açıdan bakarak bir de bu sanatın başlangıcı üzerine eğilmektedir. 1960'larda sonu geldiği iddia edilen sanatın, 1400'lerde sanatın dinin hizmetinden kurtularak var olduğu düşüncelerini hatırlatmaktadır. Danto'ya göre sanat ne 1400'lerde dini anlatılardan uzaklaşarak doğmuştur ne de 1960'larda kendini tüketerek ölmüştür. Doğan ve ölenin yalnızca bir öykü olarak okunmasını önermiştir. Bunlar, sanatta düşünce paradigmalarının oluşmasını sağlayacak kırılmalar olarak okunabilir. Bu anlamda üsluplar üretme dönemi olarak okunan modern dönemin öyküsüne, üslupların işlevselleştirilmesine dayanan çağdaş sanat tarafından bir son verilmiştir. 1962'de soyut dışavurumculuğun sona ermesi ile girilen bu yeni dönem baş döndürücü bir hızla ilerlemiştir. Danto'nun tanımıyla bu yeni öykü, ötekilerin dışlanacağı yeni bir büyük anlatıdan yoksun olarak, çoğulcu bir temelde her şeyin deneneceği bir dönem olacaktır. Cage (derleme, 2011: 777), Rauschenberg'in sanatını soyut dışavurumculuktan ayırırken onu dışı kapalıktan uzakta, hayattan fragmanlar şeklinde tanımlamıştır. Bu New York moderninden, New York avangardlarının kopuşunu temsil etmektedir.

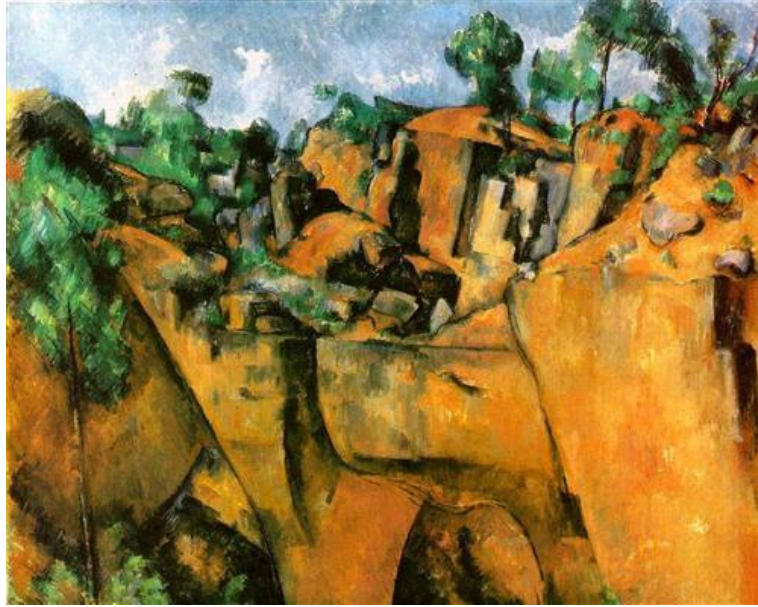
Bütün bu ilkeler doğrultusunda sanat anti-sanat olarak tanımlandığı yeni dönemine girmiştir. Maciunas (derleme, 2011: 770-772), anti-sanatı temel ilkelerini yaşamla ilişkilendirmiştir. Sanatın bir meslek olarak tanımlanmasına, sanatçı ve izleyicinin ayrılığına, sanatın yapay kalıplarına, anlamlılığın karşı çıkmışlarıdır. Anti-sanat bir tür nihilist sanat olarak belirlemiştir. Kalıplaşmış her türlü tanımı reddetmişlerdir.

Yağmur yağması anti-sanattır, bir güruh anti-sanattır, bir hapşırık anti-sanattır, bir kelebeğin uçuşu ya da mikropların hareketleri anti-sanattır. Bunlar da sanatın kendisi gibi güzel ve farkında olmaya değer şeylerdir. İnsan dünyayı, onu çevreleyen somut dünyayı, tıpkı sanatı deneyimlediği gibi matematiksel düşüncelerden fiziksel maddeye dek deneyimleyebilseydi, sanata, sanatçılara ve bu tür üretken olmayan öğelere gerek olmayacaktı (Maciunas, derleme, 2011: 772).

5. BÜYÜK ANLATILARIN SONA ERDİĞİ DÖNEMDE SANATIN YENİ DİNAMİKLERİ

Mekanik çağlarda uzam içinde bedenlerimizi genişletmiştik. Bugün, elektrik teknolojisinin bir yüzyılının ardından, merkezî sinir sistemimizi küresel bir kucaklamaya uzattık, gezegenimiz açısından hem uzam hem zamanı ortadan kaldırdık. Hızla, insanın uzantılarının son aşamasına varıyoruz - bilincin teknolojik simülasyonu, yaratıcı bilme sürecinin, kolektif ve birleşmiş şekilde insan toplumunun tamamına, tıpkı çeşitli medyayla duyularımızı ve sinirlerimizi uzattığımız gibi uzanacağı aşamaya (McLuhan, derleme, 2011: 797).

Lytard (derleme, 2011: 1176-1177), metaanlatılar olarak tanımladığı tarihin büyük anlatılarını dönemin yetkinlerinin biçimlendirdiği ve kullandığı bir alet olarak görmenin modasının geçtiğini iddia etmiştir. Modern bilginin yerini alan postmodern bilgi farklılıklar üzerine kurulmuş bir küçük anlatılar sistemi olarak biçimlenmiştir. Bu nedenle de geleceğin toplumu Newtonculuğun yapısalcılığından çok farklı dil parçalarının heterojenliğiyle şekillenecektir.

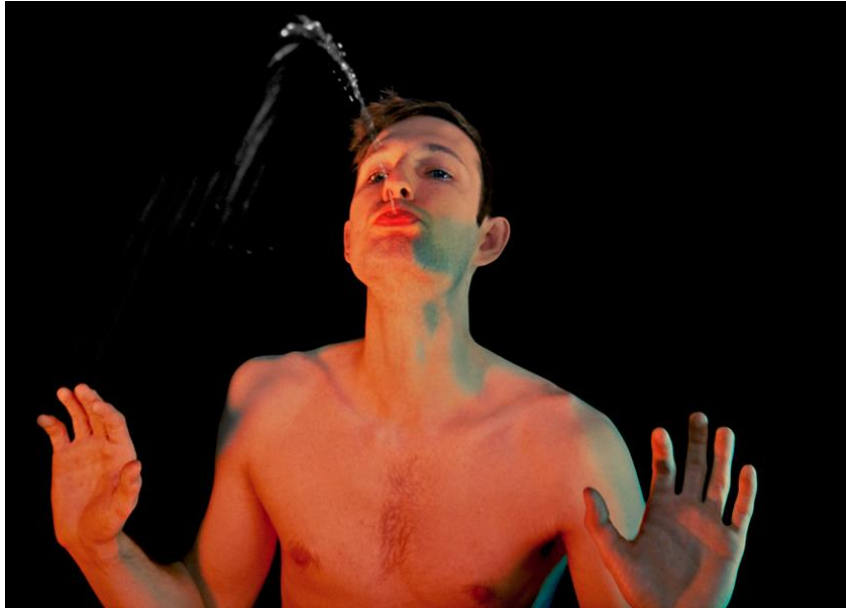


Görsel 80. Paul Cezanne, "Bibemus Quarry", 65 x 81 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1900, Folkwang Müzesi, Almanya

Bilginin farklı işlenişi ile sanat alanında da yeni okumalar gelenekseli aşmaya yönelmişlerdir. Yılmaz (2001: 80), sanat alanında gerçekleşen postmodern kırılmayı Cezanne'nin izlenimcilerin renge olan tutkularının biçime kayıtsızlıkları karşısındaki duruşu ile başlatmaktadır. Cezanne doğadaki izlenimlerin yanında asıl önemli olanın kalıcı olanı yani biçimi vurgulamak olduğunu ileri sürerek dönemin en radikal kırılmasını gerçekleştirmiştir (Görsel 80). Böylece izlenimciler ile başlayan ve Cezanne ile devam

eden resim sanatı tarihinin radikal kırılmaları renkte ve biçimde özgürleşmeyi beraberinde getirmiş ve bu da yenedünya düzeninin yeni sanatını, dönemin dijital teknolojileri ve kitle iletişim araçlarının imkânlarını sonuna kadar kullanılarak hayata yeni bir bakış açısı sunulmasına varırmıştır.

...elektrik çağında artık sanatçının zamanının ötesinde olduğundan bahsetmenin bir anlamı yok. Bizim teknolojimizde zamanının ötesinde, eğer onu olduğu gibi tanımayı becerabilirsek. Toplumda vaktinden önce bir çöküş yaşanmasını önlemek için, sanatçı fildişi kulesinden çıkıp toplumun kontrol kulesine taşınmaktadır. Nasıl yüksek eğitim artık bir oyalanma ya da lüks değil elektrik çağındaki üretim ve işlevsel tasarımın temel bir parçasıysa, sanatçı da biçimlerin yaşamının ve elektrik teknolojisi tarafından yaratılan yapıların şekillendirilmesi, çözümlenmesi ve anlaşılmasında vazgeçilmezdir (McLuhan, derleme, 2011: 799).



Görsel 81. Bruce Nauman, "Fıskiye Olarak Otoportre", 55,5 x 60,3 cm, Renkli fotoğraf, 1966, Sperone Westwater Galerisi, New York

Yeni bakış açısının kökeninde elbette geçmişin sanat tanımının temelden eleştirilmesi yer almaktadır. 1960'larda sanatçılar sistemi eleştirirken kendi kendini ifade eden sanatın yerine süreçleri ve düşünceleri geçirerek sanatçı dehasını, özerkliğini ve haz fikirlerini sorgulamışlardır (Kelly, derleme, 2011: 1112) (Görsel 81). Bürger (2007: 72), Benjamin'in röprodüksiyon teknikleri ile değişen sanatsal algı kuramını işaret ederek, sanatın bir bütün olarak doğasının da değişeceğini belirtmiştir. Kilisenin kontrolünde, dini ritüellerin ayrılmaz parçası olan dinsel sanat döneminin sonunu getiren burjuva dönemi sanatı, kendi estetik özerkliğini ilan eden modern sanat dönemini getirmiştir. Böylece modern sanatla birlikte artık sanat kendi başına bir ritüel halini almıştır. Kendisini bir kutsallık alanı içine almıştır. Sanatın auralı olarak tanımlandığı bu dönem, daha önce eşî görülmemiş düzeyde gelişen teknoloji ve bunun getirisi olarak hayatın her alanına dair

algısal değişimler ile birlikte son bulmuştur. Sanatın auralı döneminden kopuş Benjamin tarafından en önemli kırılma olarak tanımlanmaktadır. Benjamin'e göre Orta Çağ'ın dinsel sanatından Rönesans'ın dünyevi sanatına olan kırılmadansa sanatta aura kaybına dayanan bu kırılma sanat tarihinin gidiş yönünün belirmesinde daha belirleyici olmuştur. Bu dönemde biricik olan auralı sanat eseri, röprodüksiyon teknikleri ile çoğalan sanat eseri tarafından sekteye uğratılmış ve nihayet sanatın siyasallaşması ile güncelliğini yitirmiştir.

Asıl harika olan neydi biliyor musunuz? Bir kartpostal kopyalama gibi aptalca, gülünç bir şeyin bir resme yol açabilecek olması. Ve sonra da canınız ne çekerse resmetme özgürlüğü. Erkek geyikler, uçak, krallar, sekreterler. Artık uydurmaya mecbur olmamak, resimle kastettiğiniz her şeyi -renk, kompozisyon, uzam- ve daha önce bilip düşündüğünüz her şeyi unutmak. Aniden bunların tümü sanat için başlıca zorunluluk olmaktan çıktı (Richter, derleme, 2011: 801).

Ranciere (2012: 45), tam bu noktada, yani sanatın modernite ve postmodernite olarak kesin bir ayrılığına ve siyasallığına farklı bir yorum getirmiştir. Sanatın özerk alanının kamusal alana dâhil edildiği, sanatın yalnızlığının kolektif alanın içinde eridiği gerçeğini yadsımamakla birlikte bunların bir kopuş olmaktan öte, diyalektikliğinden bahsetmektedir. Modernitenin özerk sanatını tanımlayan bütün ölçütler postmodernite tarafından belirsizleştirilmiştir ve sanat yapıtının siyasallığı da apolitik biçimde dönüştürülmüştür. Çağdaş sanatın siyasallığı yapısallığındadır. Çağdaş sanatçı, sanatını aklında özel bir siyasal mesele olmadan da insanları bir araya toplamak ve bir topluluk oluşturmak üzerine kurgulamaktadır (Groys, 2013: 186) (Görsel 82).



Görsel 82. Anish Kapoor, "Bulut Kapı", 10 × 13 × 20 m, Paslanmaz çelik, 2004, Milenyum Park, Chicago, ABD

Bir kişilik olmak ya da bir ideoloji sahibi olmak istemiyorum. Farklı herhangi bir şey yapmakta mana bulamıyorum. Bence insan zaten hep yapılmakta olanı yapar (yeni bir şey yaparken bile) ve insan hep yeni bir şey yapmaktadır. Bir ideoloji sahibi olmak yasa ve kılavuzlara sahip olmak demektir; farklı yasa ve kılavuzları olanları öldürmek demektir. Bunun ne yararı var (Richter, derleme, 2011: 803)?

Kahraman (2005: 195), sanatın yeni dönemini tanımlarken geçmişin güzellik ve yetkinlik gibi tanımlamalarının modası geçmişliği üzerinden hareket etmektedir. Walter Benjamin'i hatırlatarak, yeni dönemde artık sanat yapıtı ile öznel ve içten bir ilişki kurulamayacağını belirtmektedir. Buna göre sanat eserleri artık eskiden olduğu gibi insanların onlara yönelttikleri belli bir bağlamda var olmayacaklardır. Sanat, postmodern dönemde yerleşik disiplinlerin kökten sorgulanması ile birlikte yeni açılım imkânları bulmuştur. Bu açılımlar sanatın sokak ve siyaset ile yeniden bütünleşmesini getirmiştir. Kahraman'ın "iç anarşi" dönemi olarak adlandırdığı yeni dönemde kimlik, aidiyet, cinsiyet, bellek ve beden politikaları bu dönemin önemli sanat dinamikleri olarak belirmiştir (Görsel 83).



Görsel 83. Ann Hamilton, "Beden Objesi Serisi #13, Kürdan Takım Elbisesi/Sandalyesi", 1984, Ulusal Sanat Galerisi, Washington

Yoruma verilen sınırsız özgürlük gücü her şeyi bir deneye dönüştürmüştür. Anlatılması ve görülmesi mümkün olmayan şeyleri söylemek ve göstermek anlamına gelen sanat dünyasının sanatçıları duyumun ve anlatının sınırına dayanmışlardır. Her yorum bir felsefe olarak anlaşılırsa sanatın felsefe ile bağı her geçen gün daha da güçlenmektedir. Felsefenin sanat ile bağı; felsefenin sanatın bir okuma mühendisi olarak tanımlanmasında yatmaktadır. Sanata dışarıdan bakan felsefe sanatın işlerliğini

sağlamak adına çalışmaktadır. Temsilden ve anlatıdan koparak sınırsız yoruma ulaşan sanat sonucunda salt yoruma dönüşerek felsefeleşme yoluna girmiştir. Sanat kendisiyle ilgili saf bir düşünce halini almıştır. Felsefe ve felsefeci sanatın ve sanatçının yerini almıştır (Kahraman, 2005: 25-45).

5.1. Anlatısal Yönün Yokluğu ve İstikametsizlik

Modern dönemin tekilliğine isyan ile başlayan büyük kırılma modernizmin bütün yapılanmalarıyla birlikte terkedilmesi ile devam etmiş ve 1960 sonrası postmodern söylemin temellerini oluşturmuştur. Danto (2010: 35-37), bu dönemi tanımlarken modernizmin arılığının, temizliğinin, tanımlanmışlığının karşısına melezliği, uzlaşılabilirliği ve muğlaklığı yerleştirmiştir. Bu tanımlama da, postmodern tavrın üslup bütünlüğünden yoksun oluşunu, temel bir ölçüt olabilecek herhangi bir tanımlamayı barındırmayışını ve sonucunda da anlatısal bir yönün yokluğunu beraberinde getirmiştir. 1962'de soyut dışavurumculuğun sona ermesi ile başlayan bu istikametsizlik dönemi 1980'lerin başında yeni dışavurumculuk akımına kadar hızla birbiri ardına gelen renk alanı, sert kenar soyutlama, Fransız yeni gerçekçiliği, pop, op, minimalizm, fakir sanat, yeni heykel ve kavramsal gibi akımlar dönemi olmuştur. Yeni dışavurumculuğa kadar gelen bu istikametsizlik dönemi bir süre sekteye uğramış gibi görünmüşse de ardından yeni dışavurumculuğun bir tür yanılsama olarak ortak kabulü 1962 sonrası hareketin devamını sağlamıştır.

Foster (2009: 153,154), yeni dışavurumculuğu yeni modern olarak tanımlarken Thomas Lowson'ın 1981 yılında artık resim sanatının hangi konumda var olabileceği üzerine ileri sürdüğü düşüncesini örnek göstermiştir. Buna göre; resim, aurasını yitirdiği büyük kırılmadan sonra ancak kendi yıkımını gizlemek için yapısökümcü bir araç olarak kullanılabilir. Ama yeni dışavurumcu ressam bir süreliğine kendini resmin eski geleneğine kaptırmış ve işte tam burada bir yanılsama oluşmuştur. Lawson burada David Salle'yi işaret etmektedir (Görsel 84). Nihayetinde büyük kırılmadan sonra biricikliği elinden ebediyen alınmış olduğu kabul edilmiş resim sanatının tekrar eski mantığı ile üretim yanılsaması dönemin sanatının siyasallığını ve eleştireliliğini sekteye uğratması açısından eleştirilmiştir.

Sanatın yeni döneminin temel prensiplerinden olan hayat ile birlikteliği yeni gerçekçiler tarafından da temel çıkış noktası olarak alınmıştır. Restany (derleme, 2011: 767-768), modern paradigmanın sözcüklerinin, dilinin ve üsluplarının çoktan öldüğünü belirtirken

yeni sanatın yaşamın gerçekliği ile doğrudan bağlantısına dikkat çekmektedir. Yaşamın gerçekliği ile doğrudan ilişki içine giren sanat sosyolojik iletişim olarak algılanmaktadır. Toplumun bütününün ortak iyisi olarak toplumun bütününe hizmet edecek olan sanat anlayışı budur.



Görsel 84. David Salle, "Mingus Meksika'da", 243.8 x 312.4 cm, Tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, 1990

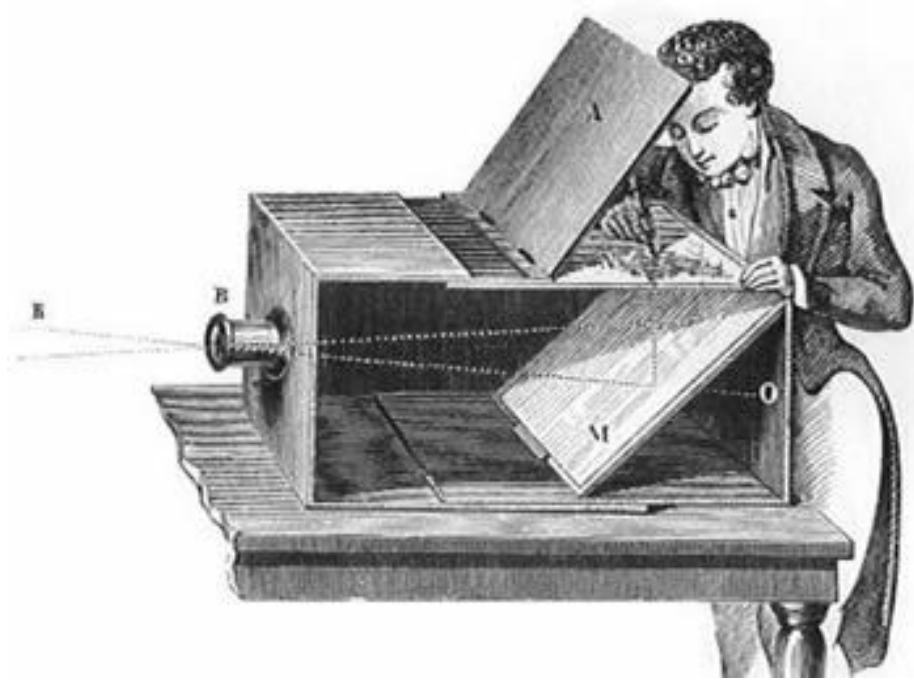
Sanat dünyasının nesnel yapısının ortaya konması tek gerçekliğin reddine neden olmuş, her şeyin sanat ve herkesin sanatçı olabilirliliği sanata çoğulculuğu getirmiştir. Dönemin sanatçıları çağın bütün imkânlarını kullanarak istedikleri her yönde yeni arayışlar içine girmişlerdir. Sanat, sınırsız bir deneyim alanına dönüşmüştür. Duchamp ile başlayan, Warhol ve Beuys ile devam eden herkesin sanatçı ve her şeyin sanat eseri olabilirliliği düşüncesi tekrar gündeme gelmiştir. Danto (2010: 147), bu dönemin sanatını tanımlarken en önemli özellik olarak bireyselliğin ve çoğulculuğun neden olduğu tek bir gerçeklik yokluğunu vurgular. Modern sanatta olduğu gibi dönemin sanatını belli bir tanım ya da ölçüt ile anlamlandırarak tek bir gerçeklik bütünlüğü yoktur ya da tek gerçeklik böyle bir tek gerçekliğin olmayışı üzerine kurulmaktadır.

5.2. Üslupsuzluk ve Melezleşme

Yeni dönemin üslup ve üslupsuzlaşma üzerine şekillenmiş düşünceleri postmodern dönemin diğer önemli ağırlık noktalarından olmuşlardır. Büyük anlatıların birçok postmodern düşünür tarafından sonunun ilan edilmesi, üslup üretiminin sonunu getirmiş

ve nihayetinde üretilmiş üsluplar bağlamlarından koparılarak yeni sanat üretiminin malzemesi konumuna gelmişleridir.

Richter (derleme, 2011: 801), sanatta üslupsuzlaşmayı fotoğraf üzerinden okuyarak fotoğrafın en kusursuz resim olduğunu iddia etmiştir. Kendi değişmezliği ve kesinliği ile üsluptan tamamen yoksundur (Görsel 60). Fotoğraftan yola çıkarak yaptığı fotoğraf kalitesindeki resimleri ile Vermeer'in kamera obscurası arasında benzerlik kurmuştur (Görsel 85).

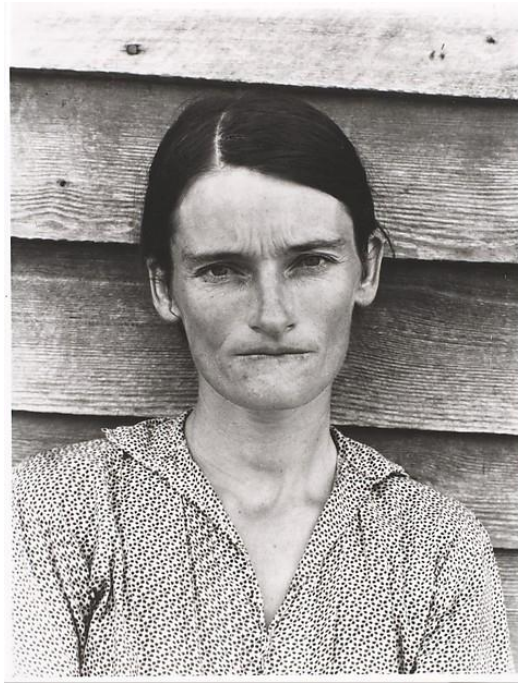


Görsel 85. Adolphe Ganot, "Kamera Obscura", İllüstrasyon, 1860

Danto (2010: 33-38), sanatın üslupsuzlaşma ya da eski üslupları kullanmalarının ayrımını modern sanat ve çağdaş sanat üzerinden okumaktadır. Ona göre çağdaş sanat ile üslup üretiminin sonuna gelinmiştir ve bu dönem var olan üslupların kullanım tarzına göre şekillenmiştir. Sanatçıların bu dönemde kazandıkları en büyük özgürlük tarihin külfetinden kurtulmuş olmalarıdır. Çağdaş sanatçı istediği herhangi bir amaç uğruna ve hatta bir amacı olmadan da istedikleri biçimde sanat üretebilmektedir. Danto bu nedenle çağdaş sanatın modern sanat gibi bir tarzının olmadığını ileri sürmüştür. Bağlamlarından koparılmış göstergeler haline dönüşen sanat yapıtları boşluğa itilmişlerdir. Arnheim (2012: 165), eser ile ifade edilmek istenen anlamın ancak bağlam ile bilinebileceğini belirtmiştir. Örtüşen iki dairenin birbirinden çok farklı ya da benzer anlamlarının olabileceğini, gerçekte hangi anlamın amaçlandığını sadece bağlamın açıklık

getirebileceğini belirtmiştir. Bu tanımlamadan hareketle çağdaş sanatın kendi bağlamlarından koparılmış üslupların kullanım tarzlarının anlamı nasıl oluşturulabilir?

Dünya boğuluncaya kadar dolmuş durumda, insan her taşa izini bıraktı. Her söz, her imge, kiralanıp ipotek edildi. Bir resmin, içinde çeşitli imgeler olan bir uzam olduğunu, imgelerin hiçbirinin özgün olmadığını, karışıp çakiştığını biliyoruz. Bir resim kültürün sayısız merkezinden derlenen alıntılar dokusudur. Bouvard ve Pecuchet adlı o ebedî kopyacılar gibi biz de aslında resmin doğruluğu olan derin gülünçlüğü belirtiyoruz. Hep bir arka kapı olan bir jesti taklit edebiliriz, hiçbir zaman özgünü değil. Ressamın ardından gelen intihali artık içinde tutku, mizaç, duygu, izlenim taşımaz, bakarak çizdiği bu dev ansiklopedi vardır sadece. Seyirci bir resmi oluşturan bütün o alıntıların eksiksiz hepsinin üzerine kazındığı bir tablettir. Bir resmin anlamı kökeninde değil, hedefinde yatar. Seyircinin doğumu ressamı kaybetmek pahasına olmalıdır (Levine, derleme, 2011: 1090-1091).



Görsel 86. Sherrie Levine, "Walker Evans'tan Sonra: 4", 12.8 x 9.8 cm, Jelatin gümüş baskı, 1981, Metropolitan Sanat Müzesi

Postmodern sanatın kimliği alegori kavramı ile yakın ilişki içinde olmuştur. Allos (başka) ve agoreuei (konuşmak) kelimeleri ile oluşan alegori postmodern sanatın kimliğine uygun ve bir uygulama mantığıdır. Alegorileri kullananların imgeleri icat etmekten çok onları kendi bağlamlarından kopararak yeni bir anlam yüklemişlerdir. Kültürün ürünü olan imgeler alegoristin elinde bambaşka bir şeye dönüşmüştür. Alegoriler yoluyla eser üretim mantığı; başkalarının yarattığı imgeleri benimseyerek (Görsel 86), sahaya özgü imgeleri tekrar okuyarak (Görsel 87), geçiciliği; gerçekliğin bir fragmanı olan fotoğraf ile sabitleyerek (Görsel 88), gerçeklik fragmanlarını herhangi bir amaç fikri olmaksızın

yığarak (Görsel 89) ve farklı disiplinlerin imgelerini bir araya getirerek yani melezleştirerek (Görsel 90), gerçekleşmektedir (Owens, derleme, 2011: 1076-1083).



Görsel 87. Andy Goldsworthy, “Kar Kürüme”, 135 x 105,5 cm, 1989, Ellesmere Adası



Görsel 88. Carrie Mae Weems, “İsimsiz”, Jelatin gümüş baskı, 70 x 70 cm, 1990, Özel koleksiyon



Görsel 89. Hanne Darboven, “3. Ay (Mart)”, 31 parça saydam kağıt üzerine mürekkep, 168.9 x 177.8 x 3.8 cm, 1974, Modern Sanatlar Müzesi, New York



Görsel 90. Robert Rauschenberg, “Kanyon”, Tuval üzerine yağlı boya, kalem, kağıt, metal, fotoğraf, kumaş, ahşap, düğme, ayna, doldurulmuş kartal, yastık, boya tüpü ve diğer materyaller, 207.6 x 177.8 x 61 cm, 1982, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Üslupsal anlamda bir bütünlüğün olmayışı sanatın melezleşmesine, belirsizleşmesine, şiddet ve cinsellik açısından uçlarda şekillenmesine sebep olmuştur. Danto (2010: 186), böyle bir sanat dünyasının yine çoğulcu özellikte bir sanat tarihi anlayışı gerektireceğini savunmuş ve bu tarih anlayışının da öncesinin dışlayıcı karakterinin zıttı olarak yapılanacağını belirtmiştir. Tek bir tarihsel gerçeklik ile tanımlanamayacak olan eser kendi dinamikleri ile yani yapının kendi çerçevesinde nedenleri, anlamları, göndermeleri ve bunların karşılıklarının ne şekilde anlaşılması gerektiği ile tanımlanacaktır. Yılmaz (2001: 85), bu yeni gerçekçi dönemi Fernand Leger'in ağzından tanımlarken çağdaş yaşamın olgularını işaret etmektedir. Çağın sanayi ürünü nesnelere ve teknolojilerinin etkisi altında yaşam ve imgelemin birbirlerinin parçalarına dönüştüğü ve bununla birlikte her türlü edebi, betimleyici, şiirsel, öyküleştiren anlatının iptal edildiği bir dünya olarak tasvir edilmektedir.

Büyük hedeflerin ve anlatıların anlamlarını yitirmesiyle birlikte kendine kayıtsızlaşan dünyanın sanatı da kayıtsız olmak durumundadır. Bu dönemin resim sanatı örnekleri olarak yeni soyut, yeni figürasyon, yeni geometri ve simülasyon bedensizleşmenin temsilini oluşturmaktadırlar (Görsel 91).



Görsel 91. Peter Halley, "Joy Pop", 190 x 187 cm, Tuval üzerine akrilik, 1998

Geleneksel sanatın form üretim mantığının karşısında çağdaş sanatın bağlamlar temelindeki üretimlerini yerleşmiştir. Bu gelişmeler sanatın yeni dönemdeki önemli temellerinden biri olarak melezleşme olgusunu doğurmuştur. Melezleşme, küreselleşen dünyada kültürlerarası bir etkileşimin önemli sonuçlarından biri olarak ortaya çıkmaktadır. Bir araya gelip bir ürün ortaya çıkarmaktan öte bira adalığın kendisi vurgulanmaktadır Groys (2013: 46). Sanatın, siyasallaşan dilinin temel olgularından biri olarak melezleşme ve beden öne çıkmaktadır. Beden sanatı, Batı modernitesinin tek yönlü ve homojen ilerleme anlayışına en ciddi eleştiriye getirmiş ve bunların her düzeyde aşılmasında rol oynamış etkin bir süreç olarak belirtilmektedir. Çünkü modernitenin bütün tarihi bedenin bastırılmışlığı ve hapsedilmişliği üzerine kurulmuştur (Foucault, 2006). Modern düşünce, bedenin yalnızca siyasal iktidar tarafından kullanılabileceğini desteklemiş ve iktidara bunu sağlayacak sistemleri sağlamıştır. 1980 sonrasında sanata yön verecek kimlik, aidiyet, cinsiyet, bellek gibi kavramların hepsi beden ile ilişkisi üzerinden şekillenmektedir. Irkçılık, yoksulluk, ayırmıcılık vb. siyasal söylemler sanatla bütünleşmektedir. Mekân ve beden sanat ile ilişkilendirilerek, özel alan ve kamusal alan tartışmaya açılmıştır.

Her biri, içinde hem bir hedef hem bir silah olarak yer aldığı kamusal uzamı, toplumsal temsili ya da sanatsal dili ele alır. Uygulamadaki bu kayma beraberinde konum kaymasına da yol açar: Sanatçı sanat nesnelere üreticisi olmaktan çıkıp gösterge yönlendiricisi olur ve seyirci de estetiğin edilgen izleyicisi ya da gösterinin tüketicisi olmaktan çıkıp mesajların etkin okuru olur. Bu kayma yeni değil -aslında, bu çalışmada hazıryapımın (dadacı) fotomontajın ve (pop) sahiplenmenin "alegorik yordamlarının" tekrarı önemli- yine de sırf bugün bile toplumsal bir gösterge olan sanatın değer, iktidar ve prestij üreten başka gösterge sistemleriyle iç içe girmiş toplumsal bir gösterge olma konumunu kabul eden az kişi vardır (Foster, derleme, 2011: 1090).

5.3. Temellük, Pastiş ve Nostalji

Postmodern sanatın üslupsuzlaşmasının dayandığı üslupları bağlamlarından kopararak kullanma temellük sanatının temelini oluşturmuştur. Modern sanatın özgünlüğüne eleştirel bir anlayış olarak temellük sanatı postmodern dönemin önemli sanat dinamiklerinden biri olmuştur. Temellük modern sanata karşı anti-modern bir küçümseme ile oluşmaktadır (Foster, 2009: 153). Modern sanatın temsil sorunu postmodern dönemde farklı taktiklerle aşılmaya çalışılmaktadır. Temellük ile kendine mal edilen geçmişin sanat üretim tarzı ya da üslubu, simülasyon ile temsilini yani modelini reddetmekte onun sınırlamaktadır (Görsel 92). Harris (2013: 69), temsilin reddi aşamasında bir diğer yöntem olarak postmodern kolajı işaret etmektedir. Postmodern

kolaj 1980'lerle birlikte hem temsilin hem de kendi gerçekliğinin yerine geçerek temsil sorununu sorunsallaştırmıştır (Görsel 90).



Görsel 92. Mike Bidlo, "Pollock Değil", Tuval üzerine yağlı boya, 1982

Modern dönem ve postmodern dönem arasında büyük kırılmalara neden olan önemli hareketler olarak minimalizm ve pop sanatı da büyük anlatıların anlamsızlaşmasından sonra sanatın tarih dışılığına, anlamların yüzeyselleşmesine örnekler sunmuşlardır. 1970 ve 1980'lerde sanat minimalizm ve pop ile girdiği yolda pastiş ve nostaljiyi dönemin sanat üretim dinamikleri içine yerleştirecektir. Tarihten alınan görsel ya da düşünsel imgeler, kendi bağlamlarından kopararak postmodern dönemin sanat yapılanması adına kullanılmıştır (Görsel 70). Tarih, yeni dönemin sanatçısı için hangi anlamda ve bağlamda ya da hangi fayda için alınmak isteniyorsa o şekilde alınmaktadır. Geçmişin sanatı yeni sanatın malzeme deposuna dönüşmüş durumdadır. Geçmiş sanat, postmodern sanatçıların, heykel sanatçıların kendilerine atık nesnelere aradıkları hurdalıklara dönüşmüştür (Görsel 93). İsteyen her sanatçı burada bulunduğu bir nesneyi bütünüyle ya da bir parçasını alarak kendi ürettiği bağlamda kullanmakta özgürdür. Yeni gerçeklik adına, tarihin o nesneye yüklediği bütün anlamlar soyutlanmıştır. Çağdaş sanat olarak tanımlanan bu dönemin sanatının temel özelliği, tarihin kendi gerçekliğinden kopuk bir üretim modeli ile şekillenmesidir (Danto, 2010: 27).



Görsel 93. César Baldaccini, "Presslenmiş Motorsiklet", 64.92 x 46.99 x 19.99 cm 1970

5.4. Feminist Sanat

Özgürlükler döneminin sanat tanımının içinde, daha tanımlamalar içinde yer bulamamış ya da ön sıralarda olamamış kadın önemli bir karakter olarak yer almaktadır. Harris (2013: 116), sanat tarihine baktığımızda neden hiç büyük kadın sanatçı göremediğimiz sorusu üzerinden hareketle 1960 sonrası sanatın yeni yapılanmasında, feminist hareketlere ve feminist sanata odaklanmaktadır. Geçmişin sanatında kadının yer bulamayışı gerçeğini sorgulayarak bu durumu bir takım gerçekler ile bağlantılandırmaya çalışmaktadır. Buna göre; Harris, geçmişin sanatının bireyin özgür ve özerk etkinliği olarak değil, dönemin siyasal, ekonomik ve toplumsal güçleri tarafından yönlendirilmiş bütüncül bir yapıda üretildiği sonucuna varmaktadır. Sanat, sanat akademileri, hamilik sistemleri, yaratıcı olarak tek adam ya da toplum dışındaki münzevi sanatçılar olarak kim ya da kimler tarafından üretilirse üretilsin, dönemin gerçeklerinin belirlediği tanımlamadan çıkması olanaksızdır. Sistemin egemen siyasal, ekonomik ve toplumsal yapıları yapılandırdıkları kurumlar ile sanatçıların eğitimlerinin, eserlerini üretmelerinin ve sergilemelerinin temellerini inşa etmişlerdir. Böylece sanatçı ve egemen sistem arasında karşılıklı bir ilişki hatta kopması zor bir bağlılık oluşturulmuştur. Böyle bir sistem içerisinde kadın da geri plana itilmiştir.

Kadının sanat dünyasında dışlanmışlığı erkek egemen kültürün bir sonucu olarak belirmiştir. Bütün değer ve normların bu kültür tarafından belirlenmesi sanatçı olarak kadın düşüncesine soğuk bakılmayı getirmiştir. 1960 sonrası sanatın çoğulcu özelliğinin öne çıkması ile feminist sanat hareketleri kendini göstermiştir. Kadının toplumda bir birey olmaktan uzak olarak tanımlanmasına bir itiraz ile başlayan bu dönemin feminist hareketlerinin sanat yapıları beden sanatı üzerinden okunmaktadır. Kadın bedeninin bir zevk nesnesi olarak metalaştırılması ve tüketilmesine ciddi eleştirel getirilmiştir (Görsel 94).



Görsel 94. Carolee Schneemann, "Dahili Tomar", Performans, 1975

5.5. Sanatın Toplumsallaşması ve Kiç

Postmodern kırılmaların sanatın tanımlanmasında sorguladığı başat özelliklerden bir diğeri de modern sanatın yüksek kültür karakteri olmuştur. Modern sanat toplumundan beslenmekle birlikte ondan özerk bir alanda konumlanmıştır. Halk kitlelerinin düşük beğenileri yüksek sanatın sanat tanımının içine girememiştir. Çünkü halkın beğenileri sıradan, günlük ve ilkel olarak görülmüştür. Böylece modern sanat düşüncesi de kendini kiç kültüründen korumak üzerine şekillenmiştir. Kulka (1996'dan aktaran Nerdrum, 2010: 26), kiç kavramını kullananların izledikleri sanat eserini olumsuz anlamda kötü beğeni olarak ele aldıklarını belirtmiştir. Kiçin bu şekilde kullanımı seçkinciliğe dair bir kavram

olarak belirmesine neden olmuştur. Böylece kiç; toplumların üst sınıflarının kendilerini sakınmaları gereken yasak bir bölgeyken, toplumun tabanının vazgeçemediği olarak hayatlarının her alanına yansımış, bir yaşantıya dönüşmüştür.

Baudelaire (derleme, 1848'den aktaran Artun, 2011: 68-70), sanatın klişeleşmesi olarak tanımlanan kiçi, chic ve poncif terimleri ile örnelemiştir. İmgelemi, yaratıcılığı ve özgünlüğü dışlayan anlamları ile chic ve poncif terimlerini ile kiçin klişe ve yapmacık karakterini tanımlamakta kullanmıştır. Toplumsal taban sanatı duygularını tatmin edecek bir şeyler bulmak için izlerken anlık tüketim tuzağına yakalanmıştır. Böylece kiç yapay bir gerçeklik olarak gerçek sanatın tam karşısında konumlandırılmıştır. Ancak bu karşıtlık sanatın tam zıttı olarak değil sanatın içinde sürekli var olan ve duruma göre sanatın yerini alabilen bir olgu olarak vardır. Sanat içinde barındırdığı bu yanılsama ile kültürel atmosferin gelişimine göre her an karşıtı olarak kiçin yerini, kiç de sanatın yerini alabilmektedir.

Farklı tanımlar getirilerek anlamlandırılmaya çalışılan kiç terimi, modernist sanatın ünlü teorisyeni olarak kabul edilen Clement Greenberg tarafından ünlü Avangard ve Kiç makalesi ile de tartışılmıştır. Greenberg'e göre kültürün endüstrileşmesi ile başlayan kiç, kitle kültürünün bir ürünüdür ve yüksek kültürün bayağılaştırılmış bir simülakrıdır (Görsel 78). Köyden kente göçmüş halk kitlelerine, algılamak için zaman ve eğitim şartının gerektiren modern sanatın yerine, bir endüstri olarak ticari sanat ve edebiyat örnekleri olan çizgi romanlar, ucuz romanlar, reklamlar, Hollywood filmleri, vb. kiç sanat sunulmuş ve onların paralarını talep edilmiştir. Büyük bir endüstri olarak kurgulanan kiç yarattığı birbirinin tekrarı olan modalar ile tüketimi yaygınlaştırmış ve asıl hedefine ulaşmıştır (Greenberg, derleme, 2011: 577).

Kiç ile ilgili yapılan bu değişik tanımlamalar 1970 sonrasında çağdaş sanat ile birlikte modern sanata itirazın, sanatın günlük hayat ile birleştirilmesi düşüncesinin bir örneği olarak üretilmesine değin varacaktır. Kiç, kültür endüstrisinin biçimlendirdiği kitle kültürünün bir temsili olarak, yüksek sanat tarafından dışlanmasından sonra bir kırılma ile postmodern sanatın önemli üretim tekniklerinden biri haline gelmiştir. Kiçin estetik ve toplumsal temelleri farklı gerçeklik zeminlerinde farklı tanımlar ile oluşturulmuştur. Kahraman (2005: 215-216), Thomas Kulka ve Baudrillard'ın estetik ve toplumbilimsel bağlamdaki çalışmaları ile kiç olgusunu dönemin koşullarında açıklık getirmeye çalışmıştır. Kiçin estetik boyutta yüksek kültür tarafından kötü, halk tabanı açısından çekici olmasının sebebi nedir? Kahraman, bu soruyu cevaplamayı kiçin üç temel özelliğini açıklamaya çalışarak başlar. Buna göre kiç ilk olarak duygusal ve evrensel

kabul görmüş gerçeklerin doğrudan ve abartılı olarak verilmesidir. İkinci özellik, kiç bir seferde kolayca anlaşılır olmalıdır. Son olarak da, kiç işaret ettiği nesneye, olaya vs. ilişkin düşüncelerimizi değiştirmeye ve geliştirmeye çalışmamaktadır. Bu üç özelliğinden ilk ikisi kiçin halk tabanı tarafından neden çekici olarak algılandığının cevabı iken, son özelliği yüksek kültür tarafından neden kötü olarak tanımlandığını açıklamaktadır. Böylece toplumsal bir gerçeklik olarak ve sanatsal bir itiraz olarak

Kiçin toplumbilimsel açıdan tanımlanmasını genelde kapitalizmin ile ilişkisi üzerinden yapılmıştır. Sınıflı toplumlarda, oturmamış kültürel bir gelenek olarak kiç, hızla üretilen ve tüketilen bir ürün olarak okunmuştur. Böylece kiç varlığını kültür endüstrisinin koşulları ile örtüştürmüştür. Baudrillard (2004: 20-25), modern sonrası dönemi kültür endüstrisinin sonucunda kapitalizm tarafından belirlenmiş modellerin tekrar tekrar üretilmesi olarak tanımlamaktadır. Aşırı gerçek, modeli temsil ederken yeniden çevrim modayı karşılamaktadır. Kiç bu tanımlamalar ile birlikte kitlelere ulaşmak adına sürekli çoğalmakta ve bunu yaparken de sistemin belirlediği özelliklerinin dışına çıkma gereği duymayarak, farklılaşmayı tasarlamamaktadır. Yüksek kültür ise bunun tam tersi bir konumda şekillenmektedir. Kiç bu nedenle yüksek sanatın özgün olan estetiğinin karşısına, ona karşıt olarak simülasyon estetiğini çıkarmıştır. Simülasyon, kiçin toplumbilimsel bütün özelliklerinin estetik boyutta temsili niteliğindedir. Abartılı olarak üretilmiş gerçekliği, içinde hiçbir farklılaşma mantığı içermeden kolayca alımlanabilecek şekilde doğrudan üretir ve bunu hiç durmadan tekrarlar. Çağdaş kültürün sanat üretimlerinin birbirlerinin tekrarı olan kopyalar ve kopyaların kopyaları (Görsel 86) olarak şekillendiğini kuramsallaştıran Baudrillard, simülasyonun temsil edilemezliğini ve sanat eserine model olamazlığını savunmuştur (Baudrillard, 2008: 13-21).

6. ÇOĞULCU POSTMODERN ÇAĞDA RESİM SANATI

Moderniteden büyük bir kırılma ile ayrılan postmodernite düşüncesinin sanatı getirdiği noktanın tekillikten uzak, kolektif bir yapıda şekillenmesiyle her söylem bir yapıt konumuna yükselirken söylemi olan her birey sanatçı olarak kabul edilmiştir. Bunun yanında, çağın ileri teknolojileri ve bu teknolojilerin oluşturduğu yeni gerçeklik algısı karşısında eskinin geleneksel sanat disiplinlerinin konumu tartışma konusu olmuştur? Geleneksel tuval resmi bu yeni dönemde var olabilir mi? Böyle bir çağda geleneksel olanı sürdürmenin mantığı ne olabilir? Bu bir direnç midir, yoksa geleneksel plastik dilin insan ile farklı bir ilişkisi mi vardır? Resmin öldüğü tezi çağın gereksinimlerine ayak uydurma

açısından kaçınılmaz bir gerçeklik midir, yoksa bu bilinçli bir şekilde kurgulanmış bir tür tuzak mıdır? Sorular daha da çoğaltılabilir ancak mesele şudur ki; yüzlerce yıllık bir geleneği olan ve görsel sanatlar anlamında bugünün bütün yeni ve eski sanat disiplinlerinin ilk uygulamalarından biri olan resim sanatının ölümü mümkün müdür? Resmin ölümünün tam karşılığı nedir? Artık tuval resmi yapılamayacağı mı yoksa eskisi gibi yapılamayacağı mı?

Günümüzde resim sanatının öldüğüne ya da öleceğine inananlar var. Bilmiyorum, belki böyle bir şey olur. Ama sinir sistemimizin bir yanı var ki, buraya yalnız ve yalnız resimle yaklaşabilirsiniz. İşte insanların sinir sistemindeki bu özellik yok olunca resim sanatı da ölebilir... Biliyorsunuz son yıllarda bu konuda son yıllarda bu konuda bir sürü tartışma yapıldı. Ancak, bütün bu tartışmaların nedeni, resim sanatının bir spekülasyon konusu olması, insanların artık yalnızca resmin, tablonun parasal değeri ile ilgilenmesi... Bana sorarsanız, ben her zaman resim sanatına gereklilik duyacağım. Sanat yalnızca bir 'oyun' olsa bile... Sanatçı, yaşama bir anlam katmak için yalnızca bu 'oyun' u derinleştirmek zorunda kalsa bile (Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 222, 1977: 3).

Bacon'un bu sözleri, bir resim sanatçısı için resim sanatının önemini belirtmesi ve postmodern dönemde resmin anlamı açısından önemlidir. Varoluşçu bir ressam olarak Bacon için resim ve sinir sistemi bir neden sonuç ilişkisi içinde olmuştur. Bacon'un bahsettiği, sinir sistemi ile resim ilişkisi nasıl tanımlanabilir? İnsanın sinir sisteminin hangi özelliği resim sanatına ihtiyaç duymaktadır? Ya da bu sadece Bacon için özel bir durum mudur, bütün resim sanatçıları için de geçerli midir? Deleuze (2009: 41), Francis Bacon'un sinir sistemi ile kurduğu ilişkiyi duyumsama olarak tanımlamaktadır. Duyumsamayı tanımlarken de Cezanne ve Bacon'un arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Buna göre; Cezanne'ın duyumsama ile kurduğu ilişki figürasyon ile ilgilidir. Duyumsama ile ilgili olan figürün doğrudan sinir sistemine etki eden bir özelliği vardır. Figürün işaret ettiği duyumsama; sinir sistemini, yaşamsal hareketi, içgüdüyü, mizacı, olgu, yer ve olayı temsil etmektedir. Yani duyumsama, hayatın içinde olmak anlamına gelmektedir. Deleuze tam burada duyumsamanın hayatın içinde olmak anlamında kullanımıyla onu sansasyonel ve klişe olanın tam karşısında konumlandırmıştır. Hayatın içindeki kendisiyle, kendi sorunlarıyla ilgilidir. Spekülatif olanın yapaylığından uzaktır. Duyumsama, böyle olmak zorundadır çünkü varlığının sebebi yaşamsal bir güçtür. Yaşamsal gücün getirdiği ritimdir. Deleuze (2009: 47), Bacon'da bu ritmin karşılığı olarak spazmı işaret etmektedir (Görsel 95).

Sennett (2009: 199), sinir sisteminin insani varoluş ile ilişkisini evrimsel temeller ile açıklamaya çalışmaktadır. Buna göre Homo sapiens'in gelişimi el ile koordineli bir şekilde ilerlemiştir. Elin kullanımı ile evrimleşen başparmak Homo sapiens'i şempanzelerden ayırmış ve onu modern insan sınıfına sokmuştur. Bu düşünce birçok bilim adamı

tarafından desteklenmektedir. Ancak Sennett'in burada asıl üzerinde durduğu nokta elin mükemmel evriminin eli denetleyen sinir sistemine dayandırılmasıdır. Burada modern insanı yaratan kriter olarak sinir sistemi, Bacon'un resim sanatı ile kurduğu ilişkiyi akla getirmektedir. Bu ilişkinin elin zihin ile olan birliğin temelini oluşturduğu söylenebilir. Sinir sisteminin denetlediği elin kullanımı zihnin gelişiminin nedeni ve bir anlamda da sonucu olma niteliğindedir. Sennett zihnin bir diğer işlevi olan konuşma yeteneğini yani dili de el hareketleri ile ilişkilendirmektedir.



Görsel 95. Francis Bacon, "Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma", Tuval üzerine yağlı boya, 94 x 74 cm (3 adet), 1944, Tate, Londra

Bedensel hareketlerin dilin temeli olduğuna dair ileri sürülen tezler olmuştur. Burada başka bir düşünür ve başka bir çalışmayı hatırlamak gerekmektedir. Arnheim (2012: 34), görme üzerine yaptığı deneyler ile görmenin ve sinir sisteminin ilişkisini ortaya koymaktadır. Sinir sisteminin denetlediği el ile gelişen zihnin işleyişi için gerekli olan girdilerin sağlanması duyular ile mümkün olmaktadır. Arnheim bu girdilerin sağlanması için duyular ve özellikle görme üzerine yaptığı deneylerde bunların zorunluluğunun altını çizmektedir. Buna göre algının işleyebilmesi için düzenli girdilerin yani duysal verilerin varlığı zorunludur. Bu deneyler duyuların uzun süre düzensiz uyarılara maruz bırakıldığında zihnin işlevini büyük ölçüde yitirdiğini ortaya koymuştur. Denekler düzensiz uyarıları engellemek için zihinlerinde düzenli uyarılar hayal etmeye çalışmışlardır. Çevre ile sürekli etkileşim halinde olmak zihnin işleyişini sağlayan sinir sisteminin temelini oluşturmaktadır. De Bolla (2012: 52), bu etkileşimi "orada olma" duyusu olarak tanımlamakta ve bunun elde edilmesini fiziksel ve fiziksel olmayan duyuların uyarılması ile ilişkilendirmektedir.

Deleuze (2009: 206-209), Bacon üzerinden ortaya koyduğu, resmin sinir sistemi ile ilişkisi teorisini bir başka kavramla analogik dil ile açıklamaya çalışır. Analogiyi tanımlarken Deleuze beynin işleyişi üzerinden hareketle analogik dili beynin sağ yarım küresi ile ilişkilendirirken sol yarım küreyi dijital dil ile ilişkilendirmiştir. Analogik dilin kaynağı sinir sistemidir ve ifadesel hareketleri içerir. Resim sanatı da analogik sanatın en üstün biçimi olarak tanımlanmaktadır. Deleuze'un analogik dili tanımlarken Bacon'u seçmesinin nedeni onun resimsel dilidir. Bacon dehşeti değil de çılgılığı resmetmenin peşindedir. Onun resimleri sadece kendini temsil etmektedirler. Çılgılık ve gülümseme bir analogi olarak renk, açık-koyu, ışık-gölge ilişkisi de bir kod olmaktan öte birer diyagram olarak vardır Bacon'un resimlerinde.

De Bolla da (2012: 33-34) resim sanatı ile izleyicisi arasındaki ilişkiyi tanımlarken yine analogiye başvurmaktadır. Buna göre; bir deneyim olarak resmin algılanışı resim ile izleyiciyi bir uzlaşıda buluşturmaya dayanmaktadır. Bu uzlaşa mevcudiyet olarak tanımlanmıştır. İzleyici resmi algılayabilmek için kendi oradallığını resmin mevcudiyeti ile uzlaştırmak zorundadır. De Bolla burada sanatsal deneyimi resmin mevcudiyeti ile yani onun malzemesi ile onun analogik varlığı ile ilişkilendirmektedir. Resmin algılanabilir varlığı onun karşısına geçtiğimizdeki duygulanım tepkimizdir. Resmin kesin fiziksel bütünlüğü izleyiciyi izlemeye sevk ederken izleyici ve resim arasındaki analogik bağ oluşur. De Bolla bu bütünlüğün mekanik yeniden üretim çağında dahi bozulamayacağını yani kopya edilemeyeceğini savunmuştur. Tuval, boya, duvar, sergi mekânı, vs. o resme nasıl bakılacağını belirleyen fiziksel etkenler olarak var olurlar.

İnsani deneyim olarak sanat eseri üretiminin ya da izlemenin fiziksel bütünlüğü birçok düşünür tarafından savunulmuştur. Harris (2013: 158), kalıcı değere erişmiş sanat eserlerinin önemli özelliği olarak eserin maddeselliğini işaret etmektedir. Maddeselliğe kavuşmuş eser, sanatçının eseri meydana getirirken ya da izleyicinin eseri izlerken duygulanım olanaklarına dayanmaktadır. Buna imkân verense yine insani deneyimlerin değişmezlerine yapılan vurgu ile açıklanmaktadır.

İnsani varoluşun bir koşulu olarak alınan maddesel bütünlük ve bunun resim ile arasındaki analogik bağ resim sanatının ölümü tezlerine yeni bir açılım getirmektedir. Bacon örneğinde olduğu gibi resmin insani bir eylem olarak zorunluluğu ve ölemez oluşu bir gerçeklik midir, yoksa günümüzde resim sanatını hayatta tutmak için girilmiş bir felsefi tartışma mıdır? İki uç arasındaki tartışmalara ve bugünün çoğulcu sanat ortamında resim sanatının da bir seçenek olarak varlığı mümkün durmaktadır. Geçmiş dönemlerin sanat eserlerinin bile günümüz sanatına malzeme olabildiği bir dönemde resim sanatının

uygulamasının imkânsızlığını savunmak günümüz özgürlükçü sanat anlayışı ile çelişkili durmaktadır.

Bu düşünceden hareketle resmin ölümü düşüncelerinden sonra bir resim sanatçısı nasıl resim yapabilir sorusu gündeme gelmektedir. Eski gelenekler olduğu gibi devam ettirilebilir midir, yoksa resim sanatı da kendi boyasal ve fiziksel bütünlüğünü korumakla birlikte yepyeni bir dönemece mi girmektedir. Hatta resmin ölümü tezi ile aslında eskinin resim geleneğinin sürdürülemezliği mi ima edilmiştir? Bu konuda sorular çoğaltılabilir. Çünkü birçok düşünür bu konu üzerine kafa yormakla birlikte kesin bir sonuca da hala ulaşılmış değildir. Hatta böyle bir kesinliğin olabilirliği dahi tartışılmaktadır. Kime ve neye göre, hangi zaman ve boyuta göre resim ölmüştür ya da ölmemiştir. Bu soruların cevapları için modern ve postmodern arasındaki paradigmatik kırılmanın temellerine ve sonuçlarına inmek gerekmektedir. Bu kırılmanın yarattığı en büyük değişiklik sanatın merkezinde yani söz sahibinde yarattığı değişiklikte izlenmiştir. Kesin bir tarih olmamakla birlikte, çünkü hala belli sanat akımlarının modern mi yoksa postmodern mi olduğu konusunda kesin bir fikir birliğine varılmış değildir, 1960 Avrupa merkezli sanatın sonu Amerika merkezli sanatın başlangıcı olarak kabul edilebilir. 1960 ve büyük kırılma ile merkezi değişen sanat artık teknolojik ilerlemeler ile çoğaltılabilir özellik kazanarak aurasını kaybetmiş (Görsel 86), yeni disiplinler yanında disiplinler arası denemeler yapılmıştır (Görsel: 90). Daha önce görülmemiş çeşitte ve hızda sanat eseri üretilmekte ve tüketilmektedir. Yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki ayrım ortadan kaldırılmış ve yüksek sanatın eğlence ve kiç ile arasındaki fark silikleşmiştir. Böyle bir ortamda geleneksel bir teknik olarak tuval-boya resminin yeri ve konumu ne olmuştur?

De Bolla'nın (2012: 50), Newman üzerinden verdiği örnekler yeni dönemin anlayışı ve bu anlayışın resim sanatına yansımaları açısından önemli ipuçları barındırmaktadır. Bu düşüncelere göre New York Okulu sanat tavrı, Avrupa'nın tarihi ağırlığından kurtulmasına dayandırılmaktadır. Bu düşünce ile sanattan ilk atılacak ağırlık olarak yüce içeriği görülmüştür. Avrupa sanatının yücesi geçmişin anlatısal, tarihsel ve dinsel içeriğini barındırmaktaydı. Yüce olanın yani Avrupa'nın yücesinin sanattan uzaklaştırılması yeni bir yüce ve mit yaratımının gerektirmiştir. Geçmişin efsaneleri, mitleri, soyut dünyası yerini yeni bir felsefeye bırakacaktır. Bu felsefe şimdinin yani anı yaşamının felsefesidir. Tarihin ve dinin yükünden arındırılmış, insana ya da hayata dayanan, gerçek ve somut bir sanat felsefesi üretilmiştir.

Milyonlardan oluşan kitleler kendi iradeleriyle çağdaş sanat müzelerine gidiyorsa, negatifliğin eski kalesinin etrafında onlarca kültür endüstrisi boy veriyorsa, zaten çoktandır elit eğlence ile kitle kültürü arasında kalan alanda bulunan bir şey güzel

sanatların yerini almış demektir. Ve bunun alameti farikası da “çağdaş” çılgınlığıdır: sanat fuarları, bienaller, sempozyumlar, dergiler, yeni “kapalı gişe” sergiler ve müzeler, sanatın sadece şimdi/mevcut olanın içine çekildiğinin kanıtıdır verili olanın daha iyi veya daha kötü ya da ümit verici değil, sapkın bir âninin içine çekildiğinin kanıtı (Medina, derleme, 2013: 11).

Kahraman (2005: 56), Rothko, Newman ve Reinhardt’ın resimlerini tanımlarken dönemin felsefesini yani yücenin yitimini işaret etmiştir. Bu felsefe ile geçmişin bütün iktidar hiyerarşileri yok edilmiştir. Geçmişin yok edilmiş uzamının yerine konan özneliliğin inşa ettiği bir uzam söz konusudur bu resimlerde. Özne kendisine iktidar tarafından dayatılan uzamı yıkarak kendi kendisi için bir uzam icat etmiştir. Geçmişte yapılırsa birbirlerini dışlayacak anlamda olan resim üretim teknikleri tek bir sanatçı tarafından aynı zaman aralığında yapılabilmektedir (Görsel 60-61).

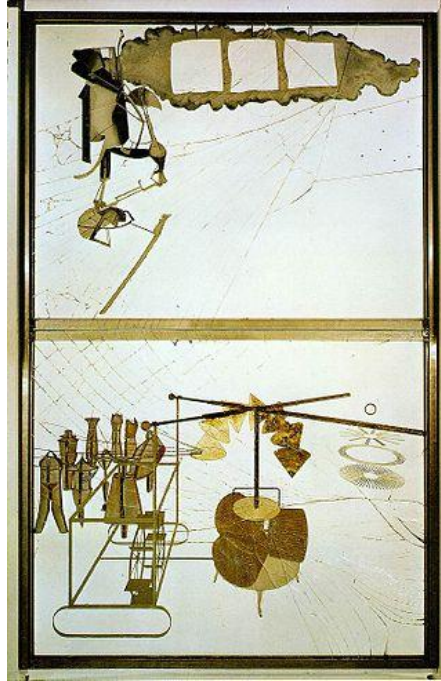


Görsel 96. Jean Dubuffet, “Cennete Hoşgeldiniz”, Epoksi üzerine poliüretan boya, 398,8 x 830,6 x 508 cm, 1974

Steinberg (derleme, 2011: 1020-1025), resim tarihinin köklü geleneklerinde yaşanan kırılmalara alışılmışın dışında bir tanım getirmektedir. Bu açıdan 1950 sonrasında yaşanan resim üretimlerinin öncesinden tamamen farklı olduğunu iddia etmiştir. Bu yeni üretim modeli için Steinberg “flatbed” (düz yatak) terimini kullanmıştır. Bu tanıma göre Rönesans ve modern sanatın temelde birbirinden ayrı olmadığını düşünülmüştür. Dikeylik üzerine yerleştirilen bu iddia resmin dik duruş düzlemi üzerinden okunmuştur. Buradan hareketle Rönesans ustalarının ve modern sanatçıların ki bunlara Rothko, Still, Newman, Kline ve hatta Pollock gibi soyut dışavurumcuları da dâhil etmektedir, hepsi

resim düzleminin dikeyliği üzerine kurgulanmıştır. Ancak 1950'den sonra Rauschenberg ve Dubuffet çalışmaları ile yeni bir mantık geliştirilmiştir. Bu da öncesinin dikey düzlem mantığına tamamen ters şekilde oluşmuştur. Bu resimlerde öncekiler gibi yine duvara asılabilmelerinin yanında yatay zemin üzerine yerleştirilen ve üzerlerine çeşitli nesnelere yerleştirildiği, bir takım verilerin girildiği bir alıcı misali oluşturulmuştur (Görsel 96). Bu köklü değişim ile resim tarihinin en radikal kırılması oluşmuş, doğanın aktarımı değil işlemsel süreçler öne çıkarılmıştır. Böylece doğadan kültüre doğru bir değişim söz konusu olmuştur. Bu düşüncenin sanatçısı da sanatçı-teknisyen olarak tanımlanmıştır. Duchamp'ın Büyük Cam'ı da dikey konuma yerleştirilmiş bir bilgi matrisi olarak bu mantığın ilk temsillerinden kabul edilmiştir (Görsel 97).

Bu postmodernist resmin altında yatan o her amaca yönelik resim düzlemi sanatın rotasını bir kez daha çizgisel olmayan ve öngörülemez kılmıştır. Flatbed dediğim şey, eğer resmin içinde yaşanan, sanatçıyla imge, imgeyle seyirci arasındaki ilişkiyi değiştiren bir değişim olarak anlaşılırsa, yüzeysel bir ayırmadan öteye geçecektir. Yine de bu iç değişim, resim düzlemleri ya da tam olarak resim sorunlarının ötesine geçen değişimlerin bir semptomundan başka bir şey değildir. Bütün arınmış kategorileri kirleten bir toparlanmanın bir parçasıdır (Steinberg, derleme, 2011: 1025).



Görsel 97. Marcel Duchamp, "Büyük Cam", İki cam panel üzerine yağlı boya, vernik, kurşun folyo, kurşun tel ve toz, 277,5 x 175,9 cm, 1915-23, Philadelphia Sanat Müzesi

Bir keresinde Jasper Johns'un Rauschenberg'in bu yüzyılda Picasso'dan sonra en çok icat yapmış kişi olduğunu söylediğini duydum. Kanımca, her şeyin ötesinde icat ettiği şey, tekrar dünyayı içeri alan bir resim düzeyidir. Penceresinden dışarı bakıp havanın durumu için ipucu arayan Rönesans insanının dünyası değil; banda alınmış, elektronik olarak penceresiz bir kulübeden aktarılan "Bu gece yağış ihtimali yüzde on" şeklindeki bir mesajı

duymak için düğmeleri çeviren insanların dünyasıdır, bu. Rauschenberg'in resim düzlemi şehrin beynine dalmış bilinç içindir (Steinberg, derleme, 2011: 1024).

Böyle bir dönemin ürünü olarak resim sanatı sınır tanımayan deneysel işlerin üretilmesini getirmiştir. Tarihin yükünden kurtulmuş olmasının resim sanatına tanıdığı özgürlük alanı sonuna kadar kullanılmıştır. Ancak bu noktada sanatın ve resim sanatının yüce olandan koparak kendini bir boşlukta bulması ve sonunda dönemin koşullarına ayak uydurarak eğlence ve kiç kültürün kontrolüne girmesi tartışmalı bir durum oluşturmuştur. 1980'de Greenberg öncülüğünde soyut dışavurumculuk ile resim sanatının geri dönüşü birçok düşünür tarafından muhafazakârlık olarak yorumlanmıştır. Bu resimler dönemin sanat anlayışı olan burjuva kültürünün yapısına eleştirel bir alternatif sunmaktan uzak olarak değerlendirilmiştir. Bu durum Amerika merkezli sanatın politikadan uzaklaşmasının bir sonucu olarak yorumlanmıştır (Harris, 2013: 133-213).

Kahraman (2005: 38), resmin üç boyut yaratma illüzyonunun yerine hologramın gerçekliğini hatırlatmaktadır. Teknolojinin kullanımı ile yüzlerce yıllık geçmişi olan resim sanatının yarattığı etkiyi çok daha inandırıcı şekilde yaratan hologram resim sanatının yerini alabilir mi? Burada resim sanatının varlığını salt üç boyutluluk yanılması yaratmak olarak alırsak Kahraman'ın sorduğu soruya olumlu yanıt verilebilir? Ancak resim salt bu illüzyonu yaratmak mıdır? Bacon'un ileri sürdüğü resim sanatı ile sinir sistemi arasında kurduğu bağ hologram tarafından sağlanabilir mi? Her şeyden öte bu bağ sürdürülmesi gereken bir zorunluluk mudur? Nietzsche'nin üstün insanına ulaşmak için bu bağ sürdürülmeli midir, yoksa geride mi bırakılmalıdır? Sorular daha da çoğaltılabilir. Kahraman'ın da belirttiği gibi resmin öldüğünü ileri sürmek bir hak olmakla birlikte ne olacağı üzerine kafa yormak da bir zorunluluk olarak durmaktadır.

7. TARİHİN SONU TEZİ: DÜZGÜLEŞEN VE ÇOĞALAN SANATIN ANLAMSIZLAŞMASI

Modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir şeydir. Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır. Bunun öncesinde iki bin yıldan fazla bir ömür sürmüş olan daha geniş çerçeveli ve daha faydacı bir sanat sistemi vardı ve bunu da üçüncü bir sanat sistemi takip edecek gibi görünüyor. Sanatın, edebiyatın ya da ciddi müziğin ölümü olarak anılan ve kimi eleştirmenleri korkuturken kimilerini de sevindiren şey ise sadece. 18. yüzyılın akışı içerisinde inşa edilen özel bir toplumsal kurumun sonu olabilir (Shiner, 2010: 20).

1980 sonrası çoğulcu ve özgürlükçü yapısı ile kiç ve eğlence kültürünün sınırlarını aşan sanatçıların, tarihin yükünden kurtulmanın verdiği hafiflikle yeni bir sanat dönemi oluşturdukları yadsınamaz bir gerçeklik olarak durmaktadır. Sanatın özgürleşmesi

söylemi yerini bulmuş ve herkesin sanatçı ve her şey sanat eseri olabilirliği çağın anlayışı olarak kabul edilmiştir. Hızla ilerleyen teknoloji ile sınırsız çeşitlilikte anlatım imkânı bulan sanat ve sanatçılar anlam ufuklarını zorlayarak anlamsızlık sınırlarında dolaşmaları tartışılmaya başlanmıştır. Çağdaş sanatın anlamsızlığına dair eleştiriler birçok düşünür tarafından getirilmiş ve bu görüş birliğinde ciddi argümanlar oluşmuştur. Guilbaut (2009: 258), Kierkegaard'ın kaygı ve özgürlük arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatarak, kaygıyı özgürlüğün yarattığı sersemlik olarak tanımlamıştır.

Kuspit'in (2006) 'Sanatın Sonu' tezi, postmodern sanata getirilen eleştirilerin önemli olanlarından. Sanatın ölümünden yola çıkarak açık bir tanım ile sanatın üç büyük döneminin mantığı ortaya konulmaktadır. İlk dönem olan klasik dönemde tarihin yüce öğretilerinin gerçeklik olarak alındığı bir temsiliyet söz konusudur. İkinci dönem sanayi ve teknolojinin gelişimi ile kilise ve dinin yücesinden özgürleşen ancak kendi zümresinin yücesini yaratan kendi gerçeğinin izlenimini ortaya koyan bir sanatçı tipinin dönemi olmuştur. 20. yüzyıl ile başlayan bu dönem gerçekliğin yerine yorumlamayı koymuş ve sanatçıya öncesinde görülmemiş bir özgürlük alanı açmıştır. Üçüncü ve son aşama sanatın kendi kendini sorguladığı ve sanatın sonunun tartışıldığı dönem olmuştur. İlkinde temsil ikincide yerini yoruma bırakmış üçüncüde ise yorum yerini sanatın kendi kendini sorguladığı bir felsefeye bırakmıştır. Bu dönem tarihten kopuşun dönemi olmuştur. Sanat artık, ne gerçekliği temsil edebilir durumdadır ne de yorumlayabilir durumda. Tek yapabildiği kendi kendini, kendi içinden sorgulamaktır. İkinci aşama var olan bir gerçeklikten özgürleşirken üçüncü aşama zaten yoruma dönüşmüş olan gerçeklikten özgürleşemeyecek ve kendi kendini sorunsallaştırarak felsefeleşecek ve sonu gelecektir (Şaylan, 2006: 39-40).

Todorov, vd. (2012: 105), Hegel'in sanatın sonu tezini tanımlarken tinin yaşamının üç alanından bahsetmişlerdir. Sanat, din ve felsefe olarak bu üç alandan sanat, mutlak olanın temsilini maddesel olanda yani malzemede verdiği için çıkarılacaktır. Yalnız din ve felsefe tinin kusursuz yaşam alanını oluşturabilir artık. Hegel'in sanatın sonunu ilan ettiği tarih Romantizm dönemine denk gelmektedir. Bu dönemden sonra artık gerçeklikler bizim yorumlarımız olarak var olmaya başlamıştır. Yüce hakikatin gerçekliğinin temsili silinmiştir ve bu da sanatın sonunu getirmiştir. Artık bu görevi yalnızca din ve felsefe yerine getirebilecektir. Hegel, güçler dengesini yüceltten ilk düşünürlerden olmuştur ve bu nedenle sanatın geçmişe ait olduğu iddia etmiştir. Çünkü güç dengesi yalnızca düşüncede var olabilir, bir imge ve görsel şekilde sunulamazdır. Tez ve antitez diyalektiğinde sifıra eşitlenen modern düşüncenin sifırının ancak

düşüncede temsil edilebileceği yansımasıdır bu. Bütün güçlerin eşitlenmesi, gücün temsili görüntünün imkânsızlığını getirmiştir. Tüm görüntülerin eşit olması durumundaki çoğulculuk ve demokratik eşitlik estetik düşüncesini aşmıştır (Groys, 2013: 8-9).

Tarihin sonu tezlerinden hareketle anlam yitimini, Baudrillard (2012: 22-23), Duchamp ile ilişkilendirerek açıklamaktadır. Duchamp hazırnesnesi ile sanat kurumuna Dada tarzda bir tepki göstermiş ancak olan sanatın kendine olmuştur. Duchamp olmasaydı sanatın içine girdiği durum yine gerçekleşir miydi bilinmez ama bu hamlenin sanat tarihinin çöküş sürecini hızlandırdığı bir gerçektir. Bu süreçten sonra artık sanat tarihinin eser ile ilişkisinin mantığı değişmiştir. Göze hitap eden sanat türü yerini kendi kendini sorgulayan sanata bırakarak geri dönüşsüz bir yola girilmiştir. Sanatın oturduğu zemin altından kaymıştır. Kültürün bütün ürünlerine bir başkaldırı niteliği taşıyan hazırnesne her şeyi sıfırlamıştır ve geri dönüşün imkânı yoktur. Varılacak nokta hiçbir yere, hiçbir şeye gitmeyen ve nihayetinde hiçliğe ve her şeye varan bir sanat olmuştur.

Nietzsche ve ardından Derrida ve Foucault gibi düşünürlerin gerçekliği yapısöküm ile sorunsallaştırmalarında olduğu gibi Duchamp'ın sanat kurumuna yaptığı hamle olumsuz anlamda algılanmıştır. Bu düşünürlerin hayata ve gerçekliğe getirdikleri eleştiriler nihayetinde insanın bir birey olarak yüceltilmesine ve özgürleşmesine hizmet etmektedir. Gerçeklik olarak kendini keşfetme sanatsal yaratım ile yakın ilişki içinde olmuştur. Çürüten gerçeklik kurumları, ancak ciddi bir sarsıntı ile tekrar bireylerin hizmetine girebilecektir (Taylor, 2011: 54).

Postmodernite, modernite ve akıl üzerine bir düşünce olarak tanımlanmıştır. Modernite ve akıl diğer düşünürlerin de sorunsallaştırdığı ve sonunun ilan edildiği büyük anlatıdır. Postmodernitenin modernite ve akıl ile ilişkisi onlardan kopuş ile ilintilidir. Akıl insanlık tarihindeki büyük anlatılardan sadece bir tanesidir ve genel bir kesinliği tanımlamaz. Postmodern düşünürlerin gerçekliğe getirdikleri bu bakış ile başlayan anlamsızlaşma 20. yüzyılın sonlarının ve 21. yüzyılın dünya görüşünü "şimdi" üzerine oturtmuştur. Bu tarihin bütün büyük anlatılarının anlamsızlığı üzerine kurulmuş bir "şimdilik" felsefesidir (Foucault, 2001: 38-41). Kuspit (2006: 77), Viktor Frankl'a bir atıfla anlamsızlığı postmodern dönemde hayatın ve sanatın genel karakteri olarak tanımlamıştır. Sanatın postmodern dönem öncesindeki hayata karşı üstünlüğü sona ermiştir. Yeni dönemde hayat, sanatın yerini almıştır. Sanatsa hayata katılarak kendini hayatın içinde eritmiş ve anlamsızlaşmıştır. Birbiri içine geçerek birbirlerine dönüşen sanat ve hayat anlamsızlık içine düşmüşlerdir.

Sanat ile hayat arasındaki sınırın silikleşmesi sonucu kendi bağlamlarından yalıtılarak gerçeklik fragmanları oluşturulmuştur. Bu fragmanların koparıldıkları bağlamlar ile anlamsal hiçbir ilişkileri kalmamıştır. Tarihin ölü yüzü olarak tanımlanan bu fragmanlar avangard eserin karakterini oluşturmuştur. Klasik eser üretimi ile avangard eser arasındaki bu fark onların anlamlandırılmasına da yardımcı olur. Klasik eserin konusu organik gerçekliğin, tarihin bir anı, aktarımıdır. Oysa avangard eser, bağlamından koparılmış fragmanların ürettiği, yapay gerçekliktir. Sanat kurumunu hedef alan avangard başkaldırı sanat kurumunun yıkılmasını sağlayacağına klasik eserin gerçekliğini yıkmıştır ve olan eserin kendine yani sanatın kendine olmuştur. Hayata dâhil olarak dönüştürülen sanat geçmişinden koparak bir yol ayrımına girmiştir (Bürger, 2007: 135-140).

Gairaud (1994: 34), sanatın anlamsızlaşmasını toplumsaldan koparak çoğalan sanatın düzgüleşmesine bağlamaktadır. Fragmanlar, belli kalıplar içinde üretilmiş simgesel anlamları ile vardırırlar ve aynen Benjamin'in alegori kuramında olduğu gibi, gerçek yaşamda taşımadıkları anlamlar ile yüklenmişlerdir. Debord (2006: 39-42), aynı durumu gösteri ile açıklamıştır. Gösteriyi, felsefenin gerçekleştirilmesinin tam karşısına gerçekliğin felsefesinin yapılmasını koyarak tanımlar. Dinin yok olduğu bir dünyada dinsel olanı görünmeyende değil görünenin tam kendisinde yeniden konumlandırır. Onun karakteri araçların amaç olarak varlığı ile oluşmuştur ve bu nedenle de gösterinin nihayetinde varacağı yer yine kendisi olacaktır. Bu eleştiriler postmodern düşüncenin geçmişte modern estetiğe getirdiği eleştirileri hatırlatmaktadır. Modernizmin biçimselliği öne çıkararak içerikten, hayattan kopardığı sanata getirilen eleştiri bu kez postmodernizmin üretilmiş gerçeklik fragmanlarına yöneltilmiştir. Bu eleştiriler postmodernizmin muhafazakarlık ile eşleştirilmesine değin vardırırlmıştır.

Şaylan (2006: 28, 31), modern sonrası postmodern dönemin sıkıntılarından bahsederken bu döneme eleştirel yaklaşan Frankfurt Okulu düşünürü Habermas'a başvurmuştur. Bu tanıma göre; postmodernizm, insanlığın özgürleşmesinin önünde engel olan tutucu ideolojinin yeni bir biçimidir. Bu dönem Tonynee'ye göre büyük savaşların, devrimlerin ve karmaşanın çağı olarak tanımlanmıştır. Aydınlanma etiğinin yıkıldığı bu dönemde tüm dünyayı kuşatan bir kültür oluşmuştur ve postmodern insan da bu kültürün ürünüdür. Debord (2006: 46-61), bu dönemi tecrit dönemi olarak tanımlamıştır. Otomobilden televizyona kadar bütün ürünler tecrit sistemi tarafından tecrit koşullarının sağlanması ve daha da arttırılması için seçilmiştir. Bütün dünyayı etkisi altına alan bu sonsuz ve döngüsel tecrit ortamı dönemin bütün alanlarının içlerine kadar sızmıştır. Bireye sunulan

ürünler onun kendine yabancılaşmasını getirmiştir. Yabancılaşan birey kendi varoluşunu ona sunulan imajlarda bulur ve zamanla var olmak sanısı için bunlara ihtiyaç duymaya başlar. Çünkü kendi varoluşunun arzularına yabancılaşmıştır. Sistem böylece kendi döngüselliğini, sürekliliğini sağlamakta diğer yandan da bireyi köleleştirmektedir.

Sistemin bireye dayattığı en etkili yabancılaşma tekniklerinden biri ünlü kişidir. Ünlü kişi sistemin yarattığı bir yanılısma prototipi olarak vardır ve amacı bireyi sistem ile özdeşleştirmektir. Ünlü kişi bireyin tam karşısında konumlanmıştır ve bireyin düşmanıdır. Debord'un ünlü kişi analizi bireyi her türlü özerklik arayışından vazgeçmeye iterek var olmaktadır. Bu ünlü kişiler görünüşte farklı olsalar da özde tüketime erişmiş, onda benzer mutluluğu bulmuş insanları simgelerler. Mutluluk ancak ünlü kişinin sahip olduğu niteliklere sahip olunarak sağlanır ve bu özellikler tüketim nesnelere olarak sunulmuşlardır. Bunları satın alarak sahip olan birey kendi özerk varoluşunu terk ederek sistemin ona sunduğu yapay olanı tercih etmiştir. Taylor (2011: 17), gelinen noktayı modernliğin sıkıntıları olarak tanımlamış ve bunları üç ana konu altında toplamıştır. Postmodern sonucu hazırlayan üç temel modernlik sıkıntısı olarak anlamın yitimi, araçsal aklın yükselişiyle amacın silinişi, siyasal sistem ile genişleyeceği sanılan özgürlük alanlarının daha da daralması ve nihayet yitimi gösterilmiştir. Taylor'a göre bu üç modern sıkıntı postmodern dönemin kaygı kaynağını oluşturmuştur.

Mevcut ve yakın dönem sanat eleştirisi en iyi haliyle politika belirleme ve düzene sokma aracı, en kötü haliyle de mevcut durumun iktidarsızlığının saf bir övgüsü olmuştur. Bunun ışığında, çağdaş ortamdaki "çoğulculuk" gevezeliği liberal palavradan ibarettir. Mevcut durumu dayatmaktan başka bir etkisi olamayacak bir "özgürlük" türünün ne yararı vardır (Burn, derleme, 2011: 986)?

Guiraud (1994: 116), toplumsal yaşamı düzenleyen iki temeli göstergeler ve düzgüler olarak tanımladığı göstergebilim üzerine çalışmasında, düzgülerin önemli bir başlığı olan modayı toplumu belirleyen varlıksal biçimler olarak tanımlamıştır. Buna göre; temel işlevi giyinmek, barınmak ve beslenmek olan toplumsal edimlerin gereğinden fazla üretimi ile modalar oluşmakta ve bu ürünler temel işlevlerinden kopmaktadırlar. Toplum içindeki bireyler, birer göstergeye dönüşen hayatta kalma edimlerine saygınlık ve güçlülük isteklerini doyumak için başvururlar. Böylece yapay anlamların yüklendiği edimler, çağdaş toplumların anlamsızlık sıkıntısının temelini oluşturmuştur.

Baudrillard (2012: 29-36), göstergenin anlamsızlaşmasına ya da araçsal aklın amacın yerini almasına örnek olarak sanatın dinin hizmetinde olduğu ikonalar dönemini gösterir. İkonlar tanrının en yüce temsili olarak üretilmiş aslında tanrının varlığı ya da yokluğu sorusunun üstünü örten taklitler olarak tanımlanmıştır. Gerçekliğin yerini alan

simülasyonlar olarak imgeler artık yanılısama yaratamazlar. Üretilmiş olan imge gerçekliğin aynası olmaktan öte gerçekliğin yerini alan hipergerçekliğe dönüşmüştür. Teknolojinin kullanılmasıyla birlikte imge yanılısama olmaktan gittikçe daha da uzaklaşmaktadır. Çünkü imge kusursuzluk içerisinde taklit edilmektedir. En ileri teknolojiler ile üretilmiş, yüksek çözünürlüklü sinema eserleri kusursuz denebilecek derecede yaratılmış sahneleri ile birer hipergerçekliğe dönüşerek yanılısama yaratmaktan uzaklaşarak her geçen gün daha da televizyonun gerçekliğine benzemektedir. Baudrillard, imgenin temsil nesnesinden uzaklaşması aşamasını aşağıda şöyle sıralamıştır:

- derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge,
- derin bir gerçekliği değiştiren gizleyen imge,
- derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge,
- gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan yani kendi kendinin saf simülakrı olan imge (Baudrillard, 2008: 20).

Baudrillard'ın simülasyon kuramı ile temellenen ve teknoloji ile kusursuz uygulama imkanı bulan sanatlar, gerçekliğin karşısında hipergerçeklikleri temsil ederek eski anlamlarını kaybetmişlerdir. Üzerinden düşünmesi gereken ya da sorulması gereken soru bu anlam yitimi kaçınılmaz mıdır, bir duraklama ya da gerileme midir? Teknoloji ile sınırsız uygulama alanının eklendiği sanat alanında gelenekseli sürdürmek bir tür tutuculuk mudur?

Tuval resmi ve diğer geleneksel sunum yöntemlerinin öldüğü tezlerinden sonra sanatın girdiği yeni yolları izlemek hem gelenekselin hem yeninin sorgulanması açısından önemli bir başlangıç olarak alınabilmektedir. Eski olanda eksik ya da fazla olan neydi de yeni olan bunu tamamlayabilmiştir ya da sadeleştirebilmiştir? Bu konuda birbirinin karşıtı ciddi kuramcılardan biri olarak yeni olana en ağır eleştirileri getiren Baudrillard (2012: 10-43), yeni sanatı; bayağılığa, atıklara, vasatlığa değer ve ideoloji olarak sahip çıkmakla itham etmektedir. Ona göre çağdaş sanat anlamsız, hükümsüz bir hiç olarak vardır. İmgeyi, yanılısamayı ve her türlü metaforu yok eden hipergerçek bir dünya yaratmıştır çağdaş sanat. Sıradan bir imgenin, imge olma özelliklerini ortadan kaldırarak onu sadece görsel bir öğeye dönüştüren Warhol, imge fetişizmini gündeme getirerek bu dönemin örnek sanatçısı olarak gösterilmiştir. Herhangi bir bireyin yorumlamasına ihtiyaç duymayan imge bayağılaşmıştır (Görsel 98). Bu eşiğin aşılması ile her şey gibi sanat da fetişleşmiştir. Fetiş olanda edim önemli değildir. Baudrillard burada cinsellik örneğine başvurur. Fetişizm cinselliği ve cinsel hazzı inkâr ederken bunların sadece edimselliğini

yok sayar ve bunun yerine fikri öne çıkarır. Böylece cinsellik ve cinsel haz fikir olarak var olurlar. Çağdaş sanatın fikir üzerine kuruluşu da buradan gelmektedir.



Görsel 98. Andy Warhol, “Campbell Konserve Kutuları”, Tuval üzerine sentetik polimer boya, 51 cm × 41 cm (32 adet), 1962, Modern Sanat Müzesi, New York

Barthes (1989’den aktaran Foster, 2009: 163), Warhol’un ve pop sanatın imgeyi her türlü derin anlamından kurtarmak için onu simülakral alana taşıdığını ileri sürmüştür. Böylece imgenin herhangi bir şekilde simgeleşmesi mümkün olmayacaktır (Görsel 64). Warhol ve pop sanat ile imge, hiçbir şeyi göstermeyen, hiçbir amacı olmayan yüzeyselliğin temsili olmuştur. Baudrillard da (1970’ten aktaran Foster, 2009, 163) pop sanatın bir tüketim sanatı olduğunu ileri sürdüğü çalışmasında pop sanat ile nesnelere simgesel anlamları ile birlikte insanbiçimci yapılarını da yitirdiğini belirtmiştir. Baudrillard (1993’ten aktaran Bürger, 2007: 25), gündelik hayatın estetikleşmesi ile sanatın hayatın içinde belirsizleşmesi ve yitmesini ileri sürerek güzel ve çirkinin, iyi ve kötünün arasındaki ayrımın imkânsızlığını savunmuştur. Bürger (2007: 26), pop sanatı ve ondan türeyen postmodernist avangard olarak tanımlanan yeni dışavurumculuğu, popüler kültür imgelerine eklenmiş geçmiş kültürün sanatından yapılan alıntılar ile birlikte tanımlamaktadır. Sanat tarihinden rastgele alıntılanarak salt imgelere indirgenmiş kültür ürünleri, hiçbir ayırım gözetmeksizin ardı ardına getirilerek, aynen televizyon ekranında olduğu gibi, yeni imgeler üretilmiştir. Achille Bonita Oliva (1993’te aktaran Bürger, 2007: 26), bu yeni dönemi herhangi bir ideolojiden bağımsız, bir hesaplaşmadan uzak, eserden esere, stilden stile rahatça dolaşılabilen bir dönem olarak tanımlamıştır. Yaratıcılık bu

yeni dönemin sanatının şov dünyası için kullanılan bir mutasyon ve baştan çıkarma aracı olarak kullanılmaktadır.

Foster (2009: 48), sanat ve hayatın birliğinin her ikisinin de anlamlanması için hareket eden avangard hareket çatısı altında değil de kültür endüstrisinin koşullarında sağlandığını ileri sürmüştür. Hayattan koparak anlamsızlaşan sanat tek bir sınıfın kültürünün yani burjuva kültürünün tekeline terk edilemez düşüncesi ile yola çıkan avangard hareketler başlangıçta sanat kurumunu hedef almıştır. Ancak sanatın kurumunun bu denli eleştirisi sonucunda sanatın artık eskisi gibi olamayacağını, görsel hâkimiyetinin sona ermesini de getirmiştir. Sanat artık salt retinaya hitap edemeyecektir. Düşünsel alana adım atan sanat yeni bir yola girmiştir. Sanatın hayat ile birliğinin tekrar sağlanması amacıyla çıkılan yolda biçimi değişen sanat eseri sanat kurumu tarafından reddedilmemiştir. Bu avangardın beklemediği bir tepki olmuştur. Nihayetinde de sanat ve hayat bu defa farklı bir anlamda birbirinden kopmuştur. Foster'ın kültür endüstrisi koşullarında tanımladığı birliktelik bir kopuş olarak gerçekleşmiştir. Foster'ın (derleme, 2011: 1089-1090) bahsettiği çağdaş kapitalist sisteme direnen değil, onunla işbirliği yapan ve ikinci tip postmodernizmdir.

Bunun yanında modern düşüncenin toptan reddi tarihin bütün iyi yönlerinin de silinmesine neden olmuştur. Koca bir insanlık tarihi içinde şekillenen bütün sıkıntıları ve bununla birlikte değerleri ile birlikte değersizleştirilmiştir. 20. yüzyıldan önceki bütün siyasal olaylar, halk direnişleri tarihten silinmiştir. Tarihin postmodern tezlerle sonlandırılmasıyla birlikte modern döneme karşı çıkmış anti-kapitalist mücadeleler, anti-empyalist kurtuluş savaşları, ötekileştirilmiş üçüncü dünya ülkelerinin örgütlülükleri de tarih sahnesinden silinmiştir (Dirlik, aktaran Artun, derleme, 2013: 28). 19. yüzyılda romantizm ile başlayıp 20. yüzyılda avangard sanat akımlarına kadar sanatı özerkleştiren ve siyasallaştıran bütün hareketlerin de üzerinden atlanmıştır. Hollywood egemenliğinde sinemanın bütün siyasallığı ile birlikte bütün eleştirel düşüncelerin de üstü çizilmiştir (Jamesson, 1998'den aktaran Artun, derleme, 2013: 28). Estetiğin ve avangardın tasfiyesini getiren postmodernizm ile çağdaş sanat, etnik, dinsel ve cinsel farklılıkları öne çıkarırken paradoksal bir şekilde modern sanat tarihinin ve estetik felsefesinin yarattığı özgünlük ve biriciklik temelinde ki bütün farklılıkları yok saymıştır (Artun, derleme, 2013: 37).

Judd (derleme, 2011: 1194), sanatın postmodern dönemdeki durumunu bir tür düşüş olarak tanımlamıştır. Bu çöküşün nedenini de tarihsel koşullar ve sanatsal değerler

konusunda bilgisizliğe bağlamıştır. Önerdiği çözüm yolu ise kapitalist sistemle işbirliği yapan bu mantığa karşı koymak için bütün uygarlığı kapsayacak yeni bir bilgi türüdür.

Kahraman (2005: 47), hayatın ve sanatın anlamsızlık sarmalı içinde yuvarlanışını mitolojiden bir hikaye ile Sisifos Söyleni ile tanımlar. Hayatın ve sanatın beyhudeliği tanrılar tarafından lanetlenmiş Sisifos tarafından tepeye kadar çıkarılan kayanın tam doruk noktasında tekrar geriye yuvarlanmasına benzetilir. Sisifos kayanın yuvarlanacağını bile bile bu saçmalığı sürdürmektedir. Sanat da tam doruğa varacağı yerde birileri tarafından bilerek ya da bilmeyerek en aşağıya yuvarlanmıştır. Son geri gidişin ilk hamlesini hazırlaması ile Duchamp yapmıştır. Camus (2014), 2. Dünya Savaşı sonrasında Sisifos Söyleni ile hayatın beyhudeliğini, saçmalığını ve nihayetinde intiharı sorgularken anlamı bu tekrarın içinde bulmuştur. Çünkü insan, zirveye kadar taşıdığı kayanın tanrılar tarafından geri bırakılacağını bildiği halde tekrar tekrar bu işe girişmiştir. Camus işte tam burada yani saçmanın ve kötünün olacağını bile bile hayatı sürdürmeye çalışmakta ve direnmekte bulmuştur anlamı. Bugün insanlık bu inanca sahip midir? Bütün büyük anlatıların anlamını yitirdiği, tarihin sonunun ilan edildiği postmodern dünyada Sisifos kadar inançlı ve dirençli olunabilir mi?

8. HERŞEYİN SANAT VE HERKESİN SANATÇI OLUŞU: SANAT VE HAYATIN KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ ÇATISINDA BİRLEŞİMİ

Sanatı yaratma, sergileme ve tüketme koşullarının yanında, genel ekonomiyi de ayakta tutan burjuva düzeni adeta bir tabuya dönüşmüş ve en radikal kabul edilen sanatçılar bile bunlara dokunamıyor. Çünkü çağdaş sanat, yozlaşmış bir fırsatçılık, spekülasyon ve manipülasyonun oyun alanına dönmüş durumda. Dayanışmanın asla mümkün olmadığı, Darwinci rekabetçilikle şekillenen bir işgücü alanı (Steyerl, 2012'den aktaran Emmelhainz, derleme, 2013: 182).

Bazı şeyleri, başkaları beğendiği için mi beğeniriz? Piyasa, sanatı görme biçimimizi nasıl etkiler? Küratörlerin ve editörlerin sanatı görme biçimini nasıl etkiler? Piyasa, sanatçıları daha iyi eserler vermeye yönelten rekabetçi bir atmosfer mi yaratır, yoksa boş ürünlerin gelişmesini mi destekler (Saltz, aktaran Thompson, 2012: 269)?

Bürger (2007: 15), modernizmin avangarda evrilmesini üç aşamada tanımlamıştır. Bir direniş olarak ilk aşama 19. yüzyılda çalışmalarını geliştiren sanat piyasasından ve akademik kayıtsızlıktan korumak isteyen bir anlayıştır. Sonrasında bu düşüncede olanların genişleyerek ve gelişerek kendi alternatif kurumlarını oluşturmaya başlaması ile muhalif biçimler almışlardır. Bu aşamadan sonra da yerleşik düzene ve kurumlara isyan eden bir hareketlenme ile avangard hareketlerin dönemi olmuştur.

Foster ise (2009: 29), avangard kuramını tarihsel ve yeni olarak ikiye ayırdığı çalışmasında avangardın eleştirelliğinin eriyerek kültür endüstrisinin hizmetine girişini anlatmaktadır. Bu noktadan sonrada modernizme getirilen eleştirilerin benzerleri postmodernizme yöneltilmeye başlanmıştır. Sanat ile hayatın birliği, 1960 sonrasında teknolojinin de imkânlarıyla çok farklı biçimlerde temsil edilmiştir. Ancak sanat ve hayatın birliğini konu edinen çalışmaların sanat ve hayatı birbiri içinde eriterek ikisinin de silinmesini neden olmuşlardır.

Oldenburg (derleme, 2011: 786-790), kendisine sorduğu neden sanat yaratıyorum ki sorusundan hareketle sanatın kaçınılmaz şekilde burjuva ile girdiği kirli ilişki sonrasında anlamsızlaştığını belirtmektedir. Sanatın burjuvanın kurallarına göre ilk önce bu sınıfı rahatsız ettiğini ancak sonrasında yine onların hizmetine girdiğini iddia etmektedir. Bu konuda verdiği en çarpıcı örnek de Duchamp'ın da sonunda sanatçı ve Pisuar'ının da sanat eseri olarak kabul edilmesidir.

Foster (2009: 91), 1960 sonrası sanatın değişen karakterini minimalizm ve pop sanat üzerinden okumaya çalışmaktadır. Buna göre; minimalizm ve pop sanat ilk çıkışlarında geç modernizmin seçkinci, yüksek sanatına ve kapitalizmin gösteri kültürüne karşı bir tavırda olmuşlardır. Herkesin sanatçı olabilirdiği ve her şeyin sanat eseri olabilirdiği bilincinden hareketle yerleşik kültürün hâkimiyetini elinden alıp hayata ve toplumun geneline veren bu iki sanat hareketi nihayetinde karşı çıktıkları güçler tarafından bastırılmışlardır. Yüksek sanatı sarsmak için kitle kültürünü kullanan pop sanat yüksek sanata yeni bir kategori olarak gündelik olanı eklemiştir. Teoride sanat ve hayatın birliğine erişilmiş olsa da Warhol ve çevresinin taşeronluğunda kültür endüstrisine hizmet edilmiştir. Diğer taraftan estetiğin dönüştürücü özelliğini yeniden elde etmek isteyen minimalizm hem yüksek kültüre hem de kitle kültürüne direnerek biçimlenmiştir. Ancak nihayetinde yüksek kültürün özerkliğinin geniş bir kültürel aktivite alanına yayılmasına neden olmuştur. Foster bu sonuçları minimalizm ve pop sanatın başarısızlığı olarak tanımlamıştır.

Teknolojinin halk tabanına yayıldığı, bilimsel gerçeklerin dini söylemlerin yerini aldığı bir dönemde anlam yitiminin kaçınılmazlığı kabul edilebilir mi? Warhol (2011: 57-112), özgürleşme dönemi olarak belirttiği bu dönemi mistisizm sonu olarak tanımlamıştır. Özgürleşme öncesinde mistik olanın anlaşılır hale gelerek sıkıcılaşmasını ve anlamsızlaşmasını sağlamıştır. 1960'lar duygunun unutulduğu, her şeyin maddileştiği, aşk ve seksin bile ticarileştiği bir dönem olarak tanımlanmıştır. Böyle bir ortamda sanatın yerine gelecek olursak, Warhol'dan hareketle bu dönemin para ile kurduğu ilişkiye

değirmek yerinde olacaktır. Yeni dönemin aurası sanatçının başına konulmuştur. Yapılan işin içeriğinden öte, sanatçının duruşu daha önemli hale gelmiştir. Modern ikona haline gelen sanatçı kültür endüstrisinin kitlelere sunduğu bir tüketim nesnesi olarak şekillenmiştir. Bütün içeriklerin sıfırlandığı, anlamların yittiği noktada üretilmiş anlamsızlık ikonu toplumun idolü olarak sunulmuştur. “Duvardaki para hoşuma gider. Diyelim ki 200,000 dolarlık bir resim satın alacaksınız. Bence bu parayı alın, bağlayın ve duvara asın. Birisi sizi ziyarete geldiğinde göreceği ilk şey duvardaki paradır (Warhol, 2011: 145)”. Düzenin yönetim organlarına dönüşen ve ötekiler üzerinde hâkimiyet kuran kültür kurumları vasıtasıyla serbest piyasa ideolojisi hayatlarımızın her alanına sirayet etmiş durumdadır (Dillemuth, vd. 2007'den aktaran Emmelhainz, derleme, 2013: 183).

Sanat gezegenine ayak basan biri, bu gezegenin özenle dekore edilmiş şık bir kumarhaneye benzediğini görecektir. Bir yerlerden hüznü bir piyano tıngırtısı gelir, oyun masalarından uğultular yükselir. Sanat sektörünün en önemli oyuncularını oyuna oturtmuştur: Koleksiyoncular, sanat tacirleri, birkaç sanatçı, müze küratörleri. İkinci sırada, oyuncuların arkasında durup kulaklarına bir şeyler fısıldayan kişiler, nüfuzlu şahıslar vardır; oyuncuları etkiler, bilgileri havada kaparlar: Eleştirmenler, gazeteciler, politikacılar, sponsorlar, olaylara müdahil olan ama genellikle pek dikkate alınmayan bir iki de sanatçı. Bunların arkasında da, sabırsızca eşelenip duran ve artık nihayet masaya oturmak için itişip duran bir grup vardır: Genç kuşak galericiler, küratörler ve sanatçılardan oluşan bir ordu ve bir iki sanat eseri satın aldıktan sonra kendini koleksiyoncu zanneden üç beş açığız. En arkada da, çoğu zaman sadece görmelerine izin verilen kadarını görebilen seyir meraklıları. Sanat sektörü, birbirini sürekli gözlemleyen ve çabuk öğrenen pek çok figürden oluşan bir sistem olarak tasvir edilebilir. Oyuncuların hedefi, teşvik ettikleri ya da satın aldıkları sanatın değerini artırmaktır. Kimse yoksul kalmak ya da yoksul olmak için girmemiştir bu oyuna. Kimse kaybetmek istemez. Oyuncular aynı zamanda soylu sanatseverler ya da zeki sanat uzmanları olarak kabul görmek isterler. Sanat, doğrudan bir kullanım değeri olmayan lüks maldır. Sanat piyasasındaki ticari mallara, maddi değerlerini aşan entelektüel ve kültürel değerler yüklenmiştir. Bu piyasada para ile kariha kolayca birbirine karıştırılır. Nitekim sanat piyasasındaki pek çok aktör "kültür" derken "para'yı" kasteder ama fiyatlar, ücretler ve kazanç mevzubahis edildiğinde bozulur. Oyun gerçek olamayacak kadar güzeldir, çünkü görünüşe göre masalardaki herkes kazanmaktadır (Kittl, Saehrendt, 2012: 55-56).

Bir sistem oluşturmuş bu ilişki ağı, sanatın para ve itibar ile ilişkisini ortaya koymaktadır. Nihayetinde maddi çıkarlar üzerine oturtulan günümüz postmodern sanatı geçmişte modern düşünceye getirdiği eleştirilerin benzerleri ile karşılaşmaktadır. Sanat ile hayatın birliği ideali ile yola çıkan sanat ve sanatçılar her ikisini de birbirleri içinde eritip paraya dönüştürmüşlerdir. Günlük hayatın sıradanlığı astronomik rakamlara alıcı bulurken diğer taraftan lüks nesnelere dönüştürülmüş eski ustaların kopyaları çerez gibi satılmaktadır. Kittl ve Saehrendt (2012: 56-59), 17. yüzyılın Hollandalı resim ustası Rembrandt bilinen 300 civarı eserinin olmasına rağmen sadece Amerika'ya 1951 sonrasında 9000'den fazla Rembrandt ithal edildiğini ortaya koymuştur.

Gösterişe ve sermayeye dönüşen postmodern sanata daha birçok açıdan eleştiriler getirilmiştir. Küratörlük sistemi bunlardan bir tanesidir. Sermayenin desteklediği küratörlerin sanata yön veren sergilerinin yanı sıra başarısız sanatçıların ve kültür yönetimi kursları ile sanat sektörüne geçen işsiz sosyal bilimcilerin oluşturduğu diğer kuşak küratörlerin bir sistemi olarak küratörlük sistemi güncel sanatı yönlendirmektedirler. Bunun yanında ciddi bir geleneği olan sanat eleştirisinin yine sermaye ile birer reklam metni seviyesine inmesi, medya desteği ile skandalın avangardın şok etkisinin yerini alması, teknolojinin desteklediği ve teknik yetkinliğin fetişleştiği, sanatın malzemeye indirildiği sansasyonel ve dekoratif çalışmalar, salt yeni olmakla sanat etiketi kazanan çalışmaların nitelik sıkıntısı sanatın temel sıkışma noktaları olarak gösterilmiştir. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda sanatın paradigmatik kırılmalarının yerindeliliğinin ve değilliğinin nasıl değerlendirilmesi gerektiği sorusu gündeme gelmektedir.

Bürger'in (2007: 76-116), bu konuyla ilgili ortaya koyduğu bir diğer tez tarihsel avangard hareketlerin sanat ve sanat kurumu karşıtı olarak icat ettiği tekniklerin bugün sanat eseri üretme yöntemi olarak kullanılmasına dayanmaktadır. Bürger bu durumu tarihsel avangardın başarısızlığı olarak tanımlamaktadır. Sanat eseri düşüncesine karşıt olarak gündeme gelen çalışmaların hepsi sonucunda sanat eserini iptal etmekten öte onun çerçevesini daha da genişletmiştir. Sanat eserini iptal etmeye dayalı en önemli çıkış olarak kabul edilen hazırnesne, sonucunda diğer sanat eserleri ile müzede yer alarak kendini ve idealini iptal etmiştir. Çünkü varoluşları bu kurum ve piyasanın iptali üzerine kurulmuştur. Tarihsel avangardın mantığı siyasi amaçlıdır ve hayatın sanat aracılığıyla yeniden örgütlenmesi üzerine kuruludur. Ancak postmodern kültüre eklenen bu hareket piyasa ve kurumları onaylayarak siyasallığı ve eleştireliliğini kaybetmiş, tüketicinin belirlediği biçim yerleşiklik kazanmış ve tekrar hayattan kopmuştur.

Bugüne dek gelen modern sanatın tarihsel ilişkileri kapitalist bir toplumun piyasa ilişkileri olmuştur. Bunun herkes için açık olduğuna inanıyorum. Son zamanlarda gördüğümüz şeyse piyasa değerlerinin bütün diğer değerleri çarpıtma gücü oldu, neyin "eser" olarak kabul edilebilir ve edilemez olduğu bile öncelikle ve temelde piyasa tarafından ve daha sonra yaratıcı dürtülerle (vb) tanımlanıyor. Bu da yoğun bir kapitalist üretim tarzını içselleştirmenin bedeli olmuştur (Burn, derleme, 2011: 984).

1960'larda sanatın ve sanat kurumunun hedef alınarak hayatın yeniden örgütlenmesine dayandırılan sanat üretim tekniklerinden biri olarak performans sanatı sanat dünyası ile gündelik hayat arasındaki sınırı ortadan kaldırmak niyetiyle yola çıkmıştır. Ancak bugün her türlü etkileşim ve davranışın sanatsal olduğu ileri sürülerek sanat dünyasına kabul edilebilmektedir. Bunun yanında sanat eserinin satılabilir bir meta oluşuna ve görsellikten

öte düşünsel özelliğine dikkat çeken kavramsal sanat ve sanatçılar bugün ciddi paralarla birlikte anılmaktadırlar (Kittl, Saehrendt, 2012: 36-37). 1960 sonrası sanatın merkezinin Amerika'ya kayması ile özgürleşme her alanda gerçekleşmiş ancak her şeyin sanat eseri olabilirliliği hayatın sanatsallaşması idealini gerçekleştirmekten çok uzağa düşmüştür. Kültür endüstrisinin tuzağına düşen özgür düşünce sonucunda hareket ettiği noktadan daha da geride konumlanmıştır. Sim (2000: 58), postmodern dünyanın durumunu ünlü sosyolog Zygmunt Bauman'ın kapitalizm üzerine düşünceleri ile açıklamaktadır. Komünizmin çökmesi ile yaşadığımız alternatifi olmayan bu dönem kontrolsüz ve başıboş bir kapitalizme neden olmaktadır. Tehlikeli olarak nitelenen kapitalizm böyle bir dönem ve ortamda bireylerin hayatlarını sömüren, denetleyen bir güce dönüşmüştür.

Enfes bir şekilde düzen -Perry Anderson'ın Postmodernliğin Kökenleri'nde yazdığı gibi, piyasa- onarılıyor: Modernist yıllarda bir şekilde elden kaçan piyasa. Kısa bir an için, demir kafesin kapısı aralık kaldı ve bir mevsimlik inanılmaz teknik özgürlük yaşandı. Sonra piyasa ağır ağır (başka her şeyin olduğu gibi) estetik üretimin de denetimini ele geçirdi ve kapı yeniden kapandı. Artık Modern Sanat Müzesi de kapısını kapatmış ve bunu yaptığı için kendi kendini tebrik etmiş (Moretti, derleme, 2011: 1242).

Sanatın topluma mal edilerek gizlice zehirlenmiştir. Sanatın para ve eğlence ile yakınlaştığı bu dönemde sanat üst sınıfların hedef aldığı bir sermaye ve eğlence aracına dönüşmüştür. Sıradan olanın içinde yiten sanat her kavrama ve bir kavrama sahip olan her bireye sahip çıkma telaşı içine girmiştir. Sanatçılar modern hayatın sıkıntılarını dönüştüren birer simyacı olmaktan uzaklaşarak varoluş nedenlerini kaybetmişlerdir (Kuspit, 2006: 24-72).

Sanatın eğlence ve sermaye ile birlikteliği durumuna farklı bir eleştiri getiren Foster (2009: 50-51), Bürger'in (derleme, 1984'ten aktaran Artun, 2007: 21-29), tarihsel avangard tanımlamasının yanında yeni avangard ve ikinci yeni avangard olarak iki farklı dönemden bahsetmektedir. Bu noktada hayattan kopan sanatı ve sanat kurumunu hedef alan tarihsel avangard hareketler kurumsallaşmaya başlayarak yeni avangard hareketlere evrilmiştir. Kurumsallaşan avangard eleştirdiği kurumlar ile ilişkileri sonucunda kendi başarısızlığını getirmiştir. Foster işte tam burada ikinci yeni avangardı devreye sokmuş ve sanatı salt gösteriş ve eğlence olmaktan kurtarmıştır. Bu süreç yeni avangardın eğlence ve sermaye dünyası tarafından olumlanmasının bir eleştirisi niteliğindedir. Kurumsallaşmanın tarihsel ve yeni avangard tarafından yıkılmaya çalışılmasındaki başarısızlık, ikinci yeni avangard tarafından masaya yatırılmış ve yapıbozumcu bir sınavdan geçirilmiştir. Foster bu sonucu yeni avangard sanatçılarının tüm nesillerinin ortak bir emeği olarak nitelemiştir. Aşırı gerçekliği ile sanat eserinin mantığını sorgulayan, nesneyi hazıryapıya dönüştürmek (Görsel 55), sanat yapıtının salt

görsel oluşuna itiraz etmek ve ifade yönünü öne çıkarmak (Görsel 59), kapitalizmin bireyi aşan nesne ve imge serilerinin eleştirisini yapmak (Görsel 98), fiziksel varoluşu ortaya koymak adına çalışmalar yapmak (Görsel 66), yüksek sanatın ve kitle kültürünün ortak imgelerini kullanarak farklı söylemlerin eleştirel taklitlerini yapmak (Görsel 99) ve günümüzün cinsel, etnik ve toplumsal farklılıklarını kurcalayan çalışmalar yapmak (Görsel 100), yeni avangard hareketlerin ortak emekleri ile sanata yön veren temel çıkış noktaları olmuştur.



Görsel 99. Takashi Murakami, "Tan Tan Bo - İletişimde", Tuval üzerine akrilik, 360 x 360 cm, 2014, Courtesy Gagosian Galeri



Görsel 100. Judy Chicago, "Akşam Yemeği Daveti", Karışık teknik, 17,6 x 12,8 x 0,9 m, 1974, Brooklyn Müzesi, New York

SONUÇ

Bu araştırmada, tarihin ve sanatın sonu tezlerinden hareketle sanat tarihinin temel paradigmalarının ve kırılma noktalarının araştırılması amaçlanmaktadır. Araştırma, Batı sanatının klasik, modern ve postmodern sanat dönemlerinin teorik ve uygulama verilerine ilişkin kaynakların taranması ile oluşturulmuştur ve bu kaynaklarla sınırlıdır.

Bilgi kesintisiz ve sürekli ilerleme mantığı ile değil onu kopmalara uğratan devrimsel kırılmalar sonucunda oluşmuştur. Düşünce yapılarını oluşturan dönemin egemen güçleri, bilgi ortamını yaratan amaç ve çıkarların örgütlendiği bir yapı olarak, yüzyıllara hâkim olacak paradigmalarını belirlemişlerdir. Aydınlanmanın ürünü, modern bilginin temelinde yer alan mantık da, dünyaya hâkim olma, onu kendi çıkarları doğrultusunda kullanmanın bir aracı olarak belirmiştir. Bu nedenle de modern paradigma postmodern düşünceler tarafından reddedilmiştir.

Batı sanatı tarihi de üç büyük paradigma temelinde oluşmuştur. Bunlar; temsil, modern estetik ideoloji ve tarih sonrası dönem olarak sıralanmaktadır. Sanat tarihi de tarih gibi belli yapılar çevresinde yazılırken, diğer olasılıklar dönemin koşulları doğrultusunda dışarıda bırakılmıştır. Bu nedenle de yazılmış sanat tarihi, bu tarih içinde yer bulmuşlar kadar dışarıda kalanlar ile de oluşturulmuştur.

Geçmişten günümüze yazılmış sanat tarihi içindeki sanat kuramlarına bakıldığında birbirinden çok farklı yapıda sanat paradigmaları oluştuğu görölmektedir. Platon'un ve Aristoteles'in göklerdeki ve yeryüzündeki ideallerine dayanan mimesis sanat kuramı yazılı ilk kuram olması nedeniyle ilk sırada yer almaktadır. Sonrasında dinsel bilincin öne çıkması ile yapılan Orta Çağ sanatı gelmiştir. Ardından bireysel hareketler ile başlayan sanatın Rösesans dönemine geçilmiştir. Modernizm ile birlikte ideolojilerin yükseldiği, sanatın özerkleştiği estetik ideoloji dönemi ve nihayet bütün bir tarihi eleştiri süzgecinden geçirerek sanatı bireye ve hayata teslim eden postmodern dönem, sanatın ana akım paradigmalarını oluşturmuşlardır.

Ancak postmodern dönemin sanatı yeni bir sanat alternatifini sunmaktan öte modern kültürün eleştirisini yapan, onu söküp tekrar kurgulayan bir tavır olarak belirmiştir, bu nedenle de önceki sanat dönemlerinden farklı bir yapılanma ile şekillenmiştir. Sanat kurumlarının ürettiği dışlayıcı sanat tanımlarına saldırmış ve sanatı bireye, küçük anlatılara teslim etmiştir. Sanat; sokak ve siyaset ile yeniden bütünleşmiştir. Kimlik, aidiyet, cinsiyet, bellek ve beden politikaları olarak iç anarşi sanatın yönünü belirleyen kavramları oluşturmuştur. Modernizmin arılığının, temizliğinin ve net şekilde

tanımlanmışlığının karşısına postmodern dönemin üslup bütünlüğü ve anlatısal yönün yokluğu çıkarılmıştır. Hazıryapıt ile modern sanat eseri mantığını sorgulanmış, eserin salt görselliğine itiraz edilerek onun diğer boyutları öne çıkarılmış, yüksek sanat ve kitle kültürün imgeleri aynı seviyeye getirilmiştir.

Bütün bu gelişmelerin yanında yeni dönemin kendi içinde çıkmaza girdiği ve ciddi eleştirilere tutulduğu yönleri de vardır. Özgürlüğün kontrolsüz genişlemesinin sonucu anlam sınırları aşılmış, çağdaş sanatın değer olarak sahip çıktığı bayağılık ve vasatlık her türlü imgeyi ve metaforu yok etmiştir. Tarih, içinde bulundurduğu bütün değerleri ile birlikte reddedilmiştir. Siyasal olaylar, halk direnişleri, anti-kapitalist mücadelelerin hepsi tarihten silinmiştir. Bu durum büyük bir değer kaybı olarak okunmuştur. Postmodern sanat bir yandan etnik, dinsel ve cinsel farklılıkları öne çıkarırken diğer taraftan paradoksal bir şekilde modern sanatın özgünlük ve biriciklik temelindeki bütün farklılıklarını yok saymıştır. Sanatın avangard döneminden sonra para ile kurduğu ilişki kendi alanının sınırlarını aşmıştır. Avangard çalışma teknikleri nihayetinde burjuva kültür tarafından kabul edilmiş ve bu kültürün sanat tanımının genişletilmesini sağlamıştır. Avangard, çıktığı yoldan sapmış ve nihayetinde gündelik olanda yüksek kültürün nesnesi haline gelmiştir. Bu da avangardın başarısızlığı olarak belirlemiştir. Sanat, sıradan olanın içinde erimiş, bir eğlence ve sermaye aracına dönüşmüştür. Oysa avangardın amacı siyasaldır, hayatın sanat aracılığıyla yeniden örgütlenmesi üzerine kuruludur. Ancak bu hareket piyasa tarafından onaylanarak siyasallığı ve eleştireliliği yok edilmiştir.

Tarihteki bütün büyük anlatılardan sonra, sanatın son döneminin kültür endüstrisi ile girdiği çelişkili ve paradoksal ilişkilere rağmen özgürlüğe ve çoğulculuğa verdiği önem, çağdaş sanatın doğru ve tam olarak okunması için olmazsa olmaz iki önemli kriterdir. Tarihte birbirlerini yıkararak var olan söylemlerden farklı olarak çağdaş sanat, aynı birey içindeki karşıtlıkları dahi sanat tanımı içine alabilmiştir. Nihayetinde, her dil bir söylem, her birey bir yaşam biçimi olarak kabul edilmiştir. Her birey kendi tutku ve arzularının, toplum, tarih ve coğrafyasının ona kattıkları kadar haklı veya haksızdır. Bu nedenle de hiçbir birey ve söylemi bir diğerinden üstün değildir. Bu durum tehlikeleri ile birlikte sanatın önünü açacak olan düşünsel devrimi de içinde barındırmaktadır.

Çağdaş sanatın mistik olandan uzaklaşarak akla ve düşünceye yönelmesi sanatın en önemli kazanımlarındandır. Ahlakçılıktan ve totaliteden uzakta şekillenen bu yeni sanat tanımı merkezindeki çoğul zihniyeti ile bütün kısır düşünceleri içinde eritecektir, buna kültür endüstrisinin kendisi de dâhildir.

Bu özgürlük ortamında, sanatın bütün disiplinleri uygulama imkânına sahiptir. Geleneksel disiplinlerden, en ileri teknolojilerin kullanıldığı yeni disiplinlere kadar her şey kullanıma açıktır. Çağdaş olmadığı iddia edilerek reddedilen resim sanatı da insanın sinir sistemi ile kurduğu ilişkiden, yüzlerce yıllık geleneğinden ve üretildiği çağdan aldıkları ile en çağdaş sanat üretimleri arasında var olabilecektir. Yeni çağın bilgisi çok yönlüdür ve her yeredir. Mesele bütün insanlık olarak geleceğe yönelik daha özgürlükçü ve kapsayıcı söylemler üretebilmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2006). Eleştiri Toplum Üzerine Yazılar. (çev. M.Y. Öner). (2. Basım). İstanbul: Belge Yayınları.
- Arnheim, R. (2012). Görsel Düşünme. (çev. R. Ögdül). (3. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Artun, A. (2011). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2013). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. (Ed: A. Artun). İstanbul: İletişim Yayınları. ss. 17-50.
- Artun, A. (2013). Kültür Tutulması. Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. (Ed: A. Artun). İstanbul: İletişim Yayınları. ss. 9-14.
- Ball, H. (1927). "Dada Fragmanları". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 281-283.
- Barthes, R. (2005). Göstergebilimsel Serüven. (çev. M. Rifat, S. Rifat). (4. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudelaire, C. (2007). Modern Hayatın Ressamı. (çev. A. Berktaş). (4. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2004). Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme. (çev. I. Ergüden). (3. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). Şeytana Satılan Ruh Ya da Kötülüğün Egemenliği. (çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2006). Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu. (O. Adanır). (3. Basım). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2008). Simülakrlar ve Simülasyon. (çev. O. Adanır). (4. Basım). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1. (Çev. E.Gen, I. Ergüden). (4. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Bell, C. (1914). "Estetik Hipotez". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 131-134.
- Benjamin, W. (1913-1926). Sanat Yapıtı. Benjamin. (Ed: Ö. Çelik). (çev. Z. Burtek, B. Dellaloğlu). İstanbul: Say Yayınları. ss. 137-149.
- Beuys, J. (1972). "Sadece Birkaç Kişi Değil Herkes Davetli". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 951-953.
- Bozkurt, N. (2004). Sanat ve Estetik Kuramları. Bursa: Asa Yayınları
- Burgin, V. (1965). "Mevcudiyetin Namevcudiyeti'den". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1120-1124.
- Burn, I. (1961). "Sanat Piyasası: Bolluk ve Yozlaşma". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 983-986.
- Bürger, B. (2007). Avangard Kuramı. (çev. E. Özbek). (4. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cage, J. (1961). "Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 777-780.
- Camus, A. (2014). Sisifos Söyleni. (çev. T. Yücel). (28. Basım). İstanbul: Can Yayınları
- Danto, A.C. (2010). Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihinin Sınır Çizgisi. (Çev. Z. Demirsü). İstanbul Ayrıntı Yayınları.
- De Bolla, P. (2012). Sanat ve Estetik. (çev. K. Koş). (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. (2006). Gösteri Toplumu. (çev. A. Ekmekçi, O. Taşkent). (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (2009). Duyumsamanın Mantiği. (çev. C. Batukna, E. Erbay). İstanbul: Norgunk Yayınları.

- Dellaloğlu, B.F. (2010). Sosyoloji Ders Kitabı, Sosyal Bilimler Felsefesi, İstanbul
- Dellaloğlu, B.F. (2007). Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum. (4. Basım). İstanbul: Say Yayınları.
- Derrida, J. (1967). "Aşırı: Yöntem Sorunu" ve "Damga ve Biçimciliğin İkcikleri", Gramatoloji Üzerine'den. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 993-998.
- Emmelhainz, I. (2013). Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu? Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. (Ed: A. Artun). İstanbul: İletişim Yayınları. ss. 171-184.
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri. (çev. S. Atay, Eskier). İzmir: Karakalem Yayınları
- Fischer, E. (1985). Sanatın Gerekliliği. (çev. C. Çapan). (5. Basım). Ankara: Kuzey Yayınları.
- Foster, H. (1985). "Yıkıcı Göstergeler"den. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1089-1090.
- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü. (çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (1969). "Bir Yazar Nedir?". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 998-1002.
- Foucault, M. (2001). Yapısalcılık ve Postyapısalcılık. (çev. Ü. Umaç, A. Utku). (2. Basım). İstanbul: Birey Yayınları.
- Foucault, M. (2006). Hapishanenin Doğuşu. (çev. M. A. Kılıçbay). (3. Basım). Ankara: İmge Yayınları
- Foucault, M. (2006). Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi. (çev. M. A. Kılıçbay). (3. Basım). Ankara: İmge Yayınları
- Foucault, M. (2008). Bu Bir Pipo Değildir. (çev. S. Hilav). (6. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Funk, R. (2013). Ben ve Biz Postmodern İnsanın Psikanalizi. (çev. Ç. Tanyeri). (3. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gottlieb, A., Rothko, M., Newman, B. (1943). Açıklama. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 607-608.
- GRAV. (1968). "Plastik Sanatın Bugünkü Durumunu Dönüştürmek". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 768-770.
- Greenberg, C. (1939). "Avangard ve Kitsch". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 577-587.
- Greenberg, C. (1960). "Modernist Resim". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 817-822.
- Groys, B. (2013). Sanatın Gücü. (çev. F. C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınları
- Guilbaut, S. (2009). New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş. (çev. E. Gökteke). İstanbul: Sel Yayınları.
- Guiraud, P. (1994). Göstergebilim. (çev. M. Yalçın). (2. Basım). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Haacke, H. (1974). Açıklama. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 978-980.
- Halley, P. (1983). "Doğa ve Kültür". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1094-1097.
- Harris, J. (2013). Yeni Sanat Tarihi. (çev. E. Yılmaz) İstanbul: Sel Yayınları
- Harrison, C., Wood, P. (2011). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.

- Holz, H.H. (2012). Frankfurt Okulu Eleştirisi. İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Huelsenbeck, R. (1919). "İlk Alman Dada Manifestosu" ("Toplu Dada Manifestosu"). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 288-290.
- Jamesson, F. (1961). "İfadenin Yapısökümü. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1098-1103.
- Judd, D. (1984). "... baş-yapıtlar değil, onların neden bu kadar az olduğu hakkında". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1194-1197.
- Kahraman, H.B. (2005). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri... (3. Basım). İstanbul: Agora Yayınları.
- Kelly, M. (1961). "Modernist Eleştiriyi Gözden Geçirmek". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1111-1116.
- Krauss, R. (1986). "İşaret Notları, 1. Kısım". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1043-1048.
- Kristeva, J. (1986). Catherine Francllin'le Söyleşi. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1106-1108.
- Kuhn, T.S. (2008). Bilimsel Devrimlerin Yapısı. (çev. N. Kuyaş). (8. Baskı). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu. (çev. Y. Tezgiden). (2. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Levine, S. (1982). Açıklama. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1090-1091.
- Liebermann, M. (1904). "Resimde İmgelem". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 50-53.

- Lucy, N. (2003). Postmodern Edebiyat Kuramı. (çev. A. Aksoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lyotard, J. F. (1984). Postmodern Durum'a Giriş. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1176-1177.
- Lyotard, J. F. (2000). Postmodern Durum. (çev. A. Çiğdem). (3. Basım). Ankara: Vadi Yayınları.
- Maciunas, G. (1962). "Müzik, Tiyatro, Şiir, Resimde Neo-Dada". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 770-772.
- Maleviç, K. (1969). Kübizm ve Fütürizmden Süprematizm: Resimde Yeni Gerçekçilik. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 199-209.
- McLuhan, M. (1964). Medyayı Anlamak'tan "Giriş" ve "Çekişme ve Çöküş: Yaratıcılığın İntikamı". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 797-800.
- Medina, C. (2010). Çağdaş Sanat: 11 Tez. Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. (Ed: A. Artun, N. Öрге). (çev. Ö. Çelik). İstanbul: İletişim Yayınları. ss. 7-18
- Moran, B. (2011). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. (21. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moretti, F. (2000). "MoMA2000: Kapitülasyon". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1238-1242.
- Murdoch, I. (2008). Ateş ve Güneş Platon Sanatçıları Niçin Dışladı? (çev. S.R. Kırkoğlu). (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nerdrum, O. (2010). Kitsch Üzerine. (çev. A. F. Korur). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Newman, B. (1948). "Yücenin Vakti Geldi". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 619-621.
- Nietzsche, F. (2003). Tan Kızılığı. (Çev. Ö. Saatçi). İstanbul: Say Yayınları.

- O'Doherty, B. (2013). Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi. (ev. A. Antmen). (2. Basım). İstanbul: Sel Yayınları.
- Oldenburg, C. (1961). D kkandan Belgeler'den. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (ev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 786-790.
- Owens, C. (1961). "Alegori D rt s : Postmodernizmin Bir Kuramına Doğru". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (ev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1076-1083.
- Peterson, T. Mathews, P. (2012). Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. (Ed: A. Antmen). (ev. E. Soğancılar, A. Antmen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ranci re, J. (2012). Estetiğin Huzursuzluğu. (ev. A.U. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Reinhardt, A. (1962). "Sanat Olarak Sanat". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (ev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 866-869.
- Restany, P. (1960). "Yeni Gerçekçiler". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (ev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 767-768.
- Richter, G. (1974). "1964-1965 Notlar". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (ev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 800-803.
- Robinson, D. (2000). Nietzsche ve Postmodernizm. (ev. K.H. Ökten). İstanbul: Everest Yayınları.
- Rorty, R. (1989). " zel Alay ve Liberal Umut". Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (ev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1142-1145.
- Saehrendt, C., Kittl, S.T. (2012). Bunu Ben de Yaparım. (ev. Z.A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schiller. (1999). Estetik  zerine. (ev. M.  zg ). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Sennett, R. (2009). Zanaatkar. (ev. M. Pekdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. (çev. İ. Türkmen). (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sim, S. (2000). *Derrida ve Tarihin Sonu*. (çev. K.H. Ökten). İstanbul: Everest Yayınları.
- Smithson, R. (1979). "Kültürel Hapis". *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1019-1020.
- Spivak, G. C. (1989). "Kim Başkalık İddia Ediyor?". *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1145-1149.
- Steinberg, L. (1972). *Diğer Ölçütler'den*. *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 1020-1025.
- Şaylan, G. (2006). *Postmodernizm*. (3. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Taylor, C. (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*. (çev. U. Canbilen). (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Thompson, D. (2012). *Sanat Mezat*. (çev. R. Akman). (2. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Thornton, S. (2012). *Sanat Dünyasında Yedi Gün*. (çev. M. Haydaroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Todorov, T., Focroulle, B., Legros, R. (2012). *Sanatta Bireyin Doğuşu*. (çev. E. Özdoğan). (2. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tolstoy, L.N. (2007). *Sanat Nedir*. (çev. M. Beyhan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tzara, T. (1924). "Dada Manifestosu 1918". *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Ed: Harrison, C., Wood, P). (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. ss. 283-288.
- Warhol, A. (2011). *Andy Warhol Felsefesi (A'dan B'ye ve Gerisin Geriye)*. (çev. E. Göktepe). (2. Basım). İstanbul: Say Yayınları.

- Wilde, O. (2012). Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil. (çev. E. Soğancılar, K. Genç, F. Özgüven, T. Armaner). (3. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yapı Kredi, (2005). Joseph Beuys – Aslolan Çizgidir. (çev. İ. Özdemir, O Duman, Ş. Sunar, B. Neidlein). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Yardımcı, S. (2013). Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı? Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. (Ed: A. Artun). İstanbul: İletişim Yayınları. ss. 103-152.
- Yardımcı, S. (2013). Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı? Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. (Ed: A. Artun). İstanbul: İletişim Yayınları. ss. 103-152.
- Yılmaz, M. (2001). Sanatçıları Okumak Ya da Hayali Söyleşiler. Ankara: Ütopya Yayınları.

Dergi

Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 222, 1977: 3

İnternet Kaynakları

<http://www.hristiyanforum.com/forum/showthread.php?t=321927>, Erişim tarihi: 05.05.2014.

<http://www.class.uh.edu/classes/arth1380/artconceptpages/MedievalWorkshops/index.htm>, Erişim tarihi: 05.05.2014.

http://www.openculture.com/2013/07/the_genius_of_albrecht_durer_revealed_in_four_self-portraits.html. Erişim tarihi: 05.05.2014.