

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNCEL SANATTA ANLAM DÖNÜŞÜMÜ

PELİN DİLARA ÇOLAK

2501140829

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi SEDA YAVUZ

İSTANBUL, 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Pelin Dilara ÇOLAK Numarası : 2501140829
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Sanat Tarihi Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Seda YAVUZ
Tez Savunma Tarihi : 26.07.2019 Saati : 11:00
Tez Başlığı : " Güncel Sanatta Anlam Dönüşümü "

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Uşun TÜKEL		KABUL
2- Prof. Dr. Esra ALİÇAVUŞOĞLU		KABUL
3- Dr. Öğr. Üyesi Seda YAVUZ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU		
2- Dr. Öğr. Üyesi Serap YÜZGÜLLER		

ÖZ

GÜNCEL SANATTA ANLAM DÖNÜŞÜMÜ

PELİN DİLARA ÇOLAK

Araştırma, göstergebilim ve post-yapısalcı düşüncenin anlamın yapıta ikincil ve bu açıdan mutlakiyetten yoksun olduğu iddiasını benimseyerek ‘sanatçı - sanat yapıtı - izleyici’ üçgeninde anlamın tesisini sorunsallaştırmaktadır. İlksel anlatıdan günümüze anlam üzerinde belirleyici olan mimesis, ikonografi, estetik ve metin gibi çeşitli faktörlere işaret edilerek güncel sanat söz konusu olduğunda anlam üzerindeki bu geleneksel tahakkümün nasıl dönüştüğü gösterilmektedir. Böylece güncel sanat yapıtında anlamın bağlamsal niteliğine dikkat çekilerek, anlam çözümlemesi yapma konusunda elverişli olan farklı yöntemler aracılığıyla anlamın çoğulluğu vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanatta Anlam, Güncel Sanat, Çağdaş Sanat, Modern Sanat, Göstergebilim, Postmodernizm

ABSTRACT

TRANSFORMATION OF MEANING IN CONTEMPORARY ART

PELİN DİLARA ÇOLAK

The research problematizes the establishment of meaning in the triangle of 'artist - artwork - audience' by adopting the claim of semiotics and post-structuralist thought that meaning is secondary in work and devoid of absoluteness in this respect. When it comes to contemporary art, how this traditional domination over meaning has evolved is shown by pointing out various factors such as mimesis, iconography, aesthetics, and text which are decisive on meaning from primitive narrative to present. Thus, by emphasizing the contextual nature of meaning in contemporary artwork, the plurality of meaning is emphasized by means of different methods suitable for analyzing meaning.

Keywords: Meaning in Artwork, Contemporary Art, Modern Art, Semiotics, Postmodernism

ÖNSÖZ

Sanatçının söylemi ve küratöryel metinler dikkate alınmaksızın güncel sanat yapıtında anlamın izleyici tarafından özgürce belirlenip belirlenemeyeceğine ilişkin yapılan kişisel sorgulamalar bu araştırmanın yapılmasında etkili olmuştur. Bu sorgulamaların yanıtlanması adına, öncelikle, bir sanat yapıtında anlamın kurulmasında etkili olan unsurların neler olduğunun açığa çıkartılması ihtiyacı duyulmuştur. Böylelikle sanatta anlam problemine ilişkin yapılacak bu araştırma sonucunda başta güncel sanat olmak üzere izleyicinin sanat deneyiminin zenginleştirilmesi amaçlanmıştır.

Araştırma süresi boyunca danışmanım Dr. Seda Yavuz'un göstermiş olduğu içten ve anlayışlı tavrı olmasaydı bu çalışma asla tamamlanamazdı. Bu sebeple danışmanım Seda Yavuz'a bu araştırmayı tamamlayabilmem konusundaki sabrı, ilgisi ve desteğinden dolayı çok teşekkür ediyorum.

Pelin Dilara Çolak

İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL ANLATININ OLUŞTURULMASI VE KIRILMASI

1.1. İlksel Anlatı: Temsilin Sınırları.....	8
1.2. Özerk Bir Sanata Doğru: Güzel Sanatların Doğuşu.....	31
1.3. İzlenimden Dışavuruma: Empresyonizm ve Sonrası.....	46

İKİNCİ BÖLÜM

MANİFESTOLAR ÇAĞI: ANLAMIN SÖYLEME DÖNÜŞÜMÜ

2.1. Temsilden İfadeye: Ekspresyonizm.....	60
2.2. Görmeyi Yeniden Deneyimlemek: Kübizm ve Fütürizm.....	64
2.3. Yakından Bakmak: Nesnelliğin Soyutlanması.....	72
2.4. Anlamın Reddi: Dada.....	82
2.5. Anarşiden Yeni Düzene Çağrı: Sürrealizm.....	88
2.6. Modernist Avangardın Çöküşü: Soyut Ekspresyonizm.....	93

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNCEL SANAT ANLAMIN BAĞLAMA DÖNÜŞÜMÜ

3.1. Modernizm Sonrası Yeni Anlam Arayışları.....	99
3.1.1. Pop Sanat: Sanatın Sonu mu?.....	101
3.1.2. Malzeme ve Mekana ilişkin Sorgulamaların Anlama Yansıması... 110	
3.1.3. Sanatın Maddesel Olmayana Doğru Evrimi.....	123
3.1.4. Özneden Nesneye Sanatçının Değişen Konumu.....	130
3.2. Güncel Sanatın Kuramsal Dili: Postmodernizm ve Anlamın Çoğulluğu.....	138
SONUÇ.....	154
KAYNAKÇA.....	161

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Damien Hirst, Evim Evim Güzel Evim, Eyestorm Gallery, Londra.....	s.3
Resim 2: Bhimbetka Petroglyphs MÖ. 290,000-700,000, Hindistan.....	s.9
Resim 3: Lascaux Mağara Resimleri, MÖ. 15.000 - 10.000, Fransa.....	s.10
Resim 4: Ana Tanrıça Figürü, MÖ. 5750, Çatalhöyük, Konya.....	s.11
Resim 5: Tutankhamon'un Gömü Maskı, MÖ. 1323, Mısır Müzesi, Kahire.....	s. 12
Resim 6: Eski Mısır, Ankh Simgesi.....	s.13
Resim 7: Doryphoros, MÖ. 450, Napoli.....	s.17
Resim 8: Kırmızı Figürlü Nolan Amphorası,MÖ 470-460, Christie's, New York.	s.19
Resim 9: Basilica di San Vitale, 547, Ravenna.....	s. 21
Resim 10: İsa'nın Doğuşu, Novgorod İkonu, 13.yy ortaları, Novgorod, Rusya...	s.23
Resim 11: Domenico Veneziano, Meryem'e Müjde, 1445, Fitzwilliam Museum, Cambridge.....	s.26
Resim 12: Duccio, Son Akşam Yemeği, 1311, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.....	s.29
Resim 13: Giotto, Dante Alighieri, Portresi, 1335, Bargello Müzesi, Floransa....	s.30
Resim 14: Tiziano Vecellio, Meryem'in Göğe Yükselişi, 1516 - 1518, Frari Santa Maria Gloriosa Bazilikası, Venedik.....	s.31
Resim 15: Jacopo Bellini, Lionello D'este – Meryem ve Çocuk İsa, 1440, Musée du Louvre, Paris.....	s.32

Resim 16: Antoine Watteau, Cythera'ya Yolculuk, 1717, Musée du Louvre, Paris.	s.35
Resim 17: Gian Lorenzo Bernini, Azize Teresa'nın Kendinden Geçmesi, 1645-1652, Santa Maria della Vittoria, Roma.....	s. 38
Resim 18: Sir Joshua Reynolds, Miss Bowles ve Köpeği, 1775, The Wallace Collection, Londra.....	s.39
Resim 19: Jacques Louis David, Horas Kardeşlerin Yemini, 1784, Musée du Louvre, Paris.....	s.41
Resim 20: Joseph Mallord William Turner, Kar Fırtınası, Çığ ve Gök Gürültüsü, 1837, Art Institute of Chicago.....	s.42
Resim 21: Jean François Millet, Ekmek Pişiren Kadın, 1854, Kröller Müller Museum Otterlo, Hollanda.....	s.45
Resim 22: Gustav Courbet, Taş Kırıcılar, 1849, The Gemaldegalerie Alte Meisner, Dresden.....	s.45
Resim 23: Eduardo Manet, Claude Monet Yüzer Atölyesinde, 1874, Neue Pinakothek, Münih.....	s.49
Resim 24: Claude Monet, Saman Yığını, 1890, (Özel Koleksiyon).....	s.50
Resim 25: Paul Cezanne, Saint Victorie Dağı, 1904, Courtauld Güzel Sanatlar Enstitüsü, Londra, Birleşik Krallık.....	s.53

Resim 26: Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, Museum Of Modern Art, New York, Amerika.....	s.54
Resim 27: Henri Matisse, Kırmızı Oda, 1908, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya.....	s.55
Resim 28: Paul Gauguin, Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?,1897, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Massachusetts, Amerika.....	s.57
Resim 29: Ernst Ludwig Kirchner, Şair Leonhard Frank'ın Portresi, 1917.....	s.62
Resim 30: Karl Schmidt-Rottluff, Gece Vakti Evler, 1912.....	s.63
Resim 31: Georges Braque, Estaque Yakınlarındak Evler, 1908, Lille Métropole Museum of Modern, Villeneuve-d'Ascq, Fransa.....	s.65
Resim 32: Pablo Picasso, Gitar ve Keman, 1912, Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya.....	s.67
Resim 33: Gino Severini, Hareket Halindeki Silahlı Tren, 1915, The Museum of Modern Art, New York.....	s.71
Resim 34: Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, Rusya.....	s.74
Resim 35: Piet Mondrian, Kırmızı Ağaç, 1908, Gemeentemuseum Den Haag, Hollanda.....	s.76
Resim 36: Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911, Gemeentemuseum Den Haag, Hollanda.....	s.76

Resim 37: Piet Mondrian, Çiçekli Elma Ağacı, 1912, Gemeentemuseum Den Haag, Hollanda.....	s.76
Resim 38: Piet Mondrian, Oval Kompozisyon (Ağaçlar), 1913, Gemeentemuseum Den Haag,.....	s.76
Resim 39: Andre Masson, Otomatik Çizim, 1924, Museum of Modern Art, New York.....	s.84
Resim 40: Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni, 1919-1920, Tate, Londra.....	s.85
Resim 41: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Tate Online.....	s.86
Resim 42: Salvador Dali, Belleğin Azminin Dağılışı, 1952-54, Salvador Dalí Müzesi, St. Petersburg, Florida.....	s.90
Resim 43: Giorgio de Chirico, Aşk Şarkısı, 1914, Museum Of Modern Art, New York.....	s.91
Resim 44: Rene Magritte, Düşlerin Anahtarı, 1935, Özel Koleksiyon.....	s.92
Resim 45: Mark Rothko, İsimsiz, 1947, Özel Koleksiyon.....	s.96
Resim 46: Mark Rothko, İsimsiz, 1949, Özel Koleksiyon.....	s.96
Resim 47: Jackson Pollock, 31 No'lu Resim, 1950.....	s.97
Resim 48: Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?, 1964, Kunsthalle Tübingen, Almanya.....	s.103

Resim 49: Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1964.....	s.107
Resim 50: Lucio Fontana, Düzlemsel Kavram:Beklentiler, 1959, Tate, Londra	s.113
Resim 51: Piero Manzoni, Sanatçının Dışkısı, 1961.....	s.114
Resim 52: Michelangelo Pistoletto, Paçavralar İçinde Venüs, 1967.....	s.115
Resim 53: Carl Andre, Eşdeğer VIII, 1966, Tate Online.....	s.116
Resim 54: Donald Judd, İsimsiz (Dizi), 1967, MoMA Online.....	s.117
Resim 55: Dan Flavin, Tatlin İçin Anıt I, 1964, MoMA Online	s.118
Resim 56: Yves Klein, Boşluk, 1958, Iris Clert Gallery, Paris.....	s.119
Resim 57: Arman, Dolu, 1960, Iris Clert Gallery, Paris.....	s.120
Resim 58: Heinz Mack - Lamellen-Relief, 1963.....	s.122
Resim 59: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, Great Salt Lake, Utah, Amerika Birleşik Devletleri.....	s.123
Resim 60: Sol Lewitt, Duvar Çizimi 370, 1980, The Metropolitan Museum of Art, New York.....	s.125
Resim 61: Joseph Kosuth, Titled (Art as Idea as Idea) [Water], 1965, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....	s.128
Resim 62: On Kawara, 'Bugün' Serisi.....	s.129
Resim 63: Allan Kaprow, Avlu, 1961, Martha Jackson Gallery, New York.....	s.134
Resim 64: Dennis Oppenheim, İki Aşamalı Çizim, 1971.....	s.135
Resim 65: Marina Abramoviç, Rythm 0, 1974, Studio Morra, Napoli.....	s.137

Resim 66: Chris Ofili, Kutsal Bakire Meryem, 1996, Charles Saatchi Koleksiyonu.....	s.140
Resim 67: Sherrie Levine, Çeşme (Buddha), 1996, The Barbara Lee Collection of Art by Women, New York.....	s.141
Resim 68: Tracey Emin, 1963-1995 Yılları Arasında Birlikte Olduğum Herkes, 1995, Saatchi Galeri, Londra.....	s.143
Resim 69: Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri #6, MoMA Online.....	s.146
Resim 70: Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri #17, MoMA Online.....	s.146
Resim 71: Louise Bourgeois, Babanın Yok Edilişi, 1974, Courtesy Robert Miller Gallery, New York.....	s.149
Resim 73: Shirin Neshat, Turbulent, 1998, Eyestorm Galeri, Londra.....	s.150
Resim 73: Şükran Moral, Amemus, 1996, Casa Dell Arte, Lizbon.....	s.151
Resim 74: Barbara Kruger, İsimsiz, 1987.....	s.152
Resim 75: Kim Jones, Rat Piece, 1976, California State University, Los Angeles..	s.157
Resim 76: Joseph Beuys, Yağ Sandalye, 1964, Tate Online.....	s.160

GİRİŞ

20. yüzyılda ortaya çıkan sanatsal pratikler sanatı tanımlarken sıklıkla yararlanılan mimesis, beceri, güzel, haz, beğeni gibi kavramların sanatın kendisine içkin olmadığını göstererek sanatın ne olduğu sorusunun tarihin herhangi bir döneminde hiç olmadığı kadar sorulmasına yol açar. Geleneksel tanımların üretilen her yeni bir sanat yapıtı aracılığıyla giderek yanlışlandığı günümüzde genellikle varolan tüm sanatsal pratikleri kapsayacak mutlak bir sanat tanımı olmadığı düşünülür. “Bir kavramın bir pratikler ya da nesneler kümesine ait ortak özelliklerin genellemesini isteyen salim öğretinin tersine resim, müzik, dans, sinema ya da heykele ait ortak özellikleri tanımlayacak bir sanat kavramı sergilemek kesinlikle olanaksızdır.”¹ Sanat yapıtlarındaki benzeşim ya da ortaklıktan hareketle genel bir sanat terimi ortaya konulmasının mümkün olmadığı iddiasını kanıtlamak adına pek çok sanat teorisyeni Ludwig Wittgenstein’in *Felsefi Soruşturmalar* adlı kitabında bahsettiği ‘oyun’ örneğinden faydalanır. Wittgenstein, tanım aramanın Sokrates’in getirdiği bir mefhum olduğunu ifade ederek; onlarsız da yapabileceğimiz için tanımların gereksiz olduğunu savunur.² Çeşitli türden çocuk oyunları arasında hiçbir ortak özellik olmamasına rağmen yine de her biri oyun kavramı kapsamındadır. Oyun kavramının ne olduğu sorusu, tek tek oyunlardan tüme varımsal bir hareketle tanımlanamaz. Wittgenstein’in oyun örneği, en çok sanat özelinde yankı bulur;

¹ Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000**, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011, s.900.

² Ludwig Wittgenstein, **Felsefi Soruşturmalar**, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınevi, 2007. s. 35-41

nitekim kimi sanat teorisyenleri sanatın tıpkı bir oyun gibi tanımlanamaz olduğu fikrini benimser. Bu görüşün bir yansıması olarak Morris Weitz, George Dickie gibi teorisyenler sanatı, sanat pratiğine indirgeyerek; sanatın mutlak surette bir özü olmadığını savunur. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics* adlı makalesinde, biçimcilikten sezgiselciliğe çağdaş sanat kuramlarının hiçbirinin sanatı tanımlamakta başarılı olamadığını ifade eder. “Doğası gereği kapsamı genişleyebilir ve zamanla değişebilir olduğundan sanatın tanımlamasını yapmak mantıksal açıdan imkansızdır.”³

Fakat bu durumda ortaya bir problem çıkar. Eğer ki Joseph Beuys’un da işaret ettiğı gibi her şey sanat yapıtı olma imkanına sahipse, sıradan şeyleri kendi nesnel-araçsal mevcudiyetinden ayırarak bir sanat yapıtı haline getiren koşullar büyük önem kazanır. Örneğin, bir kül tablasını bir kül tablası değil, bir sanat yapıtı olarak kategorize etmemize yol açan unsurlar sorunsallaştırılmalıdır.

³ Moritz Weitz, **The Role of Theory in Aesthetics**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), s.27-35.

Resim 1: Damien Hirst, Evim Evim Güzel Evim, 1996, Eyestorm Gallery, Londra



Kaynak: <https://erolanar.org/klasiklerden-alintilar/sanatin-sonu-donald-kuspit/>

Weitz bu soruya şu şekilde yanıt verir: Bir sanat yapıtının sanat yapıtı olduğunun bilinmesi için sanatın tanımına ihtiyaç yoktur; sanat yapıtları Wittgenstein'in önerdiği 'aile benzerliği' kuramı ile tespit edilebilir. Dickie ise bu soruyu yanıtlamak adına Arthur Danto'nun 1964 yılında yayınlamış olduğu *The Artworld* adlı makalesinden yola çıkar. Danto, bu makalede Andy Warhol'un *Brillo Kutusu* adlı yapıtının hareketle bir şeyi sanat olarak görmenin tek başına görme deneyimine indirgenemeyeceğini, yapıtın kendisi dışında başka etmenlere de gereksinim olduğunu savunur. Bu bağlamda Dickie, Danto'nun sunduğu teoriyi bir

adım daha ileri götürerek ‘kurumsal sanat teorisi’ ile neyin sanat olduğunu belirleyen doğrudan sanat dünyası olduğunu iddia eder.⁴

Fakat bu açıklamalar kimi açıdan yetersiz kalır. Eğer ki sıradan şey, sanatçı veya eleştirmen olsun, bazı kişilerin belirlemelerine bağlı olarak dolayım giriyor ve güncel sanat yapıtı haline geliyorsa, kişileri o sıradan şeyin bir yapıt olduğunu öngörmeye iten nedenlerin neler olduğu sorusu hala yanıtsızdır. Sanat yapıtı olmaksızın sanatın var olması mümkün olmadığı için ortaya atılacak bir sanat tanımı sanat nesnesinin nitelikleri hakkında da bir şeyler söylemelidir.⁵ Tarihin başlangıcından bugüne üretilmiş ve üretilecek tüm sanat nesnelerin de ortak olan bir nitelik sanatın özünde ne olduğunu söyleyebilmeyi mümkün kılacaktır.

Bu noktada sanatın doğasına ilişkin mutlak bir nitelik açığa çıkar; sanat yapıtı, en temelde bir imgedir⁶. İlkel taş resmi, klasik heykel, realist şiir ve jazz müzikte ortak olan unsur —görsel, işitsel veya dilsel olsun— her birinin imgesel olmasıdır. Nitekim “imge olmadan sanat olamaz.”⁷ Sanat yapıtında biçim verilmek suretiyle görünüşe çıkartılmış fiziksel nesne ve bu nesnenin imlediği anlam olmak

⁴ Georg Dickie, **Defining Art**, American Philosophical Quarterly Vol. 6, No. 3 (Jul., 1969), s. 253-256.

⁵ Robert J. Yanal, **The Institutional Theory of Art**, The Encyclopedia of Aesthetics, ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998, s.4.

⁶ İşaret anlamına gelen im sözcüğünden türetilmiş imge, Jean Paul Sartre tarafından işaret edilen nesnenin kendisinin fiziksel olarak var olduğu durumda, nesnenin hayal gücü vasıtasıyla zihinde belirşi olarak tanımlanır. (Sartre, 2017:5-9) “Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür.” (Berger, 2011:10) Bir sanat eserinde olduğu gibi malzemeye form kazandırmak suretiyle imgeler nesnellik kazanabileceği gibi, bir düşte olduğu gibi yalnızca zihinde olmak suretiyle de varlığını devam ettirebilir.

⁷ Edmund Husserl, **Phantasy, Image Consciousness and Memory**, Springer, Berlin, 2005. s. 44.

üzere ikili bir yapı vardır. Bu sebeple Danto, *The Artworld* makalesini yayınladıktan on beş yıl kadar sonra sanatın yalnızca sanat pratiğine indirgenebileceği fikrinden uzaklaşarak tüm sanat yapıtlarında birbirlerine indirgenemeyecek, ortak en az iki özellik olduğunu söyler: Biçim ve anlam.

Her sanat eseri mutlak suretle bir şey hakkındadır; bu açıdan bir anlamı vardır. “Konu ile anlam çoğu zaman birbirine sıkı sıkıya bağlıdır, ama gene de aynı şey değildir.”⁸ “Eserin hiçbir konusu olmayabilir, ama yine de anlam taşıyabilir.”⁹ İmgesel doğasında kurulması sebebiyle bir yapıtın anlamı soru konusu edinildiğinde nesnenin kendi fiziksel mevcudiyeti aşıldığı için bazı belirsizlikler ortaya çıkar: Anlam, yapıtın kendisine içkin midir? Eğer anlam yapıtın kendisine içkin değilse, yani bu açıdan mutlakiyet taşımıyorsa, bir yapıtın ne anlama geldiği nasıl belirlenir? Yapıt anlamlandırılırken imgeyi üreten sanatçının niyeti mi, yapıtın biçimsel nitelikleri mi, yoksa alımlayan izleyicinin yorumu mu baz alınmalıdır? Dahası, zaman ve mekanın yapıt-anlam ilişkisi üzerindeki etkisi nedir?

Sanatta anlam problemine ilişkin bu sorular, sanat kavrayışını kökten değiştirir. Sanat tarihi yalnızca kronolojik olarak düzenlenmiş stillerin tarihi değildir. Zaman ve mekana bağlı olarak sanatçıdan izleyiciye farklı kişilerle kurmuş olduğu deneyimsel ve anlamsal ilişkiler yapıtın değerini belirler. Gombrich’in “Sanat yoktur, sanatçılar vardır.” sözü ile kinayeli bir biçimde, aslında tek bir sanat tarihinin olmadığı; yöntem

⁸ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliği**, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 2010. s. 129.

⁹ Grant Pooke, **Sanatı Anlamak**, Çev. Tufan Göbekçin, Optimist Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 50.

bağlı olarak ‘sanat tarihlerinin’ olduğu söylenebilir. Bu sebeple araştırma, sanatın özü olması itibarıyla büyük önem taşıyan anlam problemini dönemin toplumsal ve felsefi dinamiklerini dikkate alarak incelemeyi amaçlar. Bu amacını gerçekleştirmek adına gerek biçim gerek ise anlam konusunda büyük dönüşüm geçirerek problematik hale gelmiş Modernizm sonrası güncel sanata odaklanır. Fakat güncel sanatta yaşanan değişme ve kırılmaların daha açık şekilde ifade edilmesi adına, öncelikle geleneksel olarak sanat yapıtında anlamın ne olduğu ve anlamı belirleyen unsurların neler olduğunun gösterilmesi ihtiyacı duyulmaktadır.

Bu sebeple araştırmanın birinci bölümü, ilksel mağara resimlerinden 19. yüzyılın son çeyreğine uzanarak sanatta anlam problemini genel olarak özetler. Bu bölümde yapıt-anlam arası kurulan ilişki; totemik, mimetik, ikonografik ve estetik olmak üzere dört farklı şekilde sorunsallaştırılır.

İkinci bölümde, yapıt-anlam arası geleneksel ilişkinin değişmeye başladığı sanatta modernleşme dönemi ele alınır. Bu bölümde özerkleşmeye bağlı olarak sanat yapıtının anlamını belirleme konusunda sanatçı ve sanatsal hareketlerin kendi ideolojik söylemlerini metinler aracılığıyla ortaya koymuş olmasına odaklanılır.

Üçüncü ve son bölümde, modernizm sonrası sanatta anlamın neden tarihte hiç olmadığı kadar problematik hale geldiği ifade edilmeye çalışılır. Bölümde ‘sanatçı-yapıt-izleyici’ arasındaki ilişkinin dönüşümü ve malzeme, mekan, metin gibi etmenlerin yapıtın anlamı üzerindeki etkisinden söz edilir. Ayrıca güncel sanat yapıtının ne anlama geldiğini çözümleme konusunda faydalanılabilecek yöntemler

örneklenir. Böylece araştırmanın sonunda ilksel anlatıdan günümüze sanatta anlamın dönüşümü izlenerek alternatif bir sanat tarihi okuması yapılması amaçlanır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL ANLATININ OLUŞTURULMASI VE KIRILMASI

1.1. İlkse Anlatı: Temsilin Sınırları

Larry Shiner, *Sanatın İcadı* adlı kitabında bugün bizim anladığımız haliyle güzel sanatlar olarak sanatın, 18.yüzyılda inşa edildiğini belirtir. “Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık bir geçmişı olan bir Avrupa icadıdır.”¹ Bu süreçte yapıt - anlam arası ilişki, sanatçı yahut izleyicinin kontrolünde değildir; sosyal-toplumsal öz tarafından karakterize edilir. Nitekim “sanatçı da sanatını icra ettiğı zaman tarafından tarihsel ve psikolojik açıdan şartlandırılır.”² Döneme hakim anlatı sanatsal pratikler üzerinde belirleyicidir. Tarihin bu uzun sürecinde toplumsal, dinsel, pratik, siyasal bağlamların parçası olarak sanat yapıtları belirli bir amaca hizmet eder biçimde varlığını sürdürür; bu açıdan araçsaldır. Zeitgeist’a³ bağılı olarak sanat yapıtlarında totemik, mimetik ya da ikonografik olmak üzere üç temel temsil ve anlam ilişkisi görülür. İlkse anlatının bu üç dönemi varoluşun üç farklı modunu tezahür ederek sanatçının dünyayı farklı biçimlerdeki görme edimlerini somutlar.⁴ 18. yüzyıla kadar süregelen geleneksel anlatıda sanat

¹ Larry Shiner, **Sanatın İcadı**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018. s.21.

² Michael Ann Holly, **Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri**, Çev. Orhan Düz, Dedalus Yayınevi, İstanbul, 2012. s. 30.

³ Zamanın ruhu anlamına gelen Zeitgeist kavramı ilk kez Johann Gottfried Herder tarafından 1769 yılında Güzel Bilim ve Sanat Üzerine adlı kitapta kullanılır. Bir çağın duygu ve düşünce biçimini ifade eder.

⁴ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları İstanbul, 2014. s. 10.

yapıtı, üretildiği temsil tekniği benzeşime dayansın ya da dayanmasın, genel olarak algıda mimetik faaliyeti örtük bir biçimde sorunsallaştırır.

Birşeyin kendisi yerine bir ses, kelime ya da çizim ile temsil edilebileceğini bulan ilksel topluluklar yaptıkları bu soyutlamalar sonucu ilk imgeleri ve ilk sanatsal yapıtları yarattılar. “İlksel mağara temsilleri mevcut olan biçimi yıkmak adına yapılmamıştır; onlar hiçlikten yaratılmıştır.”⁵ Bu açıdan sanat belirsizlikten belirliliğe, özden biçime, gerçeklikten imgesel boyuta geçiş ile başlar.

Resim 2: Bhimbetka Petroglyphs MÖ. 290,000-700,000, Hindistan.



Kaynak: <http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/bhimbetka-petroglyphs.htm>

Bilinmezlik ile dolu olan doğal yaşantısı üzerinde hakimiyet sağlamak amacıyla ilksel insan, sanatsal objeler üretmiştir. Bu objelerin cisimleştirdiği anlam ise korku ve güçtür. Yapıtın totemik anlam taşıdığı bu dönemde sanat avlanma, bereket, doğurganlık gibi tamamen gündelik gereksinimlerin karşılanmasına yönelik

⁵ Georges Bataille, **İç Deney**, Çev. Mehmet Yakupoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995. s. 95-96.

idi. Nitekim imge ile gerçeklik arası ayrımın henüz belirgin olmadığı tarihin bu döneminde ilksel topluluklar temsilin büyüsel gücüne inanmıştır. Şeylerin benzerlerini, yani mimetik temsilini, çizmek suretiyle ‘şeyler’ üzerinde üstünlük kurabileceklerine dair inançları bu ilksel temsilleri onlar için doğaya karşı kullanabilecekleri silahlar haline getirmiştir. Lascaux mağarası duvar resmi, benzerlik ilkesine dayanan bir temsil tekniği ile yapılmıştır. Av sahnesi tasviri için herhangi bir simgesel betimlemeye gidilmez; at ve hatta ata saplanan mızrak aslına benzer bir şekilde resmedilir.

Resim 3: Lascaux, MÖ. 15.000 - 10.000, Fransa



Kaynak: <https://www.telegraph.co.uk/news/earth/environment/archaeology/11193038/Was-prehistoric-rock-art-inspired-by-ghostly-sound-of-stampeding-animals.html>

“Sanatın varlık nedeni hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmaz.”⁶ Toplumsal yaşantının değişime uğramasıyla sanat yapıtının anlamı ve bu tarihsel öze göre üretilen sanatsal biçim değişime uğrar. Başta yerleşik hayata geçiş ve yazının bulunması olmak üzere yaşanan çeşitli toplumsal dönüşümler sanatsal üretime

⁶ Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliği**, s. 4.

doğrudan yansır. Çatalhöyük örneğinde yer alan heykel hala güç ile ilişkili olsa da burada korku dürtüsüne dayanan doğa karşısındaki güç kazanma arzusunu değil, toplumsal iktidarın sahip olduğu tanrısal güç temsil edilir. Toplumsal hayatın niteliği biçim ve içerik vasıtasıyla yapıtın anlamını belirlemiştir.

Resim 4: Ana Tanrıça Figürü, MÖ. 5750, Çatalhöyük, Konya



Kaynak: <http://www.catalhoyuk.com/node/736>

Belirli bir amaca hizmet eder biçimde üretilen sanat nesnesinin araçsal kullanımı ve kurduğu sembolik temsil ilişkisi Antik Mısır medeniyetinde varlığını sürdürür. Spiritüel, toplumsal ve politik doktrinler arasında ilişki kurması sebebiyle Mısır'da sanat idari ve dinsel işlevlere sahiptir.⁷ Fakat dinsel inanç ve toplumsal yapının niteliğine bağlı olarak anlam ve anlatı biçimleri değişime uğramıştır.

⁷ Stephan Farting, **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çev. Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayın, İstanbul, 2013, s. 28.,

Mısırlılar, ölenin öte dünyada da bu dünyadakine benzer bir hayat süreceğine inanır. Ölümünden sonraki yaşama olan inanç Mısırlıların ölümlerini onlara bu yolculuklarında ve öte dünyadaki hayatlarına eşlik edecek pek çok rölyef, heykel ve eşya ile gömmelerine yol açmıştır. Yalnızca Tanrı-kral firavun ve önemli kişiler için düzenlenen bu öte dünya seromonisi, ölen kişinin sonraki hayatında da mutlu olabilmesi için gerekli koşulların sağlanmasını amaçlar. İlkel toplumlara benzer olarak Mısır toplumunda da temsili sanatın yaşam ve hatta ölüm üzerinde gücü olduğu düşünülür. “Tasvir ve gerçek eşdeğerdir.”⁸ Örneğin Resim 5’ te yer alan Tutankhamon’un gömü maskının, ölünün fiziksel kalıntılarını hasar ve çürümeden korumada rol oynayacağı düşünülür.

Resim 5: Tutankhamon’un Gömü Maskı, MÖ. 1323, Mısır Müzesi, Kahire



Kaynak: <https://www.thegreatcoursesdaily.com/the-mask-of-tutankhamun/>

⁸ Perihan Sadıkoğlu, **Antik Mısır Sanatı ve Günümüze Etkileri**, Boyut Matbaacılık, İstanbul, 2007. s.54.

Mısır sanatı simgeseldir; bu açıdan yapıt - anlam arası ilişki yoruma açık değildir. Temsil eden ve edilen arasındaki ilişki merkezi bir anlayışla yönetilir. Tarihsel-toplumsal uzlaşım sonucunda katı kurallarla belirlenen yapıt ve temsil ettiği anlam dizgeleşerek bir göstergeye dönüşür. Örneğin resim 6’da yer alan simgenin anlamı, *ankh*, öteki hayata geçişin anahtarıdır.

Resim 6: Eski Mısır, Ankh Simgesi



Kaynak:<http://www.ancientpages.com/2018/03/27/ankh-mysterious-ancient-egyptian-symbol-with-many-meanings-and-unknown-history/>

Kişileri veya şeyleri en güçlü açılardan temsil ederek kendilerine özgü stilizasyon geliştiren “Mısırlılar için biçimsel ölçek ideolojik ifadenin ana aracını oluşturur.”⁹ Biçim, ne kadar büyükse kişi o denli önemlidir. Ayrıca Pavel Florenski, Antik Mısır’da geometri ve matematiğin oldukça gelişmiş olduğunu vurgulayarak, bu dönemde doğrusal perspektifin kullanılmamasının temel sebebinin henüz sanatçılar tarafından keşfedilmemiş olması değil; biliniyor olmasına rağmen tercih

⁹ Perihan Sadıkoğlu, **Antik Mısır Sanatı ve Günümüze Etkileri**, s. 61.

edilmemiş olduğunu iddia eder. Mısırlılar için doğrusal perspektif ve benzeşime dayalı temsil onların yaratmak istediği spiritüel anlamı vermekten yoksundur. Bu ifade özelinde algı ve dünya görüşüne bağlı olarak sanatta anlam meselesinin biçim üzerinde ne derece etkili olduğu kanıtlanabilir.

Antik Yunan'a gelindiğinde yeni toplumsal koşullar ve gereksinimlere uygun olarak sanat yeniden şekillenir. Tarihin bu aşamasında yapıt anlam arası ilişkinin totemden mimesis'e geçtiği söylenebilir. Mısır ile Yunan sanatı arasında kıyaslama yapıldığı taktirde sanatın sekülerleştiği görülür. Nitekim devlet yapılanması, çok kültürlülük, ticari faaliyetler ve en önemlisi inanç sistemi olmak üzere Antik Yunan'ın sosyal toplumsal dinamikleri Mezopotamya toplumlarında var olan niteliklerden oldukça farklıdır. Antik Yunan'da inanç sisteminin kurucuları rahipler değil, şairlerdir. Yunan dinini büyük ölçüde Homeros yaratmıştır.¹⁰ Mistik güçleri olan teşkilatlanmış bir rahip sınıfının olmayışı sebebiyle Antik Yunan inancında değiştirilemez ve tartışılmaz dogmalar yoktur. Doğal olarak kendi tanrılarıyla kurmuş olduğu bu yeni, görece özgür, ilişki biçimine bağlı olarak Yunanlılar dini eleştirmek, ahlak sistemini yeniden tasarlamak ve dünyaya ilişkin bireysel bir anlayış sergilemekten çekinmemişlerdir. Felsefenin Antik Yunan'da doğmasına yol açan en temel faktörlerden biri olan bu durum, varoluşun bir tezahürü olarak görülebilecek sanatsal pratiklere de yeniden anlam kazandırır.

Antik Yunan'ın kültür ve düşünce dünyası, siyasi otorite tarafından katı bir biçimde şekillendirilmediği için yapıt ve anlam arası ilişkiyi belirleyen dönemin

¹⁰ Ernst von Aster, **İlkçağ ve Ortaçağ Felsefesi**, Çev. Vural Okur, İm Yayın Tasarım, İstanbul, 2005, s.59.

felsefî metinleri olmuştur. Sanatın mahiyetine ilişkin ilksel teorilerin yer aldığı antik metinler hem sanatsal öykünmenin vazgeçilmezliği meselesini sorgulayarak yüzyıllarca sürecektir üslupsal bir probleme dönüşür hem de bireysel ve toplumsal olana etkisi bağlamında sanatın gerekliliğini ve anlamını tartışmaya açar.

Platon, ortaya koyduğu idealar teorisinin zorunlu bir uzantısı olarak *Devlet*'in üçüncü kitabında sanatı sorunsallaştırır. Nesneler dünyası, (görünüştelen fenomenler) ideaların yansımalarıdır. Bu anlamda nesneler dünyasına öykünen sanat eseri, ideanın yansımasının yansıması olması bakımından, varlık hiyerarşisinde nesnelerin kendisinden dahi aşağı bir seviyede yer alır.¹¹ Sanat, mimetiktir. Yunanca *mimetisthai* (öykünme / taklit etmek) kelimesinden gelen mimesis, sanatın benzeşme kurmak (analogon) suretiyle insan ve doğayı taklit ettiğini ve bu bağlamda sanatsal yaratmanın (poiesis), nesnelliğin yansımalarını yarattığını ifade eder. Platon'un sanat teorisine ilişkin ilk hesaplaşma Aristoteles'in *Poetika* adlı metniyle başlar. "Sanatta olgusal dünyanın mimesis'i olarak imgesel bir dünya yaratıldığı konusunda Aristoteles Platon ile aynı fikirdedir."¹² Fakat hocasının aksine Aristoteles'e göre sanatın mimetik yapısı, sanatın bireysel ve toplumsal dönüştürücü gücü hususunda bir engel oluşturmaz. Sanat yapıtları, bilhassa tragedya ve müzik, ahlaki yönden eğitici nitelikler barındırır. Dahası *Poetika*, sanat dallarının kullandıkları araç farklılıklarına; sanatların taklit tarzlarındaki ayrılıklara ve son olarak taklidin

¹¹ Platon, **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyyüboğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016. 595b-c, 607e-608b.

¹² Fredrick Copleston, **Felsefe Tarihi**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1986, s. 128.

yöneldiği objeye bakarak sanat dalları arasında bir sınıflama sunması bakımından ilk metin olma özelliğine sahiptir.¹³ Poetika’ da yer alan *katharsis* kavramı ile izleyici, deneyim ve sanatsal hazza ilişkin ilk sorgulamaların yapıldığı söylenebilir. Nitekim *katharsis*, izleyicinin sanat eseri ile kurduğu özdeşleyime¹⁴ dayanır. Eser deneyimi ile izleyici korku ve acıma duygusundan arınabilir. Sanat eseri bir bakıma kişiliğin kurtuluşudur.¹⁵ Bu açıdan özetle Aristoteles için yapıtın anlamı, yapıt deneyimi ile ilişkilidir.

Her ne kadar mimetik öğretisi varolanların yansıması olarak temsil ettiği şeyin imgesel benzerini yaratmak anlamında olsa da gerçekçilikten oldukça farklıdır. Yunan sanatı temsil ettiği şeyi idealize eder. Yunan heykellerinde vücut ölçüleri gerçeği yansıtmaz; ölçü, oran, simetri kusursuzdur. Kişilerin bu dünyada varolan fiziksel halini değil, ideal hali görünüşe getirilir. Sanatçının müdahalesi ile imgesel olan güzelleştirilmeye çalışılır. “Güzellik kavramının tarihteki yeri pek geniş değildir. Bu kavram Eski Yunan’da doğarak, belli bir hayat felsefesinin tohumu olmuştur.”¹⁶

Thales, Anaximandros, Anaximenes, Pythagoras, Sokrates gibi düşünürler her şeyin

¹³ Aristoteles, **Poetika**, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları İstanbul, 2011. s. 22.

¹⁴ Özdeşleyim, Almanca Einfühlung kavramının tercümesi olarak kullanılmıştır. Empati kelimesi, duygu, duyu, hissetme, acı çekme gibi filleri ifade eden “pathos” kelimesinden gelir. Buna karşın Robert Vischer’in estetik teorisinde kullanmış olduğu einfühlung yani özdeşleyim kavramı, paylaşmadan ziyade, izleyicinin kendi gerçekliğinden çıkarak eserin kurgusal dünyasında kendini yeniden bulması olarak tanımlanır. Aynı zamanda empatiden farklı olarak einfühlung, insan ve doğa arasındaki bir ilişkiyi de tanımlar. Bu sebeple katharsis söz konusu olduğunda einfühlung (özdeşleyim) olduğunu söylemek daha uygun görünmektedir. Robert Vischers, On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics, Leipzig, 1873

¹⁵ Herbert Read, **Sanatın Anlamı**, Çev. Nuşhin Asgari, Hayal perest Yayınevi, İstanbul, 2017, s. 25.

¹⁶ Umberto Eco, **Güzelliğin Tarihi**, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap, İstanbul, 2016, s.15.

kaynağını ararken temel amaçları dünyayı tek bir yasanın yönettiği düzenli bir bütün olarak ele almayı amaçladıkları için biçim ve güzelliğin özdeşliğini hissederek.¹⁷ Temsil edilen kişinin güzel karakterine vurgu yapılması amacıyla, temsilin kendisi de güzel olmalıdır. Biçimsel güzellik ile ruhsal iyiliğin ahenk oluşturduğu psikofizik bir güzellik ifadesi vardır.¹⁸

Resim 7: Doryphoros, MÖ. 450, Napoli



Kaynak: <http://arkeogezi.blogspot.com/2018/10/>

Bu idealizasyonun sağlanması adına bazı sanatçılar tekniğe ilişkin çalışmalar yapmıştır. “Mısırlıların sanatı bilgiye dayanmıştı. Yunanlılar gözlerini kullanmaya

¹⁷ A.e, s.61.

¹⁸ Umberto Eco, **Güzelliğin Tarihi**, s. 45.

başladılar.”¹⁹ “Kendilerini adeta yeni yaratıcılar gibi gören Grek sanatçılar, duyulara yönelik eser vermelerinden dolayı, malzemenin sertliğini aşmaya ve bu mümkün olduğu zaman duyuları harekete geçirmeye çalışır.”²⁰ Milattan önce 5. yüzyılda Polykleitos heykel yapmanın kurallarını ortaya koyduğu *Kanon*’u, 3. yüzyılda Ksenokrates resim ve heykelde ideal oranı, 1.yüzyılda ise Marcus Vitruvius mimarlıkta teknik detaylar üzerine ideal biçimi değerlendiren ilk metinlerini ortaya koydular.²¹

Tüm bunlara karşın Yunan sanatının özerk olduğu söylenemez; sanatın bir amacı da, doğanın kendisinde sunulmayan insanın diğer pratik ihtiyaçlarını kendi kendine karşılayabilmesini sağlamaktır. “*Ars* ve *techne* olarak sanat, yalnızca estetik zevk vermeyi amaçlayan güzel sanat yapıtlarını değil aynı zamanda at terbiyeciliği, şiir yazma, ayakkabıcılık, vazo ressamlığı ya da yöneticilik gibi her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılır.”²² Sanat ve zanaat arası ayrımın henüz olmadığı tarihin bu döneminde *ars* ve *techne*, insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ederek insan edimiyle üretilen her tür ürünü kapsar.²³ Gündelik-araçsal anlamın dışında sanat yapıtı ayrıca tapınakları ve kamu binalarını dekore etmek, savaşlardaki zaferleri, ünlü kişileri ve ölüleri ölümsüzleştirmek ve tanrılarına

¹⁹ Ernst Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran - Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009. s. 78.

²⁰ Johann Joachim Winckelmann, **Antikçağ Sanat Tarihi**, Çev. Oğuz Özgül Say Yayınları, İstanbul, 2012, s.132.

²¹ Vernon Minor, **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 56-59.

²² Larry Shiner, **Sanatın İcadı**, s. 23.

²³ **A.e.**, s. 47.

adak sunmak için de üretilir.²⁴ Eğer ki Wittgenstein'in ifadesi ile dil dünyanın aynasıysa, kelimelere ilişkin yapılan bu etimolojik incelemeden şu sonuç çıkartılabilir: Antik dünyada sanat, yaşam biçimini örnekleyen şeylerin tamamını temsil ederek tikel sanat yapıtının anlamını amacına indirger. Gündelik bir araç olarak kullanılabileceği gibi süsleme amacıyla kullanılan dekoratif bir araç olarakta üretilir.

Resim 8: Kırmızı Figürlü Nolan Amphorası (Alkimachos' atfedilir), MÖ 470- 460, Christie's, New York



Kaynak:<https://www.christies.com/features/Greek-vases-a-collecting-guide-8213-3.aspx>

“Anlam sürekli akış halinde olan, çoğunlukla çatışan çıkarlar peşindeki insanların müdahalesine maruz kalan toplumsal pratiklerden doğar.”²⁵ Bu sebeple

²⁴ Stephan Farting, **Sanatın Tüm Öyküsü**, s. 48.

²⁵ Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017, s. 13.

Platon'un akademisinin kapatılması (MÖ 86), Hristiyanlığın doğuşu, Hristiyanlığın Roma İmparatorluğunun resmi dini olarak kabul edilmesi (M.S. 379-380 civarı), Pagan kültürünün ortadan kalkması, manastırların kurulması gibi toplumsal dinamiklerin doğal bir uzantısı olarak döneme hakim anlatı değişime uğrar. "Milattan sonra 2. yüzyıldan itibaren, Yunan felsefesi eğitimi aldıktan sonra Hristiyanlığı kabul edenler hakim felsefeyi toptan reddetmez; onlar Hristiyanlığa girmelerini, aslında Yunanlıların felsefeyle başlattıkları bir Tanrı arayışının en son noktası olarak değerlendirir."²⁶ Hristiyanlar dinsel görüşlerine felsefeden bir temel arayarak onları felsefileştirme çabası içerisine girmiştir.²⁷ Böylece antik felsefenin başlıca kavramı olan *logos*, Hristiyan Roma kültüründe Tanrı'ya dönüşerek felsefeyi ve dolayısıyla sanatı kilisenin hegemonyası altına almıştır.

Ortaçağ'da sanatın anlamı üzerine yazılan en önemli metinleri kaleme alan Plotinos ve Augustinus' un görüşleri Pythagorasçılık; Orpheus kültü; Platon ve Aristoteles gibi antik düşünürlerin felsefelerine dayanır. Plotinos, *Enneadlar* (Dokuzlular) adlı metninde form, iyi ve güzelliğin özdeş ve aynı zamanda tanrısal olduğunu söyler. Bu açıdan sanat yapıtı tanrısal hakikati görünüşe çıkarır. "Artık resimlere doğaüstü güçlerin dünyasının yansıması olarak bakılır."²⁸ Yapıt ve anlam arasında kurulan bu yeni kutsiyet ilişkisi sebebiyle sanat yapıtı, kilisenin söylemini topluma iletme görevi üstlenir. Roma Katolik kilisesi için imge, *logos* anlamında

²⁶ Etienne Gilson, **Ortaçağda Felsefe**, Çev. Ayşe Meral, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2007, s. 17.

²⁷ Betül Çötüksöken, **Ortaçağ Yazıları**, Notos Kitap, İstanbul, 2011, s. 20.

²⁸ Gombrich, **a.g.e.**, s. 138.

olan Tanrı'nın sözüdür. Papa Gregorius, okuma yazma bilenler için yazı ne ise, okuma yazma bilmeyenler için de resmin aynı işleve sahip olduğunu söyler.²⁹ Resim ve genel olarak görsel sanatlar okuma yazma bilmeyenler için kutsal metinleri imgelere dönüştürerek görülebilir hale getirir. Fakat kutsal olanın imgesel ifadesinde Antik Yunan'da olduğu gibi fiziksel gerçekliğin idealize edilmesi yeterli değildir; nesnel dünya ile uhrevi dünyanın birbirinden ayrılması ve aralarındaki hiyerarşinin vurgulanması adına nesnel gerçekliğin temsilinden uzaklaşılmalıdır. Umberto Eco, Huizinga'dan alıntılar: "Ortaçağ şunu asla unutmamıştır: Anlam yalnızca doğrudan işlevi ve görüntüsel biçimiyle sınırlı olsa ve büyük ölçüde öteki dünyaya uzamasa, her şey saçma olurdu."³⁰

Resim 9: Basilica di San Vitale, 547, Ravenna



Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apse_mosaic_-_Basilica_of_San_Vitale_\(Ravenna\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apse_mosaic_-_Basilica_of_San_Vitale_(Ravenna).jpg)

²⁹ Minor, **a.g.e.** , s. 24.

³⁰ Umberto Eco, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1998, s. 95.

Bu açıdan sanat yapıtı her ne kadar mimetik olmaya devam etse de bu yansıma nesnel gerçekliğin birebir yansımısını değil, hakikat anlamındaki gerçekliğin özel bir yansımısını içerir. Bir imgenin temsili olması, onun temsil ettiği şeye benzemesini gerektirmez. “*Eikones* (ikon), benzeşim ilkesinden koparak benzeşmeyen bir benzeşimi dile getirir.”³¹ Dünya görüşünün değişmesinin bir sonucu olarak antikiteden beri varolan yapıtın anlamı değişmiştir. Dolayısıyla mevcut biçime tepki doğmuştur. “Mısırlılar çoğunluklar varolduğunu bildiği şeyi, Yunanlılar ise gördükleri şeyi çizmiştir. Ortaçağlı sanatçı ise aynı zamanda hissettiği şeyi de yapıtında anlatmasını öğrenmiştir.”³² Pavel Florenski, Ortaçağ’da görülen bu temsil tekniğine ‘tersten perspektif’ adını verir.

³¹ Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 15.

³² Gombrich, **a.g.e.**, s. 165.

Resim 10: İsa'nın Doğuşu, Novgorod İkonu, 13.yy ortaları, Rusya



Kaynak: <https://www.novgorod.ru/english/read/information/icon-painting/part5/>

Bu noktada yapıt ve anlam arası ilişkide şöyle bir problem ortaya çıkar: Eğer ki görünüşe gelen doğal göze görünmeyen aşkınlıksa, temsil eden temsil edileni birebir yansıtmıyorsa, temsil edenin temsil ettiği anlam nasıl anlaşılabilir? Nitekim “akıldışı imgeler, nesnesine uygun biçimde benzeşim gerçekleştiren imgelerden çok daha fazla anlam yüklüdür.”³³

Augustinus, resimlerin yanlış bağlamda okunabileceğine işaret ederek ‘bağlam ve yorum’ meselesine dikkat çeker. Anlamın süreksizliği konusunda yaşanabilecek bu problem simgelerin kendi doğasından kaynaklanır. Bu noktada hem konuyu derinleştirerek Ortaçağ ikonografisinin yapıt ve anlam arası kurulan ilişkideki

³³ Florenski, **a.g.e.**, s. 17

tahakkümünü göstermek, hem de ileriki bölümlerde ele alınacak izleyici merkezli anlam sorunsallaştırmasının daha açık bir biçimde ortaya koyulabilmesi adına göstergebilimsel bir parantez açılabilir. Yapıtta anlamın kökeni ve yapıt-anlam arası ilişkiyi belirleyen faktörler üzerine yapılacak bir araştırmada göstergebilim oldukça faydalı gözükmektedir.

Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan her maddesel biçime gösterge adı verilir.³⁴ Gösterge bir uyarıcıdır, yani duyusaldır. “Uyandırdığı belleksel imge, zihnimizde başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi, bir iletişim doğrultusunda bu ikinci imgeyi canlandırmaktır.”³⁵ Her gösterge, imgenin yapısına benzer olarak, bir gösteren ve bir gösterilen olmak üzere iki elemandan oluşur. Gösteren ve gösterilen yani biçim ve içerik arası kurulan bağıntı, ‘anlamı’ ortaya çıkartır. Bu bağıntıları inceleyerek anlam süreçleri, koşulları ve değerlerini inceleyen bilim dalına ‘göstergebilim’ adı verilir. “Dil göstergesi nedensizdir.”³⁶ “Gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntı, şöyle ya da böyle, saymacadır; kullanıcıları arasında yapılan bir sözleşmeden doğar.”³⁷ O halde göstergelerin uzlaşım sal niteliği dikkate alındığında görsel bir gösterge olan sanat yapıtında da anlam, yapıtın nesnel mevcudiyetine içkin değil, alımlama sonrası toplumsal uzlaşıya dayalıdır. Bu durum,

³⁴ Avner Ziss, **Gerçekliğı Sanatsal Özümsemenin Bilimi**, Çev. Yakup Şahan, Hayalbaz Kitap, 2011, s. 99.

³⁵ Pierre Guiraud, **Göstergebilim**, Çev. Mehmet Yalçın, İmge Kitabevi, İstanbul, 2016, 1994, s. 39.

³⁶ Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev. Berker Vardar, Multilingual, İstanbul, 1985, s. 73.

³⁷ Guiraud, **a.g.e.**, s. 41.

sanatçının niyeti yahut eserin kendisinden bağımsız olarak, sanatta anlam meselesini tarihsel-toplumsal kodlama olarak okumaya mücade eder.

Ortaçağ'da ise yapıtın anlamı kilisenin otoritesinin belirlediği bağlamından kopmaması için özel bir yaratma ve görme biçimini gerektirir. Aksi taktirde göndermeler ve göstergelerin çok sesli denklığı öylesine karmaşıktır ki aynı yılan bir başka bakış açısına göre Şeytan'ın simgesi olabilir.³⁸ Bu sebeple Ortaçağ'da yapıt ve anlam arasında tekilliğinin sağlanabilmesi için kapsamlı dini- simgebilimsel bir dil yaratılır; bu dinsel simgelerin tarihsel gelişimini izleyen bilime 'ikonografi' adı verilir. Bu sebeple Antik Yunan sanatından Ortaçağ Hristiyan sanatına geçildiği taktirde yapıt ve anlam arası ilişkisinin ilkesel değil; anlamsal olduğu görülür.

Yaratılan bu simgesel dilde göstergeler düzensiz veya rastlantısal değildir. Kodlanarak, dizgeleşmiştir. Örneğin, koyun simgesi İsa'yı, merdiven Hz. Yakup'un rüyası anlamına gelir. Gösterenle gösterilen arası kurulan ilişkiyi Umberto Eco 'ruhsal kısa devre' olarak tanımlar. Sözelimi herhangi bir zorunluluk olmadığı halde beyaz kırmızı ve yeşilin iyi renkler, sarı ve siyahın acı ve pişmanlık anlamına geldiğine karar verilmiştir.³⁹

Bu ikonografik anlam ilişkisi sanat yapıtı kadar izleyicinin kendisini de sorunsallaştırmayı gerektirir. İzleyici yapıt ve anlam arası ilişkiyi istenildiği biçimde doğru olarak kurabilmek için bir takım kültürel birikim ve görsel becerilere sahip olmak durumundadır. Yapıt ve anlam arası ilişki katı kurallara bağlıdır, burada

³⁸ Umberto Eco, **Alımlama Göstergebilimi**, Çev. Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991, s. 101.

³⁹ **A.e.**, s. 99.

anlamanın çok sesliliğinden söz edilemez. Bu açıdan neyi hangi simge aracılığıyla betimlesi gerektiğini bilmesi gereken sanatçı kadar hangi simgenin nasıl okunması gerektiğini çözebilecek izleyiciye de rol düşer. “Bir zamanlar bir eleştirmenin dediği gibi, Hristiyanlıkla ilgili bütün bilgiler yeryüzünden silinmiş olsa Domenico Veneziano’nun Meryem’e Müjde adlı resmini gören bir izleyici hem Cebrailin hem de Meryem’in sütuna taptığını zannedebilirdi.⁴⁰

Resim 11: Domenico Veneziano, Meryem’e Müjde, 1445, Fitzwilliam Museum, Cambridge



Kaynak: <https://www.fitzwilliamprints.com/image/702048/veneziano-domenico-domenico-di-bartolomeo-da-venezia-the-annunciation-by-domenico-veneziano>

Hans Belting, bugün bizim anladığımız haliyle sanat kavramından 14. yüzyıla kadar söz edilemeyeceğini söyler. Nitekim, her ne kadar ilksel topluluklardan başlayarak Rönesansa değin sanatsal olarak adlandırılabilir pek çok üretim ortaya konulmuş olsa da, bu üretimlerin en temelde bir sanat eseri olma amacı taşıması

⁴⁰ Michael Baxandall, **15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim**, Çev. Zeynep Rona, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 62.

sebebiyle tarihin bu uzun sürecinde ‘sanat istenci’ görülmez. Dahası, Ortaçağ’da *Septem artes liberales*, "yedi özgür sanat" olarak adlandırılan genel sanat tanımlamasında ressam ve heykeltıraşlar sanatçı değil, zanaatçi olarak görülmektedir.⁴¹

8. yüzyıldan itibaren Abelard, Duns Scotus, Ockhamlı Wiliam gibi düşünürlerin mevcut teolojiye şüphecî bir biçimde yaklaştıkları metinler dönemin felsefe dünyasında tartışılır. Bu Skolastik felsefeye karşı yaygınlaşan nominalist⁴² düşünce, koşulsuz tanrı merkezilikten kuşku duyulmasına yol açar. Dini doktrin ve kilisenin egemenliğinde yaşanan sarsılmanın yanı sıra sosyal toplumsal hayatta yaşanan hareketlilik genel olarak 14. yüzyılın sonlarına gelindiğinde toplumsal bir dönüşümü hazırlar. Felsefede ve sanatta rönesansın antik metinlerden dirildiği söylenebilir; Petrarca ve diğer hümanistler tarafından Grekçe’den Latince’ye çevirilerek dile kazandırılan antik metinler düşünce ve sanat dünyasını büyük ölçüde etkiler. Rönesans düşünürleri sorularını antik dünyanın seküler yapısında bularak,

⁴¹ Antik okul sisteminden alınma olan Yedi özgür sanat şu bilimleri - sanatları - kapsar:

I. Üçlü Grup (Trivium): Gramer (mantık) diyalektik, retorik.

II. Dörtlü Grup (Quadrivium): Aritmetik, geometri, astronomi, müzik. (Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi*, s.157)

⁴² Skolastikler, Platon ve Aristotelesçi idea/kategorilerin Hristiyan doktrinine revize edilmiş hali olan tümelleri hakikat olarak kabul ediyordu. Buna karşın Latince ad anlamına gelen -nomina kelimesinden türeyen nominalizm, mutlak doğru olarak tümellerin yerini tikel ad'lara bıraktı. Gerçekliğin fiziksel nesneler dünyası olduğunu ve tümellerin ise yalnızca nesnelere verilen adlar olduğunu savunarak, cinsler, türler ve tümellerin düşüncenin dışında hiçbir şey olmadığını ifade etti. (Etienne Gilson, *Ortaçağda Felsefe*, s. 625.) Gerçek olan, tek tek bireysel şeylerdir. Bu sebeple nominalizm sonrası fiziksel dünyanın individualist yapısına ilgi başladı. Nominalizmin yaygınlaşması, dini doktrinin güç kaybetmesine yol açtı nitekim Hristiyan teolojisinin tümellere dayanıyordu. Özellikle 14. yüzyılın düşünce dünyası üzerinde büyük etkisi olan Ockhamlı Wiliam teoloji, felsefe ve doğa bilimlerinin ayrılması gerektiğini savunarak, akabinde akıl ve inancın birbirinden ayrılması hususunda büyük rol oynadı.

makro evreni mikro düzeyde insandan hareketle kavramaya çalışan, insan odaklı bir anlayışın gelişmesinin zeminini hazırlar.

“Herşeyden önce ben kendimi araştırıyorum; benim fiziğimde, metafiziğimde bu!”⁴³

Ayrıca dönemin sosyal-ekonomik yapısında yaşanan değişimler, feodaliteden burjuvaziye dönüş, Floransa ve Venedik’te zenginleşen kentsoylulardan sanatı destekleyen hamilerin ortaya çıkması gibi çeşitli etkenler tarihsel olarak kesişerek toplumsal özde büyük bir kırılma yaşanmasına yol açar. 1400’lü yıllara gelindiğinde genel bilinçte yaşanan özne merkezci dönüşüm sanata yansır. Artık sanat aktarılması gereken dini mesaja değil, görüşe hizmet etmeye başlar; “resim görüleni gösterir.”⁴⁴ Duccio ve Giotto’da başlayan mekan yanılsaması yaratma ve doğrusal perspektif çabası, resimlerin izleyicinin konumuna göre nasıl gözüktüğünü önemsenmeye başladığını gösterir. İzleyicinin nesnel bakışını dikkate alan bu resimler, sanatta gerçeklik ve öznellik vurgusunun tezahürü olur.

⁴³ Montaigne, **Denemeler**, Çev. Sabahattin Eyyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011, s.88.

⁴⁴ Tzvetan Todorov, **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Çev. Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 18.

Resim 12: Duccio, Son Akşam Yemeği, 1311, Museo dell'Opera del Duomo, Siena



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/d/duccio/maesta/verso_1/verso03.html

Leon Battista Alberti, kendini resme ve heykele adamak isteyen kişinin matematik eğitiminden geçmesinin önemi üzerinde ısrar eder.⁴⁵ Ortaçağ'ın akıldışı-simgesel anlatısından oldukça farklı olan Rönesans'ta sanat yapıtının anlamı, dünyanın nesnel varlığına övgüdür. Dini-simgesel dil yerini yeniden antik mimesis öğretisine bırakmıştır.

Giorgio Vasari, Giotto'nun Dante Aleghieri Portresi'ini eski anlatının kırılması ve teknik ilerleme yaşanması olarak ele alır. "İki yüz yılı aşkın bir süredir ihmal edilmiş olan doğadan tam ve doğru bir biçimde çizme tekniğini getirmiştir."⁴⁶

⁴⁵ Marc Jimenez, **Estetik Nedir?**, Çev. Aytekin Karaçoban, Dorum Yayınevi, İstanbul, 2008, s. 29.

⁴⁶ Giorgio Vasari, **Sanatçıların Hayat Hikayeleri**, Çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 53.

Nitekim bu portre, temsil ettiği şeye ‘benzeyen bir benzeşim’ gerçekleştirerek sanatın barbar gotik üsluptan kurtulmasını sağlar. Vasari’ye göre sanatın birinci görevi doğayı taklit etmektir. İmgeler, gözden aldığı komutları uygulayan elin çizdiği düşüncelerdir.⁴⁷

Resim 13: Giotto, Dante Alighieri, Portresi, 1335, Bargello Müzesi, Floransa.



Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Dante-Alighieri-by-Giotto-di-Bordone-c-1335-Detail-from-a-fresco-in-the-Podesta_fig2_324035485

Vasari ile birlikte sanatçı biyografisinin ortaya çıkışı, sanatçının kendi portresini yapmaya başlaması ile otoportrenin gelişimi ve saray sanatçısının sosyal statüde yükselişi gibi gelişmeler Rönesans’da sanatın anlamda kırılmalar yaşanmasına sebep olur. Fakat ifade edilen tüm bu değişmelere rağmen, “görüneni

⁴⁷ Florenski, **a.g.e.**, s. 20.

görüldüğü gibi, inandırıcı bir biçimde betimlemeyi amaç edinen Rönesans sanatçıları da aslında gerek konu seçiminde, gerek bunların düzenlenişinde, ilk bakışta kavranamayan simgesel ve alegorik tasarımlara dayanıyorlardı.”⁴⁸ Bu açıdan bir yönüyle Ortaçağ’a ilişkin anlamsal gelenekleri sürdürürken, bir yandan da, Antikçağ’ın biçimsel özellikleri ve güzellik anlayışını sürdürür. Bu sebeple Rönesans’ın antikite ve Ortaçağ’a ait temsil ilişkilerinin keşimi olarak görmek mümkündür.

Resim 14: Tiziano Vecellio, Meryem’in Göğe Yükselişi, 1516 - 1518, Frari Santa Maria Gloriosa Bazilikası, Venedik



Kaynak: <http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/assumption-of-the-virgin-titian.htm>

⁴⁸ U. Tükel - S. Yüzgüller, **Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2018, s.15.

Dahası, genellikle sanıldığıının aksine Rönesans sanatçısı, Antikçağ ve Ortaçağ sanatçısına benzer bir biçimde, kendisi için üretmez; çoğu sanatçı/zanaatçi sipariş üzerine çalışır. “Örneğin, Jacopo Bellini’ye ait Lionelle Di’ Este - Meryem ve Çocuk İsa tablosunda siparişi veren kişinin yapıtın içerisinde resmedildiğini görülür. Rönesans boyunca sıklıkla karşılaşılabilecek bu durum, yapıtın kutsal temasının önemi olmaksızın vakfedenin sanat eseri üzerindeki tahakkümünün ne boyutta olduğunu gösterir.”⁴⁹

Resim 15: Jacopo Bellini, Lionelle Di’ Este – Meryem ve Çocuk İsa, 1440, Musée du Louvre, Paris



Kaynak: <https://www.aparences.net/art-et-mecenat/les-este-de-ferrare/leonello-de-este/>

Genellikle yaratıcılık, özgünlük, deha gibi kavramlarla ilişkili görülen büyük Sanat anlatısının bir parçası olarak kabul edilen yapıtların bir çoğu, aslında sipariş

⁴⁹ Pelin Dilara Çolak, **Kapitalist Sistemde Özerk Bir Sanat Mümkün mü?**, Düşünbil Felsefe Dergisi, Mart, 2016.

üzerine vakfedenin yönlendirmelerine göre yapılmıştır. Yapıtlar, sanatçının duygularının dışavurumu olarak değil, bir amaca hizmet eder bir biçimde üretilir. Örneğin, Son Akşam Yemeği'nin Santa Maria delle Grazie Manastırının yemekhane duvarında yaratılmak istenen dekoratif etki için sipariş edildiği gerçeği göze alınmalıdır. Ya da Leonardo Da Vinci'nin Kayalıklardaki Meryem için imzaladığı sözleşme incelendiği takdirde, siparişi veren kişi tarafından ürünün "içeriğinin, Meryem'in cüppesinin rengi ve teslim tarihinin açıkça belirtildiği görülür."⁵⁰ Konu seçimi ve konunun işleniş biçiminin üst sınıf tarafından belirleniyor olmasına bağlı olarak, sanatçının özgür anlam yaratma etkinliğinden ne derecede söz edebileceğimiz sorunludur. Bu açıdan yapıtın anlamını tek başına sanatçı değil, siparişi veren kişinin de içinde bulunduğu toplumsal-kültür ortamı belirler.

Özetle, sanatın kendi özerkliğini ilan ederek, yalnızca kendi için yapıldığı döneme kadar ilksel anlatı olarak anılan bu dönemde sanat yapıtının anlamı, ereğidir; inanç veya politik ilişkiler ağının parçası olmak suretiyle biçimi, mesajı, mekanı üst yapı tarafından belirlenmiştir. Sanat kamusal alanın bir parçasıdır; kamusal alan elbette bir iktidar alanıdır.⁵¹ O halde sonuç olarak tarihsel öze bağlı olarak değişen yapıt - anlam arası ilişki, totemik, mimetik yahut ikonografik olsun yapıt her daim üretimsel bağlamın parçası olarak şekillenir. Ayrıca kullanmış olduğu doğrusal veya tersten perspektiften bağımsız olarak, algısal yanılsamayı sorunsallaştırır.

⁵⁰ Shiner, **a.g.e.**, s. 25.

⁵¹ Emre Zeytinoğlu, **Sanat Bazı Şeyler ve Eleştirisi**, Corpus Yayınları, İstanbul, 2017, s.26.

1.2. Özerk Bir Sanata Doğru: Güzel Sanatların Doğuşu

16. yüzyıldan itibaren yaşanan Kopernik devrimi ve Newton fiziği gibi bilimsel keşifler, Rönesans ile birlikte ön plana çıkan akıl ve deney vurgusu, reform sonrası kilisenin otoritesinin sarsılması gibi farklı disiplinlerde yaşanan bu gelişmeler birbirilerini tetikleyerek nihayetinde 17. yüzyıla gelindiğinde Avrupa'nın sosyokültürel dünyasında devrimsel bir değişikliğe yol açmıştır.

Felsefede yaşanan paradigmasal değişikliğin sanattaki izdüşümü belirgindir. Rene Descartes tarafından 1641 yılında yayınlanan *Meditasyonlar*, insanı merkeze alan yeni bir dünya tasavvuru kurar. Descartes, nesne ve özneyi birbirinden ayırarak ve bu ikili yapılanmada merkezi konuma özneyi yerleştirir. Bu açıdan insan, dünyaya ilişkin tüm bilginin dayanak noktası olur.⁵² İnsan ve onun akli yetilerinin yüceltilmesine bağlı olarak, dönemin düşünce dünyasında dini dogmalara ilişkin rasyonel eleştiriler yapılmaya başlanır ve kilise otoritesini kaybeder.

Descartesçi felsefenin öznellik vurgusunun doğal bir uzantısı olarak Empirizm ile birlikte duyusallık öne çıkar. Empirizm, en genel haliyle, tüm bilgi ve düşünümelerin duyusal deneyim aracılığıyla edinildiği savıdır. Önemli temsilcilerinden biri olan John Locke, Platon'dan beri süre gelen *anamnesis*⁵³ öğretisini reddederek, doğuştan sahip olduğumuz hiçbir ide olmadığını savunur. Zihin boş bir levhadır, bütün ideler duyumdan edinilir. Diğer önemli bir temsilcisi David Hume, her şeyin duyularla ilişkili olarak anlam kazanmasına bağlı olarak,

⁵² Rene Descartes, **Felsefenin İlkeleri**, Çev. Mesut Akın, Say Yayınları, İstanbul, 1983, s. 53-54, 63-64-65, 82-83, 89-90- 91.

⁵³ "Öğrenmek hatırlamaktır." Platon, Phaidon Diyalogu.

güzelliğin de nesneye içkin değil algısal olduğunu ifade eder. Bu sebeple Empirizm, sanat yapıtında anlam meselesini ters yüz eder. Belirlenmiş, kavraması gereken mutlak anlam yerini izleyicinin yapıt deneyimine bırakır. Bu açıdan anlam, sanat nesnesinden sanat sürecine taşınır. Yapıtta biçim ve yapıt deneyiminin öne çıkmasına bağlı olarak anlam artık okunması bir metin değil, öznel yapıt deneyimidir. Döneme hakim olan sanat üslubu olan Rokoko dikkate alınır, dönemin felsefesinin sanata ne derece yansıdığı görülebilir. Bol gösterişli, ince ve zarif kıvrımları ile Barok biçimin süse dönüştürülmesi olarak görülebilecek Rokoko, salt öznel deneyimi vurgulayan felsefenin adeta biçim kazanmış halidir.

Resim 16: Antoine Watteau, Cythera'ya Yolculuk, 1717, Musée du Louvre, Paris



Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Antoine-Watteau-The-Embarkation-for-Cythera-1718-1719-oil-on-canvas-51-2-x-75-6-in_fig1_321860768

Bu düşünsel arka plan aydınlanma çağına zemin hazırlar. Aklı tüm dini dogma, ideoloji ve kalıplaşmış geleneklerden kurtulmayı amaçlayan aydınlanma, Immanuel

Kant, tarafından aklın vesayetten kurtulması olarak tanımlanır.⁵⁴ “Sapare Aude! Aklını kullanma cesaretini göster!”⁵⁵ “18 yüzyıl insanı kendisini devlet, din ve ekonomiyle olan bütün bağlarından kurtarmaya çağırır.”⁵⁶

Locke ve Hume’un fikirlerinin akabinde 1750 yılında Alexander Gottlieb Baumgarten, duyu bilgisinin de kendi içinde bir açıklık taşıyabileceğini ileri sürerek, *Aesthetica*’yı yayınlar. Grekçe olan *aistesis* kavramı duyu-algısı ve duyum anlamlarına gelen estetik, akli algı dünyasına nüfuz etmenin bir yolunu arayarak, duyusallığa itibarını kazandırmaya çalışır. Zira ona göre aşağı bilme yetisi olarak duyumsamanın da kendine göre bir mükemmelliği ve kuralları olması gerekmektedir.⁵⁷

Yine aynı dönemde felsefesiyle, bilhassa sanat ve estetik konusunda büyük etki yaratacak Immanuel Kant’ın üç kritiği⁵⁸ yayınlanır. Kant, özne-nesne ilişkisinin yeniden ele alarak anlama yetisinin sorunsallaştırır. Doğayı seyrederek anlamaya çalışan insan, dünyayı ve tüm anlamı kuran özneye dönüşür. Bu bağlamda nesne, estetik yargı ve sanat eseri apriori öznel yetilerin damgasını taşır. Kant felsefesinde sanatsal etkinlik duyumsama aracılığıyla beslenen akli yetilere temellenir. Sanatın öznel bir etkinlik olması, ölçüsüz ve kuralsız olması anlamına gelmez; tam aksine, bu denli öznel olmasına rağmen hala bir yüce ve güzelden söz edebiliyor olunması onda

⁵⁴(Ed.) Nejat Bozkurt, Fikir Mimarları Dizisi **Kant**, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s.263.

⁵⁵ **A.e.**, s.263.

⁵⁶ (Ed.) C. Harrison - P. Wood, **a.g.e.**, s. 157.

⁵⁷ Hakkı Hünler, **Estetik’in Kısa Tarihi**, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011. s.64.

⁵⁸ Saf Aklın Eleştirisi (1781), Pratik Aklın Eleştirisi (1788), Yargı Yetisinin Eleştirisi (1790).

üstü örtülü bir kurallılığın olduğunun işaretidir. Bu sebeple 18.yüzyıl sanatçısı yetenek sahibi ve kural verici bir dehadır.

Aydınlanma felsefesi ile güzeli ve duyumsamanın kendisini konu edinen estetiğin yükselişi sanat yapıtının mahiyetini tamamen değişime uğratar. Yapıt-anlam ilişkisinin dönüşümü konusunda iki temel değişimden söz edilebilir: İlk olarak, metafizik alanın önemini yitirmesi sonucu sanat yapıtının içeriğini büyük ölçüde yenilenir, yapıt dünyevileşir.

18. yüzyıla kadar sanat yapıtı güzelliği ile hoşla giderek bilgi vermeyi amaçlıyordu. “Şiir, görsel sanatlar ve müziğe hem biçim hem de içerik açısından etik bir rol biçiliyordu.”⁵⁹ “Modernizm döneminden önce resimlerle kutsal metinler arasında derin bağlar vardır. Batı sanatının büyüklüğü anlatı gücünden kaynaklanmaktadır.”⁶⁰ Bu ifade Barok dönem dikkate alındığında kanıtlanabilir. Barok sanatçılar beğeniyi de dikkate alarak, dinsel konuya hoşla gidecek bir görsel biçim kazandırmayı amaçlar. Bernini’nin Azize Teresa’nın Kendinden Geçmesi, adlı heykeli, dini konuyu ihtişamlı ve dikkat çekici halde işleyerek kutsal bir olayı estetik bir biçimde ifade eder.

⁵⁹ Shiner, **a.g.e.**, s. 55.

⁶⁰ Leppert, **a.g.e.**, s.52.

Resim 17: Gian Lorenzo Bernini, Azize Teresa'nın Kendinden Geçmesi, 1645-1652, Santa Maria della Vittoria, Roma



Kaynak: <https://www.wikizero.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRWV9vZl9TYWluZl9UZl9lc2E>

Oysa aydınlanma sonrası “sanat yapıtları nadiren özel bir mekan ya da amaca yöneliktir ve aslında varoluş amaçları bizatihi kendileridir.”⁶¹ Kant, Yargı Yetisinin Eleştirisi’nde sanat yapıtının anlamını çok açık bir biçimde ifade etmiştir: Ereksiz ereksellik. Sanat, doğrudan araçsal bir amaca hizmet etmeyen, ama kendi içinde kurallı bir bütün olması açısından güzeli hedefleyen şeydir.⁶² Sanat yapıtı varlık sebebini kendi içinde taşımalıdır. Buna karşın dekoratif sanat ancak ve ancak hedefi

⁶¹ Shiner, **a.g.e.**, s. 25.

⁶² Immanuel Kant, **Yargı Yetisinin Eleştirisi**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2011, s.175.

sayesinde varolur. “Sanata modern tanımını kazandıran Kant, estetiği etikten (*ethos*) ve lojikten (*logos*) ayırarak sanatın amacını ve anlamının kendisinden ibaret olduğunu önerir. Sanata özerklik tanır.”⁶³ Estetik olanla araçsal olanın birbirinden ayrılması sonucu sanat yapıtı anlamını, akıl ve beğeni egemenliğindeki ince zevklerde bulur.

İkinci olarak, dönem itibariyle yapıtın anlamı algılayıcı olarak salt izleyici deneyiminde kurulur. Sanat, güzeli deneyimletmek ve estetik haz vermeyi amaçlar. “Jean Baptiste Du Bos, resmin izleyicinin duygularının hizmetinde olması gerektiğini yazmıştır.”⁶⁴

Resim 18: Sir Joshua Reynolds, Miss Bowles ve Köpeği, 1775, Londra



Kaynak: <https://artuk.org/discover/artworks/miss-jane-bowles-209377>

⁶³ Ali Artun, **Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 24.

⁶⁴ Minor, **a.g.e.**, s. 11.

Fransız İhtilali sırasında dönemin aydınları aristokrasinin süslü dünyasından uzaklaşarak “kendilerini yeni-doğmuş Atina’lı yurttaşlar olarak görmeye başlar.”⁶⁵ Bu sebeple toplumsal ve politik değişmelere bağlı olarak sanat yeniden anlam kazanarak Antikçağ klasisizminin canlanmasına yol açmıştır. Yunan mitolojisi, Roma kahramanlık öyküleri gibi tarihsel konulara duyulan ilgi eski dünyanın içeriğinin aydınlanma çağında yeniden biçim kazanmasına sebep olur ve böylece Neo- Klasik üslubu yaratmıştır. Jacques David’in *Horas Kardeşlerin Yemini* adlı resmi, 3 Romalı asker kardeş özelinde vatanseverlik konusunu işler. Fransız Kraliyeti’nin siparişi üzerine yapılan resim, ihtilal döneminde dini yahut duyusal zevk gibi konuları bir kenara bırakarak devlete bağlılığı sembolize eder. Bu açıdan yapıt, dönemin tarihsel koşulları ile birlikte ele alındığında anlam kazanır.

⁶⁵ Gombrich, **a.g.e.**, s. 480.

Resim 19: Jacques Louis David, Horas Kardeşlerin Yemini, 1784, Musée du Louvre, Paris



Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2012/07/horaslarin-yemini-oath-of-the-horatii-david/>

Aynı dönemde sanatın kaderini belirleyen en önemli düşünürlerden biri de Georg Wilhelm Friedrich Hegel'dir. Heidelberg ve Berlin'de vermiş olduğu güzel sanatlar üzerine derslerde⁶⁶ sanatın, doğa ve tarih tarafından parçalanan ezeli ve kökensel birliği *cisimleştirmek* suretiyle önümüze seren bir eylem olduğunu söyler. Mutlak tinin kendini duyumsal olarak görünüşe getirdiği alanlardan biri sanattır. Bu yüzden sanat kendi için yapılan, ayrıcalıklı, bağımsız, hakikatin alanına dönüşür.

Düşünce dünyasındaki değişimler, Fransız İhtilali ile ortaya çıkan duygu yoğunluğu ve sonrasında 1. Sanayi Devrimi şafağında işçilerin yaşadığı huzursuzluk hissi gibi tüm bu insani duygu durumları açıklamak konusunda yeterli olmayan aydınlanma düşüncesine karşı bir akım oluşur. Romantizm, toplumsal, politik,

⁶⁶ Heidelberg, 1818 ve Berlin, 1820/21 - 1823 - 1826 - 1828/29.

ekonomik, felsefi ortamın sonucu olarak doğmuştur ve doğanın rasyonelleştirilmesine karşı durarak aydınlanmacı aklı eleştirir. Döneme hakim ruh, sanat yapıtı ve anlam arası ilişkinin bir kez daha şekillenmesine yol açar. İçerikte bağımsızlaşmış hakikatin alanı olarak sanat doğanın büyü ve gizemi karşısında insanın duyduğu hayranlık duygusunun yansıması olur. Resim 20’de yer alan Turner’ın resimde dramatik duygu yoğunluğunu izleyiciye doğrudan hissettirmek adına geleneksel estetik biçimden uzaklaşılır. Döneme hakim anlatının değişimi sanatsal biçime yansır. Işık ve rengin kullanılış biçimine bağlı olarak anlam kazanan resim insanın doğa karşısındaki yenilgisini ifade eder.

Resim 20: Joseph Mallord William Turner, Kar Fırtınası, Çığ ve Gök Gürültüsü, 1837, Art Institute of Chicago



Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Joseph_Mallord_William_Turner_-
_Valley_of_Aosta,_Snowstorm,_Avalanche,_and_Thunderstorm_-_1947.513_-
_Art_Institute_of_Chicago.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Valley_of_Aosta,_Snowstorm,_Avalanche,_and_Thunderstorm_-_1947.513_-_Art_Institute_of_Chicago.jpg)

Sanatta romantizme yol açan zorlayıcı toplumsal koşullar sürmesine rağmen aristokrat sınıfın hayatında düşüş görülmez, aksine, sanayi devrimi sonrası sermayedarlar ekonomik olarak sıçrama yaşar. Endüstrileşme sonrası işçi-halk ile üst sınıf arasında büyük bir tabakalaşma yaşanmasına sebep olur. 1848 yılında Avrupa'nın çeşitli kentlerinde yaşanan işçi devrimleri kimi sanatçıların yapıtlarında ideolojik yaklaşım sergilemesine yol açar. Hali hazırda sanatın zanaatten ayrılmasına bağlı olarak özerkleşmesi ve geleneksel anlatıdan kopuş sanatçıları kendi kişiselliklerini ve ideolojilerini sergileme konusunda özgürleştirmiştir. Büyük bir Sanat anlatısı kurma yolunda sanatçının zanaatçıdan ayrılması hususundan büyük rol oynayan akademi yarattığı bu özerk alanda en nihayetinde kendisine karşı bir anlatı oluşmasına zemin hazırlar.

19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren dönemin felsefesi, ekonomik-toplumsal durum ve teknikte yaşanan gelişmelere bağlı olarak sanatta gelenekten tam olarak kopma yaşandığı söylenebilir. Her ne kadar sanatçılar üzerinde doğrudan etkili olmasa da felsefi arka plan dolaylı olarak bir çağın ruhunu karakterize etme konusunda ekonomik-politik gelişmeler kadar etkili olmuştur. Jean-Jacques Rousseau, 1762'de yayınladığı *Toplum Sözleşmesi* adlı kitabı ile uygar toplumu eleştirerek ve toplumun sonradan uzlaşımsal bir biçimde insanlar tarafından kurulduğunu ifade eder. Rousseau'nun bu yaklaşımı, sanatçıları tıpkı toplum gibi sanatın kökenini ve onda uzlaşımsal yani zorunlu olmayan nitelikleri arama konusunda etkileyerek primitife dönme arzusu uyandırır. Bu dönem sanatçıları üzerinde oldukça etkili olan başka bir düşünür olan Karl Marx'ın 1867'de

yayınladığı *Kapital* adlı eseri ve Friedrich Engels ile birlikte sanat üzerine yaptıkları çalışmalar toplumsal sınıflar arasındaki çelişkilere dikkat çekerek burjuvazi etiği ve estetiğini eleştirir. Bu açıdan Marxist görüş sanatçıların burjuvazinin benimsediği ve zorunlu kıldığı estetik anlayışından uzaklaşmasına yol açar. Özetle Rousseau özelinde uygar toplum, Marx özelinde ise üst sınıfa yönelik büyük eleştiriler yapılmıştır. 18. yüzyıldan beri süregelen sanatta ‘öznellik ve bireysel duyumsama’ bu felsefi ve toplumsal politik eleştiriler ile birleşmiş ve ardından dolaylı olarak sanatta geleneksel anlatının etkisini yitirmesine sebep olmuştur.

Gustave Courbet, Jean François Millet, Honore Daumier gibi ressamlar öncülüğünde başlayan Realizm, sanatı aristokrat ve romantik idealin yapaylığından kurtarmayı amaçlar. Burjuva sınıfının betimlendiği portre ve akademik resim geleneğini terk etmek suretiyle doğal yaşantının kendisi konu edinilmeye başlanır. Üslup ve boyut olarak Fransız tarih resmi ile Hollanda portre ve Janr resmi geleceğinin sentezi olarak görülebilir.⁶⁷ Geçerli seçkinci yaklaşımların tam karşısında duran Realizm, örneğin, köylülerin yaşamından sahneler betimleyerek gündelik yaşantının sadeliğini över. Güzellik yerini toplumsal gerçekliğe bırakır.⁶⁸ “Yeni biçimleri eninde sonunda öz belirler.”⁶⁹ Bu sebeple yeni anlatının yansıtılması adına sanat yapıtı da yeniden biçim kazanır.

⁶⁷ Osman Erden, **Modern Sanatın Kısa Tarihi**, Hayalperest Yayın, İstanbul, 2016, s. 21.

⁶⁸ **A.e.**

⁶⁹ Fischer, **a.g.e.**, s. 139.

Resim 21: Jean François Millet, Ekmek Pişiren Kadın, 1854, Kröller Müller Museum Otterlo, Hollanda



Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/millet-jean-francois/jean-francois-millet-ekmek-pisiren-kadin-830/>

Resim 22: Gustave Courbet, Taş Kırıcılar, 1849, The Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden



Kaynak: <https://www.sanatduvari.com/courbet-ve-burjuvazi/>

1.3. İzlenimden Dışavuruma: Empresyonizm ve Sonrası

Realizmin ardından sanatta gerçeklik arayışı yüzeysel ve derin gerçeklik olarak ikiye bölünür: İlk olarak Monet ve Sisley’de görülen Empresyonizm; ikinci olarak ise Cezanne ve Van Gogh’ta görülen, Kübizm’e zemin hazırlayan, Post-Empresyonizm’dir. Her iki eğilimde de yapıt-anlam ilişkisi üst anlatı ya da simgesel düzlemde değil, gerçek dünyanın gerçek temsilleri olarak sanatçının doğal deneyimi ve düşünsel süreçlerine temellenir. Gombrich, “Eski güzel günlerin sanatçıları için konu önce geliyordu”⁷⁰ diyerek, Realizm öncesinde kutsal, epik, romantik konuların yapıt üretimindeki etkisini vurgular. Elbette ki, yapıtın konusu anlamı doğrudan oluşturmaz, konu anlamla özdeş değildir. Anlam, biçim ve içeriğin sentezinin alımlanması ve yorumlanmasından doğar. Yine de Gombrich’in de vurguladığı gibi 19. yüzyıla değin, konu belirleniminin tüm bu biçim içerik ve yorum süreci üzerinde büyük etkisi olmuştur.

Ali Artun, modernizmi sanatta özerkleşme sürecinin nihai bir sonucu olarak ele alır. "Özerklik ve modernizm sanki birbirlerinin ontolojileridir."⁷¹ Felsefede ve sanatın ekonomik-toplumsal ilişkilerinde yaşanan özerkleşme sanatın sanat ve toplum için taşıdığı anlamı değiştirmiş, sonrasında değişen öz, biçim ve içerikte somutlaşmıştır. Özerkleşmeye yol açan temel faktörler şu şekilde özetlenebilir: Sanat tarihinin üniversitelerde yer alan bir disiplin olması; Salon Sergilerinin kamusallaşması aracılığıyla hem kamunun sanat beğenisinin genel estetiğe etkisi

⁷⁰ Gombrich, **a.g.e.**, s. 577.

⁷¹ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek - Ceyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, Ali Artun - Sunuş Yazısı, s. 67.

hem de sanat yapıtı ve toplum arası anlam ilişkisinin doğru bir biçimde tesis edilebilmesi için sanat yazını ve eleştirisi doğması; eleştirinin yaygınlaşması; halkın sanat yapıtı satın almasına bağlı olarak sanatın kurumsallıktan bireyselleşmesi ve özel mülkiyetin bir parçası olması; sanat piyasası dolayısıyla koleksiyonerlik, galeriler gibi yapıların ortaya çıkmasına bağlı olarak sanatın kültür endüstrisinin bir parçası haline gelmesi; nihayetinde özel akademilerin, atölyelerin açılması ve sanatçıların bireysel girişimleriyle özel sergilerin düzenlenmesi⁷² gibi çeşitli faktörlerin sonucunda sanat monarşiden ayrılarak kendine özerk bir alan açmıştır. Bu yeni özerk alanda dini, epik, mitolojik, romantik eski konulara talep azalır ve sonrasında geleneksel sanat anlatısının baskısını hissetmeyen sanatçılar sanatın kendisine özgü nitelikleri incelemeye başlar. Kendilerini özgün bir yaratıcı olarak görmeye başlayan sanatçılar, resim ve heykele içkin ögeler üzerine yoğunlaşarak kendi öznel anlatılarını oluşturmaya çalışır. Ardından “saygın konu, dengeli kompozisyon, doğru çizim gibi tüm önyargılar bir yana atılır.”⁷³ “İzlenimcilerin işledikleri konuların ortak noktası modern, kentli insanın yaşama biçimidir.”⁷⁴

Dönemde yaşanan teknik gelişmelerde biçim ve içerikte yaşanan kırılma konusunda oldukça etkili olmuştur. Burada iki önemli teknik faktörden söz edilebilir,

⁷² Monet ilk kez 1867 yılında resmi kurumlardan bağımsız bir sergi düzenleme fikrini ileri sürdü. (Osman Erden, 2016, s.51) 1884 yılına gelindiğinde ise Paul Signac ve Georges Seurat alternatif bir sergi fikrini ortaya atarak Bağımsızlar Salonunu kurdular. (Osman Erden, 2016, s.128)

⁷³ Gombrich, **a.g.e.**, s. 522.

⁷⁴ Osman Erden, **a.g.e.**, s.52.

bunlardan ilki fotoğraf makinasının icadı bir diğeri ise boyanın tüp haline getirilmesidir.

Eugène Delacroix, fotoğrafın kusurlarını ortaya çıkarmak suretiyle başyapıtları mahvettiğini, bu sebeple artık resmin öldüğü iddia eder. Fotoğraf, her ne kadar resmin ölümüne yol açmış olmasa da geleneksel temsil ilişkisini bir ölçüde öldürür. Nitekim doğrudan yansıtma konusundaki fotoğraf makinasının ustalığıyla yarışamayacağını düşünen sanatçılar için doğanın gerçekçi tasviri öncelikli amaç olmaktan çıkarak alışlageldik temsil tekniklerinin terkedilmesine yol açar.

Bir diğerk teknik gelişme olan boyanın tüp haline getirilmesi sonucunda taşınabilir malzemenin sağladığı kolaylık sanatçıları atölyeden ayrılmaya teşvik eder. Başta Claude Monet olmak üzere o dönemdeki pek çok izlenimci ressam kayıkları kişisel atölyesi haline getirir. Böylece ressamlar güneş ışığının geliş açısında yaşanan farklılıklara bağlı olarak şeylerin renk değişmelerine uğradığını ve gün boyunca aynı gözükmediğini gözlemleme fırsatı yakalar.

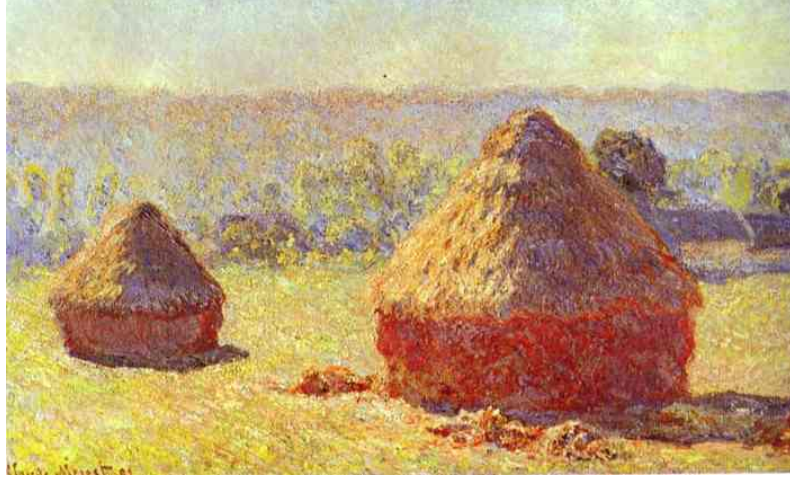
Resim 23 : Edouard Manet, Claude Monet Yüzer Atölyesinde, 1874, Neue Pinakothek, Münih



Kaynak:<https://www.manetedouard.org/Claude-Monet-Working-On-His-Boat-In-Argenteuil-1874.html>

Bu sebeple deneyimlenen renk değişimlerini yansıtabilmek için sanatçılar belirgin, statik nesne görünümleri yerine renk geçişlerini temsil etmeye çalışarak doğa karşısındaki izlenimlerini yapıtın içeriği haline getirir. Gerçekliğin bu yeni kavranışına uygun olarak sanatçılar kontür çizgisinin ortadan kaldırarak serbest fırça darbeleriyle parlak renk lekeleri kullandı.

Resim 24: Claude Monet, Saman Yığını, 1890, (Özel Koleksiyon)



Kaynak: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/impressionist-modern-art-evening-n10067/lot.8.html>

Vassily Kandinsky, Moskova'daki Fransız sergisinde Monet'in saman yığını adlı resmini gördüğünde düşündüklerini şu şekilde aktarır:

“Karşımdakinin saman yığını olduğunu sergi katalogu söylüyordu bana. Bu görüp de tanıyamama utandırdı beni. Hem ressamın bu kadar belirsiz resim yapmaya hakkı olmadığını düşündüm. Belirsiz bir biçimde, bu resmin nesnesinin eksik olduğunu hissediyordum.”⁷⁵

Atölyeden çıkarak resim yapma doğal olarak farklı tekniklerin oluşmasına yol açar. Resmin yapıldığı yerde gün ışığı kaybolmadan bitirilmesi gerektiğini düşünen sanatçılar daha hızlı çalışmak zorundadır. Kontür çizgilerinin ortadan kalkması ve bu günlük çalışma sürelerinin kısıtlı olmasına bağlı olarak, resimde ayrıntılar önemsizleşmiştir. Kandinsky'nin de ifade ettiği gibi izlenimci yapıt, izleyicide

⁷⁵ Vassily Kandinsky, **Sanatta Tinsellik Üzerine**, Çev. Tefik Turan, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009, s.10.

resmin bitmemişliği duygusu yaratır. Bu açıdan dünyayı görme biçimine bağlı olarak değişen temsil tekniği önce yapıtın içeriğini değiştirmiş ve buna bağlı olarak izleyici tarafından yapıtın asli anlamının kavranması sorunlu hale gelmiştir. Nitekim gösteren olarak sanat yapıtı ve gösterdiği şey arasında doğrudan temsile dayanan bir ilişki kurulmadıysa bu durumda anlam, hem kullanıcı / izleyici hem de yaratıcı / sanatçı tarafından dinamik olarak inşa edilmek durumundadır.

Burada önemle belirtmek gerekir ki, Empresyonistler her ne kadar geleneksel anlatıda kırılmaya yol açmış olsalar da özünde hala natüralist betimleme olanaklarını kullanırlar. Nitekim Empresyonist ressamılar doğayı gerçekte algıladıkları biçimde betimlediklerini söyleyerek resimlerinde yine nesnel doğanın kendisine referans verir. Bu açıdan resimler, izlenimlerin temsili olmak bakımından nesnel dünya deneyimi ile ilişkisini korur. İçeriği doğanın kendisinden alan Empresyonist ressamılar ışık ve renk teknikleri aracılığıyla optik gerçekliği yakalamak adına geleneksel natüralist biçimi bozmuştur. Bu açıdan yenilenen biçim-içerik ilişkisine bağlı olarak anlam da dönüşmüş; yapıt-anlam arası ilişki sanatçının retinal dünya deneyimi odağında şekillenmiştir. Hermann Barr bu durumu şöyle açıklar:

“Empresyonizm insana retinasından başka bir şey bırakmama çabasıdır. Görünüme insanın katılımını engeller, onu bozacağından korkar.”⁷⁶

Temsili ilişki kurarken doğal deneyimi yadsıyarak derin gerçekliği ortaya koyma ve anlam yaratma çabası Paul Cezanne, Georges Seurat, Vincent Van Gogh,

⁷⁶ Harrison - Wood, **a.g.e**, s. 143.

Paul Gauguin gibi sanatçılar ile görülür; bu dönem literatürde Post-Empresyonizm olarak ele alınır. Empresyonizm’e karşı verilen tepkilerin iki ayrı kanaldan ilerlediği söylenebilir: Bunlardan ilki Seurat, Signac ve Cezanne tarafından dile getirilen strüktür problemidir. İkinci eğilim ise Van Gogh ve Gauguin’de olduğu gibi, sanatçının duygu ve düşüncelerini ifade etmeyi amaçlayarak bilinçaltı ve bireysel ifadeyi vurgular. Bu iki ayrı eğilim 20. yüzyılda Kübizm ve Ekspresyonizm akımlarının oluşmasına zemin hazırlayacaktır.⁷⁷

Bu sanatçılar arasında üslupsal olarak bütünlük görülmemesine rağmen sanatsal yaratımlarının temelinde ortak dürtüler bulunur. Sanatçılar resimlerinde duyarlılığa seslenen nesnel görünüşleri değil, görünüşler karşısındaki duygu yoğunluğunu ifade etmeye çalışır. “Cezanne, Empresyonistlerde olduğu gibi ağ tabakasının nesneleri inceden inceye araştırması değil de, dünya ile aramızda kurduğumuz fiziksel ve ruhsal bağın o çok daha karmaşık gerçekleşme sürecini araştırır.”⁷⁸ Gerçekliğin kısıtlı bir tasviri olması sebebiyle nesnenin dışsal görünüşünü betimlenmekle yetinmeyen sanatçılar natüralist gözlemin yerine düş gücü ve içsel dürtülerine kulak verir. Bununla birlikte Cezanne, Empresyonist resimlerdeki kontürsüz renk lekelerinin yaratmış olduğu dağınık havadan hoşnut kalmayarak yapısal ayrıntılara odaklanır. Resimlerinde ortaya çıkarmayı amaçladığı yapı, gerçekçi yahut idealize edilmiş formlar değildir; çoğu zaman gözün deneyimde doğrudan göremeyeceği açılardan da nesneyi betimleyerek resme üçüncü bir boyut

⁷⁷ Erden, **a.g.e**, s. 71

⁷⁸ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Resmi Kitabevi, İstanbul, 1991, s.23.

katmaya çalışır. Bu açıdan Cezanne özelinde genel olarak Post-Empresyonist ressamlar natüralist betimlemeden çıkmaya çalışarak biçimi bozmaktan çekinmez. Onlar, nesnel dünyaya ilişkin duygu ve düşüncelerinin dışavurumunu sağlayabilmek adına geleneksel temsil ilişkisini sekteye uğratar.

Resim 25: Paul Cezanne, Saint Victoire Dağı, 1904, Courtauld Güzel Sanatlar Enstitüsü, Londra



Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/v/cezanne-montsv>

Felsefe ve sanatı ortak bir amacın farklı tezahürleri olarak gören Fransız düşünür Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin* adlı kitabında Cezanne'ın resimlerini örtük hakikatin ifşası olarak değerlendirir. Nitekim “doğa içeridedir.”⁷⁹ Merleau-Ponty'e göre Cezanne'ın resimleri sessiz anlamlardan oluşan düşsel evreni açarak dünyayı resme dönüştürür.⁸⁰ Natüralist temsil ilişkisinden kopma ve değişen üslup,

⁷⁹ Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2016, s.36.

⁸⁰ **A.e.**, s.32.

resmin anlamı ile doğrudan ilişkilidir; resimde konu yalnızca araçsaldır; temsili anlamından sıyrılarak gerçeğin imgesel dokusunu sunar bu açıdan, hakikate ilişkindir.

“Resmin bütün modern tarihinin, onun yanılsamacılıktan kurtulmak için öz ve boyutlarını kazandırmak için bütün çabalarının metafizik bir anlamı vardır.”⁸¹

Cezanne’a benzer bir şekilde Van Gogh’un resimleri de, temsil ettiği şeyin nesnel gerçekliğine ilişkin değil, sanatçının duygu durumlarına ilişkin izleyiciye ileti gönderir. Van Gogh’un resimleri “dışsal biçimlerle özne haller arasında bir karşılıklık olduğu inancını içerir.”⁸² Yoğun boya tabakaları ve parlak renklerle anlatılmak istenen doğanın kendisi değil, sanatçının doğa karşısındaki ruhsal durumudur.

Resim 26: Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, Museum Of Modern Art



Kaynak: <https://www.barnebys.com/blog/vincent-van-gogh-is-an-embodiment-of-the-myth-of-the>

⁸¹ A.e., s.61.

⁸² Harrison - Wood, a.g.e, s. 65.

Yapıt - anlam arasında kurulacak ilişkinin zemini yalnızca yapıt olmaktan çıkarak, anlamın odak noktası sanatçının tinsel durumu haline gelir. Böylece biçimsel öğelerin tamamı, tinsel-psikolojik anlama hizmet eder. Resimlerde rengin başlıca amacı dışavuruma olabildiğince yardım etmektir.⁸³ Doğayı ve doğanın karşısındaki sanatçının konumunu daha iyi yorumlayabilmek / kavrayabilmek adına doğanın kendisinin nesnel temsilinden ayrılma zorunluluğu ifade edilir. Henri Matisse'in ifadesiyle "Doğayı köle gibi kopyalayamam; doğayı yorumlamak ve onu resmin ruhuna boyun eğdirmek zorundayım."⁸⁴

Resim 27: Henri Matisse, Kırmızı Oda, 1908, Hermitage Müzesi, St. Petersburg



Kaynak: <https://www.wannart.com/henri-matisseden-5-fovizm-eseri/>

Bu sebeple sanat, hoşla gitme veya öğretme aracı olmaktan çıkar; mimetik temsil yapının temel anlamını oluşturmaz. Sanat yapının izlenimci niteliğinden

⁸³ Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Madra, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 23.

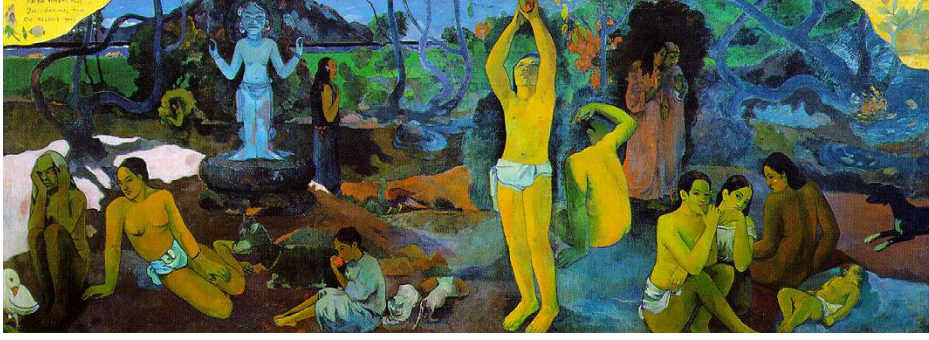
⁸⁴ Harrison - Wood, **a.g.e**, s. 95.

dışavurumcu bir yapıya doğru yaptığı geçiş aşamasında yapıtın anlamı, duyumsanan dünyanın temsilini bir kenara bırakarak içsel duygu yoğunluğunun ifadesine dönüşür. Bu açıdan anlam, temsilin konu edindiği nesnesi ile kurduğu ilişkide değil, yaratıcı öznenin içsel dünyasında kurulur. Bu durum sanatçının biyografisinin de sanat yapıtının anlamının çözümlemesi konusunda üzerinde etkili bir hale gelmesine yol açar. Paul Gauguin'in *Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?* adlı resminin ne anlam ifade ettiğini anlamak sanatçının biyografisini bilmeyi gerekmektedir. Avrupa medeniyetine duyduğu rahatsızlık sonucu Tahiti'ye giden ve orada kızının öldüğü haberini alarak depresyona giren Gauguin bu resmini tamamladıktan hemen sonra intihara girişmiştir.⁸⁵ Bu sebeple yalnızca biçim ve konu, resmin anlamını çözümlemek için yeterli değildir. İlk kez Vasari'nin *Sanatçıların Hayat Hikayeleri* adlı çalışmasında işaret ettiği sanatçı biyografisinin anlama etkisi, dışavurumcu nitelik gösteren ressamı dikkate alındığında büyük rol oynar. Vasari'nin kitabı "sanatı anlamamanın en iyi yolunun biyografi olduğu fikri üzerine kuruludur."⁸⁶ Umberto Eco bir sanat yapıtının anlamını ortaya çıkarma konusunda sanatçının niyeti, sanat yapıtının kendi mahiyeti ve izleyicinin yorumu olarak anlamın oluşmasındaki üç temel faktöre işaret ederken, sanatçının niyetine bağlı olarak esere yüklediği anlamın, yapıtın asli anlamını aydınlatma konusunda vazgeçilmez bir unsur olduğundan söz eder.

⁸⁵ Erden, **a.g.e.**, s. 75.

⁸⁶ Pooke, **a.g.e.**, s. 69.

Resim 28: Paul Gauguin, Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz?, 1897,
Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Massachusetts



Kaynak: <https://www.gauguin.org/where-do-we-come-from-what-are-we.jsp>

İKİNCİ BÖLÜM

MANİFESTOLAR ÇAĞI: ANLAMIN SÖYLEME DÖNÜŞÜMÜ

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında hızla değişen toplumsal hayat doğrudan sanatsal üretimi etkiler. İnsanın insanla ve doğayla kurduğu ilişkinin niteliğinde yaşanan kopukluk sanatçılar üzerinde büyük huzursuzluk yaratır. İlk kez kendi hayatını idame ettirebilmek için doğayı araçsallaştırarak alet kullanmaya başlayan ve böylelikle doğa karşısında avantaj kazanan insanoğlu üzerinden geçen yüzyıllardan sonra ihtiyaçlarını kendisi yerine karşılayarak pratik hayatını kolaylaştıracak makine üretmeyi başarır. Fakat her açılımın beraberinde yeni sorunlar getirmesine bağlı olarak üretim ilişkilerinde yaşanan değişiklik sosyal yaşantıda farklı sıkıntılara yol açar. Sanayi Devrimi sonrası yaygınlaşan makineleşme ve endüstrileşme faaliyetleri insanın doğayla ve kendi üretimiyle kurduğu doğrudan ilişkiyi sekteye uğratarak, Marx'ın deyimi ile, insan 'yabancılaşmasına' yol açar. Bu sebeple dönemin entelektüelleri bu yeni dünyada insanın yeri ve kendi özgül doğasını sorgulamaya başlar. Diğer yandan Sanayi Devrimi sonrası ulaşılan teknolojik ilerleme sömürgeci faaliyetlerin artmasına yol açarak Afrika ülkeleri üzerinden ekonomik çıkar sağlamak isteyen Batı toplumları arasında çekişme yaratır. Bu gibi politik-ekonomik durumların Avrupa genelinde yarattığı gerginlik ve artan nüfusla birlikte büyük kentlerin kalabalıklaşması 1890-1940 yılları arasında yaşayan sanatçılar üzerinde yeni dünyaya dair kaygı oluşmasına sebep olur. Sanatçılar gelişim, akıl, bilim gibi aydınlanmanın ideallerine olan inancını yitirerek

karamsarlığa sürüklenir. İşte modernlik bu nesnel değişimlerin toplumsal ve kültürel durumuna karşılık gelir.¹

“Hayatın ikiliği yeni keşfedilmiş bir şey değil, coincidentia oppositorum fikrine de aşınayız, ama varoluşun çifte anlamı ve hilekarlığı, gerçekliğin her köşesinde insan kavrayışını bekleyen o büyüleyici tuzak, şimdiki kadar yoğun hissedilmemişti hiç.”²

Arnold Hauser, modernizmin kuşkusuz Baudelaire ile başladığını ifade eder.³

Baudelaire yazmış olduğu şiir ve eleştiri yazılarıyla yalnızca edebiyat alanında değil, plastik sanatların da yeniden şekillenmesi konusunda büyük rol oynayarak avangard kuramın oluşması konusunda oldukça etkili olmuştur. Bu durum avangard sanat pratiğinin metinlerle olan doğrudan ilişkisini göstermesi açısından önemlidir, nitekim döneme hakim olan yapıt değil, bireysel sanatçının veya genel akımın avangard söylemini içeren metinlerdir; modern sanat metin dolayımı ile söylem üzerine kurulmuştur.

Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* adlı kitabında “modernite ile kast ettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır.”⁴ ifadesini kullanır. Biçim ve içeriğinin sürekli değişmesine bağlı olarak devingen olan sanat kavramı onu oluşturulan tüm nitelikler

¹ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s.152.

² Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 219.

³ Ali Artun, **Modernliğin Sınırında Sanat: Eleştiri, Özerklik, Siyaset - Üç Konuşma**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.67.

⁴ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Barktay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.214.

değişiyor olmasına rağmen kendi varlığını her daim sürdürür. Bu açıdan modernite sanatın varlığının özsel bir niteliği değil, zamansal bir varoluş modudur. Baudelaire, moderniteyi tarihsel koşullara tabii olarak yaşayan o günün insanların edimlerinden hareketle tüme varımcı bir çıkarımla sorunsallaştırır. Bu sebeple modern sanatçı ve onun edimleri değişen toplumsal koşulların sonucu olarak okunmalıdır. Nitekim Kandinsky'nin de belirttiği gibi “her sanat eseri kendi çağının çocuğudur.”⁵

Genel olarak bu dönemin sanat yapıtları modern uygarlığa karşı yapılan eleştirinin temsil biçimi olarak görülebilir. Bu açıdan Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dada ve Konstrüktivizm akımlarının, uygulamada görülen biçimsel ve söylemsel farklılıklarına rağmen, aynı gerçekliğe verilen tepkiler olmaları açısından özünde bir madalyonun farklı yüzleri gibidir. Bu dönemde yalnızca elli sene gibi kısa bir zaman diliminde farklı bu kadar çok sanat akımının ortaya çıkmasının sebebi modernizmin kendi anlık ve değişken doğasına temellenir. “Yeni gerçeklik doğası gereği ilerlemeci olduğundan daima yeniliğe mahkumdur.”⁶ Modern sanat akımlarının çeşitli biçimlerde somutlaştırdığı temsiller sanatçıların gerçeklikle kurduğu ilişkinin niteliğine bağlı olarak söylemsel (ideolojik/metinsel) farklılıklara temellenir.

⁵ Kandinsky, **a.g.e.**, s.19.

⁶ Ali Artun, **Modernliğin Sınırında Sanat**, s.45

2.1. Temsilden İfadeye: Ekspresyonizm

“Empresyonist hareket modern sanat içinde avangardcılığın prototipi olarak yer alır.”⁷ Empresyonist ve post-empresyonist sanatçılar tercih ettikleri yeni konular ve doğal biçimi bozan yaklaşımlarıyla yeni bir duyarlılığın öncüleri olmuş, Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) adı verilen sanatsal üslubun doğmasına yol açmıştır.

"Empresyonizmin amacı tanıttığı nesne idi: Resimde görülen şey, aynı zamanda resmin anlamıydı. (...) Ekspresyonizmde ise, resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Bu yansıtma (somut öge), anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır. Bir bakıma, anlatılmak istenen şey resmin, tiyatro oyununun ve şiirin ötesinde başlar.”⁸

Batı medeniyetinin geldiği nokta itibariyle rahatsızlık duyan sanatçılar sömürgeci toplumlardaki yalın ve doğal (primitif) sanat formlarından etkilenerек görsel nesnelliğin taklitçisi olmayan yeni bir üslup benimsemesi sonucunda sanat yapısını dönüştürür. Hermann Barr, Empresyonistleri küçümseyerek duyulur dünyayı zorlayan Picasso, Matisse, Kandinsky ya da Marc gibi sanatçıların hepsini genel olarak Ekspresyonist olarak ele alır. Nitekim tüm bu sanatçılar arasında temelde ortak bir nitelik vardır; bu da Empresyonizmin yaratmaya çalıştığı gerçeklik yanılsamasına karşı gösterdikleri küçümseyeci tavidir.⁹ İzlenimci veya natüralist

⁷ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 31.

⁸ L. Richard, **a.g.e.**, s. 9.

⁹ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 141

olarak adlandırılan sanatın ironik bir biçimde dünyanın gerçekliğinden oldukça uzak olduğunu, bu açıdan doğalcı / gerçekçi sanatın mümkün olmadığını savunulmaktadır. İdealize edilmiş formlar aracılığıyla estetik olarak hoşla gitmeyi amaçlayan güzel biçim ve konular dünyanın nesnel gerçekliğiyle uyuşmaz.

“Doğayı doğrudan betimlemek istemiyoruz. Doğanın özünü yorumlamak, ruhaniliğini vurgulamak gayesindeyiz.”¹⁰ - Der Blaue Reiter Almanagi

Gözlerinin önündeki dünyadan hoşnut olmayan sanatçılar varolmanın çıplak gerçekliği ile yüzleşmek adına dışarının izlenimi yerine, içlerinin dışavurumuna yönelerek sanat yapıtında aracılığıyla özsel olana dair arayışın sinyallerini vererek soyut sanata zemin hazırlar.¹¹ Ekspresyonist sanat yapıtlarında anlam görsel gerçekliğin temsilinden gerçeklik karşısında duyulan öznel hislerin ifadesine evrilir. Bu dönemin sanatçıları Ekspresyonist objektifliği yargı belirtmekten aciz olmakla suçlar; nitekim önceki bölümde de belirtildiği gibi gerek bilimsel optik çalışmalar gerek ise fotoğrafın keşfi gibi gelişmeler dünyanın aynası olarak sanat kavrayışını anlamsızlaştırır. Bu açıdan sanat yapıtı doğal deneyimde doğrudan görülemeyen öznel hisleri temsil etmek suretiyle sanat olmayan diğer şeylerden ayrılarak kendine özel bir anlam kazandırmalıdır.

¹⁰ Erden, **a.g.e.**, s.146.

¹¹ Gombrich, **a.g.e.**, s. 566.

Resim 29: Ernst Ludwig Kirchner, Şair Leonhard Frank'ın Portresi, 1917



Kaynak: <http://www.actingoutpolitics.com/ernst-ludwig-kirchners-portrait-of-a-poet-leonhard-frank-1917-disinterested-thinking-philosophical-sadness-and-cognitive-sensitivity/>

Edward Munch, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt Rottluff, Vassily Kandinsky, August Macke, Franz Marc gibi Ekspresyonist sanatçılar yapıtları aracılığıyla modern dünyanın kaotik durumu karşısında sanatçının duyduğu kaygıyı temsil eder. “Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fişkırdığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilir.”¹² Primitif biçimler aracılığıyla görünüşe çıkan yapıtların anlamı, hızlı kentleşme, endüstrileşme, bireyselleşme gibi modernleşmenin getirdiği bazı kaygı verici dinamiklere karşı duyulan eleştirel tavidir. Bu açıdan Ekspresyonist resimlerde, tıpkı Post-Empresyonizm’de olduğu gibi, anlam salt konunun hakimiyetinde değildir;

¹² Richard, **a.g.e.**, s. 7.

konu önemsizleşir. Bu açıdan anlamın kurulmasında biçimin konuya üstün olduğu söylenebilir.

Resim 30: Karl Schmidt-Rottluff, Gece Vakti Evler, 1912.



Kaynak: https://www.moma.org/learn/moma_learning/karl-schmidt-rottluff-houses-at-night-1912/

Sanatçıların bu yeni arayışlarını yayınladıkları metinler aracılığıyla duyurur. Her ne kadar 19.yüzyılda yüzyılda sembolistler de yaratım süreçleri ve amaçlarını örtük bir biçimde ifade eden metinler yayınlamış olsalar da *Die Brücke*¹³, kendi hareketlerinin amacını ortaya koymak için bir manifesto yayınlayan ilk topluluktur.¹⁴

¹³ 1905 yılında Dresden’de kurulan avangard sanat akımı. Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt Rotluff, Fritz Bleyl, Erich Heckel önde gelen temsilcilerindendir.

¹⁴ Die Brücke manifestosu akımın sanatçıları tarafından üretilen yapıtların biçimsel ilkelerini değil, sanatçıların görünüşe çıkartmak istedikleri tinsel anlamı ifade eder. Nitekim herbiri öznelliğin temsili olmaları ve sanatçıların ruhsal durumlarını ifade etmeye çalışan ekspresyonist yapıtlar arasında formel bir bütünlükten söz edilemez. Die Brücke’nin ardından bir diğer ekspresyonist grup olan Der Blau Reiter de 1912’de yayınladığı almanakta amaçlarını dile getirir.

“1906 yılında Dresden, Seifert fabrikasındaki sergilerinde gravür bir ilan olarak kendi programlarını dağıtmışlardır.”¹⁵ Bu açıdan Baudelaire ile başlayarak 20. yüzyıl boyunca süregelen sanat yazını ve sanat pratiği arasındaki aktif ilişkinin ilk yansıması olması açısından önem taşır. Dönemde yer alan neredeyse tüm akımlar amaçları ve yapıtlarının anlamını yalnızca plastik olarak görünüşe çıkarmakla yetinmeyerek, imge ile sözün birleşmesine yol açacaktır.

2.2. Görmeyi Yeniden Deneyimlemek: Kübizm ve Fütürizm

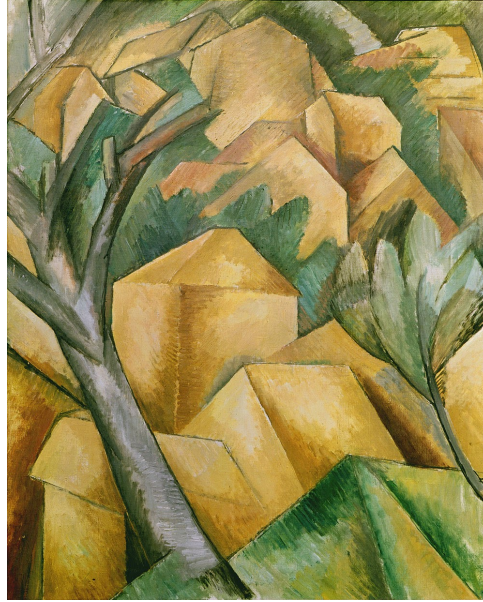
"Resim bizim önümüze bir insanın görebileceği ve görmesi gereken, genellikle de göremediği şeyi koyar." -Goethe

Görsel gerçekliğe duyulan sadakatin zirvesi sayılabilecek empresyonist yapıtlar sanatçının öznelliğini paranteze alarak sanat yapıtını retinal mimesis haline getirmişlerdir. Ardından Post-Empresyonist sanatçılardan Van Gogh ve Seurat'ın öncüsü olduğu Ekspresyonizm ile birlikte anlamı oluşturan önemli bir faktör olarak sanatçı öne çıkmış; yapıtlar salt görmenin değil, zihinsel kavrayışın da temsili olmuştu. Kübist sanatçılar ise Cezanne'ın biçimsel kavrayışını örnek alır, Picasso'nun ve diğer Kübist sanatçılarında sıklıkla belirttiği gibi Kübizm'in babası Cezanne'dır. Cezanne ve onun izinden giderek biçimsel öğeler üzerine yoğunlaşan Kübist yapıtlar dünyayı anlama ve sorgulama zeminidir. Fakat bu anlama salt

¹⁵ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 88.

duygudurumlarını referans almaz; uzamdan soyutlanması yoluyla nesnel gerçeğin özünü kavramayı amaçlar. Ekspresyonistler dünya karşısındaki hislerini temsil ederken, Kübistler varolan tek tek nesnelerin (insan, nesne veya manzara olsun) algıda doğrudan deneyimlenemeyen doğasını anlamaya çalışır. Kübizm'in amacı dünyayı biçimsel geometrik temele oturtmak yoluyla, gözden kaçırılan güzellik ve bütünlüğü göstermektir. Nitekim Jean Metzinger'in ifade ettiği gibi "Betimlemenin olası olduğu yerde resmetmek gereksizdir."¹⁶ Bu açıdan mimetik, süslemeci veya simgesel niyetlerini reddederek, sanat aracılığıyla bir saflık elde edilir.

Resim 31: Georges Braque, Estaque Yakınlarındaki Evler, 1908, Lille Métropole Museum of Modern, Villeneuve-d'Ascq, Fransa



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/78787>

¹⁶ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 211.

Kübist yapıtlardaki biçim ve öz arası ilişkiyi tanımlama hususunda Georges Braque'ın ifadesi dikkat çekicidir. Braque “duyguyu ıslah eden kuralı severim”¹⁷ tümcesiyle Kübizmin Ekspresyonizm'den farklı olarak serbest stilde çalışmadığını, ifade geometrik stilizasyona dayanan kurallı biçim arası ilişki kurduğunu vurgular. Guillaume Apollinaire'in de vurguladığı gibi, “Kübizm eski resim ekollerinden bilhassa Post-Empresyonizm ve Ekspresyonizm'den bir taklit sanatı olmamasıyla değil, kurallı bir biçimde yaratıma yönelen yeni bir kavrayış sanatı olmasıyla ayrılır; kübizm yeni bir dildir.¹⁸ Anlam, yapıtın temsil tekniği ve biçimler arası iç organizasyon aracılığıyla kurulmuştur.

Gombrich, *Sanatın Öyküsü* adlı kitabının ‘Deneyisel Sanat’ adlı bölümünde Kübizm ile ilişkili olarak ilginç iki çıkarımda bulunur bunlardan ilki, Kübistlerin bir nesneyi gözün aynı anda göremeyeceği farklı açılar ile birlikte betimlemesi ile Antik Mısır'da görülen perspektif arasındaki benzerliktir. Mısır sanatına benzer bir şekilde Kübist yapıtlarda bir nesne en karakteristik görüldüğü farklı açılardan betimleyebilir. Bütünün parçalanması ve parçaların farklı açılardan görünüşünün bir arada verilmesi sonucunda yapıt temsil ettiği nesne ile görsel deneyimde benzeşmeyecektir. Bu sebeple Gombrich'e göre sanatçılar izleyicinin parçaları birleştirerek ne gördüğünü doğru bir biçimde anlayabilmesi için keman, gitar, natürmortlar gibi herkesin bildiği gündelik nesneleri konu edinmişlerdir. “Kübist sanatçılar, konunun strükture kıyasla

¹⁷ Ahu Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 54.

¹⁸ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. s. 215.

önemsiz olduğu bu seçimleriyle alımlayıcıyı imgenin temsil ettiğı şey arasındaki ilişkiyi çözmeye yönelik alımlayıcıyı entelektüel bir anlam oyununa davet eder.”¹⁹

Resim 32: Pablo Picasso, Gitar ve Keman, 1912, Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya



Kaynak: <https://www.pivada.com/pablo-picasso-gitar-ve-keman-1912-dolaylari>

Her ne kadar Gombrich veya kübist sanatçılar doğrudan ifade etmese de bu durumda şu söylenebilir gözükmektedir: Yapıt üretiminde anlamı oluşturan önemli etmenlerden biri olan izleyicinin algı ve yorumu sanatçılar tarafından dikkate alınmıştır. Tıpkı görsel gerçekliğin doğrudan temsili olmayan Ortaçağ sanatında da olduğu gibi mimetik temsil ilişkisinin kırıldığında yapıtın asli anlamının ne

¹⁹ Gombrich, **a.g.e.**, s. 575.

olduğunun anlaşılması konusunda yaşanabilecek sorunlar sanatçılar tarafından soru konusu edinilir. Bu açıdan anlam, hem sanatçının dünya deneyimi üzerine yaptığı biçimsel araştırmanın sonucu olarak temsili eser, hem de bu yapıtı deneyimleyen izleyicinin sanatçının kavradığı bir biçimde kavramasını gerektirir. Özetle anlam, sanatçıdan izleyiciye uzanan alternatif yeni bir görme deneyimi haline gelir. Fakat temsilin natüralist betimleden figüratif olmayan soyuta doğru dönüşümü, anlamı muğlaklaştırmaktadır. Anlamın muğlaklaşması ise üç şekilde sonuçlanabilir:

1. Anlamın mutlak olmaması sebebiyle izleyicilerin yapıt deneyimleri ve yorumları arasında bir süreklilik olmadığı benimsenir; izleyici yapıtı anlamlandırmakta özgürdür.
2. Paul Klee'nin 1924'te modern sanat üzerine verdiği konferans metninde de söylediği gibi, bir sanatçının doğrudan eserini açıklıyor olması izleyiciyi yönlendirmektir. Bu sebeple Klee'nin de yaptığı gibi resimden alınan belirsiz izlenimlere ışık tutmak amacıyla izleyiciye genel bir rehber (söylem, metin, manifesto vb.) sunulabilir. Nitekim araştırmanın bu bölümünde sıklıkla vurguladığı üzere modern sanatla birlikte ağırlıklı olarak kendini gösteren söylem ve metnin faktörünün temel sebeplerinden biri de temsil ilişkisinin dönüşümüne bağlı olarak anlamın muğlaklığıdır. Yapıtın ya da imgenin kendi kendini yeterince açık bir biçimde ifşa edemediğine dair duyulan kaygı, sanatçıları neyi neden yaptığını izleyiciye anlatmaya teşvik etmiştir.

3. Temsil ilişkisinde yaşanan kırılma sebebiyle yapıt anlam arası ilişkisinin dönüşümü sanatçı, sanat yazarı veya küratör gibi yapıta ikincil kişiler tarafından hoşnutsuzlukla karşılanır. Bu durumda da Salon sergilerinin kamulaşmasıyla birlikte halk için yapıtları anlatan broşürlerin hazırlanması gibi, anlamın tekilliği doğrudan yapıtı açıklayan metin aracılığıyla sağlanır. Bu üçüncü durumun güncel sanat söz konusu olduğunda yansıması gelecek bölümde ele alınacaktır.

Gombrich'in sanatçıların izleyici ile kurmak istedikleri anlamsal bütünlüğe ilişkin savına karşın Picasso kendisine yöneltilen yapıtlarının ne anlama geldiğine ilişkin soruları alaycı bir şekilde yanıtlayarak, "Herkes sanatı anlamak istiyor. Görmek isteyen görebildikten sonra ne yapmaya çalıştığımızın anlamı var mıdır? Niçin bir kuşun ötüşünü anlamaya çabalamıyorlar?"²⁰ diye sormuştur. Picasso'ya göre hiçbir tablo kelimelerle tam olarak açıklanamaz. Muhakkak ki Picasso'nun ifadesi imgenin özgül doğası dikkate alındığında doğrudur, fakat burada belirleyici olan Kübizm gibi formalist yapıtların alımlama, yorumlama ve anlamlandırma meseleleriyle doğrudan ilgilenmediğidir. Anlam, ikonografik çözümlemeye olduğu gibi genel bağlamda ele alınarak açıklanamaz; anlam, biçime indirgenir; içsel biçimsel organizasyonun görülmesiyle sezgisel olarak kavranılır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki on yılda görülen Ekspresyonizm, Kübizm ve Fütürizm toplum ve sanatın mevcut durumuna karşı avangardın farklı yüzleridir. Yaşanan endüstrileşme Avrupa'nın güneyinde, İtalya'da başka bir şekilde yankı

²⁰ Gombrich, **a.g.e.**, s. 577.

başka bir şekilde yankı bulur. Ekspresyonizm mevcut moderniteye karşı dururken, Kübizm kendini bu modern durumdan soyutlamaya çalışmış, Fütürizm ise modern uygarlığı ve onun temsil ettiği dinamizmi yüceltmıştır. Avrupa devletlerinde görülen gelişimleri İtalya'nın henüz gerçekleştirememiş olmasından muzdarip olan sanatçılar bu geri kalmışlık ve yetişememişlik hissini İtalyan toplumunun geçmişten bağını kopartamamasına bağlar. Kendi adlarını kendileri belirleyen ilk akım olma özelliği taşıyan fütüristler birden çok manifesto aracılığıyla kendilerine özgü yıkıcı politik - militarist bir söylem oluşturur. Bu sebeple Fütürist yapıtların anlamı yalnızca yapıt bazında ele alınamaz, sanatçıların genel siyasi tutumları dikkate alınmalıdır. Fütürizm sanatçıların toplumsal durum karşısında takındıkları farklı ruh hallerini yansıtmaya çalıştığı için Ekspresyonizmle; bu amacı gerçekleştirmek için kullandıkları temsil teknikleri sebebiyle Kübizmden esintiler taşır.

Resim 33: Gino Severini, Hareket Halindeki Silahlı Tren, 1915, The Museum of Modern Art, New York



Kaynak:<https://www.moma.org/collection/works/79418>

Kübizmde anlam biçime indirgenmiştir, Fütürizm de ise Kübizm’in üslupsal özelliklerini büyük ölçüde benimsemekle beraber hedeflenen dinamizmi temsil etme amacıyla üslupsal değişimler yaşanır. Bu sebeple teknoloji hız ve dinamizmi duyulan tutku resimde gerek konu gerek biçimin değişmesine yol açar; Fütürist yapıtlarda uçak, araba, tren gibi nesnelerin sıklıkla ele alındığı görülür.

“Hakikate olan gereksinimiz arttıkça, biçim ve renk bugüne kadar anlaşıldığı anlamda bizi tatmin etmiyor.”²¹ (...) “Resimde evrensel dinimiz dinamik bir duyum olarak aktarılmalı!”²²

²¹ Antmen, **a.g.e.**, s. 73.

²² Harrison - Wood, **a.g.e.**, s.178.

Fütürizm, 1909 yılında şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından hazırlanan bir manifesto aracılığıyla duyurulur; manifesto İtalyan sanatçıları iş birliğine çağıran bir tür politik çağrıdır.²³ ilk kez Realizm ile izleri görülen sanat yapıtının ideolojik bir aygıt olarak olarak sunulması durumuna ilişkin olarak Fütürizmle ivme kazanır. Fütürist yapıtların anlamı doğrudan mevcut toplumsal-politik ve eleştiri tarafından karakterize edilir.

2.3. Yakından Bakmak: Nesnelliğin Soyutlanması

Birinci Dünya Savaşı'nın arifesinde Avrupa'ya hakim genel buhranın sanatta temsil ve anlam meselesi üzerindeki üçüncü yansıması soyut sanattır. Aslında sanatta soyutlamanın ilk kez 20. yüzyılın başında ortaya çıktığı söylenemez, ilksel toplumlar ve simgeci temsil ilişkisi kuran sanat eserleri de nesnel gerçekliğin soyutlanması yoluyla yapılmıştır. Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim* adlı kitabında, "soyutlama eğilimi ile yerleşik hayata geçmek arasında bir ilişki bulunduğunu; insanın doğa karşısındaki korku ve bilgisizliğinin bu eğilimi arttırdığını ifade eder."²⁴ Gerçeklikle kurulan bu yeni ilişki biçiminin temelinde yalnızca toplumsal ekonomik siyasal koşullar bulunmaz; dönemin bilimsel ve felsefi arka planında yaşanan gelişmeler de sanatçıları o güne dek bildikleri herşeyi yeniden sorgulamasına yol açar. 1905 yılında Albert Einstein'ın maddi gerçekliğin yegane değişmez yapı taşı olan atomu parçalayarak atom altı düzeye erişmesi; 1900 yılında yayınlanan *Düşlerin*

²³ Antmen, **a.g.e.**, s. 65.

²⁴ Worringer, **a.g.e.**, s. 19.

Yorumu adlı kitapta bilinçdişı kuramıyla Sigmund Freud, Descartes ve Kant'ın dünyanın kurucu ilkesi olarak gösterdiği öznenin aslında bütünlük teşkil etmediği ve benliğin aslında tam olarak bilinemeyecek karanlık bölgelerden oluştuğunu söylemesi gibi arka planda yaşanan gelişmeler bilginin güvenilir kaynakları olarak görülen herşeye dair şüphe duyulmasına yol açar. Ardından, rasyonel akla temellenen bilginin imkansızlığına dikkat çeken Henri Bergson, 1907 yılında yayınladığı *Yaratıcı Evrim* adlı kitabıyla, bu kaotik durumla ilişkili olarak aklın kavramakta yetersiz olduğu hakikatin öznel sezgiler aracılığıyla görülebileceği savını ortaya atarak ve yeni bir görme biçimi önerir. Tüm bu koşulların bir araya gelmesi sonucunda dönemin sanatçılarının yaşadığı huzursuzluk, sanatta soyut bir eğilimin oluşmasına zemin hazırlar. Worringer'in ifadesiyle, dönemin sanatçıları tıpkı ilksel insan gibi doğa karşısındaki bilgisizliğiyle körüklenen korkusunu bastırmak adına sanat yapıtına yeni bir anlam yükler.

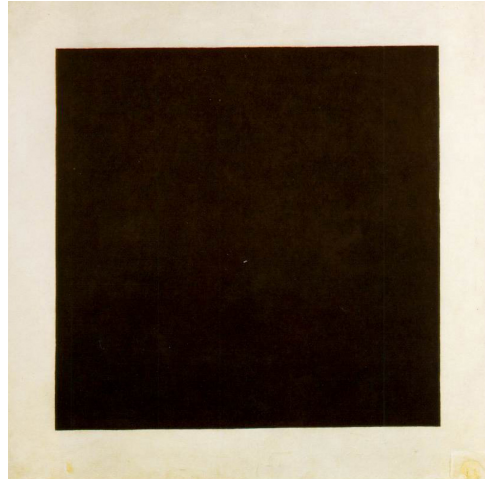
“Soyutlama güdüsü, soyut biçimi temel bir zorunlulukla yaratır. O halde bu soyut kanuni biçimler dünya tablosunun büyük karışıklığı karşısında insanın huzur duyabildiği biricik ve en yüksek biçimlerdir. (...) Organik keyfilik gördüğü yerde sanatçı soyutlama dürtüsüyle harekete geçer.”²⁵

Bu dönemin önde gelen soyut sanatçıları olan Vassily Kandinsky, Paul Klee, Kazimir Malevich ve Piet Mondrian arasında biçimsel farklılıklar olmasına rağmen ortak bir sanat dürtüsü bulunur, görsel gerçekliğin değişkenliği ve bu açıdan kesinlikten yoksun olması sebebiyle nesnelliğin soyutlanması yoluyla şeylerin özünün ortaya çıkartılması amacıdır. “Nesnel dünyadaki hiçbir şey, bilinçli zihnimize

²⁵ Worringer, **a.g.e.**, s. 20-21.

görüldüğü kadar güvenli ve sarsılmaz değildir.”²⁶ Soyut sanatçılarda hem Platon’un ideler öğretisinin hem de Edmund Husserl fenomenolojisinin izleri yoğun bir biçimde görülür. Bu açıdan Post-Empresyonistlerle başlayan hakikat arayışı olarak sanat yapıtı, varlığın asli anlamının gün yüzüne çıkartıldığı felsefi bir sorgulamaya dönüşür. Yapıtın anlamı, görünüşün ardındaki mutlak gerçekliğin ifadesidir. Bu anlamda yapıt bir çeşit *aletheia* olarak, geleneksel olarak ona yüklenen tüm nitelikleri soyutlayarak spiritüel, teozofik bir nitelik kazanır. Resim 34’te yer alan Kazimir Malevich’e ait resim özsel gerçekliğe ulaşmak için cüretkar bir girişimi temsil eder. Maddi dünyaya ait tüm yanılsamaları geçersiz kılarak hiçliğin özel bir formu haline gelir; bu açıdan anlamı evrensel düzene işaret eden saf geometrik biçimdir.

Resim 34: Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, Rusya



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459>

²⁶ Kazimir Malevich, **Nesnesiz Dünya-Suprematizm Manifestosu**, Çev. Cansu Tapan, Dedalus Yayın, 2013, s.85.

Soyut sanat, doğal deneyime dayanmıyor olması anlamında saf soyut değildir, soyut somut bir nesnenin soyutudur. Bu açıdan ironik olarak görülebilecek bir biçimde “soyut sanat, insan ve yaşamla kırılma anlamında soyut değildir, sanatçının izlenimleri tümüyle doğaldır.”²⁷ Rasyonel bilginin imkansızlığıyla ilişkili olarak mantıksal çıkarım ve önermeler dışlanır fakat, nesnel deneyim yadsınmaz.

“Doğa, bana ilham veriyor, bende bir şey yapmak için dürtü uyandırıyor ama ben gerçeği olabildiğince yakından ele almak istiyorum. Bu nedenle ben şeylerin özüne ulaşana kadar her şey soyutlanmalı! - Piet Mondrian”²⁸

Yukarıdaki ifadenin kanıtlanması adına Resim 35, 36, 37 ve 38’te yer alan Piet Mondrian’a ait soyut resimler ele alınabilir. Resimler, ilk bakışta fiziksel dünyaya referans veriyor gibi görünmemesine rağmen aslında nesnel ağaç deneyiminden hareketle yapılmıştır. Mondrian ağacın özünü ortaya koymak adına tek tek ağaç deneyimlerinde ortak olmayan zorunsuz nitelikleri soyutlayarak resimlerinde ağaç özünü ortaya çıkarmaya çalışır.

²⁷ Michel Ragon, **Modern Sanat**, Çev. Vivet Kanetti, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009, s. 12.

²⁸ Christopher GREEN, **The European Avant- Gardes**, s. 338.

Resim 35: Piet Mondrian, Kırmızı Ağaç, 1908, Gemeentemuseum Den Haag, Hollanda

Resim 36: Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911, Gemeentemuseum Den Haag, Hollanda

Resim 37: Piet Mondrian, Çiçekli Elma Ağacı, 1912, Gemeentemuseum Den Haag, Hollanda

Resim 38:: Piet Mondrian, Oval Kompozisyon (Ağaçlar), 1913, Gemeentemuseum Den Haag, Hollanda



Kaynak 35: <https://www.piet-mondrian.org/the-red-tree.jsp>

Kaynak 36: <https://www.alamy.com/stock-photo-piet-mondriaan-mondrian-netherlands-dutch-1872-1944-flowering-appletree-52222833.html>

Kaynak 37: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jun/02/mondrian-tortured-quest-for-spiritual-salvation-gemeentemuseum-hague>

Kaynak 38: <https://thecharnelhouse.org/2014/10/29/mondrian-and-on-and-on/piet-mondrian-dutch-1872-1944-composition-in-brown-and-gray-gemalde-no-ii-composition-no-ix-compositie-5-1913-oil-on-canvas-33-34-x-29-34%22-85-7-x-75-6-cm/>

Soyut eğilim gösteren sanatçıların nesnel gerçeklikle kurduğu bu yeni özsel ilişki Paul Klee tarafından şu şekilde açıklanır: “Sanatçı bir ağaç gibidir, nasıl ki bir ağacın toprağa uzanan kökleri ile çiçek verdiği dalları birbirine benzemiyorsa, bir sanatçının dünya deneyiminden aldığını birebir şekilde yapıtında yansıtması beklenemez.”²⁹ O halde soyut bir yapıt, olanaklı deneyim ufkunu aşarak, doğanın resimde yeniden doğmasına imkan verir. Böylece yapıt, deneyimde doğrudan verilmeyen evrensel düzenin imgesel yolla ifşası haline gelerek, bilgiye arabuluculuk eder.

“Resim amacı olan bir kudrettir ve insan ruhunun gelişimine ve inceltimine hizmet etmelidir. (...) Ruh rızkını sadece o biçim içinde edinebilir.”³⁰

²⁹ Paul Klee, **Modern Sanat Üzerine**, Çev. Rahmi Ögdül, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2007, s. 13.

³⁰Kandinsky, **a.g.e.**, s.96.

Kübizmin soyutlamaya doğru bir adım olduğu ifadesi ve nesnel temsil ilişkisinin kırıldıkça anlamın muğlaklaşacağı iddiaları, soyut sanat söz konusu olduğunda oldukça açık bir biçimde görülür. Paul Klee, soyut sanatta ‘çağrışım’ meselesinden söz eder. Soyut yapıt karşısında izleyici önceden kabul ettirilmiş temsil eden ve temsil ettiği şey olarak anlam ilişkisi kuramaz, bu açıdan nesnel dünya deneyimini paranteze almak durumundadır. Bu durum sanatçı ve izleyici arasındaki duygusal yanlış anlaşılmanın kaynağını oluşturur. Yapıttaki imgelerin çağrışımsal özellikleri kullanılarak anlamlı bir yoruma ulaşması beklenir. Kandinsky’nin ifadesiyle, “anlama, seyircinin olgunlaşarak sanatçının bulunduğu noktaya yaklaşmasıdır.”³¹ Bahsedilen soyut sanatçıların her birinin kendi amaç ve yapılarının genel anlamını ifade eden metinler kaleme almış olmasının temel sebebi bu, izleyici sanatçı arasındaki ‘anlam uygunluğunun’ sağlanmasıdır.

Soyut sanat, fenomenoloji, psikanaliz, yapısalılık ve göstergebilimin ortaya çıktığı zaman diliminde yaşanan kesişme şüphesiz ki tesadüf değildir. Mutlak olanın ve dolayısıyla mutlak anlamın parçalandığı ve belirsizleştiği bir dönem yaşanmaktadır. Birinci bölümde genel olarak anlattıldığı üzere Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim* adlı kitabında dildeki göstergelerde gösteren ile gösterilen arasında zorunlu bir bağ olmadığını söyleyerek ‘anlamın zorunsuzluğu’ meselesine kapı aralamış; temsil eden ve temsil edilen arasındaki ilişkinin yorumlanması sorunu doğmuştur. Figüratif olmayan soyut sanat özelinde ise anlam büyük bir probleme

³¹ Kandinsky, **a.g.e.**, s.22.

dönüşür. Alımlayıcı izleyicinin deneyimde doğrudan ne olduğunu çıkarsayamadığı soyut yapıt, sonsuz biçimde yorumlanabilir.

Sanat yapıtı gibi görsel göstergelerde anlamı sorunsallaştıran Umberto Eco'nun çalışmalarından soyut sanatta anlam sorunu konusunda faydalanılabilir. Eco, *Açık Yapıt, Yorum ve Aşırı Yorum, Yanlış Okumalar, Alımlama Göstergebilimi*, gibi kitaplarında yapıt-sanatçı / yapıt-izleyici arasındaki giderilemeyen anlam belirsizliğini aşmak adına bazı yöntemsel önermelerde bulunur. Eco, metnin (ya da resmin) yorumlanması aşamasında yapıtın derin amacının keşfedilmesi ve yorumlamanın yapıtın öz niteliği ile ilgili bir varsayımla bağıntılı olması gerektiğini söyler. “Üretme ve yorumlama arasındaki seçim ile yazarın, yapıtın ya da okurun amacı arasındaki seçimin birleşmesinden doğan geniş tipolojiyi yakından incelemek gerekir.”³² O halde, sanatçının niyeti, sanat yapıtının kendi fiziksel niteliği ve izleyicinin deneyimi arasında kurulan üçlü kurgunun bütünlük teşkil etmesi gerekir. Yorum ve aşırı yorum arasında ayrım yapılma; yapıtın biçim ve içeriksel özellikleri ile sanatçının niyeti dikkate alınarak aşırı yorumdan kaçınılmalıdır.

“Bu tür eğilimlerin her birinin altında yatan sav şudur: Herhangi bir metnin (dilsel olmayan bir metin de olabilir) işleyişi, üretilme anının yanı sıra (ya da üretilme anı yerine) bu metnin anlaşılması, gerçekleşmesi, yorumlanması açısından hem alıcısının (gönderilen) oynadığı rol, hem de metnin bu tür katılım biçimlerini nasıl öngördüğü göz önüne alındığında açıklanabilir.”³³

³² Eco, *Alımlama Göstergebilimi*, s.24.

³³ *A.e.*, s.17.

O halde manifestolar çağı olarak görülebilecek bu modern dönemin metin ve söylem ile kurduğu derin ilişkinin nedeni açığa çıkar, sanat tarihi boyunca değişen ‘yapıt, sanatçı, izleyici’ üçgeninde izleyicinin de anlam kurucu bir öge olarak öne çıkmaya başladığı bir döneme doğru geçiş yaşanmaktadır. Ortaçağ simgeci sanatında da izleyici ve onun yorumu dikkate alınmıştı fakat hem sanatçının hem de izleyicinin yapı bozucu - anlam kurucu olmasını engellemek adına ikonografik bir gelenek vardır. Bu açıdan yapıtın kendisinin sanatçı ve izleyici üzerinde otorite olduğu bir dönemdir. Descartes, Empirizm ve nihayetinde Aydınlanma sonrası dünyanın kurucu ilkesi olarak öznenin öne çıkmasıyla sanatta da sanatçının yükseldiği bir döneme şahit olunur. Fakat bu dönemde hala görsel gerçekliği birebir yansıtmaya çalışan mimetik temsili ilişkiler sürdürüldüğü ve sanat bilinçli yüksek bir zümrenin uğraşı olduğu için yapıtın anlamı konusu büyük bir problem haline henüz gelmemiştir. Öncelikle sanatın kamusallaşması sonucunda açıklayıcı metinler ve sanat eleştirisinin doğması, sonrasında temsil geleneğinde yaşanan büyük kırılma yapıtta anlam meselesinin öne çıkmaya başlamasına yol açar. Örneğin Cezanne Empresyonistlerin 1874’te düzenlediği sergide *Asılan Adam* (1873) adlı tablosunun anlaşılamayacağını düşünerek sergiden kaldırılmasını dahi istemiştir.³⁴ Bu ölçüde sanatçıların da anlamın aktarımı problemi üzerine söylenebilir. Bu açıdan manifestolar ve sanatçıların yazdığı metinler hem politik dışavurumsal bir söylem ve çağrıdır; hem de anlamın doğru bir biçimde taşınması konusunda yararlanılan bir yöntemdir.

³⁴ Erden, **a.g.e**, s. 82.

Ali Artun, *Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş* adlı kitabında sanat manifestolarının ortak özelliklerini şu şekilde sıralar: Devrimci bir gelenekten beslenir; sanatın yıkıcı gücüne duyulan inancı ifade eder; sanat ve sanatçının varlığı nihilist bir tavırla sorgulanır; kamu onayından kaçınarak genel olarak benimsenene karşı duruş söz konusudur.³⁵ Her ne kadar Artun doğrudan ifade etmemiş olsa da, tüm bu özellikler yapıtı özelinde genel olarak sanatın anlamına ilişkin niteliklerdir, bu açıdan manifestolar (ve metinler) anlam üretilen ve aktarılan araçlardır.

Kandinsky, Mondrian hangi rengi neden seçtiklerini ve o rengin hangi anlamı temsil ettiğini ayrıntılı bir biçimde açıklamıştır. Gerek sanatçıların kişisel metinleri gerek ise genel akımın metinleri *örnek okur* üretmeyi amaçlamıştır. Örnek okur, Eco'nun yapıtta anlam meselesi konusunda kullandığı bir kavramdır. Eco'ya göre,

“Bir yapıt kendi örnek okurunu üretmeyi amaçlayan oluşturulmuş bir gerçekliktir. Örnek yazar, metin stratejisi olarak, belli bir örnek okur üretmeye yönelen yazardır. Ve işte bu noktada da yazarın amacına ilişkin araştırma ile yapıtın amacına ilişkin araştırma çakışır.”³⁶

Bu sebeple dönemde açık bir biçimde ortaya konulan söylem, izleyici üzerinde bir anlam denetimi veya tahakkümü yaratmayı amaçlamaz; yalnızca izleyiciyi yönlendirmeyi amaçlar. Anlamın tahakkümü ve izleyiciye anlamın dayatılması meselesine ilişkin tartışmalar üçüncü bölümde post-modernizm ve

³⁵ Ali Artun, **Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 28-44.

³⁶ Umberto Eco, **Alımlama Göstergebilimi**, s. 39.

güncel sanat pratikleri odağında incelenecek, anlam ve iktidar arası bir ilişki olup olmadığı tartışılacaktır.

2.4. Anlamın Reddi: Dada

Friedrich Nietzsche, *Şenbilim* (1882) ve *Putların Alacakaranlığı* (1889) adlı kitaplarında Batı uygarlığının yaşadığı kriz itibarıyla eski Tanrı'nın öldüğünü ilan ederek mevcut dini doktrinin etkisini yitirdiğini savunur. Nietzsche'ye göre hakikat, kendisinden bir şekilde kurtulmamız gereken bir ayak bağıdır.³⁷ O, şimdiye kadar kabul gören değerlerin anlamını yitirdiğini göstererek, mutlak bilginin imkansızlığına dikkat çeker ve nihilizmi savunur. Artık neden ve niçin soruları yanıtlanamaz olmaları bakımından değerini yitirmiştir. Bu sebeple varoluş anlamsızlığa sürüklenmiştir. Nietzsche felsefesi genel olarak tüm modern felsefe ve sanat üzerinde etkili olsa da en açık bir biçimde Dada harekette yansımasını bulur. Nietzsche 'tanrı öldü' derken, dada ise 'sanatın öldüğünü' ifade eder. Soyut sanatçılardan farklı olarak dadacılar nesnel gerçeklik ve rasyonel bilginin imkanına dair duyulan şüphenin sonrasında 'anlam aramanın anlamsız olduğunu' savunarak, sanatı nihilizmle birleştirir. Onların bu tavrı içinde bulundukları sosyal toplumsal durumun yarattığı isteksizlik ve umutsuzluğun temsilidir. Dada manifestosu şöyle söyler:

³⁷ Friedrich Nietzsche, **Tan Kızıllığı**, Çev. Hüseyin Salihoğlu-Ümit Özdağ, İmge Kitabevi, Ankara, 2001, s. 35.

“İnsanın baktığı herşey sahte!”³⁸ (...) Mantık hep yanlıştır!”³⁹

1918 yılında Tristan Tzara tarafından yayınlanan *Dada Manifestosu*’nda dada yıkıcı bir eylem olarak tanımlanır.⁴⁰ Belleğin yıkımı olarak geçmişin, anlamsızlığın ifadesi olarak geleceğin yıkımıdır. Varoluşa atfedilen deterministik ilişkileri reddederek bireyleri özgürleştirir. “Dada bir anlam taşımaz.”⁴¹ Tzara’nın söyleminde Nietzsche felsefesinin etkisi şüphesiz ki büyüktür. Tzara modern toplumun geldiği nokta itibariyle onur, ülke, ahlak gibi bir zamanlar insanların gereksinimlerine karşılık verebilen kavramların içlerinin boşaltılmış olduğu ve geriye anlamsız bir kural silsilesinin kaldığını ifade eder.⁴² Sanatsal üretimde ‘rastlantısallık ve doğaçlama’ faktörlerini vurgulanması aklın ve estetiğinin eleştirisidir.

³⁸ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 285.

³⁹ **A.e.**, s. 287.

⁴⁰ Antmen, **a.g.e.**, s. 122.

⁴¹ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 284

⁴² Antmen, **a.g.e.**, s. 123.

Resim 39: Andre Masson, Otomatik Çizim, 1924, Museum of Modern Art, New York



Kaynak:https://www.moma.org/learn/moma_learning/andre-masson-automatic-drawing/

Nitekim insanlığın içine düştüğü bu korkunç durum, aydınlanmacı aklın ve burjuvazinin ürünüdür. “Dada burjuva sanatını, burjuva düzeninin ve burjuva rasyonalizminin milyonlarca kişinin ölümünden suçlu olduğunu savunur.⁴³ Bu sebeple Dada, modern toplumun içine düştüğü anlamsızlığın tasviridir. Anlamın indirgenerek dönüşümü değil, anlamın reddidir.

⁴³ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 251.

kazanarak, sanat piyasasının bir parçası olmasının engellenmesi ve sanatın ortadan kalkmasının yolu, yapıtı anlamsızlaştırmaktır. Bu amaçla yola çıkarak sanatın anlamı ve sınırlarını yoklayan Marcel Duchamp 1917 yılında *ready-made* (hazır nesne) kullanmıştır.

Resim 41: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Tate Online



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

O, sıradan nesneyi sanat yapıtı haline getirerek sanatı imha etmeye çalışır. Her şeyin sanat yapıtı olabilme imkanı olması, sanat yapıtı olmanın ne anlama geldiği sorusunun sorulmasına yol açar. Bu açıdan her ne kadar Duchamp, karşı-sanat girişimiyle anlamı reddetmiş olsa da ironik bir biçimde bu durum tarihte hiç olmadığı kadar sanatın anlamının üzerine düşünülmesine yol açmıştır. “Anlamın

reddedilmesi bile anlamın varlığına işaret eder.”⁴⁵ Bu açıdan Dadacılık ile birlikte sadece yapıt - anlam arası ilişkiler değil, genel olarak sanat kavramının kendisi üzerine sorgulama yapılmaya başlanır.

“Duchamp’ın sergisi modernist estetiğin sorunsalıdır, onun kavram ve kurumlarıdır: Özgünlük, yenilik, biriciklik, otantiklik, yararsızlık, çıkarsızlık, öznellik, sergi, galeri müze, müellif, telif, tarih eleştirisi...değer, norm, kanon... Pisuar modernliğinde ötesinde sanat-zanaat, sanat-sanayi ve mimesis gibi ezelden beri süren kadim meseleleri de uyandırır”⁴⁶

18. yüzyıla kadar sanat olmanın anlamı zanaat ve mimesis iken bu soruya verilecek yanıt açıktır. Fakat sanatın araçsal oluştan, temsiliyetten, hoşla gitme amaçları ortadan kalktığında hala bir şeyi sanat yapıtı haline getiren koşullar nelerdir? Duchamp yapıtı sorunsal bir hale getirerek sanat sezgisinin işleyişine dikkat çekmiştir. Onun bu edimiyle yapıt olmanın anlamı, yapıtın nesnel varlığını aşarak arkasında yatan düşünsel etkinliğe dönüşür; yapıtla söylem sıkı sıkıya ilişki içerisinde. Böylelikle yapıt ve anlam arası ilişki, sanatçı-yapıt-izleyici üçgeninin dışına çıkarak büyük dönüşüm geçirir; yapıtın anlamı kendi tekilliğinde yahut üretici-alımlayıcı ile olan ilişkisiyle sınırlı kalmaz; “Sanat olmanın anlamı nedir?” sorusu ile özdeşleşerek ontolojik felsefi sorgulamaların yapıldığı bir alan haline gelir.

⁴⁵ Bürger, **a.g.e.**, s.140.

⁴⁶ **A.e.**, s. 20.

2.5. Anarşiden Yeni Düzene Çağrı: Sürrealizm

1920'lerin başında Paris'te bir araya gelen sanatçılar, Birinci Dünya Savaşı'nın ve onun yol açtığı felaketlerin sorumlusu olduklarına inandıkları kent soylu topluma güvenlerini yitirir.⁴⁷ Dadaistlerden ayrılan Andre Breton, Paul Eluard, Louis Aragon gibi sanatçılar nihilizm düşüncesinden sıyrılarak yeni bir dünya kurma ümidi ile Sürrealizm akımını başlatır.⁴⁸ "Sürrealizm, Dada gibi, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir."⁴⁹ Akımın düşünsel arka planı Sigmund Freud tarafından insan davranış ve düşüncesinin temel dayanağı olarak görülen bilinçaltı kuramına dayanır. 1924 yılında Andre Breton tarafından yayınlanan *Birinci Gerçeküstücü Manifesto*, sanat yapıtında doğaçlama aracılığıyla biçim kazanarak somutlaşan bilinçaltı yaşantılarını öne çıkarmanın gerekliliğini savunur. Nitekim varoluşa ilişkin temel problemlerin çözüme ulaşması ancak bu karanlıkta kalan bilinçdışı yaşantıların anlaşılmasıyla çözülebilir. Rasyonel akla, etikten estetiğe, meydan okuyan Sürrealizm, düşüncenin gerçek işleyişi akla duyulan körü körüne inancı eleştirerek bugüne kadar gözardı edilen üst benlik yani bilinçaltı yaşantılarını sanat yapıtlarıyla gün yüzüne çıkarır ve bu yolla 'gerçeklikten daha gerçek olanı' ortaya koymaya çalışır. "Breton'a göre ruhsallık hakettiği yeri bulacaktır."⁵⁰ Nitekim bilimsel ve felsefi gelişmelerin sonucunda geleneksel hakikat

⁴⁷Cathrin Klingsöhr, **Sürrealizm**, Çev. Mehmet Tahsin Yalım, Taschen R, 2006, s. 6.

⁴⁸ Erden, **a.g.e.**, s. 223.

⁴⁹ Antmen, **a.g.e.**, s.135.

⁵⁰ Klingsöhr, **a.g.e.**, s. 7.

kavrayışı parçalanmıştır, o halde gerçekliğin temsili olarak sanat yapıtı nesnel dünya deneyimi ya da akılsal kavrayışa temellenemez. Akıl bilim yapabilir fakat sanat akıl dışıdır; yaratma dürtüsü ve sanat deneyimi artık akılsal değildir. Bu şekliyle Sürrealizm, Dadacılık farklı olarak hakikatin ve ya anlamın reddi olmaktan ziyade yeni bir gerçeklik kavranışına çağrıdır. Önde gelen temsilcilerinden Chirico, Man Ray, Rene Magritte, Salvador Dali'nin yapıtlarına hep bu üstü örtülü gerçekliğin arayışı görülür; bu açıdan imgeler aracılığıyla nesnelliğin ötesine geçme arzusu vardır.

Nesnel deneyimde doğrudan görünmeyen fakat orada olanı görselleştirme amaçları dikkate alındığında Sürrealistlerle soyut sanatçılar arasında bir ilişki kurulabilir. Soyut sanatçıların hakikat kavrayışları ve Dadacılık mantık eleştirisinin birleşimi olarak görülebilecek akımda, başta Salvador Dali olmak üzere sanatçılar anlamın çok katmanlılığına işaret etmiştir. Bu açıdan bakıldığında Aydınlanma sonrası her şeyin temeli olan birliği ve düzeni ortaya koymaya çalışan yapısalcı düşünceden post yapısalcılığa doğru geçiş evresini temsil eden bir sanat akımı olduğu söylenebilir. “Dali her biçimin aynı anda birden çok şeyi betimlemesini sağlayarak, dikkatimizi her renk ve biçimin olası bir çok anlamı üstüne çekmiştir.”⁵¹

⁵¹ Gombrich, **a.g.e.**, s. 594.

Resim 42: Salvador Dali, Belleğin Azminin Dağılışı, 1952-54, Salvador Dalí Müzesi, St. Petersburg, Florida



Kaynak: <https://www.dalipaintings.com/persistence-of-memory.jsp>

Sürrealist yapıtların kurduğu anlam ilişkisinde anlamın temsile indirgenemeyeceği görülür. Örneğin Giorgio Chirico, “geleneksel betimleme becerilerini kullanarak dev büyüklükte bir klasik başı ve lastik eldiveni terk edilmiş bir şehirde bir araya getirmiş ve adını da Aşk Şarkısı koymuştu.”⁵² Resimde temsil edilen imgeler bir yanıyla oldukça gerçekçidir, eldiven imgesi eldiven nesnesi ile benzeşime dayalı bir temsil ilişki kurar. Nitekim Chirico kendisi için “Ben klasik bir ressamım.” ifadesini kullanır.⁵³ Bu sebeple Sürrealist bir yapıtın anlamına dair çözümleme yalnızca yapılmış olduğu temsilden hareketle belirlenemez; burada anlam, biçimsel öğelerin birbiriyle kurduğu *anlamsız* ya da *absürt* ilişkiden doğar; bu açıdan Sürrealizm’ de anlam içsel öğelerin düzenlenişi ile doğrudan bağlantılıdır.

⁵² Gombrich, **a.g.e.**, s. 590.

⁵³ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 268.

Resim 43: Giorgio de Chirico, Aşk Şarkısı, 1914, Museum Of Modern Art, New York



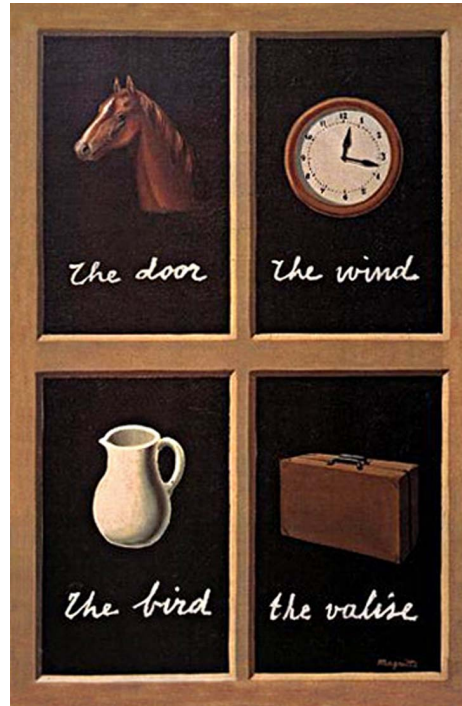
Kaynak:<https://www.moma.org/collection/works/80419>

Yapıt - anlam arası kurulan ilişki ve temsil - imge - metnin anlam konusuna etkisi araştırılırken sürrealist sanatçı Rene Magritte'in eserleri örneklem oluşturma konusunda oldukça elverişlidir. Nitekim Magritte'de anlam problemini konu edinmektedir. "Rene Magritte'in sözcük resimleri, gösterge ve anlam arasındaki ilişkinin nedensizliğini nükteli bir biçimde açığa çıkarır."⁵⁴ Magritte'in işlerinde Saussure'ün etkisi görülür; 'nesne - imge - sözcük' arasındaki ilişkinin zorunsuzluğuna işaret ederek, dil ve gerçeklik arasındaki farkı gösterir. Bu açıdan onun eserleri dil ve anlama ilişkin felsefe tarihindeki kadim bir tartışmanın somutlaşmış hali gibidir. Öyle ki, dil - düşünce - varlık'ın özdeş olduğunu savunan

⁵⁴ Catherine Belsey, **Postyapısalcılık**, Çev. Nursu Örgü, Dost Yayınevi, Ankara, 2002, s. 22.

düşünürlerin karşısında (Örneğin Wittgenstein) durarak, yüzyıllar önce henüz Antikçağ'da Platon'un dikkat çektiği bir problemi yeniden gün yüzüne çıkartır: Bütün adlar doğru bir biçimde mi adlandırılmıştır? Adın doğruluğu nesnenin doğasına ilişkin ne söyler? Kratlylos diyalogunda Sokrates adın geliş güzel konulmadığını söylerken Magritte “sözcükler ile nesneler arasında yeni bağıntılar yaratılabileceğini”⁵⁵ savunur.

Resim 44: Rene Magritte, Düşlerin Anahtarı, 1935, Özel Koleksiyon



Kaynak: <https://gaiadergi.com/foucaultnun-piposu-ve-bergerin-gorme-bicimleri/>

⁵⁵ Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s.38.

Onun yapıtları tablodan görüntüye, görüntüden tabloya, metinden sese kadar, genel bir işaret parmağı ile bir gönderimler sistemini gösterir.⁵⁶ Bu açıdan nesne - imge ve sözcük arasındaki aşılabilir uçuruma işaret ederken anlamın bağlama göre sürekli değişen doğası vurgular; böylece anlamın daima ötelendiğini ve asli olanın gizemini koruyacağını ifade eder. Magritte post yapısalcı düşünürlerden Jacques Derrida'nın *differance* kavramı ile anlatmaya çalıştığı soruna işaret ediyor gibi gözükmektedir: Anlam, asla ele geçirilemez; sürekli ötelenir. Bir göstergenin anlamını açıklarken başka göstergelerden faydalanılır. Bu açıdan anlam bir gösterge zincirinde kurulur; yapının (ya da göstergenin) kendi tekil varlığına içkin olarak değil. Bu vurgu modern sanattan güncel sanata yaşanacak bir dönüşümün habercisidir. Nitekim modern sanattan post modern sanata geçişte sanat yapısının anlamı, metinsel söylem aracılığıyla kendini ifşa eden tekillikten bağlamsal çoğulluğa dönüşecektir.

2.6. Modernist Avangardın Çöküşü: Soyut Ekspresyonizm

İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan Avrupa'dan Amerika'ya yaşanan sanatçı göçlerine bağlı olarak sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınmıştır. 20. yüzyılın başlangıcında ulus devlet bilinci yaratma konusunda çalışmalar yapan Amerikan Devleti ulusal kimliğin inşasında sanatsal, kültürel faaliyetlerin önemini dikkate alarak sanatçıları üretmeleri konusunda destekler, bu durum bir Amerikan Sanatının oluşmasına zemin hazırlar. Nitekim bu dönemde sanatçılara kamusal

⁵⁶ A.e., s.31.

alanlarda sergilenmesi adına pek çok yapıt yaptırılarak sanatçılar finansal açıdan desteklenmiştir. “New York’ta yeşeren bu yeni Amerikan sanatının başlıca özelliği ise soyut ve dışavurumcu olmasıdır.”⁵⁷ Birinci Dünya Savaşından oldukça kısa bir süre sonra yeniden meydana gelen bu ikinci savaş ve kaotik durum, dünyanın değişebileceğine dair olan inancı derinden sarsmıştır. Bu sebeple dönemin sanatçıları, modern avangard, Fütürizm, Dada, Sürrealizm’den farklı olarak eleştirel bir sanat anlayışı benimsemez; topluma hizmet etmeyi ve bu anlamda mesaj vermeyi amaçlayan eserler yaratma güdüsü ortadan kalkar; sanatın toplumsal - ideolojik yönü yeniden bireysel bir anlayışa evrilir.

Soyut Ekspresyonizm’in bir akım olarak popülerleşmesi ve kuramsal alt yapısının oluşması konusunda büyük rol üstlenen Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg, resim kendisinden başka bir şeye gönderme yapmaması ve tek değerli olması gerektiğini savunur.⁵⁸ Bu açıdan resim, kendi fiziksel mevcudiyetine aşkın bir anlama işaret etmez. Soyut Ekspresyonist resimlerin anlamı, salt biçimdir. Greenberg, resmin diğer sanat türlerinden farkının iki boyutluluk ve yassılık olduğuna dikkat çekerek saf resmin üç boyutlu bir yanılsama yaratmak yerine bu yassılığı öne çıkartması gerektiğini savunur. Resim, örneğin bir heykel gibi, üç boyutluymuş gibi görünmeye çalışmak yerine kendi özgül doğasını ortaya koymalıdır. Resme içkin olanın görünür olması Soyut Ekspresyonist resimlerin ana

⁵⁷ Terry Barrett, **Neden Bu Sanat?**, Çev. Esra Erment, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015, s.145.

⁵⁸ Erden, **a.g.e.**, s. 316.

meselesi haline gelmiştir. Önde gelen temsilcilerinden “Ad Reinhart”ın deyimi ile gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı bir arayışın ürünüdür.”⁵⁹

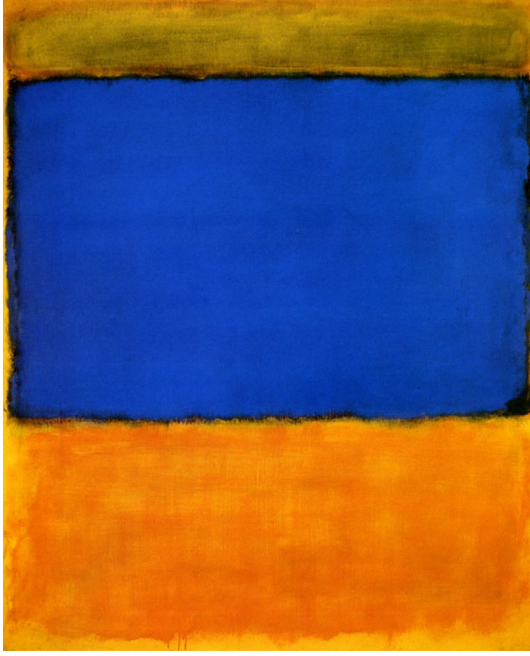
Mark Rothko’nun *İsimsiz* adlı çalışmaları, kendisinden başka hiçbir olguya göndermede bulunmaz. Bu açıdan resmin anlamının çözümlenmesi temsile, söyleme veya bağlama dayalı değil, salt algısal deneyime bağlıdır. Rothko bu durumu şöyle açıklar: “Bize göre bu resimler gayet açık bir biçimde kendi kendilerini ifade etmektedir.”⁶⁰ “Resim birşeyi temsil ediyor olabilir; ama bu görmekten çok hissettiğimiz birşeydir.”⁶¹ Rothko’nun resimlerini isimsiz olarak adlandırması da bu resmin kendi kendisini zaten açıkça ifade ediyor olmasına dair olan inancını yansıtır. Nitekim resimlerden herhangi birinin bir kavram yahut nesne adı ile adlandırılması izleyici tarafından yapıtın alımlanması, yapıt deneyimini ve dolayısıyla kuracağı anlamı etkileyecektir. Bu noktada yapıtın anlamı konusunda etkili olan bir başka faktör olarak yapıt adı - künyesi açığa çıkmaktadır. Rothko’nun izleyicinin yapıtla kurmuş olduğu doğrudan deneyimde sanatçının iç görüşünü geri planda tutmak istediği anlaşılmaktadır.

⁵⁹ Antmen, **a.g.e.**, s.146

⁶⁰ Ahu Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, s.153.

⁶¹ Grant Pooke, **Sanatı Anlamak**, s.50.

Resim 45: Mark Rothko, İsimsiz, 1947



Resim 46: Mark Rothko, İsimsiz, 1949



Kaynak: <https://www.mark-rothko.org/untitled-1949.jsp>

Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Barnett Newman'ın 1943'te yayınladıkları metinde saf resmin anlamı ve amacını şu şekilde tanımlar:

“Bir simgenin 3000 yıl önceki yorumu bugünkünden daha mı hakikidir? Resimleri açıklayıcı notlar, ancak zekası kıt insanların işine yarayabilir.(...) Resimlerin neyi anlattığı resim ile izleyici arasında yaşanmış ilişkinin kendisindedir. Buradaki mesele, bize göre, resimlerin neyi anlattığı değil, bu resimlerin çerçevesi içinde saklı duyguların bir önemi olup olmadığıdır.”⁶²

Bu ifade sanatta anlam meselesine ilişkin yeni bir dönüşümün habercisidir.

Yapıtın anlamını temsil ilişkisi, simgesel anlam, söylemsel düzlemde açıklamak yani toplumsal yahut sanatçının anlatısı temelinde çözümleyen birinci yaklaşım yerine bu

⁶² Antmen, **a.g.e.**, s.153.

ikinci yaklaşımda anlam doğrudan izleyicinin eser deneyiminde kurulur. Bu noktada sanatçı-yapıt-izleyici üçgeninde anlamın kurulması hususunda süregelen sanatçının merkezi konumu değişerek yerini izleyiciye bırakır. Anlam, izleyicinin estetik deneyimi haline gelir.

Rothko durağan renksel alanların bir bütün olarak kavranışını yoluyla duygu durumlarını temsil ederken “Pollock ve Willem de Kooning jestlere dayalı soyutlamanın doruk noktalarıdır”⁶³ Nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi ve eylemi görünür kılmışlar, tuvale giriştikleri bu mücadelenin sonucu olan imgeler yaratmışlardır.⁶⁴ Onların resimleri bir şeyin temsili değil, sürecin temsilidir. Bu hareketin ve zamansallığın öne çıkartılması ile özellikle Pollock’un *action painting* olarak adlandırılan yapıtları, performatif bir sanata kapı aralayacaktır.

Resim 47: Jackson Pollock, 31 No’lu Resim, 1950.



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/78386>

⁶³ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2018, s. 73.

⁶⁴ Antmen, **a.g.e.**, s.148.

Bu noktada ironik bir biçimde gerek sanat eleştirmenleri tarafından gerekse sanat kurumları tarafından benimsenen Soyut Ekspresyonizm, eleştirel karşı sanat olarak avangardın bir parçası olmaktan uzaklaşır; modern sanat kurumsallaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı ve hemen sonrasında modern sanat muhalif kimliğini kaybederek geleneksel sanat anlatısının bir parçası haline gelmiştir. Modern sanat müzesinin kurulması, Alfred Barr'ın *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisini açarak modern avangard hareketi geleneksel sanat tarihi anlatısının bir kolu olarak şematize etmesi, 20. yüzyılın başlangıcında kendini manifestoları aracılığıyla ilan eden karşı sanatın amacından uzaklaşmış olduğunu göstermektedir. Modernist, karşı çıktığı gelenek tarafından içselleştirildiği ölçüde avangard niteliğini yitirir. Bu sebeple 50'lerde ortaya çıkmış 60'larda belirginleşmiş 70'lerde olgunlaşmış olan durum, geleneksel anlatının gelişim sürecinden koparak kendi yeni anlatısını oluşturmaya başlamasıdır.⁶⁵ Bu durum modern olmayan, bir çağdaş/güncel sanatın olmasına yol açacaktır. Dönemin toplumsal dinamikleri ve düşünsel arka planına bağlı olarak yapıt-anlam ilişkisi sanat tarihinde hiç olmadığı kadar büyük ölçüde dönüşüme uğrayacaktır.

⁶⁵ Erden, **a.g.e.**, s. 313.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNCEL SANAT ANLAMIN BAĞLAMA DÖNÜŞÜMÜ

3.1. Modernizm Sonrası Yeni Anlam Arayışları

“Eski ressamlar işe anlamla başlarlar, sonra anlama işaretler bulurlardı. Yeniler, işaretlerle başlıyor, geriye onlara bir anlam yüklemek kalıyor.” - Jean Paulhan, 1962

İlerlemeye olan inancıyla Alfred Barr modern sanatı kronolojik bir şekilde ele alarak şematize etmiştir. Ardından kuramsal alt yapısını Greenberg’in formalizminde bulan soyut dışavurumculuk ile sanat yapıtı, hakikat ve ideoloji ile olan bağlarını yitirmiş; anlamını kendi fiziksel varlığına indirgemişti. 1950’li yıllara gelindiğinde Greenberg’in öğretisi gözden düşmüştür. Aynı dönem içerisinde Pop, Op, Minimalizm, Arte Povera, Kavramsal Sanat, Fluxus, Happening ve Performans gibi birbirinden farklı pek çok sanatsal eğilim peş peşe ortaya çıkar. Üslupsal bütünlük yoktur; bu durumda “anlatısal istikamet olanaksızdır.”¹ Buna rağmen “bu çabaların hepsini birleştiren bir şey varsa eğer, o da, hem önceki sanat hareketlerine, hem de sanat tarihinin kategorik otoritesine isyan eden bir tutumdur.”² Bu sebeple konu, biçim, malzeme, amaç, anlam ve izleyici ilişkisine bağlı olarak genel konsensüsün bozulması sanatı Alfred Barr’ın yaptığı gibi gelişimsel olarak şematize etmeyi imkansız hale getirir. O halde geleneksel anlamdaki sanatın ölümünden sonundan

¹ Arthur Danto, **Sanatın Sonundan Sonra?**, Çev. Zeynep Demirsu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s.35.

² Eleanor Heartney, **Sanat & Bugün**, Çev. Osman Akinhay, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2008, s. 9.

sonra yapıtları sorunsallaştırmak için o tarihe kadar yararlanılan gerçekçilik, biçimcilik, dışavurumculuk gibi terimlerden faydalanmak olanaksızdır. Sanatın dönüşümü, sanatı anlama ve değerlendirme yöntemlerimizin de değişimini gerektirir. 1950’li yıllarda başlayan 60’lı yıllarda belirginleşen 70 ve 80’li yıllarda olgunlaşan, Arthur Danto’nun deyimi ile, ‘sanatın sonundan sonraki sanat’, güncel ya da çağdaş (contemporary) sanat olarak adlandırılır. Modern sanattan farklı olarak güncel sanat olan kendi çoğulcu anlatısını oluşturmaya başlar.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yaşanan buhrana paralel olarak patlak veren estetik buhran pek çok karışıklığın başlangıç noktasıdır.³ Güncel sanat, 20. yüzyılın devrimci tasarılarını çökmesinin ardından ortaya çıkan pek çok söylem ve toplumsal yapının bilfiil içerdiği bastırılmış deneyciliğin ve öznelliğin sorgulanmasının sığınağı olur.⁴ 1950 sonrasında sanat pratiği, küreselleşen dünyada kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin, sanatın ticarileşmesinin, beden, kimlik, kültür politikalarının, emperyalizm eleştirisinin ve post yapısalıcı düşüncenin etkisi altındadır.

Dönemde yapıt-anlam arası kurulan ilişki sanat tarihinde hiç olmadığı biçimde dönüşüme uğrar. Anlamı belirleyen ve dönüştüren faktörler genel olarak şu şekilde sıralanabilir: Özgünlük, yücelik, yetenek, estetik gibi geleneksel olarak sanatla ilişkilendirilen tüm kavramların reddi yerine sıradan ve anonim olanın geçmesi; klasik resim ve heykeli bırakarak *picturale*’den *non-picturale*’ye geçiş; endüstriyel malzeme kullanımı; mekan, ışık, ses gibi faktörlerin yapıtın kendisine

³ Ragon, **a.g.e.**, s.130.

⁴ (Ed.) Ali Artun, **Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s.16.

dahil edilmesi, bu açıdan anlamı oluşturan unsurlar haline gelmesi; sanatçının bedenini nesneleştirmesi; sanatçı - yapıt - izleyici arasındaki hiyerarşik ilişkinin değişmesi ve izleyicinin yapıtın tamamlayıcı bir unsuru olması sebebiyle anlam meselesinde temel faktör haline gelmesi; sanat - hayat arasındaki sınırların kaldırılması çabası şeklinde özetlenebilir.

3.1.1. Pop Sanat: Sanatın Sonu mu?

Saf sanat arayışının doruk noktası olarak görülebilecek soyut sanata yönelik bir takım karşı çıkışlar sanatta yeniden figüratif betimlemeye dönüşü müjdeler. Akademik duruşla hiçbir ilişkisi olmayan bu yeni figüratif biçim Ekspresyonizm, Sürrealizm ve Dadacılık'a bağlanır. Soyut Ekspresyonizm, nasıl ki nesnel dünya karşısındaki kayıtsızlık ve içe dönüşü temsil ediyorsa, sonrasında ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik ve Pop sanat ise nesnel dünyanın olumlanmasını temsil eder. Bu açıdan yüzyılın başında eleştirel yıkıcı bir anlamı olan modernist avangart, 1940'lı yıllarda nötr bir tavır takınmış, 1950'li yıllara gelindiğinde ise dünyayı değiştirmek yerine olduğu haliyle kabul etmiştir. Pop sanat, yenilikçi olması bakımından modern sanatın bir parçasıdır fakat eleştirel değil, olumsaldır. 20. yüzyılın ilk yarısındaki avangard sanat hareketlerinin arzu ettikleri başarıya ulaşamamasının sonucu olarak pratik hayatın gerçeklerinin kabullenişidir.

İkinci Dünya Savaşı süresince Amerika'ya kaçan ve New York'ta yeni yerli bir Amerikan sanat biçimi oluşmasına yol açan hareketin sonucunda Amerikalı koleksiyonerler ve alıcılar Avrupalı sanatçılar yerine New York'lu sanatçıların

yapıtlarını satın almaya yönelir. Buna bağlı olarak Paris’li galerilerin kapatılması, sanat piyasasına ilişkin değişimler sonucu sanatın merkezi Paris’ten New York’a taşınır. Bu açıdan sanata hakim olacak yeni anlatı Amerikalı’dır. Pop sanat’ın Amerika’da ortaya çıkmış hatta Amerika’nın yerel sanatı olarak görülmesi bir tesadüf değildir. Nitekim pop, kapitalist Amerikan toplumunun temsilidir. Pop sanatın anlamı mevcut kapitalist ekonomik ilişkiler ve piyasa faktörlerinden bağımsız ele alınamaz. İkinci Dünya Savaşı sonrası hızlanan endüstrileşme sonucu ortaya çıkan kapitalist sermaye ve pazarın nihai sonucudur. “Pop sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır.”⁵

Önde gelen temsilcileri Andy Warhol, Richard Hamilton, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein gibi sanatçıların yapıtlarında gündelik hayatın ve sıradanlığın portresini sunarak yüksek ve ulvi nitelik taşıyan sanatı alaşağı eder. Kant estetiği ve Clement Greenberg’te teorik alt yapısını bulan Soyut Ekspresyonist sanat deha, yaratım, özgünlük gibi kavramlarla ilişkilidir, bu açıdan yalnızca kendi için yapılarak kendi kendini konu edinmiştir. Buna karşın Pop, sanata ilişkin hususi olarak görülebilecek tüm nitelikleri bir kenara bırakarak, ‘sıradanlığın estetiğini’ yapar. Resim 48’te yer alan Pop sanatın başlıca yapıtları arasında kabul edilen Richard Hamilton’un kolajı bu gündelik durumun, basitliğin hatta bayağılığın estetize edilmiş bir temsilini sunar.

⁵ Antmen, **a.g.e.**, s.159.

Resim 48: Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?, 1964, Kunsthalle Tubingen, Almanya



Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/R-Hamilton-Just-what-is-it-that-makes-todays-homes-so-different-so-appealing_fig1_317624442

Tıpkı Marcel Duchamp'ın bir pisuarı ters çevirip imzalayarak başka bir bağlama taşınması ve bu bağlamda pisuarın yeni bir anlam kazanmasına benzer şekilde, Pop sanatta da hazır nesne ve imgeler ilksel bağlamından kopartılarak yeni bir bağlama yerleştirilir. Bu durum ironik bir şeyi açığa çıkartır: Dada, hazır nesne aracılığıyla estetiği yok etmeye çalışırken Pop yeni bir estetik güzellik anlayışı yaratmıştır. “Pop, olumlu dadadır.”⁶

Peter Bürger, *Avangard Kuram* (1974) adlı çalışmasında Marcel Duchamp'ın *Çeşme* aracılığıyla sanatı yok etme girişimini avangardın başarısızlığı olarak görür.

“Bu tür bir provakasyon hedef aldı şeye bağımlıdır. İmzalanmış bir şişe süzgülü, müzede sergilenmeye değer bir nesne olarak kabul edildikten sonra, provakasyon provoke edici olmaktan çıkar, tersine dönüşür. Günümüzde bir sanatçı bir soba

⁶ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 786.

borusunu imzalayıp sergilerse, sanat piyasasını eleştirmiş değil ona uymuş olur. (...) Bugün tarihsel avangardın sanat kurumu karşısındaki isyanı sanat diye kabul edildiğinden, neo avangardın isyankar edimi sahih olmaktan çıkar.”

Peter Bürger’in açıkça dile getirdiği bu ifade gerek Pop gerek ise Happening, Performans, Arazi Sanatı gibi tüm post avangard hareketin anlaşılması için bir anahtar sunar. Nitekim Duchamp pisuarı çeşme olarak sergiledikten sonra onun yapıtı pazara adapte olmuştur. Bu yüzden Duchamp amacına ulaşamaz; bireysel yaratıcılık idesini ortadan kaldırmaz tersine olumlar.⁷ Bu kapitalist üretim ilişkileri ve kültür endüstrisinin tüm karşı hareketi emerek kendi içinde eritmesi halidir. Bir nesne ortaya koyan karşı-sanat, nihayetinde genel sanatın bir parçası haline gelir. O halde estetik yıkımı hedefleyerek sanatın ölümünü ilan eden dada dahi pazarın parçası haline geldiyse yapılacak iki şey vardır:

1. Sanatçı imzasının üretilen nesnenin niteliğinden daha fazla anlam ifade ettiği sanat pazarının/piyasasının zorunluluğunun kabul edilmesi ve bu sebeple eleştirmek yerine olumlanması; Pop sanat gibi.
2. Sanat yapıtının metalaştırılarak pazara sunulmasının engellenmesi adına nesne üretiminin engellenmesi ve bu açıdan kurumlar tarafından alınıp, satılıp, sergilenemeyecek sanatsal işler üretilmesi; Happening, performans ve arazi sanatı gibi.

O halde açıkça söylenebilir ki, 1950’li sonrası sanat hareketini belirleyen temel dinamiklerinden biri küresel sermaye ve sanat piyasasıdır. 1970’li yıllara kadar ortaya konulan sanat yapıtları bu piyasa ile —olumsal ya da olumsuz— zorunlu

⁷ Hakkı Hünler, **Estetik’in Kısa Tarihi**, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011, s.446.

olarak ilişki kurar. Sanatın 18. yüzyılda kazandığı özerk olma durumu herhangi bir dışsal amaca bağlı olarak (devlet, hami, kilise) talep üzerine yaratılmaktan kurtulduğu anlamına gelir; toplumsal ekonomik ilişkilerden bağımsız olduğu anlamına gelmez.

“Sanat, kapitalist üretim tarzıyla bütünleşmek yoluyla eşi benzeri görülmemiş bir özerkliğe kavuşmuştur. Sanat, bir tüketim nesnesi bir meta olmaya başladığında; kilise, devlet ve yargı içindeki geleneksel ve toplumsal işlevlerinden sıyrılarak, pazarın anonim özgürlüğüne kavuştu. Şimdiki sanat, herhangi bir spesifik izleyici için varılmaktan öte, onun değerini anlayabilecek bir beğeniye ve onu satın alabilecek paraya sahip olan herhangi birine seslenmektedir.”⁸

Bu noktada Marxist estetiğin sanat eleştirisi dikkate alınabilir. Marx ve Engels, *Sanat ve Edebiyat Üzerine* yazılarda sanatın kapitalist toplumlarda kendi için üretilmesinin mümkün olmadığını; en nihayetinde alınıp satılıyor olması sebebiyle para karşılığında bir mübadele değeri kazandığını; bu sebeple sanat eserlerinin de ekonomik ilişkiler ve kar amacının bir parçası haline geldiğini ifade eder. Sanatçının romantik ideallerince üretimi olmakla kalmaz, kapitalist toplumlarda bir metaya dönüşür. “Sanatçının yarattıkları şeyler üzerinde hiçbir hakimiyeti yoktur. Bu eserlerin akıbetini de sanatçı bilemez.”⁹ Sanatçıya yabancılaşan sanat yapıtı burjuvazinin maddi servetinin bir parçası haline gelir. Bu sebeple Theodor Adorno, sanatı kültür endüstrisinin bir parçası olarak ele alır. “Yüksek sanatta, sınai biçimde

⁸ Terry Eagleton, **Estetiğin İdeolojisi**, Çev. Bülent Gözkan- Hakkı Günler, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.459.

⁹ Bertell Ollman, **Yabancılaşma**, Çev. Ayşegül Kars, Yordam Kitap, İstanbul, 2015, s.309.

üretilmiş tüketici sanatı da kapitalizmin damgasını taşır. (...) Kapitalizmde bütün üretim piyasa içindir.”¹⁰ Kültür endüstrisinin tüm temeli kar güdüsüne temellenir.

Bu ifadeler en açık biçimde Andy Warhol’un yapıtları ve söylemlerinde somutlaşır. Warhol, sanatın daimi olarak endüstrinin bir parçası olarak varolduğunu ve avangardın bu sanat piyasasının dışına çıkmasının mümkün olmadığını farkındadır. Dahası Warhol, tıpkı Fütüristlerin makineleşme ve endüstrileşmeyi olumlamasına benzer olarak Amerikan tüketim toplumunu olumlar, ondan övgüyle söz eder. Bu onun içinde bulunduğu toplumun gerçekliğidir. Warhol, politik romantik idealleri değil; varolan tüketim toplumunu göstermeyi amaçlamıştır. Sanatında Amerika toplumunu yansıttığını düşünür.

Richard Hamilton’un ifadesiyle, “fotoğraf ve sinemanın icadı resimsel kaydı alıp götürmüştür. Toplumsal yorumlar televizyonlar ve karikatürlere bırakıldı. Otomobil stilistleri uzay çağının simgeciliğini tüm sanatçılardan iyi kavradı. Destan ise filmlere bırakıldı. O halde sanatçı antik amacını kaybettiği modern toplumda imgelemi geri alabilmek için popüler kültürü yağmalamalıdır.”¹¹ Konusunu ticarileşen gündelik yaşamdan alan Pop, bu konuyu estetik bir duyarlılıkla ele almıştır. Pop sanatın anlamı kapitalist tüketim toplumunun estetize edilmiş yaşantısıdır.

Diğer yandan Duchamp’ın açtığı yolda ilerleyen Pop sanat, sanat kavramını içinden çıkılmaz bir paradoksa çevirir. Andy Warhol, 1964 yılında sergilediği *Brillo*

¹⁰ Theodor Adorno, **Kültür Endüstrisi**, Çev. Nihat Ülner - Mustafa Tüzel, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.11-19.

¹¹Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 785.

Kutusu ile, sanat olan ve olmayan herhangi bir şey arası ayrımı soru konusu haline getirirken, yapıt olmanın ne anlama geldiğini sorgular.

Resim 49: Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1964



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81384>

Duchamp gibi Warhol'da bir şeyin sanat yapıtı haline getirenin yapıtın kendisinden ziyade sanatçının imzası olduğunun farkındadır. Bu açıdan yapıtın anlamını oluşturan önemli faktörlerden biri maddi değeri olan sanatçı imzası haline gelir. Warhol, öykündüğü ve görünüşe çıkarttığı modern ticari yaşamın bir kolu olarak sanat piyasasının kurallarını yapıtları aracılığıyla sınar ve görünüşe çıkartır. Nitekim onun amacı, “Sanatçı işadamı ya da işadamı sanatçı olmaktır. (...) Para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, iş yapmaksa en iyi sanattır.”¹² 1950

¹² Kuspit, **a.g.e.**, s.161.

sonrasında genel olarak sanatın kendine olan inancını kaybetmesi sonucunda Warhol'un sanatı, duygusal ve varoluşsal derinliğini yitirmiştir.

“Bir zamanlar sanatçının kutsal olduğu düşünülüyordu. Sanatçı tanrının yaratıcılık kıvılcımına sahipti. Ama Warhol'un sanatçısı iş adamıdır, kutsal ve yaratıcı olan her şeyi, tıpkı Marx'ın da söylediği gibi üzerlerine fiyat koyarak dünyevileştirir.”¹³

Bu sebeple Arthur Danto, 1964 yılını sanatın sonu ve hemen sonrasındaki dönemi ise ‘sanatın sonundan sonra’ olarak ele alır. Tarihsel toplumsal karaktere bağlı olarak sanatın anlamı kökten değişmiştir. Danto'nun *Sanatın Sonu ve Sanatın Sonundan Sonra* adlı çalışmaları ile dikkat çektiği şey, belirli bir anlatı türü olarak sanat tarihinde varolan şablonların ölümüdür. “Artık o büyük anlatıya ait olmama duygusu.”¹⁴ Bu durumda geleneksel olarak sanatı tanımlayan tüm nitelikler estetik, güzellik, beceri, deha, özgünlük vb. yitirilmiş olsa da Warhol'un kutularının bir sanat yapıtı olarak kategorize edilmesine imkan veren sanata özgü bazı *özel* özellikler olmalıdır. Sanat yapıtının tüm nitelikleri değişmesine rağmen genel ‘Sanat’ kavramında değişmeden kalan bir sanat özünün bulunması gerekir. Danto, Warhol'un kutularından hareketle böylesine bir sanat özünün olanağını felsefi olarak sorgulayarak “bir şeyi sanat yapanın onun görünmez nitelikleri”¹⁵ olduğuna ifade eder. Markette ticari amaçla yer alan Brillo kutuları ile Warhol tarafından düzenlenerek sanat alanında sergilenen *Brillo Kutuları* görünüşte ve estetik

¹³ Kuspit, **a.g.e.**, s.164.

¹⁴ Danto, **Sanatın Sonundan Sonra**, s.27.

¹⁵ Danto, **Sanat Nedir?**, s.50.

alımlamada özdeştir. Buna karşın onlar arasındaki farkı yaratan onların ‘anlamlarıdır’. Her sanat yapıtı mutlak suretle en az bir anlama gelir, anlamsız sanat eseri ilkece mümkün değildir. Sanat yapıtı deneyime sunulmak üzere biçim kazandırılmış fikirlerdir. O halde deneyimde alımlanan veri izleyici tarafından yorumlanır. “Bir sanat eseri yorumlamak demek ise, onu anlamlandırmaktır.”¹⁶

Dadaist yapıtların gerçekleştirmeye çalıştığı anlamın reddi dahi örtük bir biçimde anlamın varlığını onaylar. Zeitgeist’a bağlı olarak yalnızca anlamın ifade edildiği biçim değişmiştir. “Yalnızca sanatın tümüne dair olan bir şey, Sanat olarak sanata ait olabilir.”¹⁷ “Hegelci mutlak tinin üç anı özde bir olan özdeş bir motifin farklı akorlardaki modülasyonu gibi üsluplar sanatın özüne ait değildir.”¹⁸

Danto, Kant estetiğinden hareketle sanatın ‘anlamların cisimleştirilmesi’ olduğunu ifade eder. Sonrasında ise Hegel sanat felsefesinden hareketle, Sanat kavramının bu değişmeyen özüne rağmen, belli bir sanat pratiğinin artık geri döndürülemez bir biçimde öldüğünü —yani geleneksel temsili anlatının öldüğünü— ifade eder. Güncel sanatta anlam problematiktir. Sanatta ikonografik belirlenimden sıyrılma, güzel sanatların doğuşu ve erken modernizmle birlikte sanat deneyimi konusunda görece özerkleşen sanatçı ve izleyici, sanat yapıtında ‘bireysel anlam’ kurmaya başlamışlardır. Modernist avangartın manifestoları aracılığıyla her ne kadar kısmen anlam üretiminde yönlendirilmiş olsalar da izleyici anlamın kurulumunda aktif bir biçimde rol oynamış, Soyut Ekspresyonizm ile birlikte anlamın kendisi

¹⁶ Barrett, **Neden Bu Sanat?**, s.31.

¹⁷ Danto, **Sanat Nedir?**, s. 20.

¹⁸ Danto, **Sanatın Sonundan Sonra**, s.53.

izleyicinin deneyimi olmuştur. Fakat Dadacılık'ın açtığı yolda Warhol'un *Brillo Kutuları*, sanat yapıtı ve anlam arası ilişkiyi başka bir boyuta taşır. *Çeşme* ve *Brillo Kutuları* ile ortaya çıkan anlam problemi, örneğin El Greco'nun *Fırtına* tablosunda yaşanan anlam belirsizliğinden farklı bir şeye daha işaret eder. *Fırtına*, izleyici tarafından bir sanat eseri olarak alımlanması konusunda güçlük yaratmaz, bu açıdan izleyici onun bir şeyin temsili ve dolayısıyla anlamı olduğunu bilir ve bu doğrultuda anlamlandırmaya çalışır. Oysa hazır nesne kullanan yapıtlarda farklı bir sorun ortaya çıkar: Sıradan bir nesne olarak görülen şeyin bir sanat yapıtı olarak algılanmasına yol açacak 'anlamsal bir bağlamın' kurulması gerekir. Güncel sanat yapıtlarını yapıt haline getiren şey, onların içinde bulundukları bağlamla kazandıkları anlamlarıdır. Duchamp'ın imzası olmaksızın, Warhol'un düzenlemesiyle sanat mekanında sergilenmeksizin *Pisuar / Çeşme* ve *Brillo Kutuları* sanat yapıtı haline gelemmez. Bu açıdan nesneyi sanat yapıtı haline getiren ve onu anlamını kazandıran bağlamsal özelliklerin 20. yüzyıl sanatında önemi açığa çıkar. Modernizmin söylem aracılığıyla kurduğu anlamı post modernist yapıt, imza, metin, mekan, deneyim, malzeme gibi bağlamsal etmenlerle sağlar.

3.1.2. Malzeme ve Mekana ilişkin Sorgulamaların Anlama Yansıması

Amerika'da büyük ölçekte etkili olan Pop sanatın ticari niteliğine karşın Avrupa'da sanat yapıtının anlamına ilişkin farklı sorgulamalar görülür. Nitekim Pino Pascali'nin de ifade ettiği gibi, "Avrupa Amerika'dan farklı bir yerdir."¹⁹ Geleneksel

¹⁹ Antmen, **a.g.e.**, s.217.

sanat türleri olan resim ve heykel nötr konumunu yitirerek modern kapitalist toplum ve elitist estetiğin değerlerini temsil eder hale gelmiştir. Bu sebeple geleneksel sanat türlerinin artan yetersizliğine karşı 1950’li yıllarda ortaya çıkan Dada mirasçısı sayılabilecek çeşitli akımlar sanatta yeni arayışlar içerisine girer. Savaşın yıkımının ardından hayata —dolayısıyla sanata— sıfırdan başlamak isteyen sanatçılar geleneksel olan her şeyi yok ederek yeniden inşa etme arzusundadır. Bu amacı gerçekleştirmek adına geleneksel klasik ve erken modernist sanatta anlam probleminin odak noktası olan ‘imgesel temsili olma’ durumuna sanatçılar tarafından son verilmeye çalışılır. Lucio Fontana, 1946’da yayınladığı *Beyaz Manifesto*’da bu yeni arayışı şöyle ifade eder:

“Biz sanatın evrimini sürdürüyoruz. (...) Bilimsel keşiflerin yaşamlarımızın her yönüne uygulanması insan doğasında bir değişime yol açıyor. (...) Mekanik bir çağda yaşıyoruz, bu çağda alçı ve tuval üzerindeki boya anlam taşımıyor.”²⁰

Bu sebeple sanatçılar malzemenin sınırlarını zorlayarak, malzemeyi işaret edilmek istenilen anlamın aracı olmaktan kurtararak anlamın odağına yerleştirir. Duchamp tarafından hazır nesnenin sanata taşındığı 1917 yılına kadar geçen yüzlerce yıl boyunca kullanılan alışlageldik malzeme temsili anlama hizmet eder. Danto’nun da dediği gibi, birinci bölümde anlatılan Platon’un sanat kavrayışı milattan önce 6. yüzyıldan 1900’lerin başına kadar tarih sahnesinde kalmıştır.²¹ Fakat bu yaklaşım, 1950 sonrası sanatçıların yaratmaya çalıştıkları ifade ve anlamı vermek konusunda

²⁰ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 694.

²¹ Danto, **Sanat Nedir?**, s.15.

yetersizdir. Zamana bağılı olarak değişen toplumsal öz, sanatsal pratiği dönüştürmüş bu da malzemenin kendisinin soru konusu edinilmesine yol açmıştır. Bu sebeple Fontana, tuval üzerindeki boyanın çağın insanları için artık bir anlam ifade etmediğini söylerken, eski temsilin tekniklerinin tükenmişliğine dikkat çeker. “Resmi, heykeli, şiiri, müziği aşmak gerekiyor. Yeni ruhun talepleriyle tutarlı olacak yeni bir sanata ihtiyaç var.”²²

1950, 60 ve 70’li yıllarda üreten Fontana, Pierro Manzoni, Yves Klein, Heinz Mack, Arman, Robert Smithson, Daniel Buren, Dan Flavin, Michelangelo Pistoletto gibi dönemin öne çıkan sanatçıları özelde farklı sanatsal - biçimsel eğilimler gösterse de altında yer alsa da genel olarak her birinin yapıtlarında benzer arayışların izine rastlanır; malzeme ve yapıtın sergilendiği mekana dair sorgulamalar vardır.

Fontana, 1959’da tuvalin üzerinde açtığı kesikle (Resim 50) geleneksel malzemeyi deforme eder. Yapıt, resmin geri döndürülemez şekilde bittiğini göstererek yeni sanatın tuvalden ayrılacağına dair sinyal verir. Bu açıdan anlam, yapıtın imgesel düzeyde temsil ettiği şey ve onunla olan kurduğu biçimsel ilişkisinin alımlanmasından değil, doğrudan malzemenin ne şekilde ve nasıl kullanıldığı üzerine temellenir.

²² Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 695.

Resim 50: Lucio Fontana, Düzlemsel Kavram: Beklentiler, 1959, Tate, Londra



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694>

Piero Manzoni’de “ima etmek, ifade etmek ve temsil etmenin bugünün sorunları olmadığını söyleyerek”²³ Fontana’ya katılır. 1960’da sergilediği *Sanatçının Nefesi* ve 1961 yılında sergilediği *Sanatçının Dışkısı* adlı yapıtlar, estetik olsun ya da olmasın her şeyin sanat yapıtının malzemesi haline gelebileceğini gösterir. Yeni sanatın biçimi, içeriği ve dolayısıyla anlamı, eleştirel bir tavırla sanatın sınırlarını yoklama üzerine kuruludur. 30 gram dışkı koyduğunu söyleyerek sergilediği *Sanatçının Dışkısı* adlı yapıtı, giderek tüketim toplumuna dönüşen kapitalistleşen dünyada sanat yapıtına biçilen maddi değere yönelik saldırıdır. Bu açıdan hem sanat olmanın ne anlama geldiğini sorgulaması sebebiyle ontolojik; hem de genel sanat

²³ (Ed.) Charles Harrison - Paul Wood, **Sanat ve Kuram**, s.765.

kavramının toplumsal - ekonomideki yerini eleştirmesi sebebiyle ideolojik bir anlama sahiptir.

Resim 51: Piero Manzoni, Sanatçının Dışkısı, 1961



Kaynak: <http://kolajart.com/wp/2015/12/28/ekrem-kahraman-bati-sanatinin-kulturel-hezeyanlari/>

Temsil, teknik ve piyasalaşmaya karşı aynı eleştirel tavrı gösteren *Arte Povera* akımı da, malzeme ve mekanı sorgulayarak sanatta anlamın kurulumunu bağlamsal özelliklere taşır. Sanatçılar sanatın ticarileşmesi ve piyasalaşması, lüks tüketim ürünü olarak görülmesini eleştirmek adına atık, buluntu ve doğal (geçiçi) malzemeler kullanılır. Önde gelen temsilcilerinden Michelangelo Pistoletto'nun *Paçavralar İçinde Venüs* adlı yapıtı değersiz malzeme ile İtalya'nın klasik mirasını temsil eden değerli bir heykel ile bir araya getirerek ironi yaratır.

Resim 52: Michelangelo Pistoletto, Paçavralar İçinde Venüs, 1967



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200>

Her ne kadar politik eleştirel bir tavır taşımaması açısından bu bölümde bahsedilen sanatçılardan ayrılmış olsalar dahi minimalist sanatçıların yapıtlarında da malzeme ve malzemeye vazgeçilmez etkisi olan mekana dair sorgulamalar belirgin bir biçimde görülür. Bu açıdan “sanatın bağlamı, onun üretimini çevreleyen görünmez ama güçlü kuvvetleri kucaklayacak şekilde genişler.”²⁴

1960’lı yıllarda sanatta bir ‘kendi kendini saflaştırma’ süreci başlar. Bu süreç aslında 1917’de Malevich’in *Siyah Kare* adlı yapıtıyla ilk kez başlamıştır. Sanat yapıtının göstergesel niteliğine dair yapılan sorgulamalar sonucunda Malevich kendisi dışında hiçbir şeye işaret etmeyen, bu açıdan anlamı salt kendisi olan bir sanatın imkanını göstermiştir. Ardından 1940’lı yıllarda Cleement Greenberg’in kuramsal alt yapısını oluşturduğu Soyut Ekspresyonizm, bu indirgemeci biçimciliğin ikinci dalgası olmuştur. 1960’lı yıllarda Amerika’da Donald Judd, Frank Stella, Carl

²⁴ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 859.

Andre, Robert Morris, Sol Lewitt’de bu geçmişten gelen biçimci estetiğin esintileri görülür. Carl Andre’nin deyiimiyle “Sanat, gereksiz olanın dışlanmasıdır.”²⁵

Resim 53: Carl Andre, Eşdeğer VIII, 1966



Kaynak:<https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534>

Carl Andre’nin yapıtı, herhangi bir inşaat malzemesi satan dükkanda görülebilecek tuğlalardan yapılmıştır; dahası onun bu tuğlaları düzenleyerek sergilenme biçimine bir inşaat alanında rastlanabilir. Burada sanat yapıtının oluşmasında “sıradan nesnenin sanat mekanı ile çerçevelenmesi bağlamı etkilidir. Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlar.”²⁶

Minimalistlerin, Soyut Ekspresyonistler ya da Ad Reinhardt gibi indirgemeci anlayış benimseyen diğer soyut sanatçılardan temel farkı iki boyutlu düzlemi terk ederek üç boyutlu yapıt üretmeleridir. Nitekim sanat ve hayat arasındaki sınırlar

²⁵ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 865.

²⁶ Brian O’Doherty, **Beyaz Küpün İçinde**, s.19.

kalkacak, sanat gerçeğin kendisi olacaksa bu yeni sanat biçimi üç boyutlu olmak zorundadır. “üç boyutluluk gerçek mekandır.”²⁷ Bu durumda iki boyutlu düzlemde üç boyutlu mekan yanılsaması yaratmak yerine güncel, endüstriyel malzemeyi mekanla ilişkili olarak kullanmak çok daha uygun gözüktür. Böylelikle, geleneksel sanatın son kalıntısı olan ‘temsili olma’ niteliği de ortadan kalkar. “Avangard sanatçının etkinliği, ilk başta malzemenin yaşamını öldürmek yani, malzemeyi işlevsel bağlamından kopartmaktan ibarettir. Organik eserde, malzeme anlam taşıırken, organik olmayan eserde, malzeme, ancak sanatçının anlam kazandırdığı gösterge olur.”²⁸

Resim 54: Donald Judd, İsimsiz (Dizi), 1967



Kaynak:<https://www.moma.org/collection/works/81324>

²⁷ Antmen, **a.g.e.**, s.188.

²⁸ Nilüfer Öndin, **XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar**, MSGSÜ Yayınları, İstanbul, 2009, s. 114.

Minimalist sanatçılar, ne Soyut Ekspresyonistler gibi kendi duygularıyla ne de izleyicinin duygularıyla ilgilenir; malzemenin belirli bir nesne yapmaya yönelik araçsal kullanımı yerine malzemenin kendisi soru konusu edinilir. Dan Flavin'in 1964 yılında yapmış olduğu *Tatlin İçin Anıt*, floresan lambalar aracılığıyla doğrudan duvarda yapılmış bir düzenlemedir. Flavin'in deyiimi ile minimalist bir yapıtın anlamı "Yalnızca ne görüyorsan o'dur."²⁹

Resim 55: Dan Flavin, *Tatlin İçin Anıt I*, 1964



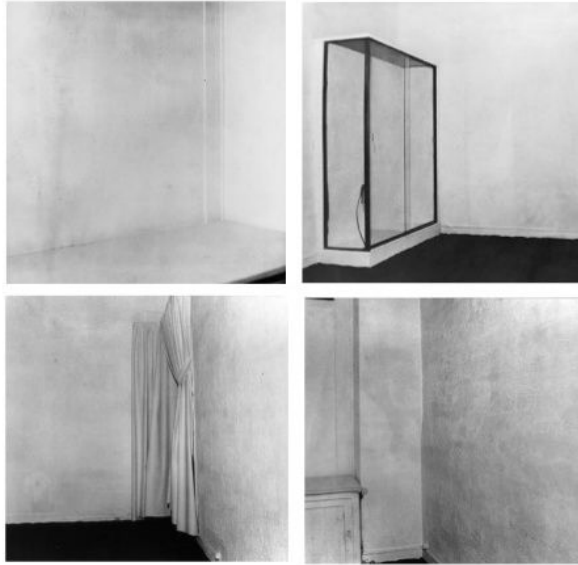
Kaynak:<https://www.moma.org/collection/works/81337>

Fransa'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı, kendi zamanı içerisinde Minimalizm ve Kavramsal Sanat ile birlikte, Pop Sanat'a alternatif olmuştur. Pierre Restany tarafından yayınlanan *Yeni Gerçeklik Manifestosu* tüm geleneksel ifade

²⁹ Antmen, **a.g.e.**, s.181.

biçimlerinin miladının dolduğunu, bu sebeple imgesel temsili yerine doğrudan gerçeğin kendisini önerir. Önde gelen temsilcilerinden Yves Klein, 1958 yılında klasik biçimlerin tükenmişliği ve sanatta yeni arayışların bir sonucu olarak gerçek sanat mekanını yapıtın kendisi olarak sunar. Burada boş sergi alanı Boşluk'tur; boşluk imgesel düzlemde değil, mekanın kendi niteliklerinden hareketle gösterilir. Gerçek uzay - zamanda, gerçek dünyanın parçası olarak sınırlandırılmış bir alanın yapıtın kendisi olması, izleyicinin o yapıtla kurduğu ilişki biçimini kökten değiştirecektir.

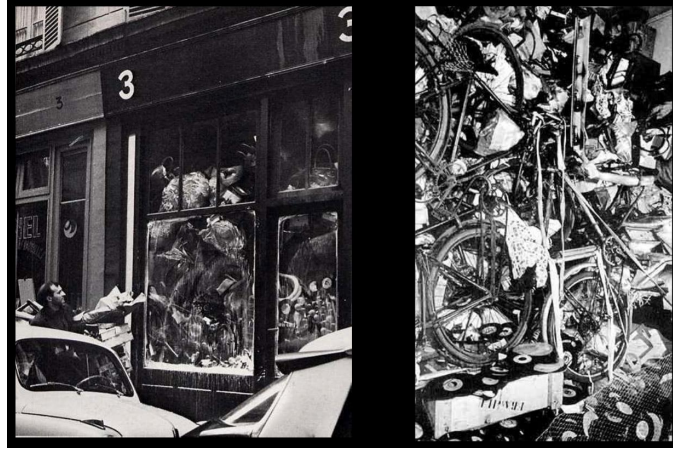
Resim 56: Yves Klein, Boşluk, 1958, Iris Clert Gallery, Paris



Kaynak: <https://medium.com/@codenamecatstac/the-legacy-of-yves-klein-c81a3839fe6e>

1960 yılında Arman ise Klein'ın *Boşluk*'una yanıt verir bir şekilde galeriyi çöplerle doldurarak malzeme ve mekanın ilişkisi bazında anlam kazanan bir yerleştirme hazırlar. Seçmiş olduğu sıradan, değersiz malzeme, dönemin sanatçıları açısından özgünlük, yaratım, yüceliğin reddi meselesinin en çok üzerinde durulan konulardan biri olduğunu gösterir.

Resim 57: Arman, Dolu, 1960, Iris Clert Gallery, Paris



Kaynak:<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193420>

Malzemenin mekanla ilişkili olarak kullanılması ve bağlamsal niteliğe vurgu, güncel sanatta yapıt anlam ilişkisinde yaşanacak dönüşümün öncüsü olur. Modern sanat ile güncel sanat arasındaki en temel fark açığa çıkar, “modernizm bağlama aldırmiyordu, sanat yapıtı geleneksel galeri uzamında genellikle sorunsuzca yer alıyordu.”³⁰ Modern sanatta anlam, sanatçı- yapıt-izleyici üçlüsünde kurulurken, 1950 sonrasında mekanın (uzam) yapıtın bileşeni haline gelmesiyle birlikte anlamın kurulumu sırasında ‘yapıt karşısındaki göz olarak izleyici’ pozisyonunu sekteye

³⁰ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 859.

uğrattılır. Antikçağ'dan itibaren süregelen yapıtın izleyiciye göre konumu seyir ve bakma nesnesi olarak alımlanmasına yol açıyordu. Nitekim rönesansta perspektif, izleyicinin görüş açısını yönlendirerek resmin anlaşılabilmesi için doğru konumda olmasını gerektiriyordu. Buna karşın mekanın, seyir nesnesinin taşıyıcısı olan bir kaptan anlam oluşturunca dönüşmesiyle birlikte özne (izleyici) ve nesne (yapıt) arası ikili ilişki bozulur. İzleyici farklı açılardan yapıyla ilişki içine girebilir bu açıdan mekanda pozisyon değiştirdikçe yapıtı deneyimleme açısı farklılaşır.

Yapıtın fiziksel alanla ilişki kurmasının bir sonucu olarak, ışık, gölge, ses gibi çeşitli faktörler de sanat yapıtının anlamına etki eden faktörler haline gelir. Sanatçılar mekana yalnızca endüstriyel malzemeyi yerleştirmekle kalmaz, malzemenin yüzeyi de kullanarak ışık - gölge oyunları yaratır.

Mekana ilişkin sorgulamaların doğal bir sonucu olarak modern sanat geleneksel mekanın dışına çıkar. Bu açıdan aslında vurgulanan herhangi bir sanat alanının fiziksel yapısının anlama etkisi değil, uzamsallığın anlam üzerindeki etkisidir. Bu mekan Heinz Mack'ın kullandığı gibi bir çöl dahi olabilir. Endüstriyel malzemenin içinde bulunduğu uzamın nitelikleriyle ilişkili olarak estetik bir biçimde anlam kazanması sanat tarihinde devrimsel bir dönüşüm olur.

Resim 58: Heinz Mack - Lamellen-Relief, 1963



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/564709240751925084/?lp=true>

Robert Smithson'un 1970 yılında ortaya koyduğu *Spiral Jetty*, malzeme, mekan ve sanatın ticarileşmesi gibi konularına dair sorgulamaların hepsinin bir sonucu olarak görülebilir. Smithson, mekanın anlama olan etkisine ek olarak mekanın kendisinin ideolojik boyutunu da eleştirir. Nitekim sanat alanı olarak müze, bilgi ve iktidar rejimlerini de sergiler.³¹ Örneğin Louvre modern aydınlanma düşüncesini temsil ederken; Guggenheim Bilbao, post modern küreselleşen kültür endüstrisinin temsilidir. Bu açıdan mekan ve yapıt arasında yalnızca fiziksel bir ilişki değil, aynı zamanda sembolik bir ilişki de vardır. Smithson, müze ve geleneksel sanat mekanlarına karşı tavrı ve sanatın alınıp satılan bir mülk olmasından duyduğu rahatsızlığı engellemek adına doğanın kendisinde doğal malzemeler aracılığıyla bir düzenleme yapar. Dahası o bu yapıtı ile herhangi bir şeyi sanat yapıtına çeviren bağlamsal faktörlerden biri olan geleneksel mekanı sorgular. Sanat mekanının dışına

³¹ Ali Artun, **Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Ne Gösteriyor?**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s.163.

çıkıldığında da gündelik doğal malzeme aracılığıyla yapılan bir düzenleme, sanat yapıtı olabilir mi? Smithson, bu şekilde yapıt olmanın anlamının sınırlarını yoklar. Bir yanıla da, yapıtının doğal oluşuna bağılı olarak geçici ve yok olmaya mahkum oluşuyla sanat ve hayat arası katı belirlenimci çizgiyi belirsizleştirerek yapıtın süreç içerisindeki değişimini doğal bir performans haline getirir.

Resim 59: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, Great Salt Lake, Utah, Amerika Birleşik Devletleri



Kaynak: <https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty/>

3.1.3. Sanatın Maddesel Olmayana Doğru Evrimi

“1960’lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır.”³² Modernist indirgemecilik ve Minimalizm’in bir sonucu olarak Kavramsal Sanat, sanatın maddesellikten çıkabilme imkanını gösterir. Donald Judd ve Sol Lewitt,

³² Antmen, **a.g.e.**, s.193.

kavramsal sanatın öncüleri sayılabilir; nitekim Judd, sıradan, günlük malzemeyi titiz bir tekrarcılık ilkesine göre kullanarak sanatın anonimliğine vurgu yapmış, malzemenin bağlamına göre anlam kazanacağına dikkat çekmiştir. Buna karşın önde gelen kavramsal sanatçılardan Joseph Kosuth, Judd'un doğuştan anlam yüklü malzemeler kullandığını ifade eder.³³ Kosuth'a göre Minimalistler temsili dışlayan ve anlamı malzemeye indirgeyen yaklaşımlarına rağmen asıl meseleyi yakalayamamışlardır. Kosuth'a göre yapıttaki asli malzeme sanatçının düşünsel gücüdür; yapıtın değerini o belirler. Ortaya çıkan sanat yapıtı hangi biçimi almış olursa olsun, en temelde her yapıt bir fikirle başlar.³⁴

Sol Lewitt, yapıtın malzemeye olan ilişkisinin yalnızca onun altında yatan ve gerekli olan soyut düşünceyi basit bir biçimde iletmek olduğunu ifade eder.³⁵ Nitekim "Sanat düşüncedir, düşünce de sanattır. (...) Malzeme, sanat çalışmalarını stüdyodan galeriye taşıyan kamyon ne kadar sanatsa, o kadar sanattır."³⁶ Bu yaklaşım ile Minimalizm ve Kavramsal Sanat ayrılır.

Eğer ki, malzeme yalnızca düşüncenin aracıysa ve Saussure'ün de belirttiği gibi biçim kazanmış malzeme olarak sanatsal gösterge ile onu meydana getiren düşünce arasında zorunlu bir ilişki yoksa bir yapıt neye göre, nasıl şekil almaktadır?

Kavramsal sanatçılar öznel olmayan bir sanat yapmanın yollarını bulmaya çalışır. Çünkü öznel sanat, ifadecidir; anlam yüklüdür; sanatçıdan izleyiciye bir

³³ Sanat Dünyamız, **Text Art**, Sayı 110, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s.82.

³⁴ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 893

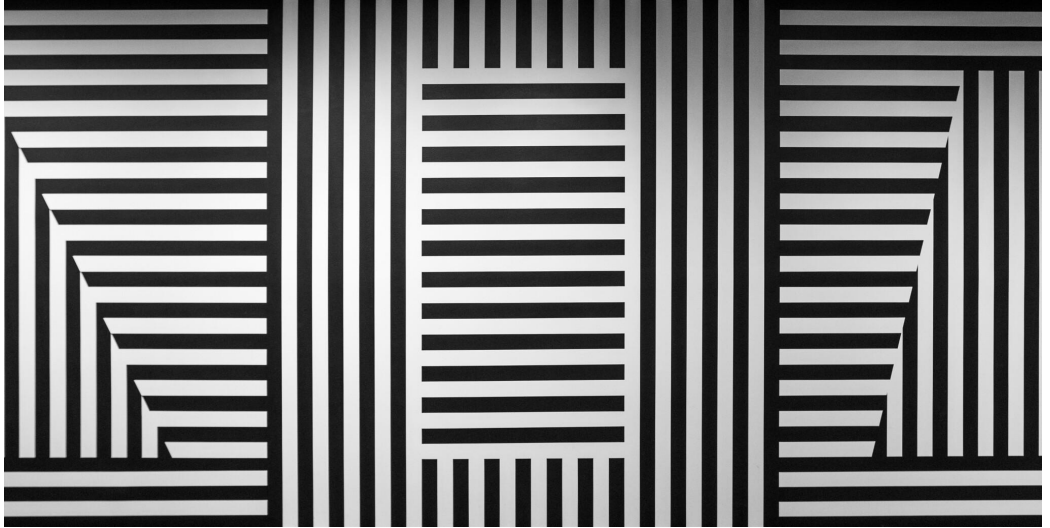
³⁵ Sanat Dünyamız, **a.g.e.**, s.87

³⁶ **A.e.**, s.87.

duyguyu iletmeye çalışır. Buna karşın kavramsal sanat salt kendidir. Bu yüzden “sanatsal anlamın kaynağı ve garantisi olan ve merkezde kalmayı amaçlayan aracı *Ben yadsınır.*”³⁷

Lewitt, özneliliğin ortadan kalkarak yapıtın anonim hale gelmesi için ‘mekanik ve mantıksız üretimi’ vurgular. Bu yeni üretim tarzında sanatçı belli bir zaman içinde önceden karar verilmiş bir düzende sistematik olarak çalışır. Böylece kendine has aritmetik ve matematiksel bir ilkeye göre yapıtın biçimsel organizasyonu kendiliğinden gelişir. Birbiri ardında gelen gösterenlerden oluşan aritmetik bir dizide sanatçı bağıntıları takip eder.

Resim 60: Sol Lewitt, Duvar Çizimi 370, 1980, The Metropolitan Museum of Art, New York



Kaynak: <https://www.wnpr.org/post/art-idea-look-sol-lewitt>

³⁷ Sanat Dünyamız, a.g.e., s.83.

O halde malzeme ve almış olduğu biçime bağılı olarak yüzeyden derine doğru giderek çözümleme yapmanın anlamı yoktur; sanat yapıtında ortaya çıkan gösteren - gösterilen arası temsili bir anlam ilişkisi değildir; burada sadece gösteren vardır.

Judd ve Lewitt'in bu söylemleri ve üretim biçimleri kavramsal sanatın temelini oluşturur. Lewitt'in yapmaya çalıştığı sanatsal üretim sürecinde üretim sürecinin kendisine içkin olanı ortaya koymaktır. Bu noktada kavramsal sanatın felsefi derinliği açığa çıkar. 20.yüzyılın başında Ludwig Wittgenstein, Bertrand Russell gibi düşünürler, Analitik Felsefe adlı bir akım oluşturur. Bu akıma göre, duyum üstü metafizik bir alanda aramak hakikati keşfetmek olanaksızdır; bu sebeple gerçek ve kesin olanın ortaya konulması adına nesnelerin dil ile olan bağıını incelenmiştir. Wittgenstein, dilin dışına çıkamayacağımızı; dile getirilemeyen üzerine konuşmanın anlamsız olduğunu; bu yüzden asıl incelenilmesi gerekenin dilin kendisi olduğunu savunur. O halde analitikçi düşünörlere göre anlam, önermenin cümle yapısı ve gramerine bağılı olarak değişir. Anlamın temeli cümlenin kurulum biçimidir.

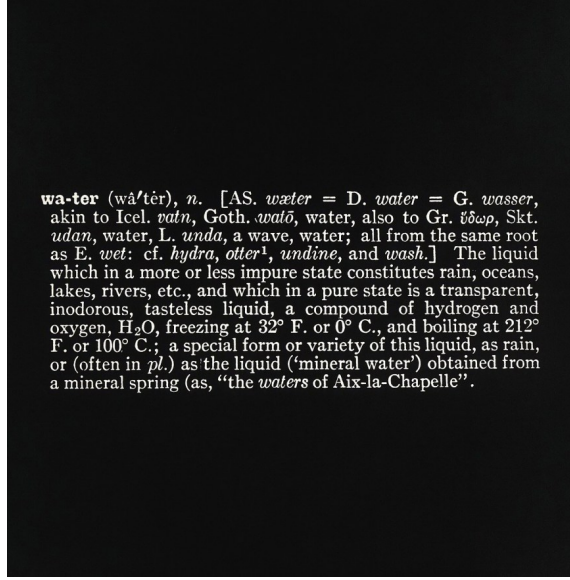
Analitik felsefenin kavramsal sanata etkisi oldukça büyüktür. Bu açıdan 1950 ile 1980 yılları arası geç modernist olarak adlandırılan sanatta, malzeme ve mekan dışında, dil ile ilgili sorgulamalar yapıldığı da söylenebilir. Kavramsal Sanat'ın imgesel nesneyi ortadan kaldırarak sözcüklere odaklanması Wittgenstein'in dilin kendisine dönme arzusunun bir yansımasıdır. Nitekim Kosuth, *Felsefeden Sonra Sanat* (1969) adlı metninde dil, düşünce ve anlam meselesini sorgularken Kant ve Wittgenstein felsefelerini referans gösterir.

Kosuth’a göre, modern sanatçı olmak sanatın doğasını sorgulamak ise sanatın doğasının ne olduğunun *kesin olarak* açığa çıkartılması gerekmektedir; bu da ancak sanattaki apriori³⁸ olanın keşfi ile mümkündür. Kant, *Saf Aklın Eleştirisi* adlı kitabında analitik ve sentetik önerme yapar. Analitik önermelerin öznesinin yüklemine içerdiğini ifade eder; bu açıdan mantıksal olarak apaçık kesindir; totolojiktir. “Kendi zamanımız ve kendi gerçeğimize sahibiz, bunu haklı çıkarmak için Avrupa sanat tarihine tutunmaya ihtiyacımız yok.”³⁹ diyen Kosuth, Kant felsefesinden hareketle sanatın da analitik bir önerme olması gerektiğini savunur. Bu şekilde kendisinden başka hiçbir şeye ihtiyaç duymaz, yalnızca kendisine işaret eder. Sanat eserleri herhangi bir olgu hakkında bilgi sunmaz; sunmamalıdır. Bu temsili göstergesel olmanın ortadan kalkmasının yegane yolu, sanat yapıtını dilsel analitik önermeler haline getirmektir. Böylece sanat, sanatın tanımı haline gelir.

³⁸ Deneyime önsel olan, deneyimden gelmeyen ve deneyimi kuran anlamına gelen kavram. Kosuth kavramı, sanat yapıtının kendisi dışında hiçbir şeyle bağlantı kurmaması, onda zaten önsel olarak varolanın açığa çıkartılması anlamında kullanılmaktadır.

³⁹ Sanat Dünyamız, **a.g.e.**, s.80.

Resim 61: Joseph Kosuth, Titled (Art as Idea as Idea) [Water], 1965, Solomon R. Guggenheim Museum, New York



Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/2362>

Resim 61’de verilen yapıt yukarıdaki ifadeler açısından değerlendirilmelidir. Kosuth, tıpkı Wittgenstein gibi, gerçek olanın yalnızca dilsel önermeler olduğunu düşünerek, yapıtlarında sözcük (kavram) ve onun tanımına yer vermiştir. Sözcüğün yanında yer alan tanımı, sözcüğün kendisine içkindir; bu açıdan *analitik apriori* olması açısından kesindir.

“Kavramsal sanatçılar, sanat üretiminin yapıldığı bir yerde bireysel özelliğin önceliğini açıkça reddederler.”⁴⁰ Gerek Kosuth gerek önde gelen temsilcilerden bir diğeri olan On Kawara, sanatlarını kişiliklerinden arındırır. Kawara, yapıtlarındaki bildirimin ve işin nesnelliğini garantilemek adına tarihleri kendi el yazısıyla dahi

⁴⁰ Sanat Dünyamız, a.g.e., s..79.

yazmaz.⁴¹ Kendi kişisel özelliklerini tamamen soyutlamaya çalışarak varlığın özü ve zihnin şüphe edilmez deneyimi olan saf zamana işaret etmeye çalışır.

Resim 62: On Kawara, ‘Bugün’ Serisi



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/236157574189706233/?lp=true>

İfadelerden de anlaşılacağı gibi sanatta saf- öz- gerçek- mutlak arayışı devam etmiştir. Fakat bu arayış soyut sanatçılarıdaki gibi tinsel metafizik olmaktan ziyade şeylerin doğasına ilişkin nesnel ölçütlerle yapılan bilimsel bir arayıştır.

Bu yeni yaklaşıma bağlı olarak kavramsal sanat ile birlikte yapıt-anlam arası ilişkide büyük değişim yaşanır. Duchamp’tan önce sanatta anlam meselesi bir çeşit morfoloji sorunuydu, yapıtın biçimsel özelliklerine bağlı olarak yapıt anlamlandırılıyordu. Modernizm sonrasında yapıt önce ontolojik bir sorgulama alanına dönmüş, ardından kavramsalcılar ile birlikte sanat bilim ve felsefeye alternatif olmuştur. Bu durum izleyici ve yapıt arası deneyime de yansır. “Kavramsal

⁴¹ Sanat Dünyamız, a.g.e., s.129.

sanat izleyicilerin gözünü ya da duygularını değil, zihnini harekete geçirecektir.”⁴²

Estetik deneyim dışlanarak zihinsel süreç davet edilir.

3.1.4. Özneden Nesneye Sanatçının Değişen Konumu

1960’lı yıllarda New York, Tokyo, Paris Mexico City, Londra, Madrid, Varşova, Belgrad, Pekin, Prag, İstanbul gibi dünyanın dört bir yanındaki farklı metropollerde siyasi öğrenci hareketleri başlar. Fordizme ve seri üretime bağlı olarak ekonomide yaşanan değişiklikler sonucu toplumsal sınıflar arası farkın giderek açılması, siyasal ve kültürel kutuplaşma, artan sömürgecilik başta gençler olmak üzere dönemin işçileri ve entelektüelleri arasında huzursuzluk yaratır. Dahası Amerika’nın Vietnam ile sürdürdüğü savaş, Çin’de yaşanan kültür devrimi adı altındaki despotizm, Che Guevera (1967) ve Martin Luther King (1968) gibi dönemin önde gelen siyasi figürlerinin suikaste uğramasıyla dünya çapında yaşanan sosyal gerginlik artar. Tüm bunların sonucunda barış ve kardeşliği vurgulayarak otorite ve emperyalizme başkaldıran muhalif bir hareket oluşur.

Dada mirasçısı akımlar olan Pop Sanat ve Yeni Gerçekçilik’in çıkış noktası modern çağın tersine çevrilemeyeceği inancıdır.⁴³ Buna karşın 1960’lı yıllarda ortaya çıkan Fluxus, Happening, Performans Sanatı, Arazi Sanatı, Süreç Sanatı vb. akımlar varolan toplumsal muhalefet dalgasından beslenir. Bu açıdan onların sanat aracılığıyla gerçekleştirmek istedikleri politik idealleri vardır. Sanatla politikanın ilişkisi hakkındaki tartışma yeniden canlanarak 1920 ve 1930’lardan beri görülmemiş bir

⁴² Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 894-5-6

⁴³ Antmen, **a.g.e.**, s.175.

şekilde örgütlenme biçimleri oluşmasına yol açar.⁴⁴ Dönemin avangart sanatçılarına göre, kapitalist toplumunda kabul gören mevcut sanatın baskın özelliği yaşam pratiğinden uzaklığıdır. Bu açıdan müze ve galerinin sınırları içerisine hapsedilmiş iktidar tarafından tasvip edilen sözde özerk sanat ortadan kaldırılmaz. “Burada kastedilen sanatın hayat pratiğine yeniden dahil edilmesidir.”⁴⁵ Bahsedilen tüm performatif sayılabilecek sanat akımlarının ortak özelliği sanatla hayat arası sınırın erimesi gerektiğinin vurgulanmasıdır. Sanat hayata karışmalı, gerçek uzam ve zamanda hayatın bir parçası haline gelmelidir.

Estetize edilmiş sunum veya sanatçı – izleyici arasında oluşan belirlenimci ikilik hayat ve sanat arasındaki şeffaflığı engeller. Bu engeli ortadan kaldırmak adına John Cage, 1952 yılında 4’33’’ adlı bir performans gerçekleştirir. Piyanosunun başına oturan Cage, beklenildiği gibi notaları tuşlamak yerine belirlenen zaman dilimi süresince sessiz ve hareketsiz kalarak, dünyanın gündelik seslerine kulak verilmesini sağlar. Tutulan zaman dilimi boyunca izleyicilere hayatın kendisine, hayatın bir parçası olarak, tanıklık etme fırsatını verir. Bu sırada sanatçı - izleyici ilişkisi de homojenleşir. Nitekim Cage’in kendisi de izleyiciler ile birlikte dünyanın olağan akışının hem bir parçası hem de bir izleyicisi haline dönüşür. Kendi deyimi ile yaşamın kendi doğal sesini duyabilmemiz, modernizm etkisi altındaki müziğin sesinin kesilmesine bağlıdır. Onun bu fikri ile sanatçının eylemsizliği eylemi olmuş, sanat ile hayat 4 dakika 33 saniye için özdeşleşmiştir. Yeniden yapılan her 4’33’’

⁴⁴ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 860.

⁴⁵ Brüger, **a.g.e.**, s. 105.

performansı, o an ki zaman, mekân, kişiler, çevre ile birlikte her seferinde yeniden oluşacaktır; bu açıdan performansı biriciktir, bire bir tekrar edilemez.

John Cage' in sanat - hayat homojenliğini sağlamaya çalıştığı performansından sonra gündelik bir yaşam pratiğinin yeni bir bağlama taşınarak sergilenmesi hususunda Joseph Beuys örnek verilebilir. Beuys, 1 Mayıs 1972 tarihinde Karl Marx Meydanı'nın da (bu zaman ve mekân seçiminin bir tesadüf olamayacağı oldukça açıktır) sıradan bir işçi gibi yerleri süpürmeye koyulur. Gündelik yaşamda oldukça sık bir şekilde karşılaştığımız sıradan basit bir eylem sanatçının imzasıyla performans sanatı haline gelir. Yerleri süpürmek üzere görevlendirilmiş işçilerin gündelik eylemi sanatçı tarafından hayatın kendisinden bir an için koparılarak sanat olarak yeniden icra edilir. Sanatın kendisi, sıradan hayatın içine girmeyi başarabilmiştir.

Sanat yapıtının süreçselliği yaşama özgü bir durumu yani zamansal olmayı temsil eder. Fluxus, Happening ve Performans Sanatı belirli bir zaman aralığında bir süre için icra edilerek kalıcı bir eser bırakılmasının önüne geçer. Bu açıdan bu performatif sanat yapıtları, sanatın alınıp satılabilen bir mülk olmasını engellerken bir yanyıla da, müze ve galerilerde sergilenmek üzere sunulan geleneksel sanat türleri ile hesaplaşır. Sanat yapıtının ölümsüzlüğü performans sanatçıları için yadırganacak yapay bir şeydir; nitekim sanat yaşamdır ve yaşam ise sonludur.

Zamanla kurduğu ilişki dışında performans sanatçılarının kurumsal mekanları terk ederek gündelik sıradan mekanları tercih etmesi de sanat piyasasına ilişkin muhalif tutumlarının bir yansımasıdır. Müzeler belirli bir ideolojinin mekanlarıdır.

Performans sanatçıları bu sebeple hayatın içine sokağa, okula, fabrikalara her tür kamusal alana yönelmiştir.

“İzleyicilerin katılımının kilit önemde olduğu doğaçlama performanslarla etkinlikleri tasarlayan ise Allan Kaprow’dur.”⁴⁶ Kaprow, seyir nesnesi olan sanat yapıtını bir olay ve oluşuma çevirir. Happening’ler gündelik hayat temsilleridir.⁴⁷ Kaprow’a göre “sanat gerçek dünyadan koparak bir düş dünyası haline gelmişti. Galeri ve müze bu düşüncüyü bir -şışt dokunma! atmosferi yaratarak sağlamıştır.”⁴⁸ Kaprow’un işlerinde ise sanat yapıtını sanatçının değil, izleyicinin katılımının oluşturduğu görülür. Örneğin, Resim 63’te yer alan *Avlu* isimli iş, sanatçı tarafından düzenlenerek bırakılan malzemeyi (tekerlek lastiklerini) izleyicinin deneyimine sunar. Lastiklerin üzerinden geçmeye çalışan izleyici dinamik olarak yapıtın kendisini oluşturur. Yapıtın anlamı sanatçı tarafından düzenlenmiş malzeme üzerinde izleyicinin deneyimi olur.

⁴⁶ Heartney, **a.g.e.**, s. 392.

⁴⁷ Artun, **Sanat Manifestoları**, s. 347.

⁴⁸ Harrison - Wood, **a.g.e.**, s. 761.

Resim 63: Allan Kaprow, Avlu, 1961, Martha Jackson Gallery, New York



Kaynak: <https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html>

“Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekmişlerdir. Yves Klein, Hermann Nitsch, Marina Abramoviç, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Carolee Schneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılarsa araç nesne ilişkisini tersine çevirerek eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaştılar.”⁴⁹ Sanatçıların ifade araçları olarak malzemenin tükenmişliği onları yeni bir dil bulmaya itmiştir. Kendilerini bedenleri aracılığıyla ifade ederek sanatçı - yapıt arası ikilik de aşılmaya çalışılır. Böylece yapıt, sanatçının kendisi haline gelir. Dahası akla kıyasla yüzyıllardır geri planda kalan bedene olan bu yeni vurgu akla olan güven ve inancın kaybolmasının bir sonucu olarakta görülebilir. Sanatçılar, ölümlü bir beden olarak zamansal varoluşlarının farkındadır; aklın yüceltimi ve metafizik hakikat arayışından vazgeçilmiş; kendi bedenlerini deneyimlemeye girişmişlerdir. Resim 64’te yer alan Dennis Oppenheim *İki Aşamalı Çizim* adlı

⁴⁹ Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, s.283.

performansında, arka planda yer alan kadının sırtına çizdiği şekli hissederek kağıda aktarmaya çalışır. Burada sanatçı bedenini bir aktarım aracı olarak görmüştür. Ortaya çıkan çizim akılsal değil, hissetmeye dayanan bedensel bir sürecin sonucudur.

Resim 64: Dennis Oppenheim, İki Aşamalı Çizim, 1971



Kaynak: <http://www.medienkunstnetz.de/works/two-stage-advancing/>

Vito Acconci, Terry Fox, Chris Burden ve Ana Mandieta gibi sanatçılar ise beden sınırları ve dayanıklılığını deneyimlemeye girer. Burden, *Vuruş* adlı performansında planlanmış bir yer ve zamanda kendisine ateş ettirir. Sanatçı bu performans aracılığıyla zihinsel deneyim yaşamaya çalıştığını söyler.⁵⁰ Burada sanatçı kendi bedenini deneyimleyerek anlam yaratırken, izleyici sanatçının kendi bedenini deneyimlemesinin deneyimini yaşar. Bu açıdan sanatçının yaşadığı fiziksel acı karşısında sadece bir seyirci olan izleyici ve sanatçı için yapıt / iş farklıdır. İşin

⁵⁰ Antmen, **a.g.e.**, s.236.

içinde yer alan kişilerin deneyimleme şekline bağlı olarak anlamsal bir çoğulluk görülür.

Özetle performansın anlamın dönüşümüne katkıları iki alt başlıkta incelenebilir. İlki, performans sanatıyla birlikte anlam, an' ile bağlantı kurar. Anlam, performans süreci boyunca tüm dış etmenler ve bağlamsal faktörlerle birlikte deneyimsel olarak kurulur. Anlam, zamansaldır; eylem süreci boyunca an be an değişkenlik göstererek tesadüfe olanak sağlar. İkinci olarak, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin ya da hiyerarşinin değişimi de anlamı dönüştürür. Rönesans ile bir sanatçı kavramının doğuşu ve akabinde 18.yüzyılda güzel sanatlar ve estetik teorisinin ortaya çıkmasıyla sanatta kendine ayrıcalıklı bir yer edinen sanatçının süren hiyerarşik üstünlüğü son bulur. Sanatçı, yapıtı tamamlayarak sunan kişi olmaz, tamamlanmak üzere malzemeyi ya da fikri düzenleyerek sunan kişi haline gelir. Bu açıdan anlam, sanatçının hazırladığı zeminde, sanatçının kontrolünü aşarak her türlü olasılığa açık hale gelir. Bir performansta sanatçı, işin tam olarak nereye gideceğini ve nasıl biteceğini süreç boyunca neler yaşanacağını bilemez; bu açıdan iş her olasılığa açıktır. Örneğin Marina Abramoviç, *Rythm 0* adlı performansında çiçek, bıçak, zincir, silah, jilet gibi çeşitli malzemeleri ortaya koyar ve 6 saat boyunca izleyicilerin bu malzemeler aracılığıyla ona istediklerini yapabileceklerini söyler. Performans, orada bulunan izleyicilerin Abramoviç'in gerçekten herhangi bir tepki göstermediğini farketmeleri üzerine değişir, Abramovic şiddete maruz kalır. Jiletle yaralanan, tacize uğrayan sanatçıya en sonunda silah doğrultulur.

Resim 65: Marina Abramoviç, Rythm 0, 1974, Studio Morra, Napoli



Kaynak: <https://busy.org/@berkanozturk/the-monsterizing-social-experiment-of-the-human-tau>

Burada performansın anlamını yaratan izleyiciler olmuştur. Abramoviç yalnızca belirli türden malzemeyi bir araya getirmiş ve sunmuştur; kendisi hem bedeniyle işin nesnesiyken hem de bu sürecin gözlemcisi ve yaratıcısı olarak öznesidir. İzleyicilerin eğilimleri ve tavırları dolayısıyla performansın anlamı, insanların bir arada birbirlerinden cesaret alarak karşısında savunmasız birini bulduğunda ne kadar vahşileşebileceğini gösteren bir sosyal deneye dönüşmüştür. Fakat performans en başında, bu şekilde olmama ihtimalini de barındırır. Sanatçının süreç üzerinde belirleyici bir rolü olmadığı için performansın sonucunda ortaya çıkan anlamı üzerinde de tam kontrolü olmamıştır. Performansta süreç, anlamını kendi üretmek zorundadır. 1960'lı yıllardan sonra genel olarak izleyicinin varlığını da sanat

yapıtına dahil eden güncel sanatta artık yaratımın ilk ve son halkası sanatçı değildir. Bu yeni paradigmada sanat yapıtının tamamlanma süreci, izleyicinin varlığıyla mümkündür. Bu durum sanat, sanat yapıtı ve izleyici arasında anlamın dinamik bir ilişkiyle doğmasına neden olur.

3.2. Güncel Sanatın Kuramsal Dili: Postmodernizm ve Anlamın Çoğulluğu

Postmodernizm terimi ilk kez 1960'lı yıllarda New York'taki sanatçılar ve eleştirmenler arasında ortaya çıkmış ve 1970'lerde Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirilmiştir.⁵¹ “1950'lerden itibaren kapitalist kültürün her alanında ortaya çıkan eğilim ve akımları kuşatan bir üst başlık olarak kullanılmasında Jean François Lyotard'ın 1979'da kaleme aldığı *Postmodern Durum* adlı kitabının etkisi olmuştur.⁵² Lyotard'a göre ana akım anlatı olmadan güncel sanatı bir dizi hareket şeklinde göstermenin artık bir manası yoktur. Tek bir anlatının yerini çok sayıda ‘mikro anlatı’ almıştır. Bu da güncel sanatı belirli kategoriler halinde ele almak yerine tek tek yapıt bazında değerlendirmeyi ve o yapıtın ana problemine bağlı olarak (sanat-siyaset, sanat-beden, sanat-kimlik, sanat-küreselleşme vb.) ele almayı gerektirir. Her yapıt kendine soru konusu edindiği içeriğine ve bu içeriği görselleştirme biçimine bağlı olarak anlam (veya anlamlar) kazanır.

⁵¹ Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Baki Güçlü, Ark Yayınevi, Ankara, 1995, s.158.

⁵² Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, s.339.

Postmodernizm, genel olarak, “öznenin kendisi dışında oluşturulduğuna”⁵³ dikkat çekerek, konuşulan dil ve imgelerin salt bilince indirgenemeyeceğini savunur. Özne, içinde bulunduğu tarihin, toplumun, kültürün ve politik yaşantının izini taşır. Anlam doğası itibariyle öznenin bilincinde kurulmasına rağmen öznel değildir; toplumsal pratiklerin sonucudur. Bu noktada sanatçının sosyokültürel yaşantısının yapının anlamı konusunda ne derece etkili olduğunu göstermek adına Nijerya kökenli İngiliz güncel sanatçı olan Chris Ofili’nin yapıtları örnek olarak verilebilir.

Chris Ofili, yapıtlarında Batı ve Afrika kültürünü harmanlar. İngiltere’nin sömürü tarihi, Afrika motifleri ve Zimbabwe mağara resimlerinden etkilenen sanatçının yapıtları yalnızca kendi bireysel zihinsel süreçlerine indirgenemez; onun etnik kökeni ve sosyal varlığı ile ilişkilidir. Bu açıdan Ofili’nin resimleri sanatçının kim olduğu ve hangi kültürel mirasa sahip olduğu bilindiği takdirde doğru bir biçimde anlam kazanır. Ofili’nin yapıtlarında, modernistlerin özel saf araca olan ilgilerinin tersine, güncel sanatta genellikle görülen eğilimlerden biri olan karışık malzeme kullanımı görülür. *Kutsal Bakire Meryem* adlı yapıtında fil dışkısı kullanmıştır.

⁵³ Catherine Belsey, **Postyapısalcılık**, Çev. Nursu Örgü, Dost Yayınevi, Ankara, 2002, s. 101.

Resim 66: Chris Ofili, Kutsal Bakire Meryem, 1996, Charles Saatchi Koleksiyonu



Kaynak:<https://www.moma.org/collection/works/283373>

Bu sebeple dönemin New York belediye başkanı Guiliani, bunu Katolik kilisesine karşı yapılmış sansasyonel bir saygısızlık olarak görerek resmin sergilenmesini protesto eder.⁵⁴ Buna karşın Ofili aslında fil dışkısı kullanarak bunun bir eleştirel bir teşhir sembolü olmasını amaçlamaz. Nitekim fil dışkısı Afrika’da yakıt ve inşaat malzemesi olarak kullanılır. Yapıt, Ofili’nin kendi kimliği ve kültürüne bağlı olarak malzeme ve teknikte yaptığı bir arayışın sonucudur. Özetle, yapıtı üreten sanatçının içinde bulunduğu kültür, yapıtın sadece yapıt özelinde incelenmesinin yetersiz kalacağını gösterir.

Bu sebeple sanatta postmodern eleştiri genellikle Greenbergci olan her şeyin reddedilmesiyle özdeşleştirilmektedir.⁵⁵ Greenbergci formalizmin yadsınması olarak

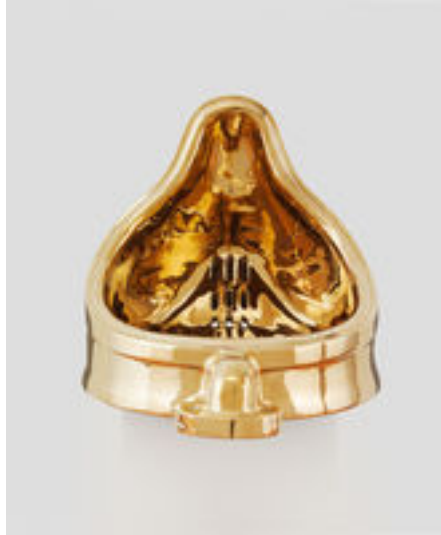
⁵⁴ Heartney, **Sanat & Bugün**, s. 246.

⁵⁵ **A.e.**, s. 11.

postmodernizm en çok saflık ve öznel deneyim ile hesaplaşır. Güncel sanat yapıtlarında bu durum özgünlüğün reddi, uyarlama, sahiplenme, intihal gibi eğilimlerde açığa çıkar. Sahiplenme ya da ödünç alma, intihal ya da çalma modernistlerin özgünlüğe saygısını küçümseyen postmodernist bir stratejidir.⁵⁶ Bu eğilimler modernist orijinallik kavramına saldırı niteliği taşır.

Örneğin Sherrie Levine'in yapıtlarının bir kısmı Walker Evans, Eliot Porter ve Edward Weston gibi diğer fotoğrafçıların çalışmalarının tam fotografik kopyalarından oluşur. Levine'in en ünlü işlerinden biri Marcel Duchamp'ın *Çeşme*'sinin uyarlamasıdır. Levine'nin yapıtları sanatın kökeni, kaynağı, yapıtın sahibi, özgünlük, kimlik gibi konuları sorgulamaya çalışır.

Resim 67: Sherrie Levine, *Çeşme (Buddha)*, 1996



Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/sherrie-levine-fountain-after-marcel-duchamp>

⁵⁶ Terry Barrett, **Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak**, Çev. Gökçe Metin, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2014, s.57.

“Postmodern sanatçılar modernistler için önem taşıyan sınırları yıkmamanın yollarını ararlar. Modernistler sanatı genellikle özel, bağımsız ve özerk bir alana yükseltir. Gerçek sanatın sıradan hayatın ötesine geçtiğini söyler.”⁵⁷ Bunun aksine postmodern sanatçılar hayatın kendisini bir kesit olarak sunmaya meyillidir. ‘Günah çıkarma sanatçısı’ olarak bilinen Tracey Emin, *Yatağım* adlı enstalasyonunda yatağını üstündeki kullanılmış çarşaflar ve çevresindeki giyilmiş çamaşırlar, prezervatifler, boş içki şişeleri, sigara kalıntıları gibi nesnelerle birlikte sergilemiştir. “Emin, kendi yatağını sanat olarak sergileyerek bizimle en özel mekânını paylaşmış ve kendisinin de herkes kadar kusurlu ve kendine güvensiz olduğunu afişe etmiştir.”⁵⁸ Diğer öne çıkan işlerinden biri olan *1963-1995 Yılları Arasında Birlikte Olduğum Herkes* adlı enstalasyonuna dair ise pek çok açıdan anlamsal çözümleme yapılabilir. Sanatçı hem mahrem olanın sınırlarını belirsizleştirerek kamusal alanda sergilemiş hem de bir kadının cinsel hayatı konusunda nasıl davranması gerektiğini belirleyen toplumsal kuralları yıkmaya çalışmıştır. Bu açıdan bakıldığında güncel sanatta “Sanat nedir?” sorusu yerine “Sanat sosyal ve politik dünyamız için ne yapabilir?” sorusunun önem kazandığı görülebilir. Nitekim sanatçılar kendi öznel duygu durumlarının dışavurumu ya da metafizik arayışlar yerine güncel olarak sosyopolitik hayatı meşgul eden kavramları sorgulayarak yapıtlarında görünür hale getirir. Güncel sanat yapıtları bugünün toplumsal yaşantısına dair bir şeyler söyler.

⁵⁷ Terry Barrett, **Neden Bu Sanat?**, s. 300.

⁵⁸ https://www.saatchigallery.com/artists/tracey_emin.htm/artpages/artpages/tracey_emin_my_bed.htm

Resim 68: Tracey Emin, *1963-1995 Yılları Arasında Birlikte Olduğum Herkes*, 1995, Saatchi Galeri, Londra



Kaynak: <https://www.artimage.org.uk/news/2015/tracey-emin-licensed-for-bbc-four-arts-documentary/>

Güncel sanatın kuramsal alt yapısını büyük ölçüde post-yapısalcılık olarak adlandırılan felsefi eğilim oluşturur. Post-yapısalcılık, bu eğilimi gösteren düşünürlerin ortak sistematik bir felsefi argüman etrafında toplandıkları bir okul olmaktan ziyade 1960'lı yıllardan itibaren kartezyen geleneğe temellenen, aydınlanmacı özne kavrayışına karşı yürütülen eleştirileri ifade eder. Antik Yunan'dan itibaren felsefenin peşinde olduğu çeşitliliğin altında yatan tekillik arayışına karşı post-yapısalcılar, akıl ve anlamın istikrarsızlığını vurgular. "Modernistler evrensel ararken postmodernistler farklılıkları tespit eder."⁵⁹

Önde gelen postmodern düşünürler anlam meselesine ilişkin benzer tavır takınır. "Jacques Lacan'a göre anlam, bir anlamlama zinciri boyunca gerçekleşen yer değiştirmelerin bir sonucu olarak, yalnızca söylem içerisinde ortaya çıkar."⁶⁰ Jacques

⁵⁹ Barrett, **Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak**, s.61.

⁶⁰ Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, s.14.

Derrida'ya göre anlam apaçık değildir, tüm fenomenler kurulan ilişkiye göre sayısız şekilde açıklanabilir.⁶¹ Michel Foucault'a göre anlam, söylemin birleştirici dizgesinde oluşur, söylem ise daima politik iktidarın belirlenimi altındadır bu açıdan anlam salt özne temelli değil, ideolojik tahakküm aracılığıyla belirlenir. Gilles Deleuze'e göre ise dünyanın algılanması toplumsal olarak inşa edilmiş söylemlere bağımlıdır. Platoncu öz savı geçerliliğini yitirmiştir. Anlamın aşkınlığı şiddettir.⁶² Genel olarak tüm post-yapısalcılar dilin tarihsel, toplumsal ve kültürel mahiyette olduğunu; dilin evrensel olmadığını ifade eder. Bu anlamda kökeni itibarıyla dilbilimsel olan anlam da, toplumdan topluma zamandan zamana değişkenlik gösterebilir.

Bu ifadeler araştırma özelinde şöyle bir önem taşır: Postmodern düşünürlerin neredeyse hepsinin sanat ile özellikle ilgilenmesi ve sanatta anlasal çözümlemeler üzerine çalışmalar yapması şüphesiz ki tesadüf değildir. Nitekim sanat, anlamı sorunsallaştırmak konusunda elverişli bir zemin sunar. Genel olarak hepsi sanat yapıtlarına aynı 'belirsizlik' ilkesi ile bakarlar. Postmodernler için sanat yapıtında giderilemeyen bir anlam belirsizliği vardır; yargılarımızın mutlaklığı soru konusudur. Hakikat ve bilgi, dil düzeyinde ancak ve ancak göstergesel düzeyde var olabilir; gösteren ile gösterilen arasında zorunlu bir ilişki yoksa, bu görsel bir gösterge olarak sanat yapıtının sonsuz anlama gelebileceğini gösterir. Bu sebeple Derrida, *Grammatology* adlı eserinde, *deconstruction* (yapı-bozum) adlı bir yöntemi önererek bir göstergenin (metnin ya da imgenin) altında gömülü olan olanaklı başka anlamların açığa çıkarılmasını savunur. Sosyal kültürel yapının tutucu doğasını sorgulayarak

⁶¹ A.e., s.41.

⁶² Barrett, **Neden Bu Sanat?**, s.253.

anlam üzerine inşa edilen geleneksel teorileri yerle bir eder ve yapının çok katmanlılığı vurgular.

Önde gelen güncel sanatçılardan Cindy Sherman'nın pek çok yapıtı bir film den alınmış kareye benzer; buna rağmen kurgusal fotoğraflardır. Onun *İsimsiz Film Kareleri* adlı serisi bir hikayenin parçaları olarak görülebilir. Sanatçı pek çok farklı kılığa bürünerek fotoğraflarında kendi imgesine yer verir. Her fotoğrafında kendisine yer vermesine rağmen burada sanatçının otoportresi oluşmaz. Sherman, gerçek benliğini soyutlayarak farklı bağlamlara taşır. Toplumda sıklıkla görülen basma kalıp kadınsı rollere girer; bir stardan, ev kadınına, hippiden, kaçağa farklı rollere kendini yerleştirir.

Sherman'ın yapıtlarında anlam çözümlemesi yapma konusunda biçimci yaklaşımlar iş görmez; post-yapısalcılığın çoğulcu yaklaşımıyla değerlendirilmelidir. Sherman'ın çalışmaları yapısökümcülük, göstergebilimsel, feminist kuram açısından farklı şekillerde yorumlanarak farklı anlamlar kazanabilir. Burada Sherman, kendinin olanaklı hallerini serimler; hangisinin gerçek olduğu veya gerçek benliğine yakın olduğu bilinemez; hatta bir gerçek olan yoktur. Bu açıdan onun kendi benliğini bir kenara koyarak farklı bağlamlara taşımasıyla yapıtlarının yapısökümcü niteliği ortaya çıkar.

Resim 69: Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri #6



Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/56535>

Resim 70: Cindy Sherman, İsimli Film Kareleri #17



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-film-still-17-p11516>

Diğer yandan, eserleri feminist kuram açısından da ele alınabilir. Fotoğrafları, kadın olmakla ilgili şeyler söyler. Bu açıdan bakıldığında ise toplumsal cinsiyetin bir eleştirisi olarak görülebilir. Hem kadınların onlara dayatılan roller altında kaldıklarını hem de kadınların bu rollerden çıkarak özgürce kendi kimliklerini seçme imkanına dikkat çektiği yorumu yapılabilir. Sherman’a göre kadın olmak bir performans mıdır? Kesin olarak bilinemez. Ya da başka bir açıdan bu fotoğraflar aracılığıyla Carl Jung’un toplumsal maskelerimiz olarak nitelendirdiği personalara dikkat çekmekte olduğu söylenebilir. Bu açıdan görünür maskelerin altında bastırılmış kadın benliğini vurguluyor olabilir. Elanor Heartney ise bu isimsiz fotoğraf karelerinin medya eleştirisi olduğunu ifade eder. Ona göre Sherman, çağdaş ben anlayışımızın Film endüstrisinin geçici ticari bir öznesi olduğunu gösterir.⁶³

Görüldüğü gibi Sherman’ın fotoğrafları pek çok anlama gebedir. Güncel sanatta yapıt-anlam meselesinin dönüşümüne ilişkin en iyi örneklerden biri Sherman’ın fotoğraf kareleridir. Feminizmden, kimlik eleştirisine, endüstrileşmeden, kendine mal etmeye pek çok farklı açıdan anlam kazandırılabilir. Bu durumda çeşitli anlam çözümlemelerinin her biri kendi kuramsal temelinde haklılık payı taşır. Hangisinin daha doğru olduğuna karar vermek oldukça zordur. Sherman ise tüm bu yorumlamalar karşısında kendi yapıtları hakkında şunu ifade eder:

“Bir zamanlar eleştiri yazılarını okurdum, ve neden bahsettiklerinden ya da öyle bir fikre nereden kapıldıklarını anlamazdım. Bir zamanlar “Ah, evet,

⁶³ Barrett, **Neden Bu Sanat?**, s.273.

doğru, yaparken hiç böyle düşünmemiştim dediğim zamanlar oldu. Gerçekten ne yaptığımı düşünmeden çalışırım.”⁶⁴

Bu açıdan bakıldığında güncel sanat yapıtı, sanatçının ifade etmek istediğinden daha fazla, daha az ya da çok farklı anlamlar taşıyabilir. Hangi anlamın seçileceği veya hangi şekilde yorumlanacağı alımlayıcının elindedir. Post-yapısalcılık anlamın belirsizliğine işaret etse de anlamın kesinlikten yoksun olması anlam çözümlemesi yapılmayacağını veya her yorumun yapılabileceği anlamına gelmemektedir. O halde yapıttaki anlamsal belirsizliğin ortadan kaldırılması yapıtın zenginleşmesi açısından sanat kuramı ve eleştirisi büyük rol oynar. Nitekim sanat eleştirisi yoluyla bir yapıtta anlam çözümlemesi yapmak sanatın anlaşılmasını kolaylaştırırken yapıtı zenginleştirir. Yine de burada önemle vurgulamak gerekir ki, yapıta ilişkin anlamsal çözümlemeler yapıtın anlamına ilişkin son sözü söylemez. Postyapısalcıların da söylediği gibi, orada son söz yoktur. Bu sebeple Newyork Times için çalışan fotoğraf eleştirmeni Andy Grundberg, eleştirinin görevinin yalnızca tartışmak olduğu söyleyerek, beyanat vermekten kaçınması gerektiğini ifade eder.⁶⁵

Louise Bourgeois, yapıtları hakkında konuşmanın onları öldürdüğünü ifade eder.⁶⁶ Buna karşın sanatçının çocukluk ve baba travmaları dikkate alındığında yapıtları bambaşka bir anlam kazanır; bilinçaltının dışavurumları olarak okunabilir.

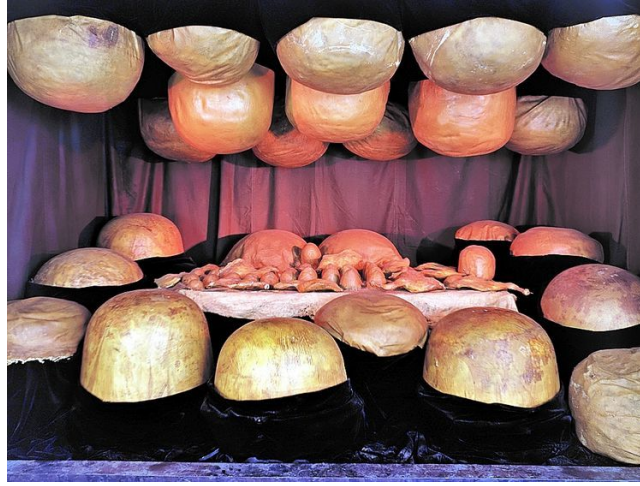
⁶⁴ Terry Barrett, **Neden Bu Sanat?**, s.275.

⁶⁵ **A.e.**, s.33.

⁶⁶ **A.e.**, s.153.

Sanatçı, örümcek temsillerinin annesini ifade ettiğini söylerken, *Babanın Yok Edilişi* adlı yapıtı ise annesini aldatan babası ile bir şekilde hesaplaşmayı temsil eder. Bu açıdan bakıldığında Bourgeois'in yapıtları üzerine psikanalitik çözümleme yapmak daha uygun gözüktür.

Resim 71: Louise Bourgeois, *Babanın Yok Edilişi*, 1974, Courtesy Robert Miller Gallery, New York



Kaynak: <https://curiator.com/art/louise-bourgeois/destruction-of-the-father>

Psikanalitik kuram dışında feminist kuram da güncel sanatta yapıt-anlam ilişkilerini çözümleme konusunda etkili bir yöntemdir. İranlı kadın sanatçı Shirin Neshat, kendi toplumundaki ezilen kadınların seslerini yapıtları aracılığıyla duyurur. Turbulent adlı video enstalasyon çalışmasında iki ayrı ekran aracılığıyla izleyici İran toplumunda kadın ve erkeğin birbirinden farklı hayatlarını seyrederken, kadın erkek arası eşitsizlik ve kadın hakkının sömrüsünü objektif bir biçimde deneyimleme fırsatı bulur. Erkeklerin şamatalı, eğlenceli hayatına kıyasla peçeleri altında suskun kadınların

mahrem yaşantılarına tanık olunur. Neshat'ın yapıtları doğrudan sanatçının kültürel kimliğine ilişkindir; sanatçının ideolojisini yansıtırken siyasal bir nitelik de taşır.

Resim 72: Shirin Neshat, Turbulent, 1998, Eyestorm Galeri, Londra



Kaynak: <https://www.artsy.net/show/boca-raton-museum-of-art-shirin-neshat-fervor-and-turbulent>

Feminizmle ilişkili olarak, son yıllarda ortaya çıkan güncel sanatta ve genel olarak postmodern düşüncede oldukça etkili olmuş kuramlardan biri Queer teori'dir. Queer, feminist düşünürlerden Simone de Beauvoir'in "kadın doğulmaz kadın olunur" söyleminden etkilenmiş; büyük ölçüde Amerikalı postmodern düşünür Judith Butler tarafından geliştirilmiştir. Cins ve toplumsal cinsiyeti birbirinden ayırarak, toplumsal cinsiyetlerin sonradan inşalar olduğunu bu açıdan kadın olma ve erkek olmanın toplumsal iktidar tarafından belirlenerek bireylere dayatıldığını savunulur. Kadınlık ve erkeklik toplumun beklediği ve onayladığı davranışlar temsil eden kategorilerdir. Beden ve kimlik politikaları üzerine çalışan feminist sanatçı Şükran Moral 1996

yılında gerçekleştirmiş olduğu *Amemus* adlı performansı bu toplumsal cinsiyetler, sınırlar ve belirlenimleri sorgular. Performans, biri sanatçının kendisi olmak üzere iki çıplak kadının öpüşmesine dayanır.

Resim 73: Şükran Moral, *Amemus*, 1996, Casa Dell Arte, Lizbon



Kaynak: <https://sanatkaravani.com/haksizliga-tahammulu-olmayan-bir-sanatciyim/>

Sanatçı burada cinsellik üzerindeki toplumsal normları sorgularken bir yanıyla da yine güncel kadın sanatçıların sıklıkla üzerinde durduğu ‘mahrem’ kavramı üzerinden izleyiciyi ‘görmemesi gereken’ bir şeye tanık olmak zorunda bırakır.

“Bugüne kadarki tüm performanslarımda hep “tabularla” bir derdim oldu. (...) Örtük olarak masa altına süpürülen “heteroseksüel” ilişkilerin varlığının yanında, yüz çevrilen “gay/lezbiyen” ilişkilerin normal dışı olarak kodlanması da dikkat çekmek istediğim önemli bir konu.”

Görüldüğü gibi sanat yapıtında içerik meselesi yeniden önem kazanmıştır; güncel sanatta yapıt-anlam ilişkisinde konu belirleyici rol oynar. Sanatçıların sorgulamaları ve vermek istedikleri mesaj kendine özel farklı biçimlerde cisimleşir. Örneğin, Barbara Kruger fotomekanik teknikle ürettiği yapıtlarında imge ve metinlerden oluşan katmanlar üretir. Burada imge metinsel söylemi destekleyici niteliktedir. Çalışmalarında imge üzerine eklenen yazı, izleyicinin kendi kendisine soru sormasına yol açar. Genellikle toplumsal yaşantı ve normlara ilişkin mesajlar veren Kruger'ın yapıtları temsili bir biçimde göstermekten ziyade dilsel olarak anlatır.

Resim 74: Barbara Kruger, İsimsiz, 1987



Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/barbara-kruger/untitled-i-shop-therefore-i-am-aXB19HyZ2RQTie638E6pBQ2>

O halde kültür, beden, cinsiyet, cinsellik, bilinçaltı, tüketim gibi pek çok vurgu noktası olması sebebiyle tek bir anlatısal istikametten bahsetmek her ne kadar mümkün olmasa da güncel sanatta, Őimdinin izinde, toplumsal yaşantıda sorgulanan konular üzerine irdellemeler yapılmaktadır. Sanatçılar yapıtları aracılığıyla sosyo-politik yaşantılarını somutlaŐtırmıŐtır. Bu açıdan yapıt-anlam ilişkisi, yalnızca yapıt özelinde kalmamıŐ, hem yaratıcı sanatçıyı hem alımlayıcı / izleyiciyi hem de en önemlisi, her ikisini de saran dünyanın pratik yaŐantısını ele almayı gerektirecek Şekilde oęulcu bir anlayışla dönüşmüştür.

SONUÇ

Güncel sanat özelinde sanatta yapıt-anlam ilişkisine odaklanan araştırma, anlamın ne şekilde kurulduğu ve anlam üzerinde belirleyici olan faktörlerin neler olduğu sorusunu yanıtlamaya çalışmıştır. Araştırma süresince ilksel dünyada üretilen imgeden günümüz sanatsal üretimine geçişte (yaklaşık 20.000 yıl) anlamın; anlatıyı, söylemi, anlamsız olanı ve yeniden inşa edilen dizgeyi içerdiği görülmüştür.

Stillerin kronolojik dizilimini içermesine karşın sanat tarihinin, çizgisel olarak ilerleyen bir anlayışla ele alınamayacağı ortaya çıkmıştır. Örneğin, dönemin tarihsel dinamiklerine bağlı olarak Antik Yunan sanatının aksine Ortaçağ, biçimin geri plana çekilmesi ve anlamın hakim olduğu bir süreçtir. Bu süreçte anlatı, kendisi içinde bir hiyerarşiyi zorunlu kılar. Öyküleyici anlatımla bir anlatının aşamalarını gösterir. 20.yüzyılın başında sinemayla birlikte karşılaşılan öykü/hikaye aktarımının bir bakıma zemini olur. Ancak bu zemin üzerine inşa edilen katmanlarının zaman zaman kendini inkar etmesine bağlı olarak hareketli bir zemin olmuştur. Bu açıdan sanatta durağan ve net bir kategorizasyon yapmanın imkansızlığı —başta alımlayıcı / izleyici olmak üzere— bu döngüye farklı parametrelerin eklenmesini zorunlu hale getirir.

Alımlanmak için yapılmaması bakımından izleyici figürünün henüz olmadığı, sanatçının ise anonim olduğu ilksel anlatıda sanat yapıtının hiyerarşik üstünlüğü görülmüştür. Ortaçağda ise yapıtın üstünlüğü ve sanatçının anonim karakteri sürmesine karşın eğitilmesi gereken kişi olarak izleyici ortaya çıkmıştır. İlk kez

Rönesans ile birlikte kendini göstermeye başlayan sanatçı, 19. yüzyılda özerk bir yaratıcı olarak belirmiş; erken modernist harekette manifestoları ve söylemi ile birlikte anlamın tesis edilmesinde etkin figür haline gelmiştir. Ardından moderniteden güncel sanata gelindiğinde ise sanatçının yeniden geri planda kaldığı ve önemsizleştiği görülmüştür. Özetle, anonim karakterinden, önem taşıyan yaratıcı dehaya dönüşen ve ardından yeniden önemini yitiren sanatçı figürünün sanat tarihindeki hareketinin, sanatta anlamın kurulumunu etkileyen başlıca unsurlardan biri olduğu görülmektedir. Diğer yandan bu süreç izleyici perspektifinden ele alındığında, Ortaçağda iktidar tarafından belirlenen anlam iletilisini alımlamak zorunda olan izleyicinin, anlamın kurulması konusundaki söz hakkının tarihsel süreçte giderek arttığı görülmüştür. Güncel sanata gelindiğinde izleyici, anlamı oluşturan en önemli unsur haline gelmiştir. İzleyicinin sanat tarihinde kazandığı yeni ‘anlam üretici’ ve belirleyici rolüne ilişkin iddianın kanıtlanması adına giriş bölümünde örnek olarak verilen Damien Hirst’ün enstalasyonu yeniden ele alınarak yapıta ilişkin bir anektoddan söz edilebilir.

2001 yılında Londra’daki Eyestorm Galeride sergilenen enstalasyonun bir parçası olarak olan kül tablası galerinin temizlik görevlisi tarafından sanat yapıtının bir parçası olarak görülmemiş, ve temizlenmiştir. Hirst, durumu sanat ve hayatın arasındaki sınırların kalkması temelinde yorumlamış olsa da bu ironik olay bazında sıradan bir şeyin sanat yapıtı haline gelmesi konusunda yalnızca Danto’nun ifade ettiği ‘biçim kazanmış anlam’ tanımlanmasının yeterli olmadığı görülür; algılayan

izleyicinin bilinç düzeyinin sanatta anlamın tesisi konusundaki önemi açığa çıkar. İzleyicinin sanat tarihi ve kültüre özgü bazı becerilere sahip olması gerekir. Bu durumda güncel sanatta sanatçı, güzel - çirkin, iyi- kötü, kurgu - gerçek gibi yargıların sınırlarını özgürce yoklarken, izleyiciye ise ‘örnek okur’ olma ödevi düşmektedir. Nitekim güncel sanat yapıtında anlam, duygulanımların sınırlarını zorlamak olarak özetlenirse, bu açıdan izleyici ve onun öznel yapıt deneyimi büyük önem kazanacaktır. Alımlayıcı / izleyici figürünün güncel sanat itibariyle genişleyen rolünün, sanatta anlamın muğlaklığa doğru hareket etmesine yol açan başlıca faktörlerden biri olduğu görülmektedir.

Ayrıca, güncel sanat yapıtlarında oluşturulan imgelerin temsil ve simgesellikten çıkışıyla her sanatsal işin kendine özgü yorumlanması gereksinimi de bu muğlaklaşmanın oluşmasındaki ikinci temel faktör olmuştur. Belirli bir anlatının ve söylemin oluşturduğu güvenli alan güncel sanatta yitirilmiştir. Örneğin, Kim Jones, 1976 yılında yaptığı *Rat Piece* adlı işinde fareleri ateşe vererek, hayvanların acı çekerek ölme süreçlerini sanat yapıtı / işi olarak sergilemiştir.

Resim 75: Kim Jones, Rat Piece, 1976, California State University, Los Angeles



Kaynak: http://artvoice.net/issues/v5n47/performance_of_a_lifetime.html

Jones, bu edimiyle sanatın geleneksel olarak ilişkilendirildiği güzel, doğru ve iyi yargılarıyla olan ilişkisini ortadan kaldırırken, bir yanıyla da, hayatın vazgeçilmez dinamikleri olan acı ve ölümün işin bir parçası olmasıyla güncel sanatçıların hedefledikleri sanat - hayat arasındaki estetik sınırı yok etmiştir. Diğer yandan yapıt, hem insanda bulunan ilkel öldürme dürtüsünün görünüşe çıkartılması olarak; hem de insanlık tarihi boyunca yapılan katliam ve vahşet karşısında tepkisiz kalan zümrenin ikiyüzlülüğüne karşı yapılan politik bir eleştiri olarak da okunabilir. Anlamın çok katmanlılığına ilişkin bu olası çözümlemeler bir yana, Jones'un bu eylemi, bir hayvan katliamı ya da sanatsal bir eylem olarak görülebilir. Bu durumda alımlayıcı, bu deneyimin yol açtığı etik sorgulama sonucunda, bu işin bir sanat yapıtı olup olmadığına kanaat getirecektir. Jones, sansasyonel bu eylemi sonucunda, güncel sanatta yapıt olma ve anlam üzerindeki sınırlarının ötesine geçer. Burada yalnızca

izleyicinin tarihsel-kültürel birikimi değil, etik değerlerinin de sanatta anlam konusundaki belirleyici rolü açığa çıkar.

Bu sebeple güncel sanatta anlama dair kategorizasyon ve mutlak çözümleme yapmak hem alımlayıcı / izleyicinin değişen konumu; hem de güncel sanatın geleneksel temsil ilişkisini kırarak oluşturduğu kendine özgü biçim ve içerik sebebiyle sorunludur; güncel sanat, son söz ve netlikten yoksundur.

Tüm bunların sonucunda, özellikle güncel sanata gelindiğinde oluşan anlam belirsizliği problemini aşmak adına Umberto Eco'nun 'yorum ve aşırı yorum' uyarısının dikkate alınması ve bu doğrultuda bir anlamsal çözümleme yapılması gerektiğine kanaat getirilmektedir. Güncel sanat yapıtının özsel niteliklerinden hareketle ona uygun bir biçimde çözümlenmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

Eco'ya göre bir sanat yapıtının ilkece sonsuz sayıda yorumlanabiliyor olması, her yorumun doğru olduğu anlamına gelmemektedir. Bu söylemle diğer postmodern düşünürlerden ayrılmaktadır. O, bir sanatçı tarafından ortaya konulan *cisimleşmiş anlam* olarak yapıtın biçimsel niteliklerinin, yorumlamanın ölçü ve sınırlarını belirleyeceğini savunur; burada yorum ve aşırı yorum arasındaki fark dikkate alınmalıdır. Anlamsal yorum, yapıtın öz niteliği ile bağıntılı olmalıdır.

Eco, yorumlama anında yaşayan eserleri *açık yapıt* olarak tanımlar. Örneğin birinci bölümde anlatılan Antik Yunan klasisizmi gibi natüralist sanat yapıtları belli bir yapısal doğrultuda değerlendirilmeyi bekler.

Göstergelerin gönderimsel nitelikleri ve çağrışımsal özelliklerine bağlı olarak

yapıt izleyici tarafından öznel bir biçimde yorumlanabilir buna karşın, nihayetinde yapıtın kendi biçimsel özellikleri ve belirlenimleri vardır.

“Sanatçı karşısındakine tamamlanacak bir yapıt sunar. Yapıtın tam olarak nasıl tamamlanacağına dair bir fikri yoktur ama bir kez tamamlandığında yapıtın yine de başka bir yapıt değil, kendi yapıtı olacağını ve bir başkası tarafından onun öngöremeyeceği bir biçimde yapılandırılmış olsa bile yorum diyalogu sonunda somut olarak ortaya çıkanın kendi biçimi olacağını bilir; çünkü gelişimin doğal gereklerini belirli bir mantık çerçevesinde yapılandıran, yönlendiren ve ortaya koyan ve olasılıkları öneren aslında sanatçının kendisidir.”¹

Bu sebeple yapılan yorum ya da anlama ilişkin tahminler tutarlılık sınavasından geçirilecektir ve bu tutarlılığın da, çok ileri götürülmüş olan bazı tahminleri çürütmemesi diye bir şey söz konusu olamaz.² Bu ifadeye göre Eco’nun yöntemi, iyi yorumların doğruluğunu göstermekten ziyade anlamsal çözümlemeye ilişkin kötü yorumların yanlışlığını göstermeyi hedefler.

O halde Eco’nun önerisi ile güncel sanat yapıtında anlam, sanatçının niyeti, biyografisi, biçim ve malzeme, metin ve söylem, mekansal özellikler dikkate alınarak geniş bir ilişki ağı içerisinde çözümlenmelidir. Örneğin, Joseph Beuys’un yapıtlarında hayvan yağının malzeme olarak kullanmasının sanatçı biyografisi temelinde bilinen bir sebebi ve dolayısıyla anlamı vardır.

¹ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, s.91

² Umberto Eco, **Alımlama Göstergebilimi**, s.39.

Resim 76: Joseph Beuys, Şişman Sandalye, 1964



Kaynak: http://www.klingspor-museum.de/Vortraege_im_KlingsporMuseum/Beuys_2009_Spemann_Klings.pdf

Bu açıdan güncel sanatta anlamın sürekliliğinin sağlanması adına örnek okur olmayı amaçlayan alımlayıcı/izleyicinin, anlamsal çözümlemelerde yapıtın özgül niteliklerini de dikkate alması gerekmektedir. Değişen sanatçı ve izleyici konumu ile terkedilen temsil ilişkisi sonucunda güncel sanatta ortaya çıkan anlam muğlaklığına rağmen yapıt-anlam ilişkisinin kurulmasında izleyicinin yorumunun keyfiyetinden söz edilemez.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor: **Kültür Endüstrisi**, Çev. Nihat Ülner - Mustafa Tüzel, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.
- Antmen, Ahu: **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016.
- Artun, Ali: **Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.
- Artun, Ali: **Modernliğin Sınırında Sanat: Eleştiri, Özerklik, Siyaset - Üç Konuşma**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Artun, Ali: **Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Ne Gösteriyor?**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017,
- Artun, Ali: **Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.
- Aristoteles: **Poetika**, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları İstanbul, 2011.
- Aster, Ernst von: **İlkçağ ve Ortaçağ Felsefesi**, Çev. Vural Okur, İm Yayın Tasarım, İstanbul, 2005.
- Barrett, Terry: **Neden Bu Sanat?**, Çev. Esra Erment, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015.
- Barrett, Terry: **Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak**, Çev. Gökçe Metin, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2014.
- Bataille, Georges: **İç Deney**, Çev. Mehmet Yakupoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.
- Baudelaire, Charles: **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Barktay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.

- Baxandall, Michael: **15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim**, Çev. Zeynep Rona, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.
- Batur, Enis: **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
- Belsey, Catherine : **Postyapısalcılık**, Çev. Nursu Öрге, Dost Yayınevi, Ankara, 2002.
- Berger, John: **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları İstanbul, 2014.
- Bürger, Peter: **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek - Ceyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.
- Bozkurt, Nejat: Fikir Mimarları Dizisi **Kant**, Say Yayınları, İstanbul, 2010.
- Copleston, Fredrick: **Felsefe Tarihi**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1986.
- Çötüksöken, Betül: **Ortaçağ Yazıları**, Notos Kitap, İstanbul, 2011.
- Danto, Arthur: **Sanat Nedir?**, Çev. Zeyne Baransel, Sel Yayıncılık, 2013.
- Danto, Arthur: **Sanatın Sonundan Sonra?**, Çev. Zeynep Demirsu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.
- Descartes, Rene: **Felsefenin İlkeleri**, Çev. Mesut Akın, Say Yayınları, İstanbul, 1983.

- Dickie, George: **Defining Art**, American Philosophical Quarterly Vol. 6, No. 3 (Jul., 1969), pp. 253-256.
- Eagleton, Terry: **Estetiğin İdeolojisi**, Çev. Bülent Gözkan- Hakkı Günler, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- Eco, Umberto: **Açık Yapıt**, Çev. Tolga Esmer, Can Yayınları, İstanbul, 2000.
- Eco, Umberto: **Alımlama Göstergebilimi**, Çev. Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1991.
- Eco, Umberto: **Güzelliğin Tarihi**, Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, Doğan Kitap, İstanbul, 2016.
- Eco, Umberto: **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1998.
- Erden, Osman: **Modern Sanatın Kısa Tarihi**, Hayalperest Yayın, İstanbul, 2016.
- Fischer, Ernst: **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 2010.
- Farting, Stephan: **Sanatın Tüm Öyküsü**, Çev. Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayın, İstanbul, 2013
- Florenski, Pavel: **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.
- Foucault, Michel: **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev. Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.
- Gilson, Etienne: **Ortaçağda Felsefe**, Çev. Ayşe Meral, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2007.

- Gombrich, Ernst: **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran - Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.
- Guiraud, Pierre: **Göstergebilim**, Çev. Mehmet Yalçın, İmge Kitabevi, İstanbul, 2016.
- Harrison, Charles - Paul Wood: **Sanat ve Kuram 1900-2000**, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2011.
- Heartney, Eleanor: **Sanat & Bugün**, Çev. Osman Akınhay, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2008.
- Holy, Michael Ann: **Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri**, Çev. Orhan Düz, Dedalus Yayınevi, İstanbul, 2012.
- Husserl, Edmund: **Phantasy, Image Consciousness and Memory**, Springer, Berlin, 2005.
- Hünler, Hakkı: **Estetik'in Kısa Tarihi**, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011.
- Jimenez, Marc: **Estetik Nedir?**, Çev. Aytekin Karaçoban, Dorum Yayınevi, İstanbul, 2008.
- Kandinsky, Vassily : **Sanatta Tinsellik Üzerine**, Çev. Tevfik Turan, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009.
- Kant, Immanuel; **Yargı Yetisinin Eleştirisi**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2011.
- Klee, Paul: **Modern Sanat Üzerine**, Çev. Rahmi Öğdül, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2007.
- Klingsöhr, Cathrin: **Sürrealizm**, Çev. Mehmet Tahsin Yalım, Taschen R, 2006.

- Kuspit, Donald: **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2018.
- Leppert, Richard: **Sanatta Anlamların Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017.
- Lynton, Norbert: **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Resmi Kitabevi, İstanbul, 1991.
- Malevich, Kazimir: **Nesnesiz Dünya - Suprematizm Manifestosu**, Çev. Cansu Tapan, Dedalus Yayın, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice: **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2016.
- Montaigne: **Denemeler**, Çev. Sabahattin Eyyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- Minor, Vernon: **Sanat Tarihinin Tarihi**, Çev. Cem Soydemir, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013.
- Nietzsche, Friedrich: **Tan Kızılığı**, Çev. Hüseyin Salihoğlu-Ümit Özdağ, İmge Kitabevi, Ankara, 2001.
- Ollman, Bertell: **Yabancılaşma**, Çev. Ayşegül Kars, Yordam Kitap, İstanbul, 2015
- Öndin, Nilüfer: **XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar**, MSGSÜ Yayınları, İstanbul, 2009.

- Pooke, Grant : **Sanatı Anlamak**, Çev. Tufan Göbekçin, Optimist Yayınevi, İstanbul, 2012.
- Platon: **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyyüboğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016.
- Ragon, Michel: **Modern Sanat**, Çev. Vivet Kanetti, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009.
- Read, Herbert: **Sanatın Anlamı**, Çev. Nuşhin Asgari, Hayal perest Yayınevi, İstanbul, 2017.
- Richard, Lionel: **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev. Beral Madra, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.
- Sadıkoğlu, Perihan: **Antik Mısır Sanatı ve Günümüze Etkileri**, Boyut Matbaacılık, İstanbul, 2007.
- Sanat Dünyamız: (Dergi) **Text Art**, Sayı 110, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.
- Sarup, Madan: **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. Baki Güçlü, Ark Yayınevi, Ankara, 1995.
- Sartre, Jean Paul: **İmgelem**, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2016.
- Saussure, Ferdinand: **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev. Berker Vardar, Multilingual, İstanbul, 1998.
- Shiner, Larry: **Sanatın İcadı**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018.

- Tükel, Uşun - S. Yüzgüller: **Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2018.
- Todorov, Tzvetan: **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Çev. Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.
- Vasari, Giorgio: **Sanatçıların Hayat Hikayeleri**, Çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- Weitz, Moritz: **The Role of Theory in Aesthetics**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), pp. 27-351956.
- Winckelmann, Johann Joachim: **Antikçağ Sanat Tarihi**, Çev. Oğuz Özügöl Say Yayınları, İstanbul, 2012.
- Wittgenstein, Ludwig: **Felsefi Soruşturmalar**, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınevi, 2007.
- Worringer, Wilhelm: **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.
- Yanal, Robert J: **The Institutional Theory of Art**, The Encyclopedia of Aesthetics, ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998.
- Yılmaz, Mehmet: **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Kitabevi, Ankara, 2006,
- Zeytinoğlu, Emre: **Sanat Bazı Şeyler ve Eleştiri**, Corpus Yayınları, İstanbul, 2017.
- Ziss, Avner: **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi**, Çev. Yakup Şahan, Hayalbaz Kitap, 2011.