

ÖZGEÇMİŞ

- 1981 Galatasaray Lisesi Fen Bölümü'nden mezun olmuştur
- 1985 Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Ululararası İlişkiler Bölümü'nden mezun olmuştur.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

43827

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

POSTMODERNİZM VE

RESİM

43827

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AYŞE MELTEM CANSEVER

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 13 Haziran 1995
Tezin Savunulduğu Tarih : 28 Haziran 1995

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Günkut AKIN
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Filiz ÖZER
Prof. Dr. Afife BATUR

HAZİRAN - 1995

ÖNSÖZ

Günümüzde, gündelik yaşamımızdan siyasete, bilimden sanata dek her alanda ortaya çıkan olayları kavramamız ve değerlendirmemizde modernitenin yüzyıllar içinde gelişen ölçütlerinin ölçme yetilerinin sorgulandığı bir dönem içinde yaşamaktayız. Bu dönemin kendisi kaotik olduğu kadar, hakkındaki değerlendirmeler de, belki de her yeni dönem için olduğu gibi, tam yerine oturmamış durumda. Postmodernizm olarak nitelenen, çeşitli teorisyenler tarafından yeni bir durum ya da modernizmin bir uzantısı olarak ele alınan bu dönem, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de artık teorileştirme girişimlerinin çerçevesini aşarak günlük yaşamımızın bir parçası haline gelmiş bulunmaktadır.

Sanat tarihi ile ilgili bir çalışma yapmayı isteyen bir kişi için de çok sözü edilmiş bir konuyu seçmek, üstelik yenilikten kaynaklanan bir kaos içinde kalmak biraz cesaret kırıcı olsa da, yaşadığı anı değerlendirmeye çalışmanın tehlikeli çekiciliği öne çıkabiliyor. Böylece tüm sakıncalarına karşın postmodernizmin resimdeki tezahürleri üstüne geliştirilen düşüncelerin bir dökümünü yapmaya, belli başlı örneklerle hangi resmin postmodern olabileceğinin izini sürmeye çalıştım.

Tez çalışmalarım sırasında beni destekleyen, ilgisiyle ve güveniyle zorlandığım aşamalardaki sorunların üstesinden gelmeme yardımcı olan danışmanım Prof. Dr. Günkut Akın'a ve bu çalışmanın yazılması sırasında yardımını esirgemeyen arkadaşım Serhat Dalkır'a özel olarak teşekkür etmek isterim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
SUMMARY	v
BÖLÜM 1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2. POSTMODERNİZMİN TANIMI VE TEORİK ÇERÇEVESİ	4
2.1. Modern Dönemin Temel Özellikleri	4
2.2. Postmodern Dönemin Temel Özellikleri	6
2.3. Postmodernizmi Teorileştirme Girişimleri	10
2.3.1. Baudrillard, Postmodernizm ve Suretler	11
2.3.2. Lyotard ve Meta Anlatıların Sonu	13
2.3.4. Jameson ve Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı Olarak Postmodernizm	14
2.3.5. Habermas ve Tamamlanmamış Modernlik Projesi	16
BÖLÜM 3. RESİMDE POSTMODERNİZM	18
3.1. Modern Resmi Belirleyen Nitelikler	18
3.2. Postmodern Resmi Belirleyen Nitelikler	21
3.2.1. Postmodern Resimde Forma Karşı Hareketler	26
3.2.1.1. Resimde Formu Ortadan Kaldırmaya Yönelen Sanatçıların Kullandıkları Yöntemlerden Örnekler	30
3.2.1.1.1. Bulunmuş Nesneler	30
3.2.1.1.2. Happening	30
3.2.1.1.3. Enstalasyon	31
3.2.1.2. Akım ve Sanatçılar	31
3.2.1.2.1. Aksiyon/Aksiyonizm	32
3.2.1.2.2. Fluxus	32
3.2.1.2.3. Kamu Sanatı	36
3.2.1.2.4. Toprak Sanatı	36
3.2.1.2.5. Kavramsal Sanat	38
3.2.1.2.6. Süreç Sanatı	45
3.2.1.2.7. Beden Sanatı	45
3.2.1.2.8. Işık ve Mekan Sanatı	48

3.2.1.2.9. Performans Sanatı	48
3.2.1.2.10. Ses Sanatı	50
3.2.2. Postmodern Resimde Forma Dönüş	50
3.2.2.1. Pop Art	54
3.2.2.2. Foto-Realizm	54
3.2.2.3. Bad Painting	67
3.2.2.4. Yeni Dışavurumculuk	67
3.2.2.5. Transavangarde	71
3.2.3. Postmodern Resimde Ötekinin Sanatı	71
3.2.3.1 Feminist Sanat	75
3.2.3.2. New York Merkezli Sanata	
Karşı Çıkan Akımlar	78
3.2.3.2.1. Bay Area Figüratif Uslubu	78
3.2.3.2.2. Chicago Imagism	78
3.2.3.2.3. Los Angeles Look	78
3.2.3.2.4. Funk Sanat	80
3.2.3.3. Kabul Gören Sanat Yapıtının	
Sınırlarını Genişleten Akımlar	80
3.2.3.3.1. Sanat Olarak Zanaat	80
3.2.3.3.2. Pattern ve Dekorasyon	83
3.2.3.3.3. Graffiti Art	83
SONUÇ VE ÖNERİLER	86
RESİM LİSTESİ	91
DİPNOTLAR	96
KAYNAKLAR	105
ÖZGEÇMİŞ	106

ÖZET

Resimde modernizm, on dokuzuncu yüzyılın sonunda başlayan hareket olarak ortaya çıkar. Eskinin tamamen reddedildiği, tamamen yeni olanın yaratılacağı iddiasıyla ortaya çıkan bu hareket çerçevesinde modernizmin temel belirleyicilerinden olan hümanizmaya paralel olarak sanatçı toplumu ileri götürücü bir misyon yüklenir, sanat yapıtı yoluyla yeni dünyanın yaratılmasına katkıda bulunan yaratıcı rolünü üstlenir. Teknolojik gelişmeler de sanatın röprodüktif özelliğinin önem kaybetmesine ve resimde formun kendi başına bir anlam kazanmasına yol açarlar.

Modern resmin son aşamasındaysa tamamen seçkinci bir tavır ortaya çıkar. Toplumun ilerisinde yer alan öncü sanatçı yalnızca görsel duyulara hitap etme kaygısıyla anlamlı formu yaratır. Bu aşamayla eş zamanlı olarak modernizme karşı tepkiler de gündeme gelir. Sanatçı ve sanat yapıtının konumuna ironik olarak yaklaşılır. Bir yandan modernizmin yücelttiği formun yok edilmesine kadar gidilirken, modernizm içinde bayağı sayılan formlar, *kitsch* sanata dahil edilir; modernizm içindeki soyutlamanın saltanatı sırasında figüre dönülerek modernizmin tarihe referansta bulunma yasağı kırılır. Resim, modernizm öncesindeki gibi mimarîyle yeniden ilişki içine girer. Görsel sanatlar, kavramın içi tamamen boşaltılarak görselliğin dışındaki duyulara da hitap etmeye başlarlar. Tedricen gelişen bu tepkiler, sonunda sanat yapıtının modernist ölçütlerle değerlendirilmesinin imkansız hale geldiği bir eklektisizme vararak resmin tarihinde yeni bir aşamaya, postmodernizme karşılık gelirler.

Bu çalışmada postmodernist resimde *auteur* olarak sanatçının ve modernist anlamdaki sanatın, formun ölümünün, minimalizmin vardığı sıfır noktasından sonra farklı yöntemlerle gündeme gelişinin izi sürülmüştür.

SUMMARY

The concept of modern is considered to be pronounced since the late fifth century and to have been particularly prominent in the late seventeenth century with the blind veneration accorded to antiquity. However the term is used since nineteenth century to design which is new.

Modernity is a cultural configuration whose roots can be found in XVIth century. Several important changes in science were the base on which have stand the cultural reform, the Enlightenment. In this period, the god as center has disappeared for the celebration of the new creator, the 'man'. The man was capable of changing the world with the help of the knowledge offered by the science. The political unity of this period is the nation-state.

The concept of postmodernism emerged at the peak of the modern period. The term was first applied to the literature but has been quickly enlarged its sphere to the architecture, dance, theater, painting, music etc. during the 70s. As the most concrete products of the new period were seen in the realm of architecture, the architecture was at the core of the debates on this emerging concept.

Although the theoretical interpretations of postmodernity are to be found in Europe, the important changes suggesting a paradigmatical change in the course of history occurred first in United States. Multinational corporations began to control a proliferating system of information technology and mass media that rendered national boundaries obsolete. Postmodern or postindustrial capitalism has successfully promoted a consumerist vision that is causing a rapid redrawing of East-West boundaries established after World War II. The ecological revolt that dawned during the 1960's signaled a loss of modern faith in technological progress that was replaced by postmodern ambivalence about the effects of that progress on the environment. Just as modern culture was driven by the need to come to terms with the industrial age, so postmodernism has been fueled by the desire for accommodation with the electronic age.

Postmodernism became more prominent in America in the course of the 1960s, constituted as a potentially avantgardist cultural configuration distinguished by four key characteristics defined by Huyssen: First, the beginning of postmodern is designed by a future oriented, innovative temporal imagination. Secondly, iconoclastic attack on the institution, organisation and ideology of art distinguishes the postmodernism. The third characteristic of the period is the technological optimism, bordering at times on euphoria. And finally, the promotion of 'popular culture' as a challenge to 'high art' characterizes the postmodernism at its first stage.

This stage is described as 'prehistory of the postmodern' by Huyssen because the avantgardist aims and ambitions could not be sustained. The second stage of postmodernism is determined by an eclecticism and the feminist movement is an important issue for this period. The pluralistic structure of the second phase has come to an end for Jencks, who claims that the third stage of the postmodern has begun by the end of 1970s. According to the writer, pluralistic styles tend to be converged in a manner which could be called classical.

There are furthermore analysts and critics like Foster, who conceive of postmodernism as a culture of eclecticism which celebrates the status quo, and who argue that there is an alternative postmodernism which seeks to deconstruct modernism and resist the status quo. They distinguish an affirmative and critical postmodernism that they call 'postmodernism of reaction' and another one called 'postmodernism of resistance'.

Four theoreticians were preeminent in formulating the postmodern: Baudrillard, Lyotard, Jameson and Habermas. Baudrillard emphasizes on the notion of 'simulacrum'. In the postmodern society, all the opposites tend to be disappeared and the very important modern categories like truth, history, power.. are no more conceivable. 'Simulacra' prime the reality and consequently, the society is structured as a hyper-reality.

According to Lyotard, the postmodern and the modern are continually bound in a dialectical relationship, so that the postmodern supersedes the modern only in order itself to become the modern. Lyotard proposes a new distinction between those forms of art which cater in whatever fashion to the nostalgia for an unattainable wholeness or sense of presence and those ingenious forms through which the very impossibility of this attainment is what is presented. According to the philosopher the time of meta narratives is over and henceforth it is impossible to create the new ones which can offer a wholly conceivable explanation of the society.

Jameson deals with architecture, art, literature, commodities and the relationship of culture to the late-capitalist economy. His central claim is that in the conditions of that stage of capitalism, the modernist tradition simply cannot retain its critical function as it has been absorbed as the official culture. In Jameson's periodizing hypothesis modernism is extending from the late nineteenth century to the time after the Second World War. Postmodernism is seen as the succeeding 'cultural dominant'.

Habermas maintains the commitment to the critical potential of modernist high art of the Frankfurt School second generation. In line with this commitment he interprets recent theorization of postmodern as a form of legitimation of those reactionary tendencies to which modernism was always opposed. The position of many postmodernists is defined by the loss of faith in the modernist project. This position itself is a form of conservatism. The modernist project should be sustained.

Although in its sociological framework the beginning of the modernity can be traced in the fifteenth century, modern art has its beginning only at the end of nineteenth century. The changes in the cultural production like photography, cinema, radio, TV has challenged the reproductive role of the art and the cognitive, sensitive and conceptual particularities of art have become more important by the end of nineteenth century. Cézanne, perhaps more than any other painter of his epoch, challenged the reproductive role of art. This marks the beginning of the prominence of the form in the modernist painting.

Along with the painters the formalist critics celebrate the form. The first important critic of modernism, Clive Bell assumes the function of an aesthetician. The concept of 'significant form' appears since the beginning of the period; however, by 1913 Duchamp challenges this notion with his ready-mades and takes its place as the precursor of postmodernism. Despite this assault, the modernist movement continues to progress and by 1939 Greenberg prepares the theoretical ground for the high modernism which is extremely elitist. The reactions against this elitism and consecration of the art and artist emerge at the same time than the peak of modernist painting. The event that John Cage staged at Black Mountain College in 1952 is an example to the divergence of artists from modernism. The form and purely visualistic character of modernism are challenged with the acceptance of ordinary events, sounds and actions as art.

Those reactions develop gradually and the first major threat to the modernist hegemony appears with the emergence of Pop Art by 1962. Pop Art accepts forms rejected by modernism as lower forms and celebrates the return to the figurative painting which was also disappeared in the modernism. By the end of 1970s this return is accelerated and postmodernist painters feel themselves free from the modernist interdiction to refer to the past.

The search for an open-ended art, responsive to the accidents of life itself rather than to any preordained aesthetic system, is central to the entire concept of postmodernism and has also led artists to move away from objects altogether and to confront the viewer directly and physically through the use of their own bodies. The content which was discarded by modernism for the sake of pure form regains its prestigious place in the realm of postmodernism. Political engagement by postmodern artists insists that art's role in the world is active certainly beyond any interior dialogue of what constitutes the nature of artfulness. The strong and vital content of much of postmodern has lead some artists to dredge their own psyches in an attempt, perhaps, to find an unconscious meanings that have universal reverberations. This statement is particularly true for the artists of the New Expressionism.

Postmodernism began not just with the disillusionment in the art object but with a distrust of the whole man-made world, the consumer culture, and the scientific pretense of objectivity. It began with a return to the nature. The mood was no

longer optimistic. Logic no longer sufficed. Technology has undesirable side effects, and in a world threatened by defoliated land, polluted air and water, and depleted resources, by chemical additives, radioactive wastes, and space debris, progress is no longer an issue. The future has become a question of survival.

In this study the postmodern painting is examined in three categories. The first category is dealing with the artists who reject the modernist conceptualization of the form and tend even to destroy it. The role assumed by the art work and the artist in the modernity is challenged ironically. Duchamp can be considered as the precursor of this irony. This approach reaches its peak with the conceptual art in which the form does not exist. Conceptual art's emphasis on the artist's thinking made any activity or thought a potential work of art, without the necessity of translating it into pictorial or sculptural form.

In this category, the postmodern artists have also refused to accept the finite, bounded aspect of the art described by the modernists by expanding the object in space and in time, insuring that its completion be a process into a nonspecified and unlimited time. For example Smithson built a spiral rock jetty at the northern end of Great Salt Lake in Utah in which the continuing fluctuation of the depth of the water of the lake left saline deposits on the rocks, which constantly changed their coloration and appearance. Happenings and installations mix the other art forms with those of painting. Modernist inhibitions are no longer valid: the specifically visual role of the painting is threatened by these artists.

As major movements in line with this approach, the following art forms are studied briefly: Actionism, Fluxus, Public Art, Land Art, Conceptual Art, Process Art, Body Art, Light-and-Space Art, Performance Art, Sound Art.

In the second category are studied the artists and movements who make the use of historical references. This return to the history is especially designed by a return to the figurative painting. This position can be considered as a serious threat to the emphasis on the originality in the modernist framework. Appropriation, site-specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization characterize this approach and distinguish it from its modernist predecessors. Chirico is the first important artist to return to the history and thus to reject the modernist obligations. With this approach, unlike the first one, the integrity of the painting and the purely visual quality of the art-work are preserved but this preservation is not innocently conceived: the return to the history is embodied in a such irony that the meaning and the integrity of the past is faded and even ridiculed. As Jameson points out there is a deconstruction of expression.

Neo Expressionism is one of the most important reactions against the coolness of the modern painting; the artists in line with this movement adopted traditional formats of easel painting and cast and carved sculpture. The taboo means of modernism like gestural paint and allegory are freely used by the postmodernist generations.

The major movements which can be considered in this approach are examined briefly in this study: Pop Art, Photo-Realism, 'Bad' Painting, NeoExpressionism, Transavangarde.

The third category emphasizes on the emergence of minorities claiming their difference: the 'other' demands to have its place, once refused, in the realm of the art. This concept entered the discourse of artists and critics in the late 1970s and began to be frequently heard in the mid 1980s. The late 1980s saw a growing number of visual artists in the United States and Great Britain addressing issues of otherness.

The first major movement in this line is feminism. Women claim that the art history was made and written by men and they accentuate their femininity in their works in which they use narrative, autobiography, decoration, ritual, crafts-as-art and popular culture, all of which are mainly postmodernist means in opposition to the purity and exclusivity of modernism.

Regionalism is another issue developed versus the important centers of modern art like Paris and especially New York. Los Angeles, San Francisco, and Chicago were relegated to marginal status in modernism, for which the international art capital was only New York. The artists of these cities claim that the virtually instant communication available today suggests that the notion of a physical center and outlying regions may be irrelevant. In a larger sense, the artists of the third world also began to claim their rights, challenging the dominance of the West.

There are also others in the hierarchy of art itself. The exclusivity of modern art work rejected any function accorded to a significant form. But now, some artists claim that works which have a decorative function, even works considered as crafts by modernism should be considered as art.

In this category, the following movements are studied: Feminist Art, Bay Area Figurative Style, Chicago Imagism, Los Angeles Look, Art-as-Craft, Funk Art, Pattern and Decoration, Graffiti Art.

This work is called: "POSTMODERNISM AND PAINTING"

BÖLÜM 1 GİRİŞ

Resim sanatında da her alanda olduğu gibi postmodernizm tartışmaları uzun süredir gündemdedir. Bu tartışmaların doğurduğu, henüz açıkça yanıtlanmamış soruların çekiciliğiyle ve Çağdaş Türk Resmi'ne duyduğum ilgi çerçevesinde postmodernizmin Türkiye'deki etkilerini incelemek istediğimde, henüz yerine tam oturmayan birçok tartışma ile karşı karşıya kalarak tutarlı bir dayanaktan yoksun olduğumu farkettim. Postmodern bir resimden söz etme konusunda bile aynı düşüncede olmayan yazarlar bulunmakta: diğer alanlarda olduğu gibi, resimde de postmodernizmi modernizmin bir uzantısı, geç modernizm olarak ele alanlar var. Postmodern dönemin içinde yer alabilecek akımlar konusunda çelişkiler olduğu gibi, bu resmi değerlendirme ölçütleri de birbirinden farklı olabiliyor. Bu noktada işin içinden çıkamayarak, yapmam gereken ilk çalışmanın postmodern resme ilişkin bir bütünlük sağlayabilecek genel bir çerçeve oluşturmayı denemek olduğuna karar vermiş ve bu tezin konusunu "Postmodernizm ve Resim" olarak sınırlamış bulunmaktayım.

Fazlasıyla geniş bir alanı kapsayan bu girişimin çeşitli sakıncaları bulunmaktadır. Söz konusu genişlik kaçınılmaz olarak yüzeysel olmayı getirmekte ve yalnızca sanat tarihi değil ama sosyoloji, tarih, felsefe gibi birçok disiplinle bağlantılı olan bu konuda derlemenin ötesinde yaratıcı bir sonuca ulaşmak da çok zor gözükmektedir. Gene de, bu konudaki sorularıma yanıt arama gereksinimin zorlamasıyla tez konumu değiştirmeyerek bu çalışmayı sürdürdüm. Sonuçta derleme niteliği ağır bassa da bu derlemeden bazı yol gösterebilecek ipuçları çıkartabildiğim bir inceleme gerçekleşti. Bu inceleme içinde, postmodern resmi anlamak için postmodern durumu genel olarak ele almaya zorunlu kaldığım yerde sosyolojik irdelemeye bir sanat tarihi tezinin izin verdiği ölçekte başvurmak gerekti.

Bu çalışmada, postmodern bir resimden söz edilebileceği ve bunun modern resme karşı bir hareket olduğu varsayımlarından yola çıkılmıştır. Kuralları kesin olarak belirlenememiş olan postmodern resim, hayatın her alanında yaşamakta olduğumuz

postmodern durumun bir parçası olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle postmodern resmi incelemeden önce bu resmin içinde olduğu postmodern durum, yukarıda sözü edildiği gibi kısıtlı derinleşme olanağının getireceği sakınca göze alınarak, ilk bölümde incelenmektedir. İkinci bölüm ise postmodern resmin ele alınmasına ayrılmıştır.

Postmodernizm, adından da çok açık olarak anlaşılabilceği gibi, modernizme göre konumlanan bir kavramdır. Bu kavramı incelerken, modernizme kaçınılmaz bir biçimde atıfta bulunmaktadır. Dolayısıyla her iki bölümün ilk kısmı, çok kısa olarak, sırasıyla modernizmin ana hatlarının ve modernizm içinde resmin incelenmesine ayrılmıştır.

İlk bölümde postmodernizm incelenirken, öncelikle genel bir tanımın arayışına gidilmiş, ardından da dönemi açıklamaya çalışan önemli teorisyenlerin yaklaşımları ayrı ayrı gözden geçirilerek, postmodernizmin kavramlarına daha ayrıntılı bir biçimde ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu kavramlar, genel bir çerçeve oluşturmak yanında, postmodern resmi değerlendirmemizde de anahtar olmak özelliği taşımaktadırlar. Örneğin, resimdeki hiperrealizm akımını ele aldığımızda, Baudrillard'a değinmezsek, bu bağlamda *simulacre* kavramını incelemesek, resmin anlamına ulaşamayız. Postmodernizmi belirleyen niteliklere doğrudan değil, teoriler aracılığıyla varılması ise, bu niteliklerin anlamlı bir bütünün parçası olarak ele alınmalarının dönemi okuma çalışmasına bir düzen getireceği düşüncesiyle tercih edilmiştir. Öte yandan, her teorisyenin postmodernizme ilişkin yargıları da değerlendirilerek, dönemin niteliği üzerinde bir tartışma da çalışmaya dahil olmaktadır.

İkinci bölümde, modern resmin temel özelliklerinin incelenmesinin ardından, yine ilk bölüme koşut olarak postmodern resmin haritası çizilmiştir. Bu tezde savunulan, resim sanatı içinde postmodernizme ait kurallı bir özellikler dizisi geliştirmenin mümkün olmadığıdır. Dolayısıyla bu özellikler, kesin kurallar olarak değil, postmodern resmin izini sürmemize kaynaklık eden durum saptamaları olarak değerlendirilmelidir. Söz konusu saptamalar yalnızca postmodernizme ait biçim özelliklerini belirlemiyor, sanatın ve sanatçının yeniden belirlenen rollerini irdeleme amacı güdüyorlar. Bu özelliklere eklemeler ve çıkarmaların yapılabileceği, göz önünde bulundurulmalıdır.

Çalışmanın önemli bir varsayımını da sanatta, dolayısıyla da resimde, birbiriyle bağdaşmaz gözükse de, son aşamada ortak özelliklerinin saptanabileceği iki farklı yönde gelişen postmodern anlayışın varolduğunu kabul etmek oluşturmaktadır. Böylece, birbirine tamamen zıt yaklaşımların hepsinin birden postmodern olarak ele alınmasının yarattığı karmaşa içinde, iki farklı ama aynı noktada buluşan postmodernizmin varlığını kabul eden teorisyenleri haklı görerek bir açıklama getirilmeye çalışılmıştır.

Daha sonra, saptanan özellikler ışığında postmodern resmin vardığı iki farklı alan, figüre ve tarihe dönüşün yanında tam aksine figürü, formu tamamen ortadan kaldıran anlayışlar çerçevesinde yer alan çeşitli akımlar çok kısa olarak ele alınmışlardır. Tezdeki temel görüş, bu farklılığın görünürde olduğu ve her iki yaklaşımın da *auteur* olarak sanatçının, yaratıcı öznenin ölümüne işaret ettikleridir.

Postmodern dönemin bir temel özelliği de her alanda olduğu gibi, sanatta da *ötekinin* gündeme gelmesidir. Batı sanatının üstünlüğünün sarsıldığı bu dönem, Batı'nın modernizmiyle temel bir karşıtlık içindedir. Bu dönem içinde bazı akım ve sanatçıların temel özellikleri, farklılıklarını vurgulayarak bir sanatsal tavır almalarıdır. Bu sanatçılar, biçimsel alandaki tavırlarıyla, yukarıda sözü edilen iki yaklaşım içinde de incelenebilirlerdi. Diğer bir deyişle Batı'nın, erkeğin ve kapitalizmin egemenliğine karşı çıkan bu akım ve sanatçıların bazıları formdan uzaklaşırken, bazıları da tarihe yönelmektedirler. Ancak, postmodernizmin temel bir anlayışını vurgulayabilmek için, bu sanatçıların ayrı bir kategoride de ele alınmaları yoluna gidilmiştir.

BÖLÜM 2. POSTMODERNİZMİN TANIMI VE TEORİK ÇERÇEVESİ

2.1. Modern Dönemin Temel Özellikleri

Modern, çok çeşitli anlamlarda kullanılmış bir sözcüktür. Bu terimin, "ilk defa M.S. 5'inci yüzyılın sonuna doğru Roma'nın putperest geçmişini ... Hristiyanlığın resmen kabul edildiği dönemden ayırmak için" (1) kullanıldığını görmekteyiz. Bundan sonrasında modern, nitelediklerinin içeriği değişmekle birlikte, hep bir önceki döneme göre yeni bir bilinçle yaklaşılan bir çağı tanımlamak için kullanılmıştır. Ama, Fransa'da *les temps modernes* diye nitelenen ve üç yüz yılı kapsayan dönemde Antikite'nin değerlerine, romantiklerin modern çağında da Ortaçağ değerlerine referans vardır. "Hegel de aynı şekilde bu modern sözcüğünü Hristiyan Germanik dünyasını tanımlamak için de kullanır." (2) Ancak, 19. yüzyılın sonundan başlayan dönemi nitelemekte kullanıldığı zamanda bu sözcük, geçmişle tüm bağlarını koparmış, tümüyle özgün olanı belirtmektedir. Bu çalışmada modernizm, genelde kabul görüldüğü üzere, "on dokuzuncu yüzyıl Romantizmi ile şimdiki kültürel sahne arasındaki geçiş dönemi" (3) olarak ele alınmaktadır.

Modernite ve *modernizm* sözcüklerinin niteledikleri konusunda da çeşitli tartışmalar gündemdedir. Lash'e göre "genellikle modernitenin on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda başladığı kabul edilirken, modernizm sanatlarda on yedinci yüzyıl sonunda başlayan paradigma değişikliği olarak görülür." (4) Sözlük tanımıyla modernite bir durumu ifade ederken modernizm ise modern olanın arayışını, bilinçli bir yaklaşımla modern tercihi niteliyorsa da bu iki sözcük birbirinin yerine de kullanılabilir. Bu iki kavramı ayırtmakta zaman zaman güçlüklerle karşılaşıldığı ve genelde üstünde uzlaşmış bir ayrım olmadığı için, bu çalışmada herhangi bir tercih konu dışı bırakılmıştır.

Modernite, kökleri on altıncı yüzyıldan başlayan bir dizi değişikliğin ürünüdür. "Bunlardan bazılarını, Reformasyon ve Rönesansı izleyen dönemde toplumsal dünyanın adım adım asketizm, sekülerizm ve aklın evrenselci iddialarının egemenliği altına girmesiyle hayat alanının çeşitli parçalara bölünmesinde buluyoruz." (5) Yüzyıllar içinde değerlerini sağlamlaştıran moderniteyi, Jeanniere,

en önemli yeri bilime ayırmak üzere dört alanda, bilimde, siyasette, kültürde ve toplumda oluşan devrimlerle açıklamaktadır: (6) Newton'un başlattığı bilimsel devrimle birlikte, Tanrı'nın düzenine bağlı bir gerçeklik olarak kavranan ve yaşanan dünya değişti ve "fiziksel evren, mekanik olarak düzenlenmiş, determinizme boyun eğen ve insanın yasalarını keşfetmek zorunda olduğu bir evren olarak" (7) değerlendirilmeye başlandı. Bilimsel devrimin ardından bilimle her şeyin açıklanabileceği varsayılır ve bilim tarafından doğrulanmayan metafizik, aşağı bir konuma getirilir. Siyasal devrim ise Jeanniere'e göre demokrasinin Devlet'in tek rasyonel biçimi haline gelmesiyle belirlenmektedir. "Almanya'da Aufklärung, Anglo-sakson dünyasında Enlightenment, Fransa'daysa Lumières olarak" (8) adlandırılan Aydınlanma, her alanda tüm ölçütlerin rasyonelleşmesini niteleyen kültürel devrimdir. İnsan artık dünyayı aklıyla değiştirebilir ve doğa güçleri üzerinde egemenlik kazanabilirdi. Bu devrimle birlikte tanrının yerine insan merkez olarak alınmıştır; ve aydınlanmaya paralel olan bu hümanizma da modernizmin temellerinin en önemlilerinden biridir. Dünyaya egemen rasyonel özne olarak birey, geçmişle bağlarını koparıp bilimin ışığında her şeyi yeniden yaratabilir. "İnsanla doğa arasında aracı konumda bulunan teknik-yapının gittikçe daha büyük bir özerklik kazanması" (9) ile belirlenen endüstriyel devrim ise moderniteye geçiş sürecinin dördüncü halkasını oluşturmaktadır.

Modernizmin temel siyasal birimi, merkezî ulusal devlettir. Etnik gruplar birbirine vatandaşlık bağı içindeki kişilerin oluşturduğu ulus içinde erimişlerdir. Başlangıçta mutlakiyetçi olan bu devletler, daha sonra halkın iradesinin temsiline dayandırılmışlardır. Özellikle Fransız devrimiyle birlikte modernizm siyasal anlamda kuramını sağlamlaştırmıştır.

Çeşitli alanlarda modernizmi belirleyen temel gelişmeler, Batı'da ortaya çıkmış olmalarına karşın evrensel gerçekler olarak sunulurlar. Modernizmde tarih araştırmalarının önemi artar ve yapısalcı tarih anlayışına dek tarihin düz ve evrimsel bir çizgide seyrettiği varsayılır. Böylece Batı'nın ileri bir aşamada olduğu, az gelişmiş ülkelerin de yavaş yavaş bu yöne doğru ilerledikleri varsayılmaktadır. Modernizmin değerlerinin evrenselliğinin sorgulanışıyla birlikte postmodernizm üstüne tartışmalar başlayacaktır.

2.2. Postmodern Dönemin Temel Özellikleri

Postmodernizm sözcüğünün ilk kullanımına, ilk kez 1934'te De Onis'in *Antologia de la poesia espanola e hispanoamericana* adlı yapıtında "modernizme, modernizm içinde zaten varolan küçük çaptaki tepki" anlamında *postmodernismo* olarak rastlamaktayız. (10) Daha sonra 1947'de Arnold Toynbee, *A Study of History* adlı kitabında Batı egemenliğinin, Hristiyan kültürünün ve bireyciliğin sonunda ortaya çıkan çoğulcu bir dine atıfta bulunarak postmodernizmden söz eder ve böylece terimin günümüzdeki kullanımına yaklaşır. 1950'lerin sonunda ve 1960'ların ilk yıllarındaysa Howe ve Levin, *postmodern roman* terimini ortaya atarlar. Ancak, "hareketin *gerçek anlamda* adının konması ve tutarsız bir biçimdeki büyük-küçük harflerin kullanımında olduğu gibi, pek açıkça tanımlanmamış olmasına karşın postmodernizme bir şecere sağlanması, 1971'den ve İhhab Hassan'ın "POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography" adlı denemesinden önce gerçekleşmemiştir." (11) Edebiyatın alanından çıkarak, "terimin önce mimarîyi, sonra dans, tiyatro, resim, film ve müziği kapsayarak daha yaygın bir geçerlik kazanması 1970'lerin ilk yıllarında" (12) ortaya çıkmıştır. Postmodernizmin ürünleri en açık ve somut olarak mimarî alanda kendini göstermiş ve döneme ilişkin tartışmaların çoğunda mimarî, odak noktası olarak ele alınmıştır.

Postmodernizmi teorileştirme girişimlerini incelerken daha ayrıntılı olarak konu edileceği gibi, postmodernizmin modernizmle ilişkisi, ayrı bir dönem oluşturup oluşturmadığı tartışmaya açık durumdadır. Bu çalışmada, postmodernizm, modernizmin bir aşaması olarak değil, ama, henüz tüm özellikleriyle ortaya çıkmamasına karşın, modernizmden nitel açıdan farklı bir dönem olarak ele alınmıştır. Bu sav, modernist bir dönemselleştirme girişiminin ürünüdür ve postmodernizme modernist yöntemlerle yaklaşımdan başka hangi seçeneklerimizin olduğunu araştırmak, bu çalışma dışında bırakılmıştır.

Modernizmin beşiği Avrupa ise postmodernizmin ilk özelliklerinin ortaya çıkışı Amerika'da olmuştur. Daha sonrasında Avrupa'nın da tüm alanlarda postmodernizme entegrasyonuna karşın, Jameson tarafından "global, ama gene de Amerikan" (13) diye nitelendirilen dönemin anlaşılması için Amerika'ya atıfta bulunmak kaçınılmaz olarak gerekmektedir. Savaş sonrasında, özellikle de 1960'lardan başlayarak birçok alanda gözlemlenen değişiklikler yeni dönemi hazırlamaya başlar. "En açıkça değişmiş olan, ekonomik düzenin bizzat kendisidir:

örneğin, Asya'da kapital birikimiyle bankacılıkta, Birleşik Devletler'de sınıfsal yapıda ve ulus devlet tanımlarının, hatta iş dünyasının normlarının ötesinde büyüyen çokuluslu birleşik şirketleri biraraya getiren bir yapıştırıcı olarak bilgi teknolojisi ve reklam. Bilgisayarları, varoşları, süper büyük şehirleri ve sınırlar dışına taşan eğlenceyi içeren bu yeni düzen" (14) içinde dünya, bilginin sınır tanımaksızın dolaştığı bir yer haline gelerek küçülür ve McLuhan'ın deyişyle *küresel bir köy* haline gelir. Modernizmin temel birimi ulus devletin yerini tahminlerin çok ötesinde büyüyen, megalopol haline gelen New York, Tokyo gibi merkezler sarsmaya başlarlar. Özellikle bu merkezlerdeki varoşlardan başlamak üzere, etnik grupların, azınlıkların da dahil olduğu yeni bir şehirleşme kemdini göstermeye başlar. Düzene tümüyle karşı olan azınlıklar artık dışlanmaz ama içeriye alındıklarında karşıtlıklarının anlamı da yiter. Gene de zenciler, kadınlar ve dünyanın çeşitli yerlerindeki etnik gruplar ve diğer azınlıkta kalanlar, artık seslerini giderek artan biçimde duyurmaktadırlar.

Oluşum içindeki yeni düzende, özellikle bilgi işlem alanında olmak üzere birçok konudaki teknolojik gelişmeler, gerçeğin çok benzer kopyalarını ve hatta gerçek yaşantıların kopyalarını sunmaktadır. Bugünün mimarı bilgisayar üstünde kendi yarattığı evin odalarının içinde dolaşabilmekte, pilotlar uçağa hiç binmeden uçak kullanmasını öğrenmektedir. Yeni teknolojiyle *gerçekten daha gerçek* bir cinsel ilişkiyi yaşamak, *eskiden daha eski* bir yeni müzeyi gezmek mümkündür. *Sanal gerçeklik*, postmodernizmi çok iyi temsil eden, sahteyle gerçeğin birbirine karışmasının doruğunu oluşturan bir gelişmedir. Gerçek olanın anlamını yitirdiği bu ortamda gerçek sanat, gerçek bilim ve hatta gerçek, insanî duygular da anlamlarını yavaş yavaş yitirmektedirler.

Lyotard'ın geniş olarak ele aldığı gibi, bu yeni durum içinde bilimin yeri de sarsılmış durumdadır. Pozitivist bilim yetersiz kalmakta, bilim felsefesi modernizm çerçevesindeki bilime karşı çıkmakta ve yeni ufuklar aramaktadır. Öte yandan, yeni dinler ortaya çıkmakta, okültist akımlar yaygınlaşmaktadır. İslam, ülkemizde de örneğini gördüğümüz gibi yeni bir siyasal güç olarak kendini göstermektedir. Eco'ya göre yeni bir Ortaçağ'a girmiş durumdayız. (15)

Tüm alanlarda gözlenen çoğulcu yapı içinde az gelişmiş ülkeler, Batı'nın izlediği yoldan gitmek zorunda olmadıkları savunmakta; feministler, erkekler tarafından

yazıldığını öne sürdükleri tarihe karşı çıkmaktadır. Modernizmdeki tarihselcilik içinde zamana verilen önemin artık mekâna yöneltildiğini ve tarih yerine coğrafyanın temel belirleyici olarak ele alındığını görmekteyiz.

Tüm bu gelişmeler sonucunda modernizmin, teknolojik gelişmeler karşısında bir yabancılaşma içinde de olsa bütünlüğünü yitirmemiş olan öznesi insan artık parçalanmış durumdadır. (16) Postmodern çağın şizofrenik öznesi, artık rasyonel modern insanın tersine dünyayı değiştirme gücünü kendinde bulamamakta, yeni, özgün bir şey yaratabileceğine inanmayarak tarihe, tarihi deforme ederek yaklaşmaktadır.

Her alanda eskiyi yeniye dahil etme girişimi gözlemlenmektedir. Postmodern mimarîde, modernizmin şiddetle reddettiği eski formlara, süslemeye; edebiyatta öykülemeye; resimde figüre ve Rönesans değerlerine dönüş söz konusudur. Bazı düşünürler bu özgürleşmeyi çok olumlu olarak değerlendirip, insanın özüne böylece daha çok yaklaşıldığını savunmaktadır. Örneğin, Bell, bu geri dönüşü sevinçle karşılar, postmodernizmi, modernizmin tahakkümünün sonu olarak olumlar ve bireyin artık uyandığını savunur. (17) Ancak, bir çok düşünür aksine, tarihe yaklaşımın bağlam dışı, ironik bir tarzda ele alındığını ve öznenin içi boşaltılmış bir tarzda yeniden ortaya çıkarıldığını savunmaktadır.

Postmodernizmi, kendi içinde farklı dönemlerde inceleyen yazarları ele almak, bu kavramın daha derli toplu sunulmasına olanak sağlayabilir. Jencks'e göre postmodernizm, 1960'larda, 1970'lerde ve 1980 sonrasında olmak üzere, üç ayrı evrede ele alınabilir. Yazara göre, "toplumsal ve kentsel gerçekliğin dramatizasyonu" (18) postmodernizmin ilk aşamasının özelliğidir. Bu aşama, "Advocacy Planners'ın çalışmaları, yerel çıkar gruplarının korunması, Robert Venturi'nin Main Street ve Route 66 üzerine yazıları, savaş karşıtı hareket, McLuhan'ın yeni medya üzerine fazlasıyla söz konusu edilmiş spekülasyonları, karşı kültür ve Susan Sontag'ın *Notes on the camp* adlı yapıtı ve hatta bir dereceye kadar 1962'de Berkeley'de ve 1968 Mayıs'ında Paris'te yer alan öğrenci hareketleri gibi çok farklı alt akımlarda"(19) kendini göstermektedir. Mimarî alanda dönemi en iyi örnekleyen yapıt ise, Lucien Kroll tarafından gerçekleştirilen, Jencks'in *ad hoc* mimarî olarak adlandırdığı akım içinde ele alınabilecek, Belçika'daki süsleme, metafor, mizah dolu öğrenci yurtlarıdır. Yazar bu dönemin postmodernizmini

"rock ve folk müzikten esinlenen ve hippiler, yuppiler gibi protestin özgül ideolojilerini temsil eden çeşitli grupların oluşturduğu bilinçli olmayan bir Pop kültür" (20) olarak niteler. Aynı dönem Huyssen tarafından da postmodernizmin ilk aşaması olarak ele alınmıştır. Yazarın kullandığı *harita çıkarmak* deyişi, mekânın postmodernizmdeki ayrıcalıklı yerine bir kez daha dikkatimizi çeker. Huyssen'e göre 1960'ların postmodernizmi, son otuz yılda sistemleşen yüksek modernizme karşı, "Avrupa avangardının mirasını yeniden canlandırmaya ve buna kısaca Duchamp-Cage-Warhol eksenini denebilecek bir hat boyunca bir Amerikan biçimi vermeye çalışmıştır." (21) Yazar, bu postmodernizmi "1950'lerde evcilleştirilmiş olan, o zamanın liberal-muhafazakâr uyulaşımının bir parçası haline gelmiş olan ve hatta Soğuk Savaş anti-komünizminin kültürel-politik cephaneliğinde bir propoganda silahına dönüşmüş olan modernizm değişkesine karşı bir başkaldırı" olarak ele alır ve bu dönemin dört temel karakteristiğini sıralar: "İlkin, 1960'ların postmodernizmi, yüksek modernizmden ziyade Dada ve gerçeküstücülük gibi kıta Avrupa'sının erken avangard hareketlerini hatırlatan güçlü bir gelecek ve yeni alanlar, kopuntu ve süreksizlik, kriz ve kuşaksal çatışma duygularını sergileyen geçici bir imgelemele niteleniyordu..... İkincisi, postmodernizmin erken dönem evresi, Peter Bürger'in teorik olarak *kurumsal sanat* (institution art) terimiyle karşılamaya çalıştığı sanat biçimine putkırı bir saldırıyı içeriyordu.....Üçüncü olarak, erken dönem postmodernizm taraftarlarının birçoğu 1920'lerin avangardının bir kısmının teknolojik iyimserliğini paylaşıyordu.....McLuhan'ın sibernetik ve teknokratik medya eskatologyası ve Hassan'ın *fırarî teknolojiye, medya tarafından sınırsız dağıtılmaya, ikame bilinç olarak bilgisayarla dizdikleri methiye-* bunların hepsi bir postendüstriyel topluma ilişkin görüşlerle kolayca birleşiverdi..... Yeni medyaya gösterilen hevesle birlikte, erken dönem postmodernizmi içindeki dördüncü eğilimle karşı karşıyayızdır." (22)

Jencks'e göre ikinci dönem postmodernizm, siyasal ve kültürel çoğulculukla belirlenmektedir. "Kadın hareketi, bu husustaki anahtar konumundaki değişikliklerin tipik örneğidir. Feminizmin en önemli düşmanlarından biri modernizm ve modernist programın daha önceden gizlenen erkek egemenliğidir." (23) Feminizm gibi birçok başkaldırıyla beraber de sanatlarda bir eklektisizm gözlemlenir. "Eklektisizmin bu alanında geçmiş hesaba katıldı (yağma edildi), sevgiyle yeniden yaşatıldı (ve gülünçleştirildi). Böyle bir eklektisizm içindeki ortak unsur, yüksek sanat, seçkin beğeni, klasisizm ya da Modernizm gibi istikrarlı bir

kategori kavramına saldırıdır. Owens'ın öne sürdüğü gibi, *ötekilik* ve eklektisizm, kadın hareketinin ve genel olarak postmodernizmin seçkinciliğe karşı kullandığı iki stratejidir. Huyssen de ikinci dönem postmodernizmde kadınların, ötekinin artan önemine işaret eder ve çoğulcu yapıya değinir. Ancak Jencks, postmodernizmin üçüncü aşamasının 1979'dan bu yana yaşanmakta olduğunu öne sürmekte ve bu aşamada postmodernistlerin "bu (eklektisizme ait olan) varyeteyi daha genel bir dil içinde bir araya" (24) getirdiklerini savunmaktadır. Postmodern Klasisizm olarak adlandırdığı bu son dönem içinde yazar, postmodernizmi sadece klasik değerlere dönüş olarak daha dar bir anlamda incelemektedir.

Bazı yazarlar ise iki farklı postmodernizmin var olduğunu savunarak, dönemdeki farklı yaklaşımları daha tutarlı bir bütünlük içinde kavramamıza olanak sağlamaktadırlar. Hal Foster, ilkinin yeni muhafazakâr politikalar çizgisinde gördüğü, ikincisini de poststruktüralist teoriyle ilişkilendirdiği, ancak, birbirlerine zıt stil ve politikalarda olmalarına karşın, son tahlilde aynı yerde buluşan iki ayrı postmodernizm kategorisi sunmaktadır. Neokonservatif postmodernizm, uslûpta süsleme ve figüre dönüşle ortaya çıkmaktadır. Bu tepki yalnızca uslûp çerçevesinde kalmaz, "tarihe dönüşü (hümanist gelenek) ve öznenin dönüşü "auteur olarak sanatçı / mimar"(25) gerçekleştirme misyonunu üstlenir. "Öte yandan, poststruktüralist postmodernizm, yalnızca biricik sanat eserinin özgün yaratıcısı değil ama aynı zamanda temsil ve tarihin merkezî öznesi olarak *insanın ölümünü* savunur."(26) İlk postmodernizme karşıt olarak bu tavır tümüyle antihümanisttir. Ancak yazar, yeni muhafazakâr postmodernizmin tarihe dönmediğini, aksine tarihi aşındırdığını ve sanatçının anlam merkezi ve kökeni olma işlevini ortadan kaldırdığını savunur. Kaplan ise, ilki "baskıcı ikili kategorilerin ötesinde bir kültür hareketi ve metinleri içeren ve diğerleri arasında Bathkin, Derrida, Lacan, Cixous, Kristeva ve Roland Barthes'ın yazılarıyla" beslenen *ütöpik postmodernizm*, diğeri ise McLuhan'ın ortaya çıkışının ertesinde Baudrillard'ın, daha yeni olarak da Arthur Kroker ve David Cook'un teorileştirmeye çalıştıkları *ticarî postmodernizm* olarak iki ayrı postmodernizm kategorisi geliştirir.(27)

2.3. Postmodernizmi Teorileştirme Girişimleri

Modernizmin en önemli varsayımı olan "rasyonel, üniter, özbilinçli insan öznesi" (28) temellerinin ilk sarsılışı Marx, Freud ve Nietzsche ile başlar. Marks'ın felsefesinde insan bir koşullanmanın ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Freud'un

bilinçaltına ait bulguları, insanın rasyonel değil, ancak irrasyonel bir varlık olduğunu ortaya koymuştur. Nietzsche ile birlikte "özne merkezli akıl, aklın mutlak ötekisiyle karşılaşır."(29) Felsefeci, rasyonaliteyi küçümseyerek modernitede bir dönüm noktasına denk gelmektedir. Modernizmin kopuksuz tarih anlayışını ilk sarsanlar ise yapısalcılar olmuşlardır. Tarihin yapıcı öznesinin yeri, böylece bir kez daha tehlikeye girmiştir. Althusser, tarihi ereksiz ve öznesiz bir süreç olarak alır. Lacan'ın öznesi, dilin boyunduruğu altındadır. Derrida, dil dışında bir gerçeklikten söz edilemeyeceğine göre herşeyin söylem haline gelebileceğini vurgular. Foucault ise bireyi iktidar ilişkilerinin ürünü konumuna indirger. Modernist dayanaklar, henüz postmodernizmden söz edilmeden böylece sarsılmaya başlarlar.

1970'lerin sonundaysa, kendilerini açıkça postmodern olarak ilan eden teorilerin ortaya çıktıklarını görüyoruz. Postmodernizm hakkında ilk tartışmalar, Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkmışlarsa da, ilk kuramsallaştırma girişimlerinin beşiği Fransa olacaktır. Bunlar, çok çeşitli savlar öne sürmekte, bazıları postmodernizmin önceki toplumsal kuramı ilga ettiğini savunmaktayken, (30) Jameson ve Habermas, postmodern bir kopuşu reddetmektedirler. Ortak bir tavır olarak postmodern teoriler, disiplinlerarası sınırların ortadan kalkması gerektiğini savunurlar, ama henüz birleşik bir postmodern teoriden değil ama farklı bir çok teoriden söz edebilmekteyiz. Söz konusu teoriler içinde en önemlileri, Baudrillard, Lyotard, Jameson ve Habermas'a ait olanlardır.

2.3.1. Baudrillard, Postmodernizm ve *Suretler*

Jean Baudrillard'ın ilk incelemelerinde postmodernist temalar yer almakla beraber, yazarın açıkça postmodern olarak nitelenebilecek teorisinin gelişimi, 1970'lerin ortalarından 1980'lerin ortalarına dek sürdürdüğü çalışmalarla ortaya çıkacaktır.

Yazara göre, "modernite metalaşmanın infilâk edip saçılması (explosion), mekanikleşme, teknoloji, mübadele ve piyasayla nitelenirken, postmodern toplum tüm sınırların, alanların, yüksek ve aşağı kültür, görünüş ve gerçeklik arasındaki ayrımların ve geleneksel felsefe ile toplumsal teorinin barındırdıkları tüm diğer çift değişkenli karşıtların *şiddetli bir infilakla içe dönük çöküşünün* mevzisi olmaktadır."(31) Bu gelişmeler sonucunda *Gerçek, Anlam, Tarih, İktidar, Devrim* ve hatta *Toplumsal* gibi kategorilerin anlamları yitmiştir. Hayat alanlarının

farklılaşması, toplumsal parçalanma ve yabancılaşma süreçleriyle nitelenebilecek moderniteye karşıt olarak postmodernite, "farklılaşmanın giderilmesi ve buna eşlik eden şiddetli bir ittifakla içe dönük çöküş süreci olarak yorumlanabilir." (32)

Baudrillard'ın en önemli kavramlarından biri olan suret, (simulacre) postmodern toplumun anahtarı olarak ortaya çıkmakta ve modern toplumdaki üretim kavramının yerini almaktadır. Suretler, gerçeğin önüne geçerek toplumsal düzene hakim olur ve toplum, gerçeklik değil ama hipergerçeklik olarak oluşmaya başlar. Yazara göre, suretlerin ilk kurucu örgütleniş ilkesi olarak ortaya çıkmaları, "Rönesans'ın hüner gerektiren işe fiyat biçen yapma ve demokratikleşmiş bir göstergeler ve toplumsal konum hiyerarşisiyle düzenini kestiği ve böylece sabit Ortaçağ hiyerarşilerini ve düzenini infilak ettirdiği zaman" (33) gerçekleşmiştir. Suretlerin ikinci düzeniyse sonsuz üretilebilen serilerle Endüstri Devrimi sırasında ortaya çıkmışlardır. Üçüncü düzendeyse bunlar, dünyayı taklit eden modeller oluşturmaya başlayacaklardır. Yazar, üretime dayanan kapitalist toplumdan bütünsel bir denetimin amaçlandığı neo-kapitalist sibernetik bir düzene girildiğini savunur ve bu düzenin ana hatlarını şu şekilde ortaya koyar: "Sibernetiğin zaferi: Her şey, iki başat kutbun (yani siyasal partilerin, dünyanın süper güçlerinin, görünüşteki karşıt güçlerin ya da ilkelerin vb.) kendi aralarındaki farklılıkların silindiği ve kendi kendisini düzenleyen, kendinin aynısı, kendisiyle özdeş bir sistemi alıkoymaya hizmet eden çift değişkenli bir sisteme indirgenir." (34) Bu çağda toplumsal teoriler de iflas ederler çünkü kitleler artık yalnızca gösteri olanla ilgilenmektedirler.(35)

Baudrillard'a göre modernite bir anlam devrimiyken postmodernitede anlam yokolmuştur ancak "postmodern toplumda her şey görülebilir, belirgin, çırılçıplaktır." (36) Postmodernizm, boşluk ve acıya verilen bir yanıttır. Bu aşamada yazar, postmodernizmde tarihe her alandaki dönüşü de büyük bir umutsuzlukla değerlendirir: "Bu yanıt geçmiş tüm kültürlerin, yıkılan her şeyin, neşeyle yıkılan ve yaşayabilmek için, var kalabilmek için üzüntü içinde yeniden inşa edilen her şeyin geri getirilmeye çalışıldığı geçmiş bir kültürün restorasyonuna yöneliktir... Artık yapılacak şey parçalarla oynamaktan ibarettir. Parçalarla oynamak- işte bu, postmodernidir."(37)

Kellner, Baudrillard'ın postmodernitenin moderniteden gerçek bir kırılmayla ayrıldığını savunduğunu belirtir.

2.3.2. Lyotard ve Meta Anlatıların Sonu

Lyotard, postmodernizmle ilgili görüşlerini *La Condition Postmoderne* adlı yapıtında ortaya koymuştur. (38) Yazara göre postmodernizm, dönemin kültürünün durumunu ifade etmektedir ve kültürdeki bu yeni durum, bilginin yeni durumlarına yanıt veren yeni bir epistemolojinin geliştirilmesiyle ilgilidir. Modernite ve postmodernite, toplum biçimlerinden çok bilgi biçimleridir. Modernite totalleştirici toplumsal teorilerin, yazarın deyişiyle *üst (meta) anlatıların* meşrulaştırdığı bir bilgi biçimiyle belirlenmekteyken "postmodern, üst anlatılar karşısında kuşkuculuk ve metafizik felsefenin, tarih felsefelerinin ve herhangi bir totalleştirici düşünce biçiminin (Hegelmilik, liberalizm, Marksizm ya da buna benzer) reddi olarak tanımlanır." (39) Yazara göre, modern bilimin başvurduğu kendini meşrulaştırma yollarının en önemli iki tanesi *eşitlik-üst anlatısı* olarak nitelenen, Aydınlanma söyleminin ürünü olan, bilimin insanlık ya da halk adına yapıldığını öne süren anlatı ve daha felsefi düzlemdeki "halk, insanlık vs. yerine *spekülatif timi* bilimin öznesi sayan anlatı" (40) artık meşruluklarını yitirmişlerdir. İnsanlık, ulus, proletarya vs. gibi bir tinsel değeri vücuda getiren bir özne ile kendini özdeşleştirerek ya da böyle bir varlıktan yola çıkarak düşünen ve hareket eden aydının ölümü de, bu bunalımın bir parçası" (41) olarak ortaya çıkar. Yazarın kitabında ele aldığı bir diğer kavram da *dil oyunları*dır. "Lyotard bilgi karşısında bir dil oyunları yaklaşımını benimser ve çeşitli söylemleri kendi kuralları, yapısı ve hamleleri olan dil oyunları olarak kavramamızı önerir....Lyotard'ın postmodern toplum modeli bir kişinin çeşitlilikle, çatışmayla ve zora dayanmayan uyuşmasının zorluğuyla (hatta arzulanmazlığı ve olanaksızlığıyla) nitelenen mücadelecı bir çevrede çeşitli dil oyunları içinde savaşıma girdiği bir toplumdur. Dahası, Lyotard'a göre postmodern bilgi yerel savaş alanlarının bilgisine ve farklı dil oyunlarının çeşitliliğine hoşgörüyü içerir." (42) Yazar, diğer teorisyenler gibi, sanayi toplumunun yerini bilişim toplumunun aldığını kabul eder ve postmodern toplumda dilin de artık teknolojinin bir nesnesi durumuna geldiğini savunur. Bu durumda "aydınların artık yapabilecekleri tek şey, yeni hamleler bulmak; yeni küçük öyküler anlatma ve dinleme gücü edinmek; genelde de, bilimsel bilginin, anlatıya dayalı bilgi karşısındaki ayrıcalıklı, üstün konumunun sona erdiğini kabul etmek"tir. (43)

Lyotard meta anlatıları reddederek postmodern bir toplum için yeni bir teorik çerçeve önermekten sakınır ve bu projeden vazgeçilmesi gerektiğini öne sürer.

2.3.3. Jameson ve Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı Olarak Postmodernizm

Jameson da Baudrillard ve Lyotard gibi postmodernitenin moderniteden bir kopuş olduğunu savunur ve toplumsal olarak nitelediği bu durumu Neo-Marksist bir çerçeve içinde kuramsallaştırmaya çalışır. *Postmodernizm-Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* adlı yazısında "Jameson postmodernizmi, hem yeni bir *kültürel egemen* hem de kapitalizmin yeni bir sosyo-ekonomik çerçevesini oluşturan *geç kapitalizmin kültürel mantığı* olarak sunmaktadır." (44) Mandel'in çalışmalarından yola çıkan yazara göre, günümüzdeki kapitalizm daha öncekilerden daha katışıksız ve daha gelişkindir ve "hayatın birçok alanına daha çok sızmış ve kolonileştirmiş olup, metalaşma ve kapitalist mübâdele ilişkileri enformasyon, bilgi, bilgisayarlaşma, bilinç ve tecrübe alanlarına benzeri görülmedik ölçüde sızmıştır." (45) Bu gelişmelerin ürünü olan postmodernizmin temel özelliklerini açıklarken, ilk olarak Van Gogh'un ünlü köylü pabuçları tablosuyla Warhol'un elmas tozlu pabuçlarını karşılaştırır (Resim 1, Resim 2) ve Warhol'un pabuçlarıyla, aynı zamanda da postmodernizmle ortaya "yeni bir düzlük ve sıklığın, kelimenin tam anlamıyla yeni bir yüzeyselliğin" (46) çıktığını savunur. Postmodernizmde hisler "artık boşlukta asılı ve gayr-i şahsî"dirler ve "tuhaf bir aşırı coşkun egemenliğin altında" bulunurlar. (47) Postmodernin geçmişle bağlarını incelerken yazar, *pastişi* postmodernizmle ortaya çıkan bir olgu olarak ele alır. Modernizm içinde yer alan *parodideki* normdan sapışa karşıt olarak *pastište* bu normdan sapışın ardında bir normun gerçekliğinin bulunduğu varsayımı ortadan kalkmıştır. Postmodernizmde, yaratıcı, biricik öznenin ortadan kalkmasıyla üslûp ideolojisinin sonu gelmiş ve tek başvuru noktası olarak geçmiş kalmıştır. Ancak bu geçmiş, sanat yapıtına, tarihselcilikle uyumsuz, uyarlanmış, içi boşaltılmış bir halde dahil olmaktadır.

Yazar, mimarîden de örnekler vererek postmodern toplum içinde bireyin kendini konumlayabileceği bir haritanın yokluğundan söz eder. "...-postmodern hipermekân - sonunda bireysel insan vücudunun kendi yerini saptama, yakın çevresini algısal olarak organize etme ve haritaya gelir bir dış dünyada bilişsel olarak kendi



Resim 1
Vincent Van Gogh
"Köylü Pabuçları"



Resim 2
Andy Warhol
"Elmas Tozlu Pabuçlar"

konumunun haritasını çizme kapasitelerini aşmış bulunuyor." (48) Şimdi yapılması gereken ise bu bilişsel haritayı çizmektir.

2.3.4 Habermas ve Tamamlanmamış Modernlik Projesi

Jürgen Habermas, postmodernizme tamamen karşıt bir konumda yer almaktadır. Yazar, "kökleri Nietzsche ve Heidegger'e uzanan Fransız postmodernizm teorilerinin Aydınlanma karşıtlığı çizgisinde olduklarını ve faşizmle tedirgin edici bir akrabalıkları olduğunu öne sürdü. Postmodernizm teorilerine karşı, gerçekleştirilmemiş özgürleştirici bir potansiyel içeren *tamamlanmamış bir proje* olduğuna inandığı *modernite projesini* savundu." (49)

Yazara göre, modernite projesi "...nesnel bilimi, evrensel ahlâk ve hukuku, özerk sanatı kendi iç mantıkları uyarınca geliştirme çabaları" (50) olarak ele alınmalıdır. Bu projenin, bir uzmanlar kültürünün tahakkümüyle ve "hayat-alanının bilimsel-teknolojik rasyonalite tarafından kolonileştirilmesi"yle (51) sonuçlandığını kabul eden yazar, buna karşın, modernitede değerlendirilememiş bir potansiyelin bulunduğunu savunur. Bu potansiyeli görmeyen ve moderniteye aşırı bir olumsuzlukta bakanları da kıyasıya eleştirir. *Radikal akıl eleştircileri* olarak nitelediği Heidegger, Foucault, Lyotard, Derrida gibi düşünürlerin yaptıkları gibi akılcılığa karşı çıkmak, kaçınılmaz bir muhafazakârlığı beraberinde getirmektedir. Bu düşünürler, üstlerinde durdukları zemini yıkacak ölçüde ileri gitmektedirler. Düşünür, ilginç tartışmalar doğurabilecek bir biçimde muhafazakârları sınıflar: "Genç muhafazakârlar, ödün tanımayan bir anti-modernizmi savunmaktadırlar. Bu bağlamda bireyin kendi deneylerine, duygularına öncelik vermektedirler. Yöneylemci alanda ise irade gücü ile egemenlik ve şüurselliğin dionysiac gücünü vurgulamaktadırlar. Fransa'da bu gelişme Bataille'dan başlayarak, Foucault üzerinden Derrida'ya kadar uzanmaktadır. Eski muhafazâkarlar kültürel modernizm'e bulaşmak istememektedirler. Onlar modernizm öncesi duruma dönüşü örgütlemektedirler. Neo-Aristocu'lar bu açıdan değer kazanmaktadır. Bu düşünce özellikle Leo Strauss, Hans Jonas ve Robert Spaeman tarafından savunulmaktadır. Neo-muhafazâkarlara gelince, onlar modern bilimlerin gelişmesini teknik ilerleme, kapitalist büyümeye ve rasyonel yönetime hizmet ettiği ölçüde desteklemektedirler. Bunun ötesinde kültürel modernizmin infilak edici içeriğini gideren bir siyaset önermektedirler. Wittgenstein, Carl Schmitt ve

Gottfried Benn'in savundukları bu görüşlere göre bilim, ahlâk ve sanat özerk alanlara hapsedilmek suretiyle reel dünyada ayrı tutulup, uzmanlar eliyle geliştirilmelidir." (52) Habermas, bu muhafazakârlığın yanında yer almak yerine, "modernliği ve onun yitirilmiş bir davâ olarak projesini gözden çıkarmak yerine, bu modernliği yadsımaya çalışmış bulunan abartılı programların hatalarından ders" (53) alınmasını önerir.



BÖLÜM 3 RESİMDE POSTMODERNİZM

3.1. Modern Resmi Belirleyen Nitelikler

Modern resim, "on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında başlayan ve savaş sonrası New York sanatında süren eğilimler ve ekollerle belirlenen bir hareket" (54) olarak çerçevelenebilir. Sosyolojik anlamda modernite Descartes'a, Kant'a kadar geri götürülse de resim sanatı için Cézanne ya da Manet başlangıç olarak ele alınmalıdır. Modern sanatın başlangıcı konusunda bir fikir birliği vardır; ancak bu sanatın hâlâ gündemde olup olmadığı konusunda tartışmalar bulunmaktadır. Örneğin, Edward Lucie-Smith savaş sonrasında sanatta değişiklikler olduğunu, ancak bunun "tümüyle yeni, önceden görülmemiş bir şey" (55) olmadığını ve bu dönemin geç modern olarak nitelenmesi gerektiğini savunur. Bu çalışmada modern sanatın, modern resmin, savaş sonrasında başlayarak nitel bir değişim yaşadığı ve geç modern yerine postmodern bir resimden söz edilebileceği savunulmuştur.

Resim sanatındaki modernizmin başlangıcı olarak ele aldığımız on dokuzuncu yüzyıl sonundan modernizmin son aşamasına dek, medyada ve kültürel üretimde, o döneme dek görülmemiş denli hızlı değişiklikler ortaya çıkmıştır. Fotoğraf, sinema, radyo, televizyon, röprodüksiyon ve sanat ürününü kaydedebilme alanındaki gelişmeler, bu dönem içinde gerçekleşmişlerdir. Fotoğrafın ortaya çıkışı, sanatın yirminci yüzyıla dek temelini oluşturan mimetik ve reproduktif niteliğini ikinci plana düşürmüş ve "görsel anlatımın salt duyuşsal ya da kavramsal ve tanımlayıcı (cognitive) özelliklerinin" (56) öne çıkmasını sağlamıştır. Aynı dönemin belirleyici bir özelliği olan makinalaşma süreci, makinanın resme nüfuzunu da beraberinde getirmiş ve resimdeki geleneksel düzen ve kompozisyon anlayışının yok olmasına, mekanik araçların, strüktürün önem kazanmasına yol açmıştır. 1890'lardan başlayarak, özellikle 1950'ye dek bu gelişmelerle birlikte kendilerinin bilincinde olan ve genellikle manifestolar yoluyla kendi kendi reklamlarını yapan hareketler, akımlar kendilerini gösterirler: "Fütüristler, İmajistler, Sürrealistler, Kübistler, Vortisistler, Formalistler ve Konstruktivistlerin hepsi ayrı ayrı gelişlerini, yeninin

tutkulu ve ağır vizyonuylar ilan ettiler ve çabucak, ortaklıkların, yeniliklerin ortodoksluklar olarak sabitleşmemesi için gerekli muhalefetler içinde bozulmasıyla bölündüler." (57) Bunların her biri, kendini tek yol olarak sunup resim tarihini reddetmiş ve yeniden yarattığı doğrunun peşinden koşmuştur. Bu bölünmeler, modernizmin ikinci aşaması olarak niteleyebileceğimiz, İkinci Dünya Savaşı sonrasında belirginleşen yüksek modernizme dek modernizmin bölmek yanlısı, devrimci ve ilerici yönüne karşılık gelirler. Modernizm, ilk biçimiyle devrimci bir rol üstlenir; anti burjuva niteliğini açıkça ilan eder ve toplumsal bilincin gelişmesinde rol oynamaya soyunur. Ancak, İkinci Dünya Savaşı sonrasında modernizm akademikleşir, kuralları belirginleşir. Marjinal görülen ve reddedilen modernist sanatçılar düzenli öğretim içinde klasikleşir, metropollerin saygın galerilerinde yer edinirler. Bu noktada modernizm tümüyle elitist bir yapı içine girecektir.

Modern resim sanatının niteleyici özelliklerinden birincisi, içerikten çok forma önem vermesi, modernizm içinde resmin görsel anlamının, olası diğer bütün anlamlarının üstünde yer almasıdır. Sanat eserini formlar yoluyla değerlendiren ve bu şekilde bir estetikçinin rolünü üstlenen eleştirmenlerin modernizm döneminde geliştirdikleri formalist eleştirinin en önemli ilk yazarları Clive Bell ve Roger Fry olmuşlardır. 1914'ten başlayarak anlamlı formun teorisini yapan Bell, bunu "özel bir şekilde biraraya gelmiş çizgiler ve renkler, estetik duygularımızı harekete geçiren bazı formlar ve form ilişkileri" (58) olarak tanımlar. Yazar, bu konuda sanatı reproduksiyon işlevinden öteye götüren Cézanne'ı öncü olarak değerlendirir. Sürrealizm ve Dada, özellikle de Marcel Duchamp, formun egemenliğini sarsıcı eserler gerçekleştirirler, ancak formalist eleştiri, Amerika'da Clement Greenberg ve izleyicileri tarafından yüksek modernizm içinde gelişmesine devam edecektir.

1939'dan başlayarak Greenberg, aşağı ya da kitsch ve yüksek sanat olarak yaptığı ayrımla seçkin sanatçıya olan inancını ortaya koyar. Eleştirmen, "estetik tavrını, 1940'ların yeni ortaya çıkan New York Okulu'nun sanatçılarına yakınlığının ve bu sanatçıları, sanatlarını eğitilmiş kişilere açıklamakta kullanacağı kabul edilen bir gelenek içine yerleştirme ihtiyacının sonucunda geliştirmiştir." (59) Greenberg, modernizmi, "tamamen kendine referansta bulunan bir özerkliğe yönelen bir sanat icrasının tarihsel eğilimi" (60) olarak tanımlar. Modernist olmak için, bu biçime özgü olan, modernizmin kendi gelenek ve malzemelerine, diğer sanat tarzlarından

farkına titizce uymak gerekmektedir. Greenberg'in modernizmi şunları kapsamaktadır: "Sanat, uygarlığın doğuşundan bu yana insanlığın karakteristik bir faaliyetidir. Sanatçı, özel yetenekleri sayesinde insanlığın içindeki en ince, en güzeli, *uygarlığın tarihsel özünü* ifade eder. Görsel sanatçı buna, örneğin söze dökmeden tümüyle farklı olan tamamen görsel anlayış ve ifade araçlarıyla ulaşır. Görsel sanatın bu özerk doğası, ona ilişkin soruların usulüne uygun olarak sorulması ve yanıtlanmasının kendi özel terimleri içinde olmasını gerektirir. Sorgulamanın tüm diğer biçimleri yersizdir. Modern dünyada sanatın işlevi, giderek insanlıktan uzaklaştıran teknolojik çevre içinde uygarlaştıracı insanî değerleri kendi özel alanında koruması ve geliştirmesidir." (61)

Modernizmin, forma verilen değere bağlı olarak ortaya çıkan bir diğer karakteristiği ise özgünlük ve yeni olanın taşıdığı anlamdır. Geçmişe herhangi bir referansta bulunmaktan kaçınan modernist sanatçı, doğanın da dışına çıkarak biricik, yeni olan anlamlı formu yaratmak zorundadır. Bu formları yaratan sanatçı hümanizma projesinde önemli bir misyonu yerine getirir; hem Tanrı gibi yoktan var eder, hem de bu yarattıklarıyla topluma yeni, anlamlı bir yaşama biçimi sunar. Yaratıcı özne, her ne kadar modernizmin ilk aşamasındaki iyimser dünya görüşünü bırakmış ve karamsar, yabancılaşmış bir konumda kalmışsa da, bu durumdan bir kurtuluşun varolduğuna dair zımnî inanç sürer. Sanatçı resmi ve dünyayı yeniden var edecek olan *auteur*dür.

Modernizm içinde bilime verilen önem, resimde de kendini göstermektedir. Levin, modern sanatın "bilimsel, yani teknolojik geleceğe imana, ilerlemeye ve nesnel doğruya inanca dayalı" (62) olduğunu savunmaktadır. Bu sanat ayrıca deneyseldir ve yeni formlar yaratmayı amaç edinmiştir. Modern resmin bilime dayalı olduğunu, modern akımları teker teker incelediğimizde de görmekteyiz. "Empresyonizmin optikle ilgilenme cesaretini göstermesinden sonra, sanat, bilimin yöntem ve mantığını paylaştı. Kübistler, Einstein'ın görelilik kuramından yararlandılar; Konstrüktivizm, Fütürizm, De Stijl'in teknolojik vizyonları vardı; Bauhaus ve Dadaizm ise diyagramatik makinelerle ilgilendiler. Sürrealistler, Freud'un rüyalar üzerindeki bilimsel çalışmalarından ve Soyut Dışavurumcular, psikanalizin bulgularından faydalanarak irrasyoneli rasyonel olarak ele almayı amaçladılar. Modernist dönemde bilimsel nesnellığe, bilimsel buluşlara inanıldı ve modernist

sanatta da "strüktürün mantığı, rüyaların mantığı, el hareketinin ya da malzemenin mantığı" (63) vardı.

Özet olarak, modern resim sanatının en belirgin karakteristikleri olarak şunları sıralayabiliriz: Bu sanat, içeriğe değil forma dayanır ve bu formlar, geçmişe herhangi bir referanstan titizlikle kaçınılarak, tamamıyla sanatçıya özel bir üslup içinde yaratılırlar. Özgün olmak modernist sanatçının en önemli amacıdır. Sanatçı, toplumun ileri gitmesine hizmet edici bir misyon yüklenmiştir ve daha iyi bir geleceğe inanır; ancak, aynı zamanda yabancılaşmış ve izole olmuş bir konumdadır. Diğer sanatlarda olduğu gibi resim sanatında da bilimle yakın bir ilişki kurulur ve resme deneysel yaklaşılır. Önceleri ilerici, devrimci ve idealler taşıyan bu sanat, İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinde genel bir kabul görerek kurumsallaşacaktır. Bu noktadan itibaren modern sanat elit bir izleyiciye hitap eder, izleyici resmi kavrayabilmek için belli bir bilgi birikimine sahip olmak zorundadır. Bu elitizm ve kurumsallaşma sonucunda modernizmin idealleri sorgulanacak, bunlar indirgemeci, katı ve özgürlükleri engelleyici olarak değerlendirilmeye başlanacaklardır. Öte yandan, modern sanatın Batı kaynaklı olduğunu öne sürerek Batı'nın ve erkek sanatçıların egemenliğine de karşı çıkanlarla birlikte modernizmin, çizgisel olarak ilerleyen bir sanat tarihi içindeki son ve en ileri aşamayı oluşturduğu savına da şüpheyile bakılacaktır. Bu gelişmeler, sanata yeni bir yaklaşımın, postmodernizmin gelişini hazırlarlar.

3.2. Postmodern Resmi Belirleyen Nitelikler

Resim sanatında postmodernizmin izine düşerken, her şeyden önce bu terimin mimarîde olduğu gibi özgülleştirilebilecek biçim özelliklerini değil, bir çok farklı akımı, biçimi içinde barındıran tarihsel bir olguyu, genel bir anlayışı, tutarlı ve yaygın kavramlar bütününe nitelediğini belirtmek gerekir. Burada, modernizme göre konumlanan bu terimin, aralarında Jencks'in de bulunduğu bazı yazarların öne sürdüğü gibi modernizmi kabul edip aştığı değil, tümüyle antimodernist özellikte bir tepki hareketi olarak ortaya çıktığı savunulmuştur.

Modernizmin, İkinci Dünya Savaşı ertesinde kurumsallaşması, saygınlık kazanarak kabul görmesiyle birlikte, doruğuna ulaştığını görmekteyiz. Ancak bu güçlü konumundan çok daha önceleri, modernist kavramların en önemlisi olan insan

yapısı formun ve bunun yaratıcısı sanatçının saygın yerlerine karşı ilk saldırılar gelmeye başlamıştır. Dadaistler ve özellikle de Marcel Duchamp, sanatın ve sanatçının yüce konumuna ironiyle yaklaşırlar. Postmodern anlayış içindeki ilk önemli sanatçı olarak değerlendirilebilecek Duchamp, 1913'ten başlayarak *ready-made*'lerini sunarken modernizmin belkemiği olan sanatçının üslûbunu sorgulamaktaydı. Modernist gelenek içinde yer almalarına karşın sürrealistler de içeriği resme dahil ederek, form karşısında ikinci plandaki içeriğe geri dönüşü savunurlar. De Chirico, kaybolmuşluğun resmini yaparken acıyla geçmişî canlandırmanın imkânsızlığını ve bugüne ait boşluğu tasvir ederken postmodernist anlayışın tarihe dönüşünün öncüsü olarak kalsik resim değerlerini gözetir.

1950-1960 yılları arasında ise yüksek modernizmle postmodernizm birarada yan yana büyüyerek gelişirler. İkinci nesil Amerikan sanatçılarıyla modernizm gündemdeyken, Robert Rauschenberg, Jasper Johns gibi sanatçılar, modernizmin formalist kurallarına hicvederek yaklaşmaktaydılar. 1960'larda modernizm, "savunucularının dağınkılığı, müze ve galerilerde yeni formlara yönelen dikkat, özellikle Stella gibi modernist nizamın temsilcileri olan sanatçılar arasındaki anlamlı üslûpsal dönüşlerle açıkça tehdit edilmiş konumda" (64) kalır. 1960'lar postmodernizmin ilk aşaması olarak ele alınır; resimde de yeni anlayışın en belirgin tezahürlerinden biri de Pop Art'tır. Gelişen medya kültürüyle yakından ilgili olan bu akımın içinde yer alan sanatçılar, ticarî kültürü yadsımak yerine bir olgu olarak kabul etmeye ve resimlerinde kullanmaya, kentsel gerçekliği incelemeye başlarlar. Modernizmin elitistliğine karşı çıkan bu sanatçılarla modernizmin aşağı gördüğü formlar resme dahil edilmiş ve formun yetkinliği ve münhasırlığı adına modernizmin üst aşamasında reddedilen figüratif anlayışa geri dönüş başlamıştır.

1970'ler ise modernist yasakların sanatta olduğu gibi her alanda açıkça çiğnendiği, herşeyin kabul edilebileceği bir eklektisizm ve çoğulculuğun yaşandığı yıllardır. Modernizmin en önemli ögesi olan, orijinal formların yaratılmasına dayanan üslûp, "artığından faydalanılacak ve yeniden kullanılacak, aktarılacak, tefsir edilecek, bir dil olarak kullanılabilir, isteğe bağlı bir seçenek haline gelir." (65) Modernizmin ve ön-modernizmin stilleri de dekoratif olanaklarmışçasına kullanılırlar. Üslûp, artık bir gereklilik değildir. Aynı dönemde resimde modernizmin reddettiği alegori, öyküleme, natürmort, manzara, süsleme, vb. resme dahil olmaya başlarlar. Hatta

karmaşık didaktik ve ahlakî sanata bile geri dönüş gözlemlenir. Ancak bu resim tarihine dönüşte, tarihe ironik bir yaklaşım söz konusudur.

Öte yandan aynı dönemde, Batı'ya ve erkeğe ait olduğu savunulan modernist sanata karşı *ötekinin* sanatı gündeme gelir. Feminist sanat, graffiti, etnik grupların ve eşcinseller gibi marjinal kabul edilenlerin sanatı kabul görmeye başlar. Bu dönemde ayrıca gene tüm hızıyla Pop Art gündemdedir. Figüratif sanata dönüş birçok gerçekçi akımla kendini göstermiştir. Dönemin çoğulcu yapısı içinde öne çıkan bir diğer akım da Yeni Dışavurumculuk'tur. Bu dönemde postmodernizme özgü bir değişiklik olarak ayrıca küratörlerin öneminin ve dolayısıyla sayısının büyük ölçüde artmasından da söz etmek gerekir. Sergiyi düzenleyen ve fikir sağlayan küratör, sanatçı kadar değer kazanmış durumdadır.

Figüratif sanata dönüş yanında resimde formu tümüyle ortadan kaldırmaya yönelik hareketler de gündemdedir. Modernizmin düsturu olan sanatın görsel yanı dışında ve bazen de kavramsal sanatta olduğu gibi görsellikten tümüyle uzaklaşarak, resme başka unsurlar dahil edilir. 1952'de John Cage'in gösterisinde tiyatro, müzik, dans ve görsel sanatlar birarada kullanılır. 1959'da Allan Kaprow, ilk *happeningi* gerçekleştirir. Bunu, çok çabuk başkaları izleyeceklerdir. Öte yandan insan yapısı olana güvensizliğin bir sonucu olarak ve teknolojinin zararlı etkilerine karşı geliştirilen toprak sanatı gibi doğayla bütünleşmeyi amaçlayan akımlarda da form ortadan kalkmıştır. Bu gelişme formun tümüyle içeriğe yenildiği kavramsal sanata dek ulaşacaktır. Carl Gottlieb, formun iktidarının sarsılışını şu şekilde açıklar. "Sanat, bir asırdır bir estetizm felsefesi geliştirdikten sonra buna sırtını dönmektedir: duyuları uyarmaya çalıştıktan sonra kendini tekrar zihne ulaştırmayı aramaktadır." (66) Yazara göre formun reddi, son dönemde sanatta ortaya çıkmış en radikal değişikliktir. Formun ortadan kalkışı, "sanatçının biricikliğini, sanatın efsaneleştirilmesinin sonunu, sanat nesnesinin reddini" (67) getirmektedir. Formun yetkinliği ölçütünün ortadan kalkışıyla sanatçı "öyle diyorsam öyledir" (if I say so) (68) tavrına girer; artık kendisi en üstteki yargıç konumundadır. Gottlieb, modernizm sonrasında seyircinin sanata aktif katılımının da arttığını belirtir. Yeni düzende yeni araçlar gündeme gelmiş, sanat eserinin kendine yeterliliği esas almıştır.

Postmodernizmin, modern sanatın son döneminde elitistleşmesi ve modern sanat yapıtların oldukça yüksek fiyatlarda alıcı bulmasına, sanatın, resmin metalaştırılmasına karşı olarak da satılması olanaksız olan Kavramsal Sanat, Davranış Sanatı (Process Art) ya da Toprak Sanatı gibi hareketler çerçevesindeki yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. Yves Klein'ın 1961-62'de gerçekleştirdiği *Maddi Olmayan Resimsel Duyarlık* adlı bir dizi etkinliği, altın ve çeklerin değişimine ve daha sonra da Seine nehrine atılmalarına dayanmakta ve böylece meta olarak sanat yapıtına ironiyle yaklaşmaktaydı. Aynı türden yaklaşımlar, 1980 sonrasında, "Jeff Koons'un pahalı malzemeler kullanarak gerçekleştirdiği atılacak kitsch figürlerinden, Mark Kostabl'ın içinde çalışanların kendi adını taşıyan sanat yapıtları türettiği Warhol türevi fabrikasına dek uzanmaktadır." (69)

Postmodernizm içinde, modernist eleştirmen Greenberg'in avangard sanata karşıt olarak *rear-guard* diye nitelediği kitsch'e de yeni bir bakışla yaklaşılmıştır. Almancada ucuzlaştırılmış, bayağılaşmış anlamını taşıyan kitsch, Greenberg tarafından cazı, reklamı, Hollywood filmlerini, reklamları da kapsayacak çok geniş bir alana yaydırılmasına karşın, günümüzde genellikle zevksiz olarak nitelendirilebilecek objeleri aşağı bir konumda değerlendirmek için kullanılmaktadır. 1960'larda Pop Art'ın gündeme gelişi, kitsch kavramını daha karmaşık bir hale sokmuştur. "Eskiden bayağı olarak dışarıda bırakılanlar, şimdi sevdikleri *aşağı sanat* objelerinin sövülen statülerinin tümüyle farkında olan kişiler tarafından müdafa edilmektedir. Kitsch'e yönelik bu ironik tavır, kültürü yorumlayan Susan Sontag'ın 1964 sonbaharında *Partisan Review*'de *Notes on the Camp* adlı denemesinin ardından *kamp* olarak bilinmektedir." (70) Postmodernizmle birlikte aşağı ve yüksek sanat arasındaki farkın yok edilişi kitsch'i 1970'lerden başlayarak, cumartesi sabahı çizgi filmlerinin karakterlerini tasvir eden Kenny Scharf ve tebrik kartlarındaki figürleri *kendine mal eden* Julie Wachtel gibi sanatçıların favorisi haline getirecektir.

Jencks, 1980'lerin postmodernizmini *Postmodern Klasisizm* olarak nitelemektedir. Yazar, her ne kadar bölünmüş ve çelişkileri içinde barındırıyor olsa da resim sanatında yeni bir klasisizmden söz edebileceğimizi ve sanatçılar arasında ortak bir payda bulunabileceğini varsaymaktadır. Klasisizmden sanatta Antikçağ'ın değerlerine bir dönüşü kastettiğini belirten yazara göre bu klasisizm *nizamî* (canonic) değil ama *serbest üslûpta* (free style) bir klasisizmdir. Jencks,

Postmodern Klasisizm içinde beş farklı yaklaşımın bulunduğunu savunmaktadır: "Tarihsel olayları tasvir ederken vakar (dignity) arayışında olan" (71) Alferd Leslie, Jack Beal, David Hockney ve özellikle Ron Kitaj gibi sanatçıların *Öyküleyen Klask* çizgide bulunduklarını öne sürer. Yıkıcı, ciddi ve hicivsel olan bu klasisizme yakın olarak da "özellikle nostaljinin kullanımında daha açıkça geleneksel olan" (72) *Alegorik Klasik* kategorisini yerleştirir. Diğer iki klasisizm içindeyse tarihsel öykülemekten uzak kalan ve şimdinin olaylarının anlamına daha iki yanlı bir tavırla yaklaşan sanatçılar bulunmaktadır. Bunlar, ya René Magritte gibi sembolik muğlaklığı ya da John de Andrea ve Michel Leonard gibi gerçekçi yolları kullanmaktadırlar. İlk yolu deneyen sanatçılar, Giorgio de Chirico'dan kaynaklanan bir terimle *Metafizik Klasik*, diğerleri ise Richard Estes gibi sanatçıların klasisizminden gelen *Gerçekçi Klasik* olarak adlandırılabilirler. Son kategori ise *Klasik Duyarlık* adını taşır ve yazar bu kategoriye ciddiyet ve derinlik taşıyan ama formel bir tanıma girmeyen yapıtların sanatçıları sokar. Bu sanatçılar, "özgül formlar kümesi yerine ortak bir tavır ve yöntemi paylaşırlar." (73) Bu çalışmada, bu hareketleri klasisizmin varyasyonları olarak ele almanın postmodernizmin içerdiklerini tamamen yansıtmadığı düşünülerek akımların ayrı ayrı incelenmesi yoluna gidilmiştir.

Jencks, *Yeni Klasisizm ve Belirginleşen Kuralları* adlı makalesinde mimaride ve plastik sanatında artık postmodernizmin kurallarının belirginlik kazandığını savunur ve on bir tane kural sıralar (74): Bunlardan ilki, *uyumsuz uyumdur*. Postmodernizmde, Alberti'nin "kötüleştiren bir etkiye yol açmaksızın hiçbir parçanın eklenip çıkarılamayacağı" mükemmel uyum yerine parçalanmış birlik bulunmaktadır. "Postmodern yapıtlarda *bakışsız bakışlılık, oransız oran, parçalanmış saflık, bitmemiş bütünlük* ve *uyumsuz birlik* gibi sayısız biçimsel çelişki" (75) görülmesinin nedeni bilimdeki evrenin artık uyumlu değil devingen bir evrimleşme içinde olduğu görüşüne koşuttur. İkinci kural ise hem kültürel hem de politik plüralizmdir. Mimarî için öne sürdüğü üçüncü kural ise uygar şehirciliğin amaçlanmasıdır. Dördüncü kural da mimarîyle ilgili olan insanbiçimciliktir ama bu kural resimde de insan figürünün postmodernizm içinde çok sık kullanımıyla gündeme gelebilir. Beşinci olarak da, tarihsel süreklilik ve geçmişle bugün arasındaki bağlantı ele alınmıştır. Jencks, postmodernizmi sapıranların, öykünmeye, pastişe yol açtıklarını ama aynı tutumun sonuçta anımsamaya ipucu oluşturduğunu belirtir. Altıncı kural ise, sanatta anıştırmacı anlatıyla ortaya çıkan

içeriğe dönüş, resme dönüş olmaktadır. Yedinci özellik de postmodernizmin çifte kodluluğu yani ironiyi, belirsizliği ve çelişkiyi kullanmasıdır. Sekizinci kural ise çokdeğerlilik olup, bu yeni yorumları kıskırtmakta mimarînin, sanatın ve günlük etkinliklerin karşılıklı etkilenimini de beraberinde getirmektedir. Dokuzuncu olarak postmodernizmin yeniden yorumlanmış geleneği vurguladığı belirtilir. Onuncu kural, bilinçli olarak yeni anlatım sanatları gerçekleştirmektir. On birinci kural ise mimarîdeki *boş merkeze dönüş* olarak belirtilmiştir. Bu kural resimde de bir kurtuluş noktası bulmaktaki kötümserlik olarak ele alınabilir. Bu çalışma içinde söz konusu kurallara değinilmiştir, ancak Jencks'in postmodernizmin tarihle bugün arasındaki bağ kurduğu varsayımı paylaşılmamakta, aksine tarihle bağlarımızı umutsuzca kopardığı savunulmaktadır.

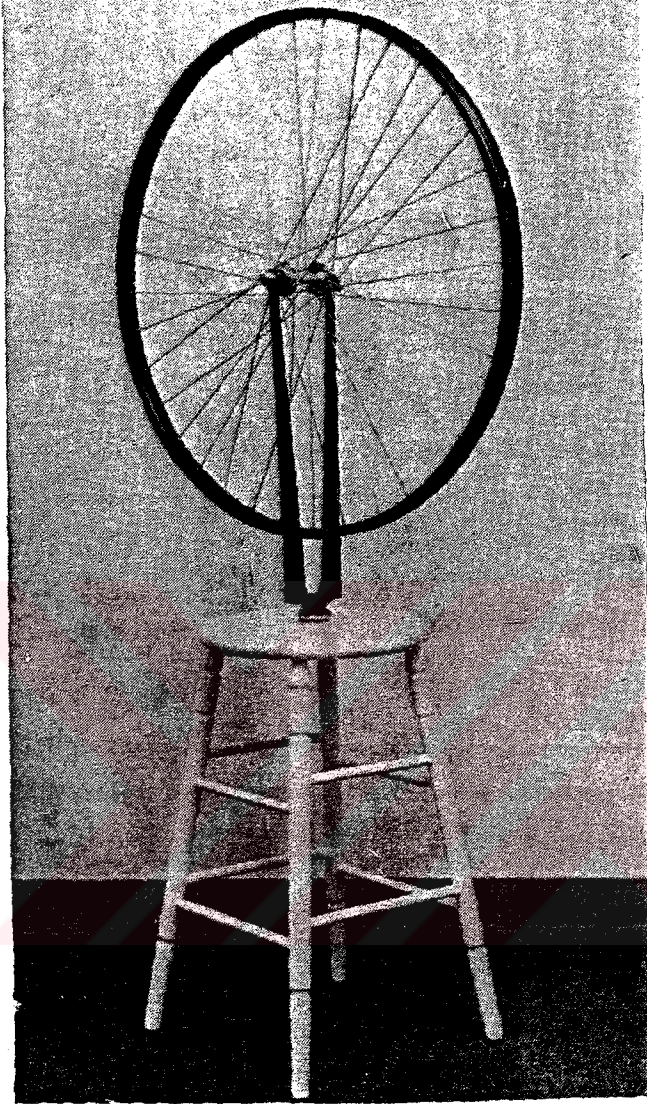
Bu çalışma içinde, postmodernizmin resim alanında incelenmesinde anahtar kavram olarak *auteur* olarak sanatçının ölümü alınmış ve bunun, ilki özellikle modernizm içindeki insan yapısı formun saygınlığına; ikincisi de özellikle modernizm içindeki özgünlük kaygısına karşı çıkan iki farklı üslûpsal yaklaşım içinde ele alınabileceği savunulmuştur. Bu yaklaşımlar, *Postmodernist Resimde Forma Karşı Hareketler* ve *Postmodernist Resimde Tarihe Dönüş* olarak iki ayrı başlıkta ele alınmışlardır. Üslûpsal açıdan her iki yaklaşım içinde de yer alabilmelerine karşın, resme bakış açısının değişmesinde ayrıcalıklı bir yere sahip olduklarına inanılan, *ötekinin* sözcüsü olarak kendilerini gösteren sanatçıların birarada ele alınacakları *Postmodernist Resimde Ötekinin Sanatı* adlı bir üçüncü başlığın da ayrıca ele alınmasının zorunlu olduğu düşünülmüştür..

3.2.1. Postmodernist Resimde Forma Karşı Hareketler

Bir önceki bölümde postmodernizmin, modernizmin sanatın anlamı olarak saydığı forma karşı çıkarak kendini göstermeye başladığını belirtilmişti. Bir yandan, içerik lehine formu tahtından indirenler, diğer yandan da bu formun ve formun yaratıcısı sanatçının misyonunu ironiyle eleştirenler, giderek resimde formun yok olmasına dek gidebilecek yolu açmışlardır. Ancak söz konusu olan yalnızca yok olma değil modernizm içinde görsel anlamıyla kalması gerektiği savunulan forma görsellikten başka unsurların da katılmasıdır. İnsan yapısı forma güvensizlik, giderek daha çok doğanın egemenliğinin kabul edilmesini de getirmiştir. Formun reddi, resim tarihindeki en radikal ve en son aşamadır. (76)

Marcel Duchamp'ın, modernizmin sanat geleneğine ve dolayısıyla daha geniş olarak modern topluma karşı ilk önemli karşı çıkışı gerçekleştirdiğini ve ilk postmodernist sanatçı sayılabileceğini belirtmiştik. Duchamp, bulunmuş nesneyi sanat eseri olarak ortaya attığı zaman ideal formu yakalayabileceğine inanan, "temsili realizme, hatta Paul Cézanne'ın *resmin gerçeği* olarak adlandırdığına karşı çıkmaktaydı. (Resim 3) Sanatçı, pisuvarı sanat yapıtı olarak sunduğunda bu ironiyi *modern dünyaya* karşı yöneltmiştir. Duchamp, daha sonra bu ikili karşı çıkış ilanına, bir *meta-ironi* olarak adlandırdığı yolla bir ikilik daha getirir; bizzat karşı çıkışın doğruluk değeri taşıdığını inkar ederek, "ne doğrunun ne de yanlışın belirtilmediği nötr bir düşünceye ya da *onaylamanın ironisine* ulaşmıştır." (77) Ancak, sanatçının bu ironik yaklaşımı, onun hiç amaçlamadığı bir şekilde anlaşılmış ve *ready-made*'leri saygın galerilerin baş köşesine yerleştirilmişlerdir. Duchamp bu durumu kendi sözleriyle şöyle açıklar: "Ready-made'leri bulduğum zaman estetiğin cesaretini kırmak istemiştım. Onlar, ready-made'lerimi aldılar ve onlarda estetik güzellik buldular. Şişelik ve pisuvarı yüzlerine bir meydan okuma olarak fırlattım ve şimdi bunlara estetik güzellikleri için hayran kalıyorlar." (78)

Duchamp'ın modernizmin özgünlük, sanatçının üslûbu, görsel değerler gibi temel karakteristiklerini ironik bir tarzda eleştirmesi, 1950'lerde Amerika'da devam eder. 1952 yazında, Black Mountain College'de, John Cage'in sahnelediği olay ise modernizmin yalnızca görsel etkilere yönelik olması gerektiğini savunduğu resim sanatının başka sanatlarla içiçe geçmesinin ilk önemli gösterisini oluşturmuştur: Sanatçılar (Rauschenberg), müzisyenler (Cage, David Tudor), dansçılar (Cunningham) ve şairler (Charles Olsen, Mary Caroline Richards) hepsi birden I Ching bozuk paralarının tesâdüfî atışıyla yönetilen bir olaya katılmışlardır. Bu olayda performansı gerçekleştirecek olanların hiçbirisi, başkalarının ne yapacağını önceden bilmiyordu. "Cage'in gösterisi, Pollock, Rothko ya da Newman gibi sanatçıların, resimleri üzerindeki şiddetle bilinçli denetimi yerine dikkati değişik iletişim araçları ve sanatçıların karşılıklı tesadüfî eylemine çekti ve sıradan olaylar, sesler ve eylemlerin, New York Okulu ressamlarının olağanüstü olanı araştırmasına koşut bir biçimde sanat olarak kabulüne yol açtı... 1953'te Rauschenberg, de Kooning'in desenini kağıt üzerinde yalnızca soluk, belli belirsiz bir imaj bırakarak kazıdığında, bu, açıkça modernizmin resme ve eleştiriye ilişkin



Resim 3
Marcel Duchamp
"Bisiklet Tekerleği"

sınırlandırmalarından kurtulmayı amaçlayan yeni bir anlayışın oluşmaya başlayan hamlesini gösteriyordu." (79)

Bu gelişmeler, 1959'da ilk *happening*ini gerçekleştiren Allan Caprow ile genişledi. Sonrasında 1960'da Jim Dine, 1961'de Red Grooms tarafından geliştirilecek bu tiyatroya olaylarla "sanatçı, yaratılan olaylarının sınırlarının, izleyicilerin etkin katılımıyla belirsizleştiği bir durum yarattı." (80) Böylece, resim, tiyatroyla iç içe geçmiş ve beklenmeyen ve sıradan olan da sanata dahil olmaya başlamıştır.

Formun, içerik lehine tamamen ortadan kaybolmasının doruğu ise *Kavramsal Sanat*la yaşanır. LeWitt'in 1967'deki *Paragraphs on Conceptual Art*, 1969'daki *Sentences on Conceptual Art* adlı yapıtlarının yayınlanmasıyla postmodernizm içindeki formsuz içeriğin teorik temelleri de atılmıştır. Postmodernist sanatçılar, ayrıca formun sınırlı, bitmiş bütünlüğüne de karşı çıkarlar. Örneğin Smithson, Utah'ta Great Salt Lake'in kuzey ucunda bir dalgakıran yapmıştır. Suyun derinliklerindeki sürekli devinimlerin kayalar üzerinde bıraktığı tuz tabakaları sürekli görünüm ve renk değiştirerek eserini yaratmış ve böylece, sanat yapıtının bitimi belirsiz ve sınırsız bir sürece yayılmıştır. Doğaya dönüş de modernizmin yücelttiği insan yapısı formlara karşı gösterilen bir güvensizliğin sonucu olarak ele alınabilir.

Özetle, formun modernizm içindeki anlamının yok olmasının ardındaki temel kaygının *auteur* olarak sanatçının rolünün abartılmasına karşı çıkmak olduğu söylenebilir. Bu anlayış, ayrıca, resmin yalnızca görsel nitelikte değil, tüm duyulara ve akla seslenen bir faaliyet olarak ele alınması gerektiğini savunur. Böylece çeşitli sanatlar biraraya gelebilmekte, sanat globalleşebilmektedir. Tüm bu değişimler, sanatta değendirme yapmamızı sağlayan ölçütlerin sarsılmasına, birçok farklı akımın birarada bulunmasına, zaman zaman sanatçının "öyle diyorsam öyledir" tavrıyla özensiz yapıtlar gerçekleştirmesine yol açabilecek ve sanatın öldüğünü düşündürtebilecek sonuçlara yol açmışlardır. Ancak formun ortadan kalkışı, aynı zamanda resmin ticarileşmesine karşı tutarlı bir karşı çıkışı da gösterir: sanatın nesnesi yoksa satılamaz. Bu amaç, daha ilk ortaya çıkışında Duchamp'ın pisuvarının sanat yapıtı olarak göklere çıkartılmasıyla pek başarı kazanamamışsa da bu tavrın, sanatın anlamı üstüne yeni bir tartışmayı gündeme getirdiği yadsınamaz. Öte yandan çevreyle, doğayla daha yakın ilişkiler içine girerek, modern insanın

çevresine karşı geliştirdiği küstah insan merkezli tavrın da yumuşamasına katkıda bulunan bu sanat, belki de insanın dünya içinde konumu daha gerçekçi ve adil bir tarzda belirlemesine ve modernizm içinde kaybolan değerlerin yeniden anlam kazanmasına yol açmaktadır. Dahası, seyircinin etkin katılımı, sanatı yalnızca seyredilen değil yaşanan bir faaliyet haline getirmekte ve böylece sanat zenginleşebilmektedir. Bu nedenlerle, özellikle forma karşı çıkışıyla postmodernizmin yalnızca bir umutsuzluk, hiçlik olarak ele alınmaması gerektiği düşünülmektedir.

3.2.1.1. Resimde Formu Ortadan Kaldırmaya Yönelen Sanatçıların Kullandıkları Yöntemlerden Örnekler

3.2.1.1.1. Bulunmuş Nesneler (Found Object)

Modernizm içindeki yaratıcı sanatçının rolünü sorgulayan postmodernist sanatçının yaratılan değil ama bulunan, zaten varolan bir nesneyi sanat yapıtı olarak sunarak formun önemine yönelik ilk önemli saldırıdan, Duchamp'ın ready-made'lerinden söz edilmişti. Bulunan objeleri yapıta dahil etme, daha modernizm içinde Picasso ve Braque'in kolajları ve assemblage'larla başlamıştır, ancak bu sanatçılar bu nesneleri değiştirme yoluna giderek, modernist sanatçının yaratıcılık misyonundan ayrılmamışlardır. II. Dünya Savaşı sonrasında sanatçıları ise bulunmuş nesneleri bir çok farklı amaçlara yönelik olarak kullandılar: Bunlar, Kienholz'un mankenlerden ve atılmış eşyalardan topladıklarından, Haim Steinbach'ın seri olarak üretilmiş parçalardan oluşan sanat yapıtlarının hem işlevsel, hem dekoratif hem de ifadesel olup olamayacağını sorgulayan ev eşyalarına dek uzanır. Beuys'un köpek kızıağı, sanatçının kişisel tarihini çağırıştırır. Tuval resmi çalışan Jasper Johns gibi ressamalar bile objeleri (Johns'un resminde süpürge, sandalye ve bilyeli yatak) resimlerine asarak dahil ederler.

3.2.1.1.2. Happening

Happening adı, Allan Kaprow'un New York Reuben Galerisi'ndeki "*6 Bölümlü 18 Happening*" adlı ilk şovundan sonra ortaya çıkmıştır. Bu şov içinde, üç oda içinde, özenle prova edilmiş bir mültimedya olayı cereyan eder. Performansı gerçekleştirenler soğuk bir biçimde kesik kesik parçalardan oluşan metni okurlar:

"Dün, senin çok sevdiğin bir konudan, tüm sanattan söz etmek üzereydim...fakat buna bir türlü başlayamadım" (81) gibi.

3.2.1.1.3. Enstalasyon

Enstalasyon gündelik hayatta, bir sergideki objelerin aranjmanı ya da tabloların asılma düzenini nitelemekte kullanılmasına karşın, daha özgül olarak son dönemde belirli bir sanat eserini tanımlamaktadır. Bu anlamıyla enstalasyon, galeri içinde ya da sokaktaki bir alan için özel olarak tasarlanmıştır; yalnızca sergilenen sanat objelerinin değil, ama bunların alanın ya da çevrenin tümüyle ilişkisi içindeki yerlerinin anlamlandırdığı bir eser olarak ortaya çıkar. Enstalasyon, seyirciye mimarî bir alan içinde dolaşmanın keyfine paralel bir etki sunar.

Enstalasyonun öncüleri Pop Art içinde, "Allan Kaprow'un happening serileri, Edward Kienholz'un tabloları, Red Grooms'un *Ruckus Manhattan* gibi teatral çevre düzenlemeleri, Claes Oldenburg'un doğrudan tüketilen nesnelerin alçıdan taklitleriyle dolu *Store*'u, ve Andy Warhol'un duvar kağıdı biçimindeki çok büyük boyuttaki baskıları" (82) olarak ortaya çıkarlar. Ancak enstalasyonun öncüleri olarak saydığımız bu eserlerin tersine birçok enstalasyon satılamaz.

3.2.1.2. Akım ve Sanatçılar

Yukarıda sözünü ettiğimiz ve formun önemini giderek azaltan ve sonuçta yok etmeye dek varıran sanatçılar, bu bölümde çeşitli akımlar içinde ele alınacaklardır. Bazı sanatçılar birden fazla akım içinde yer almışlardır. Akımlar, başlangıç tarihlerine göre kronolojik bir sıra izlemektedirler. Her akımın aşağı yukarı başladığı ve ortadan silinmeye yüz tuttuğu tarihler, içinde yapıtlar vermiş sanatçılar ve kısa bir tanımı verilmiştir. Burada amaçlanan, örnekleme yanında özellikle birbirinin yerine kullanılabilen kavramların kapsamını ve sınırlarını verebilmektir. Bunların başlangıç ve bitiş tarihleri ve içlerinde yer alan sanatçılar konusunda, bibliyografyada yer alan 'Art Speak' adlı kitaptan yararlanılmıştır.

3.2.1.2.1. Aksiyon/Aksiyonizm

Aksiyon, Yves Klein ve Piero Manzoni gibi sanatçıların galeri içinde ya da caddelerde sundukları canlı eserleri tanımlamakta kullanılan geniş bir kullanım alanı olan bir terimdir. 1960'larda Klein canlı 'firçalarla' -boyaya bulanmış ve tuval üstüne yatarak çıplak kadınlar- resimler yaptı. (Resim 4) Manzoni çeşitli kişileri canlı heykeller haline soktu. 1970'lerin başında Beuys, çokdisiplinli, gayri resmî bir şebeke olan Özgür Üniversite'yi yarattı ve bunu 'toplumsal heykel' olarak adlandırdı. Aksiyonizm ise daha sınırlı olarak, tematik olarak birbirine bağlı aksiyonları yaratan Viyanalı sanatçıları içine alır: Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler. Ruhun yapıcı değil yıkıcı yönlerini ele alan bu sanatçılar, yaratıyı yücelten Soyut Dışavurumculuk ve Art Informel'e karşı bir tepki niteliğindedir ve Beden Sanatı ve Performans Sanatı'nın öncülerindendir.

Avrupa'da, 1950'lerin sonunda başlayıp, 1970'lerin ortasına dek varlığını sürdüren aksiyonizme yönelen sanatçılar arasında en önemlileri Joseph Beuys (Almanya) (Resim 5, Resim 6); Yves Klein (Fransa); Piero Manzoni (İtalya) olmak üzere Günter Brus , Otto Mühl , Hermann Nitsch , Arnulf Rainer, Alfons Schiling ve Rudolf Schwarzkogler (Avusturya) sayılabilirler.

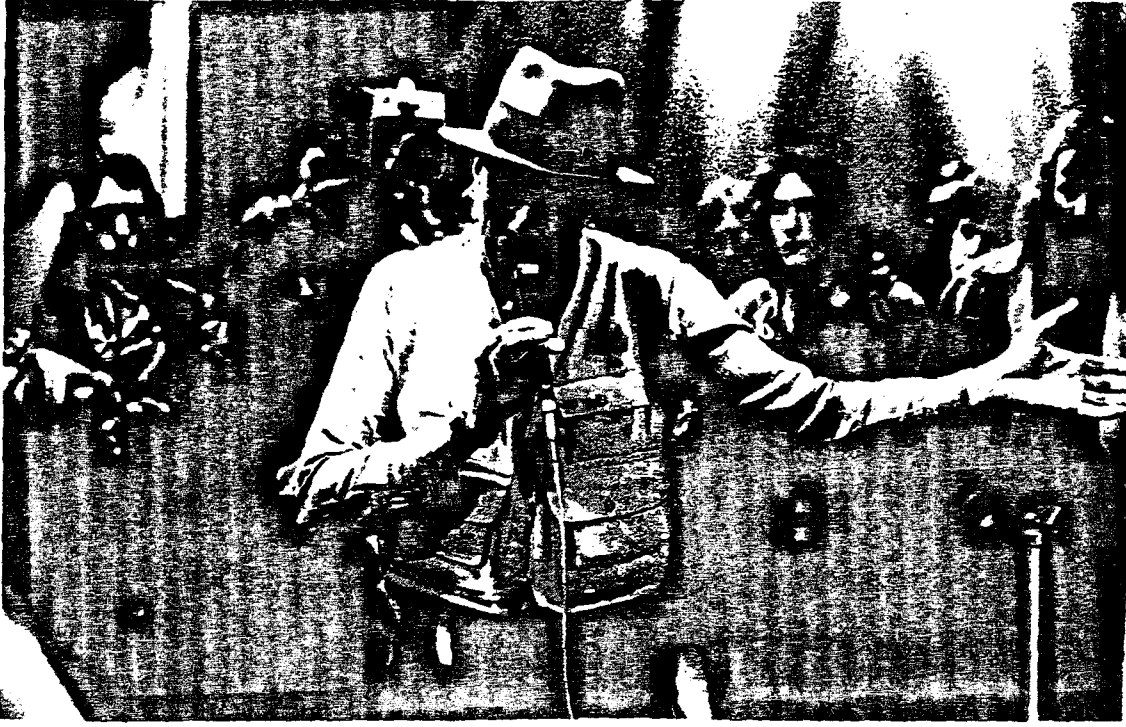
3.2.1.2.2. Fluxus

1960'larda, önce Almanya'dan başlayarak çok çabuk New York ve Kuzey Avrupa'nın büyük kentlerine yayılan Fluxus çevresinde ele alınabilecek faaliyetler Japonya ve Kaliforniya'ya da ulaşmışlardır. Bu anlayışa dönük yapıtlar veren sanatçılar arasında en önemlileri George Brecht (Almanya); Dick Higgins, George Maciunas (ABD) olmak üzere Joseph Beuys, Wolf Vostel (Almanya); Robert Filou, Ben Vautier (Fransa); Ken Friedman, Ray Johnson, Alison Knowles, Jackson MacLow, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik (Resim 7), Robert Watts, Lamonte Young (ABD); Daniel Spoerri (İsviçre) sayılabilirler.

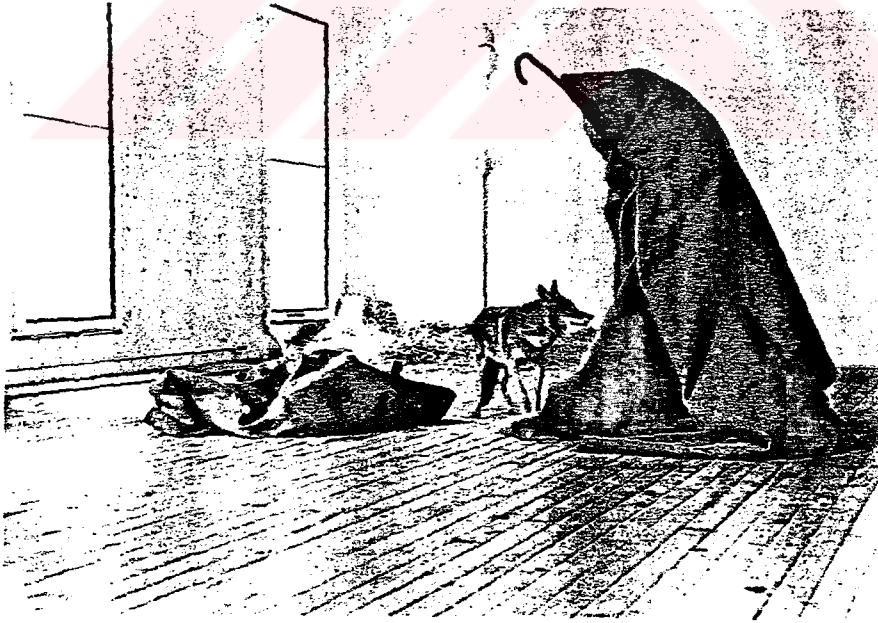
Fluxus terimi, ilk kez George Maciunas tarafından, New York'taki A/G Galerisi'nde 1961'de düzenlenen söyleşiler sırasında kullanılmıştır. Çeşitli dillerde *akış* ya da *değişim* anlamına gelen bu sözcük, bir uslûptan daha çok bir ruh



Resim 4
Yves Klein
"Resim Töreni"



Resim 5
Joseph Beuys
"7 Gösterilik Aksiyon"



Resim 6
Joseph Beuys
"Amerika'dan Hoşlanıyorum ve Amerika Benden Hoşlanıyor"



Resim 7
Nam June Paik
"TV Sutyenli Canlı Heykel"

durumunu ifade etmektedir. Fluxus sanatçıları için toplumsal amaçlar, estetik olanların önünde gelir. Sanatın ve hayatın burjuva rutinini rahatsız etmek isteyen bu sanatçılar, gerilla tiyatrosu, sokak gösterisi, elektronik müzik konserleri gibi faaliyetler içine girerler.

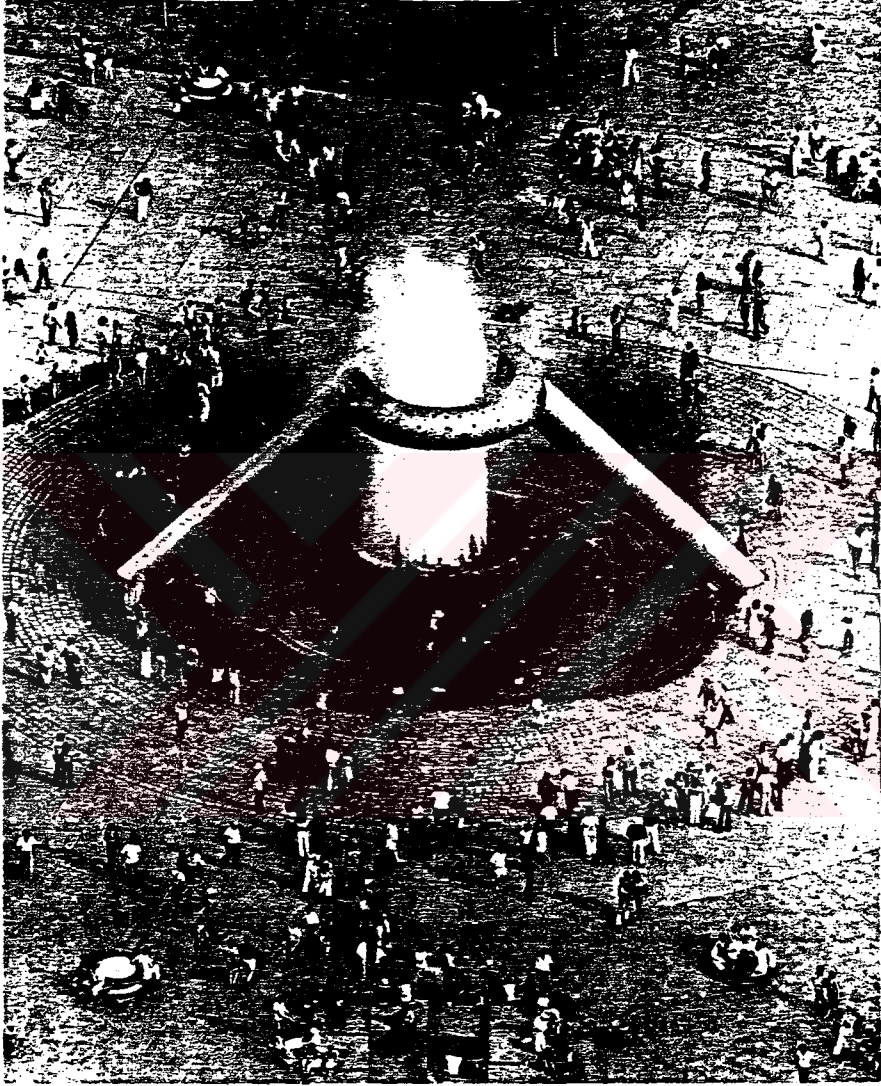
3.2.1.2.3. Kamu Sanatı (Public Art)

Adının açıkça gösterdiği gibi Kamu Sanatı, kamu için yapılan sanattır. Mağaralardaki resimlerden katedrallerdeki süslemelere dek ortak kullanım alanlarında yapılan bu sanat, modernizmle kesintiye uğramış ve resmin mimarîden ve çevre düzenlemelerinden bağımsız olarak yapılması, modernizmin bir özelliği olarak ortaya çıkmıştır. 1960'ların sonunda ABD'de hükûmetin kamusal alanlara yönelik sanat yapıtlarını desteklemesiyle yeniden gündeme gelmiş ve mimarî elemanların, kaldırım düzenlemelerinin de sanat içinde sayılabileceği yeniden gündeme gelmiştir.

1960'lardan başlayarak, özellikle ABD'de etkili olan bu akım içinde yapıtlarını gerçekleştirmiş sanatçılar arasında en önemlileri Siah Armajani, Scott Burton, Richard Haas, Robert Irwin, Isamu Nôguchi (Resim 8) olmak üzere Dennis Adams, Stephen Antonakos, Alice Aycock, Judy Baca, Mark di Suvero, Jackie Ferrara, R. M. Fischer, Dan Flavin, Richard Fleischner, Lloyd Hamrol, Michael Heizer, Doug Hollis, Nancy Holt, Valerie Jaudon, Luis Jiminez, Joyce Kozloff, Roy Lichtenstein, Mary Miss, Robert Morris, Max Neuhaus, Cleas Oldenburg, Albert Paley, Richard Serra, Tony Smith, Ned Smyth, alan Sonfist ve Athena Tacha sayılabilirler.

3.2.1.2.4. Toprak Sanatı

"Doğa içinde, denizde, dağ tepelerinde, çölde çalışan sanatçıların yapıtlarına Arazi Sanatı (Land Art), Toprak Sanatı (Earth Art) denmektedir. Doğanın büyük, geniş, açık alanlarına insanın katkısı, müdahalesi olarak nitelendirilebilir. Çevresel Sanat - Environmental Art'ın en geniş çaptaki uygulamalarıdır." (83) Bu çerçevedeki sanatçıların iki temel kaygısı bulunmaktadır: ilki, sanatın ticarileşmesine, satılamayan eserler yaratarak karşı çıkmak ve ikincisi, araziye dönerek şehirleşmeye



Resim 8
Isomu Noguchi
"Horace E. Dodge ve Oğlu İçin Anıtsal Çeşme"

karşı çıkmayı ve bazen de gezegenimize daha ruhanî bir yaklaşımı içeren çeşitli ekolojik faaliyetleri desteklemek.

Özellikle Kuzey Avrupa ve ABD'de yaygınlaşan bu sanat 1960'ların ortalarıyla 1970'ler boyunca en etkin olduğu dönemi yaşamıştır. En önemlileri Michael Heizer, Nancy Holt, Robert Smithson (Resim 9)) (ABD) olmak üzere, bu akım içinde yer almış sanatçılar arasında Alice Aycock, Christo, Walter de Maria, Ana Mendiata, Mary Miss, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Michael Singer, Alan Sonfist (ABD); Jan Dibbets (Hollanda); Hamish Fulton, Richard Long (Resim 10) (İngiltere) sayılabilirler.

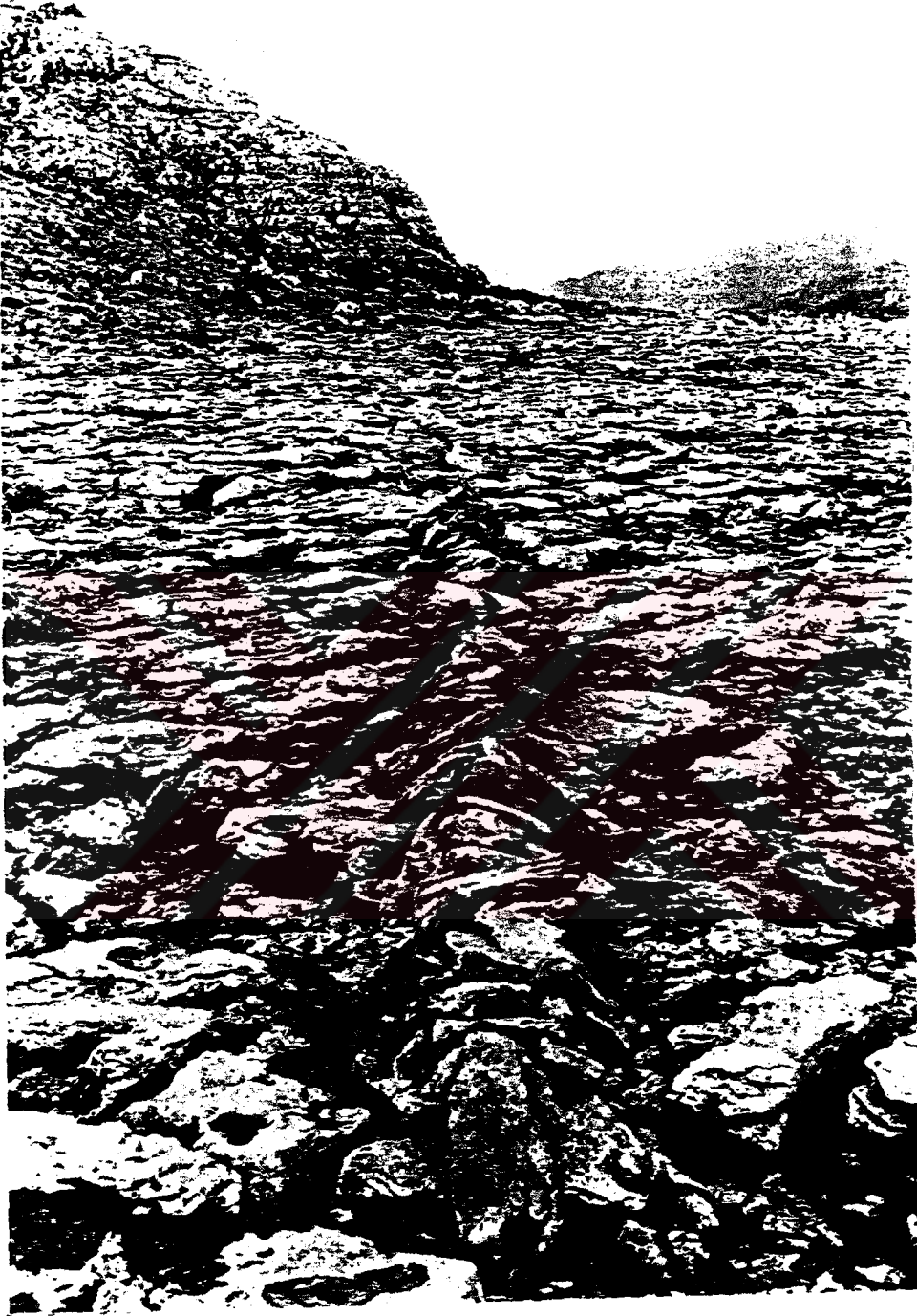
3.2.1.2.5. Kavramsal Sanat

Kavramsal Sanatta nesne değil, düşünce önemlidir. Kavramsal sanat taraftarları 1960'ların ticarî sanatına ve savaş sonrasının formalizmine karşı çıkmışlardır. Kavramsal Sanatın, sanatçının düşüncesini vurgulayışı, her türden faaliyet ya da düşünceyi resim ya da heykel forma girmeksizin potansiyel bir sanat eseri olarak değerlendirebilmeyi getirmiştir. Kavramsalılık kısa zamanda Performans Sanatı, Arazi Sanatı gibi bir çok nesnesiz sanatı birarada toplayan bir şemsiye haline gelmiştir.

Uluslararası alanda yaygınlık kazanan bu sanat, 1960'ların ortalarından 1970'lerin sonuna dek en etkili olduğu dönemi yaşamıştır. Bu akım çerçevesinde eserler veren sanatçılar arasında en önemlileri Joseph Cosuth (Resim 11) , Hans Haacke, Tom Marioni, Denis Oppenheim (Resim 12), Les Levine (ABD), Joseph Beuys (Almanya) (Resim 13) olmak üzere Marina Abramovic/Ulay (Hollanda); Ant Farm, John Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, James Lee Byars, John Cage, Terry Fox, Howard Fried, Dan Graham, Douglas Huebler, David Ireland, Allan Kaprow, On Kawara, Paul Kos, Suzanne Lacy, Barry Le Va, Jim Melchert, Robert Morris, Morgan O'Hara, Allen Ruppersberg, Bonnie Sherk, Richard Tuttle, Lawrence Weiner (ABD); Victor Burgin, Hamish Fulton, Richard Long (İngiltere); Iain Baxter, General Idea (Kanada); Daniel Buren (Resim 14) (Fransa); Hanne Darboven, Dieter Roth (Almanya); Richard Kriesche (Avusturya); Antoni Miralda, Antonio Muntadas (İspanya); Mike Parr, Imants Tillers (Avusturalya); Tarsua Yamamoto (Japonya) sayılabilirler.



Resim 9
Robert Smithson
"Spiral Dalgakıran"



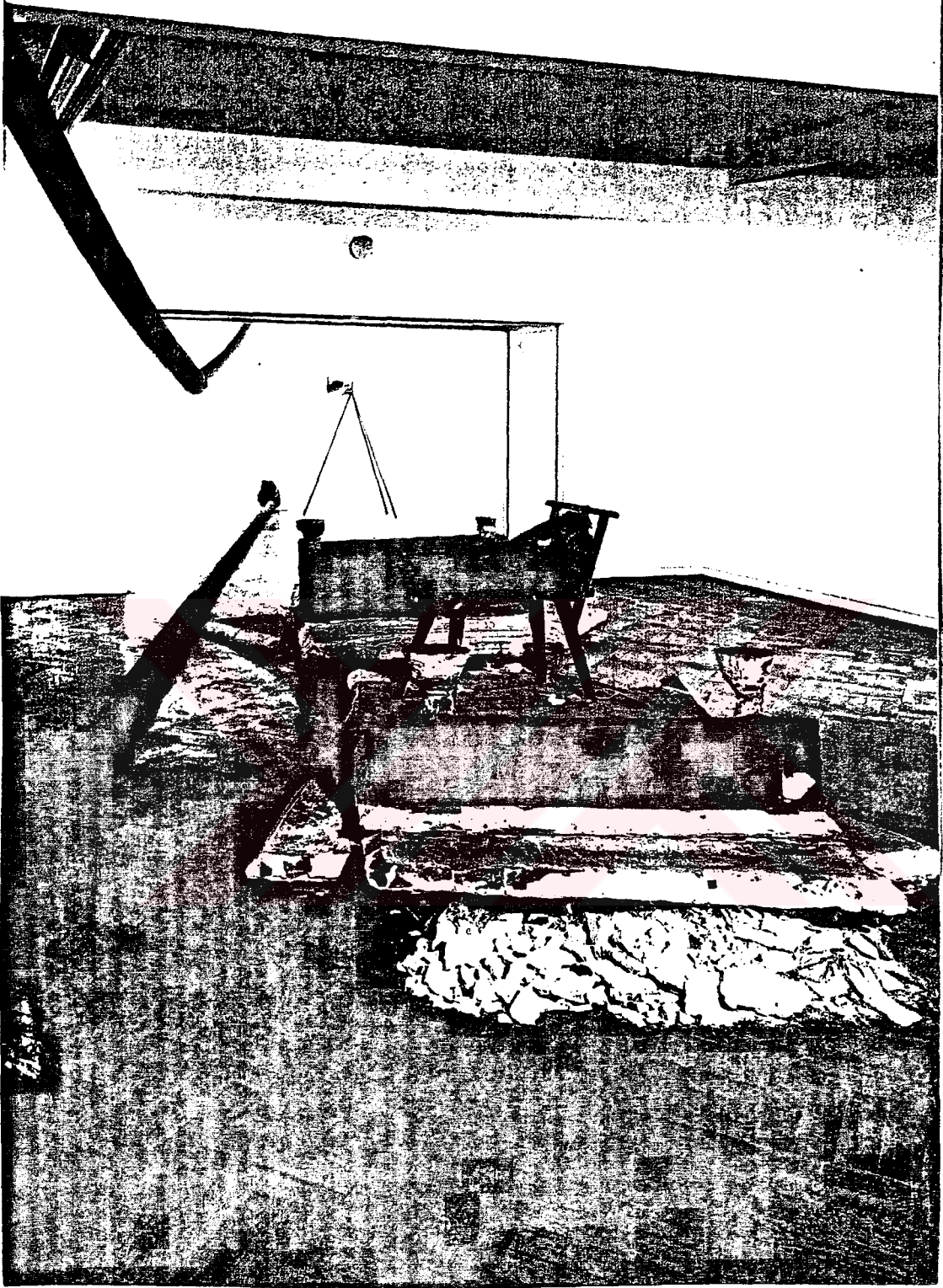
Resim 10
Richard Long
"İrlanda'da Bir Çizgi"



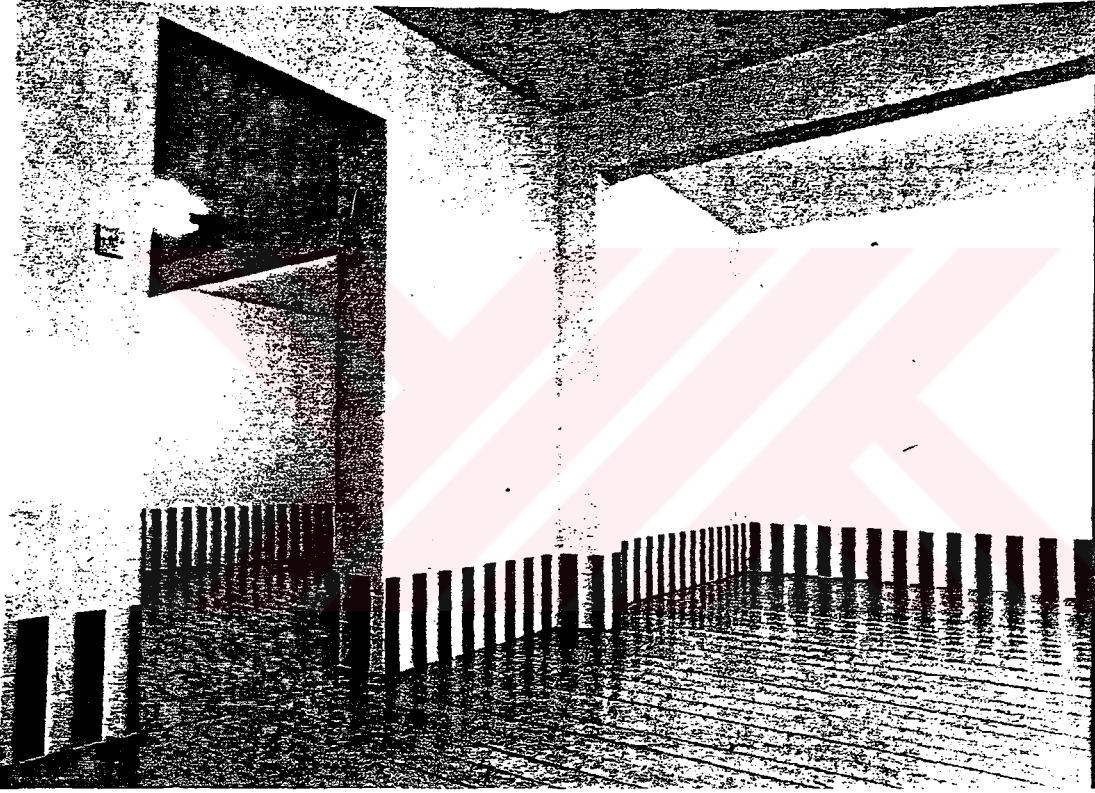
Resim 11
Joseph Kosuth
"Bir ve Üç Sandalye"



Resim 12
Denis Oppenheim
"Okuma Pozisyonu"



Resim 13
Joseph Beuys
"İç Gözlemci ile Son Mekan"



Resim 14
Daniel Buren
"İki Renkle Üç Düzlem Üstüne"

3.2.1.2.6. Süreç Sanatı (Process Art)

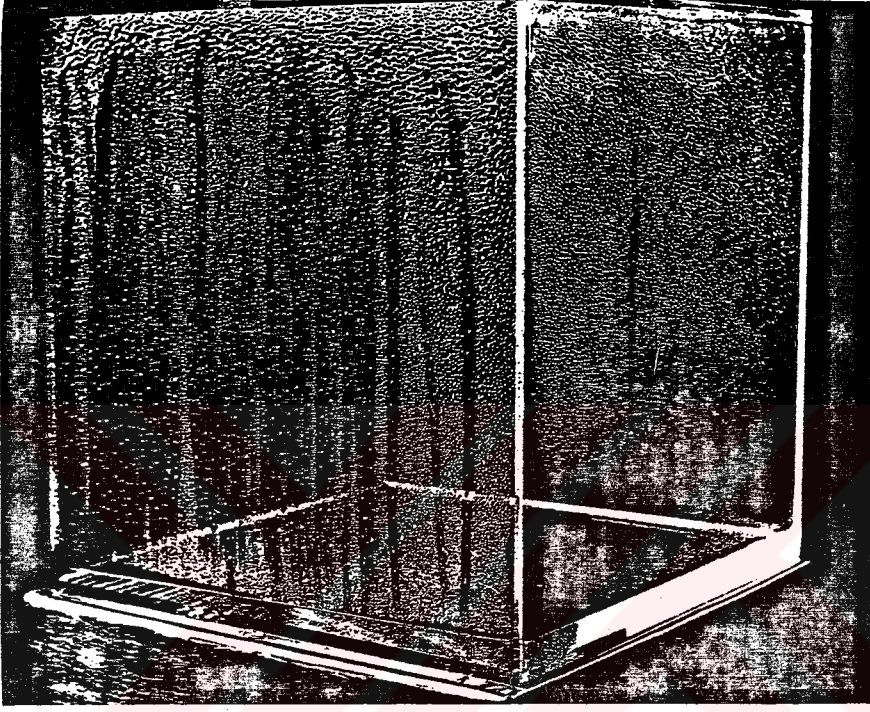
Süreç sanatında sanatçı bir süreci başlatır ve bu sürecinin sonuçlarını beklemesiyle yapıtını oluşturur. Örneğin Hans Haacke *hava kutularında* suyun, galerideki hava koşullarına göre buharlaşmasını gösterir. (Resim 15) Bu akım içinde de maddî değeri olmayan yapıtlar gerçekleştirme kaygısı bulunmaktadır.

1960'ların ortalarından 1970'lerin başına dek, ABD'de ve Batı Avrupa'da en etkili olduğu dönemi yaşayan bu sanat içinde en önemlileri Hans Haacke ve Eva Hesse (ABD) olmak üzere Lynda Benglis, Agnes Denes, Sam Gilliam, Robert Morris, Richard Serra, Keith Sonnier (ABD); Joseph Beuys (Almanya); Jannis Counellis (İtalya) sayılabilirler.

3.2.1.2.7. Beden Sanatı (Body Art)

Beden Sanatı, bedenin, tıpkı bir tuval, taş vb. gibi bizzat araç olarak kullanıldığı sanatın adıdır. Kavramsal Sanat'ın bir alt grubu ve Performans Sanatı'nın öncüsü sayılabilecek bu sanat, genellikle özel ya da halka açık performanslar şeklinde cereyan eder. Mazoşistik ve ruhî eğilimleri konu alan bu akım içinde yer alan Burden seyirciler önünde kendini vurmuş, Pane kendini jiletle kesmiş, Mendieta Ana Tanrıçaları hatırlatan silüetlerini yaratmıştır.

Amerika'da başlamak üzere Avrupa ve Avusturalya'da 1960'ların sonuyla 1970'ler boyunca gündemde kalan Beden Sanatı çerçevesinde yer almış sanatçılar arasında en önemlileri Vito Acconci, Chris Burden, Terry Fox, Ana Mendieta (ABD) olmak üzere Marina Abramovic/Ulay (Hollanda); Stuart Brisley, Gilbert and George (İngiltere); Rebecca Horn (Almanya); Barry Le Va, Tom Marioni, Linda Montano (Resim 16), Bruce Nauman, Dennis Oppenheim (ABD); Gina Pane (İtalya); Mike Parr (Avusturalya), Klaus Rinke (Almanya); Jill Scott, Stelarc (Avusturalya) sayılabilirler.



Resim 15
Hans Haacke
"Sıkıştırma Kübü"



Resim 16
Tom Marioni ve Linda Montano
"Kelepçe"

3.2.1.2.8. Işık ve Mekân Sanatı (Light-and-Space Art)

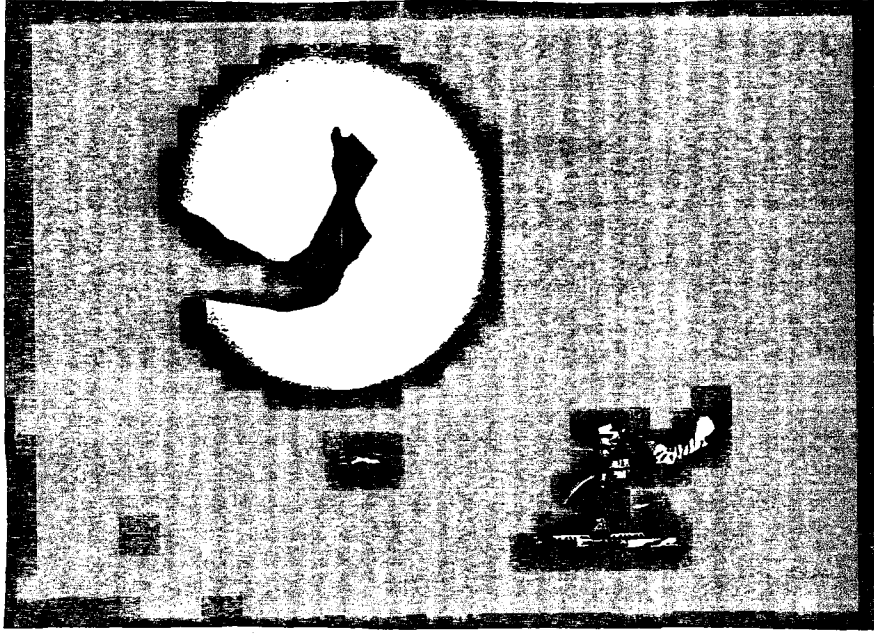
Sanat yapımında yeni malzemelerin kullanımı ve sanat nesnesinin maddiliğinden arındırılmasına dayanan bu sanat, adından anlaşılacağı gibi, kavramsal sanattaki düşüncelerin yerine duyusal algılamaları, ışığı ve mekânı öne alır.

Güney Kaliforniya'da 1960'ların sonundan 1970'lere dek etkin dönemini yaşayan bu sanat içinde, en önemlileri Robert Irwin ve James Turrell olmak üzere Michael Asher, Maria Nordman, Eric Orr ve Doug Wheeler gibi sanatçıları sayabiliriz.

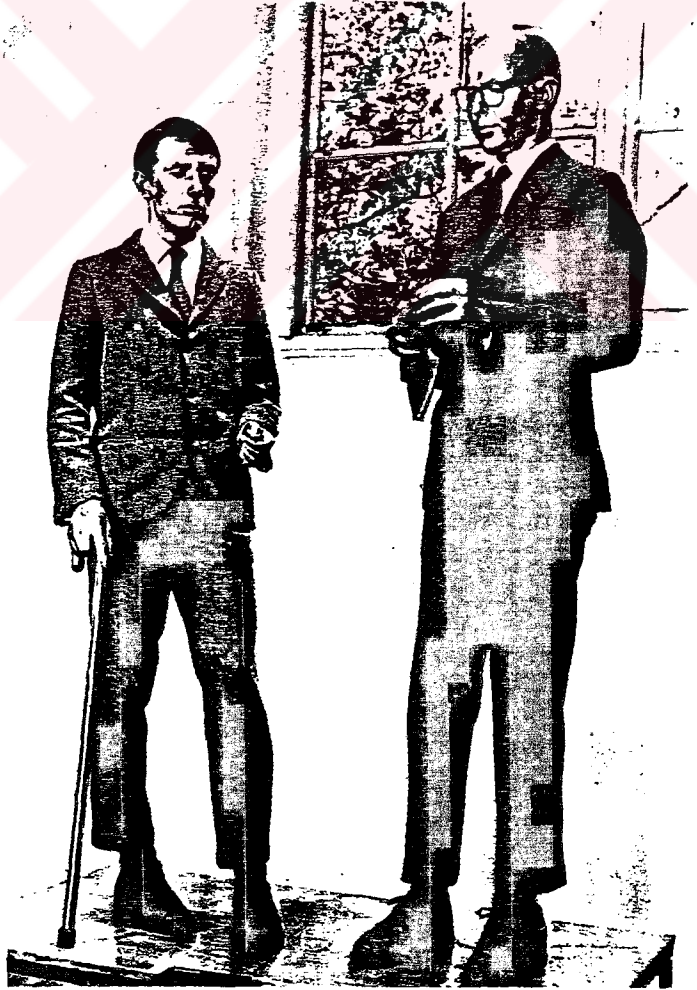
3.2.1.2.9. Performans Sanatı

Performans Sanatı, Beden Sanatı, Fluxus, Aksiyon gibi bir çok hareketi nitelemekte kullanılır ve seyirci topluluğu karşısında müzik, dans, şiir, tiyatro ve video gibi unsurları içine alan faaliyetler için en çok kullanılan terim olarak ortaya çıkar. 1970'lerin sonuna dek bu faaliyetleri gerçekleştiren sanatçılar, *performans* terimine tiyatroyu çağrıştırdığı için şiddetle karşı çıkarlar. Gerçekten de 1960'larda John Cage'in öncülük ettiği bu faaliyetler tamamen kavramsal nitelikte olup dans ve tiyatronun çok dışında yer alırlar. Galerilerde ya açık havada, bir kaç dakika ya da bir kaç günlük süreler içinde, genellikle tekrar edilmeyen Performans Sanatı çok çeşitli performansları içerir: 1969'da Gilbert ve George Londra caddelerinde kendilerini canlı heykeller olarak sunar ve robot gibi dururlar; 1972'de Acconci topluluk önünde mastürbasyon yapar; 1975'te Anderson buz patenleriyle, buz eriyinceye dek keman çalarak Bolonya sokaklarında dolaşır.

1960'ların sonundan bu yana varlığını sürdüren Performans Sanatı çerçevesinde, en önemlileri Vito Acconci, Laurie Anderson (Resim 17), Chris Burden, Meredith Monk ve Robert Wilson (ABD) olmak üzere Eleanor Antin, Bob and Bob, Eric Bogosian, Nancy Buchanan, Scott Burton, Theresa Hak Kyung Cha, Ping Chong, George Coates, Colette, Papo Colo, Paul Cotton, Ethyl Eichelberger, Karen Finley, Terry Fox, Guillermo-Gómez-Peña, Joan Jonas, Leslie Labowitz, Suzanne Lacy, Tom Marioni, Tim Miller, Linda Montano, Rachel Rosenthal, Carolee Schneemann, the Waitresses (ABD); Anna Banana, General Idea (Kanada); Stuart Brisley, Gilbert and George (Resim 18), Nice Style - the World's First Pose Band



Resim 17
Laurie Anderson
"Birleşik Devletler Bölüm II"



Resim 18
Gilbert and George
"Şarkı Söyleyen Heykel"

(İngiltere); Jan Fabre (Belçika); Rebecca Horn, Ulrike Rosenbach (Almanya); Mike Parr, Stelarc (Avusturalya); Gina Pane (İtalya) gibi sanatçıların ve grupların yapıtlarını örnek olarak verebiliriz.

3.2.1.2.10 Ses Sanatı (Sound Art)

Ses Sanatı, görsel sanat yaptıklarını savunarak özellikle sestten oluşan yapıtlar veren sanatçıların sanatını tarif etmekte kullanılır. Diğer bir deyişle bu akım, kavramsal sanatın müzik ağırlıklı yapıtlarını nitelemektedir.

1970'lerde en etkin olduğu dönemi yaşayan bu akım içinde en önemlileri Terry Fox, Doug Hollis, Max Neuhaus (ABD) olmak üzere Laurie Anderson, Chris Apology, Connie Beckley, Charles ve Mary Buchner, Paul Earls, Brian Eno, Paul Kos, Alvin Lucier, Tom Marioni, Bruce Nauman, Pauline Oliveiros, Dennis Oppenheim, Nam June Paik, Yoshi Wada (ABD); Rosland Bandt (Avusturalya); Phil Dadson (Yeni Zelanda); Wen-ying Tsai (Çin) gibi sanatçılar çeşitli yapıtlarıyla yer almışlardır.

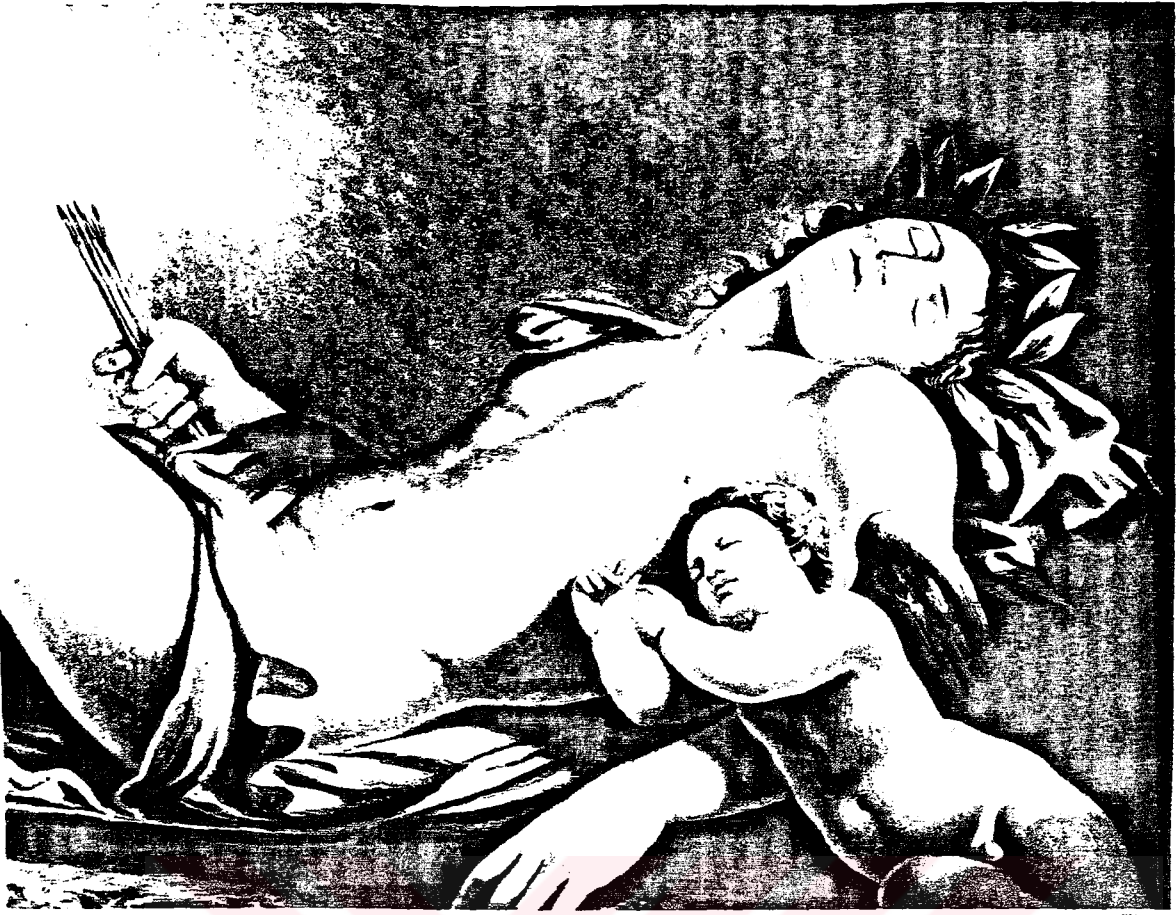
3.2.2. Postmodern Resimde Forma Dönüş

Postmodernist anlayış, özgün olan formun artık yaratılamayacağı, sanatçının artık yoktan var edemeyeceği varsayımlarıyla bir yandan formu tümüyle ortadan kaldırmaya dek giderken, diğer taraftan, aynı varsayımlardan yola çıkarak, modernizmin tümüyle yasakladığı, resmin tarihsel değerlerine, özellikle de formun münhasırlığına zarar getirmemesi için modernizmin reddettiği figüre dönüşü savunur. Hiçliğe varılan noktada, yeni form, özne sanatçı anlatısının çöktüğü noktada, formu ortadan kaldırmanın yanında bir seçenek daha vardır: geçmişteki formun parçalarıyla oynamak, yeni bir şey yaratılamıyorsa eskilere ironik tarzda yaklaşmak. Baudrillard'ın deyişiyle parçalarla oynamak... Böylece, figür uzun bir aradan sonra resimde baş köşeye yeniden oturtulur; resme ait tarihsel, antikiteden başlayarak belirlenmiş değerler yeniden ölçüt alınmaya başlanır; nizamaya uyulur; öyküleme, alegori yıllar içinden çıkar. Bazı yazarlara göre, bu *auteur* olarak sanatçının geri dönüşünü, modernist tahakkümün sonunu gösterir. Daniel Bell geleneksel olana geri dönüşün modernizmin hastalıklarını iyileştirdiği kanısındadır.

değerlerin başından beri pek de sağlam olmadıkları muğlak, ironik bir tarzda hissettirilir. Eski formlar bütünlüklerini korumazlar, resme deforme edilerek, içleri boşaltılarak dahil olurlar. Vakar (dignity) içindeki insan figürü tıpkı Rönesans'taki gibi sağlam gözüktür; ama biraz daha yakından bakıldığında dengenin nasıl sallantıda olduğunu görürüz. Figüre, mitolojiye, nizama dönen sanatçılardan biri olan Mariani, *E' Vietato Redutare gli Dei* (Tanrılardan Şüphe Etmek Yasaktır) (Resim 19) adlı eserinde buna böyle bir ironiyi, hem resmi için seçtiği adla, hem de klasik pozda yatan tanrı ressamın fırçalarını "başka bir şeyin olması beklenen yere" (84) yerleştirmesiyle gerçekleştirir.

Tarihe, resmin klasik değerlerine dönüş sürecinin ilk önemli ismi, Chirico olmuştur. (Resim 20) Kroker, (85) Nietzsche'nin dünyasına girebilen Chirico'nun, *par excellence* postmodern olduğunu savunur. Sanatçının, özellikle *Landscape Painter* (Manzara Ressamı) resmini ele alan yazar, bu resim için şunları öne sürer: "bu ürün, doğaya ilişkin temsili teori üstüne parlak bir hicivdir (kodlanmış, dolayısıyla da tuvalde hapsedilmiş manzara) ve ölü imler imparatorluğumuz içine hapsedilmiş (liğimizin) tümüyle trajik bir tasviridir. Chirico, modern deneyim içinde işleyen *referans yanılmasının* diseksiyonunu gerçekleştirir. Sanatçının resimleri, klasik iktidar, hakikat, tarih ve doğa kavramlarının nihai referans olarak aniden yok olmaları sonucunda Batı deneyiminde ortaya çıkan kesintiyi ve toplumun bir imler geometrisi içindeki postmodern dönüşümünü, eleştirel vizyonun uzlaşmacılıktan uzak yaklaşımıyla gösterirler. *Landscape Painter*, içinde doğanın, (pastoral manzaranın ölü imge-sistemiyle temsil edilmiş) karşıtı (mankenin geometrik, dolayısıyla da tümüyle mekânsallaştırılmış im-dünyası) içinden gelip geçtiği, özdeşliğin mantığı içinde, sınırda yer alırlar." (86) De Chirico, postmodern tarzda tarihe dönüşünde acıklı bir ironi içindedir: görkemli meydanlar, mimarî ürünler, heykeller hiçliğe yuvarlanmış, nostaljik bir kayba işaret etmektedirler. Chirico'nun ardından, tamamen farklı bir yaklaşımla da olsa Pop Art da hiçliği vurgulayarak figüre döner; aşağı sayılan sanatı içine alır; kitsch diye aşağılananı kendine dahil eder; üstün konumdaki formla bu şekilde alay eder.

Foster, resimde tarihe dönüşün, özellikle de Pop Art'ın, postmodernizmin ikinci biçimi olan "yeni muhafazakâr postmodernizm" olduğunu savunmaktadır. Yazara göre bu postmodernizm, "yeni ve eski biçimler ve stillerin (kullanılmış eşyaların da) yeniden kullanıldığı ve değerlendirildiği bir eklektik tarihsicilikle belirlenir...



Resim 19
Carlo Maria Mariani
"Tanrılardan Şüphe Etmek Yasaktır"



Resim 20
Giorgio De Chirico
"Manzara Ressamı"

Sanattaki bu biçim, genel geçer resmi, kitschvarî tarihsîci referansların kullanımıyla uygun hale getirmeye eğilimlidir; klasik olarak çoğunlukla pop olarak, sanat-tarihsel olan kitsch olarak geri döner." (87) Foster bu postmodernizmin, modernizme ciddî bir eleştiri getirmediğini, sanılanın aksine popülist olmadığını ve dönüşümlü olarak göndermelerinde seçkinci ve klişeleriyle manipüle edici olduğunu savunur.

Sanatta klasisizme dönüş 1910'ların sonunda ve 1920'lerde de Picasso, Braque, Severini ve Carra'nın klasik motifleri kullanışlarıyla ve resimde vakar arayışlarıyla gündemdeydi. Geleneğe dönen ilk postmodern sanatçı olarak sözünü ettiğimiz Giorgio de Chirico, Balthus ve Henry Moore gibi sanatçılar da bir yönüyle klasik sayılabilecek bir duyarlığa sahiplerdi. Pop Art ise uzunca bir süredir soyut resmin hâkim olduğu resim sahnesinde figüre geri dönüşün en geniş çaplı örneğini oluşturmuştur. 1970'lerde ve özellikle 1980'lerde figüre, tarihsel temalara ve geleneksel resmin kurallarına dönüşle, sanatçının hümanist geleneği yeniden gündeme getirdiği savunulmuştur. Ancak, yukarıda sözünü ettiğimiz gibi bu dönüş tarihe ironiyle yaklaşmakta, tarihsel stilleri pastişleştirmektedir. Jameson'un *duyguların sönməsi* olarak tarif ettiği gibi, tarihe donuk, güvensiz bir biçimde yaklaşılr. Önceden bir duygu durumuna karşılık gelmiş olan üslup artık anlamsızlığı ifade etmekte kullanılır. Formların ve malzemenin tarihselliği, bunların rastgele kullanımıyla *tarihsizlike* dönüşür. 19uncu yüzyılın modern dünyasındaki eklektik tarihe dönüşte romantik bir kaçışla endüstri öncesinin formlarına dönme isteği vardır. Yeniden ele alınan formun bütünlüğü bozulmaz, bu forma ironiyle yaklaşılmaz. Postmodernizmde ise tarih nesneleşmiştir. Danel Bell'in düşündüğünün aksine postmodernizm, modernimin hastalıklarını düzeltmemekte ama modernizmin iyileştirme umudunu zımnî olarak taşıdığı hastalıkların iyileştirilemezliğini kabul etmektedir. Bu kabul, Baudrillard'ın öne sürdüğü gibi açık, dürüst bir durum olarak ortaya çıkar ve toplumu olduğu gibi anlatır.

Doğal olarak, tarihe dönüş özgünlüğe sırtını çevirmektir. Baudrillard da artık özgün olanı yaratmanın mümkün olmadığı bir toplumda yaşadığımızı belirtir. Postmdern resimde gerçekten daha gerçek sahtelerin yaratımı özellikle hiperrealizmle doruğa ulaşır.

3.2.2.1. Pop Art

Pop Art, kentsel ve gündelik yaşantıları resme dahil eden ve kitle iletişim araçlarına açık olan bir akımdır. İlk Pop yapıtı olarak Richard Hamilton'un 1956 tarihli *What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?* (Günümüzün Evini Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Çekici Kılan Nedir) (Resim 21) adlı yapıtı gösterilir.

1950'lerin sonundan 1960'ların sonuna dek özellikle İngiltere ve ABD'de en güçlü dönemini yaşayan bu akım içinde en önemlileri Richard Hamilton (İngiltere); Roy Lichtenstein (Resim 22), Claes Oldenburg (Resim 23), Andy Warhol (ABD) (Resim 24) olmak üzere David Hockney (Resim 25), Ron Kitaj (Resim 26), Eduardo Paolozzi (İngiltere); Robert Arneson, Jim Dine (Resim 27), Oyvind Fahlström, Robert Indiana, Mel Ramos, James Rosenquist (Resim 28), Ed Ruscha, Wayne Thiebaud, Tom Wesselman (ABD) (Resim 29); Sigmar Polke (Almanya) gibi sanatçılar yer alırlar.

3.2.2.2. Foto-Realizm

Hiper-Realizm olarak da adlandırılan Foto-Realizm içinde fotoğrafın gerçekliğine çok yaklaşan yapıtlar verilmiştir. Ele alınan konuların gündelik hayattan oluşu ve resim yüzeyinin derin olmayışı gibi özelliklerle Pop Art anlayışına uygun düşen bu sanatta gerçekle sahtenin birbirine karışmışlığı ve sanatçının üslubunun ironisi çok belirgin olarak ortaya çıkar.

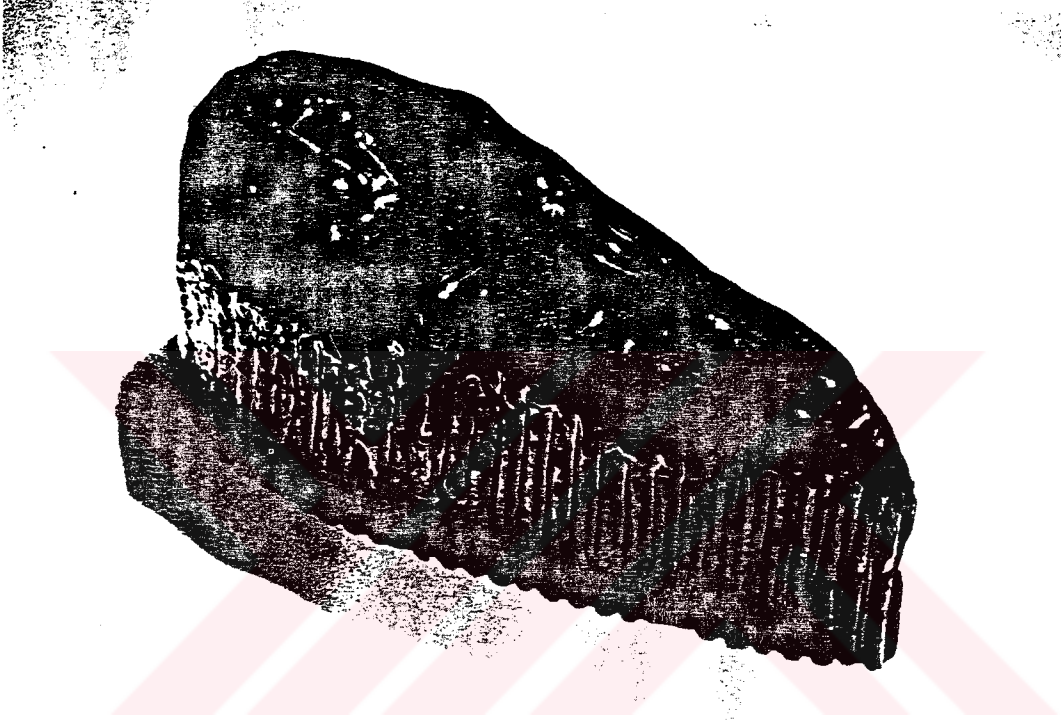
1960'ların sonundan 1970'lere dek, özellikle ABD'de en güçlü olduğu dönemi yaşayan bu akım içinde, en önemlileri Robert Bechtle, Chuck Close, Richard Estes (Resim 30) Malcolm Morley (Resim 31) olmak üzere John Clem Clarke, Robert Cottingham, Rackstraw Downes, Don Eddy, Janet Fish, Audrey Flack, Ralph Goings (Resim 32), Richard McLean ve Claudio Bravo (Şili) gibi sanatçılar yer almışlardır.



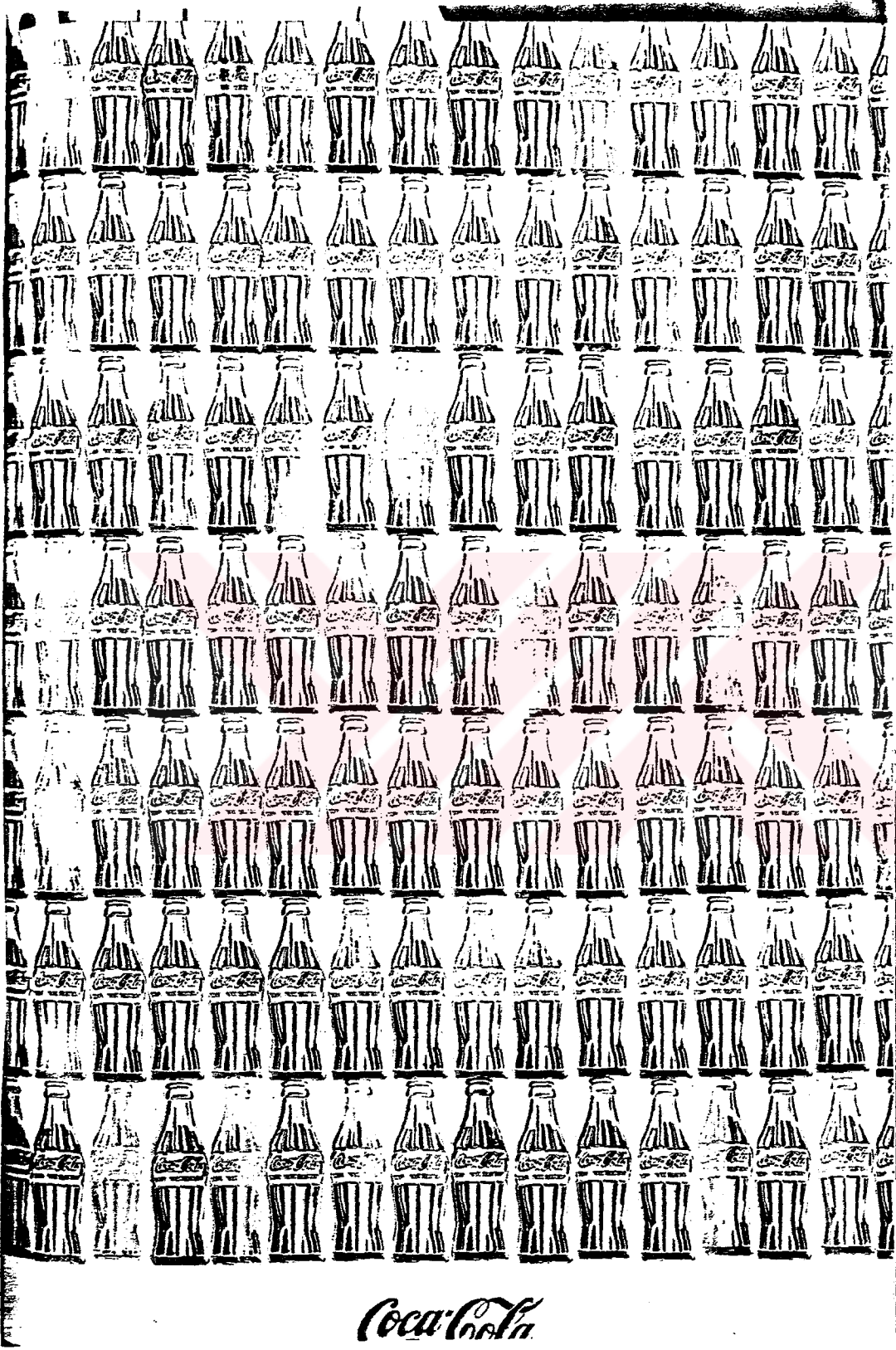
Resim 21
Richard Hamilton
"Günümüzün Evini Bu Kadar Farklı
Bu Kadar Çekici Kılan Nedir?"



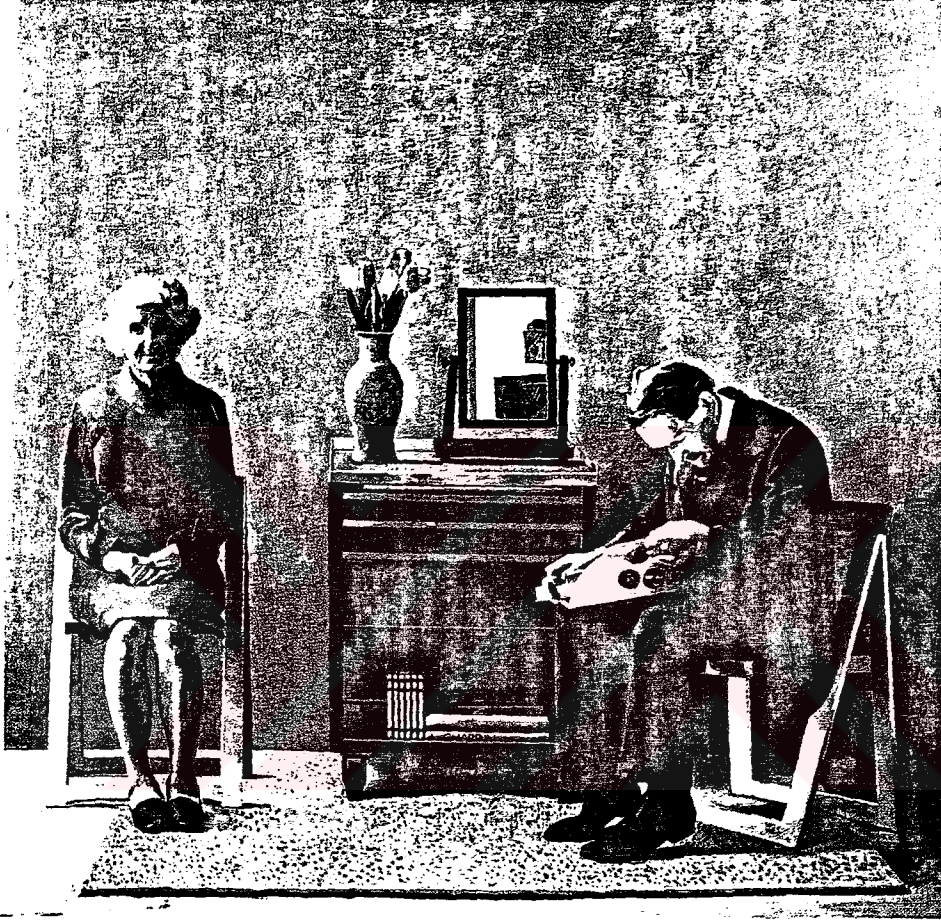
Resim 22
Roy Lichtenstein
"Umutsuz"



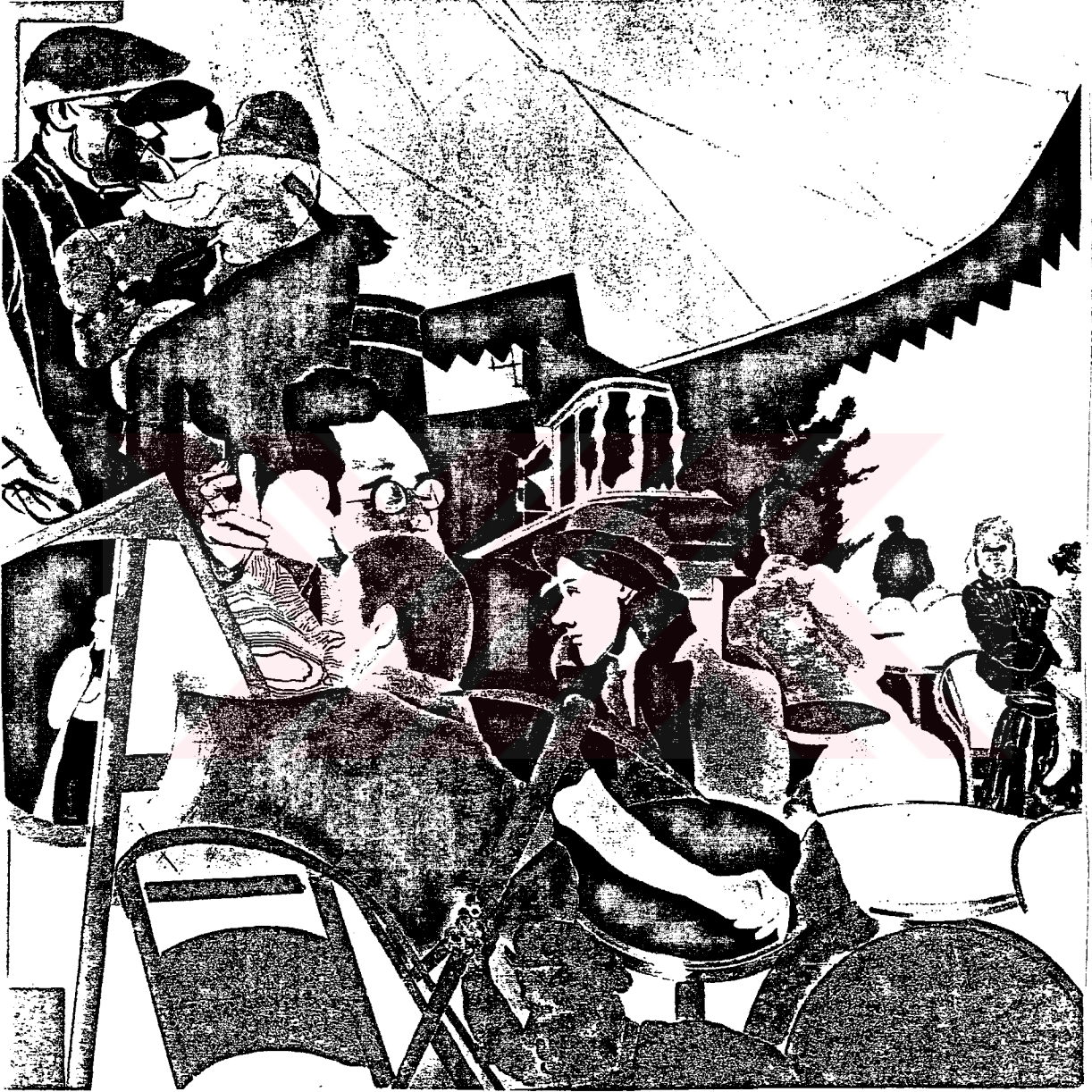
Resim 23
Claes Oldenburg
"Dev Çikolata İçin Etüd"



Resim 24
Andy Warhol
"Yeşil Coca Cola Şişeleri"



Resim 25
David Hockney
"Annem ve Babam"



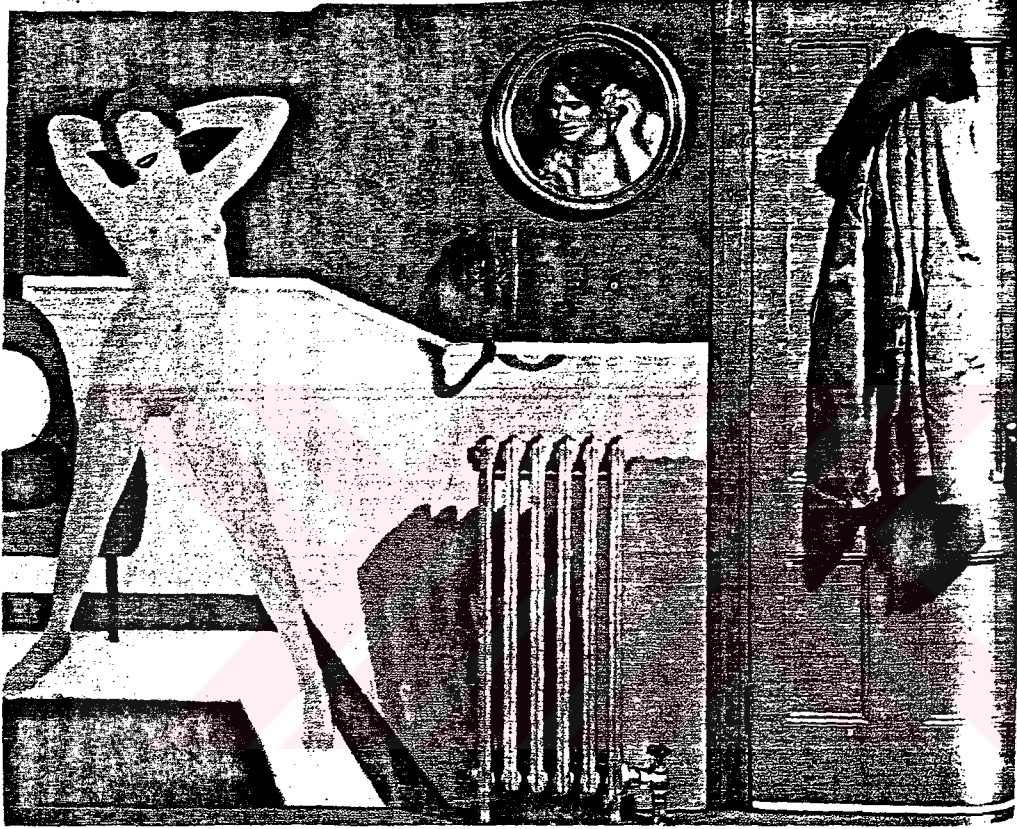
Resim 26
Ron Kitaj
"Sonbahar: Walter Benjamin'den"



Resim 27
Jim Dine
"Sanatçının Çift Kırmızı Kendi Portresi"



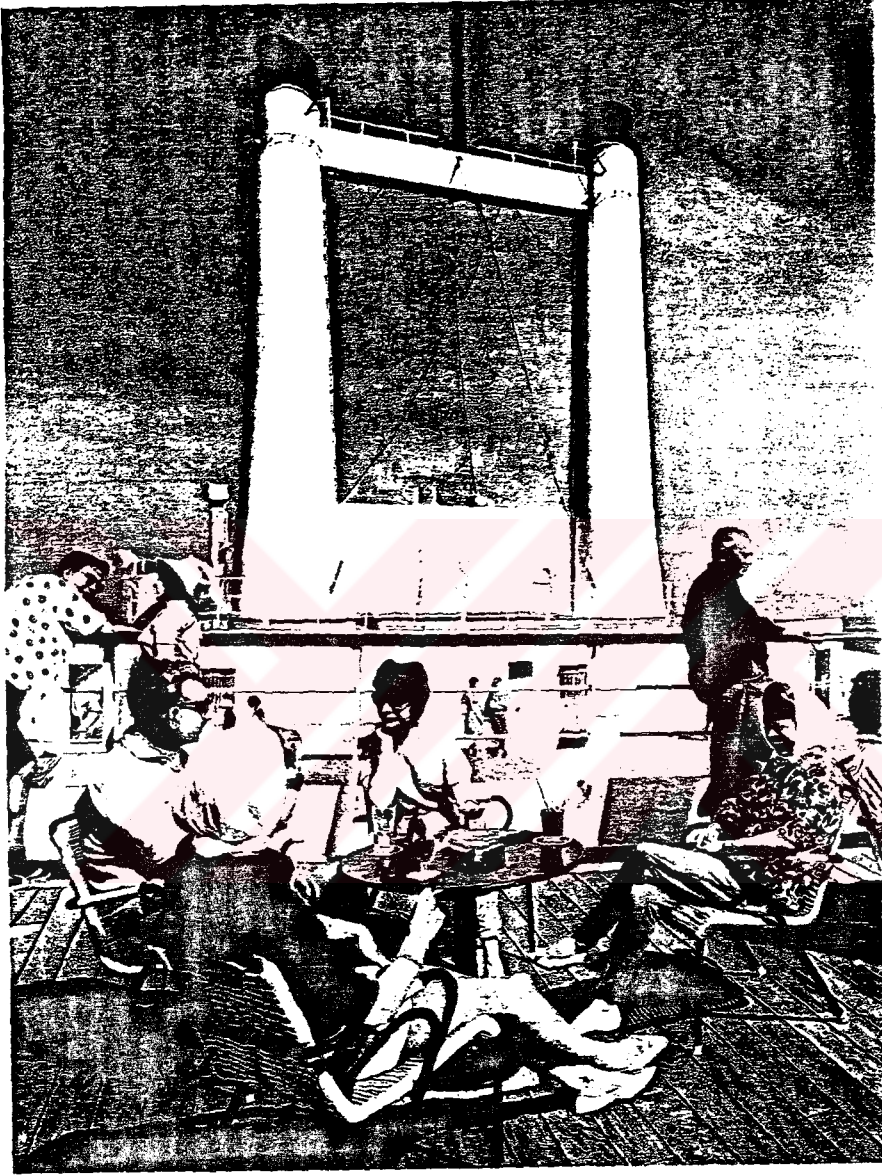
Resim 28
James Rosenquist
"F 111"



Resim 29
Tom Wesselman
"Büyük Amerika: Çıplak No.44"



Resim 30
Richard Estes
"ALITALIA"



Resim 31
Malcolm Morley
"Güverte"



Resim 32
Ralph Goings
"Hava Akımı"

3.2.2.3. Bad Painting

Marcia Tucker'in 1978'de New York Yeni Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde düzenlediği sergiden ismini alan bu akım, zaman zaman isteyerek kaba unsurlar taşıyan, öykülemeyi kullanan resimleri niteler. *Kötü (bad)* sıfatı, yüksek modernizmin o dönemde *iyi* resim olarak nitelediği soyut resme karşı olmayı belirtmek için kullanılmıştır.

Bu akım, 1970'lerde ABD'de gündemdedir. En önemlileri Joan Brown, Neil Jenney (Resim 33) olmak üzere James Albertson, Robert Colescott, Cply, Charles Garabedian, Judith Linhares, Earl Staley gibi sanatçılar bu akım çerçevesinde yapıtlar vermişlerdir.

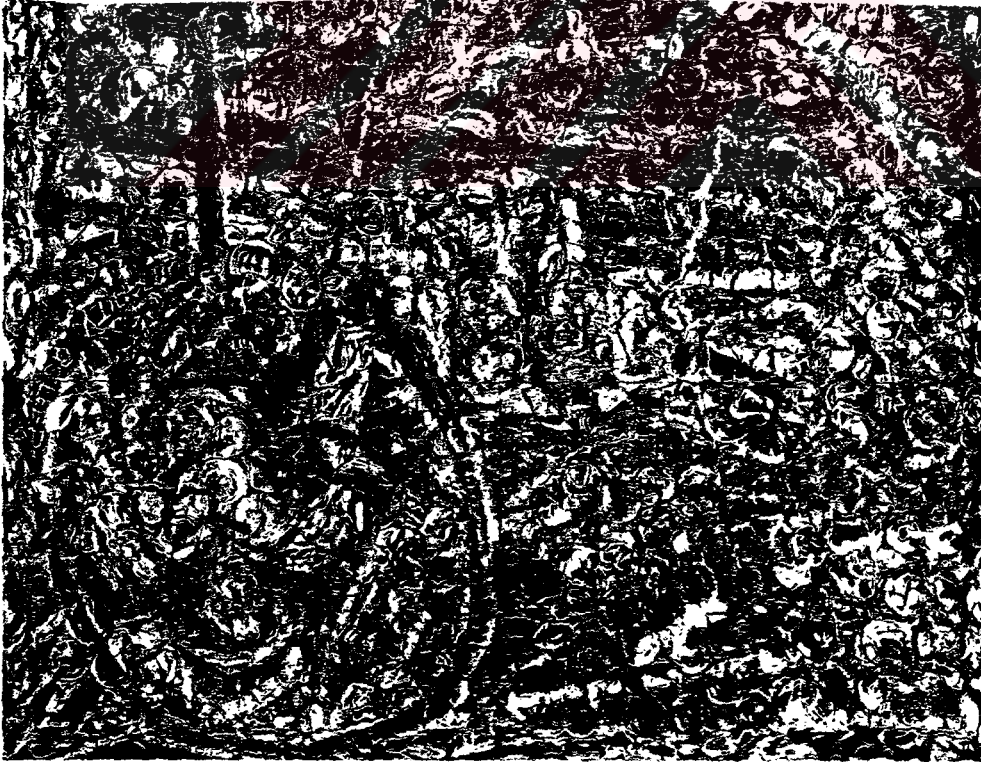
3.2.2.4. Yeni Dışavurumculuk

1980'lerden başlayarak yeni alman ve italyan sanatının nitelemekte kullanılan bu terim, çok geniş bir kullanım alanına sahip olmuş ve bu sıfatla anılan birçok sanatçının karşı çıkmasına karşın, hem modernizmin tarihe göndermede bulunma yasağına hem de kavramsal sanata tepki göstererek figüratif anlayışa geri dönüşü belirten genel bir kavram olmuştur. Yeni dışavurumcu sanat, modernizmin tabularını yıkarak tarihsel referanslarla yüklü, şiddetli duyguları açığa çıkaran bir üslup olarak ortaya çıkmaktadır. En ünlü temsilcilerinden biri olan Schnabel'in Amerikalı olmasına karşın bu akım, postmodernist anlayış içinde ABD'ye karşı Avrupa eksenininin başarısını gösterir.

1970'lerin sonundan 1980'lerin ortalarına dek en etkili olduğu dönemi yaşayan bu akım içinde, en önemlileri Jonathan Borofsky, Robert Morris, Julian Schnabel (ABD) (Resim 34); Francesco Clemente (İtalya); Jörg Immendorff, Anselm Kiefer (Almanya) (Resim 35) olmak üzere Luiz Cruz Azaceta, Jean-Michel Basquiat, Robert Colescott, Sue Coe, Eric Fischl, Nancy Graves, Oliver Jackson, Roberto Juarez, Robert Longo, Malcolm Morley, Ed Paschke, David Salle, Earl Staley (ABD); Georg Baselitz (Resim 36), Rainer Fetting, Marcus Lupertz, Helmut Middendorf, A. R. Penck (Resim 37), Salome (Almanya); Sandro Chia, Mimmo Paladino (İtalya); Chema Cobo, José María Sicilia (İspanya); Enzo Cucchi (İtalya);



Resim 33
Neil Jenney
"Boyamak Boyanmış"



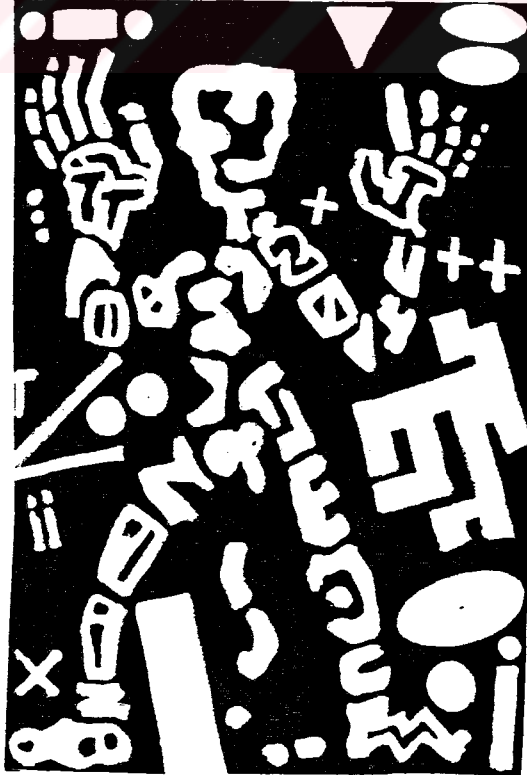
Resim 34
Julian Schnabel
"Uyuyan İnsanlık"



Resim 35
Amnselm Kiefer
"İsimsiz"



Resim 36
Georg Baselitz
"Olmo II'li Kızlar"



Resim 37
A. R. Penck
"T3 (R)"

Per Kirkeby (Danimarka); Gérard Garouste (Fransa) (Resim 38); Cristopher LeBrun (İngiltere); Mike Parr (Avusturalya) sayılabilirler.

3.2.2.4. Transavangarde

Yeni Dışavurumculuk'un italyan kanadını niteleyen bu akım, özellikle 1970'lerin sonuyla 1980'lerin ortalarında gündemde kalmıştır. Bu akım çerçevesindeki sanatçılar içinde Sandro Chia (Resim 39), Francesco Clemente (Resim 40), Enzo Gucci, Nicola De Maria, Mimmo Paladino (Resim 41), Reno Salvadori sayılabilir.

3.2.3. Postmodern Resimde Ötekinin Sanatı

Öteki, geleneksel olarak ekonomik ve siyasal iktidarın dışında kalmış olanları, azınlıkları nitelemekte kullanılan bir kavramdır. Kadınlar, zenciler, etnik gruplar, Batı'ya karşı Üçüncü Dünya'nın sanatı, eşcinseller ötekilerdir. "Bu terimin kökeni zaman zaman fransız teorisyen Simone de Beauvoir'ın, 1949'da yazılmış varoluşçulukla dolu feminizmin öncüsü *İkinci Cins* (Le Deuxième Sexe) adlı kitabına dek götürülür." (88)

Burada sözünü ettiğimiz *Öteki*, Lacan'ın teorisine göre anne ve kendimizi onun aracılığıyla sosyalleştirdiğimiz varlık değildir; bir başka özne olmasına karşın nesneymişçesine algılanandır; iktidar sahibi olanların iktidar dışında kalanları, doğal bir hiyerarşik düzen içindeymişçesine ikinci sınıf olarak görmeleridir. Öteki olmaya itirazlar, 1970'lerden başlayarak en güçlü olarak feministler tarafından dile getirilmeye başlanır. 1960'ların sonuna dek kadın sanatçılar, cinsel kimliklerini vurgulamayarak sanat içinde yerr almaktaydılar. Sanatın ve sanat tarihinin ideolojik olarak nötr değil ama tıpkı toplumun kendisi gibi erkek egemenliği altında seyrettiği ve kurumsallaşmış bir seksizm barındırdığı düşüncesi 1970'lerle yaygınlaşır. 1969'dan başlayarak feminist sanat eserleri yaratılmaya başlanır. Aynı yıl New York'da WAR (*Women Artists in Revolution* - Devrim İçindeki Kadın Sanatçılar) oluşturulur ve Fresno'daki California State Üniversitesi'nde Judy Chicago tarafından yönetilen Feminist Art Program başlar. Galeriler (A.I.R., SoHo 20, the Women's Building, Womenspace); yayınlar (*Women and Art*, *Feminist Art Journal*, *Heresies*); sergiler (*Womenhouse*, *Womenpower*) dahil olmak üzere çeşitli



Resim 38
Gérard Garouste
"Klasik Orion-Yerli Orion"



Resim 39
Sandro Chia
"Oğlun Oğlu"



Resim 40
Francesco Clemente
"İsimsiz"



Resim 41
Mimmo Paladino
"Hep Akşam Oluyor"

feminist etkinlikler New York, Los Angeles, San Fransisco ve Londra'da giderek artar.

1970'ler boyunca Lucy Lippard ve Moira Roth gibi eleştirmenler feminist sanatın sözcüleri olmuşlardır. Feminist sanatçılar, modernizmin reddettiği öykülemeyi, otobiyografiyi, dekorasyonu, zanaatı eserlerine dahil ederek, yalnızca anlayış olarak değil biçim olarak da postmodernizmi benimsemişlerdir. Yukarıdaki bölümlerde birçok farklı akım içinde adı geçen bu sanatçıların adları, postmodernist resim içinde belirleyici konumlarının Feminist Sanat içinde yer almaları olduğu düşünüldüğü için aşağıda, akım ve sanatçılar ele alırken bir kez daha sayılacaktır.

Öte yandan, ilk kez 1969 ve 1970'lerde 98 Green Street, Apple ve 112 Green Street'in açılmalarıyla ortaya çıkan alternatif mekânlar, müzeler, ticarî galeriler, sanatçı kooperatiflerine alternatif olarak, bağımsız ve kâr amacı gütmeyen kuruluşlar olarak kendilerini gösterirler. Bu kuruluşlar feminizm ve etnik farklılığı, kadın sanatçıların ve Asya, Afrika ve Latin kökenli sanatçıların eserlerine geniş yer ayırarak savunurlar. Alternatif mekânlar, 1970'ler boyunca Amerika, Kanada ve daha az olarak da Batı Avrupa'nın belli başlı şehirlerinde ortaya çıkarlar. (Kanada'da paralel galeriler olarak adlandırılmışlardır). Kavramsal sanat da bu galerilerde yerini bulur. 1980'lerde ise bu kuruluşlar çeşitlenecek ve müzeler, dernekler gibi kurumlardan yardım da alarak çok genişleyeceklerdir.

1980'lerin ortalarından başlayarak ötekinin sanatına duyulan ilgi daha da yaygınlaşır. "Kültür tarihçisi Edward Said bu kavramı, batılı sanatçıların on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllardaki Asyalı ve Afrikalıları tasvirlerinde, bu kişilere Avrupalıları tasvir ederken var olan psikolojik çeşitlilik ve insaniliği atfetmediklerini gösterdiği *Oryantalizm* üstüne yaptığı araştırmalarında çok yerinde kullanmıştır." (89) Ötekinin sanatı üzerine önemli bir faaliyet olan, eleştirmen Kate Linker'in 1984'te New York Çağdaş Sanatın Yeni Müzesi için düzenlediği gezici sergi *Difference: On Representation and Sexuality* (Farklılık: Temsil ve Cinsellik Üstüne) hem filmlerde hem de görsel sanatlarda cinsiyet ve cinselliğin sosyal yapısını ele almıştır.

1980'lerin sonundaysa Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'de öteki, sanatta sık sık ele alınan bir tema olmuştur. Bu kez, kadınlardan daha çok, bu yıllarda Amerika ve Avrupa'ya akan renkleri, milliyetleri farklı insanların yarattığı yeni kültürel

karışıklık ve buna karşı yapılan ırkçı saldırılar dolayısıyla beyaz ya da Batılı olmayanların ötekiliği tema olarak alınmıştır. Ulusal sınırları rahatlıkla geçen bilgi aktarımı da bunu hızlandırmıştır. Böylece, kapitalizm boyunca, ilkel ya da egzotik olarak ikinci sınıf görülen Batı dışından kaynaklanan sanat eserlerinin kendileri olarak sanat içinde yer almaları talep edilmiştir. 1989'da Georges Pompidou'da yer alan *Les Magiciens de la Terre* (Dünyadaki Sihirbazlar) adlı sergide hem Batılı ünlü sanatçıların hem de Üçüncü Dünya'nın tanınmayan sanatçıların eserlerine yer verilmiştir.

Amerika içinde de New York'un başat konumuna karşı Los Angeles, San Fransisco ve Chicago'da çeşitli resim ekolleri (*Bay Area Figurative Style*, *Chicago Imagism*, *Los Angeles "Look"*) kurulması yoluna gidilmiş ve bu yolla çeşitli sanatçılar, marjinal sayılmalarına itirazlarını dile getirmişlerdir.

Öteki'nin sanatının gündeme gelmesinin modernist resim anlayışını değiştiren iki temel sonucu olmuştur. Bunlardan ilki, resimde merkezleşmenin ortadan kalkarak Batı egemenliğinin sarsılması iken ikincisi de modernizm içinde sanat dışında tutulan zanaatların da sanat olarak kabulüdür.

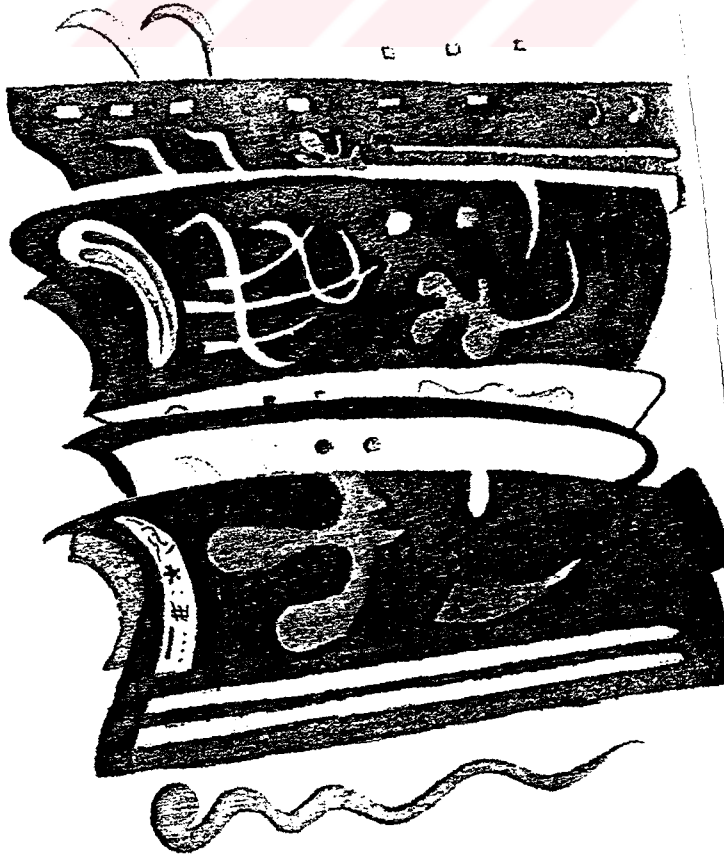
3.2.3.1. Feminist Sanat

Postmodernizm içinde kadın ressamların büyük bir kısmının feminizmi vurgulayarak resme siyasal bir işlev yüklemeleri gündeme gelmiştir. Ama bu sanatçılar, feminist tavırlarını farklı akımlar içinde ortaya koymuşlardır; diğer bir deyişle feminist sanatın özgül biçimleri yoktur. Örneğin, gerçekliğe kadın gözüyle ve erkek tarihini değiştirmek üzere bakan bu sanatçılardan biri olan Susan Rothenberg (Resim 42) Bad Painting akımına yakın biçimsel yaklaşımı içinde kadın olduğunu vurgular. Sherrie Levine, kendine mal etmeyi kullanarak (Resim 43) kadın duyarlığını sergiler.

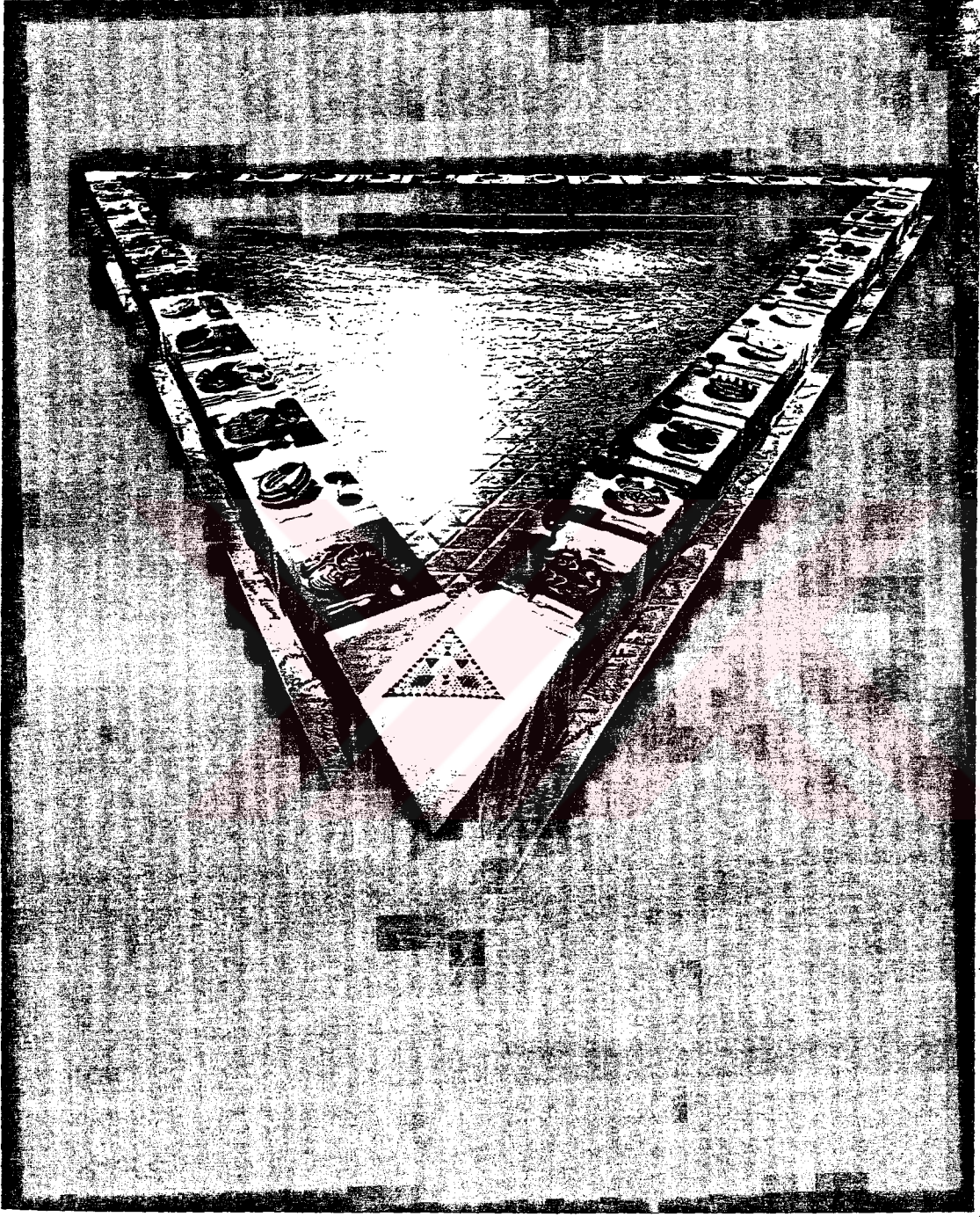
Özellikle İngiltere ve ABD'de 1960'ların sonunda ortaya çıkan Feminist Sanat akımı içinde yer alan sanatçılar ve gruplar arasında en önemlileri Judy Chicago (Resim 44), Suzanne Lacy, Miriam Schapiro, May Stevens (ABD); Mary Kelly (İngiltere) olmak üzere Eleonor Antin, Judith Barry, Lynda Benglis, Judie Dater, Mary Beth Edelson, Feminist Art Workers, Karen Finley, Harmony Hammond,



Resim 42
Susan Rothenberg
"Dilenci"



Resim 43
Sherrie Levine
"İsimsiz: Vasily Kandinky'den"



Resim 44
Judy Chicago
"Akşam Yemeği Partisi"

Lynn Hirshman, Joan Jonas, Silvia Kolbowski, Barbara Kruger, Leslie Labowitz, Sherrie Levine, Ana Mendiata, Meredith Monk, Linda Montano, Anne Nogle, Donna Lee

Phillips, Yvonne Rainer, Martha Rosler, Faith Ringgold, Carolee Schneeman, Cindy Sherman, Barbara Smith, Nancy Spero, Hannah Wilke (ABD); Helen Chadwick, Rose English, Sylvia Ziranek (İngiltere); Rebecca Horn, Ulrike Rosenbach, Rosemarie Trockel (Almanya) sayılabilirler.

3.2.3.2. New York Merkezli Sanata Karşı Çıkan Akımlar

3.2.3.2.1. Bay Area Figüratif Uslûbu (Bay Area Figurative Style)

New York'ta gündemde olan Soyut Dışavurumculuğa karşı çıkan bu akım içinde figüre ve manzara resmine geri dönüş gerçekleştirilmiştir.

1940'ların sonundan 1960'ların ortalarına dek gündemde kalan bu akım içinde en önemlileri Elmer Bischoff, Richard Diebenkorn, David Park olmak üzere Joan Brown (Resim 45), Frank Lobdell, Manuel Neri, Nathan Oliveira, Paul Wonner gibi San Francisco'lu sanatçılar yer alır.

3.2.3.2.2. Chicago Imagism

Gerçeküstücülük ve dışavurumculuktan etkilenen ve gene New York merkezli sanata karşı çıkan bu akım içinde naif bir uslûpta çalışılmış ve genellikle cinsellik ve şiddeti konu alınmıştır.

1950 ortalarından başlayarak 1970'lere dek gündemde kalan bu akım içinde en önemlileri Leon Golub, H.C. Westerman olmak üzere Roger Brown, Ellen Lanyon, June Leaf, Gladys Nilsson, James Nutt, Ed Paschke, Seymour Rosofsky gibi Chicago'lu sanatçılar yer almışlardır.

3.2.3.2.3. Los Angeles Look

Soyutlamalarıyla minimalist karakterde olmasına karşın bu akım, bölgeselliğini vurgulamasıyla postmodernist bir tavır içinde de olmuştur.



Resim 45
Joan Brown
"Lolita"

1960'ların ikinci yarısında gündemde olan bu akım içinde en önemlileri Larry Bell, Robert Irwin, Craig Kauffman, John McCracken olmak üzere Peter Alexander, Billy

Al Bengston, Joe Goode, Kenneth Price, De Wain Valentine gibi Los Angeles'li sanatçılar yer almaktadır.

3.2.3.2.4. Funk Sanat

Funk terimi, bir müzik terimi olan *funky*den gelir ve Kuzey Kaliforniya'daki çeşitli görsel sanatçıları nitelemek için kullanılır. Grubun 1967 yılındaki sergisine bu adın verilmesiyle de terim resmîleşir. Dolaysız, mizahî, biraz bayağı olmayı tercih eden funk sanatçıları, bulunmuş nesneleri kullanarak heykelle resim arasındaki sınırları kaldırır ve yüksek modernizmin ciddiliğine saldırırlar.

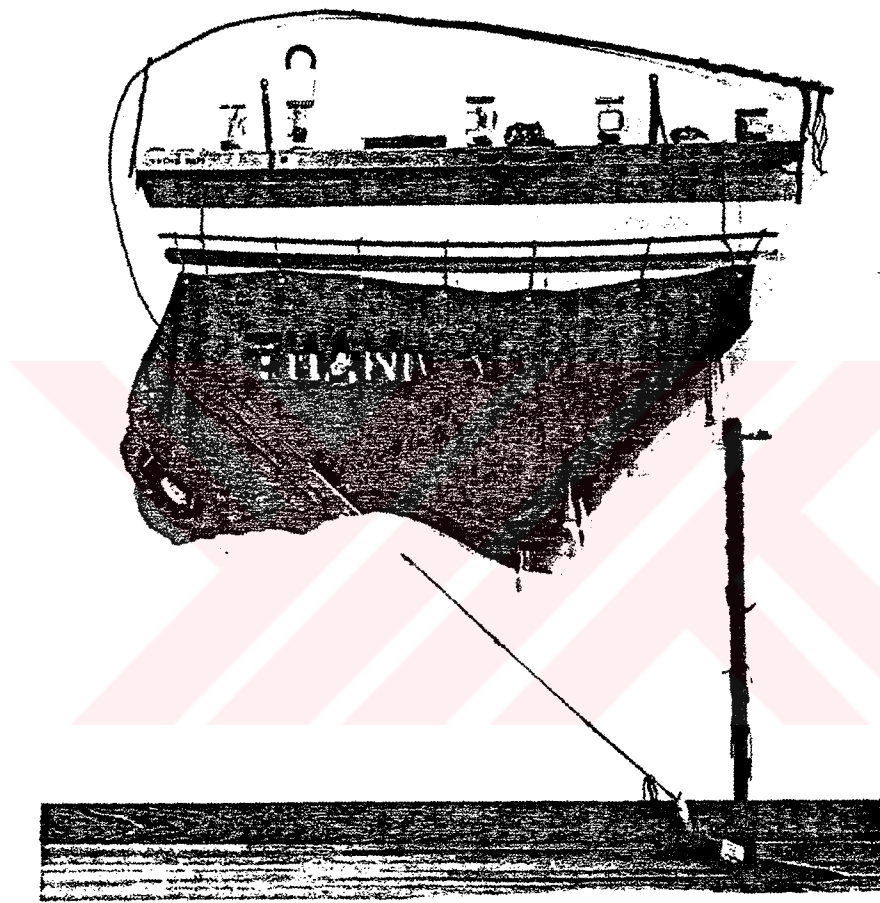
Coğrafi açıdan San Fransisco çevresiyle sınırlı olan, 1960'ların ortalarından 1970'lerin ortalarına dek en etkili dönemini yaşayan Funk Sanat içinde en önemlileri Roy de Forest, Robert Hudson, William Willey (Resim 46) olmak üzere Robert Arneson, Clayton Bailey, Bruce Conner (Resim 47), Mel Henderson, Richard Shaw gibi sanatçılar sayılabilirler.

3.2.3.3. Kabul Gören Sanat Yapıtının Sınırlarını Genişleten Akımlar

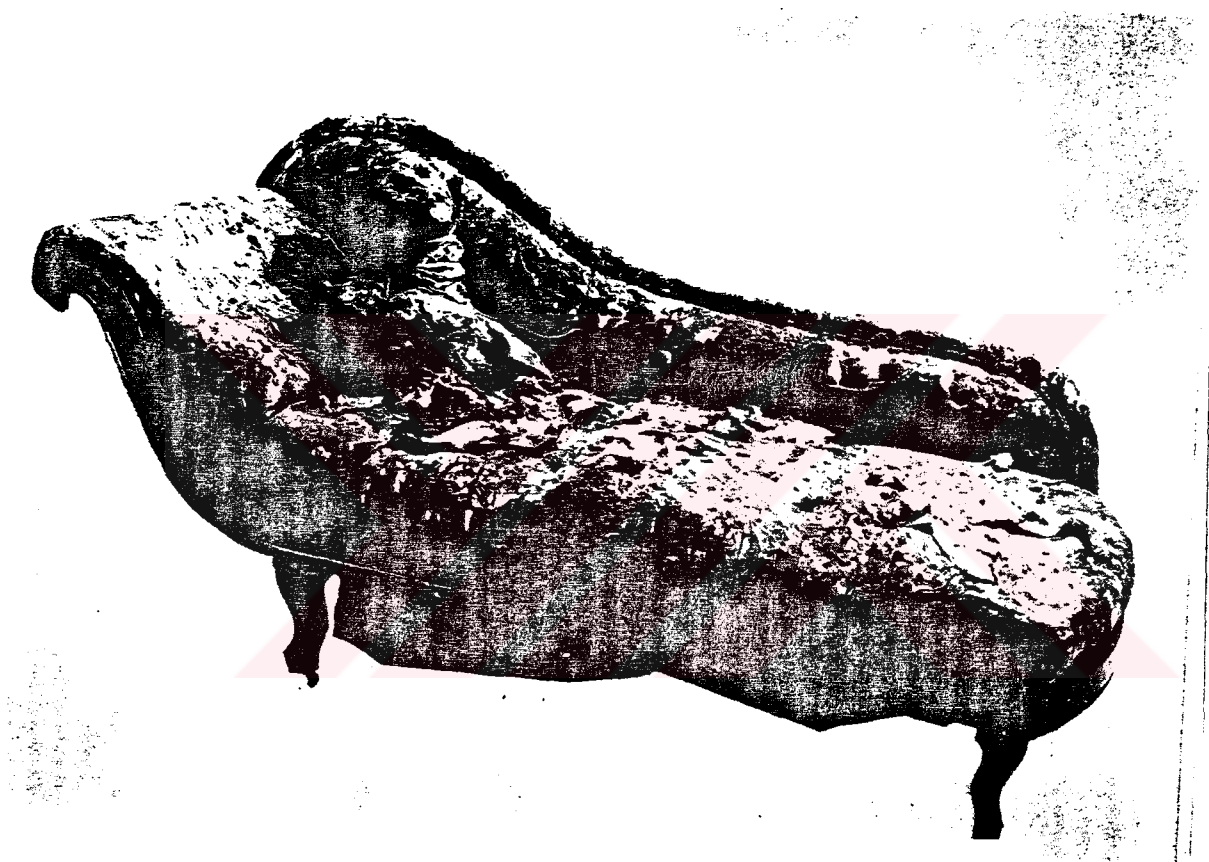
3.2.3.3.1. Sanat Olarak Zanaat (Crafts-As-Art)

Kil, seramik, cam gibi maddelerden kullanıma yönelik nesneleri, kullanım için değil sanat yapıtı olarak sergilenmek üzere gerçekleştiren bu akım içindeki sanatçılar, zanaatın da sanat statüsünde sayılmasını talep etmekteydiler.

Özellikle ABD'de 1970'lerde ortaya çıkan bu akımda en önemlileri Rudy Autio, Dale Chihuly, Sam Maloof, Peter Voulkos olmak üzere Wendell Castle, Dan Dailey, Marvin Lipofsky, Nance O'Banion, Albert Paley, Claire Zeisler gibi sanatçılar yer almaktadır.



Resim 46
William Willey
"Teşekkürler Hide"



Resim 47
Bruce Conner
"Kanape"

3.3.3.3.2. Pattern ve Dekorasyon

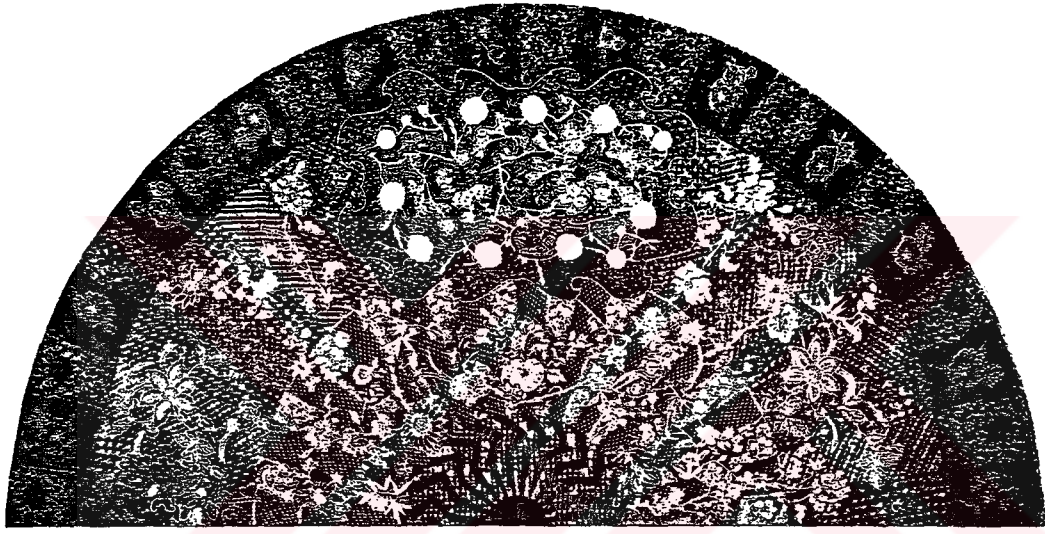
Modern sanatta, dekoratif olanın sanat olarak kabulü söz konusu değildir; özellikle geç modernizmde üstün formun amacı, tamamen dekorasyondan uzaklaşmak olmuştur. Bu yaklaşıma karşı çıkarak, Doğu Sanatlarından ve Bizans'tan olduğu kadar modernizm öncesi batı kaynaklı sanatlardan da esinlenen bir grup sanatçı, halı, kumaş, mozaik desenlerinden yola çıkarak 1970 ortalarında sanat piyasasına çıkmışlardır. Bu sanatçılar, 1974'te Robert Zakanitch'in New York'taki stüdyosunda, düşüncelerini çeşitli konferanslarla yaymaya çalışmışlar ve özellikle de dekorasyonun anlamını tartışmışlardır. Bu akım içinde büyük boyutlu yağlıboya resimler, kumaş üstüne çalışmaların yanında işlevsel nesneler ve enstalasyonlar da gerçekleştirilmiştir.

Amerika Birleşik Devletleri'nde 1970'lerin ortalarından 1980'lerin başına dek etkili olan bu akım içinde, en önemlileri Robert Kushner, Kim MacConnel, Miriam Scharpio (Resim 48) olmak üzere Brad Davis, Tina Girouard, Valerie Jaudon, Joyce Kozloff, Rodney Ripps, Ned Smyth ve Robert Zakanitch, Jean-Michel Basquiat gibi sanatçılar sayılabilir.

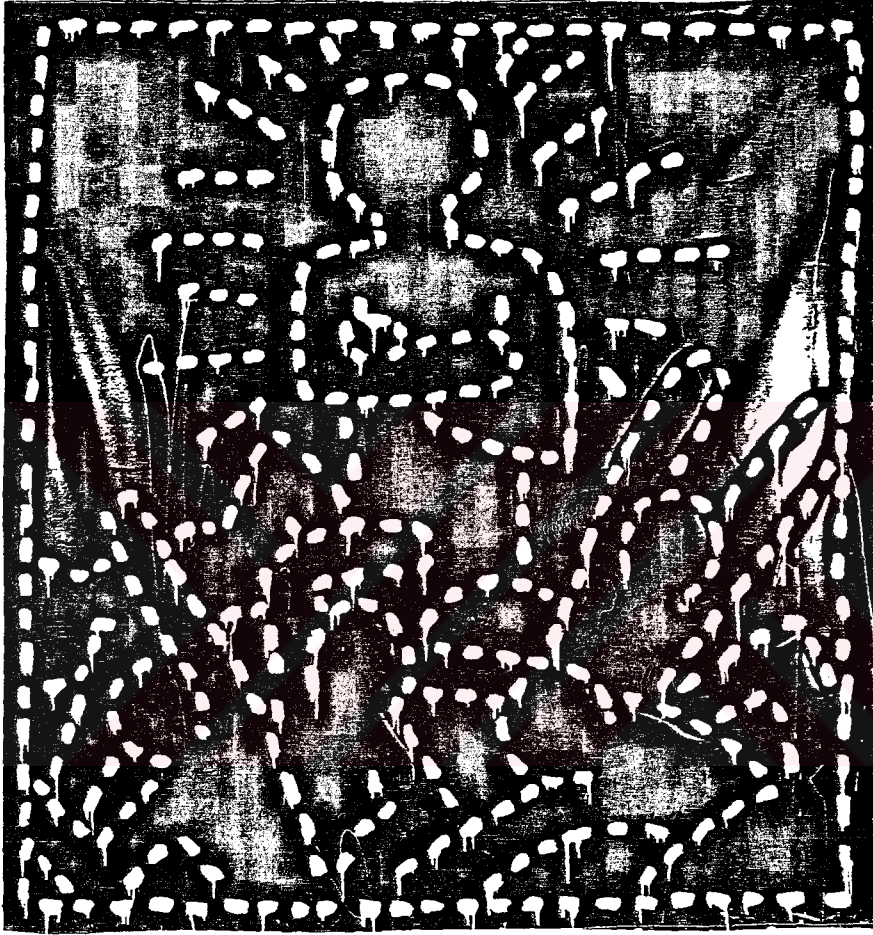
3.2.3.3.3. Graffiti Art

Metrolarda, duvarlarda yer alan *graffiti*'nin sanat galerilerinde yer alması, ilk kez 1975'te Birleşik Graffiti sanatçıları'nın New York Artist Space'teki sergisiyle olmuş ve 1983'te bu sanatçılar, Rotterdam'daki Boymans-van-Beuningen Müzesi'ndeki *Post-Graffiti* sergisinde de adlarını duyurmuşlardır. Ancak artık bu akımdan pek söz edilmemektedir.

Özellikle New York'ta 1970'lerin ortalarından 1980'lerin ortalarına dek etkili olan bu akım içinde en önemlisi, Keith Haring (Resim 49) olmak üzere Crash, Daze, Dondi, Fab Five Freddie (Freddie Brathwaite olarak da bilinir), Futura 2000, Lady Pink, Lee Quinones, Rmellzee, Samo, Zephyr ve Alex Vallauri (Brezilya) sayılabilirler.



Resim 48
Miriam Scharpio
"Siyah Bolero"



Resim 49
Keith Haring
"İsimsiz"

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada postmodern resim, üç ana başlıkta incelenmiştir. İlk olarak, forma ve estetik değerlere ironiyle yaklaşarak son aşamada formu reddetmeye ve sanatı görsellikten akla hitap eder bir duruma getirmeye dek götüren akım ve sanatçılar incelenmişlerdir. Bu sanatçıların yapıtlarında görülen yaklaşımların en önemli özelliklerinden birisi, sanat yapıtı ve sanatçının modernizmde yüklenmiş oldukları rolün abartılmış olduğunu vurgulamalarıdır. Bu yaklaşım sonucunda sanat yapıtının değerini ölçmeye yarayan ölçütler sarsılır; her yeni düşünce bir sanat olarak ortaya çıkabilir. Görsel bir sanat olan resmin bu özelliğini hiçe sayarak diğer duyulara hitap eden yapıtlar da bu başlık içinde incelenmişlerdir. Ses, koku, dokunma yoluyla sanata yaklaşım gündeme gelmiştir. Sanat yapıtı seyredilerek değil- ya da yalnızca seyredilerek değil - ama yaşanarak kavranan bir süreç haline gelince diğer sanatlarla resim arasındaki sınırlar da anlamlarını yitirirler. Modernizm öncesinde olduğu gibi sanatla mimarînin ve çevrenin ilişkisi de yeniden gündeme getirilir. Öte yandan bitmiş ve çerçevelenmiş sanat yapıtının maddiliğine karşı olarak satılamaz yapıtlar üretme çabası da ortaya çıkmıştır. Tüm bu yönleriyle postmodernizm içinde sanatın ölüp ölmediği tartışılır. Belki bir sonun başlangıcına işaret eden bu anlayış içinde modernist anlamda sanat ve sanatçı gerçekten ölmüş olsa da yeni arayışların, sanata, resme yeni kavramlarla yaklaşmanın yolu açıktır.

İkinci olarak ise modernizmin bir *tabula rasa* üstünde tamamen yeni, özgün olanı yaratma düsturuna karşı tarihi yeniden içeri alma, eskiye referansta bulunma seçeneklerini savunan akım ve sanatçılar ele alınmışlardır. Resimde figürün, antikitedeki resim değerlerinin gündeme gelişi bu sanatçılarla olmuştur. Diğer bir deyişle, bu kez özgün olanı yaratan sanatçının ölümü vurgulanmaktadır. Yeni olanın yaratılması olanaksızdır; artık insanın, sanatçının yoktan var edemeyeceğinin kabul edilmesi gerekir. Bu tarihe dönüşte tamamen ironik bir yaklaşım söz konusudur. Eski içindeki değerler de anlamlarını yitirmiş ve umutsuzca öznenin ölümünü dile getirmekte kullanılmaktadırlar. Bu noktada ilk kategoride incelenmiş

sanatçılarla aynı sonuca varılır: artık modernist yaratıcının, misyon yüklenmiş *auteur*'ün geri dönmesi olası değildir.

Üçüncü olarak postmodernizm içinde, azınlıkta kalmış, aşağı konumda kalmış öteki, sesini duyurmaya başlar. Kadınlar, eşcinseller, üçüncü dünya ülkelerinin sanatçıları, modern sanat merkezleri dışında bulunanlar, kendilerine ayrı bir yer talep ederek ve kimliklerinin farklılığını vurgulayarak resim yaparlar. Bu sanatçılar ilk iki kategorideki yaklaşımlara da dahil olarak sanat içinde yer alırlar ama politik tavırları kendilerine ayrı bir yer verilmesini gerektirecek önemlidir. Aynı anlayış içinde modernizmin sanat yapıtı kategorisine almayı reddettiği dekoratif nitelikteki yapıtlar, zanaat işleri de sanattan kendilerine yer açmasını talep ederler.

Postmodernist resim her ne kadar umutsuzluğun, hiçliğin habercisi olarak gözüke de şeffaf ve dürüst biçimde var olan durumu yansıtır; sanat yapıtı yoluyla insana doğa, tarih ve yaşam karşısındaki rolünü daha mütevazı biçimde saptamasının gerektiğini hatırlatır.

FOTOĞRAF LİSTESİ

Resim 1 Vincent Van Gogh	"Köylü Pabuçları"
Resim 2 Andy Warhol	"Elmas Tozlu Pabuçlar"
Resim 3 Marcel Duchamp	"Bisiklet Tekerleği"
Resim 4 Yves Klein	"Resim Töreni"
Resim 5 Joseph Beuys	"7 Gösterilik Aksiyon"
Resim 6 Joseph Beuys	"Amerika'dan Hoşlanıyorum ve Amerika Benden Hoşlanıyor"
Resim 7 Nam June Paik	"TV Sutyenli Canlı Heykel"
Resim 8 Isomu Noguchi	"Horace E. Dodge ve Oğlu İçin Anıtsal Çeşme"
Resim 9 Robert Smithson	"Spiral Dalgakıran"
Resim 10 Richard Long	"İrlanda'da Bir Çizgi"
Resim 11 Joseph Kosuth	"Bir ve Üç Sandalye"
Resim 12 Denis Oppenheim	"Okuma Pozisyonu"
Resim 13 Joseph Beuys	"İç Gözlemci ile Son Mekân"

Resim 14	Daniel Buren	"İki Renkle Üç Düzlem Üstüne"
Resim 15	Hans Haacke	"Sıkıştırma Kübü"
Resim 16	Tom Marioni, Linda Montano	"Kelepçe"
Resim 17	Laurie Anderson	"Birleşik Devletler, Bölüm II"
Resim 18	Gilbert and George	"Şarkı Söyleyen Heykel"
Resim 19	Carlo Maria Mariani	"Tanrılardan Şüphe Etmek Yasaktır"
Resim 20	Giorgio De Chirico	"Manzara Ressamı"
Resim 21	Richard Hamilton	"Günümüzün Evini Bu Kadar Farklı Bu Kadar Çekici Kılan Nedir?"
Resim 22	Roy Lichtenstein	"Umutsuz"
Resim 23	Claes Oldenburg	"Dev Çikolata İçin Etüd"
Resim 24	Andy Warhol	"Yeşil Coca Cola Şişeleri"
Resim 25	David Hockney	"Annem ve Babam"
Resim 26	Ron Kitaj	"Sonbahar: Walter Benjamin'den"
Resim 27	Jim Dine	"Sanatçının Çift Kırmızı Kendi Portresi"

Resim 28 James Rosenquist	"F111"
Resim 29 Tom Wasselman	"Büyük Amerika: Çıplak No: 44"
Resim 30 Richard Estes	"ALITALIA"
Resim 31 Malcolm Morley	"Güvertede"
Resim 32 Ralph Goings	"Hava Akımı"
Resim 33 Neil Jenney	"Boyamak ve Boyanmış"
Resim 34 Julian Schnabel	"Uyuyan İnsanlık"
Resim 35 Anselm Kiefer	"İsimsiz"
Resim 36 Georg Baselitz	"Olmo II'li Kızlar"
Resim 37 A. R. Penck	"T3 (R)"
Resim 38 Gérard Garouste	"Klasik Orion - Yerli Orion"
Resim 39 Sandro Chia	"Oğlun Oğlu"
Resim 40 Francesco Clemente	"İsimsiz"
Resim 41 Mimmo Paladino	"Hep Akşam Oluyor"
Resim 42 Susan Rothenberg	"Dilenci"

Resim 43
Sherrie Levine

"İsimsiz - Vassily Kandinsky'den)

Resim 44
Judy Chicago

"Akşam Yemeği Partisi"

Resim 45
Joan Brown

"Lolita"

Resim 46
William Willey

"Teşekkürler Hide"

Resim 47
Bruce Conner

"Kanape"

Resim 48
Miriam Scarpio

"Siyah Bolero

Resim 49
Keith Haring

"İsimsiz"

DİPNOTLAR

- (1) ABADAN UNAT Nermin, "Sosyal Bilimlerde Yeni Gelişmeler: Modernizm-PostModernizm", Toplum ve Bilim, Kış-Bahar 1990, Sayı: 48-49, ss. 5-18. s. 5.
- (2) AKAY Ali, "Modernliğin Başlangıcı", Gösteri, Ekim 1993, Sayı: 155, ss.90-92, s. 90.
- (3) KAPLAN Ann, "Introduction", Postmodernism and Its Discontents, Derleyen: Ann Kaplan, Verso, Londra, 1988, ss. 1-10 s. 1.
- (4) KÜÇÜK Mehmet, " Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi", Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 199-226 s. 205.
- (5) LASH Scott, "Weber ve günümüz toplumsal teorisi", Çeviren: Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite, Derleyen : Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 47-72.
- (6) JEANNIERE Abel, "ModerniteNedir?", Çev:NilgünKüçük, Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss.15-45.
- (7) İbid, s. 17
- (8) İbid, s. 17
- (9) İbid, s. 19
- (10) JENCKS Charles, Post-Modernism The New Classicism in Art and Architecture, Rizzoli, NYC, 1987, s. 13
- (11) İbid, s. 18
- (12) HUYSSSEN Andreas, "Postmodernin Haritasını Yapmak", Çeviren: Mehmet Küçük, Modernite Versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, s. 108.
- (13) JAMESON Fredric, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", Çeviren: Deniz Erksan, Postmodernizm, Derleyen: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990, ss. 59-116, s. 63.
- (14) KÜÇÜK Mehmet, a.g.e, s. 214.

- (15) ECO Umberto, Günlük Yaşamdan Sanata, Çeviren: Kemal Atakay, Adam Yayınları, 1991, İstanbul, ss.11-46.
- (16) RAJCHMAN John, "Postmodernism in a Nominalist Frame"1988, 20th Century Art Theory - Urbanism, Politics and Mass Culture, Derleyenler: Richard Hertz, Norman M. Klein, Prentice Hall, NJ, 1990, ss.380-388, s. 381.
- (17) BELL Daniel, "Modernism and Capitalism"den parçalar, Art in Theory 1900-1990/ An Anthology of Changing Ideas, Derleyenler: Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishers, Oxford, 1993, ss. 993-998.
- (18) JENCKS, a.g.e., s. 17.
- (19) İbid, s. 17.
- (20) İbid, s. 18.
- (21) HUYSEN, a.g.e., s.113.
- (22) İbid, ss. 118-119.
- (23) JENCKS, a.g.e., s. 21.
- (24) İbid, s. 22.
- (25) FOSTER Hal, Recodings / Art, Spectacle, Cultural Politics, Bay Press, Seattle, 1985, s. 121
- (26) İbid.
- (27) KAPLAN, a.g.e., ss. 2-3.
- (28) KÜÇÜK, a.g.e., s. 214
- (29) İbid, s. 216
- (30) KELLNER Douglas, "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar", Modernite Versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 1993, ss. 227-258, s. 229.
- (31) İbid, s. 230-231.
- (32) İbid, s.231.

(33) İbid, s.232.

(34) İbid, s.233.

(35) BAUDRILLARD Jean, Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu, Çeviren: Oğuz Adanır, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1991.

(36) KELLNER, a.g.e., s. 234.

(37) İbid, s. 235.

(38) LYOTARD Jean-François, La Condition Postmoderne, Les Editions de Minuit, Paris, 1979.

(39) KELLNER, a.g.e., s. 237.

(40) ZEKÂ Necmi, "Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre", Postmodernizm, Derleyen: Necmi Zekâ, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990, ss. 7-30, s. 24.

(41) İbid, s. 25.

(42) KELLNER, a.g.e., s. 239.

(43) ZEKÂ, a.g.e., s. 26.

(44) KELLNER, a.g.e, s. 246.

(45) İbid, s.249.

(46) JAMESON, a.g.e., s. 76.

(47) İbid, s.76.

(48) İbid, s.105.

(49) KELLNER, a.g.e., s. 252.

(50) İbid, s.252.

(51) İbid, s. 252.

(52) ABADAN UNAT , a.g.e., s. 8.

(53) HABERMAS Jürgen, "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", Çeviren: Güleğül Naliş, Postmodernizm, Derleyen: Necmi Zekâ, Kıyı Yayınları, 1990, İstanbul, ss. 31-44, s. 41.

(54) RAJCHMAN, a.g.e., s. 382.

(55) LUCIE SMITH Edward, Movements in Art since 1945, Thames and Hudson, Yenilenmiş II. Baskı, Londra, 1992.

(56) ERZEN Jale, "Modernizm Sonrası Sanat", Çağdaş Düşünce ve Sanat, Yayına hazırlayanlar: İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul 1991, ss. 11-26., s. 14

(57) RAYMOND William, "When Was Modernism?", Art in Theory 1900-1990, Derleyenler: Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishers, Oxford, 1992, ss. 1116-1119, s. 1118.

(58) PAOLETTI John T., "Art", The Postmodern Moment, Derleyen: Stanley Trachtenberg, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1985, ss. 53-79, s. 54.

(59) İbid, s. 59.

(60) BURGIN Victor, "The Absence of Presence"tan parçalar, Art in Theory 1900-1990, Derleyenler: Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishers, Oxford, 1992, ss. 1097-1111, s. 1098.

(61) İbid, s.1099.

(62) LEVIN Kim, Beyond Modernism, Harper and Row, New York, 1987, s. 4.

(63) İbid, s. 6.

(64) PAOLETTI, a.g.e., s. 58.

(65) LEVIN, a.g.e., s. 4.

(66) GOTTLIEB Carla, Beyond Modern Art, Dutton, New York, 1976, s. 402.

(67) İbid, s. 388.

(68) İbid, s. 399.

- (69) ATKINS Robert, Art Speak, Abeville Press, New York, 1990, s. 63.
- (70) İbid, s. 94.
- (71) JENCKS, a.g.e., s.37.
- (72) İbid, s. 38.
- (73) İbid, s. 38.
- (74) JENCKS Charles, "Yeni Klasizm ve Belirginleşen Kuralları", Çeviren: Ahsen Özsoy, Kuram, Kitap 3, İstanbul, Eylül 1993, ss. 31-42.
- (75) İbid, s. 35.
- (76) GOTTLIEB, a.g.e., s. 389.
- (77) LE BOT Marc, "Marcel Duchamp et ses célibataire même", Esprit, Dossier II, "Quels Critères d'Appréciation Esthétique Aujourd'hui?", Sonbahar 1993, ss. 6-15, s. 7.
- (78) HERTZ-OHMES Peter, "Turning the Postmodern Corner: A Personal Epilogue 1989", 20th Century Art Theory - Urbanism, Politics, and Mass Culture, Derleyenler: Richard Hertz, Norman M. Klein, Prentice Hall, NJ, 1990, ss.402-409, s. 402.
- (79) PAOLETTI, a.g.e., s.59.
- (80) İbid, s. 60.
- (81) ATKINS, a.g.e., s. 87.
- (82) İbid, s. 90.
- (83) ÖGEL Semra, Çevresel Sanat, İTÜ Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 1977.
- (84) KROKER Arthur, COOK David, The Postmodern Scene, Saint Martin's Press, New York, 1986, s. 31.
- (85) İbid.

(87) FOSTER, a.g.e., s.171.

(88) ATKINS, a.g.e., s. 119.

(89) Ibid, s. 119.



KAYNAKLAR

- ABADAN UNAT Nermin, "Sosyal Bilimlerde Yeni Gelişmeler: Modernizm- Postmodernizm", Toplum ve Bilim, Sayı: 48-49, İstanbul, Kış-Bahar 1990, ss. 5-18.
- AKAY Ali, "Modernliğin Başlangıcı", Hürriyet Gösteri, Sayı: 155, ss. 90-92
- AKAY Ali, "Postmodernizm: Önce ve Sonrının Ötesi", Dekorasyon, İstanbul, Kasım 1990, ss: 85-87
- ALPTEKİN Hüseyin, KORTUN Vasıf, "Yörüngeden Çıkan: Bir Başka Beriki, Çağdaş Düşünce ve Sanat, Yayına hazırlayanlar: İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul, 1991, ss. 126-129.
- ATKINS Robert, Art Speak, Abbeville Press, New York, 1990.
- BAUDRILLARD Jean, Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu, Çeviren: Oğuz Adanır, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1991.
- CARAVETTA Peter, "Giovanni Vattimo'nun Yorumbilgisi Üzerine", Çeviren: Sami Oğuz, Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 170-171.

- DAVIS Mike, "Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism", Postmodernism and Its Discontents, Derleyen: Ann Kaplan, Verso, Londra, 1988, ss. 79-87.
- DOLTAŞ Dilek, "Postmodernizmin Getirdikleri, Götürdükleri", Çağdaş Düşünce ve Sanat, Yayına hazırlayanlar: İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul, 1991, ss. 172-195.
- ECO Umberto, Günlük Yaşamdan Sanata, Çeviren: Kemal Atakay, Adam Yayınları, İstanbul, 1991.
- ERZEN Jale, "Modernizm Sonrası Sanat", Çağdaş Düşünce ve Sanat, Yayına hazırlayanlar: İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul, 1991, ss. 11-26.
- FOSTER Hal (derl) , The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, Bay Press, Washington, 1983.
- FOSTER Hal, Recodings /Art, Spectacle, Cultural Politics, Pay Press, Seattle, II. Baskı, 1987.
- FRASER Nancy, NICHOLSON Linda, "Felsefesiz Toplumsal Eleştiri: Feminizm ve Postmodernizm Arasında Bir Karşılaştırma", Çeviren: Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 276-297.
- GAILLARD Françoise, "Fais n'importe quoi", Esprit, Dossier II, "Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui?, Paris, Sonbahar 1993, ss. 51-57.

- GOTTLIEB Carla, Beyond Modern Art, Dutton, New York, 1976.
- HABERMAS Jürgen, "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", Çeviren: Güleğül Naliş, Postmodernite, Derleyen: Necmi Zekâ, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990, ss. 31-44.
- HABERMAS Jürgen, "Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche", Çeviren: Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 131-152.
- HARRISON Charles, WOOD Paul (derl), Art in Theory, Blackwell Publishers, ABD, 1993.
- HARVEY David, "Looking Backward on Postmodernism", A.D., Postmodernism on Trial, Derleyen: Andreas Papadakis, 7. Cilt, No: 3/4, Academy Editions, Londra, 1992, ss. 4-7.
- HELLER Agnes, "Modernitedeki Ahlakî Durum", Çeviren: Elif Çırakman, Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 73-88.
- HETZ Richard, NORMAN Klein (derl), 20th Century Art Theory Urbanism, Politics and Massculture, Prentice Hall, NJ, 1990.
- HUYSEN Andreas, "Postmodernin Haritasını Yapmak", Çeviren: Ahmet Doğukan, Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 107-130.

- JAMESON Fredric, "Postmodernism and Consumer Society", Postmodernism and Its Discontents, Derleyen: Ann Kaplan, Verso, Londra, 1988, ss. 13-29.
- JAMESON Fredric, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", Çeviren: Deniz Erksan, Postmodernizm, Derleyen: Necmi Zekâ, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990, ss. 59-116.
- JAMESON Fredric, Postmodernizm, Çeviren: Nuri Plümer, YKY, İstanbul, 1994.
- JAMESON F., STEPHANSON A., "Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma", Çeviren: Ahmet Doğukan, Defter, Sayı: 17, Ağustos-Aralık 1991, ss. 9-39.
- JEANNIERE Abel, "Modernite Nedir?", Çeviren: Nilgün Tural Küçük, Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 15-25.
- JENCKS Charles, "Yeni Klasisizm ve Belirginleşen Kuralları", Çeviren: Ahsen Özsoy, Kuram, Kitap 3, İstanbul, Eylül 1993.
- JENCKS Charles, Postmodernism, the New Classicism in Art and Architecture, Rizzoli, NYC, 1987.
- JENCKS Charles, What is Postmodernism?, Academy Editions, Londra, III. genişletilmiş baskı, 1989.
- KAHRAMAN Hasan Bülent, "Yeni Bir Gerçeklik Olarak Resim", Çağdaş Düşünce ve Sanat, Yayına hazırlayanlar: İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul, 1991, ss. 84-106.

- KAPLAN Ann, "Feminism/Oedipus/Postmodernism", Postmodernism and Its Discontents, Derleyen: Ann Kaplan, Verso, Londra, 1988, ss. 30-44.
- KAPLANOĞLU Semih, "Yeni Bir Dönemin Başlangıcında Postmodern sanatçı", Dekorasyon, Kasım 1990, s.95.
- KARIEL Henry S., The Desperate Politics of Postmodernism, UM Press, Amherst, 1989
- KELLNER Douglas, "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar", Çeviren: Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 227-258.
- KÖKSAL Aykut, "Postmodern ya da Sözün Tükenişi", Dekorasyon, İstanbul, Kasım 1990, ss. 93-95.
- KORTUN Vasıf, "Sanatçıların Eleştirmenleri / Eleştirmenlerin Sanatçıları", Çağdaş Düşünce ve Sanat, Yayına hazırlayanlar: İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul, 1991, ss. 1-8.
- KROKER Arthur, COOK David, The Postmodern Scene, Mac Millan Education, Canada, 1989.
- KÜÇÜK Mehmet, "Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemselleştirmenin İronisi", Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 199-226.

- LASH Scott, "Weber ve Günümüzün Toplumsal Teorisi", Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 47-72.
- LE BOT Marc, "Marcel Duchamp et ses célibataires, même", Esprit, Dossier II, "Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui?", Paris, Sonbahar 1993, ss. 6-15.
- LEVIN Kim, Beyond modernism, Harper and Row, Londra, 1991.
- LUCIE-SMITH Edward, Movements in art since 1945, Thames and Hudson, Londra II. yenilenmiş baskı, 1992.
- LYOTARD Jean François, La Condition Postmoderne, Les Editions de Minuit, 1979.
- LYOTARD Jean-François, "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", Postmodernite, Derleyen: Necmi Zekâ, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990, ss. 45-58.
- MONTAG Warren, "What is at Stake in the Debate on Postmodernism?", Postmodernism and Its Discontents, Derleyen: Ann Kaplan, Verso, Londra, 1988, ss. 88-102.
- ÖGEL Semra, Çevresel Sanat, İTÜ Mimarlık-Mühendislik Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1977.
- PFEIL Fred, "Postholders and Subincisions: On the businessman, Fiskadoro, and Postmodern Paradise", Postmodernism and Its Discontents, Derleyen: Ann Kaplan, Verso, Londra, 1988, ss. 59-78.

- POLAN Dana, "Postmodernism and Cultural Analysis Today", Postmodernism and Its Discontents, Derleyen: Ann Kaplan, Verso, Londra, 1988, ss. 45-58.
- RORTY Richard, "Habermas, Lyotard ve Postmodernite", Çeviren: Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 153-171.
- RUSTIN Jean, "Peinture, un mot qui fait tellement vieillot", Esprit, Dossier II, "Quels critères d'appréciation esthétique aujourd'hui?", Paris, Sonbahar 1993, ss. 58-59.
- SADAK Yalçın, "Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorunu", Çağdaş Düşünce ve Sanat, Yayına hazırlayanlar: İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul, 1991, ss. 27-32.
- ŞENGEL Deniz, "Postmodernizm ve Teori", Çağdaş Düşünce ve Sanat, Yayına hazırlayanlar: İpek Aksüğür Duben, Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği, İstanbul, 1991, ss. 37-46.
- SMART Barry, Postmodernity, Routledge, ABD, 1993.
- STAUTH Georges, TURNER Bryan, "Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi", Modernite versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1993, ss. 259-275.
- TAYLOR Brandon, Modernism, Postmodernism, Realism: a critical perspective for art, Winchester School of Art Press, Hampshire, 1987.