

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİLİK TEZİ**

**ÇAĞDAŞ FİGÜRATİF RESİMDE GELENEĞE DÖNÜŞ
VE “YENİ-ESKİ USTALAR”**

Hazırlayan
Serpil YAYMAN ATASEVEN

Danışman
Yar. Doç. Dr. Ahmet Feyzi KORUR

İZMİR-2011

YEMİN METNİ

Sanatta yeterlilik Tezi olarak sunduğum “**Çağdaş Figüratif Resimde Geleneğe Dönüş Ve “Yeni-Eski Ustalar”**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

....../....../.....

Serpil YAYMAN ATASEVEN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik öğrencisi Serpil YAYMAN ATASEVEN 'nin Çağdaş Figüratif Resimde Geleneğe Dönüş Ve “Yeni-Eski Ustalar” konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE
VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

☐ Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: YAYMAN ATASEVEN

Adı: Serpil

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Çağdaş Figüratif Resimde Geleneğe Dönüş Ve Yeni-Eski Ustalar

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Back To The Tradition İn Modern Figurative Art And New-Old Masters

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2011

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☐

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 203

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 350

Sanatta Yeterlilik:

☒

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yar. Doç. Dr

Adı: Ahmet Feyzi

Soyadı: KORUR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Figüratif Resim

2-Popüler Kültür

3- Sanatın Sonu

4- Eski usta

5- Yeni usta

Tarih:

İmza:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Figurative Art

2- Popular Culture

3- The End Of Art

4- Old master

5- New Master

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

☒

Hayır

☐

ÖZET

20. yüzyılın ilkyarısında plastik sanatlarda yaşanan büyük değişimlerin temelini avangarde sanata bağlı kavram ve düşünceler oluşturmuştur. Bu değişimler 1960'lı yıllarda birbirinden farklı eğilim, grup ve akımlarla kendini göstermiştir. Sanat, artık kendini sorgulayan, kendine ait tanımları yeniden ele alan, felsefenin asli görevi olan kavram üretmek işini üstlenmiştir. Dolayısıyla “1960 sonrası sanat” çağdaş sanatın kendine özgü dönemlerinden biri olarak değerlendirilmiştir.

Yüksek kültürün savunucusu olan Adorno, popüler kültürle yüksek sanatın iç içe geçirilmeye çalışıldığını, ancak kültürün hakiki içeriğinin bu nedenle yok olduğunu savunmuştur. 1960'lı yıllarda oluşan pop sanat mekanik çağın sıkıntısını, sanatın yüzeyselliğini ve kapitalist toplumda resmin bir meta haline dönüşünü konu olarak almıştır. 1970'lere gelindiğinde ise kapitalist sisteme tepki olarak doğan Minimalizm ve Kavramsal Sanat resmin düşünsel ve biçimsel açıdan geldiği son nokta olarak değerlendirilmiştir. Plastik sanatlarda 1970'lere kadar süren formalizmin ardından 1980'lerde giderek yoğunlaşan figüre dönüş hareketi yaşanmıştır.

Bu dönüşümün nedeni olarak 1940'lardan itibaren Clement Greenberg'ün önderliğinde tekdüze devam eden biçimcilik anlayışına karşın sanat çevresinde duyulan tepki ve 1980'lerde görülen sosyo-ekonomik gerçeklikler olarak gösterilebilir. Bu dönemde figüre dayalı olarak Yeni Figürasyon, Foto Realizm, Neo-Ekspresyonizm ve Grafiti sanatı oluşmuştur. Sanat, Minimalizm ve Kavramsal Sanattan sonra bir kez daha temsili resme geri dönerek duygunun ve estetik güzelliğinfarkınavarmıştır.

Donald Kuspit, 1990'larda eski ustaların maneviyatını ve hümanizmini, modern ustaların yeniliği ve eleştireliliği ile birleştiren Yeni Eski Ustalar Sanatını tanıtmıştır. Onlar ironik bir ifade yerine kalıcı bir sanat eseri yaratmayı amaçlamışlardır. Ayrıca, resimde estetik güzelliğin yanı sıra duygununda ön planda olması gerektiğini savunmuşlardır. Aralarında Odd Nerdrum, Joseph Raffael, Paula Rego, Lucian Freud, Vincent Desiderio, Eric Fischl gibi sanatçıların bulunduğu bu grup, işlerinde tam olarak usta, geleceği gören hümanistlerdir.

ABSTRACT

In the first half of 20th century, concept and ideas based on avant garde art have established the basis of great changes in the plastic arts. These changes in the 1960s have shown itself with different tendency, group and trends. Art, has taken on the job of producing concepts that question art itself, examine its old premises and definitions traditionally a task of philosophy. Consequently, “art after 1960” has been evaluated as one of the specific periods of contemporary art.

Adorno, defender of high culture, argued that culture industry was made to be nested with high art, but actual content of the culture disappeared because of this. Pop art in the 1960s has dealt with the subject trouble of mechanical age, superficiality of art and transformation of picture into meta in the capitalist society. By the 1970s, Minimalism and Conceptual Art, born in response to the capitalist system, has been evaluated as the last point of the picture from intellectual and stylistic aspect. In the plastic arts after formalism which lasted until the 1970s, in the 1980s increasingly concentrated figure of the rotational movement.

The reaction to the understanding of formalism, lasting monotonously with the leadership of Clement Greenberg since 1940s and socio-economic realities in 1980s can be shown as the cause of this transformation. In this period, figure based on New Figuration, Foto Realism, Neo- Expressionism and Grafiti Art have formed the art. The art has realized sensation and aesthetic beauty returning the representative picture once again after Minimalism and Conceptual Art.

In 1990s, Donald Kuspit has introduced New-Old Masters Art which combined morale and humanism of the old masters with innovation and criticism of the modern masters. They have aimed at creating a permanent artwork instead of ironic expression. Besides, they have supported that feeling should be the most important thing in addition to aesthetic beauty in the picture. This group including the artists such as Odd Nerdrum, Joseph Raffael, Paula Rego, Lucian Freud, Vincent Desiderio, Eric Fischl, are humanists who are prescient and exactly the masters of their own jobs.

ÖNSÖZ

Modern sanat, 1830'dan günümüze uzanan bir süreci kapsamıştır. Bu dönemde sanat alanında yaşanan gelişmeler ilerici, bilinmeyen alanların keşfi ve bu alanları yok edercesine tüketilmesi olarak görülmüştür. Sanatın sonu geldi dendiği anda yeni bilinmeyenlerin arayışı içine giren sanatçılar farklı çıkış noktaları bulmuşlardır.

Gerçekte sanat zaman zaman tıkanma noktasına gelmiştir. 1960'dan sonra yeni açılımlar arayan sanat, dünyanın çok ulusluluk politikası içinde, genel bir üretim –tüketim sisteminin var olduğu bu ortamda kendine yeni bir yer edinmeyi başarmıştır. Bu tarihten sonra sanat alanında yanılısma yeniden önem kazanmış, gündelik ve sıradan olanla bütünleşmiştir. Sanatın bir meta haline getirilmesi sonucunda 70'li yıllarda yaşanan karşıt hareketler resmin ve heykelin biçimsel olarak yok olmasına neden olmuştur.

Sanatın sorgulanmaya başlandığı bu yıllardan 1980'lere kadar olan sürede yaşanan sosyal ve ekonomik alandaki gelişmeler betimlemenin yeniden önem kazanmasına neden olmuştur.

Bu araştırmanın en önemli amacı sanatın yeniden betimlemeye dayalı bir şekilde devam etmesinin nedenlerini ortaya çıkarmak olmuştur. 1990'lı yıllarda Donald Kuspit tarafından yeni-eski usta sanatı olarak adlandırılan bir grup sanatçının çalışmaları duygunun ve estetik güzelliğin varlığını tekrar ortaya çıkarmıştır.

Öncelikle bu konuyu öneren ve çalışmam esnasında tüm kaynaklarını bana çekinmeden sunan danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Ahmet Feyzi KORUR'a, yardımlarından dolayı Sayın Prof.Dr. H.Yakup ÖZTUNA ve Yrd.Doç.Murat ÖZDEMİR'e, lisans döneminden bugüne çalışmalarında desteklerini esirgemeyen hocalarım Sayın Öğretim Üyesi Mete SEZGİN'e, Sayın Yrd. Doç. Turan ENGİNOĞLU'na, Sayın Prof. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR'a, İngilizce kaynakların çevrilmesinde Gülhis İZMİRLİOĞLU'na, her zaman yanımda olan gösterdiği sabır ve yardımlarından dolayı eşim Süleyman ATASEVEN'e ve sevgili kızım Günce'ye sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Serpil YAYMAN ATASEVEN

İÇİNDEKİLER

ÇAĞDAŞ FİGÜRATİF RESİMDE GELENEĞE DÖNÜŞ VE “YENİ-ESKİ USTALAR”

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ/PROJE VERİ FORMU ÖRNEĞİ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1960 SONRASI RESİM SANATINDA YENİ OLUŞUMLAR	6
1.1. 1980 Sonrası Değişen Dünya Ve Sanatsal Oluşumlar	8
1.2. Clement Greenberg ve Modernist Resimde Nesne	13
1.3. Kapitalist Sistem İçinde Resmin Metalaşması	20
1.4 Popüler Kültür Ve Sanata Etkileri	26
1.5. Pop Sanat Ve Figür Resmine Geri Dönüş	37
1.5.1. Robert Rauschenberg (1925–2008)	48
1.5.2. Andy Warhol	52

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT NESNESİNİN SONU	60
2.1. Minimalizm ve Benliğin Yitimi	62
2.2. Kavramsal Sanat ve Sanat Nesnesinin Sonu	74

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FİGÜRATİF RESME GERİ DÖNÜŞÜN NEDENLERİ VE ETKİLERİ	81
3.1. Yeni İmge Resmi	86
3.1.1. Susan Rothenberg	88
3.1.2. Neil Jenney	89
3.1.3. Jennifer Bartlett	90

3.2. Fotorealizm	93
3.3. Neo Ekspresyonizm	100
3.4. Grafiti Sanatı	109

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YENİ – ESKİ USTA SANATI, RESSAMLAR VE RESİMLER	115
4.1. Odd Nerdrum	129
4.2. Lucian Freud	138
4.3. Paula Rego	142
4.4. Julie Heffernan	147
4.5. Vincent Desiderio	150
SONUÇ	153
KAYNAKÇA	167
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

1: Barnet Newman, “sözleşme” 1949, yağlı boya, 122x152 cm,	14
2: Jasper Johns, “bayrak” 1954–55, yağlı boya,107x154 cm	15
3: Jules Olitski “Source Yellow” 2002	15
4: Roy Lichtenstein “Ateş Açtığım da”1964, Offset lithgraph, 63x57cm	27
5: Marcel Duchamp “pisuvar” 1917, Readymade	36
6: Fernard Leger , “ Three sisters”1948, yağlı boya, 127x95cm	39
7: Richard Hamilton, “Günümüzün evlerini bu denli farklı çekici yapan nedir?” 1956, kağıt üzerine kolaj	41
8: Robert Rauschenberg, “Factum I ve Factum II” 1957, Karışık teknik	49
9: Robert Rauschenberg, “Canyon”, 1959, combine on canvas,70x24cm	51
10: Andy Warhol,“Altın Marilyn Monroe”, 1967, screenprint, 36x36cm	55
11: Andy Warhol, “Brillo kutusu”, 1960, readymade	58
12: Carl Andre, “Crib, Coin, Compound”, 1970, düzenleme	64
13: Robert Morris, isimsiz, 1964/65	71
14: Donald Judd, “Cheap Furniture”, 1970	72
15: Sol Le Witt, “Four-Sided Pyramid”, 1997	73
16: Joseph Kosuth “One and Three Chairs”, 1965	78
17: David Salle, ‘Villace Caja’,1974,Tual üzerine yağlıboya	87
18: Susan Rothenberg, “Horse”, 1977, Synthetic polymer paint, gouache, pencil and crayon on paper, 57x76cm	89
19: Neil Jenney, “Here and There”,1969, Tual üzerine yağlı boya	90
20: Jennifer Bartlett, “Rhapsody” 1970	91
21: Jennifer Bartlett, “Four Seasons” 1990, 31x31cm	92
22: Jennifer Bartlett. Water, From the Four Elements Suite, 1992,33x33cm	92
23: Jennifer Bartlett, “In The Garden”, 2004 Pastel On Paper,30x30cm	93
24: Chuck Close, Self-Portrait. 1967/68, Acrylic on canvas	96
25: Richard Estes, Grand Luncheonette New YorkCity,1960, Oil on canvas	97
26: George Baselitz, “Elke”, 1974, Tual üzerine yağlı boya, 98x78cm	104
27: Anselm Kiefer, “Nigredo” 1984, Karışık teknik,330x555cm	105
28: Julian Schnabel, “Sylvie” 1987, Oil, Plates, Bondo on Wood, 74x60cm	106
29: David Salle, “Villaca Caja”, 1924, Tual üzerine yağlıboya	107

30: Enzo Cucchi, Leoni dei Mari Mediterranea,1980,Tual Üzerine Yağlıboya	108
31: Keith Haring, “Six Dancing People” 1990, Serigrafy Poster, 70x91cm	111
32: Jean-Michel Basquiat, “Un Titled” 1981	111
33: Jorge Rodriguez Gerada, “Beklenen, Barcelona Sahili”2008	112
34: Alexander Brener, “Yeşil Dolar İşareti” 1997, Sprey boya	113
35: Pablo Picasso, “Ressam ve Modeli” 1927, Oyma, 18x28cm	119
36: Odd Nerdrum, “ Three Men at Dawn, 1996, 61x73 Tual üzerine yağlı boya	131
37: Odd Nerdrum, İsimsiz, 1983, tual üzerine yağlı boya	133
38: Odd Nerdrum, “The Water Protectors”, 1985 tual üzerine yağlı boya	138
39: Lucian Freud, “Large Interior, Paddington”, 1969, yağlı boya	140
40: Lucian Freud, “Sue Tilley”, 1985,yağlı boya	141
41: Lucian Freud, “Queen Elizabeth II”,2001,tual üzerine yağlı boya, 15x23cm	141
42: Paula Rego, “The Maids” 2001, tual üzerine yağlı boya	145
43: Paula Rego, “Celestina’s House” 2000, tual üzerine yağlı boya	145
44: Paula Rego, “Snow White Playing With Her Father’s Trophies” 2004, tual üzerine yağlı boya	146
45: Julie Heffernan, “Self-Portrait As Botty” 2009	148
46: Julie Heffernan, “Great Scout Leader III”, 2010, 72x54cm	149
47: Vincent Desiderio, “Cockaigne” 1996, yağlı boya	151

GİRİŞ

Danto, Modernizmi 1880'lerden 1960'lara dek süren bir üslup olarak tanımlamıştır. Greenberg ilk modernist resimlerin Manet'in resimlerinde, boyadığı yassı yüzeyleri açıkça ortaya sermesiyle oluştuğunu ileri sürmüştür. Modernizmin tarihi işte buradan hareketle kullanılan renklerin olduğu gibi taslak çizilmeden ve vernik kullanılmadan tuvale sürülmesi ile izlenimcilere, oradan da çizim ve tasarımı tualin dikdörtken formunu daha iyi bir şekilde oturtabilmek amacıyla gerçeğe benzerlikten fedakârlık eden Cezanne'a uzandığını öne sürmüştür. Böylece mimetik olmayan özelliklerin perspektifi ve kısaltma tekniğini de yerinden ettiğini söyleyen Greenberg, modernist öncesi sanattan modernist sanata geçişi böyle tanımlamıştır. Modernizm, resmin dış gerçekliğin temsilinden uzaklaşması ya da soyutlaşması değil, modernist öncesi sanatta resmin temsili nitelikleri birinci iken modern sanatta ikinci sıraya düşmesidir. Modernizm kavramı Greenberg'e göre XIX. yüzyılın son otuz yılında başlayan üslupsal bir dönemin adı değildir. Modernizmi, resme bir tür süreksizlik olarak yansıyan yeni bir bilinç düzeyine yükseliş olarak tanımlamıştır. Bu nedenle Danto bu anlatıların sonucunda, modern kavramının "en yakın tarihli" anlamına gelmediğini söylemiştir.*

Modern sanatın felsefi bir tanımını oluşturan Greenberg bunu genel bir tarihsel gerçek olarak kabul etmiştir. Greenberg 1939'larda yazdığı Avant- Garde and Kitsch adlı makalesinde tarih felsefesini belirli bir düzeye oturtmuştur. Greenberg, o dönemde Avangardı, soyut ya da nesnesiz sanata ve şiire varması mutlak olanı arayış olarak tanımlamıştır. Ona göre, içerik biçimin içinde eriyecek, sanatı kendisi olmayan bir şeyi indirgemek olanaksız hale gelecektir. Avangardın amacı gerçeğin sahip olduğundan daha fazla bir anlamı taşımayan bir sanat ortaya koymasıdır. Ayrıca Greenberg, Pop Sanatı kitsch ve yüksek sanat arasındaki sınırı ortadan kaldırdığı için oldukça tehlikeli bulmuştur. Avangard mükemmel olanın araştırmasını yaparak soyut sanatı, nesnesiz sanata ve şiire ulaştırmıştır. Kitsch ise formüllere bağlı olduğu için Avangard sanatın sürecini ve etkilerini taklit etmiştir. Bu nedenle Greenberg yüksek kültür ürünü olan soyut sanatı desteklemiştir. Yüksek sanatın görevinin estetiğin devamını sağlamak olduğunu söylemiştir.

* (Arthur C. Danto, Sanatın Sonundan Sonra, ayrıntı yay. Birinci basım, Mayıs 2010, İst, sf:30)

Adorno, estetik kuramında modernizmin gelişim sürecini tanımlarken yüksek sanatın hakiki içeriğinin yok olduğunu, kültür endüstrisi ile yüksek sanat arasında uçurumun kaldırılmaya çalışılırken içe doğru bir çöküşün başladığını belirtmiştir.

Adorno sanat eserinin metaya dönüşmesinin nedeninin sosyal yaşamdaki değişimlere bağlamıştır. Gündelik yaşam kültürü, metalaşmış ucuz ve çaba gerektirmeyen yapısıyla bu değişime örnek gösterilebilir. Sanayi öncesi dönemde tek olarak üretilen sanat nesnesi, kapitalist sistemle birlikte çok üretilmeye başlanmıştır. Böylece orijinalikten uzaklaşıp değersizleşmiştir. Ancak bu dönemde popüler kültürü destekleyenler, bu kültürü halkın istediğini, Adorno ve Horkheimer gibi olumsuz yaklaşımlar ise popüler kültürün ticari, ucuz ve sıradan olması nedeniyle insanları standartlaştırıp kaliteyi düşürdüğünü ileri sürmüşlerdir.

20. Yüzyılın son çeyreğinde yüksek kültür ile popüler kültür aynı seviyeye getirilmeye çalışılmıştır. Bu dönemde popüler sanatın galerilerde sergilenmeye başlanmasıyla birlikte toplumdaki yerini aldığı görülmüştür. Bu tarz sanatın amacı, sanat-kitle arasındaki uçurumu ortadan kaldırmak olmuştur. Bundan sonra sanat fazla kafa yormayı sevmeyen, eğlendiren bir kitleye hizmet etmeye başlamıştır. Kitle iletişim araçları vasıtasıyla medya ürettiği imgelerle yapay bir hakikiliğe ulaşmıştır. Sanat ve medya ile sanatçı ve kitle arasındaki sınırların belirsizleştiği bu ortamda gerçeğin üretilmiş modellerden üretildiği bir döneme girilmiştir.

Greenberg “Soyut, Temsili ve Vesaire” adlı makalesinde soyut resme karşı temsili resmi eleştiren düşünceler ortaya koymuştur. Resimdeki gerçekçi anlayışı ve öyküsel anlatımın önemini ortadan kaldırarak resmin biçim, boya, yassı yüzey gibi fiziksel özelliklere indirgenmesi gerektiğini savunmuştur. Böylece resimde kalitenin yakalanabileceğini söylemiştir.

Greenberg’in savunduğu formalist resim daha sonra kavramsal sanatın yolunu açmıştır. Kavramsal sanat nesnenin sonu gibi görünse de kapitalist sistem içinde alınıp satılabilen meta haline gelmekten kurtulamamıştır. Metalaştırılmış resim, maddi getirisi daha fazla olduğu için resmin meta değeri önem kazanmıştır. Baudrillard, kültürel metalaşma yüzünden sanatın sanal bir özgürleşme içinde olduğunu ve ticareti estetize ettiğini söylemiştir. Baudrillard “Sanatın Komplosu”

adlı ünlü makalesinde sanatçıları eleştirerek sanat piyasasının hükmü altına girdiklerini, sanatın işlevinin performansa dönüştürüldüğünü ileri sürmüştür.

70'li yılların sonunda sanatın, gerçekliği nasıl elde edilişi ile değil, neyin sanat olup olmadığı sorusu üzerine yoğunlaşmıştır. Gerçekliğin terk edildiği noktada geline yer imgenin, düşünün gerçekliği olmuştur. Sanatın geldiği bu noktada Danto, 1986'da yazdığı makalesinde sanatın sonunun geldiğini söyleyerek yeni bir tartışma konusu açmıştır. Aslında onun anlatmak istediği, sanatın gelişimsel tarihinin son bulmasıdır. Yani anlatı yönteminin sonu, başka bir deyişle gerçeğe benzetim öyküsünün sonu gelmiştir. Danto, 19. Yüzyılda icat edilen fotoğraf ve sinemanın gerçeğin tıpatıp aynısını, hareket dahil olmak üzere mekanik açıdan yansıttığını ama buna rağmen resmin bitmesi gereken yerde hala devam ettiğini söylemiştir. Ona göre biten sanat tarihi olmuştur. Daha sonra yazdığı “Sanatın Sonundan Sonraki Otuz Yıl” adlı makalesinde ise 20. Yüzyıla kadar sanat yapıtına bakıldığında, onun ne olduğu söylenmeden anlaşılabilmesine rağmen, bundan sonra sanat eserinin felsefeciler tarafından neden sanat yapıtı olduğunun irdelenmesi ve sanatın sonunu getiren nedenlerin, gerçek felsefi doğasının fark edilmesi ile gerçekleştirilebileceğini ileri sürmüştür. Günümüzde ise, sanat felsefe ile yakın ilişkisini geliştirerek hala varlığını sürdürmektedir.

Bu araştırmanın amacı temsili resme geri dönüşün nedenlerini ortaya çıkarmak olmuştur. Çalışma esnasında çeşitli düşünürlerin yorum ve düşüncelerine yer verilerek konunun oluşumu desteklenmiştir. Yapılan araştırmada yöntem olarak bilimsel araştırma metotları kullanılmıştır. Bölümler ve alt bölümlerde gereken örnekler metin içerisinde kullanılarak sözü geçen uygun yerlere konulmasına özen gösterilmiştir. Aynı konu üzerinde çeşitli düşünürlerin görüşlerine yer verilerek konu anlatımında zengin bir içerik yakalanmaya çalışılmıştır. Bölümlerde konu başlıkları altında incelenen olgular kesin yargılara bağlanmamıştır. Böylece sürekli tartışmaya açık yeni fikirler üretilerek yeni çalışmalar için ortam hazırlanmıştır.

Yapılan araştırma dört bölüm içinde ve bu bölümler kendi sınırları içinde alt başlıklarda tamamlanmıştır.

Birinci bölümde, 1960 sonrası resim sanatında yaşanan yenilik ve değişimlere değinilmiştir. Bu yıllarda birbirinden farklı akım, eğilim ve grupların oluşması modern sanatın kendine özgü bir döneminin yaşanmasına neden olmuştur. Sanat kendini sorgulamaya başlamış, neyin sanat eseri olup olmadığı sorusu gündeme gelmiştir. Sanat eleştirmeni Clement Greenberg 1960'lı yıllarda ortaya çıkan pop sanat akımını eleştirerek pop sanatın kitsch ve yüksek sanat arasındaki engelleri kaldırarak onu değersiz kıldığını söylemiştir. Kapitalist sisteminin resmi meta haline getirerek değersizleştirdiği sorunu gündeme gelmiştir. Sanat popüler kültürün etkisiyle fazla kafa yormadan eğlence amaçlı yapılan bir şeye dönüşmüştür. Bu bölümde dönüşümün etkileri, nedenleri ve sonuçları üzerinde durulmuştur. 1960'lı yıllarda popüler kültürün etkisiyle ortaya çıkan pop sanat (reklam dünyasının imgeleri, gündelik kullanım nesneleri, kitlesel ideoller ve atıklar gibi) dönemin tüm özelliklerini yansıtmıştır. Bu dönemde Baudrillard'ın felsefesinin temelini oluşturan simulacrum düşüncesi ile birlikte resmin kapitalist sistem içinde meta haline gelişine yer verilmiştir.

İkinci bölümde sanatın hızla değişim yaşadığı 1960 ve 1970'de yaşanan gelişmeler üzerinde durulmuştur. Resmi terk ederek heykele yönelen Minimalizm ile sanat nesnesini yok sayan Kavramsal Sanat anlatılmış, resmin düşünsel ve biçimsel açıdan geldiği son nokta ile bu ortamı hazırlayan koşullar üzerinde durulmuştur. Minimalizmin resimde yaptığı sadeleştirmeden sonra "Kavramsal Sanat", sanat nesnesinin biçimsel özelliğini ortadan kaldırmış yerine dilsel anlatımı getirmiştir. Sanat nesnesi yerini sözel anlatıma bırakmıştır. Kavramsal Sanat sonrasında yapılan resimler biçime önem vermiş ve resmin tekrar hayata dönüşünün çabası olarak değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde, Minimalizm ve Kavramsal Sanat sonrası temsili resmin tekrar geri dönüşünün sosyolojik ve felsefi açıdan nedenleri üzerinde durulmuştur. Sanat tarih boyunca çeşitli dönemlerde değişim geçirmiştir. 20. yüzyılda yaşanan değişimlerin nedeni, modernizm üzerine yapılan tartışmaların yoğunlaşması ona olan güvenin azalması ve kapitalist sistem içinde sanatın meta haline getirilmesi olarak belirlenmiştir. Ancak bu bölümde asıl vurgulanan nokta biçimsel endişenin yanında içeriğinde önem kazanmasıdır. Bu nedenle o yıllarda ortaya çıkan anlatıma dayalı

akımlara da yer verilmiştir. Bu oluşumlar gözden geçirilirken akımların meydana geldiği kronolojik sıralama dışına çıkılmamaya özen gösterilmiştir.

Yapılan araştırmanın son bölümünde 90'lı yıllarda Donald Kuspit tarafından tanıtılanYeni-Eski Ustalar sanatına yer verilmiştir. Bu sanatçılar; Davit Bierk, Michael David, Vincent Desiderio, April Gornik, Koren Gunderson, Julie Hefferman, Odd Nerdrum, Joseph Raffael, Paula Rego, Jenny Saville, James Valerio, Poul Wald man, Ruth Weisberg, Brenda Zlamany, Don Eddy, Eric Fischl, Avigdor Arikha ve Lucian Freud”dur. Araştırmada sanatçılardan bazılarına yer verilmiştir. Seçim yaparken araştırma kapsamında figüratif resmi temel alan sanatçılar göz önünde bulundurulmuştur. Figüre dayalı resim anlayışını tekrar gündeme getiren bu sanatçılar eski ustaların maneviyatını ve hümanizmini, modern ustaların yeniliğini ve eleştiriselliğini birleştirmişlerdir. Ayrıca estetik güzelliğin ve duygunun tekrar gün ışığına çıkmasını sağlamışlardır. Sanat, estetik varoluşunu Minimalizmin sadeleştirme ve Kavramsal Sanatın nesneyi ortadan kaldırması ile kaybetmiştir. Sanat, Yeni-Eski Usta sanatı ile yeniden estetik güzelliğe kavuşmuş ve duygunun varlığını hatırlamıştır. Yapılan araştırmada ulaşılmak istenen sonuç, temsili resmin geri dönüşünün nedenlerini ortaya çıkarmak ve estetik hazzın varlığını kanıtlamak olmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1960 SONRASI RESİM SANATINDA YENİ OLUŞUMLAR

Modern sanat, 1850'lerden günümüze uzanan bir süreci kapsamaktadır. Bu süreçte oluşan sanat alanındaki gelişmeler 1960'larda birbirinden farklı akım, eğilim ve gruplarla belirginlik kazanmıştır. Bu nedenle 1960'lı yıllar, modern sanatın kendine özgü dönemlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Özellikle biçim ve içerik açısından farklılık gösteren bu akım ve gruplar, Pop Art, Op Art, Hiper-Gerçekçilik, Minimalizm, Kavramsal Sanat ile Happening, Eksantrik eylem(toprak sanatı), Grafiti sanatı olarak sıralanabilir. Aynı yıllarda dünyada siyasal ve sosyal açıdan çeşitli değişimler yaşanmıştır. ABD'nin Küba'ya saldırısı ile Vietnam Savaşının başlaması, 1961 yazında Berlin duvarının örülmesi sonucunda Almanya'nın ikiye bölünmesi, işçi grevleri, hippiler, gençliğin liberal dünya görüşleri ile yaşam koşullarına yönelttikleri eleştirilerin yoğunlaşması sonucu oluşan beat generation(beat kuşağı) vb. izlemiştir. 1968 yılında Fransa da başlayan ve daha sonra Avrupa'nın önemli şehirlerine yayılan mayıs olayları birbirinden anlayış olarak farklı grupların çatışmalarına sahne olmuştur.

20. yüzyılın başında Avrupa da sıkı totaliter rejimler (faşizm, nazizm, Fransız ırkçı sağ politikaları) güçlenip yayılmaya başlamıştır. Yönetimlerin baskısına dayanamayan çoğu sanatçı ve bilim adamı ülkelerini terk ederek ABD'ye göç etmiştir. Bu göçün etkisiyle siyasi olduğu kadar kültürel olarakta güç kazanan ABD, batı kültür tarihinde ilk defa merkezi bir otoriteye sahip olmuştur. Bu dönemde sanat dünyasında iki yeni olgunun oluştuğu görülmüştür. Bunlardan biri Amerikan resim okulunun ortaya çıkması, diğeryse New York'un sanatsal yaratının merkezi haline gelmesidir. New York'ta müzecilik anlayışına önem verilmesi, izleyici sayısının artması ve bölgenin sunduğu olanaklar sanatın merkezinin Paris'ten New York'a kaymasına sebep olmuştur. Ayrıca, New York'un sanatçılar ve izleyiciler tarafından daha çok istek görmesi çağdaş sanatın daha çabuk benimsenmesini sağlamıştır.

1950'lerde savaş sonrası ekonomik büyüme, "tüketim toplumu"normlarını oluşturmuştur. Bununla birlikte kitle kültürü, popüler kültür yaygın bir şekilde belirginlik kazanmaya başlamıştır. Bu gelişmeye bağlı olarak, 50'lerin sonunda

Anglosakson ülkelerinde ortaya çıkan Pop-Art özellikle Richard Hamilton'un "Bugün Evlerimizi Böyle Çekici Ve Farklı Kılan Nedir?" adlı çalışması ile ilk örneğini vermiştir. Popüler kültür ve kapitalizm'in birlikte hareket ettiği bu dönemde, ABD'de oluşan pop sanat, ABD tüketim toplumunu model olarak almıştır. Andy Warhol, *"Yeni mabedimiz süpermarketler" diyerek parayla sanatın örtüştüğünü bu sözleriyle dile getirmiştir*¹. Popüler kültürün kapitalizmle birleşmesi yüksek kültür ile alt kültür arasında çatışmanın oluşmasına neden olmuştur. Yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki ayrımın belirsizleşmeye başlaması yüksek kültür savunucuları tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Böylece iki kültür arasında karşıt kültürel kopuş meydana gelmiştir.

Gündelik yaşamın sanata yansması başka sanatsal faaliyetleri de beraberinde getirmiştir. Yeni Realizm, Sitüasyonizm, Happeningler, Fluxus, Kinetik Sanat, Arte Povera(Yoksul Sanat), Yeni Figürasyon olarak adlandırılan bu sanatlar birbiri ardına oluşmuş ve birçoğu gündelik yaşama ait hareketler olarak ortaya çıkmıştır. Sanat ve yaşam iç içe geçmiştir. Örneğin,"Happening" sanat topluluğu, resmi tuval üzerine değil de, bir gösteri şeklinde halkla iç içe gerçekleştirmiştir. Sanat hayatın bir parçası haline gelmiş, sanat ve hayat arasında oluşan sınır ortadan kalkmıştır. Sanatçılar gösteri anında gerçekleşen eylemin kendisinin sanat eseri olduğunu iddia etmişlerdir.

Danto'ya göre pop sanat, gerçekliği hayal edilebilecek en alt basamağa iten Platon'un öğretisini altüst etmiştir. Platon'un öğretisi Devlet'in onuncu kitabında şöyle yer almıştır: "Burada Platon yatağın gerçekliğine dair üç kip tanımlar: idea ya da form olarak, bir marangozun yapabileceği bir şey olarak ve sonra da formu taklit eden marangozu taklit eden ressamın yapabileceği bir şey olarak." Platon, sanatçıların bilgidен yoksun olduğunu, onların sadece görüntülerin görüntüsünü bildiklerini savunmuştur. 1960'ların sanat dünyasında ise gerçek yataklar tuval üzerinde görülmeye başlamıştır. Böylece sanatçılar sanat ile gerçeklik arasındaki uçurumu kapatmaya çalışmışlardır. Ancak sonrasında, bunlar gerçek yatak ise onları sanat yapan nedir? sorusu gündeme gelmiştir. Böylece sanat ile gerçeklik arasındaki farkın görsel olarak kavranamayacağı ortaya çıkmıştır. Sanat, pop aracılığıyla

¹ Danto, Sanatın Sonundan Sonra, Birinci Basım, Ayrıntı Yay., İst., Mayıs 2010, 158 s.

kendine dair doğru felsefi sorunun ne olduğunu bulmuştur. Birbiriyle aynı olan, iki şey arasında farkı oluşturan şey nedir?

Aynı dönemde, Robert Rauschenberg sanatın gerçeklikle ilişkisini eleştirel bir bakış açısıyla sorgulamış, sanat eseri ile eşya arasındaki farkı sıfırlamaya çalışmıştır. Bu gelişme 1960'larda oluşan Pop hareketin habercisi olmuştur. Böylece sanat ve medya, sanatçı ve kitle arasındaki sınırların belirsizleşeceği, farklılıkların giderilebileceği ve elbette artık gerçeğin üretilmiş modellerden (taklidin taklidi – simulacrum) oluşturulabileceği bir döneme girilmiştir. Değişen bu sanat anlayışları, 1960'lı yıllarda sanat felsefecileri ve sanatçılar tarafından düşünülen asıl soruyu ortaya çıkardı: Sanat eğer kendini günlük hayatın nesnelerinden ayırt etmezse, ona artık sanat denilip denilmeyeceğiydi. Bu soruyu, Amerikalı ressam Jasper Johns, sanatsal gerçekliği ve resimlerin simgelerini sorgulamakla yanıt bulmaya çalışmıştır. Warhol ise bir makine gibi davranarak, eşsiz sanat nesnesinin yok olduğunu yerine içi boşaltılmış ruhsuzlaşmış bir sanatın geldiğini kanıtlamaya çalışmıştır.

1960'lar Dünya'da farklı sanat anlayışlarının ortaya çıktığı yıllar olmuştur. Pop Art, Foto-Realizm, Minimalizm ve gb. Ayrıca, kadın sanatçıların eylemleri, sivil toplum örgütlerinin öğrenci, etnik, din, renk ve cinsiyet ayrımlarının dikkatleri çektiği toplumsal olaylar bu yıllarda ve daha sonrasında görülmüştür. Özellikle 1980 sonrasında yaşanan değişimler sanat ve düşün alanında farklı anlatım yollarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu nedenle o yıllarda yaşanan değişimlere yeni bir alt başlık altında değinilmiştir.

1.1. 1980 Sonrası Değişen Dünya Ve Sanatsal Oluşumlar

1980'ler toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel açıdan önemli değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde toplumsal ve siyasal açıdan merkezi devlet mantığının geride kalmasıyla, kişiler ve kurumlar sert ve kuralcı olmaktan uzaklaşmışlardır. Değişen yapı içinde toplumun kültürel kimliğini bütünsel kavramlar değil, geniş bir alana yayılan bağımsız kavram kümeleri belirlemiştir. Çoğulculuk ise küreselleşme ile birlikte gerçeklik kazanan bir olgu olmuş, küreselleşme, basit, tek açılı, milliyetçilik düşüncesini aşmak anlamına gelmiştir. Bundan dolayı küreselleşme, basit milliyetçiliklerin oluşturduğu maddi ve teknolojik

koşullara bağlı olmayan bir süreç olduğunu göstermiştir. Aynı zamanda teknolojik gelişmeler ile birlikte iletişim olgusunun geliştiği görülmüştür. İletişimin bu denli etkinleştiği dünyada içi kapalı tek ve dar bir milliyetçiliğin varlık göstermesi olanaksız hale gelmiştir. Dünyanın kültürler arası etkileşimi iletişim teknolojisi ve kitle iletişim araçlarında görülen gelişme ile büyümüş, iletişim ağının güçlenmesi ülkeler arasındaki ekonomik, toplumsal ve siyasal ilişkilerin gizliliğini de ortadan kaldırmıştır. Başka bir gelişme ise Kapitalizm ile yönetilen toplumlarda, yazılı kültürden görsel kültüre geçişte olmuştur. Popüler kültürün temelleri bu gelişme ile birlikte güçlenmiştir.

1980 Sonrasının ekonomik ve siyasal açıdan en güçlü ülkeleri olan A.B.D. ve S.S.C.B.’nin değişime uğraması kendilerine bağlı ya da uyduları konumundaki birçok ülkeyi de etkilemiştir. Bu etkileşimi Beral Madra şu şekilde açıklamıştır;

“Dünya ekonomisi, siyaseti ve kültürüne egemen olan iki büyük ülkenin, A.B.D.ve S.S.C.B.nin miti yüzyılın sonunda yıkıldı. A.B.D 1970’li yıllarda Vietnam ve Wotergate ile tüm saygınlığını yitirdi.80’li yıllarda bunu yeniden kurma çabasına girdi. Ama artık büyü bozuldu. A.B.D.’nin iletişim ağı yolu ile yaydığı kitle kültürü, bugün bütün dünya ülkelerinin kültür kimlilerinin korkulu rüyası durumuna geldi. 80’li yıllarda Komünizmin kalesi Sovyet Rusya’nın 70 yıllık kendi içine kapalı, dünyaya meydan okuyan kimliği yıkıldı. Bunun arkasında 20. yüzyıl teknolojisi, ekonomisi ile başa çıkamayan, çağdaşlaşmanın gerisinde kalmış bir kimlik ortaya çıktı. Şimdi kendilerini bu iki büyük ülkenin gücüne, konumuna, davranışına göre ayarlamış olan bütün ülkeler (hemen hemen bütün dünya) bu şaşırtıcı değişimleri, bu iki ülke ile yaşamak zorunda kalıyorlar, kimlikler yeniden gözden geçiriliyor...”²

Modern tarihin bir şekilde perspektif değiştirdiği bu yıllarda (1989) Berlin duvarının yıkılması ve Gorbaçov’un meşhur saydamlık ve açıklık politikası ile birlikte belirginlik kazanmıştır. Bu yeni dönemde Sosyalizmin çökmesi, Kapitalizmin tek alternatif yönetim şekli haline gelmesi ve soğuk savaşın son

² Beral Madra, “Modernden Postmodern’e”, <http://www.felsefeekibi.com/sanat> yazıları

bulması uluslar arası ilişkilerden düşün dünyasına kadar çok geniş bir alanı etkilemiştir. Japon asıllı Amerikan düşünürü Francis Fukuyama'nın ünlü "Tarihin Sonu" tezi düşün dünyasında meydana gelen bu değişimin ve farklılığın habercisi olmuştur. Fukuyama'nın bu tezi dünyada bundan sonra büyük ve kapsamlı toplumsal değişimler yaşanmayacağını, kapitalist ve liberal temsili demokrasinin evrensel boyutta uygulanabilecek tek yönetim şekli olacağından söz etmiştir. Fukuyama'nın tezinin ne derece tutarlı olduğu konusunda çeşitli düşünürler değişik yorumlar yapmışlardır. Özellikle Fukuyama'nın "Tarihin Sonunun Geldiği" tezi yeni bir tartışmanın başlangıcı olmuştur. Sosyolog Ali Akay "Postmodern Görüntü" adlı kitabında yer alan ve Fukuyama'nın ortaya koyduğu bu tezin, Kojeve'nin yapmış olduğu Hegel Seminerlerinde söylediklerinin bir varyantının olduğunu, Fukuyama'nın ileri sürdüğü düşüncenin orijinal bir tez olmadığını savunmuştur. *"Fukuyama'nın ileri sürdüğü tezin hiçbir orijinallliği olmadığı gibi, gerçekliği de yok. Çünkü ne liberal toplumda sonuçlandı dünya, nede bu liberal toplum herkes tarafından kabul edilir bir çerçeveye izledi."*³

Bir başka düşünür Perry Anderson "Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları"nın son bölümünde benzer bir çözümleme yapmış ve "Tarihin Sonu" fikrini Hegel'den günümüze kadar olan biçimiyle değerlendirerek, 1980'de Fukuyama'nın "The End Of History" başlıklı makalesiyle bir anda popüler bir izlek haline gelen "Tarihin Sonu", birçok kesim tarafından "Tarih Bitti" şeklinde algılanarak, sağ ve sol kesim eleştirmenler tarafından yanlış bir çerçevede değerlendirilmiş olduğunu söylemiştir. Yazara göre; Fukuyama'nın, makale formatında sıkıştırılmış tezi, zamanın durduğu değil, liberal kapitalizm karşısındaki alternatif siyasal biçimlerin tükendiği şeklinde anlatılmıştır.⁴

Marksist düşünür Perry Anderson ile sosyolog Ali Akay Amerikalı tarihçi Francis Fukuyama'nın tezine, liberal kapitalizm, gerçekten de alternatiflerin tükendiği son biçimi midir? sorusuyla çürütmeye çalışmışlardır.

³ Ali Akay, "Postmodern Görüntü" Bağlam yay. İst. Ekim 2002, 97- 98s.

⁴ Perry Anderson, "Tarihsel materyalizmin izinde", Çev Kerem Ünüvar, Virgül, Pusula yay. Sayı.88, İst. Ekim 2005, 24s.

Aynı dönem toplumsal kuram alanında farklılaşmaların yaşandığı bir zaman olmuştur. Karşı karşıya kalınan yeni bir sosyo-kültürel durum, toplumda yeni kurum ve olgularla birlikte yeni bilgi ve kuramları beraberinde getirmiştir. Yirminci yüzyılın son çeyreği, insan ve toplum yaşamı için kapsamlı bir değişim çağı olarak kabul edilmiştir. Bu çerçeve doğal olarak bir önceki insan ve toplumsal duruma bakışta bilgilerin yetersiz kalındığını ortaya çıkarmıştır. Söz konusu durum, yeni bilgilerin üretilme çabasını gösteren aydınlar, akademisyenler ve düşünürler için etkin bir tartışma ortamını beraberinde getirmiştir. Fransa’da özellikle 1968 sonrasında ortaya çıkan, yapısalcılık sonrası olarak adlandırılan düşüncenin en önemli temsilcileri Foucault, Baudrillard, Deleuze, Guattari, Derrida, Lyotard olmuştur. 1980’li yıllarda Amerikan entelektüel çevrelerinde adları sayılan düşünür ve filozofların düşünceleri “Postmodern” adı altında bir söylem biçimi olarak adlandırılmıştır. Diğer bir düşünce biçimi olan feminizm’in postmodern teori içinde yer alıp almadığına dair tartışmalar yine bu dönemde ortaya çıkmıştır. Feminizmin başta gelen ilgi alanları ile postmodern eleştirinin aldığı temalar arasında benzerlikler görüldüğü konusuna Steven Connor şöyle değinmiştir.

“Farklılığı onaylaması, bütünleştirici üst (egemen) anlatıları reddetmesi ve her şeyden önce temsile müdahale eden iktidar yapılarını eleştirmesi dolayısıyla feminizmin tamamen postmodern bir fenomen olduğunu düşünen Craig Owens kesinlikle bu görüştedir”.⁵

Yüzyılın son çeyreğinde yaşanan sosyal değişimlerden bir diğeri de dine bağlı ilginin tekrar yenilenmesinde görülmüştür. Modernizm ile birlikte sorgulanması sonucunda bittiği sanılan büyük anlatıların dünyanın çeşitli bölgelerinde yeniden benimsenmeye başlandığı, Batı’da uyanan mistisizm ile birlikte doğu dinlerinin öğretilerine önem verildiği gözlenmiştir. Bu yıllarda tüm dünyada egemenliğini hissettiren bir başka gerçeklik medyanın toplum yaşamındaki karşı konulmaz gücü olmuştur. Medyanın sayesinde dünya, 1990’lı yılların başında gerçekleşen Körfez Savaşı ile birlikte geçmişte yaşanan savaşlarında son bulduğuna tanık olmuştur. Medyanın egemenliğinin kanıtı olan görüntüler, kitlelere savaşı tv. ekranında izlenilebilecek bir üst gerçek temsili olarak sunulduğunu göstermiştir. Körfez

⁵ Steven Connor, Postmodernist Kültür, çev. Doğan Şahiner, YKY, İst. Ekim 2005, 341s.

Savaşının öncesinde ünlü düşünür Baudrillard, artık klasik anlayışta savaşın olmayacağını söyleyerek bu durumu şu şekilde açıklamıştır; *“Savaşın kendisi, belirleyici bir krize girdi. “Sıcak” bir Üçüncü Dünya Savaşı için artık çok geç. Onun sırası geride kaldı. Zaman içinde damıtılıp Soğuk Savaş haline getirildi-gelecekte de bir yenisi olmayacak...*⁶ Baudrillard, savaştan sonra da savaşın olamadığı görüşünü yineleyerek başka savaşların da meydana gelmeyeceğini belirtmiştir. Bu görüşü ile kitlelerin tutsak televizyon ve medya tüketicileri haline geldiğini vurgulamıştır.

Bu dönemde ulus devletlerinin parçalanması sonucunda yüzyılın siyasi haritanın da yeniden oluştuğu görülmüştür. Devletlerarasında yaşanan anlaşmazlıklar krizlere neden olmuş, Bosna, İsrail ve Filistin ile 11 Eylül’de İkiz Kulelere yapılan saldırılar “Medeniyetler Çatışması” olarak adlandırılmıştır. Bosna ve Filistin’de yaşanan olaylar ise kimlikleri yok etme çabasının bir sonucu olarak değerlendirilmiştir. Dünya’da 20. yüzyılın son çeyreğinde yaşanan gelişme ve değişimler, toplumsal alanda kültürel değişimlere de neden olmuştur. Kültürel açıdan yeni kuramların ortaya çıktığı bu dönem, sanat ve düşün dünyasına yeni anlamlar yüklemiştir. 20. yüzyıla kadar sanat kuramında en fazla tartışılan konular özgünlük, kopya, sosyallik, biçim ya da içerik olmuşsa, 20. yüzyıldan itibaren ise konu sanat eserinin sınırlarının ne olduğu ve nerede bittiği idi. Fakat çağdaş sanat içindeki en önemli değişim sanatın kendisi hakkında sorular sormaya başlamasıdır.

Dünyada toplum ve kültür alanında yaşanan değişimler 80’li yıllardan önce başlamıştır. 1970’li yıllarda kapitalizm’in yarattığı olumsuzluklar ve bu olumsuzlukları aşmak için toplumsal alanda yaşanan hızlı değişimler düşün ve sanat alanında yeni yaklaşımlar ve söylemleri de beraberinde getirmiştir. Bu yaklaşımlar ve söylemler batı dillerinde sonrası anlamına gelen post sözcüğü ile yapılan tamlamaları içermiştir. Bilimden, felsefeye, sanata kadar etkisini gösteren bu kavramlar yeni söylemlerin oluşmasına neden olmuştur. Ortaya çıkan bu yeni yaklaşım ve söylemler postmodernizm kavramı içinde toplanmıştır. Bununla birlikte bu oluşum 1980 ve 1990 lı yıllarda düşün ve kültürel alanda değişik tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Örneğin sanat alanında yaşanan tartışmalar modern sanatın

⁶ Richard Appignanesi, Chris Garratt, Postmodernizm, Çev. Doğan Şahiner, Doğan Yay, 133s.

hala devam edip etmediği, modern sanatın yerine gelen postmodern sanatın ne olduğu tartışmalarını yoğun bir şekilde gündeme getirmiştir.

Postmodernizmin kendinden önce gelen Modernizm ile aralarında benzerlik olmadığı savunulsa da aslında birbirinden o kadar da ayrı olmadığı söylenmektedir. Modernizmin her şeyi yeni olarak oluşturduğu postmodernizm için geçmişten gelen şeylerin yeniden güncelleştirip, teknik bir şekilde bunları bir arada toplandığı düşüncesi ortaya konmuş postmodernizmin tarihsel süreç içinde Modernizm ile yaşadığı gerçekliğin benzerlerinin örnekleriyle dolu olduğu görülmüştür. “Örneğin, Sosyolog Ali Akay “Postmodern Görüntü” adlı kitabında Rönesans dönemi ile Barok dönemi arasındaki benzerlik Modernizm ile postmodernizm arasındaki benzerlik gibi olduğunu ileri sürmüştür. Rönesans’ın Hümanizma üzerine kurulu olması buna karşın Barok dönemin aydınlanmaya doğru giden hümanizmanın önüne çıktığı karanlık dönemin Avrupa da bir kez daha gündeme geldiğine değinen Akay Postmodern söylemin aslında çağlar boyunca tekrarının yaşandığını öne sürmüştür.”⁷

Sanat alanında yaşanan değişimlerin başlangıcında düşünceleri ile etkili olan eleştirmen Clement Greenberg’e bu bölümde yer vermek kaçınılmaz olmuştur. Sonraki bölümde incelenen Minimalizm ve Kavramsal Sanatın oluşumunda önemli bir role sahip olması ve sanat nesnesinin sonundan sonra tekrar temsili resme geri dönüş sürecinin yaşanması bu anlatımın önemini daha fazla arttırmıştır.

1.2. Clement Greenberg ve Modernist Resimde Nesne

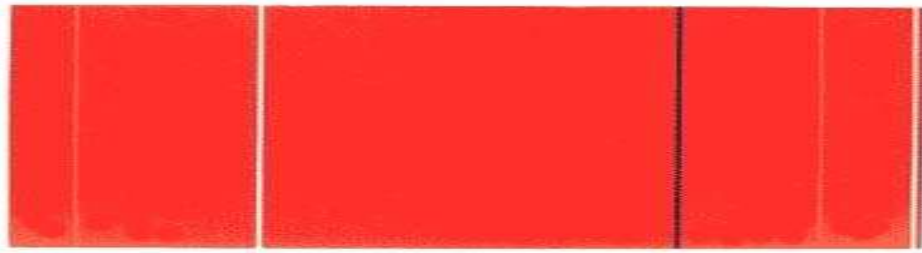
Clement Greenberg, 1960’lı yıllarda ABD’de Geç Resimsel Soyutlamayı desteklemiş, Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Pluralizm konusunda önemli düşünceler ortaya koymuştur. İkinci Dünya Savaşından sonra Greenberg avant-garde sanatta artık ABD’nin söz sahibi olduğunu düşünmüştür. Jackson Pollak, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Elyssa Rundle, Franz Kline gibi sanatçıları destekleyerek, modern sanatın resim yüzeyinin düzleştirilmesine doğru gittiğini iddia etmiştir. Greenberg bu sanatçıların kıvrak fırça vuruşlarıyla yaratıcı hareketi yakaladıklarına inandığı için boyadıkları tuvaleri olayların ve süreçlerin kaydedicisi olarak kabul etmiştir.

⁷ Akay, a.g.e, 100s.

Greenberg ve aynı düşüncede olan sanat profesyonelleri Formalizm (Biçimcilik) anlayışı içinde resme uygulanabilecek kurallar sağlayarak resmi yeniden canlandırmak istemişlerdir. “Öyle bir modernist yasa olsun ki zamanımızda gerçekten ayakta kalan tüm sanatlara uygulanabilsin (...) Öyle modernist bir yasa ki aracın geçerliliğine temel olmayan gelenekleri fark eder etmez dışlayabilsin (...) bir tür kendini arındırma (saflaştırma) süreci olsun.”⁸

Soyut Dışavurumcu akımın öncüleri izleyiciye resmin neyi betimlediğine bakması yerine, resme bakıp hayal gücünü geliştirerek kendince çağrışımlar yaratmasını beklemiştir. Görünürde hiçbir mesaj içermedikleri için izleyici onlara bakıp kendi içine dönüyor, kendisi ve dünya hakkında düşünmek zorunda kalıyordu. Onların paylaştıkları ortak duygu, maddeci bir toplumun sınırlanmalarına karşı, yeni sanatın doğması gerekliliği idi. Soyut Dışavurumcu akımın önemli temsilcisi olan Jackson Pollock, resimlerine bakanlara şu tavsiyede bulunmuştur. “*Resmime bakarken kafanızdaki ana mesaja ve yanınızda getirdiğiniz tükenmiş fikirlere rağbet etmeyin; “resim size ne veriyor bununla ilgilenin”*”⁹

Greenberg’e göre boyasal resim sonrası soyutlama, Barnett Newman, Mark Rothko ve Clyfford Still’ in çalışmalarında görülen daha az el hareketi ve çizgi sadeliği ile yapılan resimleri kapsıyordu. Özellikle Newman’ın çalışmalarında görülen renk alanlarının açıklığı ve bölünmesi genç ressamı ve heykeltıraşları etkilemiştir. Resimleri soyut olmasıyla birlikte yücelik değerleri ve Yahudi mistisizmi ile yüklü olduğu görülmüştür. (Res.1)



BARNETT NEWMAN

Resim 1: Barnet Newman, “sözleşme” 1949, yağlı boya, 122x152 cm,

⁸. Hakkı Engin Giderer, Resmin Sonu, Ütopya Yay, Ankara, 2003, 42s.

⁹Anna- Corola Krauss, Rönesans tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, çev. Dilek Zaptçioğlu, Literatür yay. Almanya 2005, 108-109 s.

Daha sonraki yıllarda ressamca soyutlamanın bu tarzı ikinci dereceden taklitçiler tarafından değeri düşürülmüş, bu üslup maniyerist bir tekniğe indirgenmiştir. 1955 yılında Jasper Johns'un "Bayrak" serisi resimleri soyut dışavurumcu karşıtı hareketin başlangıcı olmuştur. (Res.2)



Resim 2: Jasper Johns, "bayrak" 1954-55, yağlı boya, 107x154 cm

Greenberg, modern sanatın gelişimsel ve özerk formlara doğru ilerlediğini öne sürmüştür. Modern sanatın en son aşamasının soyutlama olduğunu ve "Renk Alanı" resminin buna örnek olarak gösterilebileceğini belirtmiştir. Ressam Sonrası Soyutlama Akımının öncülerinden olan Kenneth Noland, Morris Louis ve Jules Olitski, rengi, yaşama bağlı tüm anlamlarından soyutlayarak kullanmaya çalışmışlardır. Renk tuval üzerinde yalnızca renktir, Örneğin Jules Olitski renkleri tuval üzerine püskürterek, herhangi bir biçim oluşturmeyen renk farklılıkları elde etmiştir. (Res.3)



Resim 3: Jules Olitski "Source Yellow" 2002

Greenber'in bu sanatçıları desteklemesinin asıl nedeni, "sanat için sanat" anlayışını benimsemiş olmalarıdır. Greenberg'in modernist anlayışında renk görseldir ve resme aittir. Ona göre renk resimde sürekli teknik bir araçtır. Greenberg, resim tarihini sadece teknik uygulamalar açısından değerlendirdiği için eleştirilmiştir. Oysa Empresyonistler rengi, zamanı dondurmaya çalışmak ve mekânı tanımlamak, Fovlar, rengin sembolik anlamlarından yararlanmak, Ekspresyonistler ise duyguları daha iyi yansıtmak için kullanmışlardır.

Clement Greenberg, 1960 yılında yazdığı "Modernist Painting" adlı makalesinde sanatların birbirlerinden ayrı olduklarını, her birinin benzersiz özelliklere sahip olduğunu ve modern sanatçının ayırıştırma işlevi bulunduğunu savunmuştur. John A. Walker bu kuramı şöyle açıklamıştır;

*"Bu kurama göre resmin biricik gerçekleri pigment (boya) orantılar gerekli biçim ve düzlüklerdir. Bunlar arasında diğer sanatlarla aynı koşulları paylaşmayan düzlükler en önemlisi olarak ele alınıyordu. Greenberg resimsel olmayanın atılmasıyla resmin saygınlığını kazandığını farklılığını kurduğunu ve nitelik ölçütlerini garanti altına aldığını öne sürüyordu. Geçmişin illüzyonist sanatından farklı olarak, modern resim, gerçek doğasını hünerle gizlemeyerek, tabiatında var olan bu sınırlamalarla olumlu bir vitrin kazanmıştı. Yeterince doğal olarak, bu uzmanlık ilkelerinin kendini indirgemeye çalışması, sanatçıya neyi yapması ve neyi yapmaması gerektiğini söylemesi sebebiyle, estetik değerleri önleyici olarak niteleniyordu."*¹⁰

Greenberg'e göre, Avangarde tarihi, resimlerin gerçek niteliği olan düz resimsel yüzey ve ilerici bir biçim anlayışının ortaya çıktığı dönemdir. Bu nedenle Greenberg ışık – gölgeyi, gölgelendirmeyi, hacmi reddeden, tonlardan çok, asal renkleri kullanan ve tuvalin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş biçimlerden yararlanan bir resim anlayışını savunmuş, resim ve heykel sanatının toplumsal, siyasal ya da ekonomik gerçekleri dikkate almadan, kendi biçimsel özelliklerini irdelemesi gerektiğini söylemiştir. Onun ortaya koyduğu öneriler,

¹⁰ Jonh A. Walker, "Pop'dan Günümüze Sanat Kuram ve Uygulama: 1960'lı Yılların Yenilikçi Resmi", Çev: Doc. Mehmet Mahir, Sanat Çevresi, Ağustos/Eylül 1994, İst, 190–191s.

içeriğin biçim içinde eritilip yok edilmesine neden olmuştur. Yapıtın bütünü, hatta bir parçasını bile olduğundan başka bir şeye dönüştürmek olanaksız hale gelmiştir.

Bu görüş 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde Kandinsky tarafından ortaya atılmıştır. Sanatçı, tinsel temele dayalı içe dönük bir sanat anlayışını savunmuştur. Ancak onun çalışmaları Greenberg'in soyut anlayışı içe dönük insanın ruhsal dünyasını araştıran tarzdan uzaktı. Greenberg resmin toplumla olan bağlarını koparmış ve sanat, yalnızca estetik bir olguya dönüşmüştür. Bu görüş 1960'lı yıllarda pek çok eleştirmen tarafından modernizmin sonu olarak değerlendirilmiştir. Greenberg'in sözcülüğünü yaptığı modernizm anlayışı Kemal İskender tarafında şöyle özetlenmiştir;

“Modernizm anlayışı bağlamında, hemen hiçbir şey mubah değildi ve pek az şey mümkündü mümkün olanlarda şunlardı: Hiçbir biçim üç boyutlu olamıyordu, en ufak bir yanılsamaya yer yoktu, ressam sözünü ancak katışıksız bir çizgi ve renk aracılığıyla söyleyebilirdi”¹¹

Greenberg, gelecekteki ana akımın soyut olacağını ve soyutun yüksek sanatta temsil edeceğini söylemiştir. Greenberg'in “Soyut Temsili ve Vesaire” adlı makalesinde, soyut, karşısında üstün olan, temsili resmi eleştiren düşüncelerini Hakkı Engin Giderer şöyle özetlemiştir;

“Ona göre sanat, tam anlamıyla disiplini olmayan bir konudur; ilk ve son olarak kaliteyi hesaba katmıştır. Diğer tüm özellikler ikinci plandadır. Böylece “Kalite” kavramıyla, hem temsili olanın resmin kaliteli olanını hem de soyut resmin kaliteli olanını eşitlemiş ve seçmiş olmaktadır. Ona göre zaten temsili olan resimdeki gerçeğe yakınlık, renk, boyama kalitesi, desen vb. ile ölçülmektedir. Kabul edilebilir imge, resme kavramsal bir anlam eklemiştir; fakat estetik anlamla kavramsal anlamın birbiri içinde erimesi kaliteyi etkilememektedir.”¹²

Greenberg bu düşünceleri ile resimde gerçekçi anlayışı ve öyküsel anlatımı kalite kavramının dışında değerlendirmek istemiştir. Temsili resimde öykünün

¹¹ Kemal İskender, Tarihi “Modernizm” den Post-Modernizme... Sanat Çevresi, Sayı. 146, İst, Aralık 1990, 27s.

¹² Giderer, a.g.e,46s.

oluşunun, resmi daha iyi ve daha zengin yapmadığını, soyut resme getirilen “dekoratiflik” eleştirisinin altında ise toplumsal konumun yattığını ifade etmiştir. Giotto’dan Courbet’ye kadar ressamın görevinin, nesneyi, iki boyutlu bir yüzey üzerinde üç boyutlu olarak göstermek olduğunu, ancak bu anlayışın günümüzde kaliteyi yakalayamadığını belirtip resimde mekânın içselliğini yitirip tamamen dışsallaştığını ve bu nedenle soyut resmin, temelinin fiziksel olduğunu savunmuştur.

Greenberg soyut resmin temsili bir yanının olduğunu savunanlara karşı da onların temsili resim karşısında hak talep etmek istediklerini söylemiştir. Greenberg 1939’da yayınlanan “Avant-Garde and Kitsch” isimli makalesinde; Modernist sanatın tüketim kültürüne karşı bir direnme yolu olduğunu öne sürmüştür. Kitsch terimini popülerleştirilmiş ve en büyük yararının avangard olanı ayırt etmeye yarayan bir kaynak olduğunu belirtmiştir. Greenberg bu makalede, avangard kültürün oluşumunu batılı burjuva toplumunun ürettiğini savunmuştur. Bu oluşumun 19.yüzyılın ikinci yarısında Avrupa da bilimsel düşüncelerin ilk atılımcı gelişimiyle örtüştüğünü öne sürmüştür. Avangarde’in burjuva toplumundan bohem kültürüne göçü, aynı zamanda kapitalizmin pazarından da göç etmesi anlamına geldiğini söylemiştir. Avangard kendini toplumdan koparmayı başardığında sanatı yüksek düzeye ulaştıracağını savunmuştur.

Greenberg, kitlelerin gelişim sürecinde kültüre her zaman ilgisiz kaldığını belirtmiştir. Fakat kültür ait olduğu egemen sınıf tarafından terk edilmeye başlandığı için avangarde’in durumu da tehlikeye düşmektedir. Çünkü avangarde’in ayakta kalmasını sağlayan gelir bu kesim tarafından karşılanmaktadır. Yaşayan kültürü oluşturan avangarde’ler olduğuna göre, yakın gelecekte kültürün varlığı tehlikeye düşeceğini söylemiştir.

Greenberg, avangarde’in var olduğu toplumlarda aynı zamanda bir karşıtının görüldüğünü söylemiştir. Ona göre avangarde’in antitezi kitsch’tir. Kitsch, Greenberg tarafından sanayileşen batıda avangarde’in ortaya çıkışıyla aynı zamanda görülen ikinci bir kültürel oluşum olarak tanımlanmıştır. O, Kitsch olarak tanımlanan kültürel öğeleri şöyle sıralamıştır; Çok satan aşk romanları, magazin kapakları, illüstrasyonlar, reklâmlar çizgi romanlar, Tin Pan Alley müziği, disco müzikleri, Hollywood filmleri vb. Greenberg bu oluşumu olduğu gibi benimsenmesinin

nedenini; Batı Avrupa ve Amerikalıların kentleşmesi ve evrensel okuryazarlığın yaygınlaşması sonucu endüstri devriminin bir ürünü olarak açıklamıştır.

Evrensel aydınlanmacılığın etkisiyle okuryazarlık neredeyse sıradan bir beceriye dönüşmüş ve bireyin kültürel eğilimlerinin bir göstergesi olmaktan çıkmıştır. Küçük burjuva olarak kentlere yerleşen köylüler okuma-yazmayı öğrenmelerine rağmen kentin geleneksel kültürüne ayak uyduramamışlardır. Bu arada kırsal kesimde bıraktıkları halk kültürüne olan beğenilerini bitirmiş olmaları da, kentleri dolduran bu yeni kitlenin yaşam biçimlerine, uygun bir kültür oluşturması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu yüzden oluşan yeni pazarın gereksinimini karşılamak için yapay, taklitçi, ucuz, bayağı bir kültür oluşturulmuştur. Greenberg'e göre bu kültür gerçek incelikli değerlere duyarsız ama yine de bu dönüşümü sabırsızlıkla bekleyen o kesime dönük bir etkinlik olarak ortaya çıkmıştır. Ona göre kitsch, mekanik olduğu için formüller çerçevesinde işler, biçime göre değişirse de hep aynı kalır. Kitsch tam anlamıyla olgunlaşmış bir kültürel geleneği el altında tutar ve bu kültürün buluşlarını, kazanımlarını ve gelişmiş kişisel bilincini kendi yararına kullanabilir. Bu kültürün araç gereç, kurallarını ve temalarını alarak bir sisteme bağlar, geride kalanları ise dışlar. Bir anlamda Greenberg'e göre kitsch, sanayileşmenin yöntemlerini el sanatlarının yerine geçirmiştir.

Greenberg kitsch'i, endüstri devriminin mekanik bir ürünü olarak yönlendirildiği için, üretim sisteminin bir parçası gibi değerlendirmiştir. Çok büyük yatırımlarla parasal olarak desteklendiği için bir anda gelir getirmesi beklenerek, oluşan pazarı korumanın yanında genişletmesi de istenmiştir. Ara sıra nitelikli şeyler üretilmesine karşın rastlantısala bağlı olarak oluşan bu oluşumlarının değeri çok fazla olmamıştır. Kitsch doğduğu kentlerin yanı sıra kırsal kesimdeki halk kültürünü de ele geçirmiştir. Sonuç olarak ilk evrensel kültür olmuştur.

Greenberg ve taraftarlarının görüşleri bu anlayışın karşıtı olan Minimalizm'in ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ayrıca Greenberg'in 1939 yılında yayınlanan "Avangart ve Kitsch" adlı makalesinde kitsch ve pop olana karşı düşmanca tavrı, bu tür hareketleri kışkırtan nedenlerden biri olmuştur. Ona göre pop sanat, kitsch ve yüksek sanat arasındaki engelleri kaldırmıştır. Greenberg'in görüşleri 1960'lı yılların

sanatında, sanat eleştirilerini ve piyasasını belirlemiş ve 1970'lerdeki sanatsal değişimlerde karşıt hareketlerin başlangıç noktası olmuştur.

Bir sonraki alt başlıkta mekanik çağın sıkıntısını geniş halk kitleleri için yapılan sanatın yüzeyselliğini ve kapitalizmin sanatı meta haline getirmesi konusu anlatılmıştır.

1.3. Kapitalist Sistem İçinde Resmin Metalaşması

Gencay Şaylan'a göre, kapitalizm, en genel anlamda üretilen mal ve hizmetlerin giderek metalaşması biçiminde tanımlanmıştır. Kapitalizm, metalar üreten bir sistem değil aynı zamanda bu toplumun en üst yönetim biçimi olarak bilinmektedir. Karl Marx, kapitalist toplumun en küçük hücresinin meta olduğunu söylemiştir. Metanın her şeyden önce toplum dışında bir nesne ve taşıdığı özellikleriyle, şu ya da bu türden insan gereksinimlerini gideren bir şey olduğunu belirtmiştir.

Meta, belli bir kullanım ve belli bir değişim değeri olan bir üründür. Metanın toplumsal analiz açısından önemli olan yanı değişim değerinin olmasıdır. Metalaşma ise üretimin tüketim için değil, değişim için yapılması anlamına gelmesidir. Meta üretiminin tümü, değişim değeri üzerinden belirlenir. Meta üretimi sırasında önemli olan şeyin, bu üretimle hangi ihtiyacın karşılanacağı değil, meta karşısında alınacak bedelin ne kadar büyük olacağıyla ilgilidir. Bu yeni türde ilişkiler bütünü pazar ya da piyasa sözcükleriyle tanımlanmıştır. İnsan yaşamında önemli bir yere sahip olan üretim, değişim ve bölüşüm pazar mekanizması içinde belirlenmiştir. Böylece üretim ve bölüşüm aynı zamanda yeni insan gereksinimlerinin ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Sürekli değişim kapitalizmin "Olmazsa olmaz" koşulu olarak yorumlanmıştır. Ancak kapitalizmin gelişmesi ve kapitalizmin alternatif bir dünya sistemi olması sanat ve sanatçı üzerinde ağır baskılara yol açan bir değişim sürecine girmesine neden olmuştur.

Bu değişimin yaşandığı 1960'lı yıllarda, daha çok kar elde etmeyi düşünen sanat tacirlerinin resmi bir meta haline dönüştürmesi ile gerçekleşmiştir. Kar, sanatın amacı olduğu sürece sanatçının duyarlılığı yok olmaya yüz tutmuştur. Kapitalizmden

önce resim toplumsal yarar için yapılmış, Kapitalizmden sonra ise meta haline gelen sanat eseri kar amacı için üretilmeye başlamıştır. Hakkı Engin Giderer, ‘Resmin Sonu’ adlı kitabında kapitalist kültürün içinde, resmin statüsünün arttırılmasının, kapitalist çıkarlarla ilişkili olduğunu belirtmiştir. Kuspit, bu düşüncüyü destekleyen ifadesiyle günümüzde bir sanat tacirinin eline düşmektense kıt kanaat yaşamayı tercih edecek bir çağdaş sanatçının bulunmadığını, tamamıyla iş dünyası haline gelen sanat ortamında sanatsal bir amaç uğruna kendini feda etmenin olanaksız olduğundan söz etmiştir. Artık sanat parayla eşdeğer hale gelmiştir. Kapitalizm’in, sanatın sonsuzluk adı verilen o nihai maddesinin dünya üzerindeki temsilcisi olma rolünü geçersiz kıldığını belirtmiştir. Kuspit’e göre sanat, bulunduğu zamanı ne kadar yansıtırsa yansısın daima zamansız bir şeyler barındırmıştır. Ancak sanat, yüzyılın sonuna gelindiğinde tamamen içinde bulunduğu dönemi yansıtmıştır.¹³

Pop Sanat’ın en önemli temsilcilerinden biri olan Andy Warhol sanatın metalaşması konusunda şunları söylemiştir;

*“Piyasa sanatı, Sanat’ın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister “sanat” densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı İş adamı ya da İş adamı sanatçı olmak istedim. Piyasada iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, “Para kötüdür” ve “Çalışmak kötüdür” gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, çalışmak ta sanattır, piyasada iyi iş yapmaksa en iyi sanattır”.*¹⁴

Warhol, pop kültürünün bilinen görüntülerini sürekli çoğaltarak mekanik çağın sıkıntısını, herkes için yapılan sanatın yüzeyselliğini ve kapitalist toplumda paranın gücünü, eleştirel bir yaklaşımla sergilemiştir. Warhol, sanatın ne anlama geldiği ya da niçin önemli olduğuyla değil paranın sanatı belirleyecek güce sahip olup olmadığıyla ilgilenmiştir. Sanatı parayla özdeşleştirerek sanatın değerini düşürmüş ve sanatı satılık bir meta haline dönüştürmüş, popüler ticari kültür içinde

¹³ Donald Kuspit, Sanatın Sonu, Çev: Yasemin Tezgiden, 2.Baskı, Metis Yay, İst. Ekim 2006, 160-161s.

¹⁴ y.a.g.e. 160-161 s

sanatı tüketilebilir metaya indirgemıştır. Aynı zamanda yüksek kültür ve kitle kültürü arasında uzlaşma sağlamaya çalışmıştır.

Oysa Adorno, kültür endüstrisi ile yüksek sanatın iç içe geçirilmesine rağmen içe doğru çöküşün gerçekleştiğini ve evrensel ile tikel olanın arasında sahte bir uzlaşmanın meydana geldiğinden söz etmiştir. Adorno, sanat eserinin metaya dönüşmesini de sosyal yaşamdan örneklerle açıklamıştır. Örneğin, birbirine rakip hayat tarzlarının artması, pop müziğin yaygınlığı, ürünlerin reklâmlardaki imgelerin birer uzantısına dönüşmesi gibi. Adorno, sanat eserinin metaya dönüşmesini şöyle açıklamıştır;

“Kültür endüstrisinin sanattaki stili geri dönüşümle sunması demek olan” hayat tarzı” vaktiyle yâdsıma unsuru barındıran bir estetik kategorinin meta tüketiminin bir niteliğine dönüşmesini temsil eder. Sanat esrelerinin metaya dönüşmesi ve bu şekilde alımlanması gibi, tüketim toplumunda metanın kendisi de imgeye, temsile ve gösteriye dönüşmüştür. Kullanım değerinin yerini ambalaj ve tanıtım almıştır. Sanatın metalaşmasının sonu, metanın estetize edilmesidir. Metanın baştan çıkarıcı ölümcül şarkısı, vaktiyle burjuva sanatının barındırdığı mutluluk vaadini yerinden etmiştir; tüketici Odysseus, tatmine ulaşacağını umarak kendini sevinçle meta denizinin sularına bırakır, ama aradığını bulamaz”¹⁵

Adorno’ya göre sanat eseri, sadece kar elde etmek için değil, onları sürekli kara dönüştürmek için kullanılır hale getirilmiştir.

Hakkı Engin Giderer, posmodernist anlayışta, sanatla gündelik yaşam arasındaki ayrımın silinmesi, yüksek kültür yerine pop kültürün alması, sanatla reklamcılığın içi içe geçmesi, sanatın bir eğlence aracı olan televizyon için üretilmesinin Adorno, Horkheimer ve Habermas’ın görüşlerini desteklediğini savunmuştur. Metaya dönüştürülen resim, fotoğrafla çoğaltılmış, kar elde etmek için kitleler ve kitle iletişim araçları yoluyla satışa sunulmuştur. Susan Sontag sanatın

¹⁵ Theodor W. Adorno, Kültür Endüstrisi, Çev: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yay. İst. 2009, 37s.

kendi içine kapanmasına, soyutlaşmasına metalaşmadan farklı olarak başka bir ölçüt getirmiştir. Sontag, çağdaş yorumu şöyle değerlendirmiştir;

“Çağımızdaki örneklerin çoğunda yorumlama, hiçbir sanat yapıtını irdelemeden bırakmama bilgiçliğine denk varıyor. Gerçek sanat bizi rahatsız etme yetisi taşır. Sanat yapıtını içeriğine indirgeyip sonra bu içeriği yorumlamakla o sanat yapıtını ehlileştirmiş oluruz. Yorum, sanatı evrilip çevrilebilir, rahatsız ediciliği giderilmiş bir duruma getirir.”¹⁶

Sontag, sanatın kendi içine kapanıp soyutlaşmasının ya da sadece süsleyici olmasının nedeninin yorumdan kaçmak olduğunu savunmuştur. Yazar, günümüzde sanatların çoğu yorumdan kaçınma güdüsüyle yapıldığı izlenimi verdiğini ifade etmiştir. Sontag, bu konu hakkında şunları söylemiştir;

“Yorumdan kaçmak, modern resmin kendine özgü bir niteliği olmuştur. Soyut resim, sıradan anlamıyla, içeriksiz olma çabasıdır; içerik yoksa yorumda olamaz. Pop sanat da aynı sonuca bunun tam tersi bir yoldan ulaşır. Öylesine bağırğan, öylesine “ne idüğü belli” bir içerik kullanır ki gene yorumlanamaz olup çıkar.”¹⁷

Sontag, sanat yapıtının yorumlanmasında içeriğe çok fazla önem verilmeden yapıtın bir bütün olarak görülmesi gerektiğini savunmuştur. Ona göre yorum, çıkış noktasını sanat yapıtının duyumsal yaşantılar yarattığı gerçeğinden almıştır. Ancak 20.yy sonunda kentsel çevrede duyumların sürekli uyarıldığını, değişik tatlar ve kokuların yanında birde sadece çoğaltılmak için yapılan sanat yapıtları eklendiğinde, duyumsal algıların keskinliğinin köreldiğinden bahsetmiştir. Modern yaşam içinde aşırı üretim sonucu oluşan sanat yapıtlarının eleştirmenler tarafından yaşanan anda değerlendirilmesi gerektiğini yazmıştır. Ona göre eleştirinin işlevi yapıtın “ne anlama geldiği” değil “nasıl o şey olduğunu” göstermesi olmasıdır.

Canan Beykal, “ Sanat Ölüyor mu?” adlı makalesinde, kitle iletişim araçlarının egemenliğindeki ileri kapitalist ve tüketim toplumunun tüm

¹⁶ Susan Sontag, Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy. Metis yay. İst. Ekim 1991, 14s.

¹⁷ y.a.g.e. 16- 17s.

göstergelerinin Pop Sanat için hazır malzemeler oluşturduğunu belirterek, 60' lı yıllarda Pop Sanatın, sanat için fazla düşünmeye gerek duymayan eğlence ve kısa süreli zevklerden hoşlanan kitle için uygun bir yol olduğundan bahsetmiştir. Reklâm dünyasının imgeleri ve gündelik kullanım nesneleri sanat dünyasında kullanılan malzemeler olmuştur. Ona göre sanatçı ve kitle arasındaki sınırların kalkması, sanatın meta haline gelmesi sonucu 70 sonrası sanat ortamında farklı şeylerin sorgulanmasına neden olmuştur. Artık gerçekliğin “nasıl” elde edilişi değil, neyin sanat olup olmadığının sorgulandığı önem kazanmıştır. Canan Beykal bu konudaki görüşlerini şöyle açıklamıştır;

“Gerçekliğin ele geçiriliş serüveninde geline yer imgenin, nesnenin değil, ideanın/ düşünün gerçekliği idi. İşte tam bu dönemde, sanatın krizinden söz edilmekteydi ve “sanat öldü” bundan nasıl çıkılır diye tartışılmaktaydı. Çünkü kavramsal sanat ilk kez sanatın market ilişkilerini de sorgulayıp zorlamaktaydı. Sanat pazarı gerçekten büyük bir kriz yaşıyordu ve saf kavramsal sanatçılar on yıl boyunca sanatı sorgularken, marketi besleyen sanat endüstrisinin kişi ve kurumları da krizden çıkış çarelerini araştırıyorlardı”¹⁸

Beykal, kavramsal sanatın, sanat eserinin meta haline gelmesine bir tepki olarak ortaya çıkmış olduğunu ve ilk defa sanatın market ile olan ilişkisinin sorgulandığını yazmıştır. 1960'lı ve 70'li yıllarda marksizm üzerine incelemelerde bulunan Jean Baudrillard, ortaya çıkan bu yeni toplumsal formasyonu tüketim toplumu kavramıyla tanımlamıştır. Hocası Roland Barthes'ten etkilenen Baudrillard, tüketim, moda, medyanın rolü ve gücü gibi sorunların üzerine eğilerek bu sorunları Marksist söylem içinde tartışmıştır. İlk üç kitabında, kültürün, ideolojinin ve işaretlerin günlük yaşamda ne tür işlevleri yerine getirdiği sorularını ortaya koymuştur. İlk kitabında (Les Siystem Des Objets, Paris: 1968), kapitalizmin insanın günlük yaşamını nasıl metalaştırdığı konusunda bilinen Marksist tezi ele almıştır. İkinci kitabında, (La Societe De Consummation, Paris: 1970) giderek zenginleşen ve tüketim toplumuna dönüşen kapitalizm içinde insan sorunu üzerinde durmuştur. İnsanların metalaşmış bir ortamın içine girdiklerini ve toplumun bu çerçevede

¹⁸ Canan Beykal' Sanat Ölüyor mu?' Sanat Dünyamız, Sayı. 76, 2000, YKY yay. İst. 109s.

yeniden yapılandığını yazmıştır. Baudrillard, “Tüketim Toplumu”nu kapitalizmin yeni bir aşaması olarak tanımlamış ve bireylerin bu sistem içinde tek bir meta olmaya değil birçok nesne olmaya özendirilmiş olduğunu belirtmiştir. Birey, kendini diğer bireylerden farklı olarak görmüş, tüketim toplumunun uyumlu bir parçası olarak bütünleşmiş ve böylece nesnelleşmiştir. Baudrillard, artık sanatın var olmadığını yazmıştır. Ona göre estetik değersizleşme başladığı anda gerçek sanatında sonu gelmiştir.

“Macera olarak sanat; yanılsama olarak sanat; gerçekliğe karşı bir başka sahne kuran sanat, bir tuvalin üzerine konan çizgi ve renkler gibi; varlıkların anlamlarını yitirip kendi varlık nedenlerini aşarak bir baştan çıkarma süreci içinde ideal biçimlerine ulaşabildikleri aşkın bir figür olarak sanattır.”¹⁹

Baudrillard, sanatın ve sanat üzerine söylemlerin çoğaldığını Her şeyin sanat olarak kabul edildiği bu ortamda ne kural, ne yargı, ne de zevk ölçütünün kalmadığını söylemiştir. Sanat alanında hiçbir şeyin diğerinin karşısı olmadığını Yeni Dışavurumculuk, Yeni Figürasyon gibi hareketlerin bir arada bulunduğunu ve sanatın bir reklâm okyanusu içinde kalarak meta haline dönüştürüldüğünü ileri sürmüştür. Baudrillard, kültürel metalaşmanın sonucu sanatın sanal bir özgürleşme içinde tutsak edildiğini belirtmiştir. Sanatı, gerçekte var olmayan ama bütün bileşenleriyle gerçekmiş gibi kendini gösteren bir çoğunluklar toplamı olarak değerlendirmiştir.

Baudrillard, içinde yaşanan dünyanın sanatsal bir simulacrum olduğunu söylemiştir. Ona göre sanat denilen şey, her şeyi sanatsızlaştırarak sanatı yok saymış, sanat ötesi bir dönemim içine girilmiştir. Bu anlamda modadan, iletişim araçlarına kadar her türlü üretim biçiminin sanata dönüştüğünü yazmıştır. Baudrillard, “Sanatın Komplosu” adlı makalesinde ise bir anlamda sanatçılara meydan okumuştur. Ona göre galeriler ve sanat piyasası tüketici ile suç ortaklığı yaparak süper sanat anlayışını oluşturmuşlar, sanatın işlevini de performansa dönüştürmüşlerdir. Ayrıca sanatsal olanla yüce olan arasında eskiden kurulabilen bağ kalmamıştır.

Sonuç olarak kapitalizmde her şey satılabilen bir meta durumuna dönüşmüştür. Sanat eseride sanat pazarında satışa sunulmaktadır. Sanatın para için

¹⁹ Giderer, age. 33 s.

yapılması onun hem içtenliğini yitirmesine hem de özgürlüğünün yok olmasına neden olmuştur. Kendini bu ortamdan kurtarmak isteyen sanat, Minimalizm ve Kavramsal Sanat başlığı altında iki kuram geliştirmiştir. Ancak biçimsel anlatımı reddeden bu iki kuram bile sanat pazarından kurtulamamıştır.

1.4 Popüler Kültür Ve Sanata Etkileri

Popüler kültür ,II.Dünya savaşıdan sonra kültür ürünlerinin endüstriyel bir madde haline gelmesiyle yaygınlaşmış bir kavram olarak ortaya çıkmıştır.Özellikle 20.y.y dan sonra toplumsal modernleşme ile birlikte yaygınlaşan bu kavram , günlük yaşamla bütünleşerek yeni bir kültürel oluşumun gerçekleşmesine neden olmuştur.Popüler sözcüğünün ilgili literatürde ve sözcüklerde geçen iki farklı tanımı G.E.F Dergisi'nde Özbek, Oktay, Kahraman ve Atay tarafından şöyle yapılmıştır;

“Hâkim olan birinci tanıma göre popüler, yaygın olarak beğenilen, tüketilen anlamına gelmektedir. Bu tanım sosyal bilimciler tarafından ticari tanım olarak da adlandırılmaktadır. İkinci tanımda ise popüler sözcüğü,kökeni18.yy’a kadar dayandırılan ve halkın beğendiği ve yaptığı her şeyi kapsayan bir anlamı ifade etmektedir. Birinci tanımı çıkış noktası yapanlar popüler kültüre olumsuz yaklaşım sergileyen ve kültürel seçkinciliği savunan kesimdir. İkinci tanım ise popüler kültürün toplumda olumlu açılımlara da zemin hazırlayabileceği görüşünde olan kesimin düşüncelerine yansır. Popüler kültürü olumlayan yaklaşımlarda, toplumda bir karşı duruşun veya bir direnişin simgesi olarak yerelliğin ön plana çıkarılmasında ve demokratik ideallerin oluşturulmasında yararlanılabileceği savına sahiptirler.”²⁰

Popüler kültür aynı zamanda eski halk kültürü kavramının da yerine geçmiştir. *“Kültür insanların kendilerini nasıl tanımladıkları ve birbirileri ile olan etkileşimleri sağlayan bir araçtır. Bu anlamda popüler kültürü halk kültürüne yakın da bulabiliriz”²¹*

²⁰ M. Özbek, A. Oktay, H.B. Kahraman, T. Atay, Türkiye’de gençliğin toplumsal kimliği ve popüler tüketim kültürü, G.E.F Dergisi Cilt:25, Sayı: 2, 2005, 164s.

²¹ Hakan Pehlivan, hpehlivan1@yahoo.com. 272s.

Popüler kültür kavramının, kapitalist üretim ilişkilerinin kültürel oluşumda biçimlendirici temel etmen olarak önem kazanması sonucu oluştuğu bilinmektedir. Kapitalizmin temel esaslarından biri olan sürekli yükselen üretim mekanizması, bu üretimleri metaya dönüştürmüştür. Kültürel ürün ve üretimlerin ekonomik gerçeklerden ayrılmak yerine onlara daha sıkı bağlanmış olması oluşumu hızlandırmıştır. Ekonomik gerçekliğin kültür alanındaki etkisi yüksek sanat imgesinin ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu nedenle ilk popüler kültür ürünlerinin resimli magazin dergileri ile popüler romanlar olması şaşırtıcı sayılmaz. Kitle iletişim araçlarındaki imgeleri kendine konu edinen Roy Lichtenstein'in "Ateş Açtığım da" (Res. 4) adlı eseriyle bu oluşuma güzel bir örnek teşkil etmiştir.



Resim 4: Roy Lichtenstein "Ateş Açtığım da" 1964, Offset lithograph, 63x57cm

Resimli dergilerin görsel dilini, tekniğini ve konusunu ele alan sanatçı popüler kültürün görsel sanatlar alanında etkisini dile getirmiştir.

Popüler kültür toplumun her alanını etkilemiş, müzik, moda, futbol, medya, eğlence hayatı gibi sayısız alanda kendini göstermiştir. Sosyologlar tarafından popüler kültürün kolayca tanımlanabilecek bir kavram olmadığı ve onun hakkında farklı yaklaşımlar ve incelemeler getirilebileceği söylenmiştir. Adorno bu kültürü, kitle kültürü olarak adlandırmış ve bunu eleştiri anlamında kullanmıştır.

Fiske, popüler kültürü, yönetilenlerin, idare edenlerin yani egemen sınıfın sağladığı kaynaklar ile metarlardan kendi kültürünü oluşturma süreci olarak tanımlamıştır. Sanayi toplumlarında yönetilenlerin kendi kültürlerini oluşturabilecekleri kaynaklar ancak egemen sınıf tarafından sağlanmıştır. Fiske, bu durumda otantik halk kültürünün alternatif bir kaynak olması söz konusu olamayacağını savunmuştur. Ayrıca popüler kültürün bir tüketim olmadığı, toplumsal bir sistem içinde anlamları ve hazları yaratan ve onları dolaşıma sokan etkin bir süreç olduğunu söylemiştir Fiske'ye göre iki tür ekonomi vardır. Biri finans diğeri ise kültürel ekonomi. Finans ekonomisi üretici ve parayı ön planda tutar. Kültürel ekonomi ise ürünün kültürel özellikleri, kime, niçin hitap ettiği ve toplumsal kimliği önemlidir. Fiske, popüler kültürü, anlambilimsel savaşın sürdüğü alan olarak adlandırmıştır. Tüketici ürünü alır ve tüketir. Ancak üreticinin ürüne koyduğu anlam kabullenilebilir de reddedilebilir de. Tüketicinin ulaştığı anlam tamamen farklıda olabilir. Aslında geçerli olan tüketicinin o ürüne yüklediği anlamdır. De Carteau ise popüler kültürün, gündelik yaşam ile kültür endüstrisi arasındaki ortak kesimde oluştuğunu ve bu oluşumun halk tarafından gerçekleştirildiğini yazmıştır. Ayrıca, yukarıdan değil içeriden doğacağını ifade ederek popüler kültür sistemin verdikleriyle idare etme sanatı olarak değerlendirmiştir. Gramsci'nin yaklaşımında ise popüler kültüre olumsuz yaklaşan "Frankfurt Okulu" ile popüler kültüre olumlu yaklaşan "Kültürelciliği" birleştirdiği görülmüştür. Ona göre, popüler kültür ne yapısalcı ekolün öne sürdüğü gibi halkın kültürel deformasyonu ne de kültürelcilerininki gibi kendini doğrulama ve kendini oluşturmastır. Gramsci popüler kültüre karşıt baskılar ve eğilimler tarafından biçimlenen "güç alanı" ilişkileri olarak nitelendirmiştir. Burjuva egemenliği, işçi sınıfının kültürünü yok ederek ayakta kalamayacağını, işçi sınıfının kültürü ile burjuva sınıfının kültürünün birlik olmasıyla devam edebileceğini söylemiştir. Yani popüler kültür ne egemen ideolojiyle çatışan, empoze edilmiş kitle kültüründen ne de karşıt kültürden oluşmaz. Bu kültür iki sınıf arasındaki pazarlık sahasında varlık göstermiştir. Gramsci sivil toplum, altyapı-üstyapı ilişkileri ve toplumda aydınlanma işlevi üzerindeki görüşleri ile popüler kültürün oluşumunu marksist anlayış çerçevesinde açıklamıştır.²²

²². Hasan Hüseyin Özkan, "Popüler Kültür Ve Eğitim", Kastamonu Eğitim Dergisi, Cilt: 14 No: 1, Mart 2006, 31. 32s.

20.yy.'da popüler kültürün eleştirel açıdan en kapsamlı analizini yapan Adorno, tüm estetik ifade alanını yüksek kültür ile popüler kültür olarak ikiye ayırmıştır. Adorno'ya göre, popüler kültür ile kültür endüstrisi aynı kavramlardır. Kültürel ürünler artık endüstri uygarlığının bildiği araç, gereç ve miktarda üretilmiştir. Böylece kültür endüstrisi standartlaşma, kitlesel, üretim ve tüketim gibi kavramlar geçerli olmaya başlamıştır. Ayrıca Adorno ve Horkheimer tarafından 1930'ların sonunda Hitler hükümetinin baskıcı yönetimi sonucunda Amerika'ya göç etmelerinden sonra oluşan “Yönetilen bilinç”, “Güdüp yönetme” ve “Kültür endüstrisi” tanımları geliştirilmiştir. Sonuç olarak bu dönemde popüler kültür ile ilgili geniş bir kavram dosyasının oluştuğu görülmüştür.

Adorno ve Horkheimer popüler kültüre ilişkin eleştirilerini, bu kültürün sosyal kişileri özne konumundan ayırdığını ve kitle iletişim araçlarının nesnelleştirici özelliğe sahip olması üzerine yapmışlardır. Onlara göre gündelik yaşam kültürüne; metalaşmış, ucuz ve çaba gerektirmeyen, popüler eğlence endüstrisinin kültürü hakim olmaya başlamıştır. Sanayi öncesi dönemde kişilere özel ve tek olarak üretilen sanat ve eğlence ürünleri, kapitalist sistemle birlikte kitle halinde üreilmeye ve dolayısıyla orijinallikten uzaklaşıp bayağılaşmaya başlamıştır. Popüler kültüre olumlu yaklaşanlar halkın bunu istediği görüşünü karşın, Adorno ve Horkheimer gibi olumsuz yaklaşanlar ise popülerin ticari, ucuz ve sıradan olmasıyla insanları standartlaştırarak kaliteyi düşürdüklerini savunmuşlardır.

Popülerliğin üretilmesinde medyanın rolü çok büyük olmuştur. Medya gerçek kültürü esas alarak yola çıkmış ve kültürü çeşitli yönleriyle yeniden kurgulayıp değiştirmiştir. Bu nedenle popüler kültür, gerçek kültürün hem bir parçası, hem de yeniden şekillendirilmiş biçimidir. Popüler kültür ürünleri kitle iletişim araçları tarafından yaratılmış ürünler olarak değerlendirilmiştir. Medyanın bu yönde önemini İrfan Erdoğan şu şekilde açıklamıştır.

“Örgütlü yapılardaki amaçlı üretim girişimiyle birlikte popüler düşüncelerin umutları, umutsuzlukları, beklentileri yaratan, tutan, sürdüren ve gerektiğinde, değiştirdiğinde dev endüstriler doğmuştur. Bu endüstriler hem kendileri hem de kapitalist Pazar için bilinç yönetimi işini yaparlar. Bu endüstrilerin en başında televizyon, basın, film, reklam, halkla ilişkiler ve

eğitim gelir. Bu endüstriler hem kendi ürünlerini popüler yaparlar hem de diğer endüstrilerin ürünlerini popülerleştirirler. Dolayısıyla örneğin giyecek, yiyecek, içecek, eğlence vb. endüstrilerinin ürünlerinin popülerliği üretilmiş dinamik bir popülerliktir. Bu endüstrilerin ürünlerinin popülerleştirme işinde iletişim medyası egemen gündemi belirler.”²³

Popüler kültür ürünlerinin büyük şirketler tarafından üretilip pazarlanması, kapitalist sistemin evrenselliğini savunan ideolojik yaklaşımını kitlelerce onaylanması anlamına gelmiştir. Bu nedenle popüler kültürde sürekli değişimle sermayenin ve sermaye sisteminin sürdürülebilirliği de sağlanmıştır. Örneğin, müzik alanında popülerlik her hafta değişen “top 10” içinde kalabilme, giyim, yeme ve içme de sınırsız tercih alanının sorulması gibi. Popüler kültür, çabuk kullanım ve hızlı tüketim kültürüdür. Böylece kitle üretiminin devamı sağlanmıştır. İrfan Erdoğan, popüler olanın üretimi, kapitalist pazarın kendini bilinçli olarak ifade etmesi anlamına geldiğini söylemiştir. Devlet kurumları tarafından desteklenen üretim, özel mülkiyet yapısına göre kurulmuş şirketler, eğitim kurumları, iletişim örgütleri, eğlence kurumları, kültür ve sanat vb. bunlardan bazılarıdır. Russell Nye’ine göre popüler kültürün oluşabilmesi için üç unsura gerek vardır. Bunlar çok sayıda insan, para ve iletişim olanaklarıdır. Kentleşmeyle birlikte kırsal alandan buraya yerleşen insan toplulukları yeni yaşam ve kimliklerini oluşturma gereğini hissetmişler ve popüler kültür onların yaşam biçimine çok uygun gelmiştir. Para gerekli olmuştur. Çünkü endüstri devrimi ile ortaya çıkan orta sınıfın eline para geçmiş ve eskiden daha fazla boş zamana sahip olmuştur. Para dolaşımının artmasıyla tüketimde artmış ve tüketme endeksli bir kültürün oluşmasına neden olmuştur. Ona göre iletişim, ortak popüler kültürün tanıtılabilmesi için en gerekli unsurlardan biri olmuştur. Tüm kitle iletişim araçlarının devreye girmesiyle ortak kültür tüketime sunulmuş ve popüler kültürünün oluşumu hızlanmıştır.

Popüler kültür savunucuları, yüksek kültürün savunucularının eleştirilerine karşı üç açıdan itiraz etmişlerdir. İlki ideolojik açıdan yapılmıştır: Her dönemde geçerli ve değişmez estetik değerler olduğunu iddia etmek doğrudur. Bu değerler, zaman içinde pek çok kez değişikliğe uğratılmıştır. Bu nedenle popüler kültür

²³ İrfan Erdoğan, Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine, <http://www.halkcephesi.net>), 6s.

eleştirmenleri, değişmez estetik ölçütleri incelemek yerine, politik değerlendirme ve ideolojik çözümlemelere yönelmişlerdir. İkinci eleştiri biçim ve içerik açısından olmuştur. Yüksek kültür sonuçları, yüksek kültür eserlerinin biçim ve içerik olarak daha sağlam ve incelikli olduklarını buna karşı popüler kültür ürünlerinin ise yüzeysel ve özensiz yapıldıklarını savunmuşlardır. Popüler kültür savunucularından olan Chris Barker ise iyi ve kötü sanat arasındaki farkın sanat eserinin biçim ve içerik özelliklerine göre belirlenemeyeceğine, gerçek yaşamın ne kadar aydınlatıldığı göz önüne alınarak yapılması gerektiği söylemiştir. Üçüncü itiraz da ise kalite ve estetik ölçütler açısından yapılmıştır. Kültürden kültüre farklılık gösteren güzel, kaliteli vb. kavramları her dönemde aynıymış gibi göstermek, tarih bilincini yok saymak olarak görülmüştür. Seçkinler ve ekonomik gücü elinde tutan sınıf, işçi sınıfına kendi değer yargılarını kabul ettirme çabası içindedir. Popüler kültürü, ticari bir meta olarak eleştiren yüksek kültür savunucuları, sanat olarak üretilen eserin, satılan, alınan ve bu iş ile uğraşan sanatçı ve aracılardan para kazanmadığını inkâr edememişlerdir.²⁴

Popüler kültür incelemelerinde yüksek kültürü savunan eleştirmenler, popüler kültürü kalitesiz, ticarete dayalı, özensiz ve bayağı olarak değerlendirmişlerdir. Bu kültürün yaratıcılıktan uzak tekrara ve imitasyona dayalı olması “kitsch” özellikler gösterdiğini savunmuşlardır.

Gündelik hayatın estetikleştirilmesi yönündeki eğilimlerin yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ayrımla ilişkili olduğunu belirten Mike Featherstone çift yönlü bir hareket sonucunda, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırlardan bazılarının çöktüğünü ve sanatın kuşatma altındaki bir meta olarak özel koruma altına alınmış statüsünün aşınmış olduğunu söylemiştir. Ona göre sanatın endüstri tasarımı, reklâm gibi imaj üretimi sektörlerine aktarılmasının söz konusu olduğunu, ikincisi ise sanat alanı içerisinde 1920’li yıllarda Dada ve Gerçeküstücülük biçiminde kendini gösteren, 1960’lı yıllarda ise Postmodernizm anlayışı içinde gerçekleşen herhangi bir gündelik nesnenin, estetikleştirilerek sanatsal anlam katılabileceğini ima eden avangardist bir etkinin varlığının söz konusu olduğundan bahsetmiştir. 1960’lı

²⁴ Ayşe Lahur Kırtunc, “popüler kültür araştırmaları”, http://www.kulturad.org/images/goc_kirtunc_konusma.html, 3s.

yıllarda, pop sanat ve postmodernizmin gündelik metaları birer sanat nesnesi olarak üretmeye başlamaları ile birlikte performance ve body art' la sanatı gösteri haline getirmeleri müze ve akademilerin karşıt bir tutum sergilemelerine neden olmuştur. Ayrıca Featherstone, sanat piyasasının genişlemesi metropoliten merkezlerde ücret karşılığı sanatçıların çalışması, bu sektörün yan kollarındaki mesleklerin artışı sanatın büyük şirketler ve devlet tarafından halkla ilişkiler aracı olarak kullanılması, sanatçının önceki yıllarda oynadığı rolde önemli değişikliklerin gerçekleşmesine neden olduğunu söylemiştir. Bazı yazarlar, bu durumda sanatsal avangarddan söz etmenin mümkün olmadığını, birçok sanatçı yüksek kültür ve avangardisme bağlılıktan vazgeçerek, tüketim kültürünü benimsemiş ve diğer kültür araçlarıyla, imaj yaratıcıları izleyici ve kamuyla diolog içine girmeye istekli olduklarını öne sürmüşlerdir. Bununla birlikte sanatın tüketim kültürü içinde bulunduğu yer genişlemiş ve sanat anlayışının biçimsel açıdan değişimi gerçekleşmiştir. Bu sonuca bağlı olarak insanlar arasında zevklerin değişkenliği artmıştır. Ayrıca yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ayrımı ortadan kaldıracak yeni bir kültürel sınıfın oluştuğu görülmüştür. İnsanlara yeni ürünleri satın almaya ikna eden reklâm şekil olarak estetik anlamda önem kazanmaya başlamıştır. Böylece reklâm, sanatla iç içe geçmiş toplum tarafından benimsenip müzeye konulmuştur.²⁵

60'lı yıllarda popüler kültür açıklamaları içinde bulunan yüksek ve alçak kültür kavramları daha çok önem kazanmıştır. Yüksek kültürü savunan eleştirmenler televizyon ve kitle kültürün sıradanlığı karşısında değerlerin tehlikeye düştüğünü belirtmişlerdir. Örneğin eleştirmen Malthew Arnold, yüksek kültürü güzellik, zekâ ve mükemmellik olarak değerlendirmiştir. Alçak kültürü ise değersiz bir sosyal olgu olarak kötülemiştir. T.S. Eliot ise kültür standartlarının git gide gerilediğini, kültürü ancak hristiyanlık ve seçkinciliğin kurtarabileceğini savunmuştur. Drovight MacDonald da Eliot gibi 1960'lı yıllarda seçkinlerin ortadan kalktığını, ciddi kültürün silindiğini ve bunun tek sorumlusunun da kitle/popüler kültür olduğunu savunmuştur. Kültürel seçkinler ise iyi kültürü geçmişin bir göstergesi, modern

²⁵ Mike Featherstone, Postmodernizim ve Tüketim Kültürü, 2. Basım, çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayın. İst. 2005, 55s.

hayatı ise yapmacık olarak tasvir etmişlerdir. Sanatsal açıdan resmin gerçek sanat, fotoğrafın ise sanat sayılmadığı, tiyatronun sinema olduğunu söylemişlerdir.²⁶

Bu dönemde alt kültür kavramı da, 20. yüzyılın sonundan itibaren toplumsal değişimleri belirleyen bir olgu olarak tanımlanmıştır. Toplum içinde kenarda kalmış grupların yanı sıra, tarih içinde bir toplumun yok etmeye çalıştığı kültürel birikimleri de içine alan alt kültür, kimlik, bellek gibi toplum bilimlerini ilgilendiren kavramları da kapsamı içine almıştır. Çünkü 20. yüzyılın sonunda toplumlar türdeş olmaktan çıkmış, farklılıkların meydana geldiği bir oluşum içinde gelişmeye başlamışlardır. Bu oluşumun en büyük nedeni de teknolojik yeniliklerin art arda ortaya çıkmasıdır.

Alt kültür, bir toplumun yerleşik ve genel yapısının egemen ilişkilerinin dışında kalan önemli noktalarda farklılık gösteren bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Özgünlük, muhalefet, aykırılık bu alanın en önemli nitelikleri arasında sayılabilir. Bu özellikleriyle popüler kültüre benzemelerine rağmen ikisi arasında ayrılan yönlerde vardır. Örneğin popüler kültür kendiliğinden bir oluşumken, Alt kültürün daha kimlik eksenli bir yapıya sahip olduğu belirtilmiştir. Doğuş ve varoluş aşamalarının farkında olan alt kültür, sistemle yakınlık kurmadan kenarda olmayı kabullenme cesareti göstermiştir. Ayrıca, popüler kültürün alt kültür yerine tüketim kültürünü işaret ettiği gözlenmiştir.

Alt kültürün, popüler kültürden farkı, geleneksel yapısını koruyan, değişimleri yavaş bir yapıya sahip olmasıdır. Buna karşın popüler kültür, yüksek derecede bireysel ve sürekli değişen, kendini yenileyen bir oluşum içindedir. Alt kültürün sanatsal anlamda oluşumu bir materyale bağlı olarak gerçekleşmemiştir. Daha çok geleneksel olarak, görerek ve ağızdan ağza yayılarak oluşmuştur. Popüler kültür de ise bu etkileşim, televizyon, kitlesel toplantılar (konserler, sportif faaliyetler), filmler, kitaplar vb. aracılığıyla gerçekleşmiştir. Popüler kültür her zaman yeni olanı aramıştır. Ancak yeni eskinin bir dönüşümü olarak toplumun karşısına çıkmıştır. Alt kültürde birey, önceden belirlenmiş, katı ve net olan kimliğe bürünmüştür. Popüler kültürde ise, bireyin kimliği esnektir, moda ve birçok sosyal

²⁶ Terry, Englaton, Kültür Savaşları, Edebiyat ve Eleştiri Dergisi, Sayı. 61, Mayıs /Haziran 2002, 7 s.

role uyum sağlayabilecek bir yapıya sahiptir. 1960’larda sosyolog Yinger bu konuya şu şekilde değinmiştir;

“Son yıllarda alt kültür kavramı, sosyolojik ve antropolojik araştırmada yaygın ve verimli bir şekilde kullanılmaktadır. Terim, yalnızca birçok toplumda bulunan geniş norm çeşitliliğine değil, aynı zamanda ayırık davranışın normatif yönlerine dikkat çekmek içinde kullanılmaktadır. Bu terimin tam anlamını, değer ve zorluklarını pek araştırmadan kolayca benimsenmesi, bireyci ve ahlakçı yorumlardan kuvvetli bir şekilde etkilenen araştırmalarda sosyolojik bir bakış açısını vurgulamakta bu kavramın faydalı olacağının bir göstergesidir. Bir mesleğin normatif özelliklerini betimlemek, toplumsal sınıfların değer sistemlerini karşılaştırmak ya da bir suç çetesinin kodlarının kontrol gücünü vurgulamak, o görüngülerin çoğu zaman önemsenmeyen sosyolojik bir yönünün altını çizmektir.”²⁷

Alt kültürün popüler kültürden ayrılan yanı ile birlikte sosyolog Mike Brake, kavramın gençlik ve popüler kültüre dair kullanımlarının dökümünü çıkarmıştır. Ona göre alt kültür kuramı 60’lı yılların ortalarından itibaren gelişti ve önem kazandı. Kuramı dört yaklaşımla açıklayan Mike Brake, ilk olarak 50’lerin sonunda, 60’ların başında işçi sınıfı mahallelerinin erken toplumsal ekolojisinin oluştuğunu, ikinci olarak, suçlu alt kültürün eğitim sosyolojisi ile ilişkilendirilerek boş zaman ve gençlik kültürü arasındaki ilişkiyi okul başarısının alternatifi olarak sunmuş; üçüncü olarak, Birmingham Üniversitesindeki çağdaş kültürel incelemeler merkezinde gençlik kültürlerine ve onların tarzlarına sınıf, egemen kültür ve ideoloji ile olan ilişkileri açısından bakmak için marksist bir çerçeve kullanmıştır. Burada gençlik kültürünün, popüler kültür ile ilişkileri incelenmiştir. Son olarak mahalli gençlik gruplarına çağcıl ayırıklık kuramı ve toplumsal tepkinin etkisi açısından bakan mahalle çalışmaları yapmıştır. Bu yaklaşımlarla Mike Brake alt kültürün gençlik ve popüler kültür açısından taşıdığı anlamı ortaya çıkarmıştır. Sosyolog, gençlik kültürünün özünde bir alt kültür olduğunun, popüler kültürü kapsayan boyutları olmakla birlikte öncelikle alt kültürün kategorisi içinde değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur.

²⁷ Chris Jenks, Altkültür, Çev: Nihal Demirkol, Ayrıntı Yay. İst, 2007, 24s.

Alt kültür ile popüler kültür arasında ortaya çıkan sonuç da çağımızda hızlı tüketimin ve kalıcı olmayan ürünlerin, buna dayalı insan ilişkilerinin ortaya çıkardığı bir sosyal, toplumsal ve ekonomik dönüşüme neden olmasıdır. Bu etkenler çerçevesinde insan nesnelleşmekte, anlama, düşünme, eleştiri yetisi ve entelektüel üretim süreci engellenmektedir. Bu gibi dönüşümler her çağda görülmüştür. Örneğin, avangard dönemde, Dada ve Gerçeküstücülük gibi hareketlerin karşı- kültürel gelenekler bağlamında ortaya çıkması gb. 20.Yüzyılın son çeyreğinde yaşanan kültürel değişim ve oluşumların alt kültürün yüksek kültür ile aynı seviyeye getirilmesi çabası içinde olduğu gözlenmiştir. Bu çerçeve içinde bakıldığında sanatın alt kültür ve popüler kültürün etkileri sonucu birbirine benzeyen çabuk tüketilen nesneler yığınına dönüştüğü görülmüştür.

Kültür kavramının üçüncüsü olarak belirtilen ticari kültür, küresel pazarın üretimi olarak ortaya çıkmıştır. Postmodernist anlayışın, kültürel üretimi tamamıyla genel üretimle bütünleştirmesi, yüksek kültür konusunda düşünceleri sarsmış, yerini pazar ekonomisine bırakmıştır. Daha önceleri kültür kavramı, gerçek maddi çelişiklere manevi çözümler bulmaya çalışan bir niteliğe sahipken, ekonomik çıkarlar doğrultusunda oluşan kültürel sorunun bir parçası haline gelmiştir. Bu durumda yüksek kültürün değer ve inançları pazar ekonomisine bağlı kültürel yapı yüzünden yok olmuştur. Nietzsche oluşan kültür krizine, şu şekilde bir çözüm önermiştir, *“Altyapı ve üst yapı arasında bir çelişki ve çatışma söz konusuysa üstyapıdan kurtulmamız gerektiğini söylemişti. Bu kadar basit. Tanrı öldü.”*²⁸

Nietzsche, öne sürdüğü düşünce ile oldukça kesin bir sonuca varmıştı. Kültür olgusu, evrensel öznel olarak adlandırılan yeni bir kavramla karşı karşıya kalmıştır. Bu kavram, postmodern anlayışta evrenselliğin sahte ve aldatıcı bir düşünceden ibaret olduğu söylenmiştir. Evrensel özneliğin, yerelliği görmezden gelerek bir sanat eserini okuyup yorumlayan tek bir öznen olduğu fikri ortaya konmuştur. Ancak Marx, evrenselliğe giden yolun yerelliği içerip özel olmaktan geçtiğine inanmıştır.

²⁸ Eagleton, a.g.e, 11s.

Popüler sanatın, galerilerde sergilenmeye başlanmasıyla birlikte toplumdaki yerini de aldığı görülmüştür. Yüksek kültürün alçak kültür ile iç içe geçmiş olduğunu gösteren Pop Art ağırlıklı sergilerde, dönemin ünlü sanatçıların halkı yakından ilgilendiren malzemeler kullanmış oldukları görülmüştür (gazete kupürleri, resimli romanlar, afişler gb.) *.Kübist dönemde Picasso ve Braque gündelik yaşamın malzemesi olan gazete kupürlerini kullanmış olmaları, Hegel 'in modern bireyin sabah duasının günlük gazeteler olduğunu söylemiyle birebir örtüşmektedir.*²⁹

1960'larda ortaya çıkan pop art akımının öncü sanatçılarından olan Andy Warhol, o dönemde popüler olan medya fotoğraflarının simgelerinden yararlanarak seri üretimle bu fotoğrafları tekrar basmıştır. Örneğin "Yirmi Marilyn" tablosunda, reklâmlardaki özendirme imgelerinin, tüketim nesnesi haline nasıl geldiğini göstermek istemiştir. Gündelik yaşamın nesnelerini sergileyerek tüketim kültürüne örnek vermiştir. Benzer çalışmalar 1920'li yıllarda Marcel Duchamp tarafından yapılmıştır. Duchamp 'Pisuar' adlı çalışmasında, nesneye sanatçının ona sağladığı yeni anlam ile daha önceki konumu arasındaki değişimi ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Res.5).



Resim 5: Marcel Duchamp "pisuvar" 1917, Readymade

İzleyici, daha önce olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda

²⁹ Ali Akay, Kıvrımlar, 1.Basım, Bağlam yay. İst, 1996, 259s.

bırakılmıştır. *Sanatçının bu durumda katkısı –buna katkı denebilirse– en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür değerlerinin yok olması sonucuyla karşı karşıya kalıyordu.*³⁰ Duchamp, bu çalışmasıyla fabrikada seri olarak imal edilen ve herkes tarafından kullanılan bir nesnenin, müzeye girmesiyle, yüksek sanatın sona erdiğini göstermeye çalışmıştır.

1960 sonrasında hızlı bir şekilde birbirini takip eden çeşitli üsluplar ortaya çıkmıştır. Bunlar Renk Alanı Resmi, Sert Kenar Soyutlama, Yeni Gerçekçilik, Pop, Op, Minimalizm, Arte Povera(Yoksul Sanat) ve Kavramsal Sanat. Bu üslup çeşitlemesi içinde sanatın yönünü değiştiren akım pop sanat olmuştur. Pop sanatın öncüsü Andy Warhol, her şeyin sanat yapıtı olabileceğini ve sanatın ne olduğu sorusunu duyuşal deneyimden çok düşünce ile açıklanabileceğini göstermiştir. Böylece sanat eseri felsefeyle açıklanabilir olmuştur.

20. yüzyılın sonunda değişen sosyal, ekonomik ve siyasal nedenler kültür sözcüğünün anlamını genişletmiştir. Bu nedenle en büyük tarihsel olayların ve en köklü değişimlerin yaşandığı bu çağda, sanatın bu değişimlerden etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur.

1.5. Pop Sanat Ve Figür Resmine Geri Dönüş

20. yüzyılın ilk yarısında sanatın düşünsel yönü geliştirilmiş, gizli gerçekleri araştırılmış ve yanılısamaya karşı çıkmıştır. Yüzyılın sonlarına doğru ise yanılısama yeniden gündeme gelmiş, gündelik olan kültürel etmenlerle bütünleştirilmesi sağlanmış, gerçeklik sanat eserinde aranmaya başlanmıştır. Aslında 1950 sonrasında yaşanan yenilikler, geçmişte yaşanan yenilikler ile benzerlik göstermektedir. Örneğin yüzyılın ilk yarısında görülen Soyut Dışavurumculuk Taşizm, Informel, Action Painting, Geometrik Soyutlama ile yüzyılın ikinci yarısında görülen Pop, Op, Kavramsal, Minimal Sanat ve Happeningler gb.

Sanat tarihinin her döneminde geçerli dönemsel nitelikler sonucunda yeni bir akım oluşmuştur. Bu gerçeği göz önünde bulunduran sanat kuramcıları, 1950'lerden sonra oluşan Pop hareketin ,Dadanın bir devamı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Ayrıca,

³⁰ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, 1.Basım, Çev: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İst, 1982,134s.

altmışlı yılların sosyal ve kültürel yapısıyla Dada hareketinin ortaya çıktığı dönemin sosyal ve kültürel yapısı arasında benzerliklerin bulunduğunu da söylemişlerdir. Bu benzerlikler, toplumda boşunalık duygusu ile yaşamın reddedilmesi olarak belirtilmiştir. Ancak, 1960'lı yıllarda bu değişimler öncekinden daha güçlü bir biçimde yaşanmıştır. Nedeni ise teknolojik çağda, birey tabiatla arasındaki bağı koparmış, alışlagelen geleneksel ve toplumsal uyum da ortadan kalkmıştır. Pop Sanat akımının ortaya çıkmasında görülen diğer etkenlerden biri de Amerikan ticaret kültürü ile kapitalist sistemin sosyal ve kültürel ortam üzerindeki etkisidir. Bu kültürel yapı içinde dizi üretim biçimi pop'un yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu oluşumu bir başka açıdan değerlendiren Adem Genç, Pop Art 'ın ortaya çıkmasında meydana gelen etkenleri şöyle açıklamıştır;

“Gerçekte ‘Pop’ sanat akımının ortaya çıkmasında rol oynayan sosyo_kültürel etkenler görüldüğünden çok daha karmaşıktır. Bu alanda ilk akla gelen olgu, Amerikan ticaret kültürünün, dizi, üretim biçiminin bütün dünya üzerindeki egemenliğidir. Ancak Amerikan ticaret kültüründeki patlama ile bu akımların ortaya çıkışı arasında doğrudan bir bağ yoktur. Bu durum olsa olsa ‘Pop’ için bir ön koşul ya da Pop’un yaygınlaşmasına sağlayan bir durumdur.(Rönesans sanatı için dini konular ne ölçüde önemliyse “Pop” içinde dizi üretim nesneleri o ölçüde önem taşır.) Pop’un gerçek kaynağının Amerika mı yoksa İngiltere mi olduğu tartışılmaktadır. Dikkat edilecek olursa, o dönemlerde Hollywood bir gerileme dönemine girmiş, Liverpool moda ve endüstri tasarımında olduğu gibi müzikte de büyük atılımlara sahne olmuştur. Bu akımların doğuşunda, ticaret hayatındaki gelişmelerden daha da önemli olan şey, kitle iletişim ve tüm haberleşme teknolojisindeki patlamalardır. Adem Genç; Pop Sanatı, popüler sanat ve nesnenin görüldüğü gibi tasvir edilmesi şeklinde incelendiğinde, akımın tarihçesinin 17. ve 18. yy’a dek gideceğini belirtmiştir. 18.yy’ın başlarında çeşitli sanatlar belli bir aşama sırasına göre, sınıflandırılmakta ve sanatçılara bağlı oldukları meslek gruplarına göre ayrı düzeyde değer verilmekteydi. Başta tarihi konuları işleyen ressamalar olmak üzere bu sıra, portre ressamaları, manzara ve natürmort ressamaları, dekoratörler, baskı resim (gravür) sanatçıları olarak devam etmekteydi. Bu hiyerarşik

sıralamaya kitap resimlerini model alan bazı ressamaları da katabiliriz. Çünkü kitap resimleri (özellikle ucuz, sıradan gravürler) birçok sanatçılara kaynak olmuş ve bazı ressamlar görmedikleri, tanımadıkları hayvan veya eşya resimlerini bu çizimlere bakarak kompozisyonlarına aktarmışlardır. Resim sanatçısı bir kitap resminden yararlandığı zaman bu imgeyi kendi görüş ve sanat tekniğine göre ve yeniden biçemleştirmiş ve dolayısıyla kimi figür ve imgeyle zamanla popüler bir şekil almıştır.”³¹

Genç, bu sürecin 19. yy’da da devam ettiğini, toplumsal, sınıf ve milliyetçilik düşüncelerini ifade etmek için sanatçıların kendi ülkelerinin yerel kültür öğelerine yöneldiklerini, izleyicilerin saygın konu ve tarihsel motifleri bir yana bırakıp, ucuz baskı ev fotoğraflarına ilgi duyduklarını belirtmiştir. Kübist ressamlar ise bu kolay tekniği belli bir içeriği ve özel bir anlamı vurgulamak için kullanmışlardır. , Fernard Leger kişisel sayılabilecek bir resim anlayışı geliştirmiş, makine ve insan ilişkilerini popüler bir sanat formu yaratmak için kullanmıştır. (Res.6)



Resim 6: Fernard Leger , “ Three sisters”1948, yağlı boya, 127x95cm

Amerikalı sanatçı Stuart Dawis ve Gerald Murphy aynı dönemlerde marka adlarını da belirterek çeşitli sıradan eşya resimleri yapmışlardır. Adem Genç,

³¹ Adem Genç, “Dada”, İzmir, 1983, 132–133s.

bunların hiçbirinin gerçek anlamda popüler sanat imgesi olmadığını savunmuş ve “pop” sanat akımının felsefesini yansıtmadığını ileri sürmüştür; “Çünkü, bu yapıtlar hem tüketim toplumuna özgü tanıtım (reklam) tekniğinin görsel imgelerini içermemekte hem de tüketim toplumunun refahından, duygu ve düşüncelerinden izler taşımamaktadır.”³²

İngiltere’de pop hareketinin başladığı yer Londra da “institute of contemporary arts” (çağdaş sanatlar enstitüsü) diye bilinen bir kulüptür. 1952 yılında “independent group” (bağımsızlar gurubu)adlı bir araştırma gurubu kurulmuştur. Bu grubun sanat anlayışı iki açıdan önemlidir. Birincisi pop’un temel sorunlarını açıklaması, ikincisi ise pop sanat akımının işlevsellik açısından makine estetiğine bağımlı olmasının ortaya çıkarılmasıdır. Pop sözcüğü ilk olarak 1955’te İngiliz eleştirmeni Lawranse Alloway tarafından, yöneticisi olduğu ICA’da bir araya gelen Londralı sanatçılar topluluğunun resimleri için kullanılmıştır. Bu sanatçılar arasında, Richard Hamilton, Peter Blake, heykeltci Paolozzi ve Amerikalı ressam Kitaj vardır. Topluluğun üyesi olan sanatçılar kolaj tekniğini uygulayarak, resim sanatına yeni bir bakış açısı getirmişlerdir. Ama terim, 1963’de New Yorklu eleştirmenler tarafından yeniden ele alınmıştır. Onlar bu terimi Yeni Dadacılık akımının izleyicilerine ait çalışmaları nitelendirmek için kullanmışlardır. Sonraki yıllarda pop sözcüğü yeni gerçekçiler, birleştirmeciler, neo-figüratifler, naratif ressamlarında içine almıştır.

1960’lardan sonra kitle iletişim ve haberleşmenin artmasıyla birlikte, popüler kültürün etkisi çoğalmıştır. Bu yıllarda, toplumda fantezi sanata duyulan gereksinim artmış, eski caz müziği, eski filmler ve kapitalist üretimin pazarlanmasında rol oynayan geleneksel reklâm imgelerine karşı ilgi uyanmıştır. Toplumda görülen bu değişimler, 1950’lerin sonunda sanat dünyasında pop art adı verilen yeni bir akımın habercisi olmuştur. Pierre Restany, “Pop art terimi, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar.” şeklinde açıklamıştır.³³

³² Genç, a.g.e, 133s.

³³ Enis Batur, Modernizmin Serüveni, 6. Baskı İst, Eylül 2003, 347s.

Pop Sanat, tüketici toplumu, seri üretimi konu alan, bu toplumun bütün özelliklerini, kusurlarını, kötülüklerini, çirkin yanlarını yansıtmayı amaç edinen bir sanat akımıdır. Bu nedenle akıma dâhil sanatçılar resimlerini yaparlarken, sanayi ürünlerinden, reklâm dünyasından, günlük hayatta kullanılan araçlardan ve resimli çizgi romanlardan yararlanmışlardır.

Örneğin, Richard Hamilton'un 1956 yılında yaptığı "günümüzün evlerini bu denli farklı çekici yapan nedir?" adlı resminde, batı da her insanın yaşamına ya da düşlerine girmiş olan motifleri kullanmıştır. (Res. 7)



Resim 7: Richard Hamilton, “Günümüzün evlerini bu denli farklı çekici yapan nedir?” 1956, kağıt üzerine kolaj,

Teknolojinin insanlığa armağan ettiği ev gereçleri (televizyon, plakçalar), cinsel imgeler kasları gelişmiş çıplak erkek manken, koltukta oturmuş sol eli göğsünde seksi poz vermiş çıplak bir kadın fotoğrafı tablo gibi asılmış olan Young Romance’ın kapağı, eski bir aile büyüğüne ait portre. Ancak bazı eleştirmenler, Hamilton’un her yerde bulunan bu tip nesnelerle sanat yapmasının geleneklere karşı bir davranış olarak değerlendirmişlerdir. Lynton, Hamiltonun bu şekilde resim yapmasının nedenini şöyle açıklamıştır;

“Onun yararlandığı malzemelerin çoğu halka yabancı değildi; ama modern toplum bir sanat yapıtını entelektüel bir yaklaşımla sınamaktan hoşlanmıyordu. Sanat ve kitle iletişim araçları, geleneksel olarak biri

birinden ayrı tutulmaktaydı. Ancak Hamilton, klasik öğrenime değil, modern toplumun imgeleri yorumlayışına dayalı bir çeşit eski moda bilinçlilik arıyordu. Ashna bakılırsa, klasik öğrenim ve modern toplumun imgeleri yorumlayış biçimi, bütünüyle birbirinden ayrı olmadığı gibi, biri öbürünün zıttı değildir. Ancak, Johns ve Rauschenberg gibi modern sanatçıların bu yöndeki istekleri, eserlerinde gizlice belirtilmiştir. Hamilton'ın gözünde bir kahraman olan Marcel Duchamp'ın yapıtlarında ve yorumlarında ise bu sorun iyice açıklık kazanmıştı”³⁴

Richard Hamilton'ın resimlerinde görüldüğü gibi Pop sanatçıları toplumun iyi bildiği figürleri yapıtlarında belli bir amaç için kullanmışlardır. Resimli dergiler ve reklâmcılıkta kullanılan imgeler tuval resminde kullanılarak, resimle grafik sanatları arasındaki ayrımı ortadan kaldırmışlardır. Resim sanatında, baskı imgelerinin oluşturduğu yüzeysellik tuval içerisindeki imgelerle tuvalin kendisi arasında yeni ilişkilerin doğmasına neden olmuştur. Grafik baskı imgeleri tuval üzerinde önden görünüyormuş gibi bir etki yaratmıştır. Frontal görünümdeki bu imgelerin düz bir yüzey etkisi yapacak şekilde tuval üzerine aktarılmaları imge ile tuval arasındaki ilişkilerin son derece önemsiz bir düzeye indiğini göstermiştir. Bu etkiye bağlı olarak tuval üzerindeki nesnenin imgesi bir resim olarak değil de nesnenin kendisiymiş gibi algılamıştır. Bu nedenle Pop sanatçıları merkeze dönük kapalı kompozisyon yerine, merkezden dışa doğru yayılan kompozisyonlara yönelmişlerdir. Ayrıca tuval içerisindeki nesnelerin yansımaları imgeleri gerçek boyutlarından farklı büyüklükte göstermiştir. Andy Warhol resimlerinde bu etkiyi aynı imgeleri değişik büyüklükte ve ayrı tuvaler üzerine aktararak yansıtmayı başarmıştır.

Pop Sanat'da, nesnelerin gerçek görüntüsü fotoğrafın doğrudan doğruya resim yüzeyine yapıştırılması ya da foto montaj tekniği kullanılarak yapılmıştır. Bu tekniğin aynısı Dada'da kullanılmıştır. Fakat Pop Sanat'da fotoğrafın kullanımı Dada'da olduğu gibi garip ve anlamsız düşünceleri yansıtmak için değil bu imgelerin kendi gerçek içeriklerini ortaya koymak için kullanılmıştır.

³⁴ Lynton, a.g.e 296–297s.

Pop Sanat akımı tüketim toplumunun özelliklerini yansıtmıştır. Pop sanatçılar Dada'dan farklı olarak kavramsal nitelikleri fazla irdelememişlerdir. Onlar, toplumun üzerinde çok düşünmeden anlayabilecekleri konularda çarpıcı düzenlemeler yapmışlardır. Sanat-toplum arasındaki uçurumu kapatmak istemişler ve bunun içinde medya ve kitle iletişim araçlarını, gündelik kullanım nesnelerini, medyanın ortaya çıkardığı kitlelerin kabul ettiği idolleri ve çeşitli atıkları kullanmışlardır.

60'lı yıllarda sanat ve medya, sanatçı ve kitle arasındaki sınırlar ortadan kalktığı görülmüştür. Baudrillard, gerçeğin üretilmiş maddeden üretilebileceği bir döneme girilmiş olduğunu savunmuştur. Hakkı Engin Giderer, Baudrillard'ın görüşünü şu şekilde açıklamıştır;

“Baudrillard’a göre gerçeğin üstü simülasyon katmanlarıyla kaplanmıştır ve bu katmanların arasından gerçeğe ulaşmak olanaksız denilebilir. Sanat reklama karışmış, reklamın içinde eriyerek gerçekliğini yitirmiştir. Medya, bilgisayar ve video teknolojisi sayesinde artık herkes yaratıcıdır. Yarı gerçek sanatçıda ölmüştür. Andy Warhol, Duchamp ve Minimalizm’le tüm sanat kendi yok oluşunu oynamaktadır. Biçimde gözlenen baş döndürücü eklektizm ve imaj bolluğundan ortada görülecek bir şey kalmamıştır. Artık, güzeli ve çirkini ayırt edecek ölçülerimiz yok olmuştur. Anlamda yürürlükten kalkmıştır. Simülasyon toplumunda; ancak zaten üretilmiş olan görüntülerle oynamaktan başka yapacak bir şey kalmamıştır. Sanat, anlamsız bir oyuna dönüşmüştür.”³⁵

Baudrillard’a göre nesne, yirminci yüzyılda geleneksel anlatım ve sanatta olduğu gibi insana bağlı bir gerçeklik olmaktan kurtulmuştur. Ama nesne soyutlanırken parçalanmıştır. Dada ve Gerçeküstücülük nesneyi yeniden canlılık kazandırmış olsalar da neofigürasyon ve özellikle Pop Sanat onu imgesiyle bütünlemiş olarak tekrar ele almıştır. Baudrillard, Pop Sanatın nesnelerle olan ilişkisini şu şekilde açıklamıştır;

“20. yüzyıl düşüncenin bir imgesi gibi duran, 20. yüzyılın temel eğilimlerini bünyesinde barındırdığı için var olan pop sanat, göstergelerle ilgili mantığı

³⁵ Giderer, a.g.e. 37s.

*ve onların tüketim biçimiyle bir çağdaş formudur yoksa doğrudan doğruya pop sanatın kendisi bir tüketim nesnesi midir şeklindeki iki soru birbirini dışarıda bırakan karşıtlar değil... Pop sanatın nesneler dünyasının tersine çevirdiğini; ama kendisinin de nesneler arasında yitip gittiğini söylemek her zaman olanaklı...*³⁶

Bu anlatıma göre sanatla tüketim kavramı iç içe girmiş ve sanat tüketilen bir nesne haline gelmiştir. Pop Sanatın tüketim ile olan bağlantısı ön plana çıktığı için, temsile dayalı geleneksel sanatın dünya görüşü de altüst olmuştur. Temsile dayalı resmin ana özelliği yüceltme kavramına dayalı olmasıdır. Tüketim mantığı, temsili resme yüklenmiş olan yücelik olgusunu ortadan kaldırmış ve onu sıradanlaştırmıştır. Bu anlatıma bağlı olarak Pop Sanat, temsil kavramının eski önemini kaybettirmiştir.

Baudrillard, geleneksel yaklaşımların derinlemesine bir dünya görüşüne sahipken, pop sanatın, endüstriyel ve seri üretimle elde edilmiş bir yüzeyselliği içerdiğini söylemiştir. Ona göre temsile dayalı sanatsal üretim sona ermiş, yerine taklitten oluşmuş bir sanatsal söylev gelişmiştir. Sanat bundan böyle çeşitli modellerin taklidinden başka bir şey olmayacaktır.

Batı toplumunda nesneye duyulan ilgi Platonca yaklaşımla önem kazanmıştır. *“Platon’un idealar dünyasının bir parçası olan nesne, bireyin kendi uslamlamasının sonucu olarak bir boyut kazanır. Bu algılayış içinde nesne dokunulmazdır. Mutlaktır. Çözümlemez. Onun çözümlenmesi bireyselliğin çözümlenmesiyle özdeşir.”*³⁷ Bu anlatıda nesnenin kendisinin bir imge olduğunu söyleyen Platon, onun bir imgesinden söz edilemeyeceğini savunmuştur. Nesnenin kendi gerçekliğinin boşalttığı alanı sadece simgeler doldurabilir. Bu nedenle Ortaçağ da üretilen sanatlarda yoğun bir simgesellik vardır. Fakat Rönesans’la birlikte nesne matematiğe bağlanmıştır. O artık somuttur. Aklın bir uzantısı ile nesne çözümlenir ve sorgulanır. Nesnenin bu şekilde algılanması onun bir imge sahibi olduğunu ortaya çıkarmıştır.

“Nesneye dokunulabileceğine göre, nesne parçalanabileceğine göre onun bir de imgesi söz konusudur. İmge de değişkendir; dönüştürülebilir bir yapıya

³⁶ Hasan Bülent Kahraman, Sanatsal Gerçekler, Olgular ve Öteleri... Üçüncü Basım, Agora Yay, İst. Temmuz 2005, 23s.

³⁷ y.a.g.e., 9s

sahiptir. Ancak, nesneyi kendi gerçekliğiyle yaşadığından imge nesnenin onlara dönüştürülmüş boyutu olarak ortaya çıkmaktadır.”³⁸

Batı sanatı İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, Plâtoncu anlayışı soyut sanatta yaşatma olanağı bulmuştur. Ancak Soyut Dışavurumculuk ve Boyasal Resim Sonrası Soyutlamaların neden olduğu ve savaşın hemen sonrasında değişen ekonomik yapı içinde kapitalist sistemin oluşturduğu Pop Sanatın ortaya çıkması bu gelişimi engellemiştir. Batılı düşünürler, Pop Sanatın nesneyle girişilmiş bir hesaplaşma sonunda ona dokunan, kullanan, dönüştüren ve onu günlük yaşamdaki yerini sanatsal düzene çeken bir açılım olduğunu söylemişlerdir. Hasan Bülent Kahraman, Pop Sanatın nesneyle olan bağlantısını modernizme benzetmiştir. Ona göre modernizmin ekseninde gelişmiş sanatsal ifadelerin önemli bir bölümü nesneyi tartışmaya yöneltmiştir. Kübizm de olduğu gibi. Fakat nesnelerin tartışılmasının bir mutlakiyet içerdiğini ve soyut sanatların sonunda tuvali boşaltmış olmasının buna bağlı olduğunu yazmıştır. Bu düşüncenin modernizmin mühendislik tutkusundan kaynaklandığını ve modernizmde sanatsal ifadesinin bir logosu olduğunu belirtmiştir. Bu düşüncenin dışında kalarak modern sanatı algılayanın olanaksız olduğunu söylemiştir.

Pop Sanat nesneyi tartışarak onu günlük yaşamın bir parçası haline getirmiş ve dokunurluğunu ön plana çıkartmıştır. Fakat nesne bu halde bile karakteristik özelliğini korumuştur. Bu durumda nesnenin kavramsal ve gerçeklik boyutları arasında “gerçek” sorgulanmıştır.³⁹

Pop Sanatta nesnenin dönüştürülmesi bir anlamda onun kendi özünden kopmasına da neden olmuştur. Bu aşamada yeniden üretilen nesne yeni bir boyut kazanır. Sonuçta Baudrillard’ın imgelerin imgeler aracılığıyla dönüştürülmesini ve yeniden üretilmesi hakkında söylediği yargı batı sanat ortamı tarafından kabul görmüştür.

Kahraman, Batı’nın imgeyle nesne arasındaki etkileşim kurmasının nedenini de kitle üretimine bağlamıştır. Kitle üretiminin mantığının imgelerin imgeler

³⁸ Kahraman, a.g.e, 10s.

³⁹ y a.g.e, 11s.

aracılığıyla üretimine dayandığını söylemiştir. Aynı zamanda, nesnenin kendisinin kitle üretimi içinde kendi gerçekliğinden soyutlanmış olduğunu savunmuştur. Nesneler bir imgeyle somutlaştırıldığı için kendi bağlamlarından kopararak algılanmış ve tüketim nesnesi haline dönüştürülmüşlerdir.

Toplum bir yandan nesneyi tüketmiş, diğer yandan nesnenin imgesini özümsemeye çalışmıştır. Sonuç olarak nesneyle kendisi arasında kendisinin oluşturmadığı bir imge sisteminin içinde kalarak kendine yabancılaşmıştır. Hasan Bülent Kahraman, nesnenin bu dönüşümünü kitle iletişim araçlarına bağlayarak Baudrillard'ın düşüncesini desteklemiştir.

Pop Sanat, kitle kültürü ile yüksek kültür arasındaki kategorik ayrıma son veren ilk geniş çaplı sanat akımı olarak bilinir. Ancak Pop Sanat, bu kültür ayrımını ortadan kaldırmaya yönelik bir amaç üzerine oluşmamıştır. Kemal İskender bu oluşumu şu şekilde açıklamıştır;

“Dolaylı olarak antimodernist bir tutum içinde olan popçular “popülist” olmadıkları gibi “klişe” lere de saplanmış değillerdir. Ayrıca yüksek ve alçak sanat kavramlarıyla uğraşmak güncel olayla geçmişi birleştirmek gibi bir amaç da gütmüş değillerdi. Ne var ki popun kendine özgü dal ve biraz daha amaçsız görünen yönelişinin gereği olarak çeşitli alanlara ait özellikleri bir araya getirerek yarattığı orta yollar ya da “tiyatro” Geç Modernistlerin asla katlanamayacakları kadar sanat dışı ve zevksizlik örnekleriydi. Doğal olarak da bu zevksizlik örneklerini temsil eden pop sanat, sanatın demokratikleştirilmesinde önemli ve etkili bir rol oynamıştır.”⁴⁰

1960'da toplumsal amaçlı gruplar oluşmuş savaş aleyhtarı hareketler, gençlik hareketleri, öğrenci hareketleri, feminist başkaldırı gruplar vb. Bu gruplar politik ve toplumsal gerçekleri protesto etmişlerdir. Onların bu hareketi kurulu düzene dolaylı olarak da yüksek kültür ve modernizme karşı bir başkaldırıydı. Bu hareketler, toplumsal gerçeklere modernist kültürden daha yakın olduklarından üst yapı kurumları üzerinde etkileri daha fazla olmuştur.⁴¹ Bu yıllarda Modernizm (Geç

⁴⁰ Kemal İskender, Post-Modernizm'in Kökeni ve Değerleri, Sanat Çevresi, S:154, Ağustos1991, 38s.

⁴¹y.a.g.e, 38s.

Modernizm) betondan büyük blokları ile kent merkezlerinde ve özellikle Amerika’da boy gösteriyordu. Modernizmin tüm öğretileri önemli üniversitelerin sanat ve edebiyat bölümlerinde öğretiliyor, sanatsal örnekleri galeriler tarafından toplanıyor ve sergileniyordu. Ancak yapılan çalışmalarda durmadan yenilenen estetik düzen eski önemini kaybetmeye başlamıştı. Aynı yıllarda Amerika’da liberal kapitalizme bağlı bir modernizm bilinci ortaya çıkmış, aydın kesim için her şeyin tersine çevrilmesinin zamanı gelmişti. 1960’larda Postmodernizm olarak adlandırılan bu yeni hareketi folk ve pop müzikle beslenen pop kültür temsil etmiştir. Bu kültürü oluşturanlar ise hippiler ve çeşitli protesto grupları olmuştur. Pop bu hareketlerin içine baştan sona uyum sağlayabiliyordu. Danto, pop’u diğer akımlardan şöyle ayırmıştır; *“Bence pop, bir akımın ardından gelen ve yerini bir başkasına bırakan bir akımdan ibaret değildir. Derin toplumsal ve siyasi değişimlere işaret eden ve sanat kavramında derin felsefi dönüşümler yaratmayı başaran son derece sarsıntılı bir andı”*⁴²

Pop Sanatla birlikte sanata bakış açısı da değişmiştir. Örneğin kültürel üretimin teknolojik gelişmelerle varlık göstermesi, üretilen sanat eserlerinin pazar değerleriyle ölçülmesi, estetik olarak yaratma becerilerinin ve sanat ile tinsel değerlerin sorgulanması gibi. Bu oluşum 19. yüzyılda başlamış ve Hegel’in görüşleri ile devam etmiştir. Hegel, artık insanın ulaşmış olduğu tinsel gelişimi sanatın teknik becerileri ile temsil edilemeyeceğini ve sanatın sonunun gelmiş olduğunu ileri sürmüştür. Aynı düşünceyi benimsemiş olan bir diğer düşünür Arthur Danto; sanatın yerini, antik kuramın aldığını ileri sürmüştür. Danto, çağdaş sanatların kuramsal ve kavramsal eğilimlerine sözcü olmakla birlikte sanatı insansal değerlere ve estetiğe bağlayanların itirazlarıyla da karşı karşıya kalmıştır. Danto, Hegel düşüncesini de dikkate alarak artık sanat eserini oluşturan unsurun estetik değil kuram olduğunu ileri sürmüştür. Biçiminin önemsendiği sanat eseri artık kendini tekrarlayan bir nesneden ibaret olduğunu söylemiştir Danto’ya göre Pop aracılığıyla, sanatın kendine dair felsefi sorunu ne olduğu ortaya çıkmıştır. Bu sorun birbirine benzeyen ve bir sanat yapıtı ile sanat yapıtı olmayan nesne arasındaki farkı oluşturan şeyin ne olduğu sorusudur. Sanatın anlamı örnekler üzerinde öğretilabilir iken asla ortaya

⁴² Kemal İskender a.g.e. 38s.

çıkamamıştır. Ona göre, “*Sanata dair felsefî sorun, sanat tarihinin içinden netliğe kavuşturulmuş olduğuna göre, o tarih sona ermişti.*”⁴³

Greenberg, sanatın belirleyici koşullarını resim sanatını tüm diğer sanatlardan neyin ayırdığı üzerinde yaptığı anlatısı ile çözümlemeye çalışmıştır. Sanat eserinin maddi araçlarında bulunduğu bu çözüm, pop sanatın ortaya çıkmasıyla son bulmuştur. Bu anlatı sanat sona erdiğinde, bir sanat eserinin hiçbir özel biçim de olmak zorunda olmadığını kabul ettiğinde sona ermiştir.⁴⁴

Toplum yapısında büyük değişimin yaşandığı bu yıllarda, pop sanat sadece bir akım olarak değil aynı zamanda yaşananları benimseyip uygulayan bir süreç olarak da değerlendirilmiştir. Bu nedenle sanat eserinin ne olduğunun sorgulanması bu süreçle bağlı nedensel birliktelik olarak kabul edilmiştir.

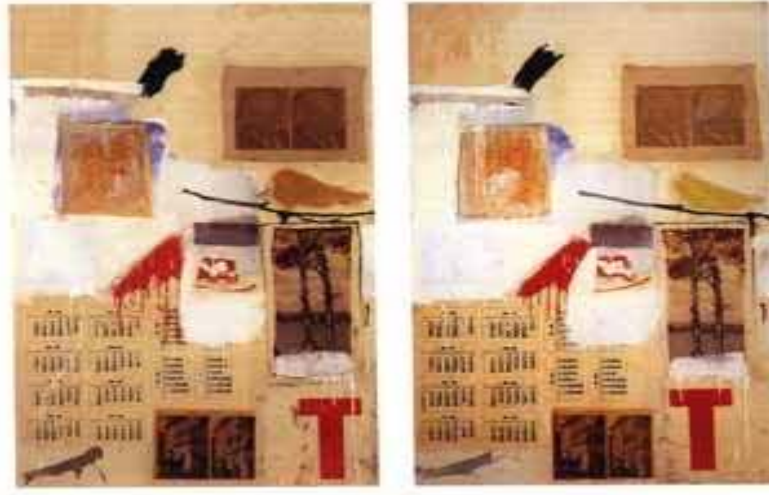
Sonraki alt başlıkta tuval resmini sorgulayan, resme yeni bakış açısı ve yeni malzemeler getirerek, resmin ne olduğu sorusunu ortaya koyan Robert Rauschenberg ve Andy Warhol’a yer verilmiştir.

1.5.1. Robert Rauschenberg (1925–2008)

Rauschenberg, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra çağdaş sanatın en önemli isimlerinden biri olmuştur. Sanatçı, sanat ile gündelik yaşam arasındaki mesafeyi kapatarak plastik sanat türleri arasında ilişki kurmak istemiştir. Rauschenberg, 1955’te “şunun bunun kuvvetli ve gürültülü patırtılı derlemeleri” adlı bir dizi resim yapmıştır. Bu resimlerinde, gazete ve dergilerden alınan fotoğraflar ile kendi çizimlerini bir arada kullanmıştır. Rauschenberg bu resimlerinde kullandığı nesnelerle insanın ve sanatın aşırı ölçüde alçaltılmasını yansıtmıştır. Bu tür uyumsuz nesnelerle resim yapmaya bir süre devam ettikten sonra Soyut Ekspresyonizme özgü fırça vuruşlarıyla yeni resimler yapmıştır. Factum I ve Factum II adlı bu resimlerde sanatçı Factum I’de kullandığı işaretlerin benzerlerini Factum II’de yinelemiştir. (Res. 8)

⁴³ Arthur C.Danto, Sanatın Sonundan Sonra, Birinci Basım, Çev: Zeynep Demirsü, Ayrıntı yay. İst, Mayıs 2010, 159s

⁴⁴ y a.g.e 159s.



Resim 8: Robert Rauschenberg, “Factum I ve Factum II” 1957, Karışık teknik

Rauschenberg ilk resimdeki anlamsız ve amaçsız gibi görünen şeyleri ikinci resimde kabul ettirmeye çalışmıştır. Norbert Lynton, bu resimleri ne Soyut Ekspresyonizme ne de Ressam Sonrası Soyutlamaya bağlamıştır. Ona göre bu resimler Dadaizme özgü hareketlerdir ve Amerika’nın yüksek ve soylu yeniliklerini eleştirmek için yapılmışlardır. Rauschenberg, bu resimlerle o dönemde yaşanan kültürel bir balayını yarıda kesmek istediğini ileri sürmüştür.⁴⁵

Rauschenberg’in serigrafı ve kağıt baskı tekniğine karşı merakı bu alanda ilerlemesine neden olmuştur. Sanatçı malzemeye olan ilişkisini; malzemenin değişim ve üretim aşamasında gerçekleşen yeniliklerin ortaya çıkması olarak açıklamıştır. Örneğin 1953’te De Kooning’den kimyasal bir maddeyle silmek için bir eser istemiştir. De Kooning’in verdiği desen, kâğıt üzerine kurşun kalem, mürekkep ve pastel boya ile yapılmıştır. Rauschenberg deneyimin verdiği heyecanla bu deseni silmiş ve eserin adını da “Silinmiş Resim” olarak koymuştur. Rauschenberg, burada resmin sınırlarını zorlamış ve ona eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Sanatçı kataloglarda ve biyografi kitaplarında kendisini anlatırken şunları söylemiştir;

“Ben sonucun iyi bir sanat eseri olup olmamasıyla ilgilenmiyorum. Hatta bundan tamamı ile kaçıyorum. Bence süreç daha heyecanlı. Hele bozmak

⁴⁵ Lynton, a.g.e, 292s.

daha da ilginç. Yaptığınız her iş bir başkasının estetik duygusunu zedeleyebilir. Onun için ne kadar az bilirsem o kadar sınırlanırım. Öğrenmemeyi tercih ederim. Bir insan ya sanatçı doğar ya da başka bir şey. Bence sanat öğrenilmez.”⁴⁶

Lynton’un değerlendirmesine göre Rauschenberg, soyut dışavurumculuğa karşı bir hareket olan Pop sanatın öncülerinden biridir. De Koning ise soyut dışavurumcu akımının öncüsüdür. De Koning için resim bir illizyondur ve bu bilinçle resimlerini yapmıştır.

H.E. Giderer ise, silme eyleminin altında yatan bir olasılığı şöyle anlatmıştır. *Rauschenberg ‘in çok bilinen “sanatla yaşam arasındaki uçurumu kapatma” düşüncesi ışığında bakıldığında, sanatçının, resminin yaşamdaki değişimi, yaşamdaki çeşitliliği yansıtmasını istediği düşünülebilir.”⁴⁷*

1960’larda Amerika’da pop-art ortaya çıktığında sanatçı iki boyutlu çalışmalara yönelmiştir. John F. Kennedy’nin fotoğrafı gibi dergilerde kullanılan resimleri alıp serigrafi tekniğiyle ipek panolara basmış, üzerine fırça darbeleri ile müdahalede bulunmuştur. Bu çalışmalarıyla gerçekçiliği bire bir tuval üzerine taşımıştır.

Rauschenberg’in “Beyaz Resim” adlı dizisi mono krom resim anlayışı içinde yapılmıştır. Sanatçı bu dizimde 7 tane tual’i yan yana getirerek sergilemiştir. Rauschenberg bu resminde yokluğun özgürlüğünden ve hiçliğin doluluğundan söz ettiğini söylemiştir. H.E Giderer; bu resmi değerlendirirken sanata köklü yenilikler getiren birçok sanatçının başlangıç noktasına gelerek işe başlaması gerektiğini söylemiştir. Ayrıca, boş tuvalin resim sanatında başlangıç olabileceği gibi bir son anlamına da gelebileceğini iddia etmiştir.⁴⁸

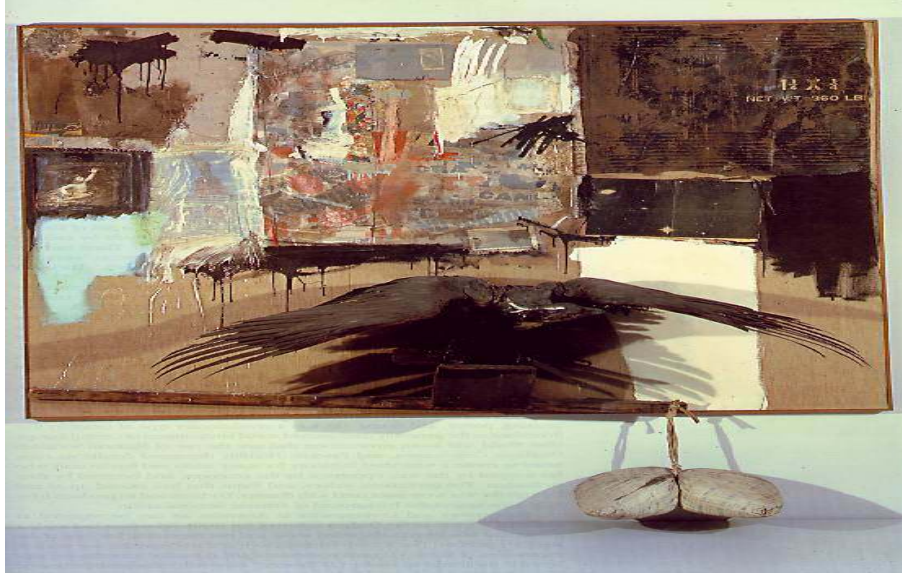
Rauschenberg, bir gösteri anında resim, heykel, müzik ve dansı aynı anda sergilemiştir. Bu çalışmasında resim yapılışına ve izlenilişine yeni bir bakış açısı getirmiş “kalıcılık” olarak bilinen değeri de eleştirerek ”sanat eseri kalıcı

⁴⁶ Yahşi Baraz: “Çağdaş Sanattan Bir Yıldız Kaydı: Robert Rauschenberg”, rh+sanart, Temmuz-Ağustos 2008, İst 74s.

⁴⁷ Giderer, a.g.e, 129s.

⁴⁸ y.a.g.e, 131s.

olmalı mıdır?” sorusunu ilk defa ortaya koymuştur. Ayrıca, tuval üzerine nesneler yapıştırarak gerçek nesneyi tuval üzerinde kullanmıştır. Örneğin doldurulmuş bir Amerikan kartalını tuvale iliştirerek yaptığı “Kanyon” (Res.9) resmi ile doldurulmuş keçinin, araba lastiğinin ve resmi yapılmış bir panonun yer aldığı “Monogram” adlı resmi gb.



Resim 9: Robert Rauschenberg, “Canyon”, 1959, combine on canvas, 70x24cm

Bu çalışmalarıyla Rauschenberg resimde gerçek nesneyi kullanarak gerçek ile onun benzeri arasındaki ilişkiyi irdemiştir. Ayrıca, resim ve heykel arasındaki uzaklığı ortadan kaldırmak istemiştir. Böylece Minimalizm’i yakından ilgilendiren en önemli düşünceyi ortaya çıkarmıştır.

Rauschenberg’in, 1950’li ve 1960’lı yıllardan itibaren Avrupa sanatı üzerine etkisi çok büyük olmuştur. Onun çalışmaları sonucunda gerçeklik farklı boyutlarda incelenebilmiştir. Rauschenberg, resim ve heykelde değişik teknikler uygulamış, gelecekte ki sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirmiş, bir yandan da sanatın tanımını genişletmiştir.

1.5.2. Andy Warhol

1960'lı yıllarda başlayan popüler kültürün etkisi, önce reklâm, film ve resimli magazin dergilerinde görülmüştür. Popüler sanat, kitle iletişim tekniklerinin gelişmesiyle ön plana çıkmıştır. Çünkü kitle üretimi arttıkça, ortaya çıkan ürünlerin kitlelere tanıtılması ve onlar tarafından tüketilmesi gerekmiştir. Kitlesele tüketim için oluşan bu zorunlu “ortak tutumlar” sanat pazarını belirlemiştir. Bu ortam içinde Pop sanatçıları, popüler kültürü, günlük yaşamın sanata yansması olarak yorumlamışlardır. Gencay Şaylan bu dönüşümü şöyle açıklamıştır;

“Çağdaş kapitalist toplum kitle toplumdur ve kitle toplumu içinde bütün insan ilişkileri anonimleşmiştir. O halde bu tür bir toplumda yaşamı yansıtacak sanat, anonim ilişkileri içinde kaybolan, kitlenin mekanik bir parçası haline gelen ama kitle içinde farklı olma gereksinmesi duyan bireye yönelik olmalıdır.”⁴⁹

Bu ortamı yansıtan çalışmalar yapan Andy Warhol bireysel, kolektif, otografik ve anonim tarzı ile sanat çevresinde dikkat çekmiştir. Andy Warhol'un kitleselelik anonimlik gerçeğı ile özel olma gereksinmesini bir arada kullandığı Marilyn Monroe ile Coca Cola posterleri bu oluşuma iyi bir örnek olarak gösterilmiştir.

Warhol, postmodern sanat ve estetik anlayışının öncülerinden biri olarak kabul edilmiştir. Sanatçı, toplum tarafından örnek alınan bir film yıldızı olan Marilyn Monroe posterini yapıp, çoğaltıp dağıtımını yaparak modernist sanat anlayışına karşın, postmodern sanat anlayışını simgeleyen bir davranış sergilemiştir. Warhol için tarihi yorumlamak olanaksızdır. Ona göre tarihin bir kuramı olmadığı için o kavranamamıştır. Warhol postmodern anlayışın özelliklerinden biri olan, yaşamın olduğu gibi yansıtılmasını, (şiddet, ölüm, mutluluk, tüketim vb) konu olarak almıştır. Ona göre bir sanatçının bir misyona ihtiyacı olmamıştır. O sadece yaşadığı anın ve yerin özelliklerini yansıtabilmiştir.

⁴⁹ Gencay Şaylan, Postmodernizm, 2. Baskı, İmge Yay, Ankara, Mayıs 2002, 92s.

Andy Warhol, resimlerinde serigrafi tekniğini kullanmıştır. İşlediği konular, film yıldızları (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor gibi ünlüler), Amerikan toplumunun çok iyi bildiği kişiler, suçlular, otomobil kazaları, elektrikli sandalyelerdir. Warhol bu konularla makineleşmiş toplumu yansıtmıştır. Tekrarlanan bu imgeler seyircide sıkıcı ve monoton bir görünüm yaratmıştır. Aynen dış dünyada kitle iletişim araçlarının geniş reklâm kampanyalarıyla sürekli gündem de kalan herkesin bildiği imgeler gibi. Warhol, fabrikasyon şeklinde yaptığı bu resimlerinde herhangi bir anlam olmadığını söylemiştir;

“Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni tüm yapmak stediğim bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor... Gelecekte herkes 15 dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek... Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerinin yüzeyine, filmlerine ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok.”⁵⁰

Andy Warhol’un kullandığı imgeler, gazete ve dergiler için çekilmiş fotoğraflardır. Bu fotoğrafları, tuvale yansıttığı anda izleyici ile resim arasında bir uzaklık hissi oluşturmuştur. Böylece sanatçı, yalnızca bir nesneyi gerçekçi şekilde yansıtmanın yanında onun günlük hayattaki sunumunu da vermiştir. Warhol, fotoğrafik görüntüyü, kendi amaçları doğrultusunda kullanmış ve pop kültürün şöhretli kişilerinin portrelerini tuval üzerinde anlamsız hale gelen resimler durumuna dönüştürmüştür.

Edward Lucie-Smith, pop resminin en önemli yanının stil düşüncesini ortadan kaldırmak olduğunu ileri sürmüştür. Bu özelliğin Warhol’un resimlerinde açıkça görüldüğünü belirten Smith onun “el yapımı yapıtı” düşüncesini ortadan kaldırmak istediğini söylemiştir.⁵¹ Pop Sanat üzerine yapılan başka bir değerlendirme ise, Baudrillard’ın simulacrum kuramı ile Warhol’un resimleri arasında kurulan ilişki üzerine olmuştur. H.E. Giderer bu konuyu şöyle açıklamıştır;

⁵⁰ Lynton, a.g.e. 302s.

⁵¹ Giderer, a.g.e, 141s.

*“Resimlerde imge, yansıtma, illüzyon her şey vardır; ama ressam, anlam, düş, duygu ve derinlik kaybolmuştur. Bu nedenle Baudrillard, Warhol’u ele almıştır ve onun resmi ile simülakr arasında ilişki kurmuştur. Ona göre Warhol, hiçliği yeniden resmin merkezine yerleştirmiştir. Yapıtlarının tümü sanat ve sanatçı kavramlarına meydan okumaktadır.”*⁵²

Warhol, resimlerinde imgeyi kullanmasına rağmen resimlerindeki imgesel ifadeler seyirciye hiçliği hissettirmiştir. O, resimlerinde kapitalist çağın gerçeklerini yansıtmaya çalışmıştır.

Donald Kuspit; Günümüzde sanatın tamamen içinde bulunduğu dönemi yansıtır hale gelmesinin, pop sanatın ortaya çıkmasıyla gerçekleştiğini söylemiştir⁵³. Warhol’un 1975 yılında sanatı büyük bir başarıyla sanata dönüştürdüğünü ise şöyle ifade etmiştir; *“Piyasa sanatı, sanat’ın ardında gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister “sanat” densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim.”*⁵⁴ Kuspit, Warhol’un para ve sanatı aynı anda birbirinin yerine kullanarak ikisini de değersizleştirdiğini söylemiştir. Aynı zamanda, Warhol’un, adına ister sanat densin ister başka bir şey, şeklindeki ifadesinin bunu desteklediğini belirtmiştir. Sanatçının sanatın ne olduğu ve ne anlama geldiği konusunda kesin bir ifadeye sahip olmadığını, ileri sürmüştür. Örneğin Warhol “Altın Marilyn Monroe” adlı eseri ile ticari bir ikonun sanat ikonuna dönüştürmesi gibi (Res.10). Sanatçı, burada ünlü bir film yıldızının yerine geçmek isteyen insanların, kendilerini bu ünlü ile özdeşleştirerek istek ve arzularını tatmin etmiş olduklarını söylemiştir.

⁵² Giderer a.g.e , 142s.

⁵³ Kuspit, a.g.e, 161s.

⁵⁴ y.a.g.e, 161s.



Resim 10: Andy Warhol, “Altın Marilyn Monroe”, 1967, screenprint, 36x36cm

Warhol, sanatında toplumsal başarılarla sahip olan kişileri ön plana çıkartarak onları ticari amaçlar doğrultusunda sömürmüştür. Bu değerlendirmeler doğrultusunda Kuspit, sanatın kendine olan inancını kaybettiğini söylemiş ve şöyle devam etmiştir;

“Postmodern nihilizmin bu eksiksiz ifadesi, sanatın kendine olan inancını neden kaybettiğini açıklar: Duygusal ve varoluşsal derinliğini yitirmiştir ve böyle bir derinliğe sahip olmak için bir neden görmemektedir. Artık derinlere dalmak istemez-zaten yaşamda derinlik olduğuna da inanmaz ve yaşamda derinlik olduğuna inansa bile bu derinliğin baskısına dayanma gücü yoktur- bu nedenle risksiz Postsanat haline gelmiştir; inandırıcılığını yitirmemek içinde yapay bir yaşam deneyimine dayanmaktadır.”⁵⁵

Warhol’un resimlerindeki ünlülerin gerçekliğinin bile olmadığını söyleyen Kuspit, varmış gibi yaptıklarını, aslında var olmadıklarını yazmıştır. Yazar, sanatın kendine olan inancının yitirmesinin bir başka nedenin eğlence dünyasının bir parçası haline gelmesi olduğunu ve popüler ticari kültüre teslim olmasından kaynaklandığını söylemiştir.

Warhol, Amerikan toplumunun sanata yönelik tutumunu çok iyi yansıtmıştır. Amerikalı ünlülere göre sanat, iş ve eğlencedir. Bu nedenle sanat paraya teslim

⁵⁵ Kuspit, a.g.e, 165s.

olmuş, onun boyunduruğu altına girmiştir. Warhol'da bu anlayışta işler yapmış, sanatı para olarak görmüştür. *“O, insanların iş ve başarıya taptığı kapitalist dönemde sanatı da bu ortamın bir parçası haline getirmiştir.”*⁵⁶ Böylece hem sanatın o dönemdeki durumunu eleştirel bir yaklaşım sergilemiş hem de sanatın ne olduğu sorusunu ortaya atarak ona felsefi bir boyut kazandırmıştır.

Kuspit, göreceli değerler ve teknolojik ihtiyaçlar dünyasında, sanatın önceden var olan değerleri olan estetik derin düşünme, güzellik, sonsuzluk ve özgürlüğün hem deneyimsel hem de kavramsal olarak eski moda kabul edildiğini söylemiştir. 1960'larda ise sanatın, sanat olarak kabul görülen değerleri güncel ve haber değeri taşıyan nitelikte olmasında yatmıştır. Bu açıdan pop kültür içinde bu değerlerde sanat zaten yapılmıştır. Bir eserin tartışma yaratması onu önemli kılmaya yettiğini söyleyen Kuspit, uzun vadeli sanatsal belleğin günümüzde yeri olmadığını ve kısa vadeli sanatsal belleğin postmodern anlayışta kabul görülen bir davranış olduğunu söylemiştir.

Warhol'un resimleri, popüler kültürün özellikleriyle benzer niteliktedir. Warhol, kapitalist toplumda yaşanan duygusuzluğu resimlerinde yansıtmıştır. Onun resimleri duygusallıktan uzaktır. Warhol, modern toplumda makinenin kazandığı önemi ve gücü simgelemiş ve kendini makinelerle özdeşleştirmiştir. Seri halde yaptığı baskı resimlerinde görüldüğü gibi içgüdülerini ve imgelerini kaybetmiştir. Warhol'un portrelerinde bu durum açıkça görülebilmektedir. Figürleri insani olmamakla birlikte robotumsu bir şekilde günlük yaşamdaki halleriyle resimlenmiştir. Ona göre insanlar toplumsal kimliklerinden ibarettir. Kişi olarak varlık gösterememişlerdir. Toplumda bir yere sahiptirler. Toplumsal rolleri dışında insani yönleri yoktur ve boşluktan ibarettirler. Warhol onlar gibi içsel bir yaşam sürdürmemiştir. İçsel yaşama değer vermez o yaşamı anlamsız görmüştür. Warhol'un figürleri günlük yaşamdan yalıtılmış, eleştirel bilinçten yoksun oldukları için, onlarda manevilik ve duygusallık görülmemiştir. Warhol'un resimlerinde eleştirel bilinç olmadığı için onlar insanlaştırılamamıştır.

⁵⁶ Kuspit, a.g.e.166s.

Daha önceleri sanata manevi özgürlük katan eleştirel bilinç ortadan kalkmış, yerine günlük olayları yansıtan kısa süreli sanatsal anlayışlara bırakmıştır. Avangard, sanat eleştirel, manevi ve insani bir fark yaratmış, günlük yaşamı kimi zaman değiştirmeyi başarabilmiştir. Sahici Avangard sanatta manevi aşkınlığa duyulan arzu o kadar fazladır ki, insan günlük yaşama bağlı hissetmez kendini. Postsanat ise günlük yaşama geri adım atarak duygusallıktan ödün vermiştir. Warhol'un resimleri buna güzel bir örnektir. Onun, figürleri insanlıktan uzak toplum için üretilmiş insan taklitlerine benzemektedir. Geleneksel sanatla resmedilen insanların ise manevi bir görüntüye sahip oldukları saygınlık ve bu görüntülerin ahlaki bir kaygı taşıdıkları görülmüştür. Bu nedenle Warhol, döneminin bütün sosyal ve ekonomik özelliklerini resimlerinde yansıtmıştır.

Sanat, Warhol'la cevabını veremeyeceği en son ve en can alıcı felsefi soruyu ortaya koymuştur. Warhol'un galeride sergilediği Brillo kutularının benzerleri marketlerde her gün karşılarına çıkanlar ile birebir aynıdır. Ancak o kutuları sanat eseri haline getiren nedir? Bu soru, sanat eseri olarak kabul edilebilecek olan şeyin, eserin herhangi bir fiziksel veya algısal özelliğiyle değerlendirilmeyeceğini ortaya çıkarmıştır. Warhol yaptığı Brillo kutuları üzerine şunları söylemiştir;

“Bütün (Campbell's Çorbası) konverse kutularını tuvalin bir dizi halinde üstüne yaptım; Sonra onları kutunun üstünde görmek için bir kutu yaptırđım. O zamanda bu kutu gözüme çok garip göründü; hiçte gerçekçi bir havası yoktu. O kutulardan biri şurada duruyor. Konserve kutusu kâğıtlarını kutunun üstüne yaptım, ama o da çok garip oldu. Kutuları önceden yaptırttım. Hepsi kahverengiydi ve tıpkı kutuya benziyorlardı; bu nedenle bende sıradan bir kutu yapmanın harika bir şey olacağını düşündüm”⁵⁷

Warhol bu açıklamasında sadece günlük yaşamda görülen nesneleri anlatmak için kutuları yaptığını söylemiştir. Warhol'un bu kutuları yapmasının başka bir anlamı yoktur. Danto ise Andy Warhol'un, deterjan kutularının aynılarını ahşap bir malzeme ile yapıp boyadığı “Brillo Kutuları” adlı eserinin bir sanat eseri olarak kabul edildiğini söylemiştir (Res.11). Ancak bu eseri deterjan kutusundan ayıran

⁵⁷ Yahşi Baraz, “Andy Warhol; Yirminci yüzyıl estetiğinde kökten bir değişimin öncüsü -2”, Genç Sanat, Say.: 2, Mart 1999, 55s.

şeyin, onun altında yatan kuramdan kaynaklandığını belirlemiştir. Sanat ile gerçekliğin bu eserle birlikte birbirinin içinde kaybolmuş olduğunu belirten Warhol'un sanat nedir? sorusunu ortaya atarak sanatı felsefi olarak zehirlediğini ileri sürmüştür.



Resim 11: Andy Warhol, “Brillo kutusu”, 1960, readymade

Bu soruyu ilk ortaya atan “çeşme” adlı eseri ile Duchamp olduğunu söyleyen Danto, sorunun yanıtının sanatın felsefi formu içinde bulunduğun belirmiştir. Bu nedenle Warhol'un kutuları hakkında şunları söylemiştir; *“Warhol'un kutuları açıkça bir şeyle ilgilidir ve bir anlam ve bir içeriğe sahiptir. Hatta bu kutular bir çeşit metaforlardır. Garip bir yolla sanat hakkında bir ifade türü yaratırlar; kimliklerini kimliğin ne olduğu sorusuyla birleştirirler.”*⁵⁸ Sonuç olarak sanatın, yapılan nesnenin fiziksel veya algısal özelliğinde değil başka bir yerde aranılması gerektiği ortaya çıkmıştı.

1960 ve 1970 arası, sanat alanında hızlı değişimler yaşanmış, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Vücut Sanatı, Yoksul Sanat, Toprak Sanatı, Fluxus gibi sanatsal hareketler yer almıştır. 1970 sonrasında sanatın sorunu toplumla ilişkisi değil, sanatın toplumsal bağlamı üzerine yoğunlaştırılmıştır. Ayrıca bu dönemde gerçekliğin nasıl elde edilerek ortaya konduğu değil, neyin sanat olup olmadığı sorgulanmıştır.

⁵⁸ Giderer, a.g.e 32s.

Pop sanatın, başlangıcını yaptığı bu sorgulama, Minimalizm ve Kavramsal Sanatla devam etmiştir. Sonraki bölümde bu iki akım ekseninde yaşanan sanatsal değişimler irdelenmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT NESNESİNİN SONU

1960'dan sonra sanatın olağanüstü bir hızla değişim yaşadığı görülmüştür. Bu değişim sanatın biçimsel yapısını olduğu gibi düşünsel yapısını da etkilemiştir. Minimalizm, Kavramsal Sanat, Vücut Sanatı, Yoksul Sanat, Toprak Sanatı, Fluxus, Beuys'un eylemleri bu dönem de gerçekleşmiştir. Sanat, artık kendini kendisiyle sorgulayan, kendine ait tanımları yeniden ele alan, felsefenin asli görevi olan kavram üretmek işini üstlenmiştir. Sanatın böyle bir işlev üstlenmesi dil bilim, anlam bilim ve yapısalcılık gibi alanlarında önem kazanarak sanatın sorgulanmasında başvuru kaynakları olmasına neden olmuştur. Sanatın tanımı, sanat yapısının anlamı ve sanatı kültürel bir öge olarak çözümlemek ancak bu yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Sanatın kavramsallaşma sorunsalı, hiç kuşkusuz biçimci bir sanat anlayışı ile olmamıştır.

Sanat alanında yaşanan bu değişimler 1917 yılında Marcel Duchamp'ın bir pisuvarı duvara asması ve ona "Çeşme" adını vermesiyle başlamıştır. Ancak onu hazırlayan koşullarında en az onun kadar önemli olduğu bilinmektedir. Bu değişimi temellendirebilmek için Birinci Dünya Savaşı'nın öncesini ve yıkımlarla dolu sonrasını bakmakta fayda vardır. Savaş öncesi kapitalist sistem toplumun tüm alanlarında olduğu gibi sanatı da etkilemiştir. Sanat, kapitalist sınıfın kendini ve "kara" parayı aklamak için kullandığı bir araç haline gelmiştir.¹

Savaşın sonunda, imparatorluklar yıkılmış, ülkeler pasaportla girilen, değişik kültür ve yaşam biçimlerinin egemen olduğu bölgelere dönüşmüştür. Sanat dışı alanda bunlar yaşanırken, sanat alanında ise sanatçı tüm bu yaşananlara sanatçı kimliği ile tepki vermiştir. Egemen sınıflarla ve kurumlarla alay etmiş onları aşağılayan eserler ortaya koymuştur. Duchamp'ın çıkışı, Maleviç'in isyanı bu dönemde gerçekleşmiştir. Duchamp'ın "ready made" lerinden sonra enstalasyonlar plastik sanatlar kavramını tuval resmi-heykel arasında sıkışmaktan kurtarmıştır. Ancak tüm bu oluşumları tek bir nedenle ya da sanatçı ile sınırlamak yanlış olur.

¹ Hasan Bülent. Kahraman, Sanatta Konvansiyonel Tradisyone İlişkisini Bakışlar: Resim- Kavramsal Sanat Açısından, Hürriyet Gösteri, Sayı.125, Nisan 1991, 64s.

Çünkü bu oluşumların hepsi özgürlük arayışı içinde birer bütündür. Bu arayışların altında yatan ana amaç sanatın sorgulanması olmuştur. Duchamp'la başlayan dada hareketi, Johns, Rauschenberg, Klein ve Manzoniyle süren yeni- dadacı çizgi ile farklı bir boyut kazanmıştır. Sanatçı, eserinde dönemin egemen düşüncesini biçimsel yaklaşımlarla vermiştir.

1960'lı yıllarda, geleneğe karşı çıkmakla geleneği önemsemek arasında yaşanan çatışma minimal sanatı 'Boyasal Resim Sonrası Soyutlamacı Resim' ile Pop Sanat arasında bırakmıştır. Hasan Bülent Kahraman bu oluşumu geleneksel resim ile bağdaştırarak şöyle açıklamıştır;

“Geleneksel tuval resminde yüzey, derinlik, perspektif, göz yanılsaması gibi sorunlar ağırlıklarını sürdürürlerken bir şey iyice anlaşılmış ve kesinlik kazanmıştır. Boya resmi ‘bundan böyle’ de üretken ve devingen olmak istediği her noktada bunu kendi içine dönerek, kendisine eklemlenerek ve kendisiyle bütünleşerek başaracaktır. Biçim açısından olsun, içerik açısından olsun resim ancak geleneksel sorularına yanıt aradıkça varsıllaşacaktı.”²

Dünya özellikle batılı toplumlar, 1960 ve 1970'li yıllarda önemli değişimler yaşamışlardır. Marksizm yeniden gündemde ki yerini almış, hippilik, çiçek çocuğu olmanın bir yaşam biçimi olarak kabul edilmesi, Jean Paul Sartre'ın hakiki insan oluş felsefesinin kabulü, The Beatles topluluğunun konserlerini on binlerce kişi tarafından izlenmesi gibi. Daha öncede olduğu gibi sanatçılar kapitalist sisteme baş kaldırmış, ahlaki değerlere, parasal ilişkilere, tarihe, dine hemen hemen her şeye isyan etmişlerdir. Bu gelişmeler sanata yansımış, kavramsal sanat içerikli performans ya da vücut sanatı olarak kendini göstermiştir.

1960'larda Wittgenstein'in dilde indirgemeci yaklaşımı minimalistleri de etkilemiştir. Bu etkilenme, onlarda form ve biçimde sadeliğe gitmekle gerçekleşmiştir. Aynı yıllarda Kosuth 'Felsefeden Sonra Sanat' adlı çalışmasını sergilemiş, Weimer ve Barry 'Dil ve Sanat Gurubunu kurarak dil- sanat-kavram ilişkisini sorgulamıştır. Hasan Bülent Kahraman bu oluşumu şöyle açıklamıştır;

² Kahraman, a.g.e,65s.

“Sanatçı yapıtıyla felsefecinin ya da belli bir felsefenin sözünü ve sözcülüğünü üstlenmiş; felsefecide kendi görüşlerini temellendirebilmek için sanatçının yapıtına yönelmiştir. Biçim olgusunun sınırları içinde kalmak yükümlülüğü açılmış bağlam, önem verilerek öne çıkılmıştır. Sanatçı yapıtıyla, tarihselliği saptamak, toplumsal olanı tartışmak, güncel olana irdelemek, siyasal olan karşısında tavır almak istemiştir.”³

Kavramsal sanat, herhangi bir kavramı ele alarak onun özünü ve ortaya çıkış şeklini irdelemiş, yapıtı belli bir düşünceyi iletmek için sadece bir araç olarak kullanmıştır.

Bu bölümde Minimalizm ve Kavramsal Sanatta, resmin zihinsel ve biçimsel açıdan geldiği son nokta ile bu noktaya getiren koşullar anlatılmıştır.

2.1. Minimalizm ve Sanat Nesnesinin Sonu

Üç boyutlu çalışmaları ile heykel ağırlıklı bir tür soyut sanat biçimi olarak tanımlanabilen Minimalizm, ilk kez Amerikada resimde kapsayan bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkmıştır. Minimalizm sanatın sınırlarını yalınlığa doğru zorlamış, üç boyutlu çalışmalara ağırlık vermiştir. Bu nedenle Minimalist yapıtın en önemli özelliği yalınlığı olmuştur.

Minimalizm ile birlikte geleneksel heykel sanatı, yerini soyut heykellerin yer aldığı farklı bir anlayışa bırakmıştır. Ayrıca heykel bir kaide üzerinde duran bir sanat eseri olmaktan çıkıp sıradan bir nesne durumuna düşmüştür. Minimalizmin indirgemeci olduğunu söyleyen katı ahlakçı suçlama, Minimalizmin sanatı gündeliğe, faydacılığa, sanatsal olmayana yönlendirdiği eleştirisini de gündeme getirmiştir. Clement Greenberg’in benzer eleştirisi şöyle olmuştur; *“Minimalistler ilerici olanla acayip olanı karıştırmış ve sanatın özüyle ilgilenmek yerine konu dışı etkilerin peşine düşmüştür.”⁴*

³ Kahraman .a.g.e, 66s.

⁴ Hal Foster, Gerçeğin Geri Dönüşü, 1.Basım, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Mayıs 2009, 67s.

Minimalizm, Soyut Dışavurumculuğa karşı gelişen bir akım olmuştur. Minimalizmin yalın sanat anlayışına karşın, Soyut Dışavurumculuk nesnelliğe ve rastlantısallığa önem vermiştir. 1950'lerin sonunda, Soyut Dışavurumculuğun ardından gelen Ressam Sonrası Soyutlama, bu akımın leke ve renk birimlerini en aza indirgeyerek anlatımı yok etmiş ve resim yüzeyine yayılan bileşimin görsel nitelikleri üzerinde durmuştur. Soyut Dışavurumculuktan sonra resim alanında ilk değişimler 'Ressam Sonrası Soyutlama' ile gerçekleşmiştir. Minimalizmde her şeyi dışlayan özgün bir dil arayışı söz konusudur. Soyut Dışavurumculuğun romantik, hareketli ve hemen hemen yaşamsal biçimine karşın, Minimalizmin durağan, bireysel ve yalın anlayışı iki akım arasındaki farklılığı yeterince ortaya koymuştur. Minimalistlerin rastlantısallıktan uzak, bütünsel ve yalın olması yapıtlarının ortak özelliği olmuştur.

Kuspit'in, resim sanatında savunduğu estetik tutarlılık ve bütünlüğe karşın, Minimalist yapıtların boş, tekrara dayalı ve yalın anlayışı birbiriyle çatışmıştır. Kuspit'e göre, bu yapıtların yalın hali onların bir sanat eseri olduklarını maskeleymiştir. Ayrıca sıradan şeyler olarak görülmelerine neden olmuştur. Düşünür, Minimalist anlayışın, soyut dışavurumculuğun coşkunu fırça vuruşlarını ortaya çıkaran el işçiliğini de ortadan kaldırdığını söylemiştir.

Heykel sanatı ile Minimal sanatın biçimsel anlayışta birlikte hareket etmeleri minimal sanatın heykel sanatı ile daha çok anılmasına neden olmuştur. Farklı bir bakış açısına göre ise Soyut Dışavurumculuk heykelde başarılı olamadığı için Minimalizm kendini bu alanda göstermeye çalışmıştır. Minimal sanatta, heykelin resimden daha çok gelişme kaydettiği Robert Morris, Donald Judd ve Carl Andre'nin çalışmalarında gözlemlenebilir. Minimalist heykelde malzeme değişime uğramamış ve kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koymuştur. Biçim yalın ve geometriktir. Minimalist heykeltçiler geleneksel heykel sanatını bir kenara bırakarak tamamen yeni biçimler yaratmayı amaçlamışlardır. Bu çalışmalarıyla sanat ve günlük yaşam arasındaki sınırı ortadan kaldırarak formalizmde olduğu gibi 'sanat için sanat' görüşünü sürdürmüşlerdir. Minimalist sanatçılar, bir sanat yapıtının yalnızca kendini çağrıştırması gerektiğini savunmuşlar, yapıtlarını her türlü nesnel gerçeklikten uzak

tutmuşlardır. Onların bu anlayışı, Minimal sanatın yalın, düşünsel ve mimariyle bütünleşen bir görünüm sergilemesine neden olmuştur.

Minimalist yapıtların çok yalın ve büyük ölçekli olması, sergi mekânlarının da bu yapıtlara uygun olarak düzenlenmesi gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Ayrıca eserin izleyici karşısında pozisyonu da önem kazanmıştır. Daha önceki dönemlerde, heykelin günlük yaşamdaki bir takım şeylerden ayrı tutulması izleyici ve eser arasında bir boşluk oluşmasına neden olmuştur. Minimalizmde bu boşluğun ortadan kalkması, heykelin biçimini ve kimliğini de etkilemiştir. Heykelin, fiziksel varlık olarak izleyicinin kendi varlığıyla duygusal olarak eşleşmesi minimalist anlayışta ortaya çıkmış bir yenilik olarak kabul edilmiştir. Carl Andre'nın eserleri bu anlayışa güzel bir örnek teşkil etmiştir. Onun çalışmalarında, heykel onun için herhangi bir şeyi temsil eden, durağan bir nesne olmaktan çıkıp kendi kendisiyle, çevreyle ve insanla yeni ilişkiler kurabilen bir nesne olmuştur. Andre'nın New York, Tibor de Nagy Galerisinde sergilenen “Crib, Coin, Compound” adlı yapıtları bu anlayışı ortaya koymuştur.(Res.12).



Resim 12: Carl Andre, “Crib, Coin, Compound”, 1970,düzenleme

Anıtsal boyutta demir kirişlerden oluşan bu üç dev konstrüksiyon(yapı) çevre mekânı küçültüp sıkıştırarak seyircilerle doğrudan bir biçim ilişkisi kurar. Andre

zamanla çalışmalarının yüksekliğini azaltarak bir “yer heykeli” geliştirmiştir. Bu yapıtında bir dizi plaka yere basitçe sıralanmış ve burada artık heykel mekânı sıkıştırılmaz ama mekânda bir değişim yaratmıştır. Andre’nin, bu çalışmaları zemin üzerinde duran ve üzerinde yürünebilen metalden karo benzeri işlerdir. Bu iş bir sanat nesnesinin kişiye özel olmadığını ve izleyicinin ayaklarıyla bile dokunabileceği bir boyuta geldiğini göstermiştir. Bu işlerde biçimsel oluşum sırasında hazır malzeme kullanımı ve sanatçı malzemenin kullanımında kişisel izlere yer vermesi Minimalist anlayışın en tipik özelliği olmuştur. Bu çalışmalar sonraki dönemlerde çeşitli enstalasyonlara öncülük etmiş, var olan heykel anlayışına yeni bir boyut kazandırmıştır.⁵

Greenberg, Avangardın tarihini, resimlerin asal niteliği olan düz resimsel yüzeyin gelişmiş, ilerici bir biçimi olarak kabul etmiştir. Bu nedenle “*Greenberg, ı ışık gölgeyi, gölgelemeyi, hacmi reddeden, tonlardan çok asal renkleri kullanan ve tuvalin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş biçimlerden yararlanan bir resim anlayışını savunmuştur.*”⁶ Greenberg resim ve heykelin, ekonomik, siyasal ve toplumsal gerçeklere gönderme yapmadan önce kendi biçimsel yapısını irdelemesi gerektiğini savunmuştur. Onun önerdiği şey, içeriğin biçim içinde eritilip yok edilmesi idi. Bu nedenle bütünü hatta bir bölümünü bile olduğundan başka bir şeye dönüştürmek olanaksız hale gelmiştir. Greenberg, Minimal Sanatı onaylamamıştır. Ona göre; “*Minimalizm, standart tekrarlanabilir birimleri, endüstriyel, el yapımı olmayan üretimi ve nesnenin çevresiyle olan ilişkilerini vurgulaması açısından Biçimcilikten uzaklaşmıştır.*”⁷

Biçimcilik, sanat için sanat görüşünü savunmuş, resmi yaşamdan uzaklaştırıp onu yüksek sanata dönüştürmüştür. Bu dönem, resmin sorgulanıp dışlandığı dönem olmuştur. Pop Sanat ve Minimalizm, Biçimciliğin egemenliğinden sonraki akımlar olarak kabul edilmiştir. Pop Sanat, sanatı topluma yaklaştırmış, hem İngiltere’de hem de ABD’de topluma ayna olmuştur. Minimalizm ise Biçimciliğe karşı estetik sorunlarla boğuşan, onun gibi “Sanat için Sanat” görüşünü sürdüren birakım olarak kalmıştır.

⁵ Canan Beykal, 1945 Sonrası Sanat <http://www.felsefeekibi.com>

⁶ Nancy Atakan, Arayışlar, 1. Baskı, YKY, İst, Mart 1998, 18s.

⁷ y.a.g.e.19s.

Biçimciliğin ilkelerine karşı olan, ABD’li Jasper Johns ve Robert Rauschenberg gibi Yeni-Dadacılarla, Andy Warhol gibi Pop sanatçılar Minimalist Sanatla aynı dönemde olmaları, sanatın farklı yönlerden irdelendiğinin göstergesi olmuştur. Rauschenberg ve Johns eserlerinde gerçek nesneyi kullanarak, sanatçının estetik açıdan çok güzel el yapımı nesneler üreten bir dahi olduğu düşüncesini yıkmaya çalışmış, resim ile heykel arasındaki sınırı da ortadan kaldırmışlardır. Warhol ise estetik ilkelerle gündelik yaşamda var olan popüler temaları karşılaştırmış, popüler kültür içinde sanatın yerini sorgulamıştır. Bu dönemde sanat eserinin oluşmasında el işçiliği ile estetik arasındaki ilişkinin hazır nesne kullanılarak azaltılması sağlanmış ve böylece eserin ortaya çıkmasında sanatçının düşüncesinin, yapının biçiminden daha önemli olduğu savunulmuştur.

Minimalizm’in, 1960’larda sanat ortamında yaptığı etkiyi anlamak için onu kendi zamanı içinde değerlendirmek gerekmiştir. Bu dönemde, Minimalizm ile Pop Art’ın, modernizm ile kitle kültürü arasındaki bağı da göz önünde bulundurmak da yarar vardır. Minimalizm ve Pop Art, geç modernizmin seçkin yüksek sanatına ve gelişmiş kapitalizmin gösteri kültürüne karşı olarak ortaya çıkmıştır. Ancak her ikisi de bu güçlerle bastırılmıştır. Pop Art yüksek sanatın yerine kitle kültürünü kullanmak istemiş ancak yüksek sanatın yerine gündelik olanı getirmiştir. Minimalizm ise her ikisine de direnmiş, sonuç olarak özerkliğin geniş bir kültürel aktivite alanına yayılmasına neden olmuştur.

Minimalizm, gösteri amaçlı imgeler ile kapitalizmin öznelere karşı koymuş, ancak hazır yapıtları hem biçimsel hem de konu olarak kullanmıştır. Minimalist endüstriyel nesneleri ile Pop Art’ın taklitçiliği dönemin sosyo-ekonomik düzeni içinde seri üretim ve tüketimin sanat tarafından kullanıldığının bir kanıtı olmuştur. Seri üretim hali sanatın eski kurallarını, özellikle saf doğa anlayışını aşındıran bu durum endüstriyel üretimden önce bu kadar belirgin değildir. Seri üretim, Minimalizmi betimlemeye dayalı modelden daha fazla uzaklaştırmıştır. Soyutlama ise uzaklaştığı betimlemenin sadece bir parçası olmuştur. Pop Sanat’ın kullandığı simulacrun, betimlemenin göstergesel mantığını çöktürmüştür.

Endüstri devriminden günümüze kadar olan sürede zanaata dayalı görsel sanatlar ile toplumsal yaşamın endüstriyel düzeni arasında her zaman bir çelişki

doğmuştur. Bu çelişki Minimalizm ve Pop Art ile birlikte etkisini kaybetmiştir. Minimal ve Pop sanat endüstriyel biçimleri kullanarak eskiden uzak oldukları alana yerleştirerek, kapitalist üretim ve tüketimin belirteci olmuşlardır. Her iki akımın temsilcileri kapitalist sisteme direnmiş ama bazende kendi çıkarları için kullanmışlardır. Seri üretim, Minimalizmde farklı özel nesneler ve tekrarlanan seri düzenlemeler arasında oluşan gerilimde, Pop Art'da ise aynı işlemlerin (serigrafi gibi) tekrarıyla, farklı imgeler üretilmesinde kullanılmıştır. Minimalizm ve Pop Art'ı birleştiren bu seri yapı olmuştur.

Minimal sanat ile Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein'in (1889–1951) varoluş süreçlerinde, felsefenin doğası üzerine izledikleri fikirler arasında önemli bir benzerlik bulunmuştur. Wittgenstein ortaya attığı fikirler ile Minimalizm arasındaki benzerliği ilk kez Perraut dikkat çekmiştir. Wittgenstein felsefesi ve Minimalizm arasındaki benzerlik bu iki olgudan herhangi birinin oluşum sürecinde gerçekleşmiş bilinçli bir tercih değildir. Çünkü Wittgenstein'in Minimalizmle benzerlik gösterdiği felsefesi, 1920'li yıllarda yayınlanan *Tractatus Logico – Philosophicus* isimli kitabında yer almıştır. Oysa Minimalizmin başlangıç tarihi 1960'ların başları olması nedeniyle aradaki zaman farkı, bu sanatsal yaklaşımın düşünsel alt yapısının oluşmasında Wittgenstein'in felsefesinin doğrudan etkili olduğu düşüncesini ortadan kaldıran en önemli kanıtlardan biri olmuştur.

Wittgenstein'in felsefesinde olduğu gibi, minimalizm önce sanatın gerçekliğini ve onun varlık nedenleri olan diğer temel nitelikleri reddederek işe başlamıştır. Bu reddediş, başlangıçta bu bağlam gerçeğini yadsımayı hiç düşünmeden oluşmuş, sonraları ayakta kalabilmek için varoluş sorunsalına dönüşmüş, oluşturulan yeni sanatsal yapının temeli haline gelmiştir. Wittgenstein'in felsefesinin yaşadığı olumsuz gelişme, minimalizmde de görülmüş, bir süre sonra minimalist akım kendi iç sorunlarıyla baş başa kalmıştır.

Wittgenstein'in felsefesi gibi minimalizmde üretimlerini dil sorununa bağlamış, her ikiside kusursuz bir dil oluşturma çabası içinde oldukları için, her şeyi mantık – matematik dizgesi çerçevesinde açıklamaya çalışmışlardır. Hasan Bülent Kahraman bu oluşumu şöyle açıklamıştır;

*“Her iki yaklaşımda içlemlerindeki doğal şiirselliği ve meta arayışlarını dışlamış, giderek her şeyin boşlukta (void) adeta kendiliğinden oluşmasını istemişlerdir. Bu da garip bir perfeksiyonizme yol açmış, bu kavram yoğun bir seçmeciliğe dönüşmüş ve iş, gerek Wittgenstein’in felsefesinin, gerekse minimalizmin kendi kendilerini yadsımasına kadar varmıştır.”*⁸

Wittgenstein’in ortaya koyduğu önermelerde, onun düşüncesinin yapısını ve sınırlarını anlamak için dilin yapısı ve sınırlarını incelemek gerekmiştir. Bu yaklaşım Minimal Sanat anlayışı içinde yapıtlarını üreten sanatçıların, problematiği temel olarak sanatın kendisi haline getirmesi ile örtüştüğü görülmüştür. Wittgenstein’in amacı ideal bir dil kurma çabası olduğu bilinmektedir. Bu dil, tüm terimleri tanımlanmış, tümceleri de olguların mantıksal yapıları açıklıkla gösterilmiş şekilde olmalıdır. Bu yaklaşımda dil ontolojik ve kökensel bir felsefe üzerinden ele alınmıştır. Minimalizm de sanatın temel biçimsel öğeler üzerine kurgulanması onun indirgemeci yaklaşımı ile örtüşmüştür. Wittgenstein’in dili somutlaştırma çabası, minimal sanatta, sanatsal bağlamı oluşturan elemanların arındırılması ile görülmüştür.

Minimalizm, yalnız kendisiyle bütünleşirse ve her şeyi yadsırsa varlığını koruyabileceğini savunmuştur. Bu nedenle önce kendisinin de bir parçası olduğu resim gerçeğine karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkmanın nedeni kendisini de o dünyanın içinde görmesidir. Ancak Minimalizm’in başlangıcında bütün tarihselliği, bütün gelenek çizgisini aşmak gibi bir amacı olmamıştır. Daha sonra kendi yaptıklarını ne ölçüde yadsırsa ve dışlarsa o ölçüde başarılı olacağına inanmıştır. Bu durum bir süre sonra kendi içinde yaşadığı çatışmaya dönüşmüştür. Minimalizmde özeleştirici bu noktada ortaya çıkmıştır. Hasan Bülent Kahraman Minimal Sanat anlayışında oluşan özeleştirisinin, daha sonra ürettiği şeyleri de yadsıyarak sanat nesnesini yok ettiğini şöyle anlatmıştır;

“Özeleştirici, ama bu noktaya taşınmış özeleştirici bir adım sonra amacından sapacak, anlamını yitirecek ve özeleştiriyi yapan kişinin adeta tek varlık nedeni olacaktır. Giderek içinde bulunulan alanın anlamını sorgulayacak

⁸ Hasan Bülent Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, 3.Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, 147s.

sınırlarını ve olanaklarını sınavacaktır. Ardından da tartıştığı bütün kavramların, bütün olguların yadsınması ve yerlerine yenilerinin ikame edilememesi gelecektir. Dramatik olan nokta budur: Minimalizm her şeyi yadsıyacak ama yerine seçenek diye ürettiği şeyleri de yadsıyarak yürümeye çalışacaktır ki bu olanaksız aramaktan başka bir şey değildir. Çünkü söz konusu edilen eğer sanatsa, bu koşullar altında sanat, üretken bir etkinlik olmaktan çıkarılacaktır demektir. Çünkü sorulan sorulara verilen yanıtlar gene sanat yapıtları aracılığıyla olamayacaktır. Bu yapıtlar sanat yapıtını açacak ve açılan bir felsefi bir tartışmanın içinde aranacaktır. Yapıtlar olsa olsa söylenenleri imleyen, içeriğinden boşaltılmış ve dışlanmış nesneler haline gelecektir. Sanat yapıtının bünyesinde arındırması doğal olan sanatsal ağırlık hiçe sayılacak, sanat nesnesi yokumsanacak, sanatsal üretim aynı zamanda bir biçim ve güzellik olgusu diye tanımlanmaktan, nitelendirilmekten çıkarılacaktır. Hepsinin yerine sanatçının bilinci konulacak, sanat yapıtının kendisi, bir sanat nesnesi diye algılanacaktır.”⁹

Minimal sanatın bakış açısı, var olan gerçekliği Wittgenstein felsefesinde olduğu gibi indirgemek ve sonuçta sanat olmayanın estetik bir gerçeklik kazanacağını araştırmak olmuştur. Bu minimize etme eylemi sanatı öldürücü bir yok oluşa sürüklemiştir.

Minimalizm, bedenle ilgili olarak kullandığı gerçeklik yerine, insana benzer yalın ve simetrik olan biçimlere yer vermiştir. Özneyi, simgesel bir düzende cinsel bir beden olarak ele almamıştır. Tıpkı galeri veya müzeyi ideolojik bir araç olarak düşünmediği gibi.

Minimalizmin, modernizme yönelik tehdidini Fried şöyle açıklamaktadır. “Minimal sanat “nesneliği olduğu gibi keşfetmeye ve yansıtmaya” çalışırken, geç modern sanat bu nesneliği “bozguna uğratmaya veya iptal etmeye” yönelir.”¹⁰ Burada ortaya çıkan sonuç, Fried’in Minimalizme karşı duruşunun nedeni, minimalizmin geç modernizmden kopuşu olmuştur. Fried ‘e göre, Minimalizmin asıl tehdidi sanatın özerkliğini zedeleyebilecek olması değil; sanata duyulan inancı

⁹ Kahraman, a.g.e. 159–160s.

¹⁰ Foster, a.g.e, 79s.

çökertebilecek olmasıdır. Ayrıca Minimalizm'in, tarihsel avangardı – özellikle sanat kurumunun biçimci kategorilerini bozuşunu – kısmen tekrar ederken geç modernizmden uzaklaştığından da bahsetmiştir.

Foster, Yeni Avangardın, Minimalizm ve Pop Sanat'ın gelişmesine katkıda bulunduğunu savunmuştur. Bürger ise avangardın en önemli başarısının biçimci modernizmle mücadele etmek olduğunu söylemiş ve şöyle açıklamıştır;

“ Tarihsel avangard hareketlerin sanat tarihinde yol açtığı değişimin anlamı (Bürger'e göre) sanat kurumunun değil; estetik kuralların geçerli görülmesi olanağının yok edilmesine bağlıdır. Bunun, sanat eseri ile akademik ilişki içerisinde olanlar için çeşitli sonuçları vardır; normatif değerlendirmenin yerini işlevsel analiz alır. İşlevsel analizin araştırma nesnesi bir eserin toplumsal etkisi (işlevi) ve hali hazırda var olan kurumsal bir çerçeve içerisinde sosyolojik olarak tanımlanabilen bir halk olabilir.”¹¹

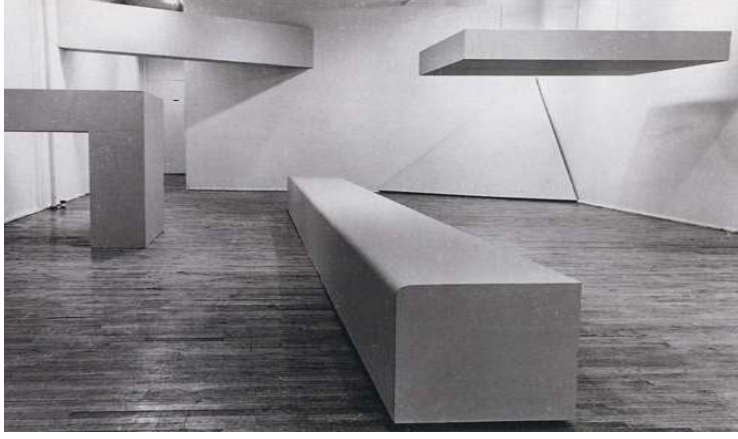
Sanatta ortaya çıkan bu oluşum; normatif kalite ölçütünün yerine, deneysel merak uyandırma ölçütünün geçmesine neden olmuştur. Sonuç olarak eleştirel değerlendirmenin konusu, malzemenin özü yerine eserin toplumsal etkisine yoğunlaşmıştır. Aynı zamanda sanatın inandırıcılığını savunmak yerine, söylemsel kural ve kurumsal düzenlemeleri her an sınama sorumluluğu ortaya çıkmıştır.

Akımın ünlü temsilcilerinden biri olan Robert Morris, yazılarında resim ve heykel arasındaki farkları açıklarken, resmin görsel duyarlılıklar içerdiğini, heykelin ise dokunsal olduğuna dikkat çekmiştir. Morris, resmin, ikon-nesne olarak etkisinin kalmadığını söylemiş ve 1970'te şöyle demiştir: *“Yapıtın geri dönüştürülemez bir süreç olduğu düşüncesi, artık fazla ilgi görmeyen statik ikon-nesne içinde sona eriyor.”¹²* Morris resim hakkındaki bu düşüncelerinden dolayı heykele daha çok önem vermiştir. Heykel onun için, her zaman mekân, ışık ve malzemeyle uğraşan somut ve gerçek bir nesne olmuştur. Morris için insan bedeninin boyutları heykel ölçeğinin kalıcı ölçütüydü. Sanatçı heykelde simetri ve soyutlamayı savunduğu için, bütün yüzey ayrıntılarını, sanatçı elinin izlerini rengi, harcanan süreci ayıklamış,

¹¹Foster, a.g.e.87s.

¹² Hakkı Engin Giderer, Resmin Sonu, Ütopya Yay.2003, 147s.

kendi kendine bir nesne elde etmeye çalışmıştır. (Res.13) Morris'in kariyeri 1950'lerde resim ile başlamıştır. 1964'ten itibaren küçük nesneler üretmeyi bırakmış, izleyicinin içinden geçebileceği büyük boy heykeller yapmıştır.



Resim 13: Robert Morris, isimsiz, 1964/65

Sanatçı, Minimalizmin statik sanat yapıtının, izleyiciyi pasif bir alımlayıcı duruma düşürdüğü için onun aktif de olabileceğini kanıtlamıştır.

Donald Judd, kendini Minimalist olarak adlandırmayan ama Minimalizm'de, resme karşı en önemli eleştirilere sahip olan bir sanatçıdır. *“Judd’a göre sanat deneysel bilginin sınırlarını aşmayacak şeyleri anlatmak gibi bir sorumluluğa sahip olmalıdır. Sanatçının neyi anlatmak istediği, nasıl yaptığından daha önemlidir.”*¹³ Judd, önceden yapılanları tekrarlamaktan kaçınmış, geleneksel resim ve heykel tanımlarını reddetmiştir. Judd’a göre, resim ya da heykelin karşıtı olan ‘‘üç boyutlu çalışmalar’’ olarak nitelendirdiği işlere, resim ve heykelden daha büyük, gerçek bir mekânı doldurmaya daha uygun, her türlü malzemeden yapılabilen, kalıtsal olmayan biçimler olarak tanımlamıştır. Sanatçıya göre, *“Üç Boyutlu Çalışmalar, heykelin tersine üzerinde düşünülebilecek, çözümlenecek karmaşık parçalara gereksinim duymadan bir bütün olarak görülebilir. Birbirinden ayrılmaz bir bütüne renk, imge, biçim ve yüzeyle bütünleştirmek, geçiş alanlarını, bağlantıları ve orta parçaları yok eder.”*¹⁴

¹³ Giderer, a.g.e., 145s.

¹⁴ Atakan, a.g.e.20s.

Judd'un, resimde ve heykelde amacı estetik hile ve aldatmanın önüne geçmek olmuştur. Üç boyutlu bir mekânı iki boyuta indirgemenin doğru olmadığını savunmuş ve resimlerinde bu sorunun üzerine yoğunlaşmıştır. Resimlerinde değişik malzemeleri kullanarak gerçek etkiyi yakalamaya çalışmıştır. Örneğin: yağlı boyaya kum ekleyerek yüzeyi hissedilebilir bir duruma getirmesi gibi. Ona göre yanılısamadan kaçınmanın yolu, monokrom resimdir. Bu sanatçıyı dar bir alana hapsetmiştir. Bu nedenle boyadığı yüzeylere gerçek nesneleri yerleştirerek yanılısamadan kaçınmanın bir yolunu keşfetmiştir. Sanatçının bu çalışmaları Pop Sanatı anımsatmıştır. Pop Sanat'a benzeyen diğer bir yanı da, kişisel yaratıya karşı oluşudur. Ona göre, dış dünyada var olan nesneleri kullanmanın ve kişisel fırça vuruşları ile resim yapmanın anlamı yoktur. Üçüncü boyutu tuvale taşımanın olanaksız olduğunu belirten Judd, bu yüzden tuvali tümüyle terk etmiştir. Üç boyut, gerçeği yansıtmıştır. Bu nedenle resim üç boyuta göre daha aşağı düzeydedir ve ona göre deney yapmak için yeterli değildir. (Res.14)

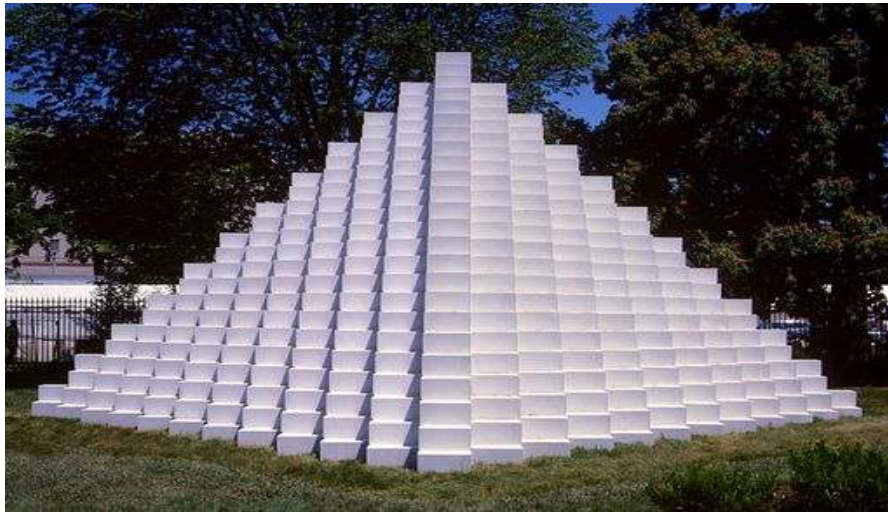


Resim 14: Donald Judd, “Cheap Furniture”, 1970

Minimal sanatın diğer temsilcisi olan Ad Reinhardt, yapıtın nasıl işlendiği ve nasıl anlam ürettiği konusundaki sorgulamaları, genç sanatçılara başka işler üretmesi için fikir vermiştir. Ona göre *“Sanat, sanat olarak sanattır ve başka her şey, başka*

bir şeydir. Sanat olarak sanat, sanattan başka bir şey değildir; sanat, sanat olmayan değildir”¹⁵

Minimalizmin savunucularından olan birçok sanatçı 1969 yılında kurulan radikal sanat işçileri koalisyonu içinde yer almışlardır. Minimalistler, sanatçının stüdyosunda bir mucit gibi işler üretmesi yerine dışa dönük, iş çevresiyle ilişki kuran bir kişi olması gerektiğini savunmuşlardır. Bu nedenle Minimalist Sanatta, izleyici ve işin sergilendiği yer, sanat eserinin bir parçası olarak ele alınmıştır. Bu anlayış çerçevesinde Sol Le Witt, kübik formlar kullanmış, bu çalışmalarıyla sosyal sanat ifadesi taşıyan mimariyle de ilişki kurmuştur. Sol Le Witt 1960’larda yanılısamayı sorgulayan siyah beyaz kabartmaların ardından üç boyutlu modüler yapılarla ilgilenmiş ve daha sonra resmi bırakmıştır. 1967 yılından sonra Kavramsal Sanat ile ilgilenen sanatçı, yaptığı çalışmalarda yapısal basitlik, doğrusal temeller, algısal düzensizlik ve kavramsal düzen üzerine olmuştur. (Res.15)



Resim 15: Sol Le Witt, “Four-Sided Pyramid”, 1997

Kavramsal Sanat üzerine çalışan sanatçı, izleyicinin yapıtıyla düşünsel olarak ilişki kurması için yapıtından gerçekliği çıkartmıştır. Böylece yapıtın objektif olması sağlanmıştır. Kavramsal Sanatta sanatçı, sanat yapıtının nasıl olması gerektiği ile ilgilenmek yerine sezgi yoluyla keşfettiği düşüncesini kavramsal açıdan ifade etmeye çalışmıştır. Sol Le Witt de, izleyici ile sanatçı arasında mantıksal bir ilişki

¹⁵ Atakan, a.g.e. 20s.

kurabilmek için sanatçının bütün kişisel duyumlarını heyecanını ve rastlantıya dayalı kararlarını yapıttan çıkarması gerektiğini savunmuştur. Böylece Sol Le Witt bir sanat yapıtının algılanması sürecinde nelerin olması gerektiğini bu düşünceleri ile açıklamıştır.

Minimalizmin, sanatta yaptığı sadeleştirmeden sonra Kavramsal Sanat, sanat nesnesinin biçimsel var oluşunu ortadan kaldırmış, onun dille olan bağlantısını sağlamıştır. Böylece temsili sanatın yüzyıllardan beri süregelen etkisi kaybolmuş, onun yerine sözel anlatıma dayalı bir sanat anlayışı ortaya çıkmıştır.

2.2. Kavramsal Sanat ve Sanat Nesnesinin Sonu

Kavramsal Sanat, 1960'ların sonlarında sanat dünyasına yeni bir anlayış olarak girmiştir. Bu anlayış biçimsel yetkinliği arayan Klasik Sanatın yerine, sanatta yeni bir düşünce biçimi önerisi olarak da algılanabilmiştir. Kavramsal Sanat, galeri ve eleştirmenleri yadsımış, geleneksel sanatın her türlü değerine karşı çıkmıştır. Akıma karşı ilk eleştiri, modern sanat anlayışını savunan eleştirmenlerden gelmiştir. Kavramsal Sanattan önce, sanatçı yapıtını sergilemiş, eleştirmen de bu yapıtı yorumlayıp değerlendirmiştir. Kavramsal Sanat ile birlikte sanatçı yapıt üzerindeki düşüncesini yapıtla birlikte sergilemeye başlamıştır. Ayrıca, geleneksel estetik kuralların dışına çıkarak sanat nesnesinin biçimini de yok etmiştir. Onlar alışlagelmiş resim malzemelerini bir kenara koyarak, teorileri doğrultusunda sanata yön vermeye çalışmışlardır. Böylece, sanat eserine yüklenen algı ve biçimsel özellikler yerini yalnızca kavrama bırakmıştır. Kavramsal Sanat, sanat nesnesine karşı olmakla tanımlanmaktadır. Kavramsal Sanat resmi, heykeli hatta üç boyutlu minimal yapıtları reddeden modernizmin son noktası olarak tanımlanmıştır. Kavramsal Sanat ile birlikte en son noktaya ulaşan sanat, maddesizleşmeye kadar gitmiştir. Sanatı bu sürece getiren nedenleri Nobert Lynton şöyle açıklamıştır;

“Kesin olmamakla birlikte, olayların ardında yatan bir takım etkenlere dikkat çekebiliriz: Yok edici araçlar keşfetmekte, insanlarınengin yeteneğinin eşsiz bir kanıtı olarak yükselen büyük bir savaş; bölgesel çatışmalar, devrimci mücadelelerle kesintiye uğratılan, kolay bozulabilir, huzursuz bir barış; insanın kendisini sahibi gördüğü bir dünyada yalnızca bir kiracı olduğunu ve

ancak belli koşullara göre varlığını sürdürebileceğini birden bire anlayıvermesi. Sonuçta insanların ortak ihtiyaçları olduğunu kesin bir biçimde anlamaları, ancak bunları sağlamada önemli bir başarısızlığa uğramaları. Bütün bunları yukarıda sözü edilen sebepler arasında gösterilebilirler. Sanatın ticarete alet edildiğı ve bir meta gibi tüketildiğı bir dünyaya karşı, sanatçının aldığı tavır sonucu, toplumdaki konumunun (statüsünün) değışmesi, bu sebepleri en iyi özetleyen bir olgudur.”¹⁶

Bu dönemde, sanatçılar, galericiler, koleksiyoncular ve izleyiciler arasındaki ilişkiyi irdeleyen kavramsalcılar, sanatçının yaratıcılık statüsündeki değışikliği, sanat yapıtının alınıp satılması gerçeğinin, biçimci sanat anlayışı ile birlikte geride kaldığını savunmuşlardır. Kavramsal sanatçılar yapıtlarını bir ticari meta haline dönüştürmemek için sanat pazarından uzak durmuşlardır.

Kavramsal Sanat’ın en önemli özelliğı nesneleri sözel olarak değerdendirmesi olmuştur. Canan Beykal bu konuyu şöyle açıklamıştır; “*Sanatı kavramsal boyutu içinde ele almayı seçmiş sanatçı; sanatın fizikselliğinden ve bunun bağlantılarından öte içerik – anlam gibi sorunlar yanı sıra, sanatın bir kültürel olgu olarak dille bağlantısını kurmak zorundadırlar.*”¹⁷ Bir nesnenin kavramsal olarak üretilmesi, o nesneyi yeniden anlamlandırma, yani onun yeniden üretme sürecine gereksinim duyulması ile ilgili bir şeydir. Kavramsallaştırmaya yönelik bir sanatın dayanağı geçmişin üslupsal sanat anlayışlarında değil, onun bağlarını kurabildiğı felsefede gizlidir. Felsefe, kavram üretmeyle ilgili olmasından dolayı sanat ile birlikte anılmaya başlamıştır. Sanatın felsefeden ayrılan yönü, uygulama ile kuramı birleştirmesiyle olmuştur. Canan Beykal bu oluşumu şöyle örneklendirmiştir;

“Wittgenstein kavramların anlamını ve sınırlarını sorgulamada, kavramların tanımlanmasında dilin gücüne başvurur, sanatçının tanımlarını sorgularken sanat dilini de sorgulaması yeniden sanatın tanımlanmasına yol açan bir

¹⁶ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, 1.Basım, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 1982, İstanbul, 337s.

¹⁷ Canan Baykal, “Sanatta Kavramsallaştırma Sorunsalı”, Toplum Bilim, Sayı 4, Haziran 1996, 34s.

yaratım işlemidir. Bu işlem ise doğrudan kavramsallaştırma sorunsalıyla ilgili bir sorundur.”¹⁸

Kavramın Sanattaki önemi yeni değildir. Marcel Duchamp, düşüncenin yapıta üstünlüğünü savunarak, sanatın işlevini biçimden kavrama yöneltmiştir. 1960’tan sonra birçok sanatçı, sanatın anlamı ve amacı üzerine düşüncelerini yoğunlaştırmıştır. 1961’de Henry Flynt, malzemesi kavram olan bir sanattan söz etmiştir. 1960’lı yılların sonlarında, bazı galeriler alışlagelmiş sanat eseri sergilemek yerine sözlü, fotoğraflık, matematiksel öneriler gibi değişik anlatım biçimlerini sergilemeye başlamışlardır. Sanatçıların ortak düşüncesi seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek değil, kavramlar ve analizler ile seyircilere bunları anlamaya, çözmeye; kendi düşünceleri ile tamamlamaya davet etmişlerdir. Sanatın başlıca ilkelerinden biri olan, nesnenin estetik değerinin yadsınması oldukça şaşırtıcıdır. Sanat yapıtı maddi bir varlık olarak artık yok olmuştur.

Bu durumda sanat yapıtının nasıl olacağı hakkındaki en radikal yanıtı “Art and Language” (Sanat ve Dil) grubu vermiştir. Grup üyeleri; Michael Baldwin (1945-), Terry Atkinson (1939-), David Bainbridge (1941-) ve Harold Hurrell’dan oluşmuş, İngiltere’de kurulmuş ve “Art and Language” adlı bir dergi çıkarmışlardır. Derginin editörlüğünü Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth yapmıştır. 1969 yılında kurulan grubun özelliklerini Nancy Atakan şöyle anlatmıştır;

“Bu sanatçılar Kavramsal Sanat doğrultusunda galerilerde sergilenebilecek sanat nesneleri üretmek yerine, tartışmalar aracılığıyla sanat kavramını irdelemişlerdir. Sanat yapıtları olarak tanımlanan bazı tartışmaları grup üyeleri arasında yapılan sözlü tartışmalar olarak kalırken, bazıları dergide basılmıştır. Sanat, eleştirel irdeleme ve sürekli diyalog biçimini alınca, sanatla ilgili konular üzerine yapılan bu tartışmalar da sanat uygulaması ile sanat kuramının örtüşmesine olanak tanımıştır. Sanatçılar, dergide yayımladıkları bu metinlerde ironik, alegorik ve göndermeli bir dil kullanarak, bilgili okurları hem harekete geçirmiş, hem de zorlamışlardır. Son derece karmaşık bir dil kullanmalarının amacı ise, izleyiciyi düşünsel

¹⁸ Beykal, a.g.e 34s.

açından zorlamak, kendilerinin de içinde öğretici tartışmalar yoluyla öğrenmelerini sağlamaktı. 1968 ile 1972 arasında yedi sayı yayımlayan Art and Language’da yanlı sözcükleri yalnızca yeni bir sanat malzemesi olarak kullanmışlar, gelecekteki projelerini belirlemek ve sanata ilişkin önermeler yapmak içinse dilden yararlanmışlardı.”¹⁹

Terry Atkinson, derginin ilk sayısında görsel sanatların tanımını özetleyen bir metinde, Kavramsal Sanat üzerine yazılmış olan bu makale bir Kavramsal Sanat çalışması olarak kabul edilebilir mi? sorusu üzerinde durmuştur. Atkinson bu metinde hem görsel sanatların tanımını özetlemiş hem de bir görsel sanat nesnesi olan Kübist bir resimle karşılaştırmıştır. Ona göre amaç aynı, fakat yazıyla resim arasındaki farkın biçim olduğunu söylemiştir. Atkinson, Geleneksel olarak üretilen yapıtların, anlatılabilmesi için dil desteğine ihtiyaç olduğunu söylemiş, Kavramsal Sanat’ın, sanat kuramı ile sanat nesnesi üretmeyi birleştirerek sanatın tanımının üretilen nesne ile yazılı destek dilini içerebileceğini savunmuştur.

Bainbridge’in “Vinç” adlı kavramsal çalışması Art and Language (Sanat ve Dil) grubu üyeleri tarafından bir tartışma konusu olarak ele alınmıştır. Bainbridge “hazır nesnenin nesnesi” olan Vinç’ini bir yüksek sanat kurumunda yapması ile Duchamp’ın hazır nesnesi olarak tanımlanan Şişe Rafi’nin sanat dışı seri üretimle yapılması her iki nesnenin sanat nesnesi olarak tanınabilecek nitelikte olmamasına rağmen, onların sanat nesnesi olarak kabul edilmesi, yapıldıkları yere ya da yerleştirildikleri alana bağlı olduğunu göstermiştir.

Kavramsal Sanat’ın tanınmış sanatçılarından biri olan Kosuth’a göre, sanatı bir eğilim ya da üslup olarak görmenin, sanat yapıtının biçimbilimsel niteliklerini görmek olduğunu belirtmiştir. O’na göre, sanatla ilgili sorgulamalarda durumu saptamak için nesneye ihtiyaç olmadığını söylemiştir. Bu düşüncesiyle biçimbilimine önem vermediği görülen Kosuth’ın estetiğin sanattan ayrılması gerektiğini savunmuştur. Kosuth biçimciliği şöyle tanımlamıştır;

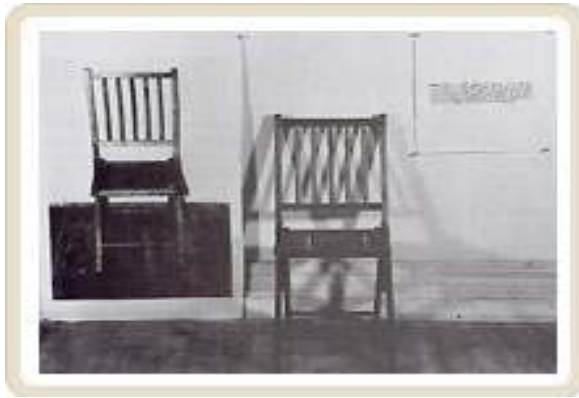
“Biçimci sanat ve eleştiri yalnızca biçimbilim üzerine temellendirilmiş bir sanat tanımını kabul ettiğinden, biçimci eleştiri belirli nesnelerin fiziksel

¹⁹ Atakan,a.g.e , 44 – 45s.

yüklemelerinin bir çözümlemesidir. Biçimci sanat, sanatın işlevini ya da yapısını anlamamıza yardımcı olacak herhangi bir bilgi içermez, yalnızca daha eskiden üretilmiş yapıtları anımsattığı için sanattır.”²⁰

Kosuth’a göre sanatçı olmak demek; sanatın doğasını sorgulamak demektir. O’na göre sanatın doğasını gerçekten sorgulayan ilk sanatçı hazır nesneleri ile yeni bir dil oluşturan Marcel Duchamp olmuştur. Duchamp, hazır nesnenin yeni dilini, biçimden söylenene kaydırmıştır. Hazır nesne kullanımı ile sanat eserindeki vurgu, biçimbilimden işleve, görünüşten kavrama yönelmiştir. Kosuth, 1960’ların sonlarında sanat alanında yaşanan değişimlerin sonucunda Kavramsal Sanat’ın ortaya çıktığını ve sanatı doğasına ilişkin yeni önermelerle sanatın doğasını sorgulamaya başladığını söylemiştir.

Kosuth, dilbilimsel felsefenin etkisiyle sanat ile dil arasında benzerliği araştırmıştır. 1965’de gerçekleştirdiği ‘Bir ve Üç Sandalye’ adlı yapıtı üç bölümden oluşmuştur; “Sandalye” sözcüğünün sözlükten alınmış tanımı, herhangi bir sandalye ve bu sandalyenin fotoğrafı. Bu unsurların yerleştirilmesi ile tanıtım sorunu ortaya çıkmıştır. “Sandalye Nedir?”. Sanatçı bu çalışmalarından sonra linguistik (dil bilimi) alanında araştırmalar yapmış , sanat dilinin analiziyle ilgilenmeye başlamıştır. (Res-16)



Resim 16: Joseph Kosuth “One and Three Chairs”, 1965

Kavramsal sanatta yazının kullanımı, düşüncüyü belirtmenin en açık yolu olarak kabul edilmiştir. Sözcüğün yazılı betimlemesi bir düşüncüyü belirtmenin yanı

²⁰ Atakan,a.g.e, 53s.

sıra estetik bir kaliteyi de içermiştir. Bu nedenle birçok sanatçı tarafından kullanılmıştır. Örneğin Shusaka Arakawa tablolarında sözcüklere linguistik mesajlar verdiği için değil biçimlerinden dolayı da yer vermiştir.

Robert Barry, Kavramsal Sanat'ın dille olan ilişkisinin ötesine geçmek istemiştir. Bunu 1969'da bir sergi kataloguna şöyle açıklamıştır: "*Sergi süresince, dile ya da imgeye dönüştürülemeyecek bir dizi düşünce aracılığıyla bir sanat yapıtıyla telepatik iletişim kurmaya çalışacağım.*"²¹ Kavramsal Sanat, sanatın merkez ilişkilerini sorgulayan ilk sanat akımı olmuştur. Kavramsal sanatçılar on yıllık bir zaman süreci içinde sanatı sorgularken sanat endüstrisinin kişi ve kurumları krizden çıkış çaresi olarak tuval resmine geri dönen Neo – Ekspresyonizme yönelmişlerdir.

Canan Beykal, "Sanat Ölüyor mu?" adlı makalesinde, Kavramsal Sanat'ın sanatçıya "nedir" sorusunu sorma hakkını verdikten sonra sanatçının her şeyi sorar olduğunu yazmıştır. Günümüzde sanatın sorununun kimlik olduğundan bahseden yazar, sanatçının küreselleşen dünyada birey kalma mücadelesi içinde olduğunu değinmiştir. Canan Beykal, Baudrillard'ın "Sanat'ın Komplosu" adlı yazısında sanatın ölümünden ve krizinden bahsederken bu yöndeki gelişmelerin umutsuz olduğundan söz etmiştir. Ama Beykal'a göre sanat kendi tarihi içinde her zaman değişim geçirmiştir. Bu değişimde, savaşlar, göçler, teknik ve bilimsel ilerlemeler, ekonomik yönelimler, sınırların kalkması, küreselleşme gibi pek çok şeyin etken olduğunu ancak sanata sanatın kendi içindeki değişim isteğinin yön verdiğini söylemiştir. Duchamp'ın herkes Picasso olmak istediği için resimden vazgeçtiğini, Beuys'ın Duchamp'i aşmak istediğini, soyut sanat betimsel resme karşı çıkmak ve konstrüktivizm sehpa resmi yerine makine estetiğini getirmek istediğini, daha egemen burjuva sanat zevkine karşı sanatı yadsıdığı için sanatın değişime uğradığını ve bu değişim bütün teorik bilimlerde de benzer bir özellik gösterdiğini savunmuştur.²²

²¹ Giderer, a.g.e. 152s.

²²Canan Beykal' Sanat Ölüyor mu?' Sanat Dünyamız, Sayı. 76, 2000, YKY yay. İst. 109s.

Resim, kendini yok etme sürecine kendini sorgulamak için girmiştir. Resmin ruhunda saklı duran, biçim, eleştirme, aktarma, araştırma, izleme, boyama ve en önemlisi yaratma coşkusunun günümüzde de devam ettiği gözlenmiştir. 1970’lerde resim temsili resme dayalı bir anlayışla geri dönmüştür. Artık sanat, sanatçıdan sanatçıya biçim ve anlayış değiştiren ama yoğun bir içerik endişesi taşıyan bir yapıya sahiptir. Bu yıllarda görülen figüre dayalı Neo Ekspresyonizm, Fotorealizm, Yeni Figürasyon (Yeni İmge Resmi) ve Grafiti birbiriyle iç içe olmuş akımlar olarak kabul edilmiştir. Sonraki bölümde figüratif resme geri dönüşle birlikte bu akımlar irdelenmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FIGÜRATİF RESME GERİ DÖNÜŞÜN NEDENLERİ VE ETKİLERİ

Minimalizm ve Kavramsal Sanatın ABD’de ve Avrupa’da etkili olduğu 60’lı-70’li yıllardan sonra, figüratif resim yeniden gündeme gelmiştir. Danto, yetmişleri kapsayan on yılda, tarihin yolunu kaybettiğini, çünkü fark edilebilir bir istikameti andıran hiçbir şeyin ortaya çıkmadığını söylemiştir. 1962’de Soyut Dışavurumculuğun sona erişile birlikte hızla birbirini takip eden çeşitli üslupların görüldüğünü belirtmiştir. Bunlar, Renk Alanı Resmi, Sert Kenar Soyutlama, Fransız Yeni Gerçekçiliği, Pop, Op, Minimalizm, Arte Povera, ardından Richard Tuttle, Eva Hesse ve Barry Le Va’yı kapsayan yeni heykel ve onun ardından da Kavramsal Sanatın oluşumuydu. Sonra yine hareketsiz bir on yılın daha yaşandığını bu yıllarda görülen desen ve süsleme gibi münferit hareketlerin 1960’ların ayaklanmalarını ve üslupsal çeşitliliğini yakalayamadığını belirtmiştir. Seksenlerin başında yeni-dışavurumculuğun biranda yükseldiğini ve yeni bir istikamet yaratıldığı duygusunu yaşattığını söylemiştir. Daha sonra, bu gelişmenin tarihsel istikamet adına fazla bir şey olmadığını, Yeni Dışavurumculuğun istikamet yanılsamasından ibaret olduğunun anlaşıldığını ileri sürmüştür. Yakın zamanda ise görsel sanatlarda anlatısal istikamet bulunmadığını ancak deneysel üretkenlik döneminin norm olarak yerleştiğinin hissedilmeye başlandığını söylemiştir.¹

Kavramsal Sanat, modernizmde olduğu gibi güzellik düşüncesini yadsımış, yargı ve duyguların yasalaştığı evrensel bir varoluşa önem vermiştir. Bu nedenle tuval resminin biçimsel yapısı, yerini dil ve sembollere bırakmıştır. Sanatta görülen bu kavramsal varoluş 1980’li yıllarda yeni bir Rönesans’ın doğuşu ile son bulmuştur. Bu ilan 1980’li yılların, 1970’li yılları yadsımasının yanı sıra, modern sanata yöneltilen genel bir saldırı olarak da kabul edilmiştir. Enis Batur bu oluşumu şöyle açıklamıştır;

“Buna göre modernizm hiç olmamıştı. Dünyanın teknolojik harikalarla değişmiş olduğu yolundaki ütopyacı ham hayallerin ürünü, soyutlanmacı,

¹ Arthur C.Danto, Sanatın Sonundan Sonra, 1. Basım, Çev. Zeynep Demirsu, Ayrıntı Yayınları, İst. Mayıs 2010, 36s.

fildişi kule yanlısı, her sanat biçiminin özerkliğini ve sanatın yalnızca saf sanat konularıyla ilgilenmesini savunan; bütün inancını yenilik yaratma ve şaşırtma, aceleciliği yüzünden her türlü anlamlı evrimi engelleyen bir dizi öncü girişimlere bağlayan ve yenilik yaratmada başarısız olan bir akımdı.”²

Modernizme yapılan bu eleştiriler, pek çok eğilim içinde çeşitli dönemlerde yapılmıştır. XIX. yüzyıl akademizmine karşı çıkan modernizm, 1960 sonrası aynı kaderi kendi yaşamaya başlamıştır. Bu döngü içinde “*figüratif sanat hiçbir zaman ortadan kalkmamış, bu alanda sanatçıların sayısı soyut sanatla uğraşanlardan belki de daha çok olmuştur.*”³

20. yüzyıla kadar sanatın iki önemli kıstası vardı. Bunlardan biri düzen, diğeri betimlemeye dayalı biçim anlayışı. Ancak 20. yüzyıldan sonra modernizmin savunduğu, makine estetiği ve endüstrinin, sanat mitosunu ortadan kaldırmasıyla başka bir boyuta varmıştır. Bundan sonra sanat eskiden yücelttiği değerlere karşı çıkmış, ancak endüstrinin değerlerini ve özelliklerini kabul ederek bu katılımı farklı bir şekilde yapmaya başlamıştır. Bu nedenle modernizmin başlama noktasının burası olduğu kabul edilmiştir.

Modernizminle birlikte ortaya çıkan kavramlar, 20. yüzyıl boyunca sanatı biçimlendirmiştir. Teknolojinin gelişmesi ile birlikte fotoğraf makinesinin icadı sanatın betimlemeci işlevini ikinci plana itmiştir. Ve sanatçının bu yöndeki başarısı anlamsız olarak kabul edilmiştir. Bunun sonucunda görsel anlatım yerini, duyuşsal ve kavramsal anlatıma bırakmıştır. Örneğin Picasso, üçüncü boyutu yanılsama olarak değil de kavram olarak anlatmak istemiştir.

Makinenin üretim süreci insanın kendi dünyasında kurduğu tutarlı ve ussal düzeni değiştirmiştir. Çünkü makinenin üretimi, kabul edilen bir sıralamanın ötesinde bir sıralamayı sunmuştur. Bu oluşum betimlemeyi yok ettiği gibi, tekniğin ötesindeki düzeni de yok etmiştir. Sonucunda kompozisyon ortadan kalkmıştır. Yani alışlagelen biçimsel öğelerin birbiriyle olan ilişkisi sonucu ortaya çıkan ve buna verilen değer artık yok olmuştur. Bunun yerine, makine estetiğinin oluşturduğu

² Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, 4. Baskı, YKY, 2000, 42s.

³ y. a.g.e 43s.

düzen kabul edilmiştir. Makine, sanat ortamında alışlagelen geleneksel düzen ve kompozisyon anlayışını yok etmiştir. Modernizmde, endüstriyel üretim ve yeni malzemeler ile gerçekleşen biçim-içerik bağımsızlığı sanatta kabul edilen evrensel dile olan inancı da ortadan kaldırmıştır. Sanatın içinde oluşan bu değişim batı kültürünün kendi yapısı ve kurallarının artık eskisi gibi olmadığını bir göstergesi olmuştur.

Modernizme bağlı bu gelişmeler sonucunda, geleneksel sanatın o güne kadar geçerli olan tüm kuralları yıkılmıştır. Bunun yerine yüzyılın ilk yarısında yıkılan bir dünyayı yeni keşif ve yaratımlarla yeniden inşa etme çabası başlamıştır. 1950'lere kadar çeşitli izm'lerle gerçekleştirilmeye çalışılan bu çaba, kendini genellikle manifestolarla, tek çare olarak sunan bu akımların sanatı anlam ya da biçim olarak tek bir doğruya bağlamak istemeleriyle sürdürülmüştür. 1950 sonrasında ise Pop Sanat ile gelişen ve gündelik yaşama bağımlı ilişkiler kuran sanat, gündelik yaşamın ifade ve davranış biçimleri ile arasında köprü kurmuştur. Bu oluşum, sanatın bağımsızlığı üzerine gelişen kuramlarını da sarsmıştır. II. Dünya Savaşı'nın ardından batı ülkelerinin siyasal alanda içten parçalanması ve üçüncü dünya ülkelerinin onlara karşı gösterdikleri tepki yeni bir anlayışın oluşmasına neden olmuştur. Bu oluşum, sanatta estetik gerçeklerin tek yönde oluşamayacağı gerçeğini gündeme getirmiştir. Sonuç olarak, 1960'ların sonunda, batı sanatı çok değerlilik ve kuralsızlık içinde sanatını inşa etmiştir. Bu dönemde resim, heykel, mimari ve yazı gibi çeşitli sanatlar arasında sınır kalkmış ve sanatçının esinlendiği konu, üslup ve teknik gibi biçimsel özellikler de yok olmuştur. Resim sanatında değer yargılarının yok olması, sanatçının biçimsel tercihlerinin estetik seçimi yerine, anlam üretiminin yönlendiriciliğine doğru kaymıştır. Bu nedenle herhangi bir sanat ürününde görülen biçim uygulamalarının altında ya kavramsal ya da içerikle ilgili niyetler vardır.⁴ Biçim ölçülerinin yok olması sanatta büyük bir özgürlüğün oluşmasına neden olmuştur. Sanat ve sanat olmayan arasındaki ayrımın belirsizliği eleştirel tavrın çözülmesi ile son bulmuştur. 1970'lerde kavramsal resim ile varlık gösteren sanat, dil tarafından

⁴ Lale Necdet Erzen, Modernizm Sonrası Sanat, <http://www.felsefeekibi.com>) 1-7s.

kuşatılmıştır.⁵ Modernliğin anlamı ve modernizmin doğası üzerine tartışmaların yoğunlaşması ona olan güvenin son bulmasına neden olmuştur.

“Modernizm ile birlikte geleneksel olanın, dinin, aile ve diğer toplumsal kurumların sorgulanması sonucunda ortaya çıkan kimlik yıkımı; kapitalizmin bireyi yok eden, kendine yabancılaştıran; günlük yaşamı sığlaştıran işleyişi sonucunda parçalanan özne, artık konuştuklarının gerçekliğinden emin değildir.”⁶

Resmin kuru, katı düşünsel sınırları içinde var olamayacağı anlaşılmıştır. 1980’lerde resmin mitolojik ve mistik anlayışı tekrar kazanması, onun kendi derinliğini hissetmiş olmasına bağlanmıştır.

Teknolojik gelişmeler sonucunda seri üretimin artması, sanatı da etkilemiştir. Minimalizm ve Pop Art hazır yapıtları sadece konu olarak değil, biçimsel olarak da kullanmışlardır. Minimalizm ve Pop Art var olmadan öncede serilerin var olduğu bilinmektedir. Bu yöntem, sanata eski kuralların (sanatsal deha, tanrı, saf doğa, Platoncu biçimler gibi) yok olmaya başladığı anda nüfuz etmiştir. Böylece, sanatçının eserlerinin sınırsız bir serinin durdurulmuş bir anına dönüşmesi, onları dünya ile ilişkilerinden koparıp sanatçının diğer resimleri ile ilişki içinde olmasına neden olmuştur. Sanatın, eski kurallarını, diğer etmenlerden daha çok aşındıran serileşme hali, endüstriyel üretimden önce fazla değildir. Claude Monet’den Jackson Pollock’a Minimalizm, temsili sanattan, seri üretim sayesinde kurtulmuştur. Sanatçılar, o güne kadar doğadan ironik olarak özgün izlenimler çıkarmışlardır. Sanatta seriliğe boyun eğmek soyutlaşmanın temelini oluşturmuştur. Ancak soyut sanatta bile serilik, eserin teknik üretimi ile ilgili motifin resimsel düzenlenişine bağlı olarak varlık göstermiştir. Soyutlama, iptal ettiği betimlemenin sadece bir parçasını saklamıştır. Simulacrun yani tekrarlama ise betimlemenin göstergesel mantığını ortadan kaldırmaya çalışmıştır.⁷

Minimalizm ve Pop serileri, endüstriyel biçimleri ifade edip, onları eskiden uzak oldukları sanat, eğlence gibi alanlara yerleştirerek, kapitalist üretim ve

⁵Hakkı Engin Giderer, Resmin Sonu, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2003, 158s.

⁶y.a.g.e.177s.

⁷ Hal Foster, Gerçeğin Geri Dönüşü, Birinci Basım, Çev. Esin Hoşsucu, İst. Mayıs 2009, 93–94s.

tüketimin belirteci olmuşlardır. Toplumsal yaşamın tüm sektörlerine yayılmış olan standartlaşma, aşırı uzmanlaşma ve emeğin parsellenmesi gibi özellikler hem Minimalizm de, hem de Pop Art'ta görülmüş ancak bazılarında direnilmiş, bazılarında ise kendi çıkarları doğrultusunda kullanmışlardır. Minimalizm ve Pop'un oluşturduğu sanatsal dönüm noktası, 1960'larda gerçekleşen toplumsal, ekonomik, sosyal ve politik alandaki değişimlerle de ilişkilendirilmiştir.

Kapitalizm de, sanatın paraya dönüştürülmesi, sanatın sonsuzluk olarak adlandırılan gizli gücünü ortadan kaldırmıştır. Günümüzde sanat tamamen içinde bulunduğu dönemi yansıtmıştır. Bu durum Pop sanat ile ortaya çıkmıştır. Sanat zamansızlık gibi bir kavramın öne sürülmesinden rahatsızlık duymuş ve böylece idealizmini de yitirmiştir. *“Başka bir deyişle, sanat (yalnızca sanat pazarının finansal bakış açısıyla değil aynı zamanda estetik değerlerin idare edilmesiyle de) borsa simsarlığının genel seyrine dahil olmuştur.”*⁸ Minimalist sanatın sonlanması, 1960'larda liberal ruha karşı olan iç çevreler ve onların para hırsı olarak gösterilebilir. Minimalizm, 1970'lerin sonlarında birçok sanatçı için maddi kazanç sağlayan bir akım haline gelmiştir. Bu nedenle Kavramsal Sanat, sanat nesnesini ortadan kaldırarak bunu engellemeye çalışmış ama bir süre sonra kendisi de sanat pazarının içine girmekten kurtulamamıştır. Pazar, bu ürünleri kitaplaştırarak, müzik kayıtlarını toplayarak, fotoğraf ve video çekimleri hazırlayarak satmayı başarmıştır.

Sonuç olarak, sanat yapıtı kapitalist toplumda meta durumuna düşmekten kurtulamamıştır. Ancak sanat, varlığını her şeyden önce yine sanata borçludur. Sanat kuramcısı Arnold Hauser'in belirttiği gibi;

*“Ön örneksiz ve öncesiz (yani sıfırdan başlayan) bir sanatçının üretiminin niteliğinin ne olacağını kestirmek mümkün değildir. Bağlı olarak da ister gerçeği temsil etsin isterse de ressamın ruhunun derinliklerini ifade etsin, bir sanat yapıtı alışagelmış uygulamaları ya da geçerli kullanımları asla bütünüyle dışlayamaz.”*⁹

⁸ Jean Baudrillard, Sanatın Komplosu, Çev: Cem İleri, Sanat Dünyamız, Sayı. 76, Yaz 2000/İstanbul, 91s.

⁹ Kemal İskender, Hangi ya da Nasıl Bir Yeni ve de Ne Yapmalı? Sanat Çevresi, Sayı. 143, Eylül 1990 İstanbul 25s.

Hauser'in de belirttiği gibi, her sanatçı, sanat yaşamının başlangıcında kendinden öncekileri örnek almıştır. Onların araç, yöntem ve amaçlarını iyi tanıyıp belli bir dönem kullanmıştır. Varlığını her şeyden önce kendinden önceki örneklerle borçlu olan sanat, geçerli genellemelere dayanan ifade ve temsil etme biçimlerini kullanmak zorunda kalmıştır.

Kavramsal sanattan sonra sanat, bir kez daha temsili resme geri dönerek duygunun ve estetik güzelliğin farkına varmıştır.

3.1. Yeni İmge Resmi

Yeni İmge Resmi, kürator Marcia Tucker tarafından yüksek sanat geleneğinden, geleneksel sanat tarihi terimlerinden ve moda olandan bir kaçınma olarak değerlendirilmiştir. Aynı dönemde 'Bad Painting' olarak adlandırılan bir başka resim ise, kaynağını çocuklar için yapılmış ilustratif resim, ticari ve popüler resim ve çizgi romanlardan almıştır. Bad Painting, Yeni İmge Resmi gibi yüksek sanat tarafından eleştirilen her şeye karşı ilgi duymuş ve uygulamıştır.¹⁰

İkinci Dünya Savaşının bitiminden, 1970'lerin sonuna kadar ABD'nin gölgesinde yaşayan Avrupa Sanatı bu tarihten itibaren yine ön plana çıkmıştır. Bu dönemde figüratif tarzda ortaya çıkan bu akımlar birbirlerinden etkilenecek çoğalmışlardır. Pluralizm (çoğulculuk) olarak adlandırılan bu dönem, ABD sanatında görülen feminizm, Agro-Amerikan kültürü, enstalasyonlar, üç boyutlu nesnelerin tuval üzerinde aynı anda kullanıldığı düzenlemeler gb. farklı anlayışları da kapsamıştır. Sanat tarihçilerine göre Pluralizm, modern sanatın ya da modernizmin bittiği dönem olarak kabul edilen 1970'lerden günümüze kadar olan süreci içermiştir. Özellikleri ise, üslupsal çeşitlilik, farklılığın onaylanması ve başkılığın amaç haline getirilerek uygulanması olarak belirlenmiştir.

1960 ve 1970'lerde Postmodernizmin amacı, eklektisizm anlayışı ile çeşitli kültürlerin ortasını bulmak olmuştur. 1970'lerden sonra ise çeşitli kültürlerin değer, öge, imge ve anlamlarını birleştirme gayreti içine girmiştir. Bu oluşumun gerçekleşmesi ancak, geçerli realiteleri ve çoğulcu zevk anlayışlarını bir arada

¹⁰ Giderer, a.g.e.160s.

barındırabilen bir tür klasizm ile sağlanabilmiştir. Geleneksel klasisizm, yüksek modernizmin normlarına göre gerçekleştirilememiştir. Çünkü bu oluşumun, endüstriyel toplumda, kent yaşamını yansıtabilecek kadar zengin ve esnek olması gerekiyordu. Bu yüzden postmodernizm eski ve yeni anlamları kolayca özümseyebilecek yapısıyla bu oluşumu meydana getirmiştir.¹¹ Örneğin mimaride James Stirling'in Tate Gallery'e ek olarak yaptığı ve Rönesans anlayışını modern kolajla birleştiren tasarımı gibi. Resim'de ise Amerikalı Ressam David Salle'in popüler, banal, klasik imgeleri, anlatımcı öğeleri ve düz olanları tek bir yapıt içinde bir arada kullanması gibi. (Res.17)



Resim 17: David Salle, 'Villace Caja', 1974, Tual üzerine yağlıboya

Donald Kuspit, Pluralizm için sanatın kendini savunduğu son nokta olduğunu söylemiştir. Kuspit'e göre sanat sitillerinin hepsi aynı değerdedir. Pluralizm, sanat dünyası kapalı değil, açık bir sisteme doğru zorlandığı için ortaya çıkmıştır. Pluralizm, anti- otoriter bir tutumdur. Hem yaşanan zamanın, hem de geleneğin otoritesine karşıdır. Bu nedenle gelenek anlayışı tamamen yok olmuştur. Kuspit, Pluralizmi yeni konusunda eleştirmiştir. Ona göre yeniliğin uzun süren tarihi bitmiştir. Pluralizmde ise yeterince farklılığa ulaşıldığında yenilik elde edilebilir. Pluralizme göre eski sanat düzeni yok olmalıdır. Eleştirilen yönü gizli bir biçimde yeniliğin peşinden koşması, eleştirel yargıdan şüphelenmesi, geleneği durağan olarak

¹¹ Kemal İskender, 'Post-modernizmin Kökeni ve Değerleri' 'Sanat Çev, Sayı.154.Ağst. 1991, 41s.

ele alması olarak açıklanmıştır. Kuspit, Pluralizm'i modern bir girişim olarak görmüş ancak geleneğin otantikliğini özümsemeden güçlenmiş bir yeniliğin çok çabuk eskiyebileceğini savunmuştur.¹² Örneğin, Richard Marshall'ın 1978'de "New Image Painting" başlığı altında New York'ta açtığı bir sergi, figürasyon'a ve klasik tuvale geri dönüşü temsil eder. Ancak, bu sergide, sanatçı birbirlerinden tamamen ilgisiz olan yapıtları bir araya getirmiştir. Bu anlayışa dahil edilen sanatçılardan olan Nicholas Arficano, Jennifer Bertlett, Jonathan Borofsky, Neil Jenney, Robert Moskowitz, Susan Rothenberg, Joel Shapiro, Pat Steir, Donald Sultan, Joe Zucker resimlerinde basit kompozisyonlara, çocuksu ve naif bir tarza yönelmişlerdir.

3.1.1. Susan Rothenberg

Susan Rothenberg, 1945'te, New York Buffalo'da doğmuştur. Cornell University'den mezun olduktan sonra 1975 yılında teması at olan ilk kişisel sergisini açmıştır.

1970'li yılların ortasından beri Rothenberg, çağdaş sanatın en yenilikçi ve özgür sanatçılarından biri olarak tanınmıştır. Gençlik yıllarında, New Mexico'daki SoHo şehrine taşındıktan sonra burada sanatsal anlayışının temelini atmıştır. Sanatçı ilk at resimlerine ek olarak değişik ana fikirler üzerinde durmuştur; dans figürleri, baş ve vücutlar, hayvanlar ve atmosferik alanlar gibi... Rothenberg'in mantıktan çok duygunun ön planda olduğu yağlı boyaları, ekspresyonist tarza benzediği söylenmiştir. Ancak ressam bu resimlerin 'bütün ile parça' ile "figür ile mekân" arasındaki ilişkiden doğduğunu söylemiştir. Onun resimleri illüzyonla ilgisi olmayan soyut elemanları içermiştir. Resimlerinde tek renkli bir zemin üzerine dikey ve çapraz bantları ve basit bir şekilde çizilmiş figürleri işlemiştir. O bu bantları figürü ortaya çıkarmak ve figürü yassılaştırmak için kullandığını söylemiştir. Minimalist etkiler taşıdığı söylenen resimleri, Minimalizmin oluşturduğu boşluğa bir hikâye ya da figür yerleştirmekle ortadan kaldırmıştır. Rothenberg'in çalışmalarında amaçladığı şeyin figürü resme geri getirmek olarak değerlendirilmiştir.

Resimleriyle soyut ile figüratif resim arasındaki sınırı keşfetmiştir. Aynı zamanda, renk ve ışığın resim üzerindeki etkisini tekrar ortaya çıkarmıştır. O, kişisel

¹²Giderer, a.g.e 161s.

deneyimlerini resimlerine yansıtmıştır. Rothenberg'in, önde gelen bir sanatçı olarak tanınması onun çizimlerinde gösterdiği büyük başarıya bağlıdır. Çizimlerini nitelik kaybı olmaksızın tuval yüzeyine aktaran Rothenberg, kendi tarzını çizgilerinin üzerine yansıtabilmiştir. Böylece duyguları, resimlerinde hissedilebilmiştir. (Res.18)

Rothenberg ABD'de ve diğer ülkelerde birçok kişisel sergi açmıştır. Yakın geçmişteki sergileri retrospektif organizasyonlar şeklinde gerçekleşmiştir.¹³



Resim 18: Susan Rothenberg, “Horse”, 1977, Synthetic polymer paint, gouache, pencil and crayon on paper, 57x76cm

3.1.2. Neil Jenney

1945'te doğan Neil Jenney naif bir sanatçıdır. 1964'te Massachusetts Sanat Koleji'ne devam etmiştir. 1966 yılında şu anda yaşadığı New York şehrine taşınmıştır. Resim stili sanat eleştirmeni Marcia Tucher tarafından, 1978 yılında “Bad Painting” olarak tanımlanmıştır. Jenney, kendi stilini realizm olarak tanımlamıştır. Fakat kendi açısından bu kelimenin anlamı, sanatçının kendine özgüdür. Resimlerinde, öyküsel anlatımlarındaki stili, nesnelerin basit ilişkilerinde bulunmuştur. 1969 – 1970 yılları arasındaki çalışmaları minimalizm ve foto-realizme karşı bir tarzda oluşmuştur. Neil Jenney'nin çalışmalarının etkisi kısa sürede büyümüştür. New York Times sanat eleştirmeni Roberta Smith'e göre “İki yıl içinde Bay Jenney 1970 – 80 ve 90'ların sanatına öncülük etmiştir. Sanatçı, 1968'deki

¹³ http://en.wikipedia.org/wiki/susan_Rothenberg#Style

alışmalarında insanların davranışlarıyla ilgili basit neden sonuç ilişkilerine dayanan anlatıları resmetmeye başlamıştır. Böylece hızla resmedilmiş, açık anlaşılır imgeler içten bir resim özlemini ortaya koymuştur. Örneğin 1969'daki 'Saw and Sawn'(Testere ve Odun Parçası) alışmasında olduğu gibi testere ve birkaç parça kesilmiş odun parçasıyla neden ve etki ilişkisini ortaya koymaya çalışmıştır.

O resimlerini işlenen öyküyle değil, izleyiciyle ilişkilendirmiştir. Resimlerinde psikolojik gizli anlamlar yerine empatik ilişkiler kurmayı amaçlamıştır. Bu nedenle Jenney'n resimlerinde kavramsal bir etkinin varlığından sözedilebilir. "Here and There"(Burada ve Orada) adlı resmi 2004 yılında Los Angeles'taki Hammer Museum'da 'The Undiscovered Country' (Keşfedilmemiş Ülke) adlı sergisinde yer almıştır. Sanatçının ABD'deki birçok müzede çalışmaları sergilenmektedir.¹⁴ (Res.19)



Resim 19: Neil Jenney, "Here and There",1969, Tual üzerine yağlı boya

3.1.3. Jennifer Bartlett

Jennifer Bartlett, 1941 yılında California Long Beach'te doğdu. Bartlett, Venice Paris Bienal ve Whitney Bienal sergilerini kapsayan zamanın en prestijli sergilerinin birkaçında çalışmalarını sergilemiştir. alışmaları dünyadaki birçok müzede yer almaktadır. Ayrıca, dünyanın birçok sanat müzesinde bireysel sergiler açmıştır.

¹⁴http://en.wikipedia.org/wiki/Neil_Jenney

Bartlett'in ilk önemli çalışması "Rhapsody" olmuştur. (Res.20) Bu çalışmasının içinde hem figüratif resimler, hem serbest çizgilerle çizilmiş kompozisyonlar, hem de geometrik formlar olan 988 plaka resmetmiştir. *"Bartlett'in çalışması, resimsel değerlerden kopmadan, hiçbir değeri atmadan her şey olma arzusu olarak görülebilir."*¹⁵ Rhapsody sergilendiğinde, izleyiciye resimlerin dikkatlice planlanmış ritmi ve tekrarı içinde şiirin veya müziğin bir parçasıymış gibi his uyandırmıştır.



Resim 20: Jennifer Bartlett, "Rhapsody" 1970

Rhapsody, 1976 yılında New York'ta ilk kez sergilendiğinde New York Times yazarı John Russell bu çalışma hakkında "New York'ta yaşamaya başladığımdan beri karşıma çıkan Yeni Sanat'ın (New Art'ın) en iddialı tek çalışması." demiştir.

Homan-Ji serisinde Bartlett, çok daha küçük parçaları kombine ederek çalışmıştır. Homan-Ji III'te kâğıt üzerinde 220 çalışmasını yan yana sergilemiştir. Bu çalışmasında geleneksel Japon teknikleri ve materyallerini kullanmıştır. Bartlett'in çalışmalarının çoğunda, değişim ve yineleme en önemli temalar olmuştur. Bartlett,

¹⁵ Giderer, a.g.e.162s.

“Four Seasons”(Dört Mevsim) adlı çalışmasında hava, bitki örtüsü ve faunayı (hayvan varlığını) konu almıştır. (Res.21)



Resim 21: Jennifer Bartlett, “Four Seasons” 1990, 31x31cm

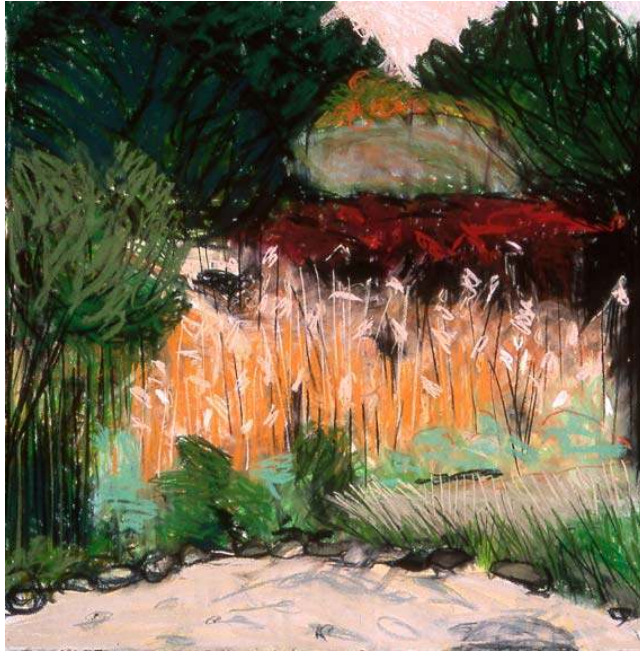
Başka bir çalışması olan “Elements”(Elementler) serisindeki levhalar, parlak renklerle basılmış, ana teması kaya taş veya cam vazo olarak belirlenmiş nesne ve figürleri içermiştir (Res.22). Örneğin ateş resmi kırmızı lake kutuya, su resmini döküm demire, havayı boyanmış beton fayansa, dünyayı mavi seramik kâseye yapmıştır.



Resim 22: Jennifer Bartlett. Water, From the Four Elements Suite, 1992, 33x33cm

Nesne ve resim kombinasyonu sanatçının son on yıldır tasarladığı bir düşünce olmasına rağmen bu düşüncesini ilk defa “Elements” serisinde uygulamıştır. Bartlett birçok levhadan ve çoklu resimlerden oluşan çalışmalarını üretmeye devam etmiştir.

Bartlett 1979–1980 yılları arasında bir kısmı Nice’de köhne bir villada geçirmiştir. Bu ziyaretinin onun üzerinde yaptığı etki, en tanınmış eserlerinden biri olan “In The Garden”(Bahçede) adlı çalışmasında görülmüştür. (Res 23) Onun bu çalışması, pastoral bir şiiri andırmıştır. Bu çizimler sanatçının çeşitli ruhsal durumlarını yansıtmıştır.



Resim 23: Jennifer Bartlett, “In The Garden”, 2004 Pastel On Paper,30x30cm

Bartlett birçok ülkenin koleksiyonerlerinin dikkatini çekmiştir. Resimleri, Matisse ve Monet’in çalışmalarına benzetilmiştir. Felsefi düşüncesi ise Lewitt ve Andre ile karşılaştırılmıştır. Tek bir tema üzerindeki üretkenliğinin çeşitliliği akla Stella veya Hockney’i getirmiştir.¹⁶

¹⁶ <http://www.gregkucera.com/bartlett.htm>

3.2. Fotorealizm

1950'lerde Amerika'da ilk olarak Soyut Dışavurumculuk, daha sonra Pop Art, Minimal ve Kavramsal sanat akımları birbiri ardına doğmuştur. 1970'lerde ortaya çıkan Fotorealizm, bu akımların etkisiyle gelişmiştir. Fotorealizm, her şeyden önce Soyut Dışavurumculuğun kural tanımazlığına bir tepki olarak gelişmiştir. Soyut Dışavurumculuğun öznelliğine karşın Fotorealizm nesnelliği yeğlemiştir. Bununla birlikte sanatçının fotoğrafta gördüklerini değiştirmeden yorum yapmamaya özen göstermesi, resimlerine simgesel anlamlar yüklemekten kaçınması, resmi heykelden ayıran özelliklere ilişkin sorunlara önem vermesi, bu akımın Soyut Dışavurumculuğa benzer yanlarını ortaya koymuştur. Fotorealizmi Çağdaş Resme yaklaştıran özellikleri ise tuval boyutlarının büyüklüğü, yüzeyin geniş ve düz bir alan olarak ele alınması, iki boyutluluğun kullanılması, resme yalnız resim olarak yaklaşması, tuval dokusunun bütünselliğini koruması ve anlatımcı fırça vuruşlarını kullanılmaması olarak görülmüştür.

Pop Sanat ile Fotorealizm arasında genel bir benzerliğin olduğu bilinmektedir. İkisi de gündelik yaşam sahnelerini işlemiş, imgeye önem verdikleri için ona fotoğrafik benzetmecilik anlayışıyla yaklaşmışlardır. Ancak aralarında bazı önemli ayrıklıklarda vardır. Örneğin, Fotorealizm ile Pop Sanat arasında nesnel yaklaşım birbirinden farklıdır. Pop Sanat'da, gündelik yaşam olguları olduğu gibi yansıtılmamıştır. Andy Warhol'un Coca Cola şişesi bir meşrubat şişesi olarak değil de bir meşrubat markasının resmidir. Öncelikle Pop Sanatçıları anlaşılır olmak istemişlerdir. Onların resimleri anlaşılır oldukları oranda gerçekçidir. Resimlerinde belli bir mesaj vardır. Foto-Realizmde ise izleyiciye neler duyması neler düşünmesi gerektiği söylenmemiştir. Seçtikleri konunun dış dünyanın bir parçası olduğunu ve bu yüzden bakılmaya değer gördükleri için resmini yaptıklarını açıklamışlardır. Pop sanat da nesnelere nasıl bakıldığı önemli olmuştur. Fotorealizmde ise tam tersi geçerlidir. Linda Chase bu konuyu şöyle değerlendirmiştir;

“Pop sıradan konu materyalini sıradan olarak göstermiştir. Yeni Gerçekçi ressam izleyiciye konu hakkında ne duyması gerektiğini söylemez, yalnızca

onun var olduğunu ve var olduğu için de bakılmaya değer olduğunu vurgular. Sanatçının uğraşları- çoğu zaman bir takip üzerinde aylarca- resimlediği şeyleri yeni bir anlamla renklendirir; ancak onları ne över, ne yerer, yalnızca dikkatli bir gözlemden geçirir. Gerçeklerinin inkâr edilemeyeceğini anlatır.”¹⁷

Fotorealist ressam, modern dünyanın nesnelerini kaydetmek için, araç olarak fotoğrafı kullanmış, resmi ve tekniği kendi eseri üzerinde birleştirmiştir. Geleneksel temsili resmin duygusal öznelliğini reddederek olanı resmetmiş, konu üzerinde yorum yapmadan gerçeği olduğu gibi yansıtmıştır. Aslında Fotorealist ressam kitlesel iletişim araçlarının yarattığı uzaklıktan kaynaklanan duygudan yoksun yeni bir görüş açısı bulmaya çalışmıştır. Bu nedenle Fotorealist ressamların en önemli özelliği fotoğrafa bakarak resim yapmaları ve bunu yaparken yorumdan kaçınmaları olmuştur. Çağdaş teknolojinin onlara sunduğu bu olanaktan yararlanarak, objektifin sunduğu doğru, açık seçik görüntüleri esas olarak almışlardır. Amaçları fotoğraftakini olduğu gibi aktarmaktır. Buna rağmen, her türlü duygusallıktan, kişisel üsluptan, ressamca tavır takınmaktan kaçınan sanatçı seçtiği fotoğrafı tuvale aktarırken farkında olmadan yaptığı değişiklikler ile kendini ele vermiştir. *Chuck Close'un 'Bir fotoğraftan bir tek resim yapılabileceğini sananlar var. "Oysa doğaya bakarak ne kadar farklı resimler yapılabilir"”¹⁸* sözleri sanatçının tümüyle edilgenleştirilemeyeceğinin kanıtı olmuştur.

Fotorealizm de gerçeğin tam röprodüksiyonu elinde bulunduğu için, fotoğraftan çıkartılanlar ayıklananlarla birlikte geride keskin dış çizgilerle belirlenmiş, parlak geniş yüzeyler ve gerçek olmayan bir evren ortaya çıkmıştır. Fotorealizm'in gerçeklik ile olan bağlantısını eleştirmen Erich Kubys şöyle açıklamıştır;

“Fotorealizm'i Gerçekten- Realizm'den-daha fazla uzaklaşmak için, gerçekten daha gerçek görünmeye çalışmak' olarak tanımlamış ve şöyle devam etmiştir: "Bu gerçekçi yapıtlar gözlerindeki perdeyi kaldırıyor,

¹⁷ Linda Chase, Yeni Gerçekçilik Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:5, Haziran 1980, 52s.

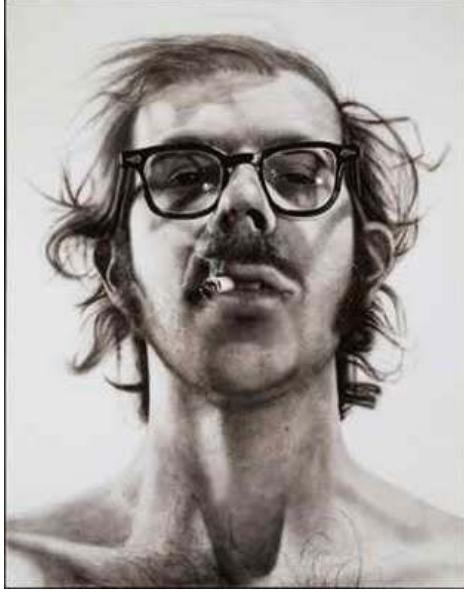
¹⁸ Nur Koçak, Foto Gerçekçilik, Ders Notları, 1994, 27s

çevremizdeki dünyayı tekrar görmeyi bize öğretiyor. Sorun çevremizdeki pislik değil, gözlerimizin temizlenmemiş olması.”¹⁹

Geleneksel Realizm, dünyayı olduğu gibi göstermek istemiş, günlük ve somut gerçekliğin peşinden koşmuştur. Fotorealistler ise gerçeği kopya ederek yok etmişlerdir.

Chuck Close, yararlandığı fotoğrafa en çok sadık kalan Fotorealist sanatçılardan biri olarak tanınmıştır. Sanatçı çoğu zaman konu materyalini görsel kavramları incelemek için bir araç olarak kullanmıştır. İnsan figürü ve özellikle portre Fotorealistlerin sıkça kullandıkları bir konu değildir. Ancak Close önce siyah-beyaz daha sonra renkli oldukça büyük boyutta portreler yapmıştır. O, bu konuları işlerken hiç bir hümanist niyeti olmadığını söylemiştir. Close bu portrelerde poz veren kişi hakkında psikolojik, sosyal vb. bilgiler iletmemiştir. Fotoğraf makinesinin dondurduğu yüzleri gerçeğinden hiç farkı olmayacak şekilde işlemiştir. Portreleri çok büyük tuvallere yaptığı için seyirci yüzün her kısmına ayrı ayrı bakmak zorunda kalır. Close'nin resimlerinde kullandığı kişiler (genellikle arkadaşları) tam cepheden poz vermişlerdir. Teknik olarak, fotoğrafı karelere bölerek çalışmış fırça izlerinin oluşturduğu izleri yok etmek için boyayı tabanca ile püskürterek kullanmıştır. Böylece açık koyu arasındaki geçişlerde daha yumuşak etkiler yakalamıştır. Başka bir buluşu ise siyah ve gri tonları kazıyıp alttaki beyaz astar boyayı ortaya çıkartmak olmuştur. Böylece saç tellerinin ışık yansıyan yerlerini tuvale jilet ile kazıyarak ortaya çıkarmıştır. Close'un üç renk ayrımı işlemi üst üste katlar halinde boyayarak elde etmesi onu Fotorealist ressamlar arasında fotoğraftan yeniden yaratma sanatının son aşamasına getirmiştir. Böylece fotoğraf resmin konusuna dönüşmüştür. (Res.24)

¹⁹ Orhan Koloğlu, Hiperrealizm Akımı Gerçekten Daha Gerçeği Yaratmak İstiyor, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:25, 23 Mart 1973, 9s.



Resim 24: Chuck Close, Self-Portrait. 1967/68, Acrylic on canvas

Fotoğrafa en sadık kalan fotorealist sanatçılar bile fotografik imgeyle yetinmeyip kendilerinden bir şeyler ilave etmişlerdir. İçlerinde endüstrileşmiş dünyayı eleştiren ve yerenler de vardı. Örneğin Estes, endüstrileşme ile birlikte değişen şehrin görüntü ve ayrıntılarını resmetmiştir. Çağdaş görünümlü, pırıl pırıl sokak görüntülerinde bile, modası geçmiş Art Deco atmosferinin hala çekiciliğini koruduğu görülmüştür. Sanatçının amacı, kentsel gerçeklik karşısında seyircinin daha dikkatli olmasını sağlamak değildir. Tuval yüzeyi görsel coşkularını giderdiği bir alan olduğu için, kentin çirkinliklerini belgelemek yerine onlarla görkemli bir düzenleme yapmayı yeğlemiştir. (Res.25)



Resim 25: Richard Estes, Grand Luncheonette New York City, 1960, Oil on canvas

Estes'in dükkân vitrinleri, Jan Van Eyck'in aynaları gibi seyircinin çok zor fark edebileceği nesneleri ve ayrıntıları yansıtmıştır. Fotoğraf mekânına aldırmandan bütün yüzeyleri net bir biçimde betimlemiştir. Gerçekte var olandan daha çok cam, metal gibi parlak ve yansıtıcı yüzey ekleyerek, garip mekân belirsizliği yaratmıştır. Renklerin aşırı canlılığı ve pırıl pırıl parlayan cam ve metal görüntüleri izleyicinin gözünü nereye doğru bakacağı konusunda kararsız bırakmıştır.

Fotorealizmi'nin belli bir bildirisi olmadığı için alışılmış anlamda bir akım olmamıştır. Akıma dâhil olan sanatçılar birbirleriyle hiç tanışmamışlardır. Buna rağmen Fotorealist sanatçılardan Richard Estes, Chuck Close, Don Eddy, Ralph Goings birbirleriyle aynı tarzda resimler yapmışlardır. Fotorealistleri içinde yaşadıkları çevre çok etkilemiştir. Bu nedenle reklam panoları, ışıklı tabelalar, vitrin camları, sıradan yapılar, otoparklarıyla değişik kent görüntüleri, eski ve yeni arabalar, kafeteryalar, metro istasyonları, dondurma dükkanları, gibi konular fotorealistler tarafından sık sık işlenmiştir. Gündelik yaşam ile ilgili konular Amerikan sanatının geçmişinde de sıkça rastlanmıştır Bunun nedeni ise Avrupa sanat merkezlerinden uzun yıllar uzak kalmış olan Amerikalı ressamalar, yeteneklerinden sürekli kuşku duymuşlar ve Avrupalı meslektaşlarına öykünüp resim yapmak yerine yaşamı olduğu gibi tüm gerçekliğiyle doğru bir şekilde yansıtmaya çalışmışlardır.

Fotorealizm kitle iletişim araçlarının teknolojik olarak gelişiminin bir sonucudur. Kitle iletişim araçlarının oluşturduğu duygudan yoksun bir ortamda, sanatçı bu duygusuzluktan yararlanarak yeni bir görüş açısı oluşturmaya çalışmış ve objektifin ona sağladığı olanakları tuvaline olduğu gibi yansıtmıştır. Orhan Koloğlu fotoğraf gerçekliğinde makineleşmenin oluşturduğu etkiyi şöyle değerlendirmiştir;

“Böylece ortaya dünyamız gibi gayri insani ve mekanik, fotoğraf cansızlığında bir sanat çıkıyor. Bu sanatta yalnız eşyalar görüyoruz. İnsani olan her şey ona yabancı: Büyük mağazadan paketler dolusu yiyecek ve eşya alan kadın müşteri tablosundaki gibi, kadın da bir eşyadır ve eşyanın esiridir. Yani bir insan, yaşayan bir varlık değil, bir makine, bir otomattır, robottur. Böylece hiçbir iç dünyayı yansıtmayan, sadece dışı, boş görünüşü yansıtan eserler veriyor bu sanat. Nesnelliğe bürünen, sanatçının öznelliğinden, hiç bir şey hissettirmeyen yapıtlar.”²⁰

Bazı düşünürler fotoğrafın kullanımını farklı bir şekilde değerlendirmişlerdir. Örneğin Linda Chase göre fotorealizm’de fotoğraf sadece bir araç olarak görülmemiştir. Sanatçılar onu konudan uzaklaşmak ve eski sanatsal geleneklerin baskısından kurtulmak için kullanmışlardır. Ona göre fotoğraf ayrı zamanda yeni bir felsefeyi ve yeni bir görüşü temsil etmektedir. Fotorealist ressam, fotoğrafı gerçekliği resmetmekte kolaylaştırıcı bir araç olarak kullanmaz, ancak fotoğrafik gerçekliği kendisine konu edinir. Fotorealist sanatçının kişisel bakış açısı, makinenin görsel olgularını belgeleyen bakış açısının değişmesi sonucu, seçtiği konularında değişimine neden olmuştur.

Fotorealistler çevredeki nesneleri salt anlam yükleyerek bakmanın, her şeyi her fırsatta sosyal- kültürel etkilerle değerlendirmenin gerçekliğin tam olarak algılanmasını engellediğini savunmuşlardır. Sonuç olarak burada söz konusu olan sanatçının yorumlama yetisine sahip olması değil, bu yetinin dışında gerçekliğin tartışılmaz varlığıdır. Yeni gerçekçi üslup, gerçekliği salt kendi başına algılanılması gerektiğini savunmuştur. Onu, özellikle yoğurmak yerine, yeni baştan kavramayı

²⁰ Orhan Koloğlu-“Hiperrealizm Akımı Gerçekten Daha Gerçeği Yaratmak İstiyor”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı. 25, 23 Mart 1973, 9s.

amaçlamıştır. Sanat tarihçileri ve eleştirmenleri çağımızda ressamların giderek yaptıkları çalışmalarla edilginleştiklerini öne sürmüşlerdir. Marcel Duchamp ve “ready made”lerini, Jackson Pallock ve akıtmalarını, Pop sanatçıları ve baskılarını, Minimalciler ve renk alanlarını örnek olarak göstermişlerdir. Fotorealistler, yorumdan kaçan tutumlarıyla sanatçının rolünü küçümseyerek sanatsal geleneği alt üst ediyorlar gibi görünmüşlerdir. Ancak, onlar çevreye daha dikkatli bakılmasını ve sanatçı, sanat ürünü ilişkisinin yeniden sorgulanılmasını amaçlamışlardır.

Fotorealist olarak bilinen Artschwanger, Midgette, Pistoletto ve Tripp çağdaş gerçekçilerin ikinci grubunu oluşturmuşlardır. Bu sanatçıların eserleri, Fotorealistlerin yöntem ve amaçlarından farklılık gösterse de fotoğraftan yararlanmaları veya fotoğrafa benzer eserler yapmaları, onları bu akıma dahil etmiştir. Grup üyeleri fotoğrafı bir hareket noktası veya yardımcı bir araç olarak kullanmışlardır.

Fotorealistlerin, fotoğrafı öznellik süzgecinden geçirmeden tuvale aktarmaları uzun ve çok sıkı bir çalışma süreci sonucunda gerçekleşmiştir. Sanatçılar bir bildiri olmadan resim yaptıklarını öne sürmelerine karşın çalışma tarzı ve çalışma süresi kendiliğinden bir bildiri oluşturmuştur. Resim fotoğraf değildir. Evrenin herhangi yeri hakkında daha açık bilgiler sunarak kendi başına var olur. İnsan aklının hüneri ve insan elinin becerisi sonucunda oluşan emek ile gerçekleşen bir eser her şeyden daha değerlidir.

3.3. Neo Ekspresyonizm

Neo Ekspresyonizm, 1980’lerde figüratif resme, farklı biçimsel anlayışla yaklaşan bir akım olarak tanımlanmıştır. Akıma dahil olan sanatçılardan öne çıkmış isimler ABD’de Julian Svhnabel, David Salla, Eric Fishl, Jonathan Borofsky; Almanya’da Georg Baselitz, Anselm Kiefer; İtalya’da Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente’dir. Bu sanatçılar geleneksel anlayışta resimler yapmamışlardır. Daha çok kendi yarattıkları mitleri, simgeleri, anıları, düşleri, bilinçaltını kullanarak resimlemişlerdir. Seksenli yıllarda Almanya’da ve Amerika’da etkisini gösteren Neo Ekspresyonizm toplumsal alanda yaşanan savaşların, ekonomik bunalımın, politik gerilimin bir sonucudur. Bir başka deyişle toplumsal otoritenin bireyi ezdiği,

mekanizasyona indirgediği bir ortamda doğmuştur. Teknolojik gelişmeler insanı makineleştirmiş, insan-nesne ilişkisini nesne-nesne ilişkisine sokmuştur. Bu nedenle Neo Ekspresyonist sanatçıların çabası bireyselliği yeniden yakalamak olmuştur. Aslında genel anlamıyla gündeme gelen yalnızca dışavurum değil, figür resmine ve tuval üzerinde boyaya geri dönüştür. Bu dönüş aynı zamanda dışavurumla birlikte birçok yeni eğilimin yeni unsurlarla zenginleşerek sanat dünyasına girmesini sağlamıştır. Seksenli yıllarda Neo Ekspresyonizmin doğuşunu Nilgün Özayten farklı bir şekilde açıklamıştır;

“Figüratif dışavurumun geri gelişi, kuşkusuz yıllar süren soyut, Minimalizm, Kavramsal Sanat gibi yönelişlerin ortaya çıkardığı boşluktandır. Burada eskinin Kobra Grubunu hatırlarsak, onlar da ‘Mondrian’ın boş bıraktığı tuvaleri acılarımızla da olsa dolduralım’ ilkesiyle yola çıkmışlardı. Yeni dışavurumcular olarak adlandırılan bu genç kuşak, son yıllarda uluslar arası sanat pazarının en çok tartışılan konularındandır. Yeni dışavurumun birden bu derece önem kazanması bir bakıma galeristlerin de zaferidir. Amerika, Almanya, İtalya ve Fransa bu konuda başı çeken ülkelerdir. Günümüzde düzenlenen dev sergiler sürekli yeni adların eklenmesiyle dünyayı dolaşıyor. Yenilerin babası sayılan eski kuşak tekrar gündemde. Düzenlenen sergilerin çoğu onları da içeriyor”²¹

Alman sanatçılarının çalışmaları, 1933 yılından sonra Hitler faşizminin yeni sanatı dışlaması sonucu büyük ölçüde değişmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden hemen sonra sanatçılar üzerinde uygulanan bu baskı kalkmış, yerini kararsızlık bir dönem almıştır. 1955’de Doğu ve Batı Almanya olarak ikiye ayrılmış, Doğu bloğu sanatçıları gerçekçi, Batı bloğu sanatçıları ise soyut sanatı benimsemişlerdir. 1980’ler de Alman Sanatında eski değerlerine sahip çıkan bir sanatçı kuşağı oluşmuştur. Hasan Bülent Kahraman bu oluşumu şöyle açıklamıştır;

“Alman ekspresyonistleri en azından yitirilmiş gerçekliğin, öznelliğe yaslanarak yeniden oluşturulabileceği sanısı içindeydiler ve bu özellik nesnel gerçeklikten değil şeyleşmeden ve bilincin parçalanmasından bir kaçıştı.

²¹ Nilgün Özaydın, Kalın Sayı.7, 1988, 47s.

Dolayısıyla yeni ekspresyonizm bireyin bir kez daha sanatın merkezine oturtulması çabasıdır.”²²

Neo Ekspresyonizm, bireyin her türlü kısıtlayıcı etkilerden uzak, öznelliği arayışı olarak tanımlanmıştır. Neo Ekspresyonizm, Kavramsal ve Minimalist sanatın bir kenara ittiği tuval resmi ile geleneksel kültürel değerleri yeniden gündeme getirmiştir. Ayrıca Neo Ekspresyonist sanatçılar, tarihi gerçekliği yansıtan yeni anlatım yolları bulmuşlardır. Bu anlatım yolları toplum dışına itilmiş değerlerin oluşturduğu yeni bir gerçeklik ile düşsel imgelerin yeniden ortaya çıkması olarak belirginleşmiştir. Donald Kuspit, Alman Neo Ekspresyonizm’in her şeyden önce kavramsal temellere dayandığını, sanatçının yapıtına kendi duygularını katarak içinde yoğrulduğu kültürü, resminde yansıttığını söylemiştir.²³

Kiefer, Polke ve diğer Alman Neo Ekspresyonist sanatçıların çalışmalarında figür soyutlamaları, simgesel olmaktan çok sembolik bir görünümde dir. Neo Ekspresyonistlerin doğa’ya bakışı da değişmiştir. Resimler izleyiciye doğanın yok olduğunu hatırlatmıştır. Doğa soyutlandığı için belirgin olmayan yapay bir hal almıştır. Neo Ekspresyonizmde doğa tanımlanması çok zor olan rahatsız edici bir güce ulaşmıştır. Ayrıca Neo Ekspresyonizm bilinçaltı ve sezgisel bir imgelem anlayışından yola çıkarak yeni bir somutluk yaratmaya çalışmıştır. Örneğin Kiefer’in koyu boya tabakalarından oluşan bataklığı çağın şiddet duygusunu, tedirgin fırça darbeleri ise konunun belirsiz bir şekil de işle mesinden doğan huzursuzluğu göstermiştir.²⁴

Alman Neo Ekspresyonizme dâhil olan sanatçılar 1946 öncesi ve 1950 sonrası olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. Genç kuşak sanatçıları Georg Jiri, Dokoupil, Peter Bömmels, Hans-Peter Adamski, Gerhard Naschberger, Gerad Kever, Walter Dahn’dan oluşmuştur. Bu kuşak, özellikle Beuys’un düşüncelerini ve Kavramsal Sanatı gereğinden fazla politik bularak bir önceki kuşağı oluşturan

²²Hasan Bülent Kahraman, Kalın 1998, Sayı.7, 33s.

²³ Faruk Ulay, ‘1980’lerde Görsel Sanatların Gelişimi ya da Geriye Dönüş:2,Yeni Alman Dışavurumculuğu’, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi.106, 15 Ekim 1984, 34s.

²⁴ Adem Genç, Qedipal Nefret, Türkiye’de Sanat, Sayı.17 Ocak/Şubat 1995, 54s.

sanatçıların görüşlerini benimsemiş, politik ve sosyal yaşamı kınayan alaycı, saldırgan bir tavırla çalışmalarını yürütmüşlerdir.²⁵

Almanya'nın ikiye bölünmesi sonucunda değişen politik yapı ve ekonominin çöküşü toplumsal sorunları da beraberinde getirmiştir. 1968 yılında önce Fransa'da başlayan daha sonra Almanya'ya sıçrayan öğrenci olayları bir önceki sanatçı kuşağı olan Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorff, A.R. Penck, Markus Lüpertz'in görüşlerini ve sanatsal yaklaşımlarını, büyük ölçüde etkilemiştir. Bu sanatçılar gelenekçi Alman sanatıyla modern sanat arasındaki çelişkiyi çözmeye çalışmışlar ve duygunun, kültürün, ulusal görüşlerin oluşturduğu sanatsal bir mantık geliştirmişlerdir.

Büyük boyutlu tuvaleri, baş aşağı figürleriyle George Baselitz Alman Neo Ekspresyonizm'in öncülerinden kabul edilmiştir. Georg Baselitz'in resimleri Doğu ve Batı Alman geleneği arasındaki huzursuz edici çelişkileri, büyük ölçüde etkilenmiş olan bir gerilimi yansıtmıştır. Baselitz, 60'lı yıllarda sanatsal çıkış noktasını, her iki blok tarafından propagandası yapılan sanat ideolojisinin tam ortasında oluşturmuştur. Doğu Almanya'da yetişmiş, 1957 yılında Batı Berlin'e göç etmiş biri olarak heyecanını yitirmiş, sosyalist gerçekçilik ile enflasyona uğramış, batı etkisindeki soyut akademizme tepki duymuştur.

Baselitz'in resimleri, gerçekçilik anlayışından uzaktır. O geleneksel verileri bir kenara bırakmış, yaratıcı görüşleri yansıtan bir resim anlayışı içinde çalışmıştır. Bu anlayışla yaptığı "isyancı" adlı resmi yeni bir başlangıcın habercisi olmuştur. İnsan figürleri hiçbir mitosa ait değilmiş gibi başları sinir demetlerinden oluşmuş, yitirilmiş bir öykünün kahramanları gibidirler. Baselitz, 1969'dan sonra resimlerinde figürleri tersyüz ederek, resme yeni bir bakış açısı getirmiştir. Böylece nesne kendi betimleme gücünün ötesinde yeni bir form kazanmıştır. Baselitz'e, resmin içinde bir buluşun olması gerektiğini savunmuştur. Bu buluş bir süs objesi ya da, dinsel bir simgeyi içirebilirdi. (Res.26)

²⁵ Faruk Ulay, "Yeni Alman Dışavurumculuğu", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi. 106, 15 Ekim 1984, 33s.



Resim 26: George Baselitz, “Elke”, 1974, Tual üzerine yağlı boya, 98x78cm

Çizgi ustası, grafikçi ve heykeltıraş olan Baselitz, her zaman resim geleneğini yıkmaya çalışmıştır. *“Honnef, Baselitz’in amacının, algının geleneksel örüntülerini izleyerek, tez canlı önyargıların yolunu keserek, resme geleneksel bakış biçimlerini önlemek olduğunu yazmıştır.”*²⁶ Grafik baskının kendine bol seçenekli bir ortam oluşturduğunu söyleyen Baselitz baş motiflerini, hayvan ve manzara süjelerinin küçük boyutlu baskılarını yapmıştır. Portreleri geleneksel portre anlayışından uzak, resmin tam ortasında renk bulamacı içinde oluşmuş başa benzer şeyler olarak tanımlanmıştır. Baselitz, resimleriyle izleyicinin resme bakış açısını değiştirmiştir.

Anselm Keifer adını, “Alman Neo-Ekspresyonist’ler olarak adlandırılan grubun (Gerorg Baselitz, Jörg Immedorgg, Markus Lüpetz ve A.R. Penck) Köln’de açtığı ortak sergide duyurmuştur. Sanatçı, Nazizmin bıraktığı kötü izleri taşıyan Doğu Almanya’da büyümüştür. Onun sanatı anıların geri dönüşü olarak

²⁶ Giderer, a.g.e.170s.

tanımlanmıştır. O, Hitleri uygarlığı tahrip edip, insanlığı tekrar başladığı yere geri götürmekle suçlamıştır. Temaları Almanya'nın bölünüşü ve Alman manzaralarını içermiştir. Resimlerinde, yer yer alevlerin yükseldiği, gri dumanların tıttığı yok olan Almanya işlenmiştir. Resimlerinde savaşı, faşizmi ve geçmişi simgelemiştir. Siyah, kahverengi gibi koyu renkleri kalın boya tabakaları halinde kullanmıştır. Figürsüz resimleri psişik baskıyı dile getirmiştir.

Keifer, resimlerinde yazıya da yer vermiş ve özellikle Almanya'nın yeniden güç kazanmasında önemli olan kişilerin sözlerini kullanmıştır. Tek başına resmin sorunları çözümleyemeyeceğini savunmuş, resmin yazıyla desteklenmesi gerektiğini söylemiştir. Keifer 'in sık sık başvurduğu nesnelerden biri de kitap olmuştur. Kiefer, dışavurumcu olarak bilinmesine rağmen kişisel duygulardan çok, öznel bir sağduyunun dramatik yansımalarına önem vermiştir. Resimlerini, kurşun, saman, boya, maddelerinden oluşturduğu yoğun, macuna benzer malzemeyle yaparak resme olağandışı mistik bir hava kazandırmıştır. Bu kasvetli ve lirik resimler izleyiciye, geçmişi hatırlatmıştır. (Res.27)

Dehşet, şiddet, korku dolu Almanya'nın Trajik tarihini ve çağdaş insanın dramını işleyen diğer sanatçı Jörg Immendorf'dur. Ressamın sergisini gezen *“Rudi Fuchs, yapıtlarını bilinen sanat akımlarının hiçbirisiyle bağdaştıramadığı için Immendorf'u sanat tarihinin dışında olarak tanımlamıştır.”*²⁷



Resim 27: Anselm Kiefer, “Nigredo” 1984, Karışık teknik, 330x555cm

²⁷ Faruk Ulay, a.g.e., 34s.

Cafe Deutschland serisinde küçük burjuvanın politikadan uzak, güncel yaşamını alaycı bir şekilde yansıtmıştır. Amerikalı sanatçı Julian Schnabel Kırık Tabaklar, porselen atıkları, kolaj ve anıtsal boyutlardaki resimleriyle tanınmıştır. Schnabel, resimlerindeki çok farklı etkileri heterojen biçimde bir arada toplamıştır. O resimlerini, sanat tarihinden, popüler kültürden ve kitle iletişim araçlarından esinlenerek yapmıştır. (Res.28)



Resim 28: Julian Schnabel, “Sylvie” 1987, Oil, Plates, Bondo on Wood, 74x60cm

Resimlerinde Avrupa mitlerinden ve çağdaş Amerikan yaşantısından izlenimleri yansıtmıştır. Primitif özellikte çok büyük resimler yapmıştır. İzleyiciyi büyülemek niyetinde olan sanatçı resimlerinde figüratif ve soyut öğelerle birlikte sembolleride kullanmıştır. Onun bu resimlerinde her şey karma karışıktır. O nedenle seyircinin ilgisini çekmiştir. David Salle, Realizmi, Dışavurumu ve Kavramsal Sanatı birleştirerek yüzey ve renk çelişkilerini bir arada kullanmıştır. Sallenin, birbirinin üzerine resmedilmiş gibi duran figürleri, kolaj etkisi yaratmanın ötesinde, medyada fazla kullanılan günlük objelerin alaycı bir yer değiştirmesi hissini vermiştir. Kompozisyonları anlaşılması zor, müstehcen ve alaycı anlamları içermiştir.

Resimlerini anlamamanın kolay olmadığını, izleyicinin biraz uğraşması gerektiğini söylemiştir. (Res.29)



Resim 29: David Salle, “Villaca Caja”, 1924, Tual üzerine yağlıboya

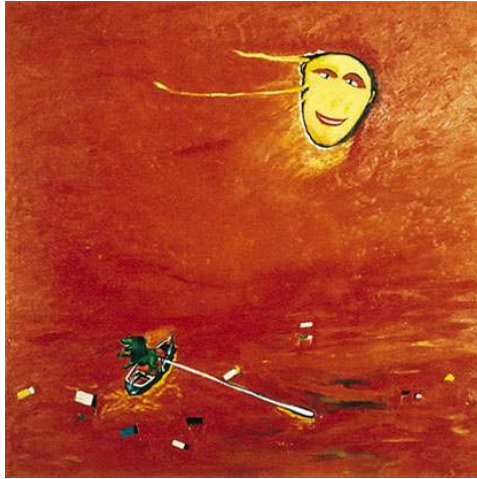
Resmin yanında heykel ve fotoğraf sanatıyla da ilgilenmiştir. Salle bir sürü imajı üst üste kullanarak bir anda hepsini görme imkânı yaratmıştır. Bu imajlar, nü kadınlar, bazen bir erkek gövdesi, araba kazaları, uçaklar, bir telefon, bazen de bir sandalye ama hep aynı sandalyedir. David Salle resimleri hakkında şunları söylemiştir;

“Benim eserlerim başlangıç noktasının popüler kültür olduğu ve bu imajların pop-kültürü kaynaklarından alındığı yolunda genel bir varsayım bulunuyor. Bu erken işlerimde hem dilimi, hem envanterimi hem de paletimi dar tutmak istedim. Belirli imajları ve siyah rengi kullandım. Bunlar benim o dönemde ihtiyacım olan, beni meşgul eden ve hayal denizinde dolanmamı sağlayan şeylerdi ve bana yetiyorlardı. Bu noktada işlerim çok sade ve basitti. Konu popüler kültür değil aslında. Ben popüler kültür alanında bir yabancıyım. Bu imajları aldım, çünkü yapmaktan daha kolaydı, aynı 60'lardaki hazır yapılmış boyaların kullanılması gibi, şimdi imajların çoğu stüdyomda yapılıyor, dikkatli ya da yüzeysel biçimde sunuluyor, nitelik olarak bir şey fark etmiyor çünkü beni ilgilendiren bu imajların orkestrasyonu. Bugün kullandığım imajlar da popüler kültürden gelmiyor, natürmort

balıkları ya da 19. Yüzyıl demir baltaları popüler imajlar saymazsanız eğer”²⁸

Salle, resimlerinin gerçek temasını belirtmekten her zaman sakınmıştır. Sanatın, insanın kendi dışına çıkabilmesini sağlayan bir araç olduğunu söylemiştir.

İtalyan Neo Ekspresyonistlerinden olan Enzo Cucchi, tarz olarak Kiefer’a daha yakın bir ressamdır. Resimlerinde genellikle ölüm temasını işlemiştir. Bazen ölüm ve yaşam imgelerini bir arada kullanmıştır. Resimlerinde yaşamı yok eden doğal güçler (depremler, sel felaketleri vb.) sonucu oluşan felaketleri bir kıyametin metaforu olarak işlemiştir. Ayrıca resimlerinde üç boyutlu doğal malzemeler kullanmıştır.(Res.30)



Resim 30: Enzo Cucchi, Leoni dei Mari Mediterranea,1980,Tual Üzerine Yağlıboya

Eric Fischl, figüratif resimlerinde özellikle cinselliği işlemiştir. Çocukluğunda yaşadığı travmaları işleyen Fischl, seçtiği renklerde gölge ve ışık kullanımıyla kendine özgü kasvetli bir etki yaratmıştır. Işığı kendine göre ayarlayan sanatçı, resimlerindeki figürlere teşhircilik rolünü üstlenmiş gibi bir etki vermiştir.

Neo Ekspresyonist sanatçılara göre sanat, eğlence aracı değil, hayata ait gerçeklerin yansıtılması gereken bir ifade biçimidir. Figüratif anlatımın geçmişte kaldığı görüşüne karşı çıkan Neo Ekspresyonist sanatçılar bu anlayışta resimler

²⁸<http://galeribaraz.com/2010> Çağdaş Sanatın Büyük İsmi:David Salle

yapmışlardır. Neo Ekspresyonizm 1980’lerde kavramsal sanata tepki olarak doğmuş, resim ve heykelde geleneksel biçimlere dönülmesini savunmuştur. Aynı zamanda gerçeğin ve gerçeklik duygusunun parçalanmışlığını ifade eden Neo Ekspresyonizm, alegorik bir kurgu içinde ideolojisini ve kimliğini yitirmekte olan bir toplumu yansıtmaya çalışmıştır.

3.4. Grafiti Sanatı

Grafiti, kendini duvar yazıları ve resimlerle ifade etme şekli olarak tanımlanmıştır. Bir kent sanatı olarak doğmuştur. Grafiti’nin tarihi, mağara dönemine kadar gitmiştir. IV. yüzyıl’da mağara duvarlarına çizilen resimlerle Eski Mısır döneminde insanların iletişim kurmak için duvar ve kayalara çizdikleri çeşitli şekil ve yazılar, grafiti sanatının ilk eserleri olarak kabul edilmiştir.

Grafiti, 1940’da Avrupa ve Amerika da değişik nedenlerle yeniden gündeme gelmiştir. Bu yıllarda Almanya’yı Doğu ve Batı olarak ikiye bölen duvarın her iki yanı, siyasi amaçla protesto grupları tarafından çeşitli sloganlarla doldurulmuştur. Grafiti, 1960’larda ABD’de politik grupların görüşlerini duyurmak ve sokak çetelerinin kendi bölgelerini belirlemek ve denetim altına almak için ortaya çıkmıştır. Daha sonraki yıllarda ise sosyal içerikli iletilerin dışında, bireysel anlatımları iletmek amacı için kullanılmıştır. 1970’lerden itibaren grafiti şehir duvarlarından, metro duvarlarına geçmiş, halkın ve yerel basının ilgisini çekmeye başlamıştır. Bu resimler ve yazılar metro duvarlarına, caddelere, ilan panolarına, spreyci boya, yağlı boya, tebeşir gibi malzemeler kullanılarak yapılmıştır. Konularını, günlük olaylardaki toplumsal, ekonomik ve siyasi içerikli bildirilerden almıştır. Grafiti sanatı 1970 ve 1980’lerde New York ve Philadelphia da etkinlik göstermeye başlamıştır. New York’da bir grafiti sanatçısının ilk simgesel imzası “Taki 183” olarak atılmıştır. Grafitinin sanat olarak kabul edilmesini sağlayan sanatçılar Jean-Michel Baseuiat ve Keith Haring olmuştur.

Bugün bilinen anlamıyla grafiti 1960’larda ortaya çıkmıştır. Sivil halkın savaş karşıtı eylemlerini ifade etmesinde önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Grafiti toplumsal ve popüler olmak üzere iki kategoride incelenmiştir. Hip hop kültürünün beslediği grafiti bireysel veya kitlesel sokak politikasını yansıtmış, dolaysız politik

mesaj içeren grafitilerle aynı kategoride olduğu söylenmiştir. Popüler grafiti de sanatın politik bir eylem olduğu yönündeki düşüncesinden yola çıkmıştır. Popüler grafiti aslında kendi sokak politikasını geliştirmiştir. Şehirlerin izole edilmiş modern çehresi grafiti sanatçıları için cezbedici bir alan oluşturmuştur. Gerçektende, Amerikan şehirlerinin varoşları grafitiyi ilgiyle karşılamıştır. Grafiti sanatı, 1968’de ABD’de ve Avrupada yaşanan öğrenci hareketleri, 1969’da ABD’nin Vietnamdan çekilişi, John Kennedy ve Martin Luther King’e suikast, İnsan bedeninin bir tüpte döllemesi, Apolla 11’in aya inmesi, 1970’de Marxist Allende’nin Şili’de devlet başkanlığına seçilmesi, 1971’de 200.000 kişinin Vietnam Savaşının bitmesi için Washington’a yürümesi, astronomistlerin kara delik teorisini ortaya atması, 1972’de Filistinli teröristlerce iki İsrailli atletin öldürülmesi ve ilk Synthesizer’in patentlenmesi gibi bilimsel ve sanatsal yeniliklerle, kitlelerin hareketlendiği sosyal ve politik buhran ortamında etkinliğini sürdürmüştür.

Grafiti sanatçısı Haring’in sanat kariyeri,1980’lerde metro idaresinin ilan asmak için kullandığı panolara resim yapmasıyla başlamıştır. Siyah zemin üzerine beyaz tebeşirle yaptığı resimleri ilgi görmüş ve bir süre sonra metro yolcuları tarafından aranan resimler haline gelmiştir. Resimlerinin konuları teknolojik gelişmelerdir. Örneğin New York sokaklarında emekleyen bebek, piramit, tv, kafalara geçirilmiş televizyon setleri, insan ve hayvan bedenli canavarlar vs. Sanatçı, günlük hayatta televizyon kültürü içinde insanın yaşamını, kendi yalın figüratif imgelerine dönüştürerek çizmiştir(Res.31). Haring, sanat felsefesi hakkında şunları söylemiştir: *“Ben bir kayıt aracıyım. “Öyküyü”, “konusunu”, “gidişatını” etkilemeyi hayal bile edemem”*²⁹

²⁹ Giderer, a.g.e.174s.



Resim 31: Keith Haring, “Six Dancing People” 1990, Serigrafy Poster, 70x91cm

Diğer grafiti sanatçısı Jean-Michel Basquiat, “Same Old. Shit” (Aynı eski pislik) kelimelerini kısaltmasından oluşan “samo” takma adıyla yazdığı grafitileriyle tanınmıştır. Resimlerinin konuları; Hitchcock, Nixon, silahlar, jaz, gibi çeşitlilik gösteren imgelerle doludur. Resimleri, Penck, Dubuffet gibi ünlü ressamların çizimlerine benzetilmiştir. Siyahî bir sanatçı olduğu için sancılı yaşantısını ekspresif ifade tarzıyla yansıtmıştır. Anti-materyalist mesajları içeren çalışmaları ile ün kazanmıştır. (Res.32)



Resim 32 : Jean-Michel Basquiat, “Un Titlet” 1981

Grafiti sanatı içinde kültür karıştırması adlı yeni bir kavram doğmuştur. Bu kavram 1984’de Negativland grubu tarafından ortaya atılmıştır. 1968 Mayıs’ında öğrenci olayları ile Guy Debord ve Durumcular tarafından ilk olarak kullanılmıştır. 1998’de mor elbiseleriyle sanat okulu öğrencilerin barlara şişelerle saldırması Absolut Votka reklâmı gibi görünmüştür. Bu harekete örnek olarak Jorge Rodriguez Gerada verilebilir.

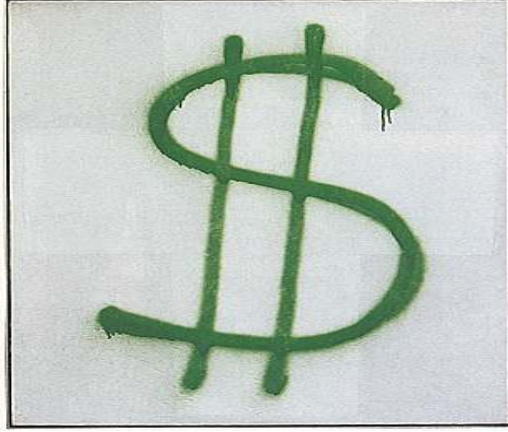
Gerada birçok New York’lu sanatçı gibi gerilla sanatı değil yurttaş sanatı yapığını düşünmüştür. Bu eylemleri demokratik toplumun normal bir tepkisi olarak değerlendirmiştir. Gerada’nın İspanya’nın Barcelona sahiline yaptığı devasa boyutlarda ‘Beklenen’ isimli Obama portresi kurtarıcı olgusunun ABD seçimlerine yansısı olarak nitelendirilmiştir. (Res.33)



Resim 33: Jorge Rodriguez Gerada, “Beklenen, Barcelona Sahili”2008

1960’lardan sonra, sanat eserinin nesnel gerçekliği yerine düşüncenin ön plana çıkması, sanatın metalaşmaya yönelik bir çabası olarak değerlendirilmiştir. Ancak, Malevitch’in beyaz haç resmi üzerine, Alexander Brener’in spreyl boya ile yaptığı yeşil dolar işareti avangardizmin, sanatın metalaşma konusunu aşmadığı gerçeğini ortaya koymuştur. (Res.34) Sokak sanatı, kendi doğası ve yaklaşımı ile şehrin duvarlarına bildiri değeri yüksek konularıyla, sanatın metalaşmasını

engelleyen bir oluşum yaratmıştır. Fakat daha sonra grafiti de kapitalist sistem tarafından kuşatılmıştır.



Resim 34: Alexander Brener, “Yeşil Dolar İşareti” 1997, Sprey boya

Graffiti sanatının temsilcileri olan Haring ve Basquait’in, işleri galeriye yerleştirilerek kapitalizmin değerler sistemi içinde kültür endüstrisinin malı haline sokulmuştur. Ama bu sanatçıların kavramsalılardan farkı resimlerini daha önce sokaklara çizmiş olmalarıdır. Kavramsal Sanat sonrası sanatçı, kapitalizmin gücüne karşı yoluna devam etmesi gerektiğini anlamıştır. Jean Baudrillard bu konu hakkında şunları söylemiştir;

“1970 ve 1980’lerde resmin Modernizm’le hesaplaşması hala sürmektedir. Ama resim artık tek bir gerçeğin değil, oğl gerçeklerin peşinden koşmaktadır. Kuru, katı düşünsel sınırlar içinde var olamayacağını anlamıştır. Onun için tek bir gelenek, izleyeceği tek bir tarihsel yol veya gelişim çizgisi zorla içine sığdıracacağı bir ana akım söz konusu değildir. 1980’lerdeki resmin mistik ve mitolojik olmasında yeniden kendi derinliğini hissetme çabasının payı olabilir.”³⁰

Postmodernist bir yaklaşım sergileyen sanatçı artık tek bir stile ya da sanat biçimine bağlı değildir. Çünkü günümüzde sanatçı kişiliği çok yönlü ve zengindir. Bunun nedeni modernizm’in geleneksel olanı, dini, aile ve toplumsal kuralları sorgulaması sonucu ortaya çıkan kimlik yıkımı ile kapitalizmin bireyi yabancılaştıran

³⁰ Giderer,a.g.e.,176-177s.

yok sayan etkisi olmuştur. Ernst Fischer, günümüzde her şeyin tartışılabilir, eksik ve sonu kestirilemeyen bir nitelik taşıdığını yazmıştır. Bu nedenle çok sesliliği deneylerde, akımlarda, her türlü mutlakiyetin, kesinlik iddiasının, tek başına egemenliğin, estetik tektanrıcılığın reddine gereksinim duyulmuştur. Fisher bu konuyu şöyle açıklamıştır;

“Fischer, bu nedenle kökleri epey gerilere uzanan sanat döneminin sona ermekte olduğunu, hepimizin bir “üslubun yerine bir başkasını almasından öte, köklü bir değişim içersinde bulunduğunu ve bu değişim içinde eskinin mirasının korunmasının ama aynı zamanda da yaşama ve sanata ilişkin yeni bir anlayışın kazanılmasının söz konusu olduğuna ilişkin ortak bir sezginin varolduğunu söylemiştir.”³¹

Sanatın bu baş döndürücü değişim hızına rağmen eskinin o vazgeçilmez estetik hazzı ile yeninin düşünsel yapısının aynı anda kullanıldığı ve sanat eleştirmeni Donald Kuspit tarafından Yeni Eski Ustalar olarak adlandırılan bir grup sanatçının eserlerinde görülmüştür. Bu grubun sanat görüşleri ve eserleri günümüz çağdaş sanatında figüratif resmin yeri hakkında bize bilgilendirmiştir. Bu nedenle dördüncü bölüm de Yeni Eski Usta Sanatı, ressamları ve eserleri üzerinde durulmuştur.

³¹ Ernest Fischer, “Sanatın Konumu Üstüne Düşünceler”, Argos, Yeryüzü Kültürü Dergisi, Çev; Ahmet Cemal no:15, İst, 1989, 80s.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

YENİ – ESKİ USTA SANATI, RESSAMLAR VE RESİMLER

Plastik sanatlarda, 1970'lere kadar devam eden formalizmin ardından 1980'lerde giderek yoğunlaşan figüre dönüş hareketi yaşanmıştır. Bunun başlıca nedeni 1940'lardan itibaren Clement Greenberg'ün önderliğinde tekdüze devam eden biçimcilik anlayışına karşı sanat çevresinde duyulan tepki ve 1980'lerde görülen sosyo-ekonomik gerçekliklerde meydana gelen değişimler olarak gösterilebilir.

Düzene karşı çıkan sanatsal avantgardizm II. Dünya Savaşı sonrasında oluşan sanat pazarı tarafından bir metaya dönüştürülerek yok edilmiştir. Günümüzde kültürü belirleyen en önemli etken para, medya ve popüler eğlence olmuştur. Post sanatın hüküm sürdüğü bu ortamda Happeningler, ideolojik eserler, estetik bir şaheser olarak adlandırılabilirliğini şüpheyile karşılayan Donald Kuspit bu durumu; *“Post-sanat, sanki post-şaheser ve post-modern anlamına geliyor. – Le Witt'in “güzel icra” ve “yetenek” i reddetmesi çok şeyi ifade ediyor. Post sanatçıların bir malzemeyi, aracıyı ustalıklı kullanmanın ne anlama geldiği konusunda hiçbir fikirleri yok”*¹ diyerek eleştirmiştir. Artık para, medya ve popüler eğlence kültürel değerleri biçimlendirdiği gibi sağladığı finansmanlar ve yatırımlarla toplumun sözcüsü konumuna yükselmiştir. Çağdaş kültür, biçimi çok karmaşık olmayan, anlaşılabilir, kitlelerin zevkine hitap eden bir yapıya bürünmüştür. Çoğulcu, kalabalık içinde bir bütün oluşturan bu yapı bireyselliğe sıcak bakmamaktadır. Çünkü bireysellik toplum içinde yabancılaşmaya neden olacağı gibi, kültürel değerleri biçimlendiren etkenlere de uyum sağlamayabilirdi. Bu nedenle kitle beğenisi kültür üzerinde yaptırıcı bir etkiye sahiptir. Kitle beğenisi, birbirine benzer toplulukların sıradanlıklarını ortadan kaldırmak için gösterilere yönelmiştir. Kuspit gösteriyi şöyle tanımlamıştır; *“Gösteri, insanı bireysellikten uzaklaştıran düzenliliğin bireyselleştirici olarak gösterildiği, yaşamsal itkiselliğin ise nötrleştirilerek yaşamdan uzaklaştıran düzenlilik haline getirildiği bir toplumsal alandır.”*² İnsanlar, eğlence ile bilinen şeyle günlük yaşamın sıradanlığından uzaklaşmışlardır. Toplu olarak yapılan bu etkinliklerde kişiler kendilerini özgür düşünen, hayatı o heyecanla yaşamaya hazır bireyler gibi

¹ Donald Kuspit, Sanatın Sonu, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis Yay.İst.2004, 189s.

² y. a.g.e, 18s.

hissettirilmişlerdir. Gösteri, modern yaşamı farklı gösteren bir etkinin temeli olmuştur.

Kültür endüstrisi olarak tanımlanan bu olgunun içinde sanat, metalaşmış ve kendi özerkliğinden vazgeçmiştir. Burjuvazi sanatın ayrı bir alan olarak var olmasını sağlamıştır. Ancak, günümüzde pazar ile burjuva sanatı arasında uçurum kalktığı için, sanat alınıp satılabilen bir meta haline dönüştürülmüştür. Modern dönemde kültür, belli bir topluluğa ait olarak kendini savunma ihtiyacını duymuştur. Avangard kültür olarak ortaya çıkan bu savunu eğitilmiş insanlardan oluşmuştur. Avangard kültürün gizemi kalabalıklara açıldığında ortadan kalkmıştır. Avangard kültür diğer kalabalıkların anlayamayacağı bilinç dışının esasını kavramıştır. Bu nedenle avangard kültür, özerk bir statüye sahip olmuştur. Kalabalıklar içinde insan bilinç dışının bilinçsiz oyuncağı gibidir. Avangard kültür insanı bu kalabalıklardan uzaklaştırıp tek başına hareket etmesini sağlamıştır. Ancak, her şeyin popülerlik ve ticaret olarak görüldüğü postmodern dönemde avangard kültür toplumun geneline dağılmıştır. Theodor W. Adorno bu dağılımı şöyle açıklamıştır;

“Kültür endüstrisi ile yüksek sanatın iç içe geçirilmesine rağmen, bu içe doğru çöküşün her iki unsuruna, yani kültür endüstrisinde ve yüksek sanatta meydana gelen değişikliklere ilişkin en makul değerlendirme şu olabilir: Kültür endüstrisi ile yüksek sanatın farklılıkları sahte biçimde uzlaştırılmış, dolayısıyla evrensel ile tikel arasında sahte bir uzlaşma gerçekleşmiştir.”³

Ona göre avangard kültür, para, medya ve popüler eğlencenin kuşatmasına direnememiştir. Ve böylece yaratıcı iradesini yitirmiştir.

Donald Kuspit, günümüzde hala şaheserlerin yapıldığını ve böylece sanatın eğlendirici post sanat içinden çıkabileceğinden söz etmiştir. Bu şaheserleri yapan sanatçıların var olduğunu söyleyen Kuspit, şöyle devam etmiştir;

“Estetik şaheserler yaratma olasılığı anti çizgi estetik, anti çizgi imgeler, anti çizgi bilinç dışı tarafından yok edilmiş gibi görünse de, ham olan toplumsal ve fiziksel malzemenin bilinç dışının yardımıyla imgelemsel saflaştırma

³Theodor W. Adorno, Kültür Endüstrisi, 4.Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, 36s.

yoluyla estetik açıdan aşkın sanata dönüştürülebileceğine inanan sanatçılar hala vardır. Onlar, avangard sanat biçimlerini post modern bir bakış açısıyla tarihsel ve eski moda olarak göstermeye çalışan postsanata karşı direnen kişilerdir.”⁴

Modern sanat, romantizm döneminde bilinçdışının farkına varılmasıyla başlar. Baudelaire “1846 salonu” adlı denemesinde bu konu üzerine şunları yazmıştır; Romantizm ne konu ne de doğruluk üzerine kurulmuştur; onu tanımlayan şey duygu biçimidir. Romantikler ruhun en derinliklerine inip imgeleme ulaştıklarında aslında bilinçdışından söz etmişlerdir. Bilinçdışı rüyaların dilini konuşur ama sıradanlığa karşıdır. Bilinçdışı “doğru” olan şey değil “yaratıcı” olan şeydir. Geleneksel sanatçı doğada gördüğünden daha güzel bir şey yaratamamışken “modern sanatçı” sonsuz olana yönelmiş ve imgeyi gün ışığına çıkarmıştır. Modern sanatçı, geçmiş dönemlerde yaşayan sanatçıların küçümsedikleri ya da tanımadıkları o güzel hayallerle duyguların içtenliğinden hoşlanmıştı. Kuspit, sanatta bilinçdışının sona ermesinin, modern sanatın ve sanatın sonunun gelmesi demek olduğunu söylemiştir. Nedenini ise bilinçdışı ortadan kalktığında sanatın ilham kaynağını kaybedeceği şeklinde açıklamıştır.⁵

Kuspit, sanatın bilinçdışını kaybettikten sonra başka ilham kaynakları aramaya başladığını ve yozlaştığını ileri sürmüştür. Ona göre bilinçdışının modern sanat üzerindeki etkisi anlaşılmadığı için bilinçdışını terk eden sanatın, sıradanlığa düştüğünü, derinliğini ve inandırıcılığını yitirdiğini söylemiştir. Postmodern sanat bir anlam yaratmak için kurama yönelirken, bilinçdışını eleştirmiş onu burjuva toplumun bir olgusu olarak görmüştür. Kuspit’e göre postsanat tamamen sıradan, gündelik, ne kiç ne de yüksek sanattır. Gündelik gerçekliği eleştirdiğini iddia etmesine rağmen onunla uyum içinde kalmıştır.

Post sanatçılar, Baudelaire’in “imgelemi güçlü sanatçıları” olmamışlardır. Onlar mutlak biçimde nesnel olan hakikatleri bilmiş ve uygulamışlardır. Kendilerini bir teorisyen gibi görmüşler ama ürettikleri kuramlar nesnel şeyleri olduklarından daha sıradan göstermiştir. Toplumsal gerçekliğin ideolojik dayanaklarını açığa

⁴ Kuspit, a.g.e, 191s.

⁵ y.a.g.e. 103s.

çıkaran post sanatçılar sadece gerçekliğin sıradanlığına kuramsal bir zemin sağlamışlardır. Toplum tarafından şekillendirilen ruh halinin yanı sıra insanın kendi içinde eşsiz rüyaları ve duyguları da vardır. Kuspit'in de belirttiği gibi *“Post sanat, post sanatçının kuramları ve ideolojik eleştirisi ile iç yüzünü açığa çıkartma iddiasında bulunduğu gündelik gerçeklik kadar sıradan görünür.”*⁶

Bu şaheserleri örnek olarak Alman Yeni Dışavurumcu ressamı Saully ve Richard Estes'in eserleri verilebilir. Onların resimlerindeki duyumsama izleyiciyi içinde bulunduğu ortamdan farklı bir yere götürmüştür. Nesneye, ustalıklı bir biçimde aktardıkları duyguyu izleyicinin hissetmesini sağlamışlardır.

19. yüzyılın sonuna kadar şaheserler atölyelerde üretilmiştir. Sanatçının eserini ürettiği bir atölyesi yoksa o sanatçının ürettiği şaheserin hiçbir anlamının olmadığını söyleyen Kuspit, atölyenin düşüncelerle dolu yalnızlık ve sessizliğinin bunun için gerekli olduğunu belirtmiştir. Ancak, sanat yaratmak için özel bir mekânın varlığının gerekli olmadığına dair düşüncenin ortaya çıkmasından sonra, atölyenin simgelediği hayal gücüne dayalı yaratıcılık yerini, dışarıda şans eseri olarak ortaya çıkan yaratıcılığa bırakmıştır. Manet'in resimlerinde olduğu gibi.⁷

Kuspit, yaratıcılık adına kalabalık uzaklaştırılınca geriye sanatçı ve modelinin kaldığını söylemiştir. Burada atölye hayali, kutsal bir alan haline gelmiştir. Bu alan sanata adanmış dünyadan kaçarak sığınılan bir yere dönüşmüştür. Sanatçının modeli her ne kadar sıradan olsa da, yaratıcılığın gizemini üzerinde taşıyormuş gibi bir hale gelmiştir. Sanatçı modelin görünüşüne odaklandığı anda yaratma süreci başlamış demektir. Model sıradan olabilir ama onda sanatçının yaratıcılığını ortaya çıkaran olağanüstü bir şeyler vardır.⁸

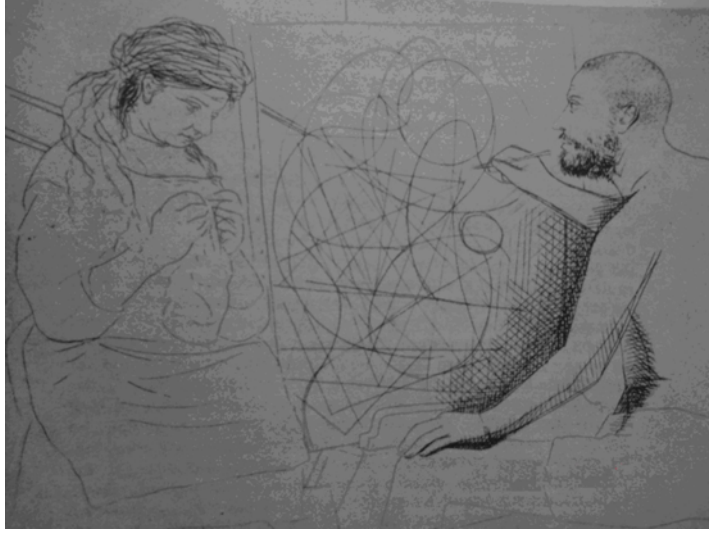
Model sanatçının bilinçdışının yansımasına dönüşmüş, bilinçdışının mümkün kıldığı yaratıcılık haline gelmiştir. Picasso'nun 1927 yılında yaptığı “Ressam ve Modeli” adlı eserinde de aynı anlatılar söz konusudur(Res.35). Picasso resminde sanatçıyı dikkatli ve araştırmacı bakışlarıyla, gittikçe yaşıyor gibi görünen modelinden resimsel imgeler çıkarmaya uğraşırken göstermiştir. Sanatçı, modeli

⁶ Kuspit,a.g.e, 111s.

⁷ y.a.g.e.192s.

⁸ y.a.g.e.192-193s.

gizemli bir şahesere dönüştürerek yaratıcılığın mucizesini ortaya koymuştur. Model sıradan görünse bile sanatçıya mutlaka ilham verecek olağanüstü bir şeyler vardır. Picasso'nun bu resmi, temsili sanatın kaynağı olan motif ve imgeyi birbirine nasıl örtüştüğünün bir kanıtı olmuştur. Burada anlatılmak istenilenin temsili sanatın kaynağı ve içeriği olduğunu belirten Norbert Lynton konuya şöyle devam etmiştir;



Resim 35: Pablo Picasso, “Ressam ve Modeli” 1927, Oyma, 18x28cm

“Kadına sempati duyabiliriz; ama bir yandan da içinde bulunduğu yoğun çaba yüzünün ifadesinden belli olan sanatçıya hayran oluruz. Harcanan çaba, bu çabanın ortaya koyduğu eserden daha önemlidir. Yaşayan bir insanı, bir boya duvarına çeviren düşünceyi bağışlatacak bir yol olamaz. Sanatçıyı özel bir rolden yoksun bırakmakla, onun yaptığı işe engin ve derin bir anlam vermiş oluruz: Bize göre daha fazla görmek, hissetmek ve onun bizlere oranla daha kapsamlı yaşantılarını tatmamıza yarayacak eserler yaratmak.”⁹

Picasso'nun eserinde sanatçı atölyesinde dışarıdaki her şeyden uzak, sadece modeliyle baş başa, görsel verilere dikkat ederek onu bizden farklı kılan içgüdüleri ile şaheserini yaratırken görmekteyiz. Sanatçının esinlendiği nesne ile bilinçaltında gizli tuttuğu bireysel birikimler, simgesel malzemelerin oluşumuna neden olmuştur. Goethe ve diğer düşünürler 1800'lü yıllarda sanatsal yaratının bilinç düzeyinden daha derinlerde yatan beyinsel fonksiyonlarda olduğunu kabul etmişlerdir.

⁹ Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 1982, İst, sf:298

Kuspit, modern atölyenin Braque'ın geç dönem atölye resimlerindeki kadar yaratıcı bir alan olmadığını belirtmiştir. Tamamen kapalı özel bir alan olan atölyeye kimsenin içeriye girmesine izin verilmez. Sanatçının ruhunu kamçılar için doğaya ve modele ihtiyacı yoktur. Braque'ın kutsal atölyesi sanatçıların ilham almak için sokağa yönelmeleri ile birlikte kaybolmuştur. Düşünere göre, bu yöneliş onların sanat yapmak için hiçbir içsel dürtü ya da neden olmadığını kanıtı olmuştur.¹⁰

Atölyenin atıklarla dolu boş bir alana dönüşünü Bruce Nauman "Atölyenin Haritasını Çıkarmak II" adlı videosuyla gözler önüne sermiştir. Atıklarla dolu bu alan dev bir ekranla yansıtılarak izleyiciyi hem atölye alanında hem de galeri alanında performansa katılması için fırça ve boyalar verilerek, anı yaşaması istenmiştir. Kuspit'e göre bu sahte bir yaratıcı ortamdır. Sanatçının tek yaptığı şey ortamı hazırlamak ve izleyiciyi atölyeye yerleştirmek olmuştur. Burada her türlü yaratıcılık izleyiciye dayalıdır. Bu düşünce Duchamp'ın, izleyicinin ham halde olan sanatı, düşünsel ve toplumsal açıdan incelenmiş sanat haline dönüştürdüğünü söylemesiyle ortaya çıkmıştır. Nauman atölyeye kendinden hiçbir şey katmamıştır. Ancak Duchamp bile sanatçının esere kendinden bir şeyler katmak zorunda olduğunu savunmuştur.

Kuspit, atölyenin yeniden yaşama döndüğünü söyleyerek, post-postmodernlik olarak adlandırılacak bir dönemi işaret etmiştir. Nauman atölyenin son bulduğunu ispat etmek istemiştir. Ama ona rağmen bir kez daha yaratıcılığın dünyadan kaçıp sığındığı bir yer olan atölye geri dönmüştür. Kuspit bu yeni atölyede yaratılan sanatın ne geleneksel ne de avangard olduğunu bunların ikisinin bileşkesi olduğunu söylemiştir. Yeni- Eski Ustalar olarak adlandırdığı bu sanat, eski ustaların maneviyatını ve hümanizmini, modern ustaların yeniliğini ve eleştiriselliğini birleştirmiştir.¹¹ Ayrıca bu sanat, geleneğin sunduğu daha tam, daha dengeli bir sanat düşüncesine bir geri dönüş ile sanatçı ve izleyici arasında anlaşılabilirlik köprüsü kurma girişimi olarak değerlendirilmiştir. Yeni- Eski Usta sanatında (yeni gelenekçilikte) malzeme ve sanatçının düşüncesi ve aynı şekilde yapıt ve izleyici organik bir bütün

¹⁰Kuspit, a.g.e.194s.

¹¹y.a.g.e197s.

içinde yeniden bütünleşirler.¹² Bilindiği gibi sanatın dönüştürücü yapısı sanatçı-yapıt-izleyici arasındaki etkileşimi ortaya çıkarmıştır. Sanatçı yapıtında izleyiciye bir şey iletmek, göstermek için renkleri çizgileri ve biçimleri kullanır. İzleyici yapıttan aldığı anlamı kendine göre yorumlar. Bu etkileşim dönüşümlü olarak tekrarlanır. Gelişmiş sanattan sorunlu hale gelen eşzamanlı etkileşimi Yeni-Eski Ustalar tarafından önceden olduğu gibi önem kazanmış iletişim şansa bırakılmadan ilişkisel amaç uğruna kullanılmıştır.

Kuspit, İngiliz sanatçıların bunu uygulamaya çalıştığını ancak sanatları derin bir düşünmenin sonucu olmadığından ve onların sanatı daha çok toplumsal olarak programlanmış olduğu için bunu başaramadıklarını söylemiştir. İzleyici “sansasyonel” bir çalışmaya “heyecan verici” bir habere yaklaştığı gibi yaklaşır. Onu bir süre etkilese bile sansasyonel iletişimin ötesine geçemez. Bu çalışmalar içe döndürmediği gibi yaratıcı kavrama ve minimalistler eylemi içinde kendi bilincinin farkına vardırılmaz. Gündelik zaman içinde ulaşılan olgular gibi çabucak unutulur gider. *Yeni Eski Ustaların sanat eserinde ulaştıkları şey estetik olarak zengin bir imgede öznel ve nesnel derinliğe ulaşmaktır.*¹³

Kavramsalcılar ise sanatın nesnede olmadığını sanatçının sanat anlayışında olduğunu ve nesnelerinde bu anlayışa uymak zorunda olduklarını söylemişlerdir. Oysa Yeni-Eski Ustalar kavram nesnede olmadığı sürece sanat diye bir şeyin var olamayacağını savunmuşlardır. Kavramsalcılar ve Minimalistler, Yeni-Eski Ustaların çalışmalarında görülen bilinçdışı fanteziden ve yoğun duygudan kaçarlar. Yeni-Eski Ustalar ise tam tersi duygusal doluluğu hedeflerler ve canlı duygu, kavramsal ironinin yerini almıştır. Onlar yaşanan dünyanın üretken duygularını ortaya çıkarmışlardır. Kavramsalcılık ve Minimalizm duygusal kısırlıklarını entelektüellikle kamufle etmişlerdir. Görüldüğü gibi kavramsalcılığın ve minimalizmin sinsi duyarsızlığına karşın, Yeni-Eski Ustacılık yaşama ve sanata karşı yeni bir duyarlılık getirmiştir.

¹² Kuspit,a.g.e.198s.

¹³ Donald Kuspit, A critical history of 20 th –century art, çev.Ahmet Feyzi Korur, <http://www.artnet.com>

Eski ustalarda malzeme ve duygu birbirinden ayrılmazlar. Malzeme ancak duyguyla canlı görünür. Duygu malzemeyi yaşamla dolduran bir akım, malzeme de duygunun doğrudan ifadesi gibidir. Kuspit, “90’lardaki Eski Usta sanat örneklerine geri dönüş, tükenmiş bir avangardcılığın son nefesi olan Kavramsalcılığın ve Minimalizmin ortak bir eleştirisidir”¹⁴ demiştir. Avangardcılığın, bütün sanatların standart olarak kabul edilen kültürel bir alışkanlık haline geldiğini ve bu nedenle Yeni-Eski Ustacılığın tutucu ve onlara kıyasla gerici olarak görüldüğünü belirtmiştir. Onun tarihselci ve anlatısal niteliği, modernist soyutlamaya karşı ironik, postmodern bir ayaklanma olarak anlaşılabilirliğini vurgulamıştır. Oysa Yeni-Eski Ustacılık ile sanat yeniden estetik aşkınlığın bir aracı haline gelmiştir. “Eysenck “Sanatçılar... Kaçınılmaz olarak yenilik arayışı içindedirler: Daha önce bir kez yapılan, yeniden yapılamaz. Ne var ki daha önce yapılan ve ölmüş gibi görünen bir şey, eğer insanlar ona ihtiyaç duyuyorsa yeniden hayata döndürülebilir,”¹⁵ demiştir.

Kuspit, avangard sanatın devrimciliği, yeni-avangard sanat tarafından devam ettirilmeye çalışılsa da onun artık devrimci olmadığını söylemiştir. Yeni-avangard sanatın özellikle 90’ların kavramsal yerleştirme sanatı ile kendini abartılı bir gösteriye dönüştürdüğünü belirtmiştir. Yeni-Eski Ustacılık, kavramsalcılığın değersizleştirdiği her şeyi geri kazandırmıştır. Avangardcılığın yok saydığı gelenekle ilgili bağı tekrar onarmaya çalışmıştır. Ayrıca Avangard estetiği bir kenara atmamış onu eski usta estetiği ile birleştirmeyi denemiştir.

Yeni-Eski Ustacılık, sanatın ebedi temaları olan insani nesne ve insan durumuna geri dönüşü savunmuştur. Greenberg’in “insani ilgi” diyerek küçümsediği anlam tekrar ciddi bir önem kazanmıştır. Sol Le Witt bu konuyla ilgili olarak “Bir sanatçı malzemesini kullanmada çok ustaysa yapmacık sanat yapar”¹⁶ demiştir. Yeni-Eski Usta için sanatını çok iyi öğrenmek diye bir şey yoktur öğrendiğinde de sonuç yapmacık değil esrarengiz olmuştur.

Yeni-Eski Usta sanatında üst düzey ustalık ve insan figüründe organik bütünlüğün ve bedenselliğin geri kazanılması esas alınmıştır. Avangart sanatta,

¹⁴ Kuspit, age, 2s.

¹⁵ Kuspit,2006, 189s.

¹⁶ y.a.g.e. .3s.

küçümsenen insan figürü Postmodernizmle birlikte yeniden geri gelmiştir. Kemal İskender Postmodernist anlayışın içinde figürün yerini şöyle açıklamıştır;

*“Resim heykel ve bunların ara biçimlerinde ya da mimaride olsun; Post-modernist dönüşümün en belirgin özelliği, belli bir dönem için neredeyse “tabu” sayılan insan figürü çerçevesinde odaklanmış oluşudur. Gerçekte bu odaklanmanın merkezindeki tek şey figür değildir. Hatta figür merkezde bile değildir. Çünkü insanın evren ya da teknolojik uygarlık içindeki yeri, rönesansta olduğu gibi, merkezde değildir artık. Ancak kıyısında, köşesinde de olsa insan ve insan figürü geri gelmiştir. Bu kesin.”*¹⁷

Yeni-Eski Usta sanatında ise ironik bir ifade değil, kalıcı bir sanat eseri yaratmak amaçlanmıştır. Onlar için genel geçer olan değil, derin düşünme ön plandadır. Yeni bir şeyi keşfetmek, sürpriz bir şekilde ortaya çıkan ucuz bir yeniliğe tercih edilmiştir. Sanat eseri yaratmak ortak algı ve sağduyulu bir anlaşılabilirlikle söz konusudur. Bu sanatçılar, izleyiciyi kavramla zorlamak yerine anlaşılabilirliği esas almışlar ve ortak bir noktada buluşturmaya çalışmışlardır.

Donald Kuspit, modernist çalışmaların hepsinde donuk bir sahtecilik, sıradan bir ironi ve estetik yoksunluğun söz konusu olmadığını söylemiştir. Hans Bredes, Gary Hill ve Bill Viola’nın videolarında; Tony Cragg, Wolfgang Laib, David Rabinowitch ve Kiki Smith’in heykellerinde; Herbert Brandl, Helmut Federle, Michico Hatani, Imi Knoebel, Eugene Lenoy, Sean Scully ve Pierre Soulages’in soyut resimleri; William Beckman, Richard Estes ve Philip Pearlstein’in gerçekçi resimlerinde Louise Bourgeois, Günter Brus, Bruno Gironcoli Maria Lassning ve rona Pondick’in sürrealist imgelerinde; Christian Boltanski ve Christo’nun yerleştirmelerinde ve Bernhard ve Hilla Becher, Lynn Ster, Thomas Struth ve Jeff Wall’in fotoğraflarında hala estetik varoluşsal derinlik ve önemin varlığına dikkat çekmiştir.¹⁸ Kuspit’e göre Gerald Ferguson’un örtü kumaş resimlerinde ironik rastlantı, beklenmedik bir güzellik olur ve Włodzimierz Ksiązek’nin katledilmiş yüzeylerinde etkileyici bir güzellik vardır. James Turrell’in ışık yerleştirmeleri

¹⁷ Kemal İskender, “Post-modernizmin kökeni ve değerleri”, Sanat Çevresi, Sayı.154, Ağustos 1991, 36s.

¹⁸ Kuspit, a.g.e, 4s.

modernizmin metafizik ve mistik amaçlarını, Gillian Jagger'in hayvan iskeleti yerleştirmeleri varoluşsal bir gücü örnekler. Ancak, Kuspit Yeni -Eski Ustaların geleceğin ve güzelliğin anahtarına sahip olduklarını savunmuştur.

20 yy.'ın başında Marinetti, geçmişe hayranlık duymanın faydasız olduğunu söylemiştir. Yeni-Eski Ustalar ise geçmişin kendi başına sanat için tek umut olduğunu fark etmişlerdir. Geçmiş sanatın güzelliği tüketilemez. Duchamp'çı avangartçılık ise güzelliği reddetmiştir. Newman, modern sanatın fiziksel güzelliği metafiziksel doğruluğa tercih ettiğini düşünüyordu. Duchamp ve Newman sanatın tamamen “zihnin hizmetinde” olması, yani “düşünsel bir ifade” olması gerektiği konusunda hem fikir olmuşlardır. Duchamp, sanatın estetik açıdan değerlendirilmesine karşı çıkmıştır. Sanat eseri kendisi gibi bir bilim insanının zihni ile sanatçının zihnini aynı doğrultuda çalıştıracak etkiye sahip olması gerektiğini düşünmüştür. Modern sanat soyuttur, düşünseldir diyen Newman, *“Modernizm sanatçıyı ilk ilkelere geri döndürmüştür. Sanatın duygusal ve yapay güzelliğin değil düşüncenin önemli doğruların ifadesi olduğunu öğretmiştir.”*¹⁹ Onlara göre; estetik, maddesellik içinde ya da madde aracılığıyla olan bir şey değil, estetik maddi olanın kavramsal halesidir.

Her iki sanatçıya göre sanat eseri post estetik hale gelmiştir. Estetik değerinden tamamen yalıtılmıştır. Sanat artık güzel sanat olmaktan çıkmıştır. Estetik deneyimin ifadesi değildir. Tüm bu gelişme ve değişimler iki sanatçıya güzel sanatların sonunun geldiğini düşündürmüştür. Pater, bu konuda tam tersi fikre sahiptir. O'na göre, estetik güzellik sanatın ilk ilkesidir. Soyut ile somut, düşünsel ile duygusal olan arasındaki ayrımı aştığını ve estetik güzelliğin duygusal olmadığını söylemiştir. Sanata ilişkin duygusallığın bu ayrım yapıldıkça sürdüğünü belirten Pater, bu ayrımın popüler sanat ya da grup sanatı ya da Theodor Adorno'nun söylediği gibi hafif sanat tarafından yapıldığını belirtmiştir. Pater, sanatın düşüncüyü ifade etmediğini, fikir ile ifade arasındaki farkı ortadan kaldırarak onları estetik deneyimde birleştirdiğini söylemiştir. Pater, bir resmin en temel özelliği bize duvarda ya da yerde rastlantısal olarak yansımış güneş ışığının ve gölgenin oluşumundan daha başka bir mesaj vermemesi gerektiğini belirtmiştir. Anlatılan konunun belirgin

¹⁹ Kuspit, 2006,a.g.e. , 42- 47-48s.

şiiresselliğinden bağımsız olan resmin en belirgin özelliğinin ışığın, atmosferin içinden geçişini ve tabloda tüm dokunun, yeni, hoş bir fiziksel nitelik kazanmasını sağlaması olduğunu öne sürmüştür.²⁰

Sanat estetiği konusunda antik düşünürlerde aynı görüştedir. Örneğin Sokrates, gerçek hazzın, güzel olarak adlandırdığımız sanat eseri üzerinde oluşturulan renklerden ve biçimlerden çıktığını söylemiştir. Cicero ise “*maddi şeylerin öyle bir tabiatı vardır ki uygun bir renkle birleştiğinde buna güzel deriz.*”²¹ Augustinus da Cicero gibi aynı sözcükleri kullanmıştır. Hegel ise sanatın güzelliğini ve mükemmelliğini, biçim ile konunun kaynaşp birleşmesi ile mümkün olabileceğini söylemiştir. Yeni-Eski Ustalar ise güzelliğe dönüşün tükenmiş olan sanata tekrar hayat vermek olduğunu keşfetmişlerdir. Yeni- Eski Ustaların diğerlerinden farkı, estetik güzelliği biçim ile yakalamanın yanı sıra duygunun da ön planda olması gerektiğidir.

Kuspit, imgelem ve kavrayışı Kant’ın felsefesi ile açıklamıştır. O’na göre Kant da güzellik olarak adlandırılan kayıtsızlık durumunda “imgelemin ve kavrayışın, özgür, engellenmemiş hali bilişsel güçlerimizin karşılıklı öznel uyumu ile deneyimlendiğini belirtmiştir. Genç İngiliz sanatçıların imgeleme bağlılığı popüler imgelerin yok edici sömürüsüne doğru gerilemiştir. Kavramsal sanatta kavrayış ise basit kavramları sanki derinmiş gibi yansıtarak bir tür entelektüel yozlaşmaya neden olmuşlardır. Kuspit’e göre ise güzellik büyük bir duygusal bedel karşılığı elde edilmiş, kaderle ilgili varoluşsal bir içgörüdür.”²²

Genç İngiliz sanatçılar(Damien Hirst, Cornelia Parker, Michael Craig Martin, Christine Borland, Sarah Lucas, Tracey Emin) ile kavramsalcıların sanat anlayışında duygusal bir içgörü olmadığı için sanatları insani içeriğe ve estetik değere sahip olamamıştır. Çıkarıcı güzellikte, imgelem ve kavrayış kaderle ilgili tek bir içgöründe bütünleşir diyen Kuspit, güzelliğin kader olarak deneyimlendiğini belirtmiştir. Çünkü güzellik her ne kadar daha az acı ve daha katlanılabilir kılssa da kaderin aracılığını yapmıştır. Kader yaşamın çirkin yüzüdür ancak kaderin kayıtsız olmaktan ziyade

²⁰ Kuspit,2006,a.g.e. 48s.

²¹ Kuspit,2006, a.g.e., 50s.

²² Kuspit,a.g.e. 5s.

umursadığı yanılması yaratan, dolayısıyla kendi genel niteliği ile gerçeği saklayan güzellik aynı zamanda kaderin kayıtsızlığı ve “sorumsuzluğunun” keşfinin uyandırdığı boşunalık duygusunu gideren bir tarafsızlık ve uzaklık yaratır.²³ Kuspit, kader ve güzellik arasında kurulan bu ilişkide görünmez olan kader, güzellik vasıtasıyla görünür olduğunda yıkıcı bir etkiye sahip olur, demiştir. O’na göre güzellik kaderin vicdanıdır. Yeni-Eski Ustacılığın kader ve güzellik diyalektiği, güzellikte tezahür eden kader üzerine bir derin düşünme ve ona karşı savunun tek alternatif yol olduğunu ileri sürmüştür.

Yeni- Eski Ustalarla sanat yeniden estetik aşkınlığın bir aracı haline gelmiştir. Aynı zamanda dünyaya yönelik eleştirel bilinçlerini de asla yitirmemişlerdir. Eysenck’e göre sanatçılar yenilik peşinde oldukları için daha önce yapılan yeniden yapılamaz görüşü içindedirler. Ancak Yeni- Eski Ustalara göre, daha önce yapılan ve yok olmuş gibi görünen bir şey, ona ihtiyaç duyuluyorsa tekrar kullanılabilir.

Yeni-Eski Usta sanatını temsil eden sanatçılar şunlardır; David Bierk, Vincent Desiderio, April Gornik, Karen Gunderson, Julie Heffernan, F. Scott Hess, David Ligare, Odd Nerdrum, Joseph Raffael, Paula Rego, Jenny Saville, James Valerio, Paul Waldman, Ruth Weisberg ve Brenda Zlamany önemli Yeni-Eski Ustalardır. Don Eddy ve Eric Fischl Yeni-Eski Usta olmaya yakınlaşmışlardır. Avigdor Arikha ve Lucian Freud’da Yeni-Eski Usta resminin en önemli isimleridir. Kuspit bu isimlerin hepsini malzemelerine hâkim, yetenekli, düşünsel yönleri ağır basan, yaratıcı, hümanistler olarak takdim etmiştir. Onların, modern ve geleneksel sanatı çok iyi bildiklerini söylemiştir. Eski ustalık onların çalışmalarında bir üslupçuluk değil bir esinlenmeden ibarettir. Onlar için eski ustalar akademik birer kalıp ve mükemmelliyet ölçütü değillerdir. Winnicolt ve geleneksel sanatçılar gibi özgünlüğün ancak eskiyi bilmekle gerçekleşeceğine inanmışlardır. Ancak postmodern sanatçıların yaptığı gibi eski eserlerden kolaj çalışmalarında faydalanmamışlardır. Nerdrum Rembrandt’a, Fischl Caravaggio’ya, Saville Mannerism’e, Heffernsan Baroque Alegoriye, Weisberg İtalyan Rönesansına ve Raffael Empresyonizme yönelirken Rego, Valerio ve Zlamany resimlerini Velazquez’i hatırlatan bir gerçekçilikle oluşturmuşlardır. Tarzlarındaki çeşitliliğin

²³Kuspit,a.g.e., 5s.

gösterdiği gibi, hepsinin farklı düşünceleri vardır. Örneğin Gornik'in çalışması manzara resminin tarihini kapsamaktadır. Gunderson'un siyah resimleri her türden dokuyu verir. Batı ile doğuyu, modernist ile geleneksel sanat düşüncesini kendilerine has bir şekilde bütünleştiren Eddy ve Waldman yüksek estetik düzeye sahiptirler. Algısal diyalektiğin ustaları olan Freud ve Arikha'da gerçekliği canlandırmak ve sanki onu somutluğun en ince ayrıntısına kadar; günlük olanın üstüne çıkarmak için Freud ifadeci, Arikha ise çizgisel araçlar kullanmışlardır. Duchamp'ın yok etmeye çalıştığı duygusal resmin kazanımlarını yeni bir ruhsal resimle bütünleştirerek korumuşlardır. Sevgiyi sanata geri getirmişler ve estetik bütünlüğün ve güzelliğin yeniden resimle buluşmasını sağlamışlardır.²⁴

Yeni-Eski Ustalar, eski ustaların form ve imgelerini kopya etmek için incelememişler, Avangart bağlamda yenilik için onları kullanmamışlardır. Onlar modern dönemde görülen çirkinliğine karşı güzellik süreciyle ilgili bir kavrayışa ulaşmak için onları incelemişlerdir.

Yeni -Eski Ustalar, kaderin çirkin gerçeğinin dönüştürülüşünde eski usta tarzında var olan sezgisel sanatı anlamak istemişlerdir.

“Psikolog Silvano Areeti'nin söylediği gibi “insanın amaçlarından biri seçim yapma kapasitesini arttırmak, mümkün olan her şekilde “belirlenimciliği azaltmak” ve böylece insan yaşamında bir “özgürlük alanı” yaratmak ise ve “doğanın sınırlanmasına” böylesi bir karşı çıkış biyolojik (ırk), sosyolojik (sınıfsal) ve Psikolojik (karakter tipi) faktörlerin zorladığı kısıtlamalara bağlı olmayı ve körü körüne boyun eğmeyi reddediş- Frakl'in dediği gibi insan ruhunun en derin ifadesi ise, o zaman kaderin güzelliğe diyalektik dönüşümü ruhsal bir eylemdir. Ve bu dönüşümü gerçekleştirmek için gerekli varoluşsal ve yaratıcı özgürlük alanını sağlayan estetik bilinçte en dinamik haliyle ruhsal bilinçtir.”²⁵

Sanatın estetik diyalektiği kaderle güzelliği uzlaştırır. Sanatçının güzellik yaratımı ve seyircinin ondan zevk almasını sağlaması yine de güzelin daima trajik bir

²⁴ Kuspit, a.g.e. , 6s.

²⁵ y.a.g.e. , 6s.

havaya bürünmesine ve gerçek görünmesine neden olur. Eski Ustalar kaderi kabullenerek güzelliğe ulaştılar. Bilinçsizce boyun eğilmekten ziyade bilinçli olarak işlendiğinde kader, güzellik olarak ortaya çıkmıştır. Kaderin estetik ifşası onun üzerimizdeki bilinçaltı etkisinin keskin bir biçimde bilincine varmamıza neden olmuştur. Yani, kendi duygusal ve algısal deneyimimizi biçimlendiren, kaderden özgürleşmeye en yaklaştığımız yer olan saf formdan kaynaklanan kaçınılmazlık duygusudur.²⁶

Yeni-Eski Ustaların amacı, eski ustaların duygusal ve yaratıcı gizlerinde oluşturdukları sanatlarının aşkın güzelliğinin sırrını öğrenmek istemektir. Onlar kaderi güzelliğe dönüştürmede kendi diyalektikleri için hangi gelenek olursa olsun güzelliği yeni ya da eski herhangi özel bir güzellik geleneğinde değil verili olanda bulmaya çalışmışlardır. Örneğin Picasso'nun figürlerinde, sürrealist aykırılıkta, Francis Bacon'un yüzlerinde olduğu gibi yeni eski ustalar başyapıt üretmeye çalışmışlardır. Onlar Delacroix'in bir başyapıt için söylediği "sessiz büyüleyicilikleri her bakıldığında artan görünen" ifadesinde olduğu gibi çalışmalar üretmeye çabalamışlardır. Yeni-Eski Ustacılık hem estetik başyapıtın, geri dönüşünü hem de kavramsal ve minimalist yozlaşmanın mezarından yaratıcı idrakin yeniden ortaya çıkışını işaret etmiştir.²⁷

Yeni-Eski Ustacılık, kavramsalcılığın ve minimalizmin hiçbir zaman önem vermediği duygusal hazzı yeniden gündeme getirmiştir. Böylece modern yaşamın yol açtığı duygusal boşluğa ve onu destekleyen kavramsalcılığın ve minimalizmin sanata yaptığı zararı tamir etmeye çalışmışlardır. Kuspit'e göre, eski usta yaşamın çirkinliklerini estetik olarak önemseyerek onarmıştır. Yeni-Eski -Usta sanatı da avangard sanatın, sanata yaptığı zararı onararak estetik iyileştirme sürecini hızlandırmıştır. Böylece Yeni-Eski Ustacılık, Kavramsal Sanatın yıkıntılarında yükselir. Minimalizm çölünde ise yaşam serabı gibi algılanır. Onlar sanatın bu ortamdan kurtuluşunu sağlamışlardır.²⁸

²⁶Kuspit,a.g.e, 8s.

²⁷y.a.g.e., 8s.

²⁸.Kuspit,a.g.e.9s.

Kuspit, sanatın amacının çirkinliğin her yerde var olduğunu açığa çıkararak onu güzellik aracılığıyla diyalektik olarak aşmak olduğunu söylemiştir. O'na göre sanatın en önemli amacı bu olmuştur. Sanat post sanattan dönüşünde bu anlamı yitirmişti. Ama yeni eski ustalar sanatın derin anlamını yeniden ortaya çıkarmışlardır. Post sanatta gerçeklik değerinin yitirilmesine karşın yeni eski ustalar estetik aşkınlığı öne çıkarmışlardır. Onların sanatı, görünür gerçekliği, içsel yankısından hiçbir şeyi feda etmeden yeniden doğrulamaktır. Sanat, en sade biçiminde ortaya konur. Naif bir sanatçı gibi işlerinin bir amacı olduğunu savunurlar. İnsanlar arasında iletişimi sağlamak için popüler eğlence ve medyada olduğu gibi çalışmışlardır. Onlar izleyicilerini hor görmemişlerdir. Kuspit, yeni eski usta sanatını şöyle tanımlamıştır. *“Yeni-Eski Ustaların sanatı, sanatın amacı olduğuna dair taze bir anlayış-yaşamın trajedisini yalanlamadan onun içinden yeni bir estetik uyum çıkarma imkanına olan inanç- ve sanatın insanlar arası bir şey olduğuna dair yeni bir anlayış getirmektedir”*²⁹

Sanat estetik varoluşsal özünü kavramsalci madde yitimi ve minimalist benlik yitimi aracılığıyla kaybetmiştir. Yeni-Eski Ustacılık, sanatın bir zamanlar sahip olduğu insani ve estetik anlam bütünlüğünü tekrar hayata geçirerek, sanatı tekrar maddeleştirmiş ve kişiselleştirmişlerdir. Onların sayesinde sanat yeniden estetik değerlerine geri dönerek güzelliğin ve sanatsal duygunun varlığını hatırlamıştır.

4.1. Odd Nerdrum

Figüratif ressam Odd Nerdrum 8 Nisan 1944 'de Norveçte doğmuştur. Nerdrum'un eserleri genellikle zaman dışı ve mekânsızlık duygusu uyandırır, kahramanları çoğunlukla sıradışıdır. Bunlar Hermafroditler, ölümler, dev ikizler, sakatlar ve dramatik sahnelerle kurgulanmış klasik resim tarzında çalışmalardır. Sanatçı, çok sayıda otoportre yapmıştır. Bu otoportreler saldırgan ve umursamaz içeriklerine karşın, teknik olarak kusursuz eserlerdir. 20. yy'ın önemli ressamlarından biri olarak bilinen Odd Nerdrum yaygın bir üne sahiptir.

²⁹ Kuspit,2006,a.g.e. 206s.

Bilinçli biçimde Kitsch* yaparak, sanatın herkesçe anlaşılmasını amaçlamış elitist anlayışa karşı çıkmıştır. “Kitsch yaşama hizmet eder” sözleriyle bu anlayışta olduğunu vurgulamıştır.³⁰

Odd Nerdrum’un kompozisyonları zaman dışı bir uzamda yeniden açılmış katastrofik sahne örgüleri ile yalın ve orijinal düşünce zincirlerinden oluşur. Eserleri izleyiciyi sürekli uyaran ve onları hayata karşı kışkırtan kişisel bildirim araçları gibidir. Nerdrum’un, resimlerinde kullandığı çöl görünümü, insanoğlunun yıkıma ve hiçliğe terk edilmişliğini sembolize etmektedir. Figürlerin hiçlik içindeki çıplaklığı ise evren üzerinde var oluşun önemsizliğini yansıtmıştır. Figürler, ölmek üzereyken doğdukları gün gibi çıplaktırlar. Bedenleri sonsuza kadar yok olmak üzereyken yeniden dünyaya gelmeyi düşünmeyen bu figürler çöllerin içinde mutlak ölümle karşılaşmış gibi durmaktadırlar. Dünyanın acımasızlığı içinde iyileştirilemez biçimde yaralanan figürler, göstermekten hiç kaçınmadıkları sakatlıklarından memnun gibidirler. Bu resimler özünde sadist bir dünya karşısında mazoşist bir tutumun görüntülerini yansıtmıştır. Nerdrum’un figürleri derin yalnızlıklarının içinde var olmanın işkencesi altında acı çekiyormuş gibi görünürler. Ancak, bu varoluştan zevk almaya zorlanıyorlarmış gibi bir ifadeye sahiptirler. (Res.36)

* Kitsch: Var olan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı kategorize etmek için kullanılan Almanca bir terimdir. Bu terim ayrıca kibirli ve bayağı bir tada sahip şeylere ve ticari kaygılarla üretilmiş olan banal ve sıkıcı ürünlere gönderme yaparken de kullanılır. Popüler kültür ile etkisi gözle görülür biçimde artan, yoz beğeniye temsil eden, yığınların estetik zevklerine hitaben yapılmış her türden yapmacık süsleme unsuru, ucuz duygulanım barındıran, incelmışlikten nasibini almamış kaba, estetik kategori, hediyelik eşya... Genellikle başka bir esere/ ürüne benzemesi için yapılmış, bu yüzden içi boş, özü olmayan sanat eseri(?), tasarım, nesne, durum. Gerçek kültür için yoz bir tehdit, sanal sanatın yapay rahatlık veren ucuz tüketim eşyaları ile buluşması. (lebriz sanal dergi)

³⁰ http://tr.wikipedia.org/wiki/Odd_Nerdrum



Resim 36: Odd Nerdrum, “ Three Men at Dawn, 1996, 61x73 Tual üzerine yağlı boya

Nerdrum, resimlerinde eski Yunan tiplerini çok sık kullanmıştır. Arka fon volkanik İzlanda kıyıları ve kayalıkları ile resimlenmiştir. Figürleri mutsuz ve doyuma ulaşmamış bir görünüm içindedir. Yaşamın acımasızlığından yıpranmış ve kendi yetersizliklerine boyun eğmiş durumdadırlar. Nerdrum, eserlerinde, izleyiciyi insan değişimleri karşısında şaşırtan, sapkınca var olmanın sonsuzluğuna iterek korkutan bir tutum içindedir.

Nerdrum, Rönesans ustalarından esinlenerek yaptığı resimlerinde insan bedenlerinin kusursuzluğunu resmetmiş ve aynı bedenlerin kırılganlığını sürekli sorgulamıştır. Nerdrum, “*İnsan dünyaya bağımlı olan bir bedene bağlı*”³¹ diyerek, bedeninin önemini vurgulamıştır.

Caravaggio ile Rembrandt’ın ruhlarının peşinden ayrılmadığı Nerdrum, doğaya hayranlığını şöyle dile getirmiştir; “*Eski ustalar benim rehberlerim, doğa ise tanrım.*”³² Kendine olan hayranlığını ise otoportrelerindeki yansılardan kolaylıkla algılanabilir.

³¹lebriz **sanal** dergi-kışkırtıcı kitsch kral:Odd Nerdrum, <http://lebriz.com/pages/isd.aspx?lang,lebriz>, 1s.

³² y.a.g.e., 1s.

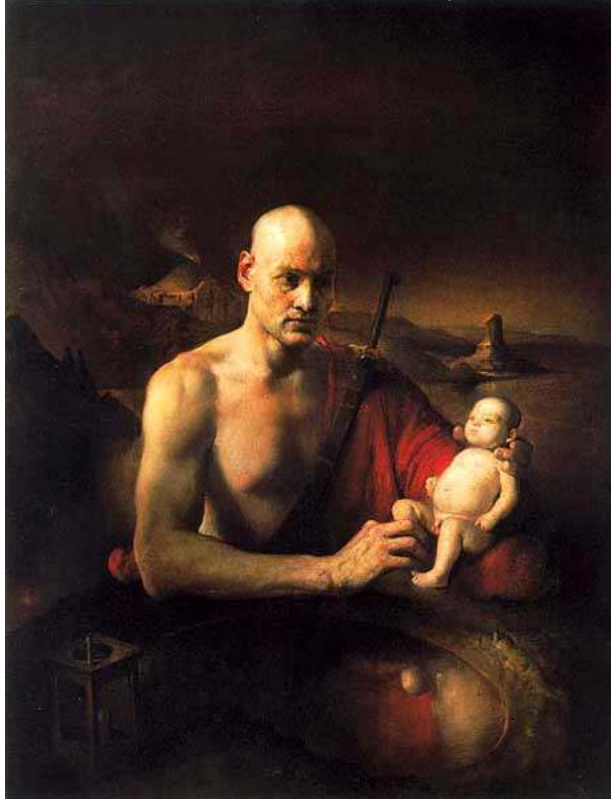
Odd Nerdrum, topluma karşı aykırılıklarını cesur, sınır tanımayan, karşı koyan, başkaldıran yapısını ve insan doğasını sorgulayışını şöyle dile getirmiştir;

“Öncelikle deneyimlerimi unutmalyım. Deneyimler tüm olguyu üstünde uzanan kara bir bulut gibi kaplıyor. Anılarım benden hiç uzaklaşmayarak beni ağırlaştırıyor. Yaşadığım deneyimler beni zihinsel olarak felce uğrattıyor; bu nedenle gerçek mutluluğu hiç yaşayamadım. Mutluluk demek, özlemin ve kötünün bilincinde olmanın yok olması demektir. Hissettiğim tek mutluluk, toplumdan ve onun sonsuz isteklerinden uzak durduğum zamanlardır. Bu bir tür özgürlüktür. Mutluluk, kaçmak ve özgür olmaktır benim için.”³³

Nerdrum, Rembrandt’a resimlerindeki biçimsel özelliklerle benzerlik gösterir. Ancak ondan farklı olan yanı resimlerinin kurgusundaki çağdaş ayrışımıdır. Sanatçı kompozisyonlarıyla tarihi yanılsatmaktan büyük zevk almıştır. Rembrandt’ın ışığı kullanışındaki görkemli etki de, çağdaş sanatın yalın ve zamana karşı koyan insan değerlerini yeniden keşfettiğini söylemiştir. Ona göre; Rembrandt’ın dünyası Picasso’nunkinden daha insancıdır.

Nerdrum’un resimlerinde ışık, alacakaranlıkta yayılıyormuş hissini uyandırmıştır. Sanatçı bu etkiyi Rönesans ve Barok sanatlarında keşfetmiştir. Nerdrum, Tiziano ve Rembrandt’ın resimlerinde kullandıkları kısa boya darbelerini ve lekelerini kullanarak geniş alanlar oluşturmuştur. O’nun nesne konturları kaba ve belirsiz, yüz ya da çıplak beden gibi ön planda olan unsurları ise renk tonlarının ince nüansları çerçevesinde fırça darbeleriyle son derece titiz bir teknikle yapılmıştır. Boya katmanlarını üst üste kullanan sanatçı teknik değiştirmekten de kaçınmamıştır. (Res.37)

³³Lebriz sanal dergi,a.g.e.,2s



Resim 37: Odd Nerdrum, İsimsiz, 1983, tual üzerine yağlı boya

20.yy'da bir birinden ayrılmış iki akımdan biri olan modern, bağımsız ve kavramsal olarak nitelendirilmiş; diğeri ise halkla iç içe olan, temsili ve hüznü yansıtan kitsch'tir. Nerdrum, yüzyılın başında asi, başkaldıran sanatın yeni bir tür geleneksel salon sanatına indirgendiğini düşünmüş, burada yalnızca boşluğu ve sanatsal bir hiçliği bulabildiğini ifade etmiştir. O' bu iki sanat arsından kitsch'i kendine yakın olarak görmüştür.

Nerdrum, Norveç ulusal sanat akademisinde öğrenim gördüğü yıllarda akademinin temsili resme karşı olan öncü sanatın etkisi altında olduğunu gözlemlemiştir. Estetik değerleri hiçe sayan, insani değerlerini yansıtabilmekten uzak olan öncü sanat o'nu hiçbir zaman etkilememiştir. Ressam yaşam ile iletişimde kendisini boşlukta hissetmiştir. Kendisi ile doğa arasındaki temasını yitirmesi o'nu bir anti moderniste dönüştürmüştür. Odd Nerdrum, ondan önceki kuşağın gelecek kavramını teknoloji yardımı ile doğaya karşı kazanılan bir savaş olarak görmüştür. Modernizmin akılcı düşünce anlayışının doğaya ters düşmesi nedeniyle yüzeysel olduğunu belirtmiştir. O'na göre günümüz insanı kendisini hiçbir zaman bir

görünümü yaratırken göremeyeceğini söylemiştir. Betimlemeleri teknolojinin insanlığa armağanı olan fotoğraf makinesinin karesinin içinden sanal olarak ulaşabilecektir. Bu nedenle insanlığın kendine özgü, bireysel ve özel imgeleri artık var olamamıştır. Sanatta ise duygunun öneminin ortadan kalkmasına neden olmuştur. Nerdrum, çağdaş sanatçıların özgünlükten uzaklaşırken yüzeysel ve sıradan bir toplum ile içli dışlı olduklarını söylemiştir. O'nun resimlerinde görülen bireye özgü olgular bile, o'nun inandırıcı kişisel bildirimi ile evrensele dönüşmüştür. Resimlerindeki duygusallık izleyiciyi etkisi altına almış, modern yaşama karşı bilinçlendirmiştir.

Nerdrum, kendisini 1997'de "Kitsch'in Kralı" ilan etmiştir. O'nun kışkırtıcı kişiliği bununla da yetinmemiş 1998' de ise hiçbir zaman çağdaş bir sanatçı olmadığını söylemiştir. Nerdrum, sanat hakkında farklı düşünmeye başlamasını, sanat tarihini ve yüz yılın başında büyük Cezanne yeniliğini irdelemesiyle başladığını belirtmiştir. Sanat, yeni bilimlerin alkışı olmuş, anlamını ve özünü belli bir gerçeğin ifadesi olarak elde etmiştir. O andan itibaren sanat, var oluş meşruiyetini geleneğe, tarihe ve tüm biçimleriyle güce karşı başkaldırıdan almıştır. Sonucunda, gelenek yerine yenilik aramak ve kendini sanat dışında bir şeyle meşrulaştırmak sanatın karakteristik bir özelliği olmuştur. Nerdrum, yüzyılın sonunda moderniz ile ilgili çelişkili sonucu şöyle anlatmıştır;

*"Modernizmin kendisi bütün Batı dünyasını fetheden bir gelenek olmuştur. Kurumlar, eleştirmenler, sanatçılar ve eğitilmiş insanlar-yeniye açık- olmak zorundadırlar. Bu bağlamda önemli olan modernizmin var olan düzeni tümünden meşrulaştırması değildir. Benim ilgilendiğim modernizmin –diğeri- olarak dışladığı şeydir. Hristiyanlığın yaptığı şekilde moderniz de rahiplerini şeytanlaştırdı. Ve modernizmin yöneticilerinin cehennemi modern sanatın anti tezini ifade eden-Kitsch- olarak adlandırıldı Kitsch entelektüel ve yeni olmayan, kahverengi, duygusal, melodramatik ve acıklı olan her şey için birleşmiş bir kavram oldu. Veya Avusturyalı yazar ve felsefeci Hermann Broch'un 1930'larda söylediği gibi: Kitsch durgunluk ve ölümdür"*³⁴

³⁴ Odd Nerdrum, Kitsch Üzerine, çev: A.Feyzi Korur, Mitos-Boyut Yayınları, İst,2010, 11s.

Nerdrum, kitsch, ebedi insan meseleleriyle ve yüce bir ciddiyet içindeki insan figürleriyle ilgilidir demiştir. Sanatın ironisi ve tutkusuzluğunun tersine kitsch, yaşama hizmet eder ve yüzden bireyi arar. Bazıları kitsch'i siyasi propagandaya bağlamaya çalışmış olduklarını ancak Hitler veya Stalin'le hiçbir ilişkisinin olmadığını belirtmiştir. Nerdrum, onların kitleler için bütün sanatların siyasetlerine hizmet edeceği bir propaganda aygıtı haline getirdiğini, Kitsch'in ise sanatta hassasiyeti ön plana çıkardığını söylemiştir.

Kitsch, tutkunun ifade biçimidir. O, gerçeği sanata bırakır. Onun için ustalık belirleyici bir ölçüttür. Bu nedenle elin işi kökleşmiş normların içinde kendini kanıtlamaya çalışmıştır. Çünkü onun ölçütleri tarihte en iyi örneklerle karşısında durur.

Modem sanat yeniyi yaratmak için uğraş verirken, kitsch tarihte bilinen biçimleri arar. Odd Nerdrum, sanatın ve kitsch'in doğasını keşfettikten sonra ait olduğu yerin Kitsch'ten yana olduğunu söylemiştir. Kendi çalışmalarında her şeyin yüzeyde görülebileceğini, entelektüellerin ve diğer sanatçıların onlarda derinlik ve modernlik bulamayacağını belirtmiştir. O, kitsch ile insan özlemlerini betimleyebilecek kadar usta olmak için çaba sarf etmiştir.

Nerdrum'a göre sanat, kendisi için vardır ve kamuya hitap eder. kitsch 'de yaşama hizmet eden insana seslenir. Geleneksel olarak kitsch kelimesi, süslü püslü, bayağı nesneleri veya basit ve boş motifleri olan, seri halinde üretilmiş olan ucuz resimleri tanımlamaktadır. Nerdrum'un karmaşık, anlaşılması güç ve sıklıkla grotesk resimleri bu tanımlamayla örtüşmemiştir. Ayrıca Nerdrum, kitsch üreten bir kimse yani aşağı sanat üreten birisi değildir. Yetenekli ve estetik ölçütlere bağlı resimler yapar. Aslında Nerdrum'un kendisi için yaptığı "Kitsch Ressam" tanımlaması özünde psikolojik kelime oyununu içermektedir. Sanatçı uzun yıllar Norveç Sanat kurumları tarafından estetik anlayışı ve yöntemleri açısından beğenilmeyen "Kitsch" terimine sarılarak ona kendi anlamını yüklemiştir. O'nun "Kitsch" sözcüğünü kullanması 18.yy.dan beri süregelen tarihi "Yüksek sanat" felsefesine doğrudan yaptığı saldırıdan başka bir şey değildir.³⁵ Nerdrum, sanat yaşamı boyunca süregelen

³⁵ Lebriz sanal Dergi-a.g.e.,3s.

çelişkili düşüncelerine cevap veren kitsch sözcüğüne samimiyetle sarılmıştır. Sanat ortamı içinde belirgin bir biçimde farklı olma kaygısıyla inandığı yolda tek başına ilerlemeye karar vermiştir. Temsili sanatı yeniden keşfeden bir gezgine benzeyen Nerdrum, tüm yaşamını onun yeniden geçerli bir sanat akımı olarak kabul görmesi için çalışmıştır. “*Biliyorum yeniyi eski ile yıkıyorum*”³⁶ sözüyle bu çabasını cesurca dile getirmiştir.

Adorno ve Broch gibi yazarlar, kitsch’i kitle kültürü ile bir tutmuşlardır. Kitsch’in, toplumu zihniyetsiz, düşüncesiz bir şekilde cezbedtiğine inanmışlardır. Nerdrum ise bu düşünceye katılmayarak kimseyi uyandırmayı düşünmediğini, amacının kendi küçük dünyası içinde zevk alabileceği anları anlatmak olduğunu söylemiştir.

Nerdrum’un tarif ettiği kitsch’i bulabilmek için eleştirmenlerin yapıtta, teori ve ironiyi bir kenar bırakarak, duygusallık ve tutkuyla yaklaşımları gerekli olmuştur. Ucuz dekorasyon olarak aşağılanan kitsch kavramı, yüz yıl önce yeni modernizmin durgun ve gerileyen Avrupa kültürü ile çatıştığı zaman kullanılmaya başlanmıştır. Sanat dünyasında birçok kişi, Rembrandt, yaşıyaydı Jackson Pollock ya da kavramsal sanatçı olacağını savunmuşlardır. Nerdrum’a göre insanlar kendi ihtiyaçlarına göre gelişirler. Her yetenekli insanın kendi zamanına boyun eğdiğine ve zamanının ruhunu izlediğine inanmadığını söylemiştir. Rembrandt, 17. yy. Hollanda iç mekânlarını bugün resmetmeyecekti ancak aynı bakış, aynı ifade, aynı ışık ve gölge ve aynı derinlik hissinin orada olacağını savunmuştur. Kalpten hissedışı ve tüm benliği içinde yaşadığı zaman içinde olduğu gibi bizi de etkileyeceğini belirtmiştir. Nerdrum; Rembrandt’ın en ebedi resimleri bile günümüzde resmedilseydi “kiç” olarak değerlendirilebileceğini savunmuştur.

Eflatun, doğanın taklidi- “Mimesis” den küçümseyerek bahsetmiştir Aristo, “Mimesis”e tekrar eskisi gibi önem vermiştir. Yüzyıllar boyunca ustalık sanat kavramının bir parçası olmuştur. Modernizm ile birlikte bu durum değişmiştir. Sanat dünyası tek tipe indirgenmiştir. Geçmişteki bütün kültürler kötü muamele görmüştür. Rönesans bile Orta Çağ tarafından neredeyse yok edilen bir geçmişin hatırasında

³⁶ Lebriz sanal Dergi ,a.g.e., 3s.

gelişmiştir. Tanrı artık eskisi gibi güçlü değildir ve gerekli teknik ustalıklarla “Mimesis” tüm gücüyle tekrar geri dönmüştür. Modernistler, figüratif ressamlardan sürekli yenilik, heyecan verici deneyimler ile çağdaş tarzlara uymayı beklemişlerdir. Oysaki eski ustaların tarzını kullanan bir ressam duygusaldır. Onun amacı çalışmalarında yaşamın ebedi anlarını, ön yargısız ve ustalıkla anlatmaktır. Bunu yaparken de tüm zamanlar içinde yapılmış en iyi resimlerle yarışmak zorunda kalmıştır. Günümüzde ise eleştirmenler ve küratörler, bir çalışmanın iyi yapılıp yapılmadığından ziyade doğru düşünceyi taşıyıp taşımadığına dikkat etmektedirler. Küratörler tarafından değerlendirilen sanat eserleri sanat kurumu ile bağımlı bir ilişki içinde var olmuştur. Odd Nerdrum’un çalışmaları yoruma dayanmaz. Küratörler tarafından özerk sanat olarak kabul edilmeyen Nerdrum’un sanatı onlar tarafından dışlanmıştır. Sanat toplum bilimcisi Dag Solhjell, bu konuyu şöyle değerlendirmiştir;

“Küratörlük tarafından tanınma Nerdrum’un özerkliğini tehdit ettiğinde kendisini onların sanat kavramının sınırları dışına yerleştirerek kaçır. Ve bunu neden yapmasın? Kitsch’i sanat a çevirebilen sanat kurumu bir başkasının bu mucizevi dönüştürmeyi tersine çevirerek sanatı Kitsch’e döndürebileceğini kabul etmelidir. Böylesi bir numarayı ancak en yüksek güce sahip biri yapabilir. Buradaki paradoks bunun ancak sanat kurumu perspektifi içinde yapılabilecek olmasıdır.”³⁷

Nerdrum, kendisini modernistlerin dışarıda bıraktığı şeyle tanımlamıştır. Her ne kadar dışlanmışlar Nerdrum’un çalışmalarının temel konusu olsa da bu tanımlamada önemli olan husus sadece dışlanmışlara karşı bir sempati değil aynı zamanda kitsch’te gördüğü insanlıktır.

Odd Nerdrum “su korucuları” (Res.38) adlı resminde, giyinmeye gereksinim duyduğu kürkü elde etmek için avlanmak üzere kuzeye doğru yola çıkmaya hazırlanan üç avcının öyküsünü konu almıştır. Başka bir değerlendirmeye göre, gelecekteki bir nükleer savaş sonrasında, yaşamı sürdürebilmek için verilen mücadeleyi konu alan “Post apocalyptic” bir resim olarak ta yorumlanabilir. Bu durumda avcılar çöl haline gelmiş uçsuz bucaksız alanlarda biryandan barınağa,

³⁷Nerdrum,a.g.e.,39s.

diğer yandan da dinin ruhsal şemsiyesinin altına sığınma olanaklarından yoksun kimseler olarak durmadan hareket etmek zorundadırlar.



Resim 38: Odd Nerdrum, “The Water Protectors”, 1985 tual üzerine yağlı boya

Yaşamlarını sürdürmek için sosyal varoluşun minimum koşullarına ulaşmakla olasıdır. Küçük gruplar halinde avlanmak ve bıçak, tüfek gibi ilkel bir teknoloji ile yetinmek gibi. Ayrıca bu resim, klasik realist portreler türünden bir örnek ya da (açıkça bir ana fikir ya da bir “moral” içermemesine karşın) İncil kökenli didaktik bir sanat örneği de sayılabilir. Dahası Vikinglerin geçmişi ile ilgili olduğu kadar eksistansialist bir gelecek, Rembrandt’ın anlayışı ile olduğu kadar Derrida’nın yazılarıyla da bağlantılı bulunabilir.³⁸

Odd Nerdrum, eserlerinde alegorik tarihi konular ile günümüzde yaşanan çevre sorunlarını ele almıştır. Rönesans dönemi ressamlarının teknik özelliklerinden yararlanan sanatçı bu resimlerinde hem eski anlayışı hem yeni anlayışı bir arada kullanmıştır.

4.2. Lucian Freud

Lucian Freud, 1922 de Almanya da doğmuştur. Ünlü psikanalist Sigmund Freud’un torunudur. 1931 de ailesi ile birlikte İngiltereye yerleşmiş, 1939 da İngiliz

³⁸ İskender,a.g.e.,38s.

vatandaşlığına geçmiştir. Yüzyılın en önemli çağdaş ressamlarından birisi olarak kabul edilen sanatçı, nü tablolarıyla ünlenmiştir.³⁹

Sanatçının yaptığı nü ve portrelerindeki ifade ve başarılı duygu aktarımı psikanalist Sigmund Freud'un torunu olmasından kaynaklandığı düşünülmüştür. Resimlerinin konuları fahişeler, eski karısı, kendisi, köpeği ve kimi zaman ailesi olmuştur. Fırça tuşları ve gerçekçi renk anlayışı ile resimlerini yapmıştır. İlk dönem resimleri oldukça fotoğrafiiktir. Bu çalışmalarında sürrealist etkiler gözlenmiştir. Herhangi bir fırça izine rastlanmaz, her şey olabildiğince gerçektir. Bunun yanı sıra bu resimlerde yine kendine has bir üslup görülmüştür. İlerleyen yıllarda fırça tuşları ile anatomik çözümlemeye gitmiş ve resimlerini bu şekilde oluşturmaya başlamıştır. Freud, 18. ve 19. yy Fransız resmine karşı ilgi duymuş, Cezanne, Watteau, Chardin'i örnek almıştır. Ancak onun Anglo Sakson geleneği içinde büyümesi bu bakış açısıyla resimler yaptığının göstergesi olmuştur. Freud'un, resimlerini canlı modele bakarak yapması, onun akademik olmaktan öte, gözlerinin önündekini tuvale aktarması bakışın, elin ve zekânın bir ürünü olduğunun kanıtı olmuştur. Freud'un resimlerini farklı bakış açısında yaptığı görülmüştür. Onun bu konu hakkındaki görüşü şöyledir; *"Benim yöntemim kopyalamaktan çok görme üzerine oturur... Resimlerimi, pozisyonlarımı değiştirerek yapıyorum çünkü benim işime yarayacak olan hiçbir şeyi gözden kaçırmak istemiyorum"*⁴⁰ Freud'un bakışı oldukça bilimseldir. Vücudu inceleme yöntemi mikroskop kesinliğinde olduğu için hiçbir şekilde görünmeyecek ayrıntıları bile görebilmiştir.

Lucian Freud, ressam Francis Bacon'ın yakın arkadaşıdır. Bacon, O'nun portresini çalışmıştır. Resim anlayışları Bacon'la oldukça yakındır. Freud'un dedesinden sonra resmindeki en önemli yol göstericisi Bacon olmuştur. Resimleri 1950'li yılların ikinci yarısında Francis Bacon'ın etkisi ile daha piktoral bir biçim almıştır. Bacon ona daha sert bir biçim özelliği kazandırmıştır. Freud, 1950'lerin sonunda kalın fırça darbeleriyle belirginleştirdiği bir tekniği kullanmaya başlamıştır. 1970'li yıllarda ise kurşun yönünden zengin krem beyazı kullanarak tablolarında zengin sonuçlar elde etmiştir. Sonuç olarak bu dönemden sonra resimlerinde pentür

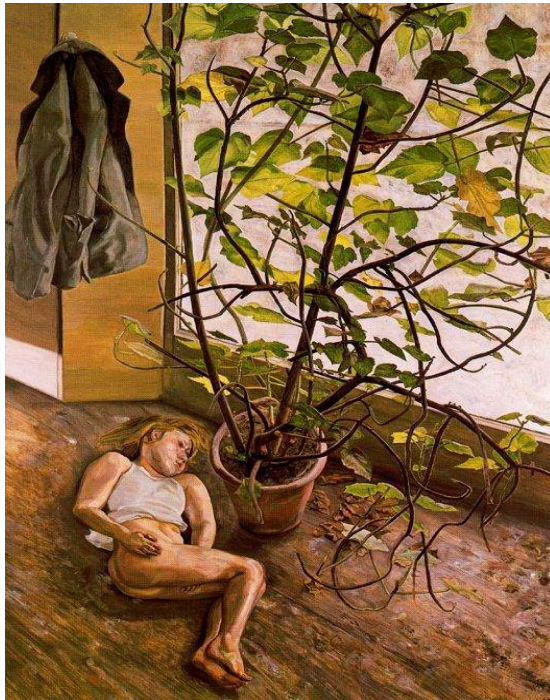
³⁹ www.itusozluk-com/-goster.php/lucian+Freud

⁴⁰ Richard Leydier, Lucian Freud, Biyolog Çev.Nusret Polat, Artist Modern, Haziran 2010, 21s.

etkisi daha çok yoğunlaşmıştır. Böylece çok düz olmayan bir yüzeyin oluşması üç boyutlu bir beden yaklaşımını sağlamıştır.

Freud, konularına olan cesur, etkileyici yaklaşımı ve yoğun psikolojik içgörüsü ile fark edilmiştir. Sanatçı Peter Blake,1993 yılında Freud'u “Kesinlikle, yaşayan en iyi İngiliz ressam” olarak tanımlamıştır. Freud Kraliçenin portresi ve en eski tutkularından biri olan atları resmetmesinin dışında sadece kendi atölyesinde çalışmalar yapmıştır. Sanatçının tablolarında kullandığı doğal ışık doğrudan modelin teniyle temas etmemiştir. O içerideki ile dışarıdaki ışığı ve iç mekân ile dış mekân arasındaki birlikteliği genelde iç içe kullanmıştır. Bu anlayışta yapılmış olan ‘Large Interior, Paddington’ adlı resminde pencere dış mekân ile iç mekân arasında bir sınır çizgisi çizmiştir. Yerde yatan küçük kız ile bitkinin konulduğu vazo atölyenin alt kısmında yer alırken bitkinin gövdesi ve yaprakları üst kısımda yer almıştır. Sanatçı bu resminde iki mekân arasında sıkışmış bir anlatımı sergilemiştir.(Res.39)

Freud resimlerini çok uzun sürede resmetmiştir. 1995 tarihini taşıyan “Uyuyan sosyal yardım amiri” adlı tablosu iş bulma kurumunda amirlik yapan ve elli bir yaşında olan Sue Tilley’in külüstür bir kanepede uyumasını resmetmiştir.



Resim 39: Lucian Freud, ‘Large Interior, Paddington’, 1969, yağlı boya

Freud, bu tabloda gerçekçiliği çarpıcı bir şekilde yansıtmıştır. Sue Tilley bu resim için dört yıldan fazla bir süre poz vermek zorunda kalmıştır. Freud modelliğini İngiliz manken Kate Moss'un yaptığı tabloda ise o'nu hamile ve çıplak olarak resmetmiştir. (Res.40) Freud'un portreleri bir yerde otururken, yatakta ya da yer zeminin de uzanırken resmedilmiştir.⁴¹



Resim 40: Lucian Freud, “Sue Tilley”, 1985,yağlı boya

Lucian Freud'un kraliçe Elizabeth'in portresi adlı resmi (Res.41) hem basını hem de sanat eleştirmenlerini ikiye ayırmıştır.



Resim 41: Lucian Freud, “Queen Elizabeth II”,2001,tual üzerine yağlı boya,
15x23cm

⁴¹ www.tumgazeteler.com

İngiltere'nin en büyük ressamı olarak bilinen Freud, kraliçe'yi doğal karakteristik haliyle tasvir etmiştir. Resimde kraliçe'nin yüzü ciddi ve ağır bir ifadeye sahiptir. Resim, Ulusal Portre Galerisi (National Portrait Gallery) Başkanı Charles Saumarez-Smith tarafından sinirli, düşünceli bir psikolojide olduğu söylenmiştir. The Daily Telegraph, gazetesi ise bu resmi oldukça yerici bulmuştur. Bazı gazeteler ise kraliçeyi hala uysal gözlerle soluğu kesen genç, güzel bir kadın gibi resmedilmiş olduğunu ifade etmişlerdir. Ancak portrelerinde, amansız bakışı ile bilinen Lucian Freud neyi, kimi, nasıl görüyorsa tuvale öylece yansıtmıştır. kraliçe II. Elizabeth'in portresi de bu bakış açısından nasibini almış görünmektedir. kraliçe, yaşamış ve yorulmuş dağılmış çehresiyle tuvale yansıtılmıştır. Bu resimde unvan dikkate alınmamıştır. Freud burada bir kraliçeyi değil yaşlı bir kadını resmetmiştir. Fiziksel ve ruhsal olarak yorulmuş, duygu yüklü, yaşlı bir kadın resmi ortaya çıkmıştır. Bu resim, çağdaş sanat ortamında önemli bir yer teşkil eden bir sanatçının özgürlüğünün onaylandığını göstermiştir.

Lucian Freud'un diğer resminde model Harry Diamond, sanatçının bir arkadaşıdır. Model bu resim için altı ay sanatçıya poz vermiştir. Freud, resimde ihmal ve depresif bir ruh hali izlenimi yaratmıştır. Onun sallanıyormuş gibi duran figürü huzur içinde resmin kenarına eklenmiş hissi uyandırmıştır. Freud, *"Sanatçının taslağı insanı rahatsız yapabilir"* ⁴² diyerek portrelerinde yansıtmak istediği şeyin kişinin ruh hali ve duyguları olduğunu açıkça belirtmiştir. Portreleri hakkında kendisinin yaptığı bir değerlendirmede şunları söylemiştir; *"Benim çalışmam bütünüyle otobiyografiktir. Söz konusu olan ben ve benim etrafımda şeylerdir. Bu bir kayıt deneyimidir. Bağlantı halinde olduğum ve düşünmemi sağlayan, bildiğim ve yaşadığım parçaların içinde, ilgimi çeken kişilerden başlayarak çalışıyorum"* ⁴³ Freud, bütün yaşamı boyunca portreler yapmış ve kullandığı yöntemlerde çok az değişimler yapmıştır. Üslubunda ise zamanla ciddi değişimlerde bulunmuştur.

4.3. Paula Rego

Paula Rego, 1935 yılında Lizbon'da dünyaya gelmiştir. Portekiz'de St. Julians School ve Carcavelos'da temel eğitimini aldıktan sonra Londra

⁴² <http://www.liverpoolmuseums-org.uk/walker/collections/20c/freud.aspx>

⁴³ Leydier, a.g.e.18s.

Üniversitesi'ne bağlı güzel sanatlar fakültesi Slade School of Art'ta sanat eğitimi görmüştür.

Rego, sanatının ilk evresinde 60'lı ve 70'li yıllarda daha çok neo-dadaist bir üslubu benimsemiştir. Aralarında David Hockney ve R.B Kitaj'ında bulunduğu "London Group" adlı topluluğun bir üyesi olmuştur. Beatrix Potter'in yoğun etkisi altında kalan sanatçı çalışmalarında karikatüre benzediği görülmüştür. Londra Ulusal Portre galerisinde sergilenen German Greer portresini ve ayrıca Forge Sampaio'nun resmi onun başkanlık portresini hazırlamıştır. ⁴⁴

Rego günümüzün en önemli figüratif ressamlarından biridir. Animasyonlardan, folklordan, hayallerden ve sürrealizmden etkilenmiştir. Charlotte Bronte'nin Jane Eyre'sinden esinlendiği pastel çizimlerini ve saygın litografilerini kapsayan Rego'nun kariyeri, çok renkli illüstrasyon dokümanlarıyla doludur. Turner ödülüne aday gösterilen Rego 2005 Haziran'ında ise Oxford üniversitesinden fahri doktora ünvanı almıştır. Paula Rego, bir diyalogunda kendisi hakkında şunları söylemiştir;

"Hislerimin bozukluğunun üstesinden gelmesine yardımcı olmadı hayallerim. Aksine ani içsel baskı altındaymış gibi yaşadım. Zaman zaman bu daha da güçlü oldu. Kendimde ruhsal bozukluk olduğundan şüphelendim. Bu yüzden özellikle çocukluk anılarımı dikkate alarak bütün yaşamımın tüm ayrıntılarını iki kez gözden geçirdim. Çünkü geçmişimde bozukluğun nedeni olabilecek ve göremediğim bir şeyin var olduğunu düşündüm. Fakat geçmişe dönüş bana hiçbir şey sağlamadı. Bunun üzerine kendi kendime dedim ki hiçbir şeyi tam anlamıyla bilmezsem, bilmediğim zaman bile basitçe yapabileceğim şeyler olabilir. Böylece bilinçli olarak bilinçsizliğin dürtülerini kabul ettim; hatıralar, hayaller ve dışavurum..." ⁴⁵

Paula Rego, 1950'lerin ve 60'ların kes-kopyala-yapıştır kolajlarını, 80'lerin hayvan resimlerini kapsayan tarzını devamlı olarak yenilemiştir. Birçok çağdaş sanatçının ve özellikle kadınların yeni görsel dillerini keşfetmek için geçirdikleri

⁴⁴ http://tr.wikipedia.org/wiki/Paula_Rego

⁴⁵ http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/paula_rego_about.htm

süreç ve yeni medyayı kabul etmelerine rağmen Rego inatla geleneksel tarzın karmaşıklığı içinde resmin zorlu görevini üstlenmiştir. Buna paralel olarak o bir grafiker olarak işin temel iskeletini üretmiştir. Hazırladığı retrospektifin konusu tarzını oluşturan ağır oyma ile son zamanlarda yaptığı litografi baskılar olmuştur. Baskılar, bir ressam için çok özel niteliklerinin keşfi olarak daima devam etmişken onun baskıları değişikliklere gölge düşürmüştür. Onun amacı bir hikâye anlatmaktır. Bütün her şey hazırladığı bu sona bağlıdır. Grafik çalışmalarında Rego, ikna edici bir hikâye anlatıcısı olmuştur.

Rego'nun, sanat anlayışı iki merkezden oluşmuştur. Birincisi o hem stilistik olarak hem de duygusal olarak büyük oranda yetenekli bir sanatçıdır. İkincisi o mükemmel bir hikâye anlatıcısıdır. Bu iki özelliği, karanlık hayal dünyası ve yenilikçiliği onu üstün bir grafiker yapmıştır. Gerçekte o az sayıda rastlanılan yaratıcılardan biridir. Şöyle ki grafik sanatı üzerine ürettiği temel, bizim sanatçının kişiliğini anlamamıza yardımcı olmuştur. Rego'nun baskılarının ciddi beklentisini anlamaksızın, Rego'nun sanatını değerlendirmenin imkânsız olduğu söylenmiştir. Eğer, Paula Rego bir hikâye anlatıcısıysa bir opera metninin içindekilere sahip olan yaşam hikâyesinin merkezi zaten kendisidir.

Paula Rego, 2000 yılında Portekiz'de kürtaj hakkında yapılacak olan referanduma yanıt olarak bir dizi baskı resim yapmıştır. Çünkü siyasal anlamda daha geniş bir kitleye ulaşmak için baskı tekniğini kullanmıştır. Paula Rego'nun çalışmaları, açıkça çocukluk deneyimlerini, ilişkilerini sorumluluklarını ve tüm zorluklarıyla birlikte aile yaşamını yansıtmıştır.

Paula Rego'nun "The Maids"(Hizmetçiler) adlı resminde anlatılan hikâye Jean Genet'in "The Maids" (1947) adlı oyununda zengin bir Parisli aile için çalışan hizmetkâr Papin adlı kız kardeşler Christine ve Lea'nın gerçek yaşamlarından bir kesit sunmuştur. Bir gün muhtemelen ev sahipleri tarafından korkutulan kız kardeşler, olağandışı bir elektrik kesintisi sırasında, evin erkeği işte olduğu bir zamanda, evin anne ve kızını vahşice öldürmüştür. (Res.42)



Resim 42: Paula Rego, “The Maids” 2001, tual üzerine yağlı boya

Resimde, hikâyenin resme aktarımında Paula Rego, kız kardeşlerin anormal yakınlığına odaklanmış görünmektedir. Kız kardeşler hem birbirlerine hem de katilleri oldukları anne ve kıza yakındır. Ayrıca, belirsizlik ve tehdit edici akıl hastalığı resme yansımıştır. Birçoğu klostrofobik olarak döşenmiş eşyaların yer aldığı odada, oturan figürün cinsiyetinin belirsizliği dikkat çekmiştir.

Paula Rego, “Celestina’s House” adlı resimde karanlık peri masalının dünyasını resmetmiştir. (Res.43)



Resim 43: Paula Rego, “Celestina’s House” 2000, tual üzerine yağlı boya

Resim, 15. yüzyılın sonlarında İspanyol edebiyatında görülen karakter olan Celestina'nın hikâyesi ile başlamıştır. Celestina kadın satıcısıdır ve Paula Rego, Celestina'yı diğer tüm kadınları çizdiği gibi resmetmiştir; haşın, tecrübeli, acımasız. Paula Rego'nun alaycı yorumlarına rağmen kadınların yaşlarını keşfetmek için Celestina'nın hikâyesini kullanmıştır. Resimde adam yedi yaşındaki bir kadına sahipse, tahminen Celestina da henüz on üç yaşında hayat kadını olmuştur.

Paula Rego'nun "Snow White Playing With Her Father's Trophies"(Babasıyla Oynayan Pamuk Prenses) adlı resminde, kendi çocukluk anılarından resmettiği çalışması, peri masalı ve korkunun feminen deneyimini tasvir etmek için yöneldiği, yozlaşmış folklara örnektir (Res.44). Rego, bu resimde babasıyla birlikte sinemaya gittiği çocukluğunu geri çağırıştır. Rego'nun Pamuk Prenses serisi, Disney hikâyesine uygundur. Ayrıca Rego, ailevi entrikaların altında yatan kadın gösterişinin alegorisini kullanmıştır. Bakireliği ve masumiyeti temsil eden beyaz elbiseli resmin kadın kahramanı, onun seksüelliğinin alaycı uyanışı olarak görünmüştür.



Resim 44: Paula Rego, "Snow White Playing With Her Father's Trophies"
2004, tual üzerine yağlı boya

Bacaklarını bir bayana yakışmayacak şekilde açarak oturmuş, seksüel uyanışını ve babasına karşı uygunsuz sevgisini gösterirken, dizlerinin arasındaki

genç bir geyik başıyla ödüllendirilmiş gibidir. Resmin arka tarafında ise, diz çökmüş, üvey annesi yaşlı bir cadı gibi kıskançlıkla ona bakmaktadır.⁴⁶

4.4. Julie Heffernan

Julie Heffernan, 1956 yılında Amerika'nın Illinois eyaletinde doğmuştur. The New York Sun eleştirmeni David Cohen, Heffernan'ın sanatını şöyle tanımlamıştır; “Bu resimler tarzların ve stillerin, karışık alegorinin, portrenin tarihi, resmin ve natürmort'un kombinasyonudur.”

Julie Heffernan⁴⁷ gösterişli ve duygusal ifadeye sahip büyük boyuttaki figüratif resimleriyle tanınmıştır. Resimleri ilk bakışta İtalyan veya İspanyol Rönesansı ile 17.yüzyıl Alman yaşam tarzına benzetilmiştir. Buna rağmen Heffernan'ın ilgisi 20.yüzyılın sonları olmuştur. Sembolizmi, feminizmi, cinsiyet problemlerini ve anne olmanın getirdiği psikolojik sorunları konu olarak işlemiştir. Büyük boydaki figüratif resimlerinde yüzyılın problemlerine hem siyasi hem de özel durumlara atıfta bulunma kabiliyeti, Heffernan'ın bugünün en önemli sanatçılarından biri haline getirmiştir.

Heffernan, kadının duyarlılığını açığa vurmak için figürasyon yöntemlerini keşfetmeye devam etmiştir. Ayrıca Heffernan güzelliğin bizdeki kavramını genişletmeye çalışmıştır. Onun çalışmaları güçlü, sembolik anlamlar içerir; rahim/annelik, bebek/İsa, din/insan psikolojisi gibi. Resimlerinde öykü karışıktır, figür bilgi ve güç yayar. Ona göre, dünya açıkça bir kadının inşası ile gerçekleşmiştir.

Julie Heffernan, Co-Yale, MFAS, John Currin ve Linda Yuskavage gibi duygu yüklü figüratif resimler yapmıştır. Onun yağlıboya resimleri diğer sanatçılarla karşılaştırıldığında benzersizdir. Kendi sanatsal anlayışını oluşturmuş ama aynı zamanda 17.yy. Barok Resim sanatından esinlenmiştir. İyi bir kurgu (kompozisyon), farklı nesnelerin inşasında farklı çağların çalışmalarının ortaya çıkmasında önemli olmuştur. Çalışmalarının bitmiş hali kusursuzdur. Bu resimler ilk bakışta Barok tarzı

⁴⁶ http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/paula_rego.htm Çev. Gülhis İzmirlioğlu

⁴⁷ <http://www.escapeintolife.com/art-reviews/Julie-heffernans-constructions-of-self>

gibi görünürler ancak Barok değildirler. Onları tanımlamak için ikinci bir bakışa ihtiyaç olduğu söylenmiştir.

Heffernan, büyük formata, genellikle merkezi figür odaklı, kompleks kompozisyonlar yaratmak için tuval ve yağlıboyanın geleneksel materyallerini kullanmıştır. Onun “Self-Portrait As Botty”(Botty gibi Kendi Portresi) adlı çalışması buna güzel bir örnektir. Sanatçı bu resminde, ölçülü ışık ve gölge ile birlikte tabiata uygun olarak ağaçları ve çeşitli hayvanları resimlemiştir. (Res.45)

Heffernan’ın resimlerine ikinci defa bakıldığında resimlerinin ne kadar inanılmaz olduğu görülebilir. Resimleri Bosch’un hayal dünyasından ortaya çıkmış gibi, gerçeküstü mekânlar ile doludur. Mantıksallık yerine duygusallığa göre sıralanan üretkenlik ve aşırılık, Neo-Barok’tan Neo-Dekadent’e yönelen resimlere hükmetmiştir.

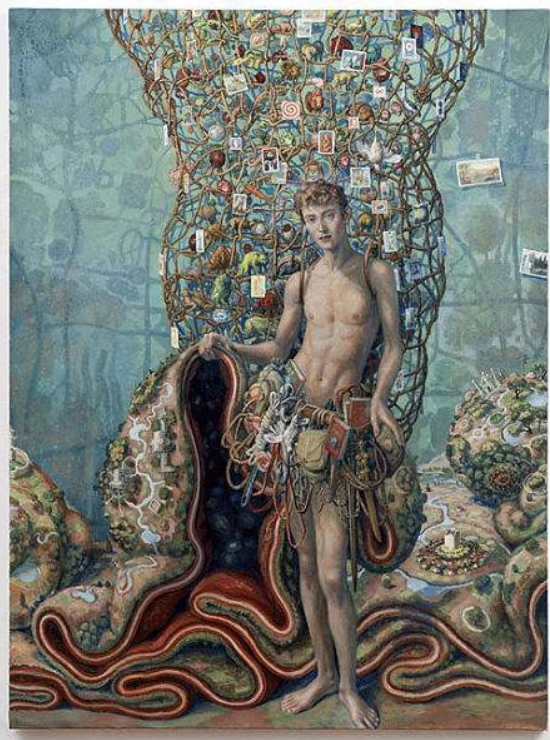


Resim 45: Julie Heffernan, “Self-Portrait As Botty” 2009,

‘Self-Portrait As Botty’ adlı resimde arka fonda, duvar kağıtlarıymış gibi duran absürt pastoral sahnelerin önünde sanatçının kendi nü’sü durmaktadır. Nü’nün göğüslerinin arasından uzanan file şeklindeki eteğinin arasında ölü hayvanlar ve elmalar dökülmektedir. Heffernan bu resminde, meyve ve ölü hayvanları, geleneksel

natürmort unsunları çerçevesinde resmetmiştir. Burada ima edilen ahlaki değer yargısı ile birlikte duygusallığın hazzıdır.

Julie Heffernan, resimlerindeki kompozisyonlarda hem kendini, hem de kişisel sembolizmini konu almıştır. Sanatçının 2010 Nisan ayında PPOW Galerisinde sergilenen yeni serisinde kendini genç bir erkek gibi resmetmiştir. Diğerleri gibi genç bir erkek özelliği taşımayan “Great Scout Leader III”(Büyük İzci Lider III) adlı çalışmasında kendi oğlunun portresinden çok bu resim Heffernan’ın reinkarnasyonu gibidir. Resimlerinde kendi portresini birçok şekilde resmetmiştir(Res.46). Örneğin, evlerden, mumlardan, kendine benzeyen kadınlardan ve son sergisinde görüldüğü gibi ona benzeyen genç erkek figürlerinden oluşmuştur.



Resim 46: Julie Heffernan, “Great Scout Leader III”, 2010, 72x54cm

Onun resimleri gerçeği bulmak, hayalleri açıklamayı denemek gibidir. O doğru nerededir? Platon’un söylediği gibi; Şiir tarihin gerçeğinden daha yakındır.

Platon'un bu sözü Heffernan'ın resimlerindeki gerçeklik anlayışı için de söylenebilir.⁴⁸

4.5. Vincent Desiderio

Amerikan realist ressam Vincent Desiderio,1955 yılında Pensilvanya'nın Philadelphia şehrinde doğmuştur. New York Sanat Akademisinde görev yapan sanatçı Seepy Hollow'da yaşamaktadır.⁴⁹

Sanat eğitimini 1977–1978 yılları arasında İtalya'nın Florensia şehrinde Accademia Belle Art 'da devam etmiştir.1979–1983 yılları arasında Pensilvanya Güzel sanatlar Akademisi'nde dört yıl eğitim görmüş, aynı zamanda David Lynch ve Wade Schuman daha birçok kişi ile birlikte film yapımcısı olarak çalışmıştır. Prince Ranier Foundation Of the Principality Of Monaco tarafından düzenlenen resim yarışmasında 'Uluslararası Çağdaş Sanat Ödülü' nü alan ilk Amerikalı sanatçı olmuştur.

Desiderio'nun sanat hayatı altı yaşında başlamıştır. Sanatçı “küçük bir çocuk olduğum zamanlardan beri bu istek vardı” diyerek resme çok küçük yaşta başladığını belirtmiştir. Örneğin on iki yaşında Rönesansın ünlü eserlerinin kopyasını yapmıştır.

Vincent Desiderio Media'dan Haverford'a geldikten sonra güzel sanatlarla ilgili bir kursun yanı sıra felsefe, edebiyat ve din ile ilgili kurslara katılmıştır. Sanatçının Haverford'da ki tecrübeleri muhteşemdir. “*Özgür bir sanat eğitimi bir sanatçı olmak için en iyi deneyimdir*”, *Sanat Tarihi, eleştirel düşünce yeteneğimi derinden etkilemiştir*”⁵⁰ diyerek o dönemlere ne kadar önem verdiğini belirtmiştir.

Vincent'in tarihi resimleri postmodern veya realist olarak tanımlanmıştır. Çalışmaları fotoğrafik detayları ve parlak renkleri içermiştir.

Vincent Desiderio'nun, yeni resmi olan “Cockaigne”de(Kokain) Batılı sanatın altı yüzyılı gerçekten büyük bir partinin kalıntıları gibi yerde dağınık olarak

⁴⁸<http://www.escapeintolife.com/art-reviews/Julie-heffernans-constructions-of-self> (Çev. Gülhis İzmirlioğlu)

⁴⁹ http://wikipedia.org/wiki/Vincent_Desiderio

⁵⁰ www.haverford.edu/publications/summer03/vincent.htm

serili bir şekilde durmaktadır. Büyük ölçüde, postmodernist alegorileri ile bilinen ressam Desiderio on yıl boyunca ‘Cockaigne’ın üzerinde çalışmıştır. (Res.47)



Resim 47: Vincent Desiderio, ‘Cockaigne’ 1996, yağlı boya

İlk yıllarda, resim, küçük karelerin coşkun kompozisyonu gibi görünmüştür. Ancak, sonraki yıllarda bu kareler kitap olmuş, perspektif kurallarına bağlı kalınarak çizilmiştir. Zemindeki iniş çıkışlar denizin üzerinde yüzen nesneleri anımsatmıştır.

Resimdeki kitabın sayfalarında, Masaccio, Vermeer ve Van Eyck’ten versiyonlar titizlikle tekrar yaratılmıştır. Çalışmasının adını, Pieter Bruegel the Elderin ‘Land Of Cockaigne’(Kokain Bölgesi) (1559) adlı eserinden esinlenerek koymuştur. Bruegel’in bu resmi keklerle dolu evler ve yemeğe hazırlanmış av hayvanları ile ahlaki alegorinin kurulduğu bir yerdir. Bruegel’in resimlerinde ana fikir açgözlülük, oburluk ve miskinlik üzerine kurulmuştur. Desiderio’nun yorumunda ise bu ‘‘kültürel oburluk’’ olarak adlandırılmıştır.

21.yüzyılda resmin çıkmazındaki sorunda zaten budur: ‘‘Resim deneyimlerin ve tarzların gereğinden fazlalığı ile yüzleşirken, zamanımızla ilgili olandan ayrılarak farklı ve yeni bir şey yaratmayı nasıl başarabilecektir.’’ Cockaigne’’i etkinin derin endişesi olarak tanımlayan Harold Bloom’a Desiderio’ya atıfta bulunmuş ve çalışmasını şöyle tanımlamıştır; Bu resim’’kendimize hayal gücü boşluğu yaratmak için sanat tarihini tekrar şekillendirmek’’olarak tanımlanabilir.

Desiderio, soyut resimler de yapmıştır. Ancak 80’li yılların sonunda eskilerin ustalık tarzı olan figüratif sanata yönelmiştir. Buna rağmen onun sanat yaşamında, Soyut Dışavurumculuk önemli bir etki bırakmıştır. Sanatçının kompozisyon kurgusu ve spatula kullanarak yaptığı yüzeylerde Willem de Kooning’in “Excavation” (Çukur)’ından etkilenmiş olduğu gözlenmiştir.

SONUÇ

1960 sonrası sanat ortamı değişimlerin sık yaşandığı bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Soyut Dışavurumculuk sona ermiş, Fransız Yeni Gerçekliği, Pop, Op, Minimalizm, Arte Povera ve Kavramsal Sanat gibi akımlar ortaya çıkmıştır. Sonraki on yılda bu üslupları özümsemeye çalışan durağan bir dönem yaşanmıştır. Seksenli yılların başında ise Yeni Dışavurumculuk sanat çevreleri tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Ve yeni bir yol bulunduğu sanılmıştır. Geçmişe bakıldığında bu yolun sanat ortamı için fazla bir önemi olmadığı görülmüştür. Danto, yakın zamanda yaşanan son yirmi beş yıl içinde tek bir anlatsal hedefin oluşmadığını ve deneysel bir üretkenlik olarak kabul edilen bir dönemin ortaya çıktığını ileri sürmüştür.¹

1960 sonrasında ise sanatın en önemli özelliği “non-picturale” (resimsel olmayan) tavrı olmasıdır. Gerçekte, görünüş olarak her şey sanat yapıtı sayılabilirdi. Sanatın ne olduğunun saptanması için duyuşsal verileri bir kenara bırakıp düşünsele yönelinmesi gerekiyordu. Bundan sonra, sanatın genel doğası felsefe ile çözümlenebilmiştir. Ama sanat eserinin gerçek kimliğinin sorgulanması sanatın sonumu sorusunu da beraberinde getirmiştir. Bu konuda, Danto, Baudrillard ve Greenberg’in görüşlerinden söz etmek kaçınılmaz olmuştur.

Greenberg’in görüşlerinde sanatın sonu hakkında kesin yargılara rastlanılmamıştır. Ancak onun görüşleri 1960’ların sanat ortamında sanat eleştirisi ve piyasasını belirlemiş, 1970’lerdeki yaşanan sanatsal değişimlerde karşıt hareketlerin doğmasına neden olmuştur. Bu karşıt hareketler resmin ve heykelin biçimsel olarak yok olmasına kadar süren temel süreci başlatmıştır.

Baudrillard’in, sanatın sonu konusundaki görüşleri diğer düşünörlere göre oldukça kesindir. O sanat üzerine söylemlerin çoğaldığını ve sanatın ruhunun yok olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre sanatla gerçeklik arasındaki sınır ortadan kalkmış her ikisinin evrensel benzeti (simulacrum) içine düştüğünü belirtmiştir. Gerçeğin üstü simulacrum katmanları ile kaplanmış olduğundan, gerçekliğe ulaşmanın olanaksız olduğunu söylemiştir.

¹ Arthur Danto, “Sanatın Sonundan Sonra” Çev: Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yay. İst. 2010 sf.36

Danto ise sanatın sonu üzerine yazdığı makalesinde anlatmak istediği sanatın gelişimsel tarihinin sonudur. Yani sanatın sonu demekle sanat tarihinin anlatı yönteminin sonunu kastetmiştir. Ona göre 20.yüzyıla kadar, sanat yapıtı ne anlama geldiği söylenmeden bakıldığında anlaşılan bir şeydi. Bu tarihten sonra ise neden sanat eseri olup olmadığı sorusu sorulmaya başlanmıştır. Yani felsefe artık sanatla iç içe geçmiştir. Ona göre sanatın sonu kavramı anlatı yönteminin yerini felsefeye bırakmasıyla gerçekleşmiştir.

Bu dönemde yaşanan bir başka gelişmede popüler kültür olarak adlandırılan yeni bir kültürel oluşumun ortaya çıkmasıdır. II. Dünya savaşı sonrası kültür ürünlerinin endüstriyel bir madde haline gelmesiyle ortaya çıkan bu kavram yüksek kültür ile alt kültür arasında meydana gelen uçurumu yok etmiştir. Popüler kültür toplumsal modernleşme ile yaygınlaşarak günlük yaşamla bütünleşmiş ve yeni bir kültürel oluşumun gerçekleşmesine neden olmuştur. Popüler kültür kavramı, kapitalist üretim ilişkilerinin kültürel oluşumda biçimlendirici bir etkiye sahip olmasıyla da ilişkilendirilmiştir. Ekonomik gerçeklerin kültür alanındaki etkisi yüksek sanatın yok olmasına neden olmuştur. Bu yüzden, popüler kültür ürünlerinin görsel sanatlar alanında kullanılması şaşırtıcı olmamıştır.

Gündelik yaşam kültürü, metalaşmış ve çaba gerektirmeyen popüler eğlence endüstrisinin egemenliği altına girmiştir. Sanayi öncesi kişilere özel olarak üretilen sanat ve eğlence ürünleri, kapitalist sistemle birlikte kitlelere üretilmeye başlanmıştır. Bu nedenle de bayağılaşıp sıradanlaşmaya başlamıştır. Buna bağlı olarak da popüler kültürün ucuz, ticari ve sıradan olması birbirine benzer tek bir kitle modelinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bu dönemde sanat alanında yaşanan bir başka değişim de kapitalist sistemde sanatın meta haline dönüşmesi ile gerçekleşmiştir. Kapitalizmden önce resim toplumsal yarar ve estetik güzellik için yapılırken, kapitalizmden sonra statüsü artırılarak kar amaçlı yapılmaya başlanmıştır. Bundan sonra sanat parayla eşdeğer hale gelmiştir. Kuspit kapitalist sistemin sanatı meta haline getirdiğini şöyle açıklamıştır;

“Kapitalizm büyük bir simyasal mucize gerçekleştirmiştir, çünkü sanatı paraya dönüştürerek sanatın, sonsuzluk adı verilen o nihai maddenin dünya

üzerindeki temsilcisi olma rolünü geçersiz kılmıştır. İçinde yaşadığımız mahcubiyetten uzak materyalist döneme kadar sanat dünya üzerinde sonsuzluğa en çok yaklaşan şey olmuştu, zaten kimi zaman “sonsuz şimdi” olarak da anılmasının nedeni budur.”²

1960’lı yıllarda kültür alanında yaşanan değişimler sosyal yaşamda görülen değişimlerle bağlantılı olmuştur. Pop Sanat bunun en güzel örneğidir. Pop Sanatta sanat ile tüketim kavramı iç içe geçmiş, sanat tüketilen bir nesne haline gelmiştir. Pop sanatın tüketim ile olan bağlantısı temsili resmin kendine özgü dünya görüşü ile tamamen farklılık göstermiştir. Baudrillard geleneksel sanat anlayışının derinlemesine bir dünya görüşüne sahip olmasına rağmen pop sanatın endüstriyel ve tüketim mantığına dayalı seri üretimle oluştuğu resimlerinin yüzeysellik içerdiğini söylemiştir. Ona göre temsile dayalı sanatsal görüş sona ermiş, birbirine benzer ve taklitten oluşmuş yeni bir sanatsal söylev oluşmuştur. Sanat artık taklitten başka bir şey değildir.

Danto’ya göre pop, *“bir akımın ardından gelen ve yerini bir başkasına bırakan bir akımdan ibaret değildi. Derin toplumsal ve siyasi değişimlere işaret eden ve sanat kavramında derin felsefi dönüşümler yaratmayı başaran son derece sarsıntılı bir andı.”³*

Pop Sanattan sonra görülen Minimalizm, sanatı gündeliğe, faydacılığa sanatsal olmayana yönlendirmiştir. Minimalizm, biçimsel açıdan sanatta yaptığı sadeleştirmeden sonra 1970’li yıllarda görülen Kavramsal Sanat, sanat nesnesinin biçimsel var oluşunu tümenden ortadan kaldırmıştır. Böylece sanat alanında yeni bir anlayışın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bundan sonra geleneksel estetik kuralları bir kenara bırakılmış, yerine teoriler doğrultusunda oluşturulmuş sanat anlayışı almıştır. Kavramsal Sanat, resmi, heykeli ve ondan önce varlık gösteren üç boyutlu minimal yapıtları reddeden modernizmin son noktası olarak değerlendirilmiştir. Kavramsal Sanat, sanatın dille olan bağlantısını kurmuştur. Burada sanat eserinin oluşumu nesnenin, kavramsal olarak üretilmesi, onun yeniden adlandırılması ile

² Donald Kuspit, sanatın sonu, Metis Yay., 2. Baskı, Ekim 2006, İst. ,161s.

³ Arthur C. Danto, Sanatın Sonundan Sonra, Ayrıntı Yay. Çev.: Zeynep Demirsü, İst. Mayıs 2010, 166s.

gerçekleştirilmiştir. Kavramsallaştırmaya yönelik bu girişim, felsefeyle olan ilişkiyi de ortaya çıkarmıştır. Kavramsal Sanat ile birlikte sanat maddesizleşmiştir.

1980’li yıllarda, temsili resme geri dönüşün nedenlerinden biri de modernizme olan güvenin son bulmasıdır. Modernizm, makine estetiği ve endüstrisinin savunuculuğu nedeniyle sanatın eski mitosunun ortadan kalkmasına neden olmuştur. Makine estetiğinin oluşturduğu sıralama sanat alanında alışlagelen geleneksel düzen ve kompozisyon geleneğinin yok edilmesine neden olmuştur. Ayrıca yüzyılın ilk yarısında yıkılan bir dünyayı yeniden inşa etmeye çalışan yeni keşif ve yaratımlar tek tip bir modelin oluşmasına neden olmuştur. Modernizm ile birlikte geleneksel olanın sorgulanması kimlik yıkımına, bireyin topluma ve kendine yabancılaşmasına neden olmuştur. Modernizme bağlı bu gelişmeler, geleneksel sanatın tüm kurallarını yıkmış, sanatı anlam ve biçim olarak tek bir doğruya bağlamak istemiştir. Modernizm sonrası resim, popüler kültürün etkisiyle kuru, katı düşünsel sınırlar içinde varlık gösteremeyeceği anlaşılmıştır. Özellikle 1980’lerde resmin mitolojik ve mistik anlayışı tekrar önem kazanmıştır.

Kültürel bir hareket olarak tanımlanan postmodernizm, modern çağın getirdiği yabancılaşmaya karşı bir tepki olarak doğmuştur. Postmodern anlayış modern sanatın son noktasına ulaştığını, yapılacak bir şeyin kalmadığını ve bundan sonra yapılacak tek şeyin önceden yapılmış olana geri dönmek olduğunu savunmuştur. Bu anlayış doğrultusunda postmodern resimde figür olgusu, tekrar gündeme gelmiş, biçimler arasındaki ilişki incelenmiştir. Figüratif resimde görülen bu gelişmeler, 1980’lerde yeni küçük akımlarların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yeni İmge Resmi, Foto Realizm, Neo-Expresyonizm, Grafiti Sanatı olarak adlandırılan bu akımların temeli tuval resmine bağlıdır.

Resim sanatında, 1970’lere kadar süren formalizmin ardından 1980’lerde yoğun bir şekilde figüratif sanata geri dönüş yaşanmıştır. Bunun başlıca nedenleri, Greenberg’in önderliğinde biçimcilik anlayışına karşı sanat çevresinde duyulan tepki ve 1980’lerde görülen sosyo-ekonomik gerçeklerde meydana gelen değişimlerdir. II. Dünya savaşıdan sonra ortaya çıkan sanat pazarı, sanatı bir metaya dönüştürerek kültür endüstrisinin malı haline getirmiştir.

Sanat yazarı Kuspit, günümüzde hala şaheserlerin yapıldığını ve sanatın eğlendirici post sanat nedeniyle girdiği çıkmazdan öteye geçebildiğini ileri sürmüştür. Post sanatın bir anlam yaratmak için kurama yöneldiğini ve bilinç dışını yok sayarak onu burjuva toplumunun bir olgusu olarak kabul ettiğini söylemiştir. Ona göre post sanat sıradan ve gündeliktir. Buna rağmen ne hiç ne de yüksek sanattır. Baudrillard da aynı görüşü savunarak post sanatçıların kendilerini bir teorisyen gibi gördüklerini ama ürettikleri kuramlar nesnel şeyler olduklarından daha sıradan göründüklerini belirtmiştir.

Resim sanatında 19.yy. sonlarına kadar ünlü eserler atölyelerde üretilmiştir. Ancak sonraki yıllarda sanat üretmek için özel bir mekâna gerek duyulmaması sonucu sanatçı dışarıda şans eseri olarak ortaya çıkan yaratıcılığa yönelmiştir. Kuspit sanatçının yaratıcılığının atölyenin düşüncelerle dolu yalnızlık ve sessizliğine ihtiyacı olduğunu savunmuştur. Burada kalabalıktan uzaklaşan sanatçı modeli ile baş başa kalır. Bu alan sanata adanmıştır. Sanatçı modeline odaklandığı anda yaratma süreci başlamıştır. Kuspit günümüzde atölyenin yeniden önem kazandığını söyleyerek, post postmodernlik olarak adlandırılabilir bir dönemi işaret etmiştir. Atölyede yaratılan sanatın ne geleneksel ne de avangard olduğunu bunların her ikisinin bileşkesi olarak ortaya çıktığını belirtmiştir. Yeni-Eski Ustalar olarak adlandırdığı bu sanat eski ustaların maneviyatını ve hümanizmini, modern ustaların yeniliği ve eleştiriselliğini birleştirmiştir. Bu sanat geleneğin sunduğu daha dengeli sanat düşüncesi ile sanatçı ve izleyici arasındaki anlaşılabilirlik köprüsünü kurma girişiminde bulunmuştur.

Yeni-Eski Usta sanatının amaçladığı şey, estetik olarak zengin bir imge ile duygunun tekrar varlık kazanmasıdır. Kavramsal sanat, sanat eserinin sanatçının ürettiği düşüncede oluştuğunu ileri sürmesine karşın, Yeni-Eski Usta sanatında kavram nesneden olmadığı sürece sanat diye bir şeyin var olamayacağı savunmuştur. Kavramsal ve minimasiltler bilinçdışı fanteziden ve yoğun duygudan kaçınarak, Yeni-Eski Usta ise duygusal doluluğu hedeflemişlerdir. Onlar yaşama ve sanata karşı yeni bir duyarlılık getirerek estetiğin yine ön plana çıkmasını sağlamışlardır.

Yeni-Eski Usta sanatında sanatın ebedi temaları figür ve nesne olmuştur. İnsan figüründe organik bütünlük ve bedensellik esas alınmıştır. Kalıcı bir eser

yaratmayı amaç edinen yeni eski ustalık ironik ifadelerden uzak durmuştur. Onlar için, sanat eseri yaratmak ortak algı ve sağduyulu bir anlaşılabilirliği gerektirmiştir. Geçmiş sanatın güzelliğinin tüketilemez olduğu, güzelliğe dönüş ile tükenmiş olan sanata tekrar hayat vermek gibi bir şey olduğunu keşfetmişlerdir. Sanat akımlarından farkları estetik güzelliği biçim ile yakalamanın yanı sıra duygusunun da ön planda olması gerektiği konusunda ısrar etmeleridir.

Donald Kuspit, yeni-eski usta sanatını temsil eden sanatçıları şöyle sıralamıştır; David Bierk, Vincent Desiderio, April Gornik, Karen Gunderson, Julie Heffernan, F. Scott Hess, David Ligare, Odd Nerdrum, Joseph Raffael, Paula Rego, Jenny Saville, James Valerio, Paul Waldman, Ruth Weisberg, Brenda Zlamany, Don Eddy, Eric Fischl, Avigdor Arikha ve Lucian Freud. Kuspit, bu sanatçıları geleceği gören, usta, malzemeye hâkim, düşünsel yönleri ağır basan, yaratıcı, hümanistler olarak tanıtmıştır. Geleneği ve modern düşünceyi taklit etmeksizin bütünleştirirler. Onlar hem modern hem de geleneksel sanata hâkim usta sanatçılardır. Geçmiş sanatın taklitçisi olmamışlardır. Eski ustalardan etkilenmelerine rağmen onların üslubunu kullanmamış sadece ilham almak için yararlanmışlardır.

Yeni-Eski Ustacılık modern çağda oluşan estetik olmayan ortamda, güzellik süreci ile ilgili kavrayışa ulaşmak amacını gütmüştür. Onlar eski ustaların duygusal ve yaratıcı gizlerinde oluşturdukları şaheserlerini aşkın güzelliğinin sınırını öğrenmek istemişlerdir. Böylece estetik yapıtın geri dönüşü ile kavramsal ve minimalist yozlaşmanın içinde yaratıcı olanı yeniden ortaya çıkarmışlardır. Onlar kavramsal ve minimalist sanatın önem vermediği duygusal hazzı gündeme getirmiş ve böylece modern yaşamın yol açtığı duygusal boşluğu onarmaya çalışmışlardır. Kuspit'e göre eski ustalar yaşamın çirkinliğini estetik anlamda yok etmeye çalışmışlar, Yeni-Eski Ustalar ise avangard sanatın sanata yaptığı zararı estetik iyileştirme sürecini hızlandırmışlardır.

Kuspit, sanatın amacının çirkinliği ortadan kaldırarak yerine güzelliği koymak olduğunu söylemiştir. Ancak sanat post sanattan dönüşünde anlamını yitirmiştir. Post sanatta gerçeklik değerinin yitirilmesine karşın Yeni-Eski Ustalar estetik aşkınlığı yeniden ön plana çıkararak bunu engellemişlerdir. Böylece bir

zamanlar kaybedilen estetik aşkınlık ile insani duyguların yeninde gün ışığına çıkmasını sağlamışlardır.

Bu sanatçılardan biri olan Odd Nerdrum, eserlerinde yer alan figürleri ölümler, dev ikizler, sakatlar gibi konular içinde, klasik resim tarzında yapmıştır. Resimlerinin kitsch özellikler taşıması, onun sanatı herkes tarafından anlaşılmasını istemesinden kaynaklanmıştır. Old Nerdrum'un figürleri mutsuz ve çaresiz bir görünüm içindedirler. Rönesans ustalarından esinlenerek yaptığı eserlerinde insan bedenini kusursuzluğunu resmetmiştir. Nerdrum, teknolojinin insanlığa sunduğu faydalarının yanı sıra yüzeysel ve duygudan yoksun bir ortamın oluşmasına neden olduğunu belirterek çağdaş sanatı kendini hiçbir zaman yakın hissetmemiştir. Modern sanatın tersine kitsch'in doğasına, onun anlaşılabilirlik, sıradanlık ve toplumla içice olmasına kendisini daha yakın hissetmiştir. Nerdrum'a göre sanat kendisi ve toplum için var olmalıydı. Onun için kitsch'de bu tanımlamaya uymuştur. Nerdrum sanat yaşamı boyunca temsili sanatı yeni keşfeden bir gezgin gibi, onun yeniden eskisi kadar önem kazanmasını sağlamak için çalışmıştır.

Yeni-Eski Usta sanatının bir başka üyesi olan Lucian Freud, nü ve portrelerindeki gerçekçi ifade biçimi ve başarılı duygu aktarımıyla bu grupta yerini almıştır. Kendine has bir üsluba sahip olan sanatçı kullandığı modellerin psikolojik özelliklerini resimlerinde yansıtmıştır. Sanatçı atölyesinin dışında pek az çalışmıştır. Onun için atölyenin gizemli atmosferi önemlidir. Freud özellikle 18. ve 19.yy Fransız resmine karşı ilgi duymuştur. Çalışmalarında onları örnek alan sanatçı kendine has yeni bir figür anlayışıyla bu etkileşimi başka bir boyuta taşımıştır.

Paula Rego, Freud gibi çağımızın en önemli figüratif ressamlarından biridir. Animasyonlardan, folklordan, hayallerden ve sürrealizmden etkilenerek resimlerini yapmıştır. Toplumsal konulara da yer veren Rego yaşadığı dönemin sorunlarını grafik baskılarıyla yansıtmıştır. Topluluğun diğer üyesi olan Julie Heffernan gösterişli ve duygu yüklü büyük boyutta yaptığı figüratif tarzdaki resimleriyle tanınır. İtalyan ve İspanyol Rönesansı ile 17. yy. Alman yaşam tarzını kendine örnek almıştır. Rego gibi toplumsal konuları işleyen Heffernan, feminizm, cinsiyet problemleri, sınıf farklılıkları üzerinde yoğunlaşmıştır. Genellikle geniş formatta, merkezi figür odaklı, karmaşık kompozisyonlar oluşturan Heffernan, tuval ve

yağlıboya gibi geleneksel malzemeler kullanmıştır. Yeni-Eski Usta sanatının bir başka üyesi Vincent Desiderio'dur. Çalışmalarında fotoğrafik detaylara ve parlak renklere yer vermiştir. Sanatçı soyut sanat eğitimi görmesine rağmen, 1980'li yılların sonunda eskilerin ustalık tarzı olarak kabul ettikleri figüratif resme geri dönmüştür.

1960'lardan günümüze sanat alanında çok hızlı değişimlerin yaşandığı görülmüştür. Sanat eserine nasıl? sorusunun sorulmaya başlanmasıyla birlikte sanat felsefi anlamda sorgulanmaya başlanmıştır. Bu başlangıç, sanatın sonu sorununu da beraberinde getirmiştir. Böylece 1970'li yıllarda Kavramsal Sanat ile birlikte sanat eserinin biçimsel anlamda varlığı yok olmuş yerini dil bilimsel anlatıma bırakmıştır. Ancak 1980'li yıllara gelindiğinde değişen sosyal ve kültürel ortam, sanatın yeniden biçimsel açıdan varlık göstermesine neden olmuştur. Bu oluşum Kavramsal Sanatın sanat nesnesini yok saymasına karşı gelişen tepki ile modernizme olan güvenin son bulması ile hız kazanmıştır. Modernizm insan yaşamına kattığı yeniliklerin yanı sıra, katı ve duygudan yoksundur. 1990'lı yıllarda Yeni-Eski Usta sanatı ile birlikte geleneğe dönüş yapan bir grup sanatçı duygunun ve estetik güzelliğin varlığını tekrar günışığına çıkarmış ve böylece sanat yeniden gerçek kimliğine geri dönmüştür.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ADORNO, Teodor W., **Kültür Endüstrisi**, Çev: Nihat Ülser-Mustafa Tüzel-Elçin Gen, 4. Baskı, İletişim Yay., 2009, İstanbul,152s.

AKARSU, Bedia, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Dördüncü Baskı, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1988,247s.

AKAY, Ali, **Kapitalizm ve Popüler Kültür**, Birinci Baskı, Bağlam Yay., , Ekim 2002, Ankara,194s.

CONNOR STEVEN, **Postmodernist Kültür**, Çev: Doğan Şahiner, İkinci Baskı, 2009,

AKAY, Ali, **Kıvrımlar**, Birinci Basım, Bağlam Yay., İstanbul, Ekim 1006,284s.

AKAY, Ali, **Konumlar**, Birinci Baskı, Bağlam Yay., İstanbul, Nisan 1991,156s.

AKAY, Ali, **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yay., , Ekim 2002, İstanbul

AKAY, Ali, **Sanatın Durumları**, Birinci Baskı, Bağlam Yay., İstanbul: Ağustos, 2005,275s.

AKSÜĞÜR, Buber, İpek-ŞENGEL Deniz, **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul 1991,100s.

APPİGNANESİ Richard, GARRATT Chris, **Yeni Başlayanlar İçin Postmodernizm**, Çev: Doğan Şahiner, Birinci Baskı, İstanbul, Şubat 1996,173s.

ARAT, Necla, **Estetik Seçme Metinler**, İstanbul Üniv. Yayınları, No: 2885, İstanbul, 1981

ARISTOTELES, **Poetika**, Çev: İsmail Tunalı, Beşinci Baskı,Remzi Kitabevi, İstanbul, 5. Basım, Mart 1993,104s.

ATAKAN, Nancy, **Arayışlar**, Y.K.Y. Birinci Baskı, İstanbul, Mart 1998

BARTHES, Roland, **Ara Olaylar** Çev: Sema Rifat, Kaf Yayıncılık, Eylül 1999,112s.

- BARTHES, Roland, **Camera Lacida, -fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Çev: Reha, 111s.İkinci Baskı, Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, Mart 1996,
- BARTHES, Roland, **Çağdaş Söylenler**, Çev: Tahsin Yüce, İkinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, Ocak 1998,221s.
- BARTHES, Roland, **Yazı ve Yorum**, Çev: Tahsin Yücel İkinci Baskı, Metis Yay., Mart 1999, İstanbul,206s.
- BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni**, Altıncı Baskı ,Y.K.Y., İstanbul, Eylül 2003,494s.
- BAUDELAIRE, Charles, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev: Ali Berktaş,Birinci Baskı, İletişim Yay., İstanbul, 2003,252s.
- BAUDRİLLARD, Jean, **Kusursuz Cinayet**, Çev: Necmettin Sevil, Birinci Baskı, Ayrıntı Yay., İstanbul, Mayıs 1998,175s.
- BAUDRİLLARD, Jean, **Sanat Komplosu**, Çev: Elçin Gen-Işık Ergüden, 1.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010,98s.
- BEKSAÇ, A. Engin, AKKAYA, Tayfun, **Avrupa Resim Sanatı**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1990, 288s.
- BERGER, John, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Beşinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, Şubat 1993,159s.
- BERGER, John, **Zamanımızın Bir Ressamı**, Çev: Abbas Örmən, İkinci Baskı, Adam Yay., İstanbul ,Haziran 2000
- BOURRIAUD, Nicolas, **İlişkisel Estetik**, Çev: Saadet Özen,Birinci Baskı, Bağlam Yay. İstanbul, 2003,179s.
- BOZKURT, Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları**, 4. Basım ,Asa Yayınları, Bursa 2004,312s.
- BRASSAİ, **Picasso İle Konuşmalar (1939-1962)** Çev: Yakup Şahan, De Yayınevi, Eylül 1985,326s.
- BÜYÜKDÜVENCİ, Sabri-ÖZTÜRK, Semire Ruken, **Postmodernizm ve Sinema**, Birinci Baskı, Ark Yay., Ankara, 1997,118s.

- CAUDWELL, Christopher, **Yanılsama ve Gerçeklik**, Çev: Mehmet H. Doğan, İkinci Baskı, Payel Yayınları, İstanbul, Ocak 1988, 318s.
- CROCE, Benedetto, **İfade Bilimi ve Linguistik Olarak Estetik**, Çev: İsmail Tunalı, İkinci Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983, 252s.
- ÇALIKOĞLU, Levent, **90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**, Birinci Baskı Y.K.Y., İstanbul, Ağustos 2008, 312s.
- ÇALIŞLAR, Aziz, Canan Beykal, Hilmi Yavuz, Onat Kutlar, Nilgün Özayten, , Hasan Kahraman, **Dışavurumculuk**, Sanat Seçkisi Sayı: 7, 1988, 190s.
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Felsefe Sözlüğü**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991,
- DANTO, Arthur C., **Sanatın Sonundan Sonra**, Çev: Zeynep Demirsü, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, , Mayıs 2010, 276s.
- ECO, Umberto, **Açık Yapıt**, Çev: Yakup Şahin, Kabala Yayınları, Kasım 1992, 316s.
- ECO, Umberto, **Yorum ve Aşırı Yorum**, Çev: Kemal Atakay, İkinci Baskı, Can Yayınları, İstanbul, 1997, 170s.
- ERDOĞAN, İrfan, ALEMDAR, Korkmaz, **Öteki Kuram**, 2. Basım, Erk Yayınları, Ankara, 2. Baskı 2005, 464s.
- ERGÜVEN, Mehmet, **Aydınlıkta Görmek**, Birinci Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul, Ağustos 2006, 193s.
- ERGÜVEN, Mehmet, **Sırdaş Görüntüler**, İkinci Baskı, Agora Kitaplığı: Mart 2007, İstanbul, 328s.
- ERGÜVEN, Mehmet, **Yoruma Doğru**, Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım 1992, 227s.
- EVREN, Süreyya, **Aranan Kitap**, Birinci Baskı, Art-İstanbul Yay. Eylül 2007, 103s.
- FEATHERSTONE, Mike, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev: Mehmet Küçük, İkinci Baskı, Ayrıntı Yay. İstanbul, 2005, 267s.
- FISCHER, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Altıncı Baskı, V Yayınları, Ankara, Ocak 1990, 205s.

- FOUCAULT, Michel, **Bu Bir Pipo Değildir**, İkinci Baskı, Çev: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Şubat 1995,58s.
- GENÇ Adem – SİPAHİOĞLU Ahmet, **Görsel Algılama, Sanatta Yaratıcı Süreç**, Sergi Yayınevi, İzmir, 1990,224s.
- GENÇ, Adem, **Dada**, Doktora Tezi, D.E.Ü.G.S.F. İzmir 1983,319s.
- GIDDENS, Anthony, **Modernliğin Sonuçları**, Çev: Ersin Kuşdil, Üçüncü Baskı, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2004,183s.153s.
- GİDERLER, Hakkı Engin, **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınları, Ankara, 2003, 232s.
- GOMBRICH, E.H. **Sanat ve Yanılsama**, Çev: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992,407s.
- GOMBRICH, E.H. **Resimde Anlam Sorunu**, Çev: Uşun Tükel, Birinci Baskı, Kabala Yayınları, İstanbul 1995,143s.
- GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cümert, Üçüncü Baskı ,Remzi Kitabevi, İstanbul 1986,520s.
- Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 7, Sanat Yazıları II**, Ankara,92s.
- Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 9, Sanat Yazıları III**, Ankara,114s.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Sözlüğü**, Yedinci Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989,516s.
- HAUSER, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız Gölönü, Birinci Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984,438s.
- HELLER, Agnes-FEHER, Ference, **Postmodern Politik Durum**, Çev: Şükrü Argın, Osman Akınbay, , Öteki Yayıncılık, Ankara, 1993,228s.
- İPŞİROĞLU, Nazan- Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, İkinci Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991,150s.
- İPŞİROĞLU, Nazan, **Resimde Müziğin Etkisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994,126s.

- JAMESON, 1. - F. Lyotaro, J. Habermas, **Postmodernizm**, Çev: Nemci Zeka, İstanbul, 1990,116s.
- JENKS, Chris, **Alt Kültür**, Çev: Nihal Demirkol, Birinci Baskı, Ayrıntı Yay., 2007, İstanbul,200s.
- KAGAN, Moissej, **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev: Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 1993,666s.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry, **Benim Galerilerim Benim Ressamlarım**, Çev: Kaya Özsezgin Gece Yayınları, Ankara, Nisan 1988,167s.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu**, , İkinci Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul: Eylül 2007, 248s.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, İkinci Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul, Mayıs, 2007,237s.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri**, Üçüncü Baskı, Agora Kitaplığı, , Temmuz, 2005, İstanbul,308s.
- KANDINSKY, **Sanatta Manevilik Üzerine**, Çev: Ahmet Necati Bigali, İzmir, 1981,105s.
- KÖKSAL, Aykut, **Plastik Sanatlarda Çağdaşlık Sorunsalı**, Salı Toplantıları Y.K.Y. 1. Baskı, Ekim 1993, İstanbul
- KRAUSSE, Anna-Caralo, **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev: Dilek Zaptıoğlu, 2005, Almanya,128s.
- KUSPİT, Donald, **Sanatın Sonu**, Çev: Yasemin Tezgiden, İkinci basım, Metis Yayınları, İstanbul, , Ekim 2006,222s.
- LORD, James, **Bir Giacometti Portresi**, Çev: Erkut Sezgin, Birinci Baskı, Nisan Yayınları, İstanbul, Ekim 1995,118s.
- LUKACS, Georg, **Çağdaş Gerçekliğin Anlamı**, Çev: Cevat Çapan, Dördüncü Baskı, Payel Yay., İstanbul, Nisan 1986,156s.
- LUKACS, John, **Yirminci Yüzyılın ve Modern Çağın Sonu**, Çev: Mehmet Harmancı, Yeni Yüzyıl Tarih Dizisi, İstanbul,356s.

- LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Prof. Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi Öziş, Birinci Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982,389s.
- MAY, Rollo, **Yaratma Cesareti**, Çev: Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, Mayıs 1987,143s.
- MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Birinci Baskı, Cem Yayınları, İstanbul, 1988,352s.
- NERDRUM, ODD, **Kitsch Üzerine**, Çev: A. Feyzi KORUR, Mitos-Boyut Yayınları,2010,103 S.
- PLEHANOV, Gerogi-FREVILLE, Jean, **Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum**, Çev: Asım Bezirci, May Yayınları, İstanbul, Ekim 1974
- PONTY, Maurice MERleau, **Göz ve Tin**, Çev: Ahmet Soysal, Birinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, Kasım 1996,81s.
- POSTER, Hal, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Çev: Esin Hoşsucu, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Mayıs 2009,282s.
- RADDATZ, Fritz 1., **Lukacs**, Çev: Ahmet Cemal, Alan Yayıncılık İstanbul, Haziran 1984,104s.
- RİFAT, Mehmet, **Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler**, Birinci Baskı, Düzlem Yayınları, İstanbul, Ocak 1996,
- SANAT ÜZERİNE**, Hacettepe Ün. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 3, Ankara,103s.
- SANAT YAZILARI II**, Hacettepe Ün. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 7, Ankara,92s.
- SANAT YAZILARI III**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:9, İkinci Baskı, Ankara,114s.
- SANATÇI HAKLARI**, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 3, İstanbul, 1992, 213s.
- SİMMELE, Georg, **Modern Kültürde Çatışma**, Çev: Tanıl Bora-Nazile Kalaycı, Elçin Gen, Dördüncü Baskı, İletişim Yay. İstanbul, 2006,135s.

- SONTAJ, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Birinci Baskı, Altıkırkbeş, İstanbul, Mayıs 1993,219s.
- SONTAJ, Susan, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, Birinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 1991,152s.
- SÖZEN, Metin-TANYELİ Uğur, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986,291s.
- ŞAYLAN, Gencay, **Postmodernizm**, İkinci Baskı, İmge Kitabevi, Mayıs 2002, Ankara, 315s.
- TANSUĞ Sezer, **Sanatın Görsel Dil**, Üçüncü Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988, 126s.
- TANSUĞ, Sezer, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982,279s.
- TUNALI, İsmail, **Estetik**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994,510s.
- TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1983
- TURGUT, İhsan, **Felsefenin Temel Sorunları**, Birinci Baskı, Bilgehan Matbaha, İzmir, 1991,175s.
- TURGUT, İhsan, **Sanat Felsefesi**, İzmir 1990
- WIEGAND, Wilfried, **Picasso**, Çev: Canan Dövenler, Birinci Baskı, Alan Yayıncılık, İstanbul, Şubat 1985,173s.
- WÖLFFLİN, Henrich, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev: Hayrullah Örs, Üçüncü Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990,291s.
- Y.K.Y., İstanbul, , Ekim 2005,420s.
- YILMAZ, Mehmet, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Ütopya Yay., Çev: Nazım Özüaydın, İkinci Baskı, Ankara,2009,364s.
- ZEYTİNOĞLU, Emre, **Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar**, Birinci Baskı,Bağlam Yay., İstanbul, Ekim 2008,187s.

DERGİLER

ADA, Seyhan, Salçın , 'Tümüyle Komp...' **Sanat Dünyamız**, Sayı: 76, İstanbul, Yaz 2000

ADORNO, Theodor W. , 'Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir?' Çev: Tarhan Onur, **Defter**, Kış, 1999, Sayı: 38

AKAY, Ali, '21. Yüzyılın Eşiğinde Medya ve Sanat', **Toplumbilim**, Bağlam Yay. İstanbul, Haziran 1996

AKAY, Ali, 'Büyük Sergiler ve Bienaller Dünyalaşma ve Globalleşme Farkı', **Sanat Dünyamız**, Sayı: 108, Güz 2008

AKAY, Ali, 'Nicolas Borriaud: "Bir taraftan gelenekselciliğe, bir taraftan da globalleşmenin getirdiği tepkileşmeye karşı direniş yeni bir modern ruh yaratıyor.' **Sanat Dünyamız**, Sayı: 96, İstanbul, Güz 2005

AKAY, Ali, 'Yapıbozma veya eleştirisi', **Cumhuriyet Kitap** Sayı: 370, 20 Mart 1997

AKAY, Ali, Georges Didi – Huberman: "Sanat Tarihi, Şu Tuhaf Disiplin!", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 91, İstanbul

AKAY, Ali, Hubert Damisch: "Beni İlgilendiren Sanat Tarihi Değil, Sanat Üstüne Neyin Sorgulanacağı." **Sanat Dünyamız**, Sayı: 95, İstanbul, Yaz 2005

AKAY, Ali, Stephen Wright: "Sanat Üretilmiş Kendine Özgülükler Olarak Değil, Kendine Özgülüklerin Üretilme Biçimi Olarak Algılanmalıdır." **Sanat Dünyamız**, Sayı: 92, Yaz: 2004

AKAY, Ali, "Postmodernin Saptırıcı Yanı: Simulakr", **Varlık**, Sayı: 1021, İstanbul, Ekim 1992

AKAY, Ali; ÇALIKOĞLU, Levent, Edward Lucie-Smith: "İngilizce yazılmış yayınlarla çağdaş sanatın tarihi rehin alındı', **Sanat Dünyamız**, Sayı: 96, Güz 2005

AKMAN, Dr. Kubilay, 'Türkiye'de Pop-Art Neden Yok? '**İzinsiz Gösteri**, Sayı: 163/Ocak 2008, File://F:\izinsizgosteri.htm

- AKSÜĞÜR, İpek, John Berge'in "Sanat-Mülkiyeti" kuramı, Ya Da "Sanatın ve Eleştirinin Devrimci Kullanımı" Görüşü, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 293, 16 Ekim 1978
- ALBORNÖZ, C. Christina Carriollo de, Georg Baselitz: "Belki de Sanatımın Sonuna Geliyorum", **Genç Sanat**, Kasım 2007, No: 155, İstanbul
- ALTUĞ, Evrim, "Bienal'e Öz(n)el Bakışlar", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 104, İstanbul, Güz 2007
- ASLANOĞLU, Anna MAría, 'Dünyayı Kurtarmak İstemiyorum', **Milliyet Sanat**, Sayı: 546, Eylül 2004
- AUERBACH, Erich, 'Ortaçağ'da figüratif Betimleme, **Sanat Dünyamız**', Sayı: 91, İstanbul, Çev: Bahadır Gülmez
- AYMAZ, Göksel, "Dikey Hiyerarşi, Yatay Yakınlık", **Milliyet Sanat** Sayı: 549, İstanbul, Aralık 2004
- AYMAZ, Göksel, "Güncel Sanat Neyi Temsil Ediyor?", **Milliyet Sanat**, S: 523, İstanbul, Ekim 2002
- AYTAÇ, Ömer, "Boş Zaman Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar", **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2002
- BARAZ, Yahşi, "Andy Warhol: Yirminci Yüzyıl Estetiğinde Kökten Bir Değişimin Öncüsü-2", **Genç Sanat**, Sayı: 55, Mart 1999, İstanbul
- BARAZ, Yahşi, 'Yasak Sanat', **rh+ Sanat**, Sayı: 12, Eylül/Ekim 2004
- BASUALDO, Caslos, 'Sabit Olmayan Kurum', Çev: Uran Apak, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 108, Güz: 2008
- BATUR Enis, Ferit Edgü, Adnan Çoker, Uğur Tanyeli, Barış Pirhasan, Işıl Kasapoğlu, '20.Yüzyılda Sanat', **Sanat Dünyamız**, Sayı 75, Bahar 2000, İstanbul
- BATUR, Enis, 'Edebiyat'ta Modern'in Ötesi', **Dekorasyon**
- BATUR, Enis, 'Sanatsal Sahicilik Üzerine Söyleşi Deneme'den', **Sanat Dünyamız**, Sayı: 76, İstanbul, Yaz 2000

- BAUDRİLLARD, Jean, 'Sanatın Komplosu', Çev: Cem İleri, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 76, İstanbul, Yaz 2000
- BAYKAM, Bedri, 'Post Modernizm'in Ötesi', **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 288, İstanbul, 15 Kasım 1989
- BAYKAM, Bedri, 'Postmodernizm Hayalet mi, Yoksa Kaygan Bir Balık mı?', **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 227, İstanbul, 1 Kasım 1989
- BAYKAM, Bedri, 'Postmodernizm, Hayalet mi, yoksa kaygan bir balık mı?', **Milliyet Sanat**, Sayı: 227, İstanbul, 1 Kasım 1989
- BAYSAR, Zuhale, 'Sanatta Çağdaş Oluşumlar ve Resim', Mayıs 2007, file://F:\Çöl
Cinleri Sanat Kolektifi
- BERGER, John, 'Portre Bitti Artık', Çev: Kemal İskender, **Sanat Çevresi**, Sayı: 166, Ağustos 1992, İstanbul
- BEUYS, Joseph, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, Jean-Christophe Ammann, 'Bir Katedral İnşa Etmek (Tartışma)', Çev: Ahmet Cemal, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 76, 29 Ekim 1985
- BEYKAL, Canan, Sanat Ölüyor mu?, **Sanat Dünyamız** Sayı: 76, İstanbul, Yaz 2000
- BEYKAL, Canan, 'Sanatta Kavramsallaştırma Sorunsalı', **Toplumbilim**, Bağlam Yay., İstanbul, Haziran 1996
- BOUTOUX, Thomas, 'Güncel Sanat ve Antropoloji', **Sanat Dünyamız**, Sayı: 108, Güz 2008
- BOZKURT, Muammer, 'Bir Sanat Ortamı Olarak Medya', **rh+ Sanart**, Sayı: 42, İstanbul, Temmuz-Ağustos 2007
- BRIZZI, Amoldo, Romanı, Hipermanyerizm'e mi?, **Art-Dekor**, İstanbul, Şubat 1998
- CHASE, Linda, 'Yeni Gerçekçilik', Çev: Demet Değer İnanc, **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi: 5, Haziran 1980
- ÇAĞDAŞ, Hami, 'Çağdaş Sanatın Nabızı Venedik'te Atıyordu.', **Hürriyet Gösteri**, Eylül 1993, Sayı: 154

- ÇALIKOĞLU, Levent, 'Baselitz'in Baş Aşağı Duran Kahramanları', **Milliyet Sanat**, S: 522, İstanbul, Eylül 2002
- ÇALIKOĞLU, Levent, 'Happening ve Fluxus Acaba Sadece Birer Aldatmaca mı?', **Genç Sanat** Haziran 1996, Sayı 22, İstanbul
- ÇETİNKAYA, Aslı, 'Akdeniz Bienal', **Sanat Dünyamız**, Sayı: 97, İstanbul, Kış 2006
- ÇUBUKÇU, Aydın, GÜNDOĞDU, V. Meral, ALBAYRAK, Sadık, TAŞ, Tevfik, Postmodernizm, **Evrensel Kültür**, Eylül 1992
- DE FRANCIA, Prof. Peter, 'Mandarinler ve Ludditeler (Sanat Dünyasına Toplu Bir Bakış)' Çev: Kemal İskender, **Sanat Çevresi**, S: 136, İstanbul, Şubat 1990
- DOĞANAY, Erkan, 'Hopper ve Kentsel Dönüşüm', **Artist Modern**, Ocak 2008
- DOLTAŞ, Dilek, 'Ebediyatta Postmodernizm, **Hürriyet Gösteri**', Sayı: 120, İstanbul, Kasım 1990
- DURAK, Mustafa,' Göstergebilim ve Resimde Anlamlandırma', **Sanatçının Atölyesi**, 1. Baskı, Ocak 2007, İstanbul
- EAGLETON, Terry, 'Kültür Savaşları', **Edebiyat ve Eleştiri Dergisi**, S: 61, Mayıs-Haziran 2002
- EDGÜ, Ferit, '20.yüzyıl Sanatında Başkaldırı: Özgürlüğe Çağrı', **Milliyet Sanat**, yeni Dizi: 16, 15 Ocak 1981
- EDGÜ, Ferit, 'Amaç: Dünyayı, İnsanı Değiştirmek Maddesel Olanaklar: Malzeme-Doku', **Milliyet Sanat** Sayı: 339, İstanbul 15 Ekim 1979
- EDGÜ, Ferit, 'Resim Sanatında Gerçekçiliğin Boyutları ve Yanılgıları', **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi: 19, İstanbul, 1 Mart 1981
- EDGÜ, Ferit, 'Soyut Sanatın Altın Yılları, Yeni Gerçekçilik Akımı ve Doların Önemi', **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 340, 22 Ekim 1979
- EDGÜ, Ferit,' Acıdan ve Yalnızlıktan Gelen Ressam: Francis Bacon, "Olanaksız"ın resmini yapmaya çalışıyor', **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 222, 11 Mart 1977

- EDGÜ, Ferit, 'Resmin En Büyük Konusu İnsandır ve "Çıplak"ın Uğradığı Değişiklikler Her Dönemin İnsan Anlayışını da Belirler.', **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 260, İstanbul, 16 Ocak 1978
- EDGÜ, Ferit, 'XIX. yy. "çıplak"ı alüst olmuş değer ölçüleri içinde yeni değerler yaratma çabası olarak alır.' **Milliyet Sanat**, 27 Şubat 1978, Sayı: 266, İstanbul
- ELGÜN, Tülay, "Gelenek ve Sanat... Modemin Gelenekselden kopuşu ve gelenekselin (ne kadar!...) reddi." **Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 46, İstanbul, Kasım/Aralık 2000
- ELGÜN, Tülay, Marcel Duchamp,
- ER, Sadık Erol, 'Baudrillard'ı Unutmak', **Virgül**, S: 122, Pusula Yay., İstanbul, Eylül 2008
- ERBAY, Mutlu, 'Sanat Eğitiminde Değişenler', **Sanat Çevresi**, Sayı: 225-226, İstanbul, Temmuz-Ağustos 1997
- ERDEN, Osman, "Almanya'nın Vicdanı: Anselm Kiefer", **rh+ Sanart**, Mayıs/Ağustos, 05, 2003, İstanbul
- ERDOK, Neşe, 'Bunalım Döneminin Etkisi (1930-50): Federal Sanat Projesi, Soyut Ekspresyonizm ve Pop'a Giden Yol', **Milliyet Sanat**, Sayı: 142, İstanbul, 25 Temmuz 1975
- ERDOK, Neşe, 'İlk Canlılığı 1600 eserle "Yeni"nin bayrağını açan "Uluslar arası Modern Sanat Sergisi" sağladı', **Milliyet Sanat**, Sayı: 141, 18 Temmuz 1974
- ERGÜ, Ferit, 'Batının Kendi Birikimi Kadar Başka Kültürlerden de Yararlandığını Ortaya Koyan Üç Önemli Sergi', **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 334, İstanbul, 10 Eylül 1979
- ERGÜVEN, Mehmet, 'Kitsch Üzerine Çeşitlemeler', **Türkiye'de Sanat**, Mart/Nisan 1992, Sayı: 3, İstanbul
- ERGÜVEN, Mehmet, 'Postmodernizm Yaşadığımız Hayata Tıpatıp Uyuyor', **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 120, İstanbul, Kasım 1990

- EROL, İsmail Lütfü-TURGUT Erol, ‘Modernizm Olgusu Açısından Müzik ve Resim Sanatında 20.Yüzyıl Başları’, **Evrensel Kültür**, S:8, Ağustos 1992, İstanbul
- ERSAYIN, Sertaç, ‘Akımlar, Post-Modernizm Üzerine Kısa Notlar ve Banyo Mekanı’, **Dekorasyon**
- ERSOY, Ayla, ‘Modern Sanatta Gerçekçilik ve Soyutlama’ **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 32, Ocak/Şubat 1998, İstanbul
- ERTEN, Oğuz, ‘Kriz Sanatı Nasıl Etkiledi?’ **Genç Sanat**, Sayı: 169, Şubat 2009
- ERZEN, Jale, ‘Doğa ve Teknoloji İkileminde Sanat Kuramları’, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 92, Yaz: 2004
- EVREN, Süreyya, ‘Küresel/Kültürel Kutuplaşma Sahnesi Karşısında’, **Varlık**, İstanbul, Eylül 2006
- FIEDLER, Leslie A., ‘Postmodernizm Üzerine’, Çev: Ayça Sabuncuoğlu **Varlık**, Sayı: 1021, İstanbul, Ekim 1992
- FISCHER, Ernst, ‘Sanatın Konumu Üstüne Düşünceler’, Çev: Ahmet Cemal, **Argos**, No: 15, Güneş Yayınları, İstanbul, Kasım 1989.
- GABLIK, Suzi, “Anlamsız Yapıt” mı, Yoksa “Sorumluluk Etiği” mi?”, Çev: Yurdanur Salman, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 72, İstanbul, 1999
- GENÇ, Adem, ‘Figüratif Resimde Görsel Anlam’
- GENÇ, Adem, ‘Modern Sanat Düşüncesinin Sonunu Yaşıyor’, **Milliyet Sanat**, Sayı: 311, İstanbul, 1 Mayıs 1993
- GENÇ, Adem, ‘Resim Çizme Sanatı ve Sanatçının Temel Eğitimi-I’, **Türkiye’de Sanat**, Mayıs/Ağustos 1998, Sayı: 34, İstanbul
- GENÇ, Adem, ‘Resim Çizme Sanatı ve Sanatçının Temel Eğitimi-II’, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 35 Eylül/Ekim 1998
- GENÇ, Adem, ‘Enformatik Dönüşüm Çağında Trajedinin Aktörleri ve Yeni-Soyut’a dair’, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 43, Mart/Nisan 2000, İstanbul
- GEZGİN, Ümit, ‘Absürd Modern Dünya Göz’ünün Postmodern Yeniden Tanımı’, **Artist**, Sayı: 10, İstanbul, Ağustos 2003

- GOMBRICH, E.H., ‘Bir Deh-Deh Atı Üzerine Düşünceler Ya Da Sanatsal Biçimin Kökleri’, Çev: Kemal İskender, **Sanat Çevresi**, S: 144, İstanbul, Ekim 1990
- GÖNEN, Asım, ‘Toplumsal Maddi Üretim ve Manevi Yansıması Olarak Sanat’, **Evrensel Kültür**, Sayı: 32, Ağustos 1994, İstanbul
- GÜLER, Mehmet, ‘Alman Sanatı 1945-1985’, **Milliyet Sanat**, No: 134, 15 Aralık 1985
- GÜLER, Mehmet, ‘Dadaistlerin Torunları’, **Milliyet Sanat**, 15 Ekim 1995, Sayı: 370, İstanbul
- GÜLER, Mehmet, ‘Fluxus 20 yaşında’, **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi: 66, İstanbul, 15 Şubat 1983
- GÜNYAZ, Abdülkadir, ‘Sanatçının ilk görevi sanata saygıdır.’, **Sanat Çevresi**, Sayı: 117, İstanbul, Temmuz 1988
- GÜREL, Ziya, ‘Sanatın Ölümü’, **Artist**, Şubat 2007, İstanbul
- HEPKON, Zeliha, ‘Politika ve Medya Eleştirisi’, **Virgül**, Pusula Yay., Sayı: 100, İstanbul, Ekim 2006
- HICHTMAJER, Juar Pablo, ‘Küreselleşme, Periferi ve Hayal Edilen Toplamlar’, Çev: Mine Haydaroglu, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 99, yaz 2006
- IŞIK, Neyire Gül, ‘21. Yüzyıl, nereye doğru? İleriye mi, geriye mi?’, **Milliyet Sanat**, Sayı: 304, 15 Ocak 1993, İstanbul
- IŞIK, Neyire Gül, “Günümüzde Aydının İşlevi Ütopya Kuruculuğu Değil, Felaket Tellallığıdır.”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 306, İstanbul, 15 Şubat 1993
- IŞIK, Neyire Gül, ‘İspanyol Yazarı Jose Ribas: Artık Özgürlük Yok, Tüketim Var; Nitelik Yok, Nicelik Var.’ **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 307, İstanbul, 1 Mart 1993
- İPŞİROĞLU, ‘Nazar Sanatçı-Yapıt-İzleyici Üçgeninde’, **Artist Actual**, İstanbul, Şubat/Mart 2009
- İSKENDER, Kemal, ‘12 Post-Modernist Örnekle’, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 1, İstanbul, Kasım-Aralık, 1991

- İSKENDER, Kemal, 'Çağdaş mı Dediniz? Ne kadar ve Nasıl Çağdaş?', **Sanat Çevresi**, Sayı: 117, İstanbul, Temmuz 1988
- İSKENDER, Kemal, 'Çağdaş Sanat ve Zor Durumdaki Sanat ve Zor Durumdaki Sanat İzleyicisi', **Türkiye'de Sanat**, Mayıs/-Ağustos 1996, -Sayı: 24, İstanbul
- İSKENDER, Kemal, 'Doruksuz(!) Piramitler Nasıl "Temsil" ediliyor? Ya da Sanatsal Çifte Standartlılık Örnekleri: No: 1', **Sanat Çevresi**, Sayı: 141, İstanbul, Temmuz 1990
- İSKENDER, Kemal, 'Gene Aynı Konu: (Amerikan Deneyimi Ve) Kim Çağdaş Kim Değil?', **Sanat Devresi**, Sayı: 121, İstanbul, Kasım 1988
- İSKENDER, Kemal, 'Hangi Ya Da Hasıl Bir Yeni Ve De Ne Yapmalı', **Sanat Çevresi**, S: 143, İstanbul, Eylül 1990
- İSKENDER, Kemal, 'İkon Ustası ve Kendisini "Çağdaşlıkla" Maskeleyen Sanatsal Gericiliğin Akıl Almaz Açmazları...', **Sanat Çevresi**, Sayı: 133, İstanbul, Kasım 1989
- İSKENDER, Kemal, 'Klasizmin Post-Modern Dönemi ve Post-Modernizmin Klasizmi', **Sanat Çevresi**, Sayı 155, İstanbul, Eylül 1991
- İSKENDER, Kemal, 'Kounellis ne anlar Çağdaş Sanattan?' **Sanat Çevresi**, Sayı: 134, İstanbul, Aralık 1989
- İSKENDER, Kemal, 'Magritte, Braque ve Duchamp, Uzantısallığındaki Sanatsal Kategorilerin Anlamı', **Sanat Çevresi**, Sayı: 169, İstanbul, Kasım 1992
- İSKENDER, Kemal, 'Modernizm ve 1975 Sonrasının Türk Sanatı', **Sanat Çevresi**, Sayı: 120, İstanbul, Ekim 1988
- İSKENDER, Kemal, 'Modernizmden Postmodernizme 'Türkiye'de Sanat, Sayı: 35, Eylül/Ekim 1998
- İSKENDER, Kemal, 'Postmodernizm: Bir Sunuş', **Sanat Çevresi**, Sayı: 182, İstanbul, Aralık 1993
- İSKENDER, Kemal, 'Post-Modernizm'de Anlamın Anlamsızlığı', **Sanat Çevresi**, Sayı: 151, İstanbul, Mayıs 1991

- İSKENDER, Kemal, 'Postmodernizmin Gündemi: Ne Var? Ne Yok', **Sanat Çevresi**, Sayı 153, İstanbul, Temmuz 1991
- İSKENDER, Kemal, 'Post-Modernizmin Kökeni ve Değerleri', **Sanat Çevresi**, Sayı: 154, Ağustos 1991
- İSKENDER, Kemal, 'Post-Modernizm'de Anlamın Anlamsızlığı', **Sanat Çevresi**, S: 151, İstanbul, Mayıs 1991
- İSKENDER, Kemal, 'Resim Sanatımızda Artılar ve Eksiler (1)', **Sanat Çevresi**, Sayı: 167, İstanbul, Eylül 1992
- İSKENDER, Kemal, 'Sanat Eğitiminin Güncel Gerçekleri', **Sanat Çevresi**, Sayı: 164, İstanbul, Haziran 1992
- İSKENDER, Kemal, 'Sanat Her Yerde Bir ve Aynı Şey Değil mi ki, Baselitz'e Gelince Şapır Şupur da Bize Gelince Yarabbi Şükür'. **Sanat Çevresi**, Sayı: 176, Haziran 1993
- İSKENDER, Kemal, 'Türk Resminde Figür, Soyut, Kavramsal ve Minimal Sanatlar İlişisine Bir Bakış', **Sanat Çevresi**, Sayı: 148, İstanbul, Şubat 1991
- İSKENDER, Kemal, "Eğer Beceriksiz, Yeteneksiz ve Kopyacı Değilseniz, Demek ki Çağdaş Da Değilsiniz" Deyip Çıkıyorlar...', **Sanat Çevresi**, Sayı: 123, İstanbul, Ocak 1989
- İSKENDER, Kemal, '2Nereye Kadar ve Nasıl Bir Modernizm.', **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 13, Mart/Nisan, 1994, İstanbul
- İSKENDER, Kemal, Ben Demedim mi size: "Sizin Çağdaş Deddiğiniz Taklitler Bile En Azından Otuz Yıl Geriden Türkiye'de" diye..., **Sanat Çevresi**, Sayı: 158, İstanbul, Aralık 1991
- İSKENDER, Kemal, Gerçekçilik ve Naturalizm, **Türkiye'de Sanat**, Mayıs/Ağustos 1998, Sayı: 34, İstanbul
- İSKENDER, Kemal, Tarihi "Modernizm"den Postmodernizme...' **Sanat Çevresi**, Sayı: 146, İstanbul, Aralık 1990
- İSKENDER, Kemal, 'Post-Modernizm ve Yeni Bir Tarih Modeli Seçmek Zamanı', **Türkiye'de Sanat**, Mart/Nisan 1995, Sayı: 18, İstanbul

- İSKENDER, Kemal, 'Postmodernizmin Gündemi: Ne Var? Ne Yok', **Sanat Çevresi**, Sayı: 151, Temmuz 1991
- KAHRAMAN, Ekrem, "Plastik Sanatlarda Çağdaşlık Kavramı Üzerine Ben Ne Düşünüyorum?", **Sanat Çevresi**, Sayı: 138, İstanbul, Nisan 1990
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, 'Altkültürler ve Tutuculuk', **Milliyet Sanat**, Sayı: 520, İstanbul, Temmuz 2002
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, 'Plastik Uzan ve Kıvrımlar', **Cumhuriyet Kitap**, Sayı 367
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, 'Post-Postmodern Dünya', **Milliyet Sanat**, S: 523, İstanbul, Ekim 2002
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, 'Sanatta Konvansiyonel Tradisyonel İlişisine Bakışlar: Resim-Kavramsal Sanat Açısından', **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 125, Nisan 1991
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, 'Tarihi Bellek ve Modernite', **Milliyet Sanat**, Sayı: 515, İstanbul, 2002 Şubat
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, 'Venedik Bienali'nin Gör ve Yaşa', **Sabah Sanat**, 30 Ağustos 2009
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, "Total Kültürel Bir Olgu Olarak Postmodernizm, **Varlık**, Sayı: 1021, İstanbul, Ekim 1992
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, 'Pop Kültür Üzerine', **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 511, İstanbul, Ekim 2001
- KAHRAMAN, Hasan, Bülent, 'Baudrillard: Simülasyon, Tüketim Toplumu ve "Kiç", **İç Mimar**, Haziran-Temmuz 2010
- KAHRAMAN, Hasan, Bülent, 'Kemalist Kültür', **Milliyet Sanat**, Sayı: 514, İstanbul, Ocak 2002
- KAPLANOĞLU, Semih, 'Yeni Bir Dönemin Başlangıcında Post-Modern Sanatçı', **Dekorasyon**
- KOÇAK, Nur, Foto-Gerçekçilik

- KOLOĞLU, Orhan, 'Hiperrealizm Akımı, Gerçekten Daha Gerçeği Yaratmak İstiyor', S: 25, **Milliyet Sanat**, İstanbul, 23 Mart 1973
- KONGAR, Emre, 'Siyasal Sanat ve Dergiler', **Milliyet Sanat**, Yeni Dizi: 16, İstanbul, 15 Ocak 1981
- KORUK, Ahmet Feyzi, Kurmaca Sanat, **rh+ Sanart**, : 33
- KORUR, A, Feyzi, 'Günümüz Sanatında Bir Üretim ve Çözümleme Metodu', **rh+ Sanart**, S: 40, İstanbul, Mayıs 2007
- KÖKSAL, Ahmet, 'Farklı Kültürler Ortamında', **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 299, İstanbul, 1 Kasım 1992
- KÖKSAL, Ahmet, 'Günümüz ABD Resminden Bir Kesit', **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi: 133, 1 Aralık 1985
- KRAUSS, Rosalind E., 'Postmodernizmin Duvarsız Müzesi', **Sanat Dünyamız**, Sayı: 102, Bahar 2007
- KUSPİT, Donald, Joseph Beuys Sanatçının Gövdesi, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 52, Yaz 1993, İstanbul
- LEYDIER, Richard, Lucian Freud, Biyolog, Çev: Nusret Polat, **Artist Modern**, Haziran 2010
- LIVINGSTONE, Marco, Kıtaj, 1994, London Phaidon Pres Limited
- MADRA, Beral, '1981 Köln Batı Sanatı Dergisi', **Sanat Çevresi**, Sayı: 59, Eylül 1983, İstanbul
- MADRA, Beral, 'Modern'den Postmodern'e', **Hürriyet Gösteri**, S: 127, İstanbul, Haziran 1991
- MADRA, Beral, Sanatçılarımızın Atılım Yolları,
- MADRA, Meral, 'Ülkemizdeki Sanat Olgusu İçin. Bir Genel Değerlendirme', **Sanat Çevresi**, Sayı: 87, İstanbul, Ocak 1986
- MAHİR, Mehmet, '1960-1970'li Yılların Figüratif Gerçekçiliği', **Sanat Çevresi**, S: 196, İstanbul, Şubat 1995
- MAY, Todd, 'Dayanışma Hakikaten Küresel Olmalı', **Varlık**, İstanbul, Eylül 2006

- MCEVILLEY, Thomas, 'Bulutlarla Konuşma Biçimi Üzerine', Çev: Kemal İskender, **Sanat Çevresi**, Sayı: 177, İstanbul, Temmuz 1993
- MIHÇIOĞLU, Murat, 'Medyamız, "Sanatçılar" ve Plastik Sanatlar', **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 35, Eylül/Ekim 1998
- MITCHELL, W.J.T., 'Kültür'ün Yeni Yazarı Homi Bhabha ile Bir Söyleşi', Çev: Şeyda Öztürk, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 99, Yaz 2006
- MUTMAN, Mahmut, 'Kavram ve Figür', **Toplumbilim**, Bağlam Yay., İstanbul, Haziran 1996
- ODD NERDRUM, Kiç Yaşama Hizmet Eder, GERMANER, Semra, 1960 sonrası sanat, Kabala Yayınevi
- OKTAY, Zeynep, 'Oğuz Atay ve Baudrillard', **Varlık**, İstanbul, Ağustos 2008
- ORWELL, George, 'Sanatta Kavram Sanatın Kavramsallaşması ve Bir Bienal Girişimi', Çev: Nuran Akgören, Can Yayınları, İstanbul, 1984 **Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu**, Ankara
- OSKAY, Ünsal, 'Modernizm ve Postmodernizm: Pazarda Profesyoneller ve Sıradan İnsanların Düşleri', **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 120, İstanbul, Kasım 1990
- OZENFANT, 'Görünüş Sanatlarının Disiplini', **Sanat Dünyamız**, Sayı: 92, Yaz: 2004, Çev: Mine Haydaroğlu
- ÖSEZGİN, Kaya, 'Yeni Alman Müzeleri: Çağdaş Sanattan Günümüz Sanatına', **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 393, İstanbul, 1 Ekim 1996
- ÖTGÜN, Cebail, 'Sanat Yapıtını Alılmama Süreci ve İzleyici', **rh+ Sanart**, B: 40, İstanbul, Mayıs 2007
- ÖZBEY, İlayda, 'Giacometti ne gördü?', **Artist Modern**, Şubat/Mart, 2009, İstanbul
- ÖZDOĞDU, Müvit, 'Kaygı Çağı'nın Ressamı: Francis Bacon', **Milliyet Sanat**, Sayı: 49, 12 Ekim 1973
- ÖZGÜR, Ferhat, 'Değiniler-Kavramsal Sanata', Giriş 3, **rh+ Sanart**, Sayı: 12, Eylül/Ekim 2004, İstanbul

- ÖZKAN, Hasan Hüseyin, 'Popüler Kültür ve Eğitim', **Kastamonu Eğitim Dergisi**, Cilt: 14, No: 1, Mart 2006
- ÖZKÖK, Ertuğrul,' Sanat Akımlarındaki Değişmenin Yeni Görünümleri...', **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 27, Şubat 1983
- ÖZSEZGİN, Kaya, 'Baudelaire ve Sanat Eleştirisi ' **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 24, Mayıs/Ağustos 1996, İstanbul
- ÖZSEZGİN, Kaya, 'Marcel Duchamp: Yaşamını Sanat Yapıtına Dönüştüren Sanatçı' **Artist**, Mayıs 2007, İstanbul
- ÖZSEZGİN, Kaya,' Fransa'daki son 15 yılın akımlarını yansıtan sergi, çağdaş sanatın da panoramasını veriyor', **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 180, İstanbul, 16 Nisan 1976
- ÖZSEZGİN, Kaya,' Postmodernizm Yeni Seçmeci Bir Akım', **Milliyet Sanat Dergisi**, i Sayı: 227, İstanbul, 1 Kasım 1989
- PAZARKAYA, Yüksel, "Postmodern: Modern Sonrası Moderne Karşı?", **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 120, İstanbul, Kasım 1990
- POLLOCK, Jackson, "Esin, Öngörül, "Sezgisel Karar", Çev: Filiz Adıgüzel Toprak, **Artist Modern**, Aralık 2007
- POUNTAİN, D. ROBİNS, D., 'Gizli Anlamları Bırak, Sadece Örnekle ve Kopyala', **İç Mimar** (Tasarım ve Yaşam Kültürü Dergisi, Haziran-Temmuz 2010
- READ, Herbert, 'İnsani Sanat ve İnsanlıkdışı Doğa.' Çev: Cemal İ. Çakır, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 92, Yaz: 2004
- ROSE, Barbara, 'Kaos ve Entropy', Çev: Kemal İskender, Sanat Çevresi, S: 186, Nisan 1994, İstanbul
- SAĞLAM, Mümtaz, 'Çağdaş Sanat ve Düşünce Bağlamında Kavramsal Sanat', **Genç Sanat**, Haziran, 1996, Sayı: 22, İstanbul
- SAYAR, Vecdi, '52. Venedik Bienali', **rh+ Sanart**, Sayı: 42, İstanbul, Temmuz-Ağustos 2007
- SAYIN, Zeynep, 'Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet, **Defter**', Bahar 2000, Sayı: 39

- SCHEPS, Ruth, 'Ütopya ve Öngörü Arasında', Sanat, Çev: Cem İleri, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 76, İstanbul, Yaz 2000
- SOLAL, Annie Cohen, 'Modernizm Tohumlarını Atarken', **Sanat Dünyamız**, Sayı: 99, Yaz 2006, Çev: Mehmet H. Doğan
- SOYCAN, Celal, 'Dil'de Görmek ya da Görme'nin Dili', **Sanat Dünyamız** Sayı: 107, Y.K.Y., İstanbul, Yaz 2008
- SOYSAL, İlhami, Savaş ve Basın, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 258, Şubat 1991, İstanbul
- ŞAHİNER, Rıfat, 'Kültür-Gibi'lik ve Tarihsellik', **Cumhuriyet Kitap**, Sayı: 374
- ŞAHİNER, Rıfat, 'Andy'nin Uyanıklığı: hiçbir şey özel değildir!...', **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 44, Mayıs/Ağustos 2000, İstanbul
- ŞAHİNER, Rıfat, 'Anselm Kiefer', **rh+sanart**, Sayı: 16, Mart2005, İstanbul
- ŞAHİNER, Rıfat, 'Çağdaş Sanat Pratiğinde Kopyalama', Telif Hakları ve Sherrie Levine, **Sanat Dünyamız**, S: 102, İstanbul, Bahar, 2007
- ŞEN, Sabahattin, 'Baselitz: Malelade', **rh+ Sanart** Sayı: 12, Eylül/Ekim 2004, İstanbul
- ŞENER, Sevdâ, 'Tiyatroda Modernin Eksikliklerini Postmodern Gideriyor', **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 120, İstanbul, Kasım 1990
- ŞEVKİ, Abdullah, 'Parçalanmış Sanat: Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşullarındaki Genel Durumu Üzerine Bir Deneme', **Hece Dergisi**, Şubat 2008
- ŞİMŞEK, Ali, Kitsch, 'Süs ve Bitmeyen Kasıt', **İç Mimar** Haziran-Temmuz, 2010
- TAŞÇIYAN, Alin, 'Bauhaus', **Milliyet Sanat**, Sayı: 499, 1 Mart 2001, İstanbul
- TEK, Akif, 'Yeni Bir Sanat Anlayışı II.', **Artist**, Nisan 2007, İstanbul
- TEKİNALP, Şermin, 'Küreselleşen Dünyanın Bunalımı: Çokkültürlülük', **Journal Of İstanbul Kültür University**, 2005
- TUNALI, İsmail, 'Düşünsel Bir Yaklaşımla Çağımız ve Sanat', **Artist Modern**, Ekim 2007, İstanbul

- TUNALI, İsmail, 'Felsefi Bir Yaklaşımla Sanat Yapıtının Varlığı Üzerine', **Artist Modern**, Temmuz/Ağustos 2007
- TUNALI, İsmail, 'Sanatın Geleceği Üzerine', **Artist**, Mayıs 2007, İstanbul
- TUNALI, İsmail, 'Soyut Sanat – Natüralist (Figüratif) Sanat Üzerine Düşünceler', **Sanat Çevresi**, Sayı: 116, İstanbul, Haziran 1988
- TUNALI, İsmail, 'Yeni Sanat Üstüne', **Artist**, Mart 2007, İstanbul
- TÜRKER, Umut, Fransa'da 25 yıllık sanat (1960-1985) Yeni Gerçekçilik
- UÇAR, Alp, 'Willem De Kooning', **Genç Sanat**, Sayı: 146, Ocak 1987, İstanbul
- ULAY, Faruk, 'Anselm Kiefer'i evetlemek', **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 199, İstanbul, 1 Eylül 1988
- ULAY, Faruk, 'Kavramsal Sanat, Fakir Sanat, Figüratif Sanat'ın yeniden doğuşu', **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi: 105/1 Ekim 1984
- ULAY, Faruk, 'Yeni Alman Dışavurumculuğu', **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi: 106
- ULAY, Faruk, 'Kavramsal Sanat Fakir Sanat ve... Figüratif Sanat'ın Yeniden Doğuşu', **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni Dizi, S: 105, İstanbul, 1 Ekim 1984
- ULUÇ, Ömer, 'Baudrillard Ne Diyordu?', **Sanat Dünyamız**, Y.K.Y., S: 76, İstanbul, Yaz 2000
- ULUÇ, Ömer, "Baudrillard Ne Diyordu?", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 76, İstanbul, Yaz 2000
- ÜNÜVAR, Kerem, 'Tarihsel Materyalizmin İzinde', **Virgöl**, Pusula Yay., Sayı: 88, İstanbul, Ekim 2005
- WALKER, John, A., 'Pop'dan Günümüze Sanat Kuram ve Uygulama: 1960'lı Yılların Yenilikçi Resmi', **Sanat Çevresi**, Sayı: 190-191, İstanbul, Ağustos-Eylül, 1994
- YALIN, Cem, 'Hepper'in Köşeye Kısıtlanmış İnsanları', **Evrensel Kültür**, S: 40, Nisan 95, İstanbul
- Yirminci Yüzyıl Sanatı, **P Sanat Kültür Antika Kış**, 2000, İstanbul

YÖRÜKER, Seda, 'Bir Ronald B. Kıtaj Portresi', **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 70, İstanbul, Eylül/Ekim 2005

YÜCEL, Atilla, 'Dünya Mimarlığı'nın En Yaygın Akımı', **Hürriyet Gösteri**, Sayı: 120, İstanbul, Kasım 1990

YÜCEL, Derya, 'Sanatın İzlendiği "Mekan"ın Değişimi', **Artist Modem**, Kasım-Aralık, 2009, İstanbul

"Bilim ve Teknolojinin Gelişmesi Çağdaş Sanatta Yedi Akım Yarattı", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 22, 2 Mart 1973

"Sanat Ne İşe Yarar?" **Milliyet Sanat**, Sayı: 557, Ağustos 2005

"Türkiye'de Gençliğin Toplumsal Kimliği ve Popüler Tüketim Kültürü", **Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt: 25, Sayı:2, 2005, Ankara

"FLUXUS": Yaşamın İçindeki Sanat, **Milliyet Sanat**, Sayı: 371, 1 Kasım 1995, İstanbul

KATALOG

BASELITZ, Georg, 'Sergi Kataloğu', Grafik Baskılar 1965-1992

İNCELENEN TEZLER

KARAYAĞMURLAR, Bedri, **Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri**, Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir, 1993,269s.

TİZGÖL, Kemal, **Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yayınları**, İzmir-2008, D.E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi

YAYMAN, Serpil, **20. Yüzyıl Figüratif Resimde Anlam**, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1997, 199s.

CEVİRİ

KUSPİT, Donald, A Critical History of 20th-Century Art, Çev. A. Feyzi Korur, www.artnet.com

İNTERNET ADRESLERİ

ADORNO, Theodor W., ‘Estetik Kuram’, Çev: E.B.

AKAY, Ali, Modernliğin Başlangıcı, Hürriyet Gösteri Dergisi,

<http://www.felsefekibi.com/site/default.asp?PG=1171>

ATIKER, Erhan, Kitle Kültürü Eleştirisi,

<http://www.aymavisi.org/makale/kitle%20kulturu%20elestirisi.html>.

13.12.2009

BEYKAL, Canan, ‘1945 Sonrası Sanat’, <http://www.felsefekibi.com/sanat/yazilar>

BÖLÜKBAŞ, Kenan, Sosyoloji, <http://blog.milliyet.com.tr/print.csp?> Blog no:

147066

C.5, No: 2-3, Haziran, 1988,– [http://www.baktabulum.com/iletisim-bilimleri-185072-](http://www.baktabulum.com/iletisim-bilimleri-185072-iletisim-ve-kitle-kulturu-kuram)

[iletisim-ve-kitle-kulturu-kuram](http://www.baktabulum.com/iletisim-bilimleri-185072-iletisim-ve-kitle-kulturu-kuram)

ÇALIŞLAR, Aziz, Kitle Kültürü, [http://www.proleter.devrin.com/archive/+-](http://www.proleter.devrin.com/archive/+-2483.html)

[2483.html](http://www.proleter.devrin.com/archive/+-2483.html)

ÇALIŞLAR, Aziz, Sanatta Yenilik ve Biçimcilik,

http://www.halksahnesi.org/yazilar/sanatta_yenilik_aziz_calislar

ERDOĞAN, İrfan, ‘Popüler Kültürün Ne olduğu Üzerine’, Ankara Üniversitesi

ERDOĞAN, İrfan, Popüler Kültür Nedir,

<http://www.halkcephesi.net/yazarlarold/Irfan%20Erdogen/populer-kultur-nedir.html>

ERZEN, Jale Nejdett, ‘Modernizm Sonrası Sanat’,

<http://www.felsefekibi.com/sanat/yazilar>

GRAEFE, Julius Merier, ‘Modern Sanatın Gelişimi’, Çev: Doğan Şahiner

Graffiti Sanatı Nedir, <http://www.buzlu.org/graffiti-sanati-nedir>

HOCKNEY, David, <http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=david+hockney>
<http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar>, 13.12.2009

KALE, Nesrin, ‘Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru’,
<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG:1174>

KIRTUNÇ, Ayşe Lahur, Popüler Kültür Araştırmaları,
http://www.kulturad.org/images/goc_kirtunc-konusma.html

“Kültürün Popüler Halleri’nde Sessiz Kalmak ya da Popülerleşemeyen Bir Hareket
Olarak Sol Katkılar’, 7 Temmuz 2004,
http://www.sendika.org/yazi.php?yazi_no=585

MADRA, Beral, Modern’den Postmodern’e,
<http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar>

Modernizmin Özellikleri ve Gelişimi,
<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1855>

ÖZER, Prof. Dr. İnan, Medyanın Toplumsal Değişime Etkileri,
http://www.byegm.gov.tr/seminerler/denizli_iv/denizli-4.html

PEHLİVAN, Yrd. Doç. Dr. Hakan, ‘Hepimiz Amerika’da mı yaşıyoruz? ‘Zonguldak
Karaelmas Üniversitesi, hpehlivan1@yahoo.com

POP ART, file:///f:/POP ART-Ödevarsivi Görüntüle

POPÜLER KÜLTÜR, <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1544>

STAUTH, Georg, Bryan S. Turner, ‘Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü
Eleştirisi’, , Theory, Culture and Society. İletişim ve Kitle Kültürü: Kuramsal
Tartışmalar, Çev: Mehmet Küçük ,Sayı: 509-527

YEL, Ali Murat, ‘Popüler Kültür ve Ülkemizdeki Empoze Kültür’,
<http://www.koprudergisi.com/index.asp?Bolum=EskiSayilar&Goster=Yazi&YaziNo:445>

Bir Karşı Duruş Olarak Pop Ant, file:///F:/Bir karşı duruş olarak pop art-
SOZBİTTİ.com **Edebiyat, Kültür ve San.**

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Serpil Yayman Ataseven

Doğum yeri ve yılı : Gölarmara, 1969

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans :1994-1997, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü Resim İş Eğitimi Anasanat Dalı

Lisans : 1988-1992, Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi
Resim-İş Eğitimi Bölümü

Lise :1983-1986,Gölarmara Lisesi

İş Tecrübesi : 18 yıl, Milli Eğitim

Kuruluş Üyelikleri :2008,Kule Buca Grubu

Ödüller :1992, Turgut Pura Vakfı Resim Yarışması Birincilik Ödülü

1992 Çankaya Belediyesi ve Mahir Numan A.Ş Winson
Newton'un (İngiltere) Katkıları ile 1.Üniversiteler Arası
Resim Yarışması Özel Plaketi

Yayınları : “20.Yüzyıl Figüratif Resimde Anlam” Yayınlanmamış
Yüksek Lisans Tezi