

T.C.
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ RESİM-İŞ EĞİTİMİ
ANABİLİM DALI

GÜNÜMÜZ SANATINDA POSTMODERNİST
YAKLAŞIMLAR

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Burcu GÜNAY

Danışman:
Yrd. Doç. E. Yıldız DOYRAN

Bolu–2005

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Burcu GÜNAY'a ait Günümüz Sanatında Postmodern Yaklaşımlar adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Akademik Unvan ve Adı Soyadı

Üye (Jüri Başkanı) : Prof. Dr. Esergöl Balcı Bucak

Üye : Prof.Dr. Erol ÖZDEN

Üye (Tez Danışmanı):Yrd.Doç.Dr.E.Yıldız DOYRAN

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

GÜNÜMÜZ SANATINDA POSTMODERNİST YAKLAŞIMLAR

Burcu GÜNAY

Yüksek Lisans Tezi

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi AnaBilim Dalı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. E. Yıldız DOYRAN

Temmuz 2005, 100

Modernizm akıl ve bilim temelleri üzerine dayanan dünya görüşünü, Endüstri Devrimi'nin(1789) yenilikleri ile birleştirerek; geleneksel olan yerine sürekli olarak en iyi ile kendisini anlamlı kılan bir görüşü ifade etmektedir. Endüstrileşmemiş diğer ülkeleri kendisine bağımlı kılan Batı ülkeleri, yerel ve bölgesel olanın değerini azaltarak; küreselleşen bir ekonomi ve dünya görüşünün merkezi konumuna gelmiştir. Sanat alanındaki modernist eğilimlerin gelişimi, aydınlanma ve endüstrileşme ile birlikte biçimlenen bir dünya görüşü doğrultusunda belirlenmiştir. Bununla birlikte modernizmin sürekli olarak geleceğe yönelme düşüncesi, kültürün ve tarihin anlamını yitirmesini beraberinde getirmiştir. Aynı dönemde bireyleri yaşanan birinci ve ikinci dünya savaşları, Yahudilere uygulanan soykırımlar, modernizme duyulan inancı sarsmıştır. Bu durum postmodernist düşüncelerin belirmesine ortam hazırlamıştır.

Postmodernizm, modernizmin ilerleme düşüncesinin biçimine karşı çıkarak, geçmiş bugün ile yeniden anlamlandıran 'tek', 'evrensel' değerler yerine, bilginin ve kültürün göreceliliğini ve çeşitliliğini savunmaktadır. Bu yönüyle, siyasal, toplumsal, dinsel kurumların ve söylemlerin karşısındadır. Sanat alanında postmodernist

eğilimlere bakıldığında, farklı sanat dalları arasındaki geleneksel ayrımları kaldırmaktadır. Bu eğilimler, sanatsal üretimin “özgünlüğü” yerine, onu gerçek yaşam ile girift bir yapıda varolan, dil ve eylem birlikteliği olarak görmektedir. Günümüz sanatında postmodern eğilimler, kitle iletişiminin ve bilişim teknolojisinin yarattığı teknikler ile, değişik kültürel biçimlerin birbirlerine eklenerek oluşturdukları bir söylem ve düşünsel çeşitlilik içerisinde çözümlenmektedir.

Tez kapsamındaki çalışmalar, kültürel mirası ve disiplinlerarası geçişi güncel bir bakış açısı ile, kimi zaman doğada kökleri temellenen ve kendisini doğanın bir parçası olarak yeniden anlamlandıran birey, bazen de, zaman-mekan ilişkisine düşünsel anlamlar kazandırmak isteyen birey olarak gerçekleştirilmiştir. Teknolojik ilerlemeler sonucu giderek metalaşan ve doğadan bağımsız hareket etmeye başlayan bireyin, yeniden doğa ile bütünleşerek; doğaya ‘içsel’ anlamlar katması ve bir anlamda ‘öz’üne dönme içgüdüleriyle, beden–doğa ilişkisine girme çabası bu çalışmadaki genel eğilim olmuştur. Bununla birlikte bazı çalışmalarda ‘kavram’ ve ‘dil’ ilişkisi belirginleştirilmiştir. Böylece, nesnelleşen bir dünyada nesnenin sanat sürecindeki yerine eleştirel yaklaşım istenilmiştir. Kişisel çalışmalarda, sanat ürününün bir meta olarak da görülmesine karşıt duran bir tavırla, salt ‘dil’ ve ‘düşünce’de anlam bulması istenilen çalışmalar da gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: postmodernizm, eylem, süreç, mekan, zaman, kavram, dil.

ABSTRACT

Modernism, combining the world view based on reason and science with the innovations of the industrial revolution, expresses a world view that unceasingly makes itself meaningful through the best rather than the conventional. The West, which has made the unindustrialized countries dependent on itself, has become the center of a globalized economy and world view by devaluing the local and regional. The development of modernism in art has been determined in line with a world view formed with the Enlightenment and industrialization. Nevertheless, with the attitude of modernism ever seeking to reach for the future has come the loss of the meaning of culture and history and individuals in the society have come to lose their cultural identities. Moreover, the two big world wars and the genocides experienced in the mean time undermined the belief in Modernism, which resulted in an environment suitable for a postmodernist mentality.

Postmodernism is an approach that makes the past once more meaningful by means of today; one that defends the relativity and diversity of knowledge and culture instead of 'single', 'universal' values; one that is against all political, social, religious organizations. On the other hand, eliminating the conventional distinctions in different branches of art, Postmodernism in art sees art as the togetherness (unity) of language and action taking form intricately in the real life rather than the originality of the artistic production. In today's art these tendencies become integrated in a discourse and intellectual diversity formed by the techniques that the intertwining of the mass media and the information technology has created.

Accordingly, throughout the research work, the interdisciplinary transition and the cultural heritage has been achieved sometimes with an approach that wishes to add an intellectual aspect to the time-space relationship and sometimes with the individual who turns to seeking his roots in nature and identifies himself as part of it.

The basic attitude in the work has been the effort of the individual, who, having increasingly become an object as a result of technological advances and started to act independently of nature, has united with nature again, and looked at it 'internally' and entered a nature-body relationship with an instinct to return to his 'essence'. However, in some cases the 'concept' and 'language' relationship as been dealt with in an effort to approach critically the object's place in the aesthetic process of the object in an objectified world. Therefore, in a manner against seeing the work of art as an object, some work has been done to make it meaningful in purely 'language' and 'thought'.

Key words: Postmodernism, action, process, place, time, concept , tongue

Aileme

TEŞEKKÜR

Bu tezin ortaya çıkmasında büyük emeği ve katkıları olan danışmanım ve çok sevgili hocam Sayın Yrd. Doç. E. Yıldız DOYRAN'a araştırma boyunca süren anlayışı, rehberliği ve göstermiş olduğu içten sevgisi için en derin teşekkürlerimi sunarım.

Yoğun çalışmalarına rağmen bana zaman ayıran ve araştırmada yardımlarını esirgemeyen sayın hocam Öğr. Gör. Leyla ALPAGUT'a ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca emeği yadsınamaz olan hocalarıma teşekkür ederim.

Kişisel çalışmalarımın fotoğraflarının çekimini gerçekleştiren öğrencilerim Murat ve Ferhat'a, İngilizce metinlerin tercümesinde yardımlarını esirgemeyen Ayhan ÖZDERE' ve Melih Derya GÜRER'e, çalışmanın her anında yanımda olan ve desteklerini her an hissettiğim Bakiye ÇELİKBAŞ ve Tolga ERDOĞAN'a şükran borçluyum.

Bana karşı duydukları inanç ile gösterdikleri tahammül, anlayış ve sonsuz sevgiden dolayı arkadaşlarıma, anneme, babama ve kardeşime, sonsuz sevgimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZET	Sayfa No iii
ABSTRACT	v
İTHAF	vii
TEŞEKKÜR	viii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	ix
RESİMLER DİZİNİ	xi
BÖLÜM I	1
GİRİŞ	1
1.1.Araştırmanın Amacı ve Kapsamı.....	1
1.2. Araştırmanın Önemi	7
1.3. Araştırmanın Yöntemi.....	8
BÖLÜM II	9
MODERNİZM	9
2.1Modernizmin Ekonomik Temelleri.....	10
2.2.Modern Sanat.....	12
2.2.1.Modern Sanatta Toplumsal Gerçekçilik.....	14
2.3.Modernizmden Postmodernizme Geçiş.....	19
2.3.1.Sanatta Postmodernizmden Kopuş: Postmodernizme Geçiş.....	22
BÖLÜM III	26
POSTMODERN SANAT	26
3.1.Tüketim Toplumunda Sanat.....	29
3.1.1.Tüketim Toplumu Sanatında Kişisel Çalışmalar.....	35
3.2.1950 Sonrası Günümüz Sanatında Genel Eğilimler.....	40
3.2.1.Eylemler.....	41
3.2.1.1.Eylemlere İlişkin Kişisel Çalışmalar.....	45
3.2.2. Body Art(Vücut Sanatı)	49
3.2.2.1.Body Art’a İlişkin Kişisel Çalışmalar.....	54

3.2.3. Kavramsal Sanat.....	58
3.2.3.1. Kavramsal Sanat İçerikli Kişisel Çalışmalar.....	63
3.2.4. Land – Earth Art (Yeryüzü-Arazi Sanatı).....	74
3.2.5. Oluşumlar.....	77
3.2.6. Fluxus.....	78
3.2.7.Süreç Sanatı.....	82
3.3. Türk Sanatında Postmodernist Yaklaşımlar.....	84
3.3.1.Türk Sanatında Doğa ve İnsan Çözümlemeleri.....	84
3.3.1.1. Doğa ve İnsan Çözümlemelerine İlişkin Kişisel Çalışmalar	88
BÖLÜM IV	97
SONUÇ	97
KAYNAKÇA	100
ÖZGEÇMİŞ	103

RESİMLER DİZİNİ

	Sayfa No
Resim 1: Adolph Menzel, “Sokak İşçileri”,1870.....	16
Resim 2: Kathe Kollewitz, “Memorial for Karl Liebknecht”, 1919–20	
Tahta Baskı, (34.7x 49.8 cm)	17
Resim 3: Fernand Léger, “İnşaat İşçileri”, 1950	
Tuval Üzerine Yağlıboya.....	18
Resim 4: Kurt Schwitters, “Collage” ,1947	
Yüzey Üzerine Karışık Teknik.....	25
Resim 5: Stefano Duvar Resmi,	
Soho Bölgesi, Amerika.....	27
Resim 6: Stefano-Ayrıntı 1, Duvar Resmi,	
Soho Bölgesi, Amerika.....	28
Resim 7: Andy Warhol “Özgürlük Heykeli”,1986	
Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya ve Serigrafi,(203.2x193 cm)..	31
Resim 8: Tom Wesselman, “İsimsiz”, 1964	
Renkli Litografi (41.6x30.4cm)	33
Resim 9: “Formda Kal”, 2005	
Fotoğraf, (35x50cm)	35
Resim 10: “Formada Kal”, 2005-Ayrıntı 1	
Fotoğraf,(100x25cm)	36
Resim 11: “Promosyon Dizisinden”, 2005	
Fotoğraf, (50x35 cm)	38
Resim 12: “Promosyon Dizisinden”, 2005	
Fotoğraf, (50x35 cm)	38
Resim 13: “Kırık Kalp Kuralları Dizisinden I”, 2005	
Fotoğraf, (30x60 cm)	39

Resim 14: “Kırık Kalp Kuralları Dizisinden II”, 2005	
Fotoğraf,(35x50 cm)	39
Resim 15: Sarkis, “Çocuk Giysilerinden Görüntüler”, 2005	
Yerleştirme-Fotoğraf, 2005	43
Resim 16: Sarkis, “Dans Okulu Görüntüleri”, 2005.....	44
Resim17: Sarkis, Film Gösterimlerinden Görüntüler I, 2005.....	44
Resim 18: Sarkis, Çocuk Giysilerinden Görüntüler II, 2005.....	44
Resim 19: “Terkedilmiş Sular”, 2005	
Yerleştirme- Fotoğraf, (140x80 cm).....	46
Resim 20: “Terkedilmiş Sular”, 2005, Ayrıntı 1	
Yerleştirme- Fotoğraf, (35x50 cm).....	47
Resim 21: “Benimle Oynar mısın?”, 2005	
Yerleştirme.....	48
Resim 22: “Benimle Oynar mısın?”, 2005, Ayrıntı 1	
Yerleştirme.....	48
Resim 23: “Benimle Oynar mısın?”, 2005, Ayrıntı 2	
Yerleştirme.....	48
Resim 24: Afrika yerel sanatından bedene ilişkin görüntüler.....	50
Resim 25: Afrika yerel sanatından bedene ilişkin görüntüler.....	50
Resim 26: Afrika yerel sanatından bedene ilişkin görüntüler	50
Resim 27: Afrika yerel sanatından bedene ilişkin görüntüler.....	50
Resim 28: Dennis Oppenheim, “Forming Sounds”, 1971	
Video	51
Resim 29: Millica Tomic, “I’am Millica Tomic”, 2005	
Video	52
Resim 30: Orlan, “Saintorlan”	
Fotoğraf	53
Resim 31: Orlan, “Devilorlan”	
Performans	54
Resim 32: “Yüzen İfadeler Dizisinden I”, 2005	
Fotoğraf, (30x50 cm- 3 adet)	56

Resim 33: “Yüzen İfadeler Dizisinden II”, 2005	
Fotoğraf, (70x100cm)	57
Resim 34: “Döner Makinesi”, 2005	
Yerleştirme- Fotoğraf	57
Resim 35: “Döner Makinesi”, 2005, Ayrıntı 1	
Yerleştirme- Fotoğraf	58
Resim 36: “Döner Makinesi”, 2005, Ayrıntı 2	
Yerleştirme- Fotoğraf	58
Resim 37: Joseph Kosuth “Bir ve Üç Sandalye”, 1965	
Yerleştirme- Fotoğraf	61
Resim 38: Lawrence Weiner, “More or less that as it give or take this as it was”, 1997, Yerleştirme	62
Resim 39: “Wanted”, 2005	
Fotoğraf, (200x130cm)	64
Resim 40: “ Bedevi Diliyle Don Kışot”, 2005	
Fotoğraf, (130x100 cm).....	66
Resim 41: “ Bedevi Diliyle Don Kışot”, 2005, Ayrıntı 1	
Fotoğraf, (130x100 cm)	66
Resim 42: “Kız İsteme”, 2005	
Fotoğraf, (70x100 cm)	67
Resim 43: “Kız İsteme”, 2005, Ayrıntı 1	
Fotoğraf, (35x50 cm)	68
Resim 44: “Kız İsteme”, 2005, Ayrıntı 2	
Fotoğraf, (35x50 cm)	68
Resim 45: “Hünkâr Cola Pizza Beğendi”, 2005	
Fotoğraf, (70x200 cm)	69
Resim 46: “Hünkâr Cola Pizza Beğendi”, 2005, Ayrıntı 1	
Fotoğraf, (50x70 cm)	70
Resim 47: “Hünkâr Cola Pizza Beğendi”, 2005, Ayrıntı 2	
Fotoğraf, (50x70 cm)	70

Resim 48: “Baskı”, 2005	
Yerleştirme	71
Resim 49: “Baskı”, 2005, Ayrıntı 1	
Yerleştirme.....	72
Resim 50: “Baskı”, 2005, Ayrıntı 2	
Yerleştirme.....	73
Resim 51: “Exlibris”, 2005	
Fotoğraf, (35x50cm).....	74
Resim 52: Richard Smithson ,“Spiral Jetty”, 1970	
Toprak, kaya tuzu, kayalar, su, Utah Büyük Tuz Gölü, (1500mx150cm)	75
Resim 53: Richard Long, “Slate Circle”, 1981	
Yerleştirme	76
Resim 54: Jean- Jacques Lebel, “Şeyin Gömülüğü”, 1960	
Performans	78
Resim 55: Jean- Jacques Lebel, “Şeyin Gömülüğü”, 1960	
Performans	78
Resim 56: Joseph Beuys, “How to explain painting to a dead here?”, 1965	
Performans	80
Resim 57: Joseph Beuys, “I like America and America Likes Me”,	
Performans	80
Resim 58: Nam June Paik, “From Neander Valley to Silicon Valley”, 1994	
Yerleştirme	81
Resim 59: Eva Hesse “Contingent”, 1969	
Yerleştirme	83
Resim 60: İlhan Koman, “Akdeniz”, 1978-80	
Heykel-Demir Malzeme	86
Resim 61: : Ayşe Erkmen, “Fil”, 2005	
Dijital Baskı, (300x500cm)	87
Resim 62: : Seza Parker, “Sıfır Numara”,2002-2004	
Fotoğraf	88

Resim 63: “Dörtlü Doğa”, 2005	
Karışık Teknik, (40x40 cm)	89
Resim 64: “Yitirilen Doğa”, 2005	
Tuval Üzerine Yağlı boya – Doğal Malzeme, (80x80 cm)	91
Resim 65: “Doğanın Kavrayışı Dizisinden I”, 2005	
Tuval Üzerine Yağlı Boya- Fotoğraf, (25x125 cm)	92
Resim 66: “Doğanın Kavrayışı Dizisinden I”, 2005, Ayrıntı 1	
Tuval Üzerine Yağlı Boya- Fotoğraf,	92
Resim 67: “Doğanın Kavrayışı Dizisinden II”, 2005,	
Tuval üzerine yağlı boya- Fotoğraf, (40x70 cm)	93
Resim 68: “Doğanın Kavrayışı Dizisinden III”, 2005,	
Yerleştirme	94
Resim 69: “Doğanın Kavrayışı Dizisinden III”, 2005, Ayrıntı 1	
Yerleştirme	95
Resim 70: “Dibe Doğru Gidiş ”, 2005	
Fotoğraf, (25x125 cm)	96
Resim 71: “Dibe Doğru Gidiş ”, 2005, Ayrıntı 1	
Fotoğraf, (25x125 cm)	96
Resim 72: “Dibe Doğru Gidiş”, 2005, Ayrıntı 2	
Fotoğraf, (25x25cm)	96
Resim 73: “Dibe Doğru Gidiş ”, 2005, Ayrıntı 3	
Fotoğraf, (25x25 cm)	96
Resim 74: “Dibe Doğru Gidiş ”, 2005, Ayrıntı 4	
Fotoğraf, (25x25 cm)	96

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu çalışmanın konusu, toplumsal yapılar içerisinde felsefe, dilbilim, toplumbilim ve sanat alanında tarih içerisinde yaşanmış olan postmodernizm kavramının, sanat tarihindeki yeri olmaktadır.

Postmodernizm, modernizmin ilerleme düşüncesinin biçimine karşı çıkarak; geçmişini bugün ile yeniden anlamlandıran ‘tek’, ‘evrensel’ değerler yerine, bilginin ve kültürün göreceliliğini ve çeşitliliğini savunarak; siyasi, toplumsal, dini ve tüm kurumların karşısında duran bir yaklaşım olmaktadır. Sanatsal postmodernist yaklaşım ise; farklı sanat dalları arasındaki geleneksel ayrımları kaldırarak, sanatsal üretimin özgülülüğü yerine, O’nu gerçek yaşam ile girift bir yapıda gelişen, dil ve eylem birlikteliği olarak görmektedir.

Bu çalışmada, postmodernizm kavramı, yaşanmış bir süreç ve kendi başına gelişim gösteren bir kavram olarak değil; yaşamla içi içe bir yapıda irdeleyen ve modernizm görüşü ile birlikte ele almaya çalışan bir yaklaşım izlenmektedir. Bu anlamda postmodernizm kavramının özellikle plastik sanatlardaki gelişiminin irdelenmesi ve postmodernizmin sanat tarihindeki yerinin tam olarak netleştirilmesi düşüncesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

1.1. Konunun Amacı ve Kapsamı

Çalışmanın girişten sonraki bölümünde tarihsel süreç içerisinde modernizmin ve modern sanatın gelişimi açıklanmaya çalışılmaktadır. Modernizmin geleneksel olanı yeni olana bağlı kılma tavrı, yerleşik ve alışılmış olanı ise yeni ortaya çıkana uyarlama eğilimi olarak tanımlanmaktadır. Batı’da 19.yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan modernizm kavramı, insanların üzerinde kilisenin

üstünlüğünü sona erdirmiştir. Bu otoritenin çöküşüyle, demokratik düşünceler sisteminin yükselişini sağlayan ve modern bilimin etkisiyle dünya görüşündeki değişimleri, toplumsal ve politik koşullara uyarlamayı amaçlayan bir tavır olarak da görülmektedir. Modernizm kavramı, geniş bir çerçeve içinde bakıldığında; Aydınlanma ile birlikte gerçekleşen entellektüel dönüşümün ortaya çıkardığı dünya görüşünü, hümanizm, dünyevileşme ve demokrasi temeli üzerine yükselen bilimi, akılcı, ilerlemeci ve insan merkezci ideolojiyi ifade etmektedir.

Modern sanatın, yaklaşık olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayarak, 20. yüzyılın ilk otuz yılında etkili gelişimi anlatılmaktadır. İlk modernleşme çabaları, Rönesans ile başlayarak, Maniyerizm ile devam ettiği görülmektedir. Romantizm Akımı ile birlikte modernist eğilimler yeni anlam ve boyutlar kazanmıştır. Rönesans döneminde birey, kendi varlığının bilincine varmaya başlamıştır. Fransız Devrimi ile birlikte özgürlük, ulusçuluk gibi kavramlar düşünce ortamında belirleyici olmuştur. Modern sanatın temelinde, bir biçimi oluşturan elemanların, yine kendi biçim öğelerini kullanarak eleştirmesi yatmaktadır. Bu eleştiri sanatta arınma olarak düşünülebilir. Modern sanat sadece kendisine dönerek, kendisini yeniden keşfetmeye çalışmıştır. Bununla birlikte modernizm ile birlikte sanat dalları birbirlerinden ayrılmıştır. Aynı süreçte, birçok düşünür ve yazar tarafından, modernizm içinde resim sanatının, diğer sanat dallarına göre egemen olduğu görüşü ortaya atılmıştır. Bunun nedeni olarak, resim sanatının diğer sanat dallarında olmayan, iki boyutluluk özelliği olduğu söylenebilir. Modern resim bu yönü ile biçimi sorgulamakta, biçimin içinde beslediği özü ise ikinci plana itmektedir. Modernizmde konu iki boyutlu terimlerle tercüme edilmekte ve eser edebi özelliğini yitirmektedir. Sanatın temsil etme sorunu farklı bir anlam kazanmıştır. Bununla birlikte, 18. yüzyılda ortaya çıkan Avrupa'daki ekonomik ve politik sıkıntılar, modernist sanatçının etkilenmesine ve onun toplumsal konulara eğilmesine neden olmuştur. Aynı zamanda kentlerin, sanayi devrimiyle birlikte, sanayinin geliştiği alanlara doğru büyümeleri, işçi sınıfının hareketi, 18. ve 19. yüzyıllarda sanatçıların yeni biçim arayışlarına yönelmelerine neden olmuştur. Bunun sonucunda ise sanayi devriminin toplumda giderek artmasına neden olduğu eşitsizlik, emeğin sömürülmesi gibi kavramlara sanatçılar çalışmalarında yer vermeye başlamıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde modernizminden kopuş ve postmodernizme geçiş süreci ele alınmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra toplumsal, bir anlamda sosyolojik gelişmeler yaşanmış; bu gelişmeler sonucunda sanatçıların somut gerçeklerle ilgilenmeleri, insanların içinde bulundukları durumu sanatta konu edinmelerine ve onların sosyalist gerçekçi sanata yönelmelerine neden olmuştur. Fernand Léger gibi, çoğu sanatçı ideolojilerini ve öznel düşüncelerini, toplumdaki acı çeken insanları resimlerine konu edinerek; soyut sanattan bir anlamda kopmaya çalışmışlar ve figüratif resme yönelmişlerdir. Modern sanatçı, toplum sisteminin ve onun bozukluklarının, kişiler üzerindeki etkilerine eğilerek; ezilen ve acı çeken insanı ifade etmeye çalışmıştır. Böylece sanatla insanlar arasındaki kopukluk giderilmeye çalışılmıştır.

Düşünce ortamında etkili olan “akılcılık” insanların; çalkantılar yaşamaya başlayan modernizme sahip çıkmalarına değil; kişilerin eğilimlerini açığa vurmalarına; bununla birlikte yaşamı ve kendilerini sorgulamalarına neden olmuştur. Böylece modernizme duyulan inanç sarsılmaya başlamıştır. Modernlik, akıl temellerine dayalı ilerleme düşüncesini belirginleştirmekle birlikte iki dünya savaşı, Nazizmin yükselişi, toplama kampları, Yahudiler’e uygulanan soykırımlar gibi olumsuz gelişmeler sonucunda 20.yüzyılın ikinci yarısında modernizme duyulan güven yitirilmiştir. Böylece insanların modernizme duydukları güven ve umut kavramları da yok olmaya başlamıştır. İnanca duyulan güvenin sarsılması, insanları güvensizliğe doğru itmiş, bu ortamda “nihilizm” düşüncesi doğmuştur.

Burada kapitalist güçlerin modernist dönemin elinde olan üretim tarzına değinmek gerekebilir. Endüstrinin gelişmesi ile birlikte ortaya çıkan “fordizm”(montaj hattı) kavramı, kapitalist toplumda çalışan insanı belli bir düzene sokmaya, kişileri parça ekonomisine itmeye çalışan bir anlayış olarak düşünülebilir. Fordizm planlı ekonomi yapısını ifade etmektedir ve bu yapı yalnızca ekonomik bir yapılanmayı değil toplumdaki bireylerin de yapılanmasına neden olmuştur.

Yabancılaşmanın ayrılmaz bir parçası olan “Marksizm” düşüncesi modernizmin tükenişinde ve postmodernizme geçiş sürecinde en önemli etkenlerden biri olmuştur. İnsanın kendisine ve çevresine karşı yabancılaşmasına son verme eğiliminde olan Marksizm, bireyin yabancılaşma sürecine girdiğini kabul etmesini sağlamak amacıyla modern toplumda, yabancılaşmaya neden olan ve özgürlüğü kısıtlayan koşulları bulmayı amaçlamaktadır.

Modernizm sürecinden Postmodernist düşünceye doğru geçişte Avrupa’nın siyasi tavrı en büyük etkenlerden biri olmuştur. Birinci ve ikinci dünya savaşlarıyla ortaya çıkan toplumsal ve ekonomik krizlerin sonucunda oluşan bir harekete, üstün güçlerin liderlik etmesini savunan görüşler belirmiştir. Sömürgecilerin, kendilerine uygarlık getirmeye çalışanlara karşı gösterdikleri direniş ve en önemlisi Yahudiler başta olmak üzere insan topluluklarının, bilimsel ilerlemeler sonucu elde edilen araç ve yöntemleri kullanarak yok edilmeleri, insanların modernizmi sorgulamalarına ve postmodernizmin doğmasında neden olan önemli etkenleri öne çıkarmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde postmodern sanatın gelişimi ele alınmaktadır. 1950 sonrası sanat ortamını özellikle plastik sanatlar ağırlıklı olarak irdelenecektir. Bu bölümde, postmodern eğilimlerle ilişkilendirilen kişisel çalışmalar da ele alınmaktadır. Postmodernizmin doğuşunda sanatsal alandaki değişimler de etkin rol oynamıştır. Sanatçının; modernizme eleştirel yaklaşımları, modernizmi, biçim bozma ve sanatsal anlamdan yoksun, yaşamdan kopuk görüşü, siyasi anlamda kurulu düzene tepkisi, formal yeniliklerle yetinmemesi, postmodernizmin sanattaki yansımaları olarak değerlendirilmektedir.

Postmodernist sanata bakıldığında değişen dünya, yaşanan savaşlar, endüstriyel gelişim sanat ortamında etkin olmaya başlamıştır. İnsanlarda kaybolan umut kavramı, onların zaman zaman nihilizme doğru yönelmesine neden olmuş ve bu kavramın sanatçının eserlerine de yansması sonuncu doğurmuştur. Çalışmalarında “çelişki düzeyi”ne inme eğilimi gösteren sanatçılar bu eğilimlerini, figürü biçimsel anlamda parçalayarak; insan kişiliğinin parçalanmışlığını vurgulamaya çalışmışlardır. Bu anlamda postmodernizmin sanattaki ilk

yansımalarının, Fütürizm(Gelecekçilik) Akımı'nda görüldüğü söylenebilir. Sanatta geçmişten gelen “iyi” ve “güzel” gibi estetik kavramlarını reddederek, bunların yerine sanatta hızı, atılımı, endüstriyel gelişimi savunan Fütürizm, doğaya bağlı sanatın, günümüz dünyasının yansıtmakta yetersiz kaldığını savunarak; endüstriyel gelişimi öne çıkarmaktadır. Fütürist sanatçılar insanları, içinde bulundukları yabancılaşma ortamından kurtarabilmek için, başkaldırı ve isyan hareketi başlatarak; burjuva tarafından ezilen insanı etkileme yoluna gitmişlerdir. Yine insanları etkilemenin ilk yolunun, sanatta yapılmayanı yapmak olduğunu savunan Fütürist sanatçıların bu girişimleri, modernliğe karşı gelişen en büyük ve en popüler başkaldırı olan Dadaizm Akımı'nı başlatmıştır.

Modernizmin dayandığı otoriteleri sarsmak, halkı bilinçlendirmek için skandallar ve yıkıcılık kavramları ile beslenen Dadaizm Akımı, burjuvazi toplumunun kökleşmiş kültür değerlerini yıkarak; özellikle sarsılmaz olanı sarsmayı amaçlamıştır.Dada hareketinin etkisi ile başlayan ‘postmodernizm’, düşünceyi biçimden üstün tutan, estetik, dışavurum ya da beğeni gibi; sanatı biçimbilim sorunu olmaktan çıkararak, doğa bilimleri, insanbilimleri ile sanat ve edebiyat arasındaki ayrımı reddeden düşünceyle; akademik disiplinleri belirleyen modernizm kavramını dışlayarak; disiplinlerarası geçişi vurgulamaktadır.

Postmodernizm, modernist toplumun, siyasal, dinsel, toplumsal nitelikli tüm düşünce sistemlerine ve toplumsal kurumlarının da karşı çıkmıştır. Modern düşüncenin, değerleri metalaştırmakta olduğunu ve sanatı ise sanat değerinin piyasa güçlerinin elinde olan, satın alınabilen bir eşyaya dönüştürdüğünü savunan postmodernist hareket, bu nedenle, müze ve galeri sistemlerini de eleştirmiştir.

Modernizm, sanata disiplinleşmeyi getirerek, sanat-sanat yapıtı ve izleyici arasında bir iletişim oluştururken; sanat eserinin özgün olduğunu vurgulamaktadır. Postmodernist düşünce sisteminde ise; sanat üretiminin özgünlüğüne karşı çıkılırken, sanat eserinin sadece sanatçının ürünü olduğu görüşü yıkılarak; sanat eserinin oluşum sürecine izleyiciyi de sokmakta, sanat eserinin yaratıcısı olarak; sanatçının üstünlüğüne karşı çıkmaktadır. Sanatta tek düşüncenin üstünlüğü yerine,

düşünceler birleşimini getiren postmodernist hareket, çeşitli fikirlerden oluşan bir oluşum sürecine girmektedir. ‘Tek’, ‘evrensel’, ‘değişmez’ değerler yerine, dilin dünyayla ve düşünceyle ilişkisini sorgulayan Wittgensteinci dil oyunları ile sanat görüşünü desteklemektedir. Karmaşık dil yapısı kullanan postmodernist hareket, seyirci ile düşünsel anlamda, karşılıklı ilişki içine girmeye çalışmaktadır. Modernist düşüncedeki sanat ürününün kendisine yönelme ve çevresiyle sınır oluşturma görüşüne karşı olan postmodernist düşünce, bu yapıyı sanat eserinin bu sınırlarını sorgulama yoluna gitmektedir. Sanatçının ürettiği çalışmaların galeri ya da müzelerde, yüzey üzerindeki nesnelere dönüştüğünü düşünen postmodernist hareket, bu durumu, sanat eserinin dış dünyadan koparılması ve oluşum sürecini tamamlaması olarak görmektedir. Sanat eserindeki oluşum sürecini, eserin kendisinden daha önemli kılan postmodern sanatçılar, sürekli kendi içerisinde dönüşüm ve süreç yaşayan doğayı sorgulama yoluna gitmekte, aynı zamanda sanatla doğa arasındaki ilişkiyi, düşünsel anlamda da irdelemektedirler.

Günümüz sanatı, kamusal yaşama, eleştirel bir bakış açısı kazandırmakta bir düşünceyi sanat yolu ile ifade etmenin çeşitli yollarını seçmekte, farklı disiplinler ve alanlar ise iç içe geçmektedir. Artık sanat sadece bir tekniğin çok iyi uygulanmasıyla değil, bir konuyu derinlemesine düşünmekle ve onu doğasıyla anlamakla aynı zamanda anlatmakla gerçekleştirilmektedir. Dünyada bir çok alandaki gelişmelerin sonucunda ekonomi, politika, siyaset, teknoloji anlamında sürekli değişim yaşanmaktadır. Bu durum sanata da her anlamda yansımaktadır. ‘Eylemler’, ‘vücut sanatı’, ‘performans’, ‘kavramsal sanat’, ‘yerleştirme’, ‘fotoğraf’, ‘arazi sanatı’ gibi yeni eğilimler, sanata, gerek teknolojik gerek ise yeni alımlama boyutları olarak girebilmektedir. Sanatçı bu teknolojiyi kullanarak, kendi kültürünü ve bu kültürü oluşturan geleneği eklemleyerek; yaşadığı dünya ile beslediği yeni bağlamlar yaratmaktadır. Böylece yeni biçimsel ve düşünsel anlatımlarla sanat anlayış biçimleriyle evrensel ve öznel anlamdan oluşturulan bir dünya yakalama çabasına girilmektedir.

Çalışmanın beşinci bölümünde Türk sanatında postmodernist eğilim gösteren sanatçılar ele alınmaktadır. Yapıtlarında doğa-insan çözümlemelerine yönelen

sanatçılardan örnekler seçilerek, tez kapsamında oluşturulan çalışmalarla, ilişkilendirilmeye çalışılmaktadır. Tez kapsamında oluşturulan çalışmalar, kimi zaman kültürel özgürlük, kimi zaman ise kişinin kendi yaşamı ve doğaya karşı ütöpik yaklaşımları olarak tanımlanabilir. Kişisel çalışmalarda, geçmişte yaşananları, anıları, kimliği, yeni sanatsal eğilimlerle örtüştürerek; düşünsel bir sorgulama yaratılmak istenilmiştir. Ortaya bir ürün koyabilmekten öte, bu ürünün oluşumunu sağlayan, ‘süreç’, ‘dil’ ve ‘imge’ arasındaki ilişkileri irdelemek ve kişiyi geleneksel sanat anlayışından kopararak; düşünce boyutunda yeni kazanımlar gerçekleştirmeyi amaç edinilmektedir.

Sonuç bölümünde, postmodernizm sürecinin sanat tarihindeki yeri ve gelişimiyle ilgili olarak yapılan açıklamalara göre genel bir eleştiri getirilecektir. Tez kapsamında oluşturulan çalışmaların genel bir analizi yapılacaktır.

Tez kapsamında ele alınan kişisel çalışmalar, bölümlerde verilen alt başlıklarla belirtilmektedir. Bu çalışmaların postmodern eğilim gösteren sanatçılarla ilişkilendirilmeye çalışılması amacıyla, tezin farklı bir bölümüne değil, ortak bağ kurulan sanatçıların yapıtlarından sonra ele alınmıştır.

Günümüz sanatında postmodern eğilimlerin, sanat tarihindeki yeri konusunda hazırlanan bu çalışma, bu konudaki ilk çalışmalardan olması nedeni ile bazı eksikleri bulunmaktadır. Günümüz sanatında birçok postmodern eğilim var olmaktadır. Ancak çalışmada belli eğilimlerden örnek sanatçılar alınmıştır. Daha sonraki yapılacak çalışmalarda konu ile ilgili daha yeni bakış açılarının da geliştirilebileceğini düşünülmektedir.

1.2. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, 1950li yılların başlangıcından itibaren oluşumunu netleştiren, postmodern sanat eğilimleri ile modern sanat eğilimlerinin birleştikleri ve ayrı düştükleri yönleri irdeleyerek; sanatın tarihsel sürecinde postmodernizmin yerinin ve önemini belirlemeye çalışmaktadır. Postmodernizm sürecini modernizm görüşü

ile birlikte ele alması açısından yapılan araştırmalara genel bir bakış açısı özelliği taşımaktadır. Bu çalışma, toplumsal yapılar içerisinde, felsefe alanında, dilbilim, toplumbilim ve sanat alanında tarih içerisinde yaşanmış olan postmodernizm kavramının, sanatın tarihsel sürecindeki yeri ve önemi konusu tartışılacaktır. Postmodernizm kavramı, yaşanmış bir süreç ve kendi başına gelişim gösteren bir kavram olarak değil; yaşamla iç içe bir yapıda irdelenmesi ve modernizm görüşü ile birlikte ele alınması açısından şimdiye kadar yapılan araştırmalara ve tartışmalara bir sentez, aynı zamanda genel bir bakış açısı olanağı taşıması amaçlamaktadır.

1.3. Yöntem

Bu araştırma tarama modeline göre oluşturulmuştur. Araştırmaya kütüphane ve arşiv taraması yapılarak başlanmıştır. Yayın taramasında konu ile ilgili hazırlanılmış olan Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri için YÖK Kütüphanesi ve Hacettepe Güzel Sanatlar Bölümü'nün kütüphanelerinden yararlanılmıştır.

Kütüphanelerde yapılan araştırmalar sürerken bir yandan da konu ile ilgili kaynak kitap taraması yapılmıştır. Araştırmaya yön verecek çeşitli süreli yayınlar ve kitaplar taranmıştır. Postmodernizm konusunda Nancy ATAKAN'ın "Arayışlar", Semra GERMANER'in "1960 Sonrası Sanat", Nazan İPŞİROĞĞLU'nun "Sanatta Devrim" isimli kitapları, çalışmada örnek olarak verilmiş olan postmodernist eğilimlerin sınırlandırılmasında temel alınmıştır. Bununla birlikte tezde ele alınan sanatçıların seçiminde Bienal katalogları ve sanat dergileri de etkin rol oynamıştır.

Çalışmanın kaynak taramasının sonraki kısmında, elde edilen veriler doğrultusunda belirlenen sanatçılar, ait oldukları akım ile ele alınarak, günümüz sanat ortamından örnekler sunulmuştur. Çalışma konusunu geniş bir alanı kaplamasına karşın, sanatçılara ve akımlara genel olarak yaklaşılmıştır. Alan araştırması sürerken, kişisel çalışmalar oluşturulmaya başlanmıştır. Bu kişisel çalışmalar, sanatçıların eğilimleri ile ilişkilendirilerek yazın kısmında birlikte ele alınmıştır.

BÖLÜM II

MODERNİZM

Modernizm, Aydınlanma ile gerçekleşen entellektüel dönüşümün yarattığı dünya görüşünü, hümanizm, dünyevileşme ve demokrasi temelleri üzerine yükselen, bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insan merkezci ideolojiyi ifade etmektedir. Arnold Hauser'a göre "Kuşku yok ki! Modernizm, Baudelaire'le başlar ve O'nunla birlikte; mevcut düzene ve geleneğe başkaldırı olarak anlaşılır" (Baudelaire, 2003:9).

Baudelaire'in modernizm anlayışını, Simmel ise şöyle ifade etmektedir:

"O'nun yapıtlarındaki temel sorun -yeni formlara hayat verme ya da eşyanın yeni boyutuna yönelme çabası değildir- bu bütün sanatlarda ortak olan bir çabadır. Baudelaire'in asıl üzerinde durduğu, bütün gücü salt yeni olmasında yatan, o kökten yeni nesnedir, ne kadar itici ne kadar nefret edilesi olursa olsun" (Simmel, 2003:10).

Modernizm kavramının temelinde yine Baudelaire'in düşüncelerinden yola çıkılarak bakıldığında; geleneksel olanın dışlanarak, yeniyi arama eğilimi yattığı gözlemlenmektedir. Batı'da, 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, 20. yüzyılın ilk otuz yılını kapsayan bu dönem, ifade ve düşünce özgürlüğü ile birlikte; akıl ve bilime dayalı, yeni bir dünya görüşünün belirmesini sağlamıştır. Modernizmde görülen sürekli olarak yeninin oluşturulması düşüncesi; ilk yeninin geçmişte kalmasına yol açmaktadır ve modernizmin üzerinde durduğu konu sürekli "en yeni"yi aramak olmuştur. Bu düşünce yapısı geleceğe doğru atılan ve sürekli kendini yenileyen bir yaklaşımı tanımlamaktadır. Yeniyi ararken, geçmişten tamamen bir kopuşu niteleyen modernizm, Krishan Kumar'a göre: "Geçmiş, bugüne yönelik bir hazırlık olmanın dışında anlamsızdır. Geçmişin tek işe yararlığı; bulunduğumuz durumun niteliğini anlamamıza yardım etmesidir." (Kumar, 1999:101)

Bireylerin toplumdaki yapaylıkları, eşitsizlikleri görerek, bunları eleştirmelerine ortam hazırlayan, 'Aydınlanma Felsefesi', akılla iradeyi birleştirerek, toplumsal yeniliklere ve sürekli inanan bir yaklaşım olmaktadır. Bu yaklaşım, geçmişini gelecekte koparmış, kutsal dünyanın yıkılarak; insanla evren birlikteliğini

göstermek için, yeni ve etkileyici bir çaba olmuştur. Aydınlanma felsefesinin fikir alanında yeni olaylar, yeni başlangıçlar gerçekleştirmesi belirgin olarak Fransız Devrimi(1789) ile ortaya çıkmıştır. Fransız Devrimi dünyada daha önce yaşanmamış nitelikte bir değişimi gerçekleştiren ilk modernist hareket olarak kabul edilmektedir. Bu ortamda akıl ve bilim temelleri üzerine dayalı düşünce sistemi ile biçimlenen modern düşünce, modern insan, modern ekonomi, modern sanat gibi kavramlar gündeme gelmiştir.

2.1. Modernizmin Ekonomik Temelleri

Aydınlanma düşüncesi, yalnızca fikir alanında etkili olmakla kalmamış, kapitalist düzene bürünerek, kendisini piyasa ekonomisinde göstermiştir. Modernizm asıl gücünü, endüstrileşme ve bunun tüm dünyada etkin olmaya başlamasından almaktadır. Onsekizinci yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşen İngiliz Endüstri Devrimi ile, buhar gücüne ve elektriğe dayalı bir üretimin temelleri atılmış ve seri üretime geçilmiştir. ‘Fordizm’(montaj hattı) ile kitlesel üretim yapılmaya başlanmıştır. Fabrikaların Batı’da kurulmaya başlanması ile geçmişte kendi ticarethanelerinde üretimlerini yapan ustalar -vasıflı işçiler-, güçlenen ticari kapitalizm ile değerlerini yitirmişlerdir. Krishan Kumar batı uygarlığının bu ticari üstünlüğünü şöyle ifade etmiştir:

“Batı toplumu sanayileşme ile birlikte, dünya medeniyetlerinin lideri olurken, sahip olduğu sanayi gücü ile tarıma dayalı ülkelerin sahip oldukları malları, gemileri, silahları kullanarak üstünlük kurmaya başlamıştır. Napolyon’un orduları nasıl ki Fransız Devrimini yaydı ise İngiliz ve Fransız gemileri de sanayi devrimini yaymıştır”(Kumar, 1995:104).

Kapitalizmin işçilerin emeğini sömürerek, yalnızca ekonomi alanında değil, toplumsal tutumları ve kitlesel gelişimi de etkilemiş, değerinin piyasa güçlerinin elinde olduğu, bir dünya görüşünün gelişmesini de sağlamıştır. Batı ülkelerinin, endüstri bölgeleri kurmalarıyla birlikte, zihin ve kas emeğine dayalı üretim, önemini yitirmesiyle, işçiler, üretimin tek merkezden gerçekleştirildiği fabrikalara -Batı’ya-

doğru yönelmeye başlamışlardır. Kapitalizm, Taylor'un ifadesi ile modernizm, "one best way (tek uygun yöntem) olarak adlandırılmakta ve Batı uygarlığının bir önerme ve dayatması olarak algılanabilmektedir"(Touraine,1995:43). Bu oluşuma neden olarak; modernizmi benimseyen Batı uygarlığında da, toplumları geliştirmekten öte, onları düzene sokma anlayışının yattığı söylenebilir.

Modernizmi dört ana başlık altında toplayan toplumbilimci ve düşünür Anthony Giddens'e göre " Bu süreç, sanayicilik, kapitalizm, savaşın sanayileştirilmesi ve toplumsal yaşamın tüm yönlerinin, tümel bir üretim ve denetim ürünü olarak görülmesi"dir(Touraine, 1995:44).

Modernizm, geçmişten getirilen ne varsa reddederek; yeni düzene uyabilmektir. Bu düşünce bağlamında insanların, endüstrinin kurulduğu bölgelere doğru kaymaları, yeni ve toplu yerleşim alanlarının oluşmasını da beraberinde getirmiştir. İtalyan düşünür ve yazar Antonio Gramsci'ye göre, "Fordizm ile birlikte oluşan planlı ekonomi, kapitalist medeniyette yeni bir dönem başlatarak, yalnızca üretimi değil, aynı zamanda bireyin de planlanmasını sağlamıştır"(Kumar, 1999:68). Batı toplumu, endüstrileşmeyi kontrol altına almakla, dünyada üstün güç olmaya başlamış, endüstrileşmemiş diğer ülkelerin bireysel gelişimini engelleyerek; "ekonomi iktidarına" dönüşmüştür. Modernizmle birlikte, küreselleşen bir ekonomi yapısı oluşmuştur. Bunun sonucu olarak, dünyada tüm sistemlerin merkezileştiği, ulus devletler sistemine doğru gidilen bir döneme girilmiştir. Bireyin etkin rolünü kaldırarak, "vasıfsız insan" yaratan bu hareket; düşüncede küreselleşmeyi getirerek, özne kavramının yitirilmesine neden olmuştur. Modernizm, zamanla endüstrinin örgütlenmesiyle, sömürgecilik anlayışını benimseyen Batı'nın dünyanın geri kalanına egemen olmasını sağlamıştır. Touraine'e göre bu dönem; anti hümanizmle birlikte kullanılmaktadır.Touraine'e göre:

"Modernizm ile Tanrı inancı sorgulanarak, Tanrı düşüncesi sarsılmaya başlamıştır. Tanrı fikri, ruh fikrine bağlı olduğu için, kişiler zamanla özlerini kaybederek; her türlü vahiy ve ahlaksal ilkelerin reddedilmesi ile bir boşluğa doğru yönelme eğilimi göstereceklerdir" (Touraine, 1995:46).

2.2. Modern Sanat

19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, 20. yüzyılın ilk otuz yılına kadar üstünlüğünü sürdüren modern sanat, aydınlanma ve endüstrileşmenin, toplumsal yansımaları ve küreselleşen bir dünya görüşünün yasaları doğrultusunda gelişmiştir. Endüstri alanındaki gelişmeler ise, kendini ilk ve en etkin olarak mimarlıkta göstermiştir. Bu anlamda mimarlık, sanat, bilim ve endüstri arasındaki yeni oluşumların bir göstergesi niteliğinde olmuştur. 1919 yılında Almanya’da kurulan Bauhaus Okulu ile birlikte mimaride köklü bir değişim yaşanmıştır. Yeni malzemelerin ve endüstri ürünlerinin mimariye girmesi ile kurulan modern kentler; çeliğin kullanımı ile gerçekleştirilen gökdelenler, asma çelik köprüler, yeraltı treni istasyonları ile hızlı yaşama ayak uyduran fiziksel mekânlar haline gelmişlerdir. Bu dönemde, dekorasyon, gösteriş ve abartıyı ön plana çıkaran mimari anlayış reddedilerek; gereksiz bezemelerden arındırılmış işlevci ve akılcı mimari benimsenmiştir. Bu yeni mimari anlayış, ilk modernist mimarlardan Frank Lloyd Wright’ın, “Artık birbirleriyle çelişen bir sürü küçük şeyin koleksiyonu olmak yerine tek ve bir büyük şey...”sözü ile daha anlaşılır olmaktadır (Harvey, 1989:116–26).

Mimari alanda yapılan bu yenilik hareketleri “uluslar arası” bir biçim dili oluşturmuştur ve bu üslup “uluslar arası mimarlık üslubu” olarak tanımlanmıştır. Plastik sanatlarda ise ‘modernist hareket’; sanatçıların üslup birliğinden çok, sanat nesnesinin ‘tek’liğinin önem kazanması ve resmin diğer sanat dallarından arındırılması ile gerçekleştirilmiştir. Mimari alanda endüstri ve yenedünya görüşünün getirdiklerinin, kıtalararası farklılık gözetilmeksizin aynı üslup altında benimsenmesi mümkünken olmuştur. Resim sanatında “modernizm”; gelişen yeni ideolojinin yarattıklarının bir yansıması, ideolojik bir araç olarak değil; anlamlı bir biçim oluşturma yolunda “kendine özgü”yü keşfetmek olarak farklılaşmaktadır. Sanat kuramcısı Clement Greenberg’e göre, “Bu kendine özgülük kendi bağımsızlığının olduğu kadar, kalite standartlarının da garantisini yaratmaktadır. Böylece resim, kendisine, yalnızca kendine ait olanı keşfetmeye başlamıştır”(Connor, 2001:126).

Modern resimde sanatın biçimsel arayışları öne çıkarak; resmin kendi gerçekliğini sorguladığı bir dönem başlamıştır. Sanat tarihi alanından Funda Berksoy’a göre:

“Picasso’nun Guernica tablosuna baktığımızda konunun bizi etkilediği ve İspanya iç savaşının vahşetini görmemize rağmen, burada asıl etkileyici olan Picasso’nun şimdiye kadar geliştirdiği resimsel yeniliklerin tümünü içerdiğini gözlemlememizdir. “Ben bir tabloyu kendisi için, şeylerin kendisi için resmetmiyorum. Anlam benim bilinçaltımda saklıdır ve orada hiçbir bilinçli propaganda yoktur. Guernica resmi dışında...”diyerek modernist sanatın özündeki sorunların yeni bir gerçekçilik yaratmakla birlikte, bunun sanatsal bir gerçeklik olduğunu belirtmiştir”(Berksoy, 1998: 75).

Modern resmin, diğer sanat dallarından en ayırt edici farklılığı iki boyutluluk özelliği olmaktadır. Geçmişte bu özelliği belirginleştirmemek için, nesnelerin ideolojik temsilini ön plana çıkarmaya yönelik klasik üsluptan tümüyle uzaklaşarak; resmin diğer sanat dallarında olmayan iki boyutluluğu tanımlayıcı hale getirilmiştir.

Yaşamı ya da yaşanılanları temsil etme görevini üstlenen resim sanatı, 19.yüzyılda fotoğraf makinesinin ve düşünce alanındaki gelişmelerin yarattığı olanaklarla, kendi anlamını-saf biçimsel dilini- yakalama çabasına girmiştir. Resim yüzeyine bakıldığında, ne çizgi, ne renk, ne de bir biçim dili kullanma endişesine kapılmayan “Empresyonizm”(İzlenimcilik), ilk modernist sanat akımı olarak kabul edilmektedir. Serbest fırça darbeleriyle oluşturulmuş resim yüzeyleri, resim sanatında, renk ve biçimin doğaya bağımlılığını sorgulamamızı sağlamakla birlikte; yeni bir anlayışı da beraberinde getirmiştir. Resim sanatının tarihsel sürecinde, Ortaçağ resimlerindeki katı renk kullanımı ve Rönesans resimlerindeki, görünenin olduğu gibi ifade edilmesi düşüncesi, Mehmet Ergüven’in deyimi ile “uygunluk ilkesi” karşımıza çıkmaktadır. 15.yüzyılda Massacio’nun, figürlerdeki biçimsel kurguyu arttırmak için, ışık-gölge üzerine eğildiği ve bunun için de rengi bir araç olarak kullanma yoluna giderek yanılsama yarattığı görülmektedir. 16.yüzyıl ile birlikte renk-çizgi birlikteliği kaybolmaya başlamış; çizgi ise resim yüzeyinde dışlanarak yüzeyler daha çok bir renk tabakasına dönüşmüştür. Renk; resim sanatındaki önemli yerini belirgin olarak Tiziano ile gerçekleştirmiştir. Tiziano ile

resimde, baskın bir renk seçilmekte; diğer renkler ise bu baskın olan renge bağımlı olarak kullanılarak; resim yüzeyinde devinim sağlanmaya çalışılmıştır. Diğer yandan Romantizm Akımı ile rengin Tiziano’da kazandığı birliktelik anlayışı, ikinci plana atılarak; sanatçının gerçekliğinin anlatılması ya da bu gerçeklikten kaçma çabası ön planda tutulmuştur. Yapıttaki renk ve biçim ise, sanatçının düşüncelerini aktarma yolunda bir araç olarak kullanılmıştır. Bu gelişmelerin ardından 19. yüzyıl ile birlikte, resim sanatı, kendine özgü olanı arama yolunda ilerleme göstermiştir. Yine bu dönemde ‘Tanrı’ kavramını sorgulamaya başlayarak; doğayı keşfetme yoluna giden insan, bu yönelimini resim sanatında da göstermiştir. Sanatçılar, doğayı yansıtmak ya da taklit etmek yerine, ona karşı sorgulayıcı bir bakış açısı geliştirmiştir.

Biçim, renk ve kompozisyonun, kendi gerçekliğini sorguladıkları modernizm döneminde, birey, kapitalist yapıya daha fazla bağımlı hale gelmiş, küreselleşmenin getirdiği yani dünya görüşü karşısında, Hristiyanlığa olan inancını da giderek yitirmeye başlamıştır. Bunun sonucu olarak kendilerinden uzaklaşmaya başlamışlardır. Sanatçılar bireylerin kendilerinden uzaklaşmalarını engellemek için, toplumsal gerçekçi eğilimlere doğru yönelmişlerdir. Sanat tarihinde her zaman var olan gerçekçi eğilimler, toplumsal çelişkilerin arttığı bu dönemde ağırlık kazanmıştır. Doğasını ve doğal haklarını kaybederek, toplumsal niteliği ile var olmaya başlayan insan -makineleşen toplumsal varlık- özünü kaybetmeye başlamıştır. Kendi özünü ise ancak, bir yüzyıl sonra ele geçirebilecektir.

2.2.1. Modern Sanatta Toplumsal Gerçekçilik

19. yüzyılla birlikte, kapitalist güçlerin belirlediği Batı’da küreselleşme ve dünyevileşmeye bağlı olarak gelişen dünya görüşü karşısında, Hristiyanlığa duyulan inanç giderek önemini yitirmeye başlamıştır. Tanrı inancının azalmasına ek olarak, toplumda politik ve ekonomik sıkıntıların yoğunlaşması; sanatçıların, sanata, toplumsal bir bakış açısıyla yönelmelerine de neden olmuştur. Sanat tarihinde “gerçekçilik” anlayışı, çoğu zaman doğanın yorumlanmasında kendini gösterirken;

modernizm ile birlikte toplumsal olaylara yönelmiştir. Ülkelerin sosyal yapılarını yeniden şekillendiren ve yeni bir dönem başlatan Fransız Devrimi, devrim sonucu artan eşitsizlik gibi sorunlar, sanatçıların yapıtlarında, toplumsal gerçekçi bir duruş sergilemelerine neden olmuştur.

Bu yüzyılda karşımıza çıkan ‘anarşizm’, ‘komünizm’, ve ‘marksizm’ kavramları, toplumun yapısını ve gelişimini belirlemiştir. Yunanca, ‘güç’ ve ‘kral’ kelimelerinin birleşiminden oluşan ‘anarşizm’ kavramı; özünde iyi olan insanın, toplumdaki siyasi ve politik baskılar nedeniyle olumsuzluklarla karşı karşıya geldiğini belirtmekte ve bunların yaratıcısı olarak da, devlet yapısını göstermektedir. Bilimsel ilerlemeler yoluyla insanın, özgürlük ve eşitlik kavramlarına sahip çıkarak; devletin toplumsal bir devrim ile yıkılmasını savunan anarşizm görüşü; komünist düşünce sisteminin temellerini atmıştır. Bu görüş, üretimin giderek toplumsallaştığı bir ortamda, ütöpik bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Alman sosyalist kuramcı Karl Marx’ın anlayışıyla komünist bir toplum, devlet yapısını ortadan kaldıracak ve modern dönemin getirisi olan; ‘üretici toplum’ yerini, ‘yaratıcı-üretici’ bireye bırakacaktır. Böylece her anlamda büyüme, toplumsal bir gelişimle değil; bireyin yeteneklerine göre sağlanacaktır. Birey bu düşünce sistemi ile içine düşmekte olduğu yabancılaşıma ortamından kurtulabilecektir.

20. yüzyılda bu görüşü benimsemiş olan sanatçılar figüre eğilim göstermekle, Marx’ın “sanat gerçeğın, gerçek durumun yansıtılmasıdır” görüşünü sergileyerek; yapıtlarında endüstri toplumunun yarattığı yeni insan tipini sorgulamışlardır. Bu dönemin sanatçıları, bireylerin kendilerine ve dünyaya karşı yabancılaşımlarını, yapıtlarında figürün kullanımına daha fazla yer vererek öne çıkarmışlardır. Aynı zamanda toplumsal olaylar sonucunda, sanatla insan arasında oluşmaya başlayan uçurumu ortadan kaldırmaya çalışmışlardır. Geçmişte doğaya yansıtıcı bir gözle bakan sanatçı, bu dönemde olayları idealize etmek yerine, onlara karşı eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşmıştır. Çalışmalarında işçi sınıfının sorunlarını ele alan Alman sanatçı Adolph Menzel; onlara eleştirel bir gözle yaklaşmış ve sanatçı, Courbet’deki gibi çalışanları idealize etmek yerine, dikkatimizi işçilerin yaptıkları işin ağırlığına çekmiştir. Bu dönemde sanatçıların toplumsal değişimlere karşı duyarlılıklarına

örnek olarak Menzel'in 1870'de gerçekleştirdiği "Sokak İşçileri" isimli yapıt gösterilebilir. Menzel bu yapıtında, işçilerin çalışma koşulları ve yaptıkları işin zorluklarını yansıtmaktadır (Resim1).



Resim 1. Adolph Menzel, "Sokak İşçileri", Yağlıboya, 1870

İfadeyi güçlendirebilmek için, figürde deformasyona giden Alman sanatçı Kathe Kollwitz, figürlerin uzuvlarını olduklarından daha iri ve hantal göstererek yine işçilerin olumsuz çalışma koşullarını vurgulamaktadır (Resim 2). Özellikle tahta baskılarında, işçilerin yaşamlarını ve savaşın insanlar üzerindeki olumsuz etkilerini konu edinen Kollwitz, rengin kullanımında da seçici davranarak; bu etkiyi daha da öne çıkartan çalışmalar üretmiştir. Funda Berksoy'a göre, "Kollwitz'in baskılarını siyah-beyaz olarak seçmesi ve bu iki rengin karşıtlığını ustaca kullanması; betimlenen konunun (savaş ortamının) daha etkili kavranmasını ve kompozisyonun âdeta aydınlatılmasını sağlamaktadır" (Berksoy, 1998:60).



Resim 2. Kathe Kollwitz “Memorial for Karl Liebknecht”, Tahta baskı, 34.7x49.8 cm

Soyut sanat ile ilgilenirken; savaş sonrası resimlerinde figüre dönüş yapan sanatçılardan olan Fransız sanatçı Fernand Léger, teknolojik ilerlemenin, tüm insanların eşit olarak yaşadığı bir dünyayı beraberinde getireceğini savunmuştur. Léger figüratif çalışmalarında, teknolojinin ürünleri olan çelik ve metali de kullanmış, figürlerini bu endüstri ürünleri ile oluşturmuştur (Resim 3). Léger’in çalışmalarında özellikle figüre yönelmesinin altında yatan en önemli etken, toplumsal ilerlemenin, sanatsal ilerleme ile sağlanabileceği ve sanatın, insanı konu edindiği çalışmalarla ancak bunun gerçekleşebileceği görüşü olmaktadır. Bununla birlikte aynı dönem sanatçılarından olan, İspanyol Pablo Picasso ise; sanatın, kendisi için varolmasından başka birşey ifade etmediğini belirtmiştir. Sanatçı, toplumsal olaylardan kopmadan, yaşadığı dönemin sorunlarını ele almakla birlikte, bu toplumsal gerçekliği sanat çevresinden ve modernizmin ilkelerinden koparmayarak; sanatsal bir gerçekliği yansıtmaya çalışmıştır.



Resim 3. Fernand Léger, “İnşaat İşçileri”, Tuval üzerine yağlıboya, 1944

Modernist sanatçılar, toplumsal gerçekçi sanat anlayışını benimsemekle birlikte, yapıtın biçimsel kurgusunu da geliştirmek için çalışmalarına yenilikler getirmişlerdir. Yapıtlarında kimi zaman figürde deformasyona gitme, rengin en etkin düzeyde kullanımını sağlama ya da büyük boyutlu yüzeylerde çalışma, eğilimlerini göstermişlerdir. Bu ise modernizmin, kendisinin, biçim kuvvetlendirme ve evrensel bir dil yakalama düşüncesi içerisinde olduğunu göstermektedir.

Endüstrileşmenin ve toplumsal gelişimin beraberinde getirdiği saldırı, kargaşa, isyan gibi olumsuz durumlar, insanların kendilerinden ve sanat ortamından uzaklaşmalarına neden olmuştur. İnsanların içine düştükleri yabancılaşma ortamından kurtarabilmek için sanatçıların, sanatı, bir araç olarak görmelerine yol açmıştır. Sanat alanındaki yeni sorunlara farklı çözümler üretilmesi, yeni olanın üretilmesi ve tüketilmesindeki hız bu dönemde belirleyici olmuştur. Yeni olanın yaratılması, yeni olanın peşinden koşulması, bunların evrensel olana eklenmesi ya da bizzat evrenselleştirilmesi, modern sanatın dönüştürücü kimliğini de ortaya

koymaktadır. Yeniyi yaratarak; evrenselliğe doğru yönelme eğilimleri, bu yeni dönemle birlikte sanatta da değişime uğrayacaktır.

2.4. Modernizmden Postmodernizme Geçiş

Modernizm; sanayileşme ile gelişen Batı uygarlığının sadece ekonomik açıdan değil; siyasal ve sosyal açıdan da toplumlara egemen olmasını getirmiştir. Siyasal iktidarın bu dönemdeki en büyük engeli ise daha öncede belirtildiği gibi, Hristiyanlığa ya da Tanrı'ya duyulan inanç sistemi olmuştur. Batılı güçlerin, aydınlanmayı; bilimsel ve teknik yönden bir gelişim olarak görüp, geçmişi reddederek; geleceğe yönelmeleri; kültürün geleneksel anlamını yitirmesini de beraberinde getirmiştir. Bu dönemde birey, kapitalist toplumun halkalarını oluştururken, nihilizmin tuzağına düşerek; modernizme yönelik ilk eleştirileri de oluşturmuştur. Bu durumu Touraine şöyle ifade etmiştir:

“Eskiden sessizlik içinde yaşıyorduk; şimdi kalabalığın içinde yaşıyoruz, eskiden yapayalnızdık; şimdi kalabalığın içinde yitmiş durumdayız, pek az mesaj alıyorduk; şimdi mesaj bombardımanına tutuluyoruz. Modernlik bizi içinde yaşadığımız yerel kültürün dar alanlarından çekti aldı ve bir yandan bireysel özgürlük dünyasının, öbür yandan da kitle toplumunun içine attı” (Touraine,1995;100).

Modernizm kavramının tükendiğini yazılarında en çok vurgulayan filozoflardan önde geleni olan Alman Friedrich Nietzsche olmuştur. Varlığın yitirilerek, Tanrı'ya olan inancın sarsılmaya başlaması ve insanların nihilizme doğru gidişleri, bilim ve aklı savunan, aydınlanma düşüncesine karşı eleştirel bir yaklaşımın da oluşmasını sağlamıştır. Nietzsche ve onun ardından çağdaş psikanalizin kurucu Sigmund Freud toplumda kaybolan, “varlık” düşüncesinin yeniden belirmesini sağlamışlardır. Bu nedenle, aydınlanmanın yarattığı düzene şüphe ile bakmaya başlamışlardır. Gerçeği doğada, bilimde ve gelecekte arayan, modernizme geçişle, ‘Tanrı’ düşüncesini yitirme tehlikesindeki insan; bundan suçluluk duymaya başlamış ve bu suçluluk duygusu, insanların, yeniden geçmişe

yönelmesine aynı zamanda kaybettiği mutluluğu da geçmişte aramasına neden olmuştur. Kaybedilen güç ise ancak; Nietzsche'nin de belirttiği gibi "Bilgi ve zevk dolu bir güçlülük iradesinin en iyi ifadesi olan Antik Yunan ve Rönesans Dönemi İtalyası'nda aranmalıdır"(Touraine, 1995:129). Nietzsche'nin özellikle vurguladığı varlığın yitirilmesi konusu; toplumsal normların kişiliği ele geçiren ve benliğin kaybolmasına neden olan modernizm görüşünü, Freud daha da ileri götürerek; Touraine'in belirttiği gibi "patlayıcı bir gücün radikalliğini" üstlenmiştir. Freud, kapitalist düzende, burjuvazinin, para hırsı ve arzularına yenik düşmeleri ile toplumdaki insanların ezildiklerini belirtmektedir. Aynı zamanda Freud kapitalist toplumda benliğini kaybederek; burjuvazinin arzularına yenik düşen insanın, yeniden hayata dönebilmesi için, modernizmin sözde akılcılığın ve arzulu burjuva yapısının yıkılması gerektiğini savunmaktadır. Freud, 'özne' ve 'ben'in üstünlüğünü savunan libido yüklü "Narsizm"i, kendine dönüşün bir kurtarıcısı olarak görmektedir. Ben'in üstünlüğünü fark ederek, kendi varlığının bilincine varan insan tipi; toplumdaki yerini yeniden sorgulamaya başlayacaktır. Böylelikle birey, kapitalist bir düzen ve burjuva toplumunun getirdiği yabancılaşma ortamından da kurtulabilecektir. Nietzsche ve Freud'un modernizme eleştirileri, bireyin varlığının ve benliğinin yitirilmesine neden olduğu yönündedir. Nietzsche, modernizmin tamamen yıkılması, Freud ise; sadece devlet düzeni ve toplumsal yapının yıkılması gerektiğini savunmuştur.

Modernizm üzerine ilk eleştiri olan varlığın yitirilmesi ve kapitalist iktidarın, bireyler üzerinde üstünlük kurma görüşünün belirmesinin altında yatan en büyük etken, iktidarın endüstriye hâkim olma çabası olmuştur. Alman düşünür Karl Marx'ın Alman ideolojisinde belirttiği gibi; maddesel üretiminin gücünü elinde tutan sınıf, bu üstünlüğünü ve hâkimiyetini zihinsel gücün kullanımını da ele geçirerek genişletmektedir. Marx, Nietzsche ve Freud'un, bireylerin yabancılaşma süreci içerisine girdiklerine ilişkin düşüncelerine benzer bir yaklaşım göstererek şöyle belirtmiştir:

"İşçilerin ürünlerinden uzaklaşarak, onlara yabancılaştıklarını, içinde bulundukları ve uyguladıkları işe,

kendilerine yabancı kaldıklarını, iş bölümünün insanları katı kategorilere ayırması ve insanların faaliyetlerini birbirleri ile sisteme sokması; iktisadi sistemin, insanları diğer insanların ihtiyaçlarına karşı kayıtsız hale getirerek, birbirlerine yabancılaştırır”(Cevizci, 2000:624).

Burjuva toplumu; 19. yüzyıl ile birlikte endüstri imparatorluğu kurarak, fabrikalaşmanın getirdiği hızla, tek ve seri bir üretim ekonomisini yaratmıştır. Bu sistemi pazar politikası haline dönüştüren Batı uygarlığı, -özellikle Henry Ford ile Almanya- seri üretim modellerini insanların tüketimine sunarak; taleplerin pazar sahipleri tarafından belirlendiği bir sistem ortaya çıkarmıştır. Bu durum ise, pazara markalaşmayı getirerek; üretimin bilimsel ilerlemelerle değil, araçsal üstünlükle gerçekleşmesini sağlamıştır. Modernizmin savunduğu bilimsel akılla ilerleme düşüncesi sarsılarak; maddeci evrenselliğin oluşturduğu bir döneme girilmiş ve akıl çağı olarak tanımlanan aydınlanma çağı eleştirilmeye başlanmıştır. Bununla birlikte 19.yüzyıl ve 20.yüzyılın başlarında yaşanan birinci ve ikinci savaşlarında insanların, modernizm sürecinde üretilen teknolojik silahlarla öldürülmeleri ve başta Yahudilere uygulanan soykırımlar, modernizme duyulan inancın yitirilmesine neden olmuş; postmodernist düşünce yapısının belirmesine de büyük ölçüde ortam hazırlamıştır.

Postmodernizm, modernizmin, bireyin kimliğinin yitirilmesine neden olan, bilim öncelikli akılcı yaklaşımı, maddeci yaklaşıma dönüştüren düşünce sisteminin, tek, evrensel olanı savunan dünya görüşünün karşısında durmaktadır. Bununla birlikte, bilimsel akılcılık yerine, bilginin ve ürünün çeşitliliğini getirmekte, evrensel olanın yerine ise; ‘yerel’ ve ‘bölgesel’ olanı benimsemektedir. Modernizmin geçmişini reddederek, ileriye yönelme, her zaman daha yeniyi arama tutkusu; postmodernizmde, geçmişe olan özleme dönüşmektedir. Bu süreç, Beral Madra’ya göre “ ... anlamın daha önce yapılmış ve yaratılmış olanların birleştirilmesinde aranmaktadır”(Madra;2005). Bununla birlikte Postmodernizm politik ve siyasi tüm kurumlara karşı çıkan bir ‘kuralsızlık görüşü’ de göstermiştir. Modernizm tarafından insanlara dayatılan sınırlamalar, burjuvazinin arzularına göre belirlenen toplumsal kurallar, postmodernizmde, yerini sınırsız arzuya bırakmaktadır. Nietzsche ve Freud’un düşüncelerinden beslenen postmodernist eğilimde, bireyin, arzulu bir

varlığa dönüşmesiyle birlikte yitirilen benliğini de, yeniden kazanması istenmektedir. Modernizm ile birlikte, toplum düşüncesini ya da benliğini yitirmeye başlayan insanlar, ideolojik ve siyasal düşüncelerini kaybederek; adeta para ve güç için mücadele eden bir pazar ekonomisinin aracı olmuşlardır. İnsanların, toplumsallaşma ve evrenselleşme ile yitirdikleri gerçek doğalarını, postmodernizmde sanat aracılığı ile yeniden kazanabileceği düşünülmeye başlanmıştır.

2.3.1. Sanatta Modernizmden Kopuş: Postmodernizme Geçiş

Burjuva uygarlığı ile bağdaştırılan; toplumsal, ruhsuz birlikteliğin, sanatla birlikte; varlığa doğru dönüşü gerçekleştirilmek istenmektedir. Bu yaklaşım sanat alanında ‘Fütürizm’ akımı ile kendini ilk kez göstermiştir. Kişilerin yitirilen ‘ben’i kazanmalarının ilk yolunun, onları şaşırtmak ve hız düşünceleri üzerine kurulu olduğunu düşünen ‘Fütürizm’ hareketi, 1909 yılında geniş bir çevrede yayınladıkları manifestolarıyla; ahlaka, erdeme ve geçmişte iyi, güzel bulunan her şeye sırt çevirmiştir. Bu hareket, endüstriyel gelişimin önemini belirterek, geleceğe doğru yönelmenin kurulu düzene başkaldırı ve isyanla gerçekleşeceğine dayanan sanat akımı olarak modernist düşüncayı eleştirmektedir. Fütürizm Akımının benimsediği; ileriye doğru atılan felsefi anlayış, modernist bir düşünce yapısı olmakla birlikte, toplumdaki düzene karşı duruşu, postmodernist eylemin ilk yansımalarını oluşturmuştur.

Fütürist sanatçıların bu isyanları 1914 yılında Dada Akımı ile yeniden canlanmıştır. Dada hareketi Felsefe yazarı Ahmet Cevizci’ye göre; “Savaşın yarattığı umutsuzluktan, burjuva ve toplumdaki değerlere karşı duyulan güvensizlikten kaynaklanan bir protesto, yerleşik ve estetik değerlere meydan okuyan bir görüştür” (Cevizci,2000:216). Dada hareketi; hiçliğin içine düşen toplumu; sanata, yıkıcılığı, şaşırtmacayı, yapılmamış olanı sokarak; insanların dikkatini çekmeyi ve onları bu yabancılaşmanın etkisinden kurtarmayı amaçlamıştır. Dadaizm, Freud’un düşüncesine benzer bir yaklaşımla, kişilerin benlik kavramını körelttikleri

düşüncesiyle, toplumsal kurumların, yıkılmaları gerektiğini savunmuş ve burjuvazinin yarattığı tüm değerlere, dokunulmaz olan her şeye karşı çıkmıştır.

‘Dada’ hareketi, 1913 yılında Zürih ve New York’ta gelişerek, 1916 yılında sanatçı Hugo Ball tarafından açılan “Kabare Voltaire”de sanat ve yaşam ile ilgili tartışmaların yapıldığı bir ortamda doğmuştur. Dada, sadece sanatsal anlamda değil aynı zamanda kendisini, muhalefet, isyan, karşı geliş gibi olumsuz tutumlarla besleyen; devrimci bir hareket olmuştur. Kumar Dada hareketinin düşünce sistemini öyle ifade etmiştir:

“İkinci Dünya Savaşı sırasında başlayan Dadaizm’in düşünce sistemi kutsallığı bozmak, sanatın amacı ve modern dünyadaki olanaklarını sorgulamak olmuştur. Dada Akımı sanatın kutsallığını bozmanın tek yolunun modernizmin temellerini yıkmak olduğunu düşünmüştür”(Kumar, 1995:119).

Kültürel kimlik ve ulus kavramlarının karşısında duran bu hareketin sanattaki yansımaları ise, sanat türlerinin birbirleri arasındaki sınırların ötesine geçerek, sanata; çok disiplinli ve çok anlamlı bir birlikteliği getirilmesi gerektiği yönünde olmuştur. Dada, plastik sanatları, geleneksel teknikler yerine, karikatür, manifesto, sokak afişleri, bildiriler, müzikler, kabarelerle birleştirerek; her an karşımıza çıkabilecek etkinlikler ve eylemler gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte sanata, radikal ya da pozitif bir düşünce yapısı değil; yıkıcı yaklaşım içerisinde olmuştur. Yazar Glazehm’e göre, “Dada tarihsel avangardcı hareketler içerisinde; sanata ölümcül bir kuşku atmış tek harekettir” (Glazehm, 2004:179). Yazar ve düşünürlerden Tristan Tizara, Andre Breton, Louis Aragon’un da içerisinde bulunduğu Dada Akımı, özellikle Paris ve Avrupa’nın birçok yerinde, kendisini; skandallar, gösteriler ve yayınladıkları manifestolarla düşüncelerini aktarmışlardır. Bu anlamda Dada, yalnızca estetik değerlerin radikal bir eleştirisi değil, burjuvazinin yarattığı tüm değerlerin karşısında duran bir yaklaşım içerisinde olmuştur. Bununla birlikte toplumsal yapıyı belirleyen tüm kurallara ve kurumlara şiddetli bir eleştiri getirmiştir. Gleize’in ifadesiyle, fotoğraf sanatçıları olan Raul Hausman ve Richard Huelsenbeck’e göre,

“Dada talep ediyor ki... din adamları ve eğitimcilere ‘dadacılık andı içmeleri’ zorunluluğu getirilmesi... acilen bir devlet sanat merkezi oluşturulması ve yeni sanatta mal kavramının ortadan kaldırılması... nüfusu elli binden fazla olan her kentte yaşamın yeniden örgütlenmesini...” yayınladıkları manifestolarla belirtmişlerdir” (Glaze; 2004: 179).

Gerçekleştirdikleri eylemlerle halkı bilinçlendirmeye çalışan sanatçılar, onların ilgisini kendi üzerinde toplamak için; kimi zaman “Dadacılar sahnede kafalarını kazıtacaklar” gibi, ilgi çekici bildiriler yayınlamış, kimi zaman ise, ısıklar, tehditler, danslar eşliğinde bir panik ortamı yaratmayı amaçlamışlardır. Dada hareketi içerisinde ‘dil’, kimi zaman bir başkaldırı, kimi zaman ise; bir devrim silahı olarak yer almıştır. Tarihsel süreç içerisinde ‘dil’, yalnızca onu konuşan toplumların birbirleri ile iletişim kurmalarını sağlayan bir olgu değil, aynı zamanda bir düşüncenin yerinden sarsılması, değiştirilmesi ya da geliştirilmesi için kullanılan bir araç olmuştur. Dada’nın eylemlerinde dili kullanması son derece bilinçli bir yaklaşım olmaktadır. Tizara’nın da belirttiği gibi “düşünce ağızda oluşur” sözleri ile Dada’nın dili, bir başkaldırı daha da önemlisi siyasi bir hareketin kimi zaman ilk ve en önemli yansıtıcısı olarak seçtiği anlaşılmaktadır. Dada, sanata yıkıcılığı getirerek, toplumsal yapıyı ve kurumları eleştirirken, sanatı bir saldırı aracı olarak kullanmıştır. Dada, sanata disiplinlerarası geçişi, düşünce ve dil sorgulamalarını getirerek; sanatın yeni bir anlam ve boyut kazanmasında, kendinden sonra gelen hareketlere öncülük etmiştir. Alman sanatçı Kurt Schwitters’ın 1947 yılında gerçekleştirdiği farklı malzemelerin ve tekniklerin kullanıldığı kolaj çalışması bu yaklaşımın örnekleri arasında olmaktadır (Resim 4).



Resim 4. Kurt Schwitters, "Collage", Karışık Teknik, 1947

BÖLÜM III

POSTMODERN SANAT

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmeye başlayan postmodernizm, ilk oluşumunu Fütürizm ve Dadaizm gibi düşünce ve sanat akımlarından alan ve modernist sanatın temelini oluşturan; iki boyutlu yüzey ve biçimciliğin ön plana çıkartılması anlayışını eleştiren bir hareket olmaktadır. Postmodernizm sanat, sanat nesnesi ve izleyici arasındaki ilişkiyi de yeniden anlamlandırmaktadır. Düşünceyi ve kavramı biçimbilimden üstün tutan bu anlayış, sanat nesnesinin; tasarlanmış bir süreç içerisinde gerçekleştirildiğini belirterek; bu süreci, tamamlanmış bir sanat nesnesinden üstün tutmaktadır. Marcel Duchamp'ın, sanat dışı bir ortamda üretilerek, sanat içi bir ortama -sergi salonuna- yerleştirilen hazır nesneleri(ready made), sanatın üzerinde durduğu konunun, biçimbilim olmaktan çıkartılarak; 'kavram'a yönelmesine öncülük etmiştir. Clement Greenberg'in de savunduğu, tuvalin iki boyutlu yüzeyini esas alan ve sanat eserinin, ekonomik, siyasi ya da her türlü toplumsal olayın bir yansıması olmaktan öte; biçimsel ve estetik arayışların bir göstergesi olarak gören; modernist anlayışı, postmodernizm reddetmiştir.

Günümüz sanatına Dada hareketinin etkisiyle, sanat eylemlerini belgelemek için, iki boyutlu yüzey ya da heykel dışında, fotoğraf, gazete, duvar yüzeyi, tanım, dilbilgisi, yerleştirme, gösteri, oyun, rastlantı, provokasyon(kışkırtma) gibi tüm ifade araçlarını, kimi zaman tek başına, kimi zaman da birlikte kullanan sanatçılar, bu etkinlikleriyle izleyicinin ilgisini çekerek; algılarını sarsmaya çalışmaktadırlar. Böylece sanatçılar, sanatın yöneldiği konunun, yalnızca biçim arama anlayışı değil; kavramı ortaya koyma süreci olarak görmektedirler. Postmodernizm, özellikle mimaride farklı dönemlerin geleneksel üsluplarını içerisinde barındırmakta, görsel sanatlar, müzik, yazında ise kolaj tekniğini kullanarak, geçmişle bugünü birleştirip; sanatta yeniden üretim düşüncesini gerçekleştirmektedir. Aynı zamanda alışlagelmiş sanat anlayışı yerine sürekli olarak geçişlerin sağlanabildiği bir sanat ortamı da yaratmayı amaçlamaktadır.

1950li yıllarda ABD’de ve Avrupa’da mimari alanda tarihe dönüş sürecinin yaşanmaya başlaması ile birlikte, çoğu yıkılmaya yüz tutmuş olan eski binalar yeniden değer kazanmışlardır. Endüstri ve kentleşmenin önceki dönemlere göre anlam kazanmasıyla, teknolojinin standart yapısalcılığına ve kentsel düzenleme anlayışının üstünlüğüne karşı olarak gelişen, eski ile yeniye buluşturan mimari bir yapılanma başlamıştır. Bu durum ise bu alanda postmodern düşüncüyü beraberinde getirmiştir. Danièle Voldman’a göre “Tarih içinde yerin, toplumun ya da ulusun kültürü içinde inşa edilmiş olan kaynakların yeniden bulunabilmesi için doğrudan klasik biçimlere ve gereçlere başvurulmuştur”(Voldman;2005:443).

New York’un Soho Bölgesi’nde bir duvara, ressam Stefano tarafından yapılan İlhan Mimaroglu’nun sözleriyle “Kanlı Göz Mona” isimli resim, Leonardo Da Vinci’nin Mona Lisa tablosuna, bize dönük duruşu ve gizemli gülümseyişi ile gönderme yapmaktadır(Resim 5-6). Mimaroglu’na göre “Gerçek Mona Lisa’da sanatçının imza arama çabasına girişmek gerekmez. Resmin kendisi yansıtır, yaratıcısının kimliğini. Ama gözler! Stefano’nun, gülümseyen dudakların üzerine yerleştirdiği o kanlı gözler...”(Mimaroglu;2002:8-9).



Resim5.Stefano “Kanlı Göz Mona”, Duvar Resmi



Resim 6. Stefano “Kanlı Göz Mona Lisa”, Ayrıntı 1

Stefano kendisini insanlara tanıtmak ya da sanatı; müze ve galeriler dışındaki yerlerde, izleyici ile buluşturmak için duvar resmi tekniğini seçmiştir. Sanatçının İtalya’ da sadece ekonomide değil, siyaset ve sanatta da önemli yer tutan sanat koruyucusu Medici Ailesi’nden beri süregelen sanatın yatırım yapma ve bunun sonucunda para ya da değer kazanma düşüncesini sorguladığı düşünülmektedir. Zaman içerisinde duvar resimleri ve çevre sanatı yaygınlaşırsa; bu olay sanat ortamında büyük değişikliklere yol açabilir. Sanat eserini alınıp satılan bir araç(nesne) olarak görüp, değerinin artacağını ya da zaten değerli ise; ona sahip olmakla maddi kazanç sağlamayı düşünen özel ya da resmi kurumlara eleştirel bir yaklaşım olarak algılanabilmektedir. Bununla birlikte ressamın çalışmasını geçmişle buluşturması, ona, yeni bir anlam kazandırma çabası ve bu anlamla köktenci bir sanatın sınırlarına başkaldırma çabası içinde olduğunu göstermektedir.

Modernizmin alışılmış biçimlerine, kurallarına göndermeler yaparak yeni anlamlar ve yeni göndermeler üretmek; postmodernist süreçte karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının, kavramı anlatırken kullandığı teknik, önemini yitirmekte ve böylece modernizmin yansıması, sanatta disiplinleşme anlayışı, postmodernist süreçte disiplinlerarası geçişe yönelmektedir. ‘Taylorizm’ ile gelişen modernizm, işçileri parça üretimine yönelterek; onların bütünü kavramalarını engellemiş ve sanatta

bunun yansıması olarak; disiplinleşmeyi getirmiştir. Günümüz sanatında ise Dada hareketinin de savunduğu, disiplinlerarası geçiş görülmekte; sanatın katı tanımlarının ve kategorilerinin kırılması gerçekleşmektedir. Tamamlanmış bir nesne yerine, düşünce, süreç, eylem ve kavram arasındaki ilişkiye alternatif arayışlar arayan postmodernist hareket, sanatı toplumla birleştirirken; modernizm ile birlikte gelişen teknoloji ve iletişim dünyasını da yadsımaktadır.

3.1. Tüketim Toplumunda Sanat

Amerika, Avrupa ve Japonya'nın endüstri gücünü elinde tutarak oluşturdukları kitle tüketimi zamanla, kitle iletişimine dönüştürmüştür. Çağımızda modernizmin reddettiği arzular, Madra'nın ifadesiyle "mimetik(zorunlu) teslimiyet kalkarak"(Madra;2005) isteklerin yeniden yaşantıya sokulduğu bir döneme girilmiştir. Artık; teknolojik gelişim ve hazların birleşimi önem kazanmıştır. Teknolojiyi yaşamımızın en önemli parçası yapan modern güç, kitle tüketimini arttırmak amacıyla, kitle iletişimin getirdiği tüm olanakları kullanmıştır. İlk olarak endüstri gücünü elinde tutan batılı ülkeler, insanların isteklerini harekete geçirmek için, tüketim mallarının imajlaştırarak toplumun ilgisini çekmeyi amaçlamıştır. Buradaki etkin güç ise kuşkusuz 'medya' olmuştur. Televizyon karşısında günde en az iki üç saat geçiren, her sabah işine arabadaki radyosunu dinleyerek giden birey, bunun doğal sonucu olarak medyanın patronlarının ya da üretimlerini pazara sokan kesimin ve belli bir ideolojiyi yaymak isteyen kurumların etkisi altında kalmaktadır.

Bu bağlamda sanatta tüketimin belirgin bir yansıması sonucunda 1950 sonrası birçok sanatçı, 'Pop Art' ismi altında birleşerek; medyanın ve kitle iletişim araçlarının, insanlar üzerindeki etkisini göstermiş; bununla birlikte sinema, müzik, gazete gibi tüm iletişim araçlarının ya da kitleleri etkileyen bu sistemin de, sanat ortamına girmesinin gerekliliğini vurgulamıştır. Yazar Meredieu'nun da belirttiği gibi, "Pop sanat, sanatı minör ya da sanat dışı ifade biçimleri ile yoğurur. Sanat ve yaşam arasında bundan böyle sadece çok ince bir çizgi kalmıştır ve bu çizgi her an silinebilir" (Meredieu;2004:503). Bununla birlikte medya dünyasının elindeki gücü

ise; özendirme(promosyon) ve ‘reklâm’ oluşturmaktadır. Bognoux’a göre medya;“her türlü yayın gerci ya da bir bildirinin veya insanları birbirine bağdaştıran işaretlerin uzak bir mesafeden yayını” olarak tanımlanmaktadır(Bognoux; 2004:434) .

Medyanın gelişimi, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından, iletişim kaynaklarının yaşantımıza girmesi ile gelişmiştir. Medyanın elindeki en büyük güç, ‘özendirme’ ve ‘reklâm’ olmaktadır. Reklâm, ürünlerin kendi mesajlarını sürekli tekrarlayan; bu amaç için de medyanın her kolundan beslenen ve zamanla kendi ürün kimliğini topluma yerleştiren bir olgudur. Reklâmın öncelikli görevi, satışın gerçekleştirilmesini sağlamaktır. Dolayısıyla belli imajlar kazanmış metalar ile onların özendirme etkisi sağlayan reklâmlar; toplumun tüketim kültürünü etkileyen önemli etkenleri oluşturabilmektedir. Bartow’a göre bu olgu; “kapitalist sanayileşmenin varlık kazandırdığı yalnızca değerlerle yüklü üst mesajların toplu biçimde üretilip halka sunulmasıdır”(Bartow,1952:237).

Bu bağlamda Pop Art sanatçılarından Robert Roschenburg, Andy Warhol, Roy Linchtenstein, Jasper Johns, James Rosenquist, Tom Wesselman çalışmalarını, çizgi roman, broşür ya da afişlerden alınan kolaj öğeleriyle oluşturmuşlardır. Sanatçılar Amerikan medyasının eğildiği tüm olayları konu edinerek; medyanın tüketiminin insanlar üzerindeki etkisini öne çıkarmışlardır. Kimi zaman sanatçılar bu görüntüleri, günlük gazetelerin başlıklarını kullanarak kimi zaman ise; vitrinleri süsleyen reklâm ve film afişlerini, ya da posterlerine doğrudan çalışmalarında yer vererek; dönemin popüler kültürünü ortaya koymaya çalışmışlardır. Burada anlatılmak istenen bir başkaldırı ya da sanat ile yaşam arasındaki bağları kopararak, onları birleştirme isteği olabilmektedir. Pop Art sanatçıları modernizmin yarattığı kitle tüketimini ve teknolojinin getirdiği tüm olumsuzluklara çalışmalarında yer vererek, sürekli tüketim ile oluşan yabancılaşmayı irdelemişlerdir. Bununla birlikte modern dünyanın geçici ve sürekli kendini yenileyen maddesel tüketimini de eleştirmişlerdir. Robert Rosenblum’a göre Warhol;

“Elektrikli sandalyeleri, araba kazaları; duvar kâğıdı desenleri olarak ya da daha geniş bütünler içerisindeki bileşenler olarak kullanılsa da, modern ölümün getirdiği dehşeti anlatır, çizer; onunla çelişir; günlük bir istatistik haline gelen modern ölüm o kadar kanıksanmıştır ki “uçak kazalarında 129 kişi öldü” diyerek manşet atabilen bir gazete ertesi gün Elizabeth Taylor’un fotoğraflarını resmetmekte ve bu iki konu arasında fark olmayan bir yaklaşım sergilemektedir. Beğenelim ya da beğenmeyelim, modern dünyanın gerçeklerini bizlere Guernica’nın retorik(şırsel) tutkusundan daha doğru söyleyen ahlaki ve duygusal anestezi durumunu sunmaktadır”(Rosenblum; 2004 :26).

Rosenblum’un söylemlerini desteleyecek yapıtlardan birisi olan Warhol’un ‘Özgürlük Heykeli’ isimli serigrafisi(ipek baskı) çalışması olmaktadır. Warhol yapıtta Amerika’nın dünyadaki ekonomik ve siyasi gücünü nasıl elde ettiğini yansıtmaya çalışmaktadır. Heykelin özgürlük ve güç iletisini simgelemek için tüm yüzeyde, asker üniformasının resmedilmesi, ülkenin, savaşı, baskıcı gücü ve teknolojik üstünlüğü nedeniyle kazandığını göstermektedir (Resim 7). Sanatçının çalışması Amerika’nın modern bilimin getirdiği güçlü teknolojik gelişimi, atom bombası ya da toplu soykırım uygulayarak kötü yönde kullanması ve bunun sonucu olarak da kazanmış olduğu zafere eleştirel bir yaklaşım getirmektedir.



Resim 7. Andy Warhol, “Özgürlük Heykeli”, Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya ve Serigraf, 203.2x193 cm

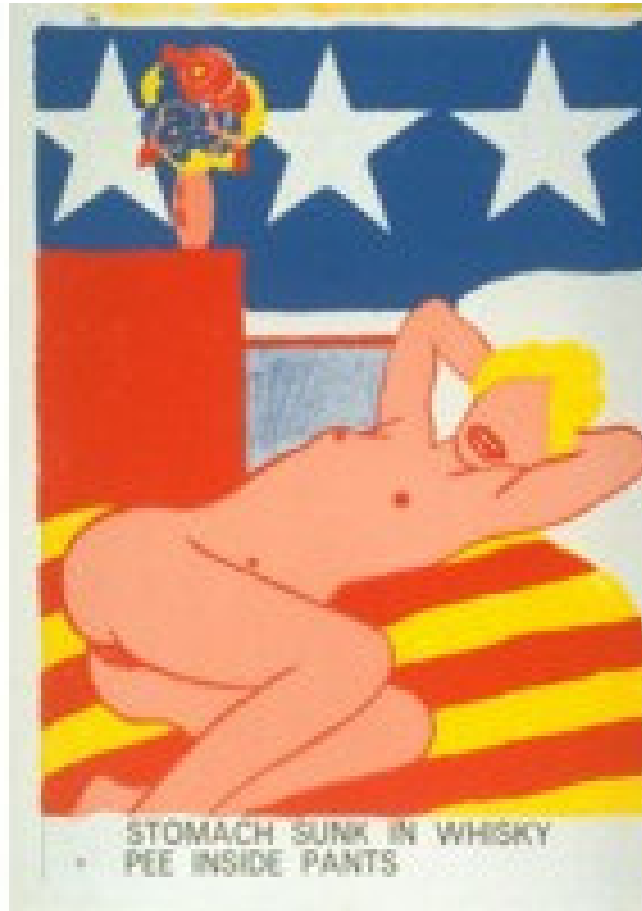
Gerçekçi ya da bize yararlı olacağı düşünülerek yaratılmış tüm reklâmların öncelikli amacı; meta olarak sunulan ürünün, müşteri potansiyelini arttırmaktır. Ancak bu amacım gerisinde ideolojik düşünceler bulunmaktadır. Bu düşüncüyü vurgulayacak reklâmlardan birisi İngiliz Pears marka sabunlarının; beyaz dadısı tarafından yıkanan zenci bir çocuk ile yapılan reklâmıdır. Reklâmda, çocuk beyaz ırktan olan dadısı tarafından yıkanmakta ve Pears marka sabunla yıkandıktan sonra ise çocuğun derisi beyaza dönüşmektedir. Başlangıçta bu dönüşüm ile sabunun etki gücü verilmek istenirse de dadının beyaz ırk insanı olarak yansıtılması ve zenci çocuğun sabunla geçen kirliliğinin nedeninin siyah derisinde aranması; reklâmın altında yatan ideolojiyi oluşturmaktadır ve kuşkusuz bu ürün ırkçı kesim tarafından benimsenmiş olabilir.

Günümüzde, reklâmlarda verilmek istenen mesaj, geçmişteki kadar belirgin olmamakla birlikte, daha az ideoloji taşıdıkları anlamına gelmemektedir. Reklâm, kapitalist tüketimin tekelinde yaygınlaşmakta, bununla birlikte içeriği ve anlamı ise tüketicinin ruhuna yönelmektedir. Bu yönelim, Pears sabunlarında olduğu gibi salt görüntüyü kullanarak değil, aynı zamanda metayı, sözlü anlatımlarla da destekleyerek gelişmektedir. Ürüne anlam olarak kazandırılan bu metinsel yargı, onun adeta kendi içinden getirdiği, sahip olduğu bir özelliği olarak sunulmaktadır. Ürüne kazandırılan bu düşünsel anlamla birlikte, onun piyasada tanıtımını yapmak amacıyla kullanılan medyatik insanlar ise, üründe marka imajı oluşturmaının en etkin yolu olabilmektedir. Yazar Andrew Wernick'e göre reklâm yıldızı "İsmi ve ünü ön plana çıkartılarak, medyatikleşmiş temsile ya da canlı görüntü aracılığıyla, gönderme yapmanın kendi başına özendirmeyi attirıcı bir işlev görebileceği noktaya kadar çıkmış kişidir"(Wernick;1994:166). Kapitalist üretim bu gibi yöntemleri kullanarak marka imajı kazanması istenilen ürünlerin; tüketimini en üst seviyeye çıkartmak ve pazardaki ömrünü arttırmak için popüler insanları, ürünü tanıtmada rolünde kullanmaktadır. Sonuç olarak ürüne dışarıdan yüklenen popüler anlamlar, günümüzde bir ürünün diğer benzeri ürünlere göre pazardaki talebinin arttırılması yönünde etkili olmaktadır.

Reklâm olgusuna dayalı 'Pop' sanat, toplum ve iletişim araçları arasındaki ilişkiyi irdeleyerek; yaşamdan bire bir alınan reklâma dayanan sanat ortamının

dışındaki materyalleri sanat ortamına sokmaktadır. Pop Art sanatçılarından olan Tom Wesselmann çalışmalarının çoğunda tüketime yönelik tüm malzemeleri ve popüler kültürün toplumdaki tüm yansımalarını işlerine konu edinmektedir. Sanatçı, bu bağlamda özellikle ‘kadın’ imgesini öne çıkartan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu kadın imgesi Wesselmann yapıtlarında, çıplak aynı zamanda yüzü olmayan kadın imajı olarak yer almaktadır(Resim 8). Wesselmann’ın yapıtlarında Amerikan kadını resmedişindeki bu seçimi, Dastarlı şu şekilde ifade etmiştir:

“O’nun çalışmalarında yüz, resmin sınırlarının dışında tutulmuş ya da boş bırakılmıştır. Yüzlerde çoğunlukla, o da cinsel bir açılımı olduğu için “şuh” bir “ağız” vardır. Ağız yemek yer dudaklar öper... Tüketim ve cinsellik yine bir aradadır”(Dastarlı; 2005: 36–37).



Resim 8. Tom Wesselmann, İsimli, Renkli Litografi(Taş baskı), 41.6x30.4cm, 1964

Bu dönem yapıtları, Pop Art'ın kendisini beslediği popüler kültür ve kapitalist üretim biçimlerini imajlaştıran sistemin ürünleri olmaktadır. Popüler kültür ürünleri müzik alanında, yazında, sinema ya da radyo-televizyon kurumlarında da görülmektedir. Genellikle, Pop grupları, seri basım kasetler, aşk romanları ya da diziler bu sistemin ürünlerini oluşturmaktadır. Yeni bir ses ya da ritim ile müzik sektöründe, 1960'larda oldukça etkin olan, Beatles Grubu, popüler müziğin etkili bir örneği olarak gösterilebilir. 1960'lı yıllarda İngiltere'de ortaya çıkan bu müzik grubu, modern kıyafetleri ve düşünce biçimleri ile salt müzik alanında değil; tüm dünya gençliğini temsil eden bir başkaldırının liderliğini de üstlenmiştir. Bununla birlikte grup, ticarileştirmenin zorlayıcı gücü ve üretim güçlerinin yönlendirmelerine boyun eğerek; zamanla etkinliğini yitirmiştir.

Müzik sektöründeki bu popüler hareket, televizyonda da, tek bir eserin bölünmesi ile oluşturulan, karakterlerin genel olarak aynı kaldığı ve çekiciliğinin arttırılabilmesi için türlü entrikalarla zenginleştirilen, televizyon dizileriyle -Dallas, Yalan Rüzgârı gibi- kendini göstermiştir. İzleyiciyi daha fazla ekran karşısında tutma amacıyla olan bu diziler, kişiye bir yandan yaşamda bulamadığı mutluluğu hissettirmeyi amaçlamakta, diğer yandan, karakterlerin inandırıcı rolleri ile bireyi yeni bir dünyada hissetmektedirler. Eş zamanlı olarak plastik sanatlar alanında ise; kişilerde “boş zaman” kavramının gelişmesinin ardından ortaya çıkan ve bu zamanları değerlendirmek için geliştirilen ‘kistch sanat’ popülerliği görülmektedir. Schwabing’e göre “oturan ressamların turistler için ürettikleri sipariş resimler için kullanılan bu sözcük sanatsal açıdan belli bir düzeyin altında kalmışlığı ifade etmektedir”(Ergüven;1992:122). Kistch sanat; belli bir içerik ve anlamdan yoksun olarak, kişiyi sadece duygusal yönden etkilemeyi amaçlayan bir eğilim de göstermektedir. Popüler kültürü oluşturan tüm bu eğilimler, içerikten yoksun, seri üretime dayalı, tüketim toplumunun yaratmış olduğu sahte kültür ürünlerini bir araya getiren reklâm kurumları tarafından bireye sunulmaktadır.

3.1.1. Tüketim Toplumu Sanatında Kişisel Çalışmalar

Tez kapsamında hazırlanan çalışmalardan olan ‘Formda Kal’ isimli fotoğraf çalışması tüketim toplumu sanatına örnek verilebilir. Fotoğrafın çekimi için oluşturulmuş olan mekân içerisinde kullanılan objeler ve model bilinçli seçilmiş olup, çalışmanın içeriği doğrultusunda belirlenmiştir. Bu çalışmada, ‘formda kal’ cümlesi ile ürün arasındaki düşünsel bağları irdelemek, tüketim toplumunun etkilediği insanların ise bu amaç doğrultusunda seçilen nesnelerle birlikte yansıtması amaçlanmaktadır. ‘Form ye form da kal’ sloganı, bireyin ihtiyacının olup olmaması ayırt edilmeksizin geniş bir kitleyi hedeflemektedir. Yine aynı çalışmada, dildeki anlam ile görüntü birleştirilerek; dil ve anlam arasındaki ilişki de sorgulanmaktadır(Resim 9–10).



Resim 9. “Formda Kal”, Fotoğraf, 35x50cm, 2005



Resim 10. “Formda Kal”, Fotoğraf, 70x25cm, 2005, Ayrıntı 1

Gösterişi yüksek ürünlerle tek karşılaştığımız ortamlar dış mekânlarda yer alan billboardlar(ilan tahtaları) ya da gazete ve dergi gibi yazılı basın yayınları değildir. Aynı zamanda kitle iletişim araçlarında sürekli olarak karşımıza çıkan görüntülerin, bireyleri etkilemek için birbirleriyle rakip olan markaların ve alışveriş mekânlarının tanıtımları görülebilmektedir. Reklâma ve özendirmeye dayanan pazar ekonomisi, kendi üretimine olan isteği arttırmak amacıyla piyasaya bir takım ürün dizileri sunmaktadır.

Tez kapsamında gerçekleştirilmiş yine reklâma dayalı konu çalışmalardan olan “Promosyon” isimli çalışma, marketlerde çekilen iki fotoğraf dizisiyle

oluşturulmuştur. Market reyonlarında çekilmiş olan bu nesneler, çalışmanın içeriği dâhilinde seçilmiş, amaca uygun olan ürünler çalışmaya konu edinilmiştir. ‘Bir alana bir bedava’ ya da ‘bu haftanın indirimli ürünü’ olarak sunulan ve gereksinim olmaksızın, çekiciliğine kapılarak alınan bu ürünlerden oluşturulmuş bir dizi görüntülülerden oluşmaktadır. Özendirmenin (promosyon) amacı, bir ürünün diğer marka ürünlere göre bireyler üzerindeki isteğini genişletmek, ticari pazarda daha uzun süre kalmasını arttırmaktır. Bu çalışmada düşünülmesi istenilen, ‘özendirme’ ismi altında tüketiciye sunulan ve çekiciliği kuvvetlendirilen ürünleri öne çıkartan; aynı zamanda bu ortamı yaratan sisteme eleştirel bir yaklaşım isteği olmaktadır (Resim11–12).



Resim 11. “Promosyon dizisinden”, Fotoğraf, 50x35cm,2005



Resim 12.”Promosyon Dizisinden”, Fotoğraf, 50x35cm, 2005

Promosyon isimli çalışmada olduğu gibi tüketim toplumunu konu edinen çalışmalardan “Kırık Kalp Kuralları Dizisinden” isimli çalışma iki dizi fotoğraftan oluşmaktadır. Bir kitapevinin rafında çok sayıda kitaptan konuya uygun olanları seçilerek, yine aynı mekânda, yeniden oluşturulmuş kitaplarla bir düzenleme yapılmıştır. Bu kitaplar kitapevinde bulunmakla birlikte mekânın ayrı bölümlerinde satışa sunulmaktadırlar. Fotoğraf görüntüleri rastlantısal olarak elde edilmemiş, sonuçta çıkan bu görüntüler yeniden kurgulanarak, yeni bir düzenleme gerçekleştirilmiştir. Düşünsel anlamına bakıldığında ‘popüler kültür’, halkın kendisi tarafından yaratılan kültürü anlatmaktadır. Kültür ise, bir insan topluluğunun sosyal olarak kuşaktan kuşağa geçen ürünler bütünü olmaktadır. Buna göre kültürün yaratıcısı toplum ise; kendisinin de popüler bireylerden oluştuğu söylenebilir. Popüler kültür özde, toplum yapısı içerisinde kendisini çemberin dışarısında tutanların - egemen sınıfın- ürettiği kültür olmaktadır ve yapay yollarla oluşturulmuştur. Burada ‘halk kültürü’ bir anlamda ‘yönetilenlerin kültürü’ olarak görülebilir. Yönetilenlerin kültürünü belirleyen ise, egemen kültürün oluşturduğu ve piyasaya sürdüğü her türlü yazılı kaynaktan oluşabilmektedir. Bu çalışmada hedeflenen ana düşünce; halkın kendi

üretimi ya da kültürü olarak sunulmakta olan, popüler kültür ürünlerinin, özde, halka dayatılan kültür ürünleri oldukları gerçeğinin anlaşılabilinmesidir (Resim 13–14).



Resim 13. “Kırık Kalp Kuralları Dizisinden”, Fotoğraf, 35x50cm, 2005



Resim 14. “Kırık Kalp Kuralları Dizisinden”, Fotoğraf, 35x50cm, 2005

3.2. 1950’den Günümüze Sanat Ortamındaki Genel Eğilimler

1950li yıllardan başlayarak, günümüz sanat ortamına bakıldığında, sanata ilişkin tanımların daha fazla sorgulanmaya başlandığı görülmektedir. İki boyutlu yüzey ya da heykel gibi; gelenekçi bir tavırla oluşturulmuş sanat ürünlerinin dışında, düşünce ve fikirlerin ön plana çıkartan bu anlayışlar ile sanatın algısal sınırlarının doğal olarak genişlediği görülmektedir. Gerçek yaşantıdan alınıp sanat ortamına taşınan materyalleri, sanat nesnesine dönüştürerek, bu materyallere yeni anlamlar yükleyen sanat, böylece yaşamdaki sınırları koparan bir yaklaşım gerçekleştirmiştir. Düşünce, imge, sözcük ve sezginin ön plana çıkarılması ile sanatta “kavramsallık” ön plana geçmektedir. Kavramsal sanatçı Sol LeWitt’e göre;

“Düşün sanat üreten bir makineye dönüşünce sanat sezgisel olur, ussal sürece ilişkindir ama amaçsız el işçiliğine dayanmaz, mantıksal olması gerekmez; biçim önemli değildir, düşünceler genellikle basit ve zorunludur. Yaratma sürecindeki her aşama, karalamalar, rakamlar, fotoğraflar ya da sözcüklerle ortaya konabilir” (Atakan;1998,21).

Sanat ve yaşam arasındaki bağları farklı disiplinlerin kullanım materyalleri ve sanatsal eylemleri ile irdeleyen sanatçılar bir oluşumda yer alırken; farklı bir oluşumun içerisinde de bulunabilmektedirler. 1950 sonrası gelişimine başlayan yeni eğilimlerin başta yer alanları, ‘Eylemler’, Body Art’(Vücut Sanatı), ‘Kavramsal Sanat’, Land –Earth Art(Yeryüzü-Arazi Sanatı), Oluşumlar ve Süreç Sanatı olmaktadır.

3.2.1. Eylemler

1950li yılların sonlarına doğru gelişen ve 1970li yıllara kadar etkisini sürdüren ‘Eylemler’, geleneksel sanat tanımlarına karşı çıkarken; sanat eserlerinin sergilendiği; müze ve galeri sistemlerine karşı çıkmıştır. Eylemler’ sanatçıları bu kurumların, kendi ekonomik çıkarları için sanatı kullandıklarını belirterek, onlara

tepkilerini yine bir dizi eylemler ile göstermişlerdir. ‘Eylemler’ içinde başta Fransız sanatçı Daniel Buren, Alman asıllı ABD’li sanatçı Hans Haackle, diğer bir Alman sanatçı Joseph Beuys, Bulgar asıllı Christo Javacheff ve Türk sanatçı Sarkis bulunmaktadır. Bu oluşum içerisinde yer alan sanatçılar etkinliklerini, yeni bir mekân arayışı olarak ortaya koymakta, sanat kurumlarının ise sanatın başladığı ve sona erdiği yer olarak kabul etmektedirler. ‘Eylemler’ hareketi içerisinde görülen sanatçılardan Daniel Buren, sanat yapıtlarını “idealize etme” ve “sınırlama” anlayışını sorgulamıştır. Bazı yapıtlarını çevresi ile birlikte kurgulayan sanatçı, müze ve galeri sistemlerinin, sanatçıya destek olma görüntüsü altında kendileri için ekonomik avantajlar kazanmalarını eleştirerek; bu çalışmalarını, kamuya açık yerlerde üreterek sergileme yolunu seçmiştir. Müzelerin ve galeri sistemlerinin burjuvazinin istekleri doğrultusunda, sanat eserlerini belirlediğini savunan Buren, bu görüşünü şöyle ifade etmiştir:

“Müzeler, farklı sanatçıların ya da sanatçı gruplarının yapıtlarının birbirleriyle karşılaştırmak kadar, bir sanatçının çeşitli eserlerinin birbirleri ile karşılaştırmaları bazı yapıtları diğerlerinden üstün tutmakta ve dolayısıyla ekonomik avantajlar sağlamaktadır (Atakan, 1998:26).

Postmodernist sanat anlayışı, sanatçının üstünlüğünü kaldırarak; sanat ürününü ön plana çıkarmaktadır. Bu görüşü destekleyecek sanatçılardan en önemlilerinden birisi de Beuys’tur. Beuys çalışmalarında, sanatçının sahip olduğu bir özellik olarak nitelenebilecek; “yaratıcı gücü” sorgulamıştır. Sanatçı tüm insanların bu güce sahip olduklarına inanarak, kişinin, ancak kendi kültürü ile düşüncelerini birleştirerek sanatçı olabileceğini belirtmiştir. Bedri Baykam Beuys’u şöyle ifade etmiştir:

“Yapıtlarında doğal varlık, sosyal varlık, toplumsal varlık olarak sanata bakmaktadır. Doğal varlığı ele alırken, vahşi bir çakalla beraber kendisini üç gün iki gece bir odaya hapsettiği eylem, sosyal varlıktan söz ederken politikaya girip 1979’da Avrupa Parlamentosu seçimlerinde yeşillerin aday olması, özgür varlığı ele alırken, her insanın bir şekillendirme gücü olduğunu ve yaşamı; sürekli bir yaratıcılık içerisinde geçen bir sanat eseri olarak görmektedir” (Baykam, 2001).

Eylemler içerisinde yer alan diğer bir sanatçı İstanbul doğumlu Sarkis; Beuys'un yapıtlarındaki eğilimlerinde olduğu gibi sanatın tüm dallarından beslenmekle birlikte, kendi anıları, geçmiş yaşantısının izleri, sanat üretiminin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Galeri binasının ve bu sistemin çalışma sürecinin, işin etkisini yok ettiğine inanan sanatçı, çalışmalarını tüm binanın ayrı ayrı yerlerini birleştirerek; bütün fonksiyonlarından yararlanarak oluşturmaktadır. Sarkis'in sanatında bina ya da galeri mekânı, bitmiş bir ürünün sergilendiği, izleyici ile buluştuğu bir alan değil; sanatçının anılarına katılan, çalışmanın bir parçası konumunda olmaktadır. Sarkis bir söyleşisinde, "...ben tiyatroya gitmiyorum, ben müzeye gitmiyorum, ben sinemaya gitmiyorum, ben felsefeye gitmiyorum, onları çağırıyorum, onları davet edecek bir mekân kuruyorum" demiş ve 2005 yılında Akbank Sanat Galerisi'nde açılan, 'Bir Kilometre Taşı' isimli son sergisinde binanın tüm katlarına işlevsellik katmaya çalışmıştır. Sarkis'in mekânı bu şekilde kullanması Akay'a göre;

"Mekân zamanlandırır, armağandır. Söz zamana bağlıdır, mekânda verilir; mekân birbirine kenetlenir, dokunmadır. Dokunma bir şeye dokunmadır. Katlar arasındaki ilişki, zamanın içinde mekânda verili olandır. Zamanı, bir zaman birimi olarak var edendir. Bu zaman birimi içinde, potansiyeller ve aktüeller birlikte işleme konulmaktadırlar" (Akay;2005).

Sarkis kimi etkinliklerini, tamamlanmış bir ürünle değil, izleyicinin karşısında gösteriye dönüştürülen bir yaklaşımla oluşturarak; alışlagelmiş galeri sistemlerine eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Resim 15'teki çalışma; Sarkis'in, "Bir Kilometre Taşı" isimli sergisinden mekânın ikinci katında, sinema tarihinden seçilmiş, çocuk bakışlarını içeren onbir büyük boy fotoğrafın önüne 'yerleştirme' olarak asılmış 20. yüzyıl İstanbul çocuk giysi modellerinden yola çıkılarak gerçekleştirilmiş, çok renkli onbir çocuk giysisinden oluşan, bir çalışmanın görüntüsünden alınmıştır. Sanatçı, çocuk fotoğraflarından yararlanarak kurgulanan bu kıyafetleri tavana asmakla bu görüntülerin, film karelerinde yer alan rengârenk çocuk kıyafetleriyle bir karşıtlık oluşturmasını sağlamıştır. Aynı mekân içerisinde bir bölümde siyah beyaz fotoğraflarla yaşamın acıları, çaresizlikleri ile yüz yüze kalan çocuklar, siyah beyaz fotoğraflarla yansıtılmaktadır. Fotoğraflardaki acı ve hüzn,

kıyafetlerdeki renkler ile zıtlık oluşturmaktadır. Parlak ve renkli olan bu çocuk kıyafetleri siyah beyaz fotoğraflar ile adeta silikleştirilmeye ve soluklaştırılmaya çalışılmıştır (Resim 15).



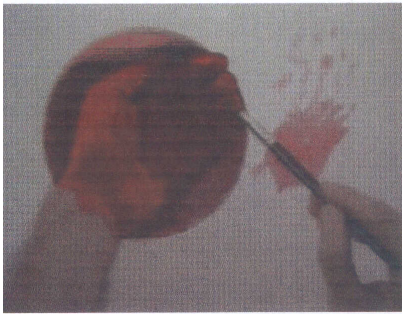
Resim 15. Sarkis, Yerleştirme-Fotoğraf, 2005

Sergi mekânının ikinci katında yer alan farklı dönem kostümleri ve yerleştirilen çocuk kıyafetleri, yine bir üst salonda yer alan dans okulu ile ilişkilendirilerek bir performans ortaya konmaktadır. Haftanın belirli günlerinde sergiyi izlemeye gelen çocukların, bu kostümleri giyerek; dans atölyesinde oynamaları için ortam hazırlanmıştır. Böylece binanın katları arasında bağlantı kuran sanatçı, bu katları birbirleri ile ilişkilendirerek; sürekli olarak yaşayan ve kendi içerisinde dönüşüm sağlayan, bir mekân kurgulamıştır. Resim 16, Sarkis'in bu son sergisinde dans okulu olarak düzenlenen mekânın en üst katındaki gösterilerden bir ayrıntıyı fotoğraflayarak sunmaktadır (Resim 16).



Resim 16. Sarkis, “Dans Okulu Görüntülerinden”, 2005

Sergi mekânının birinci katında izlenebilen filmler, sanatçının geçmiş dönemlerde çevrilen sinema filmlerinin gösterildikleri salonlarla ilişki kurularak oluşturulmuştur. Sanatçı yine bu filmlerin, sergi süresince oluşumunu sağlayarak; ürünün, ortaya konulduğu süreci de yapıtlarına katmaktadır. Filmlerle iletişime geçen izleyiciler kimi zaman bu performans ortamına katılım sağlayarak; kendi geçmişlerine de bir geri-dönüşüm gerçekleştirmektedirler (Resim 17-18).



Resim17-18. Sarkis, “Kısa Film Gösterilerinden”, 2005

Sarkis gerçekleştirdiği bu sanat etkinliği ile galeri ve müzelerin; tamamlanmış yapıtları sergileyen ‘mekân’ olarak adlandırılan tanımını yıkmayı amaçlamış ve izleyiciyi çalışmanın oluşum sürecine katarak; sanatın eğitici ve kişiyi geliştirici boyutunu da irdilemiştir. Bununla birlikte sergi mekânının bölümlerini, kendi aralarında bilinçli olarak oluşturulan bir geçiş sağlayarak, bu alana işlevsellik kazandırmış ve çalışmanın adeta bir parçası olarak bu mekânları da işlere dâhil etmiştir.

3.2.1.1. Eylemlere İlişkin Kişisel Çalışmalar

Düşünsel anlamda Sarkis’in yaklaşımına benzer olarak tez kapsamında gerçekleştirilmiş çalışmalardan olan “Terkedilmiş Sular” fotoğraf ve yerleştirme çalışması olmaktadır. Bu çalışma, sergi mekânı ve bu mekânın işlevselliğinin arttırılarak, çalışmaya dâhil edilme sürecini irdelene düşüncesine dayanarak gerçekleştirilmiştir. Sergi salonun duvarına yerleştirilen bir fotoğraf ve bununla ilişkilendirilen kıyafetler ile birçok eylem sanatçısının da yapıtlarında imledikleri gibi bu çalışmada, galeri ve aynı mekânların kullanımı çalışmaya dâhil edilerek, bu alanların bitmiş bir çalışmayı sergileyen durağan yapılar olarak görülmesi düşüncesine eleştirel bir yaklaşım getirilmek istenmiştir. Sergi salonuna yerleştirilen kıyafetlerle iki boyutlu yüzey arasında-fotoğraf- bir ilişki kurularak mekân ve mekânda yer alan nesneler ile, su görüntüsü birbiriyle ilişkilendirilmeye çalışılmıştır(Resim 19–20).



Resim 19. “Terkedilmiş sular”, Fotoğraf, 140x80cm, 2005



Resim 20. “Terkedilmiş sular”, Fotoğraf- Yerleştirme, 2005, Ayrıntı 1

Mekân ve bu mekânın işlevselliğini irdelediği için tez kapsamında düşünülen çalışmalardan “Benimle Oynar mısın?” isimli çalışma yerleştirme olarak kurgulanmıştır. Bu yerleştirme bir tahterevalli, onun üzerinde oturan elde yapılmış oyuncak bir bebek ile oluşturulmuştur. Çalışmada, sanatsal kaygı taşımadan üretilmiş olan bir oyun nesnesinin, galeri mekânına taşınması ile kazandırılması istenilen anlamı sorgulanmaktadır. Burada çocukların oynamaları için üretilmiş olan bir tahterevalli kendi işlevselliğinden çıkartılarak; bir düşün nesnesine dönüştürülmek istenmektedir. Bununla birlikte üzerine yerleştirilen bebek ise; tahterevallinin bu işlevinin galeri mekânına taşınmasını sağlamak için oluşturulmuş aynı zamanda galeri mekânını, yaşayan ve hayattan kopmayan bir alan olarak kurguya eklenmesi düşünülmüştür (Resim21–22–23).



Resim 21. “Benimle Oynar mısınız?”, Yerleştirme, 2005



Resim 22. “Benimle Oynar mısınız?”
Ayrıntı 1



Resim 23. “Benimle Oynar mısınız?”
Ayrıntı2

Sarkis’de de olduğu gibi birçok sanatçı eylemlerinde izleyiciyi de oluşumun içine sokarak, çalışmasını performansa dönüştürmekte, kimi zaman da izleyicinin ve kendi bedeninin de bu eylemlere dâhil etmektedir.

3.2.2. Body Art(Vücut Sanatı)

Düşüncenin izleyiciye aktarımını en etkin şekilde sağlamak için kimi zaman sanatçılar kendi bedenlerini de sanat malzemesi olarak kullanmaktadırlar. 1960’ların sonlarında başlayan ‘Body Art’ sanatçının kendi bedenini doğrudan ya da video ve fotoğraf ile çekilen görüntülerini kullanarak gerçekleştirdiği çalışmalardan oluşmaktadır. Bununla birlikte kişinin beden gücünü ve performansını kullanımı uzun bir geçmişten itibaren süregelen bir eylemdir. İlkel dönemlerde kişinin kabiledaki gücünü arttırmak, hangi kabileye ait olduğunu belirtmek, olgunluk çağına erişmiş olduğunu kanıtlamak ya da doğurganlığını göstermek gibi, dinsel veya toplumsal birçok nedenlerle, bu insanlar bedenlerini, bir ifade aracı olarak kullanma yolunu seçmişlerdir. Bu düşünceye örnek olarak, Afrika kabilelerinde erkekler, olgunluk çağına eriştiklerini kanıtlamak için, çeşitli kesici araçlarla derilerini kaldırma ya da kanayıcaya kadar vücutlarını boyamışlardır. Kabile kadınları ise, güzellik ve cazibelerini arttırmak ya da göstermek amacıyla, delici aletler kullanarak, vücutlarına (özellikle boyun ve kulak bölgelerine) takılar takarak; bedenleri üzerinde güç denemeleri yapmışlardır. İlkel dönemlerde bedene uygulanan bu denemeler modernizm döneminde birçok sanatçının çalışmalarına esin kaynağı olmuştur (Resim 24–25–26–27).



Resim24

Afrika kültürüne ait beden görüntüleri



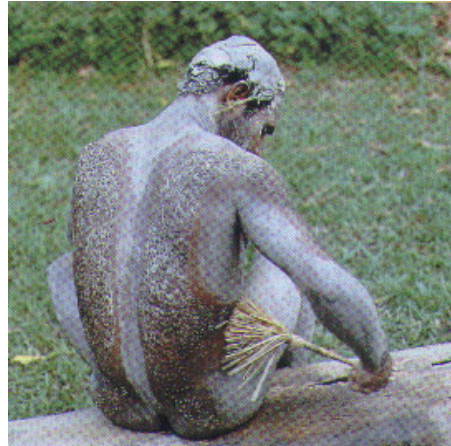
Resim 25

Afrika kültürüne ait beden görüntüleri



Resim 26

Afrika kültürüne ait beden görüntüleri



Resim 27

Afrika kültürüne ait beden görüntüleri

Afrika kültürünün yansıması olan maskeleri çalışmalarında bir dönem konu edinen İspanyol ressam Pablo Picasso, bu sanatçılara bir örnek olarak verilebilir. Sanatçı maskeleri biçimsel anlamda konu edinmiştir. Buna karşın günümüz sanatında ise, bazı sanatçılar kendi bedenlerini sanat eseri haline dönüştürme eğiliminde olmaktadır. Günümüz Türk sanatçılarından olan Ferhat Özgür şöyle ifade etmiştir:

“18.yüzyıla başlayan gerçekçilik ile birlikte insan; felsefenin öznesi olmaktan çıkartılarak, bilimle; üstünde deney yapılan bir müessese haline gelmiştir. 20 yüzyılda beden; yeniden tanımlanarak, beden

performansları; modern öncesi taşkınlığa çıkan bir geri dönüşüm olmaktadır”(Özgür, 2005, panel konuşması).

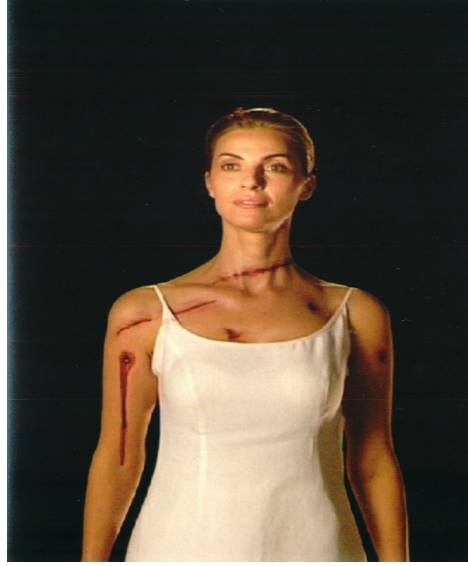
Geçmişin geri dönüşü olarak adlandırılan, postmodernizm ise yine, ilkel dönemlerin anlayışını geliştirerek; ‘beden’i, sanat malzemesi olarak kullanmaktadır. Sanatçının bedenini sanat malzemesi olarak görmesinde izleyiciyi tedirgin etme anlayışı yatmakla birlikte; kimi zaman ise bedenin dayanma sınırları zorlanmaktadır. Sanatçılar böylece bedenleri ile duygusal ve fiziksel yönden dayanma sınırlarını ölçen performanslar gerçekleştirerek; yaşam ve ölüm arasındaki sınırı irdellemektedirler. Eylemlerinde bedenleri hammadde olarak kullanmayı seçenlerden Bruce Nauman, İngiliz sanatçı Dennis Oppenheim, Millica Tomic, vücutlarına uyguladıkları baskı ve zorlayıcılıklar karşısında, bedenlerinin dayanıklılığını bir ölçü aleti olarak görmektedirler. Oppenheim’in 1971 yılında gerçekleştirdiği; “Forming Sounds” (Şekillenen Sesler) isimli ‘video’ görüntüsü sanatçının bedenine uygulanan zorlamaların farklı görüntülerinden oluşturulmuştur (Resim 28).



Resim 28. Dennis Oppenheim “Forming Sounds”(Şekillenen Sesler), Video , 1971

Yine Millica Tomic’in 1998 yılında gerçekleştirdiği; “I’am Millica Tomic”(Ben Millica Tomic) isimli video çalışması; sanatçının kendi bedeni üzerinde, tehlikeli biçimde giderek çoğalan yaralanmalarının görüntülerinden oluşmaktadır.

Görüntülerdeki giderek artan yaralanmalar; izleyici üzerinde duygusal ve görsel bir baskı kurmaktadır (Resim 29).



Resim 29. Millica Tomic'in "I'am Millica Tomic", Video, 2005

Mitrovic'e göre, "Tomic'in çalışmalarında seyircinin merkezi bir rolü vardır. Seyirci düşünmeye zorlanarak yaşamın somut problemleri ile karşı karşıya bırakılmaktadır" (Mitrovic, 2003:224). İzleyicide rahatsızlık yaratarak ortaya konulmak istenilen zulüm ve baskı ortamı, sanatçının kendinden emin duruşuyla birlikte; hayatın zorlukları karşısında, insanın daha güçlü olması gerektiğini vurgulamaya çalışmaktadır.

Vücut sanatının diğer bir önemli sanatçılarından olan Orlan; kendi bedeninin çeşitli bölgelerine uygulanan estetik ameliyatlar ile vücudunu yalnızca araç olarak değil aynı zamanda sanat yapıtı olarak izleyiciye sunmaktadır. Yazar Ali Akman'ın bir makalesinde belirttiği gibi Orlan "Erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznesinin kuruluşunu eleştirmek için.... vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirmektedir" (Akman,2005:30). Özellikle Afrika ülkelerinde, kadınların kendilerini daha çekici kılmak için, bedenlerine kesici aletlerle yerleştirdikleri takılar, güzellik için yapılan çabaların en ilkel kabilelerde

bile yer aldığını göstermektedir. Bununla birlikte sanat tarihinde dönem dönem ideal kadın, belirli ölçülerle tasvir edilmektedir. Bu bağlamda Orlan, estetik operasyonlarını, kendisini kimi zaman Antik Yunan, kimi zaman ise, sanat eserlerinde ideal kadın ölçüleri ile biçimlendirilen idollere (Madonna, Venüs gibi) benzeterek gerçekleştirmektedir. Bu etkinlikleriyle sanatçı, toplum tarafından kabul gören ideal kadın imajına bir eleştirel bir yaklaşım da göstermektedir (Resim 30).



Resim 30. Orlan, “Saintorlan”, Fotoğraf

Vücut sanatıyla ilgilenen sanatçılarda sık rastlanan, kendi bedenleri üzerinde acı sınırlarını zorlama girişimleri, Orlan’ın çalışma sürecinde ise yer almamaktadır. Orlan’ı diğer vücut sanatçılarından ayıran bu özellik, performanslarında kendisine uygulanan narkoz yoluyla sanatçının, acı çekmemesi sağlanmaktadır. Sanatçı bedenini, kendi direncini göstermek için bir güç gösterisi olarak kullanmak yerine; geçmişin güzellik anlayışlarına eleştirel bir yaklaşım getirebilmek için kullanmaktadır. Orlan düşünceleri gerçekleştirmek için, en uygun ifade aracı olarak seçtiği bedenine, özellikle yüz bölgesine cerrahi operasyonlar uygulattırmaktadır. Sanatçının resimdeki çalışması; O’nun ameliyat masasındaki görüntülerinden alınmıştır. (Resim 31)



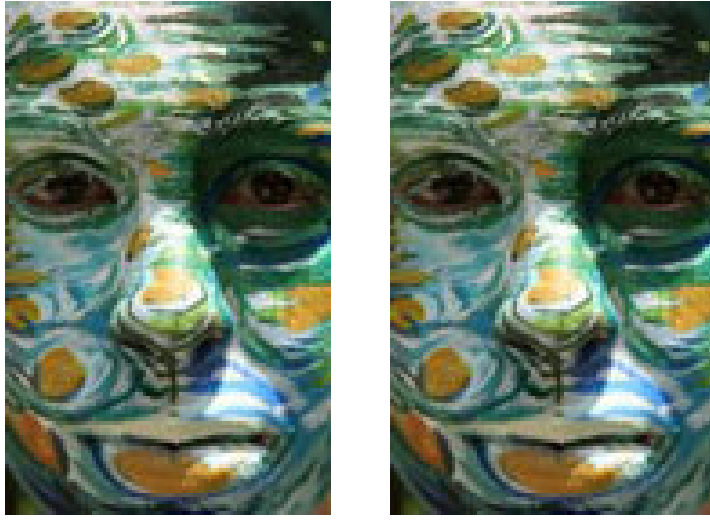
Resim 31.Orlon, “Devilorlon”, Performans

Sonuç olarak vücut sanatının izleyiciye kazandırmaya çalıştığı; eylem ya da çalışma üzerinde düşündürebilme çabası bu dönemdeki bir çok yeni eğilimde görülmektedir.

3.2.2.1. Body Art(Vücut Sanatı) Bağlamında Kişisel Çalışmalar

Vücut sanatına örnek olarak seçilen çalışmalardan, tez kapsamında oluşturulan “Yüzen İfadeler Dizisinden I-II” isimli çalışmalar, fotoğraf tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. “Yüzen İfadeler I” isimli çalışma, üç bitişik fotoğraf “Yüzen İfadeler Dizisinden II” ise; tek bir fotoğraf görüntüsü ile oluşturulmuştur. Akrilik boya ile yüze resim uygulaması yapıldıktan sonra, çekilen fotoğraf görüntüleri ile çalışma oluşturulmuştur. Vücut üzerinde ifadenin en belirgin olarak anlam kazandığı bölgenin, yüz olabileceği düşüncesinden yola çıkıldığında; yine yüzün çalışma yüzeyi olarak belirlenmesi bilinçli olarak düşünülmüştür. Vücut sanatında görülen bedenin üzerinde fiziksel ve psikolojik olarak acı uygulama ve bu acının sınırlarını zorlama çabasına gidilmeden gerçekleştirilen bu çalışmalar, sanatın biçimsel arayışlarının, geleneksel biçim yüzeylerinde gerçekleştirilmesine alternatif getirmek isteyen bir yaklaşım içine girilerek yüz, çalışma yüzeyi olarak kurgulanmıştır.

Bununla birlikte postmodernizmde görülen sanatta ‘bölgesel’ ve ‘yöresel’ özelliklerin ön plana getirilmesi anlayışına bağlı olarak; kişinin kendi yaşadığı bölgedeki bitki örtüsü ve doğası çalışmaya ışık tutması istenmiştir. Fotoğraflarda yoğun ve bilinçli bir şekilde yansıtılan bölgesel duyarlılık ile küreselleşmenin, çeşitliliği en aza indirgeyen düşünce yapısına da, bir eleştirel yaklaşım getirmek istenmiştir (Resim 32).



Resim 32. “Yüzen İfadeler Dizisinden I”, Fotoğraf, 50x30cm(3 adet), 2005

“Yüzen İfadeler Dizisinden II”, isimli çalışma fotoğraf tekniği ile oluşturulmuştur. Yüzen İfadeler cümlesinden de anlaşılabilceği gibi, su bitkisi olan nilüferler ile kişinin bedeni biçimsel anlamda özdeşleştirilmeye çalışılmaktadır. Bununla birlikte, sudaki hareketle oluşan devinimsel dönüşümle, kişinin anlam olarak kendi içerisindeki ruhsal dönüşüme gönderme yapılmaya çalışılmıştır. Nilüferlerin su üzerindeki hareketi ve devinimleri ise; bedenin ve ruhun yaşam karşısında hareketi olarak kurgulanmaktadır. Nilüferin dönüşümü beden, su, kendi dönüşümümüz, doğanın taşıyıcısı gibi kavramların bu çalışma ile sorgulanmasına da çalışılmıştır. İlk kabilelerde görülen yüzün ve bedenin çeşitli boylarla boyanarak, doğanın gücünü üzerinde hissetme ya da avladığı bir hayvanın kanını bedenine sürerek; onun gününü elde ettiğini düşünen insanı düşünüldüğünde, geçmişe dönüş olarak kabul

edebileceğimiz postmodernizm, bedeni bu yönde sanata konu edinişini açısından geçmişin yeniden anlam bulması olarak düşünülebilir (Resim 33).



Resim 33. “Yüzen İfadeler II”, Fotoğraf, 80x100cm, 2005

Tez kapsamında oluşturulan “Döner Makinesi” isimli çalışma yerleştirme tekniği ile oluşturulmuştur. Döner makinesi, bıçağı ve masası ile kurgulanan bu yerleştirme, kişinin yüzünün akrilik boya tekniği kullanılarak boyandıktan sonra yer yer, yüzünden kaldırılan boyalı görüntülerinin eklendiği, silindir (et döneri) biçiminde yerleştirilmiş fotoğraftan oluşmaktadır. Döner makinesi, bu çalışmada yaşam olarak düşünülmüş; kişinin yaşam karşısında kimi zaman çaresiz kalışı, yüzdeki boyanın erimesi ile ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Body Art Sanatçılarındaki görülen, kendi bedenleri üzerine uyguladıkları fiziksel acı bu çalışmada uygulanmamıştır. Bununla birlikte, kişinin yaşam karşısında kimi zaman duyduğu psikolojik acı, somutlaştırılarak; yakıcı bir aletin, yüz fotoğrafına, zarar vermesi ile dönüşen fiziki acı olarak anlatılmak istenmektedir (Resim 34–35–36).



Resim 34. “Döner Makinesi”, Yerleştirme, 2005



Resim 35. “Döner Makinesi,”
Ayrıntı1

Resim 36. “Döner Makinesi”
Ayrıntı 2

3.2.3. Kavramsal Sanat

Vücut sanatının kişiye kazandırmaya çalıştığı yapı üzerinde düşündürme etkisi kavramsal sanatın en önemli özelliklerinden birini oluşturmaktadır. 1960’ların ortalarına doğru gelişim göstererek sanata yeni bir bakış açısı getiren ; ‘kavramsal sanat’ Claude Strauss, İngiliz Dilbilimci Ludwig Wittgenstein ile, sanatı dilbilimsel çözümlemelerden yararlanarak irdelemiştir. İngiliz kavramsal sanatçılardan olan, Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge, 1968 yılında ‘sanat ve dil’ grubunu kurmuşlardır. Bununla birlikte; ABD’li sanatçı Joseph Kosuth’un, “Sanat ve Dil” isimli derginin editörlüğünü üstlenmesi ile sanat üzerindeki çözümlemeler gelişme göstermiştir. “Sanat ve dil” grubu, yapıt üretmek yerine, sanat ile ilgili

konularda tartışma ortamı yaratarak sanat kavramını irdelemiştir. Aynı zamanda bu yaklaşım, sanat nesnesinin, geçmişten itibaren gelen, biçimci yapısına yeni bir anlayış kazandırmıştır. Sanat ile ilgili önermelerini karmaşık ve göndermeli bir dil yapısı kullanarak oluşturan sanatçılar, izleyicinin dil ve sanat arasındaki bağları sorgulamasını sağlayarak; onları düşünsel sürece de yöneltmeye çalışmıştır. Yapıtları, nesne ve kuram arasındaki ilişkilerle açıklamaya çalışan sanatçılar; sanatı dilbilimsel çözümlemelerden yararlanarak çözmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda kavramsal sanat; metni ve dili sanat nesnesi ile birlikte kullandığında, bu kurgu, nesnenin kendisinin metnin altında somutlaştırılmaya çalışılması olarak anlaşılmamalıdır. Kavramsal sanatın dili irdelemesi ya da kimi yapıtlarda metni tek başına kullanması rastlantısal bir arayış sunucu oluşmamıştır. Aksine oldukça bilinçli bir tavır olmaktadır.

Kavramsal sanat, dilbilimsel çözümlemeler doğrultusunda sanata ilişkin yaklaşımlarını ve irdelemelerini, geçmiş düşünürlerin etkisinde geliştirmiştir. Geçmiş ve geleceği bugüne ait değerlerle bağdaştıran, günümüz sanatını da içine alan bu hareketin, dil ve anlam arasındaki irdelemelerin, Antik çağa kadar dayandığı söylenebilir. Antik çağda ortaya konulan bir tanımlamaya göre insan; ‘zoon logon etlon’ olmaktadır. Latince olan bu tümce Türkçeye, ‘insan konuşan varlık’ olarak çevrilmiştir. Logon kelimesi kaynağını logostan almaktadır ve bu sözcük ise; dil, düşünce ve aklın birleşmesi ile oluşturulmuştur. Bir düşünce sistemini, ancak söz bağlamında dile getirildiği zaman anlam kazanmaktadır. Burada dil, konuşan kişinin amacını iletebilmesi için bir araç olmaktadır. Bu durumu İngiliz Filozof Thomas Hobbes, gerçeklik durumunun dilde anlam kazanması olarak ifade etmiştir. Hobbes, bu gerçekliği nesnelerin kendileri ile değil; sözcüklerle ve sözcükler arasındaki anlam ile ilişkilendirmiştir.

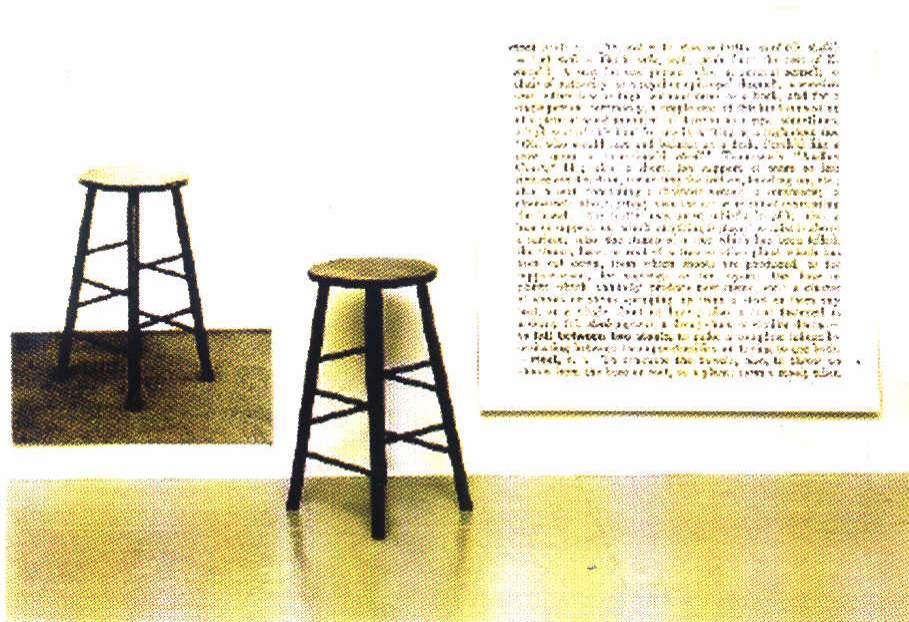
İngiliz düşünür John Locke ise; bu görüşün tersi bir düşünce ile dilin kendisini idealar dünyasının aydınlığa çıkartılabilmesi için bir araç olarak görmektedir. Locke, dilde anlam bulanın nesnelerin kendisi olarak değil, bu nesneleri; kişilerin düşünsel bağlamda tasarımları olarak görmüştür. Bununla birlikte dil, imge ve nesne arasındaki ilişkiyi farklı boyutlara getiren kişinin Dilbilimci Alexander von

Humboldt olduğu söylenebilir. O'na göre ‐Alışılmış bir nesnenin söylenmesinde aynı kavram düşünölse de konuşanın amacının anlaşılmasında dil, konuşan için bir araçtır ve görsellik bu amaca hizmet ederek; bir sözcük ile imgesi arasında bağlantı kurar‐(Akarsu,1994:30).

Dil, bu görüş doğrultusunda, insanların düşünsel boyutlarına göre değişebilen imge ya da imgelerle birlikte kullanıldığı zaman, tek bir olay ya da nesnenin, verilmek istenilen anlamını arttırmaktadır. Bu bağlamda kavramsal sanat içerisinde ele aldığımız sanatçılardan özellikle Alman sanatçı Joseph Kosuth çalışmalarında; dil, metin ve imgeyi birlikte kullanarak; kavramın verilmesi istenilen anlamının netleştirilmesini sağlamıştır. Atkinson'a göre ‐Geleneksel olarak görsel sanatların biçimciliğe dayalı bir sanat yapıtı ürettiklerini ve sanat nesnesinin, ne yaptığını anlatan dil desteğine ihtiyacı olduğunu‐ belirtmiştir (Atakan, 1998:45). Bu anlayış doğrultusundaki sanatçılar, bir yapıtın; gerçeklik alanını genişletmek amacıyla; nesne ve dil bağlantısını yakalamışlardır. Böylece yapıt, betimleyici bir sanat ürünü olmaktan çıkartılarak, kendisini kültürel bir dil yapısı ile destekleyen, bir düşün nesnesine dönüştürmektedir.

‐Sanat ve dil‐ grubu, kendisine bakıldığında, fiziksel bir sanat nesnesi olarak görülen sanat anlayışına alternatif çıkışlı, kurgusal ve düşünsel nesneler ya da durumlar yaratarak sanat etkinliğini gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda kavramsal sanat, dil oyunları ile şekillenen çalışmalar da üretmiştir. Kullandığı kimi zaman alegorik kimi zaman da başka kavramlara göndermede bulunan sözcüklerin anlamlarının, izleyicide yaşattığı durumla ilgilenen sanatçılar; sanata sürekli yaşayan ve öğretici bir işlev kazandırmışlardır. Kosuth, bir sanat ürünü yaratmak için herhangi bir biçime gerek olmadığını savunarak; sanatçının ürüne verdiği anlama yönelmiş ve sanatçının niyetini ön plana çıkartmıştır. Aynı zamanda Kosuth, sürekli olarak sanatla ilgili sorgulamalarda bulunarak, sanatın gelişme gösterebileceğine inanmıştır. Özgür'e göre, ‐Kosuth'un ilk irdelemeleri; bir çeşit hazır-yapım'ın durulaşmasına dayanmakta ve Duchamp'tan sonra hazır nesne gücünün ne olabileceğini göstermekteydi. Nesne kavrama iliştilirken, ona kaynak olarak hizmet ediyordu‐(Özgür,2005:73). Kosuth'un ‐Bir ve Üç Sandalye‐ isimli çalışması;

tanımlamaya uygun bir nesne, nesnenin imgesi ve onun büyütülmüş fotostat tanımlarından oluşturulmuştur. Bir nesnenin, üç farklı anlatım biçimi kullanılarak oluşturulan bu yapıt, sanatçının “Bir ve Beş Saat ” isimli yapıtında da olduğu gibi; nesne ve dil arasındaki bağları irdelerken, bir sözcüğün birçok farklı anlatım biçimi ile oluşturulmuştur. Sanatçı bu yapıtında bir sözcüğün birden çok anlamının olabileceğini ve sözcüğün anlamının; onun kullanım biçimine bağlı olarak anlam kazandığını göstermektedir (Resim 37).



Resim 37. “Bir ve Üç Sandalye”, Karışık Teknik

Kavramsal sanat içerisinde yer alan birçok sanatçı, dil ve imge arasındaki ilişkileri sorgulamakla birlikte; çalışmalarında kültürel ortamdan da beslenerek; sanatsal kültürün gelişmesine çaba göstermişlerdir. Örneğin; Kosuth, kimi yapıtlarında içinde yaşadığı toplumun kültürünü özümsemeye çalışarak; bu kültürel yapı ile sanat arasındaki düşünsel bağı irdelemiştir. Bireylerin içerisinde bulundukları kültürle gelişimlerini sağlayabileceklerini düşünen sanatçı; kendisinin de sanat etkinliklerinin bu kültürün etkisi altında geliştiğini düşünmekle birlikte Antropoloji’ye de yönelmiştir. Bu düşünce çalışmalarını açımlayan Atakan’a göre; “...dilin; kültür betimlemesi olması gibi, sanat da kültür soyutlaması olarak kültürdür.

Bir antropolog olarak sanatçının görevi; kültürü anlayan bir sanat örneği yaratmaktır”(Atakan, 1998:82).

Kültürel farklılığı olmasına karşın çalışmalarında Kosuth gibi, dilbilimden yararlanan diğer bir ABD’li sanatçı Lawrence Weiner; sanat çalışmalarında kurgusal olan durumlar yaratarak; sözcüklerin anlamları ve bu anlam doğrultusunda oluşan iletiyle ilgilenmektedir. Anlamın satın alınamayacağını düşünen sanatçı, galeri ya da sergi sistemlerine alternatif olarak, gelenekçi biçimci bir sanat nesnesi ortaya çıkarmak yerine, ‘sanat’ı, eleştiri ve önermelerle ile oluşan bir tartışma ortamı olarak görmektedir. Weiner çalışmalarında, fiziksel bir sanat nesnesi oluşturma düşüncesine karşıt olarak, kimi zaman çalışmalarını sadece taslaklar halinde bırakmaktadır. Böylece sanat yapıtının oluşum sürecini kendisinden üstün de kılmış olmaktadır. Weiner yapıtlarında ‘ileti’ kavramına değinerek izleyicinin algı boyutunda yer alan düşünsel önermelerde bulunmaktadır. Sanatçının 1997 yılında gerçekleştirdiği “More or less that as it is give or take this as it was” isimli önermesi; Weiner’in sanatı bir dile çevirdiğinin göstergesi niteliğini taşımaktadır. İzleyicinin düşünce sistemine etkide bulunan bu iletiler galeri duvarlarından kaldırıldıktan sonra bile anlam olarak varlığını korumayı sürdürebilir (Resim 38).



Resim 38. Lawrence Weiner, “More or less that as it is give or take this as it was” Yerleştirme, 1997

Weiner algı boyutunda yer alan düşünsel önermelerde bulunmakla birlikte; Kosuth'un da yapıtlarında irdelediği gibi, bir nesnenin farklı anlamları olabileceğini düşünmektedir. Sanatçı, farklı diller arasındaki bağlantıları irdelemekte ve bu dillerin kelime yapılarındaki çevirileriyle ilgilenmektedir. Bir dildeki kelimenin başka bir dildeki karşılığının, birkaç farklı anlama gelebileceğine değinerek; önermelerinde bu düşünsel farklılıkları da sorgulamaktadır.

3.2.3.1. Kavramsal Sanat İçerikli Kişisel Çalışmalar

Genç bir sanat etkinliği çerçevesinde yapılmış, ancak dil ve imge arasındaki ilişkiden yararlanılarak düşünülmüş bir çalışma olması nedeniyle tez kapsamına alınan 2005 yılında gerçekleştirilmiş olan, “Wanted”(aranılan) ve “Bedevi Diliyle Don Kişot” isimli çalışmalar, fotoğraf tekniği ile oluşturulmuştur.

Wanted isimli çalışma; özgürlük ya da haklarını elde etmek amacıyla kimi zaman devlet kurumlarına, kimi zaman ise bu eşitsizlik ortamının yaratıcısı olarak gördükleri güçlere karşı, gösteriler düzenleyen toplum bireylerinin görüntüleri ve onların yazılı basında yer alan bilgilerinde toplanarak oluşturulmuştur. Toplumlarda başkaldırı geçmişten günümüze değin sistemdeki düzensizliklere karşı, bireyin kimi zaman bilinçli kimi zaman ise bilinçsiz sadece güç gösteri olarak gerçekleştirdiği bir eylem olmaktadır ve bu bağlamda başkaldırı sistemdeki düzensizliklerin “dada”sı durumunda olmaktadır (Resim 39).



Resim 39. "Wanted", Fotoğraf, 130x200cm, 2005

Özgürlüğün ve başkaldırının tarihinde, bir simge olarak bilinen Don Kişot'un görüntüleri, çalışmada yer alan fotoğraflar arasına yerleştirilerek; geçmiş ve gelecek arasında ortak bir düşünce kurulmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte çalışmada kolaj tekniğinden de yararlanılmıştır. Böylece Don Kişot'un Her bir fotoğraf karesine eklenen görüntüleri ile; bir çağdan başka bir çağa geçiş sağlamaya çalışılarak; ütöpik(hayali) bir bakış açısı yaratılmak istenmiştir. Çalışmada, sözel bileşenler ile görsel bileşenlerin bilinçli olarak çalışmada birlikte kullanılmıştır. Dille yaratılmaya çalışılan netleştirme düşüncesi ile kavramın anlaşılabilirliği artırılmak istenmiştir.

Aynı bağlamda “Bedevi Diliyle Don Kişot” isimli diğer çalışmada ise; “Wanted” isimli çalışmada olduğu gibi kavramsal sanatın temelini oluşturan dil ve nesne bağlantısı doğrultusunda düşünülerek oluşturulmuştur. Bu çalışmanın sürecinde, görselliğin anlaşılabilirliğini arttırmak için, geçmiş bir öykü ile desteklenen bir bildiri de yazılmıştır. Bir Romalı ve bedevi arasında geçen bu hikâyede bedevi, hikâyenin sonunda Romalıya kimi zaman sözün bir düşünceyi ya da olayı anlatmak ya da yaşatmak için tek başına yeterli olabileceği iletisini vermektedir. Kütüphane rafının bir bölümünde yer alan kitaplar ile diğer bölümünde tek başına İspanyol yazar Cervantes'in “Don Kişot” isimli yapıtı yer almaktadır. Yazılan bu öykü doğrultusunda çalışmaya düşünsel anlam kazandırılmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda dil; görselliği ikinci plana itmek için değil; görselliği desteklemek için var olmakta ve konunun etki gücünü genişletmeye çalışmaktadır (Resim 40-41).



Resim 40. “ Bedevi Diliyle Don Kişot ” ,Fotoğraf, 130 x 100 cm, 2005



Resim 41. “Bedevi Diliyle Don Kişot” , 50x35cm, 2005, Ayrıntı1

Kültür kavramını irdeleyerek; yine tez kapsamında oluşturulmuş çalışmalardan olan “Kız İsteme” ve “Hünkâr Cola Pizza Beğendi” isimli fotoğraf ve yerleştirme tekniği ile oluşturulan bu çalışmalar, kavramsal sanatın da kimi zaman ön plana çıkardığı; güncel olanla tarihsel olan arasındaki bağı, bugüne ait bir bakış açısı ile yansıtmaya çalışmaktadır. Kitle iletişiminin ve teknoloji çağının getirileri doğrultusunda biçimlenen bir dünyada; kültürlerarası etkileşim giderek artmaktadır. “Kız İsteme” isimli çalışma bu etkileşimin ortak sınırlarını irdelemeye çalışmaktadır. Bununla birlikte, bireyin kendi kültürünü, farklı kültürle kimi zaman eklemleyen kimlik sorgulamasına çalışırken, kültürlerarası ortaklaşma yapmak yerine, kültürel mirasından gittikçe uzaklaşan toplum bireyi çalışmada konu edinilmiştir. “Kız İsteme” isimli çalışmada, kültürel mirasın taşıyıcısı olan nesneler, bireyle özdeşleştirilerek; kendi kültürü ve kültür öğelerinden gün geçtikçe uzaklaşan toplum kimliği, bu nesnelerle yansıtılmaya çalışılmıştır (Resim 42–43–44).



Resim 42.”Kız isteme”, Fotoğraf, 100x70cm, 2005



Resim 43. “Kız İsteme”, 35x50cm, 2005, Ayrintı 1



Resim 44. “Kız İsteme”, 35x50cm, 2005, Ayrintı 2

“Hünkâr Cola Pizza Beğendi” isimli fotoğraf çalışması Kosuth’un da kimi önermelerinde değindiği gibi kültür konusunu sorgulamaktadır. Çalışma kültürel öğelerin gün geçtikçe değerinin yitirilmesine doğru giden durumunu, gelenek-miras, batılılaşma düşüncesi bağlamında irdelemektedir. Aynı zamanda fotoğraf, geçmiş ve bugün arasındaki bağı sorgulamaya çalışmakta, gittikçe küreselleşen bir dünyada kendi kültürel değerlerini korumaya ve yaşatmaya çalışan toplumun; farklı kültürlerle olan etkileşimini yansıtmaktadır. Günümüzde özellikle kadınların çalışma hayatına girmeleri ve hazır gıdaların hayatımıza girişi ile yitirmeye başladığımız Türk mutfağı çalışmada anlatılmak istenmiştir. Dış kültürün etkisindeki yiyecek ve içecekleri de yaşamlarına kolaylıkla sokan toplum bireyleri kendi kültürel değerlerini giderek kaybetmektedirler. Kendi kültürü ile dış kültürü birleştirmek yerine; kültürünü giderek yitirmeye başlayan birey köy sofrasında anlatılmak istenmiştir (Resim 45-46-47).



Resim45. “Hünkâr Cola Pizza Beğendi”, Fotoğraf, 70x200cm, 2005



Resim 46. “Hünkâr Cola Pizza Beğendi”,2005, Ayrıntı 1



Resim 47. “Hünkâr Cola Pizza Beğendi”,2005, Ayrıntı 2

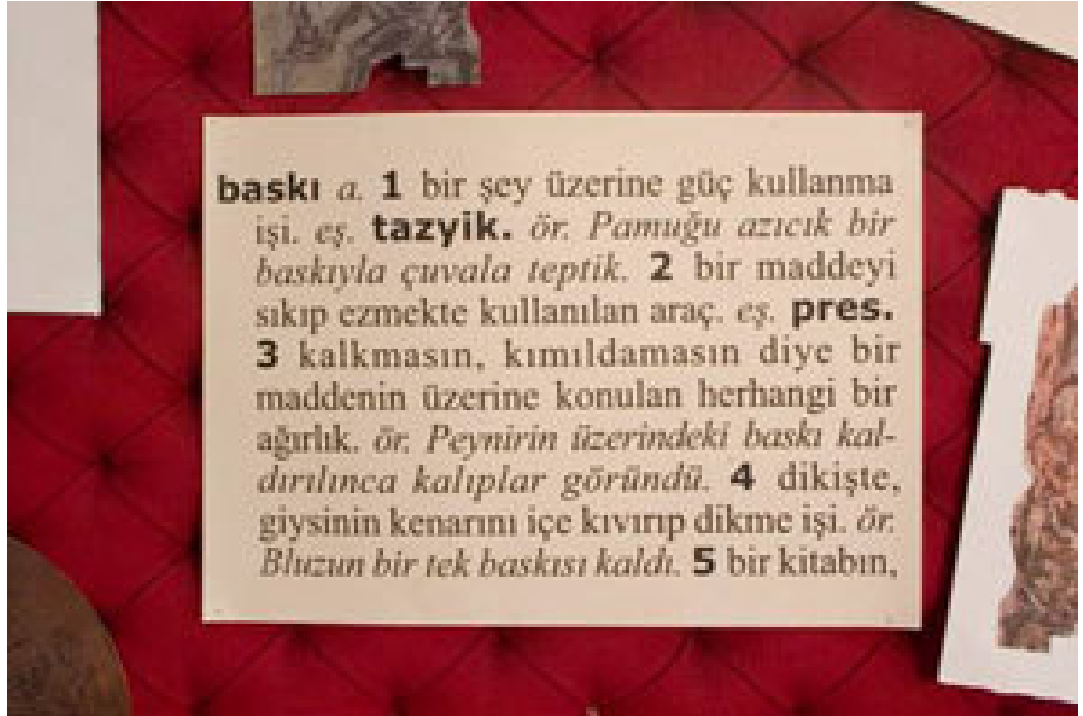
Weiner'in da önermelerinde imlediği gibi, düşünsel anlam değişikliklerine uygun olan, tez kapsamında oluşturulmuş çalışmalardan “Baskı” isimli çalışma ‘yerleştirme’ olarak oluşturulmuştur. Bu yerleştirme, baskiresim örnekleri, baskı kalıpları, baskı kelimesinin farklı anlamlardaki tanımlarının asılı olduğu bir pano ayrıca bir makam sandalyesi ve masası, masanın üzerinde ise sumen ve sumen altına yerleştirilen baskılardan oluşmaktadır. Burada baskı kelimesinin, kullanıldığı cümleye bağlı olarak değişebilen anlamı sorgulanmaktadır. Çalışma bu anlam değişikliği üzerine eğilmektedir (Resim 48-49-50).



Resim48. “Baskı ”, Yerleştirme, 2005

“Baskı” kelimesinin, özgürlüğü kısıtlama olarak kullanılan anlamı ile “baskiresim” örnekleri aynı ortamda yerleştirilerek bu iki farklı anlam taşıyan yaklaşım arasındaki fark verilmeye çalışılmaktadır. Bununla birlikte makam odasının insanlar üzerinde psikolojik baskı etkisi yaratan ortamı, nesne, metin ve baskiresim

örnekleri ile ilişkilendirilmiştir. Böylelikle toplumsal bir varlık olan birey üzerinde, siyasi, toplumsal, felsefi, kültürel ve sanatsal nesneler ile zihinsel sorgulama yaratılmak istenmiştir. Aynı zamanda sanat nesnesi olma-olmama durumu arasındaki sınır irdelenmekte ve görsel imgenin ne zaman anlam kazandığı öneminin belirtilmesine çalışılmıştır. Çalışmanın ismi, izleyicinin farklı düşünsel yorumlara gidebilmesi için bilinçli olarak seçilmiş bununla birlikte çalışma anlambilimsel ve dilbilimsel bir dizi önerme ile birlikte oluşturularak, izleyicinin; sanat sürecindeki etkinliği arttırılmak istenmiştir.



Resim 49.“Baskı”, Fotoğraf, 2005, Ayrıntı 1



Resim 50.“Baskı”, Fotoğraf, 2005, Ayrıntı 2

Yine aynı bağlamda dil ile kurduğu ilişki açısından tez kapsamında oluşturulmuş çalışmalardan “Exlibris” bir fotoğraf çalışmasıdır. Çalışmada, insan bedenini saran kıyafetin üzerine “ex” yazısı basılmıştır. Bu baskı şablon baskı tekniği ile oluşturulmuştur. Exlibris anlam olarak, baskı sanatlarında yer alan küçük boyutlu, bir konunun, kurumun yada kişinin görsel elemanlar ile tanıtıldığı resimlerin genel tekniğine verilen isim olmaktadır. Bununla birlikte ex kelimesi, İngilizce ölüm anlamına da gelmektedir. Fransız düşünür Michel Foucault’un da geçmişi yeniden bugün ile anlamlandıran ve dili de irdeleyen yaklaşımı, bu çalışmanın kavranmasında ışık tutabilir. Baskı sanatı tekniklerinden olan exlibris sanatını, ex kelimesinin ölüm olarak kullanılan anlamıyla birlikte düşünülerek; yeni bir bakış açısı kazandırılmak istenilmiştir. Çalışmada yüzey olarak kullanılan, siyah renkli kıyafet, mistisizme doğru yaklaşan bir düşünce yapısını göstermektedir. Siyah mistisizmde ölüm kavramı ile özdeşleşir. Bu düşünceden yola çıkarak, ex kelimesi ile siyah zemin arasında bağ kurulmaya çalışılmıştır (Resim 51).



Resim 51. “Exlibris”, Karışık Teknik, 70x100cm, 2005

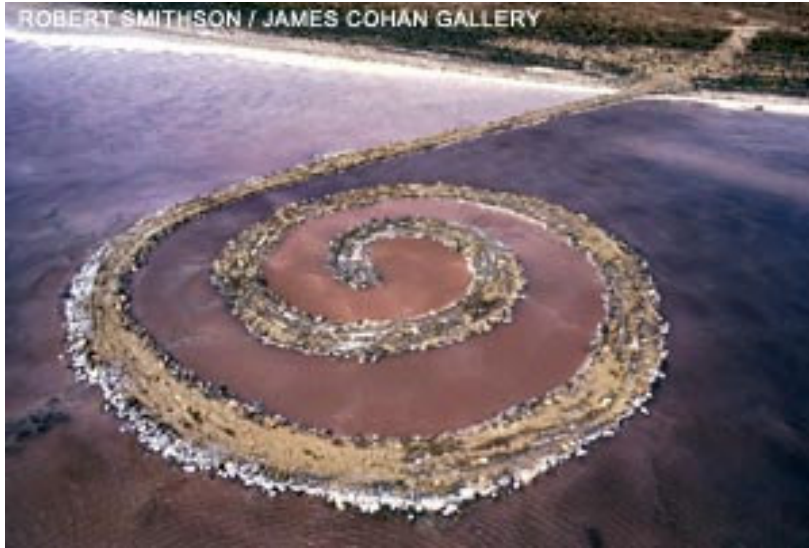
3.2.4. Land Art-Earth Art (Yeryüzü- Arazi Sanatı)

Kavramsal sanat; sanat ve dil üzerine irdelemelerde bulunmakla birlikte kurumsallaşmış bazı galerilerin, sanat üzerinden ekonomik çıkar sağladıklarını düşünmekte ve bu nedenle sanat eserlerini bir meta haline dönüştüren müze ve sergi sistemlerine eleştiri getirerek; kimi zaman sadece düşünce olarak anlam bulan önermelerde bulunmuştur. Bununla birlikte 1960’ların ortalarında gelişimine başlayan Land Art (Yeryüzü-Arazi Sanatı) bu eleştiriye daha da ileri boyutlara taşımıştır. Buna göre Land Art’a göre çalışan sanatçılar, sanat yapıtlarının dış dünya ile iletişime geçişini sağlamaktadırlar. Sanatçılar, geniş çöller, araziler, su ve göller, kaya ya da dağ zirvelerinde gerçekleştirdikleri eylemler ile sanatın tüm sınırlarını genişletme eğiliminde olmaktadır. Bu oluşum ABD’li sanatçı Robert Smithson’un iç ve dış mekân arasındaki sınırları sorgulamaya başlaması ile gelişmeye başlamıştır. Land Art’ın ilk kökleri, geçmiş yüzyıllarda yaşamış insanların, doğayı şekillendirirken, taş ya da kayalara işaretler ve izler bırakmaları ile ilişkilendirilebilir.

Bununla birlikte, bu eğilim en önemli oluşumunu Ayşe Sibel Kedik’e göre minimal sanat ile gerçekleştirmiştir:

“Minimalizm ile birlikte karşılaşmak; gelecek yeryüzü sanatçıları için ilk önemli şeydir. Minimalizm her şeyi yadsıyan tavrı ile öncelikle kendisinin de bir parçası olduğu resme, resmin iki boyutlarına karşı çıkışı aslında resmi ve heykeli, resimsel ve heykelsel kaygıları birleştirmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Bunu gerçekleştirmek için yapılan şey ise; gerçek mekânda biçimlerin çevresiyle olan ilişkilerini sağlamak ve adeta tüm mekânı resim gibi irdelemektir”(Kedik,1999:36).

Bu düşünce çerçevesinde bakıldığında, arazi sanatı resim ve heykelin sınırlarını genişleterek doğayı yeniden kurgulamaktadır. Sanatçılar geniş arazi alanlarında ve özellikle teknolojinin girmediği yerlerde, kalıcılığı olmayan ve genellikle fotoğraf görüntüleri ile belgelenen oluşumlarda bulunmaktadır. Simothson’un 1970 yılında gerçekleştirmiş olduğu Spiral Jetty(Sarmal Anafor), Utah Büyük Tuz Gölü’nde oluşturulmuştur. Toprak ile oluşturduğu sarmal biçimi, siyah kayalar ve tuz kayaları ile çevreleyen sanatçı bu çalışmasını fotoğraf ile belgelemiştir. Sanatçı genel olarak çalışmalarında endüstrileşme ile giderek artan çevre kirliliğine değinmektedir. Eylemlerinde doğal malzemeler dışında paslanabilen malzemeler de kullanarak; bu gücün doğa üzerindeki olumsuz etkilerini öne çıkarmaktadır (Resim 52).



Resim 52. Robert Smithson,“Spiral Jetty”, toprak, kaya tuzu, kayalar, su, Büyük Tuz Gölü, Utah, 1500mX150cm,1970

Land Art içerisinde ele alabileceğimiz diğer bir sanatçı İngiliz Richard Long, eylemlerinde malzeme, yer ve zaman birliğini sorgulamaktadır. Sanatçı, doğa yürüyüşleri sırasında, doğanın içerisinde seçtiği görüntüleri kaydetmektedir. Long, zaman ve mekânı kurguya dâhil ederek; doğaya yeniden anlam veren kişi olmaktadır. Sanatçının 1981 yılında Londra WhiteChapel Galerisi'nde gerçekleştirdiği “Slate Circle”(Taş daire) isimli yerleştirmesi doğal malzemeleri kendi ortamlarında yeniden düzenleyerek oluşturduğu işaretlerin bir taşıyıcısı olarak sunulmaktadır (Resim 53).



Resim 53. Richard Long “Slate Circle”, Yerleştirme, 1981

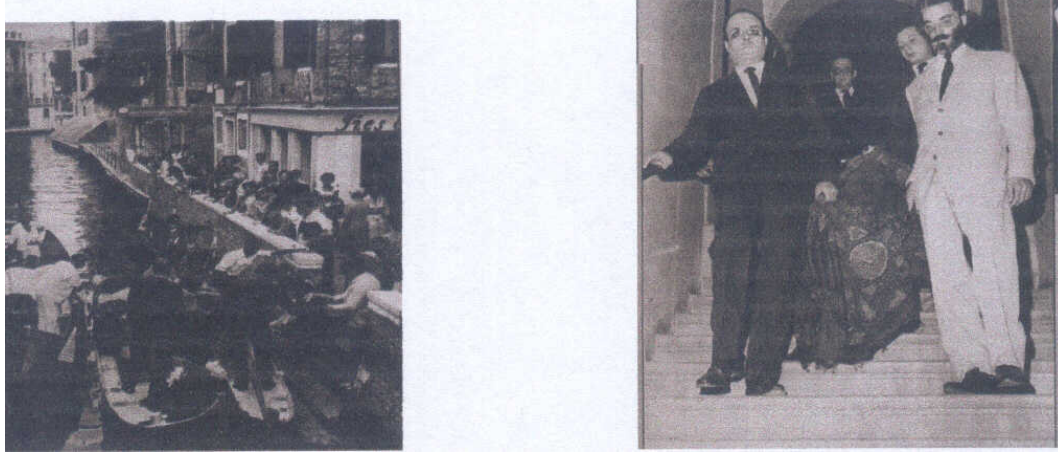
Land Art sanatçılarının galeri mekânlarını kullanışları, doğada kurguladıkları çalışmaların; iç mekânda yer almaları olarak değerlendirilebilir. Bu sanatçılar, eylemlerini gerçekleştirecekleri alanın, kısacası doğanın bir parçasını seçtikleri ‘anı’ ve bu anın yapılış, kaydediliş ve yok oluşu ile ilgilenmektedirler.

Doğanın kendisinin sanatta doğrudan kullanan ve konu edinen ve sanatçıların anlık kurgulanmaları ile doğadaki zamanı imleyen Land Art’ın bu kurgusallığı, geleneksel sanat anlayışının değişimi için bir alternatif oluşturmuştur.

3.2.5.Oluşumlar

Land Art ‘ın, anlık kurgulamalara önem veren sanat anlayışı ile örtüşen diğer bir yaklaşım “Oluşumlar” olmaktadır. Bu hareket sanat alanları arasındaki sınırları zorlayarak; müzik, dans, eylem, resim, şenlik gibi birçok sanat dalının birbirlerinden beslenebildiği ortak bir ifade biçimi yakalamayı da amaçlamıştır. Sanatçılar, bir topluluk önünde, tiyatro oyunu gösterisine dönüştürülen eylemleri, sanat yapıtı olarak değerlendirmektedirler. Aynı zamanda bu hareket, yapıtın kendisini, onun yapılış sürecinden üstün kılan anlayışı ise reddetmiştir. Bu hareketin başlangıcının Dada Akımı’na uzandığı söylenebilir. Yazar Denys Riout göre “Oluşumların izleri Picabia’nın Cannes’da bir gazinoda, kapıları açık aslan kafesleri arasında verdiği akşam yemeğinden de anlaşılabilir” diyerek ‘oluşumları’ Dada hareketi ile ilişkilendirmektedir. Bununla birlikte sanatın sınırlarının genişletilmesini sağlamaya çalışan bu oluşuma, öncelikle etkin rol oynayan ABD’li sanatçı Allan Kaprow ve Fransız sanatçı Jean Jacques Lebel olmuştur. Bu sanatçıların yanı sıra Claes Oldenberg, Robert Whitman, Jim Dine, Red Grooms gibi birçok sanatçı da eylemleri ile katılmışlardır. Allan Kaprow izleyicinin sanat etkinliğindeki rolünü sorgulayarak; onu, izleyici rolünden çıkarmak ve yapıtın bir parçası durumuna getirmek istemiştir. Lebel ise etkinliklerinde sanat ile yaşam arasındaki sınırları kaldırmaya çalışmıştır. Sanatçı, ölümsüz bir sanat yapıtı yaratmak yerine, ancak bir kere oluşturulabilen eylemler gerçekleştirmiştir. Resim 54-55 Lebel ve arkadaşlarının Venedik caddelerinde gerçekleştirdikleri bir eylemden alınmış görüntüleri yansıtmaktadır. Riout’a göre,

“14 Temmuz 1960’da Venedik’te birçok sanatçı ve halkın birebir katıldığı bir eylem gerçekleştirmiştir. Los Angeles’ta bir kampüste kutsal kitap satan bir zencinin tecavüz edip öldürdüğü kız öğrenci; Nina Thoren adına düzenlenmiştir... Bu öğrencinin annesi soylu kadın, mahkemeden kızının katilinin ölüm cezasına çarptırılmamasını talep eder. Lebel ve arkadaşları üstüne yalnızca Venedik kumaşından bir örtü örttükleri sandığa Jean Tinguely’in iri bir heykelini koyarlar. Heykel Venedik sokaklarında dolaştırılır... Bir gondola konur ve lagünde suya atılır”(Riout, 2004: 293).



Resim 54-55. Jean-Jacques Lebel'in, 1960 yılında Venedik'te düzenlediği bir performans

1960'lı yıllardan başlayarak oluşumlarını gerçekleştiren sanatçıların bu eylemleri, sanattaki geçicilik kavramının belirginleşmesini sağlamaktadır. Bu anlayışa göre sanat, sürekli yaşamakta olan bir eylem olarak düşünülmüştür. İzleyicinin de bu eylemde doğrudan katılımı sağlanarak sanatı sanatçının ürünü olduğu düşüncesi sorgulanmaya çalışılmıştır. Böylece, görsel sanatların ve sanatın sınırları genişletilmeye çalışılmıştır.

3.2.6. Fluxus Sanatı

Görsel sanatların sınırlarını genişletmeye çalışarak sanatın yazınsal, görsel ve işitsel disiplinleri arasındaki sınırları kaldırma eğiliminde olan oluşumların yaşandığı 1960 ve 1970'li yıllar sanata yeni bir boyut kazandırmaya çalışan 'Fluxus' Hareketi'nin de başladığı ve gelişimini gösterdiği yıllar olmuştur. Birçok dilde 'akmak' ve 'süreklilik' anlamına gelen Fluxus kelimesi, İngilizcede; 'sürekli olarak değişen durum' anlamına gelmektedir. Fluxus hareketinde yer alan sanatçılardan ABD'li George Maciunas' a göre bu hareketi burjuvazinin olumsuz bir duruşu olarak nitelemiştir. Yaşanan olaylar ile örtüşen Fluxus, sanat ile yaşam arasındaki sınırları

kaldırmaya çalışmıştır. Hızlı tüketim olanakları ile toplumda giderek artan; mutsuzluk, boş zaman, sıkıntı gibi olumsuz kaygıları, insanların üzerinden yaşam ve sanat arasındaki sınırları kaldırmaya çalışan bu hareket, sanatı; üreten ve üretilebilirliği olan bir eyleme dönüştürmeye çalışmıştır. Uluslararası alanda birçok ülkeden sanatçının katılımıyla beslenen ‘Fluxus’ oluşumu içerisinde Alman Joseph Beuys, George Brecht, Amerikalı John Cage, Koreli Nam June Paik, Fransız Robert Filliou, Japon Yoko Ono, İsveçli Daniel Spoeri gibi, farklı ülkelerden pek çok öncü sanatçının katıldığı uluslararası bir hareket olarak nitelendirilebilir.

Fluxus hareketini, Fransız felsefe düşünürlerinden Jacques Derrida, “yapı-bozum” yaklaşımı ile ilişkilendirmiştir. Derrida yapı-bozumunu, metinler arasında anlam birlikteliği sağlayan tüm bağları kopararak gerçekleştirmektedir. Alışlagelmiş anlamların ve dil kalıplarının dışında kullanılan bu metinler, kişinin belirlenmiş kalıplardan kurtulmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Böylece kişileri, alışlagelmiş dil kurallarından uzaklaştırarak; onları yeniden düşünmeye ve dilde çözümleme yapmaya yöneltmiştir. Buna göre Fluxus hareketini Yazar Seda Yavuz şöyle ifade etmiştir:

“Derrida’nın metnin içinde bulduğu tutarsızlık ve çelişkiler Fluxus sanatçıları tarafından özellikle ‘iş’in içine dâhil edilir. Üretmiş yapı, bu türden bir bozuma uğradığında geriye yalnızca yapıyı çağrıştıracak imgeler kalır, bu da bozumu destekleyerek; edimin kendi içerisinde kırılmasının sağlatacak en önemli göstergedir” (Yavuz; 2005:133).

Fluxus sanatçıları, bedeninin tüm hareketlerini ön plana çıkaran; bununla birlikte olaylar, nesneler arasındaki parçalamalar, düzensizlikler ve yeni çözümlemeler yaratmışlardır. Sanatı bir oyun olarak kurgulamış olan sanatçılar, bu oyunun kendisinden daha fazla süreci ile ilgilenmişlerdir. Bu düşünceye örnek olarak Beuys’un “How to explain painting to a dead here?” (Ölü bir tavşana resim nasıl anlatılır?) isimli çalışması verilebilir. Beuys, kurgulamış olduğu mekânda, ölü bir tavşana, yaptığı sanat etkinliğini açıklamaya çalışmıştır. Sonuç olarak bu durum Beuys’u çalışmanın üreticisi konumundan çıkararak; sanatçının işin bir parçası olarak algılanmasını sağlamaya çalışmıştır (Resim 56).



Resim 56. Beuys, “How to explain painting to a dead here?”, Performans

Beuys’un kendisini keçeyle sarıp, beş gün boyunca bir çakalla aynı odada kaldığı “I like America and America Likes Me”(Ben Amerika’yı seviyorum Amerika beni seviyor) isimli performansında ise, günlük yaşam ile sanat arasındaki sınırları ayırmaya çalışan ve bedenin hareketlerine önem vererek bir tiyatro oyunu sergilermişçesine gerçekleştirmiştir (Resim57).



Resim 57. Joseph Beuys, “I like America and America Likes Me”, Performans

Diğer bir Fluxus sanatçısı olan Nam June Paik ise genellikle yapıtlarını teknolojinin getirdiği tüm olanakları kullanarak oluşturmaktadır. Bu yaklaşıma verilebilecek örneklerden biri, sanatçının 1994 yılında gerçekleştirdiği “From Neander Valley to Silicon Valley” isimli video gösterimlerinin yer aldığı bir yerleştirmesi olmaktadır. 1970’li yıllarda anında kayıtlardan oluşan video görüntüleri, taşınabilir kameralar, internetin yaygınlaşması, yeni medya ile video birçok sanatçının günümüzde alternatif sanat oluşturma düşüncelerine yön vermektedir (Resim 58).



Resim 58. Nam June Paik, “From Neander Valley to Silicon Valley” , Yerleştirme, 1994

Fluxus sanatçılarının, “yapı-bozuma” yönelmeleri ve yapının kurgusunu değişim süreci üzerinde daha fazla durmaları; sanat eylemlerinde özellikle kendi bedenlerini kullanarak; sanatın gelip geçici bir eylem olduğunu, kimi zaman ise sadece zihinlerde iz bırakan bir bilinçlenme sürecinin olduğunu görmelerini sağlamıştır.

3.2.7.Süreç Sanatı

Fluxus’un ve birçok eğilimin, eylemlerini gerçekleştirdiği süreç kavramı, ‘süreç sanatı’nın en önemli niteleyeni olmaktadır. Yağ, keçe, buz, ahşap, kauçuk gibi nesnelerin, hava, su, oksijen, yerçekimi ya da ısı ile birleştiğinde değişebilen, bozulabilen ya da kimyasal tepkimeye girebilen doğal malzemelerle oluşturulan “süreç sanatı”, Fluxus’da olduğu gibi sanatı, sürekli olarak değişim gösteren bir eylem olarak görmektedir. Fluxus sanatçılarının eylemlerinde bedenlerinin hareketlerini, yapı-bozumlarla birlikte kullanarak ürettikleri ve sanattaki sürecin önemini ortaya çıkarmaya çalıştıkları çalışmaları; süreç sanatında ise, sanatçının beden atılımları yerine; seçtiği nesnenin, zaman içerisinde değişimleri ile gerçekleşmektedir. Bu sanat hareketinde yer alan sanatçılardan Robert Morris, Richard Serra, Hans Haackle, Eva Hesse gibi öncü sanatçıların; sanat eserini yaratan, ‘salt üretici’ tanımını yıkmaya çalışmaktadırlar. Sanatçılar, kısmen sonunun belli olmadığı, sürekli olarak yaşayan oluşumlarla kendilerini, kimi zaman bu süreci dışarıdan yaşayan ve izleyen kişi olarak görmektedirler. Çalışmalarında kauçuk, ip, fiberglas, polyester, reçine gibi yumuşak dokulu ve doğal malzemeleri kullanan Eva Hesse, bu malzemelerin yer çekimi ve zaman içerisinde kendiliğinden aldıkları sürekli değişimlerini sanatına sorun edinmiştir (Resim 59).



Resim 59. Eva Hesse, “Contingent”(Rastlantı), Yerleştirme, 1969

Sanatçı ve küratör Gülsen Bal’a göre “Hesse’nin sanatında bir nesne, bir başka duruma dönüşme aracılığı ile geçici bir durumda yakalanmıştır... ve bu anlamda Hesse’nin bütün çalışmaları geçiş süreçleri üzerinedir” (Bal, 2003:74). Sanatçının kauçuğun hammaddesi ve cam elyaf ile oluşturmuş olduğu yerleştirmeler resim ve heykelin bir arada kullanıldığı düzenlemeler olarak da düşünülebilir. Sanatçının seçtiği malzemelerdeki saydamlık, sürekli olarak yaşanmakta olan değişimi desteklemektedir. Zaman ve yerçekimi ile birbirlerinden ayrılmaya, kopmaya, sarmaya ya da çürümeye başlayan bu parçalar, doğal süreçle oluşmaktadırlar. Bu aşamada sanatçının düşüncesinin sadece süreci başlatmak, sürecin diğer bölümünde ise zamanın seyircisi olduğu görüşünü destekler bir nitelik taşımaktadır.

3.3. Türk Sanatında Postmodernist Yaklaşımlar

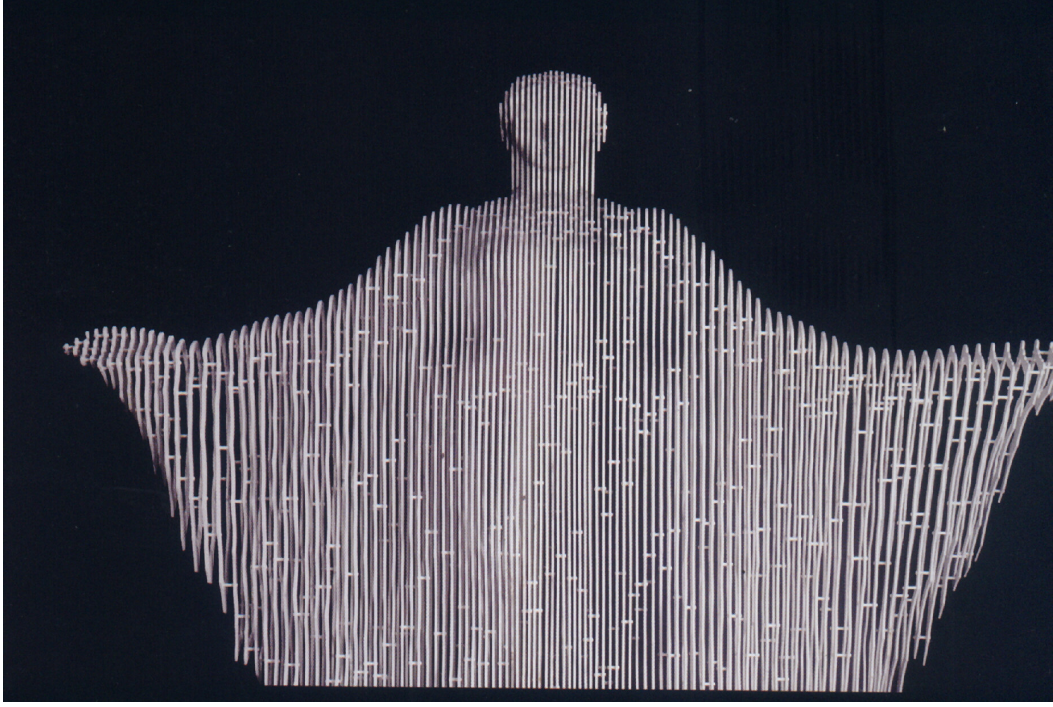
Postmodern sanat eğilimleri, 1960'lı yılların başlarında gelişim göstererek 1970'li yılların sonlarına kadar etkinliğini sürdüren, resim ve heykel sanatına ya da geleneksel biçimci anlayışa alternatif olarak gelişmektedir. Bu eğilimler, günümüz sanat ortamında yer alan birçok sanatçının, sanatın sınırlarını açmaya çalışan eylemleri ile sürmektedir. Çoğunlukla bölgesel ve yerel değerleri ön plana çıkararak, geçmişle bugün arasında bağlantı kuran bu 'düşün yapıtları' farklı ülkelerin kültürel yapıları, mitolojileri ve tarihleri ile genişlemekte aynı zamanda sınırları olmayan disiplinler ile ilerlemektedir. Geniş bir kültürel zenginliğe sahip olan ve 'Batı' ile 'Doğu' arasında her anlamda bir köprü oluşturan Türkiye'de de, farklı kültürlerin dokularıyla gelişen kültürel kimlikler yer almaktadır. Bunun doğal sonucu olarak, bu çok dokulu kimlikler, günümüz sanat etkinliklerine de yansımaktadır. Türkiye'de günümüz sanat ortamı, kitle iletişiminin giderek yaygınlaştığı ve uluslararası açılımların yaşandığı bir alanda genişlemektedir. Aynı zamanda Türkiye, sanat alanında da disiplinlerarası iletişime açık bir ortam olmaktadır.

3.3.1. Türk Sanatçıların Doğa ve İnsan Çözümlemeleri

Zengin tarihi ve coğrafyasından dolayı, kendisini çeşitli kültürlerle besleyebilen Türkiye, yerel kimliği ile sanat yapıtlarını oluşturan birçok sanatçıyı coğrafyasında barındırmaktadır. Günümüz Türk sanatçıları, geçmişten getirilen değerlerini, yaşayış biçimlerini, anılarını, teknoloji çağının getirileri doğrultusunda sürekli değişim gösterebilen dünyayı, sanat etkinlikleri ile birleştirerek; sentezlerini ortaya koymaktadır. Sanat Tarihi alanından Dr. Ahu Antmen'e göre "Bu postmodern süreçte hem dışarıya, hem kendi içindeki 'öteki'ye açılan Batı'nın yanında artık bir yok sayılan değil, yok olma tehlikesiyle gündeme gelen Batılı olmayan kültürlerin de temsil olanağı vardır" (Antmen, 2004:20). Batı eğitim kurumlarında eğitim alarak Türkiye'ye dönen disiplinlerarası ayrımlara girmeden, dijital teknoloji çağı ile birlikte ele alan birçok sanatçı, anılarını, geçmişini ve kültürünü damıtarak oluşturduğu çalışmalarını artık bir 'düşün nesnesi' olarak kurgulamaktadır.

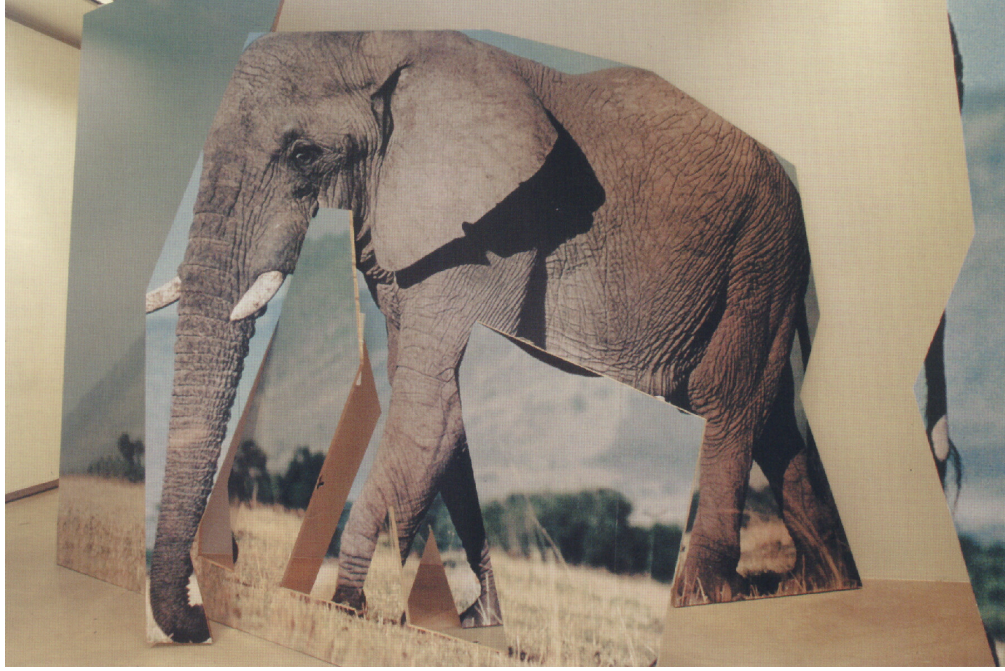
Sanatçının içinde yaşadığı toplum, onun kültürel kimliğini oluşturan tüm değerlerin başında gelmektedir. Aynı zamanda sanatçının içerisinde yaşadığı coğrafyanın doğası, yapıtlarında kimi zaman kültürel kimlik ile birlikte, onun sanatına ve yaşamına yön de verebilmektedir. Bununla birlikte insan, post-endüstriyel toplum yapısı içerisinde doğanın kimi zaman bir parçası olara yer alırken, kimi zaman ise, doğadan bağımsız olarak bir duruş sergilemektedir. Birçok sanat eleştirmeni ve yazarın bulunduğu ortak düşünceye göre, içinde yaşadığımız coğrafyanın kültürü, kimi zaman doğadaki gizemin fark edilmesini sağlarken kimi zaman ise doğaya karşı, bir kayıtsızlık durumu gösterebilmektedir.

Doğa ile insan arasındaki ilişkileri, postmodern eğilimler göstererek sanat çalışmalarını gerçekleştirmiş, heykel sanatçılarımızdan olan İlhan Koman, eserlerini çok yüzeyli tasarımlar olarak gerçekleştirmiştir. Koman, bu tasarımlarında maddenin ya da biçimlerin mekânda yarattığı dirilik, dikeylik ya da yataylık çelişkilerini incelemiştir. Sanatçının, “Akdeniz” isimli heykelini demir yüzeylerle oluşturmuş olmasıyla birlikte, heykelin kollarını iki yana açması ve bedene kazandırılmış olan ritimsel görünüm, izleyene bedenin üzerinden inen su akışkanlığını vermektedir. Metalin ağır fiziki yapısına kazandırdığı bu ritimsel hareket, kadının açık olan elleri ile bir bütünlük oluşturmaktadır (Resim60). Sanat eleştirmenlerinden Kaya Özsezgin’e göre “Akdeniz kültürün vatan bulduğu bir coğrafyada, anıtın içerdiği anlamsal mesaj, doğa ile şiir ilişkisinin vurucu etkisini düşündürmesinin ötesinde insancıl değerlerle bezelidir”(Kaya Özsezgin, 2005:23). Özsezgin’in söylemlerine karşılık gelen yine Koman’ın aynı yapıtı, doğadaki devinimi ve ritmi imlemektedir.



Resim 60. İlhan Koman, “Akdeniz”, Heykel, Demir Malzeme

Doğaya dönük olarak düşünüldüğünde, son dönem yapıtlarında doğadan alınan görüntüler ve nesneleri, kendi bulundukları ortamın dışına çıkararak, bu nesnel görüntülere yeniden anlam kazandıran sanatçı Ayşe Erkmen, 2004 yılında gerçekleştirilen “Doğayla Buluşmak” isimli sergide de; aynı düşüncüyü destekleyecek bir çalışmasıyla katılmıştır. Aynı zamanda sanatçı, sanat mekânı ile sanat nesnesi arasındaki ilişkileri de yapıtlarında sorgulamaktadır. Akbank Sanat Galerisi’nde düzenlenen bu etkinlikte de sanatçı, sanat dışı bir ortamda üretilerek; sanat içi bir ortama alınan nesneyi ya da görüntüyü, sanat nesnesine dönüştüren anlamın ne olduğunu sorgulamaktadır. Bu paralelde sergi mekânının önemini değinmektedir. Sanatçı, “Fil” isimli dijital baskı ile oluşturulmuş çalışmasını, reklâm amacıyla kullanılan imaj bankalarından alarak gerçekleştirmiştir (Resim 61). Schwitters’ın “Merz Sütunu” isimli yapıtına da benzerlik gösterdiği her an yıkılacakmış izlenimi veren görüntüdeki fil, mekânda gelişigüzel yerleştirilmiş izlenimini de vermektedir.



Resim 61. Ayşe Erkmen, “Fil”, dijital baskı- yerleştirme, 2005

Çalışmadaki bu rastlantısal görüntü etkisini ise Erkmen şöyle ifade etmiştir:

“Hem gerçekten sergiye çok bağlı bir parça, çünkü kendini sergiye tamamen dayıyor hem de bir taraftan doğasından çıkma anının bitmemişliğini taşıyor. Öbür taraftan doğru dürüst kesilmemiş... Böylece fil doğada olmayan bir şekilde doğasından ayrılmış gibi oluyor, yani organik değil...” (Erkmen, 2004:30).

Sanatçı yapıtlarında genellikle, mekân ile sanat nesnesi arasındaki ilişkiyi, herhangi bir nesnenin sanat nesnesi olarak ne zaman anlam kazandığını ve sanat nesnesinin doğa ile olan bağına da sorgulamaktadır.

Doğanın içerisinde bedeni ve onun duruşunu sorgulayan günümüz sanatçılarından Seza Paker 2005 yılında gerçekleştirilen “Doğayla Buluşmak” isimli etkinlikte, bu düşüncelerini yansıtabilecek yapıtıyla yer vermiştir. Sanatçının 2002–2004 yıllarında gerçekleştirdiği ve kendisinin çekimi olmayan görüntülerle oluşturduğu “Sıfır Numara” isimli fotoğraf çalışması; doğada kadrajlanmış, üzerinde saç olmayan kafa görüntüleri tekrarlarından oluşmaktadır. Aynı fotoğrafların bitişik olarak yerleştirilmesi ile oluşturulan bu çalışmanın yanında yer alan florasın ise, kafa

görüntülerini, bulunduğu ortamda daha fazla ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Parker'e göre "... Fotoğrafa baktığımız zaman o fotoğrafta bile yine yalnız yani, yine kendine ait bir dünyanın içinde olduğu sorusunu soruyorum" (Paker; 2005:47) (Resim 62).



Resim 62. Seza Parker, “Sıfır Numara”, Fotoğraf, 2002–2004

3.3.1.1. Doğa ve İnsan Çözümlemelerine İlişkin Kişisel Çalışmalar

Doğanın rastlantısallığı, kendi içerisindeki devinimine benzerlik gösteren ve tez kapsamında oluşturulmuş çalışmalardan birisi olan “Dörtlü Doğa” isimli yapıt karışık teknik kullanımlarıyla oluşturulmuştur. Çalışmada 10x10cm boyutunda hazırlanan tuvaler, kare biçimi oluşturacak şekilde birbirlerine eklenek; her biri dört farklı teknik(tuval üzerine yağlıboya, akrilik, basma kumaşı ve dijital baskı) uygulanarak biçimlendirilen, tek bir kare görüntüsü oluşturulmuştur. Bununla birlikte

sanatçının kendi bedeninin akrilik boya ile resmedilerek, nilüferlerin deviniminin insan yüzünde anlam kazandırılması bir anlamda kişinin doğayla kurduğu öznel ilişkinin de yansıtılmasına çalışılmıştır. İlkel dönemlerde yaşayan insanların kendi vücutlarını boyamalarının altında, gerek büyü, gerek ise karşısında zayıf kaldığı doğaya karşı olan bir güç gösterisi olarak düşünülebilir. Bu yönden çalışmanın oluşumunda kullanılan materyaller ve yaklaşımlar geçmişe bir dönük düşünülmesi de istenilen postmodernist bir eğilim olarak açıklanabilir (Resim 63).



Resim 63. “Dörtlü Doğa”, Karışık Teknik, 40x40cm, 2005

“Dörtlü Doğa’nın bir parçası olarak yüzeye gerilmiş olan basma kumaşı, geleneksel el sanatları; kısaca bir Anadolu kültür ürünü olarak seçilmiştir. Geleneksel sanat biçimlerinden yola çıkılarak, kumaş ile farklı teknikler arasında bağ kurulmak istenmiştir. Bu bağ ve çeşitlilik, estetik kaygıdan daha çok postmodern bir tasarım yaratma düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Çalışmada doğanın yapısal özelliklerinden ve kendi içerisindeki dönüşümünden yola çıkılarak; sanat, kültür ve doğa arasındaki öz bağın sorgulanması düşünülmüş ve oluşturulmuştur.

İçerisinde yaşadığı, beslendiği, doğayı, modern dünyada sürekli olarak kendi istekleri doğrultusunda değiştirmeye çalışan bireyin, teknolojik akılcılık ile belirlenen yaşamında, doğa ile ilişkisinden giderek uzaklaşması da bir doğal sonuç olarak düşünülebilir. İlkel insanla birlikte başlayan ve bedenin bağlı olduğu doğayı, dışarıdan bakan bir gözle kavramaya çalışmakta olan insana karşın, doğanın kendi varlığını koruma çabasını da yüzyıllardır sürdürmekte olduğu söylenebilir. Bu düşünceye karşılık gelebilecek düşüncelerini, Sanat Eleştirmeni Levent Çalıkoğlu şöyle ifade etmiştir:

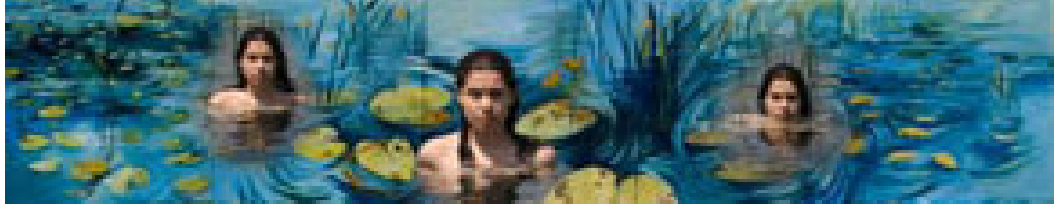
“Doğaya ilişkin kavrayışımızın şekli, onun parçası olup olmadığımızı kabul etmekle eş anlamlıdır. Crispin Sortwell’in Hegel’i eleştirdiği şekliyle söylersek, karşımızdaki şelaleyi hayran hayran izlemek ve neden-sonuç ilişkileri bulmak yerine şelaleyi oluşturan suyun bir damlası olmayı kabul edip suyun akışını anlamanın daha doğru bir doğa kavrayışı olduğunu düşünebiliriz” (Çalıkoğlu, 2005:22).

Doğa, yaşam ve sanat arasındaki bağlarını irdelenmesi açısından tez kapsamında oluşturulan çalışmalardan “Yitirilen Doğa” isimli çalışmada, yüzey olarak seçilen tuval, yağlıboya tekniği kullanılarak nilüferler çalışılmış ve su bitkisi olan bu nilüferlerin kökleri ile üç ayrı parçadan oluşturulmuş tuvaler birbirine bağlanmıştır. Burada verilmek istenilen anlam ise suda yüzen nilüferlerin her birinin toplumsal varlık olan bireyleri temsil etmeleridir (Resim 64).



Resim 64. “Yitirilen Doğa”, Yağlıboya-Doğal Malzeme, 80x80cm, 2005

Kişinin doğanın bir parçası olduğu ve onun kendi içerisindeki devinimini, bedeninin yaşamdaki dönüşümü ile eş tutulduğunda tez kapsamında oluşturulan çalışmalardan “Doğanın Kavrayışı Dizisinden I-II-III” isimli çalışmalar, Sortwell’in; bireyi, doğanın bir parçası olarak düşünen yaklaşımı ile ilişkilendirilebilir. “Doğanın Kavrayışı I” isimli çalışmada, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile çalışılmış ve yüzeye yerleştirilen fotoğraf görüntüleriyle birlikte, karışık teknik olarak oluşturulmuştur. Yüzeyde plastik anlatımla birlikte, estetik biçim dilindeki kaygılar, çalışmanın yaratılış sürecinde ön planda tutulmamıştır. Doğanın bireyin bedeni üzerindeki yaşamsal gücü, bu çalışmanın kurgulanmasındaki düşünsel temeli oluşturmaktadır. Aynı zamanda diplik anlayışla yan yana getirilmiş beş adet tuval yüzeyi üzerine fotoğraflar yerleştirilerek oluşturulan beden görüntüleri, yaşamın gerçeği olarak düşünülen doğanın içerisinde gelişmiş ve yine yaşam kaynağı olan doğada hayatını sürdüren bireyi örneklemektedir (Resim 65-66).



Resim 65. “Doğanın Kavrayışı”, Karışık Teknik, 25x125cm, 2005

Nilüferlerin yaşama ortamı olan doğadaki sular gibi, beden de nilüferlerle özdeşleştirilerek; insanların ancak doğada yaşam bulabileceği düşüncesi öne çıkarılmak istenmiştir. Bununla birlikte doğanın, insanlar üzerindeki yaşam kaynağı olan sarsılmaz gücü, aynı zamanda kadının doğurganlığı ile özdeşleştirilerek; çalışmada kadın bedeni bilinçli olarak seçilmiştir.



Resim 66. “Doğanın Kavrayışı”, Karışık Teknik, 2005, Ayrıntı 1

“Doğanın Kavrayışı Dizisinden II” isimli çalışma yine diptik anlayışla yan yana getirilerek; yağlı boya tekniği ile nilüferler resmedilmiş üç tuval ile, aynı

yaklaşım la yan yana getirilmiş üç fotoğraf görüntüsünden oluşmaktadır. Nilüferlerin sudaki ritimsel dönüşümleri, bu çalışmanın yönünü de belirlemesi istenmiştir. Bedeninin suda hayat buluşu ve suyun ise, yaşam kaynağı olarak düşünüldüğünde; beden nilüferler ile özdeşleştirilmeye çalışılmıştır (Resim 67).



Resim 67. “Doğanın Kavrayışı II”, Karışık Teknik, 40x70cm, 2005

Aynı diziden olan “Doğanın Kavrayışı Dizisinden III” isimli çalışma ‘fotoğraf’ ve ‘yerleştirme’ olarak oluşturulmuştur. Akrilik boya ile bedenin yüz bölümüne nilüfer resimlerinin yapılmasının ardından, Fotoğraf yoluyla elde edilmiş görüntüleri, kendi etrafında dönen, silindir biçimindeki ince saç üzerine yerleştirilmiştir. Üç adet kendi etrafında dönen metal sacların üzerindeki bu görüntüler, mekâna yerleştirilerek kurgulanmıştır. Çalışmada metal silindirleri döndürebilmesi için, elektrik sistemi ile çalışan üç motor, silindirlerin altına yerleştirilmiş ve böylelikle döngünün sürekliliğinin sağlanmasına çalışılmıştır. Bu dönüşümle, doğanın devinimi ve dönüşümü ile düşünce bağı kurulmasına çalışılmıştır (Resim 68–69).



Resim 68."Doğanın Kavrayışı",Yerleştirme, 2005



Resim 69. “Doğanın Kavrayışı”, Yerleştirme, 2005, Ayrıntı 1

Sanatçının kendi yüzünü resim yüzeyi olarak seçmesi ve kendi bedenini çalışmaya dâhil etmesi ile birlikte, bu çalışmalarda yer alan beden; nilüferlerin sudaki görüntülerine karşılık gelmektedir ve bu bağlamda doğanın bir parçası olan bitkilerin, buradaki devinimleri; yaşam karşısında kimi zaman yalnız ve tek başına kalan bireyi yansıtması düşünülmektedir.

Paker’in “Sıfır Numara” isimli çalışmasında da açıldığı gibi, doğa ve doğada kişinin yalnızlığını, vurgulama çabası açısından tez kapsamında oluşturulmuş çalışmalardan “Dibe Doğru Gidiş” bir fotoğraf çalışmasıdır. Fotoğraf, doğada ve yaşadığı dünyada aslında tek başına yer alan insanı anlatma düşüncesinden yola çıkılarak kurgulanmıştır. Fotoğrafta giderek suya gömülen figürün beş aşamalı görüntüsü yer almaktadır. Yalnız ve suya gömülmesine karşın, kurtulma istenci olmayan bireyin görüntüsü, gerçekte ölüme doğru değil; suda yeniden yaşamaya başlayacak olan ve doğaya dönmek isteyen ruhun yönelişini vurgulaması istenmiştir.

Suyun bataklık yapısı hayatla özdeşleştirilmek istenerek; yaşam karşısında kimi zaman tüm gücünü ve enerjisini yitiren birey bu yabancılaşmaya kayıtsız kalabilmektedir. Bu duyarsız ve kendinden uzaklaşma durumu, suda giderek dibe doğru inen birey ile arasında bağ kurulması düşüncesi ile oluşturulmuştur (Resim 70-71-72-73-74).



Resim 70. “Dibe Doğru Gidiş III”, Fotoğraf, 20x125cm, 2005



Resim 71-72. “Dibe Doğru Gidiş III”, Ayrıntı 1 , Ayrıntı 2



Resim 73-74. “Dibe Doğru Gidiş III”, Ayrıntı 3 , Ayrıntı 4

SONUÇ

Modernizm, Aydınlanma Felsefesi ile birlikte gelişen Batı kültürünün, bilim temelli, geleneksel olan yerine, sürekli olarak en yeni ile kendisini anlamlı kıldığı aynı zamanda evrensel ve kıyaslayıcı bir bakış açısını ifade etmektedir. ‘Batı’nın seri ve tek merkezden üretimin yapıldığı ekonomi sistemini, nesne tüketimine bağımlı kılması bütün üretimin; salt ticaret nesnesi olarak anlamlandırılması düşüncesini getirmiştir. Bu nesne üretimine dayalı yenedünya görüşü, sanat alanında ise; kendi ‘öz’ biçimini ve ‘saf biçimsel dilini’ yakalama çabası olarak gelişmiştir. Böyle bir küresel ekonomi yapı karşılığı içerisinde gelişen postmodernizm, aydınlanmanın tüm kabullerine eleştirel bir tavır getirerek; ‘evrensel gerçeklik’ iddiası ile tüm bilimleri somutlaştıran araçsal, nesnel tüketime dayalı bir akılcılığa karşı kuşku ile bakmaktadır.

Postmodernist yaklaşım sanat alanında ise; teknolojik ilerlemeler ile nesnelleşmeye, geçmişten ve doğadan uzaklaşmaya başlayan, bir sanat anlayışını karşı görüşü ifade etmektedir. Aynı zamanda bu yaklaşım, giderek doğa ile bire bir ilişki kurmakta ve akademik disiplinler yerine, disiplinlerarasılığın önemini de vurgulamaktadır. Postmodernist sanat ürünleri, küreselleşen dünyada, çok kültürlülüğün getirdiği çeşitlilik, kitle iletişim ve bilişim çağının tekniklerini, disiplinlerarası bir platformda yeniden biçimlendirerek; bir ‘düşün nesnesi’ olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte, geleneksel sanat kuramlarında bir ön koşul sayılan, sanatın, sanatçının elinden çıkmış bir ürün olması düşüncesine karşıt olarak; izleyiciyi de sanatın oluşum sürecine sokmaktadır. Bu anlamda sanatı, yaşayan bir sürece dönüştüren bu yaklaşımlar, yaşamın asıl kaynağı olan; doğaya da, koşulsuz ve dolaysız olarak geri dönen bir “izm” olmaktadır.

Günümüz düşünürlerinin postmodernizm sürecine eleştirel yaklaşımları paralelinde bakıldığında, bu süreç, baskıcı bir siyasetin yıkılması gerektiğini belirtmektedir. Aynı zamanda bu süreç, çoğulcu bir demokrasiyi desteklemekte,

politik görüşleri ise reddetmektedir. Ancak toplumlarda, siyaseti, ekonomiyi ve politikayı biçimlendiren, toplumsal düzeni koruyan; bir adalet ve devlet sistemi olmadığı düşünülürse; dünya eşitlik kavramının yok olduğu; eleştiri ve başkaldırı eylemlerinin ise giderek arttığı, sistemsiz bir yapıya dönüşebilir. Küreselleşen bir dünyada yalnızca evrensel olana karşı çıkış ve bireysel direnişlerin yaşandığı bir toplum yapısını düşünmek, sağlıklı bir düşünce şekli olamamadır. Postmodernizm, devletin tüm kurumlarının karşısında oluşunu, sanatta da kurumsal yapılara karşı durarak göstermiştir. Müze ve galeri gibi kurumsal yapılaşmaların karşısında durmakta ve bu kurumları sanatın son bulduğu yerler olarak görmektedir. Bu eğilimdeki sanatçılar başlangıçta, özel ve resmi kurumlarda teşhir edilemeyeceğini düşündükleri eylemler ya da metinsel önermelerle kendilerini ifade etmişlerdir. Sanatçılar böylece, bu kurumların sanat ve sanatçı üzerinden güç kazanmalarına eleştirel bir yaklaşım göstermişlerdir. Ancak günümüz sanat ortamında sanatçıların bu karşı çıkış ve isyan hareketleri başkaldırı olarak düşünülmemektedir. Sanatçıların kurumlara olan tepkileri, toplum tarafından zaman zaman olumsuz olarak eleştirilebilinse de, sanatçıların bu düşünsel önermeleri, karşı çıkılan sanatın sergilendiği platformlarda genellikle kabul ve değer görmektedir.

Günümüzde, çağdaş dünyanın ekonomik, siyasal, toplumsal, kültürel yaşam değişimlerini; sesler, metinler, nesneler ve önermelerle açımlayan sanatçıların bu ‘düşün nesneleri’, özel ve resmi galeriler ve koleksiyoncular tarafından satın alınmaktadır. Sonuç olarak modern düşüncenin, sanat üzerinden güç kazandığını eleştiren postmodern yaklaşımların kendisi de, bu anlamda giderek metalaşarak; yeni sanat biçimleriyle modernleşmektedir.

Postmodern eğilimli çalışmalar bugün bizi çevreleyen gerçeklikleri, bir biçimde daha iyi kavramamıza olanaklar sunarken; müze ve galerilerin ilgisini çeken ve satın alınmış belgesellik özelliğini üstlenerek; gelecekte bugünün canlı tanığı olarak sanat tarihinde yer alacaklardır. Oysa günümüz sanatçılarının ortak düşüncesi olan ‘düşün nesnesi’ yapıtlar, satın alınabilirliğe karşıt oluşturmaktadırlar. 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu eğilimler; geleneksel sanat dalları ile birbirine girift bir yapıda var olmaktadır. Sanatın anlamının ‘nesnel olanda aranması’ düşüncesine karşıt;

sanat ve eylem arasındaki sınırları şeffaflaştırarak, yaşam ile sanatı sürekli olarak yaşanılabilir kılınan bir süreç olarak görmektedirler.

Bununla birlikte gelecek yüzyılda “postmodern” sanat eylemleri ve yapıtlar belki de yaşadığımız özgür sürecin yalnızca izlerini taşıyan, herhangi bir “izm” olarak tarihsel süreçte yer alacaklardır.

Tez kapsamında oluşturulan kişisel çalışmalarda genel yaklaşım ise, giderek küreselleşen dünyada, çok kültürlülüğün getirdiği çeşitliliğin, kitle iletişim ve bilişim çağının getirdiği tekniklerle, disiplinlerarası bir platformda biçimlenerek; bir düşün nesnesine dönüştürme çabası olmuştur. Fotoğraf, yağlıboya, baskıresim, yerleştirme, dijital baskı ve dil gibi birçok farklı disiplinlerle oluşturulan ifade biçimleriyle bu çalışmalarda, anlam kimi zaman ‘dil’ ve ‘kavram’ arasındaki ilişkilerde aranmıştır. Çalışmaların genelinde doğa ve insan teması ele alınmıştır. Doğa, bedene hayat veren ve ona yaşam kaynağı olan güçtür. Bu anlamda beden de bir ağaç gibi, kendi köklerini aramak ve bulmak için, doğaya içsel olarak daha yakın durabilme çabası içerisinde olmaktadır. Bedenin anayurdu ve yaşam kaynağı olan doğa, kendi etrafındaki devinim gösterir. Mevsimlerin yaşanması, gece ve gündüz, gibi olaylar, doğanın biçimlenişini yönlendirirler. Çalışmalarda, sürekli olarak kendi etrafında devinimde bulunan doğa ile birey ilişkilendirilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

AKARSU, Bedia, *Humbolt'da Dil ve Kùltürler Bağlantısı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.

AKMAN, Ali, *Orlan*, Sanat Dünyamız: İstanbul, 2005.

ANTMEN, Ahu, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Sergi Katalogu, İstanbul: 2005 .

ATAKAN, Nancy, *Arayışlar*, İstanbul: Yapı Kredi yayımları, 1998.

BAL, Gülsen, *Yabancı Sergilerden Haberler – Eva Hesse, Retrospektif Sergisi*, RH+ Sanat. İstanbul, 2003, Sayı:4, ss.72-74.

BAUDELAIRE, Charles, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berkday, İstanbul: İletişim yayımları, 2003.

BAYKAM, Bedri, *Geçici Anlar Kalıcı Tatlar*, İstanbul: Literatür Yayıncılık Dağ. Paz. Tic. Ltd.Şti, 1996.

BERKSOY, Funda, *20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Bakışlar matbaacılık, 1998.

BOUGNOUX, Daniel, Medya(eleştirisi), İsyankâr Yüzyıl (Ed: Emmanuel de Waresquiel). İstanbul: SelYayıncılık, 1999.

CONNOR, Steven, *Postmodernist Kültür*, çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005

CEVİZCİ, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Pradigma yayımları, 2000.

ÇALIKOĞLU, Levent, **AKAY**, Ali. *Doğayla Buluşmak*, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Merkezi, 2005.

ERKMEN, Ayşe, *Doğayla Buluşmak*, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Merkezi, 2005

ERGÜVEN, Mehmet, *Yoruma Doğru*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

GERMANER, Semra, *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul: Kabalcı yayımevi, 1997.

GLEIZE, Jean –Marie, *Dada*, İsyankâr Yüzyıl (Ed: Emmanuel de Waresquiel). İstanbul: SelYayıncılık, 1999.

MADRA, Beral, *Postmodernizm Bildirisi*, Karşı Sanat Galerisi, İstanbul: 2005.

MEREDIEU de Florence, *İsyankâr Yüzyıl- Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü*, İstanbul: Sel yayımları (Ed: Emmanuel de Waresquiel). İstanbul: SelYayıncılık, 1999.

MİMAROĞLU, İlhan, *New York Kapı Dışı Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002

MITROVIC, *Şiirsel Adale*,. 8. Uluslararası İstanbul Bienali Kitapçığı. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı..

KEDİK, Sibel Ayşe, “*Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art*”, 38/ 36

KUMAR, Krishan, *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev.Mehmet Küçük, İstanbul: Dost Kitabevi yayımları, 1999

LYNTON, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

ÖZGÜR, Ferhat, “Kavramsal Sanat üzerine Panel Konuşması”, A.İ.B.Ü., 2005

Kavramsal Sanat, Rh sanat , İstanbul

----- , Ferhat, *Kavramasal Sanata Giriş 3*, İstanbul: rh+ Sanat Yayınları, Eylül-Ekim 2004

ÖZSEZGİN, Kaya, *İlhan Koman Retrospektif*, Yapı Kredi yayımları, 2005.

ROSENBLUM, Robert, Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

RIOUT, Denys, İsyankâr Yüzyıl- Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü, İstanbul: Sel y (Ed: Emmanuel de Waresquiel). İstanbul: SelYayıncılık, 1999.

SARKİS. Bir kilometre taşı, İstanbul: Akbank Kültür sanat Merkezi,2005.

SIMMEL, George, *Modern Kültürde Çatışma*, İstanbul: İletişim yayımları, 2004.

TOURAINE, Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, İstanbul: Yapı Kredi yayımları, 1995.

WERNICK, Andrew, *Promosyon Kültürü- Reklâm, İdeoloji ve Sembolik Anlatım*, İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları, 1996.

VOLDMAN, Danièle, *Mimarlıkta Postmodernizm*, İsyankâr Yüzyıl- Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü, İstanbul: Sel y (Ed: Emmanuel de Waresquiel). İstanbul: SelYayıncılık, 1999.

YAVUZ, Seda, *Sanat Dünyamız*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 2005.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	: Burcu GÜNAY
Sürekli Adresi	: Karamanlı mah. Şemsi Ahmet Paşa Cad. Musluoğlu apt. A Blok 2/5 BOLU
Doğum Yeri ve Yılı	: Ankara, 1980
Yabancı Dili	: İngilizce
İlköğretim	: Bolu 50.Yıl İlköğretim Okulu, 1995
Ortaöğretim	: Bolu Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, 1998
Lisans	:Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim- İş Öğretmenliği Bölümü, 2002
Yüksek Lisans	:Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	:Güzel Sanatlar Eğitimi
Bilim Dalı	: Resim-İş Eğitimi
Yayımları	: Rh+ Sanat Dergisi, Sayı 20,Temmuz-Ağustos, İstanbul: 2005
Çalışma Hayatı	: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı