

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS

BİR KRİTER OLARAK RESİMDE
SAHİCİLİK VE SAMİMİYET
PROBLEMATİĞİ

Hazırlayan
Haydar TAŞÇILAR

Danışman
Yrd. Doç. Rasim ÖZGÜR

İZMİR – 2010

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Bir Kriter Olarak Resimde Sahicilik ve Samimiyet Problematiği” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.... / /

Haydar TAŞÇILAR

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.E'nün 15.10.2010 tarih ve ...15.... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ...18.... maddesine göre Resim Anasanat Dalı / Yüksek Lisans Haydar TAŞÇILAR'ın "Bir Kriter Olarak Resimde Sahicilik ve Samimiyet Problematigi" konulu tezi incelenmiş ve aday 12.10.2010 tarihinde, saat 13:00.'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 40.. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ...kararlı..... olduğuna oy birliliği..... ile karar verildi.

Yrd. Doç. Resim ÖZGİR


BAŞKAN

ÜYE



Prof. Bedri Karayazmurt,

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. A. Fırat KOLU

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının Soyadı: TAŞÇILAR

Adı: HAYDAR

Tezin Türkçe Adı: Bir Kriter Olarak Resimde Sahicilik ve Samimiyet Problematigi

Tezin Yabancı Dildeki Adı: As A Criterion Actuality and Sincerity Problematic In Pictorial Art

Tezin Yapıldığı Üniversitesi: D.E.Ü

Enstitü: G.S.E

Yıl: 2010

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 55

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 29

Sanatta Yeterlik:

☐

Tez Danışmanının:

Unvanı: Yrd. Doç

Adı: Rasim

Soyadı: ÖZGÜR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Samimiyet
- 2- Özgünlük
- 3- Etik
- 4- Simülasyon
- 5- Hürriyet

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Sincerity
- 2- Originality
- 3- Etic
- 4- Simulation
- 5- Independence

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

☐

Hayır

☒

ÖZET

Sanayileşmenin toplum hayatı üzerindeki en büyük ve olumsuz etkisi, insanların üretimleriyle birlikte kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmaları olmuştur. Kendi uzmanlık alanlarında sıkışıp kalan insanlar yalnızlaşmışlar ve duyarsızlaşmışlardır.

Bu döneme kadar sanatın bilinmezliğe ve dolayısıyla dine olan bağlılığı, bilimsel ilerlemeler ile zayıflamış ve günümüze yaklaştıkça da tamamen dinden kopmuştur. Gerçekliğin algılanışındaki değişiklik sanatın da oluşumunda etkili olmuştur. Aydınlanma ile birlikte dinden kopan sanat, kendi döneminin gerçeğinden hareketle sosyalleşir. Ancak bu beraberinde sanatın etik ve estetik sorunsalının yeniden tartışılmasını gündeme getirir.

Sanat eserinin etik ve estetik açıdan irdelenmesi onun biçim ve içeriğiyle ilintilidir. Estetik, sanat eserinin biçimsel yönünü temsil ederken; etikte onun insanla ilgili olan anlamını temsil eder. Samimiyet kriteri, sanatın öz ve biçim olarak iki yönünün organik bir bütün oluşturmasını garantiler. Etik bir kriter olarak samimiyet sanat eserine üretim sürecinde dâhil olur. Eserin izleyiciye aktarılacak iletişime girmesini sağlayan; üretim sürecinde eser ile sanatçı arasındaki samimiyettir.

Samimi bir eserin karşısında Baudrillard'ın simülasyon kuramı ile açıkladığı sahte sanat eseri vardır. Simülasyon olarak sanat eserinin etik yönü iptal edilmiştir ve salt estetik yönü ile vardır. Hayata dair hiçbir göndereni ve temsil ettiği bir gerçeklik yoktur.

Sanatın anlamını kaybettiği yabancılaşma ortamında, onun tekrar hayatla ve insanla olan bağı kurmak adına, samimiyet sanat eserinin yaratımında önemli bir kriter olarak değerlendirilmelidir. Sanatın tarihsel olarak gelişiminde etik olan yönü mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Etik ve estetiğin irdelenmesi onların birbirlerinden bağımsız olmalarını değil organik bir bütünlük oluşturmalarını sağlamalıdır. Samimiyet; biçim ve özün bütünlüğünü sağlayan vazgeçilmez bir kriterdir.

ABSTRACT

Industrialization and the largest negative impact on community life, the people themselves and their environment with their foreign production has been. Lonely people trapped in their own areas of expertise and insensitive recovered organisms.

Up to this period of art was unknown and therefore the commitment to religion, scientific advances and weakened as it approached our day was completely detached from religion. Changes in the perception of reality in the development of the arts have been effective. Disconnected from the religion of enlightenment and art, the movements of his time with the social reality becomes. Ethics and aesthetics of art, but this along to discuss the problem of re-raises.

Examining the ethical and aesthetic art form and it is related to the content. Aesthetics, art direction, while representing the formal ethical sense it represents the people that are associated with. Criterion of sincerity, art and form the core of the two sides are guaranteed to create an organic whole. As an ethical criterion is intimately involved in the production process to art. Work to allow viewers to interact transferred to the production process of intimacy between the artists is in the works.

Baudrillard's simulation theory in the face of a genuine work of art is explained with the fake. Ethical aspects of simulation as a work of art has been canceled and there is only the aesthetic aspect. Life is nothing of sender and representation is not a reality.

The art of loses the meaning of alienation in the environment, and with his life again in order to establish the bond with the people, the sincerity, artistic creation should be considered as an important criterion. In the historical development of art as a necessarily ethical aspects should be taken into consideration. Exploring the ethics and aesthetics, not their independence from each other to create an organic integrity of the organization. Sincerity; form and ensure the integrity of the core criteria, which are indispensable.

ÖNSÖZ

Kapitalizmin insanları köleleştirdiği, kendilerine ve dünyalarına yabancılaştırdığı günümüz dünyasında insan olmanın ve sanat yapmanın anlamı yok edilmeye çalışılıyor. Büyük savaflara ve toplumların nihilizme varan bunalım dönemlerine neden olan kapitalizmin kar mantığı sanatında içini boşaltmaya çalışıyor. Böyle bir durumda sanatın insanla ilişkisi gözler önüne serilmeli ve irdelenmelidir. Etik zeminde şekillenecek bu tartışma öz ve biçimin organik bütünlüğünü sağlayacaktır. Daha çok estetik sorunsallar üzerine yapılan araştırmalar yanında, etik olanın irdelenmesine yönelik bu çalışma, samimiyeti sanat eserinin temeline koymasından değerlendirilmelidir

Konunun genişliği ve zaman zaman sanatsal alanın dışına taşması ve konuyu toparlamam konusunda bana yol gösteren hocalarıma, danışman hocam Yrd. Doç Rasim Özgür'e, maddi ve manevi anlamda her zaman yanımda olan aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunuyorum

Haydar TAŞÇILAR

İÇİNDEKİLER
BİR KRİTER OLARAK RESİMDE
SAHİCİLİK VE SAMİMİYET
PROBLEMATİĞİ

	SAYFA
YEMİN METNİ.....	iii
TUTANAK.....	iv
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

SANATIN DİNİ TEMELİ VE SAMİMİYETLE İLİŞKİSİ

1.1 Samimiyet Kavramı.....	5
1.2 İlkel Topumlardan Rönesans’a Sanat ve Samimiyetle İlişkisi.....	9
1.2.1 İlkel Sanat.....	9
1.2.2 Mısır Sanatı.....	11

1.2.3 Yunan Sanatı.....	12
1.2.4 Orta Çağ Hristiyan Sanatı.....	13
1.2.5 Rönesans Sanatı.....	15

2. BÖLÜM

YABANCILAŞMA ORTAMINDA SANAT VE SAMİMİYETLE İLİŞKİSİ

2.1 Yabancılaşma.....	17
2.2 Yabancılaşma Estetiği.....	19
2.3 Tepkisel Sanat ve Samimiyetle İlişkisi.....	23
2.4 Bireysel Yaratım Olarak Dışavurumculuk.....	26
2.5 Tepkisel Sanat Olarak Fluxus ve Joseph Beuys.....	32

3.BÖLÜM

POSTMODERN SÜREÇ VE SAMİMİYETİN KARŞISINDA SİMÜLASYON

3.1 Postmodernim ve Sanatla İlişkisi.....	36
3.2 Sahte Sanat Eseri Olarak Simülasyon.....	40
3.3 Simülakrlar ve Porno.....	43
3.4 Gönderenden Yoksun İmgeler.....	45
3.5 Sahte Sanat Olarak Kiç.....	48
SONUÇ.....	54
KAYNAKÇA.....	56
ÖZGEÇMİŞ.....	58

FOTOĞRAF LİSTESİ

SAYFA

Resim 1. Vincent Van Gogh, Yatak Odası , Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 × 90 cm, 1888.....	7
Resim 2. Ernst Ludwig Kirchner, “ Bir Asker Olarak Oto Portresi ”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.22 × 60.96 cm, 1915.....	8
Resim 3. Makudj Dans Maskesi, 19. YY.....	10
Resim 4. Anubis.....	11
Resim 5. Partenon Tapınağı, Atina, M.Ö. 5. YY.....	13
Resim 6. Andrei Rublev, İsa İkonu , 1410’lar.....	14
Resim 7. Raphael, Atina Okulu , Fresk, 500 x 770 cm, 1509.....	15
Resim 8. Edvard Munch, Skrik , Tuval Üzerine Yağlıboya, 84 × 66 cm, 1893.....	20
Resim 9. Egon Schiele, Dövüşçü , Kâğıt Üzerine Tebeşir ve Kalem, 48,8 x 32,2 cm, 1910.....	21
Resim 10. Pablo Picasso, Ağlayan Kadın , Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 49 cm, 1937.....	23
Resim 11. Pablo Picasso, Guernica , Tuval Üzerine Yağlıboya , 349 × 776 cm, 1937.....	26
Resim 12. Van Gogh, Bir Çift Ayakkabı , Tuval Üzerine Yağlıboya, 37,5 x 45 cm.....	27
Resim. 13 Oskar Kokoschka, Serseri Süvari , Tuval Üzerine Yağlıboya, 35 x 70 cm, 1915.....	28
Resim 14. Max Beckmann. Cehennem Kuşları , Tuval Üzerine Yağlıboya, 47 x 63 cm, 1938.....	30

Resim 15. Anselm Kiefer, Piramidin Altındaki Adam , Karışık Teknik, 281 x 503 cm, 1996.....	31
Resim 16. Joseph Beuys, Fat Chair 1964.	33
Resim 17. Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni , 1974.....	34
Resim 18. Duchamp, Çeşme , 1917.....	37
Resim 19. Sherrie Levine, Marcel Duchamp'ın Ardından Çeşme , 1991.....	38
Resim 20. Walker Evans, Allie Mae Burroughs, 1935.....	39
Resim 21. Sherry Levine, Walker Evans'ın Ardından , 2008.....	39
Resim 22. Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük , Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 cm × 325 cm, 1830.....	41
Resim 23. Vik Muniz, Che, ?	42
Resim 24. Taner Ceylan, Together , 2007.....	44
Resim 25. Ron Mueck, Büyük Bebek , Silikon, Polyester, Sentetik Saç, 1996.....	46
Resim 26. Richard Estes, Columbus Meydanı , Tuval Üzerine Yağlıboya, 93 x 170, 2009.....	47
Resim 27. Willi Kissmer, Morgenlicht , Tuval Üzerine Yağlıboya, 2005.....	50
Resim 28. Jeff Koons, Elvis , 2003.....	51
Resim 29. Audrey Flack, Servet Çarkı , Tuval Üzerine Yağlıboya, 96 x 96 cm, 1978.....	52

GİRİŞ

Sanat, insanın dünya ile ilişkisi sonucu oluşan bir varoluş eylemi olarak onun düşünen ve ahlaki bir varlık olmasının getirisidir. Hayvandan farklı olarak fizyolojik gereksinimlerinin yanında duygusal iletişime de ihtiyaç duyar. Bu duygusal iletişimi sağlayan sanattır. Sanat; estetik ile insan ilişkilerinin biçimsel yönünü, etik ile de insanla ilgili olan yönünü temsil eder. Sanatın bu iki temel yapısı birbirinden ayırmak ve birini kenara bırakıp, sanatı tek birine indirgemek, samimi sanatın yerine simülasyonu getirir. Estetik olan tek başına süs olurken, etik olan da kendi içinde bir tanım olur ve iletişime girmez.

Samimiyetin ve sahiciliğin sanat eseri yaratımında bir kriter olarak alınması, sanatın insanla olan koşulsuz bağlantısından kaynaklanmaktadır. Bir kriter olarak samimiyet, yaratıcısının gerçekliğinin esere aktarılmasının vazgeçilmez koşuludur.

Sanat, amacına ancak samimiyetle ulaşabilir. Çünkü eserin izleyiciye iletebilmesi ancak sanatçı ve eseri arasında samimiyet varsa gerçekleşir. Sahicilik ve samimiyetin sanat eseri üretiminde vazgeçilmez bir kriter olması adına, kronolojik bir sıralamayla geçmişten günümüze, sanat eserine hangi şekilde etki ettiğini, kültürel yapılardan çıkarak açıklamaya çalışacağım.

Tarihin her döneminde birbirinden çok farklı kültürlerin oluşturduğu farklı samimiyet kavramları vardır. Çünkü samimiyeti belirleyen, eserin yaratıldığı kültür ve sanatçısının gerçekliğidir. Ve ancak bu bütünlük ile iletişimsel bir araç olma amacına ulaşabilir.

“Bütün toplumlarda her zaman, neyin iyi neyin kötü olduğuna dair o toplumun bütün üyelerince paylaşılan dinsel bir bilinç söz konusudur ve sanatın aktardığı duyguların artamını belirleyen de bu dinsel bilinçtir.” (TOLSTOY, 2007, 57)

Tarihsel bir süreç olarak baktığımızda kültürel birikimin oluşturduğu bir değer olarak dinin, insan ilişkilerini belirlemede önemli bir güç olduğunu görürüz. Dinin geçmişi insanlık tarihi kadar eskidir. İlkel toplumların çok tanrılı dinleri, Mısır’ın firavun kralları, Eski Yunan’ın ideal tanrıları, Orta Çağ ile başlayan,

Rönesans ile devam eden tek tanrılı dinler dönemi ve 1879 Fransız İhtilalıyla insan düşüncesinin tanrıdan önce geldiği ve Nietzsche'nin tanrının öldüğünü haykırdığı günümüzün de içinde bulunduğu dönem; bunların hepsinde farklı kültür yapılarından kaynaklanan farklı samimiyet anlamlarının olduğunu göz ardı etmemeliyiz. Çünkü samimiyeti arayacağımız yer sanatçının kendisinin gerçekliğidir ve bu gerçeklikte hiçbir zaman kültürden ayrı tutulamaz. Bu nedenle samimiyet kavramı bu çalışmada durağan olarak değil, zaman ve mekâna göre farklılık gösteren bir gerçeklik olarak algılanmalıdır.

İlkel toplumlarda en doğal haliyle yaratılan sanat, vazgeçilmez bir ihtiyaç olarak algılanmıştır. Bir büyü olarak sanat doğa güçlerine karşı savunma ve saldırı aracı olmuştur. Bu dönem de ihtiyacın belirlediği sanat gereksiz olan bütün elemanlarından ayıklanmış ve sadece amaca hizmet eden elemanları bütün açıklığı ile kullanılmıştır.

Eski Mısır'da bütün hayatın dinin öte dünya inancına göre şekillenmesi sanatı da bu yönde oluşturmuştur. Resim ve heykel firavunların ölümsüzlüğünü sağlamak için birkaç teknik ile hiçbir ilerleme göstermeden üç bin yıl devam etmiştir. Halk bütün ömrünü kralın piramit mezarlarını inşa ederek geçirmiştir.

M.Ö IV. Yüzyılda Yunan sanatı da tanrı betimlemeleri ile yine dinin yön vermesiyle şekillenmiştir. Ancak ilkel toplumlardan ve Mısır sanatından farklı olarak bireysel ustalıkların önemsendiği ve tanrı figürlerinin biçimsel güzelliğinin arandığı çalışmalar bu dönemin sanat anlayışı olmuştur.

Hristiyanlık ile birlikte kültürel değerlerin oluşmasına öncülük eden kilise üstyapısı sanatı dini yaymada bir araç olarak kullanmıştır. Sanat, kilise üstyapısı tarafından, artı değer üretiminde çalışan halka tahammül sağlamak için kullanılmıştır. Eski Yunan teknik yetkinliği reddedilmiş ve sadece amaca hizmet edecek olanlar kullanılmıştır. Putlaştırılmaya müsait olan heykel yasaklanmış ve resim bazı İncil öykülerinin betimlenmesinde kullanılmıştır.

Beş yüz yıllık Rönesans döneminde sanat, zanaat ile aynı anlama gelmiş, bireysel ustalıklar ile teknik yetkinliğin son sınırına dayandığı, kutsal kitap öyküleri

sanatın ana konsepti olmuştur. Bilimle birlikte doğanın tüm yönleriyle araştırıldığı bu dönemde hayatın ve sanatın bütün alanlarında teknik ilerlemeler olmuştur.

Fransız İhtilalı ve ardından sanayileşme ile birlikte girilen yeni dönemde birey düşüncesinin öne çıkması ile dinin temelleri sarsılmış ve sanat sosyal içerikli konulara eğilmeye başlamıştır. Sosyalleşen sanat, tanrı düşüncesinden uzaklaşarak insana yönelmiştir. Bu anlayışla birlikte sanat, bireyselleşerek topluma öneriler sunacaktır. Bu dönemin samimiyet anlayışı da burjuva devriminin üstyapısına karşı politikleşerek gelişmiş ve ilk kez ideolojik bir anlam kazanmıştır. Bu dönemle birlikte olaylara duygusal yaklaşan, toplumdan yana ilk tepkiyi gösteren sanatın bu ideolojik yönü üstyapının işine gelmediği için köreltmeye çalışılmıştır. Üstyapı ideolojik olanın yasaklanması yanında, onun yerine içi boş olanı, simülasyonu getirir. Sanatın ilk olarak kendi içinde bir amaç araç karmaşası yaşadığı bu dönemde, sanatın samimiyetinden bahsedemeyiz. Sanatın salt estetik olanla anlamlandırılması sonucunda sanat toplumundan, kültüründen uzaklaşmış ve olaylara karşı tepkisizleşmiştir. Baudrillard'ın tanımını yaptığı simülasyon ve simulakrlar sanat eserinin yerini alarak, sanatın ideoloji ve etik olan ilişkisini yok etmiş ve sahtecilik zeminine yerleştirmiştir.

Sanatın ahlaki yönünün yok sayılması sonucunda bugün sanatın ölümünden bahsediliyor. Oysa sanatın ahlaki yönü, onun ölümsüzlüğünü garanti altına alır. Sanatın ideolojik boyutunun yanında, en az onun kadar önemli olan insani bir ihtiyaç olan duygusal iletişim olan boyutu da vardır. Manevi bir canlı olarak kendimizi ifade etmemizi sağlayan sanatın bu yönüdür. Fizyolojik olarak yaşayışımızın yanında, hayatlarımızın manevi gerçeğine ulaşmaya çalışırız. Sanatta estetik olan ancak etik olan ile bütünleştirerek bu hakikate ulaşabiliriz. Hegel, Tolstoy ve Tasavvuf felsefesinin temelini oluşturan, sanatın etik boyutunun varoluş hakikatimize ulaşmamızda vazgeçilmez olduğu görüşüdür.

“... sanatın o kendine özgü, sonsuz çeşitlilikte ve derinlikteki dinsel içeriğinden yoksun kalması, yoksullaşması oldu. İkinci sonuç ise, küçük bir grup insanı dikkate aldığı için bu sanatın biçimsel güzelliğini yitirerek aşırı süslü, tımturaklı ve belirsiz bir niteliğe bürünmesi oldu. Üçüncü ve en önemli sonuca gelince, sanatta içtenliğin sona ermesiydi bu, uyduruk ve ussal bir sanat söz konusuydu artık.” (Tolstoy, 2007, 77)

Bütün insanlar gibi sanatçı da kendi gerçeği ile var olmak zorundadır. İnsanlar arasında ki iletişimin temelinde bu yatar. Çünkü kendi gerçeğine yabancı

olan diğerklerinin gerçeğine daha çok yabancıdır, kendini kandırmıştır, artık özgür değildir ve en önemlisi de samimi değildir. Samimiymiş gibi yaparak gerçekliğin yerini almış bir simülakr olarak; kendine, diğerk insanlara, hayata yalana söylemektedir; manevi hakikate, kendi gerçeğine ulaşmaktan çok uzaktadır. Çünkü samimi değil sahtedir.

Sanatta bir kriter karmaşasının yaşandığı günümüzde, sanatın temel amacına yönelmesinde günümüz sanat anlayışı da samimiyet ve sahteciliği kendine temel kriter olarak almalıdır.

1. BÖLÜM

SANATIN DİNİ TEMELİ VE SAMİMİYETLE İLİŞKİSİ

1.1 Samimiyet Kavramı

Samimiyet kavramı en basit anlamıyla, insanın kendi gerçeğini bilmesi ve bu gerçek ile hayatla iletişime girmesidir. İletişimin sağlıklı olarak yürüyebilmesi için bireylerin kendilerini ve karşılarındakilerini tanıması gerekir. Bu tanım samimiyetin insanın gerçeğiyle ilgili olduğunu gösterir. Ve insanla ilgili olan her şey ahlaki değerleri oluşturur. İnsan ilişkilerinde samimiyet kriteri, modern zamanlarla birlikte bireyselleşmenin gündeme gelmesiyle eksikliğini çok daha fazla hissettirmeye başlamıştır.

Samimiyetin insanla olan ilişkisi onu ahlaki bir zemine oturtur. Ahlaki olan iyi olan davranıştır aynı zamanda. Toplumsal yaşamda büyük yere sahip olan ahlaki kurallar, modern döneme kadar gelen zamanın toplumsal yasalarını oluşturmuştur. Bu yasalar farklı kültürlerde değişiklik göstermekle birlikte, toplumun genel yararına şekillenmiş ve kaosa neden olacak davranışları kınamıştır. Yazılı olmayan ahlaki kurallar vicdan ile ilgilidir ve vicdani davranış kendiliğinden iyi olana yönelir.

İnsan doğaya yabancılaşarak insani değerler oluşturmuş ve kendi ahlaki yasalarını toplum olarak belirlemiştir. Birey toplumun bir parçası olarak hayatın bütün alanlarında rol almıştır. Üretim, kültürün gelişmesi için yapılmaktadır. Birey için iyi olan, toplum için de iyidir. Bu durum modern zamanla birlikte geçerliliğini yitirmekte ve ahlak kurallarının yerini hukuk almaktadır. Sınıflı toplumların oluşmasıyla birlikte insan kendi gerçeğine yabancılaşmaya başlamış ve sahteciliği beraberinde getirmiştir.

Toplumsal hayatta hukuk kuralları sanatta yansımaları yabancılaşma ile bulmuştur. Sanayileşme ile birlikte seri üretim malzemeye ve ürüne yabancılaşmayı getirmiştir. Malzeme yapılırken fikir materyalleştirilir ve malzemedeki şekillenene kültürle birlikte insan kendini materyalleştirirdi. İlkel toplumlardan sanayileşmeye kadar gelen dönemde bu hep böyle işlemiştir. Dinin oluşturduğu kültür, sanat eserleri ile malzemeye aktarılmıştır. Üreten, malzemeye yabancı değildir ve kendi kültürü ile

bütünleşmiş durumdadır. Ancak ne zaman ki insan insanı çalıştırmaya başlamış o zaman malzemeye yabancılaşan insan kültürüne ve kendine yabancılaşmıştır.

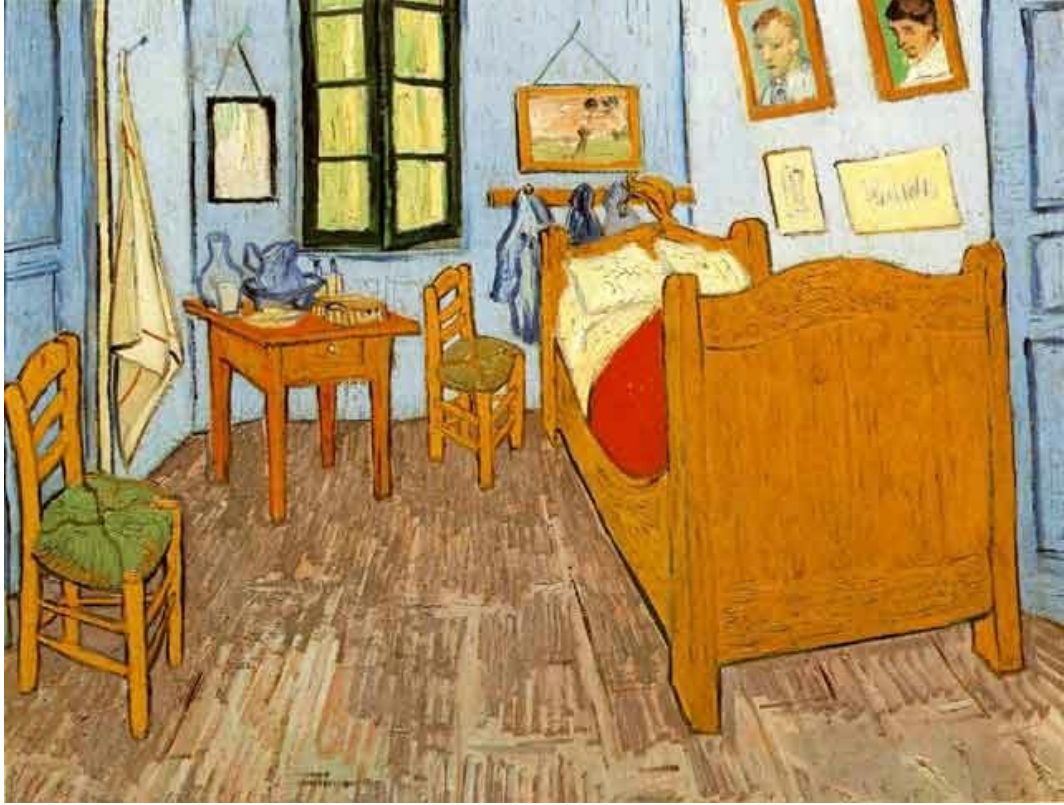
Sanatın bu yeni yaşam alanı ile artık eski değerlerin hepsi iptal edilmiştir. Öncesinde dinin ortak paydasında şekillenen sanat eserleri, modern zamanla birlikte bireysel zeminde ilerleyecektir. Bu dönemle birlikte samimiyet kriteri sanat eserinin vazgeçilmez özelliği olmak durumundadır. Bireylerin topluma ve kendilerine yabancılaştıkları bu dönemde, bireysel sanatın toplumsala yönelmesinin koşulu estetik olanın etik olanla yani iyi olanla sonuçlanmasıdır. Salt estetik olan kendi içinde varlık nedeni olduğunda, bayağı bir süs olarak iletişime girmez. Sanat eserinin yaratılmasının nedeni topluma aktarılacak istenmesidir. İletişime girmeyen, sanat eseri amacına ulaşamaz ve kendi kendini iptal eder.

“Bir sanatçı ancak yaşadığı çağın ve toplum koşullarının ona bağışladığı olanakları katabilir yaşantısına. Öyleyse sanatçının öznelliği kendi yaşantısının aynı çağda ve sınıftaki öbür insanların yaşantılarından bütün bütüne değişik olmasına değil, daha güçlü, daha bilinçli ve daha yoğun olmasına bağlıdır... En öznel sanatçı bile toplum adına çalışır. Daha önce betimlenmemiş duyguları, ilişkileri ve koşulları betimlemekle, bunların görünüşteki soyutlanmış ‘ben’inden ‘biz’e dönüşmesine yardım eder. Bu ‘biz’i de öznelliği en yoğun sanatçının kişiliğinde bile görüp tanımak güç değildir. ” (FISCHER, 1985, 47-48)

Samimiyet kavramının sanat eserinde temel kriter olarak yer alması onun yaratıcısıyla ve kültürüyle bütünleştiği anlamına gelir. Kendi gerçekliğinden uzak bir yaratım içerisinde ki sanatçı, sanatta sahteciliğin örneğini oluşturur. Estetik alanda yaratıcılığı olan sanatçı salt estetik olan içeriksiz bir eser yarattığında, eserin bizde uyandıracakı duygusal durum, aynı duyguyu yaratan ve sanat olmayan diğer olaylarla karıştırılmasına neden olacaktır. Diğer bir açıdan da eser süs olarak moda yaratmaktan öteye gidemeyecektir. Bu nedenle estetik olanın etikle sonuçlanması gerekir. Bu da ancak samimi yaratım ile gerçekleşir.

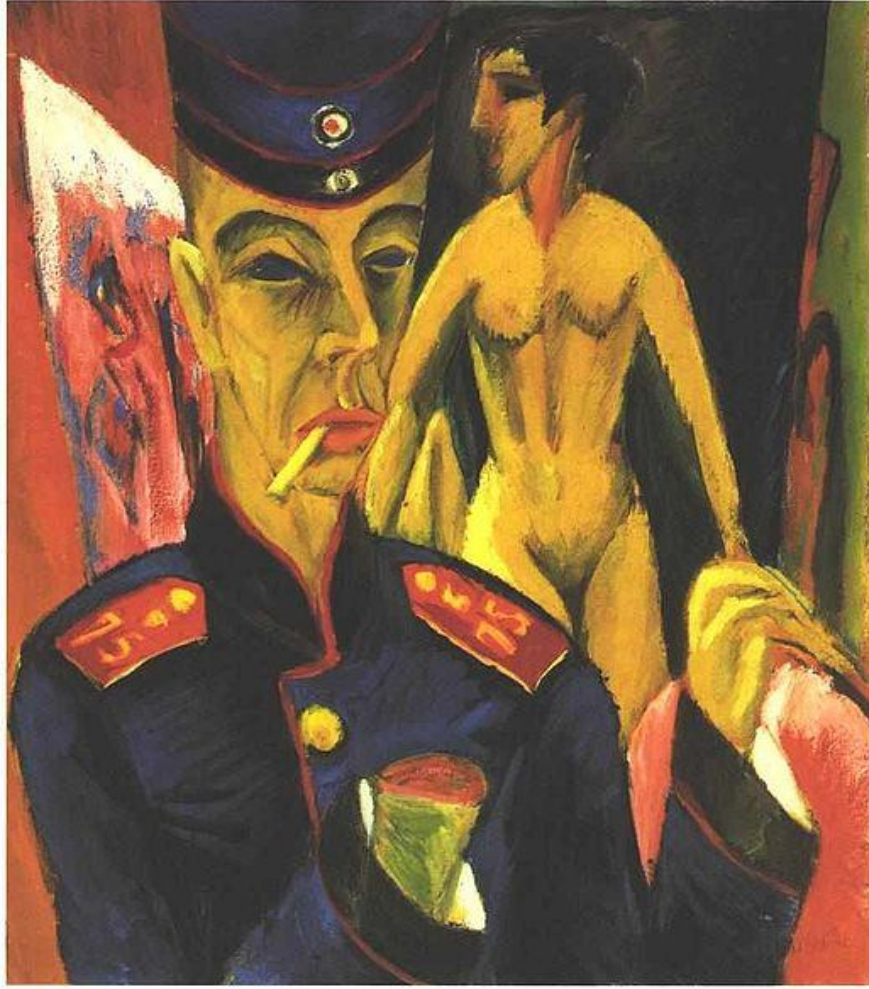
Samimiyet, sanat eserine ahlaki ve psikolojik yönden olmak üzere iki şekilde dâhil olur. Ahlaki yönden samimiyet; eserin etikle sonuçlanması anlamına gelen, güzel olanın aynı zamanda iyi olması demektir. Etikle sonuçlanmayan estetik hiçbir anlam ifade etmez. Güzel olan her şey iyi değildir. Yalnız güzel biçimleri, renkleri sanat olarak tanımlarsak, faşizmi de sanat olarak değerlendirme tehlikesiyle karşı karşıya kalırız. Psikolojik yönden samimiyet ise insanın bilinçsiz olarak yarattıklarının kendi gerçeğine yönelmesi ile ilgilidir ve sanat tarihinde akımlar

dönemi ile anlamını bulmuştur. Van Gogh resimlerinde izlenimcilerden ayrılırken, resmini doğanın birtakım ölçülerle betimlenmesinden uzaklaşırken bunu bir gereksinim olarak yapmıştır. Resimlerinde ki nesnelere yüklediği anlam izlenimcilerin resimlerinden çok ötedeydi. Van Gogh bu konuda ne kadar bilinçliydi, hiç onaylanmamış olmasına rağmen neden kendi gerçeğine ait resimler yapmaya devam etti?



Resim 1. Vincent Van Gogh, **Yatak Odası**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 × 90 cm, 1888

Ekspresyonistler savaşın yıkımını gördükten sonra neden süslü, uyumlu resimler yapamadılar? Salt güzel olandan uzaklaşıp, ifadeyi ön plana çıkarmaları onların kendi gerçekleri ile yüzleşip, bilinçsiz olarak farklı bir estetik yaratmalarını getirmiştir. Kirchner, dönemin koşullarını yaşamış, Alman dışavurumcu tavrın önemli temsilcilerindendir



Resim 2. Ernst Ludwig Kirchner, “Bir Asker Olarak Oto Portresi”,

Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.22 × 60.96 cm, 1915

“...sanatçı eğer içtense duygusunu nasıl yaşıyorsa, öyle ifade edecektir; hiçbir insan bir başkasına benzemediği için de, bu duygu başka herkes için özel bir duygu olacaktır ve sanatçı bu duyguyu ne denli kendine özgü bir biçimde ve ne denli derinlerden söker çıkarırsa, o denli içten, candan olacaktır duygusu. Aktarmak istediği duyguyu en açık net biçimde ifade etmeye sanatçıyı zorlayan da, bu içtenlikten başka bir şey değildir.”(TOLSTOY, 2007, 170)

Samimiyet kriteri sanat eserinin özüdür. Birbirinin taklidi olmayan, sahte olmayan ve insana yönelen sanat ancak her bireyin kendi gerçeğinden çıkmasıyla gerçekleşir. Her kültürün içindeki her bir birey farklı bakış açısıyla bakar ve müdahale eder dünyaya. İnsana yönelen her bireysel yaratım içinde bulunduğu kültüre katkıda bulunarak kültürün ileri taşınmasını sağlar. Samimiyet kavramı,

toplum içinde bireyin özgürlüğünü garantilerken, bireyin edimleriyle tekrar topluma dönmesini sağlar.

1.2 İlkel Topumlardan Rönesans'a Sanat ve Samimiyetle İlişkisi

1.2.1 İlkel Sanat

İlkeller için bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar, imgeler ise onları doğal güçler kadar gerçek olan ötesindeki güçlere karşı korurlar. İlkel sanat ilkel insanın hayatıyla özdeşleşmiş, doğaya karşı hayatta kalmasını sağlamıştır.

Bu insanlar yaptıklarının sanat olup olmamasıyla bir alakaları yoktu. Tek amaçları hayatta kalmaktı. Henüz tanımadıkları ve karşı konulmaz bir güç olan doğaya karşı verdikleri mücadele bu dönemin sanatını şekillendirmiştir. En doğal haliyle gözlemlediğimiz sanat bu insanların yarattıklarıdır. Bütün fazlalıklarından arındırılmış ve amacına uygun şekil bulmuş bu eserler, bütün yalınlıklarıyla ilkel insanın savunma ve saldırı aracı olmuştur.

“Sanatın başlıca görevi güç sağlamaktır; doğaya, düşmana, cinsel eşe, gerçeklere karşı güç, toplu yaşama gücü. İnsanın başlangıcında sanatın güzellikle uzun boylu bir ilintisi yoktu, estetik kaygısı hiç yoktu: insan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyümlü bir araç, bir silahtı sanat.”
(FISCHER, 1985, 36)

Sanatın bir ihtiyaçtan kaynaklanması ve ona göre şekillenmesi gerçeği; sanat konusunda tamamen bilinçsiz olan bu insanların eserlerinde kanıtlanmıştır. Samimiyetin, sanat eserindeki önemini belirleyen bu ihtiyaçtır. İlkel insan da kendi gerçekliğiyle yüzleşmiş, hayatta kalmaya çalışarak, kendi hakikatine ulaşmaya çalışmıştır. Kültürü oluşturan her iş, hakikate ulaşmada bir basamaktır. Tamamen savunmasız oldukları doğa güçleri karşısında verdikleri mücadele ile kültürün oluşmasına en büyük katkıyı yapmışlardır. Onları yaşatacak her şeyi sanatla, ihtiyaçları olan ne ise ona dönüştürmüşleridir. Bu bazen avını avlamak için bir balta, bazen yağmurdan korunmak için bir barınak, bazen tanımadıkları doğa güçlerinin kötü ruhlarını uzaklaştırmak için bir maske olmuştur.

İlkel toplumda sanatın büyü olarak varlığı da, henüz bilinmeyen bir gerçeklik olan doğaya karşı geliştirilmiştir. Hayatta kalmak için yalnızca basit aletler yapabilen ilkel insan, karşısında ki muazzam doğa güçlerine karşı ancak büyü ile karşılık verebilir. Doğa kendi içinde bir gerçeklik olarak insandan bağımsız olarak bütün acımasızlığı ile vardır.

"... sanatın başlangıçta büyü olduğu, gerçek ama bilinmeyen bir dünyaya egemen olmaya yarayan tılsımlı bir araç olduğu sonucuna varabiliriz." (FISCHER, 1985, 12)



Resim 3. Makudj Dans Maskesi, 19. YY

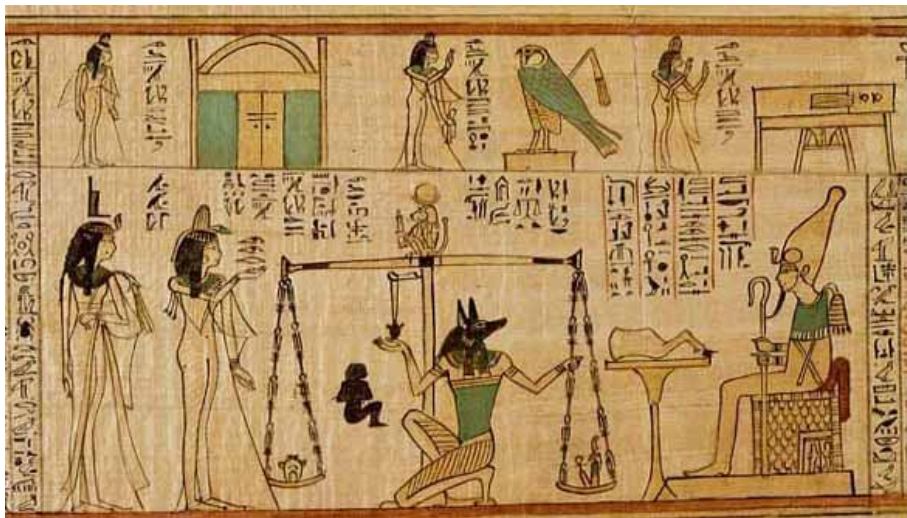
Bu toplumlarda sanatçı bugünün anlamıyla tanımlanamaz. Toplumu için avlanan, duvara avladığı hayvanın resmini yapan, karşı koyamadığı doğaya karşı büyü yapan, doğuran kadın...vs. kültüre hizmet eden bütün bireyler birer sanatçıdır.

“Sanat dil, dans, ritmik ezgi, büyü törenler gibi bütün biçimleriyle herkesin katıldığı ve insanların doğaya, hayvanlar dünyasına üstün olmalarını sağlayan tam anlamıyla toplumsal bir eylemdi.” (FISCHER, 1985, 38)

1.2.2 Mısır Sanatı

Mısır sanatını oluşturan kendi zamanının ölümsüzlük ve öte dünya inanışıdır. Dinin yine hayatı şekillendirerek kültürü oluşturması ve sanatın da bu kültür ürünü olarak oluşmasını getirmiştir.

Ölümsüzlük fikri ile mumyalama konusunda büyük ilerleme kaydeden mısırlıların sanatı da mimariden heykele, resimden mücevherata bütün sanat yapıtları bu dinsel görüşün temelinde şekillenmiş ve öte dünyaya hizmet amacıyla yaratılmıştır. Firavun kralların tahta geçtiklerinden itibaren yapımına başlattıkları piramitler, tanrılar için yapılan tapınaklar ve lahitler, Mısır mimarisini oluşturmuştur. Bu mimari yalnızca kralın öldükten sonra tekrar dirileceğine olan inançtan kaynaklanarak oluşturulmuştur.



Resim 4. Anubis

Bu dönem insanları için firavun ne demektir, tanrılar ne anlam taşıyordu, neden kedi heykelleri yapılırdı, resimler ve heykeller ne için yapılırdı, mücevherata neden bu kadar önem verdiler? Bu sorunların hepsinin cevabı üç bin yıl değişmeden devam eden Mısır sanatını oluşturan kültürün özünde aranmalıdır. Öyle bir sanat anlayışı düşünün ki üç bin yıl neredeyse hiç bir değişiklik olmadan varlığını sürdürmüş. Hangi büyük güç, nesiller boyu sürecek olan bu anlayışı gerektirdi? Bu anlayışı ancak bu insanların gerçeklikleri ile açıklayabilir ve anlamlandırabiliriz. Mısır sanatını ancak kültürlerini oluşturan dini görüşleri ile açıklayabiliriz.

1.2.3 Yunan Sanatı

M.Ö IV. Yüzyılda Yunan sanatı tanrı betimlemeleri, tapınaklar ile yine dinin denetimindedir. Ancak geçmişten farklı olarak sanatçı artık toplum içinde farklı bir konuma sahiptir. Demokrasi ile birlikte sosyal yaşam başlamış, sosyal alanda mühendislik eserler üretilmiştir. Helenistik dönemde Yunan heykel sanatının en güzel örnekleri üretilmiştir. İdealize edilmiş erkek vücutlarında şekil bulan tanrı heykelleri ile kusursuz güzelliğin peşinde olmuştur. Romanın büyük bir imparatorluk olmasıyla birlikte sosyal alanda tiyatrolar, yollar, su kemerleri ve hamamlar gibi mühendislik eserler üretilmiştir.

İnsan vücudu üzerine bilimsel araştırmaların yapıldığı, sosyal hayatın geliştiği böyle bir dönemin sanatı da elbette bu gerçeklik üzerine şekillenecektir. Sanata yön veren yine toplumsal gerçekler olmuştur. Büyük meydanlar, surlarla çevrili şehirler, taklar, evler gibi sosyal hayata hizmet eden eserler neden Mısır'da değil de Yunanistan'da geliştirildi? Demokrasinin geliştiği Yunanistan'da neden yıllarca sürecek piramit mezarlar yapılmadı?

Sanatın hayatla bu mükemmel uyumu Yunan sanatında da devam etmektedir. İşlevsellik sanatı belirleyen temel kriterdir. Her üretilen eser kültüre bir değer daha katıyor ve topluma aktarılıyor.



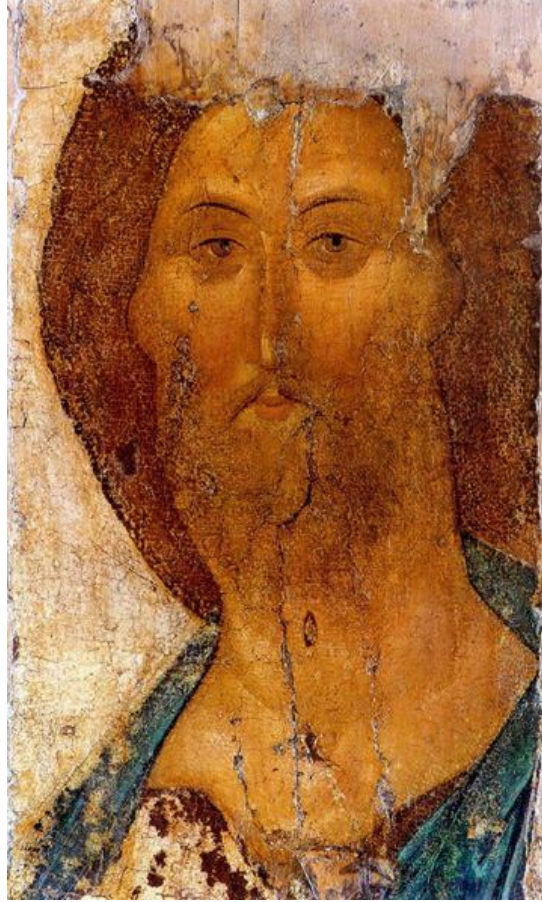
Resim 5. Partenon Tapınağı, Atina, M.Ö. 5. YY

1.2.4 Orta Çağ Hristiyan Sanatı

Hristiyanlığın IV. yüzyılda yayılmasıyla birlikte sanat tekrar bütünüyle dinin kontrolüne girmiştir. Kilise sanatı dini yaymada bir araç olarak görmüş ve sanat bu amaç dışında ki bütün öğelerinden arındırılmıştır. Gereksiz olarak görülen, amaca hizmet etmeyen her şey dışlanmıştır.

Dinin sanata yön vermesi beraberinde teklik becerinin geri plana itilmesine neden olmuştur. Dini sanatın amacı yetkin ustalar yetiştirmek değil, İncil öykülerini yoğun ifade yükleyerek resimleyecek sanatçılar yetiştirmektir. Bununla birlikte okuma yazma bilmeyen halk bu ifade yüklü basit resimler ile dini tanıyacaktı. Bu anlayışla birlikte Hristiyanlığın yayılışı Antik sanatın sonun getirirken kendi dünyasını kuruyordu. Birer ikona özelliği kazanan bu resimler, kilisenin dini yaymasında büyük öneme sahiptir. Kilise şöyle diyordu: “Bağışlayan tanrı eğer İsa’da ölümlülerin gözlerine insan biçiminde görünmek istediye, niçin kendini aynı zamanda görsel imgelerde göstermek istemesin? Biz puta taparların yaptığı gibi imgelere imge olarak tapmıyoruz; biz imgeler aracılığıyla, imgelerin ötesindeki

Tanrı'ya ve Azizlere tapıyoruz” Böylece Hristiyan sanatının en yüce yapıtları, kutsal imgeler olan ikonalar oluşmuştur.



Resim 6. Andrei Rublev, **İsa İkonu**, 1410'lar

Bu dönemde kilisenin elinde sanat bu amaç üzerine şekillenmiştir. Dinin hayatın merkezinde olduğu bu dönemde, kültürü ve sanatı oluşturan da yine din olmuştur. Kilise, insanları birleştirme görevinin yerine getirilmesinde sanatı en etkili araçlardan biri olarak kullanmıştır. Bu dönemin dinini sanattan ayıramayacağımız gibi sanatı da din konseptinden ayıramayız. İkisi bir bütün olarak aynı amaca hizmet etmişlerdir.

1.2.5 Rönesans Sanatı

Din insanlar arasında birliktelik sağlarken artı değerler oluşmasını sağlamıştır. Bunlar sosyal hayatın gelişmesinden, bilimsel ilerlemeye kadar hepsi hümanizm temelinde yol almışlardır. Ki bu ilerleme ilerde kilisenin temellerini dahi sarsacaktır.



Resim 7. Raphael, **Atina Okulu**, Fresk, 500 x 770 cm, 1509

Rönesans ile birlikte yol alan sanat kilise üst yapısı ve halk arasında uyumlu bir sanattır. Ortak amaç aynıdır. Eğitimli ve donanımlı kilise üstyapısı, insani değerler oluşturulmasında halkı birleştirecektir. Bunu yaparken dini ve sanatı kullanacaktır. Dolayısıyla üstyapı ve halk arasında anlaşılabilir değerler vardır ve bu da sanatta yansımaları bulmaktadır.

Rönesans ile birlikte bilimsel araştırmaların ilerlemesiyle sanatçılar doğayı incelemeye başlamışlar. Sanatlarını teknik yetkinliğe ulaştırmak için perspektif, ışık-gölge gibi gerçekleri çözümlemişler. Rönesans ustalarının resme kazandırdığı teknik ve yöntemler resimlerin daha gerçekçi olmasını getiriyor ve bu da resmedilenin

izleyiciye daha yakın olmasını sağlıyordu. İnsan vücudunun araştırılmaya başlaması anlatımı daha da güçlendiriyor ve konunun daha etkileyici olmasını getiriyordu. Bu teknik gelişmeler ile kişisel üsluplar oluşmaya başlamış ve dini konseptin farklı yorumları oluşmaya başlamıştır. Bu anlayış beraberinde daha önce kullanılmamış daha sade kutsal öykülerinde yorumlanmasını getirmiştir. İncil öykülerinde kullanılan mekânlar herkesin bildiği mekânlardan seçiliyordu. Sanatçıların bireysel tavırları ile şekillenmeye başlayan resimler ile Ortaçağ anlayışından uzaklaşıldığının sinyalleri veriliyordu.

Daha önce de belirttiğimiz gibi hümanizm yolunda ilerleyen Rönesans anlayışı sonunda kilisenin temellerini sarsmıştır. Fransız İhtilalı ile birlikte yeni bir çağa giriliyordu. Bu çağın adı Akıl Çağıdır. Bu çağ insanlık tarihinde bir dönüm noktası olarak yerini almıştır. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Fransız İhtilalı'na kadar olan dönemde sanatın samimiyetle ilişkisi hep kaçınılmaz olarak din ile birlikte gerçekleşmiştir. Bu döneme kadar bilinmezlik üzerine şekillenmiş kültürlerin yarattıkları sanatlar sürekli ortak anlaşmalar sonucunda oluşmuştur. Rönesans da dâhil olmak üzere bu döneme kadar yaratılan bütün farklı sanat anlayışları uyumlu birer sanat anlayışı olmuşlardır. Din, sanatın samimiyetle koşulsuz ilişkisinde belirleyici olmuş ve ortak değerler ve beklentiler sanatın, toplumuyla uyum içinde olmasını getirmiştir.

2. BÖLÜM

YABANCILAŞMA ORTAMINDA SANAT VE SAMİMİYETLE İLİŞKİSİ

2.1 Yabancılaşma

“... insanlar bir bütün olarak dünya içinde mekanik parçalar halinde yaşıyorlar. Zevk işten, vasıta gayeden, çalışma ise mükâfattan ayrıldı. Daima bütünü küçük bir parçasına bağlı olarak insan kendisini ancak bir parça olarak yetiştirir, kulağının dibinde daima döndürdüğü çarkın yeknesak gürültüsü ile asla varlığında ki ahengi geliştiremez ve tabiatında ki insanlığı kuvvetlendireceği yerde, sadece işinin ve ilminin bir kopyası olur. Ölü harfler canlı aklın yerini alır ve işlek hafıza deha ve duygudan daha iyi idare eder.”(SCHILLER, 1999, 27-28)

Modern dünyada sınıflı toplumlar ile seri üretim önem kazanmıştır. Öncesinde üretimini kendi için yapan birey yeni dönemle birlikte kendi üretiminden uzaklaşmıştır. İnsan kültürün bir parçası olarak üretimine, kendisini ve kültürünü de dâhil eder. Yani düşünce üretilen eserle birlikte maddeleşir. Üretilen her ürün işlevselliği ile birlikte kültürün bir parçası niteliğindedir. Seri üretim ile binlerce çoğaltılan ürünler bireye ve dolayısıyla kültüre yabancılaşırlar. Bu da beraberinde bireyin kendi dünyasına yabancılaşmasının getirir.

“Emekçi kendisini değil, bağımsız bir gücü üretir. Bu üretimin başarısı, yani bolluğu, üreticiye mahrumiyet bolluğu olarak geri döner. Üreticinin dünyasına ait bütün zaman ve mekân, yabancılaşmış ürünlerinin birikimiyle birlikte ona yabancı hale gelir.”(DEBORD, 2006, 31)

Sınıflı toplumun oluşması ve ardından seri üretim ile birlikte her birey kendi alanını uzmanı olacaktır. Descartes 'in temelini attığı modernizm, Kant ile radikalleşmiş ve şeklini almış, insan aklı geleceği planlayabilir ve önemli çözüm önerileri üretebilir duruma gelmiştir. Bunun için insanın gelişiminin sağlanabilmesinde öncelikle bilim, felsefe, sanat, siyaset, hukuk, din, vs alanların sınırlarının belirlenmesi gerekiyordu. Bu açıdan her bilim dalı kuvvetler ayrımı mantığında kendi sınırlarını bilecek ve gelişimini sürdürecekti. Her alan kendinden sorumluydu. Kant, Yargıgücünün Eleştirisi'nde kuvvetler ayrılığının altını çizirken, Hegel ise kuvvetler ayrılığı ilişkisinin varlığını kabul etmekle birlikte bunların bir süreçte tez, antitez ve sentez ile diyalektik bir oluşumdan bahsetmiştir.

Kuvvetler ayrılığı ile şekillenen uzmanlık alanları insanlığa artı değer kazandırılmasında büyük öneme sahip olmakla birlikte insanların yalnızca kendi

alanlarına sıkışıp birbirlerine ve çevrelerine yabancılaşmalarına da neden olmuştur. İnsanın çok yönlü olan kişiliği sanayileşme ile birlikte tek bir alana yani kişinin uzmanlık alanına sıkışmasına ve bu alanda varoluşunun asıl amacını yitirmesine neden olmuştur. Tabi ki bu sonuç kendiliğinden oluşmuş değil, kapitalizmin daha fazla kar sağlama amacıyla insanları birer makine olarak görmesinden kaynaklanmaktadır.

“Ürettiği şeyden ayrılmış olan insan, kendi dünyasının bütün ayrıntılarını giderek daha güçlü bir şekilde bizzat üretir ve böylece kendini dünyasından giderek daha fazla ayrılmış hisseder. Yaşamı ve kendi ürünü olduğu ölçüde yaşamından ayrı düşmektedir.” (DEBORD, 2006, 47-48)

Modern hayat ile birlikte modern öncesi hayatın standartlarında çok büyük değişiklikler olmuştur. Sanayi devrimi, teknolojinin ilerlemesi, daha öncesinde ulus devlet anlayışı insanın dünyasında çok büyük değişikliklere yol açmıştır. Bu aşamadan sonra eski insandan söz etmek imkânsızlaşmıştır. Hayatın kuralları değişmiş, büyük kentler kurulmuş, köylerden kentlere büyük göçler yaşanmıştır. Kentlerdeki kompleks yaşam beraberinde uzmanlık alanlarını da getirmiştir. Köyünde her işini kendisi gören insan şehir hayatın da tek bir alana sıkışıp kalır. Gününün neredeyse yarısını bu uzmanlık alanlarına veren modern kent insanlarının hayatları bu uzmanlık alanlarına göre şekillenmeye başlamıştır. Zamanla hayata bu pencereden bakmaya başlarlar ve hayatın özünden gittikçe uzaklaşırlar. İnsanın bu sıkışması, bir tek alanda uzmanlaşma sonucunda, insanlar arasındaki iletişimde büyük kayıplara neden olmuştur. Bu uzmanlık alanlarının oluşturduğu gruplar gittikçe birbirinden ve daha da önemlisi hayattan uzaklaşmışlardır.

Modern hayatın sanatçısı da eski anlayışın çok dışındadır artık. O da kendi alanının uzmanı olmuştur. Bu, beraberinde hayattan kopuk, hayatın özünden uzaklaşmış, kendini kanıtlama peşinde koşan, sanatı bir yarış alanına dönüştüren, hırslı, maddi çıkarlar peşinde ki, ilginçlikler yaratma telaşında, sanatçı tanımını da getirmiştir.

Samimi sanat yerini ticari sanata bırakmış ve bu sanata kaynak sağlayan yatırımcının, eserin satabilmesinden başka derdi yoktur. Artık fabrikalarda sermayeye hizmet eden milyonlarca insanı eğlendirmesi, ona kar sağlaması dışında hiçbir şey sermayeyi ilgilendirmez. Bu aşamadan sonra güç onun elindedir. Modern

hayatın yarattığı uzmanlık alanlarının temsilcisi uzmanlardan istediği tek şey, ücretini ödediği hizmeti almaktır. Sermaye, yeni uzmanlık alanları oluşturup kendi lehine çalıştırabilir durumdadır. Böylece iktidarı eline geçiren sermaye istediği zaman düşünce yapılarını değiştirebilir duruma gelmiştir. Yeni modalar yaratacak uzmanlar çalışır. Yaratılan modaların teorik zeminini oluşturacak teorisyenler, akademisyenler hatta bilim adamları çalışır. Ürünü dağıtıma sokacak yayın organları çalışır. Kabul ettirilen bu yeni anlayışın uygulayıcısı sanatçılar ve bunları savunan sanat eleştirmenleri çalışır. Çalışmaları bir araya getirecek, belirlenmiş temalar altında sergiler düzenleyecek küratörler çalışır. Sergi alanları ve galeriler açılır ve sonunda ürünler tüketiciye arz edilir. Sistem öyle iyi hazırlanmıştır ki bundan kimse şikâyetçi değildir. Konformizm öyle iyi işlemiştir ki insanların iliklerine herkes vaziyetten memnun bir şekilde hayatını sürdürmektedir. Bugün geline nokta da sistem istediği zaman istediği değişikliği yaratıp yeni pazarlar yaratabilir ve bunu çok sağlam temellere oturtabilir durumdadır.

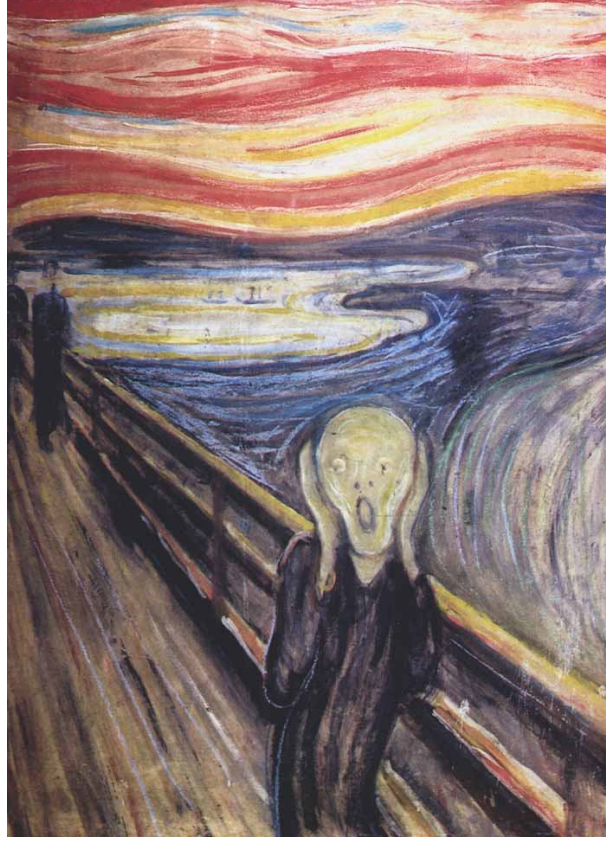
2.2 Yabancılaşma Estetiği

İnsanın dünyasına yabancılaşması, uygarlaşmasıyla aynı zamana denk gelmiştir. Teknolojinin, burjuvanın elinde bir silaha dönüşmesiyle başlayan insanın özüne yabancılaşması, bütün insani değerlerin yıkımıyla sonuçlanmıştır.

Sanat, samimi bir yaratım olarak her zaman yabancılaşma ortamında gelişmiştir. Sanayileşmeye birlikte kapitalizm sınıflı toplumları oluşturmuştur. Sanat da bu ortama tepki olarak oluşmuştur. Bu dönemin samimi sanat eseri burjuvanın tekelinde, salt kendi içinde bir amaç olarak yani “sanat için sanat” olarak var olamaz. Bu, sanatın varoluş amacı olan, bireyin kendi gerçeğine ters düşer. Sanat kendini burjuvanın özerk alanına sıkıştırılmaz. Bütün dayatmalara rağmen, her zaman, içinde topluma yönelecek gücü barındırır.

“Bir yanda güçlülüğü, kurulu düzenin -kralların, prenslerin, soylu ailelerin ve bunların kurup da kendi öğretilerine göre evrensel saydıkları düzenin- Apollonsu bir yüceltilmesini görüyoruz. Öbür yanda ise, tabandan Diyonizossu bir ayaklanma ile; eski, parçalanmış toplu yaşama düzeninin gizli derneklerde, gizli öğretilerde dile gelen, toplumun bölünüp parçalanışına, özel mülkiyet

tutkusuna, sınıflı toplumun kötülüklerine karşı çıkan, eski düzenin ve eski tanrıların, doğruluğunu ve zenginliğini herkesin baylaşacağı bir altın çağına döneceğini haber veren bir sesle karşılaşyoruz.” (FISCER, 1985, 42)

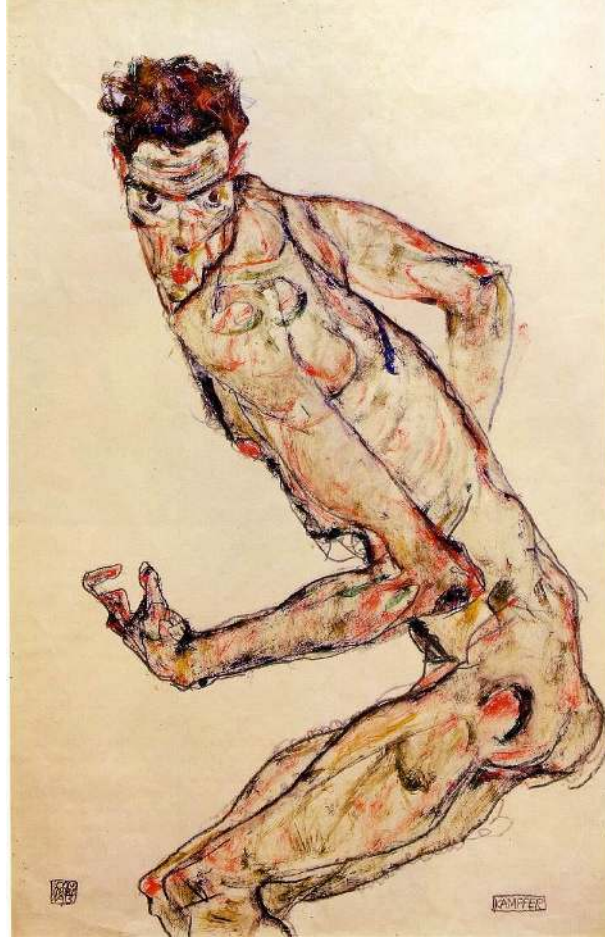


Resim 8. Edvard Munch, **Skrik**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84 × 66 cm, 1893

Bireylerin ürettiklerine, kendilerine ve dünyalarına yabancılaştıkları bir dönemde yabancılaşma estetiği olarak adlandırabileceğimiz anlayış, eleştirelilik zeminine oturacaktır. Sanat; süslü ve güzel olanın yerine ifade yüklü olanları getirecektir

Modern sanatçı için güzel artık modern hayatın bütün çirkinlikleri temelindedir. O güne kadar modern bilimin ve siyasetin insanlığa refah için önerdiklerinin hepsi felaketlerle sonuçlanmıştır. Modern hayat insanlığa refahı getirememiştir. Bunun yanında onları müthiş derecede tembelleştirecek, duyarsızlaştıracaktır. Bugün de hala bedellerini ödemekte olduğumuz bu anlayış,

insanların birbirleriyle bağlarının kopmasına ve toplumda bireyci anlayışının yaygınlaşmasına neden olmuştur.



Resim 9. Egon Schiele, Dövuşcü,

Kâğıt Üzerine Tebeşir ve Kalem, 48,8 x 32,2 cm, 1910

Ulaşılan noktada modern hayata köle olan insanlar, sömürülen, aç kalan, ezilen insanlar vardır. Vaat edilen ilerleme bu sonuçları doğurduysa kabul edilemezdi. Modern sanatçı sadece yaşadığı dünyayı konu alır ve tüm samimiyeti ile üretir. Yaşadığı dünyaya o kadar nefret kusar ki, bu eserlerinde apaçık şekillenir. Yabancılaşma estetiği, o güne kadar üretilmiş güzel olanın karşısında çirkin olanı ifade yüklü olanı üretir. Bu beraberinde bireysel üslupları da gündeme getirecektir.

Elbette samimiyetinin en büyük kanıtı da eserini bu zeminde yükseltmesidir. Sanatçı var olan kokuşmuş değerlere itiraz ederken alternatif bir yol önerir ve bu da tam olarak reddettiklerinin karşısında yer alır. Modern sanatçı sadece itiraz etmekle kalmamış bütün yaratıcılığı ve samimiyetiyle yeni bir yol tarif etmiştir. Modern sanatçı kendisine ve dünyasına dayatılan modernleşme mantığını kabul etmez ve bunun karşısına sanatında kendi modernizmini yaratır. Güzel ve süslü olan değil çirkin ama ifade yüklü olan estetik biçim yaratılır. Eser karşısında izleyicinin bir sorgulama sürecine girmesi istenir. Bunun için çirkin olan ile izleyici tedirgin edilmeli ve düşünsel bir sürece sokulmalıdır.

Modernizmle birlikte gelişen bu yeni estetik anlayışının temellinde geleneklerin reddi tavrının ve oluşmaya başlayan yeni düşüncelerin olduğunu görebiliriz. Sanayileşmenin geliştiği, insanlık tarihine şekil verecek olan toplumsal olayların meydana geldiği bir dönemde kentleşmeyle birlikte daha da güçlenecek yeni anlayışlar gelişecektir. Kentlere bu açıdan baktığımızda yabancılaşmanın bu dönemin önemli gerçeklerinden biri haline geldiğini görürüz. Modernizmle birlikte sanatçılar, süslü olan güzelin karşısına ifadeli olanı çıkarmışlardır. İfade sanatın içeriği olarak biçimde şekil bulmuştur. Geleneksel plastik değerler reddedilmiş, onun yerine ifadeyi ön plana çekecek canlı renkler, sert geçişler, kalın konturlar kullanılmıştır. İçeriğin, biçimle yani insani olanın estetik ile anlam kazanması modernizmin önemli özelliklerindendir.

Sanat artık bir hakikat arayışından kopmuştur. Romantizmle birlikte köklerini tanrıdan alan sanatın temeli sarsılmış ve modernizmle tanrı ölmüştür artık. Doğanın iyi, doğru ve güzel anlayışı doğayla birlikte terk edilmiştir.

“Modern sanatın sahnesi doğa olamaz, kenttir; kent doğa gibi hakiki değil sahtedir, sunidir; tanrısal değil şeytanidir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür çirkindir. Doğa cennetse kent cehennemdir.”(BAUDELAIRE, 2007, 56)



Resim 10. Pablo Picasso, **Ağlayan Kadın**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 49 cm, 1937

Konusu modern dünya olan sanatçı, yaşadığı dünyaya nefret kusar ve sanatını bunun üzerine inşa eder. Bu yüzden ilkel olana özlem vardır. Sanatçı beton yığınları içinde artık bir kent ressamıdır ve doğaya yabancıdır. Sanatçı insanların kendilerine ve diğer insanlara yabancılaştıkları dünyanın bir parçasıdır. Sanatının tek kaynağı bu olmuştur. Modern sanatçı, doğaya duydukları özlemi ancak modern olanı çirkinleştirmekle, parçası oldukları modern hayatın karşısına yapay olan ile dikilebildiler.

2.3 Tepkisel Sanat ve Samimiyetle İlişkisi

Sanat eseri ilk yaratıldığı ilkel dönemden günümüze yaratıcısının elinde bireysel ve dolayısıyla toplumsal bir güç olarak var olmuştur. Bu güç sanatçının elinde bir savunma ve saldırı silahı olarak varoluşundan kaynaklanmaktadır. Bu özelliği onun önemli bir yanı olarak tepkisel özelliğinin göstergesidir.

Sanatçı eserini tepkisel olarak sunarken toplumsal bütünüyle değiştirmeyi ister. Bu tepki ilk olarak olumsuzlama ile gösterir kendisini. Yerleşmiş sistemin bozuk değerlerini olumsuzlarken kendine yeni bir sistem kurar. Bu yüzden olumsuzlama tepkisel sanatın ilk adımı olarak çıkar.

Olumsuzlama sanat eserinde ilk yansımasını eserin biçiminde belli eder. Olumsuzlanan dönemin bütün yerleşmiş bozuk değerleri ile birlikte estetik biçimi de reddedilecektir ve yerine yeni biçimler yaratılacaktır.

“...sanatta öz ve biçim değişmelerinin, eninde sonunda, toplumsal ve ekonomik değişmelerin sonucu olduğunu görmeden edemeyiz. Yeni biçimleri, eninde sonunda, yeni özler belirler.” (FISCHER, 1985, 153)

Eski biçimin reddi ve yeni olanın yaratılması yalnızca görüntüde yaratılan değişiklik değildir. Bu değişim özün değişmesiyle birlikte, kendiliğinden biçime yansır. Dolayısıyla biçim salt bir estetik anlayış değil, döneminin ve toplumunun özünü yansıtan bir şekillenmedir. Sanatçının dehası da tam bu biçimlenmede gizlidir. Biçim kendi başına estetik bir değer değildir ve kaynağını toplumsal özden aldığı için biçim ile öz mükemmel bir uyum içinde olmalıdırlar. Ancak böyle olduğunda biçim belli bir gelişme sürecine girer ve kendi gerçekliğinin ideolojisini ileri sürebilir. Sanatçı tepkisi ile kurulu ideolojiye savaş açmıştır ve bu savaş iki türlü son bulacaktır. Ya kurulu olanın iktidarı, sanatçıyı ve ideolojisini engelleyerek veya onu taklit ederek salt estetik beğeniye dönüştürecektir ya da iktidar yenilgiyi kabul edecek ve yeni olanın estetik biçimiyle şekil bulan ideolojisini kabul edecektir.

“Toplumun biçimleri olduğu gibi kalmak, kuşaktan kuşağa bir kalıt olarak geçmek eğilimindedir. Siyasal ve ideolojik çarklarıyla geleneksel biçimleri benimseyen, onları değişmez, sonsuz ve kesin bir nitelik kazandırmak için çaba gösterenler hep yönetici sınıflardır. Yozlaşmış üretim ilişkilerine başkaldıran yeni üretim güçleri ise hep ezilen sınıflardan çıkar.” (FISCHER, 1985, 138)

Sanatın ideolojik yönü, sanatın ve sanatçının toplumsal sorumluluğundan kaynaklanmaktadır. Sanatçı bu kimliği ile toplumsal sorumluluğu üzerine almış olur.

“Sanatçı , kendisine neredeyse bir mucize sonucu bahşedilmiş sayabileceğimiz yeteneğinin bedelini ödemek zorunda olan bir hizmetkârdır. Günümüz insanı hiçbir şey feda etmeye yanaşmıyor; oysa gerçek bireyselliğe varmanın tek yolu özveriden geçer.” (TARKOVSKİ, 2008, 29)

Sanatçı bu görevini yerine getirmek için ideolojisini destekleyen içindeki her şeyi dışarı vurmak durumundadır. Bu nedenle kendisinin de içinde bulunduğu toplumunun bütün gerçeklerini bütün kokuşmuşluklarıyla birlikte ideolojisinin içinde sindirebilmelidir. Sanatçının samimiyeti yaşadığı toplumun gerçeklerini görebilmesi ve bunları sanatının biçimselliğine dönüştürebilmesiyle kanıtlanır.

“Çürüyen bir toplumda, sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır. Ve toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, sanat dünyanın değişebileceğini göstermeli, değişmesine yardım etmelidir.” (FISCHER, 1985, 49)

Kendi gerçekliğine uzak olan sanatçı toplumunun çürümüşlüğüne içinde hala uyumlu sanat üretmeye devam eder. Sanatta salt güzel olanı, süslü ve uyumlu olanı üretmeye devam eder.

“Burada güzele ulaşmaktan söz ederken, yani ideale özlemden doğan sanatın hedefinin işte bu ideal olduğunu söylerken, amacım asla sanatın dünyevi ‘pislik’ten kaçması gerektiğini vurgulamak değildir... Aksine, sanatsal görüntü daima, birinin yerine ötekini, büyüğün yerine küçüğün geçiren bir göstergedir. Canlıdan bahsetmek isteyen sanatçı ölüden bahseder, sonsuz hakkında konuşabilmek için sınırlı olanı sunar. Bir yedek! Sonsuzu maddeleştirmek mümkün değildir, ancak onun yanılması, görüntüsü yaratılabilir.” (TARKOVSKI, 2008, 29)

Sanatın ideolojik anlamda yaratılmasında bahsederken altının çizilmesi gereken bir şey var ki; sanat ideolojik olarak tepkisini belirtirken bunu asla tamamen içeriğe, mesajın kendisine indirgememelidir. İçerik, biçimi sıfırlayarak var olursa bu etkinlik salt bir söyleme dönüşür ve sanat olmaktan uzaklaşır. Salt içerik olarak sanat eseri, üretim sonrasındaki yararlılığı üzerinden değerlendirilir. Oysa önemli olan tüketimdeki yararlılığı değil, eserin üretim sürecinde ona etki eden toplumsal kaygılar ve bunların eserde biçimlenişidir.

Fransız İhtilalı sonrasında akımlar şeklinde gelişimini sürdüren sanat dinin yönlendirmesinden uzaklaşmış ve bireysel çıkışlar olarak yaratılmaya başlamıştır. Sanatçılar topluma öneriler sunacaklardır. Toplumsalın içinde bir birey olarak sanatçının çıkışını belirleyecek olan da bireysel dışavurumlardır. Bu dönemden sonra sanat bireysel temelde yaratılacak ve topluma yönelecektir. Daha önce de belirttiğimiz gibi en öznel sanatçı dahi toplumunun içinde şekillendiği için dolaylı yoldan topluma yönelik üretim yapacaktır. Bu dönem sanatının ve sanatçısının

samimiyeti de bu zeminde şekillenecektir. İyi ya da kötü bütün yönleriyle kendi gerçekliğinden uzak olan sanatçı samimiyetten uzaktır



Resim 11. Pablo Picasso, **Guernica**, Tuval Üzerine Yağlıboya , 349 × 776 cm, 1937

2.4 Bireysel Yaratım Olarak Dışavurumculuk

Dışavurumculuk kelime kökeni olarak Latince ‘expressio’ sözcüğünden gelmektedir. İfade anlamına gelen sözcük ekspresyonizm ile dilimizde ifadecilik, içerde olanın dışa vurulması anlamına gelmektedir.

Dışavurumculuk, sanatçının toplumsal buhrana karşı tepkisel tavırdaki önemli bir akımdır. “*Dışavurumcu yaklaşımlar anti otoriter ve bireycidir.*” (CLARK, 2004, 85) Dışavurumculuğun sanatsal bir tavır olarak yapısı, yaratım sürecinde şekillenir. Sanatçı toplumun karşısındaki güçlere karşı izlenimlerini, düşüncelerini, duygularını tepkisel bir tavırla sanat eserinin estetik biçiminde dışa vurur. Bu tavrıyla dışavurumculuk, sanat eserinin kendi başına bir varlık sebebi olmasına, salt bir nesne olarak algılanmasına itiraz edip, eserin sanatçının trajedisinden kaynaklanan duyguların dışa vurulması anlamına gelir.

Estetik biçiminde şekil bulan içeriğin, sanatçının hayata bakışından kaynaklanan, sanatçıya has belli gerçekliklerden gönderilmesi, dışavurumcu sanatın samimi karakterini kanıtlar.

“Bir yapıt, sanatçısının duygularındaki bireysel özelliği yansıtmıyorsa, bu nedenle de söz konusu söz konusu duygular kendine özgünlükten yoksunsa, duygular açık, anlaşılır biçimde aktarılmamışsa ya da sanatçının duyduğu bir iç gereksinimden doğmamışsa, sanat yapıtı olmayan bir yapıt var demektir karşımızda.” (TOLSTOY, 2007, 170)

Sanatçısının kendi hayatından hareketle üretilen sanat eseri olarak dışavurumcu eser hayatın sonsuz çeşitliliğinden kaynaklanır. Sanatçısının bireyselliği, hayata bakış açısı onun özgünlüğünün ve samimiyetinin kanıtıdır. Samimiyetin karşısındaki sahte olan sanat ve sanatçısı için tüketicinin kalıplaşmış estetik anlayışına hitap eden belli kalıplar vardır. Ancak samimi sanatçı için önünde bir model olması söz konusu değildir. Çünkü onun izleyicinin hoşuna gitmek, statü kazanmak, maddi çıkar sağlamak gibi kaygıları yoktur. Yalnızca samimi sanatçı ihtiyaçtan kaynaklanan bir üretim süreci içindedir.



Resim 12. Van Gogh, **Bir Çift Ayakkabı**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 37,5 x 45 cm, 1987

Dışavurumculuğun ilk olarak Almanya’da çıkışı bir tesadüf değildir. Almanya’nın 1. Dünya Savaşı’na katılmasıyla girdiği buhranlı toplumsal yapı, dışavurumculuğun ilk olarak Almanya’da çıkışının nedenidir. Ulus devlet anlayışı ile

yeni bir çağın sıkıntılarını yaşayan dönemin toplumu birde savaş ile yüz yüze gelmiştir. Savaşın yıkıcı yüzünü görmüş dönemin sanatçıları, toplumu savaşa iten bütün çürümüş değerleri karşlarına almak zorundaydılar ve bunların içinde elbette egemen ideolojinin estetik biçimleri de vardı.

İzlenimcilik herhangi bir tepkisellikten uzak olma tavrıyla yadsınmak zorundaydı ve öyle de oldu. An'ın salt geçici görüntüsünü esas alan ve başka herhangi bir öz arayışına girmeyen izlenimcilik akımı, bu izlenimlerine estetik değerlerinden başka da bir anlam yüklemeyiz.

“Yalnız izlenimleriyle ilgilenen, dünyayı değiştirme kaygısı olmayan, bir kan damlasını sadece bir renk lekesi, bir bayrağı buğday tarlasında açmış bir gelincik sayan bir gözlemcinin tutumudur bu.” (FISCHER, 1985, 79)

Buna tepki gösteren sanatçılar, izlenimciliği salt estetik sorunsallardan hareketle üretilen, süslü eserler olarak yargılamışlar ve savaş dönemi içinde bu anlayışta sanat üretimini reddetmişlerdir.

“... düzeni bozulmuş bir dünyada, her şey yolundaymış gibi davranmak, ya da yapacak başka şey yokmuş gibi, eskilerin bir zamanlar yaratıcıklarının olanca gücüyle dile getirdikleri çağların gerçek yaşantılarını süsleyerek yeniden söylemek, yozlaşmanın ta kendisidir.” (FISCHER, 1985, 76)



Resim. 13 Oskar Kokoschka, **Serseri Süvari**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35 x 70 cm, 1915

Bu reddediş elbette manifestolar ile ilan edilmemiş, sanatçıların psikolojik olarak buna yönelmelerinden kaynaklanmış ve öz ile biçimlenen bir kendiliğindenlik içinde oluşmuştur. Bu tavır dışavurumcu sanatçıların samimiyetini psikolojik anlamda kanıtlar niteliktedir. Çünkü bulundukları dönem içinde kendi gerçeklerini bütün pislikleriyle birlikte görmüşler, bu gerçeklerden kaçmamışlar ve bu öz temelinde sanatsal biçimlerini oluşturmuşlardır. Toplumsal sorunlarına ve savaşa karşı duygu yüklü, tepkisel eserler ürettirler. Bu dönem sanatçıları, acıların şekillendirdiği, tepkisel bir kuşak olarak psikolojik olarak, süslü ve uyumlu olan izlenimcilikten uzaklaştılar ve kendi gerçeklerinin sanatını yarattılar.

Dışavurumculuk akımı, estetik bir biçim olmazdan önce, içerik olarak da bir başkaldırıdan yana olmuştur. Toplumu, düzenin çürümüşlüğüne hapseden her şeye bir isyan zemininde şekillenmiştir dışavurumculuk. Bunlar ordudan okula, dinden aileye kadar insanları dizginleyen, kurulu bozuk düzenin bütün yandaşlarıdır. Dışavurumcu sanatçılar bunları karşılarına alarak, ezilmişlerden ve geleceğe umutla bakan herkesten yana olmuşlardır.

Sınıflı toplumlarla birlikte üstyapı ve altyapı arasındaki uçurum iyice açılmış, insan ilişkilerinin kopmasına neden olmuştur. Yeni dünya düzeninin ulus devlet anlayışı ile militarizme ve sanayi devrimi ile makineleşmeye kurban edilen birey, burjuvazi tarafından bir insan olarak değil daha fazla kar için bir köle makine gibi kullanıldı. Bireyin insan olarak bu değer yitimi dışavurumcu anlayışı daha da tepkisel olmaya itiyor ve onu sosyalizm temeline yerleştiriyordu.

Burhanettin Batıman dışavurumculuğu şöyle tanımlıyor: *“Bu akımın özünde heyecanlı ve ateşli bir sosyalizm yatar. Hedefleri, tanrıyı dünyaya iade etmektir. İyi, asili ve doğruyu sözle değil, işle hakikat haline koymaktır.”* Bu belirleme ile de anlaşılacağı gibi dışavurumculuk öz olarak içeriğini toplumdan yana olan yeni bir dünya tasarımıyla alır. Kurduğu yeni dünya barış, eşitlik ve kardeşlik zemininde yükselecektir. Yvan Goll edebi alanda dışavurumcu sanatın sosyalist temelini şu sözlerle de destekliyordu. *“Dışavurumculuk devrim ve savaşın edebiyatıdır, aydının güçlüye karşı direnmesidir; vicdanın, körü körüne boyun eğmeye karşı başkaldırmasıdır; kalbin, soykırım fırtınasına ve ezilmişlerin sessizliğine karşı haykırışıdır”*

Tasarımla başlayan bu tavır yozlaşmış durumdaki gerçek hayatı reddeder ve tasarımın kaynağı olan ve ifadesinin şekillendiği iç dünyasına döner. Bu nedenle sanatçının içsel dünyası gerçek dünyadan daha önemlidir. Sanatçının içsel yaratıcı gücü, gerçek dünyanın bozulmuşluğuna tepki olarak, estetik alanda biçimlenen imgeye dönüşür. Ve bu estetik biçimlenme psikolojik açıdan samimiyetin göstergesi olarak, isyan ettiği düzenin yarattığı bütün değerleriyle birlikte estetik biçimlenmelerine de tepki olarak şekillenir. Dışavurumculuk öncesinin bütün kokuşmuşluğunu gözler önüne sermek için güzel olanın, süslü ve şık olanın, düzene rağmen hala uyumlu olanın karşısına uyumsuz olanı, etkili renkleri, sert köşeleri, kalın konturları olan yeni bir estetik biçimlendirme çıkarmıştır. Yeni biçimler ifade yüklüdür ve var olan estetik beğeniye bir isyan olarak üretilmişlerdir. Bu estetik biçimlenişin yaratıcı olan sanatçılar hayattan korkuyorlar, tiksiniyorlar, ölümle yüz yüze geliyorlar, en yakınlarının ölümlerini seyrediyorlar ve isyan ediyorlardı. Toplumsal yaşamın gerçekleri sanatçıyı ürkütüyordu. Yaşamlarının trajedisinden hareketle yaratıyorlardı sanatlarını.



Resim 14. Max Beckmann. **Cehennem Kuşları**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47 x 63 cm, 1938

Dışavurumcu sanatçının sanatına yansıyan kötümserlik, korku ve endişe yabancılaşmayla oluşan biçim ve ifadelerdir. Sanatçı kötümser olmayı yaşar ve çağdaş uygarlığın insanı birer nesne haline getirmesi, sanatçının yerleşik değerlere ve kurumlara karşı savaş açmasına neden olur. Dışavurumcu sanatçı öz arayışı içinde, kendini ve toplumu yeniden yaratmaya çalışır. Bunu yaparken primitif olana, çocuksu olana karşı derin bir ilgi duyar. Nedeni ise sosyal baskılardan ve insanı sıkı, boğan, eriten ve kısırlaştıran değerlerden kurtulma isteğidir.



Resim 15. Anselm Kiefer, **Piramidin Altındaki Adam**, Karışık Teknik, 281 x 503 cm, 1996

1. Dünya Savaşı döneminde Almanya'da çıkan dışavurumculuk akımı, 1980 sonrasında gündeme tekrar gelmiştir. Yeni Dışavurumculuk adını alan bu anlayış toplumsal alandaki yozlaşma ve bunalım bireysel alana alkolizm, şiddet tutkusu, uyuşturucu olarak yansımıştır. Toplumla birey arasındaki varoluşsal problemler yeni dışavurumculuk anlayışının temelini oluşturmuştur.

2.5 Tepkisel Sanat Olarak Fluxus ve Joseph Beuys

1960 sonrası sanatın ve toplumun içinde bulunduğu sıkıntılı döneme eleştirel olarak yaklaşan, yeni bir hareket olarak Fluxus gündeme gelmiştir. Sanatın kendi amacından sapmasına ve kendi tanımı ile sıkışmış bir alana hapsolmasına bir itirazları vardı Fluxus sanatçılarının.

“... Fluxus özellikle bünyesinde taşıdığı neo-Dadaist tavırla birlikte sanatın ticarileşmesi gibi, piyasa olgusu gibi, yüksek modernizmin dışlayıcılığı gibi kavramlara kökten karşı çıkıyor, onlara karşı yeni bir tutumun yükseltilmesi gerektiğini savunuyordu.” (KAHRAMAN, 2005, 167)

Sanatçıların bu tavırları sanatın asıl varoluş amacına yönelik bir hareketti. Dolayısıyla Fluxus’un temelinde, sanatın sahteciliğine bir itiraz ve samimiyeti arayış vardır. Fluxus bu yönüyle Dada hareketlerinin bir tekrarı niteliğini de taşımaktadır. 1. Dünya Savaşı Dadaizm’i doğururken, 2. Dünya Savaşı da Fluxus hareketlerinin gelişimine neden olmuştur. Toplumsal gerçeklerle alakalı bu iki akımın politik tavırları onların ilk çıkış noktaları olmuştur.

Joseph Beuys, Fluxus hareketleriyle birlikte öne çıkan ve daha sonra Fluxus’u da aşan işleri ile gündeme gelmiş bir aksiyon sanatçısıdır. Beuys bu anlamdaki sanatsal varlığını 2. Dünya Savaşı’nda uçağının düşürülmesi ve ardından Tatar Türkleri tarafından kurtarılmasından sonra göstermiştir. Yaşadığı bu deneyim, sanatçıyı hayatın ve sanatın varoluş amaçlarını sorgulamaya itmiştir.

Savaş ve esir kamplarında yaşadığı deneyimlerin ardından, Naziler tarafından kirletilen siyaset ve estetiğe geri dönmenin çok zor olduğunu düşünüyordu Beuys. Sanatın temizlenmesi için çok gerilere gidilmesi gerektiğine inanmış ve bu nedenle sanatını da bu zeminde şekillendirmiştir. Sanat eserinin amacı uyku hastalığına yakalanmış toplumu iyileştirmektir. Toplum kendi kendini hasta etmiştir. Sanat da uyuşukluk içinde ki toplumu sarsıp uyandırmanın yoludur. Bu nedenle Beuys sanatçı olarak üzerine büyük bir toplumsal sorumluluk almıştır.

Beuys eylemlerini toplumsal gerçekler üzerine kurmuş ve toplumun kanayan yaralarını iyileştirmek için şaman rolüne bürünmüştür. Onun eylemlerinde her şey bilincin uyandırılması için bir araç niteliğindedir. Kendi bedenini kullanması dahi, beden sanatından farklı olarak bedenin kendini işaret etmez, toplumsal bilincinin uyandırılmasında bir araç olur.

Beuys'un sanatsal tavrı, sanatının bir takım karakterler kazanmasına neden olmuş ve bu karakterler, sanatının samimiyet zemininde şekillenmesine de hizmet etmiştir. Toplumsal bir heykel olarak nitelediği eylemlerinin sonunda ortaya çıkan bir ürün yoktur. Eylemin süreci sanatsal yaratımın kendisidir. Sanatının bu yönü sanat eserinin sahip olunan bir şey değil deneyimlenen bir şey olması gerçeğinin altını çizerek. Modernizmin en büyük sıkıntılarından biri olan, eserin varoluş amacını yitirip fetişleştirilmesi ve aracın amacın kendisine dönüşmesine büyük bir itirazdır bu. Estetik haz zaten uyku halinde ki toplumun zihnini uyuşturup hayattan uzaklaştırdığı için tehlikelidir. Ve Beuys bu nedenle sanatın estetik haz ile ilişkisini reddetmiştir.



Resim 16. Joseph Beuys, *Fat Chair* 1964.

Beuys'un çalışmalarında, Tatar Türkleri'nin onu iyileştirmek için kullandıkları yağ ve keçeyi yaşamsal önemleri ile kullanmıştır. Yağ enerjidir, keçe ise yalıtım sağlar. Yağ enerji olarak aynı zamanda değişimin de simgesidir. Isınma ve soğuma, heykelin hammaddesi olan yağın, eriyip şekil değiştirmesine neden olur. Bu sanatın özgürlük karakterinin de kanıtıdır. *Fat Chair* isimli çalışması, sanat

eserinin devam eden bir süreç olduğunu ve eserin hayatla birlikte değişime uğramasını temsil eder. Sanatçı ölmüş olmasına rağmen, eserin doğal süreci devam edip şekil değiştirir. Beuys'un planladığı bu çalışma sanatın durağan bir üretim değil, süreç olarak varlığının temsidir.



Resim 17. Joseph Beuys, Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni, 1974

Beuys'un yaptığı sanatçı tanımı herkesin sanatçı olmasına dayanır. Bu söylem onu sanat tarihindeki yerini almasına neden olacaktır. Sadece resim yapan, piyano çalan, beste yapan, yazan kişiler sanatçı değildir ona göre. Onun için bir doktor, öğretmen, bir öğrenci ya da kendi gelişiminden sorumlu bir genç de bir sanatçıdır. İnsan yaratılışının temel tanımı, onun kültür oluşturan bir varlık olarak sanatçı olduğudur. Bunun dışındaki sanat tanımlarının hepsi, birilerinin yapıp diğerlerinin yapamadığı, sanatçı olup olmama fikrine dayanan özerk bir alan oluşturur. Hayatın basit bir materyalist tasviri olarak sanat eseri, kaynağı olduğu gizem ve ruhun gerçekliğini yok eder. Onun kanıtlamaya çalıştığı şey insanların, ruhun vücut bulmuş hayatın en yüksek formu olduklarının farkına varmalarını sağlamaktı. Beuys sosyal

sorunlar temelinde sanat kavramını genişletirken akademide verdiği dersleri bütün herkese açmıştır. Derslerinde tartışları temel problem hayatı sosyal yapısının kültür ve eğitim alanından başlayarak, insanların kendi kendilerini yönetmeleri ile nasıl değiştirilebileceği üzerine kuruludur. Var olan sistem halktan, ekonomik dayanışmadan yana nasıl değiştirilebilir?

Beuys sanatı insanla ve hayatla iç içe geçirmiş, hayatın en yüksek yaşam formu olarak her insanın bir sanatçı olduğu gerçeğini ileri sürmüş, sanatın özerkliğine itiraz etmiştir. Her iş bir sanattır. Beuys'un sanatının samimiyetle ilişkisi de buradan kaynaklanmaktadır. Sanatının görevi, herkesin eşit olduğu bir toplum yaratma düşüncesine hizmet eder.

3.BÖLÜM

POSTMODERN SÜREÇ VE SAMİMİYETİN KARŞISINDA SİMÜLASYON

3.1 Postmodernim ve Sanatla İlişkisi

Postmodernizm modern sonrası dönemin adı olarak, modern dünyanın bütün sistemlerini yapısöküme tutup değerlendirmeye almıştır. Modernizmin bütün gelişmelere rağmen çelişkiyle sonuçlandığı noktalarda duruma eleştirel bakış açısıyla yaklaşmıştır.

Postmodern düşünürler toplumsal hayatı bütün alanlarıyla birlikte incelerken iletişimsel bir araç olarak dilin öneminin altını çizmişlerdir. Toplumsal yaşamın ortak rızaya dönüşen bir duruma dayanması, toplumsal hayatı mümkün kılması nedeniyle, sınırlı nitelikleri zararsızdır. Ancak bunlar zamanla düzmece ve hayali metafiziksel hakikatlere dönüşürler ve insana büyük zararlar verirler. .

Sözcükler bizler için faydalıdır çünkü çevremizdeki kaosu ve karmaşıklığı onlar aracılığıyla basitleştirip dondurabiliyoruz. Ancak eldeki dilbilgisi, düşüncelerimizin örgütlenişini denetlediği gibi bundan daha önemlisi sahip olabileceğimiz düşünce imkanlarını da belirlemeye başlamaktadır. İnsanların nesnel düşünceye sahip olmaları imkansızdır, zira her zaman tutku ve arzularımızla yönlendirilmekteyiz. Postmodern felsefenin modern sistemlere getirdiği eleştiriler bu konumda şekillenmiştir. Bu tavırları ile modern dönemin kalıplaşan geleneklerini insanlığın önünde bir engel olarak görmüşler ve aydınlanmayı bütün alanları ile yapısöküme tutmuşlardır.

Postmodern dönem sanatta yansımaları Duchamp ile bulmuş ve Duchamp sonrası postmodern süreçte sanatın yönü tamamen değişmiştir. Bu dönem, hiçbir sınır tanımayan, daha çok da dil ve kavrama dayalı, hayata dair bir önerisi olan deneysel bir sanat olarak görülüyor. Duchamp'ın temel öğretisi sanatın sahip olunan değil deneyimlenen bir şey olduğudur. Bu görüşü ile fetişleşen, putlaştırılan modern sanata itiraz etmiş ve sanatın bambaşka bir yöne sapmasına neden olmuştur.

Duchamp'ın sanata kazandırdığı bu yön, sanatı putlaştıran kurumlar olarak kabul edilen müzelere, galerilere ve akademilere karşı çıkılmasını getirmiştir.

Modern sanat anlayışları olan birey merkezli özerk sanat alanını yok etmeye çalışmışlar, yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ayrımı kaldırmaya alışmışlar, sanatın el becerisine ve dehaya dayanan tanımını reddetmişlerdir.



Resim 18. Duchamp, Çeşme, 1917

Duchamp sonrası sanatçıların ilk çıkışları çok yerinde olmakla birlikte beraberinde günümüze kadar gelecek olan sanat tartışmalarını başlatmıştır. İlk çıkışındaki devrimci karakterini koruma konusunda sıkıntılar doğmaya başlamıştır. Duchamp sanatın modern dönemde girdiği sıkıntılı süreci eleştirmekte haklıydı ancak sanatın, hayatın özünden kaynaklanan bireysel bir yaratım olarak insanlar arasında iletişimsel bir araç olma özelliğini de yok saymasına neden olmuştur. Ve bu yönü sanat eserinin insanlığın ilk varoluşundan beri asıl varoluş amacıdır ve sanat Duchamp ve onu izleyen sanatçıların eleştirdikleri bütün şekillerde de var olmak zorundadır. Sanatın girdiği yeni yol eski olanın artık tamamen yok olduğu anlamına gelemezdi. İşte tam bu nokta da sıkışma yaşandı ve bu tavır sanatın artık öldüğünün

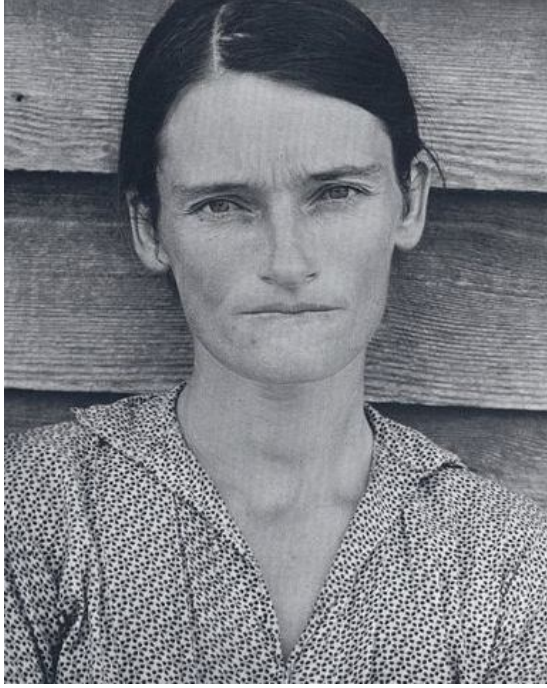
söylenmesine kadar gitti. ‘Sanat için sanat’ anlayışına tepki ile başlayan bu süreç ilk başta haklı olmakla birlikte sonrasında sanat eserinin asıl üretim anlayışından uzaklaşılmasıyla kendi içinde tekrara düşmekten kurtulamamış ve düşüncenin fetişleştirilmesine neden olarak eleştirdiği duruma kendisi düşmüştür. Modern sanatın put kırıcılığını yapanlar bu kez kendileri putlaşmaya başlamışlardır.

Bu dönemle birlikte düşünsel olarak yaratılan sanat eseri, birbiriyle zıt kutuplarda yer alan iki düşünce yapısı bir araya gelerek var olurlar. Bu anlayış sonraları çelişkili üretimlere neden olmuştur. Üretilmiş olanın varlık nedeni yine kendisinin inkârına dayanmaktadır. Geçmiş dönemin sanatı parçalanıp sorgulanır. Duchamp’ın hazır-nesne ile eleştirdiği modern sanatın bunalımı sürekli tekrarlanır durur. Böyle olunca da sanat yaratıcı özelliğini kaybeder. Oysa Duchamp’ın tavrı resim sanatını eleştirirken sanatın düşünsel olan yeni bir disiplin kazanmasına yönelik bir çıkıştır. Resmin bitişinin üzerinde şekillenmeye alışması onu kısır bir döngüye itmiştir. Duchamp’ın çıkışı asıl karakterini daha sonra Joseph Beuys ile kazanacaktır.

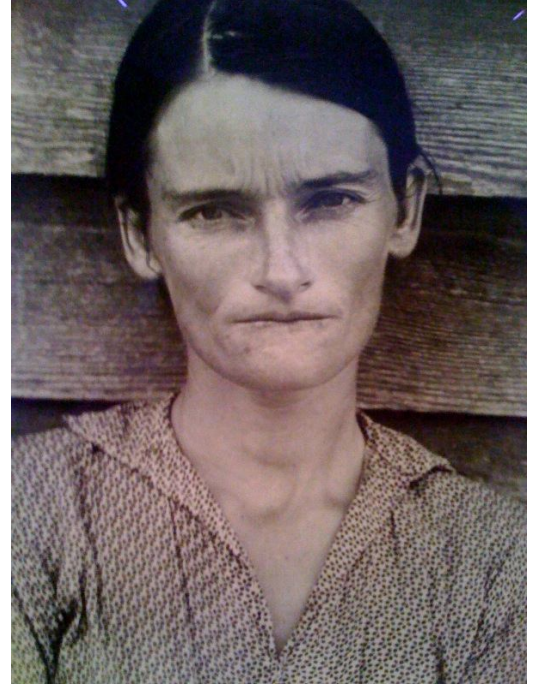


Resim 19. Sherrie Levine, **Marcel Duchamp’ın Ardından Çeşme**, 1991

Baudrillard postmodern dönemin sanatını bir kısa devre olarak tanımlar. Araç mesajın kendisi olmuştur ve bunun sebebi de imgenin hayata dair herhangi bir gönderenden yoksun oluşudur. İmge kendi kendini temsilen yaratılmış, zamansız ve mekânsız bir varoluş içindedir. İllüzyon kaybolmuştur ve imgenin fetişleştirilmesi gündeme gelmiştir. İkonaların tanrının yok oluşunu getirmesi gibi imgenin fetişleştirilmesi de temsil ettiği duygu ve düşüncenin silinmesini getirmiştir. Kendi kendinin varlık nedeni durumundaki imge anlamsızlaşmanın başlangıcı olmuş ve sanatın yaratıcı özelliğinin yok olmasına neden olmuştur.



Resim 20. Walker Evans, Allie Mae Burroughs, 1935



Resim 21. Sherry Levine, Walker Evans'ın Ardından, 2008

Sanatın bu konumunu samimiyet açısından düşündüğümüzde, kaynağını hayattan alan, insana ait belli göndereni olan, düşünsel ya da duysal anlamdaki sanat eserinden bahsedemediğimiz için samimiyetten de bahsedemeyiz. Onun yerine kendi varlık nedeni olan simülasyonlar âleminden bahsedebiliriz.

3.2 Sahte Sanat Eseri Olarak Simülasyon

Gerçek anlamdaki samimi sanat eserinde gerçeklik kaygısı estetik boyutundan önce gelir. Çünkü sanatın amacı gerçekliğin temsiline dayanır. Bu ütöpik bir gerçeklik olsa bile. Sanatın estetik biçimi, içeriğin sunuluş biçimiyle ilgilidir. Sanatçının imgeleminde var olan içerik biçimle birlikte bir dile dönüşerek iletişime girer ve anlam kazanır. Estetik boyut ile içerik daha da güç kazanır ve anlamı katlanır. Sanat etik bir etkinlik olarak sadece estetik olan ile ilgilenirse içeriği yani etik olan asıl boyutunu es geçer ve amacını yitirir.

“Her sanat yapıtı, onu algılayan kişiyle o yapıtı üretmiş ya da üretmekte olan arasında, yapıttaki sanatsallığı algılamış ya da algılayacak olanlar arasında belli bir ilişki kurar.” (TOLSTOY, 2007, 48)

Sanat eserinin yaratım amacı onun insana ulaşma çabasıdır. İnsana yönelen her hareket etik bir harekettir. Yaratılmış bir eser olarak sanat yapıtı koşulsuz olarak etikle doğrudan bağlantılıdır. Sanat eseri yaratımında ilk hareket olarak fırçanın ele alınması başlı başına sanatın insana yönelik etik bir hareket olmasının kanıtlar. Eseri yaratırken aynı zamanda sanatı etikten bağımsız kabul etmek bir çelişkidir. Eğer öyle olsaydı sanatçı olan güzeli kendi içinde duyumsar ve bunu esere aktarmazdı. Oysa eser içeriğin (sanatçının duyumsadığı gerçekliği) diğer insanlara aktarılmasını sağlayan bir araçtır. Araç olarak sanat eseri tamamen etik bir yaratımdır. Sanatın iletişim temeline yerleşerek, üretilen her bir eserler diğer insanlara yönelmesi onun etik bir karakterde olmasının kanıtıdır.

Sanatı salt güzel olan ile tanımlamak onun insanla ilgili olan içeriğinin iptali demektir. Bu da sanatı etikten uzaklaştırır ve kendi içinde bir amaca dönüştürür. Salt güzel olan, sanat eseri olarak sunulduğunda, eserin içeriğinde gizli olan düşünce de iletişime girmez. Salt estetik olan düşünce mesajından soyutlanmasıyla, sanat olan, izleyici de yarattığı duygu hali ile tanımlanır. Ancak bunun arkasından, sanat eseri ile ona aynı duyguyu duyumsatacak herhangi bir olayın birbiri içine girmesine neden olacaktır. Sanat eseri, iinin boşaltılması sonucunda bir anlam kayması yaşar. Sanatın etik olan yönünün yadsınmasıyla başlayan bu kısırlaşma süreci sonucunda sanat

eserinin insansızlaşmasını ve estetik bir duygu durumu olarak, bu etkiyi yapan sanat olmayan diğer olaylarla karışmasının getirmiştir.

Sanat bu sıkışma noktasına kendiliğinden gelmemiştir. Onu varoluş amacından, etikle koşulsuz bağlantısından koparan ve bu sahte yola sokan bilinçli güçler vardır.



Resim 22. Eugène Delacroix, **Halka Önderlik Eden Özgürlük**, Tuval Üzerine Yağlıboya,

260 cm × 325 cm, 1830

Sanat eseri düşünsel bir etkinlik olarak, toplumla iç içedir ve sürekli ondan yana hareket eder ve şekillenir. 1789 Fransız İhtilali özgürlük hareketleri insanları

iktidara karşı bir araya getirmiştir. Yeni bir çağın başladığı bu dönemde insan birey olarak özgürlüğünün peşine düşmüştür. Böyle bir ortamda sanat da toplumun içinden çıkan bir etkinlik olarak iktidara karşı halkın yanında yer alacak ve muhalif olacaktır. Bu dönemde sanat etikle sıkı bir ilişki içindedir. Düşünsel olan estetikle güçlenmekte, anlamı katlanmaktadır. Böyle bir ortamda sanat üst sınıf olarak burjuvaya karşı oluşur. Topluma karşı olan her harekete ilk tepki sanat cephesinden gelmektedir. Bunun sonucunda burjuvazi, sanatı kendi varlığına bir tehdit olarak görmüş ve sanatın eleştirel yönünü baltalamak için onun düşünsel olan, insanla ilgili olan etik yönünü iptal etmek istemiştir. Bunu da salt güzel olanı, içeriksiz olanı öne çıkararak başarmıştır. Çünkü burjuvazi şunu çok iyi bilmektedir ki; sanatın burjuvaziye tehdit olan eleştirel yönü içeriğinde gizlidir ve salt estetik olan içeriği olmaksızın hiçbir şey ifade etmez ve dolayısıyla da burjuvaziye tehdit oluşturmaz. Burjuvazi bu gerçeği çok iyi biliyordu ve sanatı içeriğinden yoksun bırakarak kendi amacına ulaştı.



Resim 23. Vik Muniz, *Che, ?*

Bundan sonra sanat eseri hiçbir göndermeden hareket etmeyen yalnızca bir göstergeye dönüşür. Hiçbir anlam ifade etmez. Kendi gerçeğini aşmış bir hipergerçek olarak burjuvazinin kontrolüne girer. Bu aşamadan sonra sanat, statü kazanma aracı olarak bir tüketim nesnesidir. Sahibinin sanatla ilgilendiğini, sanattan anladığını ve ona sahip olabilecek kadar zengin olduğunu haykıran bir göstergeden başka bir şey değildir sanat.

Toplumsal hayattan uzaklaşan sanat, daha da anlamsızlaşmasıyla halk ile bağını koparmakta ve burjuvanın kültürlülük göstergesi olmaktadır. Sınıflı toplumun en üstünde yer alan burjuvazi, kendi tekeline aldığı sanat ile kendini üstün olarak nitelemekte ve kitlelerden ayrılmaktadır. Burjuvazi tarafından yaratılan üstün sanat ancak yine seçkinler olarak burjuvaziye hizmet etmektedir. O artık ölü bir beden kadar hareketsizdir. Böylece simülasyonun sahte sanat eseri olarak samimi eserin yerini alması gündeme gelmiştir.

3.3 Simülakrlar ve Porno

Baudrillard, simülasyon kavramını açıklarken porno örneğine başvurur. Bu yerinde örnek ile simülakrların hayatımızda aldığı yeri çok iyi anlatır. Pornoda diğer erotik filminden farklı olarak, gerçekleşen sahne “-mış gibi” değil, gerçekten yaşanır. Görsel olarak gerçekleşen bu birleşmenin hiçbir içeriği yoktur. Gerçek hayattaki hiçbir birlikteliğin yerini tutmayan bu durum salt gösteri olarak vardır. Filmde rol alanlar sevişirmiş gibi yapmazlar, gerçekten sevişirler. Diğer filmlerde erotik bir sahne aynen hayatta olduğu gibi belli bir olay örgüsünün elemanı olarak vardır ve pornoda olduğu gibi gerçek bir sevişme değildir. Porno, öncesi ve sonrası olaylar örgüsünün olduğu ve belli bir düşünsel gerçekliğin iletimine dayanan sanatsal olan sinemadan farklıdır. Pornonun varoluş amacı kendi içinde bir gerçekliktir ve öncesinde ve sonrasında bir olay örgüsü varsa da bunlar bir gösteri olan pornoya hizmet etmek anlamında vardır. Pornonun bu olay örgüsü ile aktarmak istediği herhangi düşünsel bir gerçeklik yoktur.

Sanal bir gerçeklik yaratan kameranın önünde ki sevişme sahnesi, ne hayatta bir gerçekliktir ne de filmde bir roldür. İki boyut arasında sıkışmış ve ne sinemaya ne de hayata hizmet eden bir hipergerçekliktir. Bununla anlıyoruz ki; Baudrillard'ın simülakrları, gerçekliğin yeniden üretilmesinden başka bir şey değildir. Yaratılan bu gerçeklik hayatın içinde doğal olarak var olan bir şey değildir artık. Yapay olarak üretilen, bu matrislerin gerçeklikle alakaları yoktur. Herhangi bir çıkış noktası, göndereni olmayan, zamansız ve mekânsız simülasyondur.

Simülasyonun gerçeği iptali, onu yani gerçeği gizlemeye çalışmasıyla değildir. O gerçeğin yerine geçerek kökensizliği, içeriksizliği ve eleştiriden uzaklığı ile asıl olan gerçeğin bütün değerlerini sıfırlar. Bu kurnazca oyun, gerçek ile simülasyonun artık tanımlanamaz oluşunu getirir. Salt bir gösterge olarak aynı görünen bu iki yapı artık birdir. Bu, simülasyonun gerçek üzerinde uyguladığı müthiş bir şiddettir. Aynı göstergelere sahip biri gerçek diğeri sahte olan iki resim artık birdir. Şöyle ki; estetik biçiminde şekillenen mükemmel bir içerik, kökünü hayatta bulan, insanla ilgili olan ve samimi bir yaratım, aynı göstergeleri kodlayarak sunan, sahte olandan ayırt edilemez duruma gelir.



Resim 24. Taner Ceylan, *Together*, 2007

Sanat eseri yeniden canlandırma olarak gerçekliğin belli bir anına gönderme yaparak var olur. Hayal ürünü diyebileceğimiz ütopya da belli gönderenlerden hareketle gerçekliğe ait tasarımlar sunarlar. Oysa bir simülasyon, ürettiği gerçeklik ile yeniden canlandırma değil, gerçeği sıfırlayarak onun yerine geçen bir taklittir. Yani taklit olarak simülasyon; temsil olarak değil, gerçeğin yerine geçerek var olur. Bu varoluşu da gerçek olanın gönderenini yok ederek, onun bütün göstergelerini anlamsızlaştırmasıyla yapar. Çünkü gerçeklikle eşitliğini ancak bu göstergeleri taklit ederek, göndereni gereksizleştirilmesiyle yapabilir. Porno da cinselliğin göstergesini yani cinsel birleşmeyi taklit ederek vardır ki bu taklit temsilin üstünde canlandırılarak yani gerçek olandan daha gerçek olan hipergerçek olarak vardır.

Cinsel bir sahne, içinde insani değerler barındıran bir yeniden canlandırmadır. Sinema içinde hayatı gizleyen bir sanat alanıdır bu nedenle. Oysa porno yaşanmışlıktan çok uzaktır. Hayata yabancı olduğundan, içinde insana dair hiçbir şey gizlemez. Taklit ettiği cinsel göstergeler ile hayata dair bir şeyi olmadığını gizlemeye çalışır. Yani gizleyecek bir şeyi olmadığını, salt göstergeler ile gizlemeye çalışarak gerçeğin karşısında simülasyonu oluşturur.

3.4 Gönderenden Yoksun İmgeler

Sanat eserinin sahteliğine önemli bir örnek oluşturan, simülasyon olarak sanat eseri, öncesi ve sonrası olmayan yani hiçbir göndergesi olmayan bir gerçekliği işaret eder.

Sanat eseri olarak nitelediğimiz yaratımlar, yaratıcısının duygu ya da düşünce aktarımıdır. Eserin yaratılmasındaki amaç iletişime girme istemidir. Bir sacayağa benzetebileceğimiz sanatın; yaratıcı-eser-izleyici olmak üzere üçayağı vardır. Yaratıcı, hayatla olan ilişkisinde kendi kültüründe hareketle sanat eserini yaratır. Ancak eser bu haliyle tamamlanmış değildir henüz. Çünkü asıl amacı iletişim olduğu için mutlaka sacayağının üçüncü ayağına yani izleyicisine ulaşması gerekmektedir. Aksi halde tamamlanmamış olarak yalnız kendi içinde var olur.



Resim 25. Ron Mueck, **Büyük Bebek**, Silikon, Polyester, Sentetik Saç, 1996

Sanat eserinin iletişimsel amacı onun insana yönelen özelliğinden kaynaklanır. Bu özelliği onu zorunlu olarak etik olan ile özdeşleştirir. İnsani bir ihtiyaçtan kaynaklanan, insana yönelen bir iletişim olarak sanat eseri estetik olmaktan önce etik bir oluşumdur.

Buradan hareketle sanat eserinin belli bir gönderenden çıkmasının gerekliliğinin altını çizmek gerekir. Sanat, kendi içinde bir varoluş değil, belli bir gerçekliği temsilen iletişime giren bir araçtır. Baudrillard'ın simülakrlarla açıkladığı, var olanın öncesiz ve sonrası bir boyutta, gerçekliği iptal ederek kendi başına var oluşudur. Bu kuramdan hareketle sanat eserine baktığımızda, simülakrların gerçekliğin yerine geçmesiyle yaratılan simülasyonlar kendi başlarına, hiçbir gönderenden hareket etmeyen ve hiçbir yere varmayan birer görüntü olarak var olurlar yalnızca. Aynen porno, reklamlar ve haberlerde olduğu gibi kendi içlerinde

gerçekliği aşan anlamlar üretirler. Gerçek olanın iptalini sağlayarak, kurgusal gerçeklikler olurlar.



Resim 26. Richard Estes, **Columbus Meydanı**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93 x 170, 2009

Sanat eserinin samimiyeti onun belli bir gönderenden hareket etmesini gerektirir. Ancak belli bir gönderenden hareket eden eser hayata, belli bir düşünceye ya da duyguya sahiptir ve dolayısıyla iletilme amacı taşır. Ne zaman ki sanat hayattan kopar ve kendi başına bir amaç olursa duvarlarımıza astığımız bir süs olmaktan öteye gidemez. Sanatçının ve eseri satın alanın kendilerini tatmin etmesinin bir aracı olarak bir tüketim nesnesi olmaktan öteye gidemez.

“Sanatı doğru tanımlayabilmek için her şeyden önce onu bir haz aracı olarak görmekten vazgeçip, onu insan yaşamının koşullarından biri olarak görmek gerek. Sanatı böyle görmeye başlarsak, onun insanların birbirleriyle ilişki kurmalarının araçlarından biri olduğunu da görürüz.” (TOLSTOY, 2007, 48)

Sanat eserinin gönderenden yoksun olarak var olmasını, sanatın yapısında ilkel dönemden beri var olan bir saldırı silahı olma özelliğinin, özgürleşme hareketleri ile burjuvazinin karşısına dikilmesine dayandırabiliriz. Sanat eseri dediğimiz hayatın özünden çıkan, kültürün yarattığı birey olarak sanatçının toplumsala dönük gelecek tasarımlarıdır da. Toplumsaldan yana sanatçı, sanatın ideolojik yönünü temsilen, toplumları kitleler olarak gören burjuvaziye karşı aykırı

olmak zorundadır. Hayatın içinde topluma tehdit olacak her şeyi sezerek ilk tepkiyi gösteren sanattır. Bunu da yaparken estetik olan ile etik olanı tek bir gerçeklik olarak yaratmasıyla sağlar.

3.5 Sahte Sanat Olarak Kiç

Kiç sanat olarak neyi temsil eder ya da kiç gerçek anlamda sanat eseri olabilir mi? Kiçin kitleler tarafından kabul görmesi onun sanat eseri olarak benimsenmesini haklı çıkarır mı? Sanat belli bir duygu aktarımı ise kitlelerin ortak paydası olması açısından kiç neden sanat eseri olarak algılanmasın? Bu soruları cevaplamadan önce Baudrillard'ın kiçi tanımlarken altını çizdiklerinin dikkate alınması gerekir. Kiçin tarihsel bir analizini yapan Baudrillard, onun toplumsalla ve sanatla ilişkisini kapitalizm ile birlikte kurmaktadır.

Kiç ürünlerini tanımlarken bu ürünlerin başlıca özelliklerini maddeler halinde sıralıyor;

1.Kiç ürünleri yoğun duygusallıkla yüklüdür.

Kiç ürünlerin en belirgin özelliği olan yoğun duygusallık onun sanat eseri olarak kabul görmesinin en önemli nedenidir. Sanat duygu iletişimiye ve kiç milyonlarca insan üzerinde duygusal anlamda bir etki ediyorsa, bu onun sanat eseri olarak algılanmasına neden olmuştur.

2.Konu edilen her ne ise ilk bakışta anlaşılır.

Kiç bir ürün olarak tek amacı izleyiciye ulaşarak tüketime girmesidir. Bunsan başka bir amacı olmadığı için de konu olarak seçtiğinin ardında başka hiçbir anlam yoktur. İlk bakışta anlaşılabilmesi onun tüketime daha çabuk girmesini ve kitleler arasında dolaşıma girmesini sağlar. Anlatılmak istenen ne ise onu en belirgin özelliği ile verir.

3.Kiç duygusal olanı konu olarak alırken duygusal olanın evrensel kabul görmüş göstergelerini kullanır.

Aktarılmak istenen duygu üzüntü ise bunun en iyi göstergesi gözyaşıdır, aşk ise el ele tutuşmuş iki sevgilidir, özlem ise günbatımında ufka bakan bir figürdür. Kiç üreticisinin zaten var olan bu kalıpların dışına çıkmayı aklına dahi getirmez. Çünkü kiçin amacı en hızlı şekilde, kitlelerin büyük kısmına yayılabilmektir. Bunun içinde özgün olmak tehlikelidir.

4.Kiç ürün karşısında izleyici rahatsız, tedirgin değil uyumlu ve güven içinde hisseder kendini.

Kiç tüketicisiyle tam bir uyum içinde olmak zorundadır. Onu rahatsız etmemeli ve tüketimi kolaylaştırmalıdır. İzleyici ürüne bakar kendisiyle bir bağ kurar ve kendini onaylayarak mutlu olur. Kiçin kişi üzerindeki etkisi bundan ibarettir.

5.Kiç, izleyicisini sorgulamaya değil, zaten onaylanmış olanı tekrar onaylamaya iterek var olur.

Bu yönüyle gerçek anlamdaki sanat eserinin karşısında var olur. Sanat eseri ilk varoluşundan beridir insanın elinde bir silah olarak da vardır. Özellikle sanatın ideolojik anlamdaki varoluşu izleyiciyi sorgulamaya, verili olanı hiç bir eleştiriden geçirmeksizin onaylamayı değil araştırmaya ve gerekirse tepki göstermeye iter. Bunun için onu tedirgin etmeli, rahatsız etmeli, huzurunu kaçırmalıdır. Tabi bunlar olumlu anlamdadır ve bireyin gelişimine ve toplumsalın sağlıklı bir şekilde oluşmasını sağlamak adına vardır.

Baudrillard kiçi analiz ederken altını çizdiği bu maddeler, aslında öyle olmadığı halde neden sanat eseri olarak algılandığının göstergesidir.

Samimi sanat eseri, belli bir yaşanmışlıktan hareket ederek sanatçısının özgün yaratımında şekillendiğini söylemiştik. Belli bir yaşanmışlıktan hareket eden sanat eseri, ister ideolojik olarak var olsun isterse de duygusal iletişim olarak var olsun, toplumun içinde bir birey olarak sanatçısını yansıtırken aynı zamanda toplumunun ve zamanının eseri de olacaktır. Oysa kiç yüzyıllar önce evrensel anlamda kabul görmüş belli duygusal tepkileri kullanırken sanat eserinin en önemli özellikleri olan sanatın özgünlük ve samimiyetini yok eder.



Resim 27. Willi Kissmer, **Morgenlicht**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2005

Rönesans dönemi sanat anlayışında eserler üreten modern dönem sanatçısı samimi değildir. Çünkü kendi gerçeği olarak toplumuna ve zamanına yabancısıdır. Bu önemli bir noktadır. Çünkü her dönemin sanatını oluşturan çağının gerçekleridir. Sanatçı birey olarak toplumundan ve çağından ayrı değildir. Çağının gerçekleriyle hareket eder ve yaratır. Oysa kiçin böyle bir sıkıntısı yoktur aksine daha kolay ve hızlı onaylandığı için geçmişin kabul görmüş estetik biçimlendirmelerini kullanır.

Kendi yaşanmışlığından hareket eden sanatçı dolayısıyla toplumuna ve çağına dönük olduğu için kiç üretiminden uzak olacaktır. Samimiyet kriteri sanat eseri üretiminde gerçek sanat eseri olanla kiç olanı birbirinden ayırır. Gerçek sanat eseri sanatçının gerçekliğinden hareket ettiği için, bu sıradan bir olay olsa dahi her bireyin olaylar karşısında ki duruşu farklı olması dolayısıyla, özgünlük kaçınılmaz olarak gelecektir. Oysa kiç üreticisi belli bir modelden hareket eder ve zaten kalıpları belirlenmiş bir kopya daha üretmekten ileriye gidemez. Modelden hareket ederek başka bir model daha oluşturmuştur. Her model üretilirken hiç bir eleştiriye girmeden direk onaylanır ve tüketime sunulur.



Resim 28. Jeff Koons, *Elvis*, 2003

Kiçin başka bir özelliği yaratıcı sanattan farklı olarak 'ne' yapıldığı ile ilgilenmesidir. Oysa yaratıcı sanat eserinde 'nasıl' sorusu öne çıkarılır. 'Nasıl' sorusu Modern Sanatın temelini oluşturmuştur. Sanat eserinin düşünsel zemini olan içeriğe anlam veren, eserin estetik biçiminde sunuluş şeklidir. Biçimdeki özgünlük aynı içeriğin farklı sanatçılar tarafından tamamen farklı olarak yorumlanmasının

garantisini sağlamıştır. Bu özelliği ile gerçek sanatı kiç üretiminden ayrılır. Çünkü kiç belli bir konuyu, belirlenmiş estetik biçimiyle verir.

“Kiç, işaret edilen nesneyle ilgili bilgilerimizi, ona yönelik ilgilerimizi ve ona bağlı olarak ortaya çıkan çağrışımlarımızı geliştirmez.” (KAHRAMAN, 2005, 216)



Resim 29. Audrey Flack, **Servet Çarkı**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96 x 96 cm, 1978

Kiç, izleyicisini herhangi düşünsel bir sürece götürmek istemez. Çünkü bu onun kabul edilmesini riske sokacaktır. O bütün insanlarda zaten var olan belli

duyguları sömürerek tüketilmek ister. Tek amacı bu olduğu için kiçin kapitalizm ile sıkı ilişki içerisinde. Kapitalizm için paraya dönüştürülen her şey önemlidir. Bu amacına ulaşabilmesi için düşünsel olandan uzaklaşmış kitleler yaratmak ister. Bu nedenle bireylerin kendilerine ve kültürlerine yabancılaştıkları sınıflı toplumların doğuşuyla gündeme gelmiştir kiç. Bu nedenle kiç, sınıflar arası boşluklara yerleşir. Çünkü burada insanlar kendilerine, çevrelerine, ürettiklerine yabancılaşmışlardır. Bu yabancılaşmanın içinde var olan kiç ürünü de ne geleneksel kültüre aittir ne de yüksek burjuva kültürüne. Tüketilmek üzere üretilen, duygu sömürüsüne dayanan kiçin hayatta hiçbir göndereni yoktur. Baudrillard kiç ürünlerinin bu özelliğini gerçekten daha gerçek anlamına gelen hipergerçek terimi ile açıklar.

Baudrillard kiç ürünün diğer özelliği olan kültür ürünlerini anlamlarından soyutlayarak tekrar üretmesine de yenidençevrim terimi ile açıklar. Kapitalizm bu yolla kültür ürünlerini kendi amaçlarından soyutlayarak, moda oluşturmak adına onları kullanır ve tüketilmek üzere kitlelere sunar.

Başlangıçta sormuş olduğumuz soruları böylece cevaplamış oluyoruz. Kiç sanatın samimiyet kriterinin iptal edilmesinden doğan yapay bir gerçekliktir. Hiçbir yaşanmışlıktan hareket etmez dolayısıyla hiçbir göndereni yoktur. Yabancılaşmanın sonuçlarından biri olarak bir yanılsamadır.

SONUÇ

“Yalnızca şunlar çirkindir sanatta: sahte olan, yapay olan, ifadeli olmak yerine güzel olmaya çalışan, zorlama ve yapmacıklı olan, amaçsız gülümseyen, gereksiz numara yapan, nedensiz kasılıp, kurum satan; ruhtan ve gerçeklikten yoksun olan her şey, bir güzellik ya da zarafet görüntüsünden başka bir şey olmayan her şey, yalan söyleyen her şey...” Rodin

Sanayi devrimi, beraberinden bilimsel alanda ilerlemeyi getirmiş ve insanlık büyük teknolojik gelişmeler ile karşılaşmıştır. İnsan doğaya yabancılaşarak artı değer oluşturmuş ve yaşam standartlarını yükseltmiştir. Ancak daha sonra güç ilişkileri devreye girmiş ve insan insanı çalıştırmaya başlayarak yabancılaşmanın olumsuz yanları ile karşılaşmıştır. Kapitalist sistemin insan üzerinde ki hâkimiyeti, insanın kendine ve çevresine yabancılaşmasını getirmiş ve bireyleri kalabalıklar içinde yalnızlaştırmıştır. İktidar konumundaki kapitalist sistem için doğa ve insan yalnızca bir kaynak durumundadır. Kapitalizmin bu anlayışı insanlık tarihinin en büyük savaşlarını ve sonrasında nihilizme varan bunalım dönemlerini doğurmuştur.

Sanat duygusal bir iletişim olmasının yanında, sanayi devrimi ardından, tepkisel bir yaratım olarak her zaman yabancılaşma ortamında yaratılmıştır. Bu döneme kadar kültürel bir birikim olarak bilinmezliğin ve dinin şekillendirilmesi ile oluşturulmuş sanat eseri her zaman toplumuyla uyumlu olarak ilerlemiştir. Çağının ve toplumunun gerçekliklerinin temsili niteliğindeki bu dönem sanatı dinle bağlantısından dolayı doğal olarak ortak uzlaşımlar üzerinde şekillenmiştir. Fakat sanayi devrimi sonrasında bilimsel ilerlemeler ile değişen gerçeklik algısı sanatı bilinmezlikten ve dinden uzaklaştırmıştır.

Aydınlanma olumlu getirilerinin yanında insanlığın baskı ve gözetim altına alınmasını da neden olmuştur. Bu olumsuzluk aydınlanmanın genel kabul görmüş doğrularının hepsine eleştirel gözle bakılmasını beraberinde getirmiştir. Postmodernizm bir dönemin adı olarak aydınlanmayı bütün alanlarıyla birlikte yapı söküme uğratmaktadır. Bu bunalım döneminin en büyük nedenlerinden biri etiğin

hayatın her alanından uzaklaştırılması olmuştur. Etik ile sonuçlanmayan hiçbir etkinlik iyi olarak sonuçlanmayacaktır.

Değişen gerçeklik algıları ile sanatsal alanda da köklü değişiklikler olmuştur. Bunun olumlu yanları; yaratılan özgürlük ortamı ile herkesin söz hakkına sahip olması ve sanatın bireysel zeminde şekillenmesi olmuştur. Olumsuz yanı ise; sanatın etik bir etkinlik olduğu gerçeğinin inkâr edilmesi olmuştur. Etik olan inkâr edilince salt biçim olarak var olan eser kendi başına varlık nedeni olarak iletişimden uzaklaşır.

Sanatın modern dönemde girdiği bu büyük kriz sanat eserinin ilk defa sahte bir yaratım olarak yaratılmasını gündeme getirmiştir. Bu kriz Duchamp tarafında aşmaya çalışılmışsa da sonrasında yine aynı yere çıkmıştır. Çünkü ister düşünsel olsun ister duyusal sahte eser hiçbir zaman samimi yaratımın yerini dolduramayacaktır. Sahte eserin; hayatta ilişkisi yoktur, belli bir göndereni yoktur, varmak istediği bir yer de yoktur ve temsil ettiği herhangi bir gerçeklik yoktur. Bu nedenlerle de simülasyon olarak vardır.

Sanatın samimiyetle ilişkisi; etik ve estetik yönlerinin tarihsel ve toplumsal gerçeklerinden yola çıkılarak irdelenmesini gerektirir. Etik bir kriter olarak samimiyeti sanatın her döneminde görebiliriz. Sanatın ilk yaratıldığı dönemden günümüze kadar, yaratım sürecine etki eden tarihsel ve toplumsal koşulları incelediğimizde sanatın etik ile ilişkisini görebiliriz.

Bu çalışma; sanatın artık öldüğünün söylendiği günümüz dünyasında, sanatın insanla ilişkisinin araştırılmasına dayanılarak, bu ölümün imkânsızlığını vurgulamak düşüncesinden doğmuştur. Kapitalizmin sıradan bir tüketim nesnesine dönüştürdüğü sanat eserinin sahteliğinin ve ihtiyaçtan kaynaklanan samimi yaratımın sahiciliğinin farkına varılması adına samimiyetin temel kriter olarak alınması kaçınılmazdır.

KAYNAKÇA

1. ADORNO, Theodor W., **Eleştiri Toplum Üzerine Yazılar**, çev. M. Yılmaz Öner, 2. Basım, Belge Yayınları, İstanbul, 2006
2. BAUDELAIRE, Charles, **Modern Hayatın Ressamı**, çev. Ali Berktaş, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007
3. BAUDRILLARD, Jean, **Kötülüğün Şeffaflığı**, çev. Işık Ergüden, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
4. BAUDRILLARD, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, 4. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2008
5. BAUDRILLARD, Jean, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, çev. Oğuz Adanır, 1. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005
6. BÜRGER, Peter, **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007
7. CLARK, Toby, **Sanat ve Propaganda**, çev. Esin Hoşsucu, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, 2004
8. DEBORD, Guy, **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006
9. DELLALOĞLU, Besim F., **Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum**, 4. Baskı, Say Yayınları, İstanbul, 2007
10. FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, çev. Cevat Çapan, 5. Basım, Kuzey Yayınları, 1985
11. FOUCAULT, Michel, **Hapishanenin Doğuşu**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 3. Baskı, İmge Kitabevi, İstanbul, 2006
12. FOUCAULT, Michel, **Yapısalcılık ve Post Yapısalcılık**, çev. Ümit Umacı, Ali Utku, 2. Basım, Birey Yayıncılık, İstanbul, 2001
13. GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 3. Basım, Remzi Kitabevi, 2002
14. GUIRAUD, Pierre, **Göstergebilim**, çev. Mehmet Yalçın, 2. Basım, İmge Kitabevi, Ankara, 1994
15. HORROCKS, Christopher, **Baudrillard ve Milenyum**, çev. Kaan H. Ökten, 1. Basım, Everest Yayınları, İstanbul, 2000

16. KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri...**, 3. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005
17. KUSPIT, Donald, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2006
18. LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, 3. Basım, Remzi Kitabevi, 2004
19. LYOTARD, J.F., **Postmodern Durum**, çev. Ahmet Çimen, 2. Basım, Vadi Yayınları, Ankara, 2000
20. MARCUSE, Herbert, **Estetik Boyut**, çev. Aziz Yardımlı, 1. Baskı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1997
21. NIETZSCHE, Friedrich, **Trajedyanın Doğuşu**, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, 3. Basım, Say Yayınları, 1996
22. ROBINSON, Dave, **Nietzsche ve Postmodernizm**, çev. Kaan H. Ökten, 1. Basım, Everest Yayınları, İstanbul, 2000
23. SARTRE, Jean Paul, **Estetik Üzerine Denemeler**, çev. Mehmet Yılmaz, 2. Basım, Doruk Yayıncılık, Ankara, 2000
24. SCHILLER, Friedrich Von, **Estetik Üzerine**, çev. Melehat Özgü, 1. Basım, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999
25. SIM, Stuart, **Derrida ve Tarihin Sonu**, çev. Kaan H. Ökten, 1. Basım, Everest Yayınları, İstanbul, 2000
26. ŞAHİNER, Rıfat, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, 1. Basım, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2008
27. ŞAYLAN, Gencay, **Postmodernizm**, 3. Basım, İmge Kitabevi, Ankara, 2006
28. TARKOVSKİ, Andrei, **Mühürlenmiş Zaman**, çev. Füsün Ant, 3. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008
29. TOLSTOY, L.N., **Sanat Nedir**, çev. Mazlum Beyhan, 1. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Haydar TAŞÇILAR

Doğum yeri ve yılı: Manisa - 1984

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Yüksek Lisans

Yüksek Lisans: 2010, D.E.Ü, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

Lisans: 2006, D.E.Ü, Buca Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Anabilim Dalı

Lise: 2002, Akhisar Lisesi

İş tecrübesi:

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

Alınan Burs ve Ödüller:

Yayınları: