



**RESİM SANATINDA MODERNİZM AKILCILIĞI VE POSTMODERN
YÖNELİMLER**

Doğın Yıldırım Erdem

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

2019

**T.C.
TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**RESİM SANATINDA MODERNİZM AKILCILIĞI VE POSTMODERN
YÖNELİMLER**

Doğan Yıldırım ERDEM

**RESİM ANASANAT DALI
DANIŞMAN: DOÇ. DR. MUSTAFA CEVAT ATALAY**

**TEKİRDAĞ-2019
Her hakkı saklıdır**

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım Yüksek Lisans Tezinin çalışmasının bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığını taahhüt ederim.



10/05/2019

Doğan Yıldırım ERDEM

T.C.
TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Doğan Yıldırım Erdem tarafından hazırlanan “Resim Sanatında Modernizm Akılcılığı ve Postmodern Yönelimler” konulu YÜKSEK LİSANS Tezinin Sınavı, Namık Kemal Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Öğretim Yönetmeliği uyarınca 10 Mayıs 2019 Cuma günü saat 14.00’da yapılmış olup, tezin KABUL EDİLMESİNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Jüri Başkanı:		Kanaat:	İmza:
Üye:		Kanaat:	İmza:
Üye:		Kanaat:	İmza:

Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu adına

...../...../20.....

Prof. Dr. Rasim YILMAZ

Enstitü Müdürü

ÖZET

Kurum, Enstitü, : Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,

ABD : Resim Anasanat Dalı

Tez Başlığı : Resim Sanatında Modernizm Akılcılığı ve Postmodern Yönelimler

Tez Yazarı : Doğan Yıldırım Erdem

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Mustafa Cevat Atalay

Tez Türü, Yılı : Yüksek Lisans Tezi, 2019

Sayfa Sayısı : 106

Postmodernizm, modernizmin akılcı yaklaşımlarının toplumlarda yaratmış olduğu hayal kırıklıklarına karşı insanların vermiş oldukları tepki olarak ikinci dünya savaşından sonra doğmuş yaşantısal, kültürel, sanatsal durumların bir özeti olarak ele alınmaktadır.

Çağın yarattığı hız unsuru içinde toplulukları modernizmin önerdiği olması gereken idealler içinde tutmanın bir imkânının kalmadığı görülmektedir. Postmodernizm olanın çeşitliliğinin bir ardılığı, insan topluluklarının irrasyonel durumlarını da içeren yaşamlarıyla bir varoluşu önermektedir.

Bu durum doğal olarak modernite ve onun en belirleyici özelliği olan akıl ile de bir hesaplaşmayı beraberinde taşımaktadır.

Postmodernizm eleştiri gücünü modernizmin ortaya koymuş olduğu bütün maddi manevi kültürel kalıplardan alarak tekrar ona yöneltmektedir. Bu eleştirisel bakış yer yer bir reddediş hali de alabilmektedir.

Artık büyük anlatılar devri yerini yerel olan küçük anlatılar ile paylaşmak zorunda kalmıştır. Olması gerekenin değil, olanın sanata katılımı, süreci oluşturmaktadır.

Postmodern düşünce; görüntü yayımının, iletişim araçlarının, ulaşım çeşitliliğinin ekonomik globalizasyonun hızı ile ilgili yaratmış olduğu sorunlara insani bir çözüm olarak önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Akılcılık, Modern, Postmodern, Sanat.

ABSTRACT

Institution, Institute, : Tekirdağ Namık Kemal University, Institute of Social Sciences,

Department : Art Painting Department

Title : Modernist Rationalism and Postmodern Tendencies in the Art Painting.

Author : Doğan Yıldırım Erdem

Adviser : Assoc. Prof. Mustafa Cevat Atalay

Type of Thesis, Year : Master's Thesis, 2019

Total Number of Pages : 106

Postmodernism is dealt with as a summary of the experiential, cultural, artistic circumstances which were born after the Second World War in response to the disillusionments, which the rationalist approaches of modernism created in societies.

It is seen that there remains no possibility of keeping the societies within the boundaries of the ideals suggested by modernism in the speed factor the period has created.

Postmodernism suggests co-existence of the diversity of the here, existence of the lives of human societies also inclusive of their irrational circumstances.

This case naturally needs to settle with the modernity and also with its most important feature, the reason.

Postmodernism, getting its strength of criticism from the material and moral cultural patterns produced by modernism, redirects it again to modernism. This critical point of view may take the form of rejection in places.

Now, the grand narratives have had to share its field with the local and modest ones. The share of the existent in art, not the supposed, is setting the course.

Postmodern thought is suggested as a humanistic solution to the problems created in connection with the speed of image broadcasting, communication instruments, transport diversity and economic globalization.

Key words: Rationalism, Modern, Postmodern, Art

ÖNSÖZ

Başta Resim Ana Bilim Dalını açarak yüksek lisans yapabilmemizin alt yapısını sağlayan üniversite rektörlüğüne; her türlü bilgi ve donanımıyla, bizlerin iyi birer yüksek lisans öğrencisi olmamız için sabırla yardımlarını ve desteğini eksik etmeyen, her konuda yol gösterici rehberliği ile yanımızda hissettiğimiz danışmanımız, Bölüm Başkanımız Doç. Dr. Mustafa Cevat ATALAY' a teşekkürlerimi sunarım.

Bu eğitimimi yapabilmem için hiçbir yardımdan kaçınmayan, çalıştığım kurum Güzel Sanatlar Lisesi idarecilerine, Ayrıca hayatın her alanında olduğu gibi yüksek lisans yapabilme çabalarımda da her türlü yardımı yaparak beni yüreklendiren, yoğun çalışmalarım süresince huzur ortamını sağlayan eşim Mukadder ERDEM' e sonsuz şükranlarımı sunarım.

Doğan Yıldırım ERDEM

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
TANIMLAR VE KAVRAMLAR.....	ix
RESİMLER LİSTESİ	x
1.BÖLÜM:	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Alt Problemler.....	1
1.3. Çalışmanın Önemi	1
1.4. Çalışmanın Yöntemi	1
2. BÖLÜM:	2
KAVRAMSAL ÇERÇEVE	2
2.1. Modern.....	2
2.2. Modernizm.....	2
2.3. Modernite.....	2
2.4. Postmodern	3
2.5. Postmodernizm	3
2.6. Postmodernite	3

2.7. Akılcılık (Rasyonalizm).....	3
2.8. Aydınlanma.....	4
3. BÖLÜM:	5
UYGULAMALAR ÜZERİNE BULGULAR VE YORUMLAR	5
3.1. Modernizm Tarihçesi	5
3.2. Modernizm ve Akılcılık.....	6
3.3. Modern Resimde Akılcılık.....	22
3.4. Postmodern Yönelimler	50
3.5. Görsel Sanatlar ve Postmodernizm.....	58
3.6. Postmodern Ressamlar.....	76
SONUÇ	84
KAYNAKLAR	87
İNTERNET KAYNAKÇASI	90
RESİMLER/ KAYNAKÇA	91

TANIMLAR VE KAVRAMLAR

Avangard: *“Lafzen bir ordunun öncü birliğini tanımlayan, fakat yirminci yüzyılın başlarından itibaren mecazi olarak sanat teorisi ve politika felsefesinde, seçkinlerin politik veya kültürel önderliğine işaret eden Fransızca terim “ (Cevizci, 2003: 45)*

Kartezyen: *“Genel olarak modern felsefenin kurucusu diye bilinen Descartes ya da onun öğretilerini benimseyenler tarafından başlatılan felsefe akımı” (Cevizci, 2003: 224).*

Determinizm: Herhangi bir varlığı meydana getiren dış ve iç etkilerin o varlığı oluşturmaları. Klasik felsefede bir çeşit nedensellik olarak kullanılmaktadır.

Eklektisizm : Farklı felsefi veya sanat sistemlerinden alınan unsurların yeni bir sistem içinde yeniden kullanılmasıdır. Sanattaki farklı çağ ve üsluplardan seçilip devşirilen unsurların yeni bir tasarım, ürün ya da düşünce akımı oluşturmak için ele alınması olgusunu ifade eder.

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No:

Resim- 1 Claude Monet, <i>İzlenim-Gün Doğumu</i> , ...	24
Resim -2 Roger Hilton, <i>isimsiz</i>	25
Resim -3 Umberto Boccioni, <i>Ruh Durumları</i>	29
Resim-4 Paul Cézanne, <i>Yıkananlar</i> , ...	30
Resim -5 Vasili Kandinski, <i>Doğaçlama 8 İçin Çalışma</i> , ...	31
Resim-6 Mondrian, <i>Siyah, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Grili kompozisyon</i>	32
Resim -7 Pablo Picasso, <i>Avignon'lu Kızlar</i>	33
Resim -8 Kasimir Malevich, <i>Suprematist Resim</i>	35
Resim -9 M. Breuer'in Koltuk Tasarımı, ...	36
Resim -10 Reinhardt, <i>Soyut Resim</i> ,.....	37
Resim- 11 Kasimir Malevich, <i>Yıkanan</i>	41
Resim- 12 Malevich, 1915	44
Resim- 13 Mondrian Comosition no	44
Resim- 14 Leger, <i>Kırmızı Fon Üzerine Mekanik Elemanlar</i>	45
Resim- 15 Reinhardt, <i>Blue</i> ,.....	45
Resim -16 Marcel Duchamp, <i>Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği</i>	46
Resim -17 René Magritte, <i>Şifacı</i> ,.....	46
Resim- 18 E. L. Kirchner <i>Model ile Birlikte kendi Portresi</i> , ...	48
Resim -19 Vladimir Tatlin, <i>II Enternasyonal Anıt'ın Modeli</i> ,.....	48
Resim-20 L. Schwartz <i>Mona Leo</i>	61
Resim-21 C.M. Mariani, <i>El Aydına Boyun Eğiyor</i> , ...	64
Resim- 22 Tiziano, <i>Venüs</i> , ...	65
Resim -23 <i>Olimpia</i> , 1863, ...	66
Resim- 24 M.Morley, <i>Giriye Elveda</i>	68
Resim- 25 Wolf Vostell, <i>Kolaj</i>	69
Resim -26 V. Vasarely, <i>Vega Multi</i>	71
Resim -27 R. Lichtenstein , <i>Kurdeleli Kız</i>	73
Resim -28 Joseph Kosuth, <i>Sandalye</i> , ...	74
Resim -29 Ralph Goings, <i>Paul'ün köşesi</i> , ...	75
Resim -30 J. Valerio, <i>Frances</i>	77

Resim -31	Odd Nerdrum, <i>Self Eyes Closed</i>	77
Resim -32	D. Ligare, <i>Still Life With Figs And Rose</i>	78
Resim -33	J. Nava, <i>Melekler Leydim</i>	78
Resim -34	E. Fischl, <i>Kötü Çocuk</i>	80
Resim -35	Thomas Lawson, <i>stop dont go on</i>	80
Resim -36	M. Bidlo <i>Jack the Dripper at Peg's Place</i>	82
Resim -37	Bedri Baykam, <i>1998</i>	83
Resim -38	Glenn Brown, <i>Sticky Fingers</i> ,.....	83



1.BÖLÜM:

GİRİŞ

Günümüzde bilim ve teknolojiye geline noktanın toplumsal hayat üzerindeki etkilerinin açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Yaşantımıza giren hız faktörünün zaman mekân ilişkisi üzerinden toplumsal katmanları üst üste bindirmesi sonucunda ortaya çıkan sosyolojik yapının sanat üzerindeki yansımalarının aydınlatılmasına ihtiyaç duyulmaktadır.

1.1 . Problem Durumu

Bireyin irrasyonel davranış kalıpları ile modernizmin akılcılık üstüne kurulu yapısı arasında bir kimlik sıkışıklığı olduğu var sayılmıştır.

Bu kimlik sıkışıklığı bunalımları içinde ne olduğu, ne olması gerektiği soruları bireyi değişik arayışlara yöneltmektedir. Bu arayışlar tezin problem durumunu oluşturmaktadır.

1.2. Alt Problemler

Belirtilen varsayım doğrultusunda modernizmin ve post modernizmin bireye bakışı, bu dönemlerin ortaya çıkış koşulları, birey üzerindeki etkileri, sanatsal kimliksizleştirme koşulları alt problemler olarak ele alınmıştır.

1.3. Çalışmanın Önemi

Yeni oluşan birey ve sanatçı kimliğinin ortaya çıkarılma çabası bu çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

1.4. Çalışmanın Yöntemi

Bu tez kuramsal bir içerik taşıması nedeniyle analitik çözümlemelerin literatür taraması sonucu oluşturulacak kavramlar üzerine dayandırılacaktır. Tez çalışması inceleme ve saptamalar olarak başlayıp kişisel analiz yöntemi ile son bulacaktır.

2. BÖLÜM:

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Modern

“Çağdaş, Çağcıl.” (Tdk Büyük Türkçe Sözlük) **Modern** Genellikle bir şeyin "yeni" ve "güncel" olduğunu ifade etmek için kullanılmaktadır. Çoğu zaman belli bir sosyal ve sanatsal akım olan Çağdaş ve Çağdaşlık (muasırılık) gibi terimlerle karıştırılır. Sözcük ilk olarak 16. yüzyılda kullanılmıştır. “Rönesans’la ortaya çıkar ve gelişmeler göstererek 18.yy civarında Batı da o zamandan bu yana toplumsal, ekonomik ve siyasal sistemleri gösterir” (Yıldız, 2005: 3).

Yılmaz (2013: 15), kelimenin kökeninin nereden geldiğine dair bize şu bilgiyi vermektedir: “Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan ‘modern’ sözcüğü Latince ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir”.

2.2. Modernizm

“Çağdaşlık. Çağdaşlaşma akımı” (Tdk Büyük Türkçe Sözlük). Koşay (2015: 14) a göre, modernizm 19. yy.da geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu ve bu yüzden bunların bir kenara bırakılıp modern bir toplum oluşturulması gerektiği fikriyle ortaya çıkmıştır. Ticaretten felsefeye her şeyin sorgulanmasının gerekliliğini savunmakta olduğu söylenebilir.

2.3. Modernite

Modernite kavramı, daha çok yaşam biçimi üzerinden ele alınmaktadır. Aktan (2003: 19)’a göre, modernite kavramı, 16. yy. dan itibaren var olmuş ve düşünsel alt yapısını aydınlanma felsefesi’yle oluşturmuştur. Modernite, toplumsal ve siyasal yaşam alanlarının tümünde değişimin yaşanması, toplumun eski değerlerinden soyutlanarak yeniden tasarlanması anlamına gelmektedir. “Modern” kelimesi, çağdaş olanı ayırt etmek için kullanılmış yaşadığımız zamana ait ve uygun olmayı ifade eden bir terimdir. “modernite” ise gerçeklikle kurulan bağla ilgili olup hayatımıza girmiş, kabul görmüş ve böylece geçerli hale gelmiştir. Dolayısıyla bir değer halini

kazanmış “modernizm” olmuştur. Hayatın her alanına sirayet etmesi ve uzun süre etkisini sürdürmesi sebebiyle modernizmi bir kelime olmaktan öte, bir yaşam biçimi olarak tanımlamak mümkün görülmektedir.

2.4. Postmodern

Cevizci (2003: 325) 'ye göre, kültür dünyasının, modern dünya ile ilgili yaygın bir kötümserlik; televizyon, popüler kültür ve seyahat türünden dikkati insan yaşamının şimdisi, şu anı, dışında kalan tüm dönemlerinden uzaklaştıran araçların yoğunluğuyla belirlenen dönüşümün sonucunda ortaya çıkan sıfat olarak nitelenmektedir.

2.5. Postmodernizm

Koşay (2015: 59)'a göre, postmodernizm en genel ifade biçimiyle, 20.yy. ın son çeyreğinde, öncelikle sanat alanında ortaya çıkan, daha sonra diğer birçok alana yayılmış olan düşünce, yaklaşım veya söylemdir. Zamanla, kültürel ve entelektüel bir fenomen haline geldiği söylenebilir demektir.

Harvey ise “*Jameson’dan söz etmişken, bu yazarın cüretkar tezine gelelim: ona göre, postmodernizm geç kapitalizm çağının kültürel mantığından başka bir şey değildir*” (Harvey, 1999: 80). Jameson’un bu tespitine yer vererek daha farklı bir açıklama sunmaktadır.

2.6. Postmodernite

Koşay (2015: 59), diğer söyleniş biçimleriyle **post-modernite** ya da **postmodern durum** postmodernizmin toplumsal kültürel yansımalarını ifade etmek için kullanılan bir terimdir diyerek postmodernizmin kültürel yönüne işaret etmektedir.

2.7. Akılcılık (Rasyonalizm)

Orhan Hançerlioğlu *Felsefe Sözlüğü* eserinde akılcılığı “*uşçuluk*” (1973: 8). olarak tanımlamaktadır. Uşçuluk kavramını ise şöyle açıklamaktadır:

“Uşçuluk: İng. Rationalizm. İnana karşı usu çıkaran ve her türlü doğa üstü verileri tanımayan öğretilerin genel adı. Uşçuluk gerçek anlamıyla usa dayanan ve us dışı olan her şeye karşı koyan öğretilerin genel adıdır...”

Gerçek anlamda us, insan oluşmasında meydana gelen insanca bir yetidir ve insan bilgisinin sınırlarıyla sınırlıdır. ... Ussal veriler, pratikle doğrulanarak gerçeklik kazanırlar” (Hançerlioğlu,1973: 327).

2.8. Aydınlanma

Büyük Larousse ansiklopedisi, aydınlanmayı “*Akıl Çağı*” olarak belirtirken, AnaBritannica (1993) daha geniş bir açıklama yapmaktadır. 17. ve 18. yüzyıllarda Tanrı, us, doğa ve insan kavramlarının yeni bir birleşime ulaşmasıyla ortaya çıkan ve Avrupa’da sanat, felsefe ve siyaset alanlarında devrimci gelişmelere yol açan düşünce akımı. Aydınlanma düşüncesinin temelini, **usu** işler kılma ve yüceltme oluşturur diyerek aydınlanmanın **akıl** ile ayrılmaz bütünlüğüne işaret etmektedir.

Cevizci (2003: 46) de aydınlanma felsefesinde akla olan vurguya işaret ederek, aydınlanma felsefesinin akli insan yaşamındaki mutlak yönetici ve yol gösterici olarak nitelendirir.

3. BÖLÜM:

UYGULAMALAR ÜZERİNE BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Modernizm Tarihçesi

Birey yaşadığı toplumda kendi farkındalığını yaratabilme çabası içerisinde birçok arayışa girer. *“sanat adına hayatın reddedilmesiyle yetinilmez, hayatı yalnızca sanatın meşrulaştırabileceği iddia edilir” ... “Hayat, ancak sanat için yaşamaya değer. Başka deyişle, hayatın sanattan başka amacı yoktur. Veya hayat sanattır”* (Artun, 2015: 26). Bu arayış eylemleri, kendisini toplumuyla birlikte geleneklerinden koparabilir. Birey geleceğini, bu kopuşun yoğunlaşıp tamamen yaratıcı **aklın** egemenliğine bırakmasıyla yeni bir döneme adım atabilir. Bu dönemi Anthony Giddens **“Modernlik”** olarak tanımlamaktadır: *“Modernlik 17. Yüz yılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder”* (1994: 9).

Giddens’in bu yaklaşımı, modernliği belirli zaman süreci ve coğrafi çıkış noktası ile ilişkilendirir (Age: 9).

Giddens (Age: 66), devamında, modernizmin ortaya çıkışında ve yaygınlaşmasında, ulus devlet sistemi ve kapitalizmin önemine vurgu yapar. *“Modern kurumların ivmelenmesini ve yaygınlaşmasını sağlayan en önemli kurumsal unsurlardan biri kapitalizmse diğeri de ulus devletti”*.

Modernizmin başlangıç tarihi konusunda farklı görüşler bilim ve sanat çevrelerinde yer almaktadır:

*“Arjantinli tarihçi Enrique Dussel’e göre **modernlik** , 1492 yılında, İspanya’nın Amerika’ya ayak basması ve Maya, İnka, Aztek gibi büyük, köklü kültürleri sömürgeleştirip, onları ‘uygar’laştırmaya girişmesiyle başlar Ve bunu **rasyonel** bir yönetim (management) rejimini geliştirerek başarır. ... Modern uygarlığın zirvesinde doğal olarak Batı vardır; zaten aksi durumda öteki kültürleri bir uygarlık dizgesine sokabilecek **akla** sahip olabilmesi mümkün değildir”* (Artun, 2015: 18).

Dussel ve Featherstone modernliğin ortaya çıkışında aynı tarihsel dönemleri işaret etseler de çıkış nedenlerini farklı olgulara dayandırmaktadırlar. Modernlik teriminin

içeriğinin neyi ifade ettiği konusunda, son yüzyılda ortak bir anlayışın belirlendiği görülmektedir.

Featherstone (1996: 21)'e göre, modernliğin genellikle Rönesans'la ortaya çıktığı savunulur; modernlik eskiler ve modernler arasındaki tartışmada olduğu gibi antikiteyle ilişkili olarak tanımlanmıştır. Terimden bu gün anladığımız şeyin büyük bir kısmını türettiğimiz on dokuzuncu yüzyıl başı ve yirminci yüzyıl sonları Alman sosyoloji teorisinin bakış açısından ele alındığında, modernlik geleneksel düzene karşıtlık içerisine konulur ve toplumsal dünyanın ilerici iktisadi ve yönetsel **rasyonelleşmesini** ve farklılaşmasını içerimler olduğunu belirtir.

Bauman (2017: 14) ise modernizm için bir tarih vermekten kaçınarak: “Modernliğin kaç yaşında olduğu tartışmalı bir sorudur. Modernliğin yaşı konusunda herhangi bir uzlaşma yok. Neyin yaşının belirleneceği konusunda dahi uzlaşma yok” demektedir.

Modern resmin başlangıcı konusunda ise Yılmaz (2013: 13), Tunalı'nın şu görüşüne yer vermektedir: “*İsmail Tunalı ise Felsefenin Işığında Modern Resim adlı kitabında, adı üstünde, modern sanatı bir felsefeci gözüyle inceliyor. Bakış açısı bir yana, tarihsel olarak Lynton gibi o da modern sanatın izlenimcilikle başladığını düşünüyor*”. Ve şu sonuca varıyor: “*Modern sanatın başlangıcı ve bitişi konusunda herkesin üzerinde rahatça anlaşacağı tarihler saptamak olanaksızdır*”

3.2. Modernizm ve Akılcılık

Modernizm, aydınlanma çağının, Kant'ın da temel alt yapısını tespit ettiği gibi **akılcılık** üzerine inşa edildiği genel kabul görmüş bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kant (1784: 1)'a göre aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi **aklını** bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de **aklın** kendisinde değil, fakat **aklını** başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aranmalıdır. “Sapare Aude!” **Aklını** kendin

kullanmak cesaretini göster! Sözü şimdi aydınlanmanın parolası olmaktadır diyerek bir bakıma modernizmin manifestosunu yazıyordu.

Modernizm, insanlığa aklını kullanarak kendi geleceğine hükmedebilme iddiasını öne sürmektedir. *“Aydınlanma çağı, bilim aracılığı ile insanların her sorunu çözebileceklerini temel alan bir kültür anlamına gelmektedir. Gerçekten de aydınlanma düşüncesi adete insanlara yeryüzünde cenneti kurma vaadinde bulunmaktadır”*(Şaylan, 2016: 58). Akıl kullanıldığı takdirde, kendine ve çağına ait bütün sorunları (özgürlük, adalet, demokrasi, açlık, barış, vb.) çözebileceği umudu, insan topluluklarına vaat ediliyordu.

Şaylan (2016: 35)’a göre, bilindiği gibi modernite Max Weber tarafından formüle edilen ve bir tarihsel dönemi ifade eden kavramdır. Weberci anlamda modernite, feodaliteyi ya da orta çağları izleyen **aklın** öncelik aldığı tarihsel dönemi ifade etmektedir. Bu anlamda aydınlanma çağı ve onun özellikleri ile ilerici tarih anlayışı (insan **aklını** ve bilimi kullanarak sürekli ileriye doğru gitmesi) modernite çağının kavramsal öncülleridir. Tarihin ilerici özelliği öncülü, insanoğlunun **aklını** ve bilimi kullanarak giderek evrene egemen olacağını, önce doğanın kör güçlerini denetimine alacağı sonra evrenin bir parçası olan toplumu da **akla** uygun (**rasyonel**) olarak düzenleyeceğini ön görmektedir.

Modernizm, toplumun bütün ihtiyaçlarının, aklın dışında başka otoritelerin insan iradesine hükmetmesi sonucu karşılanamadığını öne sürmektedir. *“Modern devlet, egemenliğindeki insanları, **aklın** yasalarıyla uyumlu, düzenli bir topluma dönüştürmek için onları kapsamlı bir şekilde incelemeyi misyon edinmiş, kutsal bir cihat gücü olarak doğdu”... “Rasyonel bir şekilde tasarılan toplum modern devletin *causa finalis*’i (Nihai amaç-ç.n.) ilan edilmisti”*(Bauman, 2017: 37) diyen Bauman devamında evrensel bilgi üzerinde durmaktadır.

Doğada, insanlığın bütün sorunlarına çözümün, evrensel bilgi ile bulunabileceği ve bu bilginin de yalnızca akıl yoluyla elde edilebileceği görüşü geçerli görüş olarak düşünülmekteydi. Ewald (2013: 9)’e göre, ortaçağ’ın ve rönesans’ın sonunda, dünyayı tanımada akıldan başka otorite kabul etmeyen bir düşünce eğilimi kendini gösterir. Pozitif inançlara karşı tutumu genel olarak henüz mücadele ya da reddetme

şeklinde değildir; önce ilgi alanını sınırlamak istemektedir. Bu anlayışa uygun olarak inanç hakikatleri ve **akıl** hakikatleri vardır ve en önemli noktalarda her ikisi örtüşecektir de. Kısmen samimice, kısmen de şeklen mevcut insana saygı gösterilmektedir ve bunun karşılığında inancın salt düşünme sürecine karışmaması istenmektedir. Bu ilke tam olarak bütünüyle gerçekleşmez ama yine de etkisi bütüncüdür. Yani: Bilginin biricik kökü olarak **aklın** güçlendirilmesidir. Bu düşünce akımı, 18. yüzyılla 19. yüzyılın sınır çizgisinde zirveye ulaşır ve etkileri zamanımıza kadar sürer. **Akıl** sonradan, tutarlı düşünmenin varlığını haklı çıkaramayan her şeyi bertaraf etmekte ve daha büyük evrensel dünya sisteminin inşasında yaratıcı olarak iş görmekle öylesine kuvvetlenmiştir ki sınırsız hakimiyeti ele geçirmiş ve teolojiye hiçbir şekilde yaşamamış, artık onunla anlaşılmaya çalışmamış, tam tersine ondan parça koparmaya gayret etmiştir.

Yukarıda açıklanan pratikler doğrultusunda Bürger (2017: 90) 'e göre şiir, müzik, sahne sanatları, resim, heykel ve mimariyi içine alan kapsayıcı bir kavram olarak, ancak 18. yüzyılın sonunda yerleşiklik kazanan modern sanat diğer tüm etkinliklerden farklı bir etkinlik olarak kavranılır. Çeşitli sanatların gündelik hayatın bağlamından çıkarılarak bir bütün halinde tasavvur edilmeye başlandığını, amaçsız yaratım ve çıkarsız zevk alanı olarak bu bütün ile toplum arasında karşıtlık kurulduğunu belirtir. Devamında *“Gelecekte bu toplum hayatının **ussal** bir şekilde, belirlenen amaçlara sıkı sıkıya uyacak tarzda düzenlenmesi gerektiği düşünüldü.”* diyerek sanat yolu ile toplumların yeniden kurgulanmasında modern düşünce tarzının akıl ile kurulan bağına işaret ettiği görülmektedir.

Aklın kullanımı, kesintisiz ilerleme pratiğini ortaya koymaktaydı. Geçmiş ve gelecek eski anlamını kaybetmişti. *“Modernlikte ne “geçmiş” ne de “gelecek” , “sürekli şimdiki zaman” dan ayrı, kendi başına var olan bir olgudur. Geçmiş zaman şimdiki zaman pratiklerine dahil edilir”* (Giddens, 2016: 53). Kesintisiz ilerleme ise var olanın yıkılıp yerine yeninin inşası anlamına gelmekteydi.

Harvey (1999: 29)'e göre, ‘yaratıcı yıkma’ imgesi, moderniteyi anlamak açısından büyük önem taşır; çünkü tam da modernist projenin uygulanmasının karşılaştığı pratik ikilemden türemiştir. Aslına bakılırsa, daha önce yapılmış olan çok şeyi yıkmaksızın yeni bir dünya nasıl yaratılabilirdi ki. Eğer modernist, yaratmak için

yıkma zorunda ise, o zaman sonsuz hakikatleri ifade etmenin tek yolu, kendisi sonunda o hakikatleri yok etme eğilimine sahip bir yıkma sürecidir. Oysa eğer sonsuz ve değişmez olanın peşinde isek, kaotik, anlık ve parçalanmış olana damgamızı vurmak zorundayızdır.

Aydınlanma için, kısaca, insanın bütün sorunlarına, yine kendisinin çözüm bulacağı ve kendisi dışında hiçbir otoritenin ona yardımcı olamayacağı bir dünya örgütlenmesi de diyebiliriz. “Aydınlanma, **aklın** her şeye yeteceği, her şeyden üstün olduğu düşüncesini vurgulayarak önce rasyonalizmi, ardından da pozitivizm ve determinizmi, insan ve toplum hayatına hâkim kılmıştır” (Çetişli, 2015:167)

Modernizmin insanlığın bütün sorunlarına çözüm bulacağı iddiası “büyük anlatılar” olarak ifadelendirilmektedir. Bilimsel araştırmaların insanlığa ışık tutacağı ve bütün sorunları çözerek insanlığı maddi manevi refaha eristireceği iddiası güçlü bir argüman olarak önerilmektedir. Yılmaz (2013: 207)’a göre, modernlikle ilişkilendirilen, büyük anlatılar devri kapanmıştır. Modernlik, temelinde eleştirel insan iradesi olan bir projeydi. İnsan **aklı** geleceği planlayabilir, sorunların en aza indirildiği bir düzen kurabilirdi. Bunun için öncelikle tarihi ve toplumu dönüştüren temel yasaların keşfedilmesi gerekiyordu. Descartes’tan Kant, Hegel ve Marx’a uzanan çizgide, **akılı** ve tarihsel ilerlemeyi önemseyen düşünürler bu meseleye odaklanmıştı. Temel yasalar keşfedilirse, insanlığın yolunu aydınlatacak, uygulandığı her meseleye çare olabilecek genel bir kuram –çözüm- geliştirmek mümkün olabilirdi.

Lyotard (1997: 8)’ın *Postmodern Durum* adlı eserinin önsözünde bilgi sorunu üzerine Ahmet Çiğdem özetle şu analizi yapmaktadır. Postmodern dönemde bilgi denilince akla yüksek modernitenin dolaysız bir ürünü olan bilimsel bilgi gelmektedir. On dokuzuncu yüzyıldan bu yana bilgi, bilimsel bilgiyle özdeşleştirile gelmektedir. Oysa bildiğimiz ya da bilemediğimiz tek bilgi türü bilimsel bilgi değildir ve olmamıştır da. Anlatısal bilgi postmodern toplumlarda gücünü yitirmiştir. Daha doğrusu bu güç elinden alınmıştır. Bunun nedeni bilginin meşrulaştırımı sorununda yatmaktadır. Anlatısal bilginin meşrulaştırım kaynakları ve malzemeleri bilimsel bilginin kazandığı güç ve itibarla tüketilmiştir. Meşrulaştırım, bilginin temellendirilmesiyle ilgili bir sorundur. Anlatısal bilginin temeli, özgürleşim, adalet,

mutluluk, haz, yücelik vb. büyük anlatılardır ve bunların yeterlik ve işlersellik ölçütüyle alıp vereceği hiç bir şey yoktur. Ne bir teknik üretebilirler ne teknoloji. Oysa bilimsel bilgi kendisini kanıtlamış ve tersine çevrilemez bir durumlar ve süreçler toplamıyla meşrulaştırmıştır demektedir.

Modernizmin akılcılığının, bilimin rasyonelliği üzerine kurularak inşa edildiği artık bilinen bir gerçekliktir. *“Modern özgürlük önceki ahlaki ufuklardan kopmamız sayesinde kazanıldı. İnsanlar eskiden kendilerini büyük bir düzenin parçası hissederlerdi.”*(Taylor, 2017: 10).

Şaylan (2016: 55)’a göre bilim ve akıl arasındaki ilişkide, aydınlanma felsefesinin, modernite çağının kültüründe, merkezi bir konuma sahip olduğu açıktır. Bu, aynı zamanda **aklın** ve bilimin belirleyiciliğini temel alan evrensel bir kültür anlayışını da yansıtmaktadır. Modernitenin ya da kapitalizme dönüşüm sürecinin ana çitalarından biri sayılan, ulusal devletlerin ana işlevlerinden birinin **akla** ve bilime dayalı evrensel kültürü yerleştirip, geliştirmek olduğu kabul edilmektedir. Başka bir deyişle, modern ulusal devletten, **akla** ve bilime dayandığı için ‘yüksek’ olarak da nitelenebilen kültürün, yığınlarca benimsenmesinin sağlanması beklenmektedir.

Şaylan (2016: 92), devamında bu gerçekliğin sanatı da etkileyerek yeni bir estetiğe yönelttiğini belirtmektedir: *“Böylece toplumsal ve politik alanda ortaya çıkan büyük değişimlere ek olarak örneğin bilim alanındaki değişimler de modernist sanat alanını etkilemiş; bizzat modernist sanat estetiği, bu çerçevede zamana bağlı olarak farklı biçimde yorumlanmış, farklı çözüm ölçütleri ortaya atılmıştır.”*

Aklın bilimsellikle bağlantısına, Batur (2009: 212)’da bir başka açıdan bakmaktadır. Ayrıntılı gözlemler yapmanın ve uzun uzun veri toplayıp kıyaslamamanın gerekliliğini, nedenselliğin **akla** uygunluğunu çeşitliliğin kapsamlı bir bütünlük içinde eritilebileceğini savunan bilimsel temel dayanakları veya görünür unsurları; kapitalizm, endüstriyalizm, şehirleşme, ihtisaslaşma, farklılaşma, bilimsel bilgi ve milli devlet olarak sıralanmaktadır. Aynı sürecin, etik yapısının, akıl ile kurulan bağı, Şaylan (2016: 74)’a göre özetle şöyle açıklanmaktadır: Modernleşme sürecinin etiği ise insancılık (hümanizm), özgürlük ve eşitlik gibi değerler üzerinde kurulmaktadır. Modernizmin belirleyici özelliği, yukarıdaki çözümlemelerin ışığı altında insana ve

insan **aklına** duyulan sınırsız güvendir. Burada insanın **aklını** kullanarak sürekli olarak doğa ve kendisi ile ilgili bilgisini artıracığı varsayılmaktadır. Sürekli artan bilgi, insana doğayı ve doğanın bir parçası olan toplumu kendi çıkarlarına uygun olarak sürekli yeniden kurmasına olanak sağlayacaktır; böylece tarih de sürekli olarak ileriye akacaktır. Yukarda da değinildiği gibi **akıl** ve bilimin insan ve toplum yaşamında belirleyici konuma gelmesi, yeni ve ilerici bir tarih anlayışının ya da bir başka deyişle, iyimser ve adeta mekanik bir determinist zaman anlayışının egemen hale gelişi modernite çağının belirleyici parametreleri arasında sayılabilmektedir.

Kent yaşamının hızı içerisinde şekillenen yöntemin ardı arkası kesilmeyen zaferleri, toplum ve birey davranışlarının doğasıyla, sanatın, kültürün, uygarlığın kökleriyle ilgilenenleri de etkilemişti. XIX. yüzyıl toplumsal düşüncesine, davranışların, fiziksel dünyada geçerli olanlar türünden genel yasalar çerçevesinde, benzer gözlem ve doğrulama yöntemleriyle ele alınabileceği kanısı hakimdi, dedikten sonra Comte'ın kaynağını deneysel bilgiden alan pozitivist görüşlerine yer vermektedir. Comte'un sırf doğrudan deneyim verilerine bakması, metafiziksel, mistik ya da doğaüstü olan her şeyi reddetmesi, “olgucu” bir evrenin, irade sahibi bireylerin toplamından ibaret olmayan bir bütünün, genel ve tanımlanabilir kurallarla yönetilen, mutlak işleyiş aracı **akıl** olan düzenli bir organizmanın varlığına inanmasından kaynaklanıyordu. Comte ve ondan esinlenenler için toplumu inceleme uğraşı da bilim olmak zorundaydı demektedir.

Modernizmi, kentlerde birikmiş insan topluluklarının akılcı kurgular üzerinden bir örgütlenme biçimi olarak ele almak da mümkün görülmektedir. “*Modernizmin bir kanadı, makinada, fabrikada, çağdaş teknolojinin kudretinde ya da “yaşayan bir makine” niteliği ile kentte cisimleşmiş bir **akılcılık** imgesine başvuruyordu*” (Harvey, 1999: 46). Çetişli (2015:168)'ye göre, modernizmin insan ruhsallığının, değişik davranış ve moda dönemlerini, akılcı hesaplar içerisinde organize ettiği görülmektedir. Yoğun rasyonelleşmenin, insanı ve dolayısıyla sanatçıyı da etkilediği bilinen bir gerçekliktir. Bu konuya Harvey (1999: 40) şöyle bir açıklık getirmektedir: Aynı zamanda, mekan ve zaman algılayışımızda katı bir disipline boyun eğiyor ve ekonomik **rasyonalite** hesabının hegemonyasına teslim oluyoruz. Ayrıca, kentleşme, Simmel'in “aldırmazlık” olarak adlandırdığı bir tavrın gelişmesine yol açmaktadır;

çünkü modern hayatın aşırılıklarına ancak koşuşmalı yaşamdan kaynaklanan karmaşık dürtülerin bir elemeye tabi tutulması sayesinde tahammül edilebilir. Simmel tek çıkış yolumuzun, statü göstergeleri, moda ya da kişisel egzantiriklik gösterisi gibi şeylerin peşinden koşan yapmacık bir bireyciliği kucaklamak olduğunu söyler gibidir. Örneğin moda, “farklı olmanın ve değişimin cazibesini, benzerlik ve konformizminki ile birleştirir”; “bir dönem ne denli gerilimli ise modası o kadar çabuk değişecektir, çünkü modanın temel etkenlerinden biri olan farklı olmaktan kaynaklanan çekicilik ihtiyacı, sinirsel enerjinin tükenmesiyle el ele gider.” demektedir.

Kentlerde bir araya gelen toplulukların tasarım ihtiyaçlarına cevap verebilmek amacıyla *Bauhaus Okulu*, tamamen yaratıcı akılın bir sentezi olarak kurgulanmıştı.

Harvey (1999: 46), “*Hakikat olgunun anlamıdır.*” Mies van de Rohe’den bir alıntı yaptıktan sonra devamında: Bir dizi kültür üreticisi, özellikle 1920’li yılların etkili Bauhaus akımı içinde ve çevresinde çalışanlar toplumsal olarak yararlı amaçlar uğruna **rasyonel** bir düzeni kabul ettirmek üzere harekete geçmişti. Toplumsal olarak yararlı amaçlar, insanlığın özgürleşmesi, proletaryanın kurtuluşu ve benzeri şeylerdi; “**rasyonel**” kavramı ise teknolojik etkinlik ve makinalı üretim aracılığıyla tanımlanıyordu. Le Corbusier’nin sloganlarından biri, “düzenin tesisi yoluyla özgürlük yaratmak” tı; çağdaş metropolde özgürlüğün ve hürriyetin, **rasyonel** bir düzenin kurulmasıyla vazgeçilmez bir bağ içinde olduğunu vurguluyordu.

İnsan topluluklarının maddi manevi tüm ihtiyaçlarını karşılamak iddiası ile yola çıkan modernizmin, sürekli olması gerekenin tasarımını uygulamak istediği söylenilebilir. Fakat kentlerde biriken, kalabalık insan topluluklarının, bireysel-ruhsal durumlarını, modernizmin karşılamakta zorlandığı görülmekteydi. Lyotard bu duruma modernizmin başarısızlığı olarak “*yüceliğini yitirmiş anlam*” üzerinden bir eleştiri yaparak katkıda bulunuyor ve modernlik eğer başarısız olduysa, bu, Jürgen Habermas’a göre, hayatın bütünlüğünü, uzmanların kesin yetkisine terk edilmiş uzmanlık alanlarında parçalanmaya bırakmasındandır diyor. Bu parçalanma sürecinde, somut birey ise “yüceliğini yitirmiş anlam”ı ve “yapısızlaşmış biçim”i, bir özgürleşme olarak değil, Baudelaire’in yüzyıl önce sözünü ettiği, o devasa can sıkıntısı tonunda yaşamaktadır. Filozofumuz, Albrecht Wellmer’in bir saptamasını

izleyerek, kültürün parçalanması ve hayattan kopmasına karşı çarenin, ancak estetik yaşantının statüsünde bir değişime gidilerek bulunabileceğini düşünüyor. Söz konusu "değişiklik, estetik yaşantının artık başlıca ifadesini beğeni yargılarında bulmayıp, hayatın tarihi bir konumunu incelemekte kullanılmasını", yani "var olmanın sorunlarıyla ilişkilendirilmesini" içeriyor demektir (Akt, Zeka, Lyotard, 1994: 46).

Jameson'a göre modernizm, kendi yarattığı kurumların kendilerini tüketmesi ve kopuşu ile sönümlendiği üzerinde durmaktadır. Son zamanlarda, geleceğe yönelik felaket ya da kurtuluş kehanetlerinin yerini çeşitli şeylerin sonunun geldiğine dair görüşlerin aldığını söylemektedir. Tersyüz olmuş bir mileneryanizmin göze çarpmakta olduğunu belirttikten sonra, (ideoloji, sanat, ya da toplumsal sınıfların sonunun geldiği gibi) bütün bunlara bir arada bakıldığında, belki de bunların tümü, giderek daha sık kullanılan terimle, postmodernizmi oluşturuyor demektir. Bu olgunun varlığına ilişkin savları, genel olarak 1950'lerin sonlarında ya da 1960'lı yıllarda başladığı kabul edilen radikal bir kopma veya kesinti gerçekleştiği hipotezine dayandırıyor. Sözcüğün kendisinden de anlaşılacağı gibi, bu kopmayı büyük çoğunlukla yüz yıllık modern hareketin söndüğü veya ortadan kalktığı görüşlerine bağlıyor (Akt. Zeka, Lyotard, 1994: 59).

Modern olanın yeni ile sürekli yer değişimi, Giddens'in de belirttiği gibi *"modernlik düşüncesinin özünde gelenek ile bir karşıtlık vardır."* (1994: 39). Cümlesinden anlıyoruz. Bireyin geleneğinden aynı hızda kopamaması siyasal modernizm de çözümü imkânsız durumlara yol açtığı görülmektedir. Gümüş (1015: 17) bu durumu şöyle açıklamaktadır. Yeni olanla modern arasında bir ilişki bulunduğu yadsınamaz. İkisi birbirini tam anlamlarıyla belirtmez, ama birbirlerinden soyutlanmaları da hepten olanaksızdır. Yeninin yaşanmaktayken kendinden sonra gelene yerini bırakmak zorunda kaldığı için birdenbire eskimekle yüz yüze gelmektedir. O anda modern olmaktan çıkması, ikisinin birbirlerini eksilttikleri yer gibi alınabilir. Toplumsal hayatta yeni, modern olanı temsil etmeye başladığında, önceki yeniler büsbütün terk edilir; siyasal alandaysa gerçek anlamda modernleşmenin, çözülmesi olanaksız açmazlar arasında bir yanılsama olduğu daha açık tartışılmalı olduğunu belirtir.

Modernizmin hız faktörüyle insanın doğayla uyum içinde yaşamasını olumsuz hale getirdiği söylenebilir. Giddens (2016: 24)'e göre, modernlik ile zaman ve uzamın dönüşümü arasındaki sıkı bağlantıyı anlamak için işe modernlik öncesi dünyadaki zaman-uzam ilişkileriyle ilgili bazı farklılıkları göstererek başlamalıyız. Bütün modernlik öncesi kültürler, zamanı hesaplama tarzlarına sahipti. Örneğin, takvim de yazının bulunuşu gibi tarıma dayalı devletlerin ayırt edici özelliği idi. Fakat gündelik yaşamın, kuşkusuz toplumun çoğunluğu için temelini oluşturan zaman hesabı, zamanı daima uzama bağlıyordu ve genellikle kesinlikten uzak ve değişken oluyordu. Kimse o günün tarihini diğer toplumsal ve bölgesel işaretlere bakmadan söyleyemezdi. Mekanik saatin icadı ve nüfusun neredeyse tamamına yayılması (başlangıcı, on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar uzanan bir olgudur) zamanın uzamdan ayrılmasında çok önemli bir olaydı. Saat, “boş” zaman için günün “dilimlerinin (örneğin “çalışma günü”) kesin olarak belirlenmesine olanak sağlayacak biçimde nicelleştirilmiş tek biçimli bir ölçü belirtiyordu.

Yeninin aranmasındaki hızın, insan gereksinimlerinin bir sonucu olduğunu ve endüstriyel iş bölümünün siyaseti organize edeceği gerçeğini Giddens (1994: 18) şu şekilde açıklamaktadır: *“Modern toplumsal yaşamın hızla değişen karakteri esasen kapitalizmden değil, doğanın endüstriyel amaçlı kullanım yoluyla üretimi insan gereksinimlerine göre biçimlendiren karmaşık iş bölümünün canlandırıcı etkisinden kaynaklanıyordu; kapitalist değil endüstriyel bir düzende yaşıyorduk.”*

Modern insanın, modernizmin sonuçlarından olan hız ve refah ilişkisindeki tutumu çelişkilidir. Artun (2017: 243)'a göre, modern insan, hem modernitenin sağladığı olanaklardan, özgürlüklerden faydalanır, hem de modern hayatın getirdiği hız, karmaşa ve yalnızlıktan rahatsızlık duyar. Modern insanı hız, hareket, yabancılaşma ve yalnızlıkla tanımlarsak, estetik modernizmde bu girift oluş ve duygulanış dünyasını yansıtır. Aynı modern insan gibi, modernist yaratıcılık da hem modernitenin olanaklarını sonuna kadar kullanır, över ve yüceltir, hem de modernlikle beraber gelen dağılma ve kayıp hissini sürekli dile getirir. Modernizm içerisinde hem akılcılık, hem de yaratıcılık adına kutsanan bir akıl dışılık kendine yer bulmaktadır. Böyle bakıldığında, modernizm akıllı, hızlı, verimli, faydayı, ışığı yaşar ve yansıtır.

Berman'ın modernizmi ifade ediş biçiminden, modern yaşam formunun “tutunamayan birey” sorunsalını yarattığı görüşüne varılabilir. Berman'a göre, bugün dünyanın her yanında insanların paylaştığı bir yaşamsal deneyim tarzı, mekan ve zamanın yaşanışı, benliğin ve başkalarının yaşanışı, hayatın olanaklarının ve tehlikelerinin yaşanışı vardır. Bu deneyimin toplamına “modernite” adını vereceğim demektir. Berman, modern olmak, kendimizi, bize serüven, iktidar, haz, ilerleme ve bunların yanı sıra kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden, ama aynı zamanda, sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi imha etme tehdidini taşıyan bir ortamda bulmamız demektir. Modern ortamlar ve deneyimler, her tür coğrafi ve etnik sınırları, sınıf ve ulus sınırlarını, din ve ideoloji sınırlarını boylamasına keser. Bu anlamda modernitenin bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama bu birlik paradoksal bir birliktir, uyumsuzluğun bir birliği; hepimizi dur durak bilmeyen bir çözülme ve yenilenme, mücadele ve çelişki, ikirciklilik ve ıstırap girdabına akıtır. Modern olmak, Marx'ın ifadesiyle “katı olan her şeyin buharlaştığı” bir evrenin parçası olmaktır diye açıklamaktadır (Akt, Harvey, 1999: 23-24).

Modernizmin bireyin gündelik yaşamından, toplumsal ve ruhsal kabiliyetlerine kadar her alanına nüfuz ettiği düşünülmektedir. “*Montesquieu'den Rousseau'ya uzanan bir dizi düşünür bu sayede nüfusun, hayat tarzlarının ve politik sistemlerin yeryüzüne dağılımını düzenleyebilecek maddi ve **rasyonel** ilkeler üzerinde spekülasyona girişebiliyorlardı*” (Harvey, 1999: 281). Modern dönem sanatçıları görevlerini, aynı zamanda insanlığın bilinç düzeyini yükseltme olarak da görmekteydiler. “... *tıpkı Kandinsky, Malevich, Mondrian ve o kuşak sanatçılarının çoğu gibi amacı daha çok modern insanın bilinç düzeyini yükseltmektir*” (Lynton,1991: 353). Bauman (2013: 144), modern insanın yaratılmasında, olgunlaşmamış, gelişimini henüz tamamlamamış ve geç kalmış insanlar olarak gördükleri kitleleri aydınlatmak, eğitmek, dönüştürmek ve bunlara bir şeyler öğretmek gerekliliği üzerinde durmaktadır.

Modernleşme ile aklın kuşattığı bireyi, kriz içinde olarak niteleyenler de bulunmaktaydı. Bu kişiler aklı, maneviyatla birlikte düşünmekteydiler. Harvey (1999: 57)'e göre, günümüzün manevi krizi aydınlanma düşüncesinin bir krizidir.

Çünkü aydınlanma gerçekten de insanın kendini “bireysel özgürlüğün üstünü örten ortaçağ geleneğinden ve cemaatinden” özgürleştirmesine izin vermemiş olabilir, ama bu düşüncenin “tanrısız bir benlik” iddiası, sonunda kendi kendini yadsıyacaktı; çünkü bir araç olan **akıl**, tanrının yokluğunda, herhangi bir ruhsal ya da ahlaki amaçtan yoksun kalacaktı. Şayet tensel arzu ve iktidar “**aklın** ışığını gereksinmeksizin keşfedilebilecek yegane değerler” ise, o zaman **akıl** başkalarına boyun eğdirmek için basit bir araç haline gelmek zorunda kalırdı. Postmodern teolojik proje, **aklın** kudretini terk etmeksizin, tanrının hakikatini yeniden ileri sürmekte olduğunu savunur.

Akıl çağı, zamanın ruhuna uygun bir görev yerine getirerek, yerini yeni zamanların felsefelerine bırakıyordu. Bu durum için Giddens (2016: 11), bir postmodernlik dönemine girmek yerine, modernliğin sonuçlarının eskisinden daha çok radikalleştiği ve evrenselleştiği bir başka döneme doğru gidiyoruz. Daha sonra da ileri süreceğim gibi, modernliğin ötesinde oluşmakta olan yeni ve farklı bir düzenin ana hatlarını algılayabiliriz; bu düzen “postmodern”dir; ama şu anda birçokları tarafından “postmodernlik” olarak adlandırılardan da oldukça farklıdır diyerek açıklamaktadır.

Modern resmi, artık büyük metropollerde oluşan insan kalabalıklarının bir ürünü; onların ilişkilerinin sanatçıda yansımış görünümü olarak da düşünebiliriz. “*Sanat baştan beri, kendini hayvan soyundan farklılaştıran, doğal güçler karşısında örgütleyen insanların temel kültürel gücü olmuştur. Ama tam da bu nedenle, aynı zamanda onları belirli toplumsal birlikler kurmaya zorlayan, **aklını** kullanmaya mecbur eden bir hakikat rejimi olmuştur*” (Artun, 2015: 11). Bu birlikteliğin sonucu sanatın kendisine ait olan alanı biçimlendirme sorunsalının, kent estetiğine de yansıdığını söylemek mümkün görülmektedir. Bu durumu Şaylan (2016: 88)’a göre şöyle özetleyebiliriz: Modern sanat seçkincidir; çünkü sürekli bir soyutlama çabası içinde gerçekleşmektedir. Sanatı, kendi tanımladığı gerçekliğe yönelik bir tepki olarak göstermektedir. Aynı zamanda kentte yaşayan büyük yığınlarda algılanan ya da tanımlanan gerçekliğin asli öğelerinden biri haline gelmiştir. Böylece seçkinciliğe yönelik tepki ile yığınsallık gerçeği arasındaki gerilimin modern sanat estetiğine yansıdığı ileri sürülebilmektedir.

İnsan kalabalıklarının bir aradalığı, yeni birçok sorunun da çözümlenmesini gerektiriyordu. Bu çözümlmelerin ancak akıl üzerinden bir kurgu ile gerçekleştirilebileceği düşünölmekteydi.

“Dev ölçekte kentleşmenin psikolojik, sosyolojik, teknolojik, organizasyonel, politik sorunlarıyla başa çıkma konusundaki acil ihtiyaç, modernist hareketlerin fıskırmasına yol açan bir topraktı. Modernizm “kentlerin sanatı” idi,” doğal meskenini kentlerde” buluyordu” (Harvey, 1999: 39).

Modernizmin kesintisiz ilerlemeci anlayışının ağırlığını, Sennett, birey üzerinden başarısızlık olarak görmektedir. *“Başarısızlık, en büyük modern tabusu. Başarıya ulaşma reçeteleriyle dolu olan popüler kitaplar, başarısızlıkla baş etme konusunda büyük ölçüde sessiz ... Kişinin zihninde yankılanan “yeterince iyi değilim” düşüncesiyle değişmeden kalıyor”*(Sennett, 2010:124).

Modern insanın başarısızlık endişesi üstüne Cioran ise *“Başarısızlık çok önemli ve verimli bir felsefi tecrübedir.”* (Cioran, 2007: 75) demektedir. Modern birey olumsuzluklarını sanata yönlendirerek bir çıkış bulma arayışını da göz ardı etmemektedir. *“Modern bireyin hem **aklını**, hem de parçalanmasını yaratıcılığın kaynağı haline dönüştüren modernist akımlar, içlerinde her zaman moderniteyi eleştiren, yıkıcı bir duruş imkanı barındırırlar”*(Artun 2017: 246). Fakat bireyin kendini yönetme iradesini göstermede çok da başarılı olduğu söylenemez. *“Modernite acımasız bir biçimde insanı kendisiyle baş başa bıraktı” ...“Modernite, ... Onu altından kalkamayacağı kimlikler, **akıl** ve beklentilerle donattı”* (Tekelioğlu 1999: 50-51) diyerek bireyin çaresizliğini ve modernitenin buna bir çözüm getirememesinin altını çizer.

Giddens, modernizmin sorunlarından biri olarak, gelenekle koparılan bağa işaret etmektedir: *“Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi bütün geleneksel toplumsal düzen türlerinden eşi görülmedik bir biçimde söküp çıkarmıştır”*(1994: 12).

Uygarlaşma, yerelin çeşitliliğini göz ardı ederken Jach (2001: 149) *“Çünkü uygarların tahammül edemediği şey düzensizliktir”* demektedir. Modernizm, çalışma

hayatına da zamanı dilimleyerek bir düzen getirmektedir. Bu konuda André Gorz (1995: 25), “çalışma” olarak adlandırdığımız şey modernliğin icadıdır. Demektedir.

Ayrıca Giddens (1994: 17), modernitenin insanlar üzerinde yarattığı hayal kırıklığına da şöyle işaret etmektedir: Bu gün içinde yaşadığımız dünya çok gergin ve tehlikelidir. Böylesi bir durum, modernliğin ortaya çıkışını daha mutlu ve güvenli bir düzenin oluşumuna yol açacağına ilişkin varsayıma inanmak yolunda hevesimizi kırmak ya da zorlamaktan da fazlasını yapmış bulunmaktadır. “ilerleme” ye olan inancın kaybolması kuşkusuz ki tarihe ilişkin “anlatıların” çözülmesinin altında yatan nedenlerden biridir demektedir.

Modernizmin hayal kırıklıklarına bir başka eleştiri de Habermas’tan gelmektedir: Aydınlanma düşünürleri, sanat ve bilimlerin, sadece doğal güçler üzerindeki denetimi artırmakla kalmayıp, dünyanın ve benliğin anlaşılmasını, ahlaki ilerlemeyi, kurumların haklılığını ve insanların mutluluğunu da sağlayabileceği yolundaki abartılı beklentilerini hâlâ sürdürmektedirler. Habermas, yirminci yüzyılın ise bu iyimserliği darmadağın ettiğini açıklamaktadır (Akt: Zeka, Habermas, 1994: 38).

Bireyin kuşatılmışlık içinde hissetmesine yönelik *kamusal alanın* kapsayıcılığı ve bireyi yaratıcılığundan yoksun kılan şartların oluşmasına yol açıcı yapısı nedeniyle de modernizm eleştiri konusu olmaktadır. Bağlı (2010: 2), modernleşme düşüncesi, insanın mümkün tüm pratiklerini evrimci ve ilerlemeci bir çizgide ele alarak insanı “soyut” bir tekçiliğe doğru sürüklerken “yöntem”in değil daha çok “bir yöntem”in altını çizmektedir. Oysa o, mümkün bütün temsillerden yalnızca birisini içinde barındırabilir. Tekil olan bu temsil alanı tüm var olan ve olabilecek olan temsilleri koşullayan yapısıyla her düşünceyi içine çeken bir sarmala dönüşmektedir. Kendi varlığının mutlaklığını iddia eden bir oluşumun diğer varlıkların varlığını hiçe saydığını varsaydığımızda izlenen yolun temelde normatif bir kaygıyı içinde barındıracağı unutulmamalıdır.

Modernizmin, toplulukların refah ve konfor düzeyinde birçok sorununa çözüm bulabilme yeteneğine rağmen, bireysel insanın yalnızlığı ve hayata tutunabilmesi konusunda insani çözümler üretmekte yetersiz kaldığı düşünülmekteydi. “Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi geleneksel toplumsal

düzen türlerinin tamamından eşi görülmedik bir biçimde söküp çıkarmıştır” (Giddens, 2016: 12).

Bireydeki bu yalnızlık ve kaosu, Harvey daha detaylı açıklamaktadır. Harvey (1999: 24)’e göre, modernitenin tek güvenilebilecek yanının güvensizliği olduğunu, hatta “bütüncül kaos” yönünde bir eğilimi olduğunu kabul ettiğine ilişkin yeterince kanıt mevcuttur. Aydın kültürü sonsuz bir yenilenme girdabına girmiştir. Her alan bütünden bağımsızlığını ilan etmiş, her bölüm yeni bölümlere bölünmeye başlamıştır. Kültürel olguların düşüncede billurlaştırılmasının aracı olan kavramlar da bu acımasız girdaba çekilmiştir. Kültürün sadece üreticileri değil, analizcileri ve eleştirmenleri de parçalanmanın kurbanı olmaktadır. Şayet modern hayat, gelip geçici, anlık, parçalanmış ve olumsal olanla gerçekten bu derece iç içe geçmişse, bundan bir dizi önemli sonuç doğar. Her şeyden önce, modernitenin, bırakalım modern öncesi toplumsal düzenleri, kendi geçmişine bile saygı göstermesi mümkün değildir. Her şeyin geçiciliği, bir tarihsel süreklilik duygusunu korumayı güçleştirir. Eğer tarihin bir anlamı varsa, bu anlam tartışılan şeyin yanı sıra, tartışmanın terimlerini de etkileyen bir değişim girdabının içinde keşfedilmek ve tanımlanmak zorundadır. Dolayısıyla modernite, yalnızca kendinden önceki tarihsel durumların her biriyle ya da hepsiyle acımasız bir kopuş gerektirmez; aynı zamanda, kendi içinde bitmek bilmeyen bir iç kopuşlar ve bölünmeler süreci yaşar.

Zeka da modernizm sorunsalına, bilginin insanlığın soylu amaçlarına ulaşmasındaki yetersizliği üzerinden bakmaktadır. Zeka (1994: 25), bilimin kendi başına pek de eşitliği sağlayamadığı görülüyor demektedir. Eğitim alanında da, aydınlanmış, vatandaşlık bilincine sahip insanlar yetiştirmek, savaşları önlemek gibi ‘soylu amaçlar’ın giderek gözden düştüğünü söylemektedir. İdeallerin yerini, iyi bir meslek ya da beceri edinme özlemi almaktadır. Bir yandan da, modern meşruluk anlatılarının kopmaz bir parçası olan ansiklopedilerin her şeyi yerli yerine oturtan bütüncül anlatılarında da, küçümsenmeyecek gedikler açtığını söylemektedir.

Modernizmin pozitivist aklına bir eleştiri de Max Weber’den gelmektedir. Ona göre, hayat ve evren konusundaki genel görüşlerin asla artan ampirik bilginin ürünü olamayacağını ve bizi en büyük heyecanla harekete geçiren en yüksek ideallerin, ancak, bizimkiler bizce ne kadar kutsalsa başkaları için o kadar kutsal olan başka

ideallerle mücadele içinde biçimleneceğini kabul etmek zorunda kalmasıdır demektedir (Akt. Harvey, 1999: 13).

Giddens ise modernizmin akılcılığını şöyle ifade etmektedir. Giddens'e göre, belki de ancak şimdi, yirminci yüzyılın sonlarında olduğumuz bugünlerde, bu manzaranın ne kadar huzursuz edici olduğunu tam anlamıyla kavramaya başlıyoruz. Çünkü **aklın** talepleri geleneğinkilerin yerine geçtiği zaman, önceki dogmaların sağladığından çok daha fazla bir kesinlik duygusu sunuyormuş gibi göründü. Ama bu düşünce, ancak modernlik düşünümelliğinin, **aklın** kesin bilginin kazanılması olarak anlaşıldığı her durumda aslında onu altüst ettiğini görmediğimiz sürece inandırıcı olur. Modernlik, bütünüyle düşünümsel olarak uygulanmış bilgiden oluşur; ama, bilginin kesinlik ile eşitlenmesinin yanlış anlaşıldığı ortaya çıkmış bulunmaktadır (2016: 44).

Ayrıca Zeka, modernizmin sanatı toplumdan koparmasını da Habermas'dan bir alıntı ile açıklıyor:

"Modernliğin önde gelen savunucusu Habermas'ın "estetik düzlem, gündelik yaşamdan koparılmamalı" talebinde ifadesini bulan, sanat ile toplumu birleştirme düşü ise, modernist geleneğin seçkinciliğine bir tepki olarak pop-art'a yönelen popüler postmodern estetiğe hiç yabancı değil"(Zeka, 1994: 27).

Şaylan (2016: 93)' a göre, modern sanatın toplumdan kopmasında sanatçının kişisel bakışı önemlidir. Modernist sanatın estetik anlayışı, klasik sanatın yansıtmacı estetiğini yadsımıştır. Modernist sanat anlayışını savunanlara göre, sanat yapıtları tarihsel belge değildir. Sanat yapıtları sanatçının duygularını ve kendisine özgü yorumları yansıtmalıdır. Yaratıcılığın başka türlü ortaya konması olanaksızdır. Modernist sanat anlayışı da klasik sanat anlayışı gibi, sanatın gerçekliği yansıtması temeli üzerine oturmaktadır. Ancak gerçeklik, sanatçının o gerçekliği algılaması, yorumlaması ile belirlenecektir. Bu nedenle, modernist sanat anlayışında toplumun ya da insanın aynası olmak yerine sanatçının bakış biçimi, algılaması ve yorumlaması önem taşımaktadır.

Modernizme karşı olan tepkileri avangard üzerinden ele alan yazarlar da bulunmaktaydı. Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırır; modernlik, normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Bu başkaldırı, ahlakilik ve yararlık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yoludur. Bu estetik bilinç, sürekli olarak gizlilik ve skandal arasındaki diyalektik bir oyunu sahneler; aşağılamaya eşlik eden korkuyla beraber oluşan bir çekiciliğe alışmıştır, ama gene de, aşağılamanın bayağı sonuçlarından daima kaçınır. Diğer yandan, avangard sanatta geliştirilen zaman bilinci, sadece, tarih dışı olmakla kalmaz; tarihte yanlış normatiflik diye adlandırılabilir olan şeye karşı da yöneliktir. Modern avangard ruh, tarihi başka bir şekilde kullanmaya çalışır. Habermas, tarihselciliğin nesneleştirici ustalığı sayesinde ulaşılabilen geçmişleri bir yana atar, ama aynı zamanda, tarihselciliğin müzesine kilitlenmiş bir tarafsızlaştırılmış tarihe de karşı çıktığı tezini savunur (Akt: Zeka, Habermas, 1994: 33).

‘Büyük anlatılar’ tanımlaması altında modernizmin insanlığa sunduğu umutların, süreçle birlikte yerini hayal kırıklıklarına ve umutsuzluklara bıraktığı görülmektedir. Toplumdan modern olana ve akılcılığa karşı eleştirel bakışlar da yükselmeye başlıyordu. “*Çağdaşlık, belki de “toplum”dan da öte Foucault’nun dediği gibi “insanı” da giderek anlamsızlaştırmaktadır*” (Artun, 2015: 27). Aşırı akılcı çözümlemelerin insancıl sonuçlar doğurmadığı gözlemlenmekteydi. Harvey (1999: 26)’e göre, Habermas’ın belirttiği gibi, “sanat ve bilimin, yalnızca doğanın denetlenmesi yönünde değil, dünyanın ve insanın benliğinin anlaşılması, ahlaki bakımdan ilerleme, kurumların adil hale gelmesi, hatta insanların mutluluğu yönünde olumlu etkiler yaratacağı türünden abartılı beklentilere” saplanmışlardı. 20. Yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla, militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yok olma tehdidi ve Hiroşima ve Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir. Bundan da kötüsü, aydınlanma projesinin kendi amaçladığının tersine yol açarak, insanın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkûm olduğu yolunda bir kuşku doğurmuştur. Doğaya hâkim olma arzusu, insanlara hâkim olmaya açılıyordu. Bu da sonunda ancak insanın kendi kendini hâkimiyet altına aldığı bir karabasan durumu ile son bulabilirdi.

Modernizmin yalnızca sanat alanında değil, bütün alanlarda toplumu yeni bir kurguya zorladığı söylenebilir. “*Aydınlanma düşünürleri aynı zamanda bilimsel tahmin, toplumsal mühendislik, **rasyonel** planlama, **rasyonel** toplumsal düzenleme ve kontrol sistemlerinin kurumsallaşması aracılığıyla gelecek üzerinde bir denetim kurmayı hedefliyorlardı*” (Harvey, 1999: 280) diyerek, bu duruma dikkat çekilmekteydi.

3.3. Modern Resimde Akılcılık

Modern resimdeki akılcılık altyapısını şu cümle ile açıklayabiliriz. “*Tanrı maddeyi yaratmıştı biçimi değil. ... Biçimler yalnızca **aklın** kurallarıdır. ...Leibniz de **akılcılığın** geleneksel olarak suçladığı şeyi yaptı: **Aklı** Tanrının üzerine koydu. Leibniz’i Hegel’le birlikte okumaya başlayınca insan resimlerle düşünmeye başlar*” (Neiman 2006: 41). Resim ve akıl arasındaki bu ilişki, modern resimde, modern olanın sanata nasıl dönüştüğüne dair ipuçları vermektedir: “*Güzel, keyfi, önemsiz ya da **akıl** dışı değildir. Güzel objelerin boyun eğdiği yasaları belirleyen ve yaratan şey **akıldır**. Burada düzenliliğin ve yasalara uyumun güzelin en genel koşulu olduğu **rasyonalist** bir estetik söz konusudur*” (Farago, 2017: 48) denilen cümlede güzelliğin akıl ile olan ilişkisi ön plana çıkarılmaktadır.

Modern düşünce ve sanat tarzının şekillenmesinde büyük katkılar yapmış Kant, estetik yargıyı, duyular alanı ile **aklın** arasında, hoş olana eğilim gösterme çıkarı ile pratik **aklın** çıkarı- ahlak yasasının gerçekleştirilmesi arasına yerleştirir ve estetik yargıyı çıkarsız diye tanımlar (Ülger, 2015: 291).

Akıl ve güzellik arasındaki bağı ise Farago (2017: 53) şöyle görmektedir: Sıradan cisimlerin veya saf niteliklerin güzelliğini mümkün kılan koşulları yeniden düşündüğümüzde, **akılla** kavranabilir güzelliği, zihinsel alana ait objeleri değerlendirmeye itiliriz ve zihin bu izleme düzeyine ulaştığında, objelerin güzellik prensibini keşfetmek ister. **Akılla** kavranabilen şeyler “iyi”nin ışığında görülürler; fakat zihin, görüyü mümkün kılan şeyi, ışığın kaynağını ve kökenini yani Bir’i görmek ister demektir.

Modern resim için Batur (1989: 67)’un da ifade ettiği gibi “*Aklın biçimlendirici mutlak iradesi*” diyebiliriz. Burada Batur, modern resmin ana varlık nedenini

akılcılığa bağlayarak bize geniş bir alan açmaktadır. Bu kavram için şu soru sorulabilir: Us dışı olan modern değil midir? Sürrealist çalışmaların son yıllarda modern olanın dışında tutulma çabaları bu bağlamda düşünülebilir.

Modernitenin, toplumu bir bütün olarak değiştirme fonksiyonları gözlemlenmekteydi. Bu durumun, sanatı da özel bir alan olmaktan çıkarıp meta üretimi ve piyasa şartlarına uygun hale getirmenin ortamını yarattığı da bilinmektedir. *“Kendi yönetiminin rasyonalitesine olan bağımlılığı yoğunlaştıkça, sanat, piyasa yönetiminin ve onun başat dalı olan finans yönetiminin egemenliğine giriyor”* (Artun, 2015: 48). Piyasa koşullarının, artık sanat alanını da kapsadığı bir iklimden söz edilmekteydi.

Modernleşme hareketlerinin, batı kaynaklı olmasına rağmen, bütün dünyayı etkilemiş olduğu bilinen bir gerçekliktir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin de modernleşme faaliyetlerini birçok alanda sürdürürken, sanat alanını da ihmal etmediği görülmektedir. Akılcılığın, bütün kurumların temel iradesi olması gerektiği üzerinde bir mutabakatın olduğu söylenilebilir. *“Bu arada rasyonalist estetiğin kuramcılarında Ercüment Kalmık da 1950’de İTÜ Mimarlık Fakültesi’nde “Renk ve Şekil” derslerine başlıyordu”* (Artun 2017: 15). Bu anlamda Ankara’da resim öğretmenleri yetiştirilip, sanatın, bu sanat eğiticileri tarafından bütün yurt düzeyinde yaygın hale getirilmesinin amaçlandığı gözlemlenmektedir.

“Resim-iş Bölümü’nün yetiştireceği “Cumhuriyet Öğretmeni”nin, Anadolu’daki bütün orta öğrenim kurumlarına dağılarak, resim ve iş, sanat ve zanaat çalışmalarıyla, ahlaken, zihnen ve bedenlen gelişmiş modern yurttaşların yaratılmasında bir devrim gerçekleştireceği tasarlanmıştır. “Bir ulusun bütün ruhunun ve aklının sanatıyla ifade edildiği” inancıyla, sanatı halkın hizmetine adan ilk flogof John Ruskin öğretilerini hatırlatan bu tasar, Halk Evleri ve Köy Enstitüleri’nin örgütlenmesine eklenir” (Artun 2017: 13).

Türkiye’de oluşmakta olan resim anlayışı da batı etkisinde bir hareket olarak ilerlemekteydi. Türk resminin, modernizmin bütün başlangıç ve oluşumlarını taşıdığı görülür.

Yılmaz (2013: 31), modern sanatın *izlenimcilik* ile başlatılmasının bir gelenek olduğunu belirttikten sonra, ancak biz Baudelaire gibi onun başlangıcının *romantizm* olacağını düşünüyoruz demektir. Tunalı (1989: 85), izlenimcilikte sanatçının, ‘olanı’ değil, ‘değişeni’ aradığını; bu nedenle hareket kavramını farklı olarak temellendirdiklerini söylemektedir. Devamında empresyonizmin empirik bilgiye dayandığını ve hareketin mekan içinde değil, zaman içinde değiştiğini belirtmektedir. Burada hareketin bir ışıma, bir görünüp kaybolma, ve nesneler üzerindeki tayflar olduğunu açıklamaktadır. Kısaca izlenimcilik için an’ın resmidir diyebiliriz demektir. Ayrıca Tunalı (Age: 86), Hume’dan bir alıntı yaparak, “*impression kavramında kaynağını bulan bir pozitivist ya da impressionist felsefe doğuyor*” izlenimciliğin pozitivismle olan bağına dikkat çekiyor.



Resim 1. “*İzlenim-Gün Doğumu*”, 1872, TÜY. 48x64cm, Claude Monet, (Sérullaz, 1991:11).

Modern resmin, kendi iç serüveninde ilerlerken artık toplumu yansıtmada iddiasında olmadığı görülmekteydi. “*Farklı bütün zamanlara ve mekanlara özgü sanatları ulus/sitil/form gibi ortak bir tasarım bağlamında rasyonelleştiren (bilimselleştiren) yekpare, evrensel sanatlar Rönesans’tan bu yana ilk kez parçalanıyor*” (Artun, 2015: 14). Sanatçının, bilgi ve evreni algılama şekli bir soyutlama olarak tuvale yansımaktaydı. Batur (1989: 211) ise kitabında modernizm ve zihin ilişkisini incelerken Hofmannsthal’ın şu sözüne yer verir: “*Günümüzde iki şey modern hissini uyandırıyor: Hayatın çözümlenmesi ve hayattan kaçış... Kişi, ya*

zihninin iç yaşantısına anatomi uygular ya da düş kurar". Zihin ile kurulan bütün ilişkilerin aklın kurallarını yansıttığını söyleyebiliriz.



Resim 2. “Ekim”, 1956, TÜY. 70x90, Roger Hilton, (Lynton,1991:241).

Harvey (1999: 34)’e göre, başarılı modern sanatçı, “günümüzün anlık, gelip geçici güzellik biçimlerinden” evrensel ve sonsuz olanı bulup çıkarabilen, hayat şarabının acı ya da baş döndürücü rayihasını imbikten geçirerek damıtabilen sanatçıydı. Modernist sanat, bunu becerdiği ölçüde bizim sanatımız oluyordu; çünkü tam da kargaşamızın oluşturduğu senaryoya cevap veren tek sanat odur demektedir. Lunn’un da belirttiği gibi, modernist yapıtın “kendi gerçekliğini kısıtlı olarak bir yapay ürün ya da bir oyun gibi göstermesi” böylelikle sanatın büyük bölümünün “toplumun aynası olmaktan ziyade kendine dönük bir ürün” haline gelmesi olmuştur diyerek modern sanata bir açıklık getirmektedir.

Kahraman, modern sanat estetiğinde “güzel nedir” sorusuyla başladığı makalesini, modern resimde **akılcılık** bağlantısıyla tamamlamaktadır. Kahraman (2005:218)’a göre, koparılarak nesnenin bağlamdan yeniden tanımlanması giderek uzmanlaşmaya dönük bir sanatsal üretim mantığını doğurmuş ve o meşhur saptamayı beraberinde getirmiştir. Modernist estetiğin sorusu artık ‘Güzel nedir?’ olmuştur. Ayrıca bu tartışma **akıl**(cılaştırma) söylemine de yeni bir boyut kazandırmıştır. Ger ek st c l kten sonra modernizmin anlamı, **akılcılaştırıcı** eylemin sanat yapıtına dönük tanımlamalarıyla i  içe geçmiştir. Sanat yapıtı **akılcı** olanın

yansıtılması mıdır, yoksa akıldışı olanın temellendirilmesi midir sorusu, bir süre sonra modernizmin modernizasyona doğru kaymasına yol açmıştır.

Çirkinliğin akıl ile olan estetik ilişkisinde Kuspit (2010: 202)'e göre, çirkinliğin etrafını kaplayarak akıl dışılığını saklayan ve kabul edilebilir kılan sosyal ve metafizik katman sanat tarafından kaldırılır. Sanat, bir şeyin içinde var olan akıl dışılığı akılcılaştırmaz; ama tüm kaçınılmazlığı ile var olmasına izin verir. Sanat bize, yaşamın çirkinliğini toplumsal ve düşünsel açıdan anlamaya ve var olmasına neden olan koşulları göstererek (bu koşullar yok edilirse çirkinlik diye bir şey olamayacağına işaret eder) nesnelleştirmeye yönelik her çabanın, çirkinliğin temelinde yatan derin öznel kökleri göz ardı ettiğini gösterir. Toplumsal koşullar çirkinliğin aldığı biçimdir, çirkinliğin nedeni değildir. Yaşamın travmatik çirkinliğine karşı, sanatı değil de saf akıllı savunmak yetersiz kalır; çünkü çirkinliğe karşı ruhun bir parçasıyla değil, tamamıyla savunma yapılması gerekir. Bu, saf akıl yoluyla başarılabilseydi bile, düşünsel nesnelliğin ruhsal yaşam üzerinde derin bir etkisi olmayacaktı diyerek akıl ile çirkinliklerin bağına vurgulayan yazar, şöyle devam etmektedir.

Çirkinliğin fiziksel ve ruhsal gerçekliği karşısında hiçbir kuram adil olamaz. İçimizde hissettiğimiz ve dünyada yaşarken deneyimlediğimiz yıkım ve ölümden bedensel egomuzu korumanın tek yolu, güzel sanat eserleriyle kendimizi özdeşleştirmektir. Sanat ancak gerçek anlamda güzel olduğunda yaşamdaki çirkinliğe meydan okuyabilir, onu alt edemese de, ona karşı direnebilir. Çirkinliğin sanatta yarattığı bu trajik hile, varoluşumuzda sürekli bir aksaklık bulunduğunu onaylasa da, bizi çirkinliğe karşı daha güçlü kılar. Bir başka deyişle ölüm, sanatta artık yaşama ilişkin o çıplak çirkin gerçek yaşamla ilgili tüm gerçeklerin boyun eğdiği üstün gerçek, yaşamı sıradan ve anlamsız kılan nihai gerçek olmaktan çıkmış, estetik bir kılıfın ardında gizli bir gerçek haline gelmiştir. Böylece estetik açıdan bakıldığında, artık yıkım ve ölümün her şeyin üzerindeki o korkunç gölgeleri hissedilmeyecektir demektir. Daha sonra çirkinliğin kararlı hali ve cazibesi üzerinde durmaktadır.

Sanat, bir bakıma yıkım ve ölümün çirkinliğini bilinçdışında daha az çekici hale getirir; çünkü bilinçdışındaki çekiciliklerini açığa çıkarır. Yaşamı çevreleyen çirkinliği kadercı bir biçimde kabul edip ona kör bir biçimde teslim olsaydık

başımıza neler geleceğini göstererek bilinçlenmemizi sağlar. Çirkinlik her zaman güzelliğe göre daha baştan çıkarıcıdır, çünkü bizde de dünyada da güzellikten çok çirkinlik vardır. Çirkinliğin her zaman güzellikten uzun ömürlü olmasının da, güzelliğin zincirlerinden eninde sonunda kurtulmasının da nedeninin bu olduğunu söylemektedir. Ta ki sanat her ikisine de güzellik katana kadar. Sanatta çirkinlik, yaşamın şimdikinden daha güzel olabileceği yansımalarını körükleyen şey olmuştur. Bu nedenle sanat bizi gündelik yaşamda içinde olduğumuz duygusal noktadan çok daha farklı bir noktaya yerleştirir. Burası öyle bir yerdir ki yaşama ne kadar benzerse benzesin yaşamın ötesindeymiş gibi görünür. Halen yaşamaktayken yine de yaşamdan kurtulmanın mümkün olan en iyi yoludur bu. Sanatın amacı, çirkinliğin her yerde var olduğunu açığa çıkararak onu güzellik aracılığıyla diyalektik olarak aşmaktır demektir.

Modernizmin Serüveni kitabında Batur (1989: 220), modernist üslubun iki ayırt edici özelliğinden söz eder. Bir yanda “akılcı, mekanikçi” sentez, öte yanda “sezgisel sentez” olduğunu belirterek akılcılığın da çeşitliliğini vurgulamaktadır.

Modern resimdeki akılcılığı Artun (2015: 347), Cage’den bir alıntı ile şu şekilde açıklamaktadır: “Cage. ... Akıldışı olanı dışarıda bırakma, “tamamen akli bir kompozisyon yaratma” yönündeki her türlü çabanın “hat safhada akıldışı” olduğunu söyler.” Şaylan (2016: 82)’ a göre, dönüşüm ya da bir başka deyişle modernite, bir yönüyle **akıl** ve bilimin egemenliği, diğer yönüyle insanın yüceltilmesidir. Bu süreç içinde en yüce değer hümanizmdir ve gerçeği kavramak **akıl** ve bilim yoluyla mümkün olacaktır. Bu tür bir dönüşümün sanat ve estetik anlayışı, kaçınılmaz olarak gerçekçilik ilkesi üzerine oturacaktır. Sanatçı, ancak **akıl** ve bilim ile kavranabilecek gerçekliği başarı ile yansıttığı ölçüde, estetik gereğini yerine getirmiş olacaktır.

Lynton (1991: 10), modern sanatın öyküsünün, çoğu zaman fovizm, kübizm, fütürizm, ekspresyonizm akımları ele alınarak anlatıldığını söylemektedir.

Bilimsel gelişmeler sanatsal alanı da etkileyerek maddedeki parçalanmayı, hızı, zamanı, geometriyi, bilgiyi resmin içine katmıştır. “... modern sanat akımları içinde akım demeye layık tek girişim olan Fütürizmi tek yönlü bir sanat olayı olarak göremeyiz” (Lynton 1991: 96). Zaman ve hız faktörünün fütürist anlayışı yarattığı

Giddens (2016: 14)'ın şu cümlesinden çıkarılabilir: “... *Modern çağın harekete geçirdiği değişim hızıdır*”. Şaylan'a (2016: 101) göre ise bu konu şöyle açıklanmaktadır: Teknolojik gelişme, makinenin yaşamdaki ağırlığının giderek artması demektir ve bu olgu sanat evrenini de etkilemiştir. Bir kısım sanatçılar teknolojik gelişmeye ve makineleşmeye son derece olumlu bir çerçevede yaklaşırken, bir kısım sanatçılar da karşıt ve eleştirel bir tavır almışlardır. Örneğin modernist sanat okullarından biri olan fütürizm (gelecekçilik) bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeye bağlı olarak geleceğin tasarlanması üzerinde durmakta ve bunun sanatın ana alanı olması gerektiğini öne sürmektedir. Sürekli ilerleme ve böylece gelecekte mutlu ve sorunsuz topluma ulaşma ancak bilim ve teknolojinin gelişmesiyle mümkün olabilecektir, demektir.

Fütürist resimde, aklın değişik yapılarının resme etkisini Harrison ve Wood (2011: 204), *Sanat ve Kuram* kitabında şöyle dile getirmektedirler: **Aklı** deviren Fütüristler sezgiyi bilinçaltı olarak ilan ettiler. Fakat resimlerini sezginin bilinçaltı biçimlerinden yaratamadılar, yararcı **aklın** biçimlerini kullandılar. Ama yararcı **aklın** eğitiminden geçmiş olan bilinç, nesneler dünyasının yok edilmesine yol açan duyguya uyum sağlayamadı. Sanatçı, bu hedefi anlamadı ve bu duyguya boyun eğerek akla ihanet etti ve biçimi biçimsizleştirdi. Yararcı **akılla** yaratımın belli bir amacı vardı. Ama sezgisel yaratımın hiçbir yararcı amacı yok. Şu ana dek sanatta Sezginin böyle bir dışı vurumu ile karşılaşmadık. Sanatta bütün resimler yararcı bir kalıbın yararcı biçimlerinden çıkar. Bütün doğalcıların resimleri doğadakiyle aynı biçimi taşır. Sezgisel biçim hiçlikten çıkmalı. Tıpkı günlük yaşam için bir şeyler yaratan **aklın** onları hiçlikten alıp mükemmelleştirmesi gibi

Bilimin maddeyi parçalamasının ise kübistlere ilham verdiği bilinmektedir. Ayrıca Cézanne'ın öğütleri olan “*Doğayı küre, koni ve silindir biçimlerine göre işleyin*” (Akt. Lynton, 1991: 23) cümlesinin, kübist resim anlayışında önemli bir yeri olduğu açıktır.

“*Kübistler, şeyleri uzama ve onun matematiksel ifadesine indirgeyen Galileo ve Descartes'in takipçileridir*” (Farago, 2017: 173). Sanatçılar ile felsefecilerin çağları içinde birbirlerini etkiledikleri bilinen bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kübistlerin, insan aklından kaynaklanan analitik düşünme özelliğini en çok kullanan gurup olduğu söylenilebilir. “*Resimle ilgili entelektüel ve analitik bir yaklaşıma sahip olan kübistlerin seçtiği bu yolun, duyguları ve imgelemi keşfederek sonunda soyutlamaya varan ekspresyonist hareketle tam bir karşıtlık halinde olduğunu belirtmek gerekir*”(Farago, 2017: 176).



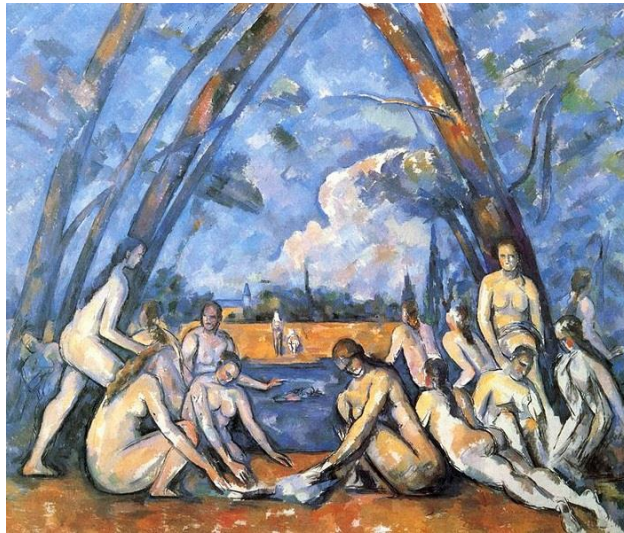
Resim 3, “*Ruh Durumları*”, 1911, TÜY. 71x94, Umberto Boccioni, (Yılmaz, 2013: 124).

Bilim ve modern sanat arasındaki ilişkiyi Bauman (2013: 144) ise şöyle açıklamaktadır: Bunların çoğu, işaret ve cesaretlerini (ve bir de övgü ve yergi için gereksinim duydukları özgüvenlerini) bilim ve teknolojiye, modern gelenek-dayanağını bu en gayretli, cüretkar ve saygısız hücum kıtalarından alıyorlardı: empresyonistlerin anti-newtoncu optikten, kübistlerin anti-kartezyen görelilik teorisinden, sürrealistlerin psikanalizcilerden, fütüristlerin de patlamalı motorlardan ve montaj hatlarından aldıklarını belirtmektedir.

Modern düşünme biçimi, doğası gereği bilimselliğe de eleştirel bakmaktadır. Kuspit (2010: 68)’e göre, bilimsel deneylerden elde edilen bilgi göz önünde bulundurularak, daha önce de söylendiği gibi, heyecan verici deneyler olabilirler; ama sonuçları çoğunlukla nihai değildir. Bize bilgi verdikleri şüphelidir, en azından bilimsel bilgi ile aynı düzeyde bilgi vermedikleri açıktır. Bu nedenle daima yeni

sanatsal deneyler yapılmaktadır ve yine bu nedenle bazı düşünörlere, örneğın E. H. Gombrich'e göre modern sanat "deneysel" konumda kalmıştır. Picasso deneylerle değıl, sonuçlarla ilgilendiğini söylemiş, ama deney yapmaktan asla vazgeçmemiştir. Bu da bize sonuçlardan memnun olmadığını, yaptığı deneylerin öneminden kuşku duyduğunu gösterir.

Batur (1989: 280), düzenli soyut biçimleri, insanın dünya karmakarışıklığı tablosu karşısında huzur bulacağı biricik en yüksek biçimler olarak görmektedir. Devamında modern sanat kuramcılarının sıkça matematiğın en yüksek sanat biçimi olduğı açıklamasına değinmektedir. Soyut resime Şaylan (2016: 108)'a göre, şu yorumu yapabiliriz: Gelişen bir toplumda eğer gerçeklik ya da bir başka deyişle konu alanı giderek karmaşıklaşıyorsa, sanatçının yorumu da giderek karmaşıklaşabilecek ve anlatım soyutlaşabilecektir. Bu durumda, sanatsal ürün ile karşı karşıya kalan seyirci, dinleyici ya da okuyucunun yorumsal mesajı kavrayabilmesi için konunun karmaşası hakkında bir ön bilgi ya da fikir sahibi olması gerekecektir. Bu ise kaçınılmaz olarak bir seçkinciliğın gündeme gelmesi demektir. Bir başka deyişle, modern sanatın estetik zevkine varabilmek için sanat ya da kültür tüketicisinin de belli bir bilinç ve birikim düzeyine sahip olması gerekmektedir.



Resim 4, , “Yıkananlar”, 1895-1905, TUY. 210x250 cm Paul Cézanne
(Lynton, 1991: 19).

Lynton (1991: 19), modern sanat tarihlerinin, modernizmin temel eğiliminin, genellikle soyutlamaya yönelen bir yol olarak açıkladıklarını yazmaktadır. Hatta ilk soyut resmi kimin yaptığının çok tartışmalı olduğunu söyler. Ve devamında soyut resimlere ilham kaynağı olan en güçlü resmin Cézanne'ın *Yıkananlar* tablosu olduğunu belirtir.

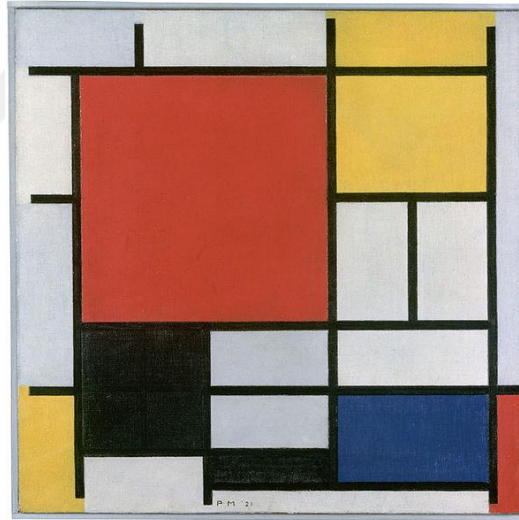
Modern resmin önemli temsilcilerinden Kandinsky, daha çok, yaptığı soyut resimlerle bilinmektedir. “Özellikle Kandinsky, hem **akıl** hem içgüdü yoluyla soyutlamaya vardığını görmüştür, zira Kandinsky'ye göre, sanat eserini var eden tek saik onun “içsel zorunluluk” olarak adlandırdığı şeydir” (Farago, 2017: 167). Bu çalışmalarına, bilim ve sanat eseri arasındaki, sanatçı ruh halini özetleyen aşağıdaki yazısı da açıklayıcı olabilir: “Bunun yanında, modern fizikle ilgili yaptığı okumaların, güven kaybı ve dış dünya gerçekliği duygusunun Kandinsky'nin eserleri açısından sahip olduğu önemi belirtmek gerekir” dedikten sonra “Atomun parçalanması, benim ruhumda, bütün dünyanın parçalanmasıyla aynıydı. En kalın duvarlar bile aniden yıkılıveriyordu. Her şey geçici, değişken, zayıf ve hassas hale geliyordu (Age: 172) devam etmektedir.



Resim 5, “Doğaçlama 8 İçin Çalışma”, 1910, TÜY. Vassili Kandinsky, (Yılmaz,2013:108).

Geometri Mondrian için vazgeçilmez çalışma teması haline gelmiştir. “*Geometri, modern aklın arketipidir.(nitekim, modernliğin görsel sanatçıları içinde temsil gücü en yüksek olan Mondrian’dır)*” (Bauman, 2017: 30).

Mondrian yaptığı sanat için şunları söylemektedir: “*Kültürün bir dönüm noktasında olduğunu unutmayalım. Eski olan her şeyin sonunda olduğunu unutmayalım*” (Akt, Harrison-Wood, 2011:323). Bu cümleleri modernizmin kesintisiz ilerleme anlayışını ortaya koymaktadır. “*Yeni ruh sanattaki betimlemeyi de bastırır. Biçim engeli ortadan kaldırıldığından, yeni sanat kendisini saf plastik olarak ortaya koyar*” (Age: 323). Modern resmi için saf gerçekçiliğin arayışı olarak da düşünmek mümkündür. “*Neo- plastisizmin kökleri kübizmdedir. Aynı şekilde soyut-gerçek resim de denebilir ona, çünkü soyut (tıpkı matematik bilimler gibi, ama onlar gibi mutlak olana ulaşmadan) plastik gerçeklikle ifade edilebilir*” (Age: 323)



Resim 6, “*Siyah, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Gri’li kompozisyon*”, 1921, TÜY. 101x99, Piet Mondrian, (Yılmaz, 2013:114).

Mondrian’da, geometrik düzen ile akıl arasındaki ilişkiyi Yılmaz (2013: 39), şöyle açıklamaktadır: Geometrik düzen ve **akla** verdiği önem açısından, Piet Mondrian’ın habercisiydi sanki Seurat. Ayrıca Courbet gibi ilkel bir sosyalistti; sıradan yaşamı yücelttiğini belirtmektedir. Anlık coşkulardan ziyade **akla** dayanarak yaptığı resimlerin modern görünmesinin bir nedeni de buydu demektedir. Doğanın yasalarının ve matematiğinin bir bütünlük oluşturarak sanata yansması Lynton (1991: 156)’ a göre, “*Soyut sanatçıların model olarak matematikten yararlanmaya*

başladılar; bu amaçla yalnız geometriyi değil, doğanın ve matematiğin kendinden kaynaklanan sayısal dizgeleri kullanma yolunu seçtiler” soyut ve geometri ilişkisiyle ele alınmaktadır.

Modern resim örnekleri arasında sıkça rastladığımız geometrik biçimlerden “Kare” formu, Harrison ve Wood, “*Kare, bilinçaltı bir yaratım değil. sezgisel aklın yaratımı*” (2011: 207) olduğunu söylemektedir. Devamında aklı ikiye ayırarak “*Yararcı akıl yürütme ve sezgisel akıl yürütme*” (2011: 208) olarak aklın ikili yapısı olduğunu belirtmektedir.

Tunalı (1989: 119), geometrinin çağı belirlediğini belirterek özellikle ‘*kübizm, stil, suprematizm*’ anlayışlarında belirgin olarak ortaya çıktığını söyler.



Resim7, *Avignon’lu Kızlar*, 1907, TÜY, 244x225, Pablo Picasso, (Lynton, 1991: 53).

Mondrian, soyutlama ve akıl arasındaki süreçleri ifadelendirmesinde “*Arı gerçeklik*” kavramını kullanmaktadır. Farago (2017: 177)’ya göre, doğanın görünür ifadesinin aynı zamanda doğanın sınırı olduğuna” inanan Mondrian, uzaktan yakından her türlü natüralizm ile ilişkisini keser ve **aklın** süreçlerine nüfuz eden, “soyutlamayı en son sınırına kadar geliştiren” bir sanat anlayışını seçer: “Arı gerçekliğin ifade edilmesi.” Mondrian, 1926’da şöyle yazar: “Doğallıktan uzaklaşmak insan gelişiminin temel odaklarından biri olduğundan, neo-plastik sanatta yer alan önemli şeydir. Soyutlama ile saf soyut ifadeye ulaşırız. Doğallıktan çıkarmak derinleşmektir.” Mondrian’ın sanatı bir düzlem sanatıdır. Onun çizdiği

dikgenlerde, kartezyen uzamın bir uzantısı ve dikgenleri dinamikleştiren bir gerilim vardır. Mondrian'ın sonlu kompozisyonlarında, sonsuzluğun yaratımı söz konusudur”

Tunalı (1989:117), *Felsefenin Işığında Modern Resim* isimli eserinde, yirminci yüzyılın objektif, idealist bir evren tablosu yarattığını söylemektedir. Bu evren tablosu içine, insanın yalnız nesneler dünyası ile ilişkileri, yalnız bilme ve düşünme ilgileri değil, aynı zamanda duyarlılık ilgileri de girer demektedir. Bir yandan bu ilgiler bilim ve felsefede dışlanırken, öbür yandan insanın sanat etkinliğinde somutluk elde eder. Tüm bu etkinlikler, insanı belirli bir temel kategori ile evreni belirlemeye götürür. Bu kategori, soyutluktur diye ifade etmektedir. Devamında, buna göre, insanın nesneleri kavraması soyut bir kavrayış, varlığı bilmesi ve düşünmesi ‘soyut’ olduğu gibi, yarattığı sanat yapıtlarının da yine ‘soyut’ olduğunu açıklamaktadır. Soyut, modern resmin temel kategorisi olarak belirlemektedir. Tunalı, makalesinin devamında soyut sanatın varlık kavrayışı, obje yorumunun ne olduğunu sormaktadır. Bu sorunun bizi soyut sanatın bilgi teorisine götüreceğini belirtmektedir. Soyut sanatı “*içeriksiz sanat*” olarak nitelendirmeleri keyfi bulmaktadır. Soyut sanat, kendine özgü, doğadışı bir salt biçimler dünyasıdır demektedir. Ayrıca soyut sanatı ‘sanatta devrim’ ve ‘yeni bir dünya tasarımı’ olarak nitelendirmektedir. Böyle bir tasarımın yalnızca biçime dayandığını iddia eder. Biçime, hem doğadan hem de salt düşünceden hareket ederek kurgusal bir yoldan ulaşılabilirliğini belirtir (Age: 118). Burada kurgusal yolla ulaşılan biçimlerin, aklın bir sentezi olacağı da bilinen bir gerçeklik durumudur. Sanatta “*Biçim*” için, Harrison ve Wood (2011: 896), “*Biçimsel sanat özünde rasyoneldir*” demektedirler.

Ayrıca yazar kitabında modern resmi, “*soyut resim*” başlığı altında incelemektedir.



Resim 8, “Suprematist Resim”, 1920, TÜY. 84x70cm Kasimir Malevich,
(Lynton, 1991:82).

Modern resmin en önemli biçimsel ve felsefi dayanağı olan “soyutlamanın” yavaş da olsa önemini kaybettiğı gözlemlenmektedir. Tunalı, modern resmi, “soyut resim” olarak görürken; Artun (2015: 269), soyut resmi, modern resimde yalnızca bir durak olarak görmektedir. “Soyut resim ki modern resmin evriminin bir uğrağından ibarettir ve orada pek hatırlı bir yeri yoktur, bütün reklam araçları tarafından yeni bir estetiğin temeli olarak sunuldu.” diyerek konuya açıklık getirir.

Modern resmin temsilindeki ekol, akım ve anlayışlarda kesin bir birlik sağlanamamasını Bauman (2017: 11), *Modernlik ve Müphemlik* isimli kitabında modernliğin doğasında var olan m phemliğe bağlamaktadır. Bir nesne ya da bir olayın birden fazla kategoriye sokulabilmesi demek olan müphemlik, dile özel bir düzensizliktir, yani dilin icra ettiği adlandırma (sınıflandırma) fonksiyonunun iflası. Bu düzensizliğin temel belirtisi, belli bir durumu doğru bir biçimde okuyamadığımız ve alternatif eylemler arasında seçim yapamadığımız zaman hissettiğimiz keskin rahatsızlıktır demektir.

Modern resim sanat ları yaratıcılıklarını endüstrinin hizmetine de sunmaktaydılar. Endüstri ve sanat arasındaki ilişkiyi akılcılık üzerinden kurdukları bilinen bir gerçeklikti.

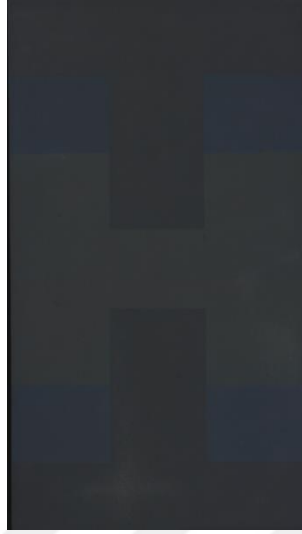
“1920’lerde Kandinsky ile Klee’nin uzun süre öğretmenlik yaptıkları Bauhaus’un amacı **akılcılık** ve işlevsellik adına üsluptan kaçınmaktı. Bunun sonucu temel biçim ve renklere önem veren fakat hizmet etmeyi amaçladıkları endüstri tekniği ile pek ilgisi olmayan belli bir Bauhaus üslubuydu” (Lynton 1991: 158).



Resim 9, “Koltuk Tasarımı”, M. Breuer, (Artun, 2017: 175).

Bilginin yarattığı uzmanlaşmanın, avangart sanatı modernizmin en önemli payandası haline getirdiği görülmektedir. Bürger (2017: 14)’e göre “*avangard ile modernizm kavramları arasında temelli bir ayrım okunmaz*” diyerek modern resimde avangardın önemine vurgu yapmıştır. Aynı konuda Artun (2015: 51) da şunları söylemektedir: “**Rasyonalist** avangardın gözünde bilimin, makinelerin, mühendisliğin bulunduğu ortam, modern fabrikalardır. Buralarda her tasarım, her madde (malzeme), her hareket, her ilişki **akılcıdır**, amaçlıdır, işlevseldir, yararlıdır, üretkendir”

Kaynaklar, modern resimdeki önemli yapı taşlarından birini de soyutlama olarak ele almaktadırlar: “Gerçekten de imgelem, bir anlamda içinde bulunulan konumdan başka bir konuma sıçrama, yeni bir şey yaratma gücü demektir-buna aynı zamanda soyutlama gücü de denebilir. Kısaca, bilgi bir soyutlamadır”(Yılmaz 2013: 99). Bilgi sorununu Giddens (2016: 45) ise şöyle ele almaktadır: “Modernlik koşullarında hiçbir bilgi, “bilme”nin emin olmak demek olduğu “eski” anlamdaki bilgi değildir”.



Resim 10, “Soyut Resim”, 1959, TÜY. 275x100, Reinhardt, (Lynton, 1991: 249.)

Avangart sanatın akıl ile olan bağı Artun kelimenin etimolojisi üzerinden açıklamaktadır:

*“Ne var ki, tarih yazımı disiplininin imal ettiği bütün bu avangardlar, aslında gerek tarihsel kökleri, gerekse bilgi rejimleri bakımından bir birine karşıt olan iki küme çevresinde toplaşır. Bu kümelerden birinin merkezinde logos, diğerinin merkezinde ise phantasma bulunur; ya da **akıl** ve hayal, **rasyonalite** ve hayal gücü (imgelem), mantık ve şans (fantezi)”* (Artun, 2015: 45).

Artun (Age: 55). yazısının devamında “avangart”ı hayalci ve akılcı diyerek ikiye ayırır ve şu eleştiriye tabi tutar: *“Hayalci avangard, metropolün her türlü sofrasıyla-bohemlerle, fahişelerle, psikopatlarla, katiller ve keşlerle, komünist ve anarşistlerle-hayatı paylaşıırken; **akılcı** avangard, sanayici, teknokrat seçkinlerle kaynaşmakta ve “aristokrat” bir çevre oluşturmaktadır”*. Avangart sanattaki manifestoların nedenini ise şöyle açıklar: *“Manifestoları kuran, modernliğe bağlanan umutların boşa çıkmasıdır; Janet Lyon’un deyişiyle “tutulmayan sözlerdir”. O nedenle manifestolar modernliğe saldırır”* (Age: 23).

Bilimsel gelişmelerdeki kesintisiz ilerlemenin, sanattaki değişimleri de etkilediği bilinen bir gerçekliktir. Kirchner’in kaleme aldığı yazı bu durumu açıklamaktadır:

“İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski

yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir. ‘Evet: gençlik; kendini açıkça anlatan herkes; yerleşmiş her değere karşı çıkma’ (Akt, Lynton 1991: 34).

Gerçeğin yeni verilerle sürekli değişimi, modernist sanatta yaratıcı yıkıcılığı önemli hale getirmektedir. Şaylan (2016: 96)’a göre, bilimsel atılım, doğrunun bir olasılık ifade ettiğini, bilim alanında belirsizliğin de geçerli olabileceğini Heisenberg ortaya atmıştır. Bu gelişme, doğrunun değişmeye konu olduğunu, gerçeğin ise parçalanmışlığını ve yoruma açık özellik taşıdığını ortaya koymuştur. Bu toplumsal alanda, tek doğrunun geçerli olduğu sivil toplum düşünün yıkılışıdır; örneğin doğruluk ve gerçeklik toplumun farklı sınıfları tarafından farklı biçimde yorumlanabilmektedir. Bu gelişmenin de sanat estetik alanlarını etkilememesi beklenemez. Sanatçı tarafından kavranan gerçekliğin sanat yapıtıyla temsil edilmesi ile estetik ölçüt arasındaki sıkı bir bağlantının kurulduğu söylenebilmektedir. Genel olarak modern sanat anlayışı içinde sanatçının insan ya da toplum yaşamı ile ilgili, kritik bir tutum benimsemesi beklendiği söylenebilmektedir. Modernist sanat estetiği, böylece tepki ve eleştiriyi de içeren bir yeniden kurmayı öngören anlayış üzerine oturmaya başlamıştır. Modernist sanat ve estetik alanında “yaratıcı yıkıcılık” sürecinin işlemeye başlaması sürekli olarak farklılığı vurgulayan bir değişimden yana tavır almayı öne çıkarmaktadır. Modernist sanat çağı, yukarıda da değinildiği gibi büyük, kapsamlı ve sürekli değişimlerin, alt üst oluşların yaşandığı bir dönemdir. Estetik anlayışı sorununa bu açıdan bakıldığında geçmişin ve içinde yaşanan anın sürekli olarak eleştirilmesi anlaşılır bir tutum olarak değerlendirilebilmektedir.

“Yaratıcı yıkma” sanatta da var olan modernist işlevini sürdürmektedir. Lynton (1991: 40)’a göre, burada sadece birçok modern sanat yapıtının düzen yerine düzensizliği, güzellik yerine çirkinlik ya da çarpıklığı, anlam açıklığı yerine anlaşılmazlığı sanki olumsuz bir biçimde yeğlemesinin düşünülmektedir. Daha önce anormal ve sanata aykırı sayılan yaşantıları artık felsefe, bilim ve yaratıcılık açısından insanlığın temel sorunları olarak görülmesinin daha verimli bir girişim olarak yansıttığının belirtilmesidir. Modern sanatçının bir yıkıcı ve başkaldırıcı olduğu, modern sanatın ise halk arasında sadece bir irkilme ve saldırma kampanyası

olduğu görüşü o kadar yaygın ki, bu açıklama yapılmadan olmaz. Ne genel olarak modern sanat, ne de özellikle ekspresyonizm, barışın düzenin ve güzelliğin çekiciliğini yadsır.

Yaratıcı yıkma kesintisizliği, avangard sanatı önemli kılmaktaydı. Fakat “sürekli yeni” sanat içinde yeni sorun ve tartışmaları da beraberinde getiriyordu. Bunlardan biri de “normsuzluk” sorunuydu. Kuspit (2010: 182)’e göre, çağdaş toplumun temel niteliklerinden biri, bireyin giderek artmakta olan yalıtılmışlığı ve anominin tipik özelliği olan normsuzluktu. Yani bireyin davranışlarına rehberlik ederek onun kendi davranışlarını yargılamasını, yaşamda anlam ve değer bulmasını, kendi değerine karar vererek kendine anlam katmasını sağlayan "süperego" normlarının yokluğuydu. İstikrarlı, ikna edici normlar ve anlamlı değerler yerine; kısa ömürlü bir bireysellik taşıdığı için bireylere cazip gelen, aralarında sanata ilişkin olanlarının da bulunduğu, çeşitli kısa ömürlü norm ve değerlerin yabani otlar gibi bitmesi söz konusudur. Kısa ömürlülük, hem sanatta hem de sanatın bir parçası olduğu toplumsal yaşamda normsuz anomik toplumda var olan derin belirsizliğin doğrudan sonucudur. Anomi sanata da bulaşmıştır, sanatı öyle kısa ömürlü hale getirmiştir ki artık sonsuzmuş gibi davranması bile imkânsızlaşmıştır. Sanatın kendi kendini tartmasını sağlayan norm, sonsuzluk değildir artık. Modern sanatta kısa ömürlü akımların yerini çabucak kısa ömürlü başka akımların alması ve postmodern postsanatta kısa ömürlü sanatçıların yerini kısa ömürlü başka sanatçıların almasının çok şey ifade ediyor olduğunu söylemektedir.

Aklın kullanımının her yapıda aynı sonuçları verdiği izlenilmekteydi. Bu aynılığı kırmak için öncülere ihtiyaç duyulduğu gerçekliğinin ortaya çıktığını görmekteyiz. Bu nedenle avangart sanatın modern resmin temel arayışları arasında olduğu genel kabul gören gerçeklikti. Harvey (1999: 31)’e göre, modernist projenin bu yeni kavranışında, sanatçılar, yazarlar, mimarlar, besteciler, şairler, düşünürler ve filozoflar özel bir konuma sahiptiler. “Sonsuz ve değişmez” olan artık otomatik biçimde varsayılmadığına göre, modern sanatçının insanlığın özünü tanımlama açısından yaratıcı bir rolü vardır. “Yaratıcı yıkma” modernitenin temel koşulu olduğuna göre, belki de sanatçının bir birey olarak kahramanca bir rol oynaması gerekiyordu sonuçlar trajik olsa bile.

Modern resmin, bilinç üzerine kurularak, modernizmin bütünündeki akılcılık ve kesintisiz bilimsel ilerlemelerle bir bütün olarak hareket ettiği Batur'un şu ifadelerinden çıkarılabilir:

“Ama sorun yassı bir zemin üzerine şekiller çizmek değil de resim yapmak olunca, sınırların bilinçle seçilip yaratılması gerekir. Modernizmin ısrarla üstünde durduğu şey bu bilinçlilik, yani sanatın sınırlayıcı koşullarının bütünüyle insanlara ait sınırlar olması gerektiğidir” (Batur 2009: 361).

Modern resmin akılcılığı konusunda Reinhardt özetle şu açıklamayı yapmaktadır: Mantık dışı anlık, kendiliğinden, bilinçsiz, ilkel rastlantıyla dışa vuran ya da teklifsizce olan hiçbir şey ciddi sanat olarak adlandırılmıyor. Önemli olan boşluk, anlamsızlık, bütünüyle bilinçli olma, ilgisizlik. Sahipsiz ve tinsel; boş ve olağanüstü yapıda, **akılcı** bir kafaya sahip sanatçı, yalnız sanatçı olarak var; simetri ve düzenlilik önem taşıyor; değişmeyen ‘insan özü’nden sonsuz üstün ilke’den, eskimeyen evrensel formül’den başka bir şey düşünülüyor sanatta (Akt. Lynton, Reinhardt, 1991: 150).

Malevich, modern resim kurgusunda aklın değişik araçsallığından söz etmektedir. Farago (2017: 199)’ya göre, Malevich’in giriştiği soyutlama, Kartezyen yöntemdeki abstractio mentis a sensibus türünden bir soyutlama değildir, zira duyusal bilgi **rasyonel** bilgi antitezi Malevitch’e yabancıdır. Malevitch’e göre, duyusal kavramsal ya da imgeleme dayalı her türden bilgi, düşünceyi hedefinden saptırmıştır ve bunun yeniden öğrenilmesi gerekir. Malevitch, **aklın** bir “alfabe” uydurmakla yetindiğini, “hareketi gerçekleştirip dünyayı keşfettiğini”, gerçeklik iddiasında bulunduğunu fakat bunun, “önemsiz ve geçici bir çözüm” olduğunu söylemektedir. Bu nedenle, “tek **akıllı** durumdan” “iki **akıllı** duruma “ geçmek gerekir; bunlar pratik **akıl** ve sezgisel **akıldır** ve bu sonuncusu, hiçbir şeyin ayrı olmadığı, her şeyin birbirine bağlı olduğu ve formların doğal yayılımının kökenindeki yaratıcı birlik içerisinde kaybolduğu noktaya bizleri ulaştırabilecek tek şeydir.



Resim 11, “Yıkanan”, 1910, Kağıt Üzerine Guaj, 105x70, Kasimir Malevich, (Lynton, 1991: 51).

Modern dönem resminde farklı kategoriler olduğunu ileri süren yazarlara da rastlamak mümkün olmaktadır. Danto, modern sanatın akılcılık ile kurduğu ilgiye dikkat çekmektedir. Şaylan (2016: 64), bu durumu şöyle açıklamaktadır: 1980’li yıllarda, yeni söylem ve estetik anlayışı giderek etkinlik kazanırken Arthur Danto, “sanatın ölümü” tezini ortaya atmaktadır. Yazar sanat tarihinin üç aşamasından söz etmekte ve bu üç aşamada, üç ayrı modelin geçerli olduğunu ileri sürmektedir. Birinci aşamaya egemen modelde tüm sanat dalları gerçekliğin temsilini kurmaya yönelmiş gözükmektedir. Sanatçı, gerçeği algılamakta ve bir yorumsal mesaj içinde algıladığı gerçekliğin temsilini kurmaktadır. Klasik sanat anlayış ve estetik ilkesi bu modelde egemen gözükmektedir. İkinci aşamanın modelinde ise artık teknoloji belirleyici bir etkinlik sağlamış bulunmaktadır. Örneğin fotoğraf makinesinin devreye girmesinden sonra plastik sanatlarda gerçeği bire bir yansıtmak değil, sanatçının gerçeğe ilgili izlenimini ortaya koymak önemli hale gelmektedir. 20. yüzyılda başladığı öne sürülen bu ikinci modelde estetik ilke, sanatın konusunun temsil edilme yerine yorumlanmasını öngörmektedir. Sanatçı ilgilendiği konuyu tam bir özgürlük içinde yorumlayacaktır. Devamında üçüncü aşama ve “sanatın ölümü” üzerinde durmaktadır.

Danto'ya göre, üçüncü aşamaya egemen olan modelde artık sanat bir felsefeye dönüşmekte ve kendi kendini sorgulamaktadır. Sanatın tarihselliği zaten yorum ve izlenimin önceliğine bağlı olarak ikinci maddede yıkılmış bulunmaktadır. Üçüncü modelde artık sanatın bir şeyi izlenim ya da yoruma dayalı olarak anlatması son bulmuş, onun yerine sanatın kendi kendini yansıtmayı geçmiştir. Yazara göre örneğin pop-art çok önemli bir gelişmedir; çünkü burada herhangi bir yorumsal mesajı yansıtmak söz konusu değildir. Sanatçı aklına gelen her şeyi, bir ön tasarım ya da düşünce söz konusu olmaksızın ortaya koyabilmektedir. Artık gerçeklik kaynağı sanatsal üründür ve yazara göre bu sanatın ölümü anlamına gelmektedir. Örneğin ikinci aşamanın modelinde (buna modern sanat anlayışı da denebilmektedir) sanatçı yorumunu ortaya koyarken geçmişten bağımsız olduğunu, geçmişin kendini hiçbir şekilde bağlamadığını öngörmektedir. Üçüncü aşamada ise geçmişten özgürleşme diye bir arayış ya da sorgulama yoktur; örneğin müzeye gidip eski sanat eserlerinin kopyasını yapmak da bir sanatsal ürün vermek olarak düşünülmektedir. Çağdaş sanat anlayışında bu çerçevede geçmiş ve bugün ayrımı yoktur, sanatçı için bir ilke ya da misyon söz konusu değildir ve sanatçı hiçbir şeyden sorumlu sayılmamaktadır. Bir başka deyişle, Danto'nun sanatın ölümünü yansıttığını düşündüğü üçüncü model, ilerde tartışılacağı üzere postmodern sanat anlayışının tüm özelliklerini yansıtmaktadır (Age: 64).

Birinci modelde sanatın amacı ve estetiğin ölçüsü gerçekliğin temsidir. İkinci modelde ise gerçekliğin giderek parçalanması nedeni ile yaratıcı izlenim öne çıkmaktadır. Üçüncü model için şunları belirtmektedir:

Üçüncü modelde ise tarihsellik ortadan kalkmış, herhangi bir gerçeklik yorumu anlamsızlaşmıştır. Yani, sanatçı için iç gerilim ve kaygılar ortadan kalkmıştır. Bu nedenle de Danto, üçüncü modeli sanatın ölümü olarak adlandırmaktadır. Aydınlanma felsefesi, **akıl** ve bilim yolu ile ulaşılacak bir mükemmeliyet inancı içermektedir. Bunun, Danto'nun birinci ve ikinci modelleri için geçerli olduğu söylenebilir; bu, estetik alanında mükemmeliyet arayışı olarak da ifade edilebilmektedir (Age: 64).

Kuspit (2010: 56)'e göre, sanat, deyim yerindeyse, **akıl** yoluyla doğrusu görülebilen doğal bir yalandır. **Akıl** ile duyu arasındaki ayrım modern sanatın başına

bela olmuş, onu içinden çökerten bir yarılmaya yol açmış, sonunda da yok etmiştir. Modern sanat hiziylere ayrılmış, bunların hepsi kontrolden çıkmış, birbirinden bağımsız olarak yayılmıştır. Her ne kadar bu durum müthiş bir özgünlüğe yol açarak başlangıçta yaratıcılığı kamçılarmış olsa da sonuçta görünüşe göre salt **akıldan** ve salt duyusalıktan oluşan bir sanat çıkmıştır ortaya. Bir başka deyişle, başlangıçtan beri gerçekliğin **akılcı** bir temsilini yapma yolundaki tüm çabalarına rağmen çoğunlukla akılcı olmayan duyusal araçlar kullanan Manet'den bu yana, modern sanatta apaçık olan bu dengesiz durum yaratıcı olduğu kadar kaotiktir de. Chardin'in gençlik döneminde de aynı durumla karşılaşırız. Yakından bakıldığında tablo ince duyusal ayrıntılar yığından oluşmaktadır; uzaktan bakıldığında ise tamamen akılcı, tutarlı ve inandırıcı bir gerçeklik temsilidir.

Modern dönem sanatçıları her ne kadar akıl iklimi içerisinde ve onun açtığı kanallarda yol alsalar da sıkça aklın dışındaki araçlara da başvurmakta idiler. *“Modernizm hareketi içinde yer alan sanatçıların bir kısmı doğrudan, bir kısmı da dolaylı yoldan karşı çıkmıştır modernlik ve modernleşme düşüncesine”* Yılmaz (2013: 20)'ın bu cümlesinden sonra şöyle devam etmektedir. *Günlük yaşamlarında nimetlerinden yararlanmakla birlikte, önde gelen temsilcileri sanatsal yaratım sürecinde **bilimsel akıl**, nesnelliği ve sanayileşmeyi önemsememiş; hatta tam tersine, ‘sezgi, coşku ve imgelemin özgür oyunu’ adına idealist, metafizik ya da öznel eğilimlere yönelmişlerdir. Akılcılığın katı etkisinin, birçok felsefecinin de çalışma alanı olduğunu görmekteyiz. “Gerçektir, doğrudur” diye **akılcı** (katı) açıklamalara saplanıp kalmak, gerçektende imgelemin özgürce hareket etmesini, yaratusılığını engelleyebilirdi (Harder, Nietzsche, Baudelaire, Delacroix ve Croce buna işaret etmişlerdi)”*(Age: 20).

Dönem sanatçıları yaratıcılık için salt aklın yetersiz olduğunun farkındaydılar. Yılmaz (2013: 26)'a göre, doğru kullanıldığı takdirde **akıl'ın**, bilim ve sanayileşmenin her türlü sorununu çözeceği varsayılmıştır. Ancak yaratıcılık uğruna, modern sanatçıların büyük bir çoğunluğu, **akıl** ve bilime karşı; duygu, coşku ve sezgi gibi kavramlara da öncelikli olarak yer vermişlerdir.

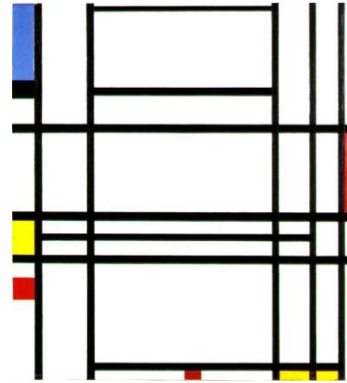
Modern sanatta aklın, sanatsal yaratım süreçleri için, yetersiz kaldığı görülmekteydi. İnsan davranışlarının us dışı birçok parametrenin kontrolü altında

olduğu bilinmektedir. Kuspit (2010:103)'e göre, bilinç dışında kabul edilen davranışların tamamı sorgulanır oldu, yerleşik tüm düşünceler sarsıldı. İmkansız olan şey, gerçekte iç içe geçti; böylece bilinçdışının bizim dünyamıza yabancı olan, özel yetenek ve görüşlere sahip olduğu ortaya çıktı. Baudelaire, bilinçdışının "rüyaların dili"ni konuştuğunu ve en kötü şey olan sıradanlığa düşman olduğunu bilir. Bilinçdışı "doğru" olan şey değil, "yaratıcı" olan şeydir. Geleneksel sanatçı doğada gördüğünden daha güzel bir şey yaratamazken, modern sanatçı "sonsuz olana doğru" yönelmek ister.

Akılcılık üzerine kurulmuş sanat eserlerinin, farklı olanın tekrarına düşme gibi bir sorunla baş başa kaldığını söyleyebiliriz. Jameson' a göre, her ne kadar avangard hareket ve modernizm sürekli olarak özgürlük ve orijinallik üzerine kurulu bir sözcüğü üstleniyorsa da aslında her şey sürekli olarak bir tekrardan ibarettir. Örneğin, kareleri Malevich'de (Resim 12) Mondrian'da (Resim 13) Leger'de (Resim 14) Cornell'de Reinhardt'da (Resim 15) kullanmıştır; başı sonu belli olmayan bu tekrarlar hiçbir şekilde önlenemez (Akt. Şahin, Jameson, 1994: 53).



Resim 12, *İsimsiz*, 1915
TÜY. 57,5x48,5 Malevich,
Stedlijk Museum Amsterdam.



Resim 13, *Composition no*, 1939
TÜY. 80x73 cm, Mondrian,
Private Koleksiyonu.



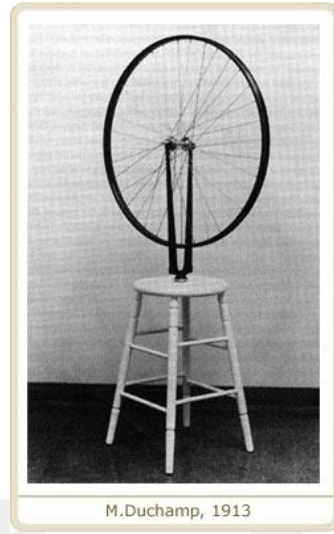
Resim 14, “*Kırmızı Fon Üzerine Elemanlar*”, 1924, TüY, 65x92 cm, Leger.



Resim 15, “*Blue*”, 1952. TüY. Mekanik 2,75x1,02 cm, Reinhardt.

Modern resim içinde olduğu düşünölen dada ve gerçeküstücölerin, akla şüphe ile baktıkları görölmektedir. Son dönem sanat tarihçilerinin bu iki anlayışı artık modern sanat içinde değerdendirmediklerine tanık olmaktadır. Özellikle sürrealistlerin, düşle gerçek arasında, insan varoluşunu, aklın dışına çıkarak yeni metaforlara başvurmalarının modernizmin kodlarına ters düştüğü söylenilebilir. Dada manifestolarında ise objenin akılla olan bağının kesilmesi söylemi bilinmektedir.

“Dadacılık ve gerçeküstücölüğün modern sanatın dışına taşındığından uzunca bir süre nerede ise kimse şüphelenmedi. Dahası, soyut dışavurumculuk, pop sanat, azcılık, kavramsal sanat ve diğerleri bile çok geniş bir çevrede modern sanat kapsamında ele alınmaya devam etti –ta ki 1980’lere, hatta 1990’lara kadar” (Yılmaz 2013: 203).



Resim 16, “Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği”,
1913, Marcel Duchamp (Yılmaz,2013: 165).



Resim 17, “Şifacı”,1937,
Magritte (Passeron, 1982: 191).

Modern dönem sanatında yalnızca dada ve gerçeküstücülük değil, artık kübizm de sorgulanır olmuştu. Yılmaz (2013: 219) bu durumu şöyle açıklamaktadır: Eskiden, örneğin ‘Kübizm modern bir akımdır.’ der geçerdik. Oysa şimdi ‘Kübizm büyük oranda modernidir.’ demek daha doğru bir ifade gibi geliyor. Kübizmin çözümsel kolu, neo-plastisizm ve süprematizm gibi saf sanat eğilimlerine yol açmış ve bu yüzden modern kalmıştır. Kübizmin birleşimsel koluysa, kes yap ve kurgu tekniği aracılığıyla saf sanat tutkusunu parçalamış, bu yüzden de birleştirme ve yerleştirme gibi postmodern yöntemlere öncülük etmiştir. İtalyan gelecekçiliği ve Rus inşacılığı da ikili karaktere sahiptir. Modern teknoloji ve ilerlemeyi yüceltmeleri modern taraflarıdır. Ancak sanatın saflığını bozacak şeyleri devreye sokma konusunda birleşimsel kübizmi bile sollamışlardır. Bu, onların postmodernizme göz kırpan yanlarıdır. Dadacılık, modern ideallerin yerle bir olduğunun trajik bir göstergesidir. Yine, eskiden modern sanat kapsamında ele alınan gerçeküstücülük ve pop sanatın büyük oranda modernist akımlar olmadıkları artık daha net görülmektedir. Gerçeküstücülük modernizmin kapı dışarı ettiği geleneksel ustalığı, figürü ve öyküyü geri çağırmış; pop sanat dehayı yadsımıştır. Tıpkı dadacılık gibi bunlar da ‘yüksek’ ve ‘alçak’ sanat arasındaki sınırı ihlal etmiştir.

Yeni dönem için, akılla kavranılan değil, dil ile çözümlenen bir süreç olduğunu söylemek de mümkündür. Artun (2015: 64) bu konuda özetle şunları söylemektedir: Foucault, Baudrillard, Lyotard, Derrida, Lacan, Deleuze, Guattari gibi düşünürlerin açtığı çığır, Batı metafiziğinin bütün temel kavramlarının sorgulanmasının yolunu açar. İnsan, evren, gerçeklik, akıl, bilgi, (güzel, iyi, doğru), zamansalcılık kategorisinin ima ettiği gibi, dilbilimde ve antropolojide 1950’lerde güçlenen yapısalcılığa karşı bir tepkinin mantıki sonucu sayılmaz. Anlaşılmıştır ki, yeni tanrı, artık **akıl** değildir, dildir.

Dilin metaforik yapısı hakkında aşağıdaki açıklama bizler için aydınlatıcı olabilir: *“Nietzsche ... Dilin tamamen metaforik olduğu ve öznenin yalnızca dil ve düşüncenin bir ürünü olduğu konusunda ısrar etti. **Akılın** tafralarına saldırdı, bedeninin arzularını ve teori karşısında sanatın hayatı zenginleştirici üstünlüğünü savundu”* (Best-Keller 2016: 45).

Modern dönem kurumlarının oluşumunda, akılcılık çok önemli bir payanda olsa da, bu durumun resim sanatçılarının birçoğunda aynı ağırlıkta bir etki yaratmadığı görülmektedir. Delacroix’dan Monet ve Picasso’ya, Kırchner’dan Mondrian ve Kandinski’ye modern sanatçıların büyük çoğunluğu, sanat söz konusu olduğunda modern **akıl**, nesnellik ve sanayileşmeden ziyade, “sezgi, coşku ve imgelemin özgür oyunu” adına idealist, metafizik ya da öznel eğilimlere ilgi göstermemişler miydi? Sorusunu sorduktan sonra şöyle devam eder. Modern sanatçıların siyasal tercihleriye yelpazenin en sağından en soluna kadar değişiklik gösteriyordu. Örneğin Monet, Matisse, Moore; ve Gabo liberal; Picasso ve Léger önce liberal sonra komünist; Kandinsky, Mondrian imanını sağlam mistikler olarak, hem pozitivizme hem Marksizm’e düşman; Boccioni ve diğer İtalyan gelecekçileri faşist; Tatlin ve Lissitzki gibi Rus sanatçıları ise komünisttir (Yılmaz 2013: 212).



Resim 18, “Model ile Birlikte kendi Portresi”,
1910, TÜY. 150x100, Kirchner,
(Lynton, 1991:37).



Resim 19, “ II Enternasyonal Anıt “
 elik; Ağaç, Cam, 420x300x300 cm,
(Yılmaz, 2013: 134).

Aydınlanma ile başlayan modern dönem resim sanatı, yirminci yüzyılın ilk yarısında doruk noktasına çıkararak, tarihteki yerini artık yeni olana bırakıyordu. Yeni olanın, modernizmin bir doğası olduğunu söylemek de mümkündür. Gombrich, *Sanatın  yk s * kitabında bu dönemi “*Deneyisel Sanat*” ba lı ı ile sunarken, yeni dönem için “*De i en Görünüm*” diyerek bir bakıma postmodern dönemi, modern dönemin bir devamı olarak g rd  n  belirtmektedir. Artun (2015: 268) ise modern sanat sonrasını “*Deneyisel*” görmektedir. Modern sanatın evriminin sorunlu aşaması artık sonuna geldi, şimdi deneyisel bir dönem ba ladı. Başka deyişle, sınırsız özgürlük halinde edinilen tecrübeyle, yeni yaratıcılık biçimlerini yönetecek kurallar formüle edilmekte;  u ya da bu ölçüde, bilinçsizce dünyaya gelse de, diyalekti in yasaları uyarınca yeni bir bilinç ortaya çıkacaktır demektir.

Bürger (2017: 20), *Avangard Kuramı* isimli kitabında ise postmodern olarak bilinen, 1960 sonrası birçok sanat akımını “neo-avangard” olarak görmektedir. Gerek dada ve sürrealizm gibi ‘tarihsel avangard’lar, gerekse sit asyonizm, fluxus gibi ikinci savaş sonrası avangardlar sanata karşı sanatsalla tıklarını söylemektedir. Pop art’ı yüksek sanata karşı avangard bir saldırı olarak tanımlamaktadır. Hem savaş dolaylarının soyut ekspresyonizmi ve Greenberg modernizmi, hem de 1960’larda

karşı cepheyi kuran pop ve postmodernizm avangard muamelesi görür. Ve avangardın sürekliliğine inanıldığından söz eder. Avangardın sürekliliğine inananların düşüncesinde, pop ve ardından gelen op, fluxus, kavramsal sanat, minimalizm gibi hareketleri sanatta **neo-avangard** olarak görür. Modern sanatın artık müzelerde yer alması nedeniyle modern olma vasfını kaybettiğini savunmaktadır. Avangard eserlerin müzelere konulma isteğini ise “*sanat kurumunun yıkımı*” (Age: 77) için bir avangard hamle olarak görmektedir. Sanat kurumunun veya sanatın sonunun geldiği düşüncesi belirli çevrelerde hakim bir düşünce olarak kalsa da Farago (2013: 515): “*Yaşamın mümkün olduğu tek yer sanattır. Aksi taktirde yaşamdan koparız. “Sanat nasıl doğar? Bilincin ilacı olarak. Yaşam sadece sanatın yarattığı yansımalar sayesinde mümkün olabilir.”*” diyerek bu görüşe katılmamaktadır. Gombrich ise sanat için, “*sonu olmayan öykü*” (Akt, Yılmaz, 2013: 515) diyerek sanatın sonsuz olduğunu belirtmektedir.

Sonuç olarak avangard sanat için Bauman (2013: 147)’dan şu özeti yapabiliriz: Boş ya da yakılmış tuvaler, silinmiş Rauschenbrg resimleri, Yves Klein’in özel sergisindeki boş New York galerisi, Walter de Maria’nın Kassel’de kazdığı delik, Cage’in sessiz piyano kompozisyonu, Robert Barry’nin “telepatik sergisi” ve hiç yazılmamış boş şiir sayfalarıyla avangard maceranın doğal sınırlarına ulaşıldı. Sürekli devrim olarak yaşanan sanatların sınırı öz-yıkımdı. Çünkü bir noktada artık gidilecek hiçbir yerin kalmadığı bir an geliyordu. Görüldüğü gibi son, avangard sanatın hem dışından hem de içinden geliyordu. Dünyevi olanın dünyası belli bir mesafede tutulmayı reddederken sonsuza dek yeni kalacak öteki-dünyasal mekanlar da bir yerde tükeniyordu. Yani şunu diyebiliriz: Avangard sanatlar, niyetleri itibariyle modern; hiç beklenmeyen ve fakat kaçınılmaz olan sonuçları itibariyle ise postmoderndi.

3.4. Postmodern Yönelimler

Postmodern düşünce ve davranış biçimlerinde bir bütünlük bulunmayışı ve kavramsal birlik olamaması bilinen bir gerçekliktir. Bu durum, araştırmacıyı bu yönde oluşan yönelimlerin kaynaklarının ne olduğunu araştırmaya itmektedir. Postmodern yönelimlerin Nietzsche tarafından başlatıldığını Best ve Keller (2016: 337) iddia etmektedir: *“postmodern teori, Aydınlanma ve **akıl** dahil olmak üzere modernliğe karşı sistematik bir saldırıya girişen Nietzsche tarafından başlatılmıştır. Habermas Nietzsche’yi bir estetist olarak, **akıl** karşısında miti, felsefe karşısında Diyonizyak sanatı alkışlayan bir estetist olarak okur”* .

Postmodern sözcüğünün tam olarak neyi ifadelendirdiğine dair tartışmalar, yorumlar çok değişiklik göstermektedir. *“Postmodernizm, eğer bir anlamı varsa, en iyi biçimde, edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmeleriyle sınırlandırılmalıdır”* (Giddens, 2016: 50). Best ve Keller (2016: 19)’e göre, toplum teorisi alanında modernlik ve postmodernlik arasında yapılan ayrıma ilave olarak postmodern söylem, estetik bilgisi ve kültür teorisi alanında önemli bir rol oynar. Buradaki tartışma, sanat alanındaki modernizm ve postmodernizm arasında cereyan eder. Bu söylem içerisinde, modernizm, modern çağın sanat hareketleri olan izlenimcilik, dışavurumculuk, gerçeküstücülük ve öbür avangard hareketleri betimlemek için kullanılırken; postmodernizm, modernizmden sonra gelen ve ondan kopan çeşitli estetik biçimleri ve pratikleri betimleyebilir.

Şaylan (2016: 55)’a göre, postmodernizmin çözümlemelerine kaynaklık eden ikinci alan, kültür ve özellikle sanatsal estetik sorunları olmuştur. Postmodernizm, bir kavram olarak çok yaygın ve etkin biçimde 1960’lı yıllarda sanat çevrelerinde kullanılmaya başlamıştır. Bu tartışma özellikle New York sanat ortamlarında olmaktadır. Bilindiği gibi modernizm sanatsal estetik alanında belli bir eğilimi ifade etmektedir. Modern sözcüğü ile nitelenen sanat anlayışı için, 1960’lı yıllarda New York’taki sanat çevrelerinde artık modern sanatın estetik anlayışının aşıldığı ve yeni bir estetik anlayışına gerek duyulduğu yaygın bir biçimde tartışılmaya başlanmıştır. İşte postmodern sözcüğü bu yeni sanat ve estetik anlayışını ifade etmek için kullanıma girmiştir. Devamında, eğer bir postmodern kültür varsa, artık burada **akıl** ve bilimin belirleyiciliği sona ermiş sayılabilir demektedir. Bu kültür için geçerli

temel kabullerden biri olan, **akıl** ve bilim yolu ile ‘tek bir doğruya’ ulaşmanın olanaksızlığını hatırlattıktan sonra; postmodern kültürde, buna göre gerçeklik arayışlarına yönelik entelektüel uğraşların anlamsızlaştığını ve bireyin haz maksimizasyonu anlamına gelen hedonizmin ön plana çıktığını söylemektedir. Postmodern kültürde, örneğin sanat alanında seçkinciliğin dışlanmakta olduğunu, yani yığınların beğenisi ya da bir başka deyişle popüler sanatın; yüksek edebiyatı, klasik müziği, modern resmi ve bunlara özgü estetik ölçütleri yok ettiğini ve onların yerini popüler sanata özgü ölçütlerin aldığını söylemektedir

Şaylan (Age:32), postmodern yönelimleri ve kavramsal yaklaşımları *Postmodernizm* adlı eserinde, şöyle açıklamaktadır: 1980’li ve 1990’lı yıllarda genel olarak postmodernizm kavramı içinde toplanabilen bu yeni yaklaşım ya da söylemler, hemen her yerde entelektüel ve kültürel çevrelerin birinci tartışma alanı olmuş gözükmemektedir. Örneğin modern sanatın bitip bitmediği ve eğer bittiyse onun yerine gelen postmodern sanatın ya da postmodern estetiğin ne olduğu, ne tür özellikler taşıdığı yoğun bir biçimde tartışılmıştır ve bu tartışmanın devam ettiği bilinmektedir. Birçok aydın ya da akademisyen, düşünsel kökenleri Nietzsche ve Heidegger olan postmodern felsefe ve yaklaşımları benimserken, Derrida, Rorty, Baudrillard, Lyotard, Foucault gibi çağdaş postmodern düşünürlerin yaklaşımlarını izlemişlerdir. Belki de bütün bunlara bakıp, bilim, sanat ve düşün alanında kapsamlı eleştiri ya da saldırı ile karşı karşıya kalındığı söylenmektedir. Post yapısalcılığı ve post Marksizmi de kapsayacak biçimde postmodernizmin yeni, farklı siyasal ve toplumsal yaklaşım biçimlerini formüle ettiği; bilinen toplumbilim ya da kuram yaklaşımlarını kökten yadsıdığı ileri sürülmektedir. Bunun sonucu, sanat ve estetik tartışmaları yanında, toplumbilim alanında postmodern söylemin geniş bir yankı bulması olmuştur, açıklamasını yaptıktan sonra şöyle devam eder:

Çünkü postmodernizm, hem toplumbilim kuramlarını hem de kuram anlayışlarını, yani epistemolojiyi, köklü bir eleştiriye tabi tutmuştur. Böylesine köklü ve kapsamlı bir eleştiri, bundan da ötede yadsımayı tartışma gündemine getiren postmodern söylem yoğun tepkilere hedef olmuştur. Örneğin bir kısım düşünür ve akademisyen postmodernizmi geçici bir moda olarak değerlendirirken bir kısım da tutuculuğun yeni bir yorumu olarak nitelemişlerdir. Örneğin Jürgen Habermas gibi yaşanan

dönemin etkin saygın düşünürü, postmodern kritiklerin birçoğuna katılmakla beraber genel olarak postmodernizmi insanı özgürleştirici değer ve kurumları geçersiz kılmaya çalışan tutucu ideolojinin yeni bir yorumu olarak değerlendirmiştir (Age: 32).

Çetişli (2015: 170)'ye göre, eleştirel ortamda doğan postmodernizmle birey ön plana çıkmıştır ve yeni insan tipini oluşturmuştur. Bu insan, izim'lere, gelenek, sadakat, sosyal ve insani değerlere bağlı olmaktansa özgür olmayı seçer. Postmodern insanın rahat ve esnek olduğunu söyler ve insanın evrensel genel geçer niteliklere, akıl ve duygu gibi, sahip olmadığını belirtir. Postmodern insanın sürekli oluşum içerisinde olduğunu yazarak şu açıklamayı yapar:

“...duygu ve hislere yöneliktir. ‘kendin ol’ tutumuna sahiptir. Aktif bir insandır ve anlam için kendi kişisel yolunu izler. Gerçek iddiasında bulunmaz. Sürekli olan yerine geçici olanı tercih eder. Yaşa ve izin ver yaşayalım tavrındadır. Gelenek ve eskiyle barışıktır. Egzotik, kutsal ve nadir olana olumlu bakar. Genel ve evrensel olan yerine yerele yöneliktir ve kendi yaşamıyla ilgilidir. Evlilik, aile, kilise ve ulus gibi eski sadakat ve modern bağlılıklar yerine kendi ihtiyaçlarına yöneliktir. Güçlü tek bir kimliğin yokluğuyla karakterize edilir ve tek referans noktasına sahip olmayan bir kişidir”

Şaylan (2016: 41)'a göre, postmodernizm kavramında belirgin ve ortak çizgi, batı **akılcılığına** ve aydınlanma felsefesine dayanan bilgi ya da bilgilenme sistemini eleştirme ve meydan okumadır. Aydınlanma felsefesinden kaynaklı toplum bilim anlayışı, **akılcılık** ve iyimserlik ile gönüllülüğün, yani insanın tarihinin ileriye akışını bilincine dayanarak hızlandırabileceği inancının sentezi üzerine oturmaktadır. Buna karşı, kendini postmodern sayanlar, genel olarak iyiye ulaşma ve **akılcılık** yolu ile ileriye gitmenin olanaksızlığının altını çizmektedirler.

Şaylan (Age: 33), diğer bir paragrafında, postmodernizmin adlandırılmasına dair de şu açıklamaları yapmaktadır: Postmodernizm, genel olarak modernizmin temel kavramlarından biri olan **rasyonallığın** ve bilimsel temsil felsefesinin (epistemolojinin) yadsınması olarak düşünülmektedir. Bir başka deyişle postmodernizm, olumsuzlukla tanımlanmaktadır. Bununla beraber, bu ortak çizginin

dışında postmodern söylemin farklı, hatta karşıt çözümlemeler içerdiği açıktır. Örneğin bazı düşünürler, postmodern kavramını bir özgürleştirme süreci, yeni toplumsal oluşumlar, yeni tür siyasi kimlikler yaklaşımı ile özdeş bir çerçevede yorumlamaktadırlar. Bunun tam tersi, umutsuzluğu ve toplumsal çaresizliği yansıtan bir yorumla, yaklaşarak da kullanılabilir. Bu çerçeve içinde, postmodernizmi bir kuram ya da kuramlar bütünü olarak tanımlamak olanaksızdır. Postmodernizmi, içinde yarışan farklı eğilim ve yaklaşımların yer aldığı, sınırları belli olmayan bir alan olarak düşünmek gerekmektedir. Bu karmaşa ve belirsizlik postmodern söylemin etkinliğini ve popüleritesini artırmaktadır. Örneğin bir kısım düşünür, postmodernizmi “kritik bütünlük göstermeyen düşünce dışı bir süreç” olarak nitelerken bir kısım düşünür ise “hiperentellektüelizm” ya da doğrudan “antientellektüelizm” olarak tanımlamaktadır. Postmodernizm, ne herhangi bir kuram ne de bir ilkeler bütünüdür. Postmodernizme özgü bir metodolojik özellikten söz edilmemektedir.

Postmodernizmin ne olduğuna dair kafa karışıklıkları tam da postmodern durumlar olarak görülmektedir.

“Bu geçiş dönemini adlandırmak için göz kamaştırıcı çeşitlilikte terimler ileri sürülmüştür: Bunlardan birkaçı (“bilgi toplumu” ya da “tüketim toplumu” gibi) kesinlikle yeni bir toplumsal sistemin çıkışına işaret ederken, çoğunluğu ise (“postmodernlik” “postmodernizm” , “endüstri sonrası toplumu”, “kapitalizm sonrası” ve benzerleri) daha çok önceki dönemin kapanmak üzere olduğu fikrini öne çıkarır” (Giddens, 2016: 10).

Gümüş (2015: 8)’e göre, modernizmin endüstrileşmekte olan, postmodernizmin endüstri sonrası toplumla özdeşleştirilmiş düşünce ve yaşam biçimleri olarak alınmasıyla, düşünsel ve sanatsal kültürle özdeşleştirilmiş bir kavram olarak alınması arasındaki ayrım üstünde yeterince durulmamaktadır. Anthony Giddens’in “postmodernizm, eğer bir anlamı varsa, en iyi biçimde, edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılmalıdır,” sözü doğru bakışı bir öze kavuşturduğunu belirtir. Demek ki, geniş bir alanda uzlaşılması olanaksız bir düşünce biçiminin, sınırlı bir yaratıcılık alanında çok anlamlı ya da işlevli olabileceği üzerinde durulmalıdır. Devamında gerçekçilik sorununu ele alır.

Gene de postmodernizm ya da modernizm sonrasının sınırlı etkinlik alanları içinde kendini gösteren öteki düşünce ve yaratım biçimleri kendilerine baştan koydukları sınırlara uygun ilişki biçimleri ararken, modern doğuş ve yükseliş dönemi boyunca, ortaya çıkan yeni gerçekçiliğe verilmiş kuşatıcı bir karşılık oluşu, onu kendinden sonrakilerden bütün bütüne ayırır. Sonra gelenler için, sözgelimi postmodern için yapılan, “Seçkin kültürü kitle kültüründen ayrı tutan modernistlere karşı verilmiş çağdaş bir tepkiydi,” biçimindeki saptamalarsa, yeni zamanların ürettiği yenilikçi hareketlerin zayıf halkalar olduğunu gösterir. (Age: 8)

Postmodernizmi, modernizmle başa çıkmak için öne sürmek yerine, modernizmin sonunda kaçınılmaz, tarihsel biçimde bıraktığı boşlukları doldurmaya aday göstermek daha yerindedir diyerek aynı zamanda bir devamlılıktan söz eder. (Age:8)

Harvey (1999: 58), konu hakkında şu soruları sormaktadır:

“ Nihayet postmodernizmin yükselişini kapitalizmin köklü bir biçimde yeniden yapılanmasına bir “post-endüstriyel” (sanayi sonrası) toplumun ortaya çıkışına bağlayacak mıyız, hatta onu (Newman ve Jameson’ın dediği gibi) “enflasyonist bir çağın sanatı” ya da “geç kapitalimin kültürel mantığı” olarak görececek miyiz?”

Postmodernizm, modernizmin boşluklarını doldurma adına, onun bütün argümanlarına saldırarak kendi var oluşunu kuruyordu. *“Dada ve sürrealist sanatta burjuvazinin bilim, makine ve rasyonalite tutkusuyla alay eden işleri hatırlatır.”* (Artun, 2015: 165). Modern dönem içinde kendine yönelik bu eleştiri, giderek daha net bir ayrışmaya ön ayak olmuştur. Özellikle modernizmin temel payandası akılçılığın, bu eleştirilerde en önemli hedef olduğu söylenebilir. *“Yaşama içkin olanların dışındaki gereksinimlerden dolayı zihnimiz acı sancılar içindedir. Biz bu çürümenin sancısını çekiyoruz. **Akılın** çürümesinin sancısını”* (Artun, 2015: 230). Ayrıca Artun (Age: 37), özetle şöyle devam etmektedir: Estetik modernizmin ve avangardın tasfiyesine yönelik postmodern ve çağdaş sanat hareketleri, etnik, dinsel ve cinsel farklılığa açılırken, modernlik dönemi sanatının, sanat tarihinin ve estetik felsefenin yarattığı onca “farklılığı” göz ardı eder. Örneğin yakın zamana kadar bir sanat eserini ayırt eden ve bir diğerinden “farklılaştıran”, “biriciklik”, “sahihlik” ve

“özgünlük” normları artık ya tabu olmuş, ya da alay konusu yapılmıştır diyerek aradaki çelişkiye işaret eder.

Bu saldırının, onu bir reddediş gibi görünse de bir bakıma onun devamlılığına katkı sağladığını söylemek mümkündür. Güçlü bir başlangıç için eskiden tamamen kopma düşüncesinin hakim olduğu görülmektedir. Artun (2015: 31)’e göre, eski yıkılmalıdır. Gelenek yerle bir olmalıdır. İyi, güzel ve doğru imha edilmelidir. Dil bozulmalıdır. **Akıl** dehşet verici kabuğu kırılmalıdır. Gerçek parçalanmalıdır. Üniversitelere son verilmelidir. Bütün müzeler, kütüphaneler ve akademiler tahrip edilmelidir. Kiliseler, en güzellerinden başlayarak taş taş üstünde kalmayana dek yıkılmalıdır. Bir gösteriden ibaret olan meta toplumu alaşağı edilmelidir.

Postmodern yönelimlerin ne olduğuna dair tartışmada Zeka (1994: 10), yine de postmodernizmin, ‘post’ ekinden kaynaklanan bir sonralık, bir başkaldırı boyutu taşıdığını da unutmamak gerektiğini belirtir. Herhangi bir tanıma indirgenemeyecek bir karmaşıklığa, düzensizliğe sahipse de, postmodern yönelimlerin öncelikle modernlikle bir hesaplaşma demek olduğunu ve bu yönüyle kuşkusuz içinde modernizm karşıtlığını ya da modernizm öncesini de barındırdığını söyler. Modernlik kervanı iyi kötü yoluna devam ediyor görünürken, birden bire, çoğu birbirinden habersiz olarak, ne tutulan yolu, ne de gidiş biçimini beğenmeyenlerin seslerini yükseltmekte olduklarını açıklar. Aydınlanma tartışması ya da kavramı, merkeziliğin eleştirisi gibi, görünürde dar kapsamlı karşı çıkışların, aslında batı fikir hayatında büyük bir huzursuzluğun yankıları olduğunu belirtir. Habermas gibi, kervanın bütün olumsuzluklara rağmen, aynı yolda devam etmesini canla başla savunanlar çıkmaktaysa da, bir yeniden değerlendirme süreci olarak postmodernizm, her alanda ağırlığını hissettirdiğini belirtir.

Harvey (1999: 21) , daha sade bir yaklaşımla postmodernizmi ele alıyor. Terimin anlamı konusunda kimsenin yeterince anlaşılamadığını belirtiyor. Belki bir istisnayla: “postmodernizm” , “modernizm” e karşı bir tepki, ondan bir kopuş olarak kavranıyor, diyor. Modernizmin anlamı da çok karışık olduğundan “postmodernizm” olarak bilinen tepki ya da kopuşu kavramanın iki kez daha zor olduğunu açıklıyor.

Giddens (1994: 47)'ın postmodernizmi temellendirdiği yapı ise bilginin kesin olmadığı ve bu nedenle hayatın yalnızca ilerlemeci bilgi üstüne kurulamayacağı tezidir. Aşağıdaki paragrafına göre araştırmacı bu sonucu çıkarabilir.

“Post-modernlik genelde neye işaret eder? Geçmişten göze çarpan biçimde farklı bir dönemde yaşanıldığını belirten genel anlamından ayrı olarak bu terim, çoğunlukla aşağıdakilerin bir ya da birkaçını anlatır: Hiçbir şeyin tam bir kesinlikle bilinemeyeceğini keşfetmiş durumdayız, çünkü epistemolojinin önceki tüm “Temelleri”nin güvenilir olmadığı ortaya çıkarılmıştır; “tarih”te teleolojiye yer yoktur ve dolayısıyla “ilerleme”nin hiçbir versiyonu kabul edilebilir biçimde savunulamaz”.

Akıl üzerinden bir ilerlemeyi, başka bir makalesinde de şöyle eleştirmektedir: Hiçbir şeyin tam bir kesinlikle bilinemeyeceğini keşfetmiş durumdayız, çünkü epistemolojinin önceki tüm “temelleri”nin güvenilir olmadığı ortaya çıkarılmıştır. “Tarih”te erekselliğe yer yoktur ve dolayısıyla “ilerleme”nin hiçbir versiyonu kabul edilebilir biçimde savunulamaz. Eğer **akıl**ın etki alanı bütünüyle zincirlerinden kurtulursa, hiçbir bilgi sorgulanmayan bir temel üzerinde duramaz. Çünkü en katı biçimde inanılan kavramlar bile yalnızca “ilkesel olarak” ya da “yeni bir bildiriye kadar” geçerli sayılabilir (Giddens, 2016: 51) .

Modernitenin akılcılık hiyerarşisine, bir tepki olarak, postmodernitenin görülmesi birçok araştırmacı ve sanatçının ilgisini çekmektedir. Featherstone (1996: 115)' e göre, postmodernizm tanımlarını inceleyecek olursak, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınır yok edilmektedir. Yüksek sanat ve kitle kültürü, (popüler kültür) arasındaki ayrımın çökmesi nedeniyle, genel bir üslupçu keyfiliğin ve kodların oyuncu harmanlanması vurgulanmaktadır. Postmodernite, teorilerin, simgesel hiyerarşilerin, eşit kılınmasını ve düzenlenmesini; temelcilik karşıtlığını ve kültürel sınıflandırmanın bozulması doğrultusunda genel bir dürtüyü vurgulayan bu görünimleri postmodern tecrübelerin karakteristiği olduğu savunulan şeylerle de ilişkilendirmektedir.

Modern resimdeki avangart tavır ile postmodern dönemdeki post-yapısalcılık arasındaki benzerliklere Artun (2015: 65) dikkat çekmektedir. Post-yapısalcılık ile avangard arasında yukarıdakiler gibi daha sayısız ilişkiler ortaya çıkarılabilir. Ancak

aralarındaki temel bağ, bu gibi ilişkilerin ötesinde, her ikisinin de **rasyonalizmin**, modernliğin eleştirisiyle, “despotik aydınlanma”nın aracı **akılla** uğraşmalarıdır. İki yüzyıl sonra aydınlanma geri dönmektedir. Ancak hiç de Batı’nın mevcut olanaklarını ve özgürlüklerini kavramanın bir yolu olarak değil, **aklın** despotik aydınlanma olarak sorgulanması için diyerek açıklamaktadır.

Postmodern yönelimlerin hangi temeller üzerine oturduğuna dair tartışmalarda Atayman (2004: 11)’a göre, sanatın, anlatının, gerçekliğin ölçüsü ve kurucu merkezi olan özne (insan) ortalıktan kaybolunca, her şey, her şey ile yan yana gelmeye başladı. Sanatın geleneğinde birikmiş her şey bir oyun malzemesine dönüşmeye yüz tuttu. Süsleme, sembollerin bolluğu, ayrıntının öne çıkması yüksek sanat tekelinin kırılması çağrısıyla birlikte geleneksel sanatsal birikimin yağma edilebilecek bir malzeme düzlemine indirgenmesi, filmlerin, metinlerin, kolaj peyzajlarına dönüşmesi, salt göstermenin, tükettirmenin, gerçekliğin üzerine düşündürme derdinin yerini alması hali belirtilmektedir.

Kemal İskender (1995: 41) ise *Türkiye’de Sanat* isimli dergide yayınladığı makalesinde, postmodernizmi şu soruları sorarak ele almaktadır: “*Öyle ya, ille de büyük çaplı bir anlatım türetecek yerde, dünyayı kendi halinde nefes almaya terk etsek ne olur sanki? Dinsel kehanetlerle aynı ortak paydada kesişen bütünleştirici, globalleştirici ve evrenselleştirici mitler oluşturmayı toptan unutarak dünyanın geleceğe doğru kendi başına yol almasına karışmasak daha iyi olmaz mı?*” Bu sorulardan sonra, son bir şey daha belirtiyor: Her şeyi ya da gidişatı kendi haline bırakmak demek, “tarih sona erdi, her şey serbest” demek değildir. Çünkü postmodernizm her türlü anlam yöneliş, uyum ya da anlayış olasılığını bütünüyle dışlayan bir durum değildir. Postmodernizm, arazi ya da coğrafyayı, yeni fakat güçlüklerle dolu bir dönem için yeni baştan düzenleme demektir.

Artun (2015: 9), modernitenin yeni bir döneme evirildiğini belirterek “Post Human” üzerinden postmodern yönelimin kültürel yapısına işaret etmektedir. Artun devamında, her şeyin kültüre patladığını, kültür tarafından yutulurken parçalandığını ve tam kararmadan önce büyük bir parıltı yaydığını açıklıyor. Modern zaman ve mekanın, tarih ve coğrafyanın, ruh ve bilincin ve bütün bunları kuran mitlerin ve metafiziğin geride kaldığını belirtiyor. Modernlik sonrası bir çağa geçildiğini

söylüyor. Durumun, endüstri ve fordizm sonrası; tarih ve ideoloji komünizm ve kolonyalizm sonrası; hatta modern öznenin parçalanmasıyla birlikte, insan sonrası (post-human) bir hal aldığını belirtiyor. İşte bu sonraki post zamanlar, artık kültürün biteviye şimdiki zamanı, ya da çağdaşlığını ifade ediyor demektir.

Postmodern düşünürler arasında daha iddialı teoriler öne sürenler de bulunmaktaydı. *“Kimileri ise insanlığın kurtuluşu adına Aydınlanma projesini bütünüyle terk etmemiz konusunda ısrar ediyorlar”* (Harvey, 1999: 27).

Postmodern yönelimler için sonuç olarak Best ve Keller (2016: 184)’in şu sözünü söyleyebiliriz: *“Postmodernizm “tüm geçmiş kültürleri, insanların yıktıkları her şeyi; insanların neşeyle yıktıkları ve şimdi yaşayabilmek, ayakta kalabilmek için üzüntü içerisinde yeniden inşa etmeye çalıştıkları her şeyi geri getirmeye çalışır”*

3.5. Görsel Sanatlar ve Postmodernizm

Akılcılığın kuşatıcı etkisinden kurtulan görsellik, kendisini hayatın her alanında ifade etme olanakları ile karşılaştı. Bu durum için Şahin (2011: 111), *“Günümüz sanatının modern sanat kriterleri gibi sabit değerleri yoktur. Kuralsızlık parolasıyla yola çıkan postmodern sanatın hangi noktaya ne zaman varacağı kimse tarafından bilinmemektedir”* demektir. Postmodern görsellik için Kuspit (2010: 69)’ten aşağıdaki özeti yapabiliriz: Postmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsisist çöküşüne işaret eder; çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, ironi kibir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sırada da anlamını yok eder. Sanat, sanatsal bakışlar ansiklopedisindeki bir desinatör bakışından ibaret hale gelir; yabancılığını yitirerek tanıdık bir görsel klişeye dönüşür. Bağlamlarından koparılan imgelerin kolaj çalışmasıyla yeni bir bağlama taşınarak restore edilmesi yani sıkıcı eski sanatın, eski ama iyi başka şeylerle yan yana getirilerek yeni bir sanatsal ortama yerleştirilmesi ve böylece aralarındaki farklılıktan kaynaklanan çatışmanın her ikisinin de anlamsız birer tarihsel kalıntı haline geldiklerini saklayacak denli geniş bir anlam yaratacağının umulması postmodern sanatın temel yöntemidir.

Kuspit (Age: 70), devamında postmodern sanatın da modern sanatın bitip tükenmiş bir devamlılığından ibaret olduğunu söyler. Modern tarih süreci içerisinde

yer almasına rağmen dada tarzı ve Duchamp'ın, modern dönem sonrasını ve daha doğrusu sanatın kendisini, temellerinden kopararak yeni olanaklara yol açtığını belirtir. Bu hareketin postmodern kodlarla yapılan resim çalışmalarını da etkilediği üzerinde durur. Bu etkiyi Baudrillard (2018: 22)'ın *Sanat Komplosu* isimli kitabının sunuş yazısını yazan Lotringer şöyle ifadelendirmektedir: “*Muhtemelen Duchamp'ın niyeti, Dada tarzında, sadece sanat kurumlarını sarsmaktı – ama olan sanata oldu; bu darbe, Duchamp'ın cüretkar resim denemeleri de dahil olmak üzere sanat tarihinin çöküşünü hızlandırdı.*” Dedikten sonra, “*Artık sanat realist mi, ekspresyonist mi, empresyonist mi yoksa fütürist mi olmalı, fovist, soyut, pop, minimal mi olmalı diye düşünmenin, ışığı resmetsin mi resmetmesin mi veya kendi iskeletini gösterebilirsin mi (Cezanne) göstermesin mi diye sormanın anlamı kalmamıştı. Her şey zihindeydi.*” diyerek akla yapılan vurguyla devam eder. “*(Duchamp'ın) retinal olmayan sanatı, terimlerde çelişkiydi, bir patlayıcı aletti. Nietzsche'nin kahkahası gibi bir şey. “Kültüre”, yani sanat işletmesine bir meydan okumaydı. Madem gerçeklik her yerde satılığa çıkarılıyordu, galeride neden çıkarılmasın dı?”* Sorusunu soran Lotringer, “*Hazır-nesne bir kalkış noktası değil, geri dönüşsüzlük noktasıydı. Sanat ile gerçeklik toplandığında, sıfır toplamı bir denklem ortaya çıkıyordu. Toplamın sonucu hiçti. Sanatı sermayenin şifre çözücülüğünden koruyan duvarları yıkan Duchamp, geride hiçbir şey bırakmadı*” diyerek açıklamasını sonlandırır.

Resim sanatında 1960 sonrası yapılan çalışmaların, 1980 ve sonrasında literatürde “postmodern” olarak tanımlandığı bilinmektedir. Fakat günümüz yazarlarının, sanatta bir sınıflandırma yaparken bu sözcüğü kullanmaktan kaçındıkları gözlemlenmektedir. Örneğin, Mehmet Yılmaz'ın *Modernden Postmoderne Sanat* kitabında ve Ahu Antmen'in *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* kitabında bu dönemin resim sanatı sınıflandırılırken postmodern sözcüğü kullanılmamaktadır. Yılmaz'ın kitabında “Postmodernizm ve Sanat” başlığı altında, alt başlıklar olarak “Başkalaşan Modern” ve “Postmodern (Geç Kapitalist) Toplumda Kültür” kavramlarını kullandığı görülmektedir.

Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü* kitabında, 1970-80'li yıllardaki adlandırmaların hepsini “post-izimler”, “neo-izimler” olarak, bir bütünün içinde görmektedir. Ve

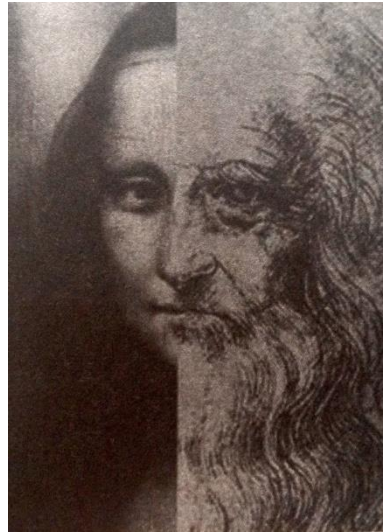
Schoenberg'den şu alıntı ile yazısını sürdürmektedir: “*Yeni sanattan söz etmek gerekmez, sözü edilen sanatsa o zaten yenidir.*” Lynton (1991: 350), bu söz ile resim sanatındaki bütün kavramsallaştırma kategorilerini benimsemediğini de göstermektedir. 1960 sonrası sanattan söz ederken postmodern kelimesini kullanmadığı görülmektedir. Kitabında bu dönem sanatını incelerken yalnızca sanatçı isimlerine yer vermektedir. 1960 ve 70’li yılların sanatını “soğuk” ve “içeriksiz” bulmaktadır. 1980 sonrası sanatı ise 1945 öncesi modern sanat ile bağlantılı görmektedir. Kuspit (2010), ise “*Sanatın Sonu*” isimli kitabında, modern dönem sonrası için “*postsanat*” kavramını kullanmaktadır. Yılmaz (2013: 519), ise konuya “yöntem” ve “içerik” olarak bakmaktadır. Gerçekte, modern ve postmodern sanatlar arasında kesin bir çizgi saptamanın olanaksız olduğunu söylemektedir. Bazıları 1945, 1960 ya da 1980 gibi kırılma noktalarından söz ediyor. Bunun, hem kolaycı hem eski bir yöntem olduğunu belirtiyor. Sanatsal süreci, sanki bir cetvel üzerinde işaretler gibi, birbirini izleyen akım ve tarihlere bölmek yerine; meseleyi yöntem, içerik ve kavramlar üzerinden ele almayı tercih edenlerden olduğunu açıklıyor.

Literatürde 1960 sonrası “postmodern dönem” olarak bilinen sürecin sanattaki kodlarını, Cevizci (2003: 325), *Felsefe Terimleri Sözlüğü* eserinde çok kapsamlı olarak ele almaktadır:

Biçim ve içerik açısından bakıldığında postmodernizm, vurguyu içerikten form ya da üsluba kaydırır. Düzeni, mantık ve simetriyi önemsemez, çelişki ve zıtlıklardan hoşlanır. Bir ironi duygusuyla birlikte, benlik aklının vurgulanmasını önemser. Sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırları kaldırır. Seçkin ve popüler kültürle, farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel ayrımları yok sayar. Eklektizme, alıntılama, söyleme, ve rastlantısal lığa önem verir. Yazarın yaratıcılığına otorite ve iktidarına meydan okur. Modernliğe karşı güçlü bir eleştiri ve saldırı vardır. Politik, dini veya toplumsal nitelikli bütün global, her şeyi kabullenici dünya ideolojilerine itiraz eder. Modern dünyanın tüm meşrulaştırıcı tezlerini ve üst anlatıları reddeder. Bilginin otoritesine şüphe ile bakar. Felsefenin, insanlığı bilim aracılığıyla kucaklayarak insani bir dünya kurulabileceği düşüncesine inanmaz. Evrenselliğin olmadığını düşünür. Akılın çeşitliliğine inanır. Bilginin göreceli olacağını düşünür. Günümüzün geçmişten

daha üstün olduğu fikrini benimsemez. Bilimler arasında bir ayrım olamayacağını, bütün disiplinlerin birbirlerine bağlı olduğunu vurgular. Teori ve ‘gerçek’ yorumlarına mesafeli yaklaşır. Demokrasiye kuşkulu bakar.

Postmodern sanatın, kuralsızlık provasıyla yola çıkması, onun modernizmden farklı bir anlayış mı yoksa modernizmin bir devamı mı sorununu sürekli tartışmaya açık tutmasına yol açtığı bilinmektedir. Postmodernizmin, genel bir kanı olarak, modernizmin tikanıklığını aşan, yeni bir devamlılık olarak görülen her türlü kapsayıcılık ile toplumun bütün kesimlerine “neyse öyle temsil” imkanı sağladığı görülmekteydi. Harvey (1999:57), sözgelişi posmodernizm, modernizmden radikal bir kopuşu mu temsil eder, yoksa yalnızca modernizmin içinde midir? Diyelim Mies van der Rohe’nin mimarisinin ya da minimalist soyut dışavurumcu resmin beyaz satırlarının simgelediği bir tür “yüksek modernizm”e karşı bir başkaldırı mıdır? Postmodernizm bir üslup mudur (eğer öyleyse öncülerini dada’ya; Nietzsche’ye hatta Kroker ve Cook’un tercih ettiği gibi, 4. yüzyılda St. Augustine’in İtirafı’na kadar geri götürmemiz gayet makul olur), yoksa dönemleştirmeye sıkı sıkıya bağlı bir kavram mı? sorularını sormaktadır.



Resim 20, “Mona Leo”, Görsel boyutu:1273 × 1786

L. Schwartz, Sanal.

Aynı konu Koşay (2015: 71)'a göre, postmodern sanat, modern sanatın seçkincilik, misyon ve özgünlük vb. gibi özelliklerini sorgulamış; katı ve kısıtlayıcı hale geldiği ve belli bir kesime hitap ettiği gerekçesiyle modern sanattaki yüksek ve popüler kültür ayrımını yok etmeye çalışarak, modern estetik olguyu altüst etmiştir. Postmodern sanat, 'Her şey uyar.' düşünce tarzıyla, teknolojik olanaklardan da faydalanarak, geçmişten alınan unsurlarla eski ve yeniye eklektik bir şekilde kullanmış böylece farklı anlatım biçimleri oluşturmuştur.

Postmodern olanın, modernizmin bir devamı, onun sürekliliği olduğunu Lyotard'ın yazılarından şöyle özetleyebiliriz: İmajın ve anlatının kurallarına yöneltmiş baş döndürücü sorgulama çalışmasında, aldığı ya da alamadığı yer nedir? Sorusunu sorduktan sonra, modernin bir parçasını oluşturduğu muhakkak demektedir. Devir alınan her şeyden, bu daha geçen günden devralınmış olsa bile, kuşkulandırılmalıdır. Cézanne hangi uzama çatar? İzlenimci'lerinkine. Picasso ve Braque'i öfkeliendiren nesne ise Cézanne'inkidir. Duchamp ise 1912'de, kübist bile olsa, bir tablo yapmak gerektiği ön varsayımını bir kenara bırakır. Buren de, Duchamp'ın yapıtında dokunulmadan kaldığını düşündüğü başka bir ön varsayımı sorguya çeker: Yapıtın sunulduğu mekânı. Kuşaklar şaşırtıcı bir hızlanmayla koşuştururlar. Bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder. Postmodern bir yazar ya da sanatçı, bir filozof konumundadır; yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Postmodernin, 'gelecek (post) zamanın geçmişi (modo)' paradoksuyla anlaşılması gerekir. Bize düşen gerçekliği sağlamak değil, gösterilemeyen kavranabilir için yeni imâlar icat etmektir (Akt. Zeka, Lyotard, 1994, 53).

Lotyard yeni imalardan söz ederken, atölyelerin laboratuvara dönüştüğü modernizm dönemi sanatçılarına, artık bir antitezle karşılık verilmesi gerektiğini belirtmektedir. Cebraioğlu (2009: 136)'nın görüşü de bunu desteklemektedir:

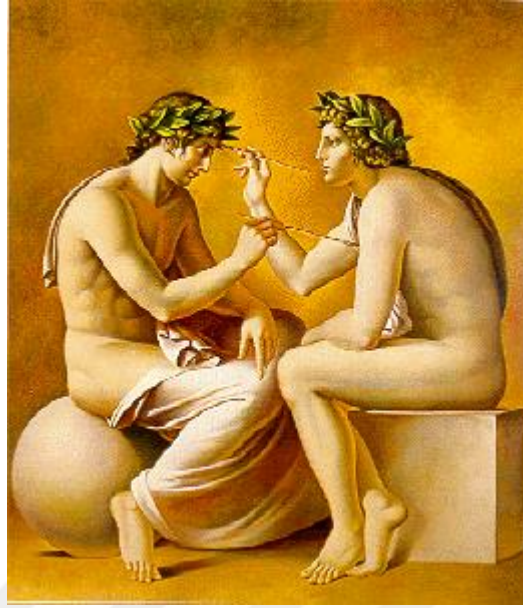
"Postmodernistler, postmodern sanatın her şeye karşı olması konusunda ısrarcı tutumlarını korurlar. Bu nedenle plastik sanatların alışılmış

malzemeler ve konuların dışında alternatif sunumlarını beklerler. Böylece tasarlama ve üretme sürecinin sonuç aşamasında temel yaklaşım olarak senteze karşı antitezi ortaya koyar. ... Picasso ve Duchamp'ın söylediği gibi, eğer modern sanatçı atölyesini laboratuvarı olarak gördüyse, postmodern sanat da modern sanatın bitip tükenmiş halini temsil etmektedir”.

Postmodern söylemdeki davranış şekilleri Şaylan’a göre şöyle belirtilmektedir: Postmodern söylem, eski aşamaya özgü her şeyin bittiğini, kuram, ideoloji, insancılık ya da avant-garde gibi kültürel değer ya da eğilimlerin son bulduğunu öne sürmektedir. İnsan ve topluma yönelik her türlü düzenleme önerisi, bireyin özgürlüğünü kısıtlayacağı gerekçesiyle reddedilmektedir (Akt. Altinkale, Şaylan, 2001: 36).

Avangart sanatı reddeden postmodern sanatçıların, geride ve tarihte var olan her şeye ilgi duydukları bilinen bir durumdur. *“İlerleme fikrinden sakınan posmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve ortada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi mesnetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir”* (Harvey, 1999: 57). Yeni dönemin eklektik yapısına Harvey (Age: 108) şöyle bir açıklama yaparak devam eder: *“Eklektizm çağdaş genel kültürün başlangıç noktasıdır: insan reggae dinler, bir Western seyrediyor; öğlen yemeğinde McDonald’s yer, akşam yerel mutfak çeşitlerinden; Tokyo’da Paris parfümü sürer, Hong Kong’da ‘retro’ giyinir.”*

Postmodern bir dil olan eklektizme örnek sanatçı olarak C.M. Mariani’yi düşünebiliriz. Mitolojik konuları ironik bir resim diliyle işleyen sanatçı, neo-klasik eserler üretmiştir. Resimlerinde geçmiş, şimdi ve geleceğin üst üste bindirilmiş olduğu görülmektedir. Farklı zaman, mekan ve objeler, resimlerinde eklektik bir yapı oluşturmaktadır.



Resim 21, “*El Aydın Boyun Eğiyor*”, 1983. C.M Mariani, (“sanal”, 2017).

Büyükkol, (2011:178) makalesinin özet kısmında postmodern sanatın klasizm ile nasıl bağ kurduğunu şöyle açıklamaktadır: Postmodernizm, sanat alanında akım, dönem, üslup gibi farklılıkları gözetmeksizin eleştirel bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodernizmin takınmış olduğu bu eleştirel tutumu, modernizmde olduğu gibi var olan değerleri yıkarak değil, daha çok birleştirerek, değiştirerek, dönüştürerek yeni söylemler geliştirerek sağlamaktadır. Çoğulcu bir anlayışa sahip olan postmodernizm, geçmiş ile gelecek arasında kurduğu ve de geliştirdiği bağ ile bugünün sanat ortamında klasizm’in yeniden gündeme gelmesini sağlamıştır.

Modern resmin de, postmodern resmin de arkasındaki büyük bir mirasın üzerine kurgulandığı ve sıkça bu sanat mirasının sanatçılara ilham kaynaklığı yaptığı, birçok eser örnekleriyle görülmektedir.



Resim 22, , “*Venüs*”, 1538, TÜY, 119,20x165,50, Tiziano (Uffizi) (Eco,2006: 189).

Harvey (1999: 71)’e göre, modernist hareketin erken döneminin ufuk açıcı resimlerinden biri olan, Manet’nin Olympia’sı, Tiziano’nun Venüs’ü örnek alınarak yapılmıştı. Ama örnekten yararlanış tarzı, modernite ile gelenek arasında bilinçli bir kopuşa ve sanatçının bu geçişte aktif bir müdahalesine işaret eder. Postmodernist hareketin öncülerinden Rauschenberg, 1960’lı yıllarda bir dizi resimde Velazquez’in Rokeby Venüsü’nden ve Rubens’in Süslenen Venüs’ünden imgeler kullanıyordu. Ama sanatçı bu imgeleri çok farklı biçimde kullanmıştı: bir sürü başka görüntüyü (kamyonlar, helikopterler, otomobil anahtarları) içeren bir yüzeye, fotoğrafik bir orijinali ipek basma tekniğiyle eklemişti. Manet yalnızca üretiyordu, Rauscheberg ise yeniden üretiyordu; Crimp’e göre “Rauscheberg’i postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan” işte bu adımdır. Modernizmde bir üretici olarak sanatçıya atfedilen “ruh” burada gözden çıkarılmaktadır. “Yaratan özne efsanesi, burada yerini daha önceden var olan imgelerin açık yüreklilikle mülk edinilmesine, alıntılanmasına, parçalar halinde aktarılmasına, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakır.



Resim 23, “Olimpia”, 1863, T  Y. 130x190 cm. Manet, (S  rullas,1991: 125).

Modernizmin g  rmezden geldiğ  alanların postmodernist sanat  lar tarafından ele alınması ve soyut yaklaşımların yerini var olan her şeye bıraktığı üzerine aşağıdaki açıklama yeterli bilgiyi vermektedir. Kuspit (2010:169), *Sanatın Sonu* isimli kitabında; özgün olmak için kişi belirli bir ölçüye kadar yabancılaşmalıdır. Tehlike şu ki,  zg nl  k otizme ya da Yunanlıların kişinin kendi yaşıtlarından yabancılaşmasını anlatmak için kullandıkları 'saçmalama' durumuna dönüşebilir. Ne var ki, postmodern piyasa sanatı toplumunda deliliğ in toplumsal bir duruş haline geldiğ ini belirtmektedir. Anormal olanın duruşu olarak adlandırılabilir bir şey sanat için normal hale gelmiştir. Gerçekten de  zg nl  k duruşu  zg nl  Ğ n  yitirmiştir. Yabanilik gelenek haline gelmiş, eksantrik olan da soyutlamayı niteleyen bir şey olmuştur, demektedir.

Postmodern sanat ile modern sanat arasındaki farklar  zen ve Erdem (2013:155)’e göre, postmodernizmin, modernizme karşı duruş olarak ortaya çıkan bir akım olması doğ al olarak onu modernizmden farklı kılmaktadır. Postmodernizmin temel amacı modernizmin kaybolmuş düşlerinin yerine yeni bir  topya koymak amacından çok, yeni bir dil oluşturarak, yeni kavramlar getirerek modernist vizyonun gözden ka ırdığ ı ufukları fark etmektir. Bu yönüyle irdelendiğ inde postmodernizmin, modernizmin eksikliklerini tamamlama çabası olduğ u da ifade edilmektedir. Postmodernistler bir sanat eseri ne şekilde yorumlanıyorsa o sanat eserinin ger ekliğ inin de o olduğ unu iddia etmektedirler. Bir diğ er ifadeyle postmodern

sanatta sanat, soyut bir imgeleme yöntemi olmaktan çıkarak gerçeğin kendisi haline dönüşmüştür. Postmodernist sanat, özü yönünden irdelendiğinde ortaya çıkan tablo şu şekildedir: Her ‘şey’in sanata dahil edilmesi, her nesnenin sanatın konusu olması, yaşama ilişkin her bir parçanın sanat olarak değerlendirilebilmesi mümkündür. Postmodern sanat ‘gerçek olanı’ bulma çabasıdır. Postmodern sanatın modern sanattan farklılaşan en önemli noktası kullanılan malzeme ve yöntemlerin sınırsızlığıdır. Bu bağlamda yaşam içinde kullanılan her bir eşya, örneğin bir dış fırçası bile sanatın aracı ya da konusu olabilmektedir. Sanattaki katı kurallar postmodernizm ile birlikte yıkılmıştır.

Postmodern sanat içinde pop art önemli bir yer tutmaktadır. Şaylan (2016: 114)’ya göre, estetik yargıya ilişkin her türlü yetkili ve sözde değişmez standardı reddeden ve bunları aktif biçimde yapı bozumuna uğratan postmodernizm, bir gösteriyi ancak ne kadar gösterişli olduğuna bakarak yargılayabilir. Bu olgunun ister istemez popüler olana hizmet etmesi açık bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar. 1960’lı yıllarda doğan ve hızla büyük bir popülerite kazanan pop-art, modernizme ya da modernist estetik anlayışına karşı postmodern tepki olarak tanımlanır. Daha önce tartışıldığı üzere modernist estetik ölçütlerinin en önde gelenlerinden biri seçkinciliktir, modern sanat seçkinci (elitist) bir anlayışa dayanır. Bunun yanında sanatçının yaratıcı kapasitesinin yansıtıldığı özgün ya da farklı yapıtların ortaya çıkarılması gerekir. Modern sanat ve estetik anlayışı, 1890’lı yıllardan sonra, 1960’lı yıllara kadar görsel sanatlardan, müziğe ve edebiyata kadar sanatın bütün dallarında egemen gözüktür. İşte pop-art anlayışı ile sanatın seçkinciliğine ve yaratıcılığın özgün olması gerekliliğine kesin olarak karşı çıkılır ve bu ölçütler yadsınır. Pop-art’ın çıkış noktası sanatın yaşama yön verme ya da yaşamı kritik etme gibi bir işlevi olmadığıdır. Pop-art’ın en önde gelen özelliği, klasik ya da modern sanattan farklı olarak konu ve mesajla ilgilenmemesidir. Bu tür bir sanat ya da kültür ürünü tüketen kişi üzerinde bir iz ya da etki bırakmanın söz konusu olmadığını belirtir.

Postmodern sanatı temsil eden birçok özelliğin, pop-art sanatçıları tarafından uygulanmış olduğu gerçeği eserlerinden gözlemlemektedir.

“1960’lı yıllarda aydınların kültürel zevk üzerindeki otoritesinin yozlaşması ve bunun yerini “pop art”ın, popüler kültürün, gelip geçici modanın ve kitle

zevkinin alması, kapitalist tüketimciliğin beyinsiz hedonizminin bir işareti gibi görülür” ... “Bunun sonucunda zevklerin (kent merkezlerinin maço erkek kültüründen üniversite kampüslerinin kültürüne kadar uzanan) bir dizi alt-kültür aracılığıyla demokratikleşmesi, göreceli olarak ezik gurupların bile güçlü biçimde örgütlenmiş bir ticari aygıt karşısında kendi kimliklerini biçimlendirme haklarının savaşını verdikleri yaşamsal bir mücadelenin sonucu olarak yorumlanır” (Harvey, 1999: 78).



Resim 24, “Giriye Elveda”, 1984, M.Morley (sanal 2017).

Postmodern bir çağın başlama sinyallerini, Duchamp nesnelerin akıl ile bağının kesilmesi tezini savunarak veriyordu. Renkçi (2014: 63)’ye göre, Marcel Duchamp’ın herhangi bir estetik kaygı olmaksızın ortaya koyduğu “Çeşme” isimli çalışması olmak üzere ve sonraki hazır yapım çalışmalarıyla, sanatın yönü bir anda değişmiş ve birçok tartışmayı da beraberinde getirmişti. Çünkü pisuar’la birlikte “Bu niçin sanattır?” sorusuna cevap aranmıştır. Duchamp’a göre yetenekten ziyade, fikir ön plandaydı.

Marcel Duchamp, 1968 yılında Belçikalı yönetmen Jean Antoine ile söyleşisinde nesne ile ilgili şunları söylemiştir: “ ‘Nesne’ sözcüğünün kendisi bile beni heyecanlandırmaya yetiyor.” çünkü 18. yüzyıl boyunca kimse nesnelerden bahsetmiyordu. Sonra “nesne” sözcüğü öyle bir yorumlandı ki, tüm bir akımın temel dayanağını oluşturan, başlı başına bir fetiş halini aldı. Buluntu nesne, şu nesne, bu

nesne heykel değildi ama üç boyutluydu. Oldukça eşsiz bir niteliğe sahip olduğu aşikâr ve kesinlikle bu yüzyılın en ayırt edici yönlerinden biridir (Agm. 63).

Bir sanat eserine ancak yargılayıcı olmadan yaklaşıldığı takdirde sanatçının kişiliği, yaratıcılığı ve bu ikisinin ilişkisi açığa çıkmaya başlar. Duchamp daha da ileri gider: Sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı, gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır, yalnızca var olmaya çalışmalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmalı, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır, değerlendirmesi yapmaktadır (Agm.63).



Resim 25: “Kolaj”, 1961 Wolf Vostell, (sanal 2017).

Postmodernizmin resim anlayışına kapsamlı bir yaklaşım da Şahin (2011: 134)’den gelmektedir: Postmodernizmle ilgili olarak sorulması gereken sorular olduğunu söylemektedir. Estetik değerlerin kapsamlarını genişletmek, biçimselliği aşma çabaları, ödünç alınmış imgeleri kullanmak, anlaşmalı doğallıklarından arındırmak gibi postmodernist taktiklerin, modernizmin ne kadar yabancı olduğu şeyler olduğunu sorgulamakta, “Öyle ya, Picasso ve Pollock gibi sanatçılar tüm tanımlama ve temsil etme biçimlerini yıkmadılar mı?” sorusunu sormaktadır. Oysa bu sanatçıların hiçbiri postmodern değildir. Buna karşılık, Duchamp ve

Rauschenberg gibi sanatçılarda görüldüğü biçimiyle, geleceği tahmin etmek üzerine kurulan işlem ya da yaratıcılık, tıpkı yıkıcılık etkisi gibi köken olarak modernist bir eylemdir. Gerçekte tanımlanması ve çözümlenmesi son derece güç sorunlar yaratacak olmasına karşın, postmodernizmi modernizmden kesin bir "kopma" olarak nitelemek yaygın bir eğilimdir. Bu bakımdan postmodernizm, tarihselci yaklaşımına karşın sanatın kesin bir süreklilik içermeyişinden yakınan modernizmle benzeşmektedir. Gene tıpkı modernizm gibi, postmodernizm de dirimselliğini yitirmiş sayılan bir geçmişe karşı bir eylem olarak ortaya çıktığı için belli bir oranda tarihi avangart'ın eylem ve dilini kullanmaya çalışmaktadır. Bu türden sanatsal bunalımlar, uğradığı kayıpları kurumsal olarak telafi eder. *Sanatın Yeniden Tanımlanması* adlı çalışmasında Harold Rosenberg, sanatçıdan, postmodern bir tarzda, şu alıntıyı yapar: "Nesneleri oluşturmayı tercih etmiyorum. Bunun yerine, kendisini dünyada konumlandıran bir deneyim türünü yaratmayı deniyorum." Sanatçı artık sanatla yetinemez. Mesela tuval üzerindeki ilk kalem darbesi, bir şehrin ufku veya arka planını ifade etmez. Bu başlama eylemi, içinde gerçekliğin ima edilebileceği çevreyi ya da çerçeveyi belirler. Ressam hareket ederken, gerçeklik de devinir. Sanat çalışmasının odağı, gerçeklikten çok insani varlıktır. Postmodern sanatçı, kurallar ve nesneler ya da basitçe dile getirmek gerekirse, sınırlamalar bulunmaksızın çalışır. Yüceltme ve deneyim ve dolayısıyla gerçekliğin üretimi birbirine karşıdır. Hem tüketiciler hem de sanatçılar sanat eserlerini bu tarzda yaratmış olduklarını söyler. Sanattaki postmodernizmin başlıca öz niteliklerinden birisi biçimsel norm ve yöntemlerin çeşitliliğidir. Biçimsel çeşitlilik üstüne yapılan bu vurgu modernist estetiğe duyulan geniş güvensizliğin bir parçasıdır.



Resim 26: “Vega Multi”, 1976 V. Vasarely, (sanal 2017).

Postmodern kodlar içeren resimler yapan birçok ressam ve gurupların, modernizm akılcılığına karşı hayatın kendisini savundukları söylenilebilir. “Gerçeğin **akılsal** olduğu iddiası, özellikle olan ile olması gerekenin kasıtlı bir karıştırılması değildir; bir taleptir”(Neiman 2006: 124). Hayatın akılsal olanın dışında bir yerlerde olduğu düşünülmektedir. “İnsan aklının zayıflığı, körlüğü ve dar sınırları hakkında tümüyle makul olalım; belirsizliğini ve gereksiz zıtlıkların hakkını vererek düşünelim” (Akt. Neiman, Hume, 2006: 41). Cobra gurubunun da aklın egemenliğinden uzaklaşmak istediği açıkça görülmektedir.

“Co-Br-A. CoBrA, İkinci dünya savaşı’nın hemen sonrasında Dada ve sürrealizm mirasına sahip çıkan ilk avangard canlanmalardan biridir. Savaşı, Batı’nın **akılcı** kültürünün bir temsili gibi yorumlarlar. Amaçları “**aklın** tiranlığından kaçarak hayatın egemenliğini kurmaktır”. ... Bauhaus’un rasyonalist bir tasarım disiplinine dönüşmesini protesto eden Hayalci Bauhaus Enternasyonal’i kurarlar” (Artun, 2015: 261).

Postmodern resim özellikleri değişik sanatçı ve eleştirmenler tarafından bazı tasniflendirmelere tabii tutulmuşlardır:

“Demirkol’a göre; postmodern sanatın özelliklerinden bazıları şunlardır: Postmodernizmin toplayıcı, süslemeci, yapmacıklı, başka kültürlerden öykünen, müstehcen, eklektik (seçmeci-aktarmacı) vb. özellikleri kapsayan

geniş bir ilgi alanına sahiptir. Ayrıca yazar Kozloff'un bazı tespitlerini de sıralamıştır: Sanatta konuya dönüş, tarihselcilik, Klasizm, Barok gibi anlayışları sergileyen, modern sanatın üzerine yeni öğeler ekleyerek geliştiren anlayışlar karmaşası olarak değinmiştir” (Akt. Şahin, 2011: 149).

Postmodern resim süreçlerinin değişik kategorilendirmeleri ve sanata temel olan pratiklerinin, değişik yazarlar tarafından farklı ele alındıkları da bilinmektedir. Bu konuda Harvey (1999: 67)’in paragrafı açıklayıcı olabilir.

“Dolayısıyla Derrida kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür ... Gösterimlerin ve anlamların üretimine, “metinler”in (kültürel nesnelerin) hem üreticileri, hem de tüketicileri katılır. (Hassan’ın postmodernist uslupta “süreç”, “performans”, “happening” ve “katılım”ın önemine vurgusu da buradan tüer”.

Postmodern resmin eklektik yapısına, “Her şey uyar.” anlayışına, kolaj-montaj tekniklerine ve işi insan dışkısının sergilenmesine kadar götüren sıradanlığına karşılık olarak “sanatın sonu” kavramının ortaya atılmasına neden olan tespitler yapıldığı bilinmektedir. Kuspit (2010: 154)’ e göre, postmodern dönemde orijinalliğe değer verilmez, zaten orijinal diye bir şeyin olduğuna inanılmaz. Bir düşünce ya da imgenin, kişinin varoluşsal deneyim sürecinde ortaya çıktığında orijinal olduğuna inanan Fromm’un yaklaşımı bile doğru bulunmaz. Orijinalliğe inanmamak, yaratıcılığa da inanmamak demektir. Kısacası, orijinal olmayan kopyayı, orijinal olarak üretilmiş olanın üstüne çıkarmayı da içeren ikincil olan röprodüksiyonu, temel yaratıcılığın önüne, bilinçli olarak koyar. Mekanik olan şeyin bilinçdışının dışavurumunun önüne geçiren bu inanç kaybı olduğunu belirtir. Sanatçının orijinal bir eser ortaya koyacak kadar yaratıcı olamama yönündeki bilinçdışı korkusunun bilinçli dışavurumudur demektir. Bu da onun sanatının dışkıdan farksız olduğu anlamına gelir, yani sanat yapmak için zamanını boşa harcamaktadır. Bu tür bir kaygı, bir çeşit yıkıcı kaygı, yaratıcı imgelemin çöktüğü anlamına gelir. Hanna Segal, sanatçının "ürününün dışkı olarak görüleceğine dair sürekli yaşadığı korku" dan ve "sanatsal ürünün insanın kendi dışkısı gibi" ortaya çıktığı için yaşamdan yoksun olduğunun düşünüleceğine yönelik narsisist korkusundan söz ederek bu noktaya açıklık getirir. Sanatçının korktuğu şey, postmodern denem toplumsal olguda gerçek

olmuştur. Böylece, tarih öncesi mağaralardan Rothko Şapeli'ne kadar varlığını sürdüren sanatın sonu gelmiştir. Hiç kuşkusuz sanat artık kutsal mekanlarda sergilenmiyor, sokaklarda sergileniyor ve sokaktaki halk yığınları için yapıldığından, kutsal bir yanı da yok. Elbette ki sanat müzelerde de sergilenebilir, ama müze de zaten bir eğlence merkezi haline gelmiştir; dolayısıyla onun da eleştirel bakış açısına göre kutsal bir yanı kalmamıştır. Sokak gidilecek son müzedir, bu da postmodernlikte dünyevi olanla kutsal olanın ne kadar kolay birbirine karıştırıldığını gösterir.

Postmodern sanatçının ruh halini oluşturan atmosfer koşullarını Farago (2017: 27)' nun gerçek üstüne yazdığı görüşleriyle özetleyebiliriz: *“Gerçek insanı öldürür.”* *“Hepimiz gerçekten korkarız.”* *“İnsan, bir hiçlikten olan gerçeğin keşfine doğru ilerleyemediği ve gerçeğe yüz yüze gelmediği için görünümüne, kendisinin kurtarıcısı olan yanılama sığınma ihtiyacı duyar.”*



Resim 27, “Kurdeleli Kız”, 1965, R. Lichtenstein, (sanal).

Bu araştırmalar doğrultusunda postmodern sanatın ne olduğuna dair bir çerçeve çizmek mümkün olmaktadır. Şaylan (2016: 131)'a göre ise, postmodern sanatın özellikleri şöyle sıralanmaktadır: Estetik kriterlerde insan toplulukları değil sanatçının öz benliği belirleyici plandadır. Görev ve söylem reddedilirken onların yerine eklektizm konmaktadır. Gerçek, kesinlik olarak ele alınmamaktadır. Gerçeklik

yerine muğlaklık ve kararsızlık öngörülmektedir. Bireyde oluşmuş kişilik, tutarlı davranış şekilleri önemsizmemekte, insani değerlerden yalıtılmış bir kişilik etkin olmaktadır. Seçkin sanat ile popüler sanat ayrımını reddedilerek yerine kopya ve kolaj türü çalışmaları koyulmaktadır.



Resim 28, “Sandalye”, 1965, Joseph Kosuth, (sanal 2017).

Gerçeğin artık bir kurgudan ibaret olduğunu düşünen sanatçının, imgelemi en üst derecede yeniden üretmenin peşinden koştuğu söylenebilir.

“Bugün hipergerçekçi olan bizzat gerçekliktir ... Bugün bundan böyle hipergerçekçiliğin simüle edici boyutunu bünyesine katan bir bütün olarak her günkü gerçekçiliktir; politik, toplumsal, tarihsel ve iktisadi gerçeklik. Bizler her yerde zaten gerçekliğin ‘estetik’ bir sanrısını yaşıyoruz” (Akt. Featherstone, Baudrillard, 1996: 21).



Resim 29, “Paul’ün köşesi”, 1970, Ralph Goings, (sanal 2017).

Postmodern sanatın, modernizmden devşirdiği birçok yönetime karşı eleştiriler de yapılmaktaydı. Ayrıca sanat ticaret ilişkisi düzeyi ve sanatçının idealizasyon sorunları ciddi tartışma konuları haline gelmekteydi. Kuspit (2010:173)’e göre, postmodern sanat çoğunlukla sanatın cesedi gibi görünür. Yeni-dışavurumculuk dışavurumculuğun cesedi gibi, yeni soyutlama soyutlamanın cesedi gibi, yeni kavramsalcılık ise kavramsalcılığın cesedi gibi görünmektedir. Bu cesetler dahiyane ve hiper aktif olsalar da sonuçta cesettirler. Robotsu cesetlerdir. Ölüm dansında yaşam hareketlerini yapmaktadırlar. Postmodern sanata gelişmiş bir sıkılmışlık havası hakimdir. Kolaj sanatı bunun en belirgin örneğidir. Bu durum da ne kadar anlamlı olduğu iddia edilirse edilsin, sanatın anlamsızlaştığını gösterir. Sanat, yaşamın zamana uygun ve canlı olduğuna yönelik bir duygu uyandıramadığında, Nietzsche'nin de söylediği gibi bizi yaşama yönelik olarak tahrik edemediğinde; kendi estetik tözüyle bizi ölümsüzlüğün hediyesi haline getiremediğinde boş ve sığ hale gelir. Kısacası, bu postmodern günlerde sanat, zaman geçirmenin bir başka bunaltıcı yolu haline gelmiş gibi görünüyor; Van Gogh'un düşündüğünün aksine, zamanın ötesine geçmenin bir aracı olmaktan çıkmış durumdadır. Sanat, Van Gogh'un düşündüğü gibi kurtuluşa giden bir yol değil artık, tersine yaşamın lanet bir şey olduğunu, çünkü anlam taşımadığını doğrulamaktadır. Öte yandan sanatın anlam taşınamamasının nedeni de bu durumun ta kendisidir, çünkü yaşamı kendinden kurtarmak için hiçbir şey yapamıyor. Günümüzde sanat bizi

yaşama değil, ölüme davet ediyor, Warhol sanatın sonsuzlukla bir ilgisi olmadığını düşünür. Bundan böyle sanat, işyeri gibi yönetilmeyen bir dünya hayali kuramaz, yani bu dünyada her şey satılıktır ve paha biçilmez diye bir şey yoktur. Sanata olan inancın yok olmasının ardından ortaya çıkan boşluğu para doldurur. Sanatın varlığı paraya dayanmaya başlar, sanki para olmadan sanat, sanat olmayan bir şeye dönüşecekmiş gibidir. Ne var ki Warhol'un sanatı, hem sanat olmanın hem de olmamanın aynı anda mümkün olabildiğini göstermiştir. Belirli bir şey olmadığı halde her şeymiş gibi görünmek postmodernizme özgüdür. Eğer para, satın aldığı şeylerle anlamlıysa ve satın aldığı şeyler sanat olarak varsa veya kimliği belirsiz biçimde sanat olanla olmayan arasında bir fark kalmamışsa, açık bir biçimde sanat olan, sanat olarak anlamlı değilse para da anlamsız hale gelir. Para kendinden ödün vermiş bir şeyi, yani içsel olarak kusurlu olan piyasa sanatı gibi bir şeyi satın aldığı sürece kendinden ödün verebilir. Eğer postmodern piyasa sanatı aynı zamanda modern piyasa dışı sanatın çürümüşlüğüne ve anlamsızlığını da gösteriyorsa tamamen nihilisttir. Sanatçı hala kahin ve peygamber olduğuna inanabilir. Hiç kuşkusuz böyle düşünmek onu rahatlatan bir şeydir ama toplumun genelinde bu inanç artık kabul görmemektedir. Sanatçı artık, bir zamanlar olduğu gibi "insani mükemmellik örneği" değildir; "insanın en yüksek ifade biçiminin sanat olduğu" da eskisi kadar açık bir gerçek değildir.

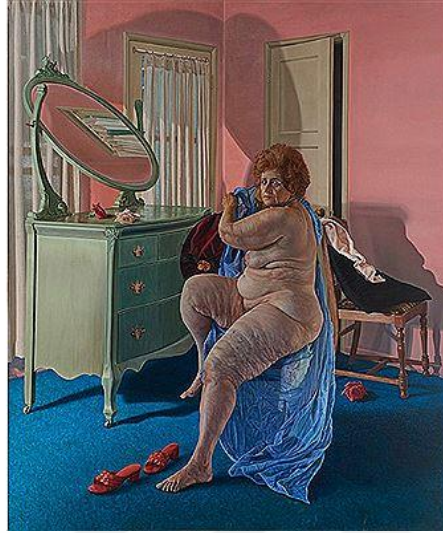
3.6. Postmodern Ressamlar

Postmodern adlandırma olarak belirtilen süreçlerde yapılan sanat çalışmalarının tümü bu kategoride değerlendirilmese de literatürde belirtilen kriterler göz önüne alındığında postmodern ressamlar olarak adlandırabileceğimiz birçok sanatçı bulunmaktadır.

Postmodern sanatçıların yaptıkları çalışmaları değişik sanat eleştirmenlerin ve yazarların, farklı kategorilerde "izm"ler ve dönemler olarak da tasnif ettikleri görülmektedir.

Postmodern sanatçılara yukarıda belirtilen anlayışla baktığımızda, örnek sanatçılardan biri de J. Valerio'dur. Figüratif gerçekçi resimlerle bilinen sanatçı her insanın içinde birçok başka portreleri olduğunu belirtmektedir. "...*model gerçeğin*

belirleyicisi haline gelir ve hipergerçekçilik ile gündelik hayat arasındaki sınır silinir” (Best ve Keller 2016: 173).



Resim 30, “*Frances*”, 1974, J. Valerio, (sanal 2017).

Başarılı postmodern sanatçılardan bir diğeri de Odd Nerdrum’dur. Sanatçı eserlerinde, tarihsel anlatımla birlikte sembolist bir yol ve primitif bir teknik izlemiştir. Eserlerinde Rembrant etkileri görülmektedir.



Resim 31, “*Self Eyes Closed*”, 1991, Odd Nerdrum, (sanal 2017).

Postmodern sanatçılar arasında D.Ligare, geleneksel olanın çağdaş olduğunu, kendisinin de “Klasikçi” olduğunu belirtir. Resimlerinde Rene Magritte etkileri görülür. Ağırlıkla ölü doğa ve manzara resimleri yapmaktadır.



Resim 32: “Still Life With Figs And Rose”, D. Ligare, (sanal 2017).

J. Nava ise klasik Grek mimari düzeninden yararlanarak insan vücudu ile sütun başlığı arasında ilişki kurmaktadır. Halı, kilim resimleri ile tanınmaktadır. Klasik figür anlayışını benimser.



Resim 33, “Melekler Leydim”, J. Nava, Ventura Müzesi.

Amerikalı postmodern sanatçılardan E. Fischl ise seks ve erotik gerçekleri yansıtan resimler yapmıştır. Hareketler abartılı olsa da gerçekçilik ve figürasyonda biçim bozmaya gitmez. “Uygarlığın yıkılmasının anahtarı, kadındır. O harikadır. Erkek soyunu (**rasyonellik**, vatanseverlik, otoriterlik gibi) iletilerden kurtararak ıslah edebilecek mitolojik kahraman odur” (Artun, 2015: 42). Amerikan toplumu nevrozlarını yansıttığı söylenmektedir. Bu mesajların kadın üzerinden verildiği görülmektedir. Bir şekilde yeryüzü buyruklarını kadınları kullanarak iletir. Bu nedenle aşk ve kadınlar her şifrenin en açık çözümüdür. Kadını bilersen gerisi kendiliğinden gelir. Breton’un manifestolarında sanatın, hayatın, hakikatin kaynağı

arzudur, aşktır. “Sanat en basit ifadesi olan aşka çevrilmelidir.” Sanat aşka çevrildiğinde hayatla birleşir. Çünkü aşk her insanı hayatla kaynaştıran yegane düşüncedir. Bütün düşüncenin saklandığı ideal mevkidir. Hakikatin bizi alt üst eden keşfine dayanan tam bir bağlıktır (Age: 41).

Postmodern sanat yönelimleri içerisinde insan bedeninin, hem sanat hem de arzu nesnesi anlamında önemli bir yeri olduğu bilinen bir durumdur. Şaylan (2016: 123)’a göre, aydınlanma projeksiyonu içinde özgürlük **aklın** türevi olarak düşünülmektedir; insan, ancak **akla** uygun olarak davranırsa özgür olabilecektir. Böyle bir özgürlük, gereğinde insanın kendisini sınırlaması, gereğinde kritiğe tabi tutması, kendisine karşı çıkması biçiminde ortaya çıkabilecektir. Postmodern özgürlük anlayışı ise, yukarıda da değinildiği gibi, gövdenin haz maksimizasyonuna yönelik, hedonist bir çerçeveye oturmaktadır. Devamında Şaylan (Age: 119), postmodern sanat eseri için özetle şunları söylemektedir: Sanat yapıtı ya da nesnenin duyum ve duygulara hitap etmesi demek, bunların izleyiciler tarafından acı ve haz ikilemine göre değerlendirilmesi anlamına gelmektedir. Buna göre, postmodern bakış açısı için sanattan beklenen işlev, izleyiciye duyumsal ya da duygusal hazzı en üst derecede sunmasıdır. Böylece estetik belirlenim, gövde için hazzın olabilecek en yüksek düzeyde gerçekleştirilebilmesi olarak tanımlanabilecektir. Burada söz konusu olan estetik ölçüt çerçevesinde, izleyici için zihinsel yorum yapma zorunluluğu dışlanmakta; sadece anlık ve geçici bir haz sağlanması esas alınmaktadır. Postmodern sanat anlayışı açısından gövdenin estetiği, hem sanatçıyı hem de izleyiciyi özgürleştirmektedir; çünkü artık sanatçı için bir misyon ya da mesaj vermeye bağlı olmak, izleyici için de anlamak, kavramak baskısı söz konusu olmamaktadır.



Resim 34, “Kötü Çocuk”, 1981 E. Fischl, (sanal 2017).

Pop sanatın görsel ifade biçimlerinden yararlanarak, tuvalini tek renk, bir birlerinden ilişkisiz süliet resimler olarak kompoze eden Thomas Lawson, bu eklektik anlayışı nedeniyle postmodern sanatçılar arasında yer almaktadır.



Resim 35, “stop dont go on”, 2011, Thomas Lawson, (Sanal 2017).

M. Bidlo, kendisinden önce yaşamış sanatçıların resimlerini yücelterek resimler yapmakta idi. Onların yapıtlarını kendisine mal ederek yeniden yorumlamaktan çekinmezdi. Taklidin postmodern sanatçılar için bir sorun oluşturmadığı görülmektedir. “*Postmoder sanat anlayışı, bir bakıma eskiden kopmuş olmayı içermektedir ama herhangi bir kritik ya da yeniyi kurmak söz konusu değildir. Bu durumda sanat, tekrar, taklit ve yapıştırma gibi yöntemleri ön plana çıkarmakta, estetik ölçüleri buna göre kurulmaktadır*” (Şaylan, 2016: 131). Postmodern sanatçılar için, taklidi bir esinlenme aracı olarak görmekte olduklarını söylemek

mümkündür. Şaylan (Age: 123)'a göre, postmodern kritikler, modern sanatın mutlaka ileriye, yani geleceğe dönük olmasını bir zorlama olarak gündeme getirmektedir. Halbuki onlara göre böyle bir zorunluluk anlamsızdır ve sanat geçmişe dönerek, geçmişe yansıtarak toplumsal belleğe çağrıda bulunabilmelidir. Postmodern sanatçılar için sanatsal estetik popülist bir çerçeveye oturmalıdır. Kitlenin beğenisi ile sanatsal ürünün estetik değeri arasında, buna göre doğrusal bir orantı vardır. Modern sanat anlayışının, misyonu olmayan, kitleye hoş görünen sanat yapıtlarını küçümsemesi yanlıştır ve anlamsızdır. Zaten tanımı gereği son derece karmaşık ve dinamik olan gerçekliği sanatsal ürünler ile yansıtmak olanaksızdır. Postmodern yaklaşım içinde sanatçı, tam bir özgürlük içinde yaşamı yansıtacaktır ve çağdaş toplumda yaşam kitleselleşmiş ise sanat yapıtının estetik değerini de kitle beğenisi belirleyecektir. Kitleselleşen yaşamın yansıtılması, postmoderenlere göre, kaçınılmaz olarak taklidi içerecektir. Buna göre, modern sanatçılar gibi taklidi sanatın dışına atmak hem doğru hem de anlamlı bir iş olmayacaktır. Sanat yaşamı yansıtacağı için taklidi içerecek ve aynı zamanda dinamik olduğundan sanatsal estetik için bir geçicilik söz konusu olacaktır. Postmodern sanat anlayışı sanatçının tam bir özgürlük içinde yaratıcılığını kullanması gerektiğinin altını çizmektedir. Buna göre bir misyon sahibi olmak, bu misyon gereği insanlara bir şey anlatmaya kalkmak sanatçı için bağlayıcı olacak ve özgürlüğü şu ya da bu ölçüde sınırlanmış olacaktır. Sanatçının hiçbir misyonu ya da bir şeyi anlatma kaygısı olmadan ondan yaşamı olduğu gibi yansıtması istenmektedir. Yaşamı olduğu gibi yansıtmak, yaşam ile ilgili sorular sormamak ya da yaşam ile ilgili bir kritik yapmamak, acaba özgürlüğün olmazsa olmaz koşulu mudur?

Taklit sorununu Farago (2017: 40)'ya göre, şöyle ele alınmaktadır:

*“Bununla birlikte, buradan, güzel sanatlardaki ontolojik hiçliğin taklitçi olmalarından kaynaklandığı sonucu çıkarılmamalıdır. Bu ontolojik hiçlik, bazı sanatçıların, **akılla** kavranan modeli dışarıda tutarak, duyumsanan modeli taklit etmelerinden kaynaklanır. Bunun tersine, **akılla** kavranan Formu taklit eden, duyumsanabilen bir nesneyi taklit eden sanatçı, çok değerli bir eser yaratır”.*



Resim 36, “*Jack the Dripper at Peg's Place*”, 2010, M. Bidlo (sanal 2017).

Postmodern sanatçılar arasında Bedri Baykam’ın da ağırlıklı bir yeri bulunduğu bilinmektedir. Baykam’a göre yeni dışavurumculuk farklı ülkelerde aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkmış olmasına bakılırsa, belirli bir gurubun başlattığı bir akım değildir, demektir. 1980’li yılların müziği, esin kaynakları ve yaşam tarzıyla ilgili toplumsal bir olgudur. Bu da kendini boyayı, figürü ve şekilleri alabildiğince serbest kullanmak olarak göstermiştir. Sanatçının bu konudaki düşünceleri şunlardır: “Geçmiş sanat akımlarının belki hiçbirisi, dışavurumculuğunki kadar nedeni ve kuvveti olan bir ‘yeniden doğuş’ yapamazdı. Yeniden doğumunu yapan da bu özgürlük anlayışydı. Bütün kısıtlama ve bağları kopardığını zannettiği halde, soyut dışavurumculuk bile, figürü ya da gerçeğe olan direkt referansları, dışında tuttuğu ya da sakladığı için, sanatın özgürlüğünü kısıtlamış oluyordu. Öz ve ani tutumun, resimlerdeki bütünlüğü, açık fiziksel ve stilden kaynaklanan benzerliklerle vermek yerine, ‘gerçek’ten ihtiyacı kadar alarak ve resmi ‘şimdi ve burada’ meydana gelen ani bir olay şeklinde aktarmasıyla sağlıyordu. Boya ve çizginin bu denli çarpıcılığı ve varlığı, belki Sartre’nin varoluşçuluk anlayışı ile bağdaşabilir. Boyanın yüzey üzerinde, tüpten çıkarkenki canlılığını korumak istiyorum, diyordu. Baykam’ın söylediklerinden, yeni dışavurumculuğun mezhebinin yeterince geniş olduğunu anlıyoruz. Öyle ki, 20. yüzyılın başındaki Alman dışavurumculuğundan 1950’lerdeki Amerikan soyut dışavurumculuğuna, gerçeküstücülükten pop ve sokak sanatına ve hatta taban tabana zıt sayılan azcı ve kavramsal eğilimlere kadar, işine yarayan her şeyden beslenebilen, onlarla zenginleşmeyi başarabilen melez bir türdür. (Akt. Yılmaz, Baykam, 2013: 433).



Resim 37. Görsel boyut, 442 × 327,1998 Bedri Baykam, (Sanal 2017).

Usta ressamı taklit ederek resim yapma yöntemlerini uygulayan bir postmodern sanatçı da Glenn Brown'dur. Başka ressamı kopyalamayı o kadar ileri götürmüştür ki "intihalci" suçlamalarına maruz kalmıştır. Photoshop kullanımı ile resimlerde oynamalar, farklı şizofrenik perspektiften çizimler yaparak diğer sanatçıların resimleri ile yeniden üretim onun yöntemleri arasındadır. Postmodern olarak tanımlanan sanatçıların çalışmalarındaki bu eleştirileri Kahraman (2005:286). postmodern durumun kendi içyapısıyla açıklamaktadır. *"postmodern zaman hattının koparıldığı, farklılıkların üst üste bindirildiği, seçmeciliğin yerini devşirmeciliğe bıraktığı bir üslup olarak görülmektedir"*.



Resim 38, "Sticky Fingers", 2008, Glenn Brown (sanal 2017).

SONUÇ

Modern dönem sanatı her ne kadar akılcılık üstüne inşa edilse de sanatçıların sezgi, us dışılık, bilinçaltı gibi aklın kontrolü dışındaki birçok argümana başvurdukları görülmektedir. Modern sanatta, akıl ile aranan her yeninin diğer bir avangard sanatçı tarafından saldırıya uğraması modernizmin serüveni olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern sanattaki bu kesintisiz ilerleme eylemi, bir zorunluluk olarak sanatın algılanmasında “bilgi” ve “seçkincilik” edimini ön plana çıkartmaktadır. Bu durum, sanatı kitlelerden kopararak küçük bir azınlığın hizmetine sunduğu sonucunu ortaya koymaktadır.

Modern sanatta geline bu daralmaya piyasa ekonomisinin verdiği bir tepki olarak yeni tüketim modellerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yeni tüketim modelleri ve postmodern sürecin aynı tarihsel dönemleri kapsadığı bilinmektedir.

Modernizmin akılcılığının insancıl sonuçlar ortaya koyamamasının, insanların modernizme eleştiri ve tepki duymasına kaynaklık ettiği söylenebilir. İnsanlığı kurtaracak büyük ütopyaların, pozitivist aklın, toplumlar üzerinde yarattığı hayal kırıklıklarının çeşitli tepkiler olarak ortaya çıktığı açıktır. Bu tepkilerin sanat ve felsefe alanında kendilerine ifade olanağı bulduğu da bir gerçekliktir.

Postmodernizmi, modernizmin devamı olarak ele alan görüşlere karşılık, modernizme tepki olarak doğduğunu savunan görüşler arasında herhangi bir uzlaşının olmadığı da anlaşılmaktadır.

Postmodernistler yaşamdaki her şeyin insani değerlerden uzak, rasyonel olamayacağı tezini önemserler. Kavram karışıklığı, postmodernitenin doğası gereği olması gereken bir durum olarak görülmektedir. Tanımlanmasındaki zorlukların buradan kaynaklanıyor olması olasıdır. Hiçbir kavramla açıklanamayan durumları içermesi postmodern bir sonuç olabilir. Postmodern durumların niteliğindeki çeşitliliğin onun tanımlanmasını da sorunlu hale getirme olasılığı yüksektir. Bu durum postmoderniteyi “ilkesizliğin ilkesi” olarak tanımlanmaya da götürebilmektedir.

Bütün tezlerini modernizmin eleştirisi üzerine kuran postmodernitenin, kendine ait bir üslup oluşturmadığı da düşünülebilir. Hiçbir şeyi ötekileştirmeyen, var olan her şeyin felsefesi de denilebilir.

Modernitenin amaçsallığına karşın her türden kavramın içini boşaltan bir amaçsızlıkla kişisizleştirme politikaları postmodern olanın durumu haline geldiği gözlemlenebilir.

Teknoloji ve dijital ortamların sanat için yararlı malzemeler olduğu kabul edilir. Yerel olanın ve çeşitliliğin önemine vurgu yapılır. Politik olan reddedilmez. Yöntemlerin çoğulluğuna inanılır. Deneysel bir ortamın verili koşullarının bilimsel olmayabileceği de benimsenir. Bilimin kesinliğinin yarattığı determinist yapının otoriter sonuçlar doğuracağı düşünülür. Bir olgudan birçok gerçeklik çıkarılabileceği savunulabilir. Dilin kullanım zenginliğinin, hakikati o ölçüde zenginleştirip çoğaltacağına inanılır. Sıradan olanın, sanatsal olana dönüştürülmesinin yalnızca bir anlayış-bakış meselesi olduğu düşünülebilir. Pozitif veya negatif olanın, insana dair olduğu gerçeği reddedilmediği için popüler oldukları söylenebilir.

Postmodernizm günümüzde artık olması gerekenin değil, olanın alanı olarak da görülmektedir.

Modernizmin elitist kültürü yerine, postmodernizmin liberal ekonominin tüketim politikalarının kültürü olduğu kabul edilebilir. Pazar kültürü olarak, en geniş kitleye hitap etmek amaçlı kurgulanan bir yapısı olması nedeniyle gündelik hayatın bayağılığından beslenen Kitsch olanı da kendine ait görür.

İnsanlığın son bin yılında birçok sanat anlayışının birbirine tepki olarak doğduğu bilinmektedir. Postmodernizm de içinden başka tepkiler doğuracaktır. Sanat eylemlerinin ise her dönem insanın kendini anlatmasının en özgün dili olacağı bilinmektedir.

Bu iki dönemi birbirinden net bir çizgide ayırmanın olasılığı olmadığı söylenebilir. Bu dönemlerin sanatçılarını incelediğimizde, yapıtlarında her iki dönemi de içeren unsurlara yer verdikleri görülmektedir.

Dönemleri, akımları veya bir araya gelmiş sanat topluluklarını sınıflandırmanın çok zor olduğu bilinmektedir. Modern dönem olarak bilinen tarihsel süreç içinde

döneminin özelliklerini taşımayan, farklı kodlarla resim yapan sanatçılara, akım ve manifestolara, literatürde rastlamak mümkündür. Aynı şekilde postmodern dönem olarak adlandırılan süreçte ise bu konunun daha tartışmalı sürdüğü bilinmektedir.



KAYNAKLAR

1. Altinkale Funda, “Postmodernist Resimde Figürasyon Ve Klasik Değerlerine Genel Bir Bakış” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 2001
2. *AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt 4, Ana Yayıncılık A.Ş., İstanbul 1993, s. 46
3. Artun Ali, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı (Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus)*, 4. Baskı, İletişim yayınları, İstanbul 2017, s. 13
4. Artun Ali, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm (Kimlik ve Estetik)*, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 4 – 6
5. Artun Ali, *Sanat manifestoları*, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2015
6. Atayman Veysel, *Postmodern “Kurtarıcılar”*, 1. Baskı, Donkişot Yayınları, İstanbul, 2004, s. 11
7. Bağlı Mazhar, *Modernizme Direnen Estetik, 1. Baskı, Kapı Yayınları İstanbul, 2010, s. 1*
8. Batur Enis, *Modernizmin Serüveni*, 8. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul 2009, s. 212
9. Bauman Zygmunt, *Modernlik ve Müphemlik*, (Çeviri: İsmail Türkmen), 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017, s. 11
10. Bauman Zygmunt, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, (Çeviri: İsmail Türkmen), 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları. İstanbul, 2013,
11. Baudrillard Jean, *Sanat Komplosu*, (Çeviri: Elçin Gen, Işık Ergüden), 6. Baskı. İletişim Yayınları, İstanbul 2018, s. 22
12. Best Steven - Keller Douglas, *Postmodern Teori, Eleştirel Soruşturmalara*, (Çeviri: Mehmet Küçük), 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 10
13. Bürger Peter, *Avangard Kuramı*, (Çeviri: Erol Özbek-Şeyda Öztürk), 9. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2017

14. Büyükkol Semih, “Postmodern Sürece Klasizm’in Yansımaları, *İDİL*, 2012, Cilt 1, Sayı 5 / Volume 1, Number 5
15. Cebraioğlu Orhan, “Modern/Postmodern Sürecinde Plastik Sanatlarda Estetik Arayışlar ve Sanatçının Avangard Tutumu” *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 29, Sayı 1 (2009) 127-139
16. Cevizci Ahmet, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, 2. Baskı, Engin Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.325)
17. Cioran E. M., *Ezeli Mağlup*, (Çeviri: Haldun Bayrı), 1. Basım, Metis yayınları, İstanbul, 2007, s. 75
18. Çetişli İsmail, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. 16. Baskı, Kültür Bakanlığı Yayıncılık, Ankara 2015
19. Ewald Oskar, *Fransız Aydınlanma Felsefesi*, (Çeviri: Gürsel Aytaç), 2. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2013, s. 9
20. Farago France, *Sanat*, (Çeviri: Özcan Doğan) 3. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2017
21. Featherstone Mike, *Postmodernizm Ve Tüketim Kültürü*, (Çeviri: Mehmet Küçük), 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları,,İstanbul, 1996, s. 115
22. Giddens Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, (Çeviri: Ersin Kuşdil), 7. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016, s. 9
23. Giddens Anthony. *Moderenliğin Sonuçları*.(Çeviri: Ersin Kuşdil), 1. Baskı. Ayrıntı Yayınları. İstanbul 1994 s. 9
24. Gorz André, *İktisadi Aklın Eleştirisi*, (Çeviri: Işık Ergüden), 1. Basım, Ayrıntı Yayınları. İstanbul, 1995, s. 25
25. Gümüş Semih, *Modernizm ve Postmodernizm*, 3. Baskı. Can yayınları. İstanbul. 2015, s.17
26. Hançerlioğlu Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, 2. Baskı, Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul 1973, s. 8
27. Harrison Charles, Wood Paul, *Sanat ve Kuram*, (Çeviri: Sabri Gürses), 1. Baskı, Küre Yayınları, 2011, s. 204-205
28. Harvey David, *Postmodernliğin Durumu*, (Çeviri: Sungur Savran), 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 13– 281 -46

29. İskender Kemal, “Post-Modernizm ve Yeni Bir Tarih Modeli Seçme Zamanı”, *Türkiye’de Sanat*, Mart/Nisan, Sayı 18, İstanbul, 1995.
30. Kahraman Hasan Bülent, *Sanatsal Gerçekler, Olgular ve Öteleri*, 3. Baskı, Kapı Yayınları, İstanbul 2005, s. 218
31. Kant İmmanuel, *Aydınlanma Nedir, 1784* (Çeviren: Nejat Bozkurt), https://www.istabip.org.tr/site_icerik/2017/haberler/kasim/aydinlanma_nedir_kant.pdf , (13.10.2018), s. 1.
32. Koşay Esen Karadağ, *Post Modernizmin Modernizme Karşıt Söylemlerinde İnsan ve Sanat*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Samsun, 2015
33. Kuspit Donald, *Sanatın Sonu*, (Çeviri: Yasemin Tezgiden), 3. Baskı, Metis yayınları, İstanbul, 2010
34. Lynton Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çeviri: Cevat Çapan- Sadi Öziş), 2. Basım, Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul 1991, s. 9
35. Lyotard J. F., *Postmodern Durum*, (Çeviri: Ahmet Çiğdem), 2. Baskı Vadi yayınları Ankara 1997 s.8
36. Neiman Susan, *Modern Düşünce Kötülük*, (Çeviri: Ayhan Sargüney), 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006
37. Özdem Özen Akat, Geçit Erdem, “Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları” *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 36, Bahar (2013)
38. Renkçi Tuba, Postmodernizmde Yeni Bir Oluşum: Durumsal Estetik, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC* January 2014 Volume 4 Issue 1
39. Sennett Richard, *Karakter Aşınması*, (Çeviri: Barış Yıldırım), 4. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 124,
40. Sérullaz Maurice, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çeviri: Devrim Erbil), 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991. s. 11
41. Şahin Hikmet, *Post Modern Sanatta Eklektik Nesneler*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü, Konya, 2011

42. Şaylan Gencay, *Postmodernizm*, 5. Baskı, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2016, s.35
43. Taylor Charles, *Modernliğin Sıkıntıları*, (Çeviri: Uğur Canbilen), 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017, s. 90-91
44. Tekelioğlu Orhan, “Moderniteye Sıkışan Özgürlük”, *Doğu Batı (Söylem Üstüne Söylem)*, Cilt No, 1303-7242, Sayı, 9, Yayın Yılı, Ocak 1999, s. 50
45. Tunalı İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989,
46. Ülger Emir, W.F. Haug’da Meta Estetiğinin Kritiği, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Güz, sayı: 20, (2015) s. 291. www.flsfdergisi.com
47. Yıldız Hasan “Postmodernizm Nedir”, Makale, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2005,s .3
48. Yılmaz Mehmet, *Modernden Postmoderne Sanat*, 2. Baskı, Ütopya yayınları, Ankara 2013, s. 13
49. Zeka Necmi, *Postmodernizm*, (Çeviri: Gülengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan), 2. Baskı, Kıyı Yayınları, İstanbul 1994, s. 13

İNTERNET KAYNAKÇASI

50. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.58fb9635614fc3.71918820 (22/04/2017)
51. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5902f349bc0295.44886141 (22/04/2017)

RESİMLER/ KAYNAKÇA

Resim 1: Claude Monet, *İzlenim-Gün Doğumu*, 1872, TŰY. 48x64cm,
(Sérullaz, 1991:11)

Resim 2: Roger Hilton, Ekim 1956, TŰY. 70x90, (Lynton.1991:241)

Resim 3: Umberto Boccioni, *Ruh Durumları*, 1911, TŰY. 71x94, (Yılmaz, 2013: 124)

Resim 4: Paul Cézanne, *Yıkanaanlar*, 1895-1905, TŰY. 210x250 cm
(Lynton, 1991: 19)

Resim 5: Vasili Kandinski, *Doğaçlama 8 İçin Çalışma*, 1910, TŰY.
(Yılmaz,2013:108)

Resim 6: Piet Mondrian, *Siyah, Kırmızı, Sarı, Mavi ve Grili kompozisyon*, 1921, TŰY. 101x99(Yılmaz. 2013:114)

Resim 7: Pablo Picasso, *Avignon'lu Kızlar*, 1907, TŰY, 244x225, (Lynton, 1991: 53)

Resim 8: Kasimir Malevich, *Suprematist Resim*, 1920, TŰY. 84x70cm,
(Lynton, 1991:82)

Resim 9: M. Breuer'in Koltuk Tasarımı, (Artun, 2017: 175)

Resim 10: Reinhardt, *Soyut Resim*, 1959, TŰY. 275x100 (Lytone, 1991: 249)

Resim 11: Kasimir Malevich, *Yıkanaan*, 1910,Kağıt Üzerine Guaj, 105x70,
(Lyton, 1991: 51)

Resim 12: Kasimir Malevich, 1915, TŰY, 57,5x48,5, Stedlijk Museum,
Amsterdam,https://www.allposters.com/-sp/Eight-Red-Rectangles-Posters_i12189817_.htm Erişim Tar. 09.12.2018, Saat 21,20

Resim 13: Piet Mondrian, 1939-42, TŰY, 80x73cm, Pirivate Koleksiyonu<https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/composition-no-10-1942> Erişim Tar. 09.12.2018, Saat 21,20

Resim 14: Leger, Kırmızı Fon Üzerine Mekanik Elemanlar. 1924. TüYB
65x92 National Fernand Leger, Biot, France

<https://www.wikiart.org/en/fernand-leger/mechanical-elements-on-red-background-1924>

Erişim Tar. 09.12.2018, Saat 21,20.

Resim15: Reinhardt, Blue, 1952, TüYB. 2,75 x 1,02

<https://ecritscrisdotcom.wordpress.com/2012/04/26/claude-roy-la-nuit/reinhardt-abstract-painting-blue-1952/> Erişim Tar. 09.12.2018, Saat 21,20.

Resim 16: Marcel Duchamp, *Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği*, 1913, (Yılmaz, 2013: 165)

Resim 17: René Magritte, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi Şifacı*, 1937, (René Passeron, 1982:191)

Resim 18: E. L. Kirchner *Model ile Birlikte kendi Portresi*, 1910. TüY. 150x100, (Lynton, 1991:37)

Resim 19: Vladimir Tatlin, *II Enternasyonal Anıt'ın Modeli*, 1919, Çelik; Ağaç, Cam, 420x300x300 cm (Yılmaz, 2013: 134)

Resim 20: L. Schwartz “Mona Leo” 1987 Lillian Schwartz dari Bell Laboratuvarları <https://ari3f.wordpress.com/category/orang/page/5/>

Erişim Tarihi: 11 Mayıs 17. Saat: 10.45

Resim 21: C.M Mariani, *El Aydına Boyun Eğiyor*, 1983 https://www.lssu.edu/faculty/jswedene/FLEM_CH_23_INTRO_A_NEW_MILLENIUM_LLECTURE.html

Erişim Tarihi 11 Mayıs 17. Saat: 10.45

Resim 22: Tiziano, *Venüs*, 1538, (Uffizi) (Eco, 2006: 189)

Resim 23: *Olimpia*, 1863, TüY. 130x190 cm. (Sérullas, 1991: 125)

Resim 24: M. Morley, *Giriye Elveda*, 1984,

<http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=884>

Erişim Tarihi 11 Mayıs 17. Saat: 10.45

Resim 25: Wolf Vostell, *Kolaj*, 1961

<https://tasarimtarihi.wordpress.com/category/70ler/page/2/>

Erişim Tarihi 11 Mayıs 17. Saat: 10.45

Resim 26: V. Vasarely, *Vega Multi*, 1976

<https://tr.pinterest.com/pin/401946335466446962/>

Erişim Tarihi 11 Mayıs 17. Saat: 10.45

Resim 27: R. Lichtenstein , *Kurdeleli Kız*1965

<http://www.diariocultura.mx/2017/04/breves-de-arte-pintura-arte-pop/>

Erişim Tarihi 11 Mayıs 17. Saat: 10.45

Resim 28: Joseph Kosuth, *Sandalye*, 1965

<https://www.wikiart.org/en/joseph-kosuth/one-and-three-chairs>

Erişim Tarihi 11 Mayıs 17. Saat: 10.45

Resim 29: Ralph Goings, *Paul'ün köşesi*, 1970

http://www.artnet.fr/artistes/ralph-goings/pauls-corner-cushion-a-azv8NA3Ol0qHgofN9_Hn8Q2

Erişim Tarihi 11 Mayıs 17. Saat: 10.45

Resim 30: J. Valerio, Frances, 1974

http://www.askart.com/artist/James_Robert_Valerio/30921/James_Robert_Valerio.aspx#

Erişim Tarihi 04 Haziran 2017. Saat: 10.00

Resim 31: Odd Nerdrum, *Self Eyes Closed*, 1991

<https://alchetron.com/Odd-Nerdrum-285706-W>

Erişim Tarihi 04 Haziran 2017 Saat: 10.05

Resim 32: D. Ligare, *Still Life With Figs And Rose*, 2017

<https://www.1stdibs.com/creators/david-ligare-1945-american/art/>

Erişim Tarihi 04. Haziran 2017 Saat: 10.10

Resim 33: J. Nava, *Melekler Leydim*, Ventura Müzesi, 2001

<http://citizensjournal.us/santa-paula-art-museum-john-nava-selected-paintings-and-tapestries-of-john-nava/>

Erişim Tarihi 04 Haziran 2017 Saat: 10.15

Resim 34: E. Fischl, “Kötü Çocuk” 1981

<http://www.thegorgeousdaily.com/eric-fischl-paintings/>

Erişim Tarihi 04 Haziran 2017, Saat: 10.30

Resim 35: Thomas Lawson, “stop dont go on” 2011

<http://davidkordanskygallery.com/artist/thomas-lawson/>

Erişim Tarihi 04 Haziran 2017 Saat: 10.35

Resim 36: M. Bidlo “Jack the Dripper at Peg's Place” 2010

<https://alchetron.com/Mike-Bidlo-177036-W>

Erişim Tarihi 05 Haziran Saat: 09.00

Resim 37: Bedri Baykam, 1998 (Sanal 2017)

<http://admin.agos.com.tr/upload/images/bedri-baykam-ata.jpg>

Erişim Tarihi 05 haziran 2017, Saat: 11.25

Resim 38: Glenn Brown, Sticky Fingers, 2008 (sanal 2017)

<http://www.artnet.com/artists/glenn-brown/>

Erişim Tarihi 05 Haziran, Saat: 11.42