



**1960 VE SONRASI BATI SANATINDA
ESTETİK ALGISI**

Gizem Bengisu ALKAN

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Doç. Dr. Evren KAVUKÇU
2020
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Gizem Bengisu ALKAN

1960 VE SONRASI BATI SANATINDA ESTETİK ALGISI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Evren KAVUKÇU

ERZURUM 2020



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum **"1960 VE SONRASI BATI SANATINDA ESTETİK ALGISI"** adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

10.01.2020

Gizem Bengisu ALKAN

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

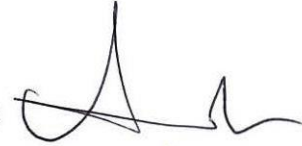


Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç.Dr. Evren KAVUKCU danışmanlığında, Gizem Bengisu ALKAN tarafından hazırlanan bu çalışma 10/01/2020 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Doç. : Evren KAVUKCU imza : 
Jüri Üyesi : Doç.Dr. Ü. Hattice Doğan imza : 
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Alpaslan AKPINAR imza : 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 10 / 01 / 2020


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	VI
ABSTRACT	VIII
GÖRSELLER DİZİNİ	X
ÖNSÖZ	XVIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ESTETİK VE FELSEFİ DÜŞÜNÜRLERİ

1.1. ESTETİK.....	3
1.2. FELSEFİ DÜŞÜNÜRLERİN ESTETİK ALGISINA BAKIŞ	6
1.2.1. Platon'un Estetik Anlayışı	6
1.2.2. Aristoteles'in Estetik Anlayışı	7
1.2.3. Plotinos'un Estetik Anlayışı	9
1.2.4. Alexander Gottlieb Baumgarten'in Estetik Anlayışı	10
1.2.5. Immanuel Kant'ın Estetik Anlayışı	11
1.2.6. Hegel'in Estetik Anlayışı	13
1.2.7. Karl Marx'ın Estetik Anlayışı	14
1.2.8. Sigmund Freud'ün Estetik Anlayışı	15
1.2.9. Benedetto Croce'nin Estetik Anlayışı	17
1.2.10. Martin Heidegger' İn Estetik Anlayışı	18
1.2.11. Walter Benjamin'in Estetik Anlayışı	19
1.2.12. Theodor Wisegrund Adorno'nun Estetik Anlayışı	20

İKİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE RESİM SANATINDA ESTETİK ANLAYIŞIN SEYRİ

2.1. 14. YÜZYILDAN 20. YÜZYILA RESİM SANATININ ESTETİK ALGISI	23
2.2. AVANT-GARDE SANAT VE ESTETİK NORMLARDA KIRILMALAR	82

2.2.1. Kübizm, Fütürizm ve Alman Ekspresyonizmi	83
2.3. ANTİ ESTETİK TAVRIYLA DADA.....	94
2.3.1 Marcel Duchamp	102
2.4. DUCHAMP SONRASI DÖNEMDE ESTETİK ALGISI	110
2.4.1. Sürrealizm.....	110
2.4.2. Soyut Dışavurumculuk	116
2.4.3. Neo-Dada.....	122
2.4.4. Avrupa’da Yeni Figüratif Sanat	131

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KAVRAMSAL SANAT (1960) VE KAPSAMINDAKİ OLUŞUMLARIN ESTETİK ALGISI

3.1. KAVRAMSAL SANAT TERİMİ VE KAPSAMI.....	136
3.2. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE KAVRAMSAL SANAT VE ESTETİK ALGISI.....	138
3.3. KAVRAMSAL SANAT KAPSAMINDAKİ OLUŞUMLAR VE ANTİ ESTETİK SÖYLEMLERİ.....	155
3.3.1. Fluxus	155
3.3.2. Yoksul Sanat.....	161
3.3.3. Arazi Sanatı	164
3.3.4. Happening.....	168
3.3.5. Performans Sanatı.....	172
3.3.6. Enstalasyon.....	178
3.3.7. Video Sanatı	183
SONUÇ	187
KAYNAKÇA.....	191

ÖZGEÇMİŞ	198
----------------	-----



ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****1960 VE SONRASI BATI SANATININ ESTETİK ALGISI****Gizem Bengisu ALKAN****Tez Danışmanı: Doç. Evren KAVUKCU****2020, 198 Sayfa**

Sanat, insanlık tarihinin başlangıcından bu yana her zaman var olurken varlık sebebi hiçbir zaman aynı kalmamıştır. Öyle ki yaşamın içinde bir etkinlik olan sanat, devamlı bir gelişim ve değişim içinde olan dünyaya paralel olarak sürekli bir devinim göstermiş ve gelişmeye devam etmiştir.

Estetik konusu ise resim sanatında başat bir kavram olarak karşımıza gelmektedir. Birçok düşünürün, sanatçının üzerine tanımlamalar ve teoriler geliştirdiği estetik konusu, yaşanan çağın tarihsel gelişmelerinden, kültürel, ekonomik, politik, sosyolojik, dini, ahlaki, teknolojik, psikolojik, felsefi birçok unsurdan etkilenecek tıpkı sanat gibi sürekli bir değişim geçirmiş ve ilerleme göstermiştir. Bundan dolayıdır ki resim sanatında da her dönemin kendine özgü bir estetik algısı geliştirdiği gözlenmiştir.

Bu tez çalışmasında 20. Yüzyıl Batı Sanatında estetik olgusunun bütünüyle terkedilmesiyle, anti estetik haz ve anti görsel deneyimleriyle ön plana çıkan Kavramsal Sanattaki estetik algının izleri sürülmeye çalışılmıştır. İlk bölümde, estetik kavramı ve bazı felsefi düşünürlerin estetik anlayışı konuları incelenmiştir. İkinci bölümde, 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar sanat akımlarının estetik algısı doğrultusunda gelişme gösteren yapıtlardan örnekler, toplumsal ve düşünsel olarak ele alınmış ve değişen estetik algısı ekseninde Batı sanatının geldiği süreçler, içindeki oluşumlar, eğilimler, sanatçıların üretimleriyle incelenerek ortaya konulmaya çalışılmıştır. Avangard sanat anlayışlarıyla birlikte estetik normların yaşadığı kırılmalar sonucu birincil kaygı olmaktan çıkan estetik normlar Kübizm, Fütürizm, Alman Dışavurumculuğu gibi akımların üretimleriyle ele alınmıştır. Ardından günlük hayattan sıradan nesnelerin sanat statüsüne yükselmesiyle ilgili olarak Dada ve Duchamp, Duchamp sonrası Estetik algısı (Sürrealizm, Neo-Dada, 2. Dünya Savaşı ve Avrupa'da Yeni Figüratif Sanat, Soyut Dışavurumculuk gibi akımlar) incelenerek çeşitli sanatçıların eserlerine yer

verilmiştir. Tezin son bölümünü oluşturan üçüncü bölümde ise anti-estetik duruşun günümüz sanatında etkisi süren önemli yansımalarından biri olan Kavramsal Sanat ve içerisindeki oluşumların estetik anlayışları, konu dâhilinde üretim yapmış olan sanatçılardan örneklerle yer verilerek incelenmiş olup 1960 ve sonrası Batı Sanatının estetik algısı ortaya konulmaya çalışılarak anti-estetik algıya nasıl gelindiği sorularına cevap aranmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Estetik, Estetiğin Felsefi Düşünürleri, Çağdaş Sanat, Kavramsal Sanat.



ABSTRACT

MASTER THESIS

AESTHETIC PERCEPTION OF WESTERN ART AFTER 1960

Gizem Bengisu ALKAN

Advisor: Assoc. Prof. Evren KAVUKCU

2020, 198 Pages

Art has always existed since the beginning of human history, while the reason for its existence has never remained the same. That art, which is an activity in life, has exhibited a continuous motion and has continued to develop in parallel with the constant development and change of the world.

The subject of aesthetics is a predominant concept in the art of painting. The concept of aesthetics, on which many thinkers and artists develop definitions and theories, has undergone a continuous change and progress just like art, by being influenced by the historical developments of the period and many factors such as cultural, economic, political, sociological, religious, moral, technological, psychological and philosophical. That is the reason why every period has been observed to develop a unique aesthetic perception in the art of painting.

In this thesis, while trying to trace the aesthetic perception in Conceptual Art which comes to the forefront with the anti-aesthetic pleasure and anti-visual experiences upon the complete abandonment of the aesthetic phenomenon in art in the 20th Century Western Art, in the first chapter, the concept of aesthetics and the philosophical thinkers of aesthetics are examined. In the second chapter, through following the chronology from the 14th to the 20th century, the examples of the works that developed in line with the aesthetic perception of the art movements were discussed socially and intellectually and the processes, formations and tendencies of Western art in the axis of changing aesthetics perception were tried to be revealed by using the production of the artists. The aesthetic norms, which were no longer the primary concern as a result of the cracks undergone in them with the avant-garde conceptions of art, were addressed with the production of such movements as Cubism, Futurism and German Expressionism. Then, concerning the rise of ordinary objects of daily life to the status of art, Aesthetic

perception of Dada, Duchamp, and post-Duchamp (movements such as Surrealism, Neo-Dada, New Figurative Art in Europe of World War II and Abstract Expressionism) were examined through the works of various artists. In the third part of the thesis which constitutes the last part, the aesthetic perception of Conceptual Art, which is one of the important reflections of the anti-aesthetic stance in today's art, and of the formations within it, were examined by giving examples from the artists who have produced in the subject, while the questions regarding how the anti-aesthetic perception has been adopted were tried to be answered by trying to put forward the aesthetic perception of Western Art after 1960.

Keywords: Aesthetics, Philosophical Thinkers of Aesthetics, Contemporary Art, Conceptual Art.



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 2.1. Meryem Ana ve Çocuk İsa, Azizler Ve Meleklerle Birlikte, İS Altıncı Yüzyıl, Aziz Katherina Manastırı, Sina Dağı, Mısır.	24
Görsel 2.2. Masaccio, “Vergi Parası”, 1424-28, 255x 598 cm, Brancacci Şapeli, Santa Maria Del Carmine Kilisesi, Floransa.	28
Görsel 2.3. Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa”, 1503-1507, 77x53 cm, kavak panel üz. Y. b. , Louvre Müzesi.	30
Görsel 2.4. Michelangelo, “Âdem’in Yaratılışı”, 1511 civarı, 2,8 m x 5,7 m, Fresk, Sistina Şapeli, Vatikan.	32
Görsel 2.5. Rafaello, “Atina Okulu”, 1510- 1511, 500x770 cm, Fresko, Stanza della Segnatura, Papalık Sarayı, Vatikan.....	33
Görsel 2.6. Tiziano, “Urbino Venüsü”, 1534, 119 x 165 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Uffizi Galerisi, Floransa.	34
Görsel 2.7. Giorgione, “Fırtına”, 1507, 82x73 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Galleria dell’Academia, Venedik, İtalya	35
Görsel 2.8. Jan Van der Eyck, “Meryem ve Çocuk İsa İle Rahip Joris Van Der Paele”, 1436, 122x157 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, Groningemuseum, Brugge, Belçika	36
Görsel 2.9. Pieter Brugel, ‘Karda Avcılar’,1565, 117x162 cm, Ağaç Üzerine Yağlı Boya, Kunstgeschichte Museum, Viyana	37
Görsel 2.10. Pieter Aertsen, ‘Mısır’ a Kaçış’, 1551, 123x175, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Bonnefantan Müzesi, Maastricht, Hollanda.	38
Görsel 2.11. Hieronymus Bosch, ‘Çarmıhın Taşınması’, 1485, 83.5x76.7 cm, P.Ü.Y.B, Güzel Sanatlar Müzesi, Ghent, Belçika.	39
Görsel 2.12. Albrecht Dürer, ‘Sanatçının Annesinin Portresi’, 1514, Kâğıt üzerine kömürkalem, 42.2 x 30.6 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Almanya.....	39

- Görsel 2.13.** Parmigianino, ‘ ‘ Uzun Boyunlu Meryem’’, 1535, 216x132 Cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.....42
- Görsel 2.14.** El Greco, “Laokoon”, 1610-14, 137x172 cm, Tuval üzerine Yağlı Boya, National Gallery of Art, Washington, DC, ABD43
- Görsel 2.15.** Giuseppe Arcimboldo, “Kış”, 1573. 61x51 cm, Ağaç Üzerine Yağlı Boya, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya44
- Görsel 2.16.** Gianlorenzo Bernini, “Azize Terasa’ nın Vecdi”, 1645-52, mermer, 350 yükseliğinde, Santa Maria della Vittoria, Roma.....47
- Görsel 2.17.** Bartolome Esteban Murillo, ‘ ‘Kutsal Meryemin Lekesiz Gebeliği’’, Yaklaşık 1678, 274x127, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Museo Del Prado, Madrid, İspanya.....48
- Görsel 2.18.** Michelangelo Merisi Da Caravaggio, “Meryem’in Ölümü”, 1604-06, 369x245 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Musée Du Louvre, Paris, Fransa.49
- Görsel 2.19.** Artemisia Gentileschi “Judith’in Holofernesin Başını Kesmesi”, 1620, 199x162.5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Uffizi, Floransa, İtalya.....50
- Görsel 2.20.** François Boucher, “Salıncak”, 1767, 81x64 cm, T.Ü.Y.B. ,Wallace Koleksiyonu, Londra, Birleşik Krallık.52
- Görsel 2.21.** Jacques- Louis David, ‘ ‘Horasların Yemini’’, 1784, 330x425 cm, T.Ü.Y.B. ,Louvre, Paris, Fransa.54
- Görsel 2.22.** . Henry Fuseli, “Karabasan”, 1781, 101x128 cm, T.Ü.Y.B. , Detroit Institute of Arts, ABD.....56
- Görsel 2.23.** Francisco de Goya, “3 Mayıs”, 1808, 268x347 cm, T.Ü.Y.B. , Museo del Prado Madrid, İspanya57
- Görsel 2.24.** Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, 1830, 260x325 cm, T.Ü.Y.B. , Louvre, Paris, Fransa.57
- Görsel 2.25.** Gustave courbert, ‘ ‘Sanatçının Atölyesi: Sanatsal ve Ahlaki Yaşamımın Yedi Yılımı Özetleyen Gerçek Alegori’’, 1854-55, 361x598 cm, T.Ü.Y.B, Musee d’Orsay, Paris, Fransa60

Görsel 2.26. Honore Daumier, ‘‘Çamaşırcı Kadın’’, 1863, 49x33 cm, A.Ü.Y.B. , Musee d’Orsay, Paris, Fransa.	60
Görsel 2.27. Edouard Manet, ‘‘Kırda Öğle Yemeği’’, 1862-63, 208 x 264.5 cm, T.Ü.Y.B. Musee d’Orsay, Paris, Fransa	62
Görsel 2.28. James McNeill Whistler, ‘‘Beyaz Senfoni No. III.’’, 1865-67, 52x76.5 cm, T.Ü.Y.B. , The Baker Institute of Fine Arts, Birmingham, Birleşik Krallık	67
Görsel 2.29. Claude Monet, ‘‘İzlenim, Gündoğumu’’1872, 48x63 Cm, T.Ü.Y.B. , Musee Marmottan, Paris, Fransa	70
Görsel 2.30. Edgar Degas, ‘‘Bale Sınıfı’’, 1871-74, 85x75 Cm, T.Ü.Y.B. , Musee D’ Orsay, Paris, Fransa	71
Görsel 2.31. Paul Cezanne, ‘‘Sainte- Victorie Dağı Ve Büyük Çam Ağacı’’, yaklaşık 1882, 67X92.5 cm, T.Ü.Y.B. , The Courtauld Gallery, Londra, Birleşik Krallık	73
Görsel 2.32. Paul Gauguin, ‘‘ Ta Matete’’, 1892, 73,2X91,5 cm, T.Ü.Y.B. , Kunstmuseum Basel	74
Görsel 2.33. Vincent Van Gogh, ‘‘Gece Teras Kafe’’, 1888, 81X65.5 Cm, T.Ü.Y.B. , Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, Hollanda.....	75
Görsel 2.34. Henri De Toulouse-Lautrec, ‘‘Moulin Rouge: Dans’’,1890, 116x150 Cm, T.Ü.Y.B. , Philadelphia Museum Of Art, ABD.....	76
Görsel 2.35. Georges-Pierre Seurat, ‘‘Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Öğleden Sonrası’’,1884, 207.5 X308 Cm, Art İnstitute Of Chicago, ABD.....	77
Görsel 2.36. Gustave Moreau, ‘‘Oedipus ve Sfenks’’, 1864, 206,4 x 104,8 cm, t.ü.y.b, Metropolitan Museum of Art, New York.....	79
Görsel 2.37. Henri Matisse, ‘‘Madam Matisse: Yeşil Çizgi’’, 1905, 40X32 cm, T.Ü.Y.B. , Danimarka Ulusal Galerisi, Kopenhag, Danimarka	81
Görsel 2.38. Anrea Dreain, ‘‘Riou Üzerindeki Köprü’’, 1906, 82.5X101.5 Cm, T.Ü.Y.B. , Museum Of Modern Art, New York, ABD	81

- Görsel 2.39.** Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907, 243.9x233.7cm, T.Ü.Y.B. , Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.....85
- Görsel 2.40.** Fernand Leger, “La Sortie Des Ballets Russes”, 1914, 136x100.5 Cm, T.Ü.Y.B. , Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.....87
- Görsel 2.41.** Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak, No. 2” ,1912, 147x89 Cm, T.Ü.Y.B. , Philadelphia Museum Of Art, ABD.....88
- Görsel 2.42.** Umberto Boccioni, “Bisikletçinin Dinamizmi”, 1913, 70x96 cm, T.Ü.Y.B. , Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.....90
- Görsel 2.43.** Ernst Ludwig Kirchner “Kıyıdaki Çıplak Oğlan Ve Kız” ,1913, 104x76 Cm, T.Ü.Y.B. , Salzburg, Avusturya.....93
- Görsel 2.44.** Franz Marc, “Hayvanların Kaderi”, 1913, 196x266 Cm, T.Ü.Y.B. , Kunstmuseum, Basel, İsviçre94
- Görsel 2.45.** Raoul Hausmann, “Sanat Eleştirmen”, 1919, 32x23.5 cm, Kâğıt Üzerine Taş Baskı ve Fotokolaj, Tate Koleksiyonu, Londra.....99
- Görsel 2.46.** George Grosz, “Sabah Saat Beşte, İdareci Sınıfın Yüzü”, 1921....100
- Görsel 2.47.** Kurt Schwitters, Merz Binası, Hanover’ deki binanın içi, 1923’ te başlanmıştır.....101
- Görsel 2.48.** Duchamp, ”Fountain”(Çeşme), 1917 orijinali kayıp, replikası 1964, porselen pisuvar, 38. 1 × 48. 9 × 62. 5 cm, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA).105
- Görsel 2.49.** Marcel Duchamp, Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove, 1938, Paris Güzel Sanatlar Galerisi’nde Uluslararası Sürrealizm Sergisi için çevre düzenlemesi, Paris.105
- Görsel 2.50.** Marchel Duchamp, “Büyük Cam” , 1915-23, Cam Paneller Üzerine Yağlıboya, Vernik, Kurşun Folyo, Kurşun Tel Ve Toz, 272,5x175,8cm.106
- Görsel 2.51.** Marcel Duchamp, “L. H. O. O. Q.”, 1919, Leonardo Da Vinci’nin Mona Lisa’sının reproduksiyonu üzerine kurşun kalemle müdahale, 19, 7X12, 4cm, Özel Koleksiyon Roma.....107

- Görsel 2.52.** Marcel Duchamp, "Etant Donnes", 1946-1966, Karışık teknik asamblaj, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. 108
- Görsel 2.53.** Marcel Duchamp, "Boite- en- Valise", 1941, Deri bir valiz içinde sanatçının 69 yapıtının minyatür replikaları ve renkli reproduksiyonlarını içeren, kumaş kaplı karton kutu (320 kopya). 109
- Görsel 2.54.** Marcel Duchamp "Bottle Rack", 1914, Orijinali kayıp, replikası 1964, Galvanize metal, 64 × 24 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris..... 110
- Görsel 2.55.** Joan Miro, "Hirondella Amour", 1933-34, 199x248 Cm, T.Ü.Y.B. , Museum Of Modern Art, New York, ABD..... 113
- Görsel 2.56.** Salvador Dali, "Belleğin Sürekliliği", 1931, 24x33 Cm, T.Ü.Y.B. , Museum Of Modern Art, New York, ABD..... 114
- Görsel 2.57.** Rene Magritte, "İmgelerin İhaneti-1" , 1929, 64.5x94 Cm, T.Ü.Y.B. , Los Angeles, Sanat Müzesi..... 114
- Görsel 2.58.** Meret Oppenheim' İn "Tüylü Kahvaltı" , 1936, Tüy Kaplı Tabak, Bardak Ve Kaşık, Yüksekliği 7 cm. fincanın çapı 12 cm, tabağın çapı 24 cm, kaşığın uzunluğu 20.5 cm. Modern Sanatlar Müzesi, New York..... 115
- Görsel 2.59.** Willem De Kooning, "Kadın I", 1950-52, 242X542 CM, T.Ü.Y.B. ,Museum Of Modern Art, New York, ABD..... 119
- Görsel 2.60.** Jean Dubuffet, "Woman Grinding Coffee" (Kahve Öğütücüsü), 1945, 116.2 x 88.9 cm, Tuval üzerine kumlu alçı, yağ ve katran, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. 120
- Görsel 2.61.** Barnett Newman, "Vir Herocious Sublimis, 1950-51, 242x542 Cm, T.Ü.Y.B. , Museum Of Modern Art, New York, ABD..... 121
- Görsel 2.62.** Robert Rauschenberg, Charlene, 1954, 320x 225 cm, tuval üzerine kolaj. 123
- Görsel 2.63.** Robert Rauschenberg, Yatak, 1955, , 191.1 X 80 X 20.3 Cm, Yastığın Üzerine Yağ Ve Kalem, Yorgan Ve Ahşap Destekler Üzerine Levha, Museum Of Modern Art, New York, ABD..... 124

- Görsel 2.64.** Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir” ,1956, 26x 25 Cm, Kolaj, Kunsthalle Tübingen, Almanya. 125
- Görsel 2.65.** Andy Warhol, Yirmi Marilyn, 1962, 197x 116 cm, Özel koleksiyon. 126
- Görsel 2.66.** Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1964, 43.3 x 43.2 x 36.5 cm, Sentetik polimer boya ve ahşap üzerine serigrafi mürekkebi. 128
- Görsel 2.67.** Yves Klein, Mavi Dönemin İnsanölçümleri (Antropometri), 9 Mart 1960, Performans, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi, Paris. 129
- Görsel 2.68.** Yves Klein, “Boşluk”, 1958, Enstalasyon, Iris Clert Galerisi, Paris. 129
- Görsel 2.69.** Arman, “Dolu”, 1960, Buluntu Nesnelerle Enstalasyon, Iris Clert Galerisi, Paris..... 130
- Görsel 2.70.** Francis Bacon, “Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüd”, 1962, 3 panel, her bir panel 1988x 145 cm, Tuval üzerine kum ve yağlıboya, , Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD. 133
- Görsel 2.71.** Francis Bacon, ”Self Portrait”, 1969, T. Ü. Y. B. , 35. 5 x 30. 5 cm, Özel Koleksiyon 133
- Görsel 2.72.** Lucian Freud, “Kız ve Beyaz Köpek”, 1950-51, 76x 101.5 cm, T.Ü.Y.B. , Tate Britian, Londra, Birleşik Krallık. 134
- Görsel 2.73.** Georg Baselitz, “Boşa Geçen Büyük Gece Eimer” , 1962, 250 Cm × 180 Cm, T. Ü. Y. B. , Museum Ludwig, Köln, Almanya. 135
- Görsel 3.1.** Robert Rauschenberg, “Silinmiş De Kooning Çizimi” ,1953, 64x55 cm, San Francisco, Museum Of Modern Art..... 139
- Görsel 3.2.** John Cage, 4’ 33”, 1952 140
- Görsel 3.3.** Piero Manzoni, “Merda de Artista”, 1961, Konserve kutuları, 48 x 65 x 65 mm 141
- Görsel 3.4.** Joseph Kosuth, “Bir Ve Üç Sandalye”, 1965, Ahşap Ve Gümüş Jelatin Fotoğraf, 82x38x53 Cm (Sandalye), Sandalye Boyutındaki Fotoğrafın Üst

Kenarına Yerleştirilmiş Metin Paneli (Sanatçının Açıklaması), Museum Of Modern Art, New York, ABD 1970	148
Görsel 3.5. Joseph Kosuth, “Bir Ve Beş Saat”, 1965, Yerleştirme Görünümü, , İki Duvar Sat Ve Üç Tane Monte Edilmiş Fotostat Tanımı, Tate Galerisi, Londra Joseph Kosuth, “Söylenmeyenin Oyunu”, 1989, Estelasyon	149
Görsel 3.6. Joseph Kosuth, “Sıfır Ve Değil”, 1985, Yerleştirme (ayrıntı), St. Pierre Müzesi, Lyon.....	152
Görsel 3.7. La Monte Young’ Un Müziği Eşliğinde Name June Paik, Baş İçin Zen 1962, Kağıt Üzerine Domates Suyu Ve Mürekkep	157
Görsel 3.8. Yoko Ono, “Cut Piece” , 1964, Performans, Kyoto, Japonya Yamaichi Konser Salonu	158
Görsel 3.9. Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır”, 1965...	160
Görsel 3.10. Joseph Beuys, “Ben Amerika’ yı Seviyorum Amerika’ da Beni Seviyor”, 1974, New York,	160
Görsel 3.11. Joseph Beuys, Süpürme, 1 Mayıs 1972, Karl Marx Meydanı, Berlin	161
Görsel 3.12. Mario Merz, “Nesne, Gizle Kendini”, 1968, 210x110 Cm, Demir Çubuklar, Tel Örgü, Yün Dolu Keten Keseler Ve Neon Işık, Ileana Ve Michael Sonnabend Koleksiyonu, New York, ABD	163
Görsel 3.13.. Jannis Kounelles, “Cavalli”, 1969, Yerleştirme Görünümü, Canlı Atlar, Attico Galerisi, Roma.....	163
Görsel 3.14. Michelangelo Pistoletto, Paçavralar İçinde Venüs, 1967-74, 212x340x110 Cm, Mermer Ve Kumaş, Tate Modern, Londra Birleşik Krallık..	164
Görsel 3.15. Roberth Smithson, “Spiral Jetty”, 1969-70, Kaya, Kaya Tuzu Ve Torak, Büyük Tuz Gözü, Utah, ABD.	167
Görsel 3.16. Christo ve Jeanne- Claude, “Sarılıp Sarmalanmış Kıyı”, Little Boy, Kumaş ve 50 km uzunluğunda ip, 1968-69, Avustralya	168
Görsel 3.17. Allan Kaprow, “6 Bölümde 18 Oluşum”, 1959, Rueben Galerisi..	169

Görsel 3.18. Alan Kaprow “Avlu”, 1962.....	171
Görsel 3.19. Vito Acconci, 1971, Performans, New York Sonnabend Gallery.	174
Görsel 3.20. Vito Acconci, ”Trademark” (Tescilli Markalar), 1970, Performans, New York.....	174
Görsel 3.21. Hermann Nitsch, ”80. Eylem”, 1984, Viyana.	175
Görsel 3.22. Carolee Schneemann, “İç Parşömen Kâğıdı”, 1975.....	176
Görsel 3.23. Marina Abramovic, “Yedi Basit Evler” Serisinde Yer Alan Ve 2005’ Te Bir Tekrarını Yaptığı Thomas’ In Dudakları Adlı Performansından Bir Kare, 2005, R. Guggenheim Museum, New York, ABD.....	178
Görsel 3.24. Judy Chicago, “Akşam Yemeği Partisi”, 1974-75, Ahşap, seramik, kumaş, metal, boya, 1463x1280x91.9.	180
Görsel 3.25. Christo ve Jean Claude, “Paketlenmiş Reichstag, Berlin” ,1971- 95, Alüminyum yüzey ile polipropilen kumaş ve ip, Berlin, Almanya.....	181
Görsel 3.26. Daniel Buren, ‘Buren’s Columns’ (Buren’in Kolonları) Palais Royal, Paris, 1986.	182
Görsel 3.27. T. Emin "My Bed" ,1998.....	182
Görsel 3.28. Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı”, 1991, Köpekbalığı, Cam, Meral, Silikon Ve %5 Formaldehit Çözelti, 217x543x180 Cm, Özel Koleksiyon.	183
Görsel 3.29. Name June Paik, “Tv Çellosu Ve Gözlükleriyle Charlotte Moorman”, 1971.....	185
Görsel 3.30. Nam June Paik, , 1974, Video Yerleştirme.	186
Görsel 3.31. Bill Viola, "Hayret eden Beşli", 2000..	187

ÖNSÖZ

Akademik eğitimim ve tez çalışmam sürecinde değerli katkılarından dolayı atölye hocam ve danışmanım sayın Doç. Dr. Evren KAVUKÇU'ya, sonsuz sevgi ve destekleriyle beni sarmalayıp güçlü kılan, bu hayattaki en büyük şansım olan canım aileme, ikinci ailem olan ALKAN ailesine ve dostlarıma en içten duygularıyla sonsuz teşekkür ederim.

Son olarak, akademi yolundaki hayallerime dokunarak ideallerimi gerçekleştirebilmem için bana her türlü desteği sunan değerli eşim Himmet ALKAN'a, sonsuz desteğinden dolayı ayrıca teşekkürü borç bilirim.

Erzurum- 2020

Gizem Bengisu ALKAN

GİRİŞ

İnsanın sanatsal alandaki girişimlerine baktığımızda bu çabalar insanlık tarihinin başlangıcından beri var olarak bugüne değin gelmiştir. Bu süreçte başlarda sadece doğadan yararlanarak sanatsal etkinliğini sürdüren insan zamanla üretmeye ve çevresinde değişen ve gelişen toplumsal, siyasal, kültürel, ekonomik, teknolojik olgularla daha çok ilgilenmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra hızla değişen ve gelişen toplumun ihtiyaç ve beğenilerinin sanata ve sanatçıya yansması sonucunda yeni arayışlar ortaya çıkmış ve daha da bilinçlenen insan, fikirlerini, ideallerini ifade eden sanatsal üretimler oluşturmaya çalışmıştır. Bunu gerçekleştirirken plastik sanatlarda başat bir kavram olan estetik konusundan faydalanmışlardır. Ancak estetik değerler yaşanan çağa, topluma göre farklılık gösterirken tarihsel, kültürel, ekonomik, politik, sosyolojik, psikolojik, teknolojik, dini, ahlaki ve felsefi süreçler gibi pek çok unsur etkisinde şekillenmeye devam etmiş, değişen yaşam koşulları ekseninde sanata yansiyarak sanatçının sanata olan bakış açısında değişimler yaratmış ve onları yeni arayışlara yönlendirmiştir.

Aynı zamanda yaşanan dönem koşulları içerisinde estetik konusu üzerine pek çok düşünürün geliştirmiş olduğu teoriler sanat alanına ve sanatçıya yansırken geliştirilen her türlü estetik norm zamanla değişime uğrayarak şekillenmeye devam etmiştir. Bu süreçte ilk radikal değişimler olarak nitelendirebileceğimiz arayışlar öncelikle Modern Sanatta kendisini hissettirmeye başlamış ve estetik değer normlarında kırılmalar sanatsal üretimlerde kendini göstermeye başlamıştır. Ardından Duchamp'ın sanatta devrim yaratan bir eylem olarak hazır nesneleri (1917 tarihli "Çeşme" isimli pisuvarı) sanat eseri olarak önermesi, sanatta yapıtın biçiminden önce kavramı ve düşünceyi ön plana çıkarması, sanat ile sanat yapıtındaki temel ve klasik estetik olgusunu yerle bir ederken 20. yüzyıl sanatının ve estetik algısının şekillenmesine zemin hazırlayarak yepyeni bir sayfa açmıştır.

Gelenekselleşen klasik estetik normları sekteye uğratan Duchamp'ın bu devrimi sonradan gelen sanatçıların farklı ifade yolları kullanmasına olanak sağlamış, git gide özgürleşen sanatçılar klasik ve geleneksel biçimciliği aşarak estetik normları terk etmiş ve sanatta tabu olarak görülen her şeyi yıkmaya eğilimi göstermişlerdir.

Duchamp tarafından zemini oluşturulan Kavramsal Sanat 1960 yılından itibaren

etkinlik göstermeye başlamıştır. Bu akımda sanat içinde görsel hazza ve deneyime hizmet edecek nesneler sanat yapısından bütünüyle dışlanarak iletilmek istenilen düşünce ön plana çıkarılmıştır. Düşünsel temelinin kaynağını Duchamp'tan alan Kavramsal Sanat (1960) ve kapsamındaki oluşumların sanattaki estetik ve görsel deneyime karşı anti-estetik bir kimliğe büründükleri gözlenmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

ESTETİK VE FELSEFİ DÜŞÜNÜRLERİ

1.1 ESTETİK

Estetik kelimesi ve konusu için geçmişten günümüze birçok sav ortaya atılmış, birçok tanımlama yapılmıştır. Tanımına geçmeden önce estetik sözcüğünün kökenine baktığımızda; Yunanca aisthanesthai veya aisthesis sözcüklerinden geldiği görülmektedir. “Aesthesis” sözcüğü duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi “aisthanesthai” sözcüğü de duyu ile algılamak anlamına gelir (Tunalı, 1979: 13). Estetik terimine baktığımızda geçmişten günümüze kadar güzel- çirkin gibi kavramlarla beraber kullanıldığı görülmüştür ancak güzel kavramı anlam olarak estetikten ayrılmasına karşın birbirlerini tamamlayıcı unsurlar olarak karşımıza çıkarlar.

Estetik terimini günümüzdeki anlamıyla ilk kullanan ve felsefeye kazandıran Chr. Wolff'un öğrencisi olan Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten, 1750-1758 yılında yayınladığı Aesthetica adlı yapıtında bu bilimi ilk kez temellendirerek konusunu belirlemiş ve sınırlarını çizmiştir. Estetiğin kuramsal temellerini oluşturan Baumgarten, estetiği açık ve seçik şekilde var olmayan bilginin yani "duyusal bilginin bilimi" olarak tanımlamış ve açık seçikliğin, estetik bilginin ölçüsü olmadığını öne sürmüştür. Ona göre açıklık ve seçiklik zihni bilginin ölçüsü iken estetik bilginin özelliği bulanık olması ve açık seçik olmamasıdır. Baumgarten zihni bilginin kaynağını mantıkta görmüş, estetiği ise duygusal bilginin mantığı olarak nitelemiştir. Baumgarten'e göre estetik, bir çeşit mantıktır ve estetiğin özü mantıktan çok da farklı değildir. Çünkü her ikisinin de temelinde doğru bilgiyi, hakikati bulmak vardır. Ancak mantık, açık seçik olan algı alanını incelerken; estetik ise duyusal algı alanını inceler. Her ne kadar hakikate ulaşmak mantık ve estetiğin paralel amacı olsa da mantığın düşündüğü hakikat ile estetiğin aradığı hakikat, biçim bağlamında birbirinden farklıdır. Mantığın aradığı doğruluk, zihnin nesnelere uygunluğu iken estetiğin aradığı doğru bilgi, güzelliştir. Baumgarten'in “mantığın küçük kız kardeşi” olarak adlandırmış olduğu estetik, güzel üzerine düşünür, ne olduğu üzerine araştırmalar yapar ve güzellik ve duyusal yetkinliği kendine konu edinir. Böylece estetik “güzel üzerine düşünme” sanatı olarak karşımıza çıkar. Fakat Baumgarten'ın, estetiği güzellik denilen değeri araştıran bir bilim olarak adlandırması, estetiğin araştırma alanını daraltacağını ve bu alanı belli bir çerçeveye

sınırlandıracağını düşündürmüştür. Çünkü estetik bir değer felsefesi, değer bilimi olarak anlaşılsa dahi bu bilimin içinde güzellik değeri gibi farklı değerler de yer almaktadır. Durum böyle iken estetiği sadece güzel değeri olarak açıklamak, estetiğin sorun alanını belli bir kalıba sokmak olacaktır. Örneğin Kant, Fr. Schiller, K. Rosenkraz, L. Wittgenstein'e göre yüce, trajik, komik, zarif, ilginç, çocuksu (naif), soylu, çekici ve hatta çirkin bile estetiğin inceleyeceği değerler içine girebilir. Bütün bu değerler en az güzellik kadar estetik ile bağlantılıdır ve hepsinin estetik anlamı vardır. Örneğin Kant, Yargı Gücünün Eleştirisi isimli eserinde güzelliği incelediği gibi yüceyi de inceler. Fr. Schiller, güzelin yanında hoş-çekici olanı, soyluluğu, duyusalı, çocuksuluğu-naifliği de estetik değerler olarak ele alır. Hegel'in öğrencilerinden olan Karl Rosenkranz ise çirkinliği bile bir estetik kategorisi olarak algılamıştır (Tunalı, 1998: 13-16).

Erinç'e göre estetik, güzele dair olan sorgulamanın ötesine geçerek daha güzeli ve en güzeli sorgulamaktadır. Bu sebeple estetiği bir beğeni düzeyi değil bir araştırma süreci olarak bitmeyen ve kesilmeyen bir süreç olarak değerlendirmiştir (Erinç, 2004: 127). O halde Erinç'in tanımından yola çıkarak denilebilir ki estetik konusunun varacağı bir son bulunmamaktadır. Öyle ki, gelişen ve değişen dünyada sürekli bir devinim içinde olan sanatta estetik konusunun durağan kalmasını beklemek ve belirli bir çerçeveye sığdırmak pek olanaklı bir durum değildir.

Çağdaş estetikçilerden Etienne Souriau'ya göre estetik, dönüşlü (reflexive) düşüncenin bir biçimidir. Başka bir deyişle, insan aklının, kendisine bütün tapınakları, katedralleri, sarayları, heykelleri, resimleri, ezgileri, senfonileri ve bütün şiirleri yaratma olanağı veren kendi eylemi üzerinde durup düşünmesidir (Doğan, 2001: 17).

Bu tanımdan yola çıkarak estetik insan aklının kendi sanatçı eylemi üzerinden düşünmesine bağlandığında, her yer ve zaman için geçerli olan bir sanat olgusu kuramından söz eden bir estetik olamayacağı açıktır. O halde estetiğin dogmatik normlar ve evrensel yargıları içerdiğini düşünmek doğru olmayacaktır. Çünkü günümüzde de sınırlarını genişletmeye devam eden estetik ile sanatın içerisinde bulunan değişkenlik alanı birbirlerine eşdeğerdir. Bu sebeptendir ki estetiği sadece güzelliklerin bilimi olarak adlandırmak yaşadığımız çağda kabul edilebilir bir şey değildir. Öncelikle güzel, belli bir evrensel bir sezgiyle kavranan, onun nesnesi olabilen bir şey değildir. Estetik görecelik, farklı insanların ve farklı toplumların güzel olarak kabul ettiği bir

şeyin, bir başka kişi ya da toplumca güzel olmadığını göstermiştir bizlere. Kendi döneminin koşullarına göre her halk, uygarlık ve sınıf zamanla kendi güzel kavramlarını geliştirmiştir. Çünkü güzellik dediğimiz kavram zaman içerisinde bir çağdan başka bir çağa, toplumdan topluma ve insandan insana, yaş, statü, meslek, içinde bulunulan sosyal ve psikolojik duruma göre farklılık gösteren bir değerdir. Bu yüzden her dönemin kendine özgü bir güzellik anlayışı bulunur. Ayrıca sanatın salt güzellikleri değil tam aksine kimi zaman çirkinlikleri de dile getireceğini savunan sanatçı ve düşünürlerin olduğu da düşünülürse, estetik konusunu sadece güzel kavramına bağlamanın eksikliği daha net ortaya çıkar (Dogan, 2001: 18-21).

Avner Ziss, “Estetik” adlı kitabında, estetiği güzelin bilimi olarak tanımlarken bu konu üzerindeki görüş ayrılıklarına şu şekilde değinmektedir:

Estetiğin tanımıyla ilgili görüş ayrılıkları, en başta, birbiriyle uzlaşmaz iki savdan kaynaklanırlar. Birinci sava göre estetiğin bir tek konusu olur: Sanatın evrim yasaları ve sanatsal yaratının özü (nature); öyleyse o, sadece, genel sanat kuramı olarak kendini gösterecektir. Öteki görüşe göre ise, estetik ile genel sanat kuramı birbirinden bütünü ayrı iki bilimdir: Genel sanat kuramı, sanattaki evrim yasalarını ve sanatsal yaratının özünü inceler; buna karşılık estetik de sanatta ve gerçeklikte güzelin bilimidir (Ziss, 2009: 1).

Estetik konusu, resim sanatındaki başat kavramlardan biridir. Estetik üzerine yapılan tanımlamalar, düşünürler tarafından geliştirilen karşıt düşünceler ve toplumsal neden sonuçlar estetik konusunu etkilerken bu zaman zarfı içinde estetiğin kendisi de belli bir noktada kalmamış ve sürekli bir değişim geçirerek ilerlemeye devam etmiştir. Bu açıdan yaşadığımız çağın estetiğine bakacak olduğumuzda, estetik üzerine düşünceler ve teoriler geliştiren düşünürlerin estetik anlayışıyla tam bir örtüşme göstermediğini görürüz. Çünkü düşünürlerin incelediği estetik, yaşadıkları dönemin koşullarına göre şekillenme göstermiştir. Özellikle günümüzde çağdaş sanatın gelişimi ve eğilimleriyle estetiğin de sınırlarını aşarak genişlediği gözlenmiştir. Estetik bilminde yapı değişikliğinin kökeni, estetiğin incelemiş olduğu olayların tarih içindeki nesnel evriminde, özellikle çağdaş sanatın gelişim çizgisinde ve eğilimlerinde yatar (Ziss, 2009: 5). O halde çağdaş sanat kapsamında yeni biçimlerin, yeni sanatsal oluşumların ortaya çıkışı estetiğin de değişimine ve büyümesine neden olurken; bu durum gerek sanatçıyı gerek izleyiciyi gerekse de konu üzerine araştırma yapan düşünürleri yeni estetik arayışlara ve yeni estetik değerleri araştırmaya yönlendirmiştir diyebiliriz.

Sonuç olarak; çağdaş sanat kapsamındaki estetik algısının geldiği noktayı doğru analiz edebilmek ve estetiğin içinde bulunduğu durumu daha iyi anlayabilmek için estetiğin tarihsel süreçteki seyrine ve estetik üzerine düşünceler üreten filozofların hangi kavramlardan yola çıkarak bu düşünceleri geliştirdiğine bakmakta fayda vardır.

1.2 FELSEFİ DÜŞÜNÜRLERİN ESTETİK ALGISINA BAKIŞ

Estetik konusu üzerine pek çok düşünürün tanımlamalar ve teoriler geliştirdiği gözlenmiştir. Her ne kadar estetiği, bilim çerçevesine sokan ve kurucusu kabul edilen Alexander Gottlieb Baumgarten olsa da estetik ve güzelliğin temeli Antikite döneminin düşünürü olan Platon'a kadar dayanmaktadır. Platon'dan sonra onun öğrencisi olan Aristoteles de güzel ve estetik üzerine incelemeler yapmış, devamında ise Plotinos bu konudaki düşünceleri geliştirmiştir. Orta Çağın sonlanmasıyla başlayan ve Aydınlanma Çağı olarak anılan dönemde tamamen ortadan kalkan skolastik düşünce, yerini dönem içerisinde yaşanan Rönesans ve Reform hareketleriyle bilimde, sanatta yeniden bir canlanmaya bırakmıştır. Bu bağlamda hareket eden düşünürler, filozoflar tekrardan bilim, sanat ve felsefe alanlarında düşünceler geliştirmeye başlamışlardır. 18. yüzyıldaki estetik ve güzellik konusu üzerine araştırmalar yapan düşünürlerden Alexander Gottlieb Baumgarten ve Immanuel Kant ile 19. yüzyıla kadar gelinmiştir. Daha sonra Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 19. yüzyıla gelindiğinde Karl Marx, Sigmund Freud, Benedetto Croce, Martin Heidegger, 20. yüzyıla geldiğimizde ise Walter Benjamin ve Theodor Wisegrund Adorno gibi önemli filozoflar düşünceler geliştirmişlerdir.

1.2.1. Platon' un Estetik Anlayışı (MÖ 427- MÖ 347)

Platon, güzel kavramını ilk kez sistemli bir felsefi düşünce ile derinlemesine ele alarak sorgulayan düşünürlerden biri olarak karşımıza gelmektedir. Filozof, estetiğin konusu olan güzeli, doğru ve iyi ile birlikte ele alarak araştırmaya çalışmıştır. Güzellik anlayışının temelini ise felsefi anlayışının da temeli olan idea öğretisinden almaktadır. Ona göre "idea" bütün genel geçerlik taşıyan yasaların, kuralların, varlık türlerini oluşturan ilkelerin değişmez, ölümsüz ve hakiki karşılığıdır. Varlık türlerinin ve bireylerin sayısınca "İdea" vardır. Yine ona göre "İdea", "Bilgi" "İyi" "Güzel" ve "Doğru" aynı şeydirler, birbirleriyle özdeşirler (Bozkurt, 2004: 89).

Doğan ise Estetik adlı kitabında Bozkurt'un deyiminden farklı olarak Platon'un asıl söylediğine işaret eder. Platon'un Güzel ile İyi'yi bir tuttuğu söylenegelmiştir yanlış

olarak. Gerçekte onun söylediği, Güzel, Hakiki (vrai) ve İyi üçlüsü içerisindeki aşama sırasıdır. Burada Güzel, İyi'ye giriş yeridir, yüce ve tanrısal ilke olan İYİ'ye estetik düşünceyle varılabilir (Doğan, 2001: 74).

Platona göre her şeyin aslı idealar dünyasında bulunur. Öyle ki bu dünyada yer alan her şeyin aslında idealar dünyasında bulunanların bir taklidi olduğu görüşünü savunmuştur. Platon'un bu düşünceleri mimesis (taklit) kuramına karşılık gelmektedir. Mimesis kuramına göre sanat yaşamın bir yansımasından ve taklidinden ibarettir.

Platon' a göre sanat bir taklittir; örneğin ressam, bir masayı resmettiği zaman, bütün masaların aslı olan o tek ve öz gerçekliğin, masa '' İdea'' sının benzerini değil, marangozun elinden çıkan masaların benzerini yaptığını için üçüncü derece uzaktan bir taklitçi ya da benzetmeci olmaktadır. Bu bakımdan resim sanatı, bir şeyi olduğu gibi değil, görüldüğü gibi yapma sanatıdır. Çünkü bir masaya, yandan, karşıdan ya da başka bir tarafından bakılınca masa değişmez ama değişik bir görünüş kazanır. Resim ise nesneleri oldukları gibi değil, göründükleri gibi verdiğinden, gerçekliğin değil, görünenin benzetmesidir. İmdi benzetme sanatı gerçeklikten yani İdea' lar dünyasından uzak kalır (Bozkurt, 2004: 99).

Platon'da asıl gerçek olan idealar, duyularımızla algıladıklarımız değil, duyular dışında yer alan, sadece zihinsel olarak algılayabileceğimiz bir idea'lar (biçimler) dünyasıdır. Çünkü bizim duyularımızla algıladıklarımız, aslında zihinsel olarak algıladığımız biçimlerin sadece birer yansımasıdır. Bu bağlamda sanatçının ürettiği de taklidin taklidi olmaktan başka bir şey değildir. Oysa gerçek olan güzelliğe, taklidin taklidi ile erişilmez. Bir sanat eseri ancak idea'ya yaklaştığı ölçüde güzel olur. Bu bağlamda sanatçının hedefi ilk olarak idealara erişmek olmalıdır. Çünkü ancak böylesi bir sanat eseri güzel olarak adlandırılabilir (Doğan 2001: 74-75).

Sonuç olarak Platon'da güzel kavramı görünüşün sınırlarından taşan bir şey, bir idea olarak var oluş diyebiliriz. Platon, güzellikten aşkın bir öz yaratır, fakat güzelliğin, duyumsanabilir ve deneysel dünyaya ait bazı objelerle katılımı açığa çıktığını kabul eder (Farago, 2017: 107).

1.2.2. Aristoteles'in Estetik Anlayışı (MÖ 384-MÖ 322)

Platon'un öğrencisi olan Aristoteles, hocası Platon'un estetiğini daha sistemli bir hale getirerek rasyonalist bir tavır göstermiştir.

Aristoteles'te sanat, taklit (mimesis) ile başlar, arınma (katharsis) ile son bulur; mimesiste sanatçı ve nesne, katharsiste ise alımlayıcı ve sanat yapıtı arasında

iletişim ve etkileşim söz konusudur. Bu bağlamda da form güzelliği, nesne güzelliğinden başka bir şeydir. Diğer bir deyişle doğa ve sanat yasaları farklılık gösterirler; nesnedeki ve sanattaki güzel farklıdır. Sanat tinsel alandan (nous) duysal alana uzanır. Aristoteles' e göre felsefe, noesis' e dayanırken, sanat da estetiğe veya aisthesis' e dayanır. Bu bakımdan estetik haz, hoşlanma, bilgi, zihin ile ilgilidir (Bozkurt, 2004: 105).

Sanatı estetiğe dayandıran Aristoteles'in sanat anlayışı, zihinle bağ kurma bakımından değerlendirildiğinde rasyonalist bir çizgide yer almaktadır. Ona göre sanat, gerçeklikten daha öte bir kavram olmasının yanı sıra onun aşılması ve' gerçek olanla düşünsel olanın bir karışımı gibidir.

Aristoteles, Platon'un mimesis (taklit) kuramına katharsis (arınma) kavramını da ekleyerek yeni bir boyut kazandırmıştır. Sanat, Aristoteles'e göre sadece olanı değil, aynı zamanda olası ihtimali olanı da yansıtmalıdır.

Platon'un duyu dünyasının dışında var olduğunu söylediği idealar (formlar), Aristoteles'e göre duyu dünyasındadır. Madde ve form daima bir aradadır ve bunların birleşmesidir ki duyu dünyasındaki nesneleri meydana getirir. Bundan ötürüdür ki sanatçının yansıttıkları (taklit ettikleri) duyu dünyasından olmakla beraber genel olanı açıklayabilir. Ancak sanatçı genel olanı yansıtmak için formu belirtmeğe yarayacak şeyleri seçerek gereksiz ayrıntıları atar ve öyle bir olaylar dizisi kurar ki bunların birbirini zorunlukla izlemesi, belli bir formun nasıl geliştiğini, nasıl bir sonuca yöneldiğini gösterir (Doğan 2001: 76).

Aristoteles' in güzel anlayışına baktığımızda ise ona göre güzel, Düzen ve ölçü (ordo-taxis) demektir; bu da canlı bir varlık düzeni gibi anlaşılabilir. Düzen, içine aldığı parçaların bir bütünüdür. Büyüklükte de bir sınır vardır, küçüklükte de. Güzelde ise normal büyüklük ve küçüklük söz konusudur. Güzel nesne ne çok büyük ne de çok küçük olmalıdır (Bozkurt, 2004: 106). Yani Aristoteles'e göre insanın kavrama gücünü ve algılarını aşan büyüklükte olan bir şey güzel olamaz diyebiliriz.

Ziss'e göre Aristotelesci anlayış da estetik olayın ölçütü de ölçü kavramı üzerinde durarak şekillenme göstermiştir. Düşünürün ne çok küçük ne de çok büyük sözlerinden anladığı budur. Bu sebeple güzelin başlıca biçimlerini düzen, orantı ve açıklık olarak ifade etmiştir. Fakat Aristoteles'in güzelin özünü sadece yapısal açıdan ortaya koyduğunu ve bilimsel ölçütlerle yetindiğini varsaymak doğru değildir. Asıl olarak anlaşılması gereken Aristoteles için güzeli saptayan ölçü, insanın kendisi olmak üzere

onun oranları, imkânları ve gerçekliğe dair olan algılayışındadır. Bu noktada da Aristoteles'in estetiği ile antik toplumda sanatın evrimi arasında bir bağlantı kurulmaktadır (Ziss, 1984: 173).

Sonuç olarak Aristoteles'in algımızı aşan, kavranamayan büyüklükteki ve küçüklükteki şeyleri estetik dışı olarak adlandırdığını düşünebiliriz. Sanat eserinin güzelliğini oranlara, düzene, denge unsuruna ve sınırlılıklara dayandıran Aristoteles'in bu yaklaşımının matematiksel bir yanının bulunduğunu söyleyebiliriz.

1.2.3. Plotinos'un Estetik Anlayışı (M.S. 205-270)

Aristoteles ve Platon'un düşüncelerinin sentezini yaparak ortak bir noktada birleştiren, Yeni-Platoncu olarak da bilinen Plotinos'un güzel kavramına olan yaklaşımına bakıldığında büyük ölçüde Platon'dan etkilendiği söyleyebiliriz. Ancak Platon'dan farklı olarak, varlığı madde olarak değil ruh olarak algıladığı görülmektedir.

Platon'un güzellik anlayışında bulunan oran, simetri ve uyum anlayışına katılmayan Plotinus'a göre, bunlar güzeli belirlemek için yeterli olmayacaktır. Ona göre bir nesneyi güzel kılan şey sadece biçimden ibarettir. Güzellik, Plotinus için ölçülülük ve oranlılıktan daha öte bir kavramdır. Salt form ve düzendir. Bunlar da biçim, renk ve ses güzelliğidir. Yaşamın form (biçim), formun ise güzellik olduğu görüşünü savunan Plotinos'a göre form, güzelliğin ilkesidir (Bozkurt, 2004: 119).

Plotinus'a göre bir bütünün güzel olması için onu bir araya getiren bütün parçaların da aynı güzellikte olması gerekir. Önemli olan, parçalar arasındaki farklılık veya aralarındaki ilişki değildir. Çünkü belli bir düzen içinde olmadıkları halde güzel olan şeyler de bulunur: sıradan sesler veya saf renkler gibi. Bütünsel objeler konusunda örnek verilecek olursa; aynı orantıya sahip olduğu halde bir yüz bazen güzel, bazen ise güzel değildir. Bu durum gösterir ki güzellik için başka şeyler de gereklidir (Farago, 2017: 50). Burada karşımıza çıkan şey ise Plotinus'un estetik konusu ile ilgili düşüncelerinin kaynağında tinsel varlıkların bulunmasıdır.

Plotinus için bir nesnenin güzelliği tinsel varlık alanıyla olan yakınlığıyla ilişkilidir. Nesneye yaklaşan tinsellik ona biçim kazandıran ideanın güzelliğidir. Salt olarak duyuların etkisinde kalarak tinsel olandan uzaklaşan ise bir tiksitmeye sebep olan çirkin tindir. Çünkü tini güzel kılan şey, somut nesnelerden arınarak tinsel varlığa

yönelmesiyle bağlantılıdır. Bu sebeple Plotinus'a göre nesneden arınarak tinselliğe dönen bir tin güzel olarak değerlendirilmiştir. Güzel olanın varlık olduğu görüşünü savunan Plotinus'ta gerçek, ben kavramıdır. Bu da onun estetik anlayışında metafizik, mistisizm ve öznellik karışımının olduğu işaret etmektedir. Plotinus'a göre dünyada güzel olarak adlandırılan nesneler, güzellik ideasından pay aldıkları ölçüde güzeldirler. Çünkü ona göre var olan her şeyi iyi ve güzel kılan ancak iyi ideasıdır. Bu düşünceye göre de güzellik, tanrısal aklın ve ışığın evrende ortaya çıkmasıdır. Sanat ve güzellik kavramlarını tek bir çatıda birleştiren Plotinus, sanatın doğayı taklit etmediğini, aksine ondan üstün olduğu düşüncesini savunur. Bu da Orta Çağ sanat anlayışının zeminine oturmuştur. Güzellik anlayışına liriklik ve bütünlük kazandıran Plotinus, antik ve hellenistik dünyayı etkilemeyi başarırken aynı zamanda onun güzelliğe ilişkin düşüncelerinden erken Hıristiyan felsefesi ve İtalyan Rönesans Hümanizmi de feyz alarak kendi güzellik anlayışlarını derlemişlerdir. Güzellik ve simge terimlerini en etkili biçimde işleyen Plotinus'un görüşleri, modern estetik teorisinin ortaya çıkmasıyla yeniden ele alınmış 19. yüzyıl Alman İdealizmi tümüyle kendisine dayanmıştır. Öyle ki Hegel gibi düşünürlerin güzellik felsefeleri üzerinde gücünü etkili bir şekilde göstermiştir (Bozkurt, 2004: 119- 122).

1.2.4. Alexander Gottlieb Baumgarten'in Estetik Anlayışı (1714-1762)

Baumgarten, estetik terimini felsefeye kazandıran ve çağdaş anlamda ilk kullanan düşünür olarak bilinmektedir. Estetik terimini felsefenin diğer alanlarından ayıran Baumgarten, Estetik terimine ilk kez Aesthetica adlı yapıtında yer vermiş, bu bilimin konusunu belirlemiş ve sınırlarını çizmiştir (Tunalı, 1979: 13-14). Bu da estetiğin isim babası olarak anılmasına neden olmuştur.

Baumgarten'in, Barok çağı sanatında gelişme gösteren Leibniz felsefesine bağlı olduğu gözlenmiştir. Leibniz'e göre; evren ne denli kalabalık, ne denli büyük olursa olsun, canlı ve duyarlıklı bütün parçalarıyla (Monad'lar) önceden kurulmuş bir uyum içindedir. Kendi içlerinde kapalı ve birbirlerini etkilemeden yalnızca kendi özlerine göre hareket eden monadlar, dünyayı tasavvur edişleri ve algılarının karanlık ya da açık oluşu bakımından en altta madde, en üstte de Tanrı olarak sıralanmıştır (Doğan, 2001: 96).

Chr. Wolff'un öğrencisi olan Baumgarten'in, hocasının sisteminden hareket ettiği görülmüştür. Ancak Wolff, sisteminde bir boşluk olarak duyu bilgisini eksik bırakmıştır. Bu da sistemin genelinde bir boşluk oluşmasına neden olmuştur. Bu boşluk üzerine çalışmalara başlayan Baumgarten, eksik tarafı doldurmak için duyu bilgisi üzerine araştırmalar yapmış, sonucunda estetik denilen bilim ortaya çıkmıştır. Aesthetica adlı yapıtında estetiğin tanımını veren Baumgarten'e göre estetik; açık ve seçik bir şekilde var olmayan bilginin yani "duyusal bilginin bilimi" dir. Ona göre açık ve seçiklik, zihni bilginin ölçüsü; bulanıklık ve açık seçik olmama da estetik bilginin özelliğidir. Estetiği bir çeşit mantık olarak ele alan filozof, mantığın ve estetiğin temelinde birbirine paralel olarak hakikatı bulmanın var olduğunu düşünmüştür. Ancak aramış oldukları hakikat, biçim bağlamında birbirinden farklıdır. Çünkü mantıktaki hakikat nesnelerin zihne uygunluğuyken; estetikteki hakikat ise güzelliştir. Baumgarten'e göre estetik, güzel üzerine düşünme sanatı olarak karşımıza gelmektedir (Tunalı, 1979: 13-16).

1.2.5. Immanuel Kant'ın Estetik Anlayışı (1724-1804)

Orta Çağın kapanmasının ardından 18. yüzyılın başlarında Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan döneme girildiği görülmektedir. Aydınlanma, tamamen insan aklını ön plana çıkaran, her şeyin insan aklına göre ölçülmesine dayanan bir düşünce sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde yaşanan Rönesans ve Reform hareketleri gerek bilim gerekse sanat alanında bir canlanma yaşanmasına neden olmuştur. Bu hareket doğrultusunda düşünürler ve filozoflar yeniden felsefe, bilim ve sanat alanlarında düşünceler geliştirmeye yönelmişlerdir. Bu dönem içerisindeki sanat ve estetik düşüncelerin gelişimi ise Alman idealizmi kaynaklı bir ilerleme göstermiştir. Bu bağlamda, sanat ve estetik alanındaki araştırmalarıyla ardından gelen düşünürleri ortak bir paydada buluşturarak kendisinin düşüncelerinin devamı niteliğinde çalışmalar ortaya koyan düşünürleri etkileyen Kant'ın fikirleri, estetiğin bağımsız bir bilgi alanı olarak kurulmasında büyük bir önem arz etmektedir.

Her ne kadar estetiğin konu ve sınırlarını çizerek bilim alanına sokan ve ona bu adı veren Baumgarten olsa da felsefe bilimleri alanından bakıldığında estetik, asıl yerini Kant'ın yapmış olduğu çalışmalara borçludur. Çünkü estetiğin bağımsız bir bilgi alanı

olarak kurulmasında Kant'ın yapmış olduğu çalışmalar çok büyük katkılar sağlamıştır (Tunalı, 2010: 109).

Doğan' a göre:

Kant'ın (1724-1804) estetik görüşlerinin bilinmesi, özellikle, bir filozof olarak hazırlayıcısı ve bir bakıma kurucularından birisi olduğu Romantizm akımının: sanatın ve sanatçının özerkliği, sanatın iyi davranış ve ahlaki kurallarla bağlanamayacağı, sanatçı yaratışta yeteneğe değil deha'ya öncelik verilmesi; estetik kategorilerin sıralanmasında Yüce'nin Güzel'den üstün tutulması gibi temel yönsemelerini tanımak; ayrıca “sanat için sanat” gibi, modern biçimcilik gibi akımların tarihsel ve felsefi dayanaklarını izlemek bakımından önemlidir (Doğan, 2001: 99).

Kant'ın, ilk kez estetik değeri iyi ve doğru kavramlarından ayırarak sadece “güzel” i temel aldığı gözlenmiştir. Güzelliği bizzat nesnesin kendisine bağlayarak güzelin tek başına bir değer olmasını sağlayan Kant, onu estetiğin asıl kavramı olarak belirlemiştir. “Yargı Gücünün Eleştirisi” adlı yapıtında, güzelin ne olduğuna dair sorgulama yaparak sanat ile bilgiyi, sanat ile tekniği birbirinden ayıran Kant'a göre evrensel olarak hoşla giden şey güzel olarak tanımlanmıştır. Aynı zamanda güzelliği bir şeyin biçimiyle ilişkili bir özellik olarak gören düşünüre göre; hoşlanma duygusu uyandıran bir nesne güzel olarak değerlendirilmiştir. Buradaki hoşlanma ise öznenin salt kendisine duyulan bir hoşlanmadır. Kant için güzel olan şey, herhangi bir çıkar ve yarar gözetmeyen bir haz verir. Aynı zamanda güzel için, öznel olmasının yanı sıra evrensel bir beğeni olarak da geçerli olması gerektiğini düşünmüştür. Kant'a göre güzelin ne olduğunu incelemek ise ancak estetik yargının çözümlenmesiyle olanak bulur. Çünkü estetik yargı, güzele karşı duyulan hazdan daha ön planda gelerek estetik sürecin taşıyıcısıdır (Bozkurt, 2004: 125-136).

Farago ise konu bağlamında şu sözleri dile getirmiştir:

Kant, güzelliği “Her öznede evrensel olarak görülen ve algılama eyleminde güzelin duyumsanma deneyimini mümkün kılan koşullar içerisinde inceler. O halde Kant, öznel ve biçimsel bir tanımlamayla ve dolaylı bir biçimde güzeli, zevk yargısının nedeni olarak tanımlar” (Farago, 2017: 107- 108).

“Yargı Gücünün Eleştirisi” adlı yapıtında yüce kavramını inceleyen Kant'a göre yüce, tıpkı güzel gibi kendiliğinden haz uyandırması ve evrensel olarak değerli olan özel yargılara yol açması bakımından güzele benzetilmekte, ancak ondan üstün

tutulmaktadır. Kant'a göre güzelliğin ilkesi bizim dışımızda yer alır. Güzel, sınırlı bir nesneyi gerektirir ve belli bir forma sahiptir. Ondan alınan haz hayal gücü ile düşünme arasındaki uyuşmadan doğar. Aynı zamanda güzele karşı oluşan duygu, algılama ile başlar, karşısındakini büyüler ve yüzde bir gülümseme ile kendini gösterir. Ancak yüce, sonsuzluk ve sınırsızlıktan doğmuştur, belli bir formu yoktur. Yücede, hayal gücü ve düşünme gücü arasında bir uyumdan bahsetmek söz konusu değildir, aksine uyumsuzluğun bir sonucudur. Yüceye karşı oluşan duygu, algının ardından gelir ve acıyı haz izler. Aynı zamanda yücelik kendimizde var olan bir şeydir ve insanda bir heyecan duygusu yaratır. Yücede güzelde bulunan çekicilik bulunmaz ancak saygı uyandırdığı yadsınamaz bir gerçek olarak karşımıza çıkar. Yüceliğin vermiş olduğu heyecan ile dolan insan, bazen ciddi bazen şaşırılmış bazen de donuk vaziyettedir. Ayrıca Kant, Yüceliğin sanat bağlamındaki betimlemesinin güzel olması gerektiği görüşündedir. Çünkü güzel olmadığı takdirde kaba ve itici geleceğini, bundan dolayı da beğenilmeyen bir değer olacağını düşünmektedir. Aynı zamanda deha kavramını öne çıkaran Kant'a göre güzel sanat eserleri, dehanın ortaya koyduğu ürünler olarak görülmüştür. Ona göre deha, kendisinde net olarak gösterilemeyecek normlar bulunan eserler ortaya koymaktır. Estetik yargılarımız da deha ile sanat eseri arasında bulunan ilişkide ortaya çıkan yargılar olarak değerlendirilmiştir (Bozkurt, 2004: 136- 137).

1.2.6. Hegel'in Estetik Anlayışı (1770-1831)

İdealist felsefeye dayanan Hegel, estetiği güzel sanatların felsefesi olarak açıklamıştır. Ona göre estetiğin etkinlik alanı ucu bucağı olmayan bir güzellik ülkesidir. Hegel'in güzel'i ve güzel düşüncesini nasıl ele aldığına baktığımızda ise güzelin, salt mutlak düşünceden ibaret olduğu düşüncesiyle karşılaşmaktayız. Sanata ait duysal tasvirlerin güzel olduğunu düşünen filozofa göre güzel, mutlak düşüncenin duygusal saptanması olarak adlandırılabilir (Doğan, 2001: 102-103).

İde kavramını hakikat olarak belirleyen Hegel için hakikat kavramı da nesnelliğin kavramla olan uygunluğu olarak geçmektedir. İdeyi, hakikatın nesnelleşmesi, bir nevi somutluk kazanarak vücut bulmuş hali olarak niteleyen Hegel, bu yüzden idenin sadece dış dünyanın duyular alanında mümkün olduğunu düşünmekte; güzelin ise ancak hakikat bağlamında ele alındığı takdirde güzel olabileceği görüşünü savunmaktadır (Bozkurt, 2004: 143).

Sanattaki güzelliği doğasal güzellikten daha üstün tutan Hegel’e göre; “.... Özünden soyutlanarak düşünürsek, kafamızdan geçtiği şekliyle kötü bir fikir bile herhangi bir doğasal üründen daha üstündür, çünkü böyle bir fikirde daima akıl ve özgürlük vardır” (Doğan, 2001: 104).

Bu bağlamda gerçek güzelliğin akıl ve özgürlük gibi kavramlara da ihtiyacı olduğunu düşünen Hegel’e göre, insanla ilgili olan nitelikler, doğayla alakalı olan şeylerden daha önde gelmektedir. Bu yüzden güzel kavramı, insanlar tarafından ortaya konulan sanat yapıtlarında ve sanatta var olmaktadır. O yüzden Hegel’e göre, gerçek güzelliğin doğada değil sanat alanında aranması fikrinin ön planda olduğunu söyleyebiliriz.

Güzeli sadece sanat güzelliği olarak ele alan düşünüre göre “Sanat güzelliği tinden doğan bir güzelliştir, tin ve tin ürünleri doğadan ve doğanın görünüşlerinden üstündür. Bundan ötürü, estetik’in ele alacağı güzellik, yalnız sanat güzelliği olacaktır” (Tunalı, 1979: 181).

1.2.7. Karl Marx’ın Marksist Estetik Anlayışı (1818-1883)

“Endüstriyel kapitalizmin fiziksel ve kültürel varlıklarını eleştiren Marksist kuram ya da Marksizm, Marx’ın ve Friedrich Engels’in (1820- 1895) çalışmalarını temel alır” (Barrett, 2015: 114).

Marksist kuram, sanatı, toplumsal gerçekliğin taklidi niteliğinde algılayarak bütün sanat eserlerinin toplumsal bir sınıfa ait özelliği bünyesinde barındırdığı fikrini ileri sürmüştür (Tunalı, 2008: 491). Bu doğrultuda Marksist estetik, gerçekçilik kuramından kaynağını almaktadır diyebiliriz.

Marx’ın estetik üzerine düşüncelerini irdelleyecek olursak estetik obje üzerine fikirlerine bakmakta yarar vardır. Çünkü Marx için estetik obje, insan emeğiyle bağıntılı olarak insan etkinliğinin ona ortak olmasıyla alakalıdır. Yani bir başka deyişle Marksist estetikte sanat objesi konumundaki gerçeklik, insansal ve toplumsal bir gerçeklik olarak açıklanmaktadır. Aynı zamanda sanat yapıtının bir düzeni göstermesi gerektiğini düşünen Marksist teoride sanatçının üstünkörü tesadüfleri sıralaması yetmemektir. Önemli olan nokta, sanatçının tesadüflere vermiş olduğu düzen, karakter, olay örgüsündeki iç tutarlılık ve mantıktır (Tunalı, 1979: 99- 104).

İnsan, etkinliğini yalnız kendisine göre değil ayrıca özümseme nesnesine göre de ayarlar. Her nesneye, o nesnenin iç ölçüsüne, nesnel özelliklerine ve olanaklarına uygun bir yaklaşım gösterme hazırlığı vardır onun (Ziss, 2009: 161).

Ayrıca Marksist teoriye göre önemli olanın biçim değil öz olduğu konusu karşımıza çıkmaktadır. Çünkü öz, insan ve toplumla alakalıdır. Öz kavramının önem taşıması da onun bu özelliğinden ileri gelmektedir (Tunalı, 1979: 106). Görülüyor ki Marksist sanat için insan başat bir kavramdır ve sanatın merkez noktasında insan vardır. Çünkü Marksizm’de varlık insanla anlamını bulmaktadır ve ona bu anlamı bahşeden insandır. Aynı zamanda sanatın insanı anlatmasının yanı sıra, doğa ve toplumsal olayları da ifade etmeye çalıştığını belirtmekte fayda vardır. Ancak gerçeklik gerek doğal gerekse toplumsal olsun değerini ancak insanla ilişkisi bağlamında elde etmektedir. Bu doğrultuda insanı merkeze alan Marksist teorinin hümanist bir tarafının da olduğunu söyleyebiliriz.

Estetik ve sanatın, insanın vermiş olduğu çabada, toplumsal etkileşimin içinde araştırılmasının söz konusu olduğuna işaret eden Marx, sanatın dönüştürücü gücüne de eğilmektedir. Sanatın, toplumun aynası niteliğinde bir gösterge olabileceğini, ancak sanat yapıtları sayesinde dünyayı nasıl algılayıp gördüğümüzün gün yüzüne çıkabileceğini ve bireysel yabancılaşmanın azalmasını sağlayarak toplumu değiştirmemizde bize yardım sağlayabileceği görüşünü savunmaktadır. Ayrıca materyalist sanat tarihine vurgu yapan Marx’ın,, sanat yapıtlarının açıklanarak aydınlığa kavuşturulmasında toplumsal ve tarihsel bağlamın önemi üzerine ısrarla dikkat çektiği görülmektedir (Barrett, 2015: 115) .

1.2.8. Sigmund Freud’ün Estetik Anlayışı (1856- 1939)

Psikanalitik Kuramın kurucusu olan Sigmund Freud, 20. yüzyıla izini bırakan önemli düşünürlerden biridir. Freud, ruhsal ve manevi problemlerin tedavisinde kullandığı Psikanaliz kuramını diğer alanlarla ilişkilendirmesinin yanı sıra, sanat alanıyla da bağdaştırmıştır. Sanat ve estetiği, psikanaliz kuramının temelinde olduğu gibi psikolojik bir zemine yerleştiren Freud, sadece sanat eserinin değil eseri ortaya çıkaran sanatçının da bilinçaltına işaret ederek onu sanat yapmaya yönlendiren sebeplere eğilmiş ve irdlemiştir. Ona göre sanatçının hayal gücü rüyalarda olduğu gibi bilinçaltını vurgulamaktadır. Bastırılan ve ifade edilemeyen hayaller, arzular, tutkular,

içe atılan duygular rüyalarda olduğu gibi eserlerde canlandırılır. Bu bağlamda eserlerin incelenmesi bir nevi yaratanının da bilinçaltının okunması olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Psikanalitik kuramlar genellikle sanatçıların bilinçaltındakini dışarı çıkardıklarına, sanat eserlerinin bize ‘‘bir eser üreten sanatçı’’ ve ‘‘bakan özneler olarak izleyici’’ hakkında bilgiler verdiklerini ileri sürer’’ (Barrett, 2015: 113).

Bozkurt, Freud’ün estetik anlayışına şu şekilde değinmiştir:

Sanatçının bilinçaltıyla alımlayıcının bilinçaltı birbirine yakın olursa o yapıttan alınan zevk ve heyecan da o denli büyük olur. Sanat yapıtı ile düş arasında bir koşutluk vardır; düşte bir görülen, bir de görülen şeyin aslı vardır. Tıpkı bunun gibi sanat yapıtında da bilincine vardığımız içerik ile gerçek içerik bulunur. Bu bakımdan her sanat yapıtının bir düş gibi yorumlanması söz konusudur. Estetik bilince varmak, teknik çabaların dışında ve üstündedir; bu, yapıtın içerik ve formunu alımlamaya bağlıdır. Sanat yapıtı karşısında insanın psişik, fizyolojik ve zihinsel değişimlere uğradığı saptanmıştır; sanatçı yaratarak bilinçaltındaki yükünden kurtulduğu gibi, alımlayıcı da bunu sanat yapıtına katılarak gerçekleştirir (Bozkurt, 2004: 178).

Sanat ve estetik arasına net bir ayrım çizgisi çeken Freud, estetiğin güzellikle alakalı olduğu noktada, sanatın estetiğe göre daha kalıcılığına ve ruhsal bir yönünün olduğuna inanmıştır. Çünkü ona göre sanat, bilinçaltının çözülmesi bağlamında önemli bir araçtır. Sanat eserlerini, hayal gücü ve yaratıcılıktan yoksun, bilinçaltındaki baskılardan sıyrılmak için, kişinin ulaştığı bir doyum aracı olarak düşünen Freud, eserlerin zevk vererek geçici de olsa hayatın buhranlarından uzaklaştırdığını ancak bundan daha öteye gidemeyeceğini önemle belirtmiştir. Freud’ün sanat ve estetiği birbirinden ayırdığı noktaya baktığımızda ise sanatı, estetiğe göre daha güçlü ve etkili bulunduğunu görmekteyiz. Bunun sebebi ise estetik, onun için zevk oluşturan, insanda geçici bir esneme yaratan, tamamen özneye ilişkin bir durumdur. Bu yüzden estetiğin güzelliği tam olarak anlama ve adlandırmada yetersiz kalacağını düşünen Freud için sanatın amacı güzellikten daha ileri, aynı zamanda ifade şekli olarak daha kuvvetlidir. Çünkü sanat, ruhsal olarak iyileştiren, bir nevi katharsis sağlayarak kişinin güçlü isteklerinden temizlenmesini sağlayan, kendisinde bulunan dürtü ve korkularıyla karşı karşıya getiren daha kuvvetli etkiler oluşturmaktadır (Çelikkan, 2017: 222).

Freud’ün geliştirmiş olduğu insan ruhundaki bilinçaltını araştıran Psikanaliz kuram Sürrealist sanatın gelişiminde oldukça etkisini göstermiştir.

1.2.9. Benedetto Croce'nin Estetik Anlayışı (18.66-1952)

Çağdaş İtalyan felsefesinin önemli düşünürlerinden olan Croce felsefesinin, idealist bir doğrultuda geliştiği görülmektedir. Croce kendinden önceki düşünürlerin geleneksel estetik anlayışından ayrılarak estetiğe yeni ve özgün bir bakış açısı getirmiştir. Çünkü geleneksel estetik anlayışta estetiğin konusu sadece güzel ve sanat alanlarıyla alakalı ilen Croce güzel yerine ifade kavramını getirerek bir nevi bu iki kavramı eşleştirmiş ve orijinal bir bakış açısı geliştirmiştir.

Doğan'a göre: "Güzellik kavramının yerine anlatımı (expression) koyan, ya da güzelliği anlatımla bir tutan; estetik, tüm anlatım araçları (media) ile, insanın, en yetkin örneği dil olan simge yapım biçimleri ile ilgili olduğu için estetiği genel dilbilim (linguistics) olarak alan İtalyan estetikçi Benedetto Croce (1866-1952) çağımızın en özgün estetikçilerinden biridir" (Doğan, 2001:136- 137).

Croce'nin görüşüne göre "Estetik'in dayanak noktası sezgi (intuition) kavramıdır. Sezgi, bütün Croce sisteminin yapı taşlarından biridir. Sezgi bilmesi, ilk tinsel etkinlik olup bütün öbür tinsel etkinlikler ondan sonra gelir. Sezgi olgusu, bilen veya eylemde bulunan tinin ilk basamağı olup yalnız insanda ortaya çıkar" (Tunalı, 1973: 8).

Sanatı, seziş yoluyla algılayan Croce estetiğine baktığımızda estetiği mantıkla değil sezgiyle ilgili olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda sanatın fiziksel bir gerçeklik, fayda gözetici ya da ahlaksal bir etkinlik olmadığı görüşünü savunmuştur. Croce'nin özellikle üzerinde durduğu sezgisel estetik bilgi, dolaysız olarak mantıktan etkilenmeden mantığı koşullayabilmektedir. Çünkü sezgisel bilgi kaynağını duygulardan almaktadır. Nesnesi de bireyin kendisidir. Bu bakımdan estetik sezgi anlatımdan kopamaz. Yani ifade ile estetik sezgi birbiriyle bağdaşır. Aynı zamanda sanatın, doğa bilimi, felsefe, matematik veya tarih gibi alanlarla da ilgili olmadığını düşünen Croce için sanat, insan tininin belli başlı formlarından biridir. Bir başka deyişle sanat, tinin emeğinin ve ürünlerinin estetik bir dış görünüşle ortaya çıkmasıdır (Bozkurt, 2004: 209- 212).

Sanatçıda düşüncelerini nesnel bir şekilde ifade eden dışsallaştıran kişidir. Estetiğin baş problemi olan güzellik sorununa ilişkin tutumu ise sanat güzelliğinin doğa güzelliğine karşı üstün oluşu yönündedir. Çünkü Croce için sanattaki güzellik, tinsel bir etkinlik ve ifade olduğu için tine karşıt olan doğa, sanat güzelliğine kıyasla daha aşağıda

değerlendirilmiştir. Felsefesinin çıkış noktası olarak tin kavramını alan Croce’de, tin hakiki bir gerçeklik ve etkinlik olarak karşımıza çıkan sürekli canlı bir süreç içindeki gelişmedir (Tunalı, 2010: 43).

İfade kavramı üzerinde duran Croce’nin sanat felsefesi, bu anlayışına paralel olarak bir dil felsefesi olarak değerlendirilmiştir. Çünkü insanın yaratım sürecindeki sezgi, dile dönüşerek renk, çizgi ve söz gibi unsurlarla kendisini gösterebilmektedir. Bu bağlamda dil sanatçının dilidir ve Croce için estetik de bunu kendine konu edinir. Bu sebeple sanat bilimi, estetik ile dilbilimi aynı şeydir. Genel dil bilimi ile ilgilenen kişi, estetik problemlerle de ilgilidir. Bundan dolayı içerik mi biçim mi sorunsalına karşı Croce, sanatı her ikisi şeklinde yorumlamıştır. Croce’de sanat salt olarak estetik bağlamda başarılı bir ifade olarak ele alınmıştır. Bundan ötürü de anlatımcı kuramın çağdaş bir düşünürü olarak değerlendirilmiştir (Soğancı ve Aydoğan, 2014: 111-112).

Sonuç olarak Croce için sanat bilimi ile estetik, ifade bilgisi ile sezgi birbirine paraleldir. Sanatı genel bir sezgi bilgisine bağlayan Croce gösterişli ve yüksek bir etkinlik olarak algılanan sanatı, gündelik sezgi bilgisine indirgemesi, sanatın gündelik yaşantı içine girmesini sağlamıştır. Ona göre “Gündelik sezgilerden en yüksek sanat sezgilerine kadar bir tek sezgi olduğu gibi aynı şekilde bütün bu sezgileri inceleyen bir tek bilim vardır: Estetik” (Tunalı, 2010: 52).

1.2.10. Martin Heidegger’in Estetik Anlayışı (1889- 1976)

Çağdaş düşünürler arasında olan Martin Heidegger, Varoluşçu felsefenin önde gelen isimlerindendir. Sanat anlayışına baktığımızda ise sahip olduğu varoluşçuluk felsefesinden kaynağını aldığı ve onun etkilerini barındırdığı görülmektedir. Heidegger’in sanat felsefesine dair yapmış olduğu en önemli katkılardan birinin, estetik konusuna ontolojik bir anlayışla yaklaşması olduğu söylenebilir.

“Heidegger’e göre de güzellik, varlığın bir çeşit ışıkları, aydınlanmasıdır ve bu da hakikatten başka bir şey değildir. «Hakikat, var olan’ın gizlilikten kurtulmasıdır. Hakikat, varlığın hakikatidir. Güzellik, bu hakikatin yanında ortaya çıkmaz. Eğer hakikat, sanat yapıtı içine girerse, o zaman güzellik olarak görünür. Güzellik, hakikatin sanat yapıtı içindeki varlığı olarak görünüşür” (Tunalı, 2013: 105).

Heidegger için güzellik, gerçeklikten farklı olmamakla birlikte onunla i  içe bir yapıda ve gerçekliğin gün ışığına çıkmasında pay sahibidir. Güzelliği gerçeklik ile aynı şey olarak düşünen Heidegger'e göre güzel, göreceli olarak hazzedilen ve bu hazzın bir nesnesiymi  gibi sayılamamaktadır. Heidegger, güzelliğin kaynağını biçime yaslandırmaktadır. Bu yaslanmanın sebebi ise biçim, var olan şeyin varlığı bağlamında varlıktan yola çıkmıştır. Heidegger, bu fikirlerini daha da açıklığa kavuşturmak için iki özel kavram kullanmıştır. Bunlar: aydınlanmış ve aydınlanmamı  varlık kavramlarıdır. Onun, aydınlanmamı  varlık olarak işaret ettiği yery z yken, aydınlanmış varlık ise dünyadır. Varlığın aydınlığa kavuşması yani yeryüzü kavramının dünyaya d nu mesi de ancak sanat vesilesiyle olmaktadır. Aydınlanmadan pay alan sanatın, doğruyu dile getirme konusunda bir işlevi bulunmaktadır. Bir gizeme sahip olan varlıklar sanat sayesinde aydınlığa kavu arak sanat eserinde görünüm bulur. Heidegger için sanat yapıtında görünüm bulan bu şey ise güzellik olarak adlandırılmaktadır. Bir başka deyişle güzellik varlığın aydınlanması ve doğruluktan pay alarak ona katılmasıdır. Ona göre ancak doğruluğu yakalayan bir sanat yapıtı güzel olarak görülebilmektedir (Bozkurt, 2004: 260). Bu bağlamda Heidegger için doğruluk ile güzellik arasında sıkı bir ilişki vardır diyebiliriz.

Ayrıca Heidegger, sanatın doğada bulunduğu görüşündedir. Ancak doğadaki gerçeğin gün yüzüne çıkması için öncelikli olarak bir sanat yapıtına ihtiya ı vardır. Çünkü gerçeklik sanat yapıtında bulunmaktadır. Heidegger, sanatın özünün sanat eseri vasıtasıyla belirlenebileceği üzerinde önemle durmuştur. Burada karşımıza çıkan sanat yapıtını, Heidegger, insanla ve sahip olduğu ifadeyle ili kilendirmi tir. Çünkü onun için insan ve ifade olmaksızın bir eserden bahsedilmesi söz konusu değildir.

Görülüyor ki sanat eseri konusuna önemle dikkat çeken Heidegger için herhangi bir problemi açıklığa kavu turmakta insanın kullanacağı şey sanat yapıtının kendisi olmaktadır. Çünkü yapıtlar kendi başına var olan gerçeği ifade etmektedirler. Estetik ve sanat felsefesi açısından bakıldığında Heidegger'in bu noktadaki katkısı büyük bir önem arz etmektedir.

1.2.11. Walter Benjamin'in Estetik Anlayışı (1892-1940)

Estetik konusundaki araştırmaları ve görüşleri 20. yüzyılın ikinci yarısında önem kazanan Walter Benjamin,  ağın öncü estetik ilerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Özellikle Çağdaş sanattaki estetik konularının ele alınması ve yeni bir estetik anlayışın doğması, onun yapıtları doğrultusunda gerçekleşmiştir. Bu yüzden Walter Benjamin, çağdaş sanattaki estetik fikirlerin araştırılmasında öncü kabul edilen düşünürlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Bozkurt, 2004: 192).

Benjamin'e göre ilerleyen teknolojinin sunduğu yeni kitle iletişim araçları, yeni sanat biçimlerinin oluşmasında büyük bir pay sahibidir. Çünkü bunlar sanatın geleneksel estetik sınırlarından çıkmasını, günlük hayatın içinde siyasal ve iletişimsel bir görev edinmesini sağlamıştır. Benjamin Walter'e göre sanat yapıtının teknik olarak tekrar üretilabilirliği ve çoğaltılabilirliği, sanat eserlerini kült törenlerin esirliğinden çıkartarak özgürleştirmektedir. Belirli yapıtlarında genel olarak geleneğin çözülmesiyle sanatın yeni biçimler ve fonksiyonlar edindiği görüşünü vurgulayan düşünür, 1936 yılında kaleme aldığı "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde, gelişen teknolojinin sanatta oluşturduğu imkânlar konusunda ve sanatın geçirmiş olduğu değişimler üzerinde durmuştur. Sanatsal olarak yaşanan değişimlerin temelini auranın yitirilmesine bağlayan Walter için aura, sanat yapıtındaki kült önemin zamansal ve uzamsal bir anlatımıdır. İlerleyen teknolojiyle sanat eserinin kaybolan biricik ve eşsiz özelliğini aura adı altında kavramsallaştıran Walter, aurayı sanat eserine biricik ve orijinal özelliğini veren bir duygu olarak düşünmüştür. Sanatın ulaşılamaz özelliği, sanat eserinin aurasının başat unsurlarındandır. Ancak teknolojik ilerlemenin doğurduğu, sanat yapıtlarının üretilabilirliği ve çoğaltılabilirliği, eserin orijinal ve ilk olma özelliğinin kaybolmasına neden olarak aurayı ortadan kaldırmıştır. Yaşanan teknolojik gelişmeler bağlamında temel ve geleneksel estetik konusundaki bakış biçimlerinin bir öneminin kalmadığının farkına varan, klasik estetiğin yıkılmasını teknolojinin yaşanılan çağdaki hâkimiyetine bağlayan Benjamin Walter'e göre yaşanan bu gelişmeler temel estetik kategorilerini sonlandırarak alışlagelen belirli kalıpları yerle bir etmiştir. Benjamin için sanatın gayesi "aura"nın sanatsal alandan uzaklaştırılmasını öngörerek insansal alana yöneltilmesidir. Çünkü bu şekilde insandaki estetik hissi yaratılmış olmaktadır (Bozkurt 2004: 192-201).

1.2.12. Theodor Wisegrund Adorno'nun Estetik Anlayışı (1903- 1969)

Frankfurt okulunun önemli temsilcisi ve Marksist sanat ile estetiğin öncü düşünürlerinden biri olan Adorno, Heidegger'in düşüncelerinden etkilenerek kendine

has bir estetik teori ortaya koymuştur. Adorno, sanatın içinde olduğu dünyadan bağımsız olarak birçok şeyi kendi içerisinde bulundurduğunu düşünerek sanatın kendisinden kaynağını aldığını savunmuş ve sanatı değişmez bir doğruluk olarak değil tarihsel bir doğruluğun gerçekleşmesi olarak değerlendirmiştir. Adorno'nun geliştirmiş olduğu estetik teorisine bakıldığında ise 20. yüzyılda gelişerek değişen toplumsal-ekonomik şartlar içerisinde sanatın poetik kuvvetini, geleneksel yaklaşımlardan ve görüşlerden ayırarak farklı yollarla açığa çıkarmaya çalıştığı görülmektedir. Onun estetik teorisinin temeli, doğruluğun özne ve nesne arasında bulunan güç alanında yer almaktadır. Bu bağlamda geleneksel estetik yaklaşımlarını eleştiren bir çizgide durmaktadır (Bal, 2011: 71-72).

Adorno estetiği, sanatı toplumsal ve tarihsel bütünlüğüyle ele alarak değerlendirirken sanat eserinin, toplumun içinden kaynağını alarak gün yüzüne çıktığını ve ancak toplumun bütün yapısal niteliklerini yansıttığı ölçüde dengeli ve güvenilir olduğu görüşünü savunmuştur. Ancak bunu savunmasının yanı sıra sanatı sadece sınıf bilincinin geliştirilmesini sağlayan tabi bir alan olmaktan da çıkarmıştır. Adorno, “Estetik Teorisi” adlı önemli yapıtında topluma ve sanata olan ilgisini baş konu olarak ele almıştır. Burada sanatçı ve tüketici arasındaki ilişkiyi üretim alanında incelemiş ve sanat eserini alımlayıcı veya tüketici bakımından değil üretim olarak ele almıştır. Bu bağlamda kuramı objektivist bir çizgide yer almaktadır. Sanat eserinin üretim olarak ele alınması aynı zamanda tüketim olgusunu da beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda Adornoda sanatın artık bir tüketim objesi durumuna geldiği görüşünü savunmuştur. Ona göre herkesin aynı şeyi tüketmesi kitleselleşmenin bir neticesidir. Adorno'ya göre sanat eseri, onu kavrayan estetik süje bakımından değerlendirilmeye alınmamalıdır. Estetik obje ve üretim bağlamında değerlendirilmelidir. Aynı zamanda ona göre sanat, kendi estetik yapısı içinde toplumsal tutarsızlıkları ifade etmeli ve geleneksel anlam örgülerini tekrar şekillendirmelidir (Bozkurt, 2004: 228-231).

Sanatın toplumsal gerçekliği ifade etmemesi gerektiğini düşünen Adorno'ya göre, aynı zamanda onu yansıtmaya da çalışmamalıdır. Çünkü ona göre toplumsal gerçeklik olgunluktan mahrum, yanlış, çarpık bir gerçekliktir ve bu şekilde sanata örnek olması söz konusu değildir. Örnek olma ancak sanatta bulunan bir değerdir. Bu yüzden sanat, toplum gerçekliğinin yeterli bir olgunluğa erişmiş bir gerçeklik olması, yanılgıdan ve çarpıklıktan sıyrılmasında, toplumun hakikati için örnek teşkil ederek ona ışık tutup yol

gösterecektir. Sanatın varlık alanını ve sanat eserini toplumsal gerçekliğin dışında ele alan Adorno'ya göre sanat eseri, mümkün olan uzlaşımların bir örneğidir. Adorno'da sanat eseri, estetik obje, hakikat şartlarının ve sınıflamalarının dışında bir örnek görünüş varlığı olarak düşünülmüştür (Bozkurt, 2004: 233-234).



İKİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE RESİM SANATINDA ESTETİK ANLAYIŞIN SEYRİ

2.1. 14. YÜZYILDAN 20. YÜZYILA RESİM SANATININ ESTETİK ALGISI

Resim sanatı için her dönemin kendine özgü geliştirmiş olduğu bir stilinin olduğunu söyleyebiliriz. Geliştirilen bu stiller toplumların sanatsal gayretlerinin belirli aşamalarda bir estetik ve dünya görüşü olarak meydana gelmiştir. Bu bakımdan konumuz dâhilinde zaman içerisinde resim sanatında gerçekleşen estetik anlayıştaki değişimlerin anlaşılması için tarihsel olarak akımların estetik anlayışının seyrine değinilmesi önem arz etmektedir. Bu doğrultuda 14. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyıla kadar uzanan Batı resim sanatındaki akımların estetik algısına bakmakta yarar vardır.

Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesansın ortaya çıkmasında Avrupa’da ortaya çıkan siyasal, sosyal, toplumsal ve ekonomik gelişmeler oldukça etkili olmuştur. 15.yüzyılda İtalya’da belirmeye başlayan Rönesans hareketi, 16. yüzyılda daha da güçlenerek tüm Avrupa’yı etkisi altına almayı başarmıştır. Orta Çağ’ın sonlanmasıyla ortadan kalkan katı kurallar, baskıcı anlayış ve skolastik düşünce, Rönesans ile birlikte yerini gerek bilimde gerekse sanat alanında yeni bir canlanma ve değişime bırakmıştır. Rönesans ile başlayan bu canlanma ve değişimin resim sanatını da oldukça etkilediği görülmektedir. Antikiteye ait olan değerlere, bir başka deyişle antik sanata geri dönüş olarak adlandırılan, doğaya ve insana eğilen Rönesans, sahip olduğu hümanist düşünce doğrultusunda insanı odak noktası yapması, 15. ve 16. yüzyıl sanatının belirli kılan niteliklerini oluştururken aynı zamanda önceki dönemlerden ayrılmasında temel bir etken olmuştur. Rönesans, dini konular dâhil olmak üzere insanı ön plana çıkarması doğrultusunda dünyayı ve onun hakikatlerini yorumlamaktadır. Tüm bunlar bağlamında skolastik düşüncenin egemenlik sürdüğü, dini öğretilerin, Tanrı ve öte dünyanın odak noktası olduğu Orta Çağ düşüncesinden tamamen sıyrıldığını söyleyebiliriz. Çünkü Orta Çağ dönemindeki sanatın kilise öğretilerine göre şekillendiği, tamamen dine hizmet eden bir konumda yer aldığı görülmektedir. Bu sebeple bu doğrultuda oluşturulan sanat eserleri dinsel temaların dışına çıkamamıştır.

Zeytinoğlu Orta Çağ döneminin estetik algısı için şu sözlere yer vermiştir;

Ortaçağ insanı için akılla (ve elbette hayal gücü ile) kavranabilen güzellik, ahlaki ve psikolojik bir gerçeklikti. Bu yüzden Ortaçağlılar estetik algının duyularla sınırlanamayacak bir yanı olduğunu da biliyorlardı. Yani onlar nesnenin güzelliğine yönelik ilgilerini, metafizik bir alana kaydırarak açıklıyorlardı. Güzel görünümlü nesneleri, hoş tatları ve sesleri sevmenin tanrıyı sevmekten daha kolay olduğunu deneyimlemişlerdi ve eğer güzel olana ilgimiz, tanrıyı daha çok sevmemize neden oluyorsa bu kabul edilebilir bir durumdu (Zeytinoğlu, 2012: 53).



Görsel 2.1. Meryem Ana ve Çocuk İsa, Azizler ve Meleklerle Birlikte, İS Altıncı Yüzyıl, Aziz Katherina Manastırı, Sina Dağı, Mısır. Erişim Tarihi: 05. 04. 2019

<http://teachmiddleeast.lib.uchicago.edu/foundations/middle-east-exporter-of-religion/images/religion-10.jpg>.

Orta Çağ sanatındaki resimlerin genel olarak Meryem Ana ve İsa ekseninde şekillenme gösterdiği görülmektedir. Bu şekillenmede çağın düşünce sisteminin ve kilise etkisinin yadsınamaz bir gerçeklik taşıdığını söyleyebiliriz. Öyle ki bu durumda ressamın o dönemde kilisenin iş verdiği bir işçi konumunda olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Orta Çağ'ın bu yönden sanatçıyı belli bir çerçeveye sokan yapısı, insanı geri plana alması, Rönesans'ın insanı ön plana alan anlayışı ile tamamen ortadan kalkmıştır.

Modern dünyanın yoluna geçişi simgeleyen Rönesans dönemine geçildiğinde Platon, Aristoteles, Cicero ve Homeros gibi düşünürlerin yapıtlarının yeniden keşfedilerek önem kazandığı görülmektedir. Bu yüzden dönem içerisinde hem Platon hem de Aristoteles felsefesinin canlandığı görülmüştür (Farthing, 2012: 150).

Aristoteles estetiğinden kaynaklanan güzel anlayışlarının, Rönesans döneminde, klasisizmin kuramcılarında ve hatta Aydınlanma yüzyılında çok yaygınlaşmış olması boşuna değildir. Uyum ve oranlardan, güzeli temellendiren kuramlar, birçok çeşitlemeler gösterirler; çünkü bunların sahipleri de güzelliği yöneten kusursuz ölçü ve oranları saptamak çabasında olmuşlardır (Ziss, 1984: 173).

Ancak insana ve onun başarılarına önem veren bir hümanist anlayışın geliştiği Rönesans'ta dinsel görüşlerin tamamen dışlanmadığı, Hristiyanlığı simgeleyen sembol veya ibadetlerin yine Rönesans'ın esin kaynaklarından olmaya devam ettiği gözlenmiştir. Ancak Tanrısal olanın olmadan insanın önemsiz olduğu şeklindeki Orta Çağ kilisesinin öğretilerinden büyük ölçüde bir kopuş söz konusudur (Farthing, 2012: 150).

Rönesansın büyük hümanistleri, bu dinsel güzel anlayışına ve insanın aşağılaştırılmasına karşı çıktılar. «Homosum: Humani nihil a me alienum-Ben insanım, İnsanî olan hiçbir şey bana yabancı değildir.» Marks'ın pek sevdiği bu dikkate değer sözler, Rönesansın estetik idealini dile getirir. Dünyevi gerçek güzelliğin kendini ortaya koyması, bu dönem estetiğinin tipik yanıdır; bu dönemde insan, manevî niteliklerinin bütün zenginliğiyle ve fiziksel yetkinliğiyle, sanatta güzelliğin ölçütü ve güzelin yüce ideali olarak görünür (Ziss, 1984: 180-181).

Bu bağlamda Rönesans'ta, Orta Çağ hayatının odak noktasında olan Tanrı ve dinselliğin yerine insan ve gerçekçi fikirlerin geçtiğini söyleyebiliriz. Rönesans'la başlayan bu değişimle birlikte portre resmi, güncel konular, toplumsal temalar ve mitolojik öykülerin resme girdiği görülmektedir.

Antik dünyanın tekrar keşfiyle İtalya'daki resim, heykel, mimari alanlarda büyük bir değişim yaşandığı gözlenmiştir. Dolayısıyla Roma tarihi ve mitolojisi yapıtların temalarında işlenmeye başlanmış ve perspektifin göstermiş olduğu gelişme ile insan ve doğanın daha yakından incelenmesi içeriği, dinsel olan sanatın daha natüralist bir duruma gelmesine neden olmuştur (Farthing, 2013: 150). Güzeli, Antik sanatın bıraktığı izlerde arayan Rönesans'ta, özellikle resimlerde uygulanmaya başlanan hacim, gölge,

ışık ve perspektif dikkat çekmektedir. Bu aynı zamanda Orta Çağ fikri ve onun sahip olduğu sanat yaklaşımından ayrılışa da işaret etmektedir diyebiliriz. Bu dönem resimlerinde güzellik, zarafet, doğaya uygunluk, ölçü, harmoni (uyum), oran, perspektif, mekân ve gerçekliğe olan yakınlığın ifadesi oldukça önem kazanmıştır.

Castelli “Rönesans’ın Estetiği” adlı kitabında şu sözlere yer vermiştir: “Bu kategoriler gerçekten toplumsal yaşamın parçası olup, dahası onun temeli olur ve onun, Rönesans’ın estetik evreninin varsayımlarının dayandığı “oran”, “ölçü”, ve “kural” kavramlarına yönelen zevkini oluşturur ve düzenler” (Castelli, 2013: 35).

Ziss ise konu dâhilinde şunları belirtmiştir: “Rönesans ve modern zamanların birçok estetik öğretisine göre, simetri ve ritim, parçalar ile bütün arasındaki uyumlu bağıntı, çoklukta birlik yasaları; doğanın kendisinin ortaya koyduğu güzele ilişkin yasalardı; bu da sanatın yasalarını, sanatsal yaratımın kurallarını kotarma olanağını veriyordu” (Ziss, 1984: 174).

Rönesans dönemi için özellikle belirtmekte yarar var ki dönem içerisindeki perspektif uygulamaları, estetik arayışta dikkat çeken en önemli noktalardan biri olmuştur. Çünkü perspektifin zirveye ulaştığı Rönesans’ta, sanatçılar için perspektif, sahici olmasının yanı sıra doğruyu, güzeli ve mükemmel görünümü sunmaktadır.

Estetik tarihinde sanattaki güzelliğin sadece gerçekte olan güzellikleri yansıttığı ölçüde güzel olabileceği düşüncesini savunan kuramlar olmuştur. Buradan çıkan neticeyle, yaşamdaki güzel olanın yansıtılması bağlamıyla sanat da güzel olmaktadır. Bu tarz görüşler Klasizmin estetiğini de dile getirmektedir. Ancak Öykünme kuramına temellenen bu estetik, sanat, doğanın taklididir biçimindeki ifade yerine, sanat, güzel doğanın taklididir şeklinde bir ifadeye yer vererek kuramda büsbütün bir değişim oluşturmuştur. Bir başka deyişle, sanatın güzel olabilmesi için güzel olanı göstermesi ve güzeli yansıtması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Bu sav doğrultusunda dönemin sanat anlayışı aristokrat çevreye, saray hayatının beğeni ve zevkine göre biçim almasına sebep olmuştur. Böylelikle gündelik hayatı ve sıradan insanların yaşamını yansıtmama durumu klasik sanat tarafından dışlanmıştır. Çünkü Klasizm estetiğinde yalnızca güzelliğin anlatılması durumu yoksa sanatın sanat olması mümkün değildir (Ziss, 1984: 197).

Tüm bunların neticesinde Klasik sanat için ideal güzellik başat bir unsurdur diyebiliriz. Bu sebeple klasik sanat kapsamındaki tüm şeyler güzeldirler. Gerek

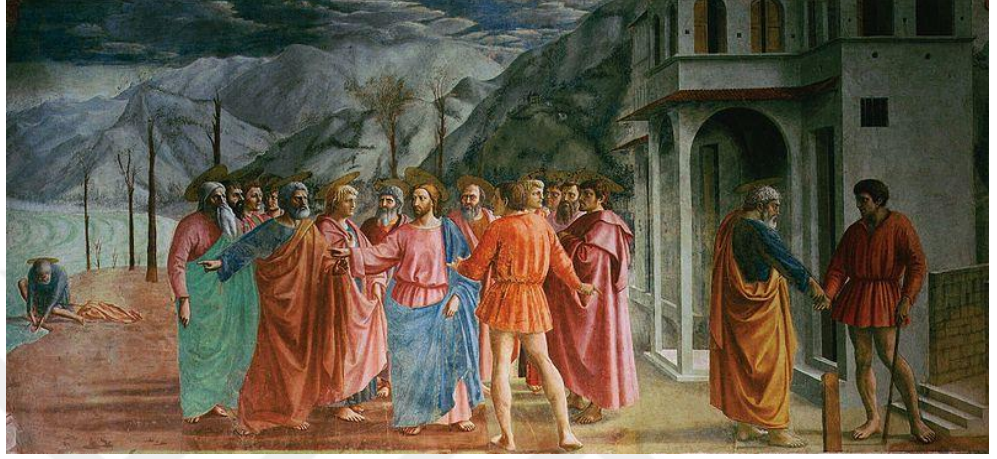
portrelerde gerekse bedenlerde ideal oranlar yakalanmaya çalışılmış ve antik sanatın ideallerine göre mükemmelleştirilmeye uğraşmıştır. Ayrıca yapıtlarda özellikle önemli olaylara ve şahıslara yer verildiği görülmüştür. Bunun sonucunda basit insanların ve sıradan olayların klasik sanat eserlerinde olması söz konusu olamamaktadır diyebiliriz.

Sanat felsefesinin, özellikle Rönesans'ta bazı temel metinlerden doğduğu gözlenmiştir. Bu yüzden dönemin estetik anlayışının şekillenmesinde büyük ölçüde etkili olan bu metinlerden, Alberti'nin yazmış olduğu resim, heykel ve mimari yapıtlarındaki teorileri, Marsilio Ficino'nun "Platon'un Şölenine Dair Bir Yorum" eserindeki görüşleri, Leonardo'nun kaleme almış olduğu "Resme Dair Bir İnceleme" eserindeki fikirleri ve Vasari'nin "Ünlü İtalyan Mimar, Ressam ve Heykelticilerin Yaşamları" adlı yapıtlarında ele aldığı görüşleri, dönemin estetik yaklaşımı içinde önemli bir belge niteliği taşımaktadır (Minor, 2017: 85).

Masaccio'nun "Vergi Parası" adlı eseri Floransa'da oluşan yeni üslubun ve Alberti'nin görüşlerinin en iyi göstergelerinden biri olarak değerlendirilmiştir. İncil'de anlatılan bir öykünün ele alındığı eserde olan düzenleme sistemine bakıldığında, Alberti'nin önem verdiği gibi çizgisel perspektifle oluşturulduğu görülmektedir. Özellikle sağ tarafta bulunan bina, perspektifi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Alberti'nin sanat eserinin gayesi veya anlatısı olarak tanımladığı İstoria düşüncesine bağlantılı olarak İsa figürü hem resmin ortasında hem öykünün odağında hem de resimsel uzamın tam odağında yer almaktadır. Kompozisyon, tam olarak dolu veya boş değil, ideal bir ölçüdedir. Bu bağlamda Alberti'nin kompozisyonlardaki doluluk boşluk oranı, ideal bir ölçüde olmalı ve figürler ne kalabalık ne de az olmalı düşüncesiyle tam bir uyum içindedir. Ayrıca Alberti'nin tüm detaylarıyla üzerinde durduğu ışık ve ana hatlar konusu, yüzsel ve bedensel ifade gibi öğeler de eserde oldukça belirgin ve dikkat çekicidir. Bu bağlamda "Vergi Parası"nın, Alberti'nin öğretilerinin mükemmel bir göstergesi olarak değerlendirildiği görülmektedir (Minor, 2017: 90- 92).

Masaccio için eserlerinde genel olarak tüm bu öğelerin kullanılması çok önemlidir. Özellikle gölge ve ışık, onun resminin en sahici öğelerindendir. Nitekim Sanat yazarı Vasari'nin de insanların ilk kez onun eserlerinde sağlam olarak yere bastığını düşündüğü görülmüştür. Bu anlayış içinde gölge ve ışığın çok önemli bir unsur olarak değerlendirildiği görülmektedir. Masaccio, doğada belli bir görünümü olan

şeylerin bütün niteliklerinden ziyade en gerçek ve belirgin olan yanlarını yansıtmaya uğraşmıştır. Bu sebeple onun eserlerindeki portelerde de figürler arasında belirgin farklar görünmez. O, portrelerinde özenli bir doğa incelemesiyle karakter tipine yerleştirilen şahsiyetleri betimleyerek zamanın natüralist portrelerinden ayrılmış ve çok daha gerçekçi bir boyut kazandırmıştır (Eroğlu, 2014: 258- 259).



Görsel 2.2. Masaccio, “Vergi Parası”, 1424-28, 255x 598 cm, Brancacci Şapeli, Santa Maria Del Carmine Kilisesi, Floransa. Erişim Tarihi: 05. 04. 2019 <https://www.wannart.com/masacciodan-vergi-parasi-sahnesi/>.

Yüksek Rönesans’ta da resimdeki klasik üslubu en üst mertebeye taşıyan Leonardo da Vinci olarak görülmektedir. “Leonardo resimde klasik üslubu zirveye ulaştıran ilk sanatçıdır. Öte yandan doğa âlimi ve filozof olarak Orta Çağ Yeni Çağa bağlayan sağlam bir köprü olmuştur” (Eroğlu, 2014: 306).

Leonardo, Yeni Platonculuğun hâkimiyetinin büyük ölçüde etkili olduğu Floransa’da yetişmesine rağmen Orta Çağ döneminin skolastik düşünce sistemine ve Yeni-Platonculuğa karşıt bir düşüncededir. Bu bağlamda gerek uygulamaları gerek görüşü ve düşünceleri bilimsel bir niteliktedir. Leonardo deneycilik görüşünü en tepeye çıkarmıştır. Özellikle de pratikle bilimsel olanı kusursuz bir uyumla dengelemiştir. Botanikten zoolojiye, mühendislikten optiğe, jeolojiden anatomiye kadar araştırmalar yaparak bu alanlara önemli katkılarda bulunmuştur. Evreni tüm yönleriyle en ince detayına kadar araştırmıştır. Bitkilerini hayvanların en belirgin eylemlerini çizen Leonardo’ya göre tüm bunlar onu etkileyen dünyanın detaylarını oluşturmaktadır. Çizimlerinde her şeyi, ana rahmini, fetüsün rahimdeki yerini, kan damarlarını, doku ve kaslarını, iskelet yapısını detaylarıyla işlemiştir. Bu bağlamda çağının en yetenekli

anatomicisi olarak nitelendirilmektedir. Nitekim onun da kendisini anatomi ressamı olarak değerlendirdiği görülmüştür. Leonardo için sanat yaratımında salt görmek yeterli bir şey değildir. O, resmi daha düşünsel bir şey olarak değerlendirmiştir (Minor, 2017: 93- 94). Doğan, Estetik adlı kitabında konu bağlamında şu sözlere yer vermiştir;

“Rönesans estetiği, sanatları, aralarında eşit kılar. Leonardo’da Vinci’nin ünlü «La Pittura e cosa mentale» (resim, düşünsel bir şeydir) sözü, dikkati yalnızca resim çalışmasında düşüncenin payına çekmekle kalmamış, onun, görünüşüne karşın bir el zanaatı olmadığını belirterek eski saygınlığını da kazandırmıştır ona” (Doğan, 2001: 91).

Leonardo da Vinci’ye göre güzellik, ressamın sanatıyla, şeylerden çıkarılan ve tuval üzerine taşınan düşünceden doğar (Farago, 2017: 106).

Güzelliği zarafet ve cazibe olarak da nitelendiren Leonardo, güzelliği, resimlerinin temel bir ögesi olarak değerlendirmemiştir. Bu görüşleri doğrultusunda Leonardo’nun, Yeni-Plantoncuların görüşleriyle uyuşması söz konusu değildir. Leonardo, üç boyutlu, anatomik bağlamda doğru ve işlevsel figürleri kullanarak merkezde, kesin bir görünüm sağlayan simetrik kompozisyonlardan oluşan Rönesans geleneğini sürdürmüştür. “İstoria” düşüncesinde bağlı kalan Leonardo, istoriayı resminin en önemli ögesi olarak belirlemiştir. Ayrıca psikolojiyle de ilgii olan Leonardo, bir figürü resmederken onun görüntüsünün yanında ruhunu da ele almak gerektiğini düşünmüştür. Çünkü sanatçı görünmeyeni de görünür hale getirmelidir. İmgelere sözcüklerden daha çok önem veren Leonardo için imgelerin anlamı, sözcüklerden daha net ve kuvvetli bir şekilde cisimleştirilir. Bu yüzden resmin özündeki metinle olan ilişkisi adeta bir nesnenin gölgesiyle ilişkisi gibidir. Bu karşılaştırma Yeni-Platoncu görüşte de vardır. Orijinal şeyler (nesne veya düşünceler) daha çok töz ve gerçeklik barındırır. Leonardo, bu geleneksel anlayışı değiştirerek kullanmıştır. Çünkü ona göre artık ana düşünce, tözü yansıtan bir ayna gibidir. Töz ise sanat eserinin kendisidir (Minor, 2017: 94- 95).

Leonardo da Vinci’nin en önemli eserlerinden biri olan “Mona Lisa” (Görsel 2.3) tablosunun, Rönesans estetiğindeki ideal güzellik anlayışını en üst mertebede yansıttığını söyleyebiliriz.

Görseldeki figürün kim olduğuna dair çeşitli görüşler ileri sürülmesine rağmen bugün kullanıldığı isim, 16. yüzyılın önemli düşünürlerinden olan Vasari’den

gelmektedir. Vasari'ye göre model, Floransalı ipek tüccarı Francesco del Giocondo'nun karısıdır. Esere bakıldığında figürde belli bir canlılık söz konusudur. Yaşayan varlık gibi izleyicinin gözleri önünde değişen Mona Lisa, her bakıldığında farklı bir görünüm sunmaktadır. Yüzündeki ifadede bir gizem söz konusu olan Mona Lisa, bakış açısına göre değişen, kimi zaman tebessüm içeren, kimi zaman ciddi ve mesafeli bir ifadeyi barındırmaktadır. Ancak Leonardo'nun özellikle insansı olmaktan öte daha çok tanrısalmış gibi bir görünüm sunan tebessümünü yakalamaya çalıştığını söyleyebiliriz. Leonardo da Vinci, bu etkiyi yakalamak için portrede ünlü sfumato tekniğini kullanmıştır. Bu yüzden ağız ve göz kenarlarında bulanıklık oluşturarak yumuşak bir loşluk ve belirsizlik yaratmıştır. Bu da Mona Lisa'nın ruh halinin ne doğrultuda olduğunu tam olarak anlamamıza engel oluşturmaktadır. Leonardo'nun portrede kullandığı sfumato tekniği aynı zamanda onun atmosferik perspektifinin de bir niteliğidir ve uzaklık duygusu yaratmaktadır (Mona Lisa, Tarih Yok: 1-7. Paragraf).



Görsel 2.3. Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa”, 1503-1507, 77x53 cm, kavak panel üz. Y. b. , Louvre Müzesi. Erişim: 06. 04. 2019 <http://unluressamlarvetablolari.blogspot.com/2011/05/leonardo-da-vinci-tablolari.html>.

Resimde, bir koltuğun koluna dayanan, dik ve yan şekilde oturan Mona Lisa'nın başı, hafif bir sarmal oluşturacak şekilde dönmüştür. Piramit şeklindeki tasarımın, oturan Meryem betimlemelerinden uyarlama olduğu düşünülmektedir. Leonardo, figür ve izleyici arasındaki mesafeyi oluşturmak için koltuğun kol dayanağına özellikle

dikkat çekmiş, böylelikle izleyici ve modeli birbirinden ayırmıştır. Resmin arka fonunda Leonardo'nun atmosferik perspektif anlayışı söz konusudur. Formları betimlemek ve onlara derinlik yüklemek gayesiyle ışığı dikkatlice kullanan Leonardo, ışığın tüm dalga boylarını yağmur, sis vb. etkiler sebebiyle sanki onların arasından geçiyormuşçasına dağıtmıştır. Tabloda, uzaklaşma duygusunu oluşturan kayalık manzaradaki nesnelerin, görelî boyutlarını anlamamızı sağlayacak özellikte belirtilmiş bir kaçış noktası bulunmamaktadır. Leonardo, buna rağmen uzak nesnelerden yayılan mavi ışığı kullanma şekliyle arka plana kusursuz bir derinlik sağlamayı başarmıştır diyebiliriz. Figürün saçlarındaki ince tülü, elbise üzerindeki ayrıntıcı işlemleriyle detaycılığını açık şekilde gösteren Leonardo, figürün üst üste duran kavuşturulmuş elleriyle döneme has bir nezaket kuralını da eserinde yansıtmakta ve bakan kişide onurlu ve sakin bir kişi izlenimi oluşturmaktadır diyebiliriz (Farthing, 2012: 177).

Rönesans döneminde yetişen ve Rönesans'ın estetik geleneğini başarılı şekilde yansıtan bir diğer sanatçı ise Michelangelo'dur. Kendisinden önce, Ficino'nun yapmış olduğu gibi güzelliğin kökenine ve güzelliğin gerçek dünyada nasıl ortaya çıktığına dair yeni-Platoncu düşüncelere yöneldiği görülmüştür. Alberti ve Leonardo'nun anatomi ve perspektif öğretilerine bağlı kalan sanatçının güzellik konusundaki görüşleri, döneminin sanatçılarıyla eş değer olmasına karşın daha tinsel bir tarafı bulunur. Michelangelo, güzelliğe çok önem verir. Onun güzeli, ilahiyi simgelemektedir. Yeryüzüne yansıyanın, ilahi olanın bir yansıması olduğunu düşünen Michelangelo, temsil ettiği şey nedeniyle bu yansıyı sevdiğimiz hissinin oluştuğunu düşünmektedir. Bu görüşüyle Platoncu görüşe yakın bir çizgide duran Michelangelo, Platonculuğun çok önem verdiği simetri konusunda onlardan ayrılmaktadır. Çünkü onun için simetri, Platonculuktaki kadar önemli değildir. O, daha çok güzelliğin sınırlanamaz ve ölçülemez bir tarafının olduğunu düşünerek önemli olanın güzellikteki insanı çeken bir çekim gücü olduğu görüşünü benimsemektedir (Minor, 2017: 95- 96).



Görsel 2.4. Michelangelo, ‘Âdem’in Yaratılışı’, 1511 civarı, 2,8 m x 5,7 m, Fresk, Sistina Şapeli, Vatikan. Erişim: 06. 04. 2019 <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/michelangelo-buonarroti/michelangelo-hayati-ve-eserleri/>.

Dönem için önemli bir düşünür olan, Modern sanatın ilk sanat tarihçisi kabul edilen Vasari için sanat, ancak antikiteye olan yakınlığı ölçüsünde değerli olabilmektedir. Özellikle Vasari’nin düşüncelerinin ve Yüksek Rönesans’ın imgelerinin, idealinin en iyi göstergesi olduğu düşünülen Rafaello’nun “Atina Okulu” (Görsel 2.5.) adlı eseri, Roma’ya yönelik ilahi deneyimin yansıtılmasında oldukça başarılı örneklerinden biri olarak kabul edildiği görülmüştür. Aynı zamanda “Atina Okulu”, sanat tarihçileri tarafından da Yüksek Rönesans’ın merkezi belgelerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Mınor, 2017: 97-101).

Görselde “Antik dönem filozofları matematikçiler, gökbilimciler ve bilim insanları, Bramante’ nin yeni San Pietro Tapınağı’nın (Maxentius Bazilikası’nın kalıntılarından etkilenecek inşa edilmiştir) ilk tasarımlarından esinlenerek çizilmiş görkemli bir bazilika altında tartışmaktadır. Resmin merkezinde, kitapların başlığından tanınan Platon ve Aristoteles bulunur: Platon elini kaldırarak idealar dünyasına işaret ederken Aristoteles elini yer ile gök arasında tutar” (Farthing, 2014: 175).

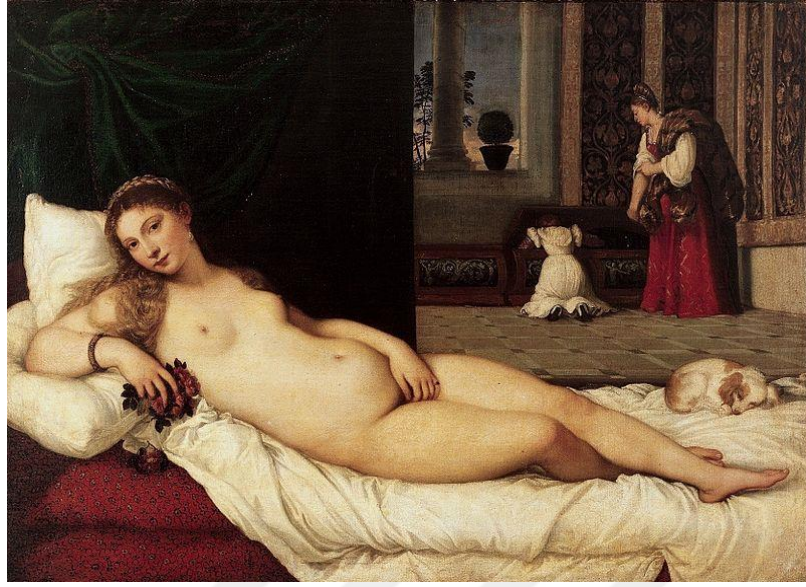
Eserde Platon’dan ve Aristoteles’ten kaynaklanan felsefe izleyiciye tam olarak hissettirilmektedir. Ayrıca her ne kadar Rönesans’taki Aristotelesçi yaklaşımın filozoflarının yerini, Yeni-Platonculuğun aldığı görülse de eserde Platon’a ve Aristoteles’e eşit değerler yüklenmiştir. Bunun sebebinin ise gerçeği aramada düşünsel olan ile deneysel olan arasında bir uzlaşım sağlama isteğinden kaynaklandığı söylenebilir (Eroğlu 2014: 335).



Görsel 2.5. Rafaello, “Atina Okulu”, 1510- 1511, 500x770 cm, Fresko, Stanza della Segnatura, Papalık Sarayı, Vatikan. Erişim: 06. 04. 2019 <https://www.tarihlisanat.com/wp-content/uploads/2017/11/atina-okulu.jpg>.

Sonuç olarak ele alınan düşünürlerin görüşleri ve sanatçıların eserleri doğrultusunda, Rönesans’ın estetiğinin genel olarak ideal ve kusursuz güzellik kavramı, ölçü, simetri, harmoni (uyum), ideal oranlar gibi öğelerin üzerine kurulu olduğunu söyleyebiliriz.

Wölfflin’de “Sanat Tarihinin Temel Kavramları” adlı eserinde dönemin bu güzellik ilkesinin bir simgesi olarak Tizian’ın Urbino Venüsü isimli çalışmasını göstermiştir. “Tiziano’nun tipini Giorgione’den aldığı Uzanan Bella’sı (Urbino Venüsü olarak da bilinir) Rönesans’a özgü güzelliğin simgesidir” (Wölfflin, 2015: 195).



Görsel 2.6. Tiziano, “Urbino Venüsü”, 1534, 119 x 165 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Uffizi Galerisi, Floransa. Erişim Tarihi: 07.04. 2019 <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-v/vecellio-tiziano/vecellio-tiziano-urbinolu-venus-1861/>.

Dönemin estetik algısında gerek biçim gerekse içerik bağlamında ayrıklıkların yaşandığını gösteren eserler de yapılmıştır. Özellikle dönem içerisinde birçok coğrafyada farklılıkların olmasından kaynaklı, sanatçıların yapıtları kendi içlerinde ayrıklıklar gösterdiği gözlenmiştir. Bu da yapıtlarda konu ve yaklaşım olarak farklılıkları beraberinde getirmiştir diyebiliriz.

Örneğin Venedik Rönesans’ında, sanatçıların bulundukları coğrafyanın eşsiz konumu ve doğu ile olan ticari ilişkileri, sanatın gelişimi üzerinde büyük ölçüde etkili olmuştur. Çeşitli ve zengin oryantal desenler ve tasarımların şehrin kültürüne işlemiş olması Venedik Rönesans’ının da sanatına yansımaya başlamıştır. Her ne kadar sanat dünyasında dini siparişler hâkim olsa da 16. yüzyılın başlarında Venedikli sanatçılar ve mesenlerin istekleri değişmeye başlamıştır. Venedikli Rönesans sanatçıları ve varlıklı kesimler artık dinsel imgelerle tatmin olmayarak üslup ve konu açısından orijinallik arayışına girmişlerdir. Bu değişim ilk olarak Giorgione (1477- 1510) ve onun takipçilerinden Tiziano (1485-1576) ve Sebastian del Piombo’nun (1485-1547) eserlerinde görülmektedir. Giorgione’nin “Fırtına” adlı eseri, dönemi içerisindeki manzara resmine dair oldukça önemlidir (Farthing, 2012: 165).



Görsel 2.7. Giorgione, “Fırtına”, 1507, 82x73 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Galleria dell’Academia, Venedik, İtalya. Erişim Tarihi: 07. 04. 2019
<http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2011/02/giorgione-ve-firtna.html>.

Kasvetli renklerin hâkim olduğu gökyüzünde, belirgin biçimde gergin bir atmosferin olduğu gözlenmiştir. Resmin iki tarafına yerleştirdiği figürlerde, özellikle çocuğunu emziren anne figürünün yüzünde olumsuz durum beklermişçesine bir ifadenin hâkim olduğu görülmüştür. Figürlerin peyzajla olan ilişkisi, peyzaj tarafına olumlu bir etki sağlayacak şekilde geliştirilmiştir. Renkler, çizgi ögesinin yerine geçerek hikâyenin konusu geri plana itilmiştir. Bu bağlamda sanatçının amacının doğal bir durumu tasvir etmek olduğu söylenebilmektedir. Dini bir durumun anlatılmadığı eserde, ön plana yerleştirilen kaide üzerinde yükselen antik bir unsur olan sütunların kullanımı, antikite ile Rönesans arasındaki ilişkinin sözcülüğünü de yapar niteliktedir.

İtalya’daki Rönesans’ta Antik Yunan ve Roma kültürü ilminin yeniden keşfedilmesi söz konusuysa Kuzey Avrupa’daki Rönesans’ta ise bu kültürler ve klasik mitoloji betimlemeleri Akdeniz ülkelerine göre fazla rağbet görmemiş ve daha az kullanılmıştır. Çünkü insan figürlerini ve görünen dünyayı daha gerçekçi resmetme konusunda yeni bir anlayış getiren Kuzey Rönesans’ı için dini Reform hareketleri ve bunun sonucunda meydana gelen ayrılıklar, İtalya’dakinden daha büyük etkiler yaratmıştır. Ayrıca matbaanın yaygınlaşması da Kuzey Rönesans’ını şekillendiren bir diğer önemli gelişme olarak karşımıza çıkmaktadır. İtalyan sanatçılar anatomi,

perspektif ve mekâna daha çok yer verirken Kuzey Rönesans sanatçılarının geneli ise çalışmalarında figürler üzerinde ayrıntıcı bir tavır göstermişlerdir. İnsan figürünün formunda natüralist tasvirleri yapmada başarı sağlayan Kuzeyli sanatçıların bu başarılarının neticesi, Jan Van Eyck (1399-1441) gibi Hollandalı ressamın eserlerinde görülebilmektedir. Hollanda kanadında, Flaman olarak da adlandırılan üsluptaki sanatçılar, 15. yüzyılda yeni bir gerçekçilik peşine düşerek Uluslararası Gotik akımında hâkim olan zarafet anlayışını, abartılı süslemeciliğini kabul etmeyerek Gotikte baskın olan teatralliğin yerine ruhsallığın ve gerçekliğin ön planda olduğu bir anlayış geliştirmişlerdir. Hollanda kanadının ressamı olan Jan Van Eyck'ın da yağlı boyayı yeni bir konuma taşımasıyla sanatçılar, yağlıboyanın sağladığı imkânları keşfetmeleri bağlamında bir ilki gerçekleştirdikleri söylenebilir. Hollandalı sanatçılar, İtalyan resamlardan ayrılarak çalışmalarını perspektif ve orantılara göre değil daha çok sezgilerine dayanarak yapmışlardır. Renkleri pek belli olmayacak şekilde karıştırarak ufak nesneleri tasvir etmek için kat kat vernik uygulayan Jan Van Eyck'ın, göstermiş olduğu gelişme ile gerek kendisinin gerekse takipçilerinin, dünyayı benzersiz bir detayla resmetmeye başladıkları gözlenmiştir (Farthing, 2012: 182- 183).



Görsel 2.8. Jan Van der Eyck, “Meryem ve Çocuk İsa ile Rahip Joris Van Der Paele”, 1436, 122x157 cm, Panel Üzerine Yağlıboya, Groningemuseum, Brugge, Belçika. Erişim Tarihi: 07. 04. 2019 <https://gallerix.org/storeroom/1888032609/N/40484925/>.

Dönemin sanatçılarından Bosch, Reformun yarattığı dinsel değişimden kaynaklı ahlaki ve dini konulara eğilmiş ayrıca resimlerinde bilinçaltının karanlık görüntülerine yer vererek kendi döneminin klasik estetik algısından farklı, çağının daha ötesinde bir üslup sergilemiştir. Dini, dünyevi ve geniş hayal ürünü resimler yapan Bosch'un

çalışmalarında özellikle ironi ve gizli simgelerle, görünenden öte başka gerçekliklere ve karşıtlıklara dikkat çektiği gözlenmiştir.

Bosch, Lucas Cranach, Albrecht Dürer gibi sanatçılar bilinçaltı dünyasına seslenen bilmeceler âlemini ifadeye yönelik sanat uygulamalarının ve estetiklerinin temsilcileri olmuşlardır (Kınay, 1993: 83).

Dönemin bir diğer sanatçısı Brugel, daha çok halk içindeki öykülere inerek güncel temalar üzerine çalışmalarını yapmıştır. İzlenimci figür ve elaman konusunda adeta 19. yüzyılı gören bir sanatçı üslubuna sahip olan Brugel, manzara resminin öncüsü sayılabilecek yaklaşımlar sergilemiştir. Yapıtlarındaki sosyal konusallık, kullandığı natüralist anlayış vesilesiyle en üst mertebeye ulaşmıştır. Uzam anlayışında, bakışları diyagonelliğe çeken Brugel, Rönesans'ın yatay ve dikey anlayışına karşı bir zıtlık oluşturmuş ve biçimsel bir radikal duruş sergilemiştir. Brugel'de Bosch'taki gibi Kuzeye has eleştirel, hicivli anlayış ve doğa gözlemiyle beraber toplumun psikolojisi ilk plana alınmıştır. Sanatçının “Karda Avcılar” adlı eserindeki kompozisyona bakıldığında diyagonal bir düzenin hâkim olduğu görülmektedir. Bu yaklaşım tarzı klasik resim anlayışında bir değişimin göstergesi olarak görülmüştür. Ayrıca esere bakıldığında anlık yakalayışlar söz konusudur. Brugel'in eserindeki resimsel mantığını, Rönesans'ın dışına çıkarması, eserin ilerici bir konumda olduğuna işaret etmektedir (Eroğlu, 2014: 373-379).



Görsel 2.9. Pieter Brugel, “Karda Avcılar”, 1565, 117x162 cm, Ağaç Üzerine Yağlı Boya, Kunstgeschichte Museum, Viyana. Erişim Tarihi: 07. 04. 2019 <https://www.gzt.com/mzt/karda-avcilar-pieter-brueghel-1565-3429706>.

Reform hareketleri sonucu dinsel değişimden kaynaklı ayırıklıkların yaşandığı Kuzey Rönesans’ında, ahlaki ve dini temalar, modası geçmiş olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Aertsende bu bağlamda dini figürleri ve konuları natürmortların ve janr resimlerinin içinde üstü kapalı, gizemli bir biçimde anlatmaya yönelmiştir. Sanatçının “Mısıra Kaçış” adlı eseri de bu yöndedir. Konu bütünüyle tuvaldeki et tezgâhında saklıdır. Bu imalı yaklaşım tarzı ve dolaylı anlatımı Rönesans’ın yerine gelecek olan Maniyerizm üslubunun da tipik bir niteliğidir (Farthing, 2012: 185).



Görsel 2.10. Pieter Aertsen, “Mısır’ a Kaçış”, 1551, 123x175, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Bonnefantan Müzesi, Maastricht, Hollanda. Erişim Tarihi: 08. 04. 2019
https://ncartmuseum.org/art/detail/a_meat_stall_with_the_holy_family_giving_alms.

Sonuç olarak dönemin estetik algısında, eserlerdeki konunun içeriğinde ve yaklaşım tarzıyla biçimlerinde değişiklikler meydana gelmiştir diyebiliriz. Bu bağlamda dönemin sanatçılarından Bosch’un “Çarmıhın Taşınması” eserine bakıldığında, “Bosch’un insan figürlerindeki yüz tanımlamalarına oldukça grotesk anlamlar yüklediğine tanık oluruz. Burada hem yüzler farklılaşmış hem de böylece bir başkalaştırma sağlanmıştır” (Eroğlu, 2014: 373). O halde Bosch’un bu resmindeki portrelerin Rönesans dönemi içerisinde görülen klasik portrelerin güzellik ve orana dayanan estetik algısından büyük ölçüde ayrıldığını söyleyebiliriz.



Görsel 2.11. Hieronymus Bosch, “Çarmının Taşınması”, 1485, 83.5x76.7 cm, P.Ü.Y.B, Güzel Sanatlar Müzesi, Ghent, Belçika. Erişim Tarihi: 08. 04. 2019
<http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/1770051a.jpg>.

Kuzey Rönesans’ının Almanya kanadının önemli bir sanatçısı olan ve portrelerinde özellikle psikolojik ifadeleri ustalıkla betimleyen Albrecht Dürer, Kınay’ın deyimiyle “yaşlılığın gerçek ifadesi olan resmi” (Kınay, 1993: 80) annesinin yaşlılığını ve çöken bedenini gerçekçi bir şekilde resme aktarmıştır. Sanatçının gerek bu portresi gerekse kendi ve başka portre çalışmalarında psikolojik betimlemeye oldukça önem verdiği gözlenmiştir.



Görsel 2.12. Albrecht Dürer, “Sanatçının Annesinin Portresi”, 1514, Kâğıt üzerine kömürkalem, 42.2 x 30.6 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Almanya. Erişim Tarihi: 08. 04. 2019
<http://sanatcetveli.blogspot.com/2017/07/albrecht-durer-annesinin-portresi-1514.html>.

Sonuç olarak ele alınan düşünceler ve görseller doğrultusunda Rönesans'ta egemen olan klasik estetik algısının, sanatçılar tarafından yavaş yavaş terk edilmeye başlandığı ve yeni keşifler peşinde oldukları görülmeye başlanmıştır diyebiliriz.

Rönesans'ın ardından gelen Maniyerizm, Yüksek Rönesans'ın yaşandığı sırada 16.yüzyıl içerisinde önemli bir hareket olarak karşımıza çıkmaktadır. 1520 yılında İtalya'da doğarak 17. yüzyıla uzanan ve Barok sanatının hazırlanmasında önyak olan Maniyerizm, Rönesans'ın klasik dönem sanatçılarından Rafaello, Michalengelo gibi sanatçılardan esinlenerek onlardan aldıkları tarzı daha da karmaşıklıştırarak, abartılı ve orijinal bir biçimde sunmuştur (Eroğlu, 2014: 394).

Maniera sözcüğünden türeyen ve İtalyanca üslup anlamına gelen Maniyerizm akımı, Rönesans resminde hâkim olan klasik anlayışa ve natüralist yaklaşıma bir tür tepki niteliğindedir (Farthing, 2012: 202).

Eco'nun değerlendirmelerine göre Maniyerizm, Rönesansın amaçlarının tam zıttını kendine ilke edinerek Rönesans resminde olan uyum ve denge öğelerini dışlamış, güzellik kavramını içi boşalmış olarak görmüş ve klasik dönemin normlarını yıkmıştır (Eco, 2009: 218- 220).

Maniyeristler de oranları uzatarak, alışılmamış ışıklara ve renklere yer vererek Rönesans sanatı idealinden belirli ölçüde uzaklaşmışlardır (Kınay, 1993: 83). Bilindiği üzere Rönesans'ta doğadaki uyumun taklidine dayanan klasik bir anlayış söz konusudur. Ancak Maniyerizmle birlikte bu anlayış yıkılarak büyük bir dönüşüm yaşanmıştır.

Maniyerist sanat teorisi, daha çok kuralların yıkılmasıyla, sanatsal özgürlüğün ve yaratıcılığın değerlendirilmesiyle alakalıdır. Bu sebeple güzellikte bu doğrultuda araştırılmıştır. Minor, bu dönemin kuramcılarının geliştirmiş olduğu öğretilerden bahsederken kuramcılarının büyük ölçüde kurallardan arındıklarını, doğayı kusurluymuş gibi gördüklerini ve sanatçıya başarılı bir taklitçi rolü biçilen anlayıştansa onlara daha önemli bir rol verdiklerinden bahsetmiştir. Bu dönemin sanatçısı ve yazarı olan Federico Zuccaro'nun, Rönesans'ın bilimsel ve matematiksel ölçüsüne dayanan güzelliğine karşıt bir düşünce geliştirdiği görülmüştür (Minor, 2017: 105).

Eco ise Çirkinliğin Tarihi adlı yapıtında, bu dönem kuramcıları için şu sözlere yer vermiştir:

“Maniyerizm kuramcıları, Deha ve İde öğretisini ortaya koyarlar; sanatçı zihinin algıladığı iç tasarım, sanatçıda var olan Tanrı’nın, yaratıcı güçle donanmış tezahürüdür. Öyleyse, biçimsizliğin gerekçesi, yavan takliden ve dehayı belirlemese de ondan doğan kuralların reddidir” (Eco, 2009: 169).

O halde gelişen düşünceler doğrultusunda sanatçıların kalıplaşan normlardan, belirlenmiş ölçü anlayışından, netlikten ve doğruluktan sıyrılarak özgürleşmesi onlara keşfetme deney hakkını da beraberinde getirmiştir diyebiliriz.

Klasik güzellik anlayışını yıkan Maniyeristler, klasik güzelliği ifadesiz, anlamsız, ruhsuz ve etkisiz görmüşlerdir. Bu sebeple figürlerdeki oran ve ölçünün bilinçli bir şekilde bozulması, bir nevi deformasyonu söz konusudur. “Bu akımın sanatçıları doğa dışı sayılabilecek abartmalı form inceliğine, alışılmamış renk ve ışık uygulamalarına ve deformasyona önem vermişlerdir” (Kınay, 1993: 51).

Maniyerist sanatçıların ortak özelliklerine biçimsel olarak bakıldığında, orantısız bedenlerin abartılı bir biçimde uzatılması, inceltilmesi, belli bir hacim oluşturacak şekilde yuvarlaklaştırılması, ovalleştirilmesi söz konusudur. Bu yüzden eller, kollar, boyun, beden boyu ve uzuvları olması gerekenden çok daha uzun veya ince şekilde gösterilmiştir. Resimlerde her ne kadar figür, bütünü ile uyum içerisinde olsa da abartılmış uzuvlarla verilmek istenen zarafet anlayışı, eserlere gerçeklikten uzak, yapay bir durum kazandırmıştır.

Gördüklerini öznelleştirme eğilimi taşıyan bu dönem sanatçıları, bu eğilimleri sebebiyle ortak bir üslup belirlemek yerine bireyselleşen çalışmalar üretmişlerdir. Genellikle düşsel ve içsel konular edinen Maniyerizm’de renkler, yapay ve göze batıcı olarak değerlendirilmiştir (Eroğlu, 2014: 394).

O halde Klasik estetiğin kural dışı kabul ettiği unsurlara başvurmaktan çekinmeyen Maniyerizm’de, bozulan ve deformasyona uğrayan biçimler ile klasik dönemin güzellik ve estetik algısının büyük ölçüde değiştiğinin ve yeni bir estetik anlayışın geliştiğinin en iyi göstergelerinden biridir diyebiliriz. Dönemler içerisinde görülen güzellik ve estetik algısının değişmez bir kesinlik taşımadığı, bu dönem

içerisinde görülen, daha önce estetik olarak değerlendirilmeyenin estetik bir şekilde sunulmasıyla geleneksel kalıpların sarsıldığı söylenebilir.

Maniyerizm'in başlıca temsilcileri arasında Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmagianino, El Greco ve Arcimboldo gibi sanatçıları örnek gösterebiliriz.

Dönem içerisinde Parmigianino'nun "Uzun Boyunlu Madonna" (Görsel 2.13) adlı eseri, Maniyerist dönemin tipik niteliklerini yansıtmaktadır. Parmigianino'nun gerek bu eserinde gerekse diğer eserlerinde, genel olarak uyguladığı beden uzunlarındaki uzunluk unsurunu estetik bir güzellik ve zarafet anlayışının göstergesi olarak kullandığı gözlenmiştir. Meryem'in gerçekte olması gerekenden daha uzun olan boynu, elleri, normalden ince olan başı, büyük bir kucağa sahip oluşu, kucağındaki bebek figürün abartılmış boyutlarına bakıldığında bir deformasyona gidildiği açık bir şekilde görülmektedir.



Görsel 2.13. Parmigianino, "Uzun Boyunlu Meryem", 1535, 216x132 Cm, Tuval Üzerine Yağlı

Boya, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya. Erişim Tarihi: 09. 04. 2019

https://it.wikiquote.org/wiki/Manierismo#/media/File:Girolamo_Francesco_Maria_Mazzola_-_Madonna_with_the_Long_Neck.jpg.

Dönemin bir diğer önemli sanatçısı El Greco ise asıl dikkatleri biçimlere yoğunlaştırarak enteresan ve şematik olmayan bir deformasyon dili yaratma yoluna gitmiştir. Figürleri dik olarak uzatmayı ilk kez deneyen El Greco'nun "Laokoon"

(Görsel 2.14.) adlı eseri, klasik mitolojiye dayanarak yaptığı bir çalışmadır (Eroğlu, 2014: 415). Çalışma, özellikle sert ve parlak renkler kullanılarak oluşturulmuş abartılarla yüklüdür.



Görsel 2.14. El Greco, “Laokoon”, 1610-14, 137x172 cm, Tuval üzerine Yağlı Boya, National Gallery of Art, Washington, DC, ABD. Erişim Tarihi: 09. 04. 2019
<https://www.artble.com/imgs/e/f/0/636923/laocoon.jpg>.

Maniyerist üslubun, güzelliğe karşı ifadeyi yeğleyen, tuhaf, sıradışı ve biçimsiz olana eğilimi, dönemin bir diğer sanatçısı Arcimboldo’nun çalışmalarında kendisini hissettirmektedir. Arcimboldo’nun figürlerinin genel olarak fantastik öğelerle yüklü olduğunu görürüz (Eco, 2009: 169). Arcimboldo, figürlerin yüzlerini eşyalardan, sebze ve meyvelerden oluşturarak portrelerini yapmıştır. Sanatçı için güzel, klasik dönemin görünümlerinden sıyrılmaktadır.



Görsel 2.15. Giuseppe Arcimboldo, “Kış”, 1573. 61x51 cm, Ağaç Üzerine Yağlı Boya, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya. Erişim Tarihi: 09. 04. 2019
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arcimboldo_Winter_1563.jpg

Ele aldığımız görseller Maniyerizm’in temel niteliğini ortaya koymaktadır. Bütüncül bir üslup yerine daha çok kişisel bir üsluba dair farkındalık geliştiren Maniyerizm’in sanatçılarının ortak noktası ise orantısızca uzatılmış, deforme edilmiş bedenler, enteresan ve gerçeküstücü bir tavırla yapılmasıyla, Rönesans’ın standartlaşan kalıplarının dışına taşımaya çalıştığını ve figürlerin biçimini değiştirmesiyle kendine özgü yeni bir estetik algı oluşturarak idealize güzellik anlayışını ortaya koyduklarını söyleyebiliriz.

Maniyerizm’in ardından gelen Barok sanatı İtalya’da ortaya çıkmış ve birçok Avrupa ülkesinde yayılma göstermiştir. Rönesans’ın Klasizmine karşı olarak çıkan Barok üslupta, heyecan, coşku, görkem, şaşırtıcı etki, taşkınlık ve aşırılık barındıran çizgilerin oldukça baskın olarak kullanıldığı gözlenmiştir.

“1690’da Furetière’in sözlüğünde ilk kez kullanılan “Barok” kelimesi; kuyumculukta, tam yuvarlak olmayan incileri tarif etmek için kullanıldı ve bu kelimenin Portekizce’deki Barocco kelimesinden geldiği kabul edildi” (Eroğlu, 2014: 417). İki farklı anlamı olan Barok’un bu anlamlarına baktığımızda:

Bunlardan biri ESTETİK kuralıdır. Bu anlamıyla, KLASİKÇİLİK’e karşı bir tepki olarak değerlendirilmektedir. Kronolojiyle sınırlandırılmayan bu terim, durağanlığa karşı, coşku ve hareketlilik anlamları taşımaktadır. Bu özellik

Wölfflin'in de belirttiği gibi sürekli ve geri dönüşlü bir kategoridir. Tüm zamanları içerir. Klasik bir dönemi Barok dönem izler. Daha dar anlamıyla Barok, estetik olmaktan çok kronolojik bir terimdir (Germaner, 2008: 181).

Özellikle Katolik Kilisesinin yaptırdığı eserlerle ilişkilendirilen Barok sanatında, her ne kadar kilise için kitlelere seslenme anlayışı yaygın olarak görülse de bu dönemin kuramında en iyi sanat, bir başka deyişle Yüksek Sanat'ın sınırlı ve belirli bir beğeniye hitap ederek, seçkin, asil ve soylu bir sınıfa yönelik olduğunu düşündüren pek çok şey içerdiği düşünülmüştür (Minor, 2017: 112).

Çünkü 17. yüzyılda bütün Avrupa'da etkili bir değişim dönemi söz konusuydu. “Siyasi olarak bu servetleriyle gösteriş yapmaya hevesli otokrat liderlerin devriydi: Mücevherlerle bezenmiş kupalar, saf altın iplikten yapılma duvar halıları, incelikle işlenmiş mimari kıvrımlar ve sarmallar aşırılıkların karakteristik özellikleriydi” (Farthing, 2012: 212). Bu sebeple Barok dönemi için seçkin ve soylu sınıfın zevki ekseninde gelişen, bir nevi onların estetik anlayışını gösteren bir tarafının olduğunu söyleyebiliriz.

16. yüzyıl sonunda, revaçta olan yapmacık üsluba karşı bir tavır olarak görülen Barok, özellikle Katolik Kilisesince yaptırılan eserlerle bağdaştırılmıştır. Barok'ta aşırıya kaçan bir süslemeci anlayış, karmaşıkmiş gibi görünen fakat sistematik bir tasarım söz konusudur. Rengin, ışığın ve gölgenin gösterişli bir biçimde kullanıldığı gözlenmiştir (Farthing, 2012: 213).

Sanatın gösterişe doğru bir yönelim gösterdiği Barok akımında, mimarlık, resim ve heykeltıraşlık gibi alanlarda özellikle hareketi ön plana alarak bu gösteriş mümkün kılan estetik ve teknik düzenlemeler yapılma yoluna gidilmiştir (Kınay, 1993: 83). O halde Barok anlayışta Rönesans'ın klasik beğenisinden ayrı olarak yeni bir estetik anlayışın gündeme geldiğini söyleyebiliriz.

Barokta sanatçılar için hareket en önemli öge konumundadır. Sanatçılar hareketi elde etmek için kompozisyonlarda, planların düzenlenmesinde, boya ve ışığın kullanılmasında yeni normlar oluşturmaya çabalamışlardır (Kınay, 1993: 83- 84). Bunu yaratırken klasik estetiğin norm dışı kabul ettiği unsurlara başvurmadan çekinmemişlerdir.

Hareketi arayan Barok'ta, girintili çıkıntılı, kırık ve zikzak bir biçim arzusu hâkimdir. Barok'un, klasik resmin yatay kompozisyonu ve simetrisine karşı olarak diyagonal kompozisyonu ve asimetriyi kullandığı gözlenmiştir. Bu sebeple resimlerdeki kompozisyonlarda başat olarak belirgin bir şekilde hareket hâkimiyeti göze çarpmaktadır (Eroğlu, 2014: 418).

Barok üslupta özellikle güçlü bir etkiyle uygulanan ışığın, yüzeyde gölge oluşturacak şekilde uygulanması sonucunda resimdeki duygu ve hareketi güçlendirdiği görülmüştür. Kapalı kompozisyon yerine açık kompozisyon anlayışının benimsendiği eserlerde, resimsel mekânlar gerçek mekânlarla bütünleşmiş havası oluşturmaktadırlar. Gerçek etkisini iz süren sanatçılar, dinsel mitolojik temalar, azizlerin hayatı, ailelerin tarihi, kahramanlık hikayeleri, portre, manzara, iç mekan resmi ve janr resmi (tür resmi) denilen günlük hayattan sahnelerin betimlenmesi gibi konuları ele almışlardır (Germaner, 2008: 183).

Sonuç olarak betimlemelerinde genel olarak derinlik isteği barındıran Barok üsluptaki sanatçılar, bu isteklerini kuvvetlendirmek adına hareketli figürlerden oldukça sık yararlanmışlardır. Hareketin, ışığın, gölgenin ve rengin ön planda olduğu Barok resimlerinin renk, ışık-gölge ve özellikle hareket estetiğine dayalı bir tarafının olduğu söylenebilir.

Durgunluğu ve sadeliği arayan Klasik sanata karşı, geçici anları yakalama arzusunda olan Barok'ta, güzel orantı ideali geri planda kalarak asıl önem varlığa değil olay üzerinde toplanır (Wölfflin, 2015: 12).

Aynı zamanda Klasizm'deki durağan olan ve hareketsiz biçimlerin yerini, modellerde yoğun olarak bulunan dramatik ve melankolik bir güzellik aldığı gözlenmiştir (Eco, 2006: 234).

Hem siyasi hem de dini tartışmaların hâkim olduğu bir dönemde yer alan Barok sanatında, sanatçıların, ölüm temalı, şaşkınlık içeren, karamsar bir atmosfere özel olarak ilgi duydukları görülmüştür. Özellikle ölüm temasının Barok anlayışında çok net şekilde görüldüğü gözlenmiştir.

Barok dönemde olağanüstü olana, şaşkınlık uyandırabilecek olana yönelik beğeni daha da gelişir ve bu kültür ikliminde, şiddet, ölüm ve korku dünyası keşfedilir (Eco,

2006: 169). Sanatçıların bu temalara yoğunlaşmasının bir başka sebebi de anı yakalama konusuna dikkat çekme isteklerinden ileri gelmektedir.

Bu dönemde yer alan Gianlorenzo Bernini'nin yapmış olduğu heykeller ve mimari projeler, Barok sanatının üslubunu en iyi yansıtan eserler olarak değerlendirilmiştir. Özellikle dini bir temaya sahip olan “Azize Terasa'nın Vecdi” (Görsel 2.16.) adlı yapıtında Terasa'ya yüklemiş olduğu hareket ve canlılık hissi, izleyicinin dini hislerini yükseltmesi bakımından oldukça etkili çalışmalardan biridir. Tiyatral bir havadaki Terasa'nın, sanki erotik bir haldeymişçesine kendinden geçme durumunun ifadesi oldukça güçlü aktarılmıştır (Farthing, 2012: 214). Bu dönemde Bernini'nin de yapmış olduğu gibi modellerin psikolojik ve ruhsal durumunun, karakterinin ifadesi, sanatçıların eserlerinde işlenmeye başlandığı görülmüştür.



Görsel 2.16. Gianlorenzo Bernini, “Azize Terasa’ nın Vecdi”, 1645-52, mermer, 350 yükseliğinde, Santa Maria della Vittoria, Roma. Erişim Tarihi: 10. 04. 2019
<https://octopodartdotcom.wordpress.com/2017/11/28/azize-teresanin-vecdi/>.

Barok döneminin önemli sanatçılarına Diego Velazquez, Bartolome Esteban Murillo, Nicolas Poussin, Peter Paul Rubens, Rembrandt, Jan Vermeer ve Artemisia Gentileschi örnek gösterilebilir.

Dönemin içerisindeki dini temalara örnek olarak Peter Paul Rubens'e ait “Çarmıhın Yükselişi” (1610-11) eseri, Jose de Ribera'ya ait ‘Aziz Philip’in Şehit Edilmesi’ (1639), Caravaggio'nun “Aziz Paul’ün Hristiyan Oluşu” (1600-01) isimli eseri ve Murillo'nun “Kutsal Meryem’in Lekesiz Gebeliği” (yaklaşık 1678) adlı

alışmaları, Barok resminin tipik niteliklerini taşımaktadır. Bu tür çalışmalardaki dinsel hisler, natüralist bir yaklaşımla dönemin hareket estetiğı anlayışına uygun olarak işlenmiştir diyebiliriz (Farthing, 2012: 215- 217).



Görsel 2.17. Bartolome Esteban Murillo, ‘‘Kutsal Meryemin Lekesiz Gebeliğı’’, Yaklaşık 1678, 274x127, Tuval Üzerine Yağılı Boya, Museo Del Prado, Madrid, İspanya. Erişim Tarihi: 10. 04. 2019 <https://sartef.com/gl/fotoceramica/1021-azulejo-imagen-inmaculada-concepci%C3%B3n-murillo-42x28cm.html>.

17. yüzyıl sanatlarının en son göndergesi Tanrı’nın kendisidir ve bütün formlar buradan doğar. Geometri, matematik ve teoloji, Tanrı’yı simgeleyen bütün Barok gösterimler ve metafizik sonsuzluk estetiğı katkıda bulunurlar (Farago, 2017: 105).

İtalyan Barok’unun sanatçılarından olan Michelangelo Merisi da Caravaggio, dinsel ve mitolojik konuları natüralist bir yaklaşımla anlatarak ışık ve gölgeyi ustalıkla kullanan en önemli Barok sanatçıları arasında yerini almıştır.

Sanatçı, geleneksel klasik resim sanatına karşı yeni bir estetik anlayış ve uygulama getirmiştir. Bu, o zamanın sanat anlayışına uymayan bir tür realizmdi. Sanatçı, dinsel konuları halka günlük yaşam koşullarına ve kişilere indirgemek istemiştir (Kınay, 1993: 84). Bu, aynı zamanda sanatın artık sadece önemli olaylar ve kişilerle değil bunun yanı sıra sıradan kişilerle de ilgilenmeye başladığının bir göstergesi olarak düşünülebilir.



Görsel 2.18. Michelangelo Merisi Da Caravaggio, “Meryem’in Ölümü”, 1604-06, 369x245 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Musée Du Louvre, Paris, Fransa. Erişim Tarihi: 12. 04. 2019
https://www.caravaggiogallery.com/zz_death-of-the-virgin.aspx.

Caravaggio, diyagonal plandaki yatakta uzanmış pozisyondaki Meryem’i ve çevresindekileri halktan bir görünümde sunmuştur. Özellikle Meryem figürünün çıplak ayaklarındaki etki bunu daha da kuvvetlendirmektedir. Eser bu yönüyle oldukça çarpıcıdır. Çünkü Meryem, daha önce bu şekilde hiç betimlenmemiştir. Işık ve gölge zıtlığını ustaca uygulayan sanatçı, koyu kırmızı renk ve koyu açık ışıklarla tezatlıklar oluşturmaktadır. Caravaggio’nun bütün yapıtlarında bu tür uygulamaları kullandığı gözlenmiştir (Kınay, 1993: 85).

Dönemin kadın ressamlarından olan Artemisia Gentileschi de Barok üslubu en iyi yansıtan sanatçılardandır. “Judith’ın, Holofernesin Başını Kesmesi” (1620) isimli eseri, Barok dönemin simgeleri arasında yer almaktadır. Üslubu büyük ölçüde Caravaggio’ya benzerlik gösteren Gentileschi, bu eserinde isyankâr bir ruh hali sergileyerek şaşkınlık ve korku verecek ölçüde net bir sunum ortaya koymuş ve dramatik aydınlatmayı ustalıklarla kullanmıştır (Farthing, 2012: 214).



Görsel 2.19. Artemisia Gentileschi “Judith’ın Holofernesin Başını Kesmesi”, 1620, 199x162.5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Uffizi, Floransa, İtalya. Erişim Tarihi: 12. 04. 2019

https://serkanhizli.files.wordpress.com/2015/01/800px-caravaggio_judith_beheading_holofernes.jpg.

Resim sanatında ortaya çıkan her akımın veya üslubun kendinden bir önceki akıma karşı bir tepkiyle ya da onun devamı niteliğinde doğduğu görülmüştür.

Barok üslubun ardından gelen, Rokoko stili de her ne kadar Barok’tan gelişse de Barok’a bir tepki niteliğinde doğmuştur. 1715-1789 yılları arasında etkinliğini gösteren ve Fransa’da ortaya çıkan Rokoko, 18. yüzyılda tüm Avrupa’da yayılma göstermiştir. Rokoko, en yükseğe çıktığı dönemde zarafet, cazibe, espri ve erotizmi harmanlayan bir üslup oluşturmıştır. Barok’ta bulunan gösterişli, heybetli, ağır, cesur ve kitleli çizgiler, Rokoko’da bir kenara bırakılmıştır (Farthing, 2012: 250). Onun yerine zarif, dalgalı, ince ve neşeli çizgiler, küçük figürler geçmiştir.

Rokoko kelimesinin kökenine baktığımızda “Fransızca’da “çakıl taşı” anlamına gelen rocaille (ROKAY) ile baracco (BAROK) sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşmuştur” (Rona, 2008: 1326).

Rokoko’nun bazı kaynaklarda üslup olarak nitelendirilmediği görülmüştür. Nitekim Turani’ye göre “Rokoko bir üslup değildir. Çünkü mimariyi kapsamaz. Yalnız bir dekorasyon anlayışı olarak kalmıştır” (Turani, 1983: 424). Turani’nin bu düşüncesinden yola çıkarsak Rokoko’nun dekorasyona yönelik olmasından dolayı onu ayrı bir üslup olarak değerlendirmediyi düşünebiliriz.

Ancak Read'a ise "Sanatı Anlamak" adlı eserinde Turani'nin düşüncesinden farklı olarak Rokoko'yu bir üslup olarak değerlendirmiş ve şu sözleri dile getirmiştir: "Modern üslubun varlığını kabul etmezsek, Rokoko üslubu Avrupa'da en son yaratıcı üsluptur" (Read, 2014: 60).

Bu dönemin önemine baktığımızda, sanata destek veren kesimin krallardan Burjuva sınıfına geçmiş olduğunu söyleyebiliriz. Sarayların ve soylu sınıfın elinde olan ve onların yaşamını, zevkini yansıtan bu üslup aynı zamanda hazcılığı da ifade etmektedir. Akımın bu yönü, üslubun kalıcılığına dair bir sorunsal oluşturarak daha yüzeysel algılanmasına neden olmuştur diyebiliriz. Nitekim Aksoy, konu bağlamında şunları dile getirmiştir: "Barok geniş bir topluluğun sanatıyken, Rokoko mutlu azınlığın sanatı olarak kalıcı olmaktan uzaktır" (Aksoy, 2012: 182).

Süslemeci anlayışın hâkim olduğu Rokoko'da, özel hayatın aşkla ilgili olan tarafına yoğun bir ilginin olduğu görülmüş ve aşk ilk defa sanatın konusu haline gelerek işlenmeye başlanmıştır (Turani, 1983: 425).

"Fetes Galentes" adıyla da anılan aşk konusu, dönemin önemli sanatçılarından olan Antoine Watteau tarafından sıkça işlenmiştir (Eroğlu, 2014: 475). Zarafet, bayramlar, eğlenceler, aşk maceraları, serüvenler, zevk veren temalar, soylu sınıfın yaşamı gibi durumlar üslubun başlıca konuları arasında ele alınmıştır.

Resimler, genel olarak tiyatral ve masalsı tavırları, beyaz ve pastel renklerle sağlanan hafiflik etkisini, zarafeti, asimetriyi ve belli bir kıvrım görüntüsü oluşturan öğelerle yüklüdür. "1973'te İngiliz sanatçı William Hogart, Güzelliğin Analizi adlı kitapta, Rokoko'daki "S" şeklindeki eğrilerin ve kıvrımlı çizgilerin, güzelliğin temeli olduğunu öne sürdü." (Farthing, 2012: 251). Derinlik yerine güzelliğin ve zarafetin ön planda olduğu Rokoko'da, en ince ayrıntısına kadar işlenen yoğun süslemeler öyle dikkat çekicidir ki, Yüksek Sanatta ön planda olan öğeler yerine bu aşırı süslemeci anlayış ve işleme oldukça ön plana çıkmıştır diyebiliriz.

Rokoko'yu sanattaki serbestlik arzusu olarak tanımlayan Read'a göre; üsluptaki serbestliği şu sözlerle ifade etmiştir: "Hoşa gitmek için serbestliktir, bu da Rokoko özünü yeteri kadar anlatır. Rokoko serbestliği faydacılık kaygısı olmaksızın sadece estetik bir etki yaratmak için arar" (Read, 2014: 72).

Rokoko üslubunun temsilcilerinden Jean Antoine Watteau, “Kitera Adasına Yolculuk” (1777) adlı eserinde, aristokrat anlayışın kaygısız ve tembel yaşamını gözler önüne sermesi açısından döneme dair somut bir örnek oluşturmaktadır. Eser, aşk konusunun işlendiği Rokoko üslubunun en iyi sembollerinden biri olarak değerlendirilmektedir. François Boucher’ın “Erkek Çoban Kadın Çobana Flüt Çalarken” (1747- 50) adlı eseri ile Jean Honore Fraganard’ın “Salıncak” (1767) isimli eseri, aşk takıntısının işlendiği rokoko üslubunun tipik örnekleridir (Farthing, 2012: 251- 254). Rokoko üslubunda genel olarak yaratılan tüm eserlerin bulunduğu ortak nokta için zarafet anlayışı diyebiliriz.



Görsel 2.20. François Boucher, “Salıncak”, 1767, 81x64 cm, T.Ü.Y.B., Wallace Koleksiyonu, Londra, Birleşik Krallık. Erişim Tarihi: 12. 04. 2019 <https://i2.wp.com/www.sanatla-art.com/wp-content/uploads/2018/08/6-2.jpg>.

Sonuç olarak Rokoko’da, Aydınlanma çağındaki rasyonalist tavıra karşı, hislere ve soyluların zevki ekseninde gelişen bir zevk anlayışının, dönemin estetik algısının şekillenmesinde büyük bir pay sahibi olduğunu söyleyebiliriz. Zarafeti yansıtmak için pastel tonların kullanıldığı resimlerdeki figürlerin kıyafetleri, zengin aksesuarları, romantik, melankolik ifadeleri, masalsı-tiyatral duruşları, büyümlü bir atmosferde sunularak estetik bir durum yakalanmaya çalışılmıştır. Bu sebeple Rokoko, zarafetin estetiği olarak da nitelendirilebilir.

Bu dönemde, 1789 yılında Fransız devriminin yaşanması, Avrupa ve Dünya tarihini derinden sarsmıştır. Devrimin yarattığı siyasi ve sosyal olumsuzluklar, sosyal yapıyı etkileyerek yaşam biçimi değişikliklerini de beraberinde getirmiş, bu etkiler sanat alanında kendisini hissettirmiştir.

Rokoko'nun yapaylığına, aşırılığına, hazcılığına, uçarı havasına ve ahlaki yozlaşmasına tepki olarak ortaya çıkan Neoklasizm, 18. yüzyılın sonundan 1830'lu yıllara değin batı sanatına egemenliğini sürdürmüştür. Neoklasizm, sanatın rasyonel, ahlaki ve asil olması gerektiğini savunmuştur (Farthing, 2012: 260).

Barok ve Rokokodaki estetik algıyı kabul etmeyen Neoklasizm, Antik Yunan ve Roma döneminin klasik estetik anlayışını benimsemiştir. Bu sebeple Neoklasizm, Antik Çağ sanatına bir geri dönüş olarak nitelendirilebilir.

Akımı başlatan ilk ivme sanatçılardan değil, Fransa'daki aydınlanma döneminin sözcüleri olan philosophes'lardan yani düşünürlerden geldi. Denis Diderot ve Voltaire gibi isimlerin önderliğindeki filozoflar, Rokoko üslubunun ahlaki yozlaşmılığına ve bunu üreten rejime karşı çıktılar. Onlara göre sanat; rasyonel, ahlaki ve asil ruhlu olmalıydı. Klasik dünyanın sahip olduğu kültürün dirilişi bu tasarıya kusursuz biçimde uyuyordu (Farthing, 2012: 260).

Yüzünü antik sanata çeviren Neoklasizm de tıpkı Rönesans tekniğinde olduğu gibi klasik oranlar, kusursuz beden anlayışı, ışık gölge tekniği, perspektifin etkili ve gerçekçi sunumu gibi öğelere yer verilmiştir. Antikiteye ait mimari unsurların, kostümlerin büyük bir özenle eserlerde işlendiği gözlenmiştir. Ele alınan tema ne olursa olsun Klasizmin norm kabul ettiği geleneksel öğelerin kullanımına ve estetik yorumuna bağlı kalmaya çalışan Neoklasizmdeki estetik algı, bu anlayışı sebebiyle Antik sanatın estetik algısı paralelinde bir gelişme göstererek onun doğrultusunda ilerlemiştir diyebiliriz.

Sanatçılardan ziyade, yazarlar ve kuramcılarının oluşturduğu neredeyse ilk üslup olarak değerlendirilen Neoklasizmin en önemli kuramcısı Johan Joachim Winckelman, Yunan sanatının temeli olan asil yalınlığın ve sakin yüceliğin amaçlanması gerektiğinin altını önemle çizmiştir. Winckelman'ın ideal güzellik anlayışında, sanatçı, güzele erişebilmek için doğaya yüzünü dönmeli fakat kusursuz olmayan doğadan aldıklarını, Antik Çağ sanatçılarının bıraktığı izleri sürerek hatalarını düzeltmelidir. Bu sebeple Winckelman'a göre üsluplarını en güçlü antik modeller üzerinden temellendiren Raffaello ve Poussin, en büyük modern ressam olmuştur. Neoklasizm'in en önemli sanatçılarından olan Jacques-Louis David "Horasların Yemini" (Görsel 2.21.) adlı eseri,

Winckelmanın ideallerini en iyi gösteren tablo olarak değerlendirilmiştir (İnankur, 2008:1630)

Neo-Klasizm'in başyapıtların biri olarak değerlendirilen eser, aynı zamanda dönemin devrimci ruhunu da göstermektedir. David, eserlerinde genel olarak sert ve ahlaki mesajlar vermekten kaçınmamıştır. Bu da dönemin Fransa'daki isyankâr devrim ruhuyla bir uyum içerisinde. Dönemde öne çıkan bir diğer çalışma da Jacques-Louis David'e ait olan "Sokrates' in Ölümü" (1787) adlı eseridir. Eser, kahramanlık konusuyla, klasik öğeleriyle, Neoklasizmin tipik niteliklerini yansıtmaktadır. David, bu çalışmasının kaynağını felsefi doktrinlerden alarak ahlaki bir mesaj verme kaygısı içerisinde eserini yapmıştır (Farthing, 2012: 261-262).



Görsel 2.21. Jacques- Louis David, "Horasların Yemini", 1784, 330x425 cm, T.Ü.Y.B., Louvre, Paris, Fransa. Erişim Tarihi: 13. 04. 2019 <http://www.arts-reproductions.com/reproduction-tableaux/10652-neo-classicisme-tableau-peint-la-main-david047>.

Neoklasizm'in ardından gelen Romantizm akımı, 18. yüzyıl sonundan 19. yüzyıl başına kadar Batı sanatına bir canlanma ve yaratıcılık getirirken aynı zamanda sanatçıya dair modern düşüncelerin şekillenmesini sağlamıştır. Bireysel olarak hayal gücünü ve yaratıcılığı özgür şekilde öne çıkaran bazı felsefi düşünceler, politik, sosyal ve sanatsal hareketlerle dönem koşullarının bir araya gelmesi, Romantizm akımının doğmasına büyük ölçüde zemin hazırlamıştır (Farthing, 2012: 266). Neoklasizm'e ve 18. yüzyıl usçuluğuna, rasyonel düşünce anlayışına karşı çıkan Romantizm, duygu ve hayali ön plana çıkarmıştır.

“Romantik üslup, Romantik yaklaşıma uygun şekilde sanatçının “iç” dünyasına odaklanan Immanuel Kant, Karl Schlegel ve Georg Hegel gibi Alman felsefeciler tarafından şekillendirilmiştir” (Farthing, 2012: 266).

Akıldışı bir tutum sergileyen Romantizm’de, duygusallık ön plana alınarak güzellik tinsel olanla bağdaştırılmış, ideal güzellik anlayışı yerine ifadeye ağırlık verilerek karakterlerin abartılı bir şekilde belirtilmesi tercih edilmiştir. Düşsellik üzerine bir anlayış geliştiren Romantizm’de, kişilik öne sürülerek öznel ve bireysel olana, bilinçaltına, heyecana, imgelemeye, sezgilere, ifade özgürlüğüne, yalnızlığa, doğaüstü ve doğa sevgisine, doğaya özdeşliğe, dönemin içerisinde yaşanan siyasal durumlarla alakalı olarak yurtseverliğe ve ulusçuluk gibi kavramlara önem verilmiş ve tüm bunlar akımın temel niteliklerini oluşturmuştur (İnankur, 2008: 133).

Ziss’e göre Romantizm’in güzel anlayışında, ideal ve manevi olan başat öğe olarak belirlenmiştir. Devrimci romantiklerde güzel, Tanrısal olanda değil insani ve dünyevi özün belirmesidir. Bu sebeple Romantik dönemin estetik algısına baktığımızda manevi olan üzerine önemle dikkat çekilmiştir (Ziss, 1984: 181).

M. Kagan, Estetik ve Sanat Dersleri adlı yapıtında, Romantizm için şu sözlere yer vermiştir:

Romantiklerin tarz yönelimlerindeki birlik kadar, çeşitliliğin de altında şu gibi birçok etken vardır: geçmişteki sanatsal deneyimlerin kategorik yadsınması, yeni ve özgün tarz yapılarının ele alınması; romantik estetiğin temel ilkesi olmak üzere, sanatçının sınırsız yaratım özgürlüğünün ilan edilmesi; burjuvaca yavan yaşamda yoksulluğu duyulan esin kaynağının bulunabileceği, gerçek ya da kurgusal varlık alanları peşinde koşulması; son olarak da, romantik kişiliğin kendi ulusal, düşünsel-felsefi, estetik çeşitliliği (Kagan, 1993: 641- 642).

Modernizm öncesindeki mimesis kuramının etkisiyle oluşan estetik algıya ve Modernizm’e geçiş sürecinde oldukça etkili olan Romantizm estetiğini anti-mimetik bir estetik olarak değerlendiren Besim Dellaloğlu ise, “Romantik Muamma” da şu sözlere yer vermiştir:

Mimesis estetiği, yirminci yüzyılın başında değil, on sekizinci yüzyılın sonunda parçalanmıştır. Mimesis estetiği derken kastedilen, Platon ve Aristoteles’le Antik Yunan’da başlayan ve on sekizinci yüzyıl sonuna dek egemen olan bir sanat anlayışıdır. Bu anlayışa göre, sanat yaşamın bir tekrarıdır; takliddir, yansımasıdır. Mimesis, sanatın yaşama tutulan bir ayna olduğunun ifadesidir. Romantizm, anti-mimetik bir estetikdir. Romantik sanat yaşama tutulan bir ayna değildir. Romantizm yaşama karşı bir isyandır. Romantizm yaşamın ne olduğuyla

ilgilenmez, onun ne olması gerektiğiyle ilgilenir. Aslında romantik estetik hakkında ileri sürülen bu görüşler, modern sanatı da niteler. Modern sanatın da en önemli niteliği anti-mimetik bir sanat oluşudur. Romantizm, bu anlamda, bir erken modernizmdir (Dellalolu, 2010: 10).

O halde Mimesis kuramını aşan Romantizm'in, Modernizm'in tohumlarını attığını düşünebiliriz.

İç dünya fikrini ve duygu durumlarını ön plana alan Romantizm'de, iç dünya düşüncesinin hayali yansıması, akımın sanatçılarından Henri Fuseli'nin “Karabasan” (1781) isimli korkutucu çalışması gibi eserlerin yapılmasına sebebiyet vermiştir. Gizemli bir atmosfere sahip olan eser, karanlık ve korkutucu görünümü ile izleyici üzerinde sezgisel ve içgüdüsel bir tepki uyandırarak güçlü bir etki bırakmaktadır. Romantik resim, doruk noktasına İspanya'da Goya'nın sanatı ile zirveye çıkmıştır diyebiliriz. Sanatçının eserlerinden “3 Mayıs” adlı çalışması, dönemin siyasi durumunun yansıtıldığı en önemli çalışmasıdır. Bu eserinde gerçek bir tarihi olayı işleyen Goya, Fransızların 1808 yılında Madrid'i işgal ettiklerinde, Napolyon'un ordularına karşı direnen İspanyolları çizerek gerçeği dikkat çekici bir şekilde yansıtmış ve geleneksel sanat kalıplarının dışına çıkarak hislerini alışlagelen savaş ifadelerinden farklı olarak kendine has tarzıyla betimlemiştir (Farthing, 2012: 266- 270).



Görsel 2.22. Henry Fuseli, “Karabasan”, 1781, 101x128 cm, T.Ü.Y.B., Detroit Institute of Arts, ABD. Erişim Tarihi: 13. 04. 2019 https://serkanhizli.files.wordpress.com/2015/02/800px-john_henry_fuseli_-_the_nightmare.jpg.

“Andra Malraux şöyle demiştir: Modern resmi Goya başlatmıştır” (Eroğlu, 2015: 78).

Dönemin bir diğer önemli sanatçısı Eugene Delacroix'in "Halka Önderlik Eden Özgürlük" adlı eseri ise dönem içerisindeki başyapıtlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Sanat tarihinin en ünlü ihtilal simgelerinden biri olan resimde, halkın farklı sınıflarına ait kişilere yer veren sanatçı, arka planda görülen Notre Dame de Katedrali ile olayın Paris'te geçtiğini gösterirken, resme tarihsel bir gerçeklik niteliği de kazandırmıştır. Resim, ayrıca ele alınış biçimiyle, klasik geleneğe ve eski usuldeki tarihsel resim yaklaşımına bir gönderme niteliği taşımaktadır (Farthing, 2012: 272).



Görsel 2.23. Francisco de Goya, "3 Mayıs", 1808, 268x347 cm, T.Ü.Y.B., Museo del Prado Madrid, İspanya. Erişim Tarihi: 13. 04. 2019 <https://nazlisenol.wordpress.com/2015/09/29/goyanin-bir-basyapiti-3-mayis-1808/>.



Görsel 2.24. Eugene Delacroix, "Halka Önderlik Eden Özgürlük", 1830, 260x325 cm, T.Ü.Y.B., Louvre, Paris, Fransa. Erişim Tarihi: 14. 04. 2019 <https://ziyaversencan.blogspot.com/2015/04/resim-tarihinin-muammas-eugene.html>.

Sonuç olarak Neoklasizm’de klasik form ve biçimlerin, doktrinlerin ekseninde oluşan estetik algı ve sanat anlayışı, Romantizm’de yerini bireyselliğe ve iç dünya düşüncesine bırakmıştır diyebiliriz. Bu düşünceye bağlı olarak hayal gücünün düşsel sunumu, duygusallığın dramatik bir atmosferde betimlendiği, bireyin içine dönen bir sanat anlayışı ve estetik algının gün yüzüne çıktığı görülmüştür. Romantik estetikte ve sanat anlayışında, sanat, öznel bir yaratım süreci bağlamında değerlendirilerek öznelliğe ve yaratıcılığa dikkat çekildiği gözlenmiştir. Bu sebeple Romantizm’deki güzellik ve estetik değer algısının duyulur ve algılanır içerikten beslendiğini söylemek çok doğru olmayacaktır.

Romantizm’den sonra gelen Realizm akımı, 1850-1880 yılları arasında Fransa’da ortaya çıkmıştır. “Gerçekçi sanat, nesnelliğe yönelişiyle, sanatın kalıp ve kurallar saptayan üslup ve anlatımlarına karşı olan bir görüştür” (Erzen, 2008: 589). Bu doğrultuda biçimsel güzellik yaklaşımına karşı bir tavır gösteren Realizm’in, idealist yaklaşıma tümüyle karşıt bir çizgide yer aldığını söyleyebiliriz.

Romantizm’de yer alan tinsel ve öznele karşın, Realizm’de yaşanan anın özgül verileri ve güzelliğin gerçeklikte aranması söz konusudur. Bu sebeple güzelliğin doğanın içinde var olduğunu düşünen bir anlayışla, güzellik, gerçek olan doğanın içinde araştırılmıştır. Yaşanılan ve gözlemlenen gerçekçiliğin bütünüyle ortaya konduğu Realizm’de, duygular ve hayaller geri plana itilerek toplum ve insan hakikatleri ön planda olmuştur. Burada özellikle belirtmekte yarar var ki, Karl Marx ve Friedrich Engels’in sosyal eşitsizliğe ve sermayenin eşit paylaşımı doğrultusundaki sosyalizm ideolojisi, Realist sanatın oluşmasında itici güç olarak, onun var oluş sebebi olmuştur (Farthing, 2012: 303).

Vecihi Timurluoğlu, “Estetik” adlı kitabında konu bağlamında şu sözlere yer vermiştir: “Toplumsalcı gerçekçilik’in estetik ilkeleri, şöyle ifade edilebilir: Marksçı öğretiye bağlılık, halka hizmet, sınıfsallık, emekçi katmanların sınıfsal savaşlarıyla bağlar kurmak, toplumsalcı insancılık, uluslararasılık, tarihsel iyimserlik” (Timurluoğlu, 2013: 351). Gerçekçi sanatın bu anlayışlar doğrultusundaki anarşist tavrı sanatın ilk defa politikleşmesini de beraberinde getirmiştir (Erzen, 2008: 589).

Konularını tümüyle gerçeklikten alarak, toplumsal yaşantılardan, yoksulluklardan, işçi ve köylülerden, sıradan insanlardan, gündelik yaşamın içindeki verilerden alan

Realist sanatçılar, en basit gerçeklikleri, duygusallığa ve yüceltmeye yer vermeden işlemişlerdir. Bu nedenle mitolojik ve tarihsel, dini konuların betimlenmesi değil, toplumsal yaşamın verilerinin ekseninde, gerçekliğin olduğu gibi aktarılması söz konusudur diyebiliriz. Tüm bunlar bağlamında Realizm'in sanat anlayışı ve estetik algısı için toplumsal sınıfların odak noktasında olduğu ve gerçekliğin yansıtıldığı bir çizgide gelişme gösterdiği söylenebilir.

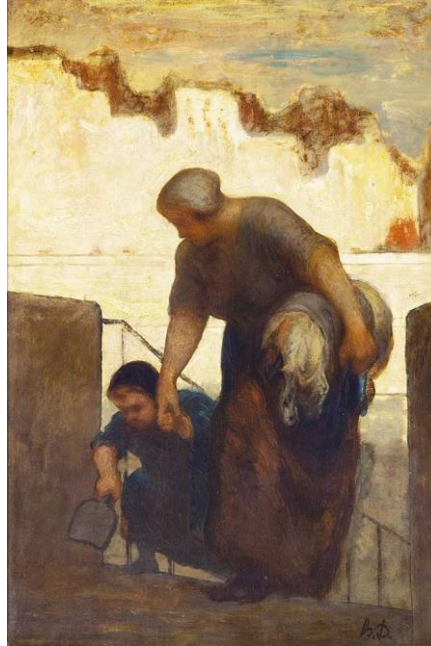
Ziss'e göre Gerçekçi Sanat ile güzel düşüncesinin anlamı genişleyerek katı sınırlarından arınmaya başlamış ve sanattaki "yüksek olan" ile "kaba olan" birbirine karşıt tutulmaz olmuştur. Gerçekçilikte güzel anlayışı, yaşamın eksiksiz anlatımında görülmektedir (Ziss, 1984: 181).

Akımın öncüsü olarak kabul edilen Gustave Courbert (1819-1877), sıradan insanları ve gündelik hayatı yücelten bir anlayış doğrultusunda, yaşamış olduğu çağın fikirlerini ve somut görüntülerini sanata yansıtma eğilimi içerisinde olarak çalışmalarını ortaya koymuştur. Sanatçının en önemli çalışması olan "Sanatçının Atölyesi: Sanatsal ve Ahlaki Yaşamının Yedi Yılını Özetleyen Gerçek Alegori" (1854-55) adlı çalışmasında, tüm çeşitliliğiyle yaşayan insanlığı aktarma gayesinde olan Courbert, kompozisyonun merkezine kendisini yerleştirerek akademik çıplaklık geleneğini arkasına almışçasına bir tavır içerisinde, tuvalindeki manzaraya odaklanmış bir biçimde betimlemiştir. Sağında sanatçı ve dostlarını, sol tarafında gündelik hayatın her iki yüzünü, insanların yoksulluğunu ve zenginliğini yansıtma çabasında olan sanatçı dilencileri, rahipleri, tüccarları ve avcılarını bir arada resmetmiştir. Courbert, akademik sanat anlayışının idealleştirdiği durumlara hicivsel bir tepki niteliğinde olan bu eseriyle, tarihi içeriğe sahip olan resmin saygın yapısına, atölyesinin gerçekçi görünümünü kaynaştırarak bir gönderme yapmıştır. Eser aynı zamanda Fransa'nın 1850'lerdeki ekonomik ve siyasal durumuna, toplumsal ve kültürel niteliklerine dair verileri de yansıtmasıyla oldukça önemli bir çalışmadır (Antmen, 2014: 13).



Görsel 2.25. Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi: Sanatsal ve Ahlaki Yaşamının Yedi Yılı’nı Özetleyen Gerçek Alegori”, 1854-55, 361x598 cm, T.Ü.Y.B, Musee d’Orsay, Paris, Fransa. Erişim Tarihi: 14. 04. 2019 <https://www.tarihnotlari.com/wp-content/uploads/2011/11/gustave-courbet-e1320222276776.jpg>.

Toplumsal gerçekçiliği ön plana alan Realizm’in bu anlayışının etkileri, akımın bir diğer sanatçısı olan Jean François Millet’in “Buğday Toplayan Kadınlar”ında (1857), Honoré Daumier’in “Çamaşırcı Kadın”ında (1863) ve Gustave Courbet’in “Taş Kırıcılar” (1849) adlı eserlerinde açıkça görülürken, bireysel eğilimlerine uygun olarak, klasik sanattaki gibi idealize edilmeyen yeni biçimleri ve biçimleri ön plana çıkardıkları gözlenmiştir (Farthing, 2012: 301- 304).



Görsel 2.26. Honoré Daumier, “Çamaşırcı Kadın”, 1863, 49x33 cm, A.Ü.Y.B., Musee d’Orsay, Paris, Fransa. Erişim Tarihi: 14. 09. 2019 <https://www.freeart.com/gallery/d/daumier/daumier49.html>.

Toplumsalcı gerçekçi estetik kuram, savaşımcı bir ruh taşır. Bu yüzden, toplumsal gerçekçi sanatçı, bireysel eğilimlerine uygun yeni biçimler ve biçemler (üslup) yaratır (Timurluoğlu, 2013: 352- 353).

Akımın bir diğer önemli sanatçısı Edouard Manet, akademik sanat anlayışının belirlemiş olduğu sınırların dışına çıkma eğilimi göstererek gerek seçmiş olduğu konular ve temalar gerekse serbest resim tekniği ile Realizm ile ondan sonra gelecek olan Empresyonizm arasında bir köprü görevi üstlenmiştir. Özellikle 1860 sonlarında geliştirmiş olduğu yeni estetik anlayışıyla resmi, konunun hâkimiyetinden çıkartan Manet, biçim ve renge vurgu yaparak ön plana çıkarmıştır. Sanatçının, Modernizm'in başlangıcına tekabül eden “Kırda Öğle Yemeği” (1862- 1863) ve “Olympia” (1863) gibi eserleri, dönemin gerçekliğini rahatsız edici bir şekilde sunarken, sanatın gündelik hayatın dolaysız şekilde ifadesini benimseyen Realist düşüncüyü de ortaya koymaktadır. Sanatçının “Kırda Öğle Yemeği” adlı eseri, Modernizm'in başlangıcı olarak görülürken, “Olympia” adlı eserinin sanat tarihindeki ilk avangard nü olarak değerlendirildiği görülmüştür (Farthing, 2012: 302- 306).

“Manet'in kadınındaki başkaldırıyı yansıtmaları ve geleneksel eserlerdeki ideal kadın imgesini bozması ile Olympia'nın, sanat tarihinin ilk avangard çıplaklığı olduğunu düşünülür” (Çağdaş Sanata, 2014: 2. Paragraf).

Kendi dönemi içerisinde tepkilere yol açan bu eserler, o dönemin sanat ortamının durumuna dair verileri de sunmaktadır. Bu iki eserinde de çıplaklığı, klasik dönemdeki idealize edilmiş çıplaklık görünümünden farklı olarak ele alan sanatçı, döneminin çağdaş kadınlarına, sıradan çıplaklığa vurgu yapmıştır. Ayrıca kadınların fahişe kimlikli olması sebebiyle gerek akademik sanat ortamında gerekse Paris'in ahlaki yargıları nedeniyle tepkilere yol açmış, yüksek kesim tarafından bayağı bulunarak eleştirilmiştir (Farthing, 2012: 306).



Görsel 2.27.Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1862-63, 208 x 264.5 cm, T.Ü.Y.B.

Musee d’Orsay, Paris, Fransa. Erişim Tarihi: 19. 04. 2019 <https://www.pivada.com/edouard-manet-kirda-ogle-yemegi>.

Eserin yaratmış olduğu tepkinin sebebini değerlendiren Antmen, şu sözlere yer vermiştir. “Tepkinin nedeni, resimden yansıyan dünyanın güncelliğidir: Resimde betimlenen figürlerin birer edebi ya da mitolojik “kahraman” olmaması, üstelik burjuva ahlakının gereklerine pek duysarsız görünmeleri, düpedüz başkaldırıdır” (Antmen, 2014: 14).

Sonuç olarak Batıdaki endüstrileşmenin, kentleşmenin ve demokratikleşmenin bir sonucu olan Realizm’in, sanat anlayışı ve estetik algısının dönemin siyasal, sosyal ruhundan beslenerek geliştiğini ve gerçekçi bir doğrultuda kendini gösterdiğini söyleyebiliriz. Ayrıca Realizm, bu doğrultuda süregiderken makineleşme çağının başlaması ve sanayileşmenin etkin olduğu bir sürecin gün yüzüne çıkması söz konusudur. Çağın göstermiş olduğu gelişmeler ve değişimlerle birlikte sanat alanındaki bu anlayışların ardından, geleneksel yaklaşımın normlarına sırt çevrilerek bir nevi geleneğin reddi başlanmış ve yenilikçi bir anlayışı ön gören sanat akımları baş göstererek “Modernizm” olarak adlandırılan döneme geçildiği gözlenmiştir.

Öncelikle belirtmekte yarar var ki Modern sanatın başlangıcına dair farklı görüşler bulunmaktadır. İsmail Tunalı, “Felsefenin Işığında Modern Resim” adlı eserinde, Lynton gibi, modern sanatı tarihsel bakımdan izlenimcilikle başladığını düşünürken,

Larry Shiner’da, Modernizm 1890-1930 arasındaki dönemle ilişkilendirilmektedir (Yılmaz, 2006: 11- 12).

Demirkol ise ‘‘Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm’’ adlı kitabında, modern anlayışa tam anlamı ile geçişin 1905’ten sonra başladığını ifade etmektedir. Demirkol, bu dönemi hazırlayan önemli dört anlayış ve temsilcilerinden olan Seurat, P. Gauguin, Cezanne ve Van Gogh’un gittiği yolu anlatmanın gerekli olduğunu önemle vurgulamaktadır (Demirkol, 2008: 21).

Yılmaz ise ‘‘Modernizmden Postmodernizme Sanat’’ adlı kitabında, modern sanatın ilk akımının izlenimcilik olduğu görüşü yaygın olmasına karşın bu sürecin başlangıcını Delacroix (1798-1863) ve Baudelaire’in (1821-1867) yaşadığı döneme kadar götürülebildiği düşüncesindedir. Çünkü modernleşmenin iki önemli hususu sayılan 1789 Fransız Devrimi ve Sanayi Devriminin yaratmış olduğu etkiler her alanı etkileyerek sanatta da köklü değişimler yaşanmasına sebep olmuştur. Özellikle romantik sanatçıların modernler arasında sayılmasının asıl sebebini, resmi çevrelerce desteklenen Yeni-Klasikçiliğin, soğukkanlı ve mesafeli tutumuna karşı bir duruş sergilemesinde, bireyselliğe ve coşkuya önem veren bir anlayışta olmasına bağladığı görülmüştür (Yılmaz, 2006: 18).

Modern sözcüğünün kökenine baktığımızda, ‘‘Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan ‘modern’ sözcüğü, Latince’de ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir’’ (Yılmaz, 2006: 13).

Hakkı Hünler’in ‘‘Estetiğin Kısa Tarihi’’ adlı kitabında ele aldığı üzere:

Habermas'a göre, modernite kavramını bir zaman bilinci geliştirecek şekilde kullanan ilk filozof Hegel'di. Hegel, ‘modern’ nitelemesini, kendi tarihsel ufku içerisinde, Avrupa'ya özgü üç büyük olayın — yeni dünya’ nın keşfi, Renaissance ve Reformation — meydana geldiği yaklaşık 1500'lü yıllardan kendisinin yaşadığı 1800'lere kadar uzanan üçyüzyıllık dönemi karakterize etmek ve bu dönemi Grek ve Roma antikitesi ile Hristian Ortaçağından ayırt etmek amacıyla kullanıyordu. Modern, bu üçyüzyıllık süreç içerisinde adım adım geleceğe doğru açılım kazanan bir geçmişin şimdiki geçit noktasını oluşturan andı (Hünler, 1998: 33).

Habermas için modernlik fikri tarihten bu yana hep var olmuştur. Bu sebeple modernliği sadece Rönesans ve Aydınlatma ile çerçevelemek, tarihsel bakımdan düşünüldüğünde bir noksanlığı ifade ettiği anlamını taşımaktadır. Öyle ki Orta Çağdan

beri baş gösteren tüm sanat anlayışları bir şekilde modernlik fikriyle ilişki içerisinde (Yılmaz, 2006: 13).

Eroğluna göre, “Modern, hep dile getirdiğimiz gibi, hemen her çağın konusudur. Örneğin Rönesans Klasikçiliğine göre Maniyerizm bir modern önermedir. Ya da Orta Çağ Klasikçiliğine Giotto ve yandaşlarının kattığı yine modern bir önerme olmuştur” (Eroğlu, 2015: 23).

Yılmaz, Modernizm bakımından önemli olanın gelenekselleşeni ve eskiyi reddetmek olduğu üzerinde durarak yeniye, yani modern olana erişerek yarını planlamanın gerekliliği üzerinde durmuştur. Yılmaz’a göre Modern sanatta öne çıkan kavramlar; eski, dinsel, duygu, öznel, Tanrı, din, gerici, figüratif ve kurgu gibi kavramlar yerine yeni, dünyevi olan, akıl, nesnel olan, deha, sanat, öncü (ilerici), soyut ve saflık gibi kavramlardır (Yılmaz, 2006: 16-17).

“Modern sanat anlayış ve estetiği, klasik sanat anlayış ve estetiğinden kopuş olarak betimlenebilmektedir. Modernizm, Avrupa’da 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve giderek egemen bir konuma gelen belli türde sanatsal estetik anlayışını ifade eden bir kavramdır” (Şahin, 2016: 81).

Lynton, Modern Sanatın Öyküsü (2009) adlı eserinde, Modernizm’in temel eğilimini açıklarken Batı’daki geleneksel sanattan kopuşu şu sözlerle açıklamıştır:

Modern sanat tarihleri, modernizmin temel eğilimini genellikle soyutlamaya yönelik bir yol olarak belirtirler. Hatta gerçekten ilk soyut yapıtı kimin yaptığı söz konusu olduğu için, bu yolu bir yarış pistine benzetme eğilimi de vardır. On dokuzuncu yüzyılda öncü resim, çoğunlukla açık hava ve cansız doğa resimler aracılığıyla geliyordu. Tarihsel konulara yöneldiği zaman da Cezanne’ın Yıkılanlar tablosunda olduğu gibi edebi öğeleri görsel bakımdan en aza indirgenmi, tarihsel içeriği genelleştirilmiş ve simgeler aracılığıyla anlamı belirsizleştirilmiş sınırlı bir biçimi yeğliyordu. Tutkulu ve araştırmacı sanatçı için en önemli davranış, yaratıcı gücünü bir kategori olarak tarihsel resimlere yöneltmemektir. Bu da Batıdaki geleneksel sanatın baş tacı ettiği en akademik, en kültürlü sanat biçimini bir yana bırakmak anlamına geliyordu (Lynton, 2009: 19).

19. yüzyılda meydana gelen yeni koşullara bakıldığında burjuva sınıfı, iktidar mücadelesindeki soylu sınıfına ve kilise çevresine karşı giriştiği mücadelede onlara üstün gelirken, bu sırada korumasızlığa düşen sanatçılar bir nevi yalnızlığa sürüklenmişlerdir. Herkes tarafından talep gören siparişler sekteye uğradığı için sanatçılar konu olarak kendi içlerinden gelen temalara yönelme imkânı yakalamışlardır. Bu durum, toplumun alt ve orta tabakasının içinde bulunduğu zor koşullarla, yoksullukla ve manevi buhranlarla sanatçıların da karşı karşıya gelmesi durumunu doğurmuştur. İnsanın iç dünyasındaki rehavet ve baskılardan sıyrılması için görüş belirten ve bu dönemi düşünceleriyle etkili bir biçimde şekillendiren Nietzsche, sanatı dünyanın riyakârlığı ve gerçekdışılığına karşı insan için katlanılabilecek bir şey olarak değerlendirmiş ve sanatçı olmaya teşvik etmiştir. Nietzsche için sanat, bize özgürlük tanıyan, kendimizi gerçeklikten kurtarmamızı sağlayan, gerçekliği kendi estetik kahkahamızla ve oyunlarımızla ilişkisiz bir şey olarak görme yeteneği sunmaktadır (Yılmaz, 2006: 16- 17).

Burjuvazi ahlakına ve toplumsal otoriteye karşı duran anlayışı ile geçmişin tüm kültürel değerlerinin yerle bir edilmesi düşüncesinde olan Nietzsche, bu düşüncesini “Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir” (Antmen, 2014: 34) sözüyle derinden hissettirmiştir.

Dönem içerisinde bir diğer önemli düşünür ise Oscar Wilde olarak karşımıza çıkmaktadır. “Wilde’a göre asıl olan amaçsız güzelliştir. Sanat, ahlaksız olamaz ve “yaşam sanatı taklit eder” (Farthing, 2012: 311).

Güzellik düşüncesine tamamıyla bağlı olan Wilde’ın, bu bağlılığı onun estetik hareket denilen akımın temsilcisi olarak anılmasına sebep olmuştur. “Sanat sanat içindir” anlayışında olan Wilde, estetik etkilerin kuvvetini “Yalanın Gözden Düşüşü” adlı denemesinde ortaya koyarak realizme karşı bir duruş sergilemiş ve sanatın kendi formlarıyla gelişmesini devam ettirdiğini, hayatın ise sadece bu formları taklitle yetindiği iddiasını ortaya atmıştır (Wilde, 2008: 16- 19).

“Wilde’ın güzelliğe olan bağlılığı bireyciliğe adanma şeklinde kristalleşir; ama güzelliğe tapınması estetik etkilenmelere dayanmaya devam eder. İşte benliğe dair bu estetik kavrayış -evrensel ahlak kurallanndan değil salt deneyimden türetilmiş bir

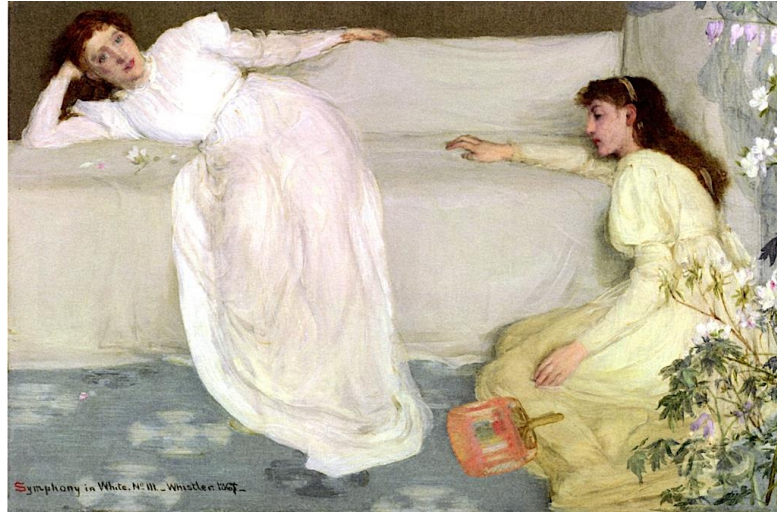
kimlik- tam da Wilde'ın çok haklı olarak modernliğin hayati bir boyutu şeklinde kavradığı ögedir” (Wilde, 2008: 16).

Antmen'in açıklamaları ışığında, öncelikle 19. yüzyılda sanatsal alanda yaşanan değişimlerin başlıca unsuru Endüstri Devriminin yaşanmasıdır. Endüstriyel kapitalizmin göstermiş olduğu gelişime paralel olarak kentlerin büyüyerek gelişmesi, yeni ulaşım ve iletişim araçları gibi yenilikleri de beraberinde getirmiştir. Bu süreçte buharlı makineler, vapur gibi yeniliklere 19. yüzyılda fotoğraf, telefon, telgraf, buharlı lokomotif, sentetik boya vb. gelişmeler, 20. yüzyıl başında uçak, radyo gibi yeni buluşlar eklenmiştir. Tüm bu gelişmeler gündelik hayatı derinden etkilerken bu zaman zarfında Marx ve Engels'in “Komünist Manifestosu” (1848) ve sonrasında Marx'ın kaleme aldığı “Kapital” (1867) Endüstri devrimi ardında modern toplumların ekonomisine dair araştırmaları ve öngörülerıyla yeni fikirlerin serpilmesinde itici güç olmuştur. Bu da toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasına sebebiyet vermiştir. Nietzsche, özellikle geleneğin reddi üzerinde dururken burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye karşı bir tutum içerisinde bulunmuştur. Sigmund Freud ise geliştirmiş olduğu bilinçaltı kuramı ile insan hayatının cinsel dürtülerden kaynaklı gizemli yönüne işaret ederek ruhsal yaşamın derinlerine inen bir bakış açısı geliştirmiş ve felsefi bakımdan dönemin toplumsal durumunu bu şekilde ele almıştır. Fransız Devrimiyle burjuvanın egemenliği, Sanayi Devriminin yaratmış olduğu mekanik çağ gibi etkiler, dönemin kökten bir değişim geçirmesinde itici güç olmuştur. Sonuç olarak bu iki durumun ardından yaşanan gelişmeler ve değişimler gerek düşün alanını gerekse sanat alanını felsefi ve plastik açıdan oldukça etkileyerek farklılaşmaları doğurmuştur. 19. yüzyıldaki sanatçılar, bütün karmaşasıyla modernlik deneyiminin temsilini ve ruh halini hissettirmeyi amaçlayarak çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda yeni konular gün yüzüne çıkarken, yeni biçimsel ve teknik keşiflerle salt “güzel duyu” nun ilerisinde, sanatçılar, izleyicideki görme biçimlerinin ve algısının değişmesine çabalayan bir tutum içerisinde olmuşlardır. Bunların sonucunda 20. yüzyıl sanatı da bu uğraşların bir birikimi olarak değerlendirilmiştir (Antmen, 2014: 18).

1860 yıllarında Modernizm ekseninde, İngiliz-Fransız sanat akımı olan Estetizm hareketi yer almaktadır. Görünüm ve haz verici bir öyküsellliği tüm anlamlardan ve gayelerden önde tutan Estetizm'de sosyal, politik, ahlaki ve dini gerçeklerden sıyrılmış, sadece sanatsal nesnenin bizzat kendisi önem taşımaktadır. Modernizm'in alt yapısının

hazırlanmasına yardımcı olan Estetizm’de “sanat sanat içindir” düşüncesi ön plana çıkmış ve zanaatkarlığın öneminin vurgulanması amaçlanmıştır. Akımın sanatçıları, eserlerini yaratırken izleyicinin eseri dekoratif bir sanat nesnesiymişçesine arı bir biçimde algılaması için zarif ve karışık renkler kullanma yoluna gitmiştir. Salt güzelliğin hedeflendiği eserlerde, tamamen estetik bir özellik yansıtmaya amacı güdülmüştür. Akımın öne çıkan sanatçılarına ve eserlerine baktığımızda James McNeill Whistler’ın (1834-1903), “Siyah ve Altın Renkli Noktürn: Havai Fişek” (yaklaşık 1875), “Beyaz Senfoni No. III” (1865-67) adlı eserleri gösterilebilir. Whistler’ın “Beyaz Senfoni No. III” adlı eseri, tarz bakımından net bir biçimde estetik olarak değerlendirilirken, sakin bir atmosferde yer alan figürler, bitkin ve dalgın bir biçimde resmedilerek atmosferle uyumlu bir biçimde kaynaştırılmıştır. Whistler ayrıca estetik öğretisini bildirdiği “Saat On” (1885) isimli dersler vererek Orta Çağ zevkiyle dalga geçmiş ve sanatçıyı, güzelliği gün yüzüne çıkaran Tanrısal bir varlık olarak ifade etmiştir (Farthing, 2012: 311).

Estetizm hareketi içinde yer alan bir diğer önemli sanatçı ise Albert Moore’dur (1841-93). Sanatçının “Uyuyan Kız” (yaklaşık 1875), “Tomurcuklar” (1881) isimli eserleri estetizm hareketinde öne çıkan eserler arasında gösterilebilir (Farthing, 2012: 310- 311).



Görsel 2.28. James McNeill Whistler, “Beyaz Senfoni No. III.”, 1865-67, 52x76.5 cm, T.Ü.Y.B., The Baker Institute of Fine Arts, Birmingham, Birleşik Krallık. Erişim Tarihi: 22. 04. 2019
<http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=20672>

Dönemin kuşkusuz en önemli sanat hareketlerinden biri olan Empresyonizm (1860-1890), bu döneme damgasını vuran akımlardan biri olarak daha sonraki yenilikçi estetiklere, sanat akımlarına öncülük ederek 20. yüzyılın sanatlarının hazırlanmasında itici güç olmuştur diyebiliriz. “Sonraki sanat akımları hem Empresyonizmin gelişmiş biçimiydi hem de onun sınırlarına karşı çıkan hareketlerdi. Empresyonizm modern sanatın başlangıcını temsil ediyordu” (Farthing, 2012: 319).

İsmi, akımın en önemli sanatçısı olan Monet’in yaptığı “İzlenim, Gün Doğumu” (1872) adlı eserinden alan Empresyonizm, Modern sanatın başlangıcı olarak görülürken sanat alanında birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Sanatçılar, bu yenilikleri özellikle resim sanatındaki klasik-geleneksel normların kırıldığına işaret eden yapıtlar ile ortaya koymuşlardır diyebiliriz.

Tunalı, Modern sanatın Empresyonizm’le başlamış olduğunu gösteren en önemli fenomeni ve estetiğinin güzellik algısını şu sözlerle açıklamıştır:

İmpressionist estetiğin güzellik anlayışı, son derece sübjektivdir. Çünkü, onu hiçbir objektif formel şart bağlamamakta ve belirlememektedir. Her sanat, yeni bir estetik ve yeni bir güzellik anlayışını beraberinde getirir ve bu anlayışı gerçekleştirir. Fakat aynı zamanda bunu sağlam formüller halinde ifade eder, impressionizm ise, hiç de böyle objektif formüller aramıyor; çünkü onun obje olarak aldığı dünya, aslında objektif bir dünya değildir. Böyle bir dünyanın tuval üzerindeki ifadesi de onun tuval üzerinde tekrarı da, yine sübjektif bir dünya olmakta devam edeceği gibi, böyle sübjektif bir dünyanın estetik değerlendirmesi de, yine sübjektif olacaktır. Yani, 'hoş' duygusu ile özdeş olarak kabul edilecektir. Güzel, hoş'tur; ya da başka bir deyimle söylesek, güzel, hoşlanmanın objesidir. İmpressionizmle modern sanatın başlamış olduğunu gösteren en önemli fenomen de budur. Çünkü modern sanatın en temel karakteristiği, onun aşırı bir sübjektivizmi beraberinde getirmiş olmasıdır (Tunalı, 2013: 104).

Empresyonizmde, modern yaşamı gördükleri gibi resimlerinde yansıtmayı amaçlayan sanatçılar, soylu temaları bir kenara iterek sıradan günlük yaşam içinde temalara yönelmiş, ışığı bilimsel açıdan araştırmış, renk olarak karanlık tonlar yerine parlak ve saf renkleri tercih etmişlerdir. Işığın başlı başına bir konu haline geldiği Empresyonizm’de, gölgelendirme gibi uygulamalara son verilerek açık-koyu tonların etkileriyle elde edilen farklı bir hacimsellik yaklaşımı doğmuştur. Rönesans’tan bu yana kullanılan bilimsel perspektifin yerini, çizgi ögesinin ortadan kalktığı, renkle oluşturulan bir derinlik algısıyla hava perspektifi almış, uzak-yakın gibi mesafeler renklerle gösterilmeye başlanmıştır. Tüm bunlarla yeni bir estetik anlayış ve obje

yaklaşımlarını açıkça ifade eden Empresyonistler, bu yeni estetik kaygılarına dayalı olarak klasik desen normlarından tamamen sıyrılmışlardır diyebiliriz (Antmen, 2014: 21- 22).

İzlenimci ressamların, o güne kadar geçerli olan resim sanatındaki akademik normların ve gelenekselleşen kalıpların dışına çıkmasını etkileyen önemli bir nokta da Manet'in 1860'ların sonlarında geliştirmiş olduğu yeni estetik anlayıştır. Çünkü Manet, resmi, konunun hâkimiyetinden çıkartmış, daha çok biçim ve rengi ön plana alarak dikkati bu ikisi üzerine çekmiştir. Bu bağlamda mitolojik ve tarihsel içerikli temalar yerine günlük yaşamı konu edinen temaların işlenmeye başlanmasına neden olmuştur (Rona, 2008: 782).

“Empresyonistler, sanat anlayışını değiştirme iddiasında değildi ama dev adımlarla ilerlediler, kuralların katılığına dayatan her türlü anlayışa karşı çıktılar. Empresyonizm, kendinden önceki her türlü estetik anlayışı reddederek yüksek kültürle kamusal kültürü birleştirerek bir sanat sentezi anlayışı getirmişti” (Dede, 2018: 1724).

19. yüzyıl süresince yaşanan teknolojik ve endüstriyel gelişmeler, gerçekleşen toplumsal modernleşme vasıtasıyla sanatı da etkilemiş ve sanatsal içerik anlamında büyük çaplı kırılma yaşanmıştır. İzlenimci ressamların konusunun başlıca ögesi de kendi izlenimleri ve duyuları olmuştur. Atölyelerinden açık havaya çıkan sanatçılar, anı yakalayabilmek adına çalışmalarını hızlı bir biçimde yaparak, dünyayı gözlemleyerek, kendi duyularıyla gördükleri gibi tuvale aktarmışlardır (Antmen, 2014: 23).

Tunalı, “Felsefenin Işığında Modern Resim” adlı yapıtında, duyumlara dayalı olarak açıkladığı Empresyonist sanatın bu anlamda sensualist ve psikolojik bir estetik ortaya koyduğunu vurgulamıştır. Böylesi bir estetik için güzelliğin özünün de direk duyularda aranması gerektiğini aktaran Tunalı, psikolojik estetiğin Empresyonist sanatın temel prensiplerinden hareket ettiğini, tıpkı Empresyonizm gibi onun da estetik olayı duyu dünyasında temellendirdiğinin altını çizerek devamında şu sözlere yer vermiştir: “İlk kez impressionizmle ki, kökten bir duyu sanatı doğuyor ve bu sanata dayanarak, duyulardan hareket eden psikolojik bir estetik ortaya çıkıyor. Böyle bir psikolojik estetik, örneğin en tutarlı içeriğini Th. Lipps ve J. Volkelt'in estetik'inde elde ediyor” (Tunalı, 2013: 97).

Empresyonist sanatçılar, yaşadığı dünyada gördüğü şeylerin izlenimlerini aktardıkları tuvallerinde, Paris çevresinden manzaraları, nehir kıyılarını, çamaşırcı kadınları, balerinleri, kentleşmenin topluma kazandırdığı kafeleri, caddeleri, kamusal alanlar gibi temaları başlıca konuları olarak işlemişlerdir. Sıradan insanların portrelerine de yer veren sanatçılar, genellikle güncel konulardan beslenmişlerdir diyebiliriz (Farthing, 2012: 317).

Akımın öne çıkan sanatçılarına baktığımızda Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir ve Seurat gösterilebilir.

Fotoğrafın icadından etkilenerik, fotoğrafı, resimsel incelemelerinde kaynak oluşturacak bir araç olarak gören ve ilgilenen akımın sanatçıların başında Edgar Degas gelmektedir. Edgar Degas, diğer izlenimcilerden farklı olarak atmosferin ışıqla değışen görünümelerini yakalamaktansafotografik bir etkiyle yakalanmış anlık izlenimi veren görüntülere karşı ilgi duymuştur. Çalışmalarında balerinleri, yıkananları, kent caddelerinde gezenleri resmeden Degas, kesik figürler ve farklı açılar kullanarak fotografik etkiler yakalamaya çalışmıştır (Antmen, 2014: 23- 24).



Görsel 2.29. Claude Monet, “İzlenim, Gündoğumu”, 1872, 48x63 Cm, T.Ü.Y.B. , Musee Marmottan, Paris, Fransa. Erişim Tarihi: 06. 05. 2019 <https://www.wannart.com/monetnin-romantik-yansimasi-gun-dogumu/>



Görsel 2.30. Edgar Degas, “Bale Sınıfı”, 1871-74, 85x75 Cm, T.Ü.Y.B. , Musee D’ Orsay, Paris, Fransa. Erişim Tarihi: 07. 05. 2019 <https://www.flickr.com/photos/snarfel/3250609388>

İzlenimciliğin belli bir doygunluğa erişmesiyle yeni arayışların peşine düşen sanatçılardan Georges Seurat, izlenimciliğin renk kullanımından hareket ederek geliştirmiş olduğu Divizyonizm tekniğiyle Yeni-İzlenimliciği (Neo-Empresyonizm) oluştururken, Cezanne, Van Gogh ve Paul Gauguin de Ard-İzlenimliciği (Post-Empresyonizm) geliştirmişlerdir. Cezanne, Van Gogh ve Gauguin, çağdaş resmin gelişme göstermesinde gerek kuramlarıyla gerekse teknikleriyle etkili olmuşlardır (Rona, 2008: 782)

Herhangi bir akım oluşturma veya ortak bir dil oluşturma gibi gayeler çerçevesinde birleşmeyen sanatçıların, Empresyonist bir aşamadan geçtikten sonra yeni bir sanatsal boyut bulmadan önce Empresyonistlerin bazı üslupsal niteliklerinden etkilendikleri görülmüştür. Post-Empresyonist terimi de uygulama bakımından Empresyonizme bireysel ve özgün yaklaşım tarzlarını yansıtan dört sanatçının; Paul Cezanne, Georges Seurat, Vincent Van Gogh ve Paul Gauguin’in eserleri için kullanılmıştır. Cezanne, resimsel yapı üzerinde çalışmalar yaparken Seurat, renge bilimsel olarak yaklaşmış; Van Gogh, duyguların yoğunluğunu yansıtan dışavurumcu

fırça vuruşları üzerine giderken Gauguin ise çizgi ve renk ögesinin simgesel kullanımı üzerine araştırmalar yaparak çalışmalarını gerçekleştirmiştir (Farthing, 2012: 328- 329).

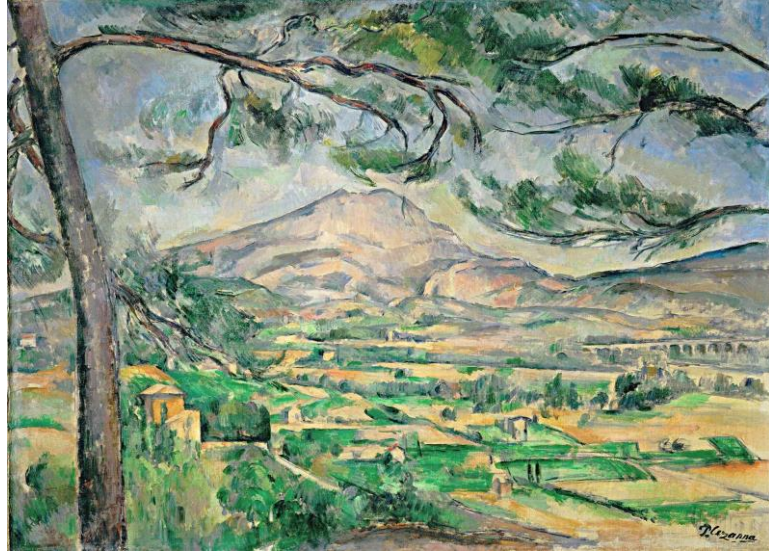
Doğalcı ve empresyonist etkilerden arınarak daha canlı renklerle, kalın boya tabakalarını uygulayan Post-Empresyonist sanatçılar, gerçek yaşamdaki sahneleri, geometrik yapıları andıran dışavurumcu fırça vuruşlarıyla yansıtmaya başlamışlardır. Cezanne'nin çalışmalarının özünde de bu anlayış bulunmaktadır. Cezanne, yüzeysel detayları resminden atmıştır. Bunun başlıca gayesinin ise doğanın temel geometrik düzenini araştırmak olarak açıklandığı görülmüştür (Farthing, 2012: 329).

Yılmaz'ın (2006) ifade ettiği üzere Cezanne için,

“Sanatta önemli olan, geçici izlenimleri değil, doğanın derinliklerindeki mutlak yasaları keşfetmek ve bunu yorumlamaktı ona göre. Düşünce duygunun dengesi idi aradığı. Araştırmaları yaparken, gerekiyorsa perspektifi bozuyor, nesneleri tuval düzleminde farklı açı ve geometrik ilgiler içinde gösteriyor; bir düzlemi farklı renklerden oluşmuş daha alt düzlemlere bölüyordu” (Yılmaz, 2006: 22).

Bu bağlamda sanatçı, doğanın değişmeyen değerlerini inceleyerek formları dengeli planlarla yapılandırma yoluna gitmiştir. Cezanne'nin, bu yaklaşımıyla resim sanatında yeni bir ilkeyi de beraberinde getirdiği gözlenmiştir. Kınay'a göre bu ilke, doğadaki her şeyin geometrik bir yapısının olduğunu, bu bağlamda doğanın silindir, küre ve koni gibi geometrik yapılarla kurulabileceği ilkesidir. Bu ilke doğrultusunda sanatçının kompozisyon bağlamında gerçekleştirmiş olduğu köktenci yaklaşım, Kübist sanatçıları oldukça etkilemiştir (Kınay, 1993: 202).

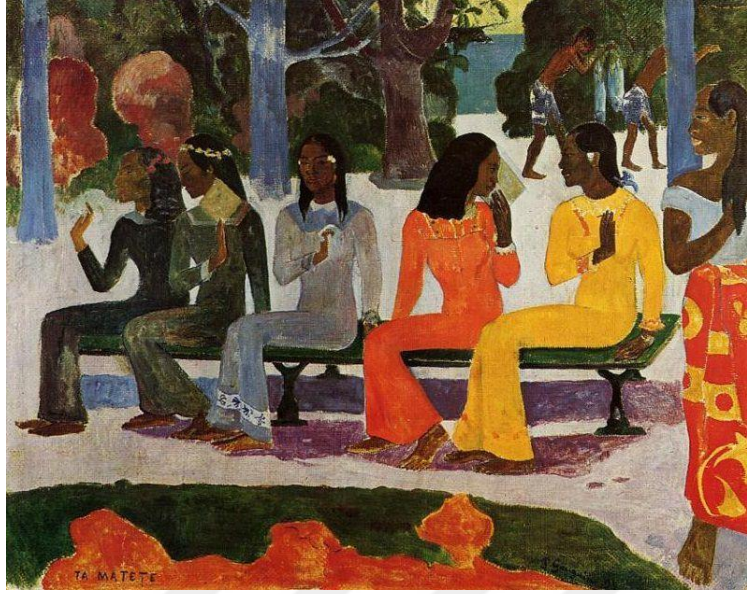
Tüm yapıtlarında geometrik bir kuruluş olan sanatçının önemli çalışmalarına örnek olarak “Sainte-Victorie Dağı ve Büyük Çam Ağacı” (yaklaşık 1882) gibi manzara resimleri, “Yıkılanlar” (1894-1905), “İskambil Oynayanlar” (1890-1892) ve natüremortları gösterilebilir.



Görsel 2.31. Paul Cezanne, “Sainte- Victorie Dağı Ve Büyük Çam Ağacı”, yaklaşık 1882, 67X92.5 cm, T.Ü.Y.B., The Courtauld Gallery, Londra, Birleşik Krallık. Erişim Tarihi: 15. 05. 2019 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cezanne_-_Mont_Sainte-Victoire,_Courtauld.jpg.

Bir diğer önemli Post-Empresyonist sanatçı Paul Gauguin’in, eserlerinde rengi ve çizgiyi sembolik bağlamda kullanması, Van Gogh’un, duyguların yoğunluğunu ifade eden dışavurumcu yaklaşımı, izlenimciliğin görünen ve algılanan dünyaya bağlılığından taşan anlayışlar olarak değerlendirilmiştir. Bu iki sanatçının sanata dair anlayışları, başta Henri Matisse gibi fovları, Almanya’da ise dışavurumcu sanatçıları etkiledikleri gözlenmiştir (Antmen, 2014: 26).

Yılmaz’a göre “Bu sanatçılar, modernleşme gemisine bindikleri halde yeni bir başlangıç için ilkel dürtülere dönmek gerektiğine karar verdiler, bunun için de Batı dışı (yani modern olmayan) kültürlerin sanatlarından ilham aldılar. Bu açıdan, modernleşme karşıtı modernler denilebilir onlara” (Yılmaz, 2006: 23).



Görsel 2.32. Paul Gauguin, “Ta Matete”, 1892, 73,2X91,5 cm, T.Ü.Y.B., Kunstmuseum Basel.

Erişim Tarihi: 16. 05. 2019

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Paul_Gauguin%2C_1892%2C_Ta_matete_%28Le_March%C3%A9%29%2C_oil_on_canvas%2C_73.2_x_91.5_cm%2C_Kunstmuseum_Basel.jpg

Lynton’a göre Gauguin, açık bir şekilde en ilkelci bir sanatçı olarak değerlendirilmiştir (Lynton, 2009: 19).

“Ta Matete” isimli eseri de sanatçının ilkelci özellik gösteren eserlerinden biridir. Dekoratif olarak değerlendirilen eserin eski Mısır duvar resimlerini andırdığı düşünülmektedir. (Kınay, 1993:207). Gauguin’in, çalışmalarında rengi ve biçimi uygulayış tarzıyla genel olarak ifadeci bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir. Aynı zamanda dekoratif öğelere yer vererek rengi doğalcı anlayışa karşı bir yaklaşımda kullandığı söylenebilir.

Van Gogh ise fırça vuruşlarını dikkat çekici bir şekilde daha kalın ve şiddetli uygulayarak hayatın kendisinde uyandırdığı duyguyu aktarmaya çalışmıştır. Sanatçının, Modernizm döneminde öne çıkan eserlerine “Sargılı Kulağıyla Otoportre” (1889) ve “Gece Teras Kafe” (1888) eserleri örnek gösterilebilir.



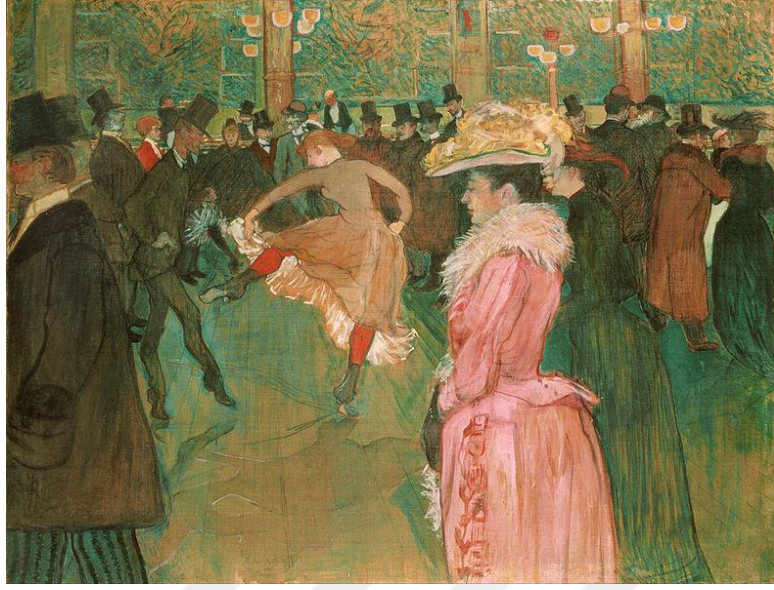
Görsel 2.33. Vincent Van Gogh, “Gece Teras Kafe”, 1888, 81X65.5 Cm, T.Ü.Y.B. ,

Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, Hollanda. Erişim Tarihi: 18. 05. 2019

<https://www.artsheaven.com/painting/artists/g/vincent-van-gogh/cafe-terrace-at-night/>.

Resim, gravür ve afiş sanatçısı olan, Post-Empresyonizmin en renkli sanatçılarından olan Henri de Toulouse-Lautrec de başarılı çizgi tekniğiyle, hızlı fırça vuruşlarıyla, insanların doğal anlarını yakalamaya çalışarak, genel hatları ve dış çizgilerle vurgular yaparak, yenilikçi, kendine has bir yaklaşım göstermiştir (Farthing, 2012: 331).

Artistik normlara ve sanat kavramlarına önem vermeyen sanatçının, eserlerinde kıvrak çizgiler ve genelde düz planda renkler uyguladığı görülmüştür. “Moulin Rouge: Dans” (1890) ve afişlerinden “Artistide Bruant” (1892), sanatçının öne çıkan eserleri arasında gösterilebilir (Kınay, 1993: 212).



Görsel 2.34. Henri De Toulouse-Lautrec, “Moulin Rouge: Dans”,1890, 116x150 Cm, T.Ü.Y.B., Philadelphia Museum Of Art, ABD. Erişim Tarihi: 20. 05. 2019

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Henri_de_Toulouse-Lautrec%2C_French_-_At_the_Moulin_Rouge-The_Dance_-_Google_Art_Project.jpg.

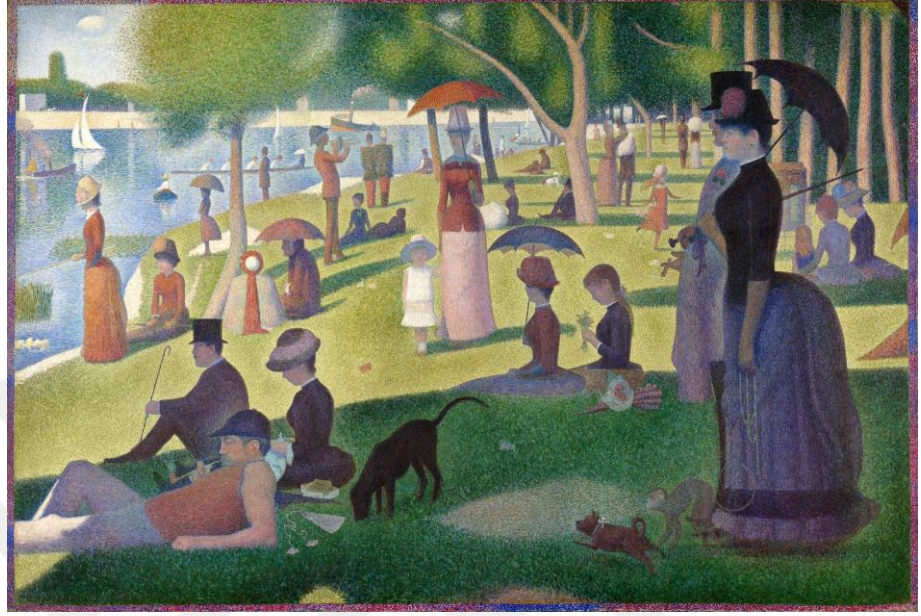
Yeni-İzlenimci (Neo-Empresyonizm) olarak ön plana çıkan sanatçılara baktığımızda ise Georges Seurat ve Paul Signac’ı söyleyebiliriz. Chevreul gibi renk kuramcılarının bilimsel görüşleri ışığında bunları deneyimleme ve uygulama gayesinde olan Seurat, bir çeşit renk matematiği olarak da değerlendirilen Bölme (divizyonist) ve noktacı (pointilist) tekniğini geliştirmiştir (Antmen, 2014: 25).

Seurat’ın geliştirmiş olduğu bu teknik “dikkati, gözlemlenen renklerin en küçük öğelerine indirgendiğinde “bölmeçilik” (divisionisme), boyaların sürülmesi söz konusu olduğunda zamanda “noktacılık” (pointillisme) adıyla anılır” (Lynton, 2009: 21- 22).

Seurat, özellikle “Bilimsel Estetiğe Giriş” yazısını 1885 yılında yazan Chevreul Henry ile tanışmasının ardından her çizginin simgesel olduğu görüşü üzerinde durarak bu düşüncesini önemle savunmuştur (Eroğlu, 2015: 67).

Neo-Empresyonistlerin, bu teknik ile renk ve ışık anlayışını bilimsel olarak geliştirmeye çalıştıkları söylenebilir. Nitekim Kınay’a (1993) göre de bu sanatçılar “empresyonizmi bilime oturtmayı, estetikle bilimi uyuşturmayı denemişlerdir” (Kınay, 1993, s. 204).

“Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Öğleden Sonrası” (1884) adlı eser, Seurat’ın geliştirmiş olduğu tekniğin en iyi göstergelerinden biridir diyebiliriz. Sanatçının figürlerinde, durağan ve katı bir tavır görülmektedir.



Görsel 2.35. Georges-Pierre Seurat, “Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Öğleden Sonrası”, 1884, 207.5 X308 Cm, T.Ü.Y.B, Art Institute Of Chicago, ABD. Erişim Tarihi: 22. 05. 2019
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Georges_Seurat_034.jpg.

Empresyonizmin ardından gelen bir sonraki sanat hareketi Sembolizm, 1880’li yıllarda materyalist anlayışa ve teknolojik değişime karşı bir tavır olarak ortaya çıkmıştır. Sembolizm teriminin, doğallıktan ve nesnellikten uzak duran düşsel ve sezgisel resimler için kullanıldığı görülmüştür. Sembolistlerin resimsel yaklaşımları ve estetik anlayışları, simgeler ve bunların ifade ettiği anlamlar çerçevesinde gelişme göstermiştir (Farthing, 2012: 338).

Sembolist anlayışın kuramcısı olan Albert Aurier, sembolizmin beş temel normunu şu şekilde açıklamıştır: Düşünceci, Simgeci, Bireşimsel, öznel ve dekoratiftir. Henri Bergson, sezgicilik düşüncesi ile dönemin felsefi alt yapısını temsil eden filozoflardan biri olmuştur (Demirkol, 2008: 29).

Belirli bir üsluptan çok, sanatsal bir yaklaşımı ifade eden Sembolist sanatçılar arasında Paul Gauguin, Emile Bernand, Odilon Redon, Pierre Bonmord, Moreau ve Rodolphe Bresdin gösterilebilir.

İnsanın iç dünyasına eğilen Sembolizm’de, dış dünyadaki hareketlerin tümü, insanın algılama şekline göre var olmaktadır. Duygu ve hayale önem veren Sembolizm için iç duyarlılığın ön planda olduğu ifadeci bir durum söz konusudur. Hayatın içindeki karanlık ve açık olmayan tarafları, hayalvari bir fikirle yenileyen sanatçılar, bu bağlamda konu seçiminde Romantik sanata yakınlık göstermiş ve Romantizm’de önemli olan hayal gücünü tekrar gün yüzüne çıkarmışlardır. Bu sebeple Natüralizm’i ve Realizm’i inkâr etmişlerdir. Sanatçılar, içe dönerek hislerini ve fikirlerini, sanatın başlangıç noktası kılmak adına nesnel dünyadan kaçınmışlardır (Farthing, 2012: 338). Bu bağlamda düşüncelerin ve hislerin üstü kapalı ancak gizli simgeler vasıtasıyla yansıtılmaya çalışıldığı Sembolizm’de, estetik algının önemli bir niteliği, sanatçıların yaratmış olduğu anlam kapalılığı etrafında şekillenmiştir diyebiliriz.

Sembolist resimlerin tipik özellikleri arasında, maddeci anlayışlara karşı öne çıkardığı tinsellik, hayal dünyası, algı, iç dünya, uyku, rüya, gizem, ölüm, düşünce gibi kavramlar bulunmaktadır. O zamana kadar az değinilen konulara eğilim gösteren sembolist estetik, bu bağlamda fantastik ve düşsel, gerçek olamayan, ütöpik, din, büyü, uyku ve ölüm gibi alanlara bir yönelim göstermiştir. Dış dünyada gördüklerini, deneyimlediklerini hayal güçleri ile birleştiren sanatçılar, belirsizliğe önem veren bir doğrultuda, görünenin üzerine bir sis perdesi çekerek, simgelerle anlatıma çok önem vermişlerdir. Mitoloji ve düşsel imgelerden almış oldukları simgeler, genel olarak öznel ve belirsiz mesajlar içermektedir. Sembolist eserler arasında, Sembolist sanatın başlangıcı sayılan ve akademizmin en güçlü örneklerinden biri olan Moreau’nun “Oidipe ve Sfenks” (1864) adlı tablosu ön plana çıkmaktadır. Sanatçı, genellikle konu olarak karşı cinsler arasındaki çatışmalar, yaşamla ölümün gizemi, iyi ve kötünün anlamları üzerinde durmaktadır (Sembolist, 2016: 1-10. Paragraf).

Akımın sanatçılarından Moreau, düşsel dünyanın içerisinde ifade ettiği güzel ve kuvvetli aynı zamanda gaddar kadın figürleriyle ön plana çıkarken Redon, mistik anlatımıyla, Rodolphe Bresdin ise hayaletleri andıran imgeleriyle öne çıkan önemli sanatçılar arasında gösterilebilir. Eugene Carriere, gerçekte tinselliği bir bütünmüşçesine algılayıp yorumlamasıyla figürlerini resimlerinde bir sis içinde vererek Simgeci estetiğe yaklaşan sanatçılardan olmuştur (Rona, 2008: 1414).



Görsel 2.36. Gustave Moreau, “Oedipus ve Sfenks”, 1864, 206,4 x 104,8 cm, T.Ü.Y.B.,

Metropolitan Museum of Art, New York. Erişim Tarihi: 23. 05. 2019

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Oedipus_and_the_Sphinx_1864.jpg.

“Konuları itibariyle Moreau’nun, Sürrealizm’in müjdecisi olduğunu ileri sürenler de vardır” (Eroğlu, 2015: 93).

1905-1907 yıllarında, en kısa avangard akım olarak değerlendirilen Fovizm, 20. yüzyılda adı konan ilk dışavurumcu akım olarak resim sanatı tarihinde yerini almıştır. Akımın adı, almış olduğu olumsuz eleştirilerden gelmektedir (Antmen, 2014: 36).

“Henri Matisse (1876-1945), Andre Derain (1880-1954) ve Maurice de Vlaminck (1876-1958), 1905’te Salon d’Automne’da hep birlikte bir sergi düzenlemiş, eleştirmen Louis Vauxcelles (1870-1945) de bu sanatçıları, agresif fırça darbeleri, detay yoksunluğu ve doğal olmayan renk kullanımı sebebiyle “fauve” lar yani “vahşiler” olarak tanımlamıştır” (Farthing, 2012: 370).

Fovist resimlerin tipik niteliğine baktığımızda, renklerin anti-natüralist bir yakışım ile kullanılarak renk ve doku öğesinin ön plana alınması olduğunu söyleyebiliriz. Fovların, doğalcı olmayan bu renk uygulamaları ve kaba olarak nitelendirilebilecek teknikleri, başlarda tepki görmelerine neden olmuştur. Ancak zamanla sanat tarihçileri

tarafından modern sanatın ilk büyük akımlarından biri ve çağdaş sanat akımlarının öncüleri olarak değerlendirilmişlerdir. Fovlar, gözlenen şeyi görmenin beraberinde, tüm hislerini de etkilediğini öne sürerek, asıl tuvale aktarılması gerekenin bu hisler olduğu görüşünü savunmuşlardır. Bu sebeple hislerini, duygu durumlarını, psikolojik hallerini renkler yoluyla aktarma gayesinde olan sanatçılar, dışavurumcu ifadeyi benimsemişlerdir. Renk kullanımları bakımından Van Gogh ve Gauguin'den oldukça etkilenen sanatçıların ayrıca Afrika sanatına merak duyarak Afrika heykel ve maskelerini inceledikleri görülmüştür (Rona, 2008: 536).

Kaba fırça vuruşlarıyla canlı, parlak ve zıt renkler kullanan sanatçılar, geniş alanlar oluşturarak figürleri kalın çizgilerle belirleme yoluna gitmişlerdir. Ayrıca üslubun en önemli özelliği, boyanın tüpten çıktığı gibi tuvale uygulanmasıyla oluşturulan patlama duygusu olduğu söylenebilir. Bu etkiyi yaratmak için renklerin, daha çok çığ ve sert kullanımını tercih etmişlerdir. Rengin bu doğrultuda kullanılması, Fovistlerin estetik algısının göstergelerinden biri olarak da düşünülebilir.

Nitekim Turani'ye göre de "Fauve" larda görülen estetik, biçimlemede saf renklerin doğadan bağımsız olarak kullanılmasına dayanıyor" (Turani, 2003: 82).

Grubun lideri olan Matisse, 1908 yılında sanata dair açıklamasını yayımlandığında, amacının uyumlu bir ifade olduğunu belirterek kuramlara karşı olan bağımsızlığının altını çizmiş ve renk seçiminin özünü duyguya, gözleme ve her yaşantının özelliğine dayandırmıştır (Lynton, 2009: 31).

Matisse'in, renkleri gelenekselci anlatım niteliğinden arındırarak mekânı, resimsel bağlamda köktenci bir yaklaşımla deformasyona uğrattığı görülmüştür. Fovist eserlerden öne çıkan çalışmalara baktığımızda Matisse'nin "Şapkalı Kadın" (1905), "Madam Matisse: Yeşil Çizgi" (1905), "Dans" (1909-10) resimleri, Anrea Dreain'in "Riou Üzerindeki Köprü" (1906) eserleri örnek gösterilebilir.



Görsel 2.37. Henri Matisse, “Madam Matisse: Yeşil Çizgi”, 1905, 40X32 cm, T.Ü.Y.B., Danimarka Ulusal Galeri, Kopenhag, Danimarka. Erişim Tarihi: 29. 05. 2019
<https://www.artmajeur.com/tr/jason/artworks/1692769/green-stipe-madame-matisse>.



Görsel 2.38. Anrea Dreain, “Riou Üzerindeki Köprü”, 1906, 82.5X101.5 Cm, T.Ü.Y.B., Museum Of Modern Art, New York, ABD. Erişim Tarihi: 29. 05. 2019
<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/derain-andre/andre-derain-riou-koprusu/>.

Fransa’da Dışavurumculuğun görüldüğü ilk akım olan Fovizm, Alman Dışavurumcuları üzerinde de oldukça etkili olmuştur (Rona, 2008:536).

Ancak Eroğlu'na göre: “Fovizm ve Alman ekspresyonistlerini ayıran en önemli ayrım; Fov'ların kendi aralarında bir düşünce birliği taşımamaları, dolayısıyla homojen olmamalarıdır” (Eroğlu, 2015, s. 146).

2.2 AVANT-GARDE SANAT VE ESTETİK NORMLARDA KIRILMALAR

Resim sanatında doğan her akım, kendinden önceki sanat anlayışına göre öncü bir nitelikte olmuştur diyebiliriz. 19. yüzyılda öncü olarak nitelendirilen sanat akımları da resim sanatında gelenekselleşen normları sorgulayıcı bir tavır içerisinde olmuşlardır. Geçmişe sırt dönen sanatçılar, çağdaşlaşmanın vermiş olduğu ruhu yansıtabilmek için yeni çözümler arayışına girerek konu seçimlerinde, biçimlerde, renklerde, mekânlarda ve estetik öğelerde gelenekselleşen normlara meydan okuyarak yapıtlarını ortaya koydukları gözlenmiştir

Öncü ya da ilerici sanat anlamına gelen avant-garde sözcüğü, Tunalı' ya göre:

Batı dillerine, kültür ve sanat dünyasına yeni bir düşün, yeni bir yaşam tarzı olarak girer, belli bir hedef doğrultusunda yayılır ve etkili olur. Bu hedef, mantık dışılığı, saçmalığı, paradox'u, garabeti, çelişkiyi alışılmışın dışında, ahlak ve töre dışı olmayı, ama temelde yeniliği bir temel kültür ve sanat kategorisi yaparak, geleneksel duygu ve düşünce formlarına karşı çıkmak ve başkaldırmaktır. Bu niteliğiyle de kültür yaşamında, müzikte, edebiyatta ve plastik sanatlarda yenilikçi ve bir bakıma devrimci bir eylem olarak ortaya çıkar (Tunalı, 2013: 199).

20. yüzyıldaki avant-garde hareketlerin ruhuyla sanatçılar, gerçeğin ve yaşamın sürekli bir devinim halinde değişime tabi olarak bilinmezi sunduğunu, bunu aktarabilmek içinse gerek görsel gerekse sözel yeni bir dil oluşturmaları gerektiği ihtimalinden yola çıktıkları gözlenmiştir. Bu anlayış, alışlagelen tanım ve sembollerin geçerliliğini sorgulayan uygulama türlerinin doğmasına neden olmuştur. Çünkü estetik ile ahlaki değerlerin belirli kültürel ve kuramsal çerçeveler içinde belirlendiği ve sınırlar değiştikçe değerlerin de değişebileceği gerçeği, avant-garde sanatın daima üzerinde durduğu ve irdelediği bir olgu olmuştur. Değerleri sorgulayıcı bir anlayışta olan avant-garde sanatın, bu tavrı sebebiyle politik tavırlı bir sanat türü olarak değerlendirildiği görülmüştür (Erzen, 2008: 154).

Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında görülen avant-garde hareketlere bakıldığında, burjuva sınıfını şaşkınlık içerisine sokacak ve halk tarafından çirkin olarak nitelendirilen eserler üretme yoluna gittikleri görülmüştür. Bu bağlamda sanatçıların, çirkinliği kimi zaman kendi içinde ve biçimsel olarak çalışmalarına aktardıkları, kimi zaman da

biçimleri bozma yoluna giderek çirkinliği yansıttıkları görülmüştür. Çünkü avant-garde sanatta, estetik olarak güzellik sorunsalına yer olmamakla birlikte biçimciliğe ve estetik amaçlılığa karşı bir duruş da söz konusudur (Eco, 2009: 365).

Avangard sanatın Güzellik diye bir sorunu yoktur. Kuşkusuz yeni görüntülerin sanatsal açıdan “güzel” oldukları ve bize Giotto’nun bir freskinin, Raffaello’nun bir tablosunun o dönem insanlarına verdiği zevkin benzerini vermesi gerektiğini ima etse de önemli olan bunun, avangardın o güne kadar kabul edilmiş tüm estetik kurallarına kışkırtıcı bir biçimde karşı geldiği için gerçekleştiğini anlamaktır. Sanat artık ne doğal güzelliğin bir görüntüsünü ortaya çıkarmakla ilgilenir ne de uyumlu biçimlerin seyrinden doğacak keyfi sunmayı amaçlar. Tam tersine, avangard akımın hedefi bizlere dünyayı farklı gözlerden yorumlamayı, arkaik veya egzotik modellere, düşlerin evrenine ya da akıl hastalarının fantezilerine, uyuşturucuların neden olduğu halüsinasyonlara, malzemenin yeniden keşfine, gündelik eşyanın imkânsız bağlamlarda şaşırtıcı biçimde yeniden sunumuna (Yeni nesne, dada, vb.) dönmekten zevk almayı öğretmektir (Eco, 2006: 415- 416).

2.2.1 Kübizm, Fütürizm ve Alman Ekspresyonizmi

20. yüzyılın en köklü sanat akımı olan ve kendinden önceki normları reddeden Kübizm, oluşturmuş olduğu yepyeni resimsel dili ve görme biçimiyle döneme damgasını vurarak Modern Sanatın en önemli sanat akımlarından biri olmuştur diyebiliriz.

Pablo Picasso ve Georges Braque önderliğinde 1908 yılında Paris’te oluşan akımın ismi, iki sanatçının eserlerini, küplerden oluşan bireşimler olarak yorumlayan eleştirmen Louis Vauxcelles tarafından verilmiştir (Rona, 2008: 922).

Perspektif kurallarının geleneksel öğretilerini kullanmadan resimsel kurgunun nasıl yapılabileceğine dair bambaşka bir bakış açısı geliştiren Kübizm, Batı sanatındaki görsel temsil sistemini ve benimsemiş olduğu anlayışı derinden sarsmıştır. Bu sebeple 20. yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Resimsel yüzeydeki üç boyutluluk yerine iki boyutluluğa dikkat çeken Kübist sanatçılar, ayrıca nesneleri birçok farklı açıdan ele alarak bunları göstermeye, bir tür dördüncü boyut oluşturarak resimde görsel bir inkılap yaratma yoluna gitmişlerdir (Antmen, 2008: 46).

Picasso’nun 1907 yılında yaptığı “Avignonlu Kızlar” (1907) ile bu akımın zeminini oluşturulduğu ve genç 20. yüzyıl sanatının bir bildirisi niteliğinde olarak kabul edildiği görülmüştür (Eroğlu, 2015: 113).

Resmin, devrim yaratan en büyük tarafı ise güzel ve çirkin arasında bulunan geleneksel ayrımı ortadan kaldırması, estetik güzelliğe dair gelenekselleşen tüm kalıpları yerle bir etmesidir. Eser, bu devrimsel niteliği sebebiyle çoğu zaman 20. yüzyılın ve genel bağlamda modern sanat tarihinin açılış sayfası olarak gündeme gelmiştir. Resmin bir diğer yeniliği ise figürlerin kaba ve şematize bir biçimde resmedilerek hem cephe hem de profilden gösterilmesidir. Bu şekilde, izleyiciye figürleri farklı açılardan kavrama imkânı sunan sanatçı, Rönesans'tan beri hâkim olan tek kaçışlı perspektif yaklaşımına farklı bir boyut kazandırarak yeni bir görme biçimi oluşturmuştur. Ayrıca Afrika masklarından etkilenen sanatçının figürlerinin deforme edilen bedenlerinde, primitif sanatın soyut izleri de bulunmaktadır (Antmen, 2014: 46-47).

“Picasso, zenci sanatında batı estetiği dışında gelişmiş bu estetikte, tümüyle yabancı yaratıcı bir güç bulunduğuna inanmıştır. Primitif sanatlar, arkaik sanatlar, roman sanatı, ortaklaşa yeni volüm araştırmalarına olanak sağlamıştır” (Kınay, 1997: 232).

Picasso'nun sunduğu yeni görsel önermeler, resimdeki üçüncü boyutu gelenekselleşen perspektif öğretileriyle veya gölgelendirmeye değil renklerin tonlarıyla elde etmesi ve kalıplaşan estetik güzellik normlarını yok etmesi, onu sanat dünyasında bambaşka bir yere taşımıştır.

Nitekim Duchamp'a göre de “Picasso'nun yalnızca adı bile estetiğin krallığındaki yeni bir düşüncenin ifadesini akla getirir. (...) Yapıtındaki tek daimi eğilim, zaman içinde yırtıcı anlatımlar kazanmış olan keskin bir lirizmdir” (Yılmaz, 2006: 36) Marcel Duchamp'ın Picasso'ya dair söylemiş olduğu bu sözler, onun devrimci nitelikteki yepyeni dilinin, görme biçiminin ve estetik yaklaşımının ne denli güçlü olduğunu desteklemektedir.



Görsel 2.39. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907, 243.9x233.7cm, T.Ü.Y.B., Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD. Erişim Tarihi: 16. 06. 2019 <https://www.arthipo.com/artblog/unlu-modern-tablolar/picasso-eserleri-avignonlu-kadınlar.html>.

Kübist sanatçılar, ilkel resim ve Afrika sanatından oldukça etkilenmişlerdir. Aynı zamanda Cezanne’nin doğayı küp, silindir, küre, koni gibi geometrik biçimlere dayandırarak bu şekilde çözümlenmesi gerektiğini düşünen anlayışı benimseyen kübistler bu görüş ışığında geometrik biçimler aracılığıyla, resmi geleneksel biçimlerden sıyrarak kendi öz anlatımına kavuşturmaya çalışmışlardır. Bu sebeple rengi ve konuyu ikinci plana atarak biçimi ön planda tutmuşlardır (Rona, 2008: 922).

Kübizmin 1908 ve 1912 yılları arasındaki dönemi, Çözümsel Kübizmle anılmaktadır. Biçim bozmaya başvuran sanatçılar, Çözümsel Kübizmle biçimleri cisimlerden deneysel ve çözümsel bir şekilde elde etmeye çalışarak en arı şekilde gösterme eğilimi içerisinde olmuş, zihnin bu görüntüler karşısında nasıl işlediğini anlamaya çalışan deneysel çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. 1912-1922 yılları arasındaki dönem ise Bireşimsel Kübizm olarak geçmektedir. Bireşimsel Kübizm’de, Picasso’nun resme farklı malzemeler sokmasıyla kolaj geliştirilmesi, bu dönemin en büyük yeniliği olarak nitelendirilmektedir (Rona, 2008: 922).

Bu dönemde resimlerinde kumaşlar, kâğıtlar yapıştıran sanatçı, atık malzemeler de katarak kolajı üçüncü boyuta taşımış ve asemblaj çalışmalarının ilk örneklerini

gerçekleştirmiştir. 20. yüzyılda kitle kültürüne özgü basılı malzemelerin yaygınlaşması (gazete, afiş, kartpostal), kolajın bu yüzyılda önemli sanat tekniklerinden biri olmasıyla yakından ilişkilidir. Picasso ve Braque, bu dönemdeki eserleriyle yaşamış oldukları zamanın siyasi ve kültürel durumuna dair izler taşıyan gazete ve reklam imgelerine çalışmalarında yer vermişlerdir. Bireşimsel dönemde, ilk defa geleneksel malzemenin dışında kitle kültürüne dair sıradan ve günlük malzemelerin sanat eserinin bir ögesi konumuna gelmesi, sanatla hayat arasındaki net sınırların yumuşamasında çok önemli bir adım olarak değerlendirilmiştir. Bu anlayışın ardından gelen Dada fotomontajlarına, kolajlarına, pop kolajlarına ve günümüze dek gelen dijital kolajlara zemin yaratmıştır (Antmen, 2014: 48).

Kübizmin hem Klasik Modernizme hem de Postmodernizm'e açılan ikili bir doğası vardır. Çözümsel Kübizm, sanat dışı şeylerin sanattan kovulmasına, dolayısıyla sanatın saflaştırılmasına; bireşimsel kübizm ise tam tersine, sanat dışı şeylerin sanata dâhil edilmesine yol açmıştır. Maleviç ve Mondrian gibiler birinci yaklaşımdan, Duchamp ve ardılları ise ikincisinden beslenmişlerdir (Yılmaz, 2006: 344).

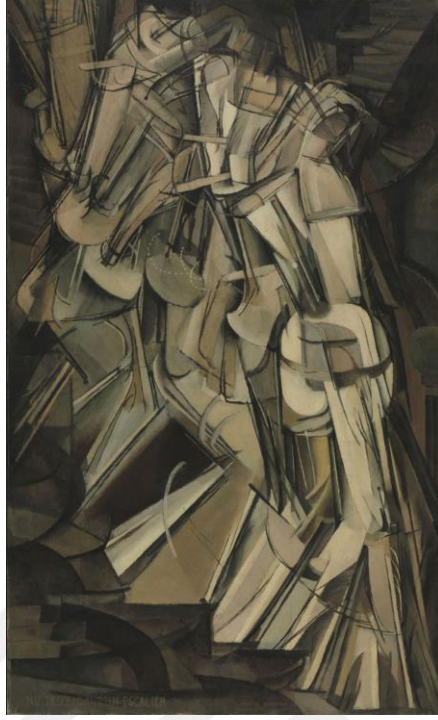
Akımda öne çıkan diğer eserlerden Picasso'nun "Picasso Portresi" (1912), "Guernica" (1937), Georges Braque'nin "Gitar Çalan Adam" (1911-12), "Masa üstünde Natürmort: Gillette" (1915), Leger'in "La Sortie des Ballets Russes" (1914) ve Duchamp'ın "Merdivenden İnen Çıplak, No.2" (1912) eserlerini örnek gösterebiliriz.

Makine estetiği ile Kübizmi harmanlayarak Kübizme zevk ve iyimser bir hava kazandıran Leger, "resim sanatının 18. ve 19. yüzyıldaki perspektif, rakursi, doku ve chiaroscuro ile ilgili kuralları, tamamen bağını koparmış yeni bir estetikle tanıştırdı ve iyimser, teknoloji güdümlü modernist dünyaya Kübist akımı tanıttı" (Farthing, 2012: 390).



Görsel 2.40. Fernand Leger, “La Sortie Des Ballets Russe”, 1914, 136x100.5 Cm, T.Ü.Y.B.,
Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD. Erişim Tarihi: 16. 06. 2019
<https://www.moma.org/collection/works/78420>.

Duchamp’ın, sergilendiğinde büyük tartışmalara neden olan “Merdivenden İnen Çıplak, No.2” isimli eseri ise Kübizmin parçalı üslubunu yansıttmasının yanı sıra Fütürizmin dinamik hareketini de göstermektedir. “Duchamp’ın bu yıllarda makine konstrüksiyonlarına canlı varlıklar gibi kişilik veren resimleri (Çıplak, bir merdivenden iniyor no. 2, 1912) (Kral ve Kraliçe, 1912), onu ilerde “ready made” lere götürecektir olan gelişmenin başlangıcı oluyor” (İpşiroğlu, M. & İpşiroğlu, N., 2011: 38).



Görsel 2.41. Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak, No. 2” ,1912, 147x89 Cm, T.Ü.Y.B., Philadelphia Museum Of Art, ABD. Erişim Tarihi: 16. 06. 2019
<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/dada1/a/marcel-duchamp-nude-descending-a-staircase-no-2>.

Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla dağılan sanatçılar, 1925-1927 yıllarında Gerçeküstücülük akımının etkisi altına girmişlerdir (Rona, 2008: 922).

“Gelecekçilik” olarak da bilinen İtalyan avangard sanat akımı Fütürizm, İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876- 1944) öncülüğünde, Umberto Boccioni, Carlo Carra, Gino Severini, Giacomo Balla ve Luigi Russolo gibi sanatçıların çevresinde gelişme göstermiştir. Marinetti, “Fütürist Manifesto”yu kaleme alarak geleneksel değerlerin reddine ve yeni teknolojinin yüceltilmesi gereğine yönelik sanatçıları iş birliğine davet ederek yeni bir dünya için yeni bir sanat önermesinde bulunmuştur. (Farthing, 2012: 396).

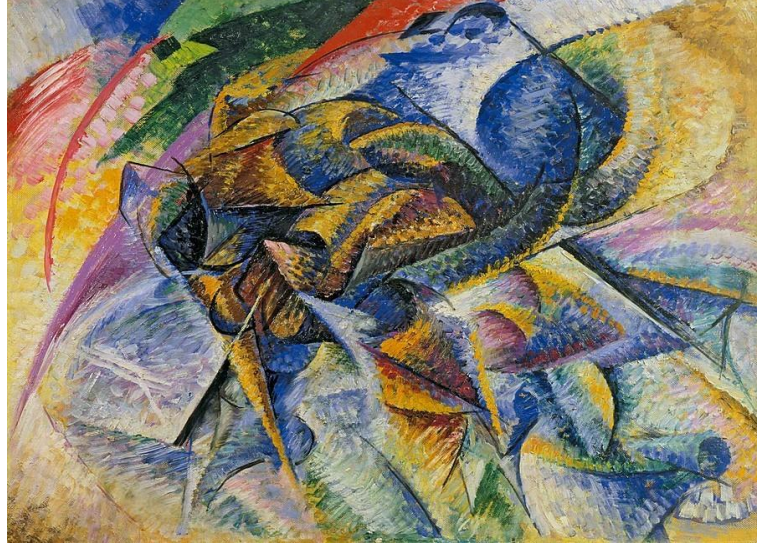
“Fütürizm, Avrupa kültürünün bütün geçmişine ve müzelerine başkaldırarak makina estetiğini, hareketi ve aynı zamanda büyük halk kitlelerinin ayaklanarak yeniliğe doğru ilerleyişini savunuyordu” (Erzen, 2011: 106).

Sanatın geçmişle olan tüm bağlarının koparılmasını öngören akım, Marinetti’nin manifestosunda yer verdiği hız estetiğine dayalı olarak devinime, dinamizme ve

harekete görsel bir ifade kazandırmaya yönelik uygulamalara dayanmaktadır diyebiliriz. Bunun için renk ve biçimleri kimi zaman keskin çizgi hatlarıyla kimi zaman da daha yumuşak bir noktacı teknikle ayrıştıran sanatçılar yeni-izlenimci divizyonizmden yararlanmışlardır. Aynı zamanda fotoğrafçıların, hareketin görünümünü yakalamaya çalıştıkları deneysel fotoğraf teknikleri de sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Akımın, teknolojiye, harekete, hıza ve dinamizme olan ilgisini kentsel ve endüstriyel konulara, otomobil, tren, uçak, bisiklet gibi hareketli temalara aktararak mekanik yapıya sahip nesne ve araçlara yer verdikleri gözlenmiştir (Antmen, 2014: 66- 67).

Dönem içerisindeki teknolojinin gelişim hızı ve sanayileşmenin bir neticesi olarak makineleşen yaşam biçimleri, akımın estetik algısının şekillenmesinde oldukça etkili olmuş ve hız estetiğine dayalı bir anlayış gelişmiştir. Bu sebeple hareketi, hızı, devinimi ve dinamizmi yansıtan temaların Fütürist eserlerin temelini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Fütürist eserlerden öne çıkan çalışmalara baktığımızda Umberto Boccioni'nin "Bisikletçinin Dinamizmi" (1913), Giacomo Balla'nın "Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi" (1912), Carlo Carra'nın "Nesnelerin Ritmi" ve Luigi Russolo'nun "Bir Kadının Eş zamanlı Hareketlerinin Dinamizmi" (1913) örnek gösterilebilir. Bu eserler, genel olarak Kübizm ve Dışavurumcu bir soyutlama etkisinde dinamizmi vermeye çalışmıştır diyebiliriz. Fütürizm, resim alanı dışında heykel, tiyatro, bale gibi alanlarda da etkili olmuştur. Marinette'nin yazmış olduğu "Fütürist Akşamları" adlı tiyatrodan da yer yer izleyicinin faal olarak katılımını içeren performanslar gerçekleşmiştir. Aynı zamanda 1915'ten itibaren kısa zamanlı olarak, fikirlerin ve hislerin birkaç kelime veya hareketle aktarıldığı Fütürist performanslar yayılmaya başlamıştır. 1950'lerden sonraki Happening'lerin, bu performanslarla oldukça ortak noktalar taşıdığı düşünülmektedir. Akım, 1. Dünya Savaşı'yla sonlanarak ilerleyen süreçte Süprematizm'e esin kaynağı olmuştur (Antmen, 2014: 67- 69).



Görsel 2.42. Umberto Boccioni, “Bisikletçinin Dinamizmi”, 1913, 70x96 cm, T.Ü.Y.B., Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik. Erişim Tarihi: 23. 06. 2019 <http://zebrart.it/boccioni-sport-dinamismo-di-un-ciclista/>.

Anlatımcılık olarak da bilinen Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), 20. yüzyılın başlarında Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Rönesans’tan bu yana, egemen olan doğaya uygun ifade yaklaşımından bir kopma olarak gündeme gelen Dışavurumculuk’ta sanatın hedefi, gerçekçi görüş yerine sanatçının öznelliğini öngören bir akım olmasıdır.

Kişisel bir dışavuruma dayandığı için bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan Dışavurumculuk, Fovistlerden Maurice de Vlaminck’ in dediği gibi “Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma” çabasını gözler önüne serer. Başka bir deyişle, sanatçının içsel özgürlüğü ve sınırsız dışavurumu esastır. Sanatta sezgi ve ifadenin aynı şey olduğunu ifade eden İtalyan filozof Benedetto Croce’ nin (1866-1952) “Estetik” (1902) adlı yapıtında öne sürdüğü düşünceleri yankılayan bu yaklaşım, sanatçıların yoğun bir sezgisel güce sahip olduğu varsayımından hareket eder. Croce’ ye göre herkesin sanatçı olamamasının nedeni, sezgileri teknik olarak ifade edebilme yetisi değil, bir sanatçı gibi ‘sezememesi’ dir (Antmen, 2014: 34).

Bu bağlamda Dışavurumculuk, sanatçının iç dünyasını, hislerini ve ruh hallerini renk, çizgi ve kütle ile dışavurmasının başat kavramlardan olmuştur. Sanatçılar, öznel duygularını kuvvetli bir şekilde aktarabilmek adına geleneksel güzellik gibi teorilerden kaçınmış, güzellik kavramını yeniden değerlendirmeye alarak genel olarak çizgisel biçim bozma eğiliminde olmuşlardır. Bu sebeple deformasyona uğrayan biçimler, figürler; rengin simgesel, duygusal ve dekoratif kullanımı, boyanın yoğun olarak uygulanması ve abartılı perspektif kullanımı, eserlerin benzer niteliklerini oluşturmaktadır (Rona, 2008: 402). Gerçeğin olduğu gibi aktarımı yerine eserin yaratım

sürecine ve sanatçının iç dünyasının önemine vurgu yapan bu nitelikler, konudan önce hislerin ve anlatımın önemine özellikle vurgu yapmaktadır diyebiliriz. Çünkü Ekspresyonist anlatım, özünde içe kapanışa bir tepki olarak doğmuştur. Bilinçaltındaki birikimlerin sonucunda ortaya çıkan biçimlemeler ise birbirinden farklılık göstermiştir. Kendi içine kapanan birey karamsar ve üzüntü veren bir anlatım yeğlemiştir.

Ekspresyonist sanatçı, çağının psikolojik, politik, moral ve dinsel sorunlarını, insanı ve insanın yaşam dramını, kendini hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı saymaksızın dile getirme çabasındandır. Bu sanat, tümüyle Almanca deyimlerle bir Weltanschauung (dünya görüşü) ve Weltschmerz (yaşamın verdiği acı) duygularını ifade eder (Kınay, 1993: 274).

Geleneksel güzellik kavramından uzaklaşan sanatçılar, deformasyona dayalı olarak çirkinliği yansıttıkları çalışmalarıyla, dönemin karmaşasına karşı duruşlarını yansıtmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda savaşın yaratmış olduğu korkunç izler, sefaletler, çirkinlikler, vahşetler, acılar, korku ve endişeler gibi hislere eserlerinde yoğun olarak yer verdikleri gözlenmiştir. Ayrıca burjuvazinin çirkinliklerini yansıttıkları çalışmalar yapmışlardır.

Dışavurumculuk, 20. yüzyılın başında tüm Avrupa’da baş gösteren huzursuzluk, şaşkınlık ve değişiklik isteğinin bir sonucuydu ve bir ölçüde, şair Georg Büchner, felsefeciler Soren Kierkegaard, Martin Heidegger ve Karl Jaspers, psikolog Sigmund Freud, oyun yazarları August Strindberg ve Frank Wedekind gibi devrimci yazar ve düşünürlerin yarattığı fırtınalı kültürel ortamla ilişkiliydi (Rona, 2008: 402).

Eroğlu, Ekspresyonizmin karışık unsurlar paralelinde hareket ederek meydana geldiğini belirterek şu sözlere yer vermiştir:

“Bu unsurlar arasında, Orta Çağ tahta oymacılığının ve Grünewald’in etkisini, ilkel sanatın şekil anlayışını, Gauguin’in ve en yakın öncülerin (Munch, Van Gogh) katkılarını, bazı sanatçıların ekspresyonistliğe yakın sayılabilecek teknik araştırmalarını (Matisse ve Fov’lar) sayabiliriz. Birbirinden çok farklı bu estetiklerin ortak yönü, şekillerin anlatımcı bileşimi veya renklerin telkin gücü üzerinde durmalarıdır” (Eroğlu, 2015: 155).

Edward Munch'un "Çılgılık" (1893) adlı çalışması, akımın öncüsü olarak değerlendirilirken Van Gogh da Fransa'daki dışavurumun öncüsü olarak kabul edilmiştir. Fransa'da Fovizm (1905), Almanya'da ise Die Brücke (Köprü) ve Der Blau Reiter (Köprü) olarak karşımıza çıkan Ekspresyonizm, en güçlü ifadesini Almanya'da kazanmıştır. Alman dışavurumculuğunun kaynağının varoluş sorunsalından geldiği görülmüştür. Yeni bir dünya düzeni yaratma uğraşında olan sanatçılar, sanatı kendilerinden önceki kuşağa karşı gösterilen bir savaş olarak düşünmüşlerdir. Bu bağlamda tinselliğe olan inançlarıyla gelenekselleşen teorilerin üstesinden geleceklerini düşünerek akademik İzlenimciliğe ve Romantik manzara resmine tepki içerisinde olmuşlardır (Rona, 2008: 402).

Friedrich Nietzsche'nin "güzellik, tuhaflık, kuşku, korku ve kutsallıkla dolu" olarak gördüğü daha derin şeylerin arayışında olan bu ressam, geleneksel toplum anlayışının dışına çıktılar ve doğanın birebir taklidini yapmayı reddettiler (Farthing, 2012: 379).

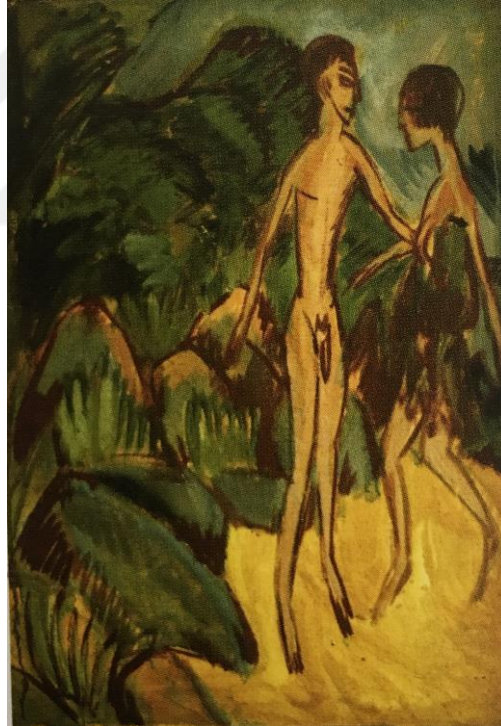
Fransız Dışavurumculuğu, rengi lirik ve bezemesel özellikte kullanmış, biçimsellikten ayrılmamış ve en şiddetli eserlerde bile tasarım uyumuna önem vererek çalışmalarını yapmışlardır. Buna karşın Alman Dışavurumcular, renklere ve biçimlere psikolojik ve simgesel değerler yüklemiş, şiddeti şiddet için irdelleyerek hâkim olan düzene karşı bir tavır içerisinde olmuşlardır. Her türlü duygusal ve iç dünyanın çalkantılarının sınırlamaksızın aktarılmasına imkân sağlayan Dışavurumculardan Die Brücke sanatçıları, figüratif bir üslup çizgisinde, gerçek hayatın acı ve karmaşa dolu hislerini aktarmaya çalışmışlardır (Rona, 2008: 402).

20. yüzyılın ilk manifestolu akımı olma özelliği olan Die Brücke sanatçıları arasında Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff, Fritz Bleyl, Emil Nolde ve Otto Müller gibi isimler, Alman Dışavurumculuğunun öncüleri olarak değerlendirilmektedir. Dikkat çekici biçim bozmalarına ve psikolojik buhranlara oldukça fazla yer veren sanatçıların ayrıca zaman zaman erotik içeriklere ve şiddetli anlatıma da başvurdıkları gözlenmiştir. Der Blau Reiter (Mavi Süvari) sanatçıları ise soyut anlatıma ağırlık vererek mutlak öz ve hayatın şiirselliğini aktaran yeni biçim arayışına girişmişlerdir. Grubun kurucuları arasında Kandinsky ve Franz Marc bulunmaktadır. Grup, farklı eğilimlerden ve akımlardan birçok sanatçıyı bir araya

getirmiştir. Grubun, Die Brücke ile aynı kaynaklardan yararlanmasına karşın farklı eğilimlere ve soyut dışavurumculuğa olan açık tutumu, onu, Die Brücke'den ayıran başlıca unsurlar arasında değerlendirilmiştir (Antmen, 2014: 37- 38).

Turani, Ekspresyonizmi, soyutlamanın ilk aşaması olarak değerlendirmiş ve Alman Ekspresyonist sanatçıların, sanatta doğa biçimiyle soyutlama biçimi arasında bulunan farkın önemine ve bilincine dikkat çektiklerini, Ekspresyonizmin, resmin temel unsurlarının nesne biçiminden kendilerini arındırdığı bir sanat dönemi olarak değerlendirmiştir (Turani, 2003: 83).

Alman Dışavurumculuğunda örnek eserlerden Ernst Ludwig Kirchner “Kıyıdaki Çıplak Oğlan ve Kız” (1913), Karl Schmidt-Rottluff “Otopotre” (1914), Erich Heckel “Bir Masada İki Adam” (1912), Franz Marc “Hayvanların Kaderi” (1913), Kandisky “Kandisky” (1910) eserleri gösterilebilir.



Görsel 2.43. Ernst Ludwig Kirchner “Kıyıdaki Çıplak Oğlan ve Kız” ,1913, 104x76 Cm, T.Ü.Y.B., Salzburg, Avusturya. Erişim Tarihi: 28. 06. 2019 <https://www.myartprints.co.uk/a/ernst-ludwig-kirchner/youngnudesatthebeach.html>.



Görsel 2.44. Franz Marc, “Hayvanların Kaderi”, 1913, 196x266 Cm, T.Ü.Y.B., Kunstmuseum, Basel, İsviçre. Erişim Tarihi: 28. 06. 2019 <https://mercedestamara.blogspot.com/2014/09/el-destino-de-los-animales-franz-marc.html>.

2.3. ANTİ- ESTETİK TAVRIYLA DADA

İlk manifestosunu 1918 yılında yayınlayan Dada, Sembolizm, Fütürizm ve Ekspresyonizme karşı eleştirel bildiriler yayınlarak özellikle Ekspresyonizmin duygusallığına ve temel prensiplerine yönelik saldırıda bulunmuştur (Lynton, 2009: 124).

New York'ta ve Zürih'te (1915-16) aynı yıllarda ortaya çıkan Dada'nın ilk başladığı yer olarak bilinen, gece kulübü ile sanat lokali karışımı Cabaret Voltaire'yi açan Alman düşünür ve şair Hugo Ball'ın hedefi, 1. Dünya Savaşı'na karşıt görüşteki şair, düşünür, yazar, ressam ve heykeltıraş gibi sanatçıları bir araya toplayarak dayanışma yaratacağı bir mekân oluşturmaktı. Ball'ın bu hedefi, sanatçılar tarafından karşılık bulmuş ve kabare kısa zamanda farklı sanatsal etkinliklerin ve eğlencelerin sunulduğu bir mekân olmuştur (Antmen, 2014: 121).

Adının nereden geldiğine dair çeşitli söylentiler olan Dada, 1918 yılında Dada Manifestosunu yazan Tristan Tzara'ya göre; “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısaca yaşamın kendisidir...” (Antmen, 2014: 122).

Yılmaz'ın açıklamaları ışığında Dada, 1. Dünya Savaşı'nın bir neticesi olmasının yanı sıra; Dadacı düşüncenin beslendiği kaynakları, 19. yüzyıldan bu yana ortada olan Modern Batı uygarlığına bel bağlamanın anlamsızlığını vurgulayan anarşistler, komünistler, filozoflar, nihilistler ve buna eğilimli olan sanatçılar olarak açıklamıştır. Özünde siyasi yapıları bir başkaldırı olan Dada, mesajını sanatsal yollarla ifade ettiği için sanat akımı haline gelerek sanat tarihinde kendine yer edinmiştir (Yılmaz, 2006: 107).

“Dadaizm’de, burjuva değerleri karşısında duyduğu tiksintiden kaynaklanan protesto isteği etkili oldu. Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı umutsuzluktan uzaklaşmak ve burjuva değerlerini yıkmak istediler. Özellikle burjuva karşısında duydukları tiksintiden kaynaklanan protesto eylemlerini sanat yoluyla gerçekleştirmek istediler. Alışılmış estetiğe karşı çıkan yapıtlarını da bunları anlatmak için kullandılar” (Ayaydın, 2016: 268).

1. Dünya Savaşı’nın, insana ve insanlığa yarattığı olumsuz etkileri gören Dadacılar, savaşı burjuvazinin değerlerinin bir uzantısı ve yolsuzluğu olarak görmüşlerdir. Bu sebeple sanata olan yaklaşımlarında muhalif bir tavır yansıtan sanatçılar, Dada ile tepkilerini kısıtlanmaksızın ifade ettikleri bir alan yaratmışlardır.

Savaşın yaratmış olduğu karışıklığı açıklamak ve olumluya dönüştürmek için çabalayan Dadacılar, siyasi tavırları ve kültürel bağlamdaki sanata karşı tavırlarıyla anti militarist olarak değerlendirilmiş ve 20. yüzyılın ilk radikal, ilk avangard tavrına sahip önemli hareketlerden biri olarak nitelendirilmiştir (Eroğlu, 2015: 182).

Dada’yı bu denli canlı kılan esas da yaşam ve sanat arasındaki sınırları yıkmaya arzusuyla ilişkili gelişen sanat karşıtı olan tavrıdır diyebiliriz. Dada, bu tavrı ile diğer tüm akımlardan ayrılarak sanat dünyasında kendine önemli bir yer edinmiştir.

Dada akımının özünde ikili bir yaklaşım vardı: Yıkıcı dürtü ile neşeli ve sınırsız yaratıcılık. Dada sanatçıları, sanatsal beceriye ilişkin geleneksel fikirlere güçlü bir şekilde meydan okudular. Resimsel estetiğe verilen önemi ve sanat eserinde var olduğu düşünülen kutsallığı küçümsediler. Dadaistler, estetik olmayan, mantıkdışı, kendisini yanlışlayan ve çöp niteliğindeki her şeyi sanat eseri olarak tanımlayabilirlerdi (Farthing, 2012: 410).

Erzen, Dada'daki bu estetik karşıtı düşünceyi değerlendirirken şu sözlere yer vermiştir: “Bu karşı estetik düşüncenin temelinde yine metafizik kurama bağlayabileceğimiz bir yaklaşım da yok değildir. O da asıl güzel olanın biçim ve madde de değil düşüncede olduğu ve sanatı sanat yapan şeyin aslında sanat işinin biçimi değil işin arkasında yatan düşünce ve kavram olduğudur” (Erzen, 2011: 86).

Sanata karşı sanat olarak yola çıkan Dadacılar, var olan sanat anlayışını reddedip yeni bir sanat anlayışı getirmiş, anti-sanat ve yıkıcı bir sanat olarak anılan bir tür ortaya çıkarmışlardır. Herhangi bir güzellik arayışında olmayan dada hareketinde, geleneksel anlamda bir ortak biçim endişesi yoktur (Yılmaz, 2006: 109). Bu bakımdan sanat eserindeki estetik haz gibi olguları dışlayan Dadacıların, Anti-estetik bir tavırda oldukları gözlenmiştir. Estetik-karşıtı kuramın etkili olduğu Dada için önemli olan, sunulan sanat yapıtı değil sahip oldukları tavidir diyebiliriz.

Bu doğrultuda, süreç içerisindeki zihinsel etkinliğin önemli olduğu düşünce yoğunluğu, eserin kendisinden önce gelmektedir. Zihinsel etkinliğe oldukça önem veren sanatçılar, düşüncelerini yansıtırken insanları ve toplumu şaşkınlığa düşürme, sarsma eğiliminde olmuşlardır. Çünkü geleneksel olanı yerle bir etmek isteyen Dadacılar, bir yandan var olan değerleri sorgularken bir yandan da toplumu yeniden düşündürmeyi amaçlamışlardır. Bu sebeple izleyicinin beklentileriyle oynadıkları birçok performans gerçekleştirdikleri gözlenmiştir (Ayaydın, 2016: 271). Üçüncü bölümde ele alacağımız Kavramsal Sanat ve kapsamında gelişen oluşumların da bu düşüncelerden beslenerek yaratımlarını oluşturduklarını göreceğiz.

Ayrıca savaşın getirisi olan akıl dışı durumlar, sanatçıları gülünç, absürd ve anlamsız olanın peşine düşürerek mantık olmaksızın bilinçaltını özgür bırakmalarına zemin oluşturmuştur. Daha sonra Sürrealistlerin de kullanacağı Otomotizm kavramı bilinçli şekilde ilk kez Dada'da kullanılmıştır (Rona, 2008: 376).

Tüm geleneksel normları, saygın ve yüksek değerleri, sosyal ve kültürel bağlamda kurulu düzeni yıkmak arzusunda olan sanatçıların, bu amaçlarına erişmek için her türlü eylemi gerçekleştirdikleri gözlenmiştir (absürd olarak nitelendirilen, olmayacak şeylerle dikkat çekmek, saldırmak vb...). Büyük sanat eserlerinin üzerinde oynamalar yaparak karalamaları ve alaycı yazılar yazarak dalga geçmeleri bunun bir göstergesidir diyebiliriz. Dadacıların, alışılmışın dışındaki eserlerinin mantığıyla paralel olarak

sergileme biçiminde de sıra dışı yollar izledikleri görülmüştür. Her sanatçının kendi kişisel üslubunu geliştirdiği Dada'nın, onu ayıran bir niteliği de yaratmış olduğu çeşitlilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak yenilikçiliği benimseyen, sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiği konusundaki yerleşmiş fikirlere karşı olmaları, onların ortak noktasını oluşturmaktadır. Diğer sanat akımları gibi yeni değerler geliştirmek yerine hâkim olan yerleşik değerleri sorgulayan Dada sanatçıları, bu yüzden yeni üsluplar ve yöntemler geliştirmeye çalışmamış, var olan düzene, değerlere, yöntem ve üsluplara yeni anlamlar yüklemeye çalışmışlardır. Bu durumda üslup çeşitliliğini beraberinde getirmiştir (Ayaydın, 2016: 265- 269).

“Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır,” diyordu Kurt Schwitters. Bir yapıtı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir” (Lynton, 2009: 127).

Sanatçılar, ayrıca başkaldırılarını ve yıkıcı hislerini aktarmak için rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik birçok tekniğe ve yöntemle de eğilim göstermiştir. Bu rastlantısallık dönem içerisinde assemblaj ve kolajlarda oldukça sık kullanmıştır. Bu tekniği daha sonra Sürrealistlerin de uyguladığı görülmüştür (Antmen, 2014: 123). Dadaistler, assemblaj ve kolajın yanı sıra fotomontaj ve ready-made terimlerini de sanat terminolojisine kazandırmışlardır (Eroğlu, 2015: 184).

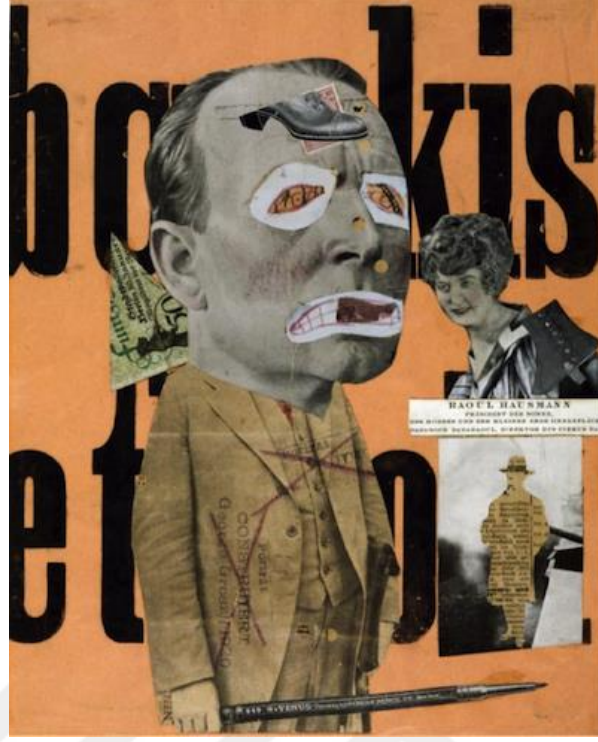
Lynton'un (2009) açıklamalarına göre, Dada hareketinin en önemli niteliklerinden biri de sanatın anlam alanını genişletmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Lynton'a göre Dada, o güne dek görülmemiş başka bir gerçeği ortaya çıkararak sanat terimini dar sınırlarından kurtarmıştır. Bu gerçek, gösterilerin ve öteki olayların sanat olabileceği gerçeğiydi. Tiyatro, kabare, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzeri öğeleri kapsayacak şekilde sanat terimi sınırlarından taşarak eski dar anlamında kullanılmamıştır (Lynton, 2009: 126).

Yılmaz, bu noktada görüşlerini şu şekilde belirtmiştir: “Dadacılar, sanatı yıkmak isterken farkında olmadan onu genişletmişlerdi. Şimdi anlıyoruz ki, yıktıkları (nı sandıkları) şey sanat değil, onun *sınırları* idi. İşte bu sınırları darmadağın edilmiş alandan yayılan ışık, yaklaşık kırk yıl sonra ‘*genişletilmiş* bir sanat kavramı’ için mücadele edecek olan Joseph Beuys’un önünü aydınlatacaktı” (Yılmaz, 2006: 109).

Hazır nesnelerin ilk kez başlı başına bir sanat eseri olarak sunulması ve sanat dünyasına girmesi de yine bu dönemin en önemli gelişmelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hazır nesne (ready-made) kavramını sanata kazandıran, çalışmalarıyla adeta dönemin bir özetini sunan, ayrı bir başlık altında ele alacağımız Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri Dada'nın sanat karşıtı tutumunu yansıtan en net ifadelerden birini oluşturmaktadır. Duchamp'ın, geliştirmiş olduğu hazır nesne ve o zamana dek hâkim olan sanat algısını tümüyle sarsan, değiştiren eleştirel anlayışıyla ardından gelen birçok yaklaşıma öncülük ederek Kavramsal Sanat (1960) ve dâhilinde gelişen oluşumlara zemin hazırladığı gözlenmiştir.

Nitekim Antmen'e göre de "Dada, özellikle 1960'lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir" (Antmen, 2014: 126).

Dada hareketinin önemli sanatçılarından olan ve Dadazof olarak ün salan Raoul Hausmann, fotomontaj ve kolajlarla deneysel çalışmalar yapmıştır. Burjuvazinin gelenek ve değerlerini eleştiren Hausmann'ın fotomontaj ve kolajları hicivli bir nitelik taşımaktadır. Güncel ve siyasi konulu baskı resimler yapan sanatçının, gazete ve fotoğraflardan kestiği görselleri kullandığı fotokolajları bulunmaktadır. "Sanat Eleştirmeni" adlı çalışmasıyla düzeni eleştiren sanatçı, sanat eleştirmenlerinin fikirlerinin ve görüşlerinin parayla satın alınabileceğine gönderme yapmış ve bunu figürün boynuna yapıştırdığı banknot ile göstermiştir (Farthing, 2012: 412).



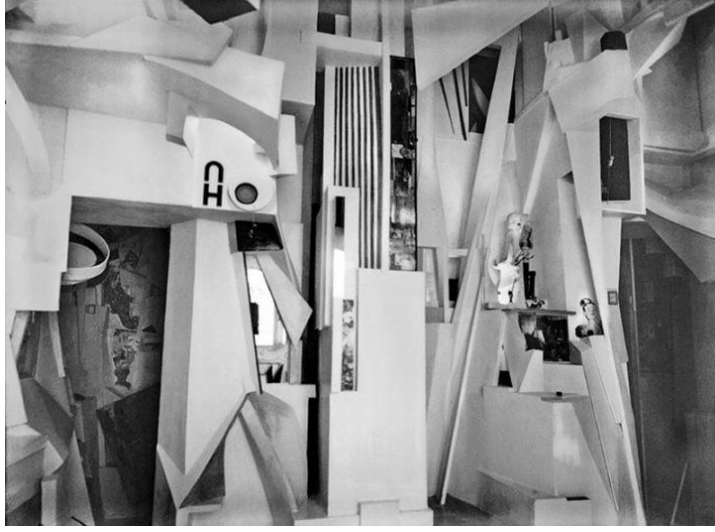
Görsel 2.45. Raoul Hausmann, “Sanat Eleştirmeni”, 1919, 32x23.5 cm, Kâğıt Üzerine Taş Baskı ve Fotokolaj, Tate Koleksiyonu, Londra. Erişim: 01. 07. 2019 <https://www.tate.org.uk/art/artists/raoul-hausmann-1254>.

Dada ve Yeni Nesnecilik akımının önemli sanatçılarından olan George Grosz da sert hicivli burjuvaziye hedef alan çalışmalar yapmıştır. Haksızlığa ve sömürgeciliğe karşı olan Grosz’un, “Sabah Saat Beşte İdareci Sınıfın Yüzü” adlı eseri, kapitalist burjuva sınıfına yönelik ağır bir eleştiri niteliğindedir. Resmin üst kısmında sabah erken saatte işe giden madencileri betimlerken hemen alt kısmında aynı saatlerde eğlenen, sevişen ve içen kapitalistleri betimlemiştir.



Görsel 2.46. George Grosz, “Sabah Saat Beşte, İdareci Sınıfın Yüzü”, 1921. Erişim: 01. 07. 2019 https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-115081.html.

Kurt Schwitters de kolajlarında çöpleri ve atık buluntu nesneleri sanata dâhil etmiş (teneke, muşamba, tel örgü, gazete parçaları vb.), bu parçaları kullandığı resimler ile enstalasyonlar yaparak bunlara “Merz” adını vermiştir (Yılmaz, 2006: 114). Sanatçı, Merz ile günlük yaşamdaki nesneleri sanata dâhil ederek sanatı gelenekselleşen teknik ve gereçlerden arındırmak istemiştir diyebiliriz. Sanatçının Hanover’deki evinin bodrum katında topladığı malzemelerle, çevreye göre tasarladığı yerleştirmeleri, bir sanat yaratmasından çok rastlantıların oluşturduğu bir yapıt olmak üzere, sabitlikten uzak ve sürekli bir değişim içermektedir.



Görsel 2.47. Kurt Schwitters, Merz Binası, Hanover’ deki binanın içi, 1923’ te başlanmıştır.

Erişim: 01. 07. 2019 <https://contemporarymuseumofart.wordpress.com/meral-bostanci/#jp-carousel-652>

Schwitters’in “Hanover Merzbau” adlı çalışması, en erken tarihli, alan kurgu olarak da adlandırılan yerleştirme (enstalasyon) türünün ilk örneklerden biridir (Özayten, 2008: 1635).

Dada hareketinde öne çıkan sanatçılardan olan Has Arp ise “Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler” (1916) gibi çalışmalarıyla tesadüflere yer vererek rastgele yere attığı kâğıt parçalarının düzeninden oluşan kolajlar yapmıştır. John Heartfield ve Hannah Höch,de Almanya’da politik temalı kolaj ve fotomontajlarla Dada’nın öncüleri arasında sayılabilir. Francis Picabia’nın, makinaların artık yaşama ve insanlığa dönüştüğünü anlatan çalışmaları bulunmaktadır (Antmen, 2014: 124-126). Otto Dix ve Max Ernst de akımda öne çıkan diğer sanatçılar arasında yer almaktadır.

Sonuç olarak Dada’yı sadece bir akım olarak değerlendirmek çok doğru olmayacaktır. Dada, savaşın Avrupa’da yaratmış olduğu derin izlerle sanat dünyasında baş gösteren eşi görülmemiş bir baş kaldırıdır ve etkisi oldukça büyük olmuştur. Nitekim ardında bıraktığı yepyeni anlatım biçimleri, teknikler, gereçler, düşünceler ve yönelimler bu etkinin büyüklüğünü kanıtlayacak niteliktedir diyebiliriz.

“Dadaizmden doğan avangart akımlar, Dadaizmin ardından, kendilerini “sanat eseri” kültürünü yıkmaya adanmışlardır” (Farago, 2017: 225).

1922 yılında dağılan Dadaistlerin çoğu Gerçeküstücülük akımını oluşturmuşlardır (Rona, 2008: 376).

2.3.1. Marcel Duchamp

Fransız sanatçı Marcel Duchamp, 1914 yılına dek Fovizm, Kübizm, Fütürizm gibi akımların etkisinde eserler üretmiş, daha sonra aklındaki hazır yapıt düşüncesi ile resim yapmayı bırakmıştır. Hazır nesneleri salt bir biçimde oldukları haliyle sanat eseri olarak sunarak, sanata dair gelenekselleşen ve yerleşen tüm kalıpları kırmayı başaran Duchamp, 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olmuştur.

Anti-sanat kavramını ilk defa kullanan Duchamp'ın hazır nesneleri, Dada'nın karşı sanat tavrını yansıtan en önemli yapıtlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Hazır nesnelere 1913 yılında "Bisiklet Tekerleği" ile başlayan sanatçı, akabinde "Şişelik" (1914) ve 20. yüzyılda büyük tartışmaları beraberinde getiren "Çeşme" (1917) isimli eserleriyle devam etmiştir. Sanatçının hazır nesneleri, bir açıdan Kübizm'in kolajlarıyla ilişkili görülmesinin yanı sıra günlük hayattan herhangi bir nesneyi yapıtın kendisine eklememiştir. Sıradan olan herhangi bir nesnenin salt kendisinin sanat eseri olabileceğini önererek nesneyi temsili çerçevesinden ve işlevinden sıyrarak Duchamp, bu bağlamda yaşamla sanat arasındaki duvarları sarsmıştır. Estetik zevki sakınılması gereken bir tehlike olarak düşünen sanatçı, estetik beğeni ölçütlerini sorgulamış, sanattaki salt retinasal (görsel) hazza karşı, sanatı, yetenek ve beceriden düşünce odaklı bir zemine taşımıştır. Bu doğrultuda Duchamp'ın hazır nesnelerinin estetik kaygıdan uzak oluşturulmuş sanat eserleri olduğunu kendi söylemlerine dayanarak net bir şekilde söyleyebiliriz. Nitekim Dadaist arkadaşı Hans Richter'e, hazır nesneleri keşfettiğindeki hedefinin, sanat eserindeki estetik olgusunu yıkmak olduğunu bahseden bir mektup yazmıştır (Antmen, 2014: 124-161).

"Ready-made'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle benimsemedim" (Yılmaz, 2006: 118).

Ayrıca Duchamp'ın hazır nesnelerinin bir diğer niteliği ise biricik ve eşsiz tarafının olmayışıdır. Yani hazır nesnelerin kopyaları da aynı iletiyi yansıtmaktadır. Bu doğrultuda yapılan sanat eserlerinin biricik ve eşsiz olmamasından kaynaklı olarak her insan aynı esere sahip olabilmektedir. Ancak buradaki önemli nokta sanat eserinin kendisi değil düşünceyle alakalı bir durumdur. Sanatın alışkanlık yaratan bir tarafı olduğunu düşünen Duchamp'ın, bu sebeple hazır yapıtlarının üretimini sayıca sınırlandırdığı gözlenmiştir. Yılmaz'ın açıklamaları ışığında, bu durum doğrudan

estetikle alakalı bir durumdur. Çünkü Duchamp, estetiğin eseri bulaşıcı bir hale getireceğini düşünmüştür. Bu sebeple eserin estetikliği göz ardı edilmelidir, hatta dışlanmalıdır. Duchamp için, eserin biçimsel ve görselliğinden dolayı duyulan hayranlık, kişideki düşünmeye ve zihinsel etkinliğe ket vuracağı için üstün nitelikli bir yapıta duyulan hayranlıkla hiçe duyulan hayranlık birbirine eşdeğerde zararlıdır. Bu sebeple hazır nesneleriyle hedefi görsel haz ile yeteneğe ve beceriye bağlı sanat nesnelerine kitlenen izleyicinin zihinlerini sarsarak onları düşündürme ve uyandırma eğilimi içindedir. Bu yüzden ona göre hazır nesneler iyi, kötü, güzel, enteresan gibi nitelikler içermemeli, tarafsız olmalıdır. Çünkü düşünce ve izleyiciyi düşündürme, bu niteliklerden daha önemlidir (Yılmaz, 2006: 119-120).

Duchamp, 1914 yılında hazır nesnelerini sanat yapıtı olarak sunmaya giriştiğinde, kendi deyimiyle “görsel aldırılmazlık” anlayışı ile yola çıkarak üretmiştir. Günlük yaşamın içindeki var olan hazır nesnelere, nesnenin amacının dışında farklı isimler veren Duchamp, aslında bu isimlerle nesnenin amacını da değiştirdiğine dikkat çekiyordu. Kar küreğine vermiş olduğu “Kırık Kolun Önü”, pisuara “Çeşme” gibi isimler vermesi, bu parçaların amacını değiştirdiğini gösteren örneklerdendir. Özellikle rastgele olarak, salt bir obje seçen Duchamp, nesneleri sanatçı içgüdüsünden kaynaklı anlam verecek yaratıcılığı kullanmayı önemsemiş, sadece nesneyi seçmekle ilgilenmiştir. Bu nesneler yeni ve eşsiz şeyler değil, aksine günlük yaşamın içinde var olan sıradan ve hazır seri üretim nesneleriydi. Duchamp’ın seçmiş olduğu bu objeleri yeni kılan, onlara yüklemiş olduğu konumda ve anlam değişikliğinde gizlidir (Lynton, 2009: 131- 132).

Duchamp, sanat nesnesini “önyargısız”, faydacı olmayan ve amacı kendi içinde olan şeklinde tanımlayan ve sanat nesnesinin kendisi dışında bir açıklamayı veya bağlamı gerektirmediğini savunan Kantçı estetik gelenekten saparak ready-made’lerin estetik itibarlarını önemsemedi. Buna karşın Duchamp’ın ready-made’leriyle önerdiği entelektüel estetikteki çalışmaların anlamları, nesnelerin kendisine bağlı olduğu kadar sunuldukları bağlamla da ilişkilidir. Buna karşın Duchamp’ın *ready-made*’leriyle önerdiği entelektüel estetikteki çalışmaların anlamları, nesnelerin kendisine bağlı olduğu kadar sunuldukları bağlamla da ilişkilidir. *Ready-made*’ler ilk olarak sanatçının atölyesinde sergilendiklerinde, atölye araç gereçleri veya kişisel nesneler gibi, önemini çoğu izleyicinin fark etmeyeceği nesnelerdi. Oysa aynı nesnelerin bir galeri veya müzede sergilenmeleri esnasında, bağamları –ve bu nedenle anlamları değişir (Housefield, 2002: 477-502).

Görüldüğü üzere Duchamp, yaklaşılan şeye estetik hiçbir duygu barındırmadan kayıtsız bir şekilde yaklaşma gerekliliğinin zorunluluğuna fazlasıyla önem vermiştir. Kuspit, yapıtlarını gelecek nesillere bırakmayla ilgilenmeyen Duchamp'ın bu kayıtsızlığını, onun estetiğe dair olan ilgisizliğinin en belirgin göstergelerinden biri olarak değerlendirmiş, hazır nesnelerin var olmasının tek sebebinin, izleyicinin beklentilerini yıkmak, gelecek kuşakların ve izleyicilerin sanat yapıtına dair verecekleri eleştirel ve estetik değerlendirmelerle dalga geçmek gibi bir amacının olduğunu düşünmüştür (Kuspit, 2010: 38- 39).

Sanatın estetik olarak değerlendirilmesini, çözümlenmesini, sanata dair herhangi bir toplumsal yargıda bulunulmasını tümüyle reddeden Duchamp'a göre resmin estetik bir doyum oluşturmaktan öte dini, felsefi ve ahlaki olabilmek gibi işlevleri olabilmektedir. Danto, Duchamp'ın felsefi keşfinin, estetik zevkin herkesçe sanatı var eden bir olgu olduğunu benimsediği bir dönemde, sanatın onsuz da var olarak bu varlığını sürdürebileceği ve sanatın değerinin hiçbir estetik özelliklerle ayırt edilemeyeceğini göstermesiyle ve özellikle bunu hazır nesneleriyle başarmış olmasıyla alakalı olduğunu düşünmektedir. Sanat, estetik olmaksızın var olabiliyorsa, felsefi bakımdan estetikten bağımsız anlamına gelmektedir (Danto, 2014: 141).

Sanatçının en önemli yapıtı, büyük tartışmaları beraberinde getiren “Çeşme” (1917) isimli çalışmasıdır. Duchamp, pisuvarın günlük işlevsel anlamını kaybetmesini netleştirmek için olsa gerek, pisuvarı ters çevirmiş, üzerine “R. Mutt, 1917” olarak imzalayarak, 1917 yılında Paris'te düzenlenen sergiye göndermiştir. Ancak, “Çeşme” büyük tartışmaların sonunda sergi tarafından kabul edilmemiştir (Yılmaz, 2006: 105).

Yaşanan tartışmada pisuvarın reddedilmesine karşı Duchamp'ı savunan, pisuvarın ışıldayan güzelliğine, hatlarına ve formuna dikkat çektiğini düşünen Arensberg: “Güzel bir form gün ışığına çıkarıldı, işlevsel amacından özgür kılındı, işte burada bir adam açıkça bir estetik katkı gerçekleştirdi” demiştir. Oysa 1962'de Duchamp, Hans Richter'e şöyle yazar: “Ready-made'leri keşfettiğimde, vestetiği yıldırmaı düşündüm... Şişe askılığı ve pisuvarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar” (Danto, 2014: 113) diyerek yapıtın estetik düzlemde değerlendirilmesine karşı olan rahatsızlığını dile getirmiştir. Çünkü Duchamp, bu yapıtı ile estetik olgusunu dışlayan bir tavır göstermeye çalışmıştır



Görsel 2.48. Duchamp, “Fountain” (Çeşme), 1917 orijinali kayıp, replikası 1964, porselen pisuvar, 38.1 × 48.9 × 62.5 cm, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). Erişim Tarihi: 08. 07. 2019 <https://www.sfmoma.org/artwork/98.291/>.

Duchamp’ın “Çeşme”si, Kavramsal sanatın yolunu açarken aynı zamanda Enstalasyon sanatının ilk örneklerinden birini oluşturmaktadır. “1200 Kömür Torbası” ve “Mil Uzunluktaki İp” gibi çalışmaları da Enstalasyon sanatının öncülleri arasında yer almaktadır.



Görsel 2.49. Marcel Duchamp, “1200 Kömür Torbası”, 1938, Paris Güzel Sanatlar Galerisi’nde Uluslararası Sürrealizm Sergisi için çevre düzenlemesi, Paris. Erişim Tarihi: 08. 07. 2019 <http://hugues-absil.com/wordpress/wp-content/uploads/2015/03/DUCHAMP-Marcel-1887-1968-Ciel-de-roussettes-1200-sacs-de-charbon-suspendus-au-plafond-au-dessus-dun-po%C3%AAle-d%C3%A9tail-1938.jpg>.

Duchamp'ın felsefi bir niteliğe sahip olan “Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit” (1915- 1923), bir diğer ismiyle “Büyük Cam” başyapıtları arasında değerlendirilen bir diğer önemli eseridir.



Görsel 2.50. Marchel Duchamp, “Büyük Cam”, 1915-23, Cam Paneller Üzerine Yağlıboya, Vernik, Kurşun Folyo, Kurşun Tel ve Toz, 272,5x175,8cm. Erişim Tarihi: 08. 07. 2019
<http://www.davidwiesner.com/work/say-what/large-glass-1/>.

Eserin teması cinselliktir. Üst kısımda gelini tasvir eden Duchamp, alt kısımda ise bekârları tasvir etmiştir. Camın iki bölme ile net bir şekilde ayrılması gelin ile bekâr erkeklerin kavuşamayacaklarına, tutkularının ve hayallerinin zihinlerinde kalacağına işaret etmektedir. Duchamp, bu çalışmasıyla izleyiciye görsel bir zevk sunmasının ötesinde düşünsel bir yolculuğa çıkarmaya davet etmektedir (Yılmaz, 2006: 124).

Duchamp "Büyük Cam'ın gündelik anlamdaki her tür estetiği terk etme girişimi" olduğunu söylüyordu. Bir başka deyişle, "yeni resim anlayışına dair bir başka manifesto" değildi, dolayısıyla, üstü kapalı biçimde belirtilen yeni bir estetik yargı ve beğeni kriteri de değildi; belirli duyguları, izleyicinin estetik deneyimine ve değerlendirmesine tamamen kayıtsız kalarak aktarma girişimiydi. İzleyici bu girişimi, gerçekleşmemiş de olsa sanatçının amacını yansıtan bir aracı olarak görürse ancak anlayabilir-"Büyük Cam" kırılıp da Duchamp parçalan yeniden birleştirdiğinde eser kendi kendini tamamlamıştır, bu da yapılma amacının hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmeyeceğini teyit etmektedir. Bu girişim yeni, özellikle de modern bir estetik olgu türü olarak görülmemelidir (Kuspit, 2010: 37).

Duchamp'ın, geleneksel resim anlayışına ve tekniğine karşı günlük sıradan objeleri sanat eseri olarak sunması, Dadaistlerin tipik niteliklerinden biridir denilebilir. Hatta Dada'daki anti-sanat fikrinin en belirgin özetini Duchamp'ın çalışmaları oluşturmaktadır diyebiliriz. Müzeleri ve buradaki ikonlaşan sanat eserleri üzerinde

oyunmalar ve karamalar yapan Dadaist tavır Duchamp'ın Avrupa'daki Dada'nın simgesi olan "L. H. O. O. Q" (1919) adlı çalışmasında da net bir şekilde kendini göstermektedir. Duchamp, bu çalışmasıyla Leonardo Da Vinci'nin ikonlaşan Mona Lisa'sının reproduksiyonuna kurşun kalemle bıyık ve sakal çizerek alaycı bir müdahalede bulunmuştur. Bu müdahaleyle estetik algısına karşı olan tavrını bir kez daha gösteren Duchamp, özellikle kusursuz güzelliği yansıttığı düşünülen Mona Lisa'ya bıyık ve sakal eklemesiyle sanatın muhakkak güzelliği yansıtması gerektiği düşüncesine zıt bir çizgide durmaktadır. Esere vermiş olduğu alaycı isimle de yüce değerlendirilen eseri küçük düşürücü bir konuma sokan Duchamp'ın, sanatın yüce bir değer olduğu düşüncesine gönderme yaptığı düşünülebilir. Bu bağlamda Duchamp'ın güzellik algısı ve estetik anlayışa karşıt olarak anti-estetik bir tavırda olduğunu söyleyebiliriz. Bu anti estetik tavır Duchamp'ın gerek düşünsel gerekse biçimselliğinde kendini hissettirmektedir.



Görsel 2.51. Marcel Duchamp, "L. H. O. O. Q.", 1919, Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa'sının reproduksiyonu üzerine kurşun kalemle müdahale, 19, 7X12, 4cm, Özel Koleksiyon Roma. Erişim Tarihi: 08. 07. 2019 <https://aboyandherdogdotcom.files.wordpress.com/2015/01/how-long-have-you-had-that-mustche.jpg>.

Soylu sanat geleneğine saldırıda bulunan eserin ismi Fransızca okunduğunda "sıcak kalçaları var" anlamına gelmektedir. Duchamp'ın, soylu resim ve yüce sanatçı gibi olguları yerle bir etmek için her yola başvurması, Dada hareketinin tipik niteliklerinden biridir (Yılmaz, 2006: 133).

Duchamp'ın önemli çalışmalarından kabul edilen “Etant Donnes” isimli yapıtı da yerleştirme türünün ilk örneklerinden kabul edilmektedir. Yapay bir manzara içinde bacaklarını açmış vaziyette yatan bir kadın bulunmaktadır. Elindeki gaz lambasını yukarı kaldıran kadının, ilk bakıştaki vermiş olduğu izlenim, vücudunun almış olduğu pozisyon ve biçim itibariyle şiddete maruz kaldığı hissidir diyebiliriz. Bakanların röntgenci gibi gözetlemek zorunda kaldığı, bir avlu kapısının aralığından izlediği bu manzara, ölümü anımsatmaktadır (Hopkins, 2018: 49).



Görsel 2.52. Marcel Duchamp, “Etant Donnes”, 1946-1966, Karışık teknik asamblaj, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Erişim Tarihi: 08. 07. 2019 <https://hedonizem.si/to-so-zadnja-umetniskadela-znanih-slikarjev/marcel-duchamp-etant-donnes-1966-jpg/>.

Sanatçının “Boite-en-Valise” (1941, Valizdeki Kutu) adlı çalışması da 1935 yılında yapmış olduğu üretimlerin minyatürlerinden ve örneklerinden oluşmaktadır. Sanat eserinin klasik sunumunu eleştiren Duchamp, kendisine taşınabilir bir müze oluşturarak, müzeciliği kavram ve işlev olarak sorgulamaktadır.



Görsel 2.53. Marcel Duchamp, “Boite- en- Valise”, 1941, Deri bir valiz içinde sanatçının 69 yapıtının minyatür replikaları ve renkli reproduksiyonlarını içeren, kumaş kaplı karton kutu (320 kopya).

Erişim Tarihi: 08. 07. 2019

https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html.

Duchamp, Platon’dan bugüne uzanan estetik tarihine karşı bir tavırla, sanat yapıtını her türlü estetik kaygıdan arındırması, hazır nesneyi keşfi, özellikle onun düşünsel boyutuna yapmış olduğu vurgu, başta Kavramsal Sanat ve dâhilindeki oluşumlar olmak üzere birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.

Özellikle “Çeşme” isimli eseriyle sorgulamış olduğu sanat nedir ne değildir gibi gündeme getirdiği sorularla görünmeyeni, düşünselliği ve kavramsallığı öne çıkaran Duchamp’ın, sanat olgusunu dönüştürmeye dair gerçekleştirmiş olduğu devrimle sanatın ne ve ne olması gerektiğine dair bir iç hesaplaşmaya giren sanatçıların, gelenekselleşen normları ve estetik doktrinleri terk etmeye başladıkları gözlenmiştir. Bu bağlamda özgürleşen sanatçılar, farklı ifade yolları geliştirerek onları kullanmaya başlamışlardır. Özellikle Neo-Dada ve Fikir sanatı olarak da geçen Kavramsal sanat (1960) ve kapsamındaki tüm oluşumlarda Duchamp’ın bu etkisi açıkça görülebilmektedir.

Son olarak sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak öneren Duchamp’ın, sanatçıdaki yaratıcılık olgusunun da tanımında büyük bir değişiklik yarattığını söyleyebiliriz. Nitekim bunu şişe askılığı, pisuvar gibi hazır nesneleri ortaya koymasıyla başarmış, seri üretim olan hazır yapıtların da yüksek bir sanat eseri konumuna gelebileceğini kanıtlamıştır.

“Özel bir nesne, konu ya da teknik tipine bağlı değildirler. Onun yerine kavramsal yenilik dinamiğine bağlıdır. Geleneksel estetik kriterlerine direnen bu tarifi zor alanda Duchamp’ın tarihsel etkisi, en üst seviyededir” (Hopkins, 2018: 75).

Duchamp’ın hazır nesneleri bu doğrultuda kullanması bir sanat yapıtı estetikten ziyade düşünsel tarafını ön plana çıkarması, sanatın estetikten bağımsız olarak felsefileşme sürecinin başlamasını da sağlamıştır diyebiliriz.

Nitekim Danto’ya göre de “Bir şeyin güzel olmadan da sanat olabileceği düşüncesi, yirminci yüzyılda felsefeye yapılmış en önemli katkılardan biridir” (Danto, 2014: 40).



Görsel 2.54. Marcel Duchamp “Bottle Rack”, 1914, Orijinali kayıp, replikası 1964, Galvanize metal, 64 × 24 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Erişim Tarihi: 08. 07. 2019

<http://academics.smcvt.edu/gblasdel/slides%20ar333/webpages/m.%20duchamp,%20bottle%20rack.htm>

2.4. DUCHAMP SONRASI DÖNEMDE ESTETİK ALGISI

2.4.1. Sürrealizm

Felsefi kaynağını, öznel idealist bir kuramcı olan Sigmund Freud’un psikanaliz yönteminden alan Gerçeküstücülük, bilinçaltına ve düşlere büyük önem vermiş, aklın ve mantığın denetimindeki nesnel gerçekliği dışlayarak nesnelerin altında yatan gizemli anlamları irdelemeye önem vermiştir. 1. Dünya Savaşı’nın sonucunda ortaya çıkan Gerçeküstücülük, Dada’da olduğu gibi her şeyi yok etmek istemiş, savaşın da etkisiyle

Avrupa ve burjuvazinin dini, ahlaki, sanatsal ve estetik bütün değerlerine, sanatın geleneksel biçimlerine karşı çıkmışlardır. Bu bakımdan Sürrealistlerde, Dada'da olduğu gibi genel bir isyan ruhunun bulunduğunu söyleyebiliriz.

“Onlara göre sanatçı, burjuva ahlakının kurallarına, değerlerine ve tutuculuğuna isyan eden bir tür romantik devrimcidir. Sürrealistler, hayallerin, rüyaların, bilinçaltının derinliklerine inebilen bir isyan ile sanatta araştırmalar yaptılar” (Ayaydın, 2016: 279). Dada gibi anti-estetik bir tavıra sahip olan Sürrealistlerin bu düşsellik anlayışıyla Dada'dan ayrıldığını söyleyebiliriz.

Sürrealizm kelimesini ilk kez Guillaume Apollinaire kullanırken, Freud'un düşler ve bilinçaltı kuramından etkilenen Andre Breton, ilk manifestosu “Sürrealist Devrim”i 1924 yılında yayınlarak Gerçeküstücülüğü başlatmıştır (Farthing, 2012: 426).

Breton'a için, “Gerçeküstü kavramı ona göre, din ya da mistisizmdeki ‘doğaüstü’ ya da ‘öte dünya’ denen şeyi değil, ‘gerçek’ ve ‘düş’ ün bir ve aynı şey olduğunu, ifade ediyordu. Bu birliğe ulaşmak içinse her türlü ahlaksal, mantıksal ve estetik yargının katı çemberi yıkılmalı; Freud'un önerdiği gibi, hazine değeri taşıyan düşler, çocukluk döneminde kalan ve üstü örtülen deneyimler açığa çıkarılmalıydı. Düşünsel eylemin temelinde yer alan ruhsal özdevrim (otomatizm) gerçeküstücülüğün en saf anlatımıydı” (Yılmaz, 2006: 128).

Breton için gerçek yaratıcılık, zihnin gizemli yerlerine yapılacak yolculukla ortaya çıkabilirdi. Bu sebeple sanatçıların ifade biçimi için ruhsal otomatizmi önermiştir. Çünkü ona göre “Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde, belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır” (Antmen, 2014, s. 136).

Bu doğrultuda düşsellik ve bilinçaltıyla ilgilenen sanatçılar, yeni bir görsel biçim dili geliştirmenin yerine konuya ve izleyicinin üzerinde bıraktığı etkiyle daha çok ilgilenerek şiirselliği ve edebiliği önemsemişlerdir. Bu sebeple içeriğe önem veren bir akım olarak biçime ilişkin sorunlar sanatçıları ilgilendirmemiş, herhangi bir biçimsel güzellik kaygısı da taşımadıkları gözlenmiştir (Turani, 1983: 534).

Nitekim geleneksel estetik kriterlerinden sakınan Breton'a göre de “Güzellik ya çırpınmayı yansıtmalı ya da ortadan kalkmalı” (Lynton, 2009: 184) idi.

Sürrealist resmin özelliklerine baktığımızda sanatçıların kişisel üsluplarını koruduğunu görürüz. Çünkü her sanatçı kendi kişiliğinden, bilinçaltından, sanrılarından veya düşlerinden beslenerek çalışmalarını ortaya koymuştur. Resimlerde zıt renklere yer verilerek çarpıcı bir anlatım oluşturulmuştur. Ruhsal otomatizme bağlı olarak doğaçlamaya çok fazla önem veren sanatçıların rastlantısallığa dayanan biçim bozmaları, buluntu nesneleri, kolajları, frotajı, otomatik deseni, ‘dekalkomani’ gibi yeni arayışları benimsedikleri gözlenmiştir. Gerçek dünyanın yerine insanın iç dünyasını önde tutan sanatçılar, rüya ortamındaymışçasına düşsel kurgular yaratmışlardır. Sanatçılara göre iç dünyayı yansıtabilmenin yolu, akıl ve mantık süzgecinden değil, rüyalarda, sanrılarda, düşlerde ve bilinçaltında gizlidir. Bundandır ki Sürrealist eserlerde dış dünyada olmayan veya olamayacak türden şeyler oldukça sık resmedilmiştir. Sürrealistler için bilinçaltına, isteklerin ve endişelerin temeline erişebilmek sanatsal yaratının devamı niteliğindedir (Ayaydın, 2016: 282- 284).

İtalya’da metafizik resmin temsilcilerinden olan Giorgio de Chirico, hayali ve düşsel kurguları, olağan dışı perspektif kullanımıyla Gerçeküstücü sanatçılar için örnek olan öncü sanatçı olarak değerlendirilmiştir. Akımın önde gelen sanatçılarından biri olarak Marx Ernst’i örnek verebiliriz. Gerçekçi tasvirleriyle hayali görüntüleri kurgulayan, olağan dışı yaşam formlarını betimleyen Ernst, ayrıca üç boyutlu hazır nesneler kullanmış, frotaj ve grataj gibi teknikler geliştirmiştir (Antmen, 2014:137-138).

Sürrealist sanatçılar arasında ye alan Marc Chagall ise diğer Sürrealistlerden farklı bir yaklaşımla her zaman mutluluk ve lirizm dolu eserler yapmıştır. Chagall’in bu yönü, onu diğer Gerçeküstücülerin çoğundan ayırmaktadır (Yılmaz, 2006: 137).

Joan Miro ise görsel otomotizmden yararlanmış, düşsellikten ziyade sanrıları anımsatan karışık manzara resimlerinde enteresan denilebilecek canlılara yer vermiştir. Düşsel formlar ve çarpıcı renkler Miro’nun üslubunun belirgin niteliklerindendir. Sürrealizm dendiğinde akla ilk gelen sanatçılardan biri olan Salvador Dali ise yaşam-ölüm, cinsellik ve düş gibi kavramlar üzerine giderek estetik kaygıdan ziyade anlamın önceliği üzerinde durduğu çarpıcı resimler yapmıştır.

Sade tekniği ve hayali unsurları ölçülü kullanımıyla, nesneleri ve sahneleri daha tanınır şekilde ifade eden Rene Magritte ise görüntü, gerçek ve kavram arasındaki bağlantılar üzerine odaklanarak nesnelere felsefi bir yaklaşım sergilemiş ve temsil

olgusu üzerine kafa yormuştur. Sanatçının Dali gibi estetik kaygılarından çok anlamın önceliğine önem verdiği görülmüştür. Gerçek adı “İmgelerin İhaneti” olan “Bu Bir Pipo Değildir” (1929) eseriyle görsel ve sözel dili bir arada kullanan Magritte, Dil felsefecilerine ve göstergebilimcilere öncü olarak Kavramsal Sanatın öncülleri arasında değerlendirilmiştir (Yılmaz, 2006: 145-148).

Lynton’a göre “Magritte, sanatın geleneksel özünü, sanatın bir iletişim aracı olduğu gerçeğini yakalamıştı. Onun benimsediği bu anlayışa göre herhangi bir görüntü, betimlediği nesneyle özdeş olarak karşımıza çıkar. Sürrealistler arasında, Duchamp’ı bir yana bırakırsak en filozof ressam O’dur diyebiliriz” (Lynton, 2009: 180).

Akımın kuramcısı Breton, ayrıca alışlagelen nesnelerin yeni ve farklı bir bakış açısıyla değerlendirilerek ele alınmasının önemine dikkat çekmiştir. Bu bağlamda akımın önemli bir kanadını oluşturan ‘gerçeküstücü nesne’ ile sıradan nesneler, gündelik işlevselliklerinden bağımsız bir şekilde soyutlanarak ele alınmıştır. Meret Oppenheim’in “Tüylü Kahvaltı” (Kürkle Kaplı Fincan, Tabak ve Kaşık, 1932) isimli çalışması gerçeküstücü nesneye dair başlıca örnekler arasında gösterilmiştir (Antmen, 2014: 134- 138).

Yılmaz (2006), Oppenheim’in bu çalışmasının günümüz sergilerinde Kavramsal Sanat kapsamında sıkça dillendirilen ‘ilginç nesne’lerin de besin kaynaklarından biri olarak görüldüğünü belirtmiştir (Yılmaz, 2006: 153).



Görsel 2.55. Joan Miro, “Hirondella Amour”, 1933-34, 199x248 Cm, T.Ü.Y.B. , Museum Of Modern Art, New York, ABD. Erişim Tarihi: 15. 07. 2019 [https://www.joan-miro.net/hirondella-amour.jsp#prettyPhoto\[image1\]/0/](https://www.joan-miro.net/hirondella-amour.jsp#prettyPhoto[image1]/0/)



Görsel 2.56. Salvador Dali, “Belleğin Sürekliliği”, 1931, 24x33 Cm, T.Ü.Y.B. , Museum Of Modern Art, New York, ABD. Erişim Tarihi: 15. 07. 2019
<https://www.instazu.com/media/2118918893518124394>



Görsel 2.57. Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti-1” , 1929, 64.5x94 Cm, T.Ü.Y.B. , Los Angeles, Sanat Müzesi. Erişim Tarihi: 15. 07. 2019 <https://i1.wp.com/www.sanatla-art.com/wp-content/uploads/2018/08/ReneMagritte-ThisIsNotaPipe.jpg>



Görsel 2.58. Meret Oppenheim' İn "Tüylü Kahvaltı", 1936, Tüy Kaplı Tabak, Bardak ve Kaşık, Yüksekliği 7 cm. fincanın çapı 12 cm, tabağın çapı 24 cm, kaşığın uzunluğu 20.5 cm. Modern Sanatlar Müzesi, New York. Erişim Tarihi: 15. 07. 2019 <https://ahmetrustem.blogspot.com/2014/02/zamannn-otesindekiler-no2-meret.html>

1940'ların sonunda, Clement Greenberg'in modern estetik kuramının egemenliği söz konusudur. Biçimciliğin sanat eserinin gerçek değeri olduğunu düşünen Greenberg'e göre resim, saf bir biçimselliğe, disipline sahip olmalı ve resmin biçimselliği dışındaki her şey görmezden gelinmeliydi. Konuya ve görsel yanılsamalara, sanatçının kullanmış olduğu diğer öğelere karşı çıkan bir sanat anlayışını savunan Greenberg, düzlük ve cephesellik unsurlarını, iyi resmi belirleyen ayırt edici nitelikler olarak belirlerken, düzlüğün herhangi bir yanılsama içermeden kendisinden başka hiçbir göndermesi olmayan saf biçimliğe erişmesi gerektiğini düşünmüştür (Barrett, 2015: 192-196).

Greenberg'in bu anlayışına zıt bir çizgide yer alan Sürrealistlerin ise herhangi bir biçimsel endişelerinin olmadığını görürüz. Hatta biçim bozmalarına sık sık yer verdikleri gözlenmiştir. Aynı durum Dada içinde geçerlidir. Bu sebeple Sürrealistlerin ve Dadacıların, Greenberg'in anlayışının dışında kaldıklarını söyleyebiliriz.

"Greenberg, tarihsel anlamda geriye dönük saydığı sürrealizmde hiçbir fayda görmüyordu. "Sürrealistlerin icap ettirdiği tüm yapay saçmalıklarla birlikte Dada'dan miras aldığı biçim karşıtı, estetik karşıtı nihilizmin, huzursuz zenginler, sürgünler ve modern sanatın çileciliğini tiksindirici bulan estetik *flaneur*'lar için bir lütuf olduğu sonunda kanıtlanmıştır" (Danto, 2014: 138)

Greenberg'in 1961 tarihli önemli makalesi "Modernist Painting"'de açıkladığı gibi:

Modernizm'in özü (...) bir disiplinin karakteristik yöntemlerini, onu yıkmak için değil rekabet alanında daha ciddi şekilde sağlamlaştırmak, disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta yatar. "Disiplinin" yıkımı" na karşı yapılan bu uyarı, Dada ve çoğunlukla Gerçeküstücülük gibi toplumsal olarak oluşturulmuş sanat karşıtı güdüler Modernist eylem planından çıkarmayı da kapsar; herkesin bildiği gibi Greenberg Fransız proto-Dadacı Marcel Duchamp'a karşıdır (Hopkins, 2018: 37).

II. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileriyle Avrupa'dan New York'a giden bazı Gerçeküstücü sanatçılar, Soyut Dışavurumculuğa yönelmişlerdir.

2.4.2. Soyut Dışavurumculuk

1940'lı ve 1950'li yıllarda Batı sanatında Soyut Dışavurumculuğun hâkimiyeti söz konusudur.

Soyut sanatın, izlenimcilik gibi bir üslup veya bir okul olmadığına aksine bütün üslupları içinde bulunduran bir anlayış olduğuna dikkat çeken Ragon'a göre soyut sanat, "art arda ya da paralel olarak, empresyonist, geometrik, pürist (aracı), lirik, soğuk, sıcak, dadaya yakın, gerçeküstücülüğe yakın, fovizme yakın, hatta izlenimci, romantik, sert, abartılı, tumturaklı (pompiere), akademik, protestocu, boyun eğmiş, süsleyici, kaligrafik, müziksel, enformel (biçimsel olmayan), taşist (lekeci), manzaracı, doğalcı, Wagnerci, Debussyci, simgeci ve benzeri kılıklara bürünmüş olarak" (Ragon, 2009: 9- 10) karşımıza çıktığını belirtmiştir.

Öncelikle, 1910 ve 1920 yıllarında, modern sanatta egemen bir üslup haline gelen soyut sanatı iki ayrı başlık altında ele almamız gereklidir. Alt yapısını Fovların ve Kübistlerin oluşturduğu soyut sanatın erken dönem modern soyutlamacıları olarak karşımıza Kandinsky, Mondrian ve Malevich çıkmaktadır. Kandinsky, nesnel olmayan resim kavramını ortaya atarak bunu soyut kelimesine ekleyen ilk soyut ressam kabul edilmiştir. Mondrian ise sarı, kırmızı, mavi, siyah, beyaz karelerle oluşturmuş olduğu ve siyah karelerle birbirinden ayırtırdığı soyut resimleriyle ön plana çıkmıştır. Mondrian, sanat yapıtı, izleyen için evrensel ve platonik olmayan gerçekliği düşünebildiği, eş olmayan benzersiz bir alan olarak düşünmüştür. Ayrıca yazmış olduğu denemelerle biçimci kurama katkı sağlayan Mondrian, bu denemelerinde "nesnel" (modern, usçu, özgür) , "öznel" (belli bir zamanı olmayan ve kişisel) gibi farkları kullanarak modern

estetikçe ve etikçe dair tanımlamalar yapmıştır. Malevich ise zihinsel, yapısal ve geometrik eğilimiyle geometrik soyutlamanın baş temsilcisi olmuştur (Barrett, 2015: 192- 194). Sonuç olarak Kandinsky, Mondrian ve Malevich'in biçimci kuram dâhilinde anılan sanatçılar arasında yer aldığını ve biçimci kuramın gelişimine katkıda bulunduklarını söyleyebiliriz.

Biçimci kuram, sanatçıları, diğer meseleleri bir kenara atarak sadece çalışmalarındaki kurgusal taraflarla ilgilenmeye davet eder. Sanatçının konuya, soyutlama hazzına, sanatsal malzemenin incelenmesine ve deneyimlenmesine izin veren Biçimcilik, aynı zamanda bunların hepsini bir kenara bırakma konusunda da sanatçıyı cesaretlendirmektedir. Biçimcilik anlayışındaki sanatçılar, özellikle malzemeye dikkat ederek onun arılığını, kendisi dışında olmayan bir malzemeymiş gibi göstermeye çalışmaksızın elindekiyle en iyi ne yapılabileceğine dair incelemeler yapar (Barrett, 2015: 231).

20. yüzyılın Biçimciliğine baktığımızda ise karşımıza Amerikalı eleştirmen ve kuramcı Clement Greenberg çıkmaktadır. Greenberg, kendisinden başka hiçbir şeye göndermesi ve vurgusu olmayan saf biçimci bir sanat anlayışını savunmaktadır. Jackson Pollock ve diğer Amerikalı sanatçıların 1945- 1960 yılları aralığında yapmış oldukları resmin önemi üzerinde duran Greenberg, Paris merkezli sanat dünyasının New York'a taşınmasında itici bir güç olmuş "Amerikan tarzı resmi" olarak adlandırdığı kavramı açıklayarak savunuculuğunu üstlenmiştir (Barrett, 2015: 196).

Clement Greenberg'in saf sanat yaklaşımının temsilcileri, New York Okulu ressamlarından oluşturmaktadır. Genel olarak New York'ta çalıştıkları için New York Ekolü olarak da adlandırılan bu sanatçıların her birinin kendine has bir soyut üslup geliştirdikleri gözlenmiştir. Jackson Pollock, Willem De Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko, Franz Kline, Robert Motherwell gibi sanatçılar New York Ekolü içindeki sanatçılar arasında yer almaktadır. Alman sanatçı Hans Holffmann ise saf resim anlayışıyla New York Okulunda yer alan sanatçıların gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Özellikle resimsel boşluğun renk ve biçim bütünlüğünde birleşmesine yönelik düşünceleri, Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak noktası olan resimsel bütünlüğü oluşturarak Amerikan resmine has, farklı kompozisyon anlayışını doğurmuştur (Antmen, 2014: 147).

Akımın ortak özelliklerinden biri de Gerçeküstücülüğün çağrışımlar ve otomatizm gibi ilkelerinden yararlanmalıdır. Çağrışımlar yoluyla bilinçaltı özgür bırakılarak eser herhangi bir taslak, ön düşünce veya ruhsal hazırlık olmaksızın çağrışım yoluyla anlık fikirlerden oluşarak biçim alıyordu. Yani eser adeta yapıldığı süreç içinde keşfediliyordu diyebiliriz. Bu durum, aynı zamanda resim yapma sürecinin önem kazanmasını da sağlamıştır. Zamanla güçlenerek Gerçeküstücü sanatın etkisinden ayrılan Soyut Dışavurumculukta, büyük tuvaler üzerinde çalışarak tuvalin sınırlarından taşan resimler yapıldığı görülmüştür. Ayrıca savaşın bir getirisi olan kişi üzerindeki endişeler, bunalımlar, sancılar, gerilimler çalışmalara yansırken bu olumsuz atmosfer içinde hümanist ve duygusal değerlerin korunması üzerine dikkat çekilmiştir (Rona, 2008: 1431).

Greenberg'in yanı sıra Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg: "Belirli bir anda tuval Amerikalı bir ressamın birbiri ardına eylemde bulunacağı –yeniden üretim, yeniden tasarım yapılacak ya da bir nesneyi "ifade edecek" bir uzamdan çok-bir arena gibi görünmeye başladı (...) Tuvalin üzerinde olup bitenler bir resim değil bir etkinlik, bir olaydı" (Hopkins, 2018: 35- 36) diyerek Soyut Dışavurumcuların tavrına dair farklı bir açıklama sunmuştur.

Tuval yüzeyini bir eylem alanı olarak niteleyen Rosenberg'in bu açıklamaları, Soyut Dışavurumcu resmin eylem resmi olarak da anılmasına neden olmuştur.

Rosenberg:

Soyut dışavurumcu ya da eylem resmi denen şeyin, 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan *soyut* ve *dışavurumcu* akımlardan farklı olduğunu vurguluyordu. Zira, Amerikalı sanatçıların resimlerinden nesnenin *ihraç* edilmesi kesinlikle *estetik* bir niyetten kaynaklanmıyordu. *Resim malzemesi* ve *sanatçı tavrının* hakiki birlikteliği için estetik dâhil herşey ya dışlanmalı ya da boyunduruk altına alınmalıydı. Tuval üzerindeki tavır, her türlü ahlaki, siyasi ve estetik değerden bağımsız, özgürlüğün tavrı olmalıydı. Artık *resim yapmak*, öncelikle boyamak demektir. Bu da sanatçının gerçek varoluşundan, özyaşamöyküsünden başka bir şey değildi (Yılmaz, 2006: 164).

Saf bir resimsel dile yönelen sanatçıların hepsinin, kendilerine has bir üslupla Soyut Dışavurumcu arayışlarda bulundukları gözlenmiştir. Örneğin Willem De Kooning, soyutlamacı anlayışında figürleri de kullanırken Newmann'ın, tek renge boyadığı yüzeylerden oluşan soyutlamalar yaptığı görülmüştür. Bu gibi farklı soyutlama

eğilimlerinin görülmesi, tek bir üslupsal dilin olmayışı, Soyut Dışavurumculuğun, Aksiyon Resmi ve Renk Alan Resmi gibi başlıklar altında toplanmasına neden olmuştur. Aksiyon resmi grubunda Jackson Pollock, Willem de Kooning gibi sanatçılar bulunurken; Renk Alan Resminde Newman, Rothko ve Reinhardt gibi sanatçılar yer almaktadır.

Aksiyon resmi grubundaki sanatçılar Sürrealizm'in doğaçlamalarından ve psişik otomatizmden esinlenmiş, kapsayıcı ve dinamik fırça darbeleriyle bilinçdışı gerçeklerini açığa çıkaracaklarına inanarak dışavurmaya çalışmışlardır. Bu grupta yer alan Willem De Kooning de fırça izlerinin dışavurumsal kapasitesine dikkat çeken çalışmalar üretmiştir (Farthing, 2012: 453).

Varoluşçuluk felsefesinden yola çıkan Kooning'in, "Kadın" serileri geleneksel güzellik algısına karşıt bir çizgide durarak ilkelik, vahşilik, şiddet ve gerilim etkisinin yoğun olduğu resimlerdir diyebiliriz. Aksiyon resminin baş temsilcisi sayılan Jackson Pollock, deneysel çalışmalar yaparak, yere serdiği tuval bezlerinin üzerinde ve çevresinde dolanarak boya damlattığı döktüğü ve akıttığı çalışmalar yapmıştır.



Görsel 2.59. Willem De Kooning, "Kadın I", 1950-52, 242X542 CM, T.Ü.Y.B., Museum Of Modern Art, New York, ABD. Erişim Tarihi: 25. 07. 2019

<https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/june/19/the-strange-story-behind-willem-de-kooning-s-woman-i/>.

Gündelik hayatın içinden olağan görüntüleri alan Dubbuffet'in ise grafiti ve çocuk resimlerinden etkilenecek kaba bir ifade tarzı kullandığı görülmüştür.

Savaş zamanı Avrupa'sının ahlak krizinden derin bir şekilde etkilenen Dubuffet, tarihte uygar değerlerin mantığının korkunç bir sonuca doğru çarpıtıldığı noktaya, sanatın ilkel kökenlerine dönmüştür... Ham ve içgüdüsel stili, eğitilmemiş sıradan insanın estetik anlayışına hitap eder... Dubuffet, bilerek geleneksel güzellik standartlarına göre ilkel bir stili benimsemiştir... Kültürel önyargılarından sıyrılmak için, Yunan güzellik ölçütleri olarak gördüğü şeyi reddeder; düşüncenin kökeni ve bireyin ölümlü varoluşu gibi büyük felsefe konularına ilişkin yeni, geleneksel olmayan bir araştırma yapmak istemektedir (Fineberg, 2014: 125-126).

Alınlanan güzellik kavramına karşıt bir tepki geliştiren Dubuffet'in bu anti-estetik tavrı, kadın bedenlerini ele aldığı çalışmalarında açıkça görülebilmektedir. Hem Kooning hem de Dubuffet, geleneksel resim kalıplarını ve estetik ölçütleri reddederek kadın figürüne dair alışlagelen beğeni yargılarına karşılık anti-estetik bir tavır göstermişlerdir diyebiliriz.

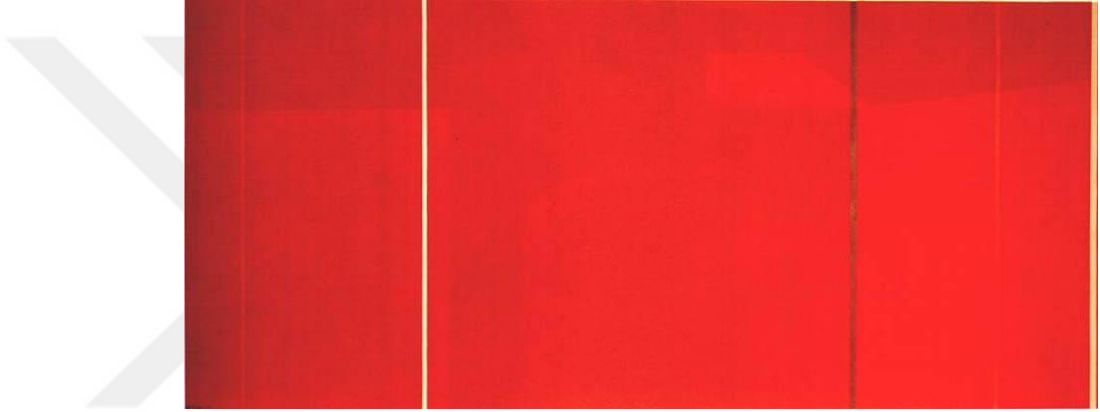


Görsel 2.60. Jean Dubuffet, “Woman Grinding Coffee” (Kahve Öğütücüsü), 1945, 116.2 x 88.9 cm, Tuval üzerine kumlu alçı, yağ ve katran, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. Erişim Tarihi: 25. 07. 2019 <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.142/>.

Renk Alan Resminde yer alan sanatçılar ise izleyicinin uzayda yaşadığını fark etmesi için tuvaldeki tüm ayrıntıları dışlamıştır. Newman ve diğer Renk Alan ressamı, 18. yüzyıl düşünürlerinden olan Edmund Burke'nin klasik estetiğe meydan okumak için tanımladığı yücelik fikrini benimsemişlerdir. Bu görüşte olan Newmann için, güzelden ziyade yüceliği aklan getiren sanat fikri daha önemli olmuştur (Farthing, 2012: 453).

Resimsel unsurları kendi dilinde iki öğeye indirgeyen Newmann, geniş ve parçalanmış renk alanları ile bu alanları kesen başka bir renk sütunu kullanmıştır (Lynton, 2009: 238).

Estetiğin gerçek bir sanat eseri ile alakasının olmadığını düşünen Newman’a göre estetik, maddesellik bünyesinde veya maddenin vasıtasıyla olan bir şey olmaktan öte maddi olanın kavramsallığıyla ilişkili bir durumdur. “Newman, estetiğin ilk varoluşsal olgu olduğunu, bu nedenle de tarih ve toplum dışı olduğunu düşünür. Sanat eseriye, tersine hem tarihsel hem de toplumsaldır, dolayısıyla ilk olmaktan uzak olduğu gibi varoluş amacının da dışında görünür” (Kuspit, 2010: 41- 42).



Görsel 2.61. Barnett Newman, “Vir Heroic Sublimis, 1950-51, 242x542 Cm, T.Ü.Y.B. , Museum Of Modern Art, New York, ABD. Erişim Tarihi: 25. 07. 2019
<http://qcpages.qc.cuny.edu/art/Qual.Exam%20Link/NEWMAN,VIR.html>.

Rothko ve Newman, karmaşık olan düşünceleri yalın olarak ifade etmeye çalışmış, büyük boyutlardan ve biçimlerden yana olarak resim yüzeyinin yeniden görünürlüğünü sağlamaya çalışmışlardır. Gerçeği gösterme amaçlarından kaynaklı olarak derinlik yanılsamasını aşmaya çalışmışlardır. Trajik ve sonsuz konuları resmetmeye değer gören sanatçılar, primitif ve arkaik sanatla ruhsal bir yakınlık kurmuşlardır. Sanatçı olarak görevlerinin, izleyiciye dünyayı onların gördükleri gibi değil kendi gördükleri gibi aktarmak olduğunu düşünmüşlerdir. Tüm bunlar, sanatçıların estetik inançlarını belirledikleri olgular olmuştur (Antmen, 2014: 153- 154).

Yılmaz, dönem içerisindeki resimlerin estetik algısına dair; başlangıçta “estetik dışı” olma gibi amaçlarının olduğundan bahsetmiş, fakat bir süre sonra bu estetik dışı tutumun değişerek resmi makamlarca, galerilerin ve eleştirmenlerin benimsemesiyle “estetik içi” olduğunu dile getirmiştir. Özellikle boya ve renk bakımından

düşünüldüğünde, bu estetik dışı tutumunun dile getirilmesinin anlamsız olduğunun altını çizmiştir (Yılmaz, 2006: 173).

1960 yıllarında anti-modernist söylemlerin ortaya çıkmasıyla etkisini kaybetmeye başlayan Soyut Dışavurumculuğun estetik ve entelektüel amacının çok geniş bir yelpazede olması, akım içinde yer alan sanatçıların farklı niteliklerinin ve değerlerinin birbiriyle çatışması gibi durumlar, akımın sona ermesine neden olmuştur (Farthing, 2012: 455).

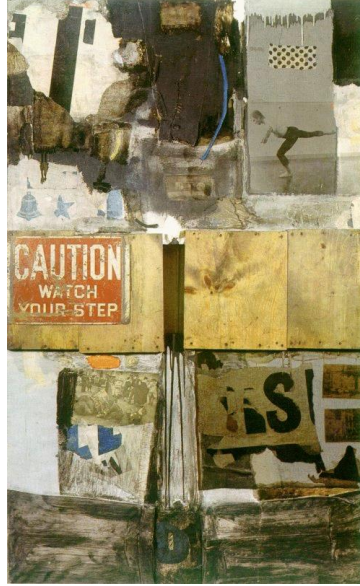
2.4.3. Neo-Dada

Neo-dada, genellikle 1950'lerin New York'unda Robert Rauschenberg ve Jasper Johns'ın çalışmış oldukları tarzı anlatmak için kullanılır. Bunun nedeni, bu sanatçıların, Dada akımına benzer olarak buluntu nesnelerden oluşturdukları kolaj ve asamblajlarla anti-estetik tarzı eserler oluşturmalarıydı. Fransız Dada sanatçısı Marcel Duchamp'ın da bu dönemde New York'ta oluşu bu isimlendirmede etken olmuştur. Bu dönemde ve sonrasında Dada etkisi happening'lerde de görülmüştür (Neo-dada, Tarih Yok: 1. Paragraf).

Çalışmalarında gerçek malzemeleri kullanan Rauschenberg ve Johns, sanatçının estetik bakımdan güzel ve eşsiz el yapımı nesneleri yaratan bir dahi olduğu fikrini reddetmişlerdir. 1953 yılında Rauschenberg, Soyut Dışavurumculuğu reddeden tepkisini Willem de Kooning'in resmini silerek yaptığı "Silinmiş de Kooning Çizimi" ile gösterirken, Soyut Dışavurumculuğun formalist estetiğine karşı olan tavrını net bir şekilde ortaya koymuştur. Jasper Johns da "Yanlış Başlangıç" işinde sanat eserinde, kullanılan geleneksel ifade yaklaşımını ve sanat eserinin algılanmasını sorguşturmuştur. Sanat ile yaşam, resim ile heykel arasındaki sınırları sorgulayan sanatçılar, biçimciliği reddederek John Cage ve kareograf Merce Cunningham ile ortak çalışmalar yapmışlardır. Ortak çalışmalarını, biçimciliği reddeden sanatçıların eserleri ile Duchamp'ın estetik ve sanat arasındaki bağlantıyı, sanatın görsel olarak soruşturulmasını, temel bir malzeme olarak dilin kullanılmasını, hazır nesneler kullanarak estetik ve el işçiliğinin değerinin azaltılmasını ve eserde biçimin değil sanatçının düşüncesinin önemli olduğu fikrini ileri sürmeyi birbiri ile ilişkilendirmişlerdir. Bu dürtülerle çalışmalar yapan sanatçıların, Duchamp'ın düşüncelerinin sonraki nesillere aktarılmasında büyük katkıları olduğu düşünülmektedir (Atakan, 2008: 23- 25).

Rauschenberg, Soyut Dışavurumculuğa dair alternatif arayışlar içine girmiştir. Sanatçının bu arayışları sonucunda ortaya çıkan işleri, “Kombine Resimler” olarak anılan, 1952 yılındaki yapıştırırlardır. Sanatçı, bu resimleriyle dışavurumcu bir zemin olarak hareketli fırça vuruşları ve akan boyları kullanıyor fakat bunlar gündelik yaşamdan kalan (gazete küpürleri, levha, kontrplak, çer çöp vb.) nesneleri ekleyerek bazen bu nesnelere müdahale etmeden bazen de tekrar boyayarak veya biçimlerini değiştirerek birbirine ekliyordu. (Yılmaz, 2006: 184).

Yılmaz (2006), sanatçının saf sanat kaygısının bütünüyle ortadan kalktığı, birleşik resimlerinden olan “Charlane” (1954) adlı çalışmasına yönelik değerlendirmelerinde; kompozisyona eklediği nesnelerin belli bir düzene göre bir araya getirildiğine ve renk bütünlüğüne önem verildiğine dikkat çekerek, ortaya çıkan işe belli bir estetik görünüm verildiğini düşünmüştür. Ayrıca rastgele bulunan ve basitçe yapıştırılmış gibi görünen şeylerin, sonucun öncesinden tahmin edilemeyen birleştirme sürecine rağmen, yine de belirli bir kompozisyon kaygısı taşımasıyla bir araya getirildiğine işaret ederek, bu bakımdan Rauschenberg’in bütünüyle Soyut Dışavurumcu tavrı ve estetiği bıraktığını söylemenin mümkün olamayacağını altını çizmiştir (Yılmaz, 2006: 184).



Görsel 2.62. Robert Rauschenberg, “Charlene”, 1954, 320x 225 cm, tuval üzerine kolaj. Erişim Tarihi: 30. 07. 2019 <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-trophy-i-for-merce-cunningham-1>

Reklam, medya ve tüketimin sıradan nesnelerini olduğu gibi ya da boyayarak kullanarak popüler kültürden kaynağını alan Rauschenberg’in, dergi görselleri ve Coca-

Cola şişeleri gibi kitle tüketim sembollerini kullandığı üç boyutlu kombinasyonları ve kolajları bulunmaktadır. Popart sanatçıları için öncü niteliğinde olan Rauschenberg, Popart'ın tipik stilinin gelişmesinde büyük katkılar sağlamıştır.

“Eleştirmen Brian O’ Doherty’e göre, giderek çoğalan “görüntü/imge kültürü”ne karşılık gelen kavramsal düzenlemeler, Rauschenberg’in bir “yerel bakış” estetiği geliştirmesine yol açtı” (Hopkins, 2018: 53).

Hazır nesneleri resim düzleminde birleştiren sanatçı, resim ile heykel örtüşmesini sorguladığı çalışmalar yapmıştır. Sanatçının, bu mantıkta yaptığı çalışmasına örnek olarak, keçinin içini samanla doldurduğu ve bedeninin çevresine otomobil lastiği geçirdiği “Monogram” gibi kombine işleri gösterilebilir. Sanatçının, bu tür çalışmalarıyla gerçek yaşam ve sanat arasındaki sınırları araştırmaya çalıştığı söylenebilir.

Sanatçının Kombine Resimleri, Duchamp’ın hazır yapıt birikimi, günlük yaşam içindeki nesneler, resim ve heykellerin iç içe geçtiği yapıları yeniden düzenlediği ve estetik kaygıları dışladığı çalışmalardır. Bu uygulamalarla resme kavramsallık kazandırmaya çalışan sanatçının, nesnelerin kimlikleri ve anlamları üzerine dikkat çekmeye çalıştığını söyleyebiliriz. 1955 tarihli “Yatak” isimli çalışması da kombine resimleri arasında yer alan dikkat çekici çalışmalarından biridir. Sanatçı, kendi yatağını ve çarşaflarını boyayarak dik bir şekilde sergilediği bu çalışmasını, Duchamp ve Kurt Schwitters etkisinde yapmıştır.



Görsel 2.63. Robert Rauschenberg, Yatak, 1955, 191.1 X 80 X 20.3 Cm, Yastığın Üzerine Yağ Ve Kalem, Yorgan Ve Ahşap Destekler Üzerine Levha, Museum Of Modern Art, New York, ABD.

Erişim Tarihi: 30. 07. 2019 [https://www.researchgate.net/figure/Robert-Rauschenberg-Bed-1955-](https://www.researchgate.net/figure/Robert-Rauschenberg-Bed-1955-Combine-painting-oil-and-pencil-on-pillow-quilt-and_fig5_334263445)

Combine-painting-oil-and-pencil-on-pillow-quilt-and_fig5_334263445

1958-59 yıllarında eleştirmenler, Rauschenberg, Johns ve Yeni Dada kapsamındaki diğer sanatçıların işlerindeki estetik sınırlar üzerine Duchamp tarzı söylemin şifrelerini çözmeye başlamışlardır. Fakat üstünkörü yapılarla, karışık dizilimlerle donatılmış bir eserin Dada örneklerindeki gibi net bir şekilde nihilist olması zordur. Sonuç olarak onun yerini asemblaj terimi almıştır (Hopkins, 2018: 54).

Yeni Dada kapsamında anılan Popart'a baktığımızda, Richard Hamilton'un "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir" (1956) isimli kolajı, Pop sanatın ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Pop Sanat'ın, toplumun değişen değerlerine dair sanatsal bir inancı yansıttığını düşünen Hamilton, bu kolajıyla Batı dünyasının gündelik yaşamına bir ayna tutmuşçasına modern dünyanın imgeleriyle donanmış (tv, kasetçalar, elektrikli süpürge gibi) bir evin içini yansıtmıştır (Antmen, 2014: 159- 160).

Resimdeki figürler, Pop kültürüne ait nesnelerle bir arada kullanılmıştır. Hamilton'a göre Pop Sanat'ın özellikleri: "Popüler (kitleler için tasarlanmış), geçici (kısa süreli çözümler), atılabilir, düşük bütçeli, toplu üretilmiş, genç (gençlere yönelik), zekice, seksi, reklam hileli, çarpıcı ve şirket ürünü" (Farthing, 2012: 484-485) olarak sıralanmıştır.



Görsel 2.64. Richard Hamilton, "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir", 1956, 26x 25 Cm, Kolaj, Kunsthalle Tübingen, Almanya. Erişim Tarihi: 30. 07. 2019

<http://pmartblog.blogspot.com/2014/12/pop-art.html>.

Tüketim kültürünü ve reklamı yücelten Pop Art, yüksek ve alçak kültür ayrımı yapmaksızın imgeleri ele almış ve yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları kaldırmaya çalışmıştır. Bu tavrı ile Greenberg modernizmine dayalı normları yerle bir eden Popart, biçimci modernizmin sonunu hazırlamıştır. Fakat bu yeni sanat anlayışının sanat olmadığını vurgulayan Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, Popu reklam estetiği olarak eleştirmiştir (Antmen, 2014: 161-163).

Pop Art'ın Amerikalı temsilcilerinden olan Roy Lichtenstein ve Andy Warhol da kitle iletişim araçlarındaki imgelerin yarattığı çekiciliği belirgin olarak yapıtlarında kullanmışlardır. Lichtenstein, resimli dergilerin görsel dilini ve tekniklerini kullanırken; Warhol, reklamcılığı ele almıştır. Warhol, geliştirmiş olduğu serigrafi baskı tekniğiyle, ufak tefek değişiklikler yaparak oluşturduğu üretimlerini çeşitlendirmiş ve çoğaltmıştır. Warhol'un serigrafiyi kullanarak çoğaltım yöntemlerine olan ilgisi, onun sanatın içeriğini ve felsefesini belirlemiştir diyebiliriz. Nitekim "Bir makine olmak istiyorum" (Yılmaz, 2006: 189) demesi bunu doğrulamaktadır. Estetik normlarla ilgilenmeyen Warhol, reklam sanatından uyarladığı tekniklerle gündelik ve popüler temaları ele almıştır. Film artistleri, kamuoyunca tanınan kişiler, suçlular, araba kazaları, elektrikli sandalye, inekler, çiçekler gibi konular, seçtiği temalar arasında yer almaktadır (Lynton, 2009: 293- 294).



Görsel 2.65. Andy Warhol, "Yirmi Marilyn", 1962, 197x 116 cm, Özel koleksiyon. Erişim Tarihi: 30. 07. 2019 <https://bleudecobalt.typepad.com/.a/6a00e553c8c40f883301156fca8d56970c-pi>.

Tıpkı Duchamp gibi estetiği reddeden Warhol, tasarımı bırakarak el becerisi ve yeteneği dışlamıştır.

Burada alan yetenek, güzel ve özgün sorunlardan ayrılır. Onun ilgilendiği nesneler bayağı, kitsch ve zevksiz olarak değerlendirilmiştir. Bunlar sıradan tüketicinin nesneleridir: Coco-Cola şişeleri, gazetelerden yeniden düzenlenen resimler. Kısaca çoğaltılmış, *re-made*’ ler. Tıpkı Duchamp gibi, söz konusu olan onu daha önce orada gösterebilmektir. Tek ve neredeyse ele geçmez, Duchamp’ın desteğini almış olan ready made’i göstermektir... Nitekim Duchamp, mesajın taşınması göreviyle ilgilenmişti... Yetenek estetiğinden ve beceriden de vazgeçerek, neredeyse sahneden silinerek, kendi çekingenliğini koruyarak, uygulamada ağların kendi bilgisini ortaya koyarak, Warhol, bu son desteği ve iletişim araçlarının etrafındaki alana yerleşmek için, sergi alanı olan bu sanatın son belirtilerini de terk eder (Cauquelin, 2005: 90- 91).

Warhol, gerçek mekânda gerçek nesneleri kullandığı çalışmalar da yapmıştır. İzleyicilerin, ilk gördüklerinde gerçek brillo kutuları sandıkları bu kutuları, Warhol, ahşaptan üreterek ipek baskıyla yüzeylerini kaplamış ve sergi salonuna üst üste gelecek şekilde dizmiştir. Bu çalışmayı, marketteki Brillo kutularından ayıran ise onların bir sanat ortamında sanat eseri olarak sergilenmesidir. Bu bakımdan çalışma, kendisi dile getirmemiş olsa da kavramsal sanatla ilişki içerisindedir (Yılmaz, 2006: 190).

Brillo Kutuları, “Warhol’un en tartışmalı eseridir. Sanat eleştirmeni Arthur Danto, bu yapıtla ilgili 1964’te yayımladığı makalesinde, Brillo Kutuları’nın, sanatın sonunu getirdiğini söylüyordu. Bu kutular, son sanat ürünü değildi ama geleneksel sanat anlatısını yıkan bir yanları vardı” (Şan, Tarih Yok: 2. Paragraf).

“Arthur Danto, *The Transfiguration Of The Commonplace* (Sıradanlığın Dönüşümü) adlı eserinde, birbirine tamamen benzeyen iki şeyden birinin sanat olmasını sağlayan unsurun, onun arkasında bulunan sanat amacı olduğunu söylemektedir. Bu düşünceyi Danto, Andy Warhol’un ahşap malzeme ile bire bir kopyasını yaptığı Brillo Çamaşır deterjanı kutuları örneğini kullanarak açıklamıştır” (Erzen, 2016: 86).



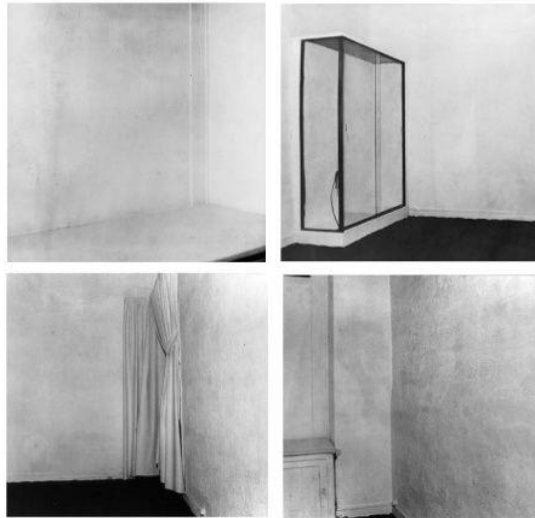
Görsel 2.66. Andy Warhol, “Brillo Kutusu”, 1964, 43.3 x 43.2 x 36.5 cm, Sentetik polimer boya ve ahşap üzerine serigrafi mürekkebi. Erişim Tarihi: 30. 07. 2019
<https://akronartmuseum.org/collection/Obj2368?sid=1&x=59897&port=205>

Neo-Dadacı olarak anılan akımlardan biri olan Yeni Gerçekçilik, Pop Sanata paralel olarak, Soyut Dışavurumculuğa karşı güncel gerçeği olduğu gibi aktarmaya yönelik bir grup genç sanatçı tarafından oluşturulmuştur. Modern çağın tersine döndürülemeyeceğine olan inançları, Yeni Gerçekçiliğin çıkışını hazırlamıştır. Pop Sanata yakın olmalarına karşın, Pop’un tüketim kültürünü konu edinen yaklaşımının ötesinde, kent kültürünün duygusal ve nesnel taraflarını işlemişlerdir. Sanat eleştirmeni Pierre Restany, Yves Klein ve Arman tarafından kurulan akımın manifestosunu yazan Restany, pop akımlarında olduğu gibi, hazır nesneyi akımın temeli olarak belirlemiş, hazır nesnenin olumsuzla karşı yeni ve anlatımcı bir dili simgeleyerek yeni bir anlam kazandığına işaret etmiştir. Pop sanatın ve Kavramsal sanatın birçok niteliğini bulunduran Yeni Gerçekçilik’te, atık ve buluntu nesnelere sıkça yer verildiği gözlenmiştir. Yves Klein, akımın en önemli ve yenilikçi sanatçısı olarak ön plana çıkarken, akımın genel ilkelerinden çıkarak Avant-Garde bir tavır geliştirmiştir. Ardından gelen gelişmelere büyük ölçüde yol açan Klein, Kavramsal Sanat kapsamında değerlendirilen çalışmalar yapmıştır. Bu doğrultuda yapmış olduğu en önemli çalışması, çıplak kadın bedenlerini, Klein mavisi olarak adlandırdığı çivit mavisi rengine boyayarak, tuvale bastırıp vücut izlerini aktardığı “Antropometri” adlı çalışmasıdır. Çalışma, aynı zamanda Beden sanatının örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Erzen, 2008: 1629).

Klein mavisiyle tek renk resimler ve heykeller de yapan sanatçı, aynı zamanda, Paris’te bulunan Iris Clert Galerisinde “Boşluk” (1958) isimli bir çalışma yaparak, galeriyi boş bir şekilde sergilemiştir. Sanatçı, bu ve benzeri faaliyetlerle sanat dünyasının işleyişinin tüm gerçekliğini yansıtmaya çalışmıştır. Popart’ın ve Kavramsal Sanat’ın çeşitli niteliklerini özünde bulunduran Yeni Gerçekçilik’te, genel olarak atık, buluntu nesneler kullanılmıştır (Antmen, 2014: 177).



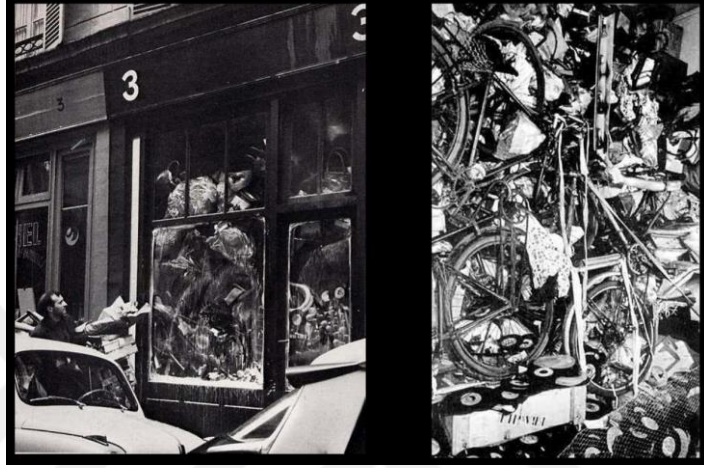
Görsel 2.67. Yves Klein, “Mavi Dönemin İnsanölçümleri (Antropometri)”, 9 Mart 1960, Performans, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi, Paris. Erişim Tarihi: 30. 07. 2019
<https://roccoloco.files.wordpress.com/2011/01/yvesklein2.jpg>.



Görsel 2.68. Yves Klein, “Boşluk”, 1958, Enstalasyon, Iris Clert Galerisi, Paris. Erişim Tarihi: 30. 07. 2019

http://68.media.tumblr.com/2f821cc0f8ca60c6ee2f481615a11f14/tumblr_inline_o4v845z2ry1qaxjp2_500.jpg.

Yeni Gerçekçilik kapsamında yer alan Arman, Klein'in "Boşluk" isimli çalışmasına karşılık, Iris Clert Galerisini çer çöp ve buluntu nesnelerle tıka basa doldurduğu "Dolu" (1960) isimli bir çalışma yapmıştır. Arman, çeşitli buluntu nesneleri (çivi, şişe kapağı vb...) ve gündelik hayatın içinde yer alan birçok eşyayı birlikte kullandığı çalışmalar ve asamblajlar yapmıştır. Klein'in "Boşluk" ve Arman'ın "Dolu" isimli çalışmaları, aynı zamanda Enstalasyon sanatına dair verilen örneklerdendir.



Görsel 2.69. Arman, "Dolu", 1960, Buluntu Nesnelerle Enstalasyon, Iris Clert Galerisi, Paris.

Erişim Tarihi: 30. 07. 2019 <https://i1.wp.com/perezartsplastiques.com/wp-content/uploads/2015/11/19-arman-leplein-fullup-19601316539344175.jpg?ssl=1>.

Yeni Gerçekçilik sanatçılarından olan Cesar, üç boyutlu çalışmalarında atık malzemelere yer vermiş, makine ve araba parçalarının hurdalarını sıkıştırarak yaptığı kompresyon heykelleriyle ön plana çıkmıştır. Daniel Spoirre ise resmin yüzeyine yiyecek-içeceklerden oluşan atık malzemeleri yapıştırarak duvara astığı, resim-heykel arasında çalışmalar üretmiştir. Christo, büyük boyutlu binaları, yapıları ve köprüleri kaplayan çalışmalar yaparken, Jean Tinguely ise modern çağın teknolojiye dair ilgisini nüktedan bir şekilde eleştirdiği, kendi kendini yok eden üç boyutlu heykel çalışmaları ile ön plana çıkmıştır. Sanatçılar, bu tür çalışmalarla hayat ve sanat arasında bulunan duvarları yıkmak istemişlerdir diyebiliriz (Antmen, 2014: 178).

Antmen'e göre, Batı sanatında, 2. Dünya Savaşı'nın ardından Dada'nın mirasçısı sayılabilecek bu akımların çıkması ve bunların bünyelerinde gerçek bir Dada ruhu olup olmadığı hala tartışma konusu olarak görülmektedir. 1950'lerde Marcel Duchamp, arkadaşı Hans Richter'e, Neo-Dada kapsamında anılan bu akımları, kolay çıkış yolu olarak Dada'yı kullandıkları, Dada'nın başlıca nitelikleri üzerinden beslenerek

yükseldikleri ve hazır nesnelerde estetik olarak güzellik buldukları için eleştirmiştir. Çünkü Duchamp, baştan beri hazır nesneyi bulmaktaki amacının, tamamen estetik olgusunu yıkmak olduğunu vurgulamıştır. Antmen, Duchamp'ı bu eleştirisinde haklı bulurken 1960 sonrasındaki birçok Neo-Dadacı akımda, sanat ve hayat arasında bulunan çizgilerin en çok esnediği noktada bile estetik ve eşsiz biricik sanat nesnesi olgusunun üstün geldiğini belirterek, Neo-Dadacı akımın, yeni çağın yeni estetiği olarak gündeme geldiğinin altını çizmiştir (Antmen, 2014: 175).

2.4.4. Avrupa'da Yeni Figüratif Sanat

2. Dünya Savaşı sonrası, etkisini arttıran varoluşçuluk felsefesi, Avrupa'daki Figüratif Sanatı da etkilemiştir. Varoluşçuluk felsefesinin sonucunda, sanatçıların yaklaşımlarında varoluşların anlam kazandığı bir süreç ortaya çıkmıştır diyebiliriz.

Başlangıç olarak kendiliğinden doğan “yeni figürasyon”, çok farklı yaklaşımları içinde barındıran bir akımdır. Düşsele, düşleme ve groteske olan eğilimiyle, özellikle de imacı tavrı ile geleneksel figürasyondan ayrılan akım, acımasız, suçlayıcı ve felaketleri yansıtan dünyası ile huzursuzlukların, komplekslerin, birtakım korkuların dışavurumu olarak nitelendirilmiştir. Yeni figürasyon, bazen çılgınlığı ve haykırışı yansıtabilmek adına estetiği umursamamıştır (Ragon, 2009: 129- 131).

Francis Bacon ve Lucian Freud, Figüratif resimde ön plana çıkan sanatçılardandır. Resimsel üsluplarında farklılıklar olan sanatçıların, temsil konusunda da farklı görüşleri bulunmaktadır. Bu sebeple resimlerinin çoğul bir kısmı için deneysel nitelikte olduğunu söyleyebiliriz.

Figüratif sanatın en etkili sanatçılarından olan Francis Bacon, 2. Dünya Savaşı sonrası oluşan olumsuz atmosferin ruh haline uygun olarak şiddet, acı çekme ve birey olarak insanın yalnızlığı gibi konuları ele almıştır (Harrison ve Wood, 2011: 676).

Bacon'un eserlerindeki yıkım hissi, onun eserlerinin tipik bir özelliğini oluşturur. Bu bakımdan Füssli'nin karabasanları, Romantizm ve Gerçeküstücülük paralelinde benzeri görülen bir İngiliz geleneğiyle ilişkilidir. Fakat Bacon, yıkım hissini ve çirkinliği daha ileri götüren bir eğilim içindedir. Çok sayıda portre çalışması olan Bacon, özellikle portrelerinde biçimleri çarpıtarak aşırı çirkinleştirmiştir. Bu portrelerde, insanla benzer özellikler taşıyan maymun ve baykuş figürlerini kullanan sanatçı, aynı

zamanda aşırı çıplak ve çıplak kadınları anımsatan köpek resimleri yapmıştır. Bacon, yalın düzenlemeleri ve tamamen kendine özgü çarpıttığı biçimleriyle, iç dünyasını yansıtmaya oldukça önem vermiştir. Bacon'un bu iç dünyası ise küçümsenmiş, panik içinde, yalnız ve çıplak insanların olduğu bir dünyadır (Ragon, 2009: 153-155).

Çalışmalarına başlarken fotoğraf ve gazete kupürlerinden yararlanan Bacon, gerek kendisini ve arkadaşlarını yansıttığı portre çalışmalarında gerekse bazı dinsel temalarında görülen yoğun bir ıstırap hali, yaşamın buhranı, ölüm ve hapsedilmişlik hissi oldukça fazladır. Şiddet dolu iç mekânlar yaratan sanatçının, bu mekânlarda yer verdiği insanlar intihar, ölüm ve işkence halinde belgelenmiş bir halde gibi gözükmetedirler (Erzen, 2008: 169).

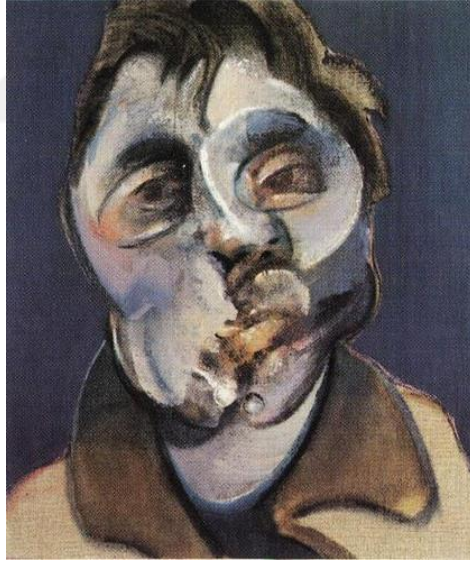
Sanatçının, oldukça rahatsız edici şiddet dolu figürlerinin acı, umutsuzluk, yalnızlık ve buhran içindeki hallerini betimleme şekli, tartışmalar yaratmıştır. Hatta vahşet, cinsellik ve ölüm temalarını ele alış tarzı, yaşadığı dönemde son derece aşırı olarak değerlendirilmiştir. En önemli çalışmalarından olan “Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüd” (1962) resminde, yüzyıllardır Avrupa sanatına konu olan ve kullanılan bir tema olan İsa'nın çarmıha gerilişini, dünyevi bir bağlamda ele alan sanatçı, bu temayı kurban etme ritüelleri ile ilişkilendirmiş, bu ilişkilendirme neticesinde kurbanı, kasaplık et gibi vurgulayarak betimlemiştir. Çalışmasında, kiliselerin mihrap arkasında kullanılan geleneksel triptik biçimini kullanan sanatçı, çarmıha gerilmeyi, insan davranışlarında bulunan vahşet ve şiddetin simgesi ile ilişkilendirmiştir. Konuyu ele alış tarzıyla farklı bir zemine taşıyan Bacon, bu açıdan çarmıha gerilme olayını dini bağlamdan da çıkarmış olmaktadır. Bu açıdan Hristiyanlıktaki umut ve tekrar diriliş düşüncesini değil, korku ve endişe hislerini resme aktarmıştır. İç organları tasvir ettiği resimleriyle de tanınan Bacon, çarmıha gerilmiş halde asılı duran kaburgalı beden ile, kasap vitrininde asılan hayvan bedenlerini anımsatmaktadır. Sanatçı, bu tür imgeleri mezbahalardan esinlenerek yapmıştır (Farthing, 2012: 460- 466).

Lynton, Bacon'un işlediği, din dışı, şöhret ve onur kazanmakla alakalı olmayan şehitlik temasının, farklı bir gelenekle ilişkili olduğunu vurgulayarak, onu ilgilendirenin kutsal kitabın kahramanlarının olmadığını, sıradan halkın çekmiş olduğu acılar olduğunu işaret etmiştir (Lynton, 2009: 259).



Görsel 2.70. Francis Bacon, “Çarmıha Gerilme İçin Üç Etüd”, 1962, 3 panel, her bir panel 1988x 145 cm, Tuval üzerine kum ve yağlıboya, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD.
Erişim Tarih: 01. 08. 2019 <https://www.guggenheim.org/artwork/293>.

Bacon, etle ve mezbahalarla alakalı resimlerden her zaman çok etkilendiğini, hayvanların, kesilmeden önce ölümün gelişini fark ederek kaçmaya çalıştıklarını belirtirken, bu resimlerin temellerini bu tür bir şeyden aldığını ve çarmıha gerilme konusuna çok yakın olduğunu dile getirmiştir (Harrison ve Wood, 2011: 678).



Görsel 2.71. Francis Bacon, “Self Portrait”, 1969, T. Ü. Y. B., 35. 5 x 30.5 cm, Özel Koleksiyon.
Erişim Tarih: 01. 08. 2019 <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/self-portrait-2>.

“Bacon’ın 1969 tarihli “Otoportre” (Self-Portrait)’si, sanatçıyı çarpılmış, canavar benzeri bir maskenin ardında hapsolmuş olarak gösterir. Gözler acınacak halde dışarı bakar ama temas kurmaz; kaçış yoktur. Portre, ilk elde, açığa çıkardığı şeydeki dehşeti ifade eder, ama yine de orada korku ve kırılganlıkla kaynaşmış zengin, resimsel bir güzellik vardır” (Fineberg, 2014: 138).

Lucian Freud da Bacon gibi insanın kaygılarına ve yalnızlığına dikkat çeken umutsuz düşüncelere sahiptir. Portreleri ve nü resimleri ile tanınan sanatçı, dikkatini ten renginin tasviri üzerine yoğunlaştırarak, tenin güzelliğini gün yüzüne çıkarmaya çalışmış, böylece 20. yüzyılın çıplak resimlerinde pek görülmeyen bir duygu yoğunluğu yakaladığı gerçekçi resimler yapmıştır. Modelin psikolojik durumunu yakalama konusu ile ayrı olarak ilgilenen Freud, ancak yakın bir gözlem ile temanın kavranabileceği ve bu doğrultuda modelin yaşamının her yönünün ortaya çıkarılabileceği görüşünü savunmuştur (Farthing, 2012: 461- 462).



Görsel 2.72. Lucian Freud, “Kız ve Beyaz Köpek”, 1950-51, 76x 101.5 cm, T.Ü.Y.B., Tate

Britian, Londra, Birleşik Krallık. Erişim Tarih: 01. 08. 2019

<http://pimbrils.blogspot.com/2017/12/lucian-freud-meisje-met-witte-hond.html>.

Alman Ekspresyonizminden etkilenen Georg Baselitz ise Almanya’nın 2. Dünya Savaşı’ndaki rolüne dair, “Boşa Geçen Büyük Gece” (1962-63) isimli çalışmasını yapmıştır. O dönem içindeki Berlin’in ikiye bölünmüş halini, siyasi dağınıklığını, yaşadığı kargaşa ortamını ve sarsıntıyı yansıtmıştır. Baselitz’in bu çalışması, 2. Dünya Savaşı’na ve savaş sonrası Almanya’nın düştüğü kargaşa ortamına yönelik getirdiği bir eleştiri olarak düşünülmektedir. Figüre grotesk bir biçimde çizilen penis, izleyiciye doğru yöneltilmiştir. Resimde, cinsel doyum ve şiddet arasında kurulan bağlantı, ülkede egemen olan saldırgan yaklaşıma bir gönderme olarak değerlendirilmiştir (Farthing, 2012: 467).



Görsel 2.73. Georg Baselitz, “Boşa Geçen Büyük Gece Eimer”, 1962, 250 Cm × 180 Cm, T. Ü. Y. B., Museum Ludwig, Köln, Almanya. Erişim Tarih: 01. 08. 2019 <https://sanatkaravani.com/wp-content/uploads/2015/10/bosa-gecen-buyuk-gece-2.jpg>.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KAVRAMSAL SANAT (1960) VE KAPSAMINDAKİ OLUŞUMLARIN ESTETİK ALGISI

3.1. KAVRAMSAL SANAT TERİMİ VE KAPSAMI

Kavramsal Sanat'ın tarihsel sürecine geçmeden önce, Kavramsal Sanat teriminin genel çerçevesine bakmakta yarar vardır. Sanat eserin biçiminden çok düşünceye vermiş olduğu önem sebebiyle, Fikir Sanatı olarak da geçen Kavramsal Sanat terimi, 1960'lı yıllarda alışlagelen sanat eserleri biçiminden farklı olarak, herhangi bir estetik kaygı taşımayan, düşüncelerin ve kavramların ön planda olduğu sanat eserleri için kullanılmaktadır. Bu bağlamda Kavramsal Sanat'taki eserlerin maddi görünürlüğünden öte, onun içeriğinde barınan anlam ve kavram daha önde gelmektedir diyebiliriz.

Sanat yapıtı maddi bir varlık olarak ortada yoktur... Kavramsal anlayışta, kavram, biçim üzerinde öncelik hakkına sahiptir. 'Antiform' adı altında 1960'ların hemen başında gelişen bir dizi yeni sanatsal sunum, sanat yapıtını duygusal izlerden uzaklaştırarak, düşünsel bir alana çekmeye çalışmış, özde yeni bir form oluşturma anılamınlığını vurgulayan ve ancak sözcükler ve dil aracılığıyla belirlenen düşünsel süreçlere yönelik bir sanat anlayışına yöneltmişti (Şahiner, 2013: 134).

Kavramsal sanatçılar, alışlagelen gereçlerin (boya, fırça vb.) dışında daha çok geleneksel malzemeler ve biçimlerin ötesinde düşünerek sanat dışı alanlara has gereçlerden faydalanmış ve fikirlerini ifade edebilecekleri uygun malzemeler kullanmışlardır. Sanatçıların ortak noktası ise yapıtlarını seyirlik olarak oluşturmamalarıdır. Çünkü Kavramsal Sanat'ta yaratılan çalışmaların, izleyicide estetik haz uyandırmak gibi bir kaygısı yoktur. Kavramsal yapıtlar, izleyiciyi zihinsel bir yolculuğa davet ederek sorgulama yapmasını ve bu şekilde alımlayıcının düşünsel bir çıkarıma ulaşmasını hedefler.

Nitekim Lynton'a göre de Kavramsal Sanat hangi araçları kullanırsa kullansın, her şeyden önce bize bir düşünce sunmakta ve sanata olan yaklaşımımızda, sanatı aşan şeyler üzerinde de düşünmemizi arzulayarak, kendine özgü sorgulama tarzıyla alışlagelen kalıpları yerle bir etmiştir. Bu açıdan Kavramsal Sanat'taki eserlere izleyicinin düşünsel olarak dâhil olması gerekliliği de önem kazanmıştır. Lynton, Kavramsal Sanat'ın sahip olunabilir, sergilenabilir, yeniden üretilebilir objeyi saf dışı bırakarak; geniş anlamdaki sanat düşüncesine, sanatın resim-heykel gibi özel bir

nesneye ve galeri, müze gibi özel bir yerle kıstas altına alınmayacağı fikrini getirdiğinin altını önemle çizmiştir (Lynton, 2009: 329-330).

Sanatı, kuramsal olarak çözümlemeyi ve yapısına dair araştırmalar yaparak yeniden tanımlamayı hedefleyen Kavramsal Sanat, mantık ve felsefe gibi zihinsel süreçlerle yakın ilişki içerisindedir. Kavramsalcılığın içinde değerlendirilen ve izleyiciyi estetikten ziyade zihinsel bir yolculuğa davet eden Oluşumlar, Performans Sanatı, Arazi Sanatı, Yoksul Sanat, Enstalasyon ve Video Sanatı gibi oluşumlarla birlikte “Nesne Sonrası Sanat/Nesnesiz Sanat” başlığı altında toplanan Kavramsal Sanat’ta bir sanat eseri, ancak sanatçının aktarmak istediği kavram ve düşüncede gizlidir. Sanatsal üretimi, alımlayıcının pasif seyrine sunulan üstün bir meta ya da fetiş olmaktan arındırmayı amaçlayan Kavramsal Sanat’ın bu girişiminin, köktenci bir anlayışta olduğunu söyleyebiliriz. Bu ifadeden yola çıkarak sanatın düşünsel bir süreçten ibaret olduğunu ve görünür hale getirmek için fetişleşen herhangi bir nesneye ihtiyacı olmadığını savunan Kavramsal Sanat’ın bu duruşunun özünde, geleneksel bağlamdaki sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer meydana getiren bir meta olma tarafına ve piyasa olgusuna karşı bir tepkide bulunmaları vardır. Özellikle Klasik anlam içinde yer alan resim ve heykel tarzı nesneler, ticari mal olmaya ve metalaşmaya yatkın olduklarından dolayı sanatsal yaratımın ve beğenin dısında yer alırlar. Sanat nesnesinin üretimini tamamen terk eden Kavramsal Sanat, boya ve tuval hariç olmak üzere sanattaki nesne olgusunu bütünüyle inkâr etmiştir. Greenberg’in biçimci sanatını, estetizmini, malzeme, boya gibi göstergeyi ön plana çıkaran anlayışına karşıt bir konumda yer alan Kavramsal Sanat, estetiği, biçimi, duyguyu dışlayarak, akılcılığı ve düşünceyi temel almıştır. Bu sebeple gerçekliği arayışında sistemler geliştirerek temsili olanı saf dışı bırakmıştır (Özayten, 2008: 841).

Tekil nesneyi saf dışı bırakan Kavramsal sanatçılar, bunun yerine düşünceyi koydukları film, video, fotoğraf, belgeler vb... taşıyıcı araçlarla, sanatın geleneksel biçimini ve tanımını sorgulamışlardır. (Antmen, 2014: 193- 194).

Kavramsal sanatı meydana getiren türlere bakıldığında:

Davranış şekilleri, insanların birbiriyle iletişim kurma biçimleri; Tedirgin edici, ısrarlı hareketler ya da yalnızca bir kerelik ve keyfi hareketler; kendi kendini yaralama gibi zararlı hareketler; bir doğa parçasını düzenleyip bireysel sanat eseri gibi sergileyen zararsız hareketler; yer aldığı mekan ve orada toplanan seyircilerin beklentileri doğrultusunda anlamın oluşturulduğu gösteriler; açık havada politik

konuşmalar ve tartışmalar; doğada, insanın yarattığı kent ortamında, halka yapılan politik konuşmalar ve tartışmalar; doğada, insanın yarattığı kent ortamında, halkla yapılan değişiklikleri fotoğraflarla, teyplerle, alınan örneklerle, notlarla kaydetmek” gibi örnekler gösterilmiştir (Lynton, 2009: 329).

Sonuç olarak her türlü düşünümün, planlamanın ve karar almanın önceden yapıldığı Kavramsal Sanat’ta, düşüncenin uygulamaya geçirilmesi, düşünce ve kavramdan sonra gelmektedir. Çünkü Kavramsalılıkta düşünce ve kavram, her zaman sanat yapıtının en önemli tarafını oluşturmaktadır. İlk planda kavrama öncelik verilmesi, metin-anlatı ile yakın bir ilişki içerisinde olması, Kavramsal Sanat’ın üretim şeklinin her biçimde kendini göstermesini sağlamıştır diyebiliriz. Bu bağlamda yerleştirmeler, performanslar, videolar, fotoğraflar, gösteriler gibi her türlü eylem gerçekleşirken, gündelik hayatın içinde yer alan sıradan hazır nesneler, buluntu ve atık malzemeler, karalamalar ve yazılı ifadeler, kullanılan gereçler arasında yer almıştır.

3.2. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE KAVRAMSAL SANAT VE ESTETİK ALGISI

1960’lı yıllarda ortaya çıkan Kavramsal Sanat, müze ve galerilere, onların dayatmış olduğu sanatsal önermelere, kategorilere karşı bir tavır olarak doğmuş, sanatçılar sanatın ne olduğunu irdelleyerek, sanatın doğasına karşı bir sorgulamaya girmiştir (Farthing, 2012: 500).

Kavramsal Sanat’ta kavram ve düşüncenin ön plana çıktığı görülmüştür. Bu düşüncenin temelleri ise Duchamp’tan gelmektedir. Duchamp’ın hazır nesneyi keşfi (özellikle “Çeşme” isimli pisuvarıyla gündeme getirdiği sorular), hazır nesnenin biçiminden çok işleve, görünümünden çok kavrama dikkat çekmesi, sanat yapıtını her türlü estetik kaygıdan arındırması ve onun düşünsel boyutuna vurgu yapması, Kavramsal Sanat ve kapsamındaki oluşumların temelini oluşturmuştur.

“Duchamp sonrası, bu nesne yeni bir “dil” olarak kabul görmüş, 1970’lerden başlayarak göstergebilimin de etkisiyle bütün çağa egemen olmuştur. Hazır-nesne ile sanat, bir biçim sorunu olmaktan çıkıp işlevsel soruna dönüşmüştür. Kavramsal Sanat’ın önde gelen temsilcisi KOSUTH’a göre, bu dönüşüm, Kavramsal Sanat’ın başlangıcını belirler” (Özayten, 2008: 842).

Hazır nesneyle, sanat nedir ne değildir gibi sorgulamalarla, görünmeyene, düşünselliğe ve kavramsallığa dikkat çeken Duchamp’ın bu devrimsel eylemi,

Kavramsal sanatın zeminini oluştururken sanatçıların farklı ifade yolları geliştirip kullanmalarını sağlamıştır. Bu bağlamda özgürleşen sanatçıların, geleneksel biçimsel normları ve estetik doktrinleri terk ederek düşünselliği ön planda olan çalışmalar ürettikleri gözlenmiştir. Kavramsal Sanat, her ne kadar 1960'lı yıllarda yaygınlık kazanmaya başlasa da Duchamp'ın sanatta yaratmış olduğu dönüşüm sonrasında, sanatın biçimciliğine karşı, nesneden sıyrılan kavramsallık öncesi üretimler gerçekleşmiştir.

Robert Rauschenberg'in, Willem De Kooning'in desenini silerek kendi çalışmasını oluşturduğu "Silinmiş De Kooning izimi" (1953) isimli alışması, Kavramsal Sanat kapsamında örnek gösterilen erken tarihli işlerden biri olarak değerlendirilmiştir (Özayten, 2008: 842).



Görsel 3.1. Robert Rauschenberg, "Silinmiş De Kooning izimi" ,1953, 64x55 cm, San

Francisco, Museum Of Modern Art. Erişim Tarihi: 08. 08. 2019

<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/erased-de-kooning-drawing>.

Bir sanat eserinde gerçekleşen silme eyleminin, genellikle yapışökümcü bir tavırla ilişkili olarak değerlendirildiğini belirten şahiner'e göre:

Özellikle kavramsal temelli sunumlarda, sanatsal önermeyi ortaya koyarken dilsel verilerle kurulan ve sökülen ide/anlam, silme edimiyle yeni bir deneyim alanına işaret eder... Raushenberg, bu yaklaşımıyla sanat nesnesinin oluşum biçimini, onun bir 'bilgi varlığı' olarak barındırdığı anlamsal özleri ters yüz etmek istemekteydi. Silinen bir desenden arta kalan, sadece okunaksızlaştırılmış bir görüntü alanı ve daha önceden varolan bir gerçekliğin göstergesel olarak katettiği yoldur. Sonuçta Rauschenberg, böylesi bir oyunla desenin kendisinden öte bir

noktaya işaret eder gibidir. Çizerek ya da boyayarak gerçekleştirmek yerine silerek, örterek, dahası sanatçının kişisel ekspresyonlarından arındırarak, varolana değil yitip gidene, yok olana odaklanmaktadır (Şahiner, 2015: 49- 50).

Rauschenberg'in, 1962'de portresini yaptırmak isteyen galerici Iris Clert'e göndermiş olduğu "Bu Bir Iris Clert Portresidir, Ben Öyle Diyorsam Öyledir" telgrafı da kavramsal sanat kapsamında yer alan örnekler arasında gösterilmiştir (Antmen, 2014: 194).

Amerikalı besteci John Cage'in, 1952 yılında gerçekleştirdiği "4'33" isimli çalışması da Kavramsal Sanat'ın habercisi olarak değerlendirilmiştir. Cage'in bu çalışması, dört dakika otuz üç saniye boyunca sessiz ve müziksiz geçen bir süreden ibarettir (Özayten, 2008: 842). İzleyiciyi selamlayarak piyanonun başına oturan Cage, bu süre zarfında arada bir piyanonun kapağını açar kapar, süre bittiğinde piyanonun kapağını kapatıp hiçbir şey çalmamış olarak izleyiciyi selamlar ve sahneden iner.



Görsel 3.2. John Cage, 4' 33", 1952. Erişim Tarihi: 08. 08. 2019

<http://www.sanatatak.com/view/haftanin-sarkisi-no-10-john-cage-433>.

Yeni Gerçekçi Yves Klein'in, Iris Clert Galerisini boş bir şekilde sergilediği "Boşluk", 1960 yılında aynı galeriyi atık-buluntu nesnelerle ve hurdalarla dolduran Arman'ın "Doluluk" isimli çalışmaları da Kavramsal Sanat'ın örnekleri arasında yer almaktadır. Stanley Brouwn'un, bütün ayakkabı mağazalarının vitrinlerini kendi eserinin parçası olarak değerlendirmesi, Pierre Manzoni'nin, kendi nefesini doldurduğu "Sanatçı Soluğu" (1960) ve kendi dışkısını konserve kutularına paketlediği "Sanatçı Boku" (1961) isimli çalışmaları da Kavramsal Sanat'a dair verilen ilk örnekler arasında yer almaktadır. Sanatçıların tepkisel tavırları bu tür eserlere yansırken, sanat eserinin

üslubu ve değeri alt üst edilmiştir. Sanatçılardaki bu tepkisel tavır, git gide eserin içeriği haline bürünmeye başlamıştır (Antmen, 2014: 194- 195).

Pierre Manzoni'nin, 1959 yılında 1000 metre uzunluğundaki kâğıtlara çizgiler çekip bunları tasdik ederek paketlediği sanat nesneleri, yine Kavramsal Sanat'ın ilk örnekleri arasında gösterilmiştir (Özayten, 2008:842).



Görsel 3.3. Pierre Manzoni, “Merda de Artista”, 1961, Konserve kutuları, 48 x 65 x 65 mm.

Erişim Tarihi: 08. 08. 2019 <https://supralimen.wordpress.com/2011/01/19/excess-piero-manzoni-artists-shit-1961/>.

Manzoni “Sanatçı Boku” olarak isimlendirdiği bu çalışmasında, doksan ürünü kutulara koyarak mühürleyip paketlemiştir. Kutuların üzerine, Dört dilde, içeriği görünen bir etiket ekleyen Manzoni, bu etikette “Sanatçının Boku, 30 gr, katkısız, tazeliği korunmuş, üretim ve ambalaj tarihi Mayıs 1961” yazısına yer vermiştir. Her bir kutuyu işaretleyerek numara veren Manzoni, bunları galeride sunarak, her bir kutuya, ağırlığının altın olarak güncel değeri kadar fiyat biçmiştir. Eser, sanat piyasasına sanatçının bir dahi olduğu düşüncesine, tüketim kültürüne ve insanların ürettiği atığa hicivli bir gönderme içeriyordu. Ayrıca sanatçının dışkısına bu denli yüksek fiyat biçmesi, sanatın kaliteli bir ürün durumuna gelmesine de gönderme niteliğindedir. Kavramsal Sanatı ve Yoksul Sanatı önceliyen Manzoni, Yeni Gerçekçilikten, Marcel Duchamp’ın hazır yapıtlarından ve “Çeşme” (1917) isimli pisuvarından etkilenmiştir (Hogde, 2013: 117).

Sanatçı Oldenburg da 1961 yılında, New York'ta diğer dükkânların yanında açtığı “Dükkân”ında, ucuz ve ikinci el malzemelerin yanı sıra kalıbını çıkarttığı kıyafetler, boyanmış kartondan yapılan yiyecekler ve küçük boyutlu nesneler gibi uydurma aksesuarlar üreterek bunları satışa çıkarmıştır. Tüm bunlar, sanatçının kendi yaptığı şeyler olmasına karşın onları bir dükkânda sergileyip satması, sanata, teşhir edici ve alınıp satılabilen bir metasallık yüklemiştir (Whitham ve Pooke, 2018: 47- 48). Sanatçının, bu şekilde çoğaltarak ürettiği ve sattığı eserlerle sanatın metasal değerine küçümseyici bir tavır gösterdiği düşünülebilir.

“Ocak sergisi” ile varlığını sanat dünyasına kabul ettiren Kavramsal sanat, Amerika ve Avrupa dâhil olmak üzere 1960'lı yılların sonu ve 1970'lerin başında çok sayıda sergiler düzenlemiştir. Bu sergiler arasında görselliğin geri plana çekilmesi veya görselliğin korunması bakımından, iki farklı uç noktayla belirleyici örneklerin sergilendiği “Paris 18 IV 70” isimli sergi, Kavramsal Sanat'ın belirleyicisi olarak değerlendirilmiştir. Tarihsel olarak Kavramsal Sanatı yansıtan sergiler, genellikle Duchamp'ın “Valiz Biçimindeki Kutu” (1936- 41) adlı taşınabilir müze niteliğindeki işiyle başlatılmıştır (Özayten, 2008:842).

1961 yılında, ilk kez bir Fluxus yayınında Kavram Sanatı terimini kullanan filozof Henry Flynt, her şeyden öncelikli olarak, sanatın malzemesinin kavram olduğunu vurgulamıştır. Kavramlarında, dil ile yakın ilişkili oldukları için, kavram sanatındaki malzemenin dil olduğu türden bir sanat olduğunu düşünen Flynt, kavram sanatının asıl meselesinin dil olduğu üzerinde önemle durmuştur. Kavramsal Sanat'ın güçlü bir şekilde yaygınlık kazanması ise 1960'lı yılların ortalarına tekabül ederken, öncelikle Sol LeWitt, Joseph Kosuth ve Sanat ve Dil Grubunun üyelerinin çok büyük katkılar sağladığı görülmüştür. 1967 yılında Art Forum dergisine “Kavramsal Sanat Hakkında Paragraflar” isimli bir makale yazan LeWitt, bu yazısında düşünce ve kavramı, Kavramsal Sanattaki en önemli kısım olarak değerlendirmiş, sanat yapıtı üretimini geri plana atarak kavramı ön plana çıkarmıştır. Düşüncelerin başlı başına bir sanat eseri olabileceğini savunan LeWitt'in bu makalesi, Kavramsal Sanat'ın terim olarak yerleşmesinde önemli bir paya sahiptir (Yılmaz, 2006: 216- 220).

LeWitt, “Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler” adlı makalesindeki ünlü ifadesinde, “Sıradan düşünceleri güzellik kurtarmaz”, (32. cümle) der, ama kavramsal postsanatçı güzel eserler ortaya koyma yetisine sahip değildir. Estetiğe karşı hiç

ilgisi yoktur, güzellik yaratmak için gereken beceriye de sahip değildir. (Le Witt düşüncelerine fiziksel bir biçim kazandırılması işini başkalarına bırakır. 35. cümlede şunları söyler: "Bir sanatçı ustalık kazanırsa gösterişli ama derinliksiz sanat yapar". LeWitt'in aslında bu konuda kaygılanmasına hiç gerek yoktur.) 33. cümledeyse, "Güzel bir fikri berbat etmek zordur", der, ama kavramsal sanatçı için sıradan her fikir sırf sıradan olması nedeniyle "güzel"dir, işte bu nedenle ona göre, ustalık ve güzellikle kurtarılması gereken düşünce diye bir şey yoktur (Kuspit, 2010: 83).

LeWitt'e göre, duygunun ve içgüdünün yerini akıl ve düşünce almalıdır. Bu sebeple Kavramsal Sanatla ilgilenen bir sanatçının, ortaya çıkardığı çalışmanın heyecan gibi duygular içermesini elinden geldiğince engellemesi gerektiğini düşünmüştür. Düşünceyi, sanatın gerçekleşmesini sağlayan bir makine olarak gören Lewitt'e göre, görsellik için yapılan eser, kavramsallıktan öte algısallık ile ilintili olarak temellenmiştir. LeWitt'e göre, Kavramsal Sanat'ın mantıksal olma gibi bir zorunluluğu da yoktur. Hatta yapının mantığı bazen sadece o mantığı yıkmak için de kullanılabilir. Bunun yanı sıra herhangi bir zihinsel disiplinle, felsefeyle ya da matematikle de yakın bir bağlantı kurmak zorunda değildir. Çünkü eserin felsefesi, eserin içindeki düşüncede gizlidir. Onun için felsefi bir sistemin parçası olarak ifade edilmesi durumu yoktur. Alımlayıcı, sanat yapıtını gözlemlediğinde sanatçının düşüncesini fark etmek zorunda değildir hatta ona göre buna gerek de yoktur. Eser, bitmiş olarak ortaya konduğunda, alımlayıcı, eseri hiçbir kıstas altında kalmadan istediği gibi özgürce algılayabilir. Çünkü sanatçının amacı ne doğrultuda olursa olsun, her alımlayıcı onu farklı bir şekilde algılar. Buradaki asıl önemli nokta, sanatçının gerçekten iyi bir düşünce oluşturması ve onu iletirken uygun bir şekilde ortaya koymasıdır. LeWitt'e göre, eser görsel bir biçime sahip olmasa dahi tek başına düşüncenin kendisi, biten bir iş kadar sanat eseri olabilmektedir. Fakat kavramsal olan her eserin iyi olmayacağını düşünen LeWitt için, düşünce, iyi olduğu ölçüde Kavramsal Sanat iyi olarak değerlendirilmiştir (Yılmaz, 2006: 220- 222).

Tüm bunlar bağlamında diyebiliriz ki, LeWitt'in düşüncelerine göre, düşünce, eserle birbirine eşit konumdadır. Bu sebeple LeWitt'in görünüm ve biçim üzerinde çok durmadığını, hatta önem vermediğini de söyleyebiliriz. Düşünce üzerindeki bu ısrarına dayalı olarak, LeWitt'in, düşünce dışındaki her türlü formu, biçimi geri plana alarak, görsel bir haz olarak estetik olgusuna karşı mesafeli olduğunu da açıkça göstermektedir.

Estetik kaygıların dışında, dönemin karşı kültürel telâffuzundan kaynağını alan siyasal, sosyolojik, ekolojik, psikolojik ve felsefi olaylarla yakından ilgili olan yeni bir sanatçı kuşağının üretiminin, gerçek olarak görümünün 1960 yıllarında gerçekleşmesiyle Joseph Kosuth, Robert Barry, Mel Bochner, Lawrence Weiner ve Sanat ve Dil Grubu, ilk kavramsalcular arasında yer alarak öne çıkmıştır. Bu Kavramsalcular, Duchamp'ın sanatta ve yapıtında vurguladığı düşünce bağlamında, sanat yaklaşımını öncelikli olarak felsefe, dil ve bazen matematiksel formüllerle bağlantı kurarak, sadece kavram düzeyinde algıya yönelik bir sanatsal anlayışı benimsedikleri görülmüştür (Antmen, 2014: 195).

1960'lı yıllar süresince iki kol halinde en etkili dönemini yaşayan Kavramsal Sanat'ın bir kanadı dilbilime, diğer kanadı ise nesneye dayalı olarak gelişme göstermiştir. Dilbilimine dayalı kanadında yer alan ve dile dayalı saf kavramsal sanat anlayışının en etkili savunucularından olan Kosuth'un da katılım gösterdiği Sanat ve Dil Grubu, Terry Atkinson, David Bainbridge, Harold Hurrell ve Michael Baldwin gibi, çoğu İngiliz ve Amerikalı sanatçılar tarafından oluşturulmuştur. 1967 ve 1973 yılları arasında çalışmalarının pek çoğunu üreten grup, sanata dair çözümlemelerini diğer Kavramsalculardan daha öteye taşımıştır. Sanatı, dilbilimsel açıdan çözümlemeye çalışan Sanat ve Dil Grubu, eleştirmenlerin entelektüel yazılarına karşı bir tavırla, Kavramsal Sanat'ın kuramını oluşturmayı hedeflemiştir. Grubun üyeleri, Saf Kavramsalculardan olan Kosuth; Douglas Huebler, Robert Barry, Lawrence Weiner, On Kawara gibi sanatçılarla birlikte, kavramsal sanatın gösterme biçiminin sadece yazılı ve sözlü metinlerle, istatistiklerle, belgelerle ve gerektiğinde fotoğraflarla sınırlandırmaya çalışmışlardır. Uygulamalarında, Ludwig'e ait olan 'Anlam kullanımıdır' ifadesinden yola çıkan sanatçılar, Wittengenstein'in dile kazandırmış olduğu işlevden ve indirgemeciliğinden yardım almışlardır (Özayten, 2008: 842).

Sanatçılar, Wittengenstein'in yanı sıra Roland Barthes, Ferdinand de Saussure ve Claude Levi Strauss'un geliştirmiş olduğu göstergebilim kuramlarından ve dilbilimsel çözümlemlerinden de faydalanarak sanatın doğasını çözümlemeye uğraşmışlardır (Atakan, 2008: 46).

Dil ve dil dışı göstergeleri inceleyen bir disiplin olan Göstergebilim üzerine çalışmaların yoğunlaştığı 1960 sonrası dönemde Jacques Derrida söz bilim ve dilbilgisi karşıtlığına ve çelişkisine dayandırılan yapı söküm kuramını

geliştirmiştir. Bu kurama göre dilbilgisel olarak izleyicinin karşısına çıkan yapıt sözbilimsel olarak farklı şeyler söylüyor olabilir; bu karşıtlık ve çelişki ancak yapıtın yapısı bozularak, sökülerek ya da ayrıştırılarak ortadan kaldırılabilir (Sağlam, 2015: 434).

Felsefi düşünceye sahip eleştirmenlerin sanat dergilerinde yayınlanan entelektüel yazılarına karşı olarak çıkan Sanat ve Dil Grubu, sanatı dilbilimsel açıdan durmadan yineleyerek araştırma yapmıştır (Lynton, 2009:326)

Kavramsal Sanat dâhilinde, galerilerde sergilenebilecek sanat nesneleri üretmek yerine, sanat kavramlarını (sanatın ilerleme imkânları, sanat kurumları-sanatçı, sanatçı-izleyici, sanat kurumu-sanat eseri arasındaki bağlantılarda dâhil olmak üzere) derinlemesine ele alarak irdemiş, bunlar üzerinden pek çok tartışma gerçekleştirmişlerdir (Atakan, 2008: 46).

Dil konusu üzerine düşünmekten asla vazgeçmeyen grup, her ne kadar nesne üretmeye karşıt bir tavırda olsa da zaman içinde bir dizi resim yaparak bu tavrını yumuşatma eğilimi göstermiştir. “Jackson Pollock Biçeminde Lenin Portresi” (1980) buna örnek gösterilebilir. Kavramlar ve imgelerin birbirleriyle olan bağlantıları üzerine düşünen grubun gerçekleştirdiği tartışmaların bazıları sözlü olarak kalırken bazılarını dergilerde yazılı olarak yer verilmiş veya çeşitli yollarla galerilerde sergilenmiştir. Sanatçılar, yeri geldiğinde bunlardan başka projelerinde de faydalanmışlardır (Yılmaz, 2006: 217- 218).

Sanata dair gerçekleşen bu tartışmalar sayesinde, sanat uygulamaları ve sanat kuramlarının birbiriyle bağlantı kurmasına imkân sağlanmıştır. Dergilerdeki metinlerde göndermeli bir tavırla ironik ve alegorik bir dile yer verilmiştir. İzleyiciyi düşünsel olarak zorlamak, öğretici tartışmalara yönlendirerek öğrenmelerini sağlamak için özellikle dili oldukça karmaşık kullandıkları gözlenmiştir. 1968 ve 1972 yılları aralığında yayınlanan Art & Language adlı dergiyi çıkaran grup, bu dergilerde sözcükleri yeni sanat malzemesi olarak ele alırken, ilerleyen zamanlardaki projelerini belirlemek adına sanata dair önermeler yapmak için, dili bir vasıta gibi kullanmışlardır (Atakan, 2008: 46- 47).

Tüm bunlar doğrultusunda genel eğilimine dayalı olarak, sanatın kuramsal tarafıyla ilgilenen Sanat ve Dil Grubu için bir sanat nesnesi üretmenin çok önemli

olmadığını düşünebiliriz. Grup, daha çok kavramların ve imgelerin gizli anlamları üzerine kafa yorarak bunları gün yüzüne çıkarmaya çalışmıştır diyebiliriz.

Kavramsal Sanat'ın gösterge olarak nesneye yer veren ve Nesne Sanatı olarak da adlandırılan bir diğer kanadında ise Duchamp'ın hazır nesneleri, sanatın görsel bil olabileceğini ispat ederken, göstergebilim, bu yeni dilin anlaşılmasına dair yöntemler sunmuştur. Gösterge bakımından farklı olan bu iki kolun birlikte gelişim gösterdiği gözlenmiştir. Bu durum Kavramsal Sanat'a dair görülen önemli çelişkilerden ve muğlaklıklardan biri olarak değerlendirilmiştir (Özayten, 2008: 842). Her ne kadar Kavramsal Sanat içindeki bu iki kol, gösterge bağlamında farklılık içerse de düşünceye verilen önem her zaman ilk plandadır diyebiliriz.

Kavramsal sanatın öncülerinden olan, yapıttaki görsel deneyimi ve estetik hazı saf dışı bırakan Joseph Kosuth da diğer Kavramsalcılarda olduğu gibi, nesnenin sanat olabilmesini, sanat bağlamında düşünülmesi durumuyla ilişkilendirmiştir. Sanatçı, 1969 yılında yazdığı "Felsefeden Sonra Sanat" isimli makalesinde, dil ve imge arasındaki bağlantıyı irdeleyerek sanatın ne olduğuna dair araştırmalar yapmış ve sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırmıştır (Antmen, 2014: 195).

Kosuth'a göre, sanatın doğasını gerçek anlamda sorgulayan ilk sanatçı, hazır yapıtlarıyla yeni bir ifade tarzı ortaya koyan Marcel Duchamp'tır. Kosuth, sanatçıların sanata dair sorgulamalarla yeni önermeler sunmalarını ve 1960'lı yılların sonlarında Kavramsal Sanatın doğmasını Duchamp'ın yaratmış olduğu bu yenilikle ilişkilendirmiştir (Atakan, 2008: 56).

Sanatçının, eser üretmekten ziyade sanatın ne olduğu üzerine düşünmesi ve sorgulaması ve sanatı estetikten sıyırması gerektiği düşüncesine ulaştırmıştır. Kosuth için estetik kaygılar, her zaman nesnenin işlevine ve varoluş sebebine aykırıdır. Bir nesnenin varoluşu Biçimci sanatta olduğu gibi bir estetik ya da dekoratifse sanat olabilme ihtimali yok denecek kadar düşüktür ve estetik bir alıştırmadan öteye geçememektedir. Bu sebeple, bütünüyle saf estetik olan bir nesne, Kosuth tarafından dekoratif olarak düşünülmüştür (Yılmaz, 2006: 223- 224). Kosuth'a göre:

Estetik ve sanatı birbirinden ayırmak gerekir; çünkü estetik, genel olarak dünyanın algılanması konusuyla uğraşır. Geçmişte, sanatın başlıca iki işlevinden biri, onun dekoratif değeriyle ilgiliydi. Bu yüzden 'güzel(lik)' ve nihayetinde beğeni ile ilgilenen herhangi bir felsefe kolu, kaçınılmaz olarak sanata da el atmak

zorunda kalıyordu. Bu ‘alışkanlık’, sanat ve estetik arasında kavramsal bir bağ olduğu fikrini getirdi ki, bu doğru değil (Yılmaz, 2006: 223).

Kosuth, estetik bağlamda karşıt bir çizgide yer alırken, nesnenin nasıl görüldüğü veya nasıl olması gerektiğine önem vermemiş, sanatın görmüş olduğu işlevi neden gördüğü ile ilgilenerek yapıtlarını bu düşünce doğrultusunda temellendirmiştir diyebiliriz. Sanatçı, kavramsal bir yerleştirme olan “Bir ve Üç Sandalye” (1965) adlı düzenlemesinde gerçek bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sözlükten almış olduğu, sandalyenin tanımını açıklayan bir metinden oluşturmuştur. Bu üç öge arasında bulunan ilişkileri irdeleyen sanatçı, sandalyenin sözlük tanımının ve temsili fotoğrafının, sandalyenin gerçek nesnesiyle nasıl bir bağlantı içinde olup olmadığını sorgulamıştır.

Sanatçı, “Bir ve Üç Sandalye”yi, 1970 yılında New York’ta, “Information” adı altında Museum Of Modern Art’da açılan Kavramsal Sanat sergisi için yapmıştır. Kosuth, kavramlarını ifade ederken formda herhangi bir ifadenin yer almadığını, fikirde bulunduğunu belirtirken, formları ise salt olarak fikre hizmet eden araçlar olarak değerlendirmiştir. Kosuth, gerçek sandalye, temsili fotoğrafı ve sözlük açıklaması karşısında izleyiciye fiziksel, temsili ve sözlü bir sandalye düşüncesini ortaya koymuştur. Kavramsal Sanat, sanat nedir orusunun sorgulamasını ilk plana alırken; Kosuth, sandalye nedir, onu sandalye olarak nasıl algılıyoruz gibi sorular yöneltmiş, bu üç ögenin arasındaki bağlantıların ne gibi süreçlerden geçtiğini, bir formun diğerinden daha önemli olup olmadığını irdelemiştir. İzleyiciden, kültürün ve sanatın güzellikten, estetikten, üsluptan öte, dil ve anlamla oluşturulduğu gibi sorgulamalar yapmasını isteyen Kosuth, sanatı dilsel bağlamda sorgulayan ilk sanatçı olmuştur. Çalışmadaki sözcükler, temsili şekliyle bilgi ve kavramı oluştururlar. İzleyici, sandalyenin sözlük tanımını okuduğunda sözcükleri dolaysız olarak sandalyenin gerçek nesnesiyle veya fotoğraftaki temsili ile bağdaştırır. Sözlükten tek başına okunduğunda ise açıklama, diğer sandalyelerle alakalı farklı deneyimlerinde izlenimini oluşturur (Farthing, 2012: 502- 503).



Görsel 3.4. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, Ahşap Ve Gümüş Jelatin Fotoğraf, 82x38x53 Cm (Sandalye), Sandalye Boyutındaki Fotoğrafın Üst Kenarına Yerleştirilmiş Metin Paneli (Sanatçının Açıklaması), Museum Of Modern Art, New York, ABD 1970. Erişim Tarihi: 15. 08. 2019 http://www.multimedialab.be/doc/images/index.php?album=art-numerique%2Frule-based-art&image=Joseph_Kosuth___One_and_three_chairs__1965_34043.jpg.

Mehmet Yılmaz ise “Modernizmden Postmodernizme Sanat” adlı kitabında, Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışmasına yönelik değerlendirmesinde farklı bir bakış açısı sunmuştur. Yazar, sanatçının herhangi bir estetik kaygı taşımamasına rağmen gerek kompozisyonel düzenlemesiyle gerekse sanat dışı malzemeleri sanatın içine yerleştirmesiyle, aslında estetiğin de sınırlarının genişlediğini düşünerek şu sözlere yer vermiştir:

Fotoğraftaki sandalyenin gerçek sandalye ile aynı boyutta olması, bunun sağdaki metinle aynı hizaya asılması ve ayrıca, ağaç sandalyeyi de ikisinin ortasına yerleştirmesi, sanatçının dengeli bir kompozisyon -gözü rahatsız etmeyecek bir düzen- amaçladığını gösteriyor. Soldan sağa baktığımızda, ayrıca her üç elemanın bir ritim oluşturacak şekilde yerleştirildiğini görüyoruz ki, bu da görsel yapıtlardaki estetik unsurlardan biridir. Biçime özgü benzer kaygıları, Bir ve Beş Saat, Bir ve Üç Testere ya da Bir ve Üç Pencere gibi yapıtlarında da görebiliriz. Sanatçının estetik gibi bir amacı elbette olmayabilir. Ancak ne yaparsınız, sanat dışı malzemelerin sanat içine çekilmesiyle birlikte, estetik de boş durmamış ve sınırlarını genişletmiştir (Yılmaz, 2006: 228- 229).

Görsel algı ile dil, dil ile kavram arasında bağlantı kurmaya çalışan sanatçı, bu çalışmasıyla benzer bir yaklaşımda gerçekleştirmiş olduğu “Bir ve Beş Saat”, “Bir ve Üç Masa”, “Bir ve Üç İskemle” gibi yerleştirmeleri de aynı mantıkta yaparken, eserini gerçek nesneler ve yanlarına astığı sözlük tanımlarından oluşturmuştur. Kosuth, bu gibi

çalışmalarla vurguyu nesne üzerine odaklayarak nesnenin imgesi, nesnenin açıklaması ve gerçek nesne arasında bulunan bağlantıları göstermeye uğraşmıştır. Bunun yanı sıra sanatçı, aynı anlama çıkan farklı göstergelerin, farklı bir gerçekliğe sahip olabileceğini de ispat etmeye çalışmıştır diyebiliriz.



Görsel 3.5. Joseph Kosuth, “Bir Ve Beş Saat”, 1965, Yerleştirme Görünümü , İki Duvar Sat Ve Üç Tane Monte Edilmiş Fotostat Tanımı, Tate Galerisi, Londra. Erişim Tarihi: 15. 08. 2019

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kosuth-clock-one-and-five-english-latin-version-exhibition-version-t07319>.

Şengül, Kosuth üzerine yazmış olduğu “Dilbilimsel Kavramsalılıkta Anti-Görsel Deneyim ve Anti-Estetik Haz: Joseph Kosuth” başlıklı makalesinde, Kosuth’un sanat eserindeki anti-estetik anlayışının temelini, Derrida’nın Yapıbozumu felsefesinden kaynaklandığına işaret etmiştir (Şengül, 2013: 12).

Bu noktada, Kosuth ve diğer kavramsalcılar üzerinde etkisi olan Yapıbozumculuğun kurucusu Jacques Derrida’nın, Yapıbozumcu kuramına ayrıca değinmemiz gerekir.

Su’ya göre Derrida’nın yapıbozumculuğunun temel normu, “metnin dışında hiçbir şey yoktur” sözüne dayalıdır. Bu yorumuyla ilişkili olarak da yorumun kendisinin dışında hiçbir göndergeyle bağlantısı olmayan bitimsiz bir oyun olduğu düşüncesini savunmuştur. Bu sebeple metine dair yorumlarda, doğru-yanlış, iyi-kötü, güzel-çirkin gibi olgular üzerinden değerlendirilme yapılamamaktadır. Aynı zamanda yapıbozumcu kurama göre bir yorum, bitimsiz bir oyunmuşçasına, her yeni okumada farklı yorumları

da doğurmasına imkân vermelidir. Bu nokta, yapıbozumcu kuram ile Çağdaş Sanatın ilişkisel estetiği arasında dolaysız olarak bir paralellik olduğunu gün yüzüne çıkarmaktadır. Çağdaş Sanat kapsamındaki çalışmaların, postprodüksiyon bağlamında üretiminin gerçekleşmesi, genellikle modern sanatın ve Klasizmin yapıbozumuna karşılık olarak gelmektedir. Çünkü 20. yüzyılda büyük bir etki yaratan avangard sanat eylemlerine bakıldığında, estetik olanı bozuma uğratma gibi bir tavır içerisinde olmuşlardır (Su, 2014: 133- 134).

Yapıbozumu, metafiziği içerden eleştiren felsefi bir yöntemdir. Yapıbozumu, metafiziği sarsmak için göstergeler üzerinden gerçekleşirken, aynı zamanda ayrıcalıklı olarak değerlendirilen kavramların, bu ayrıcalıklı konumunu yerle bir etmek olarak da karşımıza gelir. Gösterge üzerinden yola çıkarak yapıbozumunu uygulayan Derrida'nın yöntemi, açıklamış olduğu metinlerin içinde yer alan tutarsızlıklara dikkat çekmek ve ardından bu tutarsızlıkları metafiziğin parçalanmış yapısıyla bağdaştırmak üzerine kuruludur. Estetik olarak sanat içindeki tezatlıklara dikkat çeken Derrida, bunun yanı sıra estetik olan ve olmayan, estetik alan teriminin kaynağını aldığı ve sırtını yasladığı tezatlıklar, sanat ve gerçek arasındaki ayrımını da kaldırmaya çalışmıştır. Derrida'nın bu tavrı, 20. yüzyılın başlarından bu yana sanat evreninin içinde de kendini göstermiştir. Bu doğrultuda Derrida'nın geliştirdiği Yapıbozumuna, Duchamp'ın "Çeşme" isimli pisuvarı ve Magritte'in "Bu Bir Pipo Değildir" isimli çalışmalarının öncülük ettiği varsayılmıştır. Özellikle Duchamp'ın, estetiği saf dışı bırakarak sanatın ve nesnesinin ne olduğuna ve ne olması gerektiğine dair başlattığı tartışma, sanatın yapıbozumu bakımından önemli bir nokta olarak değerlendirilmiştir. Çünkü bu durum, estetikle alakalı olarak varlık ve sanat eserinin kökeni sualleriyle ilişkilidir. Sanattaki yapıbozumunun da bu suale dair yapılan kayda değer bir inceleme olarak düşünülebileceği varsayılmıştır (Su, 2014: 139- 149).

Derrida'nın karşı estetiğinin odak noktasında, sanat alanında pratik olarak var olan düşüncelerin fikir evrenine geçmesi vardır. Düşünürün estetik üzerine eleştirileri, estetik olanla olmayan arasında bulunan ayrıma karşı eleştirilerinin örnekleri Duchamp'da ve eserlerinde, sıradan günlük hazır nesneleri kendine malzeme olarak seçen ve sanat eseri olarak sunan tüm Çağdaş Sanat formlarında kendini göstermektedir. Bu doğrultuda Derrida'nın, Çağdaş Sanattaki tüm karşı estetik tavırla arasında yakın bir ilişki bulunduğunu söyleyebiliriz. Yapıbozumu, kimi zaman anlaşılamama ihtimaline

karşı, yerle bir edici ve a yeniden kurucu bir duruş gösterir. Estetiğe karşı olmanın yanı sıra, eylemini ve bütün başkaldırısını, estetik bir oyun çerçevesinde ortaya koyar. Yapıbozumculukta hedef, şeklişikilerin sanatsal malzemeye dönüştürülmesi ve parodilerle gerçekleşen bir anlam bilmecesi niteliğindedir. Yapıbozumculukta, tezatlıkları aşma gibi bir amaç bulunmamaktadır (Su, 2014: 151- 152).

Derrida “varlığın metafiziğini” Batı düşüncesine bulaşan salgın gibi görüyordu. Onun “yapısöküme dayanan” stratejisi pek çok kavramın kendi kendine yetmesinin (ve otoritesinin) nasıl yanıltıcı olduğunu ortaya çıkarmaya bağlı olarak, burjuvazinin kesin olarak gördüğü şeylere duyulan güveni sarsmayı amaçlıyordu. Kavramlar kendilerini karşıtlarına göre tanımlarken, genellikle, reddettikleri fikirlerin kalıntıları içerirler. Anlamlar asla durağan değil, sürekli bir “kayma hali” içerisinde (Hopkins, 2018: 162).

Bu doğrultuda Yapıbozumcu okumada, iki kavramın ilk akla gelen fikir kadar değişmez veya sabit olmadığını ortaya koyarken, aynı zamanda iki anlam içerdiğini ve metnin kendi iç mantığında birbirini yerle bir ettiğini ortaya koymaktadır (Barrett, 2015: 251).

“Derrida gibi kuramcılar, batılı kültürlerde sözlü yapıların ikili karşıtlıklar etrafında inşa edildiğini göstermişlerdir: olumlu/olumsuz, varlık/yokluk, erkeksi/kadını, siyah/beyaz. Her durumda, bir terim olumsuz tınısı olan”öteki”ne tezat şekilde ayrıcalıklı olduğundan, farklılık, hem dilsel hem de ideolojik olarak atfedilen bir şey haline gelir” (Hopkins, 2018: 249).

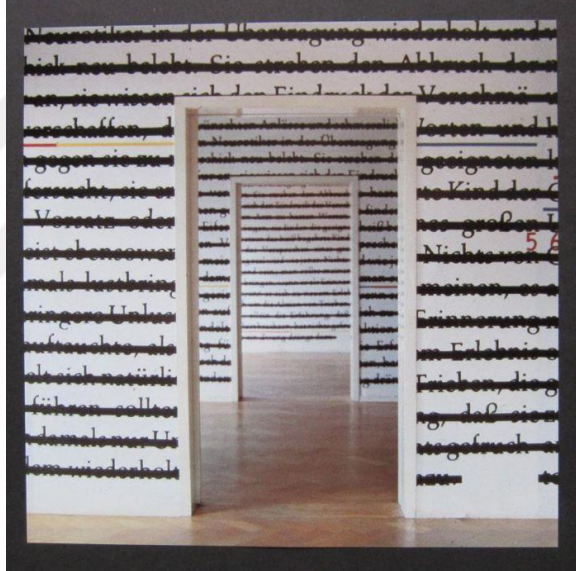
Derrida ayrıca “Différance” kavramını kullanmıştır. Dilin huzursuzluğu ve anlamın kayganlığı anlamına gelen bu terim, birbirinin tam zıttı olan hareketli ve durağan anlamlar içerir. Örneğin, sözlükteki bir kelimeye bakıldığında başka kelimelerle de karşılaşırlar ve bunların bazılarını ayrı olarak bakmak gerekir. Böylece anlam ertelenmiş ve ötelenmiş olur. Bir kelimenin anlamı, diğer kelimelerle arasında bulunan ayrımla da ilişkilidir (Barrett, 2015: 251).

Différance, göstergenin anlam rejimini oluşturan ayrımların, ayrımların izlerinin, göstergebilimsel öğelerin birbirleri arasında ilişki kurabilmelerini sağlayan ayrımlaşmanın sistematik bir oyunudur. Bu oyun içinde bütün metafizik karşıtlıklar (gösteren/gösterilen, duyulur/düşünülür, yazı/söz, söz/dil, ayrı zamanlık/eş zamanlık, zaman-mekân, edilgenlik/etkinlik vb...) anlamlarından koparlar; ki bu anlam, her zaman ikincinin birinciye ontolojik olarak üstün ve ondan daha “gerçek” olduğunu teyit etmek üzere kurulmuştur. Différance yalnızca metafizik içindeki ikircikleri değil, aynı zamanda estetik olan- olmayan, sanat-hakikat ayrımında bozma eğilimindedir. Bu, yirminci yüzyılın başlarından

itibaren kendini göstermeye başlayan bir eğilimdir ve *différance*' ın, Duchamp' ın hazır-mamulleri gibi sanatsal muhalefete düşünsel bir katkı sağladığı söylenebilir. Hem *différance* hem hazır- mamul birer paradi olarak egemen düzeni rahatsız etme yönünde hareket ederler (Su, 2014: 144-145).

Şahiner'e göre, sözcüklerin yapısökümcü olarak yazılması, Derrida'nın sözcükleri kullandığında zorunlu gördüğü ve irdelenmiş olduğu yöntemlerdendir (Şahiner, 2015: 62).

Derrida: “eksilteler, düzeltmeler ve düzeltmelerin düzeltmeleriyle ilerlemek zorundaydım, bunları tüm kavramlara uygulamak gerekiyor” diyordu. Sözcüklerin bu şekilde kullanılması, Joseph Kosuth' un Freud' un bir metnini kısmen silerek gerçekleştirdiği; Sıfır ve Değil (Zero or Not) gibi işlerinde görülebilir. Bu yerleştirmede, silinmiş olan metin, hala etkin bir biçimde izlenebilmekte ve böylece de metin hala kullanılabilirliğini sürdürmektedir” (Şahiner, 2015: 62- 63).



Görsel 3.6. Joseph Kosuth, “Sıfır Ve Değil”, 1985, Yerleştirme (ayrıntı), St. Pierre Müzesi, Lyon.

Erişim Tarihi: 18. 08. 2019 <https://collectiftextile.com/art-et-serigraphie-quelques-oeuvres-a-decouvrir/>.

Atakan'a göre:

Sıfır & Değil'de galeri, izleyicinin, bu çalışmanın yer aldığı odaların mimarisini anlamaya ve dilin sözdizilimini kırmaya zorlandığı yoğun bilişsel bir mekâna dönüşmüştür. Sözcükler odanın giriş ve çıkışlarını vurgulayarak mekânı netleştirir ama aynı zamanda da anlamsızlaştırır... Bu diziden, Kosuth'un Sıfır & Değil ile bütün çalışmalarına gönderme yapan Sözcükler, Cümleler, Paragraflar, Freud' un Interpretation Of Dreams (Rüyalar ve Yorumları) adlı kitabının bazı bölümlerinin bağlamından soyutlanması, yeni bir formata sokulması ve farklı bir anlama dönüştürülmesinden oluşmaktadır (Atakan, 2008: 89).

Minimalizm ile bir takım ortak noktalara sahip olan Kavramsal Sanat, Minimalizm’de eseri meydana getiren birimlerin tekrarına dayalı olan seri mantığı paylaşarak içerik kazandırmıştır. Bu mantığa dayalı olarak seri çalışmalar yapan sanatçılar arasında yer alan Douglas Huebler, 24 dakika süresince, iki dakikada bir, fotoğrafik kayıtlarını tuttuğu yerlerin belgelerini almıştır. Aynı zamanda performans sanatçısı da olan Vito Acconci de aylarca süren, günün belli zaman dilimlerinde, her gün bir tabureye inip çıkışının fotoğraflarını kaydederek, 1970 yılında “Basamak İş” adlı çalışmasını oluşturmuştur. Aynı mantıkta işler üreten On Kawara, farklı şehirlerden sanat çevresindeki kişilere ve tanıklarına, kendisi hakkında bilgiler içeren, ”Hala Hayattayım” telgrafları çekmiştir. Tüm bunlar, zaman ve mekân içinde kayıt altına alınan kavramsal çalışmalardandır. Bunların yanında, deneyimin dile aktarılmasındaki süreçlerin sunulduğu projeler de gerçekleşmiştir. Sanat ve Dil Grubu üyelerince gerçekleştirilen “Index 001” adlı çalışma buna örnek gösterilebilir. Sanatçılar, bu çalışmayla sanata dair düşünce üretmeyi görsel bir temele oturtmuşlardır (Antmen, 2014: 196).

İşe, zaman ve mekânı katan bir diğer sanatçı da Robert Morris’dir. Morris’in çalışmaları, dil kullanımı, aynı sözcüklerin farklı sözcüklerle tekrar edilmesi (totoloji), görselliğin kaybolması gibi özellikleri içermesiyle Kavramsal Sanat’ın birçok niteliğini taşımaktadır (Özayten, 2008: 842)

Ayrıca 1963 yılında, “Sanat eserinden Estetiğin Kaldırılması Raporunu” yayınlayan Morris, bu yazısında, heykellerinden birinde bütün estetik özelliği ve içeriği ortadan kaldırdığını ifade etmiştir (Lynton, 2009: 293).

Kavramsal sanat içerisinde, toplumsal olgular üzerine giden sanatçılar da olmuştur. Bu konudaki en önemli sanatçı, Fluxus bünyesinde yer alan Joseph Beuys olmuştur. “Sosyal Plastik” ismini verdiği yerleştirmeleriyle ve etkinlikleriyle ön plana çıkan Beuys, politik ve toplumsal olayları, kavramsal sanatla ilişkilendirdiği birçok çalışma gerçekleştirmiştir. Boltanski ve Hans Haacke de toplumsal olgular üzerine giden sanatçılar arasında yer almıştır (Özayten, 2008: 842).

1960 yılları ve sonrası sanat alanında yaşanan hızlı değişim ve dönüşüme dair; Danto, sanatın felsefi olarak tanımının, üslup açısından bir zorunluluğu gerektirmediğini, dolayısıyla her şeyin sanat eseri olabildiği andan itibaren sanatın

sonunun geldiğini ve tarih sonrası olarak adlandırdığı dönemin başladığını vurgulamıştır. 1960’lardan sonraki sanatı, “sanatın sonundan sonraki sanat” olarak değerlendiren Danto, estetiğin, 1960’lardaki sanatı ele alma konusunda yetersiz kaldığını düşünmüştür (Danto, 2014: 72- 115).

Sonuç olarak, alışlagelen ifade biçimlerinin ve önermelerinin dışına çıkan ve sanatın ne olduğunu irdeleyen Kavramsal Sanat’la birlikte fetiş haline gelen nesne, metasal değerinden arındırılarak düşünsel temeller üzerine taşınmıştır. Beceri ve yetenek yerine yaratıcılık fikrini öngören Kavramsal Sanat, sanatın işlevine yönelik yeni ve farklı önermeler sunmuştur. Bu da sanatın tanımının değişmesine, yeni kavramların ve olguların irdelenmesine olanak sağlamıştır.

Kavramsal sanat, 1960 ve sonrasında gelişme gösteren birçok akımın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Kavramsal Sanat’ın, imgeyi ortadan kaldırarak metni ve kavramları ön plana alması, sınırsız eylemlerin gerçekleşmesine imkân tanırken, üretim şeklinde de her türlü gerecin her durumda ve biçimde kendini göstermesini sağlamıştır diyebiliriz.

Bu süreçte, herhangi bir estetik kaygı taşımayan sanatçılar, sanat ve estetik arasındaki bağlantıları sorgulayıcı bir tavır içinde olmuşlardır. Öyle ki, sanatçıların ortaya koydukları işlerde, güzel, estetik gibi olguların tamamen dışlandığı, onun yerine kavramın ön planda olduğu düşünce sürecini temel alan çeşitli çalışmalar ürettikleri gözlenmiştir. Bu sebeple Kavramsal nitelikli yapıtlarda, estetik–estetik haz gibi olguların aranmasının çok doğru olmayacağını söyleyebiliriz. Kısaca gerek düşünüm gerekse yaratım sürecinde kavrama ve düşünceye odaklanan Kavramsal sanatçıların, her türlü estetik düşünceyi saf dışı bıraktığını gösteren üretimlerine dayalı olarak, anti estetik bir tavra sahip oldukları söylenebilir.

Tüm bunlar bağlamında tek bir anlayışa sahip olmayan Kavramsal Sanat, pek çok farklı ifade yöntemi ve formunu bünyesinde barındırmasıyla, çeşitli eğilim ve oluşumlarla etkinlik göstererek gelişmiş, günümüze değin uzanmıştır. Ayrıca günümüzde daha geleneksel türlerden olan resim ve heykel gibi kategorilerin kavramsallaşmasında da oldukça etkisini göstermiştir diyebiliriz (Antmen, 2014: 196).

3.3. KAVRAMSAL SANAT KAPSAMINDAKİ OLUŞUMLAR VE ANTİ ESTETİK SÖYLEMLERİ

3.3.1. Fluxus

Kavramsal Sanat kapsamındaki ilk etkinliklerden biri olarak sayılan ve 1962 yılında Almanya’da ortaya çıkan Fluxus, Amerikalı sanatçı George Maciunas’ın etkisiyle, onun fikirleri ve planları ekseninde gelişme göstermiştir (Rona, 2008: 522).

Maciunas, Fluxus sözcüğünü, 1960 yılında, ilk kez sanatla bağlantılı olarak kullanarak hareketin öncülüğünü yapmıştır. Fluxus kelimesi, genel çerçevesiyle akış, arındırma, hareket, kabarma, bolluk, yükseliş ve çıkış gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Kökenlerini, bir yandan Fütürizmin Gelecekçi Akşamlarından, bir yandan da Dada ve Duchamp’ın nihilist ve alaycı tavrıyla, Duchamp’ın hazır-nesne düşüncesinden alan Fluxus, en önemli kaynağını ise John Cage’in müzikteki yeni arayışlarından almıştır. Fluxus sanatçılarına göre Cage’teki hazır ses, Duchamp’ın hazır nesnesine karşılık olarak gelmektedir (Yılmaz, 2006: 262-262).

En radikal sanat hareketlerinden biri olarak değerlendirilen Fluxus’un manifestosunu kaleme alan Maciunas, bu manifestoda, sanatın, burjuvanın tutucu hastalıklarından ve ölü sanattan arındırılması gerektiğini düşünmüş, sanatta devrimci bir ruh barındıran bir akım başlatma gayesini ortaya koymuştur. Temelinde, dönemin toplumsal muhalefetinden kaynağını alan Fluxus, bu doğrultuda 1960’lı yılların kültürel eleştirisine karşılık gelen bir oluşum olarak değerlendirilmiştir. Almanya’dan sonra Avrupa’nın pek çok şehrinde ve New York’ta yayılma gösteren bu hareket, kelime anlamındaki akışa paralel olarak, bu akış içinde yer alan sanatçıların taşımış olduğu ortak bir tavırla ilgilidir (Antmen, 2014: 203).

Bu doğrultuda Fluxus’ta ortak bir üslup olmadığını söyleyebiliriz. Hareket, daha çok aynı ruhu taşıyan sanatçıların, ortak gayelerde buluşmasıyla aldıkları sanatsal bir tavırla alakalı bir durum olarak etkinliğini göstermiştir. Tıpkı Duchamp gibi sanat karşısı bir duruşla, sanat ve sanatçının ayrıcalıklı konumuna, yüksek sanata, sanat eserinin alınıp satılabilen metasallığına karşı gelen sanatçılar, geleneksel form ve biçimlerin ötesine geçmeyi hedefledikleri üretimler ortaya koymuşlardır.

Sanatta basit, eğlendirici ve herhangi bir beceri-yetenek gerektirmeyen bir tavrı savunan Fluxus, Dada'nın ruhunu taşıyarak özgürlükçü bir anlayışta olmuştur. Bu doğrultuda bireyin entelektüel, fiziksel ve en önemlisi de siyasal her türlü baskıdan arınması gerektiğini düşünerek burjuva değerlerine saldırmışlardır. Bu doğrultuda Fluxus'un burjuva değerlerine saldırısının temelinde, ilk olarak, bireye verdiği önem vardır diyebiliriz. Bireyi dinsel, politik, ahlaki ve askeri baskılardan kurtarmak isteyen Fluxus'un, burjuva değerlerine yönelik saldırısı sebebiyle siyasal bir başkaldırı içeriğinde olduğu da düşünülebilir. Dolayısıyla sanatın, sanat eserinin ve sanatçının ayrıcalıklı konumda olmasını tümüyle reddeden Fluxus'ta ortaya konulan çalışmalar, genel olarak anarşist bir dille söylem bulmuştur (Yılmaz, 2006: 268- 270).

Genel olarak Maciunas'ın sanata yönelik eleştirilerine katılan pek çok sanatçı, sergiler, festivaller ve türlü etkinlikler aracılığıyla bir araya gelerek Fluxus'u kullanmaya başlamıştır. Farklı sanat dallarından birçok sanatçıyı bir araya getiren bu etkinliklerde, şairler, edebiyatçılar, ressamalar, heykeltıraşlar, tiyatrocular ve müzisyenler, Düsseldorf, Amsterdam, Londra, Kopenhag ve Paris gibi şehirlerde Fluxus şenlikleri gerçekleştirerek, birbirinden farklı sanatsal ifade biçimleri arasında ilişki kurmak için gerekli temeli oluşturmuşlardır (Antmen, 2014: 203- 205). Hareketin, tek bir şehir veya ülke ekseninde sıkışıp kalmaması ve birçok kente yayılım göstermesi, Fluxus'un uluslararası bir oluşum olmasına imkân tanımıştır diyebiliriz.

Sanat geleneğini ve sanattaki profesyonelliği reddederek, geleneksel anlamdaki bütün sanatlara karşı bir alternatif oluşturmaya çalışan sanatçılar, estetik kaygıları geri plana atarak, sanatı, estetik nesne düşüncesinden politik bir eyleme çevirmiştir. Hayat ve sanat arasındaki duvarlar kaldırılmaya çalışılırken, malzeme ve yöntemin geniş bir yelpazede kullanıldığı çeşitli etkinlikler sergilenmiştir. Bu doğrultuda gerçekleştirdikleri filmler, konserler, şenlikler, performanslar ve gösteriler gibi çalışmalar bunlara örnek gösterilebilir.

Almanya'da 1962 yılında gerçekleştirilen ilk Fluxus şenliğinde, pek çok dinleti gerçekleştirilmiştir. İlginç gösterilere ev sahipliği yapan bu konserlerin birinde, Viyana'dan getirilen ve daha önce hiç keman çalmamış keman sanatçıları keman çalarken, bir başka gösteride, gösteriye katılanlardan piyanoyu parçalamaları istenerek, parçalanmış piyano, açık artırmada satışa sunulmuştur (Yılmaz, 2006: 263).

Dinletide, daha önce hiç keman çalmayan keman virtüözlerinin keman çalmasına yer verilmesi, sanattaki profesyonelliğe, beceri ve yetenek gerektiren düşünceye yönelik bir eleştiri niteliğinde olduğu düşünülebilir. Bir diğer gösteride ise özellikle yüksek kültürün simgesi olan piyanonun parçalanması, yüksek kültürün ayrıcalıklı konumuna, elitist duruşuna, her türlü yüksek ve alçak sanat ayrımına karşı bir tavır olarak değerlendirilebilir.

Bu şenliklerde gerçekleştirilen bir diğer ilginç çalışma ise Le Monte Young ve Name June Paik ortaklığında gerçekleşen “Baş İçin Zen” (1962) adlı gösteridir. Young’un, dümdüz bir çizgi çiz ve onu izle gibi sözlere sahip olan müziği eşliğinde gerçekleşen gösteride, Paik, başını domates suyu ve mürekkep karışımı bir kaba daldırarak yerde serili olan uzun bir kâğıdı başıyla boyamıştır. Kompozisyonu daha önce besteleyen Young’un, eski haliyle bir müzik olan “Baş İçin Zen”, Paik’in ortak katılımıyla bir gösteri parçası haline gelmiştir. Çalışmanın, sanat ve sanatçıyı kutsallaştıran sanat piyasasına dair yapılan bir eleştiri niteliğinde olduğu düşünülmüştür (Yılmaz, 2006: 263-264).



Görsel 3.7. La Monte Young’ Un Müziği Eşliğinde Name June Paik, Baş İçin Zen 1962, Kağıt Üzerine Domates Suyu Ve Mürekkep. Erişim Tarihi: 20. 08. 2019 <https://www.mondieu.nu/adore/paik-2/>.

Fluxus’un, neredeyse tümüyle Performans zeminli ve kökenli bir oluşum olduğu düşünülmüştür. Fluxus sanatına dair erken örneklerinden biri olarak değerlendirilen George Brecht’in “Damlama Müziği” gibi aksiyonlar, Fluxus’un performans dönük ilgisini gösterirken, bunun yanı sıra aynı dönemde Oluşumlar içinde yer alan Allan

Kaprow ve Oldenburg gibi sanatçıların happeninglerini çağrıştırmaktadır. Kısa, anlık ve tek ana odaklanması, aksiyonların niteliklerindendir. Bu tür aksiyonlarla izleyicinin beklentilerini boşa çıkarmak, şaşırtmak ve şaşırtarak uyarmak gibi niteliklere yönelik olarak gerçekleştirilen, çoğunlukla, gündelik gerçekliğin, o anki koşullar içindeki haliyle kavranması hedeflenmiştir. Name June Paik'in, "Televizyon Budası" işi ve "Yaşayan Bir Heykel İçin Televizyon Sütüeni" gibi çalışmaları da bu anlamda verilen örnekler arasındadır. "Televizyon Budası"nda, malzeme olarak ilk kez televizyon ekranını kullanan Paik, bir diğer işinde, çellocu Charlotte Moorman'e, küçük ekranlardan yapılan bir sütüen giydirmiştir (Antmen, 2014: 205- 214).

Bir kadın sanatçı olarak, hareketin içindeki en önemli sanatçılardan olan Yoko Ono, 1964 yılında, "Cut Piece" adlı kesip biçme işini gerçekleştirerek Fluxus'ta öne çıkan sanatçılar arasında yer almıştır. Sanatçının, giysileriyle oturduğu sahnede, izleyiciye, sanatçının üzerindeki kıyafetleri kesip biçmeleri söylenmiştir. Yoko Ono, gösteri süresince izleyiciye herhangi bir müdahalede bulunmazken, başlarda çekingen olan ve küçük parçalar kesen izleyiciler, git gide kesme eylemlerinde daha cüretkâr olarak sanatçının üst bedenini neredeyse açıkta bırakacak şekilde eylemlerine devam etmiş ve sütüen bağlarına kadar kestikleri gözlenmiştir. Fluxus sanatçılarının, sanatçı ve izleyici arasında bulunan duvarları yıkmaya dair gerçekleştirdikleri bu tür performanslar, izleyicinin edilgen konumunu etken konuma çevirmiştir. Aynı zamanda bu etkinliklerin, yeni bir sanat deneyimi sunması açısından da dikkat çekici çalışmalar olduğu söylenebilir.



Görsel 3.8. Yoko Ono, "Cut Piece" , 1964, Performans, Kyoto, Japonya Yamaichi Konser Salonu. Erişim Tarihi: 20. 08. 2019 <http://www.artversed.com/wp-content/uploads/2016/03/Yoko-Ono-Cut-Piece-1965..jpg>

“Eser, Fluxus sanat hareketi içinde, bir sanatçının bedenine bağlanma şeklinden dolayı, aynı zamanda sanat ve yaşam arasındaki ayrımları kırma biçimi sayesinde, önemli bir parça olmaya devam ediyor. Art in Time kitabımızın açıkladığı gibi, “Fluxus, sanatı estetik tefekkür nesnesinden politik eylem jestine dönüştürdü” (Yoko Ono, Tarih Yok: 5. Paragraf).

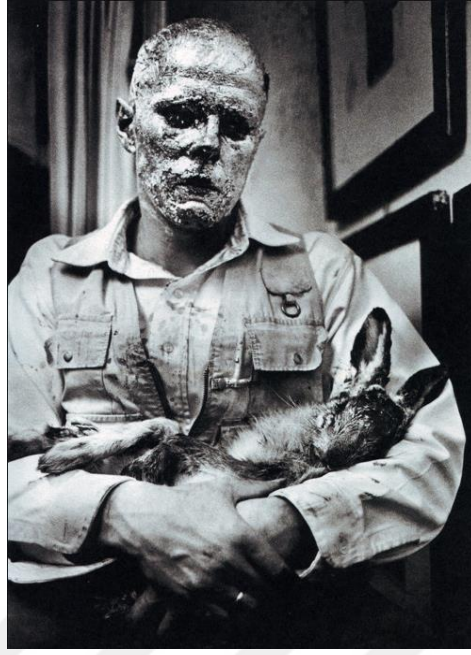
Fluxus hareketi içinde yer alan en önemli sanatçılardan biri de Joseph Beuys’dur. Toplumsal olguları, Kavramsal Sanat dâhilinde Fluxus ruhuyla irdeleyen Beuys, sanatı, toplumsal ve politik olaylarla ilişkilendirdiği çeşitli etkinliklerle ön plana çıkarmıştır.

Çünkü Joseph Beuys için Fluxus, Oluşum gibi sanatsal eylemler, politik bir güç olduğunda anlam kazanabilirdi. Sanatın, biçim verici ve değiştirici, şifa veren bir güçte olduğunu düşünen Beuys’a göre insan hem sanatçı hem de sanat eserinin kendisidir ve sanatçı olarak herkesin işlevi, olagelen kültürün temel şartlarını sorgulamak olmalıdır (Yılmaz, 2006: 270-275).

Beuys, sanatı bilgi aktarım yolu olarak görmüştür. Ancak bu bilgi aktarımının kaynağının, kullanılan nesneden değil düşünceden ve kendisinden geçtiği fikrini benimsemiştir. Bu sebeple Beuys’un tüm eylemleri, temel insan davranışlarıyla alakalı kavramların imgesel biçimlerine dayalı olarak gerçekleşmiştir (Rona, 2008: 522).

Beuys’un, alışlagelmeyen malzeme dağarcığına simgesel anlamlar yüklediği gözlenmiştir. Bu simgesel dili sebebiyle, yerleştirmelerinde veya diğer etkinliklerinde içyağı, keçe, katran, bal gibi çeşitli malzemeler kullanan sanatçı, üründen öte süreç üzerine yoğunlaşmıştır. Aynı zamanda bu doğrultuda gerçekleştirdiği ve bir ritüele dönüştürdüğü performanslarında da sanatın, süreç olduğu düşüncesi belirgin olarak vurgulanmıştır. Birçok eserinde süreçselliği kullanan Beuys’un, malzemeler üzerindeki kimyasal tepkimelerin değişim ve dönüşümlerini çeşitli fiziksel süreçlerle simgelediği görülmüştür (Antmen, 2014: 206- 207).

Sanatçının öne çıkan işlerine baktığımızda, “Avrasya-Sibirya Senfonisi” (1964), ölü bir tavşana, resimleri anlattığı ironik ve politik içerikli “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır” (1965) işi ve üç gün boyunca, bir kurtla aynı kafeste yaşadığı performansı “Ben Amerika’yı Seviyorum Amerika da Beni Seviyor” (1974) gibi çalışmaları örnek gösterilebilir.



Görsel 3.9. Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır”, 1965. Erişim Tarihi: 20. 08. 2019 <https://filodivague.files.wordpress.com/2015/05/como-explicar-la-muerte-de-un-conejo-xd.jpg>.

“Beuys, ‘Ben Amerika’yı Seviyorum Amerika da Beni Seviyor’ adlı çalışmasında, performans ile enstalasyon sanatını birleştirerek üç gün boyunca bir kır kurduyla yaşadı” (Farthing, 2012: 505).



Görsel 3.10. Joseph Beuys, “Ben Amerika’yı Seviyorum Amerika da Beni Seviyor”, 1974, New York. Erişim Tarihi: 20. 08. 2019 <https://anetaexwiorekpva.files.wordpress.com/2015/10/images3.jpg>

Sanatçı, bu tür performanslarıyla geleneksel sanat yaklaşımını ve alanlarının kısıtlı yapısını ortaya koyarken, bireye, topluma ve doğaya olan duyarlılığını da gözler önüne sermiştir. Sanatın, toplumsal olarak dönüşüm yaratabilecek güçte olduğunu

düşünen Beuys, zamanla daha politik bir kimliğe bürünmüştür. 1972 yılındaki “Süpürme” adlı işinde, bu kimliği açıkça görülebilmektedir. Berlin’de, 1 Mayıs gösterileri ardından çöpçülere yardım etmek için onlarla birlikte çöpleri süpüren Beuys’un bu gibi performansları, sanatın hayatla arasında olan sınırları kaldırması ve kaynaşması görüşüne dayalı olarak, toplumsal dönüşümdeki sanatın, araç olarak kullanılabileceği fikrinin simgesi niteliğindedir diyebiliriz (Antmen, 2014: 207).

Gerek Beuys gerekse diğer Fluxus sanatçılarının barındırmış olduğu isyankâr ruh ve tavırla ortaya çıkardığı işlerin, herhangi bir estetik kaygının olmadığını, sanat nesnesindeki estetik düşünceyi, politik bir söyleme çevirdiğini söyleyebiliriz.



Görsel 3.11. Joseph Beuys, Süpürme, 1 Mayıs 1972, Karl Marx Meydanı, Berlin. Erişim Tarihi: 20. 08. 2019 http://66.media.tumblr.com/tumblr_l81tq2faWc1qzaos7o1_400.jpg.

3.3.2. Yoksul Sanat

Arte Povera ya da bir diğer adıyla Yoksul Sanat, 1960’lardan sonra İtalya’da ortaya çıkmıştır. Adından da anlaşıldığı üzere Yoksul Sanat, ucuz, sıradan ve atık buluntular, doğal ve gelip geçici malzemeler kullanılarak yapılan bir sanat türü olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Celant, akımın gerçeklere ve harekete dikkat çektiğini belirtti ve Yoksul Sanat” anlamına gelen “Arte Povera’nın, sıradan malzemeler kullanarak anti-elitist bir anlayışı yaratan sanatçıları kapsayan bir terim olduğunu açıkladı” (Farthing, 2012, 516).

Geleneksel sanatın dışladığı malzeme, gereç ve yöntemi benimseyen sanatçılar, malzemelerinde aynalara, neon ışıklara, camlara, gazetelere, ağaç gövdelerine,

topraklara, taşlara, çalı çırpı gibi doğal malzemelere yer verirken, çeşitli canlı hayvanları kullandıkları da gözlenmiştir. Sanatçılar, aynı zamanda malzemelerin süreç içindeki değişim ve dönüşümlerini görülebilir hale getirmeye çalışmışlardır (Antmen, 2014: 213).

Sanata ve hayata dair yeni bir tavır belirlemek için çevresel ve yaşantısal faktörlerden yararlanan sanatçılar, sanatın, alınıp satılabilen metasal değerini ortadan kaldırmayı amaçlayarak sanat ve hayat arasındaki bağları konu edinen işler üretmişlerdir (Erzen, 2008: 1639).

Akımın ilk olarak ortaya çıkması, 1967 yılında, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Mario Merz, Emilio Pirini, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto ve Gilberto Zoria'nın katılmış olduğu sergi sayesinde olmuştur. Sanatçıların, malzemeler ve süreçle dair açık ve deneysel tavrı, Yoksul Sanat'ın bir akım olarak değerlendirilmesinde itici güç olmuştur (Atakan, 2008: 40).

Çalışmalarında organik ve inorganik malzemeleri bir araya getirerek, doğal ve doğal olmayan süreçleri araştıran, çeşitli doğa yasalarını görünür hale getirmeye çalışan Yoksul Sanat sanatçılarının her birinin üzerinde durduğu olgular, kavramlar ve durumlar birbirinden farklılık gösterebilmektedir. Yoksul Sanat'ta öne çıkan sanatçılardan Mario Merz'in, enerji sembolü olarak kullandığı neon ışıklar, elektrik, taş ve toprak birleşimiyle oluşturduğu enstalasyonları, barınma gibi insanın yaşamını idame ettirebilmesi için gerekli olan en temel ihtiyaçlarına ve doğayla olan bağlantısına gönderme yapar niteliktedir. Akım dâhilinde yer alan Jannis Kounellesde pamuk, ahşap, demir, ateş, çuval, bitki ve canlı hayvan türlerini malzeme olarak kullanarak ilginç mekânlar yaratmıştır. Özellikle Kounelles'in, 1969'da Roma'da, galeride gerçekleştirmiş olduğu "12 At" isimli enstalasyonu, akımın gündeme gelmesinde etkili olan ilgi çekici eserlerden biri olarak değerlendirilmiştir (Antmen, 2014: 215- 216).

Yoksul Sanat kapsamında öne çıkan çalışmalardan biri olarak, Maria Merz'in, tel, demir, keten keseler ve üzerine neon ışıklarla yazılar yazarak oluşturduğu "Nesne, Gizle Kendini" çalışması örnek gösterilebilir.



Görsel 3.12. Mario Merz, “Nesne, Gizle Kendini”, 1968, 210x110 Cm, Demir Çubuklar, Tel Örgü, Yün Dolu Keten Keseler ve Neon Işık, Ileana ve Michael Sonnabend Koleksiyonu, New York, ABD. Erişim Tarihi: 23. 08. 2019 <https://www.henry-moore.org/whats-on/2011/07/27/mario-merz-what-is-to-be-done#gallery>.



Görsel 3.13. Jannis Kounelles, “Cavalli”, 1969, Yerleştirme Görünümü, Canlı Atlar, Attico Galerisi, Roma. Erişim Tarihi: 23. 08. 2019 <https://culture.globalist.it/arti/2018/01/22/l-avventura-dell-attico-che-espose-cavalli-vivi-come-un-opera-d-arte-2018193.html>

Kounelles, sanatın, alınıp satılabilen metasallığına dair tepkinin sembolü olan “Cavalli” isimli çalışmasında, galeriye on iki atı bağlayarak, sanat eserinin, doğadaki nesnelerden bir farkı olmadığını göstermeye çalışmış, insan yapımı doğal olmayan sanatın, doğanın organik dünyası ile arasında bulunan zıtlığa vurgu yaptığı düşünülmüştür (Atakan, 2008: 42).



Görsel 3.14. Michelangelo Pistoletto, Paçavralar İçinde Venüs, 1967-74, 212x340x110 Cm, Mermer Ve Kumaş, Tate Modern, Londra Birleşik Krallık. Erişim Tarihi: 23. 08. 2019
https://sanatkaravani.com/wp-content/uploads/2014/08/T12200_10.jpg.

Pistoletto'nun "Paçavralar İçindeki Venüs" (1967) adlı çalışması da akımda öne çıkan çalışmalar arasında yer almaktadır. Çalışma, değerli ve değersiz olguları, parçaları bir arada işlerken, aynı zamanda güncel olanı ve tarihsel olanı bir araya getiren ironik bir anlayışa sahip olan Yoksul Sanat'ın belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Tarihsel süreçlerin meşruiyet kazanmasının süreçlerini akla getirdiği düşünülen yapıt, İtalya'nın yüksek ve sanatsal mirasının zenginliği karşısında ezilen çağdaş sanatçının girdiği çıkmazı çağrıştırdığı düşünülmektedir (Antmen, 2014: 214).

Geçmiş zamanda kusursuz güzelliğin simgesi olan, hayranlık uyandıran Venüs'ün yüzünün duvara ve paçavralara dönük olarak yerleştirilmesi, bir kalıntıymışçasına karşımıza çıkarken, artık geçmiş zamanda kalan bir estetik değer olduğuna gönderme yaptığı düşünülebilir.

3.3.3.Arazi Sanatı

1960'ların sonunda ortaya çıkan "Çevre Sanatı", "Yeryüzü Sanatı", "Toprak Sanatı" gibi terimlerle de anılan Arazi Sanatı gerek uygulama gerekse sergileme biçiminden kaynaklı yeni bir malzeme, disiplin ve konum arayışında olan çok fazla sanatsal eğilimden biri olarak ortaya çıkmıştır. Arazi Sanat'ı sanatçıları, malzeme ve çalışma alanları bakımından seçmiş oldukları doğa, arazi ve çevresinin onlara sunduğu

imkânları incelemiş ve çalışmalarında direkt olarak doğanın kendisini kullanmışlardır (Farthing, 2012: 532).

Arazi sanatının anlayışının temelinde, sanatçıların, galeri ve mekânlara duydukları tepki bulunmaktadır. Aynı zamanda dönemin içerisinde baş gösteren çevreci hareketlerin oluşması da Arazi Sanat'ını besleyen olgulardan olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin olumsuz etkileri daha çok gün yüzüne çıkarken, bunun yaratmış olduğu tehlikeli boyutları düşünmeye davet eden Arazi Sanat'ı sanatçıları, farkındalık oluşturmayı hedefleyerek bu olumsuz etkiler karşısında doğayı görünür hale getirmeye çalışmıştır. Bu sebeple çalışmalar, doğanın, teknolojiye karşı yüceltildiği bir anlayışın sonucudur denilebilir. Statükonun simgesi olarak algılanan müze ve galerilerin tavırlarındaki modernist ve elitist duruşa karşı olan sanatçılar, bu doğrultuda farklı seçenekler sunan mekân arayışına girişmiştir. Sanat piyasasının hareketlerine karşı doğaya yönelen sanatçılar, mekân olarak bazen ıssız ve köhne binaları bazen de sokak ve doğa mekânlarını tercih etmişlerdir (Antmen, 2014: 251- 252).

Çevreye ve özellikle doğaya dair yapılan, çevresel-doğasal boyutların ve niteliklerin vurgulandığı uygulamalar bütününde; taş, toprak, moloz ve doğa unsuru olan her türlü malzemeye yer verilmiştir. Aynı zamanda doğada hendekler, çukurlar açma, toprağa gömme, ıssız arazilerde çeşitli yapılar oluşturma veya yapıları kaplama gibi hareketler görülürken, galeri mekânları içerisine doğal malzemelerin (taş, gübre, toprak vb.) ya da insan ürünü olan çevresel gereç ve nesnelerin sergilendiği yerleştirmeler gerçekleşmiştir. Bunların yanı sıra, zaman zaman mekânların ışıklarla ve eşyalarla düzenlendiği çalışmalar da yapılmıştır. Nesnel değeri belirlenemeyen yenilikçi pek çok sanat hareketi gibi, Arazi Sanatı'nın gelişim sebeplerinden birinin de anti-kapitalist anlayışlar olduğu gözlenmiştir. Sanatçıların, doğadaki estetik gizilgücü fark etmeleri, gerçekliğe daha yakından sahip çıkma istekleri, yeni gerek ve uygulamalarla sanatın sınırlarını genişletmişlerdir. Bu genişletme deneyimlerinde, elbette ki doğanın ve çevrenin kullanılması önemli bir görev üstlenmiştir (Erzen, 2008: 1635).

Eleştirmen Barbaro Rose, Arazi Sanatı'nın karşıt tavrını değerlendirirken: “Mevcut sosyal ve politik sisteme yönelik hoşnutsuzluk, o sistemi sürdüren ve yücelten

türde metalar üretmeye yönelik bir isteksizliğe dönüşmüş, etikle estetiğin bulunduğu bir alan yaratmıştır” (Antmen, 2014: 253) sözlerine yer vermiştir.

Sanatın, alınıp satılabilen metasallığına kaşı olan Arazi Sanatında, yapılan çalışmaların, neredeyse satın alınma ihtimalinin hiç olmaması, taş toprak gibi doğal malzemelerden yararlanması ve süreçsellik gibi nitelikleri barındırması bakımından, Yoksul Sanat ile yakınlık içinde olduğu söylenebilir. Aynı zamanda sade ve geometrik biçimlerden yararlanmaları ve bunları açık alanda kullanmaları Minimalizm’le, eserlerin genel olarak gelip geçici ve kalıcı olmayan yapısıyla Happening’lerle, kimi zaman sanatçıların doğaya bizzat müdahalelerin temel alınmasıyla da Performans Sanatı’yla ilişki içinde olduğu düşünülmüştür. Bazen de çalışmaların belge, harita, fotoğraf vb. maddelerin arta kalan haliyle sunulması açısından Kavramsal Sanatla ilişki içerisinde olarak değerlendirildiği gözlenmiştir (Antmen, 2014: 253).

Arazi Sanatı’nın doğadaki açık alanları kullanması ve yer aldığı mekânlara has olarak oluşturulması, onu diğer sanat pratiklerinden ve akımlarından ayırmaktadır diyebiliriz.

Arazi sanatı ilk kez, Walter De Maria, Nancy Holt, Sol LeWitt, Richard Serra, Robert Smithson ve James Turrel gibi isimlerin bulunduğu Amerikalı sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Direkt olarak doğanın kendisinin kullanıldığı çalışmalara baktığımızda, Turrel’in kazıları, De Maria’nın ve Kaaravan’ın çevresel yerleştirmeleri buna örnek oluşturmaktadır. Arazi sanatında karşımıza gelen önemli eserlerden biri, sanatçı olan Robert Smithson’ın, endüstriyel bir atık alanını “Sarmal Dalgaları”na dönüştürdüğü “Spiral Jetty” isimli işidir (Farthing, 2012: 532).

1970 yılında Amerika’nın Utah eyaletindeki Tuz Gölünde gerçekleştirilen bu çalışma, sanat topografilerinin başlıca örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir. İnsanın doğayla arasındaki ilişkiye vurgu yapmak isteyen sanatçı, çalışmayı özellikle endüstriyel bir bölgede oluşturmuştur. Yaklaşık 7000 ton toprak, kaya ve tuz kristalleriyle oluşturulan eserin spiral biçimi, arazinin topografik yapısı ve gölün merkezinde olduğu düşünülen efsanevi bir burgaca göndermeden kaynaklı olarak oluşturulmuştur. Sanatçının, doğadaki ölüm ve doğum döngüsünden etkilenmesi, bu çalışmasında ve farklı eserlerinde spiral biçimine yer vermesine neden olmuştur (Antmen, 2014: 252- 254).

Doğal değişimler göz önünde bulundurularak yapılan çalışma, zamanla su altında kalmıştır. Fakat 2000 yılında yaşanan kuraklık sebebiyle tekrar ortaya çıkan çalışmada, geçen süre zarfında beyaz tuz kristallerinin kayaları kapladığı görülmüştür (Farthing, 2012: 532- 533). Doğanın yok edici ve var edici güçteki özelliği, Smithson'un bu çalışmasında kendisi açıkça göstermektedir diyebiliriz.



Görsel 3.15. Roberth Smithson, “Spiral Jetty”, 1969-70, Kaya, Kaya Tuzu Ve Torak, Büyük Tuz Gözü, Utah, ABD. Erişim Tarihi: 26. 08. 2019 <https://landscapetheory1.wordpress.com/1961/01/01/arts-in-advance/9c4ae2fb4e5c3296cf37fb6ef2d9e26473f9788c/>.

Doğrudan doğruya doğaya yapılan çalışmalar arasında, Christo ve Jeanne Claude'nin ortaklaşa gerçekleştirdikleri “Sarılıp Sarmalanmış Kıyı” çalışması da örnek gösterilebilir. Christo, sahildeki kayalıkları kaplamasının yanı sıra, şehirdeki büyük ölçekli yapıları paketleyip iplerle sardığı çalışmalar da gerçekleştirmiştir. Christo, büyük ölçekli yapıları kullanması ve gösterişli uygulamaları bakımından Arazi Sanatında yer alan dikkat çekici sanatçılardan biri olmuştur.

Sonuç olarak Arazi Sanatı kapsamında uygulanan birçok çalışmanın, estetiğe dair olan vurguyu, sanattan ziyade doğaya, yaşanan çevreye ve yaşantısal boyuta çevirdiğini söyleyebiliriz.



Görsel 3.16. Christo ve Jeanne- Claude, “Sarılıp Sarmalanmış Kıyı”, Little Boy, Kumaş ve 50 km uzunluğunda ip, 1968-69, Avustralya. Erişim Tarihi: 26. 08. 2019
<http://deladelmur.blogspot.com/2010/09/christo-javacheff.html>.

3.3.4. Happening

Amerika kökenli olan Happening’lerde, izleyici ile doğrudan etkileşim içine girilerek sanat ve yaşam arasında iletişim kurulması hedeflenmiştir. Amaçlarına, yaşamdaki gibi bir rastlantısallık, programsızlık ve tasarlanmamış eylemlerle ulaşmaya çalışan Happening’ler, görsel sanatlar ve teatral sunum karışımı bir çalışma türüdür. Bu oluşumlardaki gösteriler, resim, müzik, şiir, dans, film ve plaklarla gerçekleştirilmiştir. Konu, yer, mekân ve zaman olarak herhangi bir sınırlamanın olmadığı Happening’lerde, belli bir öykünün anlatılmadığı, net bir konu, senaryo, oyuncu, provadan kaçınılmış bağımsız, taşınamaz, doğaçlamaya dayalı olarak tekrar edilemez, sadece bir kereye mahsus gösteriler gerçekleştirilerek bunlara Happening adı verilmiştir. Happening’lerin ilk belirtileri Fütürizm, Dada, Marcel Duchamp yaklaşımına ve Action Painting’e dayanmaktadır. Oluşumların ortaya çıkış sürecinin hazırlıkları ise Merce Cunningham, John Cage ve Robert Rauschenberg tarafından yapılmış, daha sonra Allan Kaprow, bu türün gelişmesine ve teorisine katkıda bulunmuştur (Erişim Tarihi: 01.09.2019 <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-105happening/>).

İlk Happening yaklaşımının örneklerini, John Cage vermiştir. Cage’in 1952 tarihli, “İsimsiz Etkinlik” performansı, birbiri ardı sıra gelen aksiyon ve sessizlikten oluşturularak, aksiyon bölümlerinde ne yapılacağı, etkinliğe katılacak olanlara bırakılmıştır. Cage, bu şekilde bir rastlantısallığı ve doğaçlamayı kullanarak, etkinliğe katılacak olanların bir notasyonu aynen uygulayıp takip etme ihtimallerini engellemiş,

onların aktif olarak bir performatif olmasına olanak tanımıştır. Cage'in "4' 33" isimli performansı da sanat ile yaşamın bütünüyle rastlantısallık üzerine kurulu olan bir temelden gerçekleşmiştir. Sessizliğin sahnelendiği bu performansta, süre zarfında duyulan her ses hayatın kendisi olarak tanımlanmış, sanat ve yaşam arasındaki düşüncelerin tekrar düşünülmesine davet edilmiştir. Happening'in ilk örneklerini Cage vermesine karşın, bu türe Happening ismini veren, Cage'in öğrencisi olan Allan Kaprow olmuştur. Kaprow, 1959 yılından itibaren çeşitli happeningler yaparak resim, müzik, tiyatro, çevre düzenlemeleri gibi farklı türleri bir araya getiren sanatsal anlayışın öncüsü olmuştur. Gerçekleştirmiş olduğu Performans çıkışlı etkinliklerle, Performans sanatının öncülleri arasında yer alan Kaprow, aynı zamanda enstalasyon sanatının gelişimine de katkıda bulunmuştur (Antmen, 2014: 223).



Görsel 3.17. Allan Kaprow, "6 Bölümde 18 Oluşum", 1959, Rueben Galerisi. Erişim Tarihi:

01.09.2019 http://www.letourdelart.com/wp-content/uploads/2015/02/kaprow__18_happenings_in_6_parts__19591354165929604.png.

Allan Kaprow, Happening'in doğuşu olarak görülen "6 Bölümde 18 Oluşum" isimli çalışmasını, 1959 yılında New York'taki Rueben Galerisinde gerçekleştirmiştir. "6 Bölümde 18 Oluşum" isimli çalışma, sanatçının gösteri öncesi görevlendirdiği arkadaşları ve izleyicilerin katılımıyla gerçekleşmiştir. Olayda her ne kadar belli bir ön hazırlık olsa da olayın akışının daha sonra kendiliğinden gelişeceği üzerinde durulmuştur. Oluşum öncesi, galeri, plastik ve şeffaf paravanlarla üç odaya ayrılarak renkli ışıklarla donatılmış ve her odaya sandalyeler yerleştirilmiştir. İzleyicilerin, farklı açılardan bakmalarını sağlamak için sandalyelerin yönleri, daire ve dikdörtgen oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Ayrıca ilk iki odada boy aynalarına, üçüncüsünde gizli bir denetim merkezine yer verilmiştir. Altı bölümden oluşturulan gösteri, her

bölümde eş zamanlı olacak şekilde üçer oluşum olarak planlanmıştır. Bu yüzden gösteride, toplam on sekiz oluşum meydana gelmiştir. Zil sesinin duyulmasıyla başlayan gösteride, izleyiciler, kendilerine verilen programda yazılı olan programa uyarak askeri adımlarla yürümüş, daha sonra bir süre hareketsiz ve sessiz kalmış, afişleri okumuşlardır. Bu süreçte bazıları gösteri içinde yer alan sazları çalmış, bazıları ise doksan dakika içinde mekânda gerçekleşen on sekiz oluşumu tuval üzerine betimlemeye çalışmıştır. Oluşumun bir parçası haline gelen izleyiciler, gösterinin sonlanmasının ardından şaşkınlık içine girmişlerdir. Çünkü sanatçı ne olaylar esnasında ne de sonrasında çok fazla sözlü müdahalede bulunmayarak sessiz kalmayı tercih ettiği için, izleyiciler, doğaçlanan olaylar arasında bulunan ilişkiyi kendilerince anlamlandırmak ve kurmak zorunda kalmışlardır (Yılmaz, 2006: 229- 230).

Oluşumlar izleyiciye çeşitli duygular vermiş ama, bu duygulara ilişkin hiçbir yorum aktarmamıştır. Olayın kurgusu örtüşen birimlerden oluştuğu için birimler arasındaki ilişkileri katılımcı/izleyici kurmak zorundaydı. Bir başka deyişle, tipik bir oluşum, sözsüz, kesintili, çok odaklı, açık uçlu olduğundan, birbirini izlemediğinden ve tekrarlanmadığından izleyici, gerçek bir sahnede yer alan doğaçlamanın yarattığı etkileşimle olayın anlamını kendi üretmek zorundaydı. Oluşumların parametreleri, Avangard sanatın, estetik bir etkinlik değil de doğruyu arayan felsefi bir araştırma olduğu varsayımından hareketle belirlenmiştir. Bu sanatçılar alışkanlık yerine deneyi ve araştırmayı koymak istiyorlardı (Atakan, 2008: 70).

Etkinliğin, Soyut Dışavurumculuğun Action Painting denilen kanadıyla birtakım benzerlikleri ve farkları vardır. Action Painting’de, sanatçı, boyaları tuval üzerine döküp akıtıyor, daha sonra resim ile izleyiciyi baş başa bırakarak aradan çekiliyordu. Bu noktadan bakıldığında, oluşumlardaki olaylarda da aynı benzerlik söz konusudur. Fakat aralarında temel farklar vardır. Oluşumlardaki cereyan eden olaylar, tuval resminde değil galerinin bütününde gerçekleşiyor ve izleyicilerin de ortak katılımıyla kısmen ortak bir yaratım ortaya çıkıyordu. Burada ayrıca farklı bir gönderme olduğu düşünülmektedir. O da izleyicilerin bizzat kendilerini katılarak ve deneyimleyerek, görüldüğü üzere sanat yapma işinin aslında olağan bir insan eylemi olduğu ve herhangi bir gizemli tarafının bulunmadığı düşüncesidir (Yılmaz, 2006: 230- 231).

Ayrıca Action Painting’de resme başlamadan önce herhangi bir ön plan veya ön hazırlık yoktur. Oysa Kaprow’un çalışmasında gördüğümüz üzere, her ne kadar oluşum sürecinin izleyicilerin ortaklığıyla oluşan bir yapıya sahip olmasıyla, akışın daha sonra gelişeceği üzerinde durulsa da olay öncesi belli bir ön plan ve sanatçının, kuralları

önceden belirlemesi söz konusu olmuştur. Bu açıdan bakıldığında Happening'in doğaçlamacı bir etkinlikten çok, belirsiz yapıları bir faaliyet olduğu söylenebilir.

Atakan'a göre, müzelerin sanatı toplumdan kopardığının bilincine varan Kaprow, birleştirme yönteminden ve çevreden faydalanarak, oluşumların sunduğu imkanları irdelemiştir. Galerilerin modasının geçtiğini düşünen sanatçı, alternatif mekânlarda (sınıf, jimnastik salonları gibi...) küçük gruplara yönelik gerçekleştirdiği, etkileşim ortamı kurulmasını sağlayan oluşumlarla, olağan gösteri biçimlerinden ve özgür betimleme metotlarından yararlanmıştır (Atakan, 2008: 70). Sanatçının bu anlayış ile gerçekleştirdiği, 1962 yılında New York'ta, pek çok araba lastiğini yüzeysel bir şekilde mekâna yaydığı, "Avlu" isimli çalışmasını örnek gösterebiliriz. Çalışma aynı zamanda Enstalasyon sanatının da örneğini oluşturmaktadır.



Görsel 3.18. Alan Kaprow "Avlu", 1962. Erişim Tarihi: 01.09.2019

[http://www.postart.umk.pl/wp-](http://www.postart.umk.pl/wp-content/uploads/2015/01/10891538_1540792472835972_4591768816608694789_n.jpg)

[content/uploads/2015/01/10891538_1540792472835972_4591768816608694789_n.jpg](http://www.postart.umk.pl/wp-content/uploads/2015/01/10891538_1540792472835972_4591768816608694789_n.jpg).

Allan Caprow'un "Happeningleri ya da "anti-sanat" uygulamaları, zanaatkarlık ve kalıcılığa bir son verilmesi çağrısı niteliğindedir" (Hodge, 2013:148).

Kaprow'un yanı sıra Cleas Oldenburg, Jim dine, Red Grooms gibi sanatçılar da çeşitli Happening çalışmalar yapmıştır.

Sonuç olarak, sanatçılar tarafından, izleyicinin aktif katılımının ve desteğinin temel gereklilik görüldüğü Happeninglerle, sanat-izleyici, sanat-hayat arasında iletişim kurulmuş ve bunların arasındaki sınırlar kaldırılmak istenmiştir. Aynı zamanda beden

aktif olarak kullanıldığı bu tür çalışmalarla, bedenin (gerek sanatçının gerekse izleyicinin) sanattaki yeri de sorgulanmaya başlanmıştır. Bedene yönelik bu sorgulama, sanatın, tüketim nesnesine dönüşümüne, sanatın, her türlü kategorileşmesine bir başkaldırının da göstergesidir diyebiliriz. Bedene yönelik sorgulamayla başlayan değişim doğrultusunda bedenin, tek başına kendi varlığıyla sanatın içinde yerini almaya başladığı gözlenmiştir.

Germaner, Dada'nın alaycı ruhunu barındıran Happening'in, sanatçının özgürlüğünü doğruladığını düşünmüş ve 1960'lı yılların sonuyla birlikte Oluşumlardan esinlenerek iki eğilim ortaya çıktığını belirtmiştir. Bunlardan biri, sanatçının kendi bedenini sanat malzemesi olarak kullandığı Beden Sanatı, diğeri ise bedene ek olarak küçük anlatım parçaları içeren Performans Sanatıdır (Germaner, 1997: 23- 24).

3.3.5. Performans Sanatı

Performans sanatı, bazen performans sanatçısı tarafından tekil olarak bazen de ortaklaşa çalışılan kişilerle veya sanatçılarla beraber, canlı olarak sunulan bir sanat türüdür. Sanatçılar, geleneksel sanat formlarından olan resim ve heykel gibi biçimlerden memnuniyetsizlik duyduklarında, bu formları terk ederek, sanatlarını diri tutmanın bir aracı olarak çalışmalarını performansa dönüştürmüşlerdir. Performans sanatının öncelikli amacı, geleneksel görsel sanat biçimlerinden olan resim ve heykel gibi başlıca sanat formlarına başkaldırmak olmuştur. Bu sebeple neredeyse her zaman geleneksel klasik sanatın kalıplaşan çerçevesine karşı bir duruş sergilenmiştir. Klasik ve geleneksel sanat formları, sanatçıların ihtiyaçlarına cevap vermekte yetersiz kalacak kadar fazla tutucu veya alışılmış durduğunda, izleyicilerden fazla uzak görüldüğünde, sanatçılar, yeni izleyiciler arayışına girerek yeni düşünceleri deneyimlemek için performansa yönelim göstermişlerdir. Performans sanatı, iletilmek istenen düşünceleri daha etkili kılmak adına, kimi zaman başka sanat formlarını veya sanatla bağdaştırılamayan aktivitelerden fikirleri ve biçimleri kullanmışlardır (Installation Art, Tarih Yok: 1. Paragraf).

Kökenlerini Fütürizm, Sürrealizm ve Dada'dan alan Performans sanatında, Yves Klein, John Cage, Allan Kaprow, Jime Dine, Yoko Ono, Gutai Grubu gibi sanatçılar tarafından da örnekler verilmiştir. Beden Sanatı, Happening, Aksiyon gibi türlü başlıklar altında gündeme gelen Performans sanatı, Fluxus, Arazi Sanatı ve Feminist sanat gibi birbirinden farklı akımlar kapsamında da uygulanmış, disiplinler arası niteliğiyle dikkat çekmiştir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tekrar başlı başına bir tür olarak gelişme gösteren Performans sanatı, 1960 sonrası örnekleriyle Beden Sanatı adı altında toplanmıştır. Özellikle Kavramsal Sanatla ilgilenen sanatçılar, kendilerini ifade etmek

için bedenlerini hem aracı hem de sanat nesnesi olarak sunmuşlardır. Sanatın içindeki her disipline konu olan beden konusu, özellikle beden ve performans sanatıyla kendisini merkezi bir konuma alarak, insanlığa ve sanata dair söylemlerin üzerinden gerçekleştiği başlıca bir sanat eseri haline gelmiştir.

Bedenin bizzat kullanımıyla canlı olarak gerçekleştirilen performanslarda, izleyici ile sanatçı arasında doğrudan iletişim kurulurken galeri ve müze gibi belli bir ideolojiye sahip ortamlar aradan çıkarılmış, bunlara karşı muhalif bir tavır ortaya konmuştur. Ayrıca performanslarda anlatım aracı olarak kendini ifade eden beden, her türlü bastırılmış ve sindirilmiş hisse, düşünceye ve dürtüye yönelik bir başkaldırının sembolü haline gelmiştir. Bedenin bir eylem aracı ve alanı olarak kullanılması, toplumsal veya şahsi yönden politik bir ifade biçimi halini almıştır. Bu bakımdan bedene yönelik performanslarda estetik gibi kaygılara yer verilmemiş, daha çok yaşanan dönemin siyasal, sosyal, ekonomik, kültürel koşullarının etkilerine yer verilirken şiddet, baskı, otorite, savaş, ırk ve cinsiyet ayrımı gibi durumları eleştiren, protesto eden eylemler gerçekleşmiştir (Antmen, 2014: 212- 224).

Performans sanatçılarının amaçlarının, ilk olarak geleneksel klasik sanatın form ve biçimlerine karşı olmaları, bunun yanı sıra burjuva değerlerine, sanatın biricikliğine, sanatçı-sanat yapıtı kavramlarına karşı gelerek birbirlerinden ayrı fakat ortak bir anlayışla ve ruhla hareket etmek olduğu gözlenmiştir.

İtalyan performans sanatçısı Vitto Acconci, performanslarının tümünde rutin vücut hareketlerini hedef alarak, bu hareketin toplumsal çağrışımlarını daha geniş çaplı olarak gün yüzüne çıkarmıştır. Sanatçı, iyi bir üne sahip olmayan, 1971 yılında New York Sonnabend Gallery’de gerçekleştirmiş olduğu “Tohum Yatağı” isimli çalışmasında, rampanın altına yatarak izleyicilerle ilgili fantezilerini anlatan Acconci, bir yandan mastürbasyon yapmış ve bir yandan da inlemelerini hoparlörle izleyiciye dinletmiştir (Farthing, 2012: 514- 515).

Acconci’nin “Seedbed” (Tohum Yatağı) isimli çalışması, değişmez sanılan cinsiyet durumlarının, gittikçe bulanık bir hale gelmesini yansıtmaktadır. Rampanın altına yatarak galeri mekânını görünmeden yöneten Acconci, zevk verici bir biçimde “ayaklar altına alınan” “eril” yaratıcılık ve kontrol dinamikleriyle dalga geçmiş, etkili bir güç sahibi olmak ve mazoşizm etkişimi ortaya koymuştur (Hopkins, 2018: 219).



Görsel 3.19. Vito Acconci, “Seedbed”, 1971, Performans, New York Sonnabend Gallery. Erişim: 06. 09. 2019 <https://artofunderstanding.files.wordpress.com/2013/08/seedbed.jpg>.

Genellikle tekrara dayalı Performanslar yapan Acconci, “Tescilli Markalar” performansında, boş olan galeriye çıplak bir vaziyette oturarak, bacaklarını, kollarını ve omuzlarını ısırarak bedenini damgalamıştır.



Görsel 3.20. Vito Acconci, “Trademark” (Tescilli Markalar), 1970, Performans, New York. Erişim: 06. 09. 2019 <https://performanceartbodyart.files.wordpress.com/2013/07/trademarks-september-1970-photos-by-bill-beckley.jpg>.

“Bu fotoğraflarda Acconci, fazlalıklarla dolu tüketim dünyasındaki markalama uygulamalarını araştırmakta ve aynı zamanda sanat geleneklerini, sanatın sergilendiği kurumsal ve hantal yapıları eleştirmektedir” (Hodge, 2013:86).

Viyana Aksiyonistleri’ de, 1960’larda bedene yönelik sadomazoşist eylemlerini genelde çıplak olarak, müstehcen performanslar sergilemiş, kan, dışkı gibi şeyleri malzeme olarak kullanarak olay yaratan performanslar ortaya koymuşlardır. Grubun ön plana çıkan üyesi Hermann Nitsch, bu tip performanslarla sanatçıların ve izleyicilerin bastırdıkları şiddet ve şehvet duygularından arınarak bir çeşit katharsis yaşadıklarına inanmıştır (Antmen, 2014: 224).

80. Eylem çalışması da belirgin bir Nitsch seromanisi olarak değerlendirilmiştir. Saflığın simgesi olan beyaz kıyafetler içindeki sanatçı, gözleri siyah bir bezle kapatılarak çarmıha gerilmiştir. Yardımcıları, önce izleyici önünde bir sığırı kesmiş, sonra iç organlarını çıkararak sığırdan kalan kanı, çarmıhta bağlı olan sanatçının üzerine dökmüştür. Bu gösteri, üç gün sürerken, bedene yapılan tecavüz, bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilmiş, izleyicinin rahatsız olacağı türden kanlı sahnelerle fazlasıyla yer verilmiştir (Yılmaz, 2006: 298).

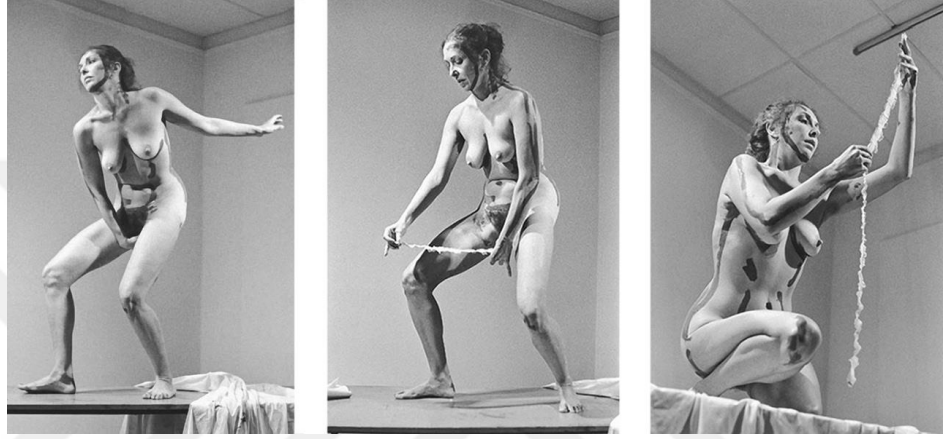


Görsel 3.21. Hermann Nitsch, “80. Eylem”, 1984, Viyana. Erişim: 06. 09. 2019

<http://ibzine.idu.edu.pl/wp-content/uploads/2014/03/vienna4.png>.

Feminist sanatçıların da sık sık başvurdu bir tür olan Performans Sanatı, git gide Feminist sanatın sanatsal bir ifadesi haline gelmiştir. 1960’lı yıllarda kadın bedeninin meta haline getirilmesini gündeme taşıyan, “Meat Joy” (1964) gibi performanslar yapan sanatçı Carolee Schneemann, aksiyon resmini performans sanatı diline çevirmiştir. Pasif kadın bedeninin karşıtı olarak aktif olmaktan çıkan bir estetik geliştiren Schneemann, ilk kez 1975 yılında New York Long Island’da sunduğu “İç Parşömen Kâğıdı” performansı, seyirciler önünde ayakta durarak vajinasından yavaşça bir parşömen

kâğıdı çıkarmıştır. Oldukça cinsellik yüklü olan çalışmada, vajinasından çıkardığı parşömen kâğıdını kıvrılan bir yılanı benzeten sanatçı, vajinasından çıkardığı kâğıda bakarak, onun filmlerini “kişisel bir döküntü” olmaları ile “duyguların kalıcılığı” yüzünden eleştiren “yapısalcı film yapımcısıyla” olan görüşmesiyle alay ettiği bir hikâye okumuştur. Kadın performans sanatçıları, ortaya koydukları performanslarda pasif kalmaktan ziyade daha çok aktifleşerek kültürel koşullanmaya başkaldırmış ve meydan okumuşlardır (Hopkins, 2018: 215- 217).



Görsel 3.22. Carolee Schneemann, “İç Parşömen Kâğıdı”, 1975. Erişim Tarihi: 06. 09. 2019
<https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>

Kesip biçtikleri, ekleme ya da çıkarmalar yaptıkları bedenlerini, gösteri yoluyla izleyiciye sunan bu sanatçılar, bu yolla günümüzün güzel bedenine bilinçli saldırılar yaparak estetik olmayan görünümeler ortaya koymuşlardır. Böylelikle beden, ideal olarak dayatılan güzelliğe tepki verme, tüketim kültürünü eleştirme, sanatın estetik kalıplarını yıkma, şiddeti görselleştirme gibi farklı amaçları yansıtan bir araca dönüşmüştür (Korkmaz Ekici, 2010: 286).

Yine Feminist sanatçılardan olan Gina Pane de Performans Sanatında örnekler vermiştir. “Ruh Hali” (1974) performansında, kollarında jilette kesikler oluşturan sanatçı, kendi bedenini kanatmıştır. Pane, bu eylemleriyle tarihteki kadın bedenine dair olan şiddete bir gönderme yapmaktadır.

Feminist Sanat üretiminin önemli bir bölümünü sanatçıların sanat tarihi ve geleneksel estetik değerlere, müzelerin koleksiyon politikalarına ve geçerli piyasa koşullarına yönelik yorumlarını, eleştirilerini, muhalif tavırlarını gündeme getiren yapıtlar oluşturmaktadır. Bu yapıtlarda modernist geleneğin erkek egemenliğine yönelik kadın sanatçıların başkaldırısı, erkek sanatçıların yapıtlarını parodik bir

biçimde, alaysı yöntemlerle yeniden üretimi şeklinde sergilenir... Kişisel ‘politik’ kılındığı bir yaklaşımlar bütünü olan Feminist Sanat, 1960 sonrası postmodern sürecin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Antmen, 2014: 244).

Beden sanatında öne çıkan isimlerden olan Sırp sanatçı Marina Abramovic de performanslarında, bedenin, psikolojik ve fiziksel kapasitesinin sınırlarını zorladığı performanslar gerçekleştirmiştir. Sanatçının bu doğrultuda gerçekleştirdiği çalışmalarına Ritim serileri, “Thomas’ın Dudakları” (1973), “Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı” (1975) ve “Balkan Barok” (1997) gibi çalışmaları örnek gösterilebilir. Bu çalışmalarında sanatçı, bazen şiddet dolu bazen acılı bazen de hayatına mal olacak kadar tehlikeli noktalara ulaşan performanslar ortaya koymuştur.

Sanatçı, ilk olarak 1973 yılında yaptığı “Thomas’ın Dudakları” isimli performansını, 2005 yılında, New York’taki R. Guggenheim müzesinde tekrar gerçekleştirmiştir. Performansını, baskı altında bulunan Sırp halklarının göstermiş olduğu direnişin gücüne ithaf eden Abramovic, performans sırasında çıplak bir vaziyette sahneye çıkmış, bal yiyip şarap içtikten sonra, karnına çizdiği yıldızın üzerinden jiletle geçmiştir. Ardından ayağına geçirdiği askeri botlarla eline bir baston almış, hoparlörden duyulan Rusça şarkı eşliğinde gözyaşı dökmüştür. Şarkının sonlanmasıyla buzdan yapılmış haç biçimindeki yatağa uzanan Abramovic, kendini kırbaçlamaya başlamıştır. Birkaç saat boyunca yinelenen bu eylemler kana bulanmış beyaz bir mendil ve baston üzerine bırakılmıştır (Farthing, 2012: 513).



Görsel 3.23. Marina Abramovic, “Yedi Basit Evler” Serisinde Yer Alan ve 2005’ Te Bir Tekrarını Yaptığı Thomas’ In Dudakları Adlı Performansından Bir Kare, 2005, R. Guggenheim Museum,

New York, ABD. Erişim Tarihi: 06. 09. 2019 <https://www.1millionwomen.com.au/blog/marina-abramovic-just-became-our-new-favourite-climate-change-activist/>.

Sterlac'ın, çıplak vaziyetteki bedenine kancalar geçirerek kendini astığı “Uzatılmış Beden”, Orlan'ın, bedenine estetik ameliyatlar aracılığıyla müdahalede bulunduğu gösterileri, Chris Burden'in “Ateş Et” (1971) ve “Mıhlанmış” (1974) gibi çalışmaları da Performans Sanatına dair verilen diğer örnekler arasında sayılabilir.

3.3.6. Enstalasyon

Enstalasyon, bir diğer adıyla yerleştirme, açık ya da kapalı alanlarla yapılabilen, izleyici katılımının temel gereklilik olduğu, geleneksel sanat eserlerinden farklı olarak belli bir mekân için oluşturulan, mekânının özelliklerini kullanarak bütün yönlerini araştırıp inceleyen, içinde bulunduğu mekânla ilişkili nesnelerin bir arada sergilendiği, dolayısıyla çevreden bağımsız sanat nesnesi içermeyen bir sanat türüdür. Terim, günlük konuşma diline 1960'ların sonuna doğru girmiştir (Yerleştirme Sanatı, Tarih Yok: 1-5. Paragraf).

Yerleştirmenin kökleri, sıradan günlük nesneleri sanat eseri olarak sunan Marcel Duchamp'ın (pisuvar) hazır nesnelere, “Mil Uzunluktaki İp” ve kömür torbalarını yere yığıdığı “1200 Çuval Kömür” gibi eserlerine, Kurt Schwitters'in Hannover'deki evinde yapmış olduğu “Merz” çalışmalarına dayanmaktadır.

1960 sonrası etkinlik kazanan Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Nesne Sanatı ile de yakın bir ilişki içinde olan Enstalasyon, 20. yüzyılın hemen tüm akımlarının ihtiyaç duyduğu yeni bir sanat biçimi olarak arayışlara alternatif oluşturmuştur. Arazi Sanatı, Yoksul Sanat, Video Sanatı ve hatta Gösteri Sanatı tarafından da kullanılan Enstalasyon, bir sanat türü olmaktan ziyade bir sergileme biçimidir. Bu sebeple bir iş ister Kavramsal Sanat ister Arazi Sanatı veya Video Sanatı kapsamına girsin, yerleştirme olarak da adlandırılabilir (Özayten, 2008: 1635).

Birçok akım ve hareket kapsamında sanatçılar tarafından farklı sergileme biçimleriyle kullanılan Enstalasyon; Yves Klein, El Lissitski, Cleas Oldenburg, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris, Mario Merz, Richard Long, Allan Kaprow, Name June Paik, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Roberth Smithson, Richard Wilson, Christo Ve Jeanne-Claude, Ilya Kabakov, Judy Chicago, Michael Landy, Ed Keinholz, Daniel

Buren, Michael Landy, Damien Hirst, Tracy Emin gibi sanatçılar tarafından verilen örneklerle günümüze kadar gelmiştir.

Amerikalı Feminist sanatçı Judy Chicago'nun "Akşam Yemeği Partisi" çalışması, Enstalasyon sanatına dair verilen örnekler arasında ele alınabilir.

Yerleştirmedeki üçgen masa ve otuz dokuz servis tabağının her biri, tarihteki bir kadın figürünün vajinasını temsil ederken, Chicago, tarihteki bir kadının başarılarını bu servis takımlarının her bir parçasıyla anmıştır. İlk kez San Francisco Museum Of Modern Art'a yerleştirilen "Akşam Yemeği Partisi" isimli çalışma, farklı mekânlarda sergilendikten sonra Brooklyn Museum'da, sürekli sergileneceği mekâna yerleştirilmiştir (Farthing, 2012: 505).



Görsel 3.24. Judy Chicago, "Akşam Yemeği Partisi", 1974-75, Ahşap, seramik, kumaş, metal, boya, 1463x1280x91.9. Erişim Tarihi: 07. 09. 2019 https://theartgorgeous.com/wp-content/uploads/2018/07/20180716_JudyChicago4_theartgorgeous.jpeg.

Çok sayıda kadın sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen Enstalasyonda, Chicago, kadınların ortak bir dava uğruna harcadıkları kolektif gayreti ortaya koymuştur. Tarih boyunca göz önünde bulundurulmayan pek çok önemli kadının anısını gündeme taşımayı hedefleyen sanatçının üçgen biçimli masası, kadın hareketlerine adanmış simgesel bir anıt olarak değerlendirilmiştir (Antmen, 2014: 241).

Galeri ve müzeler dışında da gerçekleştirilen Enstalasyonların en dikkat çekici örnekleri ise Christo ve Jean Claude tarafından verilmiştir. Sanatçıların ortak çalışması olan "Paketlenmiş Reichstag, Berlin" (1971- 95) isimli Enstalasyonda, Alman

parlamento binası, alüminyumlaştırılmış polipropilen ve ipe paketlenmiştir (Farthing, 2012: 505). Yerleştirme Sanatının özellikle kurulması, toplanması, taşınması ve alınıp satılmasının zor olmasının temeli, sanatın alınıp satılabilir metasal boyutuna karşı bir duruştan kaynaklanmaktadır diyebiliriz.



Görsel 3.25.Christo ve Jean Claude, “Paketlenmiş Reichstag, Berlin”, 1971- 95, Alüminyum yüzey ile polipropilen kumaş ve ip, Berlin, Almanya. Erişim Tarihi: 07. 09. 2019

[http://2.bp.blogspot.com/-](http://2.bp.blogspot.com/-BV7lLtZECgA/Tej9NjDOyOI/AAAAAAAAACp8/BXfxP0vGupE/s1600/christo_wrap_reichstag.jpg)

[BV7lLtZECgA/Tej9NjDOyOI/AAAAAAAAACp8/BXfxP0vGupE/s1600/christo_wrap_reichstag.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-BV7lLtZECgA/Tej9NjDOyOI/AAAAAAAAACp8/BXfxP0vGupE/s1600/christo_wrap_reichstag.jpg).

Kavramsal ve Minimalist sanatçı Daniel Buren de birçok Enstalasyon çalışmasına imza atmıştır. Ön plana çıkan çalışmalarından, “Buren’s Columns” çalışmasını, konu kapsamımızda örnek verebiliriz.

Daniel Buren, 1986 yılındaki bu çalışmasında, Paris’te bulunan Palais Royal’in büyük avlusundaki alanı ızgaraya bölerek kareler oluşturmuş ve her karenin orta kısmına alçak ve üç bin metre karelik yüksek dev sütunlar yerleştirmiştir. Sanatçının eseri, provokatif olarak değerlendirilirken, çağdaş sanat ve tarihi binaların bütünleşmesi üzerine ciddi tartışmalara neden olmuştur. Buren, Enstalasyonunda geleneksel sanat anlayışına bir gönderme yapmak için sarayı metaforlaştırılmış bir şekilde ele almıştır (Şenel Özayten, 2017: 3242).



Görsel 3.26. Daniel Buren, ‘Buren’s Columns’ (Buren’in Kolonları) Palais Royal, Paris, 1986.

Erişim Tarihi: 07. 09. 2019 https://abcplanet.com/wp-content/uploads/2009/06/BurensColumns_Paris.jpg

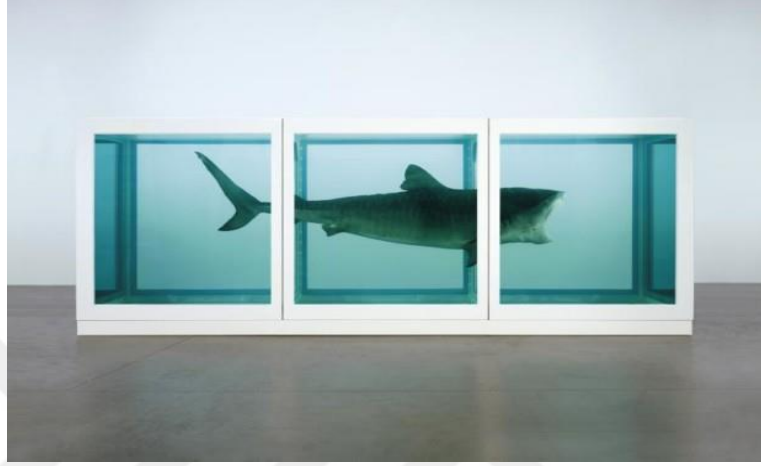
Yerleştirme sanatına dair verilen çarpıcı örneklerden biri de İngiliz ve Türk kökenli, güncel sanat içinde değerlendirilen Feminist sanatçı Tracy Emin’in, 1998 tarihli, tartışmalara konu olan “My Bed” isimli çalışmasıdır.



Görsel 3.27. Tracy Emin “My Bed”, 1998. Erişim Tarihi: 07. 09. 2019

http://1vze7o2h8a2b2tyahl3i0t68.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2015/03/tracy_emin_bed_3250138b.jpg.

Güçlü olduğu noktanın, sanat değil yaşam olduğunu düşünen Emin, bu yerleştirmesinde kirli bir çarşafı, külotu, çorapları, prezervatifi ve boş votka şişeleri gibi malzemeleri kullanarak dağınık bir yatak sergilemiştir. Sanatçının, okulu henüz 13 yaşındayken bırakması ve tecavüze uğraması, genel olarak tüm yapıtlarının temelini oluşturmuştur (Demirkol, 2008: 195-196).



Görsel 3.28. Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı”, 1991, Köpekbalığı, Cam, Meral, Silikon Ve %5 Formaldehit Çözelti, 217x543x180 Cm, Özel Koleksiyon. Erişim Tarihi: 07. 09. 2019 http://followtheart.info/kareff-Thu_3_14.html.

Genç İngiliz Sanatçıları arasında yer alan Damien Hirst de köpek balığı, inek, kuzu gibi ölü hayvanları kullanarak yaptığı çalışmalarıyla dikkat çekici enstalasyonlara imza atmıştır. Sanatçı, bu tür kompozisyonlarıyla ölüm temasını irdelemektedir. Hirst, son yıllardaki eserlerinde, değerli taşları kullanarak sanat eserinin değerini belirleyen kriterleri eleştirel bir şekilde sorgulamaktadır (Antmen, 2014: 281).

“Yerleştirme” (enstalasyon) türünde farklı nesnelerin birbirinden kopuk olarak mekan içinde yerleştirilmesiyle oluşturulmuş sanat türlerini anlamak ve yorumyabilmek için Nicolas Bourriaud’ ya göre “ilişkisel” estetiğe başvurmak gerekir. İlişkisel estetik tek bir nesneye odaklanarak değil, bir sanat yapıtını oluşturan farklı nesnelerin mekân içinde birbirleriyle kurdukları farklı ilişkilere göre anlam kazanan estetik bir yaklaşımdır. Bourriaud’ ya göre “performans” ya da “enstalasyon” gibi yeni tür sanat işlerinde seyirciye daha büyük bir anlam üretme işi düşmektedir. Bourriaud’ ya göre, gösteri kültürü insanlara her şeyi hazır veren ve algıyı tembelleştiren bir kültürdür. Halbuki enstalasyon gibi yeni işler tersine seyirciyi bir sanatçı gibi hareket etmeye zorlamaktadır. Aynı zamanda ilişkisel estetik, algının zamansal sürecini de bir nitelik olarak belirler (Erzen, 2016: 103).

“Şahiner, ilişkisel estetik üzerine şu sözleri dile getirmiştir:

İlişkisel estetik, özünde “sanatsal uygulamalardaki insanlararası ilişkilere odaklanmış bir iddiadır. Dolayısıyla sanatçılardan, sosyalleşme modelleri oluşturmak adına kamuoyuna yaklaşımlarını alabildiğine açık biçimde iletlemelerini talep eder”. Bourriaud’ a göre bugün modernizmle yürütülen savaşımında, sanat yapıtı salt bir form algısı ya da ütöpik bir gerçekliğe dayanmaktan ziyade, belirli yaşam tarzları ve eylem biçimleriyle ele alınabilecektir (Şahiner, 2015: 121- 122).

3.3.7. Video Sanatı

1950’lerde doğan video sanatı, bir kitle iletişim aracı olarak televizyonun etkinliğinin artması, gelişen teknoloji ve sağlanan kolaylıklara paralel olarak, taşınabilir video araçlarının üretilmesiyle ortaya çıkan bir sanat türüdür. 20. yüzyıl sanatına yepyeni bir boyut kazandıran Video tekniğini kullanan sanatçıların her biri, kendine has yorumlar gerçekleştirmişlerdir. Elektronik alandaki yeni imkânlar ve gelişmeler doğrultusunda çeşitlilik kazanan ve çok boyutlu bir yapıya sahip olan Video Sanatı adı altında değerlendirilen sanat eserleri, dans, müzik, gösteri ve tiyatro gibi diğer sanat dallarıyla beraber yorumlanarak disiplinler arası bir özellik gösterir. 1960’lı yıllarda video tekniğine başvuran sanatçılar, televizyonu yeni bir görsel estetiğin temsilcisi olarak değerlendirmişlerdir. Bu doğrultuda, çalışmalarını televizyonlar aracılığıyla daha çok izleyiciye ulaşıarak gösterebileceklerini ve sanatı bu çizgide radikal bir şekilde demokratikleştireceklerini düşünmüşlerdir. Fluxus akımının önde gelen isimlerinden olan Gerge Maciunas ve John Cage gibi sanatçılar, video tekniğinin rastlantıları belgeleyen niteliğini, güncel hayata ait üç boyutlu nesnelerle beraber yorumlamış, anarşik bir kolaj estetiği üzerine dikkat çekmişlerdir. Video Sanatının öncülleri kabul edilen Name June Paik ve Volf Vostell, video tekniğinin anlatım imkânlarını ve boyutlarını değişik deneylerle ortaya çıkararak bağımsız bir yaratım alanı bulmuşlardır (Sönmez, 2008: 1592).

Sanatçının önemli çalışmalarından biri, “Tv Çellosu ve Gözlükleriyle Charlotte Moorman” isimli video yerleştirmesidir. Üç televizyondan oluşan bu yerleştirmede, ilk televizyonda çellocu Moorman’ın canlı performansı gösterilmiştir. İkincisinde diğer çellocularla gerçekleştirilen bir video kolajı sunulurken, üçüncüsünde aralıklı olarak kesilen bir televizyon yayınına yer verilmiştir. Moorman ise bu sırada Paik’in üç farklı

tv ekranını, elektronik sesler çıkaran bir müzik aletine çevirerek çellosunu çalmıştır (Farthing, 2012: 528).



Görsel 3.29. Name June Paik, “Tv Çellosu ve Gözlükleriyle Charlotte Moorman”, 1971. Erişim Tarihi: 09. 09. 2019 <https://musicologistblog.files.wordpress.com/2012/11/nam-june-paik-tv-cello-1971.jpg>.

Paik’in, dikkat çekici çalışmalarından biri olan “Electronic Superhighway” isimli büyük boyutlu çalışmasında da birbirinden farklı görüntüleri bir araya getirerek birleştirdiği ve çoğalttığı görülmüştür. Sanatçının bu kullanımıyla video tekniğini bir tür kolaj mantığı olarak ele aldığını söyleyebiliriz.



Görsel 3.30. Nam June Paik, “Electronic Superhighway” 1974, Video Yerleştirme. Erişim Tarihi: 09. 09. 2019 <https://external-preview.redd.it/8brMsCL7q4I31BfygJC3DD0MQUd-j0fj9KYVjP4DNDg.jpg?auto=webp&s=2d29e18412b8356e8562df4ec7e955d0bdf27391>.

Video yüzeyini üç boyutlu heykelvari tuvallere çeviren Paik, soyut ve somut arasında bir göstergesel çeşitliliği içermeyerek, bilişim döneminin sunduğu imkanları birbirine entegre edip karışım yaptığı yeni bir estetik yaklaşım üzerinde durmaktadır (Şahiner, 2013: 46).

1970’lerle birlikte Kavramsal Sanat dâhilinde gerçekleştirilen çalışmalarda da kullanılmaya başlanan Video Sanatının önemli temsilcileri arasında Bruce Nauman, Vito Acconci, Bill Viola ve Dan Graham gibi sanatçıları örnek verebiliriz.

Çalışmalarında lirik bir anlayış hâkim olan Bill Viola, Hieronymus Bosch’un, İsa’nın başına dikenli taç giydirilmesi ve Romalı askerler tarafından dalga geçildiği konusunu işleyen "Christ Mocket/Alaya Alınmış İsa" adlı tablosunu konu alarak, "The Quintet of the Astonished" isimli videosunu yapmıştır. Videoda, tablo karşısında duyulan acılı ve üzgün hisleri, beş kişi mimik ve hareketleriyle dile getirirken, kişinin ruh hali yansıtılmıştır. Nauman da Wittgenstein’in sözcük oyunlarından yararlanarak "Bana Yardım Et, Beni Yarala Sosyoloji; Beni Besle, Beni Ye, Antropoloji" adlı videosunu gerçekleştirmiştir (Demirkol, 2008: 181- 182).



Görsel 3.31. Bill Viola, "Hayret eden Beşli", 2000. Erişim Tarihi: 09. 09. 2019
<http://amicsliceu.com/es/visita-a-lexposicio-bill-viola-miralls-de-linvisible/>.

Arazi Sanatı, Oluşumlar, Pop Sanat, Minimalist Sanat, Performans Sanatı gibi çağdaş sanat akımlarının da video tekniğinin belgeleyici niteliğinden yararlanarak çalışmalar yaptıkları gözlenmiştir.

SONUÇ

Sanat, sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik alt yapı kurumunun en önemli üst yapı kurumlarından biridir. Onun bu karakteri, tarih boyunca üzerinde en çok durulan ve en çok fikir/kuram üretilmesine yol açan önemi nedeniyledir. Tarihsel süreç içerisinde, toplumlardaki alt yapı kurumları değişime uğradıkça, tedrici olarak alt yapıya bağlı üst yapı kurumları da (din, felsefe, hukuk, sanat, edebiyat, ahlak, adet ve töreler vb.) değişime uğramışlardır. Bu değişimin en gözle görülür olanı, sanat ve estetizm alanındaki yaratım ve üretimlerdir.

Sanat yapıtlarına bakarak, toplumların geçirdiği evrimi anlayıp yorumlamak mümkündür. Çünkü sanat, değişen ve gelişen dünyaya, topluma, tarihsel neden sonuçlara paralel olarak sürekli bir değişim geçirmiş ve bugüne değin gelerek varlığını sürdürmüştür. Sanatta önemli bir kavram olan, birçok düşünürün, kuramcının ve sanatçının kendi tarihsel koşulları içerisinde üzerine teoriler geliştirdiği estetik konusu da tıpkı sanat gibi bu değişimlerden etkilenmiş (kültürel, politik, sosyolojik, dini, ahlaki, ekonomik, teknolojik, psikolojik, felsefi unsurların da etkisiyle) sınırlarını genişletmeye devam ederek değişim göstermiştir.

Estetik konusu, yüzyıllar boyunca sanat alanında başat kavramlardan biri olarak görülmüş ve sanatla birlikte gelişim göstererek daima etkileşim içinde olmuştur. Bu sebeple, sanatın değişimine neden olan tarihsel gelişme ve sonuçların yanı sıra, estetik konusundaki her türlü dönüşüm ve gelişim de sanatı ve sanatçıları etkileyerek yeni arayışlara yol açmış ve sanatsal üretimlerdeki etkisini göstermiştir. Bu bağlamda resim sanatındaki akımlara baktığımızda, kendi dönemindeki koşullara göre her akım veya eğilim, bunların etkisiyle birbirinden farklı, kendine has bir estetik algısı ortaya koymuştur.

Geliştirilen estetik normlar, tarihsel koşulların, düşünürlerin ve kuramcılarının etkisiyle zaman içerisinde değişerek şekillenmeye devam ederken, bu süreçteki ilk radikal dönüşümler, Modern Sanattaki üretimlerde kendisini göstermiş ve sanattaki estetik değerlerin ilkelerinde kırılmalar başlamıştır. Modernizme kadar, çoğunlukla güzel, iyi, yüce gibi kavramlarla ilişkilendirilen sanattaki estetik, Modernizmle birlikte artık sanatın güzellik kadar çirkinliği de yansıtabileceğini göstererek, asil, soylu ve yüce kadar aşağı, sıradan ve basit olana da dikkat çekmeye başlamıştır. Bu noktada artık

izleyicinin estetik olarak görsel hazzı ve beğenisi geri plana çekilirken, sanatçının, hislerini ve düşün evrenini ne denli sanat yapıtına aktardığı önem kazanmaya başlamıştır. Ardından 1900'li yılların başında, Fransız sanatçı Dadaist Marcel Duchamp'ın, sıradan günlük hazır yapıtları başlı başına bir sanat eseri olarak önermesiyle sanat eseri statüsüne yükseltmesi, sanat yapıtının formundan ziyade kavramı ve fikri ilk plana alması, sanattaki ve yapıtındaki estetik normları yıkarak, sanat ve sanat eseri kavramına dair sorgulamaları gün yüzüne çıkarmış ve sanatta devrim yaratan bir eylem gerçekleştirmiştir. O güne dek olan her türlü estetik normu reddeden Duchamp'ın ardından sanat, artık estetikten bağımsız olarak bir kavramsallaşma süreci içerisine girmeye başlamıştır. Bu noktada sanatta yepyeni bir sayfa açan Duchamp'ın bu tavrı, ondan sonra gelen sanatçılara öncül olurken, her türlü estetik kaygıdan arınarak fikirlerini ve ideallerini sanat eserlerine aktaran sanatçılar, git gide özgürleştikleri pek çok farklı ifade yolları geliştirmiştir. Bu sebeple 20. yüzyıl sanatının gelişimi ve estetik algısının izleri, Duchamp'tan kaynağını alarak onun ekseninde şekillenme göstermiştir. Artık sanatta 20. yüzyılın sonlarına doğru estetik arayışlar ortadan kalkmış, sanatta fikir ve kavram başat bir öge konumuna gelmiştir. Öyle ki sanatçılar, fikir ve kavramı yansıtmak uğruna, o güne değin sanatta tabu kabul edilen veya değerlendirilen her şeyi yerle bir ederek, sanattaki görsel haz ve deneyime hitap eden her türlü nesneyi sanat eserinden dışlamıştır. Bu bağlamda kimi zaman günlük hayatın içindeki sıradan nesneler, buluntu ve atık malzemeler, hazır nesneler, metinler, kimi zaman sanatçıların kendi bedenleri sanat malzemesine dönüşerek, yer yer izleyicinin de dâhil olduğu oluşumlar, gösteriler, performanslar, enstalasyonlar, videolar vb. sanatsal etkinlikler ön plana çıkmıştır. 1960 ve sonrasında görülen bu tür sanatsal etkinliklerde, genel olarak izleyiciyi düşündürmek, bazen olumsuz hisler uyandırarak onu rahatsız etmek, yer yer iğrendirmek veya göz ardı edilen olguları gün yüzüne çıkararak bunlarla yüzleştirmek ön planda olmuştur. Çünkü kavramsallaşan sanatta önemli olan nokta, izleyiciyi estetik olarak görsel hazzı ve deneyime doyurmak değil, zihinsel bir yolculuğa çıkararak sorgulama içerisine girmesi ve düşünsel bir çıkarıma erişmesidir. Tek bir anlayış veya eğilim altında sınırlandıramayacağımız Kavramsal sanat, birbirinden farklı birçok ifade yöntemi geliştirmiş, çeşitli eğilimlerle, oluşumlarla, pek çok formu özünde barındırarak günümüze kadar gelmiştir. Kendine has sorgulama tarzıyla alışlagelen her türlü tabuyu yerle bir eden Kavramsal Sanat ve kapsamındaki oluşumlar, anti estetik bir tavırla,

sanatın ve sanat nesnesinin metasal değerine, fetişleştirilmesine, müze ve galerilerce sınırlandırılmasına, her türlü yüksek sanat ve alçak sanat ayrımına karşı durarak, sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulamış ve sanatın işlevine dair farklı açılımlar getirmiştir. Buda sanat tanımının dönüşümünde, yepyeni kavramların gün yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Bu bağlamda bir zamanlar sanat ve sanatçı için vazgeçilmez bir olgu olarak görülen Estetik konusu, 1960 ve sonrası Batı sanatında önemini yitirerek saf dışı bırakılmış ve sanatın estetik olma, görsel hazza ve deneyime hitap etme gibi yükümlülükleri ortadan kaldırılmıştır.

Estetik içerisinde yer alan güzel ve ona tezat olarak çirkinlik konu bakımından sanatın içerisinde yer alarak işlenebilmektedir. Özellikle bugün günümüz sanatına baktığımızda çirkinliğin estetiği söz konusudur. Artık sanat anlayışındaki durum, sanatın çirkinleştiği kadar ön planda olan, bayağı hisleri betimlediği ölçüde başarılı kanısına varılan bir noktaya varmıştır. Bugün sanatın estetik olarak güzel olma, sanatçının ise eseriyle izleyicide güzel ve iyi hisler uyandırma gibi bir zorunluluğu kalmamıştır. Sanat konusu içerisine güzel ve çirkin olan herşeyi alabilir. Sanat için mutlak güzel ve mutlak çirkin gibi değerler bulunmaktadır. Çünkü sanatta ve sanatsal yaratılarda asıl önemli olan, sanatçının iletmek istediği düşüncüyü en iyi şekilde aktarıp ortaya koyması ve izleyiciye yeni bir bakış açısı sunmasıdır. Bu noktada konunun güzel ve çirkin olması önem arz etmemektedir. Hatta bazen özellikle çirkinliğin ortaya konması anlatılmak istenen olgunun güçlendirilmesinde çarpıcı bir yol olarak seçilebilir. Sanatın ve sanatsal yaratıların estetik olarak salt güzelliğe ve beğenilmeye ihtiyacı yoktur. Çünkü sanatın estetik ve güzelliğin çok daha ötesinde bir karşılığı bulunmaktadır.

Ayrıca sanatta ele alınan konunun estetik olarak güzel bir dille ortaya konması, özellikle bugün yaşadığımız çağ bakımından düşünüldüğünde de zor görünmektedir. Günümüzde sanat için herhangi bir estetik normun gerekliliği, tartışmaya açık bir konudur. Nitekim bazı olgu ve gerçeklerin sanata aktarılmasının estetik olarak güzel bir dille ifadesi pek mümkün görünmemektedir. Öyle ki içinde yaşadığımız dünyada gerçekleşen kıyımlar, sosyal ve kültürel baskılar, doğaya, insana -özellikle kadına, çocuğa ve hayvana- yönelik şiddet ve istismarları yaygın olarak kabul gören güzel bir çerçevede aktarmak oldukça zor görünmektedir. Bu noktada asıl önemli olan nokta, ister sanatsal ister estetik yaratımda-üretimde kullanılan dil olsun, kullanıldığı çağın ve

toplumun duygu ve düşün evrenine, gelişmelerine, gerçeğine hitap etmekle yükümlüdür. Burada da işin içine felsefe, ideoloji, sosyoloji, psikoloji, politika gibi konularda yaratılan kuramlar devreye girmektedir. Çünkü sanat, sanatçı ve sanatsal yaratılar, şu ya da bu şekilde yukarıda belirtilen disiplinlerden yararlandığı ve etkilendiği ölçüde amacına ulaşabilir.

Sonuç olarak yeryüzünde insanlar ve insanlık var olduğu müddetçe, sanatın ve sanatçının yaratış ve üretiliş süreci devam edecektir. Mağaralara avladıkları hayvanları resmeden ilkel insandan, yıldızlara çıkan çağdaş insanlara dek sanat, tıpkı insan gibi, belki insandan daha hızlı değişime uğrayarak -ki bilimsel gelişmeler de buna işaret etmektedir- varlığını sürdürmeye devam edecektir. Sanatın bu değişimine ve gelişimine paralel olarak, sanatta başat bir kavram olan estetik konusunda sürekli bir dönüşüme tabi olacağı kaçınılmaz görünmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, M. (2012). *Biçimin Serüveni*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.
- Antmen, A. (2014). *20.Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Çev.: Zeynep Rona). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Ayaydın, A. (2016). *Çeşitli Yönleriyle Çağdaş Sanat Akımları*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Bal, M. (2011). *Geleneksel Estetik Anlayışın Bir Eleştirisi Olarak Adorno'nun Estetik Teorisi*, Sosyal Ve Beşeri Bilimler Dergisi, 1 (71-72). Erişim Tarihi: 27.03.2019. http://www.sobiad.org/ejournals/dergi_sbd/arsiv/2011_1/07metin_bal.pdf
- Barret, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (Çev.: Esra Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Castelli, P. (2013). *Rönesans Estetiği*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Cauquelin, A. (2005). *Çağdaş Sanat*. (Çev.: Özlem Avcı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Celikkan, Ş. (2017). *Sigmund Freud'da Yaratmanın Psikolojisi: Psikanalitik Sanat*, Sosyal Bilimler Dergisi, 11 (222). Erişim Tarihi: 15.03.2019. file:///c:/users/acer/downloads/sigmund_freudda_yaratmanın_psikolojisi_p.pdf
- Çağdaş Sanata Varış 61, Modernizm. (2014). <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-61-modernizm1/> Erişim:10.07.2019
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev.: Zeynep Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (1997).
- Danto. C. A. (2014). *Sanat Nedir*. (Çev.: Zeynep Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Dede, B. (2018). *Geleneksel Sanatın Yeniden Dizaynı Empresyonizm*, Ulak Bilge, 31 (1724). Erişim Tarihi: 06. 05. 2019. <http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1542794070.pdf>
- Dellalolu, Besim F. (2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Demirkol. V.C. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Doğan, M. H. (2001). *Estetik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları

Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi*. (Çev.: Ali Cevat Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitap.

Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. (Çev.: Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Bersbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan). İstanbul: Doğan Kitap.

Erinç, S. M. (2004). *Sanatın Boyutları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Erzen, J. N. (2008). “Avantgarde”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt I. İstanbul: Yem Yayınları.

Erzen, J. N. (2008). “Bacon”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt I. İstanbul: Yem Yayınları.

Erzen, J. N. (2008). “Gerçekçilik”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt II. İstanbul: Yem Yayınları.

Erzen, J. N. (2008). “Yeni-Gerçekçilik”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt III. İstanbul: Yem Yayınları.

Erzen, J. N. (2008). “Yoksul Sanat”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt III. İstanbul: Yem Yayınları.

Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.

Farago, F. (2017). *Sanat*. (Çev: Özcan Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev.: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu). Çin: Hayalperest Yayınevi.

Fineberg, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat*. (Çev.: Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Germaner, S. (2008). “Barok Üslup”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt I. İstanbul: Yem Yayınları.

- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Harrison, C. Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram*. (Çev.: Sabri Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.
- Hodge, S. (2013). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz?* (Çev.: Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945- 2017*. (Çev: Firdevs Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Housefield, James (2002). “*Marcel Duchamp’s Art And The Geography Of Modern Paris*”, (Marcel Duchamp’ın Sanatı ve Modern Paris’in Coğrafyası). (Çev.: Ayşe Önuçak Bozdurgut), *Geographical Review*, Sayı: 92, 477- 502. Erişim Tarihi:10.08.2019. https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986#_edn38
- Hünler, H. (1998). *Estetik’ İn Kısa Tarihi*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- İnankur, Z. (2008). “Romantizm”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt III. İstanbul: Yem Yayınları.
- İnankur, Z. (2008). “Yeni- Klasikçilik”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt III. İstanbul: Yem Yayınları.
- İpşiroğlu, N. İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (Çev.: Aziz Çalışlar). Ankara: İmge Kitabevi.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza -Geleneksel'den Modern'e-*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Korkmaz Ekici, F. D. (2010). *Dada’dan Günümüze Plastik Sanatlarda Anti-Estetik Form Olarak Beden*. (Sanatta Yeterlik Eser Metni). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (Çev.: Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.

Lynton, Norbert (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş). Çin: Remzi Kitabevi.

Minor, V. H. (2017). *Sanat Tarihinin Tarihi*. (Çev.: Cem Soydemir). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Mona Lisa. (Tarih Yok). Mona Lisa-Leonardo da Vinci <https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-mona-lisa> Erişim: 03. 05. 2019

Neo-dada. (Tarih Yok). 1. Paragraf). <https://www.wikiwand.com/tr/Neo-dada> Erişim: 30. 07. 2019

Özayten, N. (2008). “Yerleştirme”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt III. İstanbul: Yem Yayınları.

Özayten, N. (2008). “Kavramsal Sanat”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt II. İstanbul: Yem Yayınları.

Ragon, Michel (2009). *Modern Sanat*. (Çev.: Vivet Kanetti). İstanbul: Hayalbaz Yayınevi.

Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. (Çev.: Nusin Asgari). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Rona, Z. (2008). “Fovizm”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt III. İstanbul: Yem Yayınları.

Rona, Z. (2008). “Rokoko”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt III. İstanbul: Yem Yayınları.

Rona, Z. (2008). “Dada”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt I. İstanbul: Yem Yayınları.

Rona, Z. (2008). “Dışavurumculuk”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt I. İstanbul: Yem Yayınları.

Rona, Z. (2008). “Fluxus”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt I. İstanbul: Yem Yayınları.

Rona, Z. (2008). “İzlenimcilik”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt II. İstanbul: Yem Yayınları.

- Rona, Z. (2008). “Kübizm”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt II. İstanbul: Yem Yayınları.
- Rona, Z. (2008). “Simgecilik”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt III. İstanbul: Yem Yayınları.
- Rona, Z. (2008). “Soyut-Dışavurum”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt III. İstanbul: Yem Yayınları.
- Sağlam, F. (2015). *Kavramsal Sanat ve Felsefesi Bağlamında Sanat Eğitimi*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 21 (434). Erişim: 07.08.2019. http://www.asosjournal.com/index.jsp?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=861069454_900%20firdevs%20saglam.pdf&key=33427
- Sembolist. (2016). Resimde Sembolizm. 1-10. Paragraf). <https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/resimde-sembolizm/19217> Erişim Tarihi: 23. 05. 2019
- Soğancı, İ. Ö. & Aydoğan E. B. (2014). *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Ders Notları*. Erişim Tarihi: 24.03.2019. <http://www.ozgursoganci.com/wp-content/uploads/2013/04/sanat-felsefesi-tam-metni-20141.pdf>
- Sönmez, N. (2008). “Video Sanatı”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi* Cilt III. İstanbul: Yem Yayınları.
- Su, S. (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Şahin, H. (2016). *Modern Sanatta Geleneğin Reddi*, Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi. Erişim Tarihi: 19. 04. 2019 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275271>
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şan, Ö. (Tarih Yok). Andy Warhol Sözlüğü. 2. Paragraf). <http://masadergi.com/andy-warhol-sozlugu/> Erişim: 30. 07. 2019

Şenel Özeyten, İ. (2017). *Günümüz Mekânsal Algılar Bağlamında Sanatçı Atölyeleri ve Daniel Buren'in Sergileme Pratikleri*, İdil Dergisi, 39 (3242). Erişim Tarihi:07.09.2019. <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1511942847.pdf>

Şengül, E. (2013). *Dilbilimsel Kavramsalcılıkta Anti-Görsel Deneyim ve Anti-Estetik Haz: Joseph Kosuth*, İdil Dergisi, 8 (7-12). Erişim Tarihi:15.08.2019. <http://idildergisi.com/makale/pdf/1367311109.pdf>

Timurluoğlu, V. (2013). *Estetik*. İstanbul: Berfin Yayınları.

Tunalı, İ. (1973). *B. Croce Estetik' ine Giriş*. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Tunalı, İ. (1979). *Estetik*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2008). “Estetik”. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopesidi Cilt I*. İstanbul: Yem Yayınları.

Tunalı, İ. (2010). *Estetik Beğeni Çağdaş Sanat Felsefesi Üzerine*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (1983). *Dünya Sanat Tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Turani, A. (2003). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Whitham, G. Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev.: Tufan Göbekçin), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Wilde, O. (2008). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil Estetik ve Etik Üzerine*. (Çev.: Esin Soğancılar-Kaya Genç Fatih Özgüven -Türker Armaner). İstanbul: İletişim Yayınları.

Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (Çev.: Ahmet Cemal). İstanbul: Hayalperes Yayınevi.

Yerleştirme Sanatı. (Tarih Yok). http://www.wikiwand.com/tr/Yerle%C5%9Firme_sanat%C4%B1

Erişim Tarihi: 07.09.2019

Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yoko Ono. (Tarih Yok). <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/may/18/yoko-ono-s-cut-piece-explained/> Erişim:06.09.2019

Zeytinoğlu, E. (2012), *Güzel Kavramı 18. Yüzyılda Mı Keşfedilmişti?* Sanat ve Tasarım Dergisi. Erişim Tarihi:05.04.2019. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1213>

Ziss, Avner (1984). *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik*. (Çev.: Yakup Şahan). İstanbul: De Yayın Evi.

Ziss, Avner (2009). *Estetik, Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. (Çev.: Yakup Şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gizem Bengisu ALKAN
Doğum Yeri ve Tarihi	Erbaa, 1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	2017, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Fakülte Birincisi.
Yüksek Lisans Öğrenimi	2019, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı.
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	2014 “Erzurum Tabyaları Resim Sergisi” Erzurum 2017 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Mezuniyet” Sergisi Erzurum 2017 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “15 Temmuz Baskı-Resim” Sergisi Etkinliği. Erzurum 2017 Altınbaş Üniversitesi “Üniversitelerarası Kurul Sanat Dalları Eğitim Konseyi VIII. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakülteleri Derece Mezunları Sergisi” İstanbul
İş Deneyimi	
Stajlar: Aşık Yaşar Reyhani Ortaokulu, Erzurum/Palandöken	
İletişim	
e-posta adresi	: gbengisualkan@gmail.com