



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL KOŞULLARIN SANATA  
ETKİSİ: GELENEKSELDEN POSTMODERNE OLAN  
TARİHSEL ÇİZGİDE SANAT SOSYOLOJİSİ**

**Merve TEMİZER GÜNEŞ**

**Tez Danışmanı**

**Prof. Dr. Erdal AKSOY**

**DOKTORA TEZİ**

**SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

**SOSYOLOJİ BİLİM DALI**

**OCAK 2023**



**TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL KOŞULLARIN SANATA ETKİSİ:  
GELENEKSELDEN POSTMODERNE OLAN TARİHSEL ÇİZGİDE  
SANAT SOSYOLOJİSİ**

**Merve TEMİZER GÜNEŞ**

**DOKTORA TEZİ  
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI  
SOSYOLOJİ BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**OCAK 2023**

# TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

İnönü İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sosyoloji  
Doktora

Anabilim Dalı

Programı

Öğrencisi

tarafından hazırlanan

Zöhlal

Kültürel Koşulların Sanata Etkisi:  
Gelenekselde Postmodernizm Tarihîsel Bağda Sanat Sosyolojisi  
başlıklı tez çalışması, .....  
tarih ve saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY

BİRLİĞİ / ~~ÖYÇÜKLÜĞÜ~~ ile ~~YÜKSEK LİSANS~~ / DOKTORA TEZİ olarak KABUL  
edilmiştir.

Kabul

Ret

Başkan (Unvan/Ad-Soyad/Kurum):

Prof. Dr. Serdar SAĞLAM

☒

☐

Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum):

Prof. Dr. Züfca DOYRAZ

☒

☐

Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum):

Prof. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ

☒

☐

Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum):

Prof. Dr. Erdal AKSOY

☒

☐

Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum):

Doç. Dr. Ö. Hakan GETİN

☒

☐

## ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Merve TEMİZER GÜNEŞ

12/01/2023

TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL KOŞULLARIN SANATA ETKİSİ: GELENEKSELDEN  
POSTMODERNE OLAN TARİHSEL ÇİZGİDE SANAT SOSYOLOJİSİ  
(Doktora Tezi)

Merve TEMİZER GÜNEŞ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
Ocak 2023

ÖZET

Duygu, düşünce ve hayal gücünün estetik ifadesine dayanan ve aynı zamanda gerçekliği betimleyen sanat, geleneksel dönemden postmodern döneme kadar olan tarihsel süreçte dönem ve toplumun gerçeklik algısına göre şekil almıştır. Süreci incelediğimizde; İlk Çağ öncesinde ihtiyaçlar paralelinde ve gerçekliğin soyutlanmış temsili olarak ortaya çıkan sanat, İlk Çağda gerçekliğin birebir temsiliyle devam eder. Orta Çağa gelindiğinde ise din, kilise ve feodalite gibi egemen güçlerin gözetimi altına girer ve bu gerçeklikler paralelinde gelişimini sürdürür. Zira bu dönemin sanat kriteri nesnel gerçekliğin temsili değil, siyasi ve dini gerçekliklerin temsili şeklindedir. Yeniden doğuş ve modern dönem başlangıcı olarak kabul edilen Rönesans ile birlikte sanat; dini ve siyasi olanın temsilinden uzaklaşır ve tekrar gerçekliğin temsili olarak gelişimini devam ettirir. Zira dönemin hümanist yaklaşımı ve bireysellik gibi gerçeklikleri sanatın özgürleşmesine zemin hazırlamış ve sanatçıların birçok konuda olanaklarını artırmıştır. Ancak bu dönemde sanat ekonomik ve kültürel açıdan güç sahibi toplumsal bir sınıfın gerçeklikleri, talepleri ve yönlendirmesi altına girer. Uzun bir süre bu güç sahiplerinin kontrolü altında olan sanat, modern dönem ile birlikte gerçekliğin temsilinden, gerçekliğin soyutlanmasına doğru tekrar bir değişim geçirir. Böylece sanat, daha önce hiç görülmemiş yeni üslup, eğilimler ve bireysel tercihler doğrultusunda şekillenmeye başlar. Aslında bu dönemde sanatın bir taraftan anlamını ve gerçekliğini yitirdiği diğer taraftan estetik ve ideolojik bir değerden maddi değere dönüşü söz konusudur. Zira bu dönem toplumda hâkim olmaya başlayan kültür endüstrisi; sanata yeni bir gerçeklik kazandırmış ve sanat böylece satışı yapılabilir bir metaya dönüşmüştür. Gerçekliğin artık değerini yitirdiği postmodern döneme gelindiğinde ise; gösteren ve gösterilen arasındaki temsil sarsılmış ve sanat artık gerçekliğin temsilinden tamamen uzaklaşarak tüketim kültürünün hizmetinde bir meta olarak kazandığı gerçekliği devam ettirmiştir. Üç bölüm halinde ele aldığımız çalışmada sanatın; geleneksel, modern ve postmodern dönemlerde gerçeklik ve temsil ilişkisi ayrı ayrı incelenmiştir. Ayrıca süreç içerisinde gerçekliğini yitirerek metaya dönüşümü ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

Bilim Kodu : 113835  
Anahtar Kelimeler : Sanat, Gerçeklik, Kültür, Sanat Sosyolojisi, Geleneksel, Modernizm, Postmodernizm, Meta.  
Sayfa Adedi : 231  
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Erdal AKSOY

THE EFFECT OF SOCIAL AND CULTURAL CONDITIONS ON ART: SOCIOLOGY OF  
ART IN HISTORICAL FROM TRADITIONAL TO POSTMODERN  
(Phd Dissertation)

Merve TEMİZER GÜNEŞ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY  
GRADUATE EDUCATION INSTITUTE

January 2023

ABSTRACT

Art, which is based on the aesthetic expression of emotion, thought and imagination, and also depicts reality, has taken shape according to the perception of reality of the period and society in the historical process from the traditional era to the postmodern era. When the process is examined, it is seen that art, which emerged in parallel with the requirements and as an abstracted representation of reality before the First Age, continues as a one-to-one representation of reality in the First Age. When it comes to the Middle Ages, it comes under the supervision of sovereigns such as religion, church and feudalism and continues its development in parallel with these realities. Because the art criterion of this period is not the representation of objective reality, but the representation of political and religious realities. With the Renaissance, which is accepted as the rebirth and the beginning of the modern period, art; it moves away from the representation of the religious and political and continues its development as a representation of reality. Realities of the period such as the humanist approach and individuality build up to the liberation of art and increased the possibilities of artists in several subjects. However, in this period, art comes under of an orientation which develops in line with the realities and demands of an economically and culturally powerful caste. After being under the control of these paramounds for a long time, art changes again and transforms from the representation of reality to the abstraction of reality with the modern era. Thus, art begins to take shape in line with new styles, trends and individual preferences that have never been seen before. In fact, in this period, art loses its meaning and reality on the one hand, and turns from an aesthetic and ideological value to a material value on the other. Because the culture industry, which started to dominate the society in this period, has given art a new reality and made it a salable commodity. When it comes to the postmodern era, where reality has lost its value, the representation relationship between the signifier and the signified has been damaged, and art has completely moved away from the representation of reality and continued its reality as a commodity in the service of consumption culture. In this study, which we have discussed in three parts, the reality and representation relationships of art in the traditional period, modern period and postmodern period has been examined separately. In addition, its transformation into a commodity by losing its reality in the process is discussed in detail.

Science Code : 113835

Key Words : Art, Culture, Reality, Sociology of Art, Traditional, Modernism, Postmodernism, Meta

Page Number : 231

Supervisor : Prof. Dr. Erdal AKSOY

## TEŞEKKÜR

Sanatın başlangıçtan günümüze değin geçirdiği değişimin araştırıldığı bu çalışma yoğun emek ve öğretici bir sürecin sonucunda oluşmuştur. Bu süreçte beni destekleyen, yanımda olan hocalarıma ve aileme teşekkürü bir görev bilirim.

Öncelikle seçtiğim konuyu daha sürecin en başında önemseyip katkılarını esirgemeyen, yapıcı ve motive edici yaklaşımıyla çalışmalarına yön veren, ufkumu açan, akademik ve etik açıdan örnek aldığım çok değerli danışman hocam Prof. Dr. Erdal AKSOY'a teşekkür ederim. Bu süreçte kendisinin öğrencisi olduğum için her daim onur duyacağım.

Doktora eğitimim boyunca bilgisiyle aydınlatan, yönlendirici, destekleyici yaklaşımıyla katkılar sağlayan ve birçok açıdan kendisini örnek aldığım saygıdeğer hocam Prof. Dr. Serdar SAĞLAM'a teşekkür ederim.

Çalışmamın şekillenmesinde büyük katkıları olan ve değerli bilgileriyle rehberlik edip yönlendiren ve son aşamaya kadar desteğini hiç esirgemeyen çok değerli hocam Tuğça POYRAZ'a teşekkür ederim.

Tezimin tamamlanma aşamasında destekleri, yönlendirmeleri ve motivasyonlarıyla katkı sağlayan çok değerli hocalarım Abdullah Şevki DUYMAZ ve Ö. Hakan ÇETİN'e teşekkür ederim.

Doktora sürecim boyunca desteklerini esirgemeyen ve her daim beni motive eden eşim Ertan GÜNEŞ'e teşekkür ederim.

Her koşulda yanımda olduklarını hissettiren ve kendileriyle her daim onur duyduğum canım oğlum Furkan ve canım kızım Dilara'ya bu zorlu yolda bana inandıkları ve verdikleri tüm destekler için teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

|                                          | Sayfa |
|------------------------------------------|-------|
| ÖZET.....                                | iv    |
| ABSTRACT.....                            | v     |
| TEŞEKKÜR.....                            | vi    |
| İÇİNDEKİLER .....                        | vii   |
| 1. GİRİŞ .....                           | 1     |
| 2. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ ..... | 11    |
| 2.1. Araştırmanın Konusu.....            | 11    |
| 2.2. Araştırmanın Amacı.....             | 12    |
| 2.3. Araştırmanın Önemi .....            | 13    |
| 2.4. Kapsam ve Sınırlılıklar .....       | 14    |
| 2.5. Araştırmanın Problemi .....         | 14    |
| 2.6. Araştırmanın Yöntemi .....          | 15    |
| 3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE .....               | 21    |
| 3.1. Sanat .....                         | 21    |
| 3.2. Gerçeklik ve Sanat.....             | 25    |
| 3.3. Kültür.....                         | 29    |
| 3.4. Sanat Sosyolojisi.....              | 32    |
| 3.5. Gelenek-Geleneksel.....             | 42    |
| 3.6. Modernizm.....                      | 45    |
| 3.7. Postmodernizm .....                 | 54    |
| 4. GELENEKSEL DÖNEM SANAT ANLAYIŞI ..... | 63    |
| 4.1. Sanat-Mitoloji İlişkisi .....       | 70    |
| 4.2. Sanat-Din İlişkisi .....            | 76    |
| 4.3. Sanat-Siyaset İlişkisi.....         | 84    |

|                                                                                       | Sayfa |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| 4.4. Geleneksel Dönem Sanat Üslupları .....                                           | 91    |
| 4.4.1. Romanesk Sanat .....                                                           | 92    |
| 4.4.2. Gotik Sanat .....                                                              | 94    |
| 4.4.3. Rönesans Sanat ve Maniyerizm .....                                             | 98    |
| 4.4.4. Barok Sanat .....                                                              | 103   |
| 4.4.5. Rokoko Sanat .....                                                             | 107   |
| 5. MODERNİZMDE SANAT ANLAYIŞI .....                                                   | 111   |
| 5.1. Modernizm Sanat Akımları .....                                                   | 124   |
| 5.1.1. Empresyonizm Sanat Akımı .....                                                 | 127   |
| 5.1.2. Ekspresyonizm Sanat Akımı .....                                                | 131   |
| 5.1.3. Kübizm Sanat Akımı .....                                                       | 135   |
| 5.1.4. Fütürizm Sanat Akımı .....                                                     | 138   |
| 5.1.5. Dadaizm Sanat Akımı .....                                                      | 142   |
| 5.1.6. Sürrealizm Sanat Akımı .....                                                   | 147   |
| 5.2. Modernizmde Sanata Yaklaşımlar: Frankfurt Okulu/Kültür Endüstrisi ve Sanat ..... | 152   |
| 5.2.1. Frankfurt Okulu ve Genel Karakteristik Özellikleri .....                       | 152   |
| 5.2.2. Kültür Endüstrisi ve Sanat .....                                               | 155   |
| 6. POSTMODERNİZMDE SANAT ANLAYIŞI .....                                               | 169   |
| 6.1. Postmodernizm Sanat Akımları .....                                               | 172   |
| 6.1.1. Pop Art (Popüler Sanat) .....                                                  | 173   |
| 6.1.2. Minimal Sanat .....                                                            | 178   |
| 6.1.3. Performans Sanat (Gösteri Sanatı) .....                                        | 182   |
| 6.1.4. Arte Povera .....                                                              | 186   |
| 6.1.5. Kavramsal Sanat .....                                                          | 190   |
| 6.2. Postmodernizmde Sanata Yaklaşımlar .....                                         | 195   |

|                                                             | <b>Sayfa</b> |
|-------------------------------------------------------------|--------------|
| 6.2.1. Postmodern Sanatta Gerçeklik ve Temsil İlişkisi..... | 195          |
| 7. SONUÇ .....                                              | 211          |
| KAYNAKLAR .....                                             | 219          |
| ÖZGEÇMİŞ .....                                              | 231          |



## 1. GİRİŞ

Sanat; insanın merak duygusu, hayatı güzelleştirme isteği, dünyayı algılama ve anlamlandırma, doğadaki doğal süreçlere hâkim olma gibi birçok ruhsal ihtiyaç ve arzudan doğmuştur. Tarihsel süreçte bütün toplumlar için önem arz eden sanat, evrensel ve net bir tanıma sahip olmamakla birlikte, insanların genel olarak hakkında fikir sahibi oldukları bir kavramdır.

Duygu, düşünce, amaç ve durumların, yetenek ve hayal gücü ile ifade edilmesine yönelik üretici bir insan etkinliği olan sanat; (Tezcan, 2011: 1) özellikle kriz süreçlerinde olgunlaşan, düşünce ile yoğunlaşan, emek harcayarak hazırlanan ve en iyiyi sunmayı amaçlayan bir faaliyettir (Tolstoy, 1992: 59). Sözlü ya da sözsüz iletişim aracı olan sanat, ruhun maddeye dönüşmesidir. Bireyi diğer insanlardan farklı kıldığı gibi, ortak toplumsal değerlerde buluşturan evrensel bir araçtır (Buyurgan ve Mercin, 2005: 20).

Bireyin toplumun bir üyesi olarak değer kazanması; kolektif bir bilince ulaşması, yaşadığı çevrenin kültürünü benimsemesi ve içselleştirmesiyle gerçekleşir. Kültür; bir toplumun tarih boyunca sahip olduğu maddi ve manevi değerleri, gelenek, görenek ve sanatı da içine alan toplumsal değerler bütünüdür. Tüm toplumların ürettikleri sanat eserleri ait oldukları çevrenin kültüründen beslenerek bir değer haline gelmekte, böylece kültürün taşıyıcısı konumuna dönüşmektedir. Bu eserler üzerinden; o dönem ve topluma adeta bir yolculuğa çıkabilmekte ve o toplumun kutsal değerlerini, yaşam tarzlarını ve sosyal gerçekliklerinin ipuçlarını okuyabilmekteyiz.

Sanat ve gerçeklik olgusu da bu noktada dikkat çekmektedir. Zira sanat toplumsal gerçekliği yansıtan ve açıklayan bir unsur olmasının yanında, toplumsal gerçekliğe rehberlik görevini de üstlenmektedir. Bahsi geçen bu toplumsal gerçeklik sanatta duygu ve düşüncelerle yoğrulmakta, ses, işaret, kelime ya da imajlar yoluyla sanat eserine şekil vermektedir. Sanatçı tarafından hayat bulan bu eserler bir kılavuz işlevi üstlenerek bireylere yol göstermekte, böylece, birlik ve beraberliğin korunması ve sürdürülmesinde de önemli bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla bir toplumda gerçekleşen birçok hadise sanatçı tarafından işlenerek topluma yansıtılmaktadır. Geçmişten günümüze benzersizliğiyle tarihe damga vurmuş ve başyapıt olarak kabul

edilen birçok çalışmanın arka planında da bu izdüşümün etkisini görmek mümkündür.

Birçok yenilik ve gelişmenin belirleyicisi olan, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişle birlikte toplumlarda; sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda köklü değişimler yaşanmıştır. Sadece bu alanlarla sınırlı kalmayan gelişmeler, toplumun bir parçası olan sanatı da kapsamakta ve dönüşümünün belirleyicisi olmaktadır. İşte bahsi geçen bu gelişmeler ve köklü değişimlerin arka planındaki koşullar, sanat sosyolojisi için adeta bir belge niteliği taşımaktadır.

Üretilen eserlerin estetik ölçütü ya da bireyselliğine göre değil, sosyolojik gerçeklik perspektifinden ele alınması sanat sosyolojisi için temel oluşturmaktadır. Dolayısıyla parçadan bütüne doğru mantıksal bir çerçevede eserleri ve dönemin toplumsal gerçekliklerini ele alan sanat sosyolojisi sanat incelemelerine çok yönlü bir bakış açısı kazandırmıştır.

Bu bağlamda sanat sosyolojisi; sanat eserini üreten sanatçıyı ve sanatı farklı açılardan değerlendiren, birbirinden farklı bilgi alanlarını tamamlayarak, aralarında bütünlük sağlayan bir alandır (Güllülü, 1994: 9). En güçlü sanat eseri, toplumsal gerçekliği en iyi şekilde yansıtan bir niteliğe sahiptir ve şimdiki zaman aracılığıyla geçmiş ve geleceği birbirine bağlayan bir köprü konumundadır (Armağan, 1992: 58).

Sanatçı ve toplum üyeleri, kaçınılmaz olarak yaşadıkları dönemin çevresel gerçekliğinden etkilenir ve bu doğrultuda yaşamlarına yön verirler. Toplumun bir üyesi olan sanatçı da, kendi iç sesi yanında, yaşadığı çevrenin gerçekliğini dikkate alarak sanatını şekillendirir. Yaşadığı toplumsal çevrenin hem bir üyesi hem de katkı sağlayanı pozisyonunda olan sanatçı, kişiliğinde ait olduğu toplumun izlerini ister istemez taşımakta ve bu izler kuşkusuz sanatına da yansımaktadır. Dolayısıyla sanatçı nesnel ya da soyut öğelerle yola çıktığı sanat üretim eyleminde doğrudan ya da dolaylı olarak gerçekliği dikkate almakta ve bu doğrultuda eserini biçimlendirmektedir.

Toplumla arasında kendine özgü anlamlı bir bağ kuran sanatçının eserini üretme sürecinde, kaynağı sadece bireysel düşünceleri ya da tercihleri değil, yaşadığı çevrenin gerçekliği ve buradan kazanımlarıdır. Bu bağlamda sanatçının kişisel özelliklerinden ziyade toplumu duyuşu ve önemseyişi kendisini diğer insanlardan bir

adım öne çıkarmakta ve başarılı olmasında etkili olmaktadır. Dolayısıyla diğer tüm bireyler gibi sosyal bir varlık olan sanatçı, sanat üretim eyleminde toplumsal ve kültürel gerçekliğiyle hareket etmektedir. Bu gerçeklikle hareket eden sanatçının ürettiği sanat eserinin değerlendirilmesi de toplumsal gerçeklikten bağımsız olmamaktadır. Kuşkusuz tarihsel süreçte her bir dönemin toplumsal gerçekliği birbirinden ayrılmakta ve bu durum sanat eserlerinde doğrudan ya da dolaylı olarak kendini göstermektedir.

Çağan'ın da belirttiği üzere (2006: 27) tarihsel dönemleştirme sanat sosyolojisi açısından veri elde edilebilecek bir içeriğe sahiptir. Zira bu dönemler; tarihi, dîni ve felsefi olarak sınırların tespiti bakımından büyük önem teşkil etmekte ve bu dönemler üzerinden veri elde etmenin sanat sosyolojisi açısından kolaylaştırıcı bir tarafı bulunmaktadır. Bunun yanında zaman ve mekân olgularının toplumları kayıt altına alan bir özelliğe sahip olması nedeniyle toplumsal çevrenin analizinin, zaman ve mekân endekslerine bağlı ve sürekliliği dikkate alınarak yapılması gerekir.

Sanatın özgünlüğünü, diğer toplumsal kurumlarla ilişkisini, oluşum sürecindeki toplumsal yansımaları, geçirdiği değişimleri ve bu değişimlerin altında yatan toplumsal gerçeklikleri ortaya koyup tahlil etmek, sanat sosyolojisinin kapsamı içerisinde yer almaktadır. Zira sanat sosyolojisi, sanat ve toplumsal gerçeklik arasındaki etkileşimin bir sonucu olarak ortaya çıkan sosyolojik bilgi ile ilgilenmektedir. Bu bilgiye erişmenin yolu da kuşkusuz bir sanat eserinin oluştuğu dönemi, toplumu, o toplumun gerçekliğini, eserin oluşum şartları ve nedenleri üzerinde araştırmalar yapmaktır. Bu nedenle bir sanat sosyolojisi çalışmasında; sanat türlerinden herhangi bir ayrıma girmek ya da tek yönlü bir inceleme yapmak sağlıklı sonuçlar vermeyecektir. Zira sanat geleneksel dönemden postmodern döneme kadar çeşitli koşullar etkisinde köklü değişimler geçirmiştir.

Bu tarihsel çizgide toplumsal ve kültürel koşullar paralelinde sanat yanı sıra bazı kavramların algısında da değişimler yaşanmıştır. Bahsi geçen bu kavramlardan özellikle sanat, gerçeklik, güzellik ve beden olgusu öne çıkmaktadır.

*Sanat*; geleneksel dönemde gerçekliğin temsili olan sanat, modern dönemde gerçekliğin soyutlanması şeklinde bir değişim geçirmiştir. Ancak postmodern döneme gelindiğinde gerçekliğin değerini yitirmesiyle birlikte gösteren ve gösterilen

arasındaki temsil sarsılmış ve sanat artık gerçekliğin temsil edilme anlayışından uzaklaşarak kendini temsil etmeye başlamıştır.

*Gerçeklik*; İlk Çağ ve Rönesans döneminde beş duyu ile algılanan gerçeklik algısı Orta Çağ döneminde farklı bir anlayışa sahiptir. Ortaçağ düşünürlerine göre gerçekliğe ancak inanç yolu ile ulaşmak mümkündür. Zira bir makine gibi işleyen evren ancak aşkın ve aynı zamanda yüce bir güç tarafından oluşturulmuştur. Dolayısıyla evren tanrısal bir tasarımlamayı temsil etmekte bireysel ve toplumsal bilgiye de ancak inanç aracılığıyla erişilebilmektedir. Dolayısıyla dönemin gerçeklik algısı dinsel değerlere dayanmaktadır.

Modern dönemin başlangıç zamanlarında tek gerçek anlayışı hakimdir ve bu gerçeklik ancak akıl ve bilimin öncülüğünde anlaşılmaktadır. Ancak süreç içerisinde yaşanan bilimsel gelişmeler bu alanda kabul gören gerçeklerin sorgulanmasına ve yadsınmasına neden olmuş ve böylece tek gerçek anlayışı geçerliğini yitirmiştir. Dolayısıyla bu dönemde bilimin sanattaki yansımaya bağlı olarak kişiye göre değişen gerçeklik söz konusuna başlamıştır. Postmodern döneme gelindiğinde ise gerçeklik değerini yitirmiş ve yapay bir gerçeklik hakim olmaya başlamıştır. Zira bu dönemde kapitalizmin etkin bir güç olarak toplumda yerleşmesiyle birlikte bir tüketim toplumu ortaya çıkmış böylece tüketimin gerçekleşmesi adına sanat dahil her şey gerçekliğinden kopararak bir tüketim nesnesine dönüştürülmüştür.

*Güzellik*; İlk Çağ'da etkin olan klasik sanatta, gerçeğin temsilinde güzellik temel kriter olarak görülmekte güzel olmayan ise bu sınırın dışında tutulmaktadır. Zira beğeni üzerine kurulu olan klasik sanatta gerçeğin hayranlık uyandıracak bölümleri sergilenmekte sanatta estetik ise düzen, denge ve uyum gibi unsurlara dayanmaktadır.

Ancak gerçekliği dinsel değerlere dayalı olan Orta Çağ'a gelindiğinde güzel olan ideal olana karşılık gelmektedir ve ideal olan ise tanrıdan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu dönemde dinsel ve idealist bir bakış açısı mevcuttur ve güzelliğin kriteri uhrevi gerçekliğin yansıtılmasına dayalıdır.

Ancak Rönesans dönemine gelindiğinde güzellik anlayışı, Orta Çağ anlayışıyla ayrılmış ve güzellik, doğa gerçekliğinden yola çıkılarak belirli ilkeler çerçevesinde

mükemmellikle formüle edilmeye başlamıştır. Zira bu dönemde de güzelliğin kriterleri düzen, denge, uyum yanı sıra anatomi ve perspektiftir.

Ancak modern ve postmodern dönemde sanatın anlam ve amacında yaşanan değişimler neticesinde güzellik sanatın bir kriteri olmaktan çıkarılmış ve koşullar paralelinde sanat yeni kriterler edinmiştir. Dolayısıyla her iki dönemde de güzellik göz ardı edilmiştir.

*Beden*; geleneksel dönemde bir figür olarak temsil edilen beden, modern döneme gelindiğinde bu temsili soyutlanarak devam etmiştir. Ancak postmodern dönemde sanatta bir figür olan beden, gerçekliğin temsil edildiği bir nesne konumuna dönüşmüştür. Dolayısıyla dönemin insanları en etkin ifade aracı olarak gördükleri sanatı, alışıldık kalıplarından kopararak kendi bedenlerine entegre etmiş ve bu şekilde içsel gerçekliklerini geniş kesimlere aktarmaya çalışmışlardır.

Sanat tüm dönemlerde gerçeklerden beslenmiştir ancak döneme ve topluma göre bu gerçekliğin algılanması, anlamlandırılması ve yansıtılması farklılıklar göstermiştir. Örneğin geleneksel dönemi incelediğimizde Antik Yunan’da sanat nesnel ve evrensel gerçekliği yansıtmaya kuralına dayalıyken Orta Çağ’a geçildiğinde görünenin temsili anlayışından uzaklaşmış gerçekliğe sadece inanç yoluyla ulaşma anlayışı hakim olmaya başlamıştır. Artık gerçekliğin merkezine din ve siyaset gibi olgular yerleştiği için ayna metaforundan uzaklaşmış ve uhrevi gerçekliğin yansıtılmasına ağırlık verilmiştir. Ancak Rönesans dönemiyle birlikte sanatsal çalışmalar gerçekliğin birebir temsili şeklinde gerçekleştirilmeye başlamıştır. Nitekim bu dönemde ayna metaforu olarak tanımlanan bir temsil anlayışı söz konusudur ve bu temsilde sanat yapıtı gerçekliğe tutulmuş bir ayna olarak görülmektedir. Ancak yaşanan toplumsal ve kültürel koşullar paralelinde modern ve postmodern dönemde çeşitli yaklaşımlara maruz kalan sanat bu sürecin sonunda sahip olduğu biriciklik niteliğini kaybetmiştir. Bu duruma kuramsal olarak yaklaşan düşünürler sanatın geçirdiği bu dönüşümün kaynağında yer alan sebeplere odaklanmış ve değişime uğrayan birey, toplum ve sanatı yoğunlaşarak ele almışlardır. Dolayısıyla modern dönemde sanatın gerçekliğini yitirerek aşama aşama bir metaya dönüşümünü Frankfurt Okulu teorisyenleri analiz etmişlerdir.

Bu bağlamda toplumsal gerçekliğin yoğun olarak işlendiği Frankfurt Okulu'nun düşünsel bütünlüğünü detaylı ve açık bir şekilde ortaya çıkaran ve klasik sanat anlayışının modern dönemdeki dönüşümünü belki de en açık şekilde analiz eden yaklaşım kültür endüstrisidir. Zira düşünürler modern toplumda değişime uğrayan birey ve tüketim gerçekliğini kültür, sanat ve estetik konuları çerçevesinde yoğunlaşarak ele almışlardır.

Sosyolojik yapıda ortaya çıkan çelişkileri geniş bir perspektiften çözümlemeye çalışan okul temsilcileri, aydınlanma hareketi, pozitivism ve modernizm anlayışlarına yaptıkları eleştirileri ile sosyal bilimler alanında yeni bir yaklaşımın ortaya çıkışına imkan vermişlerdir. Zira onlara göre insanlara özgürlük ve eşitlik gibi temel haklar vaadiyle ortaya çıkan aydınlanma, pozitivism ve modernizm gibi anlayışlar aslında akli araçsallaştırırken bireyi kendine ve dünyaya yabancılaştırmıştır.

Teorisyenler, modern yaşamın birlikte getirdiği yeniliklerin kültür ve toplum üzerinde bıraktığı etkiyi kültür endüstrisi kavramı ile açıklamayı tercih etmişlerdir. Bir yaşam biçimi olan kültürün bu değişimler neticesinde bir endüstri ürününe dönüşmesi, Frankfurt Okulunun çalışmalarında temel belirleyici faktör olmuştur. Dolayısıyla üzerinde durdukları kültür olgusunun, modern dönem koşulları doğrultusunda ne denli dönüşüm yaşadığını bizzat deneyimlemiş ve insanları tüketim konusunda manipüle eden ve kültür endüstrisinin güç kazanmasında etkili olan gazete, radyo ve sinema gibi kitle iletişim araçlarını yakın takibe almışlardır.

Teorisyenlere göre tarihsel süreçte, ekonomik alanla başlayıp yavaş yavaş yaşamın birçok alanını rasyonelleştirme çabasına içerisine giren kapitalizm bu rasyonelleştirme arayışında bir kültürel olgu olan sanatı da metalaştırarak amacından uzaklaştırmış ve kendi egemenliği altına almayı başarmıştır. Böylece kültürel ve sanatsal ürünlere döneme özgü yeni bir gerçeklik kazandırmış ve sanat artık eşsizlik ve benzersizlik niteliğini kaybetmiştir.

Postmodern döneme gelindiğinde ise gerçekliğin değerini yitirerek yapay bir gerçekliğe dönüşümünü dönemin düşünürlerinden Jean Baudrillard, Gencay Şaylan ve Guy Debord ayrıntılı bir şekilde ele almışlardır.

Gerçekliği analiz eden bu düşünürlerin ortak noktası postmodern dönemde sanat dahil tüm alanlarda gerçekliğin dönüşüm geçirdiğidir. Dolayısıyla düşünürler sanatın bu dönemde yitirdiği gerçekliği yaklaşık aynı doğrultuda ele almışlardır.

Gerçekliği zihinsel bir süreç olarak gören Baudrillard'a göre normal şartlarda hayatlarını değerler ve inançlar üzerine inşa eden insanlar yeni sistemle birlikte bu gerçekliklerini kaybetmiş ve dönemin egemen sisteminin kontrolü altına girmişlerdir. Teorisyenlere göre bireylere sunulan bu gerçekliklerden biri de sanatmış gibi benimsetilen ürünlerdir. Dolayısıyla egemen sistemin kontrolünde gerçekliğini yitirmiş sanat nesnesi de bir tüketim nesnesi olarak benimsetilmekte ve toplumun büyük bir kesimi bu yapay gerçekliği sorgulamadan tüketmektedir.

Örneğin Baudrillard gerçeklikten daha öte bir şey olarak gördüğü hipergerçekliği simülasyon kuramıyla açıklamaktadır. Ona göre simülasyon, gerçeğin özünden koparılarak taklitleriyle yeniden üretildiği hipergerçekliğe karşılık gelmektedir. Bu teoriye göre, fiziksel ve kavramsal olarak var olan gerçeklik değerini kaybetmiş yerini sanal ya da taklit almıştır. Bu düzende gerçek, modelleri aracılığıyla üretilmekte ve gerçekten varmış gibi hipergerçeklik olarak simgelenmektedir. Bu bağlamda sanatın da simülakr bir düzende simülasyona dönüştüğünü belirten Baudrillard, bir simülasyon dünyasında yaşadığımızı ve göstergenin gerçekliğin üstünü kapattığını belirtmektedir.

Bireyin gösteri ile sürekli tüketimin içerisine çekilerek kontrol altında tutulduğu toplumu gösteri toplumu olarak kavramsallaştıran Debord'a göre de toplumsal gerçekliğe ait simgesel olarak oluşturulmuş olan sahte gerçeklik kitle iletişim araçlarıyla bireylere yansıtılmaktadır.

Bu sistemde iletişim araçları tarafından biçimlendirilmiş, pasifleştirilmiş bireyler tüketimin odağına çekilmiştir ve tüketim ise ilişkilerin temelini oluşturmaktadır. Zira bu dönemde tüketim bir var olma aracıdır ve birey de ancak bunu gerçekleştirdiği takdirde kimlik ve prestij kazanabilecektir.

Postmodern dönemde tüketimin aksamaması adına popüler sanatın etkinlik kazandığını ve seçkincilik anlayışının dışlandığını belirten Şaylan'a göre de modern dönemin klasik müzik, yüksek edebiyat ve resim gibi sanat dallarının estetik kriterleri ortadan kalkmış ve bu kriterlerin yerine ticari başarının ön planda olduğu popüler sanata yönelik ölçütler esas alınmıştır. Dolayısıyla sanat için artık ne bir

tarihsellik ne de gerçeklik söz konusudur. Bu dönüşümden sonra artık birey için gerçeklik, gördüğü ya da dokunduğu bir şey değil, medya tarafından dil ile aktarılmakta kullandığı metafor ya da sembollerle kültürel çerçeveyi yeniden oluşturmaktadır.

Ayrıca bu dönemde bireye göre değişen gerçeklik algısı söz konusu olmaya başladığı için gösteren ve gösterilen arasındaki temsil de doğal olarak sarsılmıştır. Böylece postmodern dönemin farklılıkların önemsenmesi anlayışı sanatta çoklu anlamı doğurmuştur. Zira bu anlayışa göre eserin içerisindeki gerçekliği sanatçıdan ziyade eseri inceleyen izleyici belirlemektedir. Dolayısıyla sınırsız sayıda gerçekliği ifade eden bu çalışmalar sanatta anlamsızlığın da birer işareti olmaktadır.

Kısaca postmodern dönemde gerçekliğin analizine yoğunlaşan düşünürler bu dönemde gerçekliğin değerinin yitirmesiyle birlikte gerçeğin taklitleriyle yer değiştiği böylece sanat dahil birçok alanda sahte bir gerçekliğin hakim olduğu düşüncesindedirler.

Aktarılan bakış açısıyla yaklaşıldığında çalışmada öncelikli amaç; sanatın tüm dönemlerini dikkate alarak bu dönemde gerçekleştirilen çalışmaların içerdiği toplumsal ve kültürel gerçekliğe ulaşmaya çabalamaktır. Dolayısıyla çalışmanın içeriğini, geleneksel dönemden başlayarak postmodern döneme kadar olan uzun bir zaman diliminde, gerçeklik algısı bağlamında toplumsal ve kültürel koşulların sanata etkisi oluşturmaktadır.

Araştırmanın ilk bölümünde araştırmanın konusu, amacı, önemi, kapsam ve sınırlılıkları, problemi ve yöntemi anlatılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde kavramsal çerçeve belirlenerek; sanat, kültür, gerçeklik, sanat sosyolojisi, gelenek-geleneksel, modernizm ve postmodernizm tanımlarına ve genel karakteristik özelliklerine yer verilmiştir.

Üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerinde ise sırasıyla geleneksel, modern ve postmodern dönem sanat anlayışlarına, bu dönemlerin sosyal ve kültürel koşullarına ve dönemin sanat üslup ve akımlarına gerçeklik teması ekseninde yer verilmiştir.

Araştırma; başlangıçtaki sanat anlayışı ile günümüzdeki sanat anlayışı arasındaki derin farklılığı, sanatın geçmişten günümüze geçirdiği değişimin yönünü ve bu süreç

içerisinde geçen tarihsel olayların sanata yansımalarını gerçeklik teması üzerinden açıklamaktadır.





## 2. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ

### 2.1. Araştırmanın Konusu

Çalışmanın konusu, sosyolojik yapının en önemli göstergelerinden biri olan sanatın, geçmişten günümüze geçirdiği değişim ve bu değişimin kaynağında yer alan koşulların gerçeklik algısı çerçevesinde incelenmesidir.

Süreci dönemsel olarak sınıflandırarak bu dönemler arasındaki farklılıkları ve ortak noktaları da ortaya koymayı amaçlayan çalışma sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi gerçeklik algısı üzerinden irdelenmiştir. Bu bağlamda çalışma, toplumsal alanda yaşanan değişimlerin; bireylerin yaşamlarına ve toplumsal bir kurum olan sanata yansımalarının, bir bütün olarak anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

Zaman, mekân ve toplumsal gerçeklik; toplumların sosyal yaşamında ve sanat üretme eylemi üzerinde son derece etkilidir. Bu unsurların yanında; tarihsel dönemleştirmeler bu dönemlerin toplumsal yapısı hakkında bilgi sahibi olmayı ve toplum sanat ilişkisinin anlaşılabilirliğini kolaylaştırmaktadır. Zira bir toplumdaki sosyal, siyasal ve ekonomik koşullar o toplumun inanç, değer ve yaşam şeklinde belirleyici olduğu kadar, sanat eserinin türünün ve içeriğinin belirlenmesinde de son derece etkilidir.

Kuşkusuz toplumlar tarihsel süreç içerisinde çeşitli olayların etkisiyle yaşamlarının birçok alanında değişimler yaşamışlardır. Birçok aşamadan geçen toplumlar, öncelikle ilkel toplumlardan tarım toplumuna, tarım toplumundan endüstri toplumuna normal seyrinde bir geçiş yaşamışlardır. Ancak bilim ve teknolojinin tüm dünyada büyük bir hızla ilerlemesi, endüstri toplumundan bilgi ve teknoloji toplumuna doğru hızlı bir geçişi de beraberinde getirmiştir.

Tarih boyunca yaşanan büyük kırılmalar ve çeşitli gelişmeler; kimi toplumları yeni bir yapılanmaya iterken, kimi toplumların da yıkılmasıyla sonuçlanmıştır. Bu olayların etkisiyle yeniden yapılanan ya da varlığını devam ettiremeyen toplumların geride bıraktıkları sanat eserleri, o topluma ait birçok toplumsal gerçekliği içermektedir. Bu bilgileri içerisinde taşıyan eserler, toplumsal gerçeklik hakkında sağlıklı bir betimleme yapabilmemiz açısından oldukça önemli veri kaynakları arasındadır. Ancak bu verilere sahip olabilmenin ve sanat eserini doğru

değerlendirmenin yolu, o toplumun sosyal, siyasal ve kültürel gerçekliğini bilmekten geçmektedir.

Bu çalışma, sanatın toplumsal ve kültürel koşullar paralelinde döneme ve topluma göre nasıl farklılaşıp yeni şekiller aldığını göstermek üzerine planlanmıştır. Toplumsal gerçekliklerin sanata yansımalarından yola çıkarak döneme damga vuran sanat eserlerinin gerçekliği ne ölçüde ya da hangi açıdan yansıttığı çalışma kapsamında irdelenmiştir. Sanatın toplumsal gerçeklikle ilişkisi ve geçirdiği değişim; geleneksel, modern ve postmodern dönem olmak üzere üç ayrı bölümde incelenmiştir. İncelenen bu dönemlerde, özellikle önemli toplumsal kırılmalar ve bunların sanata yansımaları dikkate alınmıştır.

## **2.2. Araştırmanın Amacı**

Tarihsel süreçte toplumsal yapıda gerçekleşen; sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik değişimler insanların yaşam biçimleri yanı sıra sanata bakışlarını ve sanat anlayışlarını da etkilemiştir.

Bir toplumun kültürel yapısı ile sanat üretim eylemi arasında anlamlı ve girift bir ilişki bulunmaktadır. Dolayısıyla herhangi bir toplumun sanat anlayışını, ağırlık verdiği sanat dalını ve biçim-içerik bağlantısını doğru kavrayabilmenin yolu, o toplumun sosyolojik gerçekliğinin tam olarak anlaşılmasından geçmektedir. Dolayısıyla çalışma, sosyal ve kültürel değişimlerin toplumsal bir kurum olan sanat üzerindeki etkisinin analizine dayanmaktadır.

Bu kapsamda araştırmada; toplumsal bir kurum olan sanatın tarihsel bir çizgide toplumsal ve kültürel koşullar etkisinde değişimi gerçeklik algısı ekseninde incelenmiştir. Dolayısıyla araştırma; sanatın hangi durumlarda değişime uğradığını ve bu değişimde gerçeklik algısının rolünü tespit etmeyi amaçlamaktadır. Daha açık bir ifadeyle bu süreçte sanatçı ve sanat eseri üzerinde kültürel ve toplumsal koşulların etkisini öğrenmek, toplum, sanatçı ve sanat eserinin tarihsel süreç içerisinde ne gibi değişikliklere maruz kaldığını gerçeklik teması bağlamında belirlemektir.

Bu doğrultuda çalışmada sanatın geçirdiği aşamalar dönemsel olarak sınıflandırılmış ve bu dönemler kendi içerisinde kategorilendirilmiştir. Böylece kategorize edilen dönemlerin sanatsal çalışmaları sosyolojik perspektiften ve gerçeklik algısı

bağlamında incelenmiştir. Bu bağlamda çalışma, sanatın temsil boyutunu tarihsel bir çizgide her bir dönemi toplumsal ve kültürel boyutlarıyla ele alarak açıklamayı ve anlamlandırmayı amaçlamaktadır.

### **2.3. Araştırmanın Önemi**

Sosyoloji, 1800'lerden günümüze; toplumu ilgilendiren birçok konuya, sosyal, siyasal ve ekonomik problemlere eğilmiş bir disiplindir. Ancak eğitim, hukuk, din, ahlak, göç, kentleşme, sosyal değişme vb. birçok konuyu ele almış ve araştırmalar yapmış olmasına rağmen sosyal bir kurum olan sanata ve geçirdiği değişimlere gerektiği kadar yer vermemiştir. Toplumsal bir ihtiyacı karşılayan ve insanların yaşamlarında önemli bir yer tutan sanatın, sosyoloji disiplininin bir alt alanı olarak oluşumu, şekillenmesi ve gelişme göstermesi yaklaşık olarak yirminci yüzyılın ortalarında gerçekleşmiştir.

Tarih içinde toplumların gelişmişlikleri ile sanatları arasında anlamlı bir bağlantı vardır ve sanat; toplumların tanınması, yüceltilmesi ve adeta gelişmişliğinin sembolü açısından önemli bir toplumsal kurumdur. Bu bağlamda Atatürk'ün "Sanatsız kalan bir toplumun hayat damarlarından biri kopmuş demektir," sözü de bu gerçeği destekler niteliktedir.

Dolayısıyla toplumu anlamamanın ve doğru bir şekilde değerlendirmenin önemli bir aracı olan sanat, genel olarak toplumsal kurum çalışmalarında ilk olarak dikkate alınan, üzerinde durulan kurumlar arasında değildir. Oysa sanatın; hukuk, din, ahlak, eğitim ve siyaset gibi birçok toplumsal kurumla yoğun bir etkileşimi ve topluma göre değişen anlamlı bir birlikteliği de bulunmaktadır.

Sanatın toplumdan ayrı olamayacağını, içinde yaşanılan toplumun kültürel ve sosyal yapı gerçekliğinin bir yansıması olduğunu savunan sanat sosyolojisi alanında diğer alanlara nispeten yeterli çalışma bulunmamaktadır. Türkiye'de sanat, türüne ve dönemine göre farklı bakış açılarından ele alınmış ancak sosyolojik olarak üzerinde fazla durulmamış ve hak ettiği ilgiyi yeterince görememiştir. Elbette sosyologlarımızın sanata sosyolojik olarak yaklaştığı araştırmalar ve değerlendirmelerde bulunduğu kayda değer çalışmalar bulunmaktadır ancak bu çalışmalar diğer alanlara göre yeterli düzeye ulaşamamış ve bu alanın eksikliği hissedilmiştir.

Sanat olgusu, sosyal bilim araştırmalarında yeterli düzeyde yer almadığı ve hak ettiğı ilgiyi göremediğinden öncelikli hedeflerimiz arasında; bu eksikliğı gidermek ve sosyal bilim araştırmacılarına ve konuya ilgi duyanlara, sanatın tarihsel süreç içerisindeki değışimini bir bütün olarak ve kavramsal bir çerçevede sunmaktır. Bu bütünlük içerisinde sanat yapıtlarının toplumsal gerçeklik karşısındaki şekillenışı çalışmamızın temelinde yer almaktadır. Dolayısıyla bu doğrultuda yapılmış bir araştırmanın bulunmayışı alanda hissedilen eksikliğin giderilmesine katkı sağlayacaktır.

## **2.4. Kapsam ve Sınırlılıklar**

Gerçeklik kavramı üzerinden yürütölen çalışmada genel bir çerçevede ele alınan sanatın, geleneksel dönemden başlayarak postmodern döneme kadar olan tarihsel çizgide sosyo-költürel gerçeklikler etkisinde geçirdiğı dönüşüm, nedenleriyle birlikte incelenmiştir. Sanatın geçirdiğı dönüşümlerin ve bu dönüşümlerin eserlere yansımalarının dönemsel ve toplumsal olarak çok çeşitli nedenleri olabilmektedir. Bu noktada çalışma, toplumsal gerçeklik algısı ve sanat arasındaki bağı eserlere yansımaları nedeniyle tema olarak gerçeklik algısı üzerine yoğunlaşmıştır.

Ağırlıklı olarak Batı sanatının incelendiğı araştırmanın geniş bir alanı içermesi sebebiyle çerçevenin sınırlandırılması gerekmektedir. Dolayısıyla konunun derinliğı, kapsamının genişliğı dikkate alınarak araştırmanın odağıyla yakından ilişkili olmadığı düşünölen tüm sanat dallarına ayrı ayrı eşit oranda yer verilmemiştir. Ancak konunun anlaşılması ve dönemin karakteristik özelliklerinin daha iyi kavranabilmesi için öne çıkan sanat dallarından örnekler verilmiştir.

Bunun yanında sanat, belirli bir mekanla sınırlı kalmadan, sanatsal faaliyetlerin yoğun olduğı ve ön plana çıktığı bölge ve ölkelerden örneklerle bütünlöklö bir şekilde ele alınmıştır. Bu doğrultuda yürütölen çalışma, toplumların temel karakteristiklerinden biri olan gerçeklik algısı üzerinden şekillenmiştir.

## **2.5. Araştırmanın Problemi**

Araştırmanın temel problemi şu şekilde belirlenmiştir:

Geleneksel toplumdan postmodern topluma kadar olan tarihsel çizgide toplumsal ve költürel koşulların gerçeklik algısına etkisi nasıl olmuştur?

Bu tarihsel dönemlerde sanatta gerçeklik ve temsil ilişkisi nasıldır?

Araştırmanın alt problemleri ise şunlardır:

1. Toplumdaki dayanışma ve birlik duygusunu güçlendirme bağlamında sanatın nasıl bir rolü vardır?
2. Toplumdaki herhangi bir kurumun yapısında meydana gelen değişimin sanat kurumuna yansımaları nasıldır?
3. Gerçekliğin tarihsel süreçte dönemden döneme farklılaşmasının sebepleri nelerdir?
4. Postmodern dönemde gerçekliğin değerini yitirerek sahte bir gerçeklik yüklenmesinin temel sebepleri nelerdir?
5. Sanatın metalaşarak tüketim nesnesi haline gelmesinde gerçekliğin rolü nedir?

## **2.6. Araştırmanın Yöntemi**

Araştırma yöntemleri bir araştırmada verilerin toplanması, düzenlenmesi, yorumlanması ve bir sonuca ulaşılmasını sağlayan araçlardır. Dolayısıyla bir araştırmanın bilimsel bir nitelik kazanmasındaki önemli unsurlardan biri, konunun içeriğine uygun araştırma yönteminin belirlenmesidir.

Nitel araştırma yöntemine dayalı bu çalışma, dokümanların, yazılı ve görsel materyallerin incelenmesi sonucunda literatür taramaya dayalı derleme bir çalışma olarak gerçekleştirilmiştir.

Literatür tarama; aynı konu ile ilgili önceden yapılmış çalışmaların eksiklerini giderme ya da konuyu daha ileriye götürme çabasına dayanır. Daha açık bir ifadeyle tarama sonucunda önceden yapılmış ancak dağınık bir biçimde bulunan fikirlerin ve araştırmaların incelenerek düzenlenmesi ve eksik kalan tarafların tamamlanarak, bir bütün halinde bilimsel bir sonuç haline getirilmesi sürecidir. Dolayısıyla bu süreçte çeşitli kaynaklardan elde edilen bilgiler derlenerek bir sentez haline getirilmektedir (Neuman, 2014: 164-170). İlgili alanda var olan kaynakların incelenerek veri toplanması aşaması olan literatür taraması; araştırma probleminin anlaşılması ve tarihsel bir perspektife dayandırılmasına yardımcı olur (Karasar, 2005: 183). Akademik çalışmalar, önceden gerçekleştirilen bilimsel nitelikli çalışmaların genel olarak; bulguları, ifade edilen fikirleri ve yaklaşımları üzerine inşa edilir. Dolayısıyla araştırma aşamasında konu ile ilgili önceden yapılmış çalışmaların incelenmesi sürecini ifade eden literatür taraması, ilgili kaynakları; bulma, inceleme,

sınıflandırma, özetleme ve sentez etme gibi aşamalardan oluşmaktadır. Tarama ve analiz etmedeki asıl amaç çalışılan konunun hangi noktada olduğunu tespit edip boşlukları belirlemektir. Dolayısıyla bu yöntemle yapılmış çalışmalar bilimsel bir nitelik kazanmakta ve bilime katkı sağlamaktadır (Arı ve Kaya, 2014: 73). Bu bağlamda literatür tarama, bir bilim dalında çalışılmış kaynakların incelenmesi suretiyle yapılan veri toplama işlemidir. Herhangi bir bilim dalını kapsayan; kitap, makale ve dergi gibi çeşitli kaynaklardan oluşmaktadır. Bu doğrultuda literatür taraması; önceden yapılmış çalışmaların ya da ilgili alandaki bilgilerin gözden geçirilmesi sürecidir ve yeni yapılacak olan çalışmalara temel teşkil etmektedir. Dolayısıyla literatür taramasında çalışma konusuyla ilgili kapsamlı bir araştırma yapılır ve mevcut teoriler ve yaklaşımlar bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilir.

Balcı'ya (2001: 57-63) göre literatür tarama süreci; verileri elde etme, elde edilen verilerin önemini tartışma, verilerin araştırma problemiyle ilişkisini kurma ve bu verilerin sınıflandırılması aşamasından oluşur. Öte yandan literatürdeki mevcut kaynaklar birincil ve ikincil kaynaklar olarak sınıflandırılmaktadır. Birincil kaynaklar; bir kuramcı, ya da araştırmacı tarafından yapılan çalışma ya da yazılar olabileceği gibi, bilimsel monograflar, araştırma raporları ve tezler de olabilmektedir. İkincil kaynaklar ise; birincil kaynakların sentezi şeklindedir ve dergi, makale, ansiklopedi gibi çalışmalar bu gruba girmektedir.

Alanyazında konu ile ilgili kaynaklara ulaşılarak bu kaynaklar üzerinden derleme bir çalışma gerçekleştirilen araştırmada anlatıma dayalı (geleneksel) derleme yöntemi tercih edilmiştir. Derleme çalışmalarında literatürde ağırlıklı olarak sistematik derleme ve anlatıma dayalı olan geleneksel derleme yöntemleri kullanılmaktadır.

Derleme yöntemi genel olarak bir araştırma ya da herhangi bir konu hakkında ilgili literatür kaynaklarının incelenmesi sonucunda bir senteze ulaşmaya dayanır. Bu tür çalışmalar; araştırma sorusunun belirlenmesi, elde edilen bilgilerin dahil edilip edilmeme kriterleri, araştırmanın yöntemi, verilerin taranması, verilerin ilişkilendirilmesi, verilerden çıkarım yapılması, verilerin değerlendirilmesi ve sentez gibi ögeleri içerir. Dolayısıyla araştırmacı tarafından elde edilen veriler belirli kategorilere göre ayrılarak belirli kriterler çerçevesinde değerlendirilmekte ve elde edilen bulgulara yönelik olarak çıkarım yapılabilmektedir (Gough, 2007: 219).

Anlatıma dayalı derlemeler, literatürden elde edilen verileri ya da ilgili kuramları yorumlamaya, değerlendirmeye ve bir çıkarımda bulunmaya dayanmaktadır (Greenhalgh, T., Thome, S., & Malterud, K. (2018). Bu tür derlemeler belirli bir alanda yayımlanmış çalışmalar üzerinde yapılan inceleme sonucunda bulgu ve değerlendirmelerin sentezlendiği ve herhangi bir yöntemle bağlı kalmadan içeriğindeki bilgilerin derlendiği çalışmaları içerir (Karaçam, 2013: 27).

İncelenen konunun geniş bir yelpazede değerlendirildiği anlatıma dayalı derlemeler, elde edilen veriler hakkında ayrıntılı açıklamalar yapmayı hedeflemektedir. Daha açık bir ifadeyle alanyazında kapsamlı bir şekilde yapılan tarama sonucunda uygun olan verilerin çıkarılarak yorumlanması, değerlendirilmesi ve bir senteze gidilmesi sürecinden oluşmaktadır. Dolayısıyla literatür taramasında araştırma konusuyla ilgili kapsamlı bir derleme yapılır ve mevcut teoriler ve yaklaşımlar bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilir.

Bu bağlamda çalışmada öncelikle; araştırmaya konu olacak problem kapsamında bir literatür taraması yapılmış ve tarama sonucunda elde edilen veriler incelenerek araştırmanın kavramsal çerçevesi, amacı ve problemine ilişkin bilgiler derlenmiştir. Bu doğrultuda sanatın geçirdiği değişimin yönünü tam olarak açıklığa kavuşturabilmek ve sağlıklı değerlendirme ve yorumlar yapabilmek için bu verilerden hareketle konumuzla ilgili tarihsel bir dönemleştirme yapılmış ve sanat; geleneksel, modern ve postmodern olmak üzere üç tarihsel döneme ayrılmıştır. Her bir dönemin toplumsal ve kültürel koşulları incelenmiş ve bu dönemlerde hangi değişkenlerin ağırlıklı rol oynadığı tespit edilmiştir.

İnceleme sonucunda taşıdığı değerler ve toplumlar için önemli bir motivasyon konusu olan sanatın tarihsel süreçte toplumsal ve kültürel koşullar paralelinde değişim geçirdiği saptanmış ve bu değişimde büyük rolü olduğu anlaşılan gerçeklik algısı da dönemsel bazda belirgin olarak ortaya çıkan değişkenler üzerinden değerlendirilmiştir. Daha açık bir ifadeyle, geleneksel dönemden postmodern döneme kadar sanatın gerçekliği temsil ettiği ancak bu temsilin her dönem ve toplumun gerçeklik algısına göre şekil aldığı anlaşılmıştır. Temsilde farklılığı belirleyen ana faktörlerin ise sosyolojik koşullar yanı sıra bireylerin gerçeklik algılayışları ve toplumsal değer yargılarının etkili olduğu görülmüştür. Bu tespitler

ışığında toplanan veriler gerçeklik bağlamında ilişkilendirilerek; sınıflandırılması yapılmış, değerlendirilmiş, yorumlanmış ve bir senteze ulaşılmıştır.

Bu doğrultuda her bir dönemin genel karakteristik özelliği sosyolojik bağlamında ele alınmış ve sanatın bu dönemde gerçeklikle ilişkisinin boyutları detaylı bir şekilde incelenmiştir. İnceleme neticesinde bu dönemlerin her birinde temsilin aynı doğrultuda devam etmediği ve dönem içerisinde toplumsal ve kültürel koşulların kapsamında olan değişkenlerin farklılaşabildiği görülmüştür. Bu tespitin ardından her bir dönemde öne çıkan üslup ve akımlar ayrı ayrı ele alınmış ve her birinde temsilin kaynağındaki gerçekliğin sanata ve sanat eserlerine yansımaları incelenmiştir.

İlk bölümde ele aldığımız geleneksel dönemde sanatın toplumsal gerçekliklerden; mitoloji, din ve siyaset ile yoğun bir ilişki içinde olduğu ve bu gerçeklikler ekseninde şekillendiği görülmüştür. Bu tespitle birlikte dönemin toplumsal gerçekliklerinden mitoloji, din ve siyaset ayrı ayrı ele alınmış, gerekli tanım ve açıklamalar yapılmış ve her birinin gerçeklikle ilişkisi ve sanata ne derece etki ettikleri detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Geleneksel dönem; İkel dönemden başlayarak; İlk Çağ, Orta Çağ ve Rönesans dönemi ile sınırlandırılmıştır. Her bir aşamanın sosyolojik yapısı ve gerçeklikle ilişkisi incelenmiş ve dönemin sanatsal çalışmalarının genel olarak gerçekliğin temsili şeklinde gerçekleştiği görülmüştür. Ancak süreç içerisinde temsilin kaynağındaki gerçekliğin aynı şekilde olmadığı anlaşılmıştır. Bu doğrultuda gerçekliğin uğradığı değişimi ve bu durumun sanat eserlerinin biçim ve içeriğine yansımalarını açıklığa kavuşturmak amacıyla temsilin kaynağındaki değişiklikler üslup bazında incelenmiştir. Her bir üslup ayrı ayrı ele alınarak gerekli anlam ve açıklamaları yapılmış ve her birinin dayandığı gerçeklik algısının eserlere temsili açıklanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bir tarihsel dönemde dahi temsilin aynı doğrultuda devam etmediği, toplumsal ve kültürel koşulların değişkenlerinin değişebildiği ve böylece temsili etkilediği görülmüştür.

Çalışmamızın ikinci bölümünü oluşturan modern dönem incelendiğinde toplumsal ve kültürel koşullarda değişimlerin yaşandığı fark edilmiştir. Bu değişimler incelendiğinde; modern dönemin birlikte getirdiği teknolojik olanaklar, sekülerleşme, birinci ve ikinci dünya savaşları ve kapitalizm gibi sosyal, siyasal ve ekonomik faktörler olduğu anlaşılmış ve bu faktörlerin sosyolojik yapıya ve sanatın temsiline ne derece etki ettiği detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Modern dönem Aydınlanma

Felsefesiyle başlayıp postmodern döneme kadar olan süreç ile sınırlandırılmıştır. Süreç içerisinde sanatın temsil boyutu incelendiğinde genel olarak nesnel gerçekliğin değil yaşama odaklanarak bireyin iç gerçekliğine yöneldiği ve sanatın geçmişte sahip olduğu biriciklik özelliğini kaybettiği anlaşılmıştır. Bu dönemde bir sorunsala dönüşen gerçekliğin temsili ve bireylerin yeni koşullar karşısında girdikleri gerçeklik arayışlarının boyutları belirlenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Öte yandan tıpkı geleneksel dönemde olduğu gibi bu dönemde de temsilin kaynağındaki gerçekliğin aynı kalmadığı ve her bir akımın savunduğu değerler doğrultusunda değişime uğradığı fark edilmiştir. Bu değişimi açıklığa kavuşturabilmek için dönemin öne çıkan sanat akımlarının gerçeklik algıları ve bu algılarının eserlerde ne şekilde temsil edildiği ayrı ayrı incelenmiş ve her birinin taşıdığı anlamlar ve gerçekliklerinin kaynağında yer alan faktörler açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu dönemde kapitalizmin etkin bir güç olarak sanat dahil dokunduğu her şeyi gerçekliğinden kopararak bir metaya dönüştürdüğü böylece sanatın ve sanatçının konumunun değiştiği tespit edilmiştir. Bu durum modern döneme ve bu döneme hakim olan kültür endüstrisine eleştirileriyle bilinen Frankfurt Okulu teorisyenlerinin bakış açılarıyla açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın son bölümünü oluşturan postmodern dönemde toplumsal ve kültürel koşullardaki temel değişkenin ağırlıklı olarak ekonomi olduğu fark edilmiştir. Modern dönemde etkin olmaya başlayan kapitalizmin bu dönemde yükselerek adeta zirveye tırmandığı ve sanat dahil her şeyi metaya dönüştürdüğü belirlenmiş; böylece elde edilen bu veriler bir bütün halinde ele alınarak bireyin, sanatın ve sanatçının konumları değerlendirilmiştir. Ayrıca tek bir gerçekliğin olmadığı, gerçekliğin kişiden kişiye değiştiği düşüncesine dayanan çoğulculuk anlayışının bu dönemde hakim bir paradigma olarak benimsendiği ve sanatsal çalışmaların da bu doğrultuda şekillendiği anlaşılmıştır. Bu bilgilerden yola çıkılarak dönemin öne çıkan akımlarının giriştikleri faaliyetler gerçeklik algıları bağlamında ele alınmış ve her bir akımın dayandığı gerçeklik temeli açıklanmaya çalışılmıştır.

Tüm bunların yanında dönemi genele yaydığımızda; gerçekliğin değerini yitirerek sahte bir gerçekliğe dönüştüğü görülmüş ve bu yeni gerçeklik dönemin düşünürlerinin görüşleri doğrultusunda açıklanmaya çalışılmış ve ağırlıklı olarak Jean Baudrillard, Gencay Şaylan ve Guy Debord'un düşüncelerine yer verilmiştir.

Zira bu düşünürlerin her birinin düşüncelerinin merkezinde gerçekliğin dönüşümü yer almaktadır. Dolayısıyla bu dönemde yeni bir gerçeklik anlayışının hakim olmasıyla birlikte sanat ile gerçeklik arasındaki tüm bağların koptuğu belirlenmiş ve bu durum düşünürlerin modelleri doğrultusunda açıklanmaya çalışılmıştır.



### 3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

#### 3.1. Sanat

Sanatın tam olarak ne ifade ettiği, hangi koşullar altında ortaya çıktığı ve işlevi gibi faktörler geçmişten günümüze üzerinde çokça konuşulan konular arasındadır. Zira sanatın amacı, oluşum koşulları, türleri ve toplumda etki düzeyi her devir ve kültürde farklı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu farklılık sebebiyle sanatın tek bir tanımının yapılabilmesi mümkün olmadığı için, anlamı toplumdan topluma ve zamana göre değışiklik gösterebilmektedir.

Sanat, sosyal yaşamda çeşitli işlevler yüklenmiş bir alan olması yanı sıra toplumların kültürel yaşantısının doğrudan ya da dolaylı bir şekilde yansımasıdır. İnsanlık tarihinin tüm dönemlerinde etkili ve kapsamlı bir olgu olarak var olan sanat, her dönem ve toplumda baskın unsurlar çerçevesinde, farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Oluşturulduğu dönemi, o dönemin inanç yapısı ve toplumsal gerçeklik anlayışını karakterize ederken, taşıdığı etki gücüyle ait olduğu toplumu etkilemekte ve aynı zamanda toplum tarafından da şekillenmektedir.

Toplumların geçirdiği sosyal, siyasal ve kültürel değışimler doğal olarak yaşam şekillerine yansımakta ve değışen yaşamları; sanata bakışları ve sanatı algılayışlarını da etkilemektedir. En basit anlamda sanat; herhangi bir duygu, düşünce ya da hayal gücünü dışavurma, ve insanlarda güzel duygular uyandırmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, insani bir faaliyet olarak tanımlanan sanatın, farklı açılardan ele alınmış tanımları bulunmaktadır.

Shiner (2018: 47) sanat (art) sözcüğünün; at terbiyeciliği, vazo ressamlığı, ayakkabıcılık, yöneticilik ya da şiir gibi çeşitli insani becerileri kapsadığını, Latince’de “ars” ve Yunanca’da ise “techne” sözcüklerinden türediğini, techne ve art sözcüklerinin ise imal ve icra etme anlamlarına karşılık geldiğini belirtmektedir.

Sanatı, kaygılardan, üzüntülerden kısaca acı evreninden kurtulmanın bir yolu olarak gören Nietzsche, (1994: 27) bireyin kuracağı düşlerle ve sanatsal tasarımlar aracılığıyla, karşı karşıya kaldığı bu acılardan uzaklaşıp, rahatlayabileceğini vurgulamaktadır.

Nitekim insanlar, sosyal yaşamlarında zaman zaman bir boşluk, bir eksiklik hissetmekte, çeşitli problemler yaşayabilmektedirler. Bireylerin yaşamlarında

hissettikleri eksikliği gidermek, problemlerinden bir nebze olsun uzaklaşabilmek, yaptıkları işten doyum sağlamak ve karşılaştıkları zorluklarla başa çıkabilmek, sanatsal faaliyetlerde bulunmalarını gerektiren önemli nedenlerdendir. Dolayısıyla insanların hayati ihtiyaçları dışında bahsi geçen manevi gereksinimleri, onları çeşitli arayışlara itmiş ve bugün her bir toplumun kültür mirası olarak kabul ettiği paha biçilemez eserlerin oluşmasına imkan vermiştir.

Tunalı'ya göre (2003: 31-34) toplumsal gerçekliğin bir yansıması olan sanat, bir bilgi kaynağı niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla bu toplumsal gerçeklik sanatçı tarafından içselleştirilmekte ve diğer bireyleri bilgilendirmek amacıyla topluma yansıtılmaktadır. Örneğin tiyatrodan toplumsal yaşamdan bir olay işlenirken resimde doğadan kesitler yer almakta, şiirde ise yoğun olarak duygular topluma aktarılmaktadır. Bu doğrultuda sanat, eseri oluşturan sanatçının duygu ve düşüncelerinin, hayal dünyasının ve toplumsal gerçekliğinin çeşitli sanatsal ürünlerle insanlara yansıtılmasıdır.

*“Sanat yapıtı doğa gerçekliği içinde rastladığımız; taşlar, ağaçlar, hayvanlar, var olanlar değildir. Sanat varlıklarını ya da sanat yapıtlarını insan, doğa varlıklarını önünde hazır bulduğu gibi hazır olarak bulmaz. Sanat yapıtı ya da sanat varlığı, özel bir etkinlik işidir”* (1998: 139) ifadeleriyle Tunalı, bir sanat yapıtının aslında doğadan bağımsız olarak ortaya çıkan, özgür bir dünya olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda kültürel gerçekliğin yansıması olan sanat, sanatçı tarafından işlenerek topluma aktarılmaktadır.

Yer aldığı toplumun yaşam tarzını, değerlerini ve toplumsal olgularını öğrenerek kişisel gelişimini sağlayan bireyin, sosyal kazanım süreci yaşamı boyunca devam etmektedir. Dolayısıyla bireylerin sahip oldukları davranışların şekillenmesinde, toplumun büyük ölçüde rolü bulunmaktadır (Poyraz, 2019: 2959). En nihayetinde sanatçı da toplumun bir üyesi olarak diğer üyelere nazaran, çok daha fazla sorumluluk bilinciyle hareket etmekte ve yaşadığı çevreden edindiği değerleri yaşatmak adına sosyal bir eylemin sürekliliği noktasında aktif ve istekli bir rol almaktadır.

Okay (1990: 17) sanatı, “Bir duygu veya düşüncenin maddî bir malzemeden, sestem veya sözden faydalanmak suretiyle heyecan ve hayranlık uyandıracak şekilde ifadesidir” şeklinde tanımlarken, sanatın insanların duygu ve düşüncelerini diğer

bireylere aktarma ve onları etkileme becerisine dayandığını düşünen Tolstoy (2007: 47) ise; sanatın aynı zamanda, insanların bu düşüncelerini içsel olarak yaşadktan sonra çevresindeki insanlara da yansıtmak amacıyla çizgi, renk, hareket ya da ses gibi çeşitli yollarla, ifade etme ihtiyacından doğduğunu belirtmektedir.

Tüm bunların yanında sanatın bir eğitim alanı olduğunu vurgulayan Tezcan, (2011: 36) sanat eserinin toplumsal yapıyı tüm gerçekliğiyle ve etkin bir biçimde yansıttığını, bu nedenle toplumun üyelerini bilgilendirici, yönlendirici ve eğitici bir işleve sahip olduğunun altını çizmektedir. Bahsi geçen bu nitelikleriyle işlevselci bir yaklaşıma sahip olan sanat, bir iletişim aracı olması yanı sıra, toplumu eğitip biçimlendirmesi, bütünleştirmesi ve insanların sosyalleşmesini sağlaması gibi işlevleri de bulunmaktadır. Ernst Fischer’e (2003: 11-16) göre sanatın en önemli işlevi alımlayıcılarını heyecanlandırması yanı sıra, insanlar arasında empatiyi sağlamasıdır. Başlangıçta büyü ya da tılsımlı bir araç olarak görülen sanat zamanla insanları aydınlatma, toplumsal ilişkilerde yönlendirici olma ve gerçekliği gösterme gibi işlevler yüklenmiştir Ayrıca güzeli anlatma anlayışı, insanları çeşitli konularda bilinçlendirmesi ve dünyayı tanımlarını sağlaması gibi nitelikleri, toplum için gerekli olduğunun kanıtlarıdır.

İnsanlarda hayranlık uyandırmanın yanında, kolektif bilinç oluşturma, dünyayı güzelleştirme ve idealleştirme amacı taşıyan sanat, duyu ötesinin bir ifadesi olarak bireysel ve toplumsal olarak ihtiyaç duyulunun yansımasıdır. “Sanat yaratımı sezgiyle başlar” ifadesiyle Timuçin, (2002: 24) aslında insanların doğaya karşı verdikleri var olma savaşlarında duygu, düşünce ve hislerinden güç alarak, hayata anlam katma çabasının ilk basamağına değinmektedir. Dolayısıyla sanat, var olanı olduğu gibi aktarmaktan ziyade; ihtiyaçların, arzu edilenin, farkındalıkların estetik bir ifade ile görünür kılınmasında kullanılan yöntemler bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira sanat insanların temel ihtiyaçları kadar gerekli olan, manevi ihtiyaçlarından biridir ve özgür doğasıyla toplumsal gerçekliğin farklı boyutlarını yansıtarak, yaşamın birçok alanına da ışık tutmaktadır.

18. yüzyıla kadar tüm faaliyetler sanat kavramı içinde değerlendirilmiş ancak 18. yüzyıldan sonra sanat faaliyeti olarak kabul edilen çalışmaların, sanat ve zanaat olarak ayrımı yapılmıştır. Bu ayrımla birlikte bir sınıflandırma yapılmış ve böylece; heykel, resim, mimarî ve müzik gibi sanat dalları güzel sanatlar olarak kategorize

edilirken, ustalık ve beceriye dayanan üretim ve popüler sanatlar da sanattan ayrılarak zanaat kapsamı içerisine alınmıştır. Örneğin geçmişte sanatçı ve zanaatkâr arasında modern dönemde olduğu gibi bir ayrım bulunmamaktadır ancak 18. yüzyıldan itibaren zanaatçı ve sanatçı kavramları da birbirleriyle karşıt anlamlar haline gelerek, faydaya ya da eğlence amacına dayalı eserlerin üreticisine zanaatçı, güzel sanatların üreticisine de sanatçı denilmeye başlanmıştır (Shiner, 2018: 24-73). Böylece geçmişte aynı kategoride değerlendirilip, özdeş olarak görülen sanat ve zanaat arasındaki özdeşlik güzel sanatların ortaya çıkmasıyla birlikte sona ermiş ve sanat ve zanaatın sınırları da belirlenmiştir. Dolayısıyla bir fayda amacı taşıyan nesnelerin üretimiyle, tek amacının insanda coşku ve hayranlık gibi anlamlı duygular uyandırma, güzel ve özgünlükten başka hiçbir şeyi gözetmeden eser üretme anlayışları da birbirlerinden ayrılmıştır (Akdoğan, 2011: 213).

Buna göre; duyguların, düşüncelerin ve hayal gücünün ifadesi olan sanat eseri tektir ve başka bir benzeri yoktur ancak zanaatta ise birbirinin aynı olan ürünler vardır. Örneğin, bir ayakkabıcı ya da demircinin yaptığı üretim, aynı türden ürünü ürettiği ve maddi bir faydaya dayalı olduğu için zanaattır ancak bir ressamın çizdiği resim, kendine özgü ve tekrarı olmadığı için sanattır. Dolayısıyla demirci bir zanaatkârken, resmi yapan ressam bir sanatçıdır. Aynı şekilde sanat ile bilimsel bir çalışmayı karşılaştırdığımızda sanat eserinin diğer faaliyetlerle arasındaki fark daha açık bir şekilde ortaya çıkacaktır. Örneğin herhangi bir konuda yapılan bilimsel çalışma, başka insanlar tarafından da yapılabilir ancak bir sanat eserini aynı kişi yapsa bile ne kadar uğraşırsa uğraşsın tekrarı olamayacağı için sanat eserleri özgün, benzersiz ve paha biçilemez bir özelliğe sahiptir.

Sanat ve zanaat ayrımıyla beraber sanat; “Endüstriyel Sanatlar” (zanaat) ve “Güzel Sanatlar” olarak iki gruba ayrılmıştır. Bu sınıflandırmada güzel sanatlar; Plastik sanatlar, Fonetik sanatlar, Ritmik sanatlar ve Karma sanatlar olarak dört grup halinde kategorize edilmiştir. Güzel sanatlardan ilki olan Plastik Sanatlar; bir emek sonucunda maddeye biçim veren sanatlardır ve heykel, resim ve mimari bu gruba girmektedir. Görme duyusuna hitap ettiklerinden Görsel Sanatlar olarak da adlandırılmaktadır. Fonetik Sanatlar ise; sese, söze biçim veren sanatlardır ve müzik ve edebiyat bu grup altında yer almaktadır. Daha çok kulağa hitap ettiğinden işitsel sanatlar olarak da ifade edilmektedir. Ritmik Sanatlar; insan hareketine biçim veren

sanatlardır dolayısıyla dans ve bale bu grupta yer almaktadır. Disiplinlerarası bir niteliğe sahip olan karma sanatlar ise; sinema, tiyatro ve opera gibi sanat dallarını kapsamakta, böylece birçok sanat dalını bir arada bulundurduğu için karma sanatlar adını almaktadır (Şişman, 2006: 15). Bu tasnife göre; doğada bulunan malzemeleri beceri ve ustalık kullanarak, faydaya dayalı ürün üretmeye halk arasında sanat denilse de bu ürünler sanat değil zanaattır.

Sanat, sahip olduğu etki gücü nedeniyle Sanayi Devrimine kadar çeşitli toplumsal gerçekliklerin etkisi altında gelişimini sürdürmüştür. Sanayi Devriminin ardından tarıma dayalı bir toplum yapısından makine gücüne dayalı bir toplum yapısına geçişle birlikte sanat da dahil olmak üzere toplumsal kurumlarda büyük bir değişim yaşanmıştır. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler ve toplumsal gerçekliğin değişimine koşut, öncekinden farklı sanat ürünleri ortaya çıkmış ve sanatsal çalışmalarda büyük bir karmaşıklık yaşanmıştır. Sanattaki bu karmaşanın nedeni kuşkusuz sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler ve bu değişimlerin yansıması olarak ortaya çıkan yeni toplumsal gerçekliktir. Yaşanan tüm bu değişim ve yenilikler, sosyolojik yapı yanı sıra sanatsal çalışmalara da yansımış, sanatın o toplumdaki yerinin, türünün, algılanışının ve yansıtılmasının da farklılaşmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla sanat sadece sanatçının iç sesini, hayal gücünü ya da arzularını değil, toplumsal gerçekliği de yansıtmakta ve bir toplumun düşünüş tarzı ve algısı doğrudan ya da dolaylı olarak sanat eserlerinde okunabilmektedir.

### **3.2. Gerçeklik ve Sanat**

Sanatın tarih içerisindeki değişimi ve dönüşümü incelendiğinde, her dönemde gerçeklik temasıyla yakın bir bağı olduğu görülmektedir. Gerçekliğin temsil edilişi ise her dönemin kavramı algılaması ve anlamlandırmasına göre farklılık gösterebilmektedir. Zira sanatın gerçeklik ile bağlantısı üretildiği toplumun sosyolojik yapısına göre farklılaşabilmektedir. Dolayısıyla her dönemin toplumsal koşullarına ve bireyin algısına göre şekillenen gerçeklik sanatta kendine bir ifade alanı oluşturmuştur. Bu bağlamda dönemin toplumsal gerçeklik anlayışının ve bunun sanata yansımasının sağlıklı analizi, sanat eserinin algılanması ve kavranması açısından oldukça önem taşımaktadır.

Çeşitli anlamlara sahip olan gerçeklik Hançerlioğlu'na (1993: 221) göre, insan düşüncesinden bağımsız olarak doğada var olan her şey için kullanılırken, en genel

manada gerçek olma halini ifade etmekte, dış dünyada var olan nesnelerin tamamı şeklinde karşılık bulmaktadır. Benzer bir şekilde Timuçin (2000: 96) gerçekliği, varlığı kesin olup, araştırmaya gerek duyulmayan ve etkin bir şekilde verilmiş olarak açıklamaktadır. Onun ele aldığı gerçeklik somut ve nesnel gerçekliktir zira buradaki gerçeklik; duygu, düşünce ve bireysel algılardan bağımsız olarak var olmaktadır. Bu bağlamda sanatsal imge gerçekliği, İlk ağdaki görünen gerçekliğin temsiline dayanan ve beş duyumuz ile algılayıp anlamlandırdığımız fiziksel dünyadaki gerçekliğin temsili şeklinde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla nesnel, değişmez ve özneden bağımsız ve somut olan bu gerçeklik, klasik sanatın temsil anlayışının kaynağında yer alır.

Bir de varoluşsal gerçeklik vardır ki o da fiziksel gerçeklikten farklı bir alana işaret etmektedir. Kundera'ya (1987: 53) göre insanın olanaklarının alanı olan varoluş, sadece olup bitenler değil, insanın yapabileceği ya da olabileceği her şey olarak tanımlanmaktadır. Kısaca buradaki gerçeklik; eğitim, din, örf ve adet gibi insan yaşamının birçok alanına karşılık gelen yaklaşımları kapsamaktadır. Aslında burada gerçeğin soyutlanması anlayışı vardır ki bu da gerçekliğin tüm bileşenlerini zihinsel bir inceleme sonucunda yorumlayarak zihinde yeniden üretme sürecidir. Daha açık bir ifadeyle nesnel gerçekliğin temsilinden daha çok toplumsal koşullar paralelinde izlenimler ve içsel gerçekliğe yönelme ve bunu yalınlaştırarak ifade etme söz konusudur. Örneğin primitif dönemde sanat sosyal gerçekliklerin soyutlanması temelinde şekillenmiştir. Beş duyu ile algılanamayan ancak düşünsel süreçlerle algılanıp anlamlandırılan kavramları ifade eden soyutlama, birtakım toplumsal gerçekliklerin oluşum sürecidir. Bu süreçte insanları soyutlamaya yönelten temel etken inançları ve yaşam koşullarıdır. Dolayısıyla bu dönem insanları inandıkları; sevgi, nefret, büyü ya da tapınma gibi bir takım değerlere sembolik anlamlar yükleyerek soyutlaştırmış ve sanatsal çalışmalarında kaynak olarak kullanmışlardır. Bu anlayış modern dönemde de benimsenerek sanatta nesnel gerçekliğin temsilinden gerçekliğin soyutlanmasına doğru bir yönelim söz konusu olmuştur. Sorgulama ve eleştirinin ağırlıkta olduğu bu anlayışta bilinçli olarak nesnel gerçeklik arka planda, duygusal ve zihinsel gerçeklik ön plana alınmıştır.

Gerçeklik kimi zaman belirli bir yer, zaman ya da olaylara bağlı olarak tarihi ve bilgisel olarak ortaya çıkmaktadır (Wellek, 1983: 291). Buradaki gerçeklik bilince ait

bir gerçekliktir zira ait olduğu toplumun davranış ve tutumları gibi yaşam tarzıyla bağlantılıdır. Aslında buradaki gerçeklik; birbirlerini etkileyebilen, bilinç ve bilinç dışının girift ilişkisiyle ortaya çıkmaktadır. Örneğin insanlar bilinçlerini kullanarak toplumsal yaşamın birçok alanında yenilikler ve değişiklikler yapabilmekte böylece bilinçleri dışındaki doğayı da etkileyerek yaşam gerçekliklerini değiştirebilmektedirler. Dolayısıyla hem somut hem de zihinsel bir ürün olan gerçeklik bulunduğu zaman ve mekana göre şekillenebilmektedir.

Sanatta gerçeklik kavramının tarihsel serüvenine baktığımızda, Antik Çağ filozoflarından günümüze kadar kavram, farklı şekillerde yorumlanmış ve tanımlanmıştır.

Antik Çağ filozoflarından Demokritos ve Aristoteles başta olmak üzere çoğu dönem düşünürleri doğanın gözlemlenebilir olmasına vurgu yaparak gerçeklik ve nesnellik arasında bağlantı kurmuşlardır. Sanat eserlerini doğanın sahip olduğu denge ve mükemmellik çerçevesinde değerlendiren filozoflar, bu muhteşem uyumu çeşitli alanlarda sanat eserlerine yansıtmışlardır (Denkel, 1998:14). Sanat eserinde nesnelliğin ölçütü, gerçekliğin; bireyin duygu, düşünce ve bilincinden bağımsız olarak ortaya konulmasıdır. Dolayısıyla nesnel gerçeklik herkes için aynı şeyi ifade etmekte böylece eserde yansıtılan gerçeklik ile alımlayıcının dünyasındaki gerçeklik örtüşebilmektedir.

Soyut kavramları da nesne olarak tanımlayan Platon, gerçeğin yansıtılmasına ve açıklanmasına büyük önem vermiştir. Gerçeği bir temsil olarak değerlendiren Platon, nesnelerin aşkın bir tamamlanmışlık içerisinde olduğunu belirtir. Platon'un nesneye yüklediği bu anlam, sanatın mükemmelleştirilmesi noktasında bugün hala temel yapı taşlarından birisi olarak görülmektedir (Hançerlioğlu, 1987:94). Platon (2010: 231) gerçeklik olgusunu mağara alegorisiyle açıklamaya çalışır. Onun mağara alegorisinde mağarada arkası dönük halde zincirlenmiş bir şekilde bulunan insanlar için gerçeklik, ışığın duvara yansmasıyla ortaya çıkan gölgelerdir. Oysa Platon için gerçekliğin kaynağı mağaraya yansıyan ışıktır ve içlerinden biri zinciri kırmaya cesaret edip mağaradan dışarı çıkmayı başardığında asıl gerçekliği fark edecektir. İşte Platon'a göre gerçekliği fark eden kişi toplumdaki diğer bireylerden ayrılan filozof olacaktır.

Sanatı bir temsil (mimesis) olarak gören Platon'a göre sanatçılar sanat üretim eyleminde duysal dünyaya ayna tutmaktadırlar. Aslında onun bu temsil anlayışındaki bakış açısı felsefesinin kaynağı olan idealar kuramına dayanmaktadır. Platon'un mağara alegorisinde işaret ettiği gerçeklik idealar dünyasında yer almaktadır ve bu gerçeklik de ancak akıl ile kavranabilmektedir. Dolayısıyla bu dünyada duyularımızla algıladığımız nesneler ideaların birer kopyasıdır ve sanatçı da bu gerçekliği taklit ederek kopyanın temsilini yani ikinci bir taklidini gerçekleştirmiş olur.

Gerçeklik ve sanat arasındaki ilişkinin temelinde yer alan yansıtma teorisi, bilinen dünya ve içerisinde yer alan görünüşlerin olduğu gibi aktarılmasına dayanır. Bu anlayış doğrultusunda ortaya çıkan çalışma gerçekliğin sadece bir kopyasıdır. Gerçekliğin en doğal haliyle yansıtılması ise sanatçının yer aldığı toplumun değer yargılarıyla bağlantılıdır. Zira temel malzemesi gerçeklik olan sanat bu kavram paralelinde şekillenmekte sanatçının ise gerçeklik karşısında bir tutum alma hali söz konusu olmaktadır. Gerçekliğin temsil boyutu, yapının hangi düşünceyle yapılandırılacağı ve kullanılan yöntemler sosyo-kültürel koşullar çerçevesinde belirlenir. Dolayısıyla temsilde hem düşünsel hem de nesnel gerçeklikler dikkate alınır.

Gerçeklikle sanat arasındaki yoğun ilişkinin temelinde sanatla insan ve hayat arasındaki sıkı bağlar yatmaktadır. Zira toplumsal koşullara göre yansımaları bulan gerçeklik ya nesnelliğin olduğu gibi yansıtılmasına dayanmakta ya da nesnelliği arka plana atarak sanatçı algısını ön plana almaktadır.

Sanatta gerçeklik anlayışı başlangıçta nesnel dünyayı olduğu gibi yansıtan ayna gibi düşünülmüştür. Aslında kaynağını Platon'un sanatta mimesis (taklit) düşüncesi oluşturan bu anlayış geleneksel dönemin belirli aşamalarında sanatta temel kriter iken modern döneme geçişle birlikte etkinliğini yitirir. Dolayısıyla Antik Yunan'dan itibaren gerçekliğin olduğu gibi temsiline dayanan sanat anlayışı modern dönemde avangard düşünceyle birlikte etkinliğini yitirmeye başlar. Sanatta gerçeklik algısı modern ve postmodern dönem ile birlikte bambaşka anlamlara dönüşür ve öyle ki artık sanatın öldüğü şeklinde düşünceler yaygınlaşmaya başlar. Zira sanatta gerçekliğe yönelik bakış açısı değişmiş ve gerçeklik kavramı koşullar doğrultusunda yeniden şekillenmeye başlamıştır. Sanat artık nesnel gerçekliğin temsilinden

uzaklaşmış, estetik değerini yitirmiş ve sanattaki sınırlar sınırsızlığa dönüşmüştür. Hem biçim hem de içerik olarak sanatın sonu olarak görülen bu evre aslında geleneksel sanatın gerçeklik anlayışının tümüyle reddine dayanmaktadır. Bu dönüşümü simülasyon kuramıyla açıklayan Baudrillard'a (2003: 15) göre gerçeğin yerini yapay gerçeklik olarak gerçek simülasyonla yer değiştirmiştir. Artık gerçek, teknolojinin sağladığı imkanlarla modelleri tarafından yeniden üretilmekte ve sayısız kopyasının üretimi yapılabilmektedir. Dolayısıyla bu aşamadan sonra yapay olarak üretilen bu gerçeklik hipergerçekliğe dönüşmüştür. Sanatta gerçekliğin temsiline dayanan ayna metaforu artık eserin temsiliyle yer değiştirmiştir. Baudrillard'a (2010: 37) göre bu temsil aslında aynanın eser tarafından yutulduğuna işarettir. Zira onun, imgenin kendi aynasını yutması şeklindeki metaforu gerçekliğin yitirildiğini ve sanatın artık gerçekliği değil kendi gerçekliğini yansıttığını açıklamaktadır. Daha açık bir ifadeyle imge artık kendi gerçekliğine sahip olduğu için gerçekliğin temsili olmaktan çıkmış ve böylece hipergerçeklik halini almıştır.

Aslında bireylerin gerçeklerle kurduğu estetik ilişkisi olarak ifadelendirebileceğimiz sanatın gerçeklik ile bağlantısını Fischer'in sade ve öz düşünceleriyle özetlemek mümkündür. Fischer'e (2003: 41-193) göre bir toplum gerçeği olan sanat, bir taraftan bireylerin gerçeği anlamalarında bir kılavuz işlevi görürken diğer taraftan gerçekliği uygun bir dil ile anlatma çabası içerisindedir. Aynı zamanda sanat, gerçekleri kavramanın yollarından biri olarak gerçeklik konusunda yenilikler bulmakta, görünmeyeni göstermekte ve duyulmayı duyurmaktadır.

### **3.3. Kültür**

Bir sanatçının hangi duygu, düşünce ve değerlere sahip olduğu kadar, yaşadığı toplumun kültürel değerleri de sanatını üretme aşamasında en az sanatçı duyarlılığı kadar dikkate değerdir.

Geçmişten bugüne insanoğlu, kendi yaşam tarzına ilişkin ihtiyaçları doğrultusunda çeşitli oluşumlar içerisindedir ve bu süreçte kültür sadece maddi alanda değil manevi alanı da kapsayan oluşumları kapsamaktadır. Konuyla ilgili Moles, (1983: 7) kültürün zamana, yere ve toplumdan topluma göre değişiklik gösterdiğini, insanlar tarafından oluşturulduğunu ve bir bütün olarak insanın yaşadığı çevrenin, insan zihninde bıraktığı etkiye işaret ettiğini belirtmektedir.

Topluluk halinde yaşayan insanlar gereksinimlerini gidermek amacıyla duygu, düşünce, irade ve yetenekleri ile toplumsal yaşamın her türlü oluşumunu kapsayan kendi yaşam tarzlarına özgü bir kültür üretmişlerdir. Bu kültürel üretimde, geçmiş yaşam deneyimlerini günün koşullarına uyarlayarak, biçimlendirme anlayışı içerisinde olmuşlardır. Bu doğrultuda toplumların bilgi birikimleri, estetik beğenileri ve yaşam stillerini içeren her türlü yaklaşım, kültür kavramının kapsamında ve aynı zamanda günlük yaşamda yer bulmaktadır. Örneğin Albert Schweitzer kültürü; bireylerin kendilerini geliştirmesi ve gerçekleştirmesine katkı sağlayan, toplumun üyelerinin çabalarıyla oluşan, birçok alandaki ilerlemelerin bütünü şeklinde ifade etmiştir (Moles, 1983: 17). Hegel kültürün insanların çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla toplumsal yaşamda ortaya çıktığını, zamanla bu ihtiyaçların artmasıyla beraber çeşitlenip belirli kısım ve bileşenlere ayrıldığını belirtmektedir. Toplumsal yaşamda ortaya çıkan bu ihtiyaçlar ve bunları karşılama yol ve yöntemlerinin özgünleşmesiyle birlikte, kültürün ilk karakteristiğinin oluştuğunu ifade etmektedir (Mejuyev, 1998: 69). Bu doğrultuda; insanların doğaya karşı tutumları, doğayı anlamlandırma çabaları, bireysel ve toplumsal alanda birçok konudaki gelişme istek ve azimleri bu oluşumda son derece etkili olmuştur. Kültür ile toplum ilişkisini değerlendirdiğimizde birbirini tamamlayan iki oluşum olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Bu doğrultuda kültür bir toplumun üyelerine ait olan; normlar ve ürettikleri maddi ve manevi değerler iken toplum ise ortak bir kültüre sahip olan insanların bir arada bulunmasını sağlayan karşılıklı ilişkiler sistemidir. Dolayısıyla, toplum olmadan kültür, kültür olmadan da bir toplumun olamayacağını söylemek mümkündür.

Kültür kavramının toplumsal yapının genel karakteristiğini kapsayan kullanılışı şu şekilde olmaktadır. Öncelikle, bir toplumun genel özelliklerini içeren her şeyi kapsamaktadır ki örneğin, Türk kültürü, İngiliz kültürü gibi kalıplaşmıştır. Bir diğer kullanımı ise; bir sınıfı, topluluğu, ya da halkı diğer halk ya da toplumlardan ayıran, kendine özgü inanç ve değer sistemi gibi birçok unsuru içerisine alan farklı yaşam tarzlarına karşılık gelmektedir. Bu bağlamda konumuzla ilgili olan kültür kavramı, kolektif nitelikli anlamına yani toplumların bilgi, inanç, değer ve sanat gibi yaşam tarzını kapsayan özelliklerine ilişkindir.

Duygu ve düşüncelerle yüklü, maddi-manevi öğeleri barındıran, sosyal yaşamı olduğu kadar, toplumsal yapı ve uygarlığı da içeren kültür, öğrenilen davranışlardan

oluşturmuştur. Topluma katılan her yeni bireye; aile, okul gibi sosyal çevresi tarafından aktarılmakta, birey tarafından içselleştirilmekte ve böylece bir yaşam tarzına dönüşmektedir. Teknik beceri ve teknolojik üretim gibi unsurlar kültürün maddi ögesini oluştururken, gelenek ve görenekler, ahlak, inanç ve değerler manevi öğelerini oluşturmaktadır. Bu kültürel öğeler, toplumsal yaşamın şekillenmesinde büyük bir etkiye sahip olması yanı sıra toplum tarafından şekillenmeye de devam etmektedir. Toplumsal yaşamı içeren ve güçlü etkisi sebebiyle bireyleri şekillendiren kültür, tarihsel süreçte toplumsal yaşamın neredeyse her alanında belirleyici bir rol üstlenerek sanat hareketlerinde de etkili olmaktadır.

İçine doğduğu toplumun izlerini taşıyan sanat eserleri, kültür unsurlarını içeren adeta bir bilgi dünyası niteliğindedir. İnsanlık tarihi boyunca yaşanan maddi ve manevi gelişmeler, tüm bireyleri etkileyen tarihi olaylar ve engellenemeyen kırılmalar kültürü derinden etkileyerek değişikliklere uğratmıştır. Kültürel alanda yaşanan bu değişimler elbette her dönem ve toplumda aynı şekilde seyretmeyerek farklılık göstermiş ve sanat eserlerine de yansıyor, adeta bir bilgi kaynağı olarak günümüze kadar gelmiştir. Dolayısıyla geniş bir içeriğe sahip olan ve sanat eserine de yansıyan kavramın çeşitli tanımları bulunmaktadır.

Günümüzde kültür dendiğinde öncelikle insanların entelektüel düzeyde ürettikleri ürünleri çağrıştırmaktadır ve bu ürünlerden öncelikli olanlardan biri de sanattır. Örneğin herhangi bir sanatsal etkinlik yapıldığında, genel olarak bir kültür faaliyeti olarak algılanmakta ve bu şekilde adlandırılmaktadır. Dolayısıyla ağırlıklı olarak bu iki kavram, kültür ve sanat olarak özdeşleştirilmekte ve gerçekleştirilen faaliyetlerde aynı şeyi ifade ediyor gibi birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Güvenç'e (1997: 12) göre kültür ve sanat kavramları yakından ilişkili olsalar da eş anlamlı kavramlar değildir. Örneğin bir sanat eseri kültürel bir unsurdur ancak, her kültürel olgu da sanat olarak değerlendirilemez. Çünkü kültür sanatı, dini vb. toplumsal değerler gibi yaşama dair birçok unsuru içerisine alan oldukça kapsamlı bir kavramdır.

Sanat olgusuyla paralel bir ilerlemeye sahip olan kültür, tarihsel süreçte her ne değişim geçiriyorsa bunu doğrudan ya da dolaylı olarak sanat eserlerine yansıtmakta ve kültür ve sanat adeta birlikte hareket etmektedirler. Sanatçının yaşadığı coğrafya, zaman dilimi ve kültürel etkenlerin sanat üretim eylemini de belirlemesinin temel sebebi, sanat ve kültürün yakın etkileşiminden kaynaklanmaktadır. Öyleyse sanat

eserlerinin anlamının sorgulanmasında ve analiz edilmesinde kültürün konuya çözümleme getirdiğini söylemek oldukça gerçekçi bir değerlendirme olacaktır.

Toplumların gelişme süreçleri evrimci bir bakış açısı ile incelendiğinde, hem yapısal hem de işlevsel olarak bir farklılaşma içerisinde oldukları açıkça görülmektedir. Kuşkusuz değişim, tüm toplumların evrim sürecindeki sosyal bir gerçekliktir (Aksoy, 2000: 108). Gelişmiş ya da gelişmemiş ayrımına girmeden, tüm toplumlar kendi toplumsal ve kültürel değerlerini önemsemekte, yaşamlarını bu değerler çerçevesinde sürdürmektedirler. Yaşamlarının merkezinde yer alan bu değerler, toplumların anlamlı bir sanat geleneği oluşturmalarında ve bunu sonraki kuşaklara aktarmalarında anahtar rol oynamaktadır. Bu bağlamda sanat eserlerinin türü, biçimi, içeriği, değişim ve gelişiminin temel belirleyicisi bireysel tercihlerden çok kuşkusuz toplumun kültür parametreleridir. Dolayısıyla toplumsal gerçekliğin en temel unsurlarından biri olan değişim, sosyal yaşamın her alanında ağırlığını hissettirmekte, sanat da bunun dışında kalmamaktadır.

Çevresini şekillendirme ve anlamlandırma çabası içerisinde olan sanatçının ürettiği eserlerde farkı belirleyen temel etken, yaşadığı dönemin taşıdığı toplumsal ve kültürel değerleridir. Yani, üretilen eserin ne anlatmak istediği, hangi amaca hizmet ettiği ve taşıdığı anlam toplumsal ve kültürel yapının kodlarında saklıdır (Mülayim, 2010:112-113). Kültürün bir parçası olan ve aynı zamanda dinamizmini üreten sanat, bu özellikleriyle kültürü şekillendirebilmektedir. Elbette sanat tüm bunları, sorumluluk bilincinde olan sanatçı vasıtasıyla gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla sanatçı bu bilinçle hareket etmekte ve oluşturduğu eserini ait olduğu topluma hediye etmektedir (Koçan, 2003: 296). Bu bilgiler ekseninde sanatın, özerk bir etkinlik olması yanı sıra toplumsal inançlar ve değerler doğrultusunda insanlara mesaj verme ve sosyal yaşamın şifrelerini taşıyıp, yansıtma gibi bir rolünün olduğu açıkça görülmektedir. Bu nedenle sanat eserlerinde toplumsal gerçekliği kavramak, kültürün izlerini aramak ve bu izler ışığında toplumların yaşam anlayışlarının okumasını yapmak, kültür sanat etkileşimini anlamamızı kolaylaştıracaktır.

### **3.4. Sanat Sosyolojisi**

Sanat sosyolojisi genel olarak; sanatın ve toplumun nasıl bir ilişki içerisinde olduklarını, birbirlerini nasıl etkilediklerini, bu etkinin ağırlık düzeyini ve sanat eserlerinin meydana gelmesinde toplumsal çevre koşullarının ne derece etkili

olduğunu araştırmaya, anlamaya ve yorumlamaya yönelik bir disiplindir. Sanat sosyolojisi açısından temel konu kuşkusuz sanat ve toplumsal gerçekliktir ve bu doğrultuda sanatın öncelikli olarak toplumsal gerçeklikle doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. Fischer'in de (2003: 90) belirttiği üzere; insanlar bireysel kimliklerinin yanında toplumsal kimliğe de sahiptirler. Ancak aksi durumda yani herhangi bir toplumla bağı olmayan insan adeta kimliğini yitirmiş gibidir. Böyle bir durumda hem gerçek, gerçeklikten hem de insan, insanlıktan uzaklaşmış olur.

Sanat, bıraktığı birçok etki dışında bireylerin; toplumsal yaşama dahil olmasında, kendi dışındaki gerçekliğin farkına varmasında, toplumda ortak bilinç oluşturmada, ahlaki değerlerin ve inancın benimsetilmesinde önemli roller üstlenmektedir. Bu bağlamda sosyal birçok işlevi bulunan sanatın, bireyler arasında sağlıklı bir iletişimi, birlik ve dayanışma duygusunu sağlaması işlevselci bir anlayışa sahip olduğunun göstergesidir. Bilindiği gibi işlevselcilik yaklaşımının önemli isimlerinden olan Robert Merton, toplumsal yapının bütünlüğünü organizmanın işleyişiyle ilişkilendirmiştir. Bu benzetmeye göre toplumlar canlı bir organizma gibidir ve organizmada bulunan tüm organların farklı bir işleve sahip olduğu gibi toplumda bulunan tüm kurumların, kendi karakteristiğine uygun ayrı ayrı işlevleri vardır. Bu kurumlar da kuşkusuz bir bütün olarak toplumu ayakta tutmaktadırlar. Bu örnek doğrultusunda organizmada herhangi bir organda meydana gelecek bir değişme, diğer organlara da etki ettiği gibi aynı şekilde toplumdaki; sanat, siyaset, aile, din, ekonomi ve eğitim gibi herhangi bir kurumda yaşanacak farklılaşma, diğer kurumları da etkilemektedir.

Her biri kendi içinde özel yapılar olan eğitim, sanat, din, siyaset, aile, ekonomi ve ahlak gibi toplumsal kurumların aralarında anlamlı bir bağ bulunmaktadır. Bu kurumların birbirlerini etkilediği anlayışına sahip olan işlevselci anlayış, aynı zamanda toplumda baskın olan değerleri destekleyici bir rol üstlenmektedir. Bahsi geçen kurumlardan biri olan sanat da, aynı anlayışla bu yapılardan etkilenmekte, dönemin koşulları ve etkilendiği kurum paralelinde sosyal olarak baskın bir güç olabilmektedir.

Sanatın temel ögeleri; sanatçı, sanat eseri, sanat eserini yorumlayan toplumun üyeleri ve doğadır (Tezcan, 2011: 6). Konuya sosyolojik olarak yaklaşıldığında, bir sanat eserinin salt biçimsel özellikleriyle ya da malzeme içeriğiyle değerlendirilmesi doğru

bir algı şekli değildir. Zira sanat sadece bahsi geçen bu unsurlardan oluşmamakta, sanatçı ve toplum gerçekliğini de içine alan bileşenlerden oluşmaktadır. Yaşadığı çevresiyle bir bütün olan sanatçı, burada edindiği bilgi ve içselleştirdiği tüm değerleri, kendi iç dünyasında tasarlamakta ve eserine işlemektedir. Dolayısıyla sanat, sosyal gerçeklikle şekillenerek o toplumun kültürel yansıması olabildiği gibi toplumsal gerçekliği de etkileyebilmektedir. Bu doğrultuda Fischer'in de belirttiği üzere (2003: 105-204) gerçeklerden doğan sanat yapıtı aynı zamanda gerçekleri etkilemektedir. Örneğin herhangi bir edebi eser okuyucusunda çeşitli duygular uyandırmakta ve eser okurun hayatını şekillendirebilmektedir. Zira hayatın bir temsili olan sanat gerçekliğin değiştirilmesinde, denetlenmesinde ve bir oyuna dönüştürülmesinde etkili olmakta ve toplumsal çevre gerçekliğini bir bütün olarak sunmaktadır. Örneğin yapıtlarındaki karakterlere kendini kaptırarak onlara öykünen Balzac için bu karakterler, çevresindeki gerçeklerden daha gerçekçi görünmektedir. Dolayısıyla bir sanat yapıtı kimi zaman bireyin benliğini zenginleştirmekte ve çevresiyle bütünleşmesi konusunda yardımcı olabilmektedir.

Sanat eserinin oluşumunda sosyal gerçekliklerin etkili olduğu fikrinin öncülerinden olan Hippolyte Taine, tarihsel dönem, çevre ve kültürün sanat eseri için temel belirleyici olduğu düşüncesindedir. Öte yandan Marks, bir sosyal kurum olarak sanatın belirleyicisinin ekonomi olduğunu düşünürken, Weber ve Durkheim ise sanatın kökenini dinin oluşturduğu düşüncesindedirler (Tezcan 2011: 42-48). Bir toplumun sanatsal ürünlerini gerçekçi bir şekilde analiz edebilmenin yolu, o toplumun çeşitli unsurlarını bilmekten geçmektedir. Örneğin siyasal örgütleniş, inanç yapısı, toplumsal tabakalaşma şekli, ekonomik örgütleniş ve toplumsal hareketlilik gibi birçok unsur, sanat eserinin anlaşılmasında anahtar noktalardır (Çağan, 2006: 23). Bu bağlamda Antik Yunan medeniyeti sanat ve toplum ilişkisine değinmek faydalı olacaktır. Antik Yunan dönemi ilk kez insanların doğa ve evreni düşünüp sorguladıkları ve düşüncelerini ifade ettikleri bir dönemdir. Felsefenin de doğup geliştiği bu dönemde toplumun sanatçıya bakışı hiç de iç açıcı değildir. Antik Yunan dönemini sanat ve toplum açısından değerlendiren Gombrich, (1997: 82) sanatçıların Antik Çağ'da itibar görmediklerini, sıradan emekçiler gibi çok zor şartlar altında çalıştıklarını hatta dönemin zenginlerinin şair, ressam ve heykeltıraşları aşağı tabakadan saydıklarını ifade etmektedir. İlkel çağlarda toplumda manevi önder olarak kabul edilen sanatçı, Antik Yunan döneminde aynı saygınlığı görememiştir.

Zira bu dönemin üstün yetenekli sanatçıları bir deha olarak değil, sadece usta bir zanaatkâr olarak görülmekteydi. Sanatçılar için yapılan bu niteleme, yapılan eserlerin kalitesinden değil dönemin bakış açısından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla ilgi göremeyen sanatçılar ve eserleri hak ettiği ilgiyi dönemin dışına taşarak görmüşlerdir.

Sanat ilk çağlardan günümüze toplumu etkileme gücünü sürdürmektedir. Sanatın ilk çağlarda hem sanatçıyı hem de toplumu değiştirip iyileştirme gücü bulunmaktadır. Örneğin ilkel toplumlarda sanatçı toplumun manevi önderi olarak saygınlık görmekte ve bilgisiyle de zorluklara karşı direnme gücüne eriştiği düşünülmektedir (Armağan, 1992: 29). İlk çağ ve orta çağ döneminde toplum yararına yapılan sanatsal çalışmalarda kuramdan daha çok uygulama ağır basmakta, sanatsal faaliyetler dinsel ve toplumsal etkenler çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Ancak bu durum yeni çağa geçişle birlikte değişmiş ve sanat yeni işlevler yüklenmiştir. Dolayısıyla insanlar ve doğaüstü güçlerle ilişkiyi sağlayan sanat, yeni çağla birlikte insanların birbirleriyle ilişkisini sağlama ve topluma bu dünyayı anlatma görevi üstlenmiştir (Timuçin, 2000: 422-423).

Sanat, modern öncesi toplumlarda mitoloji, dinsel faktörler, devlet kurumları ve seçkin sınıflar gibi birçok unsurun etkisi altındadır. Bu dönemde bahsi geçen bu gerçeklikler sanatı şekillendirmiş ve çeşitli üslupların ortaya çıkmasında etkili olmuşlardır. Rönesans sonrasında sanata tutkun olan ve sanatçıların koruyuculuğunu üstlenen kültürel sermaye sahipleri tarafından sanat, hem himaye altına alınmış hem de biçim ve içeriği bu güçler tarafından belirlenmiştir. Sonrasında modern ve postmodern dönemle birlikte sanat hakkındaki düşünceler değişmiş ve sanat; etkisi altında kaldığı gerçekliklerden koparak farklı otoritelerin egemenliği altında, çeşitli anlam ve biçimlere dönüşmüştür. Kısaca, insanlara güzel duygular hissettiren ve bunun yanında toplumsal dayanışma, bütünleşme, eğitime ve bilinçlendirme gibi birçok işlev üstlenen sanatın bu gerçekliğinden koparılması, toplumla kurduğu anlamlı bağın zedelenmesine ve biricikliğine gölge düşürmektedir.

Sanatın temel işlevlerinden biri, dinî ve ahlaki mesajları topluma iletmek iken diğeri, toplum üyeleri arasında iletişimi sürdürerek birlik ve bütünlüğü sağlamaktır (Tolstoy, 2007: 173). Tolstoy'a göre sanatın dayandığı temel etken, güzellikten ziyade yer aldığı toplumun dinsel inancına dayalı ahlaki değerlerdir. Aslında ona göre sanat,

dinî ve ahlaki mesajları topluma aktarırken aynı zamanda insanlar arasındaki iletişim, birlik ve beraberlik gibi temel işlevleri de yerine getirmektedir. Zira Tolstoy, bir iletişim unsuru olarak gördüğü sanatın ölçütünü sadece güzellik ile sınırlandırmamakta insanları bütünleştirici bir araç olarak üretilmesi gerektiği düşüncesindedir.

Sanatçı, özgür bir birey olarak sadece iç sesini, hayal dünyasını eserine yansıtmamakta, toplumun diğer üyelerinden farklı olarak içselleştirdiği kültürel gerçekliğiyle ve yüklendiği sorumluluk bilinciyle hareket etmektedir. Bu bilinçle eserini üreten sanatçı, içsel sesini arka planda bırakarak sosyal yaşamın birçok unsuruna öncelik vermektedir. Bu anlayıştaki sanat artık bir haz aracı olmaktan öteye geçmekte, sanatçı aracılığıyla bireyleri eğitici ve bilinçlendirici yapısıyla toplumsal gerçekliğin organik ve işlevsel bir parçası olmaktadır. Sanat, üstlendiği bu işlevsel sorumluluk paralelinde, toplumda anlamlı birlikteliği ve bütünleşmeyi sağlayan faktörlerden biri olan iletişim işlevini de yerine getirmektedir. Bu iletişim; sanat eserlerini toplumsal gerçeklikleri ve beklentileri ölçüt alarak biçimlendiren sanatkar ile bu eserlerin alımlayıcıları olan toplumun üyeleri arasında kurulmaktadır. Dolayısıyla sanatçı eserini izleyicilerle buluşturmadığı takdirde ne sanattan ne de sağladığı iletişimden bahsetmenin imkanı olmadığı gibi toplumsal gerçekleri dikkate almadan üretilen eserler aracılığıyla da sağlıklı bir iletişimin kurulması mümkün olmayacaktır.

İnsan varlığını bütünleyen ve sosyolojik bilgi için bir kaynak özelliği taşıyan sanat, kültürel ve toplumsal bir üretim olarak ait olduğu toplumun yapısıyla doğrudan bir ilişki içindedir. Sanat toplum etkileşiminin niteliğini, hem sanat eserinden hem de toplumsal ve kültürel unsurlardan yola çıkarak anlamaya çalışmak sanat sosyolojisinin kapsamı içerisindedir (Çağan, 2006: 11).

Sanat eserleri estetik ve özgün anlatımıyla oluştuğu dönemin adeta bir tanığı niteliğindedir. Zihinsel birikimlerini farklı şekillerde yansıtmaya çabası içerisinde olan sanatçı, ürettiği sanat eserlerinde toplumun düzeyini de dikkate almaktadır. Zira sanatsal faaliyetlerin gelişiminin kaynağı, içinde yer aldığı toplumun yapısı ve sosyal gelişmelerle yakından ilgilidir (Ersoy, 2002: 55).

Bir sanat eserini belirli bir sınıflandırmaya tabi tutmak her zaman olanaklı değildir çünkü içerisinde çok farklı söylemler barındırabilir. Örneğin yerel düzeyde

oluşturulan birçok edebi yapıt, kültürel ve sanatsal olarak tek bir noktaya odaklanmadan, sosyal gerçeklikleri birbiriyle ilişkilendirmekte, mesaj verme ve iletişimi sağlama gibi çeşitli işlevleri yerine getirebilmektedir. Böylece toplumsal gerçekliğin parçaları olan; ekonomi, siyaset, inanç, aile düzeni, toplumsal cinsiyet, toplumsal düzen ve düzensizlikler gibi bireylerin ilgisini çeken birçok konu bu yapıtlarda işlenebilmektedir. Örnekte de görüldüğü gibi, toplumun sanatı şekillendirmesi ve sanatı çeşitli idealler uğruna bir araç olarak kullanması yanı sıra, sanatın da yüklendiği işlevlerle toplumu etkileyebileceğini görmekteyiz. Dolayısıyla bir sanat eserinin oluşumunda; sanatçının kişiliği, hayal dünyası, kişisel tercihleri, sosyal statüsü, inanç anlayışı, dünya görüşü ve sosyal ortam ile etkileşimi yanında, toplumsal yapının gerçekleri ve beklentileri gibi unsurların rolü dikkate değerdir.

Yaşama tutulan bir ayna görevini de üstlenen sanat, ait olduğu toplumun gerçekliğinden beslenmekte, her dönem ve toplumda farklı düşünce, ihtiyaç ve isteği yansıtarak toplumun dinamik bir göstergesi konumunu korumaktadır. Sanatçının sosyal sorumluluğuna değinen Çağan'a göre (2006: 14) bütün insanlar gibi sanatçı da toplumsal bir varlıktır ve eserini üreteceği yani sanatçı kimliğinin ortaya çıkacağı ana kadar, kendisini var eden tüm unsurlar doğrudan toplumla ilişki içindedir. Bireyleri şekillendiren belirli kalıplar içerisine sokan her türlü eylem toplumla bağıntılıdır ve toplumsal bir katkıyla inşa edilmektedir.

Bir toplumun ürettiği sanat eserinde, o toplumun kültürel ve toplumsal kodlarını okumanın mümkün olduğu noktasında Soysaldı konuyu şu şekilde vurgulamıştır:

*“Kültür bir milletin tarih boyunca ürettiği sözlü, yazılı, maddi ve manevi değerleridir. Tarih boyunca üretilen kültür ve sanat eserlerinin günümüze ulaşılabilen örnekleri müzelerde yerini almıştır. Bu arkeolojik veya etnografik eserlerde o dönemlerin yaşam tarzları, giyim-kuşam- süslenme, mimari sanatlar göz önüne serilmektedir. Bugün bu eserleri seyredenler o dönem insanların inandığı kutsal değerleri, kadın-erkek ilişkileri, toplum düzeni, yönetim biçimleri, sembolik değerleri bu eserler üzerinden okuyabilmektedir”* (2018: 306).

Sosyal yaşamı bilinçlendirme ve bütünleştirme çabası yanında sahip olduğu işlevlerle toplumsal ve kültürel bir ifade alanı olan sanat, bu özellikleriyle toplumsal gerçekliğin sağlıklı bir şekilde analiz edilmesine imkan vermektedir. Zira sanat, toplumun diğer bütün kurumları gibi hem tarihsel hem de toplumsal bir nitelik

taşımakta, sosyal ve kültürel yaşama dair birçok konuya çözümleme getirebilmektedir.

Devletin ulus bilinci oluşturmada da sanattan faydalanabildiğini söylemek mümkündür. Zira bu yaklaşım ulus kavramının tanımında da yer almaktadır. Şöyle ki aynı kültürel değerleri paylaşan insanlar bir ulusa aittirler ve sanat da bu kültürel değerlerin başında gelmektedir. Örneğin her toplumun kültürel mirasının örneklerinden olan çeşitli mimari unsurları; hanları, hamamları, sarayları gibi o ulusun değerlerini yansıtan kendilerine özgü sanat eserleri bulunmaktadır (Erinç, 2009: 26-27).

Herhangi bir ülkeye ait sanatsal çalışmada yer bulan soyut ve somut değerler, o toplumun kültürünün bir yansımasıdır ve bireylerin gelişiminde önemli bir rol oynar. Zira insanların kendilerini geliştirmesi ve zenginleştirmesinin yollarından biri de sanat faaliyetleridir (Erbay, 2009: 149).

Toplum içinden doğan ve toplum gerçekliğinden beslenen sanatın, salt bireysel düşüncelere, tercihlere indirgenmesi ya da toplumsal parçalardan ve gerçekliklerden ayrı değerlendirilmesi doğru bir yaklaşım biçimi değildir. Zira bir toplumun kültürel değerleriyle yoğrulmuş olan sanatsal çalışmalarını, o toplumun gerçekliği hakkında gerekli bilgilere sahip olmadan anlamamanın ve değerlendirmenin imkanı yoktur. Bir sanat eseri hakkında sağlıklı bir analiz yapabilmek, doğru bir sonuca ulaşabilmek için içinden çıktığı toplumu ayakta tutan, toplumla bütünleşen tüm gerçeklere vakıf olmak gerekmektedir. Kuşkusuz bir toplumun sosyolojik yapısı ve düşünce biçimi sanat eserinin biçim ve içeriğini oluşturmada ve bu eserler de ait olduğu toplumun gerçeklik anlayışını yansıtan göstergelere dönüşmektedir.

Sanat, sanatçı ve toplum ilişkisinde konuya Marksist anlayışa göre bakıldığında; sanatçı bir sanat emekçisi ya da bir üretici konumunda iken, sanat ise toplumun farkındalığına ulaşma araçlarından birisidir. Marksizm'e göre hayatın tüm alanında bir emek sömürüsü yaşanmaktadır. Bu nedenle sanat sadece bir haz aracı olmaktan öte önemli bir iletişim aracı olarak kapitalist sistemin sömürü ilişkilerini ortaya çıkaracak ve toplumdaki örtülü gerçekleri deşifre edecek bir sorumluluğa sahiptir (Fischer, 2003).

Sanat eserlerindeki biçim ve içeriği toplumda egemen olan üretim biçimine indirgeyen Karl Marks, toplumda yaşanan çeşitli gelişme ve değişmelerin mevcut

toplumsal yapıdaki üretim biçiminin bir sonucu olduğunu ve üretim biçimlerinin insanların yaşama bakışlarını ve beğeni anlayışlarını doğrudan etkilediğini belirtmektedir. Marks'a göre, toplumda çeşitli sanat türleri ve beğeni anlayışlarının ortaya çıkmasındaki temel etken, üretim biçimlerinden kaynaklı değişen bakış açıları ve beğenilerden oluşmaktadır (Erinç, 2009: 77). Görüldüğü gibi Marks, sanat toplum ilişkisini ekonomik unsurlarla temellendirmekte ve tıpkı diğer nesnelerde olduğu gibi sanatın da ekonomi tarafından belirlendiğini vurgulamaktadır. Sanat üretim eylemini indirgemeci bir yaklaşımla ele alan Marks, diğer toplumsal kurumları dikkate almadan, sosyal değişimin temelindeki unsurun sadece üretim biçimi olduğunu ve sanatın da aynı şekilde ekonomik kanuna bağlı olarak gelişme gösterdiği inancını taşımaktadır.

Her türlü sanat eserinin içeriğinde insan düşüncesi mevcuttur ancak sanat sadece bu düşüncelerle şekillenmemektedir. Toplumsal bir varlık olan insan, yaşadığı toplumun kültürüne ve tarihine aktif olarak katılmakta, böylece doğayı ve toplumsal değerleri de eserine yansıtmaktadır. Bunun yanında her estetik üretimde sanatçının eğilimi ve özelemleri ile toplumun istekleri olmak üzere iki temel unsur bulunmaktadır (Ersoy, 2002: 54).

Toplumun yaşam biçiminin adeta bir hafızası ve neredeyse insanlık tarihi ile var olan sanat, sadece bireysel tercihlere indirgenecek kadar basit bir üretim alanı değildir. Hem bireysel düşüncelere dayanan hem de toplumsal gerçeklikle ilişkili olan sanat komplike bir uğraşı alanıdır zira üretiminden başlayarak izleyicisine sunum aşaması olan tüketimine kadar bütün süreç, toplumsal gerçeklik etkisindedir. Bu nedenle sanatta oluşan; biçim, içerik, üslup değişimleri ve sosyal algılanış tarzı, toplumsal gerçeklikle paralel ilerlemekte, bu durum döneme ve topluma göre değişkenlik gösterebilmektedir.

Hızlı sosyo-kültürel değişimlerle birlikte sosyal ve kültürel içerikli değerler ve hayat tarzları değişmekte ve kaybolmaktadır. Kaybolan değer ve yaşam tarzlarının yerini yenileri almakta ve kısa sürede benimsenebilmektedir (Aksoy, 2004: 177). Kuşkusuz sanat eserinin oluşumu, yorumlanması ve değerlendirilmesi toplumsal gerçekliklere dayalıdır. Ayrıca sanat yapıtının oluşturulmasında; sanatçı olma kriterleri, sanat etkinliğinin nasıl gerçekleştirileceği ve son aşamada eserin sunuma hazır olduğuna

dair kriterlerin belirlenmesinde toplumsal kurumların etkisi bulunmaktadır (Wolff, 2000: 44).

Sanat eserlerinin doğru bir şekilde yorumlanması ve anlaşılmasında, dönemin toplumsal gerçekliğinin öncelikli olarak dikkate alınması gerekmektedir. Zira geçmiş çağlarda üretilen bir sanat eseri ile günümüz toplumunda üretilen bir eserin analizi doğal olarak aynı doğrultuda olmayacaktır. Geleneksel dönemden postmodern döneme kadar uzanan tarihsel çizgide yer alan toplumsal ve tarihi olaylar, toplumların gerçekliğini değiştirdiği gibi sanat türleri ve üsluplarına da sirayet etmiştir. Dolayısıyla bu etkinin çözümlenmesi sürecinin dönem ve toplumun gerçeklik algısına göre ele alınması, sanat sosyolojisi açısından oldukça önemli bir faktördür.

Her sanat eseri, içinden çıktığı toplumun kültürel karakteristiğinin estetik ifadesi olarak çeşitli sembollerle bütünleşmekte ve madde aleminde görünür olmaktadır. Toplumu büyük oranda etkileyen sosyal olayların algılanma ve yorumlanma süreci olarak ifade edebileceğimiz sanat, zamanın ve mekanın koşulları doğrultusunda kimi zaman müzik, kimi zaman resim, kimi zaman da edebiyat aracılığıyla hayat bulmaktadır. Her bir eser bu gerçekliği farklı bakış açıları ve tekniklerle yansıtmakta ve verdiği anlamlı toplumsal mesajlarla izleyicisinin düşünce ufkunu açabilmektedir. İşte tüm bunları sağlıklı bir şekilde değerlendirmenin yolu, bahsi geçen bu tarihsel çizgide yaşanan gerçeklere hakim olmaktan geçmektedir.

Sözlü kültür sonrasında yazılı kültüre geçişle birlikte resimden fotoğrafa, fotoğraftan ise sinemaya geçiş sürecinin önemine değinen Çağan'a (2006: 16) göre bu süreçte sosyal, bilimsel, ekonomik ve kültürel alanda yaşanan değişimleri kapsayan toplumbilimsel bilgi, özelde sanat eserlerinin yorumlanışında, genelde ise sanat sosyolojisi açısından önemli bilgileri içermektedir.

Bir taraftan çevresini şekillendirirken, diğer taraftan çevresinden etkilenen ve toplumla iç içe oluşu nedeniyle sosyal gerçeklikten ayrı düşünilemeyen sanat, toplumsal yapıya ve o toplumdaki bireylere etki etme özelliğini her dönem ve toplumda korumayı sürdürmüştür. İnsanlar üzerindeki etki gücü son derece yüksek olan bu paha biçilemez eserlerin üreticisi olan sanatçı da içine doğduğu toplumun gerçeklerinden; etik kurallarını, sosyo-kültürel yapısını, dinini ve sosyal değerlerini öğrenerek bilinçli bir şekilde yetişmekte ve bu doğrultuda eserlerine biçim

verebilmektedir. Toplumla yaklaşık aynı değer ve düşüncelere sahip olan sanatçı, toplumsal yapının beklentisi ve gerçekliği doğrultusunda hareket ederken, bireylerin birbiriyle ve toplumla olan ilişkilerinde doğru tutum ve davranış oluşturma konusunda da önder olmaktadır.

Tüm bunların yanında; toplum gerçekliği ve beklentisi sadece sanat eserlerinde ya da sanatçının üretim sürecinde değil, sanatçı olma kriterlerinde de son derece önemlidir. Özellikle geleneksel toplumlarda sanatçı kavramı sadece erkekler için kullanılmış, kadınlar bu kavramın kapsamı dışına itilmiş ve sanatçı olma hakkına erişememiştir.

Bir toplumdaki cinsiyet ayrımcılığının sanat kurumuna yansması noktasında erkek ve kadınların sanat üretimindeki yerleri konusuna sosyolojik olarak değinen Wolff'a göre geleneksel dönemde erkek egemen anlayış kadınların sanat üretimlerinde baskıcı bir rol üstlenmiş ve kadınların sanatsal çalışmalarına kısıtlamalar getirilmiştir (2000: 46).

Tarihsel süreçte toplumsal kimlikler dönemin; kültürel, ekonomik ve siyasi gerçekliğine göre şekil almıştır. Bu doğrultuda birçok toplumda erkek egemen anlayışı nedeniyle kadınlar ikinci planda görülmüş ve sanat alanında da cinsiyet eşitsizliğine maruz kalmışlardır. Nitekim modern döneme kadar toplumun yerleşik politikalarının ve değerler sisteminin bir sonucu olarak, kadınlar yaşamın çeşitli alanlarından soyutlanmış ve bilim ya da sanat yapamayacağı konusunda da yargılar ortaya atılmıştır. Dolayısıyla örf, adet ya da geleneklerin etkisinde şekillenen toplumsal kimlikler, erkeğin konumunu yücelterek baskın bir güç olarak belirlemiş, kadın ise bir o kadar geri plana itilerek, sanat dahil birçok alanda kısıtlanmıştır.

Dolayısıyla sanatçının cinsiyeti, inancı, etnik kimliği, statüsü gibi kimliğini belirleyen tüm faktörler doğrudan yaşam alanına yansıdığı gibi sanatına da etki etmekte ve sanatçı toplumdaki konumu çerçevesinde değerlendirilmektedir. Çağan'a (2006: 17) göre bir sanatçının hangi duygu, düşünce, inanç ve değerlere sahip olduğu kadar siyasal, ekonomik ve toplumsal gücünün kaynağı da bir o kadar önemlidir. Zira duygu, düşünce ve değerlerini eserine yansıtan her sanatçı, yaşadığı toplumun kültürel kodlarını da zorunlu olarak taşımaktadır.

İnsanlığın doğuşundan günümüze kadar, tarihte var olmuş tüm toplumların kendilerine özgü oluşturdukları kültürel unsurlar ürettikleri eserlerin betimlenmesinde adeta bir şifre niteliği taşımaktadırlar. Dolayısıyla herhangi bir

toplumun kültürel gerçekliğinin kodlarına vakıf olduğu takdirde o toplumun sanat hareketleri daha iyi anlaşılıp analiz edilebilmekte, değerlendirme konusunda da tutarlı sonuçlar alınabilmektedir. Zira sağlıklı bir değerlendirme için toplumların; düşünce biçiminden, siyasal örgütlenişine, üretim yapısından, dinsel inançlarına kadar her türlü gerçekliğin önemli bir rolü bulunmaktadır.

### **3.5. Gelenek-Geleneksel**

Avrupa’da Rönesans ve Reform ile başlayan, Aydınlanma Düşüncesi ve Fransız İhtilali ile olgunlaşan yeni koşullar, kendinden önceki dönemin; düşünce anlayışından inanç sistemine, siyasal yapısından sanat anlayışına kadar birçok unsura karşı geliştirilmiş bir tepki niteliği taşımaktadır. Ortaya çıkan ve modernlik olarak adlandırılan bu yeni durum; yönetim biçimi, düşünce anlayışı ve fikir akımları gibi eski düzene ait çeşitli yapıların kimini yıkıp yok etmek, kimini de dönemin ruhuna uygun bir anlayışla yeniden oluşturma isteğinin bir sonucudur. Bu yeni anlayış oluşumunu tamamladığında geçmişte kalan anlayışın tanımlanma gereksinimini de beraberinde getirmiştir. Modern anlayışın toplumda yerleşmesiyle beraber bu süreçte uzaklaşan, reddedilen, kısaca geçmişte bırakılan tüm gerçeklik eski kategorisinde düşünülerek geleneksel kavramının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

İçinde sanatın da bulunduğu birçok toplumsal kurumda yaşanan değişimi ifade eden modernlik ve en açık ifadesiyle modernliğin karşısında konumlanan geleneksellik olgusunun, sosyolojik olarak taşıdığı anlamlarının yanında, içerik ve sınırları konusunda çeşitli tanımlar yapma gereksinimi de ortaya çıkmıştır. Zira yeni dönemde yaşanan değişimler neticesinde; kilise otoritesi, sosyal hiyerarşi, sosyal eşitsizlik gibi olgular ve geçmişe ait tüm kurumlar geleneksel kapsamında görülmüştür.

19. yüzyılda Avrupa’da yaşanan değişimler ve bunların toplumsal yaşama yansıması yeni bir durumu; modernliği ifade ederken, bu yeni durum öncesi döneme ait unsurlar ise geleneksel olarak anlamlandırılmıştır. Böylece yaşanan bu değişim süreci bir nevi tarihsel ayrışma yaklaşımı çerçevesinde ele alınmıştır. Avrupa toplumlarında ortaya çıkan ve toplumun tüm alanlarında etkili olan bu yeni durum, modern olarak nitelendirilirken, modernin karşısında adeta bir öteki oluşturularak buna da gelenek adı verilmiştir (Şallı, 2017: 56).

Gelenek kavramı farklı açılardan ele alındığında; kimine göre dinsel unsurlara, kimine göre örf, âdet, gelenek ve ritüellere, kimine göre ise tüm bunları içerisine alan

daha kapsamlı bir alana karşılık gelmektedir. Dolayısıyla geleneksel dönem sanat anlayışını daha iyi anlamak ve değerlendirebilmek için kavramın kapsamının tam olarak anlaşılması gerekmektedir. Farklı disiplinler arasında tanımında ve değerlendirilmesinde farklılıklar olan kavram Cevizci'ye (2013: 753) göre, herhangi bir toplumun kendinden önce yaşamış toplumlardan devraldığı ve kendinden sonraki kuşaklara miras bıraktığı; zamanın şartlarına göre değişime uğrayabilen düşünce, inanç ve kurumlarla birlikte her türlü sosyal pratiktir. Bunun yanında, toplumların değerler sistemini ve mevcut toplumsal yapısını koruyup, koşullar doğrultusunda sürdürme amacı taşımaktadır. Herhangi bir toplumda, geçmişten kalan değerler olmalarından kaynaklı nesilden nesile aktarılan, bilgi, davranış, töre ve kültürel kalıntılar (Hançerlioğlu, 2007: 50) olmasının yanında; belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因an, gerçek ya da hayalî bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleri ile ilişkili toplumsal pratikler kümesidir (Marshall, 2003: 244). Geleneğin toplumların tarihini biçimlendiren dinsel boyutu olduğu kadar toplumsal boyutu da bulunmaktadır. Teolojik boyut, yeryüzündeki dinlerin binlerce yıl var olmasında etkisi olan önemli bir unsur olsa da toplumsal unsurlar dikkate alındığında tek boyut olmayacağı anlaşılabacaktır (Koç, 2009: 40).

Günlük dilde; görenek, örf, âdet ya da töre gibi bir toplumun davranış kalıplarına karşılık gelen kavramın sosyal bilimlerde yer alan pek çok tanımı bulunmaktadır. Ancak kavramın sosyolojik olarak üzerinde uzlaşılan ortak nokta; bir toplumun kendinden önceki toplumlardan devraldığı ve bir sonraki kuşaklara çeşitli aktarım yolları aracılığıyla aktardığı, zamanla çeşitli sebeplerle değişimlere maruz kalmakla birlikte korunarak sürdürülen, düşünce, bilgi, inanç, uygulama, sanat ve tecrübelerini de kapsayan maddi ve manevi kültürel birikim olduğunu söylemek mümkündür. Geçmiş döneme ait olan çeşitli unsurların sonraki dönem toplumları için de yenilenerek sürdürülmesi sebebiyle gelenekler birtakım işlevleri de içermektedir. En temel işlevi ise; toplumların ortak mirası olarak kabul edilen değerlerini taşıması ve düzen ve istikrarın kaynağı olarak büyük bir rol üstlenmesidir.

Dünya üzerinde yaşayan toplumların coğrafyalarının taşıdıkları farklılıklar, yaşam şekillerinin belirleyicisi olduğu gibi geleneklerinin de farklı olmasına sebep

olmaktadır. Çünkü yaşanan çevrenin yeryüzü şekilleri, iklimi, bitki örtüsü, havası ve suyu gibi tüm unsurlar geleneğin oluşumu ve şekillenmesinde son derece etkilidir.

İnsanlık tarihi incelendiğinde kültürel ve toplumsal bakımdan alışlagelmiş davranışların kolayca değiştirilemediği ve terk edilemediği görülmektedir. Dünya coğrafyasının farklı noktalarında yaşayan toplumların kendilerine özgü oluşturdukları binlerce yıllık kalıplaşmış yaşam biçimlerini, zamanın süzgecinden geçirerek koruyup sürdürmeleri bu yaklaşımın bir sonucudur.

Kısaca toplumların hem maddi-manevi değerlerini hem de bu değerlerin güncellenerek aktarımını ifade eden gelenek, insanların genellikle doğruluğunu sorgulamadan koşulsuz inandıkları anlamlı birer değerler klavuzuna dönüşmektedir. Çünkü sorgulamaya dahi ihtiyaç duymadıkları bu değerler, topluma uyumlarında kolaylık sağlayan, üzerinde uzlaşmış davranış ve bilgi kalıbı olarak sunulmaktadır.

Geleneksel toplumlarda bireyler arasında yüz yüze yoğun bir iletişim bulunmaktadır. Dinin hayatı kapsayıcı ve bireylerin hayatını yönlendirici bir değer olarak ağırlığı bulunmaktadır. Ekonomileri daha çok tarım ve hayvancılığa dayalıyken, eğitim ve öğretim genel olarak belirli seçkinlerin kontrolü altındadır. Bu toplumlarda değişim yavaştır ve birkaç kuşağı içerisine alır (Kirman, 2004: 88).

Geleneksel toplumlarda; madenciliğin yaygın olduğu, uzmanlaşmanın gelişmediği, aile ve akraba ilişkileri içerisinde basit teknolojilere dayanan üretimin söz konusu olduğu ekonomik bir sistem mevcuttur. Gelir seviyesi ve yaşam standardının düşük olduğu bu toplumlarda üretim ve tüketim tek bir sosyal çevre içerisinde gerçekleştirilmekte, yaşanan ekonomik problemler ise akraba ve komşular gibi sosyal çevrenin üyeleri arasında çözümlenmektedir (Arıkan ve Poyraz, 2005: 4).

Değişimi kabullenmemesi, geçmişten süregelen değerlerle varlığını sürdürmesi gibi birtakım karakteristik özelliklere sahip olan geleneksel toplum, toplumsal hareketliliğin zayıf olduğu, basit el araçlarının kullanıldığı, okuma yazma oranının çok düşük olduğu, sanayinin gelişmediği modern öncesi insanlardan oluşan toplum tipidir (Yılmaz, 2005: 41). Bu tarz toplumlarda bireyin yaşam şekli; aile din ve kabile gibi unsurlar tarafından belirlenmektedir. Dolayısıyla bireyin; aileye, topluma ve otoriteye karşı çıkmaksızın bağlılığı, yenilikler konusundaki olumsuz algısı ve değişim konusundaki korku ve isteksizliği geleneksel toplumların modern toplumlardan ayrıldığı önemli noktalardan bazılarıdır.

### 3.6. Modernizm

Geleneksel dönemden kopup yeni bir yapıya geçişi işaret eden modernizm toplumsal yaşam anlayışlarının değişimini, bireyselleşmeyi, insan hak ve özgürlüklerini, örf, adet ve geleneklere bağlı olmayan bir yaşam tarzını içeren, sosyal, siyasal, kültürel ve estetik bir dönüşümdür. Rönesans döneminde ilk adımları atılan, Aydınlanma düşüncesiyle ortaya çıkan modernizm, metafiziği ve akıl dışında olanı tamamen reddetmekte ve rasyonelliği ön plana almaktadır.

Modern toplum oluşumunu aşamalı olarak değerlendiren Giddens'a (2004: 13) göre tarih, öncelikle avcı ve toplayıcıların basit yalıtılmış kültürleriyle başlamıştır. Bu toplayıcılar zamanla tarım ve hayvancılıkla uğraşan topluluklara dönüşmüştür. Bu süreç tarıma dayalı devlet yapısına geçiş ile devam etmiş ve sonrasında Batı'da modern toplumların oluşumuyla sonuçlanmıştır.

Modernitenin gelip geçici bir zamana, görünüp kaybolan mekanlara ve beklenmedik deneyimlere karşılık geldiğini belirten Baudelaire'a (2007: 45) göre bu dönemde her bir yaşantı değişik, yeni, anlık ve şimdiye aittir. Dolayısıyla modernite aslında yeniyi mahkumdur ve şaşırtıcı, biricik, bireysel ve kural tanımaz özelliklere sahip yeninin çözümlenip tanımlanması zor görünmektedir.

Modernizm Batı'da; Rönesans, Reform ve Aydınlanma hareketi ile şekillenmeye başlayan, akılcılaşmayı ve bireysel özgürlüğü temel alan, dini sadece özel alan ile sınırlı tutan, sosyal, kültürel ve estetik değişimleri içeren çok yönlü bir yaşam tarzıdır. Aslında modernizmin özünü gelenek karşıtlığı oluşturmakta ve bireyin din, aile ve devlet gibi toplumsal kurumlar karşısındaki özerkliğine karşılık gelmektedir. Bu özellikleriyle modernizm; bireyi ve akli her şeyin üzerinde tutmayı amaçlarken, bireye kendi potansiyelini gösterme, kendi dışındaki tüm otoritelerden kurtulma ve kendini keşfetme imkanı da vermektedir.

Modernizmin niteliği, kapsadığı konular ve yansımaları ile alakalı düşünce ve değerlendirmeler doğrultusunda yüzeysel bir genelleme yapılması mümkündür. Bu doğrultuda dönemin sosyal, siyasal, teknolojik ve ideolojik unsurlarını şekillendiren modernizm aynı zamanda bu unsurlar tarafından şekillenen çok boyutlu entelektüel bir girişimdir. Özellikle sanat ve edebiyat alanında yaşanan değişimlerin ifadesinde kullanılmasına rağmen sadece bu alanlarla sınırlı kalmayan modernizm, birçok

bileşenin etkisinde şekillenmiş ve basit bir yapıya sahip geleneksel toplumların karmaşık modern toplumlara dönüşümüyle sonuçlanmıştır (Marshall, 2003: 508).

Toplumsal yaşamın tamamında sürekli bir şekilde yeniliği ve değişimi çağrıştıran modernizm, geleneksel olarak adlandırılan geçmiş dönem kültürlerinin yeni dönem kültürleriyle farklılığına karşılık gelmektedir. On dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren toplumsal yaşamın baskın bir unsuru haline gelmiş olan kavram, bu tarihten sonra artık yeni anlamına tekabül ederek yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Kapsadığı değerleriyle Avrupa’da yerleştikten sonra bütün dünyayı çevrelemiş ve böylece sosyal yaşam ve organizasyonlarda köklü değişimlere sebep olmuştur.

Modernliğin geleneksel dönemden sadece farklı olmadığı bunun yanında kendinin daha üstün olduğu iddiası taşıdığını belirten Giddens’a (2004: 37) göre modernlik, Avrupa’da ortaya çıkan ve sonrasında tüm dünyayı kuşatan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimidir. Modernizmin temel amaçlarından biri geleneksel topluma ait olan yaşam biçimi, toplumsal kurum ve estetik öğeler gibi birtakım unsurları kendi anlayışına uygun bir şekilde dönüştürmek ve zamanın koşullarına göre yeniden inşa etmektir. Aslında içeriğine dair düşünsel ayrılıklar olmasına karşın şeklen üzerinde uzlaşılan ve olmazsa olmazı kabul edilen; akıl ve bilimin önderliğinde, gelişme ve ilerlemeye duyulan sonsuz inançtır.

Belirli aşamalardan geçerek şekillenen ve bir yaşam biçimi olan modernizmi ortaya çıkaran tarihsel arka planına baktığımızda belirleyicileri; Rönesans, Reform, Aydınlanma Hareketi, Fransız İhtilali ve Bilimsel Devrim öncülüğünde ortaya çıkan Sanayi Devrimidir.

Mardin’e (1995: 77) göre Rönesans ve Reform girişimleriyle gelişim gösteren, din ve dünya arasında keskin sınırlar çizen modernlik paradigması, kutsalın ve dinin boşalttığı alana, dayandığı temel niteliklerinden olan akıl, bilim ve tekniği yerleştirmiştir.

Modernizmde öncelikle Rönesans döneminin bir başlangıç noktası olduğu ve dönüşümlerin başlangıcının ilk olarak bu dönemde gerçekleştiği görülmektedir. İtalya’nın Floransia eyaletinde ortaya çıkan, bilim ve sanat alanındaki yeniliklere tekabül eden Rönesans ve ardından gelen Reform hareketleri ile birlikte düşünsel, siyasal ve toplumsal dönüşümlerin ilk adımları atılmıştır. Bu süreçte, Rönesans öncesi egemen olan siyasal ve toplumsal birlik parçalanmış ve Avrupa modernite

olarak adlandırılan bambaşka bir tarihsel dönemin kapılarını aralamıştır. Bu durum geleneksel yapıda bir kopuşu beraberinde getirirken düşüncede özgürlük yaşanmasına ve dinin arka planda bırakılarak, hümanizm akımı öncülüğünde bireyin merkeze alınmasına olanak sağlamıştır. Aslında modernleşme, daha güzel, mutlu ve mükemmel bir hayatın ancak ortaçağın tüm kalıplarını yıkıp bunlardan kurtulmayla mümkün olacağını vaat etmiştir (Bulaç, 1995: 70). Ortaçağ boyunca toplumsal yaşamda etkin bir güç olan din, modernizmin çıkış noktası olan Rönesans ve Reform hareketleriyle toplumsal alandan çıkmış, özel alan ile sınırlandırılmaya başlamıştır. Böylece dinin hem devlet idaresi hem de toplumsal yaşam dışında tutulmasına, dini ve dünyevi konuların birbirinden ayrılmasına karşılık gelen sekülerizm toplumda yerleşmeye başlamıştır.

Rönesans sürecinde reform hareketlerinin başarıyla sonuçlanması kuşkusuz kilisenin uyguladığı yanlış politikalara dayanmaktadır. Kilisenin kendi amaçları için dini bir araç olarak kullanması, halkı yanlış yönlendirmesi gibi uygulamalar reform hareketlerinin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Sadece dini yapıda değil, eğitim, ekonomi ve siyaset üzerinde de söz sahibi olan kilisenin bu alanlardaki otoritesi elinden alınca, halkın nazarındaki önemini ve kutsallığını yitirmiştir. Kilise otoritesinin yürüttüğü çeşitli uygulamalara son verilmesiyle ortaya çıkan yenilik hareketleri, halkın büyük kesimi tarafından coşku ve destekle karşılanmış ve kilisenin otoritesinin sarsılması reform sürecinin başarılı olmasında son derece etkili olmuştur.

Martin Luther öncülüğünde gerçekleşen reformasyon hareketleriyle kilise otoritesinin sahip olduğu haklar değişmiş, bu doğrultuda kilise sınırları belirli dinsel bir kurum olarak şekil değiştirmiştir. Kilisenin mutlak otoritesinin bozulmasıyla birlikte birey artık kutsal kurumlara sorgusuz ve koşulsuz bir şekilde zorunlu bir bağlılıktan kurtulmuştur. Bu konuda özgürleşen birey, hiçbir baskı altında kalmadan kutsal metni kendi iradesiyle yorumlama hakkına erişmiş ve bu durum soyut bir inanç anlayışını da beraberinde getirmiştir. Yaşanan tüm bu değişimler yeni bir toplumsal inşa sürecini başlatmış, bilimsel düşüncenin insanlara daha anlamlı bir yapı sunacağı inancı toplumsal yapıda yerleşmeye başlayınca, gelişmenin önünde bir engel olarak görülen dinin yerine bilim öncülüğünde farklı ideolojiler arayışına girilmiştir.

Modernizmin alt yapısını oluşturan bir diğer gelişme ise 17. yüzyılın toplumsal gerçekliklerinden biri olan Aydınlanma hareketidir. Bu hareket; kesin ve evrensel doğrulara ancak akıl ile ulaşılacağını savunan, ortaçağ boyunca hakim olan baskıcı feodal, siyasal ve dinsel görüşe karşı burjuvazi sınıfının öncülüğünde gelişip, ilerleyen öncü bir projedir.

En temel niteliği akılcılaşma olan aydınlanma hareketinin öncelikli hedefi, bireyi geçmiş düzenin köleleştirici tabu, dogma ve mitlerden kurtararak, aklın öncülüğünde özgürlüğünü kazandırmak ve var olan gücünü ortaya çıkarmaktır (Çiğdem, 1993: 11). Akılcılaşma düşüncesini temel alan ve modern anlayışın oluşumunda büyük bir etkiye sahip olan aydınlanma projesi modernleşme sürecine büyük bir hız kazandırmıştır. Bu düşüncenin temel hedefi, geçmiş dönemin tüm değerlerini silmek ve böylece, bireyi maruz kaldığı eşitsizlikler ve cehaletten kurtarmaktır. Dolayısıyla projeye göre tüm bunlar aklın öncülüğünde ve aklın merkeze alınmasıyla gerçekleşecektir.

Aydınlanma projesi, bireyin asıl sefaletinin kaynağının cehalet olduğuna ve insanlığın gelişmesi ve ilerlemesinin yolunun da cehaletin ortadan kaldırılarak onun yerine bilimsel bilginin ikame edilmesiyle gerçekleşeceği iddiasına dayanır (Hollinger, 2005: 17). Batıl inançlar ve cehaletten sadece akılcı yöntemlerle kopulacağını savunan Aydınlanma projesi, bireyin artık kendi potansiyelinin bilincine varması gerektiğini telkin etmektedir. Projeye göre birey kendi dışında var olan dini otoriteyi, gelenekleri reddetmeli ve bir otoritenin egemenliğinde yaşamaktansa sınırlarını kendisinin çizdiği özgür bir dünyada yaşaması gerektiğini fark etmelidir. Böylece akıllı ön planda tutarak egemenliğin kaynağını kendinde olduğunu fark eden birey, hiçbir şeyin önünde boyun eğmeden, özgür, bilinçli bir varlık olarak öz iradesi ile kendi kararlarını kendisi verecek ve sadece doğa yasalarına tabi bir şekilde yaşamını yönlendirecektir.

Modernleşme sürecinin alt yapısını oluşturan bir diğer gelişme ise Aydınlanma Hareketinin sonrasında ortaya çıkan ve modernizmin politik ayağını oluşturan Fransız İhtilalidir.

Sınıflı feodal toplumun çökmesi ve bilinçli bir özgürlükçü toplumun oluşturulması Fransız İhtilalinin önemli gelişmelerindendir. Ortaya çıkan bu yeni toplum tipi birçok alanda, belirli bir ideoloji etrafında inşa edilmeye başlamıştır (Schapiro, 1966: 14).

1789 yılında başlayıp yaklaşık on yıl süren Fransız ihtilali genel kapsamda değerlendirildiğinde, dönemin hakim yönetim anlayışı olan mutlak monarşinin yıkılıp yerine bambaşka bir yönetim anlayışının getirilmesi sürecidir. Cumhuriyet rejiminin kurulduğu ve yeni bir yönetim anlayışının söz konusu olduğu bu süreçte halk yönetimde söz sahibi olabilecek, kişisel hak ve özgürlükler ön plana alınacaktır. Devrim Fransa’da gerçekleşmesine karşın sonuçları tüm dünyayı etkilemiştir. Zira yaşanan gelişmeler birçok ülkede yansımaları bulmuştur. Örneğin devrimle birlikte ortaya çıkan milliyetçilik akımı bağımsızlık mücadelesini de birlikte getirmiş ve bu durum birçok imparatorluğun parçalanmasına sebep olmuştur.

İhtilalin gerçekleşmesiyle birlikte sınıflı feodal toplum yapısı çökmüş, aristokrasi ve monarşik yönetimler etkinliğini yitirmiş, sınıfsal eşitsizlik ortadan kaldırılmış ve yerini insan hak ve özgürlüklerine dayalı yeni bir toplum yapısına bırakmıştır. Devrim, bireysel özgürlükler ve milli değerlerin yükselmesi gibi olumlu gelişmelere imkan sağlasa da toplumsal yapının tamamını kapsayan birçok konuda geniş çaplı bir hasara neden olmuştur. Olumlu gelişmelere imkan veren devrim, sosyolojik yapıda oluşturduğu hasarın ancak bilgi ile düzeltileceğine yönelik güçlü bir inancı da beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda yapılan çalışmalar toplumun bireyselleşmesi, insan merkezli yönetim sisteminin oluşması gibi gelişmelerle sonuçlanmış, bunun yanında sanatçıların bireysel üretimlerinde özgürlüğün yolunu açarak modern sanatın gelişimini de hızlandırmıştır.

Modernleşmenin son aşaması ve ekonomik ayağı olarak kabul edilen ve Bilimsel Devrim öncülüğünde ortaya çıkan Sanayi Devrimidir.

İngiltere’de buhar gücünün sanayide kullanılmasıyla birlikte makineleşme sürecini geçişi ifade eden Sanayi Devrimi tarıma dayalı toplum yapısının sanayiye dayalı toplum yapısına dönüşümüyle sonuçlanmıştır. Yaklaşık 1750 yıllarında başlayıp 1850 yıllarına kadar süren devrim sosyolojik yapıyı derinden etkilemiş ve ekonomiden sosyal yapıya kadar birçok alanın yeniden bir yapılanmasıyla sonuçlanmıştır.

19. yüzyılda şekillenmeye başlayan sanayi devrimi birçok değişimi beraberinde getirmiş, Avrupa’da önceki dönemden çeşitli açılardan farklı olan bir toplum tipi oluşmaya başlamıştır (Şaylan, 2002: 63). Bu devrim tarım toplumundan makine toplumuna geçişi beraberinde getirmiş ve bir kentleşme süreci başlamıştır. Bu durum

bir kent cazibesi ortaya çıkarmış ve kırsalda yaşayan insanları kente yerleşme konusunda cezbetmiştir.

Şehrin cazibesi, bireylere sağlayacağı ekonomik koşullar, eğitim öğretim, sağlık hizmetleri ve refah gibi fırsatları içermektedir. Şehir aynı zamanda uzun vadede insanlara umut vermekte ve fırsatlar sunabilmektedir (Sağlam, 2006: 36). Ancak büyük umutlar sunan kentleşme ve beraberinde getirdiği yeni coğrafyalar, yaşamlar ve çalışma koşulları demografik bir altüst oluşla sonuçlanmıştır. Bu süreçte bürokratik anlayışın gittikçe güçlenmesi ve her geçen gün güçlenen ulus devletlerin güçlerini ispat etmek için birbiriyle kıyasıya mücadelesi gibi birçok problemi de beraberinde getirmiştir. Bunların yanında, toplumsal yaşamda bireyselliğini kazanan bireyin daha fazla söz sahibi olmak istemesi ve kapitalist sistemin gittikçe güçlenmesi gibi gelişmeler de modernleşmenin öngörülemeyen sonuçlarından sadece bazılarıdır.

Avrupa'yı baştan aşağı değiştiren Endüstri devrimi üretim ve tüketim odaklı kapitalist taleplerin artmasına, makinalaşmayla birlikte ekonomideki değişimlere, toplumsal ayaklanmalara ve insanların dünyaya bakış tarzlarında köklü bir değişime neden olmuştur (Hollingsworth, 2009: 435).

Endüstri devrimiyle birlikte şehirler kalabalıklaşmış, teknolojik gelişmeler yeni yaşam biçimlerini ortaya çıkarmış ve Batı devletleri bir güç çatışması içine girmişlerdir. Birinci dünya savaşıyla birlikte imparatorluklar dağılmaya başlarken yeni ulus devletler oluşmaya başlamış ve toplumda köklü değişimlere sebep olan yeni ideolojik oluşumlar ortaya çıkmıştır (Kahraman, 2007: 11). Endüstrileşmenin büyük bir hızla ilerlemesi kapitalizme güç kazandırarak üretim tüketim anlayışlarını köklü bir şekilde değiştirmiştir. Bunların yanında toplumsal alanda ortaya çıkan farklı düşünce ve ideolojiler çatışma kültürüne kapı aralamış, ulus devletler güçlerini birleştirerek NATO, Birleşmiş Milletler gibi oluşumlar içine girmişlerdir.

Devrimden önce üretim toplumu olarak karakterize edilen toplum tipi bilimsel, teknolojik ve birçok gelişme ile birlikte tüketim toplumuna dönüşmeye başlamıştır. Böylece üretim biçimi ve kapasitesi değişmiş, zaman ve uzam birbirinden ayrılmış ve sosyal yaşam anlayışlarında köklü bir dönüşüm yaşanmıştır. Birey artık bir alanla sınırlı olmaktan kurtularak, zamanın sınırlarını aşma imkanına erişmiştir. Giddens'ın da ifade ettiği gibi; geleneksel toplumlarda zaman ve uzam birbiriyle bağlantılı iken

modernleşmeyle birlikte zamanın standartlaşması; zaman ve uzam arasındaki bağların kopmasına, içeriklerinin boşaltılmasına ve ayrıcalıkların ortadan kalkarak saf biçimler haline gelmesine imkan vermiştir (Ritzer, 2013: 552). Modern dönem öncesinde bireyler arasındaki etkileşim aynı mekan ve zamanda bulunma koşuluna dayalı iken modern dönemle birlikte uzam farklı bir boyut kazanmış ve bu durum sosyal etkileşimlerin gerçekleşme koşulunu da değiştirmiştir.

Tüm bu gelişmelerle birlikte modern birey, geçmiş dönem baskısından kurtulmuş ve artık yalnız başına kaldığından istediği her şeyi yapacağına, istediği her şeye sahip olacağına ve özgür bir şekilde kendi arzularının peşinde koşarak kendini gerçekleştireceğine inanmaya başlamıştır (Lukes, 2004: 66).

Dönemin ayırıcı niteliklerinden olan teknolojik gelişme ve üretim, tüm dünyayı etkisi altına alarak büyük bir hızla ilerlemeye devam etmiştir. Bu gelişmeler paralelinde kendine özgü gerçekliğiyle toplumsal yapının egemenliğini ele geçirmeyi hedefleyen modernizm, bu hedefine bir an önce ulaşmak için geleneksel kurumları yok sayarak etkisiz hale getirmiş ve yerine özgün projeler ve kaynaklar öncülüğünde yeni kurumlar oluşturmaya başlamıştır. Ancak yeni bilinç, düşünce ve kavramlarla oluşturduğu kurumlarla geleneksel yapının etkinliğini yıkmayı amaçlasa da bunu tüm alanlara yaymayı başaramamıştır. Çünkü getirdiği yeniliklerle birlikte toplumsal yaşamda geniş çaplı hasarlar yanı sıra sosyal ve psikolojik açıdan bir çok olumsuzluk baş göstermiştir (Berger; 2000: 7).

Sürecin başlangıç aşamasında Batı, önceliği bilim ve medeniyete vermiş ve kaydedeğer bir başarı ve gelişme göstermiştir. Ancak bilim ve teknikte elde edilen bu ilerleme, manevi ve sosyo-kültürel alanda beklenilmedik sonuçlar doğurmuş, bireysel bunalımlar ve rahatsızlıklar baş göstermeye başlamıştır (Bilgiseven, 1985: 325). Tarıma dayalı toplum yapısından, endüstriye dayalı bir toplum yapısına geçiş süreci, bilimsel alanda ve üretim yapısında geniş çaplı gelişmelere imkan verirken toplumsal yaşamda birçok problemi de beraberinde getirmiştir.

Modernizm üzerine oluşturduğu eserleri ile bilinen Amerikalı sosyolog Marshall Berman, (1994: 27-35) “Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor” çalışmasında üç evreye ayırdığı modern tarihin ilkini 16. ve 18. yüzyıla dayandırarak bu dönemde insanların modern yaşamı henüz yeni algılamaya başladıklarını ve kendilerine çarpan şeyin ne olduğunun farkına varamadıklarını belirtir. Sonrasında gelen ikinci evrenin başlangıç

noktasını Fransız ihtilaliyle başlatıp 20. yüzyıla kadar götürür. Berman'a göre bu dönemde yeni ile eski yani modern olan ile modern olmayan anlayışlar bir arada ve bir karmaşa içerisinde yaşanmaktadır. Üçüncü evre olan yirminci yüzyıla gelindiğinde ise modernleşme sürecinin tüm dünyaya yayıldığı dönemdir. Bu dönemle birlikte dünyada bütün insanlarca paylaşılan yeni bir deneyim tarzı ortaya çıkmış ve bu deneyim tarzı da modernlik olarak adlandırılmıştır. Ona göre modernizm insanlara bir taraftan neşe, enerji, gelişim, değişim, kendimizi ve dünyamızı dönüştürme gibi vaatler vermiş ancak insanların bildiği ve sahip olduğu birçok şeyi kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya bırakmıştır.

Modernleşmeyle birlikte toplumda değer ve davranışlarda bir yozlaşma başlamış, samimiyet ve güven yerini; şüphe, çekingenlik ve korku gibi olumsuz duygulara bırakmıştır. Bilim, teknoloji ve sanat insanların kötü yönlerini ortaya çıkarmış, insana verilen değer ve önem azalmış ve sosyal yaşam ve ilişkilerin insani özellikleri ortadan kalkmıştır. Bunun yanında tanrının dünyevileştirilerek bireylerin onu kendi yerlerine koymaya başlamasıyla kutsal olarak kabul edilen anlayış da ortadan kalkmıştır (Rousseau, 2009: 35-45).

Bireyin tüm baskılardan kurtulup özgürleşmesini sadece akılcılaşmasına bağlayarak, bu çizgide ilerleyen, bireyin ve toplumun özgürleşmesini gelişme ve ilerleme olarak ele alan bu dönüşüm, öngörülmedik sonuçları da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde bilimsel, teknolojik ve endüstriyel gelişmeler, kapitalist sistemin üretim ve tüketim ilişkilerine güç kazandırırken birçok probleme de kapı aralamıştır. Öyle ki aklın öncülüğünde yeniden yapılanan kentler ve bunun toplumsal yaşama yansımaları; bireylerin içe dönüşlerine, yaşamlarında anlamsızlığa, kendilerine ve dünyaya yabancılaşmalarına neden olmuştur.

Endüstrinin etkisiyle bilim ve teknoloji çok hızlı bir şekilde gelişmiş ve bu gelişim, modada, günlük alışkanlıklarda ve estetik beğenilerde de hızlı bir değişime yol açmıştır. Zira bu gelişme hızı, yenilik uğruna anlamsız, verimsiz delice isteklere, sürekli yeniyi arzulamaya ve tüm bunlar da huzursuz bir yaşama neden olmuştur (Hauser, 1984: 351). Bu dönemde gittikçe güçlenen kapitalist sistem tüketim mantığı ile bireylerin isteklerini uyandırma yönünde çalışmalara ağırlık vermiştir (Sarup, 1995: 230). Tüm bu yenilikler doğrultusunda kendisine sunulan sınırsız imkanlara rağmen kişiliği alt üst olan birey giderek güçsüzleşmiş, küçülmüş ve artık temel

problemlerini bile çözemez duruma gelmiştir. Bu duygularla modern yaşamın büyük kalabalık kentlerinde kendini çaresiz hissetmeye başlayan birey, toplumun kendine yüklediği rolü oynamaya umutsuz bir şekilde boyun eğmek zorunda kalırken parçalanma ve belirsizlik duygularıyla yoğun bir ıstırapın içine sürüklenmiştir. Birey daha önce hayal bile edemeyeceği birçok maddi imkana kavuşmuştur ancak yaşam değerlerinin çözülmesiyle birlikte toplumsal gerçekliğinin bir parçası olan birlik, beraberlik, dayanışma gibi sıcak ve samimi ilişkilerden de mahrum kalmıştır.

Sosyolojinin kurucularından Marx, Durkheim ve Weber modern dönemi yol açtığı çeşitli problemlerden dolayı eleştirmişlerdir. Örneğin bürokrasinin modern dönemdeki olumsuz etkisine değinen Weber, modern dünyada maddi ilerleme ve bürokrasinin gelişmesi uğruna, bireysel yaratıcılık ve özerkliğin göz ardı edilmesini bir paradoks olarak nitelemiştir (Giddens, 2004: 17).

Peki modernizmin başarısızlığındaki temel etken nedir? Kuşkusuz sağlayacağı sınırsız maddi imkanların manevi alanda da geçerli olabileceğini düşünmesidir. Zira modernizm başlangıçta sosyal eşitsizlik, sınıfsal hiyerarşi gibi dönemin toplumsal problemlerini çözmeyi ve bireyi bu unsurlardan kurtarıp özgür ve hür iradesiyle daha güzel ve hiç olmadığı kadar mutlu bir yaşama kavuşturmayı vaat etmiştir. Ancak vaat ettiklerini gerçekleştiremediği gibi bireysel ve toplumsal yaşamda daha önce görülmeyen derin çatlaklar, sosyal çatışmalar, sosyolojik ve psikolojik rahatsızlıklar baş göstermeye başlamıştır.

Dahası, yirminci yüzyılın başlarında bilimsel ve teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak dünya savaşları, nükleer tehditler gibi insanlığı derinden etkileyen olaylar yaşanmıştır. Bu olayların insan yaşamında bıraktığı tahribatlar nedeniyle Aydınlanma Hareketinin hedeflediği özgürleşme ideali, insanlığın kurtuluşu ve mutluluğu gibi vaatleri sorgulanmaya ve tartışılmaya başlamıştır. Bilginin ışığında ilerlemeye, mutlak hakikate ve toplumsal yaşamın akılcı kanunlarla düzenlenmesine olan inanç doğal olarak sarsılmış, yerini korku ve endişeye bırakmıştır.

Dolayısıyla modernizm, sahip olduğu niteliklerle bireylerin manevi ihtiyaçlarını tam olarak karşılayamamış, bireysel problemlerine çözüm bulamamış, sosyolojik ve psikolojik çöküntülere neden olmuş ve maddi değerleri kutsallaştırırken manevi değerleri görmezden gelmiştir. Hızlı kentleşmeyle birlikte artan kalabalığa rağmen kendini yalnız hisseden birey, kendisine ve çevresine yabancılaşmış, mutluluk, refah

ve benzeri birçok şeye karşı umudunu yitirmeye başlamıştır. Toplumsal yaşamda benzer birçok problemin ortaya çıkışıyla birlikte çeşitli fikirler üretilmiş, araştırmalar yapılmış ve geliştirilen metotlarla çözümler üretilmeye çalışılmıştır.

Zygmunt Bauman'ın (2000: 25-67) da belirttiği gibi modernizm mutluluk, düzen ve problemlere çözüm gibi bireysel ve toplumsal projeleri vaat etmiştir ancak tüm bunların çelişkili olduğu; birey ve toplumu derinden etkilemesi ve dünyayı da bir krize sürüklemesiyle fark edilmiştir. Yaşanan bu başarısızlık sosyal yaşamda hayal kırıklığı, şaşkınlık gibi birçok olumsuz duygunun bir arada yaşanmasına sebep olmuştur. Bu olumsuzluklar karşısında birey ve toplumda yeni arayışlar ve sorgulama eğilimi oluşsa da modernizm artık dağılıp düzensizleşmiş ve kontrolden çıkmıştır. Zira değerler çözülmeye başlamış, korku ve endişe artmış ve birey yüklenmiş olduğu sorumluluklar karşısında baskı altında, yalnız kalmaya ve yaşamaya mahkum edilmiştir

Bireyi ruhen ve zihnen sarsan ve adeta yoksullaştıran modernizm; geçmiş yaşam değerlerini, toplumsal bağları, duygu, düşünce ve inançları ve kısaca geçmişe dair her ne varsa tümüyle reddini dayatmaktadır. Ancak sahip olduğu bu yaklaşımla bir kaosu da beraberinde getireceğini, gerçekliği değişime uğratacağını ve yaşanan olaylar sonucunda dünyayı adeta bir parçalanmaya doğru sürükleyeceğini öngörememiştir. Geçmişin iyi, güzel, doğru gibi ahlaki değerleri bu süreçte yerini sadece faydaya bırakınca toplumsal düzende kolektif bilinç ve samimi ilişkiler zayıflamış, korku, kaygı ve güvensizlik hissi hakim olmaya başlamıştır. Tüm bunların yanında ruhsal ve davranış bozuklukları ortaya çıkmaya başladığında aydınlanmanın dayanağı olan aklın, toplumsal değerler olmadan tek başına refahı, mutluluğu ve toplumsal düzeni sağlayamayacağı anlaşılmaya başlamıştır. Yaşanan bu gelişmeler ile birlikte tüm dünya artık geri dönülemez bir döneme girmiş ve kapitalist sistemin sanat dahil birçok kurumu köklü bir dönüşüme uğratmasının önüne geçilememiştir. Tüm bunların yanında estetik anlayışın yeniden oluşturulmasıyla, sanatın biçimi, doğası, anlayışı ve algılanışı da modern anlayışa göre şekillenmiştir.

### **3.7. Postmodernizm**

Postmodernizm kavramının asıl kaynağının ne olduğu sorusuna verilecek tek bir yanıt bulunmamaktadır. Ancak birçok düşünürün üzerinde uzlaştıkları ortak nokta

teknolojik gelişmelere bağlı olarak yeni yaşam biçimlerinin bir sonucu olduğu şeklindedir.

Üzerinde uzlaşma sağlanamayan ve tartışmalı bir kavram olan postmodernizmin, 1960'lı yıllarda Amerikalı sanatçı ve eleştirmenler tarafından ortaya atıldığı ve buradan da Avrupa'ya taşındığı düşünülmektedir (Sarup, 1995:158). İlk olarak felsefi anlamda kullanılan postmodernizm kavramı zamanla; ekonomi, siyaset, tarih ve edebiyat gibi alanlarda yeni bir akımı ifade etme amacıyla kullanılmaya başlamıştır (Çetişli, 2008: 152). Postmodernizm, sermaye ve siyasi oluşumların ulus-aşırı güç kazandığı bir döneme tekabül etmektedir. Bu dönemle birlikte kültür ve hizmet üretimine geçişin bir sonucu olarak popüler kültür ve eğlence sektöründe kayda değer gelişmeler yaşanmıştır (Akay, 2010: 7). Postmodernizm; estetik anlayıştan toplum düzenine, toplumsal kuramsal çözümlemelerden bilim felsefesine kadar kapsamlı bir alana yayılan yeni yaklaşım ve tartışma formlarını içermektedir. Dolayısıyla bu durum kavramın tanımını zorlaştıran bir sorunlar yumağı anlamına gelmektedir (Şaylan, 2002: 68). Yirminci yüzyılın ortalarında modernizme eleştirel bir bakışla ortaya çıkan postmodernizmin en temel amacı tamamen sorunsal olarak gördüğü modernizmin yeniden ele alınmasını sağlamaktır. Bu doğrultuda yapılan değerlendirmeler ve ortaya atılan fikirlerin karmaşıklığı ve farklılığı nedeniyle bir görüş birliğine varılamamış, süregelen tartışmaları sonlandıramamıştır.

Dolayısıyla tek bir alanla sınırlanamadığı gibi, tek bir tanımının da yapılamadığı postmodernizm, hakkında sadece değerlendirmeler yapılabilen grift bir kavramdır (Küçükalp, 2003: 49). Modern dönem sonrası ya da modern dönem anlayışına tepki anlamında tanımlanan postmodernizm kavramı, bazı düşünürlere göre sanayi sonrası ya da modern sonrası toplum anlamında da kullanılmaktadır. Kavramın ortaya çıkışına zemin hazırlayan temel sebebin; modern dönemde ortaya çıkan gelişmeler, sosyal ve tarihi olaylar ve bunlara duyulan hoşnutsuzluk olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bahsi geçen bu sürece döndüğümüzde; yirminci yüzyılın başlarında yaşanan iki dünya savaşı ve bunların uzantısı olan birçok gelişme ve hızla artan teknolojik gelişmeler; daha önce görülmeyen birçok yeni koşulu da beraberinde getirmiş, yaşam şekillerini değişime uğratarak, toplumsal yapıyı ve insanlığı geri dönülemez bir yıkımın eşiğine sürüklemiştir. İnsanlara aklın öncülüğünde yeni ve mutlu bir yaşamı vaat eden modernizm vaat ettiklerini yerine getiremediği gibi;

nükleer silahlar, çevre kirliliği, sosyal yapının sarsıntıya uğraması, kimlik krizi, bireysel ve toplumsal parçalanmalar gibi birçok problemin temel sebebi olmuştur. Maddi değerlerin kutsallaştırılıp manevi değerlerin gözardı edilmesi ve bireylerin içine düştüğü yalnızlığına ve yabancılaşmasına çözüm üretilememesi gibi insanların yaşam şeklini değiştiren bu gelişmeler sosyolojik yapıda parçalanmaya ve huzursuzluğa yol açmıştır. Yaşanan tüm bu olumsuzluklar; modern anlayışın geniş bir çerçevede sorgulanmasına neden olmuş, bu koşulların iyileştirilmesi yönünde önerilen düşünceler ve yapılan öneriler yeni bir bütünleşmeye duyulan inancı pekiştirerek postmodernizm kavramının ortaya çıkmasına imkan vermiştir. Kısaca modernizmin savunduğu değerlere karşı eleştirel bir şekilde ortaya çıkan postmodernizm aynı zamanda modernizmin tümünden reddettiği metafizik ve akıl dışı olana kucak açan bir düşünce sistemidir.

Özellikle postmodernizm üzerine yaptığı değerlendirmelerle postmodern düşüncenin kurucularından sayılan ve postmodern toplum yapısını kapsamlı bir şekilde ele alan Baudrillard, çalışmalarında dönemi siyasi, ekonomik ve kültürel olarak analiz etmiştir. Baudrillard, İkinci Dünya Savaşından sonraki yıllarda başlayıp devam etmekte olan ve içinde bulunduğumuz dönemi postmodern dönem olarak adlandırmaktadır. Postmodernizmi, modernizmin bir devamı olarak tarihselleştirme tutumu Baudrillard'ın postmodernizmin öncü karakteri olarak görülmesinde etkili olmuştur. O postmodernizmi bir yapıdan ziyade toplumsal bir olgu olarak değerlendirmekte, kendine özgü tarihsel dönemselleştirmesi ve kuramlarıyla açıklamaya gayret etmektedir. Modern toplumun temel karakteristiğinin üretim, postmodernizmin ise tüketim olduğunu düşünen Baudrillard (2010), postmodern dönemi daha iyi açıklamak için hiçbir şeyin aslının olmadığı, bunun yerine gerçeğin sayısız temsillerinin olduğu anlayışına karşılık gelen simülasyon kuramını geliştirmiştir.

Baudrillarda'ya göre postmodern toplumda bir hipergerçeklik söz konusudur ve bu düzende gerçeklik kodlar ve işaretler ile oluşturulmaktadır. Daha açık bir ifadeyle işaretler ve sembollerle kurulan bu gerçeklikte, meta işaretleri, taklit ve temsil yer almaktadır ve birey adeta bir göstergeler dünyasına hapsedilmiştir. Doğruyla yanlışın ayırt edilemediği, taklitlere dayalı kurgusal bir düzende bireyin gerçeğe ulaşması mümkün değildir. İşte gerçeğin kurguya dönüştüğü bu durumu anlatabilmek için

Baudrillard hipergerçeklik kavramını kullanmıştır (Şaylan, 2002: 309). Aslında Baudrillard'a göre günümüz dünyası da artık gerçek bir dünya değildir zira gerçekliğin yerine sanal gerçeklik ikame edilmiş ya da gerçekliğin yerini sembol ve imajlar almıştır.

Postmodernizm tartışmalarına katılan bir diğer sosyolog Ulrich Beck'tir ve onun postmodernizm konusundaki düşünceleri Baudrillard'nın düşünceleri ile birçok açıdan ayrılmaktadır. Zira Beck postmodernizm olgusunu reddetmekte, kavramı modernin ötesinden ziyade ikinci bir modernlik aşaması olarak değerlendirmektedir. Beck bu dönemle birlikte modern kurumların küresel bir yapıya büründüğünü ve günlük yaşamın da artık geleneklerin ve adetlerin etkisinde olmadığına dikkat çekmektedir. Ona göre bu dönemde geçmişin sanayi toplumu risk toplumuna dönüşmüştür ve ortaya çıkacak tehlikelerin bertaraf edilmesini de küresel düzen sağlayacaktır. Dönemi daha çok risk çerçevesinde ele alan Beck, geçmişte doğal unsurlardan kaynaklı tehlikelere karşın bu dönemde tehlikenin doğasının değiştiğini ve bilim ve teknolojinin getirdiği yeniliklerin farklı tehlikeleri ortaya çıkardığını vurgulamaktadır (Giddens, 2012: 156). Bu süreçte yapılan sorgulama daha çok modernizmin ön plana aldığı akıl, bilgi ve teknolojinin insanları pasifize edip bir yıkıma uğratması ve aynı zamanda egemenliği altına almasına dayalıdır. İnsanlığa daha müreffeh bir hayat planlarken süreçte hedeflediği başarıyı gösterememesi, teknolojik gelişmelerin sonuçlarının insanlık adına kaygı duyulacak tehlikeli boyutlara ulaşması; sorgulamaların, eleştirilerin ve tepkilerin ana odağını oluşturmaktadır. İşte modernizmin taşıdığı tüm bu unsurlar karşıt bir hareket olarak postmodernizm kavramının oluşumuna imkan vermiş ve birçok düşünürün üzerinde fikir yürüttüğü, eleştirilerde bulunduğu bir kavram olarak düşünce tarihinde yerini korumuştur.

Postmodernizmin keskin çizgilerle modernizmden ayrılmadığını düşünen Jameson, postmodern terim yerine, iki dönem arasında sürekliliği işaret eden geç-kapitalizm kavramının tercih edilmesinin daha doğru olacağı düşüncesindedir (2008: 21). Aslında Jameson'un bu kavramı kullanmasındaki amaç, ne bir kopuş ne de keskin bir ayrımdır. Sadece iki dönem arasındaki farklılığı ifade etmektedir.

Postmodern düşüncenin parametreleri, üst düzey teknolojiye sahip medya ile sosyal ilişkilerde meydana gelen dönüşümlerdir. Dolayısıyla postmodern toplumun

oluşumunda etkili olan unsurlar; sosyo-ekonomik alanda yaşanan değişimler, iletişim ve bilişim alanlarında görülen kayda değer gelişmeler ve yeni bilgi formlarıdır. Postmodern kuramcılardan Lyotard ve Baudrillard yaşanan değişimleri; yeni bilgi anlayışı ve enformasyon teknolojisinde yaşanan kayda değer gelişmelere bağlı olarak yorumlarken neo-Marksist olarak tanımlanan Harvey ve Jameson ise bu dönüşümü kapitalizmin çok daha ileri bir düzeyi olarak açıklamaktadırlar (Şaylan, 2002: 160).

Postmodern düşüncenin öncülerinden olan Lyotard'ın (1980: 8-74) *postmodern durum* adlı çalışmasını gerçekleştirmesindeki amacı, yeni bir çağa girişle birlikte bilginin değişen konumu ve bu çizgideki gelişmiş toplumların sorgulanmasına dayalıdır. Lyotard'a göre postmodernizm, modern dönemin kendi değerlerini meşrulaştırmak amacıyla kullandığı meta anlatılara, insanlığın ancak bilimle ilerleyip özgürleşeceklerine olan inanca karşı ortaya çıkan bir düşüncedir. Postmodern düşünceyi teorik olarak şekillendiren Lyotard'ın bu çalışmasında sıklıkla üzerinde durduğu şey; modern dönemin büyük anlatılarının postmodern dönemde güvenilirliklerini yitirmiş olmasıdır. Artık pozitivizm, determinizm, liberalizm, ya da Marksizm gibi anlatılar yerine, yereli ve çoğulu temel alan küçük anlatılar önemsenmeye başlamıştır.

Lyotard'a göre Aydınlanma Hareketinden itibaren toplumda insanlardan uyması beklenen büyük anlatılar hakim olmuştur. Ona göre postmodernizm, sosyal, siyasal ve sanatsal olarak herkesçe onaylanan otoriteye karşı bir tepki hareketi olarak düşünülmelidir (Murray, 2009: 221). Dolayısıyla Lyotard'a göre modernizm büyük anlatılar içerisindedir ve bu anlatılarla kendi düşünce yapısını meşrulaştırma amacı taşımaktadır. Buna karşın postmodernizm ise modernizmin bu anlatılarının karşısında duran ve yeni alternatifler üreten bir düşünce hareketidir.

Postmodernizmi tanımlarken bilgiyi temel kriter olarak alan Lyotard'a göre, 1800'lerden itibaren bilim ve sanat gibi kültür öğelerinde büyük bir dönüşüm yaşanmıştır. Ancak bu değişim kendini en fazla sanayi toplumuyla göstermiştir. Lyotard'ın sanayi sonrası toplum olarak ifade ettiği postmodernizmde, modernizmin bilgi anlayışı çökmüş ve ortaya atılan kuramların bir temsil özelliği kalmadığı anlaşılmıştır (Şaylan, 2002: 367-368). Yeni dönemle birlikte bilgidaki üretim ve tüketim ilişkisi de değişime uğramıştır. Dolayısıyla üretimde temel güç bilgidir ve bilgi artık ticari bir kimlik kazanarak özerkliğini kaybetmiş ve bir metaya

dönüşmüştür. Artık bir güç unsuru haline gelen bilgi, toplumsal olaylarda belirleyici bir rol üstlenecektir (Lyotard, 1990: 11). Özellikle mikro elektronik alanında ortaya çıkan teknolojik devrimin bilgi ve iletişim alanına yaptığı etki sadece bilgiyi metalaştırmamış, dünyayı da dijitalleştirmiştir. Dolayısıyla bu alanda sermaye birikimi için bir bilgisayar olması yeterlidir.

Arzu ve isteklerin temel ihtiyaçlar olarak görüldüğü tüketim kültüründe bireyin ancak tüketerek kendini gerçekleştirebileceği bir anlayış hakimdir. Bu kültürde fiziksel tüketimin değerini kaybettiği, buna karşılık imaj ya da sembol tüketiminin bireyin toplumsal konumu ve ilişkilerini düzenleyen önemli bir değişken durumuna dönüştüğü kültürel bir çerçeve olarak anlam kazanmaktadır (Şaylan, 2002: 42).

Sanayi toplumunun makine gücüne dayalı üretim anlayışı postmodern dönemde yerini bilgiye bırakmış ve bilgi artık postmodern dönemin hakim bir gücüne dönüşmüştür. Ekonomideki baş döndürücü gelişmeler yeni bir endüstri toplumunun oluşumuna imkan vermiş ve kitle iletişim araçları ve reklamlar ile toplumda bir tüketim kültürü yerleşmiştir. Bu sistemle birlikte toplumda yaygınlaşan ve ön plana alınan öncelikli yaklaşım, bireylerde tüketim kültürünü tam anlamıyla yerleştirmek ve küresel düzeydeki şirketlerin hem dünya çapındaki yayılımlarını hem de karlarını artırmaktır. Sistemli ve planlı bir şekilde oluşturulmuş bu kültürel sistem, postmodern dönemin temel belirleyicileri arasındadır.

Postmodernizm; pozitif bilimler, kapitalizm, demokrasi, laiklik, teknoloji, endüstriyalizm, insan hakları, bürokrasi, bilimsel bilgi ve ulus devlet anlayışı gibi modern dönem değerlerini sorgulamakta ve aynı zamanda bunlara karşı çıkmaktadır. Bunun yerine farkındalığı, kültürel çoğulculuğu, yerel bilgiyi, özgünlüğü, altkültürleri ve özgürlükleri yüceltmekte ve bu unsurlara ayrıcalık tanımaktadır (Kızılcı, 1996: 28). Tüm bu pozitif unsurlara karşın Foucault, Derrida ve Baudrillard'ya göre postmodernizm özgürleştirici bir özellik taşımadığı gibi bu yeni toplumsal aşamada özgürlük ulaşılamayacak kadar bir hayal konumuna dönüşmüştür (Şaylan, 2002: 366). Modernizmin tüm değerlerinden radikal bir kopma isteğini ifade eden ve üzerinde uzlaşılamayan postmodernizm aslında modernizmde yaşanan derin sarsıntıların temel kaynağı olarak görülen aydınlanma hareketine eleştiriyi temel almaktadır. Modernizmde hakim olan nesnellik, bütünlük, belirlilik ve planlılık yerini postmodernizmde öznellik, çoğulculuk, belirsizlik ve rastlantıya bırakmıştır.

Daha açık bir ifadeyle; pozitivizm, liberalizm, akılcılık ve bilimsellik gibi büyük anlatılara karşı çıkılarak dönemin değerleri sorgulanmış, çoğulcu bakış açısıyla eski ve yeniye ait değerlerin bir aradalığı anlayışı benimsenmiştir.

Postmodernizm, geçmişten bugüne kabul edilen doğrulara, kültürel değerlere ve normlara kadar neredeyse her şeye şüpheyi yaklaşmaktadır. Aslında içeriğinde yoğun olarak şüpheyi barındıran kavram, mevcut tüm norm ve değerleri sorgulamakta, doğru ve kesin olan konulara dahi kuşkuyla yaklaşmaktadır. Nitekim tüm otoritelerin reddine dayanan Postmodernizm, sadece sanat alanında değil sosyolojik yapının tamamını kapsayan bir değişim zincirini ifade etmektedir. Bu düşünceye göre modern dönemde zaten özgürlüğünü yitirmiş birey postmodern dönemde anlamını yitirmiş, yüzeyselleşmiş neredeyse yok olma aşamasına gelmiştir. Dolayısıyla postmodern düşünceye göre bu durumdan kurtulmanın tek yolu modernizmle dayatılan tüm büyük ve küçük anlatıları eleştirmek ve hatta reddetmektir.

Postmodernizm modernitenin açmazlarıyla beslenmekte ve modernliğe karşı bir başkaldırı hareketi olarak nitelenmektedir. Dolayısıyla modernizmin açmazlarıyla tanımlanan kavram; kuralsızlık, parçalanma, çoğulculuk ve sıradanlık gibi birçok marjinal unsur üzerinden şekillenmiştir. Aslında karşıt bir hareket içerisinde olan postmodernizm, modernizme bir başkaldırı ruhu taşısa da modernizmin birçok niteliğini taşıması, modernizmden kopmadığının ve bir belirsizlik taşıdığının işaretidir. Modernizmin büyük anlatılarına bir karşı çıkış hareketi olan postmodernizm, aslında modernizmle bir hesaplaşma içerisinde. Zira postmodernizme göre modernizm yaşam koşullarını standartlaştırarak maddi olanı yüceltmekte ve manevi değerleri yok etmektedir. Dolayısıyla modern anlayışta hakim olan bu unsurlara karşı başkaldırcı ve alaycı bir tavır sergilemekte ve modernizmin belirleyici unsurlarından biri olan evrenselliğe karşı çıkarak görelilik kavramını ön plana almaktadır.

Postmodernizm tartışmalarında döneme karşı radikal bir tavır içerisinde olan Giddens'a göre modernliğin küresel bir yapısı vardır ve boyutlarının ise uluslararası iş bölümü, ulus devlet, kapitalist dünya ekonomisi ve askeri dünya düzenidir. Giddens'a göre modernliğin temel belirleyicileri olan küresel yapının bu boyutları hala etkinliğini sürdürmektedir (Kızılcı, 1994: 88). Dolayısıyla Giddens'a (2004:

13-28) göre bu yeni dönem, her şeyin radikal olarak değişimi anlamına gelmekten ziyade modernizmin sonuçlarının zamanla daha fazla evrenselleşip, radikalleştiği başka bir döneme geçişine karşılık gelmektedir. Giddens için postmodernizm ayrıca ekonomik, kültürel ve sanat gibi alanlarda modernizmin değerlerine eleştirel bir bakışı ifade etmekte ve aynı zamanda modernizmden kopuşu hedeflemektedir. Şaylan'a göre (2002: 130) bu yeni yaşam biçiminde birey sürekli bir imaj bombardımanı altındadır ve bu durum bireyin neyi yapabilip neyi yapamayacağı gibi birçok konudaki tercihlerini belirlemektedir. Dolayısıyla böyle bir sistemin hakim olduğu aşamayı *tarihin sonu* olarak nitelemek mümkündür. Aslında Giddens'a (2012: 152) göre postmodern dünyada medya baskın bir yapı olarak dünya üzerinde egemenlik kurmuştur ve bizi geçmişimiz dışına çıkaran bu dünya çoğulcu ve çeşitli bir yapıya sahiptir. Bahsi geçen bu dünyada çok sayıda film, televizyon programları, video ve web sitelerinde, dünya çapında dolaşımda olan fikir ve imajlar yer almaktadır. Bu fikir ve değerlerle ilişki içerisinde olduğumuzu belirten Giddens, bu unsurların bizim kişisel ve toplumsal tarihimizle çok bağlantısı olmadığını ve bu dünyada her şeyin akışkan görüldüğünü vurgulamıştır. Aslında Giddens'ın vurguladığı temel nokta postmodernizm üzerine düşünüp, tartışıp, vakit kaybetmek yerine modernliğin doğasına bakılması ve bu çerçeveye üzerine düşünülmesi gerektiğidir.

Sonuç olarak karmaşık yapısı nedeniyle tartışmaların merkezinde olan postmodern düşünce toplumsal yapının çeşitli yönlerini değerlendirmek üzere ortaya atılmış ancak zamanla sosyolojik yapının tamamını kapsayan eleştirel bir düşünceye dönüşmüştür. Aslında postmodernizmin temel hedefi modernizmin tüm unsurlarına eleştiri ve başkaldırı gibi görünse de ulus aşırı şirketlerin kapitalist anlayış çerçevesinde dünya çapında bir tüketim toplumunu oluşturmayı başarmayı hedeflemelerinden başka bir şey değildir. Zira bilginin kontrolü kapitalist sistemin kontrolü altındadır ve küresel düzeyde yapılacak değişimler tamamen tüketimi artırmaya odaklı yapılmakta ve bu durum kapitalistlerin gücüne güç katmaktadır. Kısaca bahsi geçen sebeplerden dolayı postmodernizm modernizmin devamı niteliğindedir ancak yaşanan baş döndürücü teknolojik gelişmeler ve bunların toplumsal yaşama yansımaları iki kavram arasındaki farklılıkları da ister istemez beraberinde getirmektedir.

Konunun uzmanlarının kendi bakış açılarına göre yapılan tanımlarında farklılıklar görülen postmodernizm kavramı; kimine göre modernizmin devamı, kimine göre modernizmden bir kopuş, kimine göre de modernizmin eksik kalmış taraflarının tamamlanma sürecidir. Aslında içeriğindeki çoklu anlamlar, taşıdığı pek çok belirsizlik ve bakış açılarındaki farklılıklar modernizmden keskin bir kopuş ya da onun revize edilmiş devamı şeklindeki tartışmaları da beraberinde getirmektedir.



#### 4. GELENEKSEL DÖNEM SANAT ANLAYIŞI

Geçmişten günümüze insanlar; düşüncelerinden, inançlarından ve bir bütün olarak yaşam gerçekliklerinden diğer insanları haberdar etme ve kendilerinden bir iz bırakma eğilimi içerisinde olmuşlardır. Bu eğilimi gerçekleştirmek üzere etkili yollardan biri olan sanata yönelerek birçok alanda sanat eserleri üretmişlerdir. Tarih boyunca neredeyse tüm medeniyetler güçlerini simgeleme, kalıcı olma ve sonraki nesilleri kendilerinden ve yaşadıklarından haberdar etmenin yanında kültürel değerlerini, inançlarını ve düşüncelerini aktarmak için sanat eserleri oluşturmuşlardır. Nitekim çok eski devirlerden günümüze ulaşan en küçük kullanım eşyalarından, farklı toplumlara ait anıtlara kadar çeşitli şekillerde oluşturulan sanat eserleri ait olduğu toplumu belirlemede önemli birer kaynak niteliği taşımaktadırlar (Özkeçeci, 2007: 9).

Yaklaşık 19. yüzyılın ortalarına kadar etkinliğini sürdüren klasik sanattaki estetik ölçüt, nesnel ve evrensel olarak kabul edilen gerçekliğin temsiline dayanmaktadır. Zira bu düşüncenin temelinde gerçekçilik yer almaktadır ve bu nedenle estetiğin ilkesi ayna metaforu ile açıklanmaktadır. Gerçekçiliği temel alan sanat anlayışına göre sanatçı ele aldığı gerçeği aynen bir ayna gibi yansıtabilmelidir (Şaylan, 2002: 85). Bir toplumun sanat eserleri birçok bileşenin etkisiyle şekillenmiştir. Bu bileşenler; sosyal bir varlık olan sanatçı duyarlılığı ile birlikte; o toplumun siyasal örgütlenişi, inanç yapısı ve ekonomik örgütlenişi gibi toplumsal gerçeklikleridir. Bu doğrultuda sanatın geleneksel dönemden postmodern döneme kadar olan tarihsel çizgide bahsi geçen toplumsal gerçeklikler paralelinde şekillendiğini söylemek mümkündür.

Tarihin ilk dönemlerinde ürünlerin ihtiyaca dayalı ya da keyfi olarak yapılması arasında bir fark yoktur. Zira bu ilk insanlar yaptıkları sığınakları doğal güçler olan güneş, yağmur ve rüzgardan korunmak için yapmışlardır. Bunun yanında resim ve heykel gibi imgeler ise onlar için doğal güçler kadar gerçek olan ruhlardan korunma ya da büyüsel amaçlara dayanmaktadır.

İnsanlığın doğuşuyla neredeyse eş zamanlı ortaya çıkan sanatsal faaliyetlerin avcı ve toplayıcılık yapan insanlar tarafından öncelikle bir ritüel olarak başladığı düşünülmektedir. Çeşitli araştırmalar sonucu mağara duvarlarında kazınarak ya da bitki köklerinden elde edilen boyalarla yapıldığı varsayılan hayvan figürleri ya da

mızraklı insanlar gibi betimlemeler, bu devirdeki insanların avın iyi gitmesi amacı ya da kutsallarını ifade etme gibi çeşitli inançlarının dışavurumları olarak kabul edilmektedir. Gerçekleştirilen bu faaliyetler ile kültürün başlangıcı oluşmuş ve günümüzden binlerce yıl öncesine dayanan insanî ihtiyaçların ve dinsel anlayışların günümüze ulaşması sağlanmıştır. Bu doğrultuda sanatsal eylemlerin temellerini kapsayan yapının ağırlıklı olarak ritüeller olduğu düşünülmektedir. Kısaca bu dönemdeki insanların toplumsal gerçekliği soyutlama becerisinin altında yatan sanatsal faaliyetler dinden ve ritüellerden beslenmiştir (Yetkin, 1947: 70). Primitif dönemde sanat büyü ve tapınma gibi sosyal gerçekliklerin soyutlanması temeline şekillenmiştir. Bu insanları soyutlamaya yönelten temel etken inançları ve yaşam koşullarıdır. Zira bireylerin doğa gerçekliği karşısında giriştikleri mücadele ve sosyal yaşam koşulları sanatsal faaliyetlerinin çıkış noktasını oluşturmuştur. Böylece dönem insanları inandıkları bir takım değerlere sembolik anlamlar yükleyerek soyutlaştırmış ve sanatsal çalışmalarında kaynak olarak kullanmışlardır. Dolayısıyla ilkel dönemdeki üretimlerin; dinsel ögeler, temel bir ihtiyaç olarak avlanma ya da mitoloji gibi unsurların etrafında şekillenmesi toplumsal gerçekliklerin soyutlanarak sanata etkisini yansıtmaktadır.

Ancak İlk Çağ sanatsal çalışmalarında gerçekliğin soyutlanması yerini gerçekliğin olduğu gibi temsili anlayışına bırakmıştır. Şaylan'ın da belirttiği üzere (2002: 63) klasik sanat ve estetik anlayışında tüm sanatsal hareketlerde gerçekliğin temsili ön plandadır. Bu anlayıştaki sanatçı sanat edimi sürecinde gerçeği algılamakta ve öznel yorumuyla birlikte algıladığı bu gerçekliğin temsilini yansıtabilmektedir. Dolayısıyla bu anlayışta sanatın hem amacı hem de estetik ölçütü gerçekliğin temsil edilmesine dayanmaktadır. Daha açık bir ifadeyle gerçekliğin temsili, doğayı öykünerek aynı gerçekliği olduğu gibi aktarmaya dayalıdır. Bu doğrultuda gerçekleştirilen sanatsal çalışmalar doğanın temsili olarak bir kopyası ya da benzer gerçekliği niteliğindedir. Dolayısıyla yaşam şeklinin belirleyiciliği altında üretilen sanatsal çalışmalar toplumsal gerçeklik ile sanat kavramlarının nasıl iç içe olduğunun da kanıtları sayılmaktadır. Zira gerçek bir yaşantıya dayanan sanat toplumsal gerçekliği yansıtmaktadır. Öte yandan yansıtılan bu gerçeklikle birlikte sanat, birey ve toplum arasında kurulan en etkili bağlardan biri olma özelliğini de elde etmektedir.

Antik Yunan ya da Roma sanatında ağırlıklı olarak insan konu alınmakta, örneğin yapılan heykellerde gerçekçi ve aynı zamanda mükemmel bir yansıtma ön plana alınmaktadır (Şaylan, 2002: 81). Bu dönemde sanatta güzellik; uyum ve oran gibi ölçütlerle sınırlandırılmıştır. Örneğin bu dönemde yapılan heykeller bu ölçütlere göre yapılmakta aksi takdirde çirkin olarak kabul edilmektedir (Eco, 2012a: 23). Gerçekliğin temsilinin ön planda olduğu Antik Yunanda estetik, güzel ve iyi kavramlarına karşılık gelmekte, doğanın iyiliği ve güzelliğini yansıtma ise sanatın kökeni sayılmaktadır. Ayrıca bu dönemde üretilen eserlerde oran, orantı, simetri ve düzene dayalı bir sanat anlayışı hâkimdir (Arat, 1996: 44). Klasik sanat anlayışı nesnel ve evrensel gerçekliği yansıtma kuralına dayalıdır ve sanatçının sübjektifliği geri planda kalmaktadır. (Şaylan, 2002: 90). Dolayısıyla bu dönemde biçim ve içeriğin uyumlu birliktelik sağladığı klasik sanat anlayışı doğrultusunda, toplumsal ve nesnel gerçekliğin doğrudan temsiline ağırlık verilmiştir.

İlkçağlarda üretilen sanat eserleri klasik sanat çerçevesinde kusursuzluk ve estetik değerler gözetilerek oluşturulmuştur. Sanatın anahtar kavramlarından ve ilkelerinden olan; denge, ritim, orantı, harmoni ve estetik gibi kavramlar özellikle Rönesans öncesi ve sonrasında çeşitli dönemlerde sanatsal faaliyetlerde büyük ölçüde önemsenmiştir. Öte yandan bu dönemde sanatçının kendi toplumsal gerçekliğini yansıtma becerisini ön plana alması yaratıcılığının da bir ölçütü sayılmaktadır.

Çağdan çağa toplumdan topluma gerçeklik ekseninde şekil alan sanat ortaçağa gelindiğinde gerçekliğin içeriği değişmiş ve sanatçıların sanat eseri üretimi; din, kilise ve feodalitenin gözetimi altına girmiştir.

Ortaçağ sanatında temsil anlayışı Antik Yunan'ın temsil anlayışından birçok açıdan ayrılmaktadır. Zira bu dönemde nesnel gerçekliğin temsili ve ideal güzellik anlayışı terkedilmiş, kilisenin belirleyiciliği altında kutsal değerlerin yansıtılmasına dayalı bir temsil anlayışı hakim olmuştur. Dolayısıyla nesnel gerçekliğin temsili dinsel gerçekliğin temsiliyle yer değiştirmiştir. Artık dönemin insanları için gerçeklik kutsal olan ve dinsel öğretilerdir ve bu gerçeklik eserlerde sembolik imgelerle temsil edilmektedir.

Ortaçağ düşünürlerine göre gerçekliğe ancak inanç yolu ile ulaşmak mümkündür. Zira bir makine gibi işleyen evren ancak aşkın ve aynı zamanda yüce bir güç tarafından oluşturulmuştur. Dolayısıyla evren tanrısal bir tasarımlamayla temsil

etmekte bireysel ve toplumsal bilgiye de ancak inanç aracılığıyla erişilebilmektedir (Şaylan, 2002: 203). Ortaçağ sanatı estetik anlayışın birçoğunu Antik çağdan devralmış ve kilisenin etkisinde din adına birçok eser üretilmiştir. Dolayısıyla bu dönemde sanat eserlerinin üretim süreci Hristiyanlık dininin gerektirdiği inançlar çerçevesinde, kilise tarafından belirlenmekte ve şekillenmektedir (Eco, 2012b: 21). Durağan bir özelliğe sahip olan feodal toplum düzeninde sanatta yaratıcı estetik aranmamaktadır. Zira feodal toplum yapısı dine dayalı olduğu için tüm sanat dallarında ana çerçeve tanrıyı yüceltmek üzere belirlenmiştir. Örneğin bu dönemde sadece halk masallarının telli müzik enstrümanı kullanılarak anlatılması dışında gerçekleştirilmiş bir edebiyat söz konusu değildir. Aslında bu dönemde sanatta temel kriter dinin yüceliğini yansıtmak olduğu için estetik anlayış da bu misyonun hayata geçirilmesi ile ilintili olarak şekillenmiştir. Dolayısıyla dönem sanatçısının dünyanın gerçekliğini arama ya da yansıtmaya gibi bir misyonu bulunmamakta, sadece yapması gereken mevcut öğretiyi uyumlu dinsel mesajı verebilmesidir. Daha açık bir ifadeyle sanatçı doğa, toplum ya da insan gerçekliğini yansıtmaya konusunda bir sorumluluğa sahip değildir (Şaylan, 2002: 81).

Geleneksel dönemde sanat, din, ahlak ya da siyaset gibi toplumsal eğilimler ışığında şekillenmiştir. Dolayısıyla toplumsal gerçekliğinin merkezinde ağırlıklı olarak; din, siyaset ya da otorite yer alan böyle bir dönemin sanat anlayışı nesnel gerçekliğin değil uhrevi olanın yansıtılmasına dayalıdır. Böylece sanatçılar da toplumsal gerçeklik paralelinde ve hakim olan otoritenin direktifleri doğrultusunda çalışmalar yapmışlardır.

Örneğin, Rönesans döneminde Papa II. Julius'un isteği üzerine Michelangelo, Hristiyanların kutsal kabul ettikleri tapınakları olan Sistina Şapelinin tavanını süsleme işiyle görevlendirilmiştir. Dört yıl süren bu çalışma sürecinde Michelangelo yazmış olduğu bir mektupta, Papa'nın kendisine istediğini yapabileceğine dair izin verdiğinden bahsetmiştir. Ancak burada istediğini yapması Michelangelo'nun kendi istediği özgün bir temayı işleyebileceği anlamında değil sadece verilen konunun istenilen teknikte çalışılabileceği anlamına gelmektedir (Shiner, 2018: 81). Dolayısıyla dünyevi gerçekliğin yansıtılması gibi bir amaç taşımayan ortaçağ sanatında, Rönesans dönemine kadar kutsal olanın temsiline ağırlık verilmiştir.

Rönesans dönemine geçişle birlikte kutsal olanın temsili anlayışından uzaklaşmış klasik sanata ait gerçekliğin temsili anlayışına tekrar bir geçiş yaşanmıştır. Ancak Rönesans'ın temsil anlayışı, dönemin hakim değeri olan hümanizm yanı sıra anatomi, perspektif ve matematik oranlar ile şekillenir. Her iki dönemde de gerçekliğin temsili ayna metaforu hakimdir ancak Rönesans'ta ortaya çıkan teknik gelişmelerle birlikte bu temsil bir adım daha ileriye taşınarak bir sisteme bağlı olarak gerçekleştirilmeye başlar. Bu çalışmalara örnek olarak Michelangelo'nun birebir insan anatomisine uygun Musa heykeli, Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa tablosu gibi çalışmalar nesnel gerçekliğin olduğu gibi yansıtılmasına yönelik klasik eserlerdendir.

Leonardo da Vinci'nin gülümseyen bir kadını resmettiği Mona Lisa tablosu olduğu dönem üzerinden yüzyıllar geçmesine rağmen insanlarda hayranlık uyandırmaya devam etmektedir. Rönesans dönemi baş yapıtlarından olan Mona Lisa tablosunda gizemli tebessüm, bir ayna yansıması gibi büyük bir ustalıkla mükemmel bir şekilde resmedilmiştir. Bu ve buna benzer dönemin tüm klasik yapıtlarında estetik ölçüt gerçeğin yansıtılmasına dayanmaktadır (Şaylan, 2002: 84-85).

Leonardo da Vinci'nin en az *Son Akşam Yemeği* kadar ünlü olan yapıtı *Mona Lisa*; Lisa ismindeki Floransalı bir kadının portresidir. Yapıt bakıldığında gerçekten izleyene bakıyor ve düşünüyor gibi inanılmaz derecede canlı gözükmektedir. Hatta bazen bakışlarında gülümsemenin arkasındaki hüznü, bazen alayı görür gibi her defasında izleyene esrarengiz bir şekilde farklı görünmektedir. Doğa gözlemcisi olan ve doğru çizim ve uyumlu bir kompozisyonla bu etkiyi bilinçli bir şekilde oluşturan Leonardo, insanların gözlerini nasıl kullandıkları konusunda da ayrıca bilgi sahibiydi. Çalışmasında yeteneğinin getirdiği sıradışı teknikler kullanan Leonardo, renk tonlarının birbiri içerisinde eritildiği sfumato tekniğini de kullanarak insan tenini mucizevi bir şekilde yansıtarak dengelemiş ve büyük bir sanat yapıtı ortaya koymuştur (Gombrich, 1997: 190). Aslında Rönesans döneminde klasik sanat anlayışı çerçevesinde sanatçının insana ve doğaya özgü gerçekliği nasıl kavradığı ya da yansıttığı önemli bir ayrıntıdır. Kuşkusuz öncelikle sanatçının herhangi bir gerçekliği beş duyusu aracılığıyla duyumsaması gerekmektedir. Ancak duyular tek başına yeterli değildir çünkü algılama sürecinde gerçeklik ile ilgili bir yorum da söz konusudur. Dolayısıyla sanatçı gerçekliği duyumsadıktan sonra önceden edindiği

bilgiler ve deneyimleri ışığında duyumsadığı gerçekliği yorumlamaktadır. İşte bu da gerçekliğin algılanması ve algılanan gerçekliğin heykel ya da resim gibi plastik sanatlarda somutlaşması aşamasıdır. Mevcut süreç alımlayıcı için de geçerlidir zira birey de yapılan sanat ürününü gördükten sonra önce duyumsayacak sonra bu duyumunu yorumlamak suretiyle yansıtılmış gerçekliği algılayabilecektir (Şaylan, 2002: 83).

Klasik sanatta gerçeğin temsilinde güzellik temel kriter olarak görülmekte güzel olmayan ise bu sınırın dışında tutulmaktadır. Zira klasik sanat beğeni üzerine kuruludur ve gerçekliğin hayranlık uyandıracak bölümleri sergilenmektedir.

Bu bağlamda klasik sanat anlayışında bir sanat eserini, sıradan eserlerden ayıran en temel unsur güzelliştir. Dolayısıyla sorulacak olan en doğru soru, güzelliğin ne olduğudur ve bir sanat eserindeki güzelliğin kriteri nedir? Kuşkusuz bu soruya verilecek tek bir yanıt yoktur zira kavram tarihsel süreçte birçok düşünür tarafından yorumlanmış ve çeşitli açılardan değerlendirmelerde bulunulmuştur. Güzeli genel olarak; sepatik, harika, mükemmel, güzel, görkemli, yüce, çekici ve olağanüstü gibi kavramlarla niteleyen Eco, (2012a: 7) aslında güzelliği daha çok hayranlık uyandıran ve beğenilen nesnelerin tanımlanmasında kullanılan bir sıfat olarak görür.

Güzellik konusunda çalışmalar yapan düşünürlerden biri olan Alexander Gottlieb Baumgarten, güzelliğin bilimi olan estetiğin, ilk kez konusunu belirlemiştir. Baumgarten mantığın küçük kız kardeşi benzetmesiyle, estetiği duysal bilginin mantığı olduğu şeklinde açıklar. Estetiğin konusunu belirleyen Baumgarten'dan sonra Alman felsefesinin kurucu filozoflarından olan İmmanuel Kant ise modern estetiğin sınırlarını belirlemiştir. Ancak Kant, güzelliğin sınırlarını belirleyene kadar güzellik; faydalı, iyi, yüce ve doğru gibi kavramlarla özdeş olarak görülmekteydi. Daha açık bir ifadeyle bu süreçte özellikle güzel ile iyi arasında anlamlı ve sıkı bir bağ bulunmakta dolayısıyla güzel olan iyi olanla eş olarak değerlendirilmekteydi. Yani bir şey iyiye ya da faydalıysa aynı zamanda güzel de sayılmaktaydı. Ancak Kant, güzelliği bu unsurlarla ayırmış ve güzel kavramını sınırlı ve bağımsız bir değer olarak ortaya koymuştur. Duyularla ve duygularla algılanan ve estetik bir hazza dayanan güzellik Kant'a göre; tüm ilgi, fayda ve çıkarlardan uzak olarak değerlendirilen bir hoşlanma objesidir. Yani nesne bireyde bir hoşlanma uyandırıyorsa o şey güzeldir. Dolayısıyla göreceli bir kavram olan güzellik Kant'a

göre, nesnel değil öznelidir. Benzer bir eğilim Eco'da da söz konusudur zira Eco'ya (2009: 10) göre güzellik ve çirkinlik kavramları farklı dönem ve kültürlerle göre görecedir. Örneğin Gotik üslupta göğe doğru yükselen göz alıcı devasa katedraller dönem insanlarını büyülerken Rönesans dönemi insanına çirkin ve kaba görünmekteydi. Dolayısıyla herhangi bir nesneye güzel denildiğinde onun nesnel bir güzelliğe sahip olduğundan değil, seyredenin bakış açısının, o nesneyi güzel olarak algılamasından kaynaklanmaktadır. Kısaca göreceli olan güzellik algısı, bakanda bıraktığı etkiyle doğru orantılıdır.

Bilindiği üzere Rönesans döneminde de sanat ve sanatta estetik ölçütü gerçekçilik ilkesi üzerine kuruludur. Rönesans döneminde etkin olan klasik ve onun devamı ya da bir türü niteliğinde olan romantik okul anlayışında estetik değerlendirmede gerçeklik anlayışı temel alınmıştır. Dolayısıyla Rönesans döneminden sonra etkin olan ve gerçekçi estetik anlayışa dayalı olan romantik sanat anlayışını da klasik sanatın çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Zira bu anlayış sanatçının hayal gücündeki gerçeklik algısının ayna metaforu anlayışıyla yansıtılmasına dayanır. Ancak burada önemli olan bir ayrıntı vardır ki bu da sanatçının hayal gücündeki konunun gerçeklik ile örtüşmesi gerekmektedir. Bu tarz sanatsal çalışmalarda yer alan at, komutan ya da kadın gibi figürler nesnel gerçeklikten uzaklaşmadan tasarlanmıştır (Şaylan, 2002: 81-87). Bu anlayışta sanatçı aklını ve duygularını ön plana alarak nesnel gerçekliği yeni bir gerçeklik algısıyla yansıtır.

Rönesans dönemiyle birlikte sanatta estetik anlayış, realizm ilkesine dayanır. Realizmin kavram olarak ortaya çıkışı her ne kadar Fransız ihtilaliyle birlikte meydana gelen sosyal, kültürel ve ekonomik gelişmelerin bir sonucu olsa da kökenleri Antik Yunan'a kadar uzanır. Dolayısıyla görünen gerçekliği ya da gerçekliğin temsilini ön plana alan bu ilkeye göre yapıt gerçeği yansıtmalıdır. Nitekim Rönesans döneminde bu ilke doğrultusunda ayna metaforu olarak tanımlanan bir temsil anlayışı söz konusudur. Bu temsilde sanat yapıtı gerçekliğe tutulmuş bir ayna olarak görülmektedir. Böylece antik dönem ve sonrasında sanatta somut gerçekliği olduğu gibi yansıtma anlayışı realist ve natüralistler için de bir çıkış noktası olmuştur.

Temelleri pozitivizme dayanan realizm, toplumsal gerçeklerin duygulardan arındırılarak olduğu gibi temsiline dayanır. Daha açık bir ifadeyle gerçeğin beş duyu

organı ile algılanmasını ön planda tutarak faaliyetlerde bulunmayı temel alan realizm nesnel gerçekliğin idealize edilmemiş sade biçimiyle ilgilenir.

Sanat tüm dönemlerde gerçeklerden beslenmiştir ancak döneme ve topluma göre bu gerçekliğin algılanması, anlamlandırılması ve yansıtılması farklılıklar göstermiştir. Zira Antik Yunan'da sanat nesnel ve evrensel gerçekliği yansıtmaya kuralına dayalıyken ortaçağa geçildiğinde görünenin temsili anlayışından uzaklaşmış gerçekliğe sadece inanç yoluyla ulaşma anlayışı hakim olmuştur. Böylece gerçekliğin merkezine din ve siyaset gibi olgular yerleşerek nesnel gerçekliğin temsiline dayalı ayna metaforundan uzaklaşmış ve uhrevi gerçekliğin yansıtılmasına ağırlık verilmiştir. Kuşkusuz bu dönem toplumlarının gerçekliği bu değerler üzerine kuruludur ve toplumun kültürel şifrelerini içselleştiren sanatçıdan beklenen de dünya gerçekliğinden ziyade dinsel olana yönelmesi ve tabi oldukları toplumsal gerçekliklere göre hareket ederek çeşitli alanlarda eserler üretmesidir.

Kuşkusuz geleneksel dönemde sanat; toplumsal gerçeklikler paralelinde şekillenmiş ve bu gerçeklikler sanat eserlerinin oluşumunda ve çeşitli sanat anlayışlarının ortaya çıkmasında temel belirleyici olmuştur. Dolayısıyla kültürel ve toplumsal koşulların etkisinde şekillenen sanat, özellikle ilk çağ döneminde mitoloji, ortaçağ döneminde ise din ve siyaset ile yoğun bir etkileşim içinde olmuş ve bu gerçeklikler paralelinde gelişimini sürdürmüştür. Bu bağlamda geleneksel dönem sanat anlayışını daha iyi kavrayabilmek için sanatın; mitoloji, din ve siyaset ile ilişkisine bakmak faydalı olacaktır.

#### **4.1. Sanat-Mitoloji İlişkisi**

Çok kapsamlı bir kültür olgusu olan mitolojinin en genel tanımı; kutsal bir öykü olması ve çok eski zamanlarda yaşanmış ve bitmiş bir olayı anlatmasıdır. Bütün bir gerçeklik, bir davranış, bir kurum gibi evrenin bir parçasını ya da bir gerçekliğin hayata nasıl geçirildiğini konu almaktadır. Yani mit, bir yaratılış öyküsüdür ve varlıkların nasıl var olmaya başladıklarını anlatmaktadır (Eliade, 2001: 15-16).

Kavram, söz ya da hikâye anlamlarına gelen myth ve akıl ve bilim anlamına gelen logos sözcüklerinin birleşmesiyle oluşmuştur (Tökel, 2000: 5-6). Yunancada söz, öykü anlamını taşıyan mitos (mythos) kavramı geçmiş toplumların açıklamakta güçlük çektikleri doğa olaylarını ve evrenin çeşitli biçimlerini kişiselleştirerek anlamlandırma çabalarıyla doğmuş öykülerdir (Necatigil, 1988: 13). Bir bilim olarak

mitoloji tarihin ilk dönemlerinde yaşamış olan medeniyetlerin inanmış oldukları kahramanlarını, tanrılarını, peri ve devlerini konu alan hikayelerdir. Bir diğer açıdan mitoloji, gerçekte bağdaşmayan ve hayali ürün olan bu efsanevi hikayelerin doğup gelişmesi, güzelleşmesi ve taşıdığı anlamları konusunda araştırmalar yapan ve konuyla ilgili yeterli bilgiye sahip olan bilginlerin düşüncelerinden oluşan bir bilimdir (Can, 1994:17). Aslında gerçekte bağdaşmayan ve hayali ürün olan hikayeler bu dönem insanların temel gerçeklikleri olarak önem kazanmıştır. Zira onlar için doğanın işleyişinin kaynağındaki temel gerçeklik bu hayali ürünlerdir ve yaşam tarzları da bu doğrultuda şekillenmektedir.

Dolayısıyla toplumsal bir gerçeklik ve kolektif bir bilim olan mitoloji, geçmiş medeniyetlerin yaşamla mücadelesinde anlamlandıramadıkları yaşamsal tüm olaylarda kurguladıkları mitsel hikayelerin bütünüdür. Hayal gücüne ve anlamlı anlatılara sahip bu hikayeler; heykel, resim, mimari ya da edebi eserlere işlenerek kuşaktan kuşağa aktarılmış ve günümüze kadar gelmiştir. Yüzyıllar boyunca mitolojiden beslenen sanat eserleri geçmiş toplumların; korkularını, hüznlerini, bir bütün olarak yaşam gerçeklerini günümüze taşıırken geçmiş ve günümüz arasında da anlamlı bir bağ kurulmasında etkili olmuştur.

İnsana ve topluma dayanan, çok eski kültürel bir olgu ve aynı zamanda geçmiş dönem topluluklarının gerçekliği olarak kabul edilen mitler mitolojinin kökenini oluşturmaktadır. Bu oluşum insanın hem kendi varoluşunu hem de yaşadığı dünyayı anlamlandırma çabası olarak da tanımlanırken doğayı ve olayları açıklamakta yetersiz olan insanların hayal güçlerinin sınırsızlığını da ortaya koymaktadır. Toplumlarda ortak bir dil, düşünce ve yaşamın oluşmasında etkili olan bu olağandışı öykülerin en büyük avantajlarından biri insanların olaylara aynı pencereden bakmasına imkan vermektedir. Bu özelliğiyle toplumsal birliğin sağlanmasına ve toplumsal kimliğin şekillenmesine katkıda bulunmakta, bir bilgi kaynağı özelliğiyle iletişim aracı işlevini de üstlenmektedir.

Tarih boyunca yeryüzünde hüküm süren tüm toplumlar yaşamlarına dönemin koşulları doğrultusunda yön vermiş ve bu anlayışla birtakım oluşumların içerisine girmişlerdir. Geleneksel dönemden postmodern döneme kadar neredeyse tüm sanatsal çalışmalar, doğrudan dönemin yaşam gerçekliğinin bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Antik Yunan dönemi sanatsal faaliyetleri daha çok

paganizmle bağlantılı olan mitolojik simgelerle donatılmıştır. Dönemin sosyal yaşam gerçekliğinin kodlarının taşıyıcısı olan bu simgeler estetik bir yapıya bürünerek birçok sanat dalının önemli kaynakları arasında yer edinmişlerdir. Masal, efsane, şiir ve edebi metinler gibi birçok sanat eserine konu olan bu gerçeklik, nesilden nesile aktarılması sebebiyle üzerinden yüzyıllar geçmesine rağmen hala önemini korumaya devam etmektedir.

İlk Çağ döneminde, her bir toplumun yaşam paradigmasını belirleyen kendilerine özgü bir mitoloji anlayışı olmuş ve hayatları bu gerçekliğin belirleyiciliği altında devam etmiştir. Bu gerçeklik insanların düşünce, tutum ve davranışları yanı sıra toplumsal düzeni kontrol altında tutmakta ve bilgilendirici niteliğiyle adeta bir eğitim sistemi rolünü üstlenmektedir. Nitekim toplumda, dayanışma, birlik ve beraberliği sağlayan bu inanç, sosyo-kültürel yapı içinde simgeleşerek sanat eserlerinin vazgeçilmez bir esin kaynağı olmuştur. Her bir medeniyetin kültürel mirası olan bu değerler elbette olduğu gibi kalmamış, günün koşullarına göre güncellenerek sanatta doğrudan ya da dolaylı bir kaynak olarak kullanılmaya devam etmiştir.

“Taşındıkları sezgi gücü, yer yer insan yaradılışındaki zaaf ve tutkuları, çağlar üstü bir kesinliğe, çok yönlü bir kullanım imkanına bağlamış olmalarıyla mitoslar, bugün de sanatın yararlandığı bir ilham ve kültür kaynağıdır” (Necatigil, 1988: 9). Ortaya çıkması yaşamsal gerçekliğin bilinmezliklerini aydınlatmaya dayanan mitolojide temel sorular; insanların yeryüzüne nasıl ve neden geldiği, evrenin kökeni ve düzenden önceki düzensizlikler gibi yaşama dairdir. Bu ve buna benzer birçok konu Antik Yunan medeniyeti başta olmak üzere birçok medeniyetin mitolojik temelini oluşturmuş ve toplumların sosyolojik gerçekliği bu soruların cevapları doğrultusunda şekillenmiştir. Bu dönem insanların yaşamsal gerçekliğini ifade eden bu mitolojik simgelerin hala varlığını sürdürmesi, çeşitli yüzeylere işlenerek ölümsüzleştirilmesiyle ilgilidir. Örneğin arkaik dönem insanların inançlarını, hayallerini ve yaşadıklarından çok, yaşamak istediklerini yansıtmak amacıyla mağara duvarlarına çizdikleri mitsel figürler, mitoloji sanat ilişkisinin ilk örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçıların yoğun ilgi gösterdiği bu kültür kaynağı birçok sanat dalında kullanılarak alımlayıcılarını heyecanlandırmaya devam etmektedir.

Konuyu edebiyat bağlamında ele aldığımızda halk edebiyatı hem mitolojileri hem de sonraki dönemlere ait kültürel konuları işleyip topluma aktarmaktadır. Bir toplumun

yaşam gerçekliği ve çeşitli olayların yansıması olan bu kültür unsuru, binlerce yıllık fikir, inanç ve düşünce tarihine sahip olmasıyla dikkatleri üzerine çekmektedir. Bu yaşam gerçekliğinin kapsamında olan; gelenekler, inançlar, değerler, sosyal davranışlar ve tüm insani ihtiyaçlar sembollerde hayat bularak tüm sanatsal alanlarda olduğu gibi edebi metinlerde de toplumda ilgi odağı olmayı başarmıştır.

Mitolojik değerlerin yer aldığı efsanevi hikayelerde varlıkların gerçeklikleri dışına çıkılarak, sıklıkla olduğundan farklı bir biçime dönüştürme çabası görülmektedir. Hayal gücünün etkisiyle yapılan bu uygulamalarda; hayvanı insana, insanı hayvana ya da gerçek dışı bir nesneye dönüştürme ve doğa olaylarını kişiselleştirerek yansıtmaya gibi örnekler, bu dönem toplumlarının sosyal gerçekliklerinin bir ifadesi olması nedeniyle dikkate değerdir.

Edebiyat eserlerindeki mit, metafor ve simge gibi öğelere üstünkörü ve bir süs nazarıyla bakılması elbette doğru bir tutum değildir. Zira eserin asıl anlamı içindeki mit ve metaforlardan gelmektedir (Wellek, 1983: 258). Bahsi geçen bu unsurlar her bir sanat dalında farklı bir anlayışla kullanılmaktadır. Örneğin bir obje olarak heykel, resim gibi sanat eserlerine yansıtıldığı gibi edebiyat eserlerinde daha çok konunun arka planında mit ve metaforlar şeklinde kullanılmaktadır. Mitolojik öğeler kullanılmış edebi eserler anlaşılabilirliği açısından diğer klasik eserlerle kuşkusuz aynı düzeyde olmayacaktır. Özellikle çok eski uygarlıkların bir nevi toplumsal gerçekliğinin betimlemesi olan ve olağanüstü konuları işleyen destanlar, neredeyse tamamen mitsel unsurlarla örülüdür ve mitoloji bilgisine sahip olmadan çözümlenmesi mümkün değildir.

Antik Yunan medeniyeti sanatında, Yunan mitolojisi ön koşul olarak görülmekteydi ve mitoloji bu medeniyet için sadece sıradan bir malzeme değil, sanatı var eden ya da dayandığı temel gerçeklik olarak görülmekteydi (Paspelov, 1995: 257). Türk, Yunan, Mısır gibi geçmiş medeniyetlerin de kendine özgü bir mitolojisi elbette vardır ancak üzerinde en çok konuşulan ve araştırması yapılan Yunan mitolojisi olmuştur (Can, 1994: 1). Aslında mitoloji denildiğinde akla hemen Yunan mitolojisinin gelmesinin nedeni bu efsanelerin bir inanç sistemine dayanması ve sanatçıların da buna sürekli katkı sağlamalarıdır (Bayladı, 1995: 51). Kendi medeniyetini aşarak diğer milletlerin sanatları üzerinde de etkili olan Antik Yunan ve Roma Mitolojisindeki metafor ya da simgeler sadece bu medeniyetlerde değil birçok toplumun sanat dallarına konu

olmuştur. Dolayısıyla bu anlayış Antik Yunan ve Roma medeniyetlerini aşmış, Rönesans ve sonrasında da heykel, resim, mimari, müzik ve edebiyat gibi birçok sanat dalına konu olarak etkinliğini sürdürmüştür.

Antik Yunanlıların kutsalları olan tanrı, tanrıça ve kahramanları ile ilgili hayal ürünü olan mitlerinde; zamanın solduramadığı güzellik, letafet ve derin sembolik anlamlar barınmaktadır. Bahsi geçen bu mitler dönem insanların zekalarının bir yansıması olarak otuz asırdan daha uzun bir geçmişten gelmiştir ve bu dönemle sınırlı kalmayarak, dünya durdukça etkinliğini sürdürmeye devam edecektir. Ancak bu mitler sadece Antik Yunan sanatıyla sınırlı kalmamış, Rönesans'tan itibaren gelişme gösteren Avrupa sanatında da etkileri hissedilmiştir. Bu sanat eserlerinin anlaşılması için öncelikli konu ise mitoloji bilgisine sahip olmak ve bu doğrultuda eserlerin okumasını yapmaktır (Can, 1994: 11). Yunan medeniyeti üzerinden neredeyse bin beş yüzyıldan daha fazla bir süre geçmesine rağmen Antik Yunan mitoloji inançları Avrupa kültüründe hala yaşamaya devam etmektedir. Bu mitsel hikayelerde geçen tanrı ve kahramanların bilgisine sahip olmadan; büyük şairlerin eserlerini anlaşılır bir şekilde okumak mümkün olamayacağı gibi, müzelerde de verimli bir gezinti yapılamayacaktır (Peterich, 1959: 9).

İnsanların korkularının, umutlarının ve kurgusal yaşam gerçekliklerinin estetik ve mitolojik sembollerle yansıtıldığı destanlar, mitsel hikayeler, heykel ve resim gibi sanat eserlerinin diğer eserlerle aynı anlaşılabilirliğe sahip olduğunu düşünmek yanlış bir tutum olacaktır. Zira mitsel figürlerin kullanıldığı çok uzun geçmişi olan bu sanat eserlerini yorumlamak ve anlamlandırmak bu bilgiye sahip olmakla mümkün olacaktır. Dolayısıyla heykel, resim, mimari ya da edebi eserlerde bulunan mitolojik imgelerin kavranabilmesi noktasında mitoloji bilgisinin önemi sanat ve mitoloji ilişkisinde öncelikle dikkate alınması gereken bir konudur. İnsanların hayal ürünü olarak ürettiği kahramanlar, gerçek dışı bu varlıklar sanatsal faaliyetlerin birçoğunda sembol ya da imge olarak görülmekte, zamanın koşulları doğrultusunda değişime uğrayarak, anlaşılması açısından çözümlemeye ihtiyaç duymaktadır. Bu eserlerin anlaşılması ve çözümlemesi dönemin kültürel değerlerinin ve toplumsal gerçekliğinin anlaşılması açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu bağlamda, geçmiş dönemlerde yaşamış bir medeniyete ait sanat eserinde bulunan bir sembolün mitoloji bilgisi çerçevesinde okuması; eserin oluşturulduğu dönemi, o dönemin toplumsal

yapısını, yaşam gerçekliğini çözümlemede ve yorumlamada sağlıklı bir değerlendirme yapılmasını kolaylaştıracaktır. Örneğin Yunan medeniyetine ait bir sanat eserindeki mitolojik sembolün analizini ve yorumlamasını doğru bir şekilde yapabilmek için bu medeniyetin; sosyal, siyasal ve kültürel unsurlarını kapsayan toplumsal gerçekliğinin kavranması gerekmektedir.

Yunan mitolojisine göre bu kutsal hikayelerden biri olan ve doğa tanrısı olarak benimsenen Dionysos, özellikle insanları en çok etkileyen bitkileri simgelemektedir. Bahar aylarında doğanın yeniden doğduğu inancı taşıyan Dionysos miti, bireysel kalıplardan çıkıp coşkuyu, yaşam sevincini, yaratıcılığı ve değişimi ifade etmektedir. Şarap tanrısı olarak da bilinen Dinyos adına yapılan festivallerde daha çok müzik ve tiyatro gibi eğlenceye yönelik aktiviteler yapılmaktadır. Bu ve buna benzer olarak oluşturulmuş olan pek çok gerçeklik; toplumun beklentilerinin, hayal ürününün, kısaca dünya ve yaşam hakkındaki düşüncelerin bir sonucu olarak, çeşitli araçlar aracılığıyla sanatsal çalışmaların ana kaynağını oluşturmuştur.

Tarihsel süreçte Türk medeniyeti de inanç ve değerleriyle yüklü olan mitolojik simgeleri kullanarak kendine özgü bir sanat anlayışı oluşturmuştur. Türk kültürünün oluşması yanı sıra Türk sanatının gelişme göstermesinde de önemli unsurlardan olan bu mitolojik simgeler, diğer medeniyetlerde olduğu gibi bizlerin de geçmiş tarihimiz ve toplumsal gerçekliğimiz açısından büyük öneme sahiptir. Konuyla ilgili Bayat (2007: 13) Türk milletinin zengin manevi serveti olarak değerlendirilen, söz sanatlarının şekillenmesinde, edebi ve estetik yaratıcılıkta bir kaynak niteliği taşıyan bu mitlerin; güzel sanatlarda, folklor ürünlerinde, destanlarda, efsane ve masallarda çok açık bir şekilde kendini gösterdiğini vurgulamaktadır.

Derin bir geçmişe sahip olan Türkler, özellikle Orta Asya'da yaşadıkları süre boyunca sanat eseri olarak nitelendirebilecek eserlerinde bu ikonografik unsurlardan faydalanmışlardır. Taşıdığı özellikler ve zenginlikleri ile diğer medeniyetlerden ayrılan Türk mitolojisi, doğa gerçekleri yanında yoğun olarak hayvan ve bitkileri konu edinmiştir. Örneğin bu hayvanlardan biri olan kartal, çift başlı olarak üsluplaştırılarak çeşitli anlamlar yüklenmiştir.

Türk mitolojisi konusunda yapılan araştırmalarda; çift başlı kartal figürünün Türk mitolojisinde ve özellikle halk edebiyatında yer alan simgesel bir unsur olduğu ve bu

durumun en bariz örneklerinin Türkiye Selçukluları dönemine ait olduğu saptanmıştır (Göksu, 2016: 117).

Geçmiş tarihlerde bazı medeniyetlerde kartal; gücün, asaletin ve hakimiyetin simgesi olarak kullanılmıştır. Orta Asya coğrafyasında bulunan bazı kaya resimlerinde yer alan çift başlı kartal simgesi aynı zamanda Anadolu'nun bazı mimari eserlerinde de bulunmaktadır. Türklerin geçmiş yaşam gerçeklikleri hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayan mitolojik unsurlardan olan çift başlı kartal, günümüze kadar mimariden, halı kilim motiflerine kadar sanatın birçok dalında kullanılmıştır. Kartalın üsluplaştırılmış iki başı ise ebedi ve ezeli olduğu, Doğu'ya ve Batı'ya hâkim olduğu ve tanrısal güçle yetki sahibi olduğu gibi mitolojik anlamlar taşımaktadır.

Eski çağlardan günümüze kadar olan süreçte dünya üzerinde birçok toplumda mitolojinin sanata konu olduğu çeşitli sanat eserleri üretilmiştir. Geleneksel sanattan modern sanata, modern sanattan postmodern sanata kadar hemen her dönemde sanat eserlerinde yer alan mitolojik semboller, dönemin sosyo-kültürel gerçeklerine göre her dönem ve toplumda farklı biçimlerde ve içeriklerde kendini göstermiştir. İnsanlar tarafından kurgusal olarak tasarlanmış olan bu mitsel hikayeler, birçok sanatçı için sanatsal faaliyetlerde bir esin kaynağı olmuştur. Dolayısıyla sanatçılar; gizemi artırmak, anlam zenginliği oluşturmak ve izleyenlerinin dikkatini çekmek gibi çeşitli amaçlarla anlam yüklü olan mitlerden faydalanmışlardır. Yaşamı ve evreni anlamlandırma, yorumlama ve güzelleştirme çabasında olan sanatçılar, toplumun yaşamsal gerçeklerini sanata doğrudan ya da dolaylı olarak yansıtırken mitsel figürleri de bir referans olarak kullanmışlardır.

#### **4.2. Sanat-Din İlişkisi**

Bir inanç sistemi ve sosyal bir gerçeklik olan din, bireylerin manevi ihtiyaçlarını karşılamakta ve tutum ve davranışlarının oluşumunda belirleyici bir rol oynamaktadır.

İnsanların yaşamını anlamlandıran, zihinsel gelişimlerinde bir etken olan din ile duygu ve düşüncelerin estetik yönden dışavurumu ve diğer insanlarla paylaşımı olan sanatın girift bir birlikteliği bulunmaktadır. İnsanlar iç dünyalarıyla dış dünyalarını uyumlu kılmak amacıyla kültürel çevrelerinde yer alan sanat eserlerine inançlarını yansıtmakta böylece anahtar kavramı kutsal olan din, güzelin alanı olan sanatta tezahür etmektedir.

İnsanları bir gaye üzerine birleştirici özelliği, evrenselliği, duygusal etkileri ve toplumları yönlendirme gücü nedeniyle sanat, tarihsel süreçte hem devlet hem de din adamları tarafından etkin bir araç olarak kullanılmıştır. Herhangi bir toplumda dini değerlerin yoğunluğu noktasında, sanat eserlerinin; biçim, içerik, türü ve algılanışının şekillendiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla modern öncesi toplumlarda sanatın en önemli ilham kaynağı olan din olgusu çeşitli sanat türlerinin biçim ve içeriğinde temel belirleyici olmuştur.

Herhangi bir toplumda dinin sanatı denetimi altına alması, o toplumdaki dinsel unsurların ağırlığına bağlıdır (Read, 1981: 62-67). Orta Çağ toplumunda gerçeklik, dünyasal değil kutsal ve dinsel öğretiler çerçevesinde oluşturulmuştur. Böylece dinin toplumu kapsayıcı etkisi nedeniyle sanatta görünen gerçekliğin temsilinden uzaklaşmış ve kutsal gerçekliğin yansıtılmasına dayalı bir anlayışa geçiş yaşanmıştır. Zira bu konudaki belirleyici otorite kilisedir ve kilise dinsel değerler doğrultusunda temalar belirleyerek sanatta yansıtılmasına ağırlık vermiştir. Dolayısıyla bu dönemde nesnel gerçekliğin temsili anlayışı yerini dinsel gerçekliğin temsiline bırakmıştır.

Geçmiş dönemlerde insanlar, temel ihtiyaçları için doğaya karşı sürekli bir mücadele içerisinde olmuşlardır. Verdikleri bu mücadelede başarılarının simgesi olarak avladıkları hayvanların resimlerini mağara duvarlarına işlemeleri yanı sıra aynı zamanda yaşam gerçekliklerinin ve maneviyatlarının bir simgesi olarak tapınaklar inşa etmiş, kutsallarının heykellerini yapmış ve inançlarını yansıtan birçok ikonografik sembolü dikili taşlara kazımışlardır. Örneklerde de görüldüğü gibi sanat, insan neslinin başlangıcından beri dinsel unsurlar çerçevesinde şekillenerek din ile iç içe ve bir bütün olarak gelişmiştir.

Sanatın temel öğelerinden olan biçim ve öz konusunda birçok düşünür biçimi sanatın ana ögesi, özü ise yardımcı ögesi olarak görmüşlerdir. Zira onlara göre madde forma göre şekillenmekte böylece sanatta biçim gerçekliğin özünü yansıtmaktadır. Dolayısıyla bir sanat eserinde biçim ve öz arasında anlamlı bir ilişki bulunmaktadır ancak kimi durumlarda bu bütünlüğü bozan bazı faktörlerin ortaya çıkması muhtemeldir. Örneğin, çeşitli dışsal müdahaleler ile sanat eserinin oluşmasında amaçtan sapma yaşanabilmekte ve biçim ve özün ilişkideki ağırlıkları bozulabilmektedir (Fischer, 2003: 105-127). Bir toplumdaki dini ve ahlaki değerler,

o toplumun bir üyesi olan sanatçı üzerinde de etkilidir ve bu durum doğal olarak sanat eserinin biçim, içerik ve türüne de yansımaktadır. Orta Çağ sanatında hem biçim hem de öz kutsal öğreti etkisindedir. Zira bu dönemin otoritesi için gerçekliğe sadece inanç yolu ile ulaşılmakta ve bu gerçeklik sembolik imgelerle sanat eserlerine yansıtılmaktadır.

Sanat eserlerinde dini unsurların başarılı bir şekilde yansıtılmasında, Dostoyevski ve Tolstoy’u örnek olarak gösteren Erol Güngör, Rus Edebiyatının bu önemli yazarlarının eserlerinde ana temayı kurgularken Hristiyan dininden esinlendiklerini ve bu eksen etrafında konularını işlediklerinden söz etmiştir. Güngör’e göre bu yazarları ayrıcalıklı yapan ise Hristiyan dinine mensup olmaları değil, yetiştikleri geleneğin kültür parametrelerini başarılı bir şekilde kullanabilmelerinden kaynaklanmaktadır (2006: 99). Halkın duygu ve düşüncelerini dikkate alan ortaçağ sanatçıları bu bilinçle duygularını şiir, resim, mimari gibi sanatsal faaliyetlere yansıtmışlardır. Ait oldukları toplumun sosyal gerçekliklerini çalışmalarına yansıtma sebebiyle halk tarafından büyük ölçüde önemsenen sanatçıların anlaşılabilirlikleri de kolay olmuştur (Tolstoy, 2007: 58). Bu düşünceler ışığında “sanat sanat içindir” ya da “sanat halk içindir” tartışmasında sanatın geleneksel dönemde “halk için” olduğunu söylemek mümkündür. Zira bir toplumdaki sanatçı, her şeyden önce sosyal sorumluluğunun farkındadır ve sanat üretim eylemi bu sorumluluk paralelinde şekillenmektedir. Toplumun diğer üyeleri gibi o da toplumun değerleriyle beslenmekte ve bu gerçeklik paralelinde çalışmalarına yön vermektedir. Dolayısıyla sanatçı eserini oluşturma aşamasında kendi bireysel eğilimlerinden ziyade sosyal sorumluluğuna göre hareket etmekte ve eserine öncelikli olarak toplumsal gerçekliği yansıtmaktadır. Nitekim sanatçının ait olduğu toplumun kültürel parametrelerini başarılı bir şekilde kullanması toplumun sanat eserlerini anlamasını, yorumlamasını ve bu eserlere sahip çıkmalarını kolaylaştırmakta ve bu anlayış toplum sanat etkileşiminde sağlıklı bir iletişime imkân vermektedir.

Dinin sosyal etkinlikleri harekete geçirdiğini ve sanatsal üretimin motor gücü olduğunu ifade eden Weber’e (2012: 242) göre sanat, dinin enstrümantal bir alt kurumu niteliğindedir. Ancak zamanla bilimsel gelişmeler doğrultusunda din ve sanat arasındaki bu nedensel bağ zedelenir, sanat özerkleşerek kendini inşa edecek değerlere ulaşır ki bu değerler dinsel unsurlardan oldukça farklıdır. Aslında Weber’in

burada kastettiği şey sanat eserindeki biçim ve içeriğin herhangi bir baskı altında kalmadan işlevini yerine getirmesidir. Örneğin aydınlanma çağına kadar çeşitli dönemlerde din ve sanatın paralel ilerlemesi ve birbirlerinden beslenmesi nedeniyle biçim ve öz tam bir denge halinde değildir zira her ikisinin belirleyicisi de kilise otoritesidir. Ancak aydınlanma çağıyla birlikte sanatın işlevi ve içeriği konusunda değişiklikler yaşanmış ve din-sanat bütünlüğü anlayışında dinin etkisi ağırlığını yitirmeye başlamış ve biçim ve öz arasındaki ilişki dengelenme eğilimine doğru yol almıştır. Daha açık bir ifadeyle sanatın özerkleşmesiyle birlikte din ve sanat arasındaki nedensel bağ darbe almış ve sanat otoritenin egemenliğinden çıkarak kendini inşa etmeye başlamıştır.

Dinin sanat üzerindeki etkisini sosyal yaşamla ilişkilendiren Weber, dinin sanat eserlerinin sonsuz bir kaynağı olduğunu örneklerle açıklamıştır. Weber'e (2012: 386) göre toplumsal yaşamda gerçekleştirilen dinsel ayinlerde ya da toplumdaki saygın din görevlileri için yapılan törenlerde müzik kullanılması, kiliselerde yer alan kaplar ve dinsel temalı işlemeli örtüler, din ile sanat arasındaki ilişkinin kanıtlarından sadece bir kaçıdır.

Din sanat ilişkisinde dinin etkisine değinen Durkheim ise İlk Çağlardaki insanların kutsal saydıkları varlıklar için düzenledikleri törenlerde müzik, resim ve şiirin olduğunu ve bu insanların mezarlarından tapınaklarına hatta bedenlerine dahi, inandıkları kutsallarının resimlerini çizdiklerini ve yaptıkları törenlerde şarkılar söyleyerek, drama oynadıklarından bahsetmiştir. Durkheim'a göre din, toplumu temsil eden ilk kurumdur ve aynen diğer toplumsal kurumlar gibi sanat da dinden beslenerek ortaya çıkmıştır (Kösemihal, 1971: 98). Weber ve Durkheim din ve sanat etkileşimi konusunda sanatın bir sosyal kurum olduğunu ve kaynağının ise yine sosyal bir kurum olan dine bağlı olduğunu belirterek, sanat ve din arasında nedensel bir ilişki olduğunu ifade etmişlerdir.

Çok eski dönemlerden beri dinin sanat dâhil hayatın her alanında etkisi konusunu Gombrich (1997: 58) şu şekilde ifade etmiştir: “*Mısır mezarlarında bulunan resim ve araçlar, çoğu erken kültürlerde de rastlandığı gibi, ölenin ruhuna öte dünyada yardımcı olabilecek dostlar sağlama amacıyla ilişkilidir*”.

Hristiyan inancının baskın bir değer olarak hayatın tamamını ele geçirdiği Orta Çağ'da, din sadece sanatta değil hayatın tüm alanında etkin bir unsurdur. Orta Çağ

sanat anlayışında, yaşamları dinsel unsurlar etrafında şekillenen toplumlar, dinsel sembollerini adeta göğe yükselen yapılarında ya da inşa ettikleri katedrallerde yoğun olarak kullanmışlardır. Din bu dönemde hem toplumu hem de sanatı etkileyerek baskın bir değer olarak gelişimini sürdürmüş ve kilisenin etkisinde dinsel içerikli birçok eser üretilmiştir.

Sanat ve din arasında anlamlı bir bağ olduğunu düşünen Read'e göre (1974: 60-84) bu bağ olmasaydı ya da din sanata kaynaklık etmeseydi önemli sanat eserleri ya da bir sanat devriminden söz etmek mümkün olmayacaktı. Nitekim geçmiş dönemlerdeki sanat eserleri incelendiğinde genel olarak din ve sanatın birlikte hareket ettiği açık bir şekilde görülmektedir.

Tüm sanat dalları 17. yüzyıla kadar dinsel faktörlerin etkisi altında gelişme göstermiştir. Antik sanat mitolojiye, Orta Çağ sanatı ise kiliseye dayalı iken, Rönesans'ta üretilen sıra dışı yapıtlar da genel olarak dinsel konularla ilgili olmuştur (Ziss, 1984: 66). Sanat din etkileşiminde, sanatın dinden beslendiğinin en belirgin örneklerini geçmiş dönemlerde mimari yapılarda görmek mümkündür (Burckhardt, 1978: 56). Dinsel unsurların estetik bir üslupla sanatsal yapıtlara tezahür edişi, dinin toplum üzerinde baskın bir değer olduğunun kanıtlarıdır ve bu durum özellikle geleneksel toplumlarda yaygın bir anlayıştır. Zira bu toplumların gerçeklik algısı metafizik gerçekliğe dayalıdır. Onlara göre evrenin oluşumu aşkın ve yüce bir güç tarafından gerçekleştirilmiştir ve bireysel ve toplumsal gerçekliğe de ancak inanç yoluyla erişilebilmektedir. Dolayısıyla sanatsal çalışmalarda estetik arka planda kalmakta kutsal olanı ve dinin yüceliğini yansıtmak ise ön plana alınmaktadır.

Din sanat ilişkisinin tarihi geçmişine bakıldığında üretilen sanat eserlerinde her iki alanın da birlikte ve aynı doğrultuda hareket ettiği görülmektedir. Bu duruma örnek olarak birçok medeniyetin mimarisindeki mabetler, İslam medeniyetindeki camiler, Avrupa'da yapılan kiliseler ve Rönesans döneminin birçok sanat eserinde yer alan dinsel motifler bu etkileşimin kanıtları niteliğindedir.

Dinin sanata etkisi çok geçmiş dönemlere dayanmaktadır. Bu etkiye örnek olarak, Budizm anlayışıyla, dönemin rahiplerinin ve çilekeşlerinin heykellerinin yapıldığı Çin'de de görüldüğünü söylemek mümkündür (Gombrich, 1997: 150). Hristiyan sanatı ikonaların ortaya çıkmasıyla birlikte, eserlerin dini temalı motiflerle süsleme anlayışı ön plana alınır. Sanatın burada din ile yerleşmeye başlaması dinsel temalı

eserlerde bir artışı beraberinde getirmiş ve Hristiyan sanatçılar da bu doğrultuda hareket ederek dini unsurların yer aldığı çeşitli eserler üretmişlerdir (Panofsky, 2012: 39). Dolayısıyla birçok toplum ve dönemde din toplumsal bir gerçeklik olarak benimsenmiş ve bu gerçekliğin sanata ne derece etki ettiği ise o toplumun dini değerlerinin yoğunluğu ölçüsünde ortaya çıkmıştır.

Rönesans öncesi dönemde, önemli olay ve konular büyük, önemsiz olanlar ise küçük bir şekilde betimlenmekteydi. Eserin ana teması ise tanrısal alemdi ve bu alemin dünyadan ne derece muhteşem ve yüce olduğunu vurgulamak için zemin genel olarak altın sarısı ile bezenirdi (Krause, 2005: 6). Ana temanın tanrısal alem olarak benimsendiği bu dönemin gerçeklik anlayışı yüce ve aşkın bir güce dayalıdır. Dolayısıyla yapılan tasarımda öncelikli hedef bu gerçekliği en iyi şekilde yansıtmak ve tanrıyı yüceltmek olmalıdır.

Rönesans'tan önce bir sanatçının eseri duygu ve düşüncelerinden ziyade otorite etkisinde şekillenmekteydi. Örneğin kendisinden yapılması istenen bir resimde, kutsal kitapta bulunan şahsiyetlerin ne şekilde betimleneceklerine ve hangi özellikleriyle tanınacaklarına dair otoritenin belirlediği bir dizi kurala uymakla yükümlüydü. Bu dönemde dinsel semboller özellikle resimde ön plana alınmış ve diğer sanat dallarını da etkileyerek günümüze kadar etkisini sürdüren dönemin sıra dışı çalışmaları ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri de Leonardo da Vinci'nin ünlü *Son Akşam Yemeği* çalışmasıdır. Hem dönemin dini anlayışını hem de kullanılan teknikleri ile bu sıra dışı yapıtın ne derece gerçekçi görüldüğünü Gombrich (1997: 190) şu şekilde betimlemektedir:

*“Yapıt Milano’da Santa Maria delle Grazie manastırının rahiplerinin yemek yedikleri dörtgen salonun bir duvarını kaplamaktadır. Bu başyapıtın ilk açıldığı gün, rahiplerin uzun yemek masalarının yanı başında, İsa ve havarilerinin yemek masasının görüldüğü an, nasıl bir izlenim yarattığını hayallerimizde canlandırmalıyız. Bu kutsal öykü, o zamana dek, seyirciye bunca yakın olmamıştı. Rahiplerin yemek salonuna bir başka salon daha eklenmişti sanki ve “Son Akşam Yemeği” elle tutulur bir şey oluvermişti. Belki de rahipleri önce, masa üstündeki tabaklar ve giysilerin kıvrımları gibi ayrıntıların resmedilişindeki gerçekçilik etkilemişti. Şimdi olduğu gibi, o zaman da sanat yapıtları, işin ehli olmayanlarca, sadece gerçeğe benzerliklerine göre değerlendiriliyordu. Ama bu ancak ilk izlenim olabilirdi. Rahipler, bu olağanüstü gerçekçilik yanılsamasının yarattığı ilk şaşkınlığı aştıktan sonra, Leonardo’nun, İncil’in bu sahnesini nasıl betimlediğini anlamaya çalışmışlardır. Bu eser, aynı temayı işleyen eski yapıtlara hiç benzemiyordu...Bu resimde hareket ve heyecan vardı. Leonardo, kendinden*

*önce Giotto'nun da yaptığı gibi, Kutsal Kitap'ın metnine dönmüş, İsa'nın, "Gerçekten size diyorum ki, içinizden biri beni ele verecek," dediği, havarilerin ise "Yoksa ben miyim ey Rab?" diye (Matta İncili, xxvi: 21-22) hüznle soru sormaya başladıkları andaki sahneyi hayalinde canlandırmaya çalışmıştı... Bu sahneye canlılık veren şey, işte bu karşılıklı sorular ve işaretlemelerdir. İsa trajik sözleri henüz söylemiş, onu sevenler, duydukları karşısında korkuyla geri çekilmişlerdir. Havarilerden kimisi sevgi ve suçsuzluğunu belirtmek istiyor gibi, kimisi Rab'ın kimi kastetmiş olabileceğini tartışıyor, kimisi de söylediklerinin açıklamasını beklercesine İsa'ya bakıyor. Hepsinden daha aceleci olan Aziz Petrus, İsa'nın sağında oturan Yahya'ya doğru atılıyor ve kulağına bir şeyler fısıldarken, ister istemez Yahuda'yı masanın üstüne doğru itiyor. Yahuda diğer havarilerle birlikte olduğu halde onlardan ayrı duruyor. Yalnız o, el kol hareketi yapmıyor, yalnız o soru sormuyor. Sadece önce eğilip, kuşkulu ya da kızgın bir ifadeyle bakarken bu kargaşa içinde sükunetle oturan İsa'nın yazgıya boyun eğmiş figürüyle dramatik bir kontrast yaratıyor. Tabloyu ilk görenlerin tüm bu hareketliliği bir bütün olarak kontrol eden mükemmel bir sanatın farkına varmaları ne kadar sürmüştü acaba? İsa'nın sözlerinin yarattığı heyecanlı havaya karşın, yapıtta karışık hiçbir şey yok. On iki havari, adeta doğal bir biçimde üçerli dört gruba ayrılmış. Bu gruplar birbirlerine havarilerin jestleri ve hareketleri ile bağlanıyor. Çeşitlilikte o kadar düzen ve düzende o kadar çeşitlilik var ki, birbirlerini tamamlayan karşıt hareketlerin uyumlu oyunu tükenmek bilmiyor".*

Düşünce yapısı olarak diğer sanatçılardan ayrılan Rönesans döneminin ünlü sanatçılarından Leonardo da Vinci'nin dini tasvirlerle ağırlık vererek yaptığı "Son Akşam Yemeği" adlı çalışmasında Hz. İsa'nın havarileriyle birlikte son akşam yemeğini yediği sahne resmedilmiştir. Hz. İsa'nın ihanete uğrayacağını havarilere söylediği anın tasvirine en ince ayrıntısına kadar yer veren sanatçının bu çalışması, Rönesans dönemi sanat normlarını ve dönemin dini inancını yansıtmaları bakımından oldukça önemlidir. Her ne kadar Rönesans döneminde kilisenin etkisinden çıkılarak nesnel gerçekliğin estetik olarak yansıtılma anlayışına geçilse de dinin etkisi birçok çalışmada kendini göstermektedir. Dolayısıyla bu dönemde hem doğa ve topluma özgü gerçekliğin hem de dinsel gerçekliğin estetik olarak yansıtılması bir arada görülmektedir.

Orta Çağ döneminde Batı toplumlarında din ve sanat ağırlıklı olarak paralel hareket ederken Aydınlanma dönemiyle birlikte bu birliktelik bozulmuş ve her iki kurum farklı değerlendirilmeye başlamıştır. Örneğin Hristiyan sanatında başlangıçta, sanatın din için kullanılması ağır basarken, zamanla din, sanat tarafından kullanılmaya başlamıştır. İslam anlayışında ise dini değerlerin bozulmadan, olduğu gibi yansıtıldığı sanat disiplini anlayışıyla dini değerler sanata kaynaklık etmiştir. Sanata işitsel, görsel ya da daha farklı yollarla kaynaklık eden dinin etkisi döneme, sosyal

yapıya ve o toplumun inanç sistemine göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin İslam toplumunda tezhip, hüsnü hat ve minyatür gibi sanatlar gelişme gösterirken, heykel, resim ya da müzik, İslam inanç yapısı nedeniyle çok fazla benimsenmemiş ve kullanımına bazı kısıtlamalar getirilmiştir. Örnekte de görüldüğü gibi toplumların sanat dalları ve uygulamalarının belirlenmesi ve gelişiminde o toplumun sosyal gerçekliği belirleyici bir rol oynamaktadır.

İslam medeniyetinde 6. yüzyılın sonlarından itibaren yayılmaya başlayan İslam dininin etkisiyle sanatta, tasvir ve portre çalışılması konusunda bazı sınırlamalar getirilmiştir. Getirilen bu sınırlama ile sanatçılar eserlerinde imge çalışmak yerine biçim ve motif çalışmaya başlamışlardır. Örneğin İran'da üretilen halıların motifleri ile İspanya'daki Elhamra Sarayı'nın avlu işlemeleri, bu döneme ait sıra dışı çalışmalardandır (Gombrich, 1997: 143). Ancak 15. ve 16. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğunda özellikle tek figürlü resim sanatı yaygınlaşmaya başlamış ve toplumsal yaşama dair konular bu resimlerin konularını oluşturmuştur (Çetin, 2021: 499).

Hayatı anlamlandıran ve iki temel gerçeklik olan din ve sanatın, insanları birleştirici ve bütünleştirici gibi benzer birtakım ortak işlevleri bulunmaktadır. Sanata kaynaklık eden din insanların anlam arayışlarında, toplumda doğru tutum ve davranış oluşturmada etkili bir yol iken, sanatın da dinsel motiflerin estetik olarak yansıtıldığı bir alan olarak insanların beğeni, inanç ve duygularına hitap etmesi aralarında anlamlı bir bağ oluşmasında etkili olmaktadır.

Bu bağlamda dinin sanat üzerindeki etkisi kadar sanatın da bir toplumun değer yargılarına ve dini inançlarına etki etme potansiyeli bulunmaktadır. Örneğin geleneksel toplumdan modern topluma geçiş sürecinde, toplumda rasyonel ve seküler bir anlayışın oluşumunda sanatın önemli bir rolü bulunmaktadır (Çağan, 2006: 27). Modern öncesi dönemde, günlük yaşamın bir parçası ve gerçekliğe ulaşmada etkili bir yol olan din ile sanat arasında anlamlı ve kuvvetli bir bağ bulunmaktadır. Ancak modern dönemin başlamasıyla birlikte toplumsal yapının birçok alanındaki devrim niteliğindeki değişimler bu baği sekteye uğratmış ve bu güçlü birliktelik yavaş yavaş çözülmeye başlamıştır.

Bu değişimlerden biri olan Rönesans ile birlikte, Antik Yunan düşünsel eğilimlerinin önem kazanması, pozitif bilimlere ağırlık verilmesi, insan anatomisi konusunda

alışmalar yapılması ve perspektif ilkelerinin keşfedilmesi gibi yenilikler, sanatın din yanı sıra farklı gerçeklerle bütünleşmesine kapı aralamıştır.

Rönesans'a kadar din, bir toplumsal gerçeklik olarak yaşam tarzını şekillendirmesi yanı sıra, sanatın biçim ve içeriğinin de bir belirleyicisi olmuştur. Ancak yeniden doğuş olarak bilinen Rönesans'ta yapılan reformlarla kilise gücünü kaybetmiş, derebeylikler yıkılmış, burjuva sınıfı güç kazanmış ve böylece toplumsal yaşamda sanat dahil birçok alanda değişim yaşanmıştır. Bu gelişmeler sonucunda dinin sanat üzerine etkisi azalmış, Antik Yunan ve Roma sanatındaki birçok unsur sanatın tüm türlerine yansımaya başlamıştır. Elbette yenilikler bunlarla sınırlı kalmayarak, sanatçılar açısından da olumlu gelişmelere kapı aralamıştır. Öyle ki yaşanan tüm gelişmelerin etkisiyle, sanatçıların etkinliği artmış ve sahip oldukları eserlerine imza atabilecek düzeye gelmişlerdir.

#### **4.3. Sanat-Siyaset İlişkisi**

İnsanların yaşam biçimlerinde doğrudan etkili bir faaliyet alanı olan siyasetin toplumların geçirdiği gelişim ve değişimlere paralel olarak tanımında da farklılıklar görülebilmektedir.

En yaygın olarak kullanıldığı biçimiyle, iktidarın ortaya çıkışı ve biçimlenişi ile ilgilenen siyaset, toplumda yöneten ve yönetilenlerin farklılaşmasından kaynaklı bir kurum olmasının yanında, iktidar bilimi olarak da adlandırılmaktadır (Tezcan, 2011: 73). Yunan'ca bir sözcük olan ve devlet işleri anlamında kullanılan; politika, devlet ve devletin yapısı, siyasi rejim, vatandaş ve egemenlik konularını kapsayan siyaset, Antik Yunan'da şehir devletini yönetme sanatı, yeniçağda ise devletin faaliyetleri anlamlarına karşılık gelmektedir (iek, 2008: 17).

Geçmişten günümüze tüm toplumlarda düzeni sağlamaya yönelik normlara ve bunu sağlayacak kişilere duyulan ihtiyaçla ortaya çıkan siyaset aynı zamanda insanları etkileme, devlet yönetme anlamlarına gelmekte ve toplumsal yaşamı yönlendiren kavramların başında yer almaktadır. Siyaset ve politika kavramları eş anlamlı kullanılmakla birlikte halkın idare edilmesi yanı sıra toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanların düzenlenmesi anlamlarına gelmektedir.

Devlet işlerini yönetme yanında diğer devletlerle ilişkiler kurma konularını da kapsayan siyasetin sosyal dayanışmayı, insanların refah ve mutluluğunu ve insanlar

arasında adaleti sağlama gibi işlevleri vardır. Bunların yanı sıra bir siyasi partinin temel ilkelerini, değerlerini ya da inançlarını ifade ettiği gibi, insanların yaşam tarzlarıyla ilgili düşünce, değer ve inançlarının da bir bütünüdür. Bu doğrultuda toplumların yaşam gerçekliklerinin bir parçası olan siyasetin sanatı bir araç olarak kullanılmasıyla birlikte her iki kurum birlikte hareket etmiş ve böylece çeşitli alanlarda sanat yapıtları ortaya çıkmıştır.

Siyasal unsurların sanat üzerindeki kayda değer etkisinden dolayı sanat sosyolojisi, sanatın siyaset ile olan ilişkisini de konu edinmektedir. Tarihsel süreçte, özellikle toplumsal dönüşümlerin yaşandığı toplumlarda, sanatın insanlar üzerindeki güçlü etkisi iktidarın ilgi odağında olmuştur. Sanatın bu büyük etki gücünden faydalanmak amacıyla sanat faaliyetlerine müdahalede bulunan iktidar, hiç zorluk çekmeden ideolojisini topluma aktarmış ve kitleleri manipüle edebilmiştir.

Kapsadığı temel nitelikler ve toplumdaki işlevi nedeniyle toplumsal gerçeklikle sıkı bir etkileşim içerisinde olan sanat, sadece alımlayıcılarında güzel duygular uyandırmakla kalmayıp düşünsel olarak da onları etkilemeyi başarmaktadır. Tüm bu özellikleri nedeniyle sanat, özellikle geleneksel dönemde siyasi iktidarlardan bir taraftan gücünden yararlanılan, diğer taraftan ise denetim altında tutulması gereken bir araç olarak görülmüştür. Dolayısıyla sanat, iktidar sahiplerinin kendi ideolojilerinin hizmetinde gördükleri bir araç iken sanat üreticisi olan sanatçılar da toplumsal koşullardan dolayı eksiklik hissettikleri himaye gereksinimi nedeniyle iktidar sahiplerinin isteklerine karşı çıkmadan eserlerini bu yönde üretebilmişlerdir.

Sanat ve siyaset toplumsal gerçekliğin bileşenleri olarak sosyolojik işleyişte birbirinden farklıdır ancak toplumu birleştirici ve bütünleştirici gibi ortak bazı işlevlere sahip olmaları nedeniyle tarihsel süreçte bazı dönemlerde birlikte hareket etmiş ve karşılıklı etkileşim içerisinde olmuşlardır. Ancak tarihin bazı dönemlerinde pratikte siyasi iktidarlardan, kendi kişisel çıkarları doğrultusunda sanatı bir araç olarak kullanmış ve böylece siyaset sanattan sürekli beslenmiştir.

Geçmiş dönemlerde birçok uygarlık güçlerini vurgulamak, düşmanlarına gözdağı vermek ya da başarılarını yüceltmek amacıyla sanatı bir araç olarak kullanmışlardır. Örneğin Mısır uygarlığında görkemli bir şekilde inşa edilen tapınaklar tanrı-kral olarak benimsenen firavunların toplum karşısında yüceliklerinin ve kutsallıklarının bir sembolüdür. Yine Mısır'da önemli sanat ürünü olan piramitler dönemin

toplumunda firavunların piramitler aracılığıyla gökyüzüne yükselebileceklerine inanılarak inşa edilmiştir.

Bir toplumdaki siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel koşullar o toplumun yaşam gerçekliklerinin bileşenleridir ve aynı zamanda sanatsal faaliyetlerin biçim ve içeriğinin şekillenmesinde de etkilidir. Çağan'a (2006: 24-25) göre bu etki daha çok; toplumsal dönüşümlere neden olan devrimlerin yaşandığı dönemlerde görülmektedir. Böylesi gelişmelerin yaşandığı toplumlarda, sanat alanında farklılaşmanın yaşanması yanı sıra sanatın türü ve içeriğine müdahalede bulunulması da söz konusu olmaktadır. Özellikle bu dönemlerde siyasiler çeşitli şifre ve simgeler aracılığıyla, toplumları etkileme ve manipüle etme potansiyelini taşıyan sanatı ideolojinin hizmetinde kullanabilmektedirler. Dolayısıyla sanat eserleri estetik ve işlevsel niteliklerinin yanında içerisinde iktidar mücadelesini de taşıyan çok yönlü olgular olabilmektedirler.

Kutadgu Bilig Siyasetnamesini yazan ünlü Türk yazar Yusuf Has Hâcîp (1974: 318). eserinde sanatçıların yaşadıkları topluma büyük etkilerinin olabileceğini ve bu sebeple sanatçıların iktidar tarafından desteklenmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Özellikle şairler konusunda hükümdara tavsiyelerde bulunan Yusuf Has Hâcîp, şairlerin eserleriyle toplumda önemli bir etki yarattıklarını bu nedenle halka gücünü ispatlamak ya da saygınlığını korumak amacıyla hükümdarların şairlere her türlü desteği vermeleri gerektiğinden bahsetmiştir. Sözcük ve metinlerin eserlerdeki güçlü etkisini ideolojiyle karşılaştırarak açıklayan Edward Said, sanatın toplumları etkileme konusunda; sözcük ve metinlerin kullanımıyla oluşturulan etkinin, otorite, iktidar ve zor kullanma konusuna dönüşebileceğini belirtmektedir (2000: 139).

Sanat ve siyaset arasındaki ilişki ilk çağlardan günümüze neredeyse her toplumda, dönemin sosyolojik yapısıyla bağlantılı olarak kimi zaman artarak, kimi zaman azalarak varlığını sürdürmüştür. Bazı dönemlerde soylular, zenginler ve iktidar sahipleri halka karşı saygınlıklarını kanıtlamak amacıyla sanatçıları himaye etmişlerdir. Bu süreçte sanatçıların koruyuculuğunu üstlenen bu güç sahipleri, sanatçıların yanında olduklarını, onları önemsediklerini topluma aksettirirken, aslında kendilerinin de tanınmalarını sağlayarak, güçlerini ve itibarlarını artırmayı amaçlamışlardır.

Siyasi kurumlar bazı dönemlerde sanatı gözetim altında tutup, insanları olumsuz etkileyecek sanat eserlerine kısıtlama getirdikleri gibi aynı zamanda kendi ideolojileri için bir araç olarak kullanmış ve bu eserlere istekleri doğrultusunda yön verebilmişlerdir. Ancak gelişmiş toplumlarda durum tamamen böyle değildir zira böyle toplumlarda siyasilerin sanata yaklaşımları daha demokratik ve liberaldir. Dolayısıyla bu toplumlar sanat eserlerini de sosyal yaşamın bir kılavuzu olarak değerlendirirler (Erinç, 2009: 45).

Tüm bunların yanında tarihin her döneminde iktidar sahipleri, toplumda doğru düşünceler uyandırmak amacıyla sanat eserlerinden sürekli faydalanmışlardır (Burke, 2009: 65). Burada doğru düşünceler uyandırmadan kasıt toplumsal çözümlerin yaşandığı dönemlerde iktidarlar, toplumda birlik ve beraberliğin yeniden sağlanması amacıyla etkili bir yol olarak gördükleri sanat eserlerinden faydalanmışlardır. Ancak bazı tarihsel dönemlerde de yukarıda da değindiğimiz gibi iktidar sahipleri doğru düşünceler uyandırmanın dışında, sanatı kendi ideolojileri için bir araç olarak kullanabilmişlerdir. Örneğin, sanatın ve siyasetin adeta iç içe olduğu, dinsel ve siyasal güçlerin birbirinden ayrılmadığı ortaçağda, Hristiyanlık dinini konu alan sanat eserleri iktidarın ve kilisenin otoritesini güçlendirme amaçlı üretilmiştir. Hatta Rönesans döneminde sanatçılar, bireysel özerkliklerini elde etmeye ve eserleri üzerinde söz sahibi olmaya başlamalarına rağmen çoğu zaman yeteneklerini hamileri ya da iktidar için kullanmak zorunda kalmışlardır.

Toplumsal dönüşüm ve değişimlerde kendi amacı dışında çeşitli roller üstlenebilen sanat, toplumsal dayanışma ve bütünleşme amacıyla farklı düşünceler ya da imajlar oluşturarak kolektif bilinci harekete geçirebilir.

Örneğin bir edebiyat yapıtının toplumdaki milli kimliğin inşasında önemli bir rolü bulunmaktadır. Zira edebiyat bir toplumda; sömürgecilik ve emperyalizm konusunda verilecek mücadelelerde önemli bir güçtür. Bu güç aynı zamanda toplumdaki siyasal bütünleşmeyle birlikte, toplumun üyelerine dayanışma ve milli birlik duygusu da yaşatmaktadır (Jusdanis, 1998: 227).

Topluma etkisi konusunda edebiyatın rolüne değinen Madame de Stael de edebiyatın sosyal düzen içerisindeki özellikle adalet ve hürriyet gibi konuların önemli bir yansıması olduğunu ifade etmiştir. Öte yandan, bir toplumda üretilen bir edebiyat eserinin o dönemin geçerli olan politik düşüncesiyle örtüştüğünü, örneğin Fransa'da

cumhuriyetçi anlayışın edebi eserlerde işlenerek halka yansıtıldığını belirtmiştir (Ulusoy, 1993: 252). Burada, bir topluma ait olan edebi bir eserin oluştuğu dönemde mevcut olan siyasi gerçekliğine göre şekil aldığı görülmektedir. Edebiyatın genel olarak sosyolojik gerçekliği yansıtabilecek güçlü karakteristiği nedeniyle bireyler üzerinde büyük etki gücü bulunması önemini daha çok artırmaktadır. Nitekim toplumsal hareketliliğin, devrim ya da ihtilallerin yaşandığı dönemlerde; yaşanan krizlerin ve verilmek istenen mesajların en açık şekilde yansıtıldığı sanat alanlarından biri de edebiyattır.

Özellikle iki dünya savaşının yer aldığı yirminci yüzyılda sanat kamusal bir öneme sahiptir. Zira bu dönemlerde ulus inşası süreçlerinde siyasi organizmalar, gücünden yararlanmak amacıyla sanatı manipüle etmekte ve amaçları doğrultusunda yönlendirebilmektedirler.

Sanat, tarihin hemen her döneminde yaşanan olaylar paralelinde toplumun; sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel unsurlarından büyük ölçüde etkilenmekte ve gelişimi de bu çizgide olmaktadır. Örneğin değişim ve dönüşümlerin yaşandığı dönem ve toplumlarda siyasi kurumların sanat üzerindeki baskın tavrı sanatçıların eserlerinde politik imgelere yer vermeleriyle sonuçlanmaktadır. Zira gerçekliğin bir parçası olarak siyaset bu dönemin etkin bir gücüdür ve bu gücü elinde bulunduranlar sanatı ve sanatçıyı manipüle etmektedirler. Otoritenin baskın tavrı karşısında başka seçeneklerinin olmadığını düşünen ve durumu koşulsuz kabul eden sanatçılar, eserlerini siyasi otoritenin talepleri doğrultusunda biçimlendirmek zorunda kalmışlardır. Bu durum kuşkusuz temsili bir gerçeklik olarak sanatın; özerkliğini, üretim amacını ve sanattan beklentileri de değiştirerek siyasetin bir aracı ve adeta bir aktörü haline gelmesine neden olmaktadır. Bahsi geçen yaklaşımların ağırlıklı olarak yaşandığı dönem elbette ortaçağ dönemidir. Bu dönemde sanatçılar eserlerine iç seslerini yansıtamamış, iktidarın ve dinin beklentisi doğrultusunda faaliyetlerde bulunarak sanatsal özerklik düşüncesine aykırı davranmak zorunda kalabilmişlerdir. Bu durum elbette sanatın gerçekliğine gölge düşürmekte, amacını aşmakta böylece sanattan ve siyasetten beklentileri de zayıflatmaktadır. Toplumsal bir gerçeklik olarak siyasetin var olma amacından saparak sanatı bir çıkar doğrultusunda kullanması doğal olarak bir güven problemini de beraberinde getirmektedir. Zira izleyicilerine estetik haz veren sanatın dine, ideolojik amaçlara ya da faydaya

indirgenmesi onu önemsizleştirmekte ve değerini düşürebilmektedir. Bu bağlamda Rönesans öncesi, ortaçağ döneminde sanat, genel olarak din ve iktidar ile iç içedir ve imparatorluktaki saygın kişilere ait mozaik ve resimler bu unsurlar etrafında şekillenmektedir.

Ancak yaşanan kaoslar nedeniyle bir geçiş dönemi yaşanan toplumlarda bu durumun tam tersi olarak sanatçılar sosyal sorumlulukları doğrultusunda da hareket edebilmişlerdir. Siyasi karışıklığın bu denli yoğun olduğu toplumlarda duruma seyirci kalamayan, duyarlık gücü güçlü sanatçılar, birlik ve beraberliği sağlamak amacıyla çalışmalarında toplumsal gerçekliklere yer vermiş, böylelikle toplumun hafızasına yer eden tüm unsurlar ve sosyal dayanışma sembolleri sanatta görünür olmuştur.

Sanat eserlerinde sade ve açık biçimde görünür olmayan ideoloji, bir sanat eserinde toplumun sahip olduğu değer, norm ve inançlarla uyumlu bir hale getirilerek estetik bir biçimde yeniden üretilmektedir (Wolff, 2000: 65). Bu doğrultuda sanat eserinin, istenildiği takdirde toplum gerçekliğiyle estetik bir biçimde harmanlanarak, ideolojik bir etkinlik olarak sunulabildiği görülmektedir.

Her ne kadar sanatın özgürlüğü kendine özgürlüğü savunulsa da sanat ve toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkiyi ve her ikisinin de birbirlerini etkilediğini görmezden gelmenin imkânı yoktur. Bu nedenle sanatın, ideoloji karşısında her durumda bağımsız olmadığını söylemek doğru olacaktır. Sanatın bir ideoloji aracı olarak ya da kişisel çıkarlar için kullanılması özgünlüğüne ve özerkliğine darbe niteliği taşıdığı gibi aynı zamanda sanatçının bağımsızlığını yitirmesi tehlikesini de beraberinde getirmektedir.

Sanatın siyaset cephesinde kullanıldığına dair bir diğer örnek ise Roma'daki mimari yapılarıdır. Bu yapıların tasarlanmasındaki amaç, kazanılan zaferler ve toplumdaki itaat ve birliğin göstergesidir. Bu doğrultuda Roma İmparatorluğu döneminde anıtsal heykeller inşa ettiren ve madalyalar dağıtan imparatorlar politik sembol ve törenlere yoğun ilgi göstermişlerdir (Clark, 2011: 13). Bu dönemde savaş ve zafer gibi toplumsal gerçeklikler yoğun olarak sanat eserlerinde temsil edilmektedirler. Dolayısıyla geçmiş dönemlerde çeşitli toplumlarda savaş sonucunda zaferin bir işareti olarak; anıtlar, yöneticilerin simgesi olan tapınaklar ve heykeller inşa edilmiştir. Siyasi gücün simgeleri olan bu eserlerin yanında imparatorlar tarafından

inşa ettirilen ihtişamlı mimari yapılar ise otoritenin siyasal anlamda egemenliklerinin birer göstergesi olarak kabul edilmiştir. Tüm bu sanatsal uygulamalar aslında sanatın siyaset cephesinde ağırlıklı olarak güç sahiplerinin kendi çıkarları doğrultusunda kullanıldığının çok açık yansımalarıdır.

Örneğin Roma imparatoru Traianus, katıldığı savaşların ve başardığı zaferlerin kronolojik öyküsünün resimlerle anlatıldığı dev bir sütun inşa ettirir. Sütun üzerinde Roma askerlerinin savaşması ve fetih sahneleri betimlenmiştir. Dolayısıyla Romalıların zaferlerini ve askeri seferlerini övünerek sergiledikleri bu sanatsal inşalarda başlıca amaç, uyum ya da güzellik değil, siyasi egemenliklerini kanıtlamaktır (Gombrich, 1997: 124).

Rönesans döneminde bir hükümdarın sarayına ünlü sanatçıları davet ederek sanatsal faaliyetlerde bulunmalarını sağlaması, kendisine saygınlık kazandıracak ve gücünü pekiştirecek bir durum olarak algılanmaktadır. Bu duruma örnek olarak Timur savaş sonrasında fethettiği topraklardaki ünlü sanatçıları aynı amaçla Semerkand'a, Yavuz Sultan Selim ise İstanbul'a davet etmiştir. İktidarlarda yaşanan bu durum yöneticilere toplum nezdinde prestij kazandırırken, sanatın gelişiminde de önemli bir rol oynamıştır (İnalçık, 2010: 10).

Rönesans ve Reform hareketleri ile birlikte toplumsal yaşamda görülen büyük gelişmelerden biri de ortaçağın katı ve dine dayalı anlayışının çökerek yeni oluşumlara zemin hazırlamasıdır. Bu süreçte halkın sanat dahil birçok alanda, kilise anlayışının karşısında yer alması ve amacından uzaklaştırılmış olan dini yapının çözülmeye başlaması ile sanat hareketlerinde devrim niteliğindeki değişimlere kapı aralanmıştır. Zira toplumsal gerçeklikte yaşanan değişim sanat eserlerine de yansımakta ve yeni gerçeklik gözler önüne serilmektedir. Gerçekliğin değişimiyle birlikte sanat sadece kilisenin değil, siyasi otoritenin baskısından çıkarak özerkleşme ve özgürleşme sürecine adım atmış ve sanatçının hâkimiyetine geçmeye başlamıştır.

Toplumsal yaşamda ortak işlevlere sahip iki ayrı gerçeklik olan sanat ve siyaset, tarihsel süreçte yaşanan sosyal değişim ve dönüşümlerle birlikte yapısal değişikliklere uğramışlardır. Geleneksel dönemde çeşitli zamanlarda ortak paydalarda yer alan bu gerçeklikler modern döneme geçişle birlikte aralarındaki bağlar çözülmüş ve iki ana karşıtlık içerisinde gelişim göstermişlerdir. Şöyle ki bu süreçte sanat siyaset etkileşimi yön değiştirmiş ve sanatçılar eserlerinde dönemin

ideolojisi eleştiren bir dil kullanmaya başlamışlardır. Modern öncesi dönemlerde daha çok bir propaganda aracı olarak kullanılan sanat, modernleşmeyle birlikte başka bir yöne evrilmiştir. Dolayısıyla modern dönemde ağırlıklı olarak bir protesto aracı olarak kullanılmaya başlaması toplumsal koşulların yeni gerçekliklere zemin hazırlamasıyla ilintilidir.

Konuyla ilgili detaylı bilgilere modern dönemde yer alan sanat akımlarında yer verilecektir.

#### **4.4. Geleneksel Dönem Sanat Üslupları**

Tarihsel süreçte insanların sosyolojik koşullar paralelinde oluşturdukları gerçeklik, tutum ve davranışlarının temel belirleyicisi olmuştur. Dolayısıyla dönem ve koşulların farklılaşması gerçeklik algılarını da değişime uğratmış ve bu durum dünya görüşleri ve yaşamlarına da yansımıştır. Bu bağlamda geleneksel toplumlardaki gerçeklik algısı ağırlıklı olarak inanç sistemi ve dönemin otorite anlayışına göre biçimlenmiştir.

İnsanlık tarihinde yaşanan olaylar, siyasi ve sosyal değişimler ve bu değişimlerin ortaya çıkardığı fikir akımları tüm toplumlarda sosyolojik yapıyı, yaşam şekillerini ve sanat hareketlerini değiştirmektedir. Yaşanan bu gelişmelerin toplumsal gerçekliklere yansımaları birbirinden farklı sonuçlar doğurmakta dolayısıyla her dönem ve toplumun bilimsel ve sanatsal çalışmaları birbiriyle farklılaşmaktadır. Örneğin, toplumsal yaşam ve sanatın kilise tekelinde olduğu Orta Çağ'da Avrupa'da genel olarak toplumsal, siyasal ve dinsel kargaşa yaşanırken aynı dönemde İslam coğrafyasında, Avrupa'yı da etkisi altına alan bilimsel ve sanatsal çalışmalar üst düzeyde yapılmaktadır.

Bu bağlamda ortaçağ döneminde İslam medeniyeti bilimde, felsefede ve sanatta üst düzey çalışmalarla en parlak dönemini yaşarken, aynı dönemde Avrupa, tam karşıt bir çizgide dogmalarla meşguldür (Wimmer, 2009: 37). Avrupa'nın bu kalıplarla meşguliyetinin yanı sıra yaşanan toplumsal karışıklıklar sanatsal çalışmalara da yansımış ve dönemin gerçekliği paralelinde çeşitli üsluplar oluşmaya başlamıştır. Kuşkusuz sosyal yapıya, kültürel değerlere ve yaşanan değişimlere göre şekil alan sanat üsluplarından hiçbirisi tesadüfi olarak oluşmamıştır. Modern dönem öncesinde etkin olan Romanesk, Gotik, Rönesans, Maniyerizm, Barok ve Rokoko gibi sanat

üsluplarından her biri dönemin birtakım sosyal ve siyasal gerçekliklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

#### 4.4.1. Romanesk Sanat

Orta Çağ'da 7. ve 13. yüzyıllarda dönemin tüm sanat eserleri ağırlıklı olarak dinsel bir nitelik taşımaktadır. Bu dönem aralığında etkin olan ve Batı Avrupa'nın farklı üsluplarını taşıyan anlayışa Roman sanatı ya da Romanesk sanat denilmektedir (Sözen ve Tanyeli, 2011: 260).

İngiltere'de Norman Avrupa'da ise Romanesk olarak adlandırılan üslubun 11. yüzyılda İngiltere'yi fetheden Normanlarla başladığı düşünülmektedir. İngiltere'nin yanı sıra Fransa başta olmak üzere Avrupa ülkelerinde de etkin olan üslubun kavram karşılığı, Roma sanatını canlandırmaya yönelik olarak Roma'dan ya da Roma soyundan devam eden anlamına gelmektedir.

Avrupa'da 11. yüzyılda toplumsal kaosun yaşandığı bir dönemde, kilisenin otoritesini kullanarak sanat faaliyetlerine müdahale etmesi ve sanatı da tekeline almasıyla birlikte Romanesk üslup şekillenmeye başlamıştır. İnsanları dünya gerçekliğinden ziyade uhrevi gerçeklik konusunda bilinçlendirme arzusu taşıyan kilise bu hedefini, sanatı bir eğitim aracı olarak kullanarak gerçekleştirmiştir. Çok sayıda ikonografik motif oluşturulan Romanesk dönemde yapıtların; biçim, içerik ve süslemelerinde söz sahibi tek yetkili elbette kilise ve saray otoritesi olmuştur. Dolayısıyla Romanesk üslubun toplumda yerleşmeye başlamasıyla birlikte, dönemin önde gelen yapılarında ikonografik motifler görünür olmaya başlamıştır.

*“İngiltere'nin yeni derebeyleri olan piskoposlar ve soylular, kendi güçlerini göstermek amacıyla hemen manastırlar ve büyük kiliseler yaptırmaya başlamışlardır. Bu binaların yapımında kullanılan üslup, Norman fethinden sonra, bir yüzyıldan uzun bir süre gelişmeye devam etmiş ve İngiltere'de Norman üslubu, Avrupa kıtasında ise Roman (Romanesk) üslubu adını almıştır. Bu üslup Norman istilasından sonra yüz yıldan fazla gelişmesini sürdürmüştür”* (Gombrich, 1997: 171).

Klasik eserlerde hâkim olan doğallık ve zarafet, Romanesk üslupta ağırbaşlı bir havaya bürünmüştür. Aslında bu etkiyle birlikte eserler daha etkileyici olmakta ve verilmek istenen mesaj da kolayca anlaşılmaktadır (Gombrich, 1997: 177).

Romanesk üslupla inşa edilmiş kiliseler normal yapılardan çok farklıdır ve kuleleri kilometrelerce öteden görülebilecek özellikte inşa edilmektedir. Kiliselerde yer alan

süslemeler oldukça yoğun kullanılmakta, kilise taç kapılarında kutsal kitaptan seçilmiş karakterler olan heykeller ise izleyen halkın dikkatini çekmekte ve öğretici mesajlar içermektedir. Dolayısıyla kilise öğretileri taç kapılarda yer alan heykeller ile somutlaştırılmaktadır. Zira bu dönemde sanatta temel ölçüt, toplum için önemli bir gerçeklik olarak dinin yüceliğini yansıtmaktır. Dolayısıyla Romanesk üslupta kullanılan dinsel simge ve detayların amacı sanat aracılığıyla topluma arzu edilen dini etkinin, kilisenin öğretisinin açık ve anlaşılır bir şekilde verilmesini sağlamaktır. Bu üslupta Yunan klasik sanatının birtakım teknikleri devam etmiştir ancak eserlerin biçim ve içeriğinin oluşturulmasında güzellikten ziyade ruhani gerçeklik dikkate alınmıştır.

Toplumsal yaşamda siyasi hareketliliğin büyük ölçüde yaşandığı Romanesk dönemde kanlı savaşlar, yoğun propaganda çalışmaları ve sosyolojik gerçekliği derinden etkileyen çok sayıda olay yaşanmıştır. Feodalitenin de etkin olduğu bu dönemde sıkı bir reform çalışması yapılmakta, sanat da bu süreçte ağırlıklı olarak bir propaganda aracı olarak kullanılmaktadır. Yoğun bir şekilde yapılan bu propagandaların ve reformların tek amacı, toplumda dünyevi değil, ruhani bir atmosfer oluşturmaktır. İşte böyle bir ortamda doğup gelişen, neredeyse bir asır kadar etkinliğini sürdüren Romanesk dönem sanat eserlerinde dinsel gerçeklik hakim olmuş ve dönemin hamiliği ise kilise ve tarikatlar tarafından yapılmıştır.

Devlet ve kilisenin baskın bir güç olarak sanatı şekillendirdiği, dinsel motiflerin ağır bastığı ve aynı zamanda Antik Yunan sanatından izler taşıyan Romanesk dönemde, dinin toplumsal gerçeklik içerisindeki öneminin bir yansıması olarak çeşitli sanat alanlarında ikonografik motifler kullanılmıştır.

Bu dönemde öğretici olmayı amaçlayan Romanesk sanat, toplumda ağırlıklı olarak bir eğitim aracı olarak kullanılmış ve sanatsal eserlerin konusunu da daha çok din oluşturmuştur (Germaner, 1997: 1572-1573). Aslında bu dönemde sanat dinin yüceliğini ya da kutsal olanı yansıtmak dışında sosyal sorumluluk adına birtakım işlevler de yüklenmiştir. Örneğin, dönemin etkileyici tasvirleri ve dini el yazmalarıyla gelişim gösteren minyatür sanatı, kilisenin yönlendirmesiyle, okuma yazması düşük olan halk için bir eğitim aracı olarak kullanılmıştır. Ortaçağ ruhunu taşıyan Romanesk dönemde toplumsal ve kültürel gerçekliğin belirleyicisi ve yönlendiricisi şüphesiz dini otoritedir. Zira sanat eserlerinde kullanılan dinsel

motifler, bireysel tercihler dikkate alınmadan otoritenin direktifleri doğrultusunda belirlenmektedir. Otoritenin amaçlarından öncelikli olanlar ise insanların manevi alanda eğitilmesini sağlamak ve izleyici üzerinde duygusal bir etki uyandırmaktır.

Romanesk üslubun ayırıcı özelliklerinden biri de hem yöresel hem de evrensel nitelikler taşımasıdır. Evrenselliği medeniyetlerin etkileşimiyle oluşmuştur. Şöyle ki Haçlı seferlerinin sonucunda Avrupa ve Doğu toplumları arasında kültürel etkileşimin artmasıyla birlikte üslup evrensel bir niteliğe kavuşmuştur. Bu değişimle birlikte Romanesk tarz biraz daha çeşitlenmiş ve Doğu sanatına ait olan hayat ağacı, stilize edilmiş bitki ve hayvan tasvirleri gibi örnekler üslubun içeriğine dahil edilmiştir.

12. yüzyıla kadar Orta Çağ sanatında etkin olan Romanesk üslup, yaşanan toplumsal değişimler neticesinde etkinliği azalmış, kendisinden sonra ortaya çıkan Gotik üslup içinde erimeye, kaybolmaya başlamış ve yerini bu üsluba bırakmıştır. Dolayısıyla Gotik sanat üslubu, kullanılan teknik ve biçimsel özellikleriyle Romanesk üslubun devamı niteliğindedir.

#### **4.4.2. Gotik Sanat**

Gotik kavramı Rönesans döneminde, İtalyan sanat eleştirmenleri tarafından Roma İmparatorluğunu yıkan Gotların getirdiğine inanılan ve barbar olarak tanımlanan bir üslubu nitелеmek amacıyla kullanılmıştır (Gombrich, 1997: 387). Gotik sanat; Erken Gotik, Yüksek Gotik ve Geç Gotik olarak dönemlere ayrılan ve Avrupa’da çeşitli dönemlerde zirveye ulaşan bir sanat akımıdır (Beksaç ve Akkaya, 1990: 58). Gotik dönem, Roma imparatorluğunun yıkılmasından (476) Rönesans dönemine (1492) kadar olan sürece ve bu süreçte yer alan olguları nitелеmek için kullanılmıştır (Özkaracalar, 2005: 8).

Roma imparatorluğunun yıkılmasında etkili olan Doğu Avrupa kökenli barbar kabilelere Got’lar denilirken, Roma İmparatorluğunun yıkılışından Rönesans’ın başlangıcına kadar olan dönemi tanımlamak için Gotik kavramı kullanılmıştır. Kavram, barbar tanımlamasıyla bir süre olumsuz olarak değerlendirilmiş ancak dönemin sanatsal faaliyetleri süreç içerisinde toplumsal ilgiyi üzerine çekmeyi başarinca bu algı değişmiştir. Dolayısıyla taşıdığı bu olumsuz çağrışım yerini; heykel, resim, mimari, şiir gibi alanlarda ortaçağın tüm değerlerini yansıtan ve halkın beğenisini kazanan Gotik sanat anlayışına bırakmıştır.

İzleyenler için dönemin sanat anlayışlarını tanımlayan isimler başlangıçta bu sanatın taraftarlarını aşağılamak amacıyla seçilmiştir (Gombrich, 1997: 387). Gotik kavramı da aynı şekilde üslubun toplumda yerleşmesini kabullenemeyen insanlar tarafından eleştirme gayesiyle kullanılmıştır. Ancak toplumda büyük beğeni toplaması ve sanatta ağırlıklı olarak kullanılmaya başlamasıyla dönemin sanat üslubunu niteler şeklinde yerleşmiştir.

Sözcüğü ve anlamını bağlı olduğu döneminden ayrı düşünmek olası değildir. Gotik üslup, Orta Çağ baskın dinsel görüşün ağır bastığı; yeniliğe karşı eski, inceliğe karşı sıradan ve gelişime karşı durağanlığın hâkim olduğu bir toplumsal yapıda, geçmiş değerlerin yaşatılmasına dayanan bir anlayışa karşılık gelmektedir. Bu dönemde sosyal, siyasal ve kültürel alanda yaşanan problemler sadece toplumsal yapıda değil, sanat alanında da yeni bir yapılanmayı gerektirmiştir. Kilise ve dinden beslenen, Romanesk üslubun form ve tekniklerinin senteziyle oluşan Gotik sanat, bazı özellikleriyle Romaneskin devamı sayılabilecek bir sanatsal üsluptur. Bu sanat anlayışında da temel kriter dine özgü gerçekliğin kavratılmasıdır ve bu doğrultuda özellikle mimari alanda ikonografik sembollerin yer aldığı birçok yapıt ortaya çıkmıştır.

Orta Çağ sanatında baskın olan bu anlayış, bu dünya gerçekliğinin önemslenmediği, ağırlıklı olarak uhrevi dünya gerçekliğinin ön plana alındığı ve dolayısıyla bu değerler etrafında eserlerin üretildiği bir üsluptur.

Bizans kültürünün sonlanmasıyla birlikte, toplumsal gerçeklik ve sanatsal hareketler yeni bir yapılanma sürecine girmiştir. Sanatçılar eserlerini yeni toplumsal yapının kültürel değerleri doğrultusunda şekillendirerek Gotik sanat olarak tanımlanan bir sanatsal anlayış oluşturmuşlardır. Romanesk üslubun belirleyicisi manastırlar iken, Gotik üslupta ise göğe doğru yükselen devasa katedraller dikkat çekmektedir (Arda, 2013: 140). Manastırlarıyla dikkat çeken Romanesk sanatta din adamları, güçlerinin bir temsili olarak güzel ve duygusal etki bırakan örnekleriyle kilise ve manastır inşasına ağırlık vermişlerdir. Romanesk sanatın ardından çok uzun bir dönem toplumda hakim olan Gotik sanat ise çok yüksek ve ihtişamlı katedrallerin inşasıyla izleyenlerini etkilemiştir.

Avrupa’da Katedral kiliselerinin inşasında dinsel unsurlar hemen göze çarpmaktadır. Bu dönemdeki piskoposların ve zengin tüccarların öncelikli amacı ise; çok uzak

mesafelerden bile rahatlıkla görülen bu devasa yapılar ile insanları şaşırtmak ve büyülemektir (Şahin, 2006: 354). Bir piskoposluk merkezi olan katedraller, papazlığın en yüksek mertebesinde yer alan piskoposların sürekli olarak kalmakta oldukları yapılardır. Bu nitelikleri içermesi ve toplumsal yaşam açısından taşıdığı işlevler nedeniyle bu yapılar görkemli mimarileriyle dikkat çekmektedir.

Gotik üslupla inşa edilmiş olan mucizevi kilise ve katedraller uzaktan seyredildiğinde adeta cennetin güzelliklerini yansıtmaktadır (Gombrich, 1997: 189). Gotik sanat Romanesk üslubun sade görünümünün yerine ritmik yapısı, sivrilmiş çatıları ve kuleleri ile gökyüzüne doğru yükselen devasa kilise ve katedraller ile simgeleşmiştir. Üslup gösteriş, ihtişam ve dikkat çekme ötesinde aynı zamanda izleyenlerin üzerinde sonsuzluğa ve yaratıcıya ulaşmak gibi manevi hisler uyandırılması amacını da taşımaktadır. Bir başka deyişle Gotikte sanatçılar hafif, ince ve bir o kadar göz alıcı özellikleriyle yaratıcının yüceliğini ve şefkatini mimari yapılarla yansıtmaya amacı taşımışlardır.

Gotik sanatın en fazla kullanıldığı alan mimari yapılardır. Bu üslupla inşa edilen sıra dışı mimari eserler toplumun inancını ve gücünü yansıtmaktadır. Bahsi geçen bu mimari eserlerin bir diğer özelliği ise insanların rehberi ve kurtarıcısı olduğu düşünülen kilisenin ve dinin hem ilham kaynağı hem de temsili olmasıdır (Beksaç, 2000: 15). İzleyenlerini yaşattığı duygu ve verdiği mesajlarla oldukça etkileyen Gotik sanatta sanatçılar, mimari yapılardaki estetik ve simgesel unsurları, dönemin yaşam koşullarına uygun bir anlayışla ele almışlardır. Bu üslupta doğa ve insan güçlü bir şekilde anlatılırken öncelikli olarak inancı ön plana çıkaran temalar kullanılmıştır. Dolayısıyla Gotik sanatta hem dünyevi hem de uhrevi gerçeklik anlayışı söz konusudur.

Rönesans dönemine kadar etkinliğini sürdüren Gotik sanat anlayışı heykel, resim ve mimaride yapısal, estetik ve büyüleyici özellikleriyle izleyenleri üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Gotik dönemden önce, mimari eserlerden olan kiliseler ve katedraller, şehre uzak insan yoğunluğunun olmadığı yerlere inşa edilirken, üslubun taşıdığı özellikler ve amaçladığı mesaj nedeniyle bu anlayış değişmiş ve bahsi geçen yapılar halkın çoğunlukta bulunduğu şehir merkezlerine kurulmaya başlamıştır. Bireyler üzerinde manevi hisler uyandırmayı gerçekleştirmek amacıyla şehir merkezlerinin bu anlayışla düzenlenmesi dikkate değerdir.

Gotik üslupla yapılmış olan bu kilise ve katedraller sivrilmiş çatıları ve adeta gökyüzüne yükselen kuleleri ile dikkat çekmektedir. Katedrallerin anıtsal giriş kapısı olan portal bölümlerinde ise kutsal figür ve konuların kompozisyonları yer almaktadır. Yapılarda yer alan, kutsal kitaptan seçilmiş dinsel simge ve detayların amacı ise sanat aracılığıyla, dönemin insanının gerçekliği olan dinsel etkinin ve kilise öğretisinin açık ve anlaşılır bir şekilde verilmesini sağlamaktır. Ayrıca devrin sanatçılarının bu üslupla inşa ettikleri devasa yapılarda, doğadan yola çıkılarak oluşturulan süsleme anlayışı dikkat çekmektedir. Dolayısıyla Gotik sanatın gözde sanat dalı olan mimaride doğanın yansıması olan bir süsleme anlayışı da mevcuttur. Örneğin Paris'te bulunan *Notre Dame Katedrali* ve İstanbul'da inşa edilen *Süleymaniye Camii* de Gotik mimari unsurlarla bezenmiş, izleyenlerini adeta büyüleyen sıra dışı ve ihtişamlı mimari yapılarıdır.

Gotik dönemin ünlü sanatçısı olan Giotto ve Florensa Okulu, resimde perspektif kurallarını kullanarak üç boyutlu çalışmalarla yeni bir üslup oluşturmuşlardır (Güvemli, 2007: 50). Dolayısıyla geç Gotik dönemin en önemli ve öncü ressamlarından biri olarak Giotto, resim alanında ortaya koyduğu yeni kural ve üslubuyla modern bir ressam olarak bilinmektedir.

Rönesans'ta da etkisini sürdüren, perspektif kuralıyla iki boyutlu bir yüzeyi çeşitli tekniklerle üç boyutlu gibi gösteren çalışmalar yapan Giotto, bunun yanı sıra sanatta biçimsellikten ziyade figürlerdeki harekete ağırlık vermiştir. Sanatçı, çağın gerektirdiği sanatsal kuralları çiğnemedi, dinsel konulara da ağırlık vermiş ve kutsal kitaba ait hikayeleri kendine özgü ve hümanist bir yaklaşımla işlemiştir. Örneğin sanatçının *Ölü İsa'ya Ağıt* çalışması gerçek bir olayın sahnede canlı olarak izleniyor etkisi bırakmaktadır. Arkası dönük karakterlerin dahi hangi ruh halinde olduğunu yansıtmaması, Giotto'nun çağın dehası olduğunu kanıtlar niteliktedir. Yeni bir tarzın kapılarını aralayan Giotto, dinsel gerçekliğin ağırlıkta işlendiği bir dönemde sanatta ilk kez empati ve hayal gücünü kullanarak insani duyguların betimlenmesinde öncü olmuş ve bu etki Rönesans'a kadar uzanmıştır (Öznülür, 2018: 1567).

Gerçekliğe sadece din ile ulaşmanın mümkün olduğuna inanan bu dönem insanları bu gerçeklik paralelinde hareket ederek Gotik üslubu geliştirmişlerdir. Oluştugu Orta Çağ döneminde başta mimarlık olmak üzere tüm sanat dallarında kullanılan üslup;

sadece etkin olduğu dönemle sınırlı kalmamış, neredeyse her dönemde çeşitli şekillerde ortaya çıkmıştır. Günün gerçekliğine göre güncellenen ve günümüze kadar etkileri devam eden Gotik üslup, on sekizinci yüzyıla gelindiğinde yeniden canlanarak, özellikle edebiyat alanında ortaya çıkmış ve insanların bastırılmış duygularını çeşitli simgelerle dışavurumu noktasında etkili olmuştur.

On üçüncü yüzyılın sonlarında feodalitenin yıkılmaya başlamasıyla birlikte sanatkârlar ve tüccarlardan oluşan yeni bir sınıfın ortaya çıkması, sosyal yapıdaki gerçekliğin köklü bir şekilde değişmesine neden olmuştur. Toplumsal yapıda yaşanan bu ve buna benzer değişimler, sanat alanında da etkili olarak Gotik sanat anlayışının etkinliğini yitirmesine neden olmuş ve Rönesans sanatının başlangıcına kapı aralamıştır.

#### **4.4.3. Rönesans Sanat ve Maniyerizm**

15. yüzyıla kadar Avrupa’da sanat ortaçağın tartışmalara kapalı soyut dünya görüşü çerçevesinde daha çok dinsel simge ve sembollere dayalı bir anlayışla şekillenmiştir. Ancak öncelikle Avrupa’yı sonrasında tüm dünyayı etkisi altına alan ve sosyolojik yapıda dengelerin değişmesine kapı aralayan bir yenilik hareketi, Orta Çağ sanat anlayışını derinden sarsmıştır. Bahsi geçen bu yenilik hareketi İtalya’nın Floransa eyaletinde ortaya çıkan Rönesans’tır. Klasik dönemin önemli yapıtlarının İtalyancaya çevrilmesi, zengin tüccarların, burjuva sınıfının güçlenerek sanatçıları desteklemesi, Antik Yunan felsefesinin insanı yücelten yaklaşımının benimsenmesiyle ortaya çıkan hümanizm gibi anlayışlar Rönesans’ın oluşmasında oldukça etkili unsurlardır. Kısaca yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans, sadece bilimsel ve sanatsal alanda değil, toplumsal yaşamın tüm alanlarını kapsayan büyük bir hareketliliği, yeniliği ve ilerlemeyi ifade etmektedir.

Bu yenilik hareketini tetikleyen ve kaynağındaki temel neden kuşkusuz Orta Çağ’da kilisenin kendi güç ve otoritesi için dini bir araç olarak kullanmasıdır. Kilisenin Orta Çağ boyunca insanları yanlış yönlendirmesi toplumda keskin bir kargaşa ve başkaldırıya neden olmuş ve bu durum reform girişimleriyle sonuçlanmıştır. Rönesans döneminde ortaya çıkan ve toplumsal gerçekliği derinden etkileyen bu değişimler sadece sosyal yaşamın siyasal ve ekonomik alanlarında değil, sanat hareketlerinde de bir dönüşümün önünü açmış ve yeni bir üslubun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Rönesans dönemine kadar İslam medeniyetleri sanat ve bilimde öncü medeniyetler iken Rönesans'ın oluşumuyla birlikte bilim ve sanattaki bu öncülüğü Avrupa ülkeleri almış ve zamanla tüm dünyaya bu başarılarıyla öncülük etmeye başlamışlardır (Gombrich, 1997: 3-6).

Aklın ve bilimin egemenliğinde bir dönüşüme tekabül eden bu dönem modernitenin başlangıç aşamasıdır. Dolayısıyla insanın yüceltilmesini temel almakta ve en yüksek değer olarak hümanizmi görmektedir. Bu anlayışta gerçek ancak akıl ve bilimle kavranmakta ve doğal olarak sanatta estetik anlayış da gerçeklik zemini üzerine oturmaktadır. Zira bu dönemde sanatçı sadece akıl ve bilim öncülüğündeki kavranan gerçekliği yansıttığı takdirde sanatta estetik ölçütü sağlamış olacaktır. Aslında Rönesans sanatı olarak niteleyebileceğimiz ve insan gerçeğini yansıtmayı temel alan bu dönem antik döneme geri dönüşü ifade etmektedir. Örneğin bu dönemde resim, heykel ve mimaride anatomi ve perspektif bilgisi estetik ölçüt olarak büyük bir önem kazanmıştır. Dolayısıyla Rönesans dönemi sanatında birey kendini ve doğayı gördüğü şekilde yansıtmaya başlamıştır. Görüldüğü gibi burada sanat gerçekliğin bire bir yansıtılmasına ve estetik anlayışın da bu ölçüte göre kurulmasına dayalıdır (Şaylan, 2002: 81). Nitekim görünen gerçekliği yansıtmayı temel alan bu dönem sanat anlayışı Antik sanat anlayışına yeniden dönüşün işaretleridir zira Antik sanat ayna metaforu olarak bilinen doğanın olduğu gibi yansıtılmasına dayalıdır. Ancak Rönesans döneminde görünen gerçekliğin yansıtılmasına dayalı anlayışa sanatta perspektif ve kökeni Antik Yunana dayanan anatomi bilgisi gibi estetik norm ve kurallar da eklenmiştir.

İtalya'da ortaya çıkmış olan bu sanat ve kültür hareketi sadece burayla sınırlı kalmamış, matbaanın gelişmesi, pusulanın icadı ve coğrafi keşiflerle birlikte zamanla birçok noktaya yayılmıştır. Ortaçağ döneminde eserlerinde söz hakkı olmayan sanatçılar, bu dönüşüm ile birlikte artık heykel, resim ve mimaride imzalarını taşıyan sanat yapıtlarını üretmeye başlamışlardır. Dolayısıyla toplumsal alanda yaşanan gelişmeler ve özgürleşme hareketleri sanatta geçmişin nesnel gerçekliği yansıtmaya dayalı klasik estetik anlayışa ilgiyi artırmış ve bu değerler tekrar benimsenmeye başlamıştır.

Rönesans dönemi sanat eserlerinde anatomi, matematiksel oranlar, bilimsel perspektif ve klasik mimari anlayış hakim unsurlardır (Conti, 1997: 3-4). Öncelikle

plastik sanatlar alanında yeni bir sanat ve estetik anlayışın oluşturulduğu Rönesans döneminde oldukça önemli olan ışık, renk, derinlik, mekan ve kompozisyon gibi etmenler sanatçı tarafından kullanılarak insan ya da doğaya özgü bir gerçeklik yansıtabilmektedir (Şaylan, 2002: 82). Rönesans'a kadar sanatta estetik; düzen, denge ve uyum gibi unsurların yanında güzel olan ideal olana karşılık gelmekteydi ve ideal olan ise Tanrı'dan kaynaklanmaktaydı. Zira dönemin gerçekliği dinsel değerlere dayalıydı. Dolayısıyla bu dönemde dinsel ve idealist bir bakış açısı mevcuttu. Ancak Rönesans hem sosyal yaşamda hem de sanat hareketlerinde tüm dengeleri alt üst etmiş ve klasik sanat üslubunu da kapsamına alarak yenilikçi bir sanat anlayışı oluşturmuştur. Örneğin Orta Çağ'da doğup gelişen ve ortaçağ dönemi sanatı gelişiminin göstergesi olan Gotik üslup ruhânî-uhrevî konuları işlerken, yeniçağ olarak bilinen Rönesans'ta ise dinsel konuların daha zayıf kaldığı ve bu dünyadaki gerçekliği ve mutluluğu içeren temalar kullanılmıştır. Artık Rönesans dönemi güzellik anlayışı, Orta Çağ düşüncesi güzellik anlayışıyla ayrılmış ve doğa gerçekliğinden yola çıkılarak belirli ilkeler çerçevesinde mükemmellikle formüle edilmiştir.

Bu dönemde sanatta estetiğin ve kuralların tekrar hayata geçmesiyle beraber sıra dışı yapıtlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunlardan biri de Rönesans dönemi sanatçılarından Raffaello'nun *Atina Okulu* adlı fresk çalışmasıdır. Raffaello'nun bu çalışmasında ünlü bilim adamı ve filozofların tasvir edildiği sıra dışı bir yaklaşım karşımıza çıkmaktadır. Yapıtta hem denge ve uyum gibi geçmiş dönem teknikler hem de perspektif gibi yeni dönem sanat yaklaşımları göze çarpmaktadır. Bu yaklaşımla birlikte nesnel gerçekliğin yansıtılmasının bir adım daha ötesine geçilerek uyumlu bir kompozisyon ve perspektif gibi ilkelerle karakterlere hareket duygusu da kazandırılmıştır. Raffaello'nun bu yapıtında Platon'dan Aristo'ya, Öklid'den Diyojen'e kadar birçok filozof ve matematikçi yer almaktadır. Entelektüel bir görsel olarak oluşturulmuş yapıtta bilim insanı ve filozofların hayali olarak bir araya gelişi tasvir edilmiş ve merkeze Platon ve Aristoteles yerleştirilmiştir. Aslında yaygın bir görüşe göre Raffaello'nun bu kompozisyonu oluşturmaktaki amacı rasyonel gerçekliğe felsefe ile ulaşılacağına dair inancıdır ve bu doğrultuda karakter olarak bilim insanı ve filozofları tercih etmiştir.

Rönesans dönemi ortaya çıkan çeşitli gelişmelerin etkisinde nesnel gerçekliğin yansıtılmasının yeni kurallara bağlandığı bir sanat anlayışı yerleşmeye başlamıştır. Ortaçağda dinsel ve ideal gerçekliğe dayanan sanat Rönesans'ta toplumda baskın güç olan burjuvazinin koruyuculuğuna geçerek artık insanın bir birey olarak kişiliğini ve sanatsal üslubunu sergilediği bambaşka bir gerçekliğe bürünmüştür. Böylece Rönesans sanat anlayışında ağırlıklı olarak aklın merkeze alındığı ve değişmez kuralların olduğu bir sanat anlayışı hakim olmuştur.

Rönesans döneminden sonra müzik sanatında da büyük dönüşüm yaşanmış, çok sesli ve birbirinden farklı seslerin uyumuna dayanan bir anlayış hakim olmaya başlamıştır. Zira durağan bir yapıdan dinamik bir yapıya geçişle birlikte toplumda en temel değer olan insanın gerçekliğini ve problemlerini aktarmak sanatsal yansımanın esası kabul edilmiştir. Dolayısıyla 17. yüzyıl itibariyle klasik müzik olarak tanımlanan yeni bir müzik türünün ağırlık kazanmasıyla birlikte takip eden yüzyıllarda bu alanda büyük ustalar yetişmeye başlamıştır. İnsana yönelik gerçekliği yansıtan klasik müzik, insan algısını harekete geçirecek tarzda oluşturulmuştur. Klasik sanatın müzik ustaları yaratıcılıklarını kullanarak çeşitli enstrümanlarla toplumsal yaşamdaki problemleri, sıra dışı olayları ve değer anlayışlarını ele almışlardır. Örneğin bunlardan biri olan Beethoven'ın ünlü Üçüncü Senfonisi, Fransız İhtilalinin ilkeleri uğruna savaşan kahramanı anlatma amacındadır ve senfoni bu kahramana adanmıştır (Şaylan, 2002: 85).

Rönesans sanat etkinliğini sürdürürken toplumsal yapıda ortaya çıkan bir dizi problem sanat hareketlerinde tekrar bir geriye dönüşün sinyallerini vermiştir. Bu dönemde toplumda yaşanan problemler ve gerilimler karşıt grupları ortaya çıkarmış ve bu durum sanatçıları da etkileyince sanatçılar Rönesans'ın insan ve doğa gerçekliğini yansıtan sanat anlayışından giderek uzaklaşmaya başlamışlardır.

Toplumsal yapıdaki çözümler, karşıt gruplaşmalar ve geçmiş dönem sanat değerlerine özlem, Rönesans sanattan farklı ve yeni bir sanat üslubunun ortaya çıkmasına imkan vermiştir. Dinsel gerçekliğin baskın olduğu bu sanat üslubu Maniyerizmdir. Rönesans sanatın içinde kısa süreli bir üslup olarak ortaya çıkan Maniyerist sanat, Rönesans'ta baskın olan gerçekçi oranlar yerine, dramayı ve hareketi ön plana çıkaran abartılı bir anlayışı benimseyerek sanatta yeni bir gerçeklik

oluşturmuştur. Böylece gerçekçi ve akılcı olmayı ön planda tutan Rönesans sanat anlayışı yerini, coşku ve heyecanı yansıtan Maniyerizme bırakmıştır.

Rönesans dönem ile Barok dönem arasında köprü niteliğinde olan dönemin sanatsal üslubuna Maniyerist üslup denilmektedir (Sözen ve Tanyeli, 2011: 199). Maniyerist kavramı, 16. yüzyıl sonlarında yaşayan sanatçıların yaptıkları işleri boş ve taklit olarak niteleyen 17. yüzyıl eleştirmenlerince ortaya atılan bir kavramdır (Gombrich, 1997: 387). 16. yüzyılın sonlarında Maniyerist üslubun etkisiyle Rönesans'ın eşsiz oran, biçim, denge ve uyum yaklaşımını yansıtan sanat anlayışından uzaklaşmaya başlanmıştır (Germaner, 2008: 998). Dolayısıyla Maniyerist anlayışta sanat artık doğa gerçekliğinden değil bireylerin hayal gücünden hareket etmeye başlamıştır (Turani, 1992: 456).

Kelime anlamı üslupçuluk olan Maniyerizm, Rönesans'la birlikte ağırlığını yitiren dinsel sembolleri kendine özgü estetik değerlerle tekrar canlandırır. Rönesans'ın hem kalıplaşmış akılcı sanat anlayışına hem de Rönesans idealizmine bir tepki niteliği taşıyan Maniyerist üslup, sanatsal açıdan yeni ve farklı bir anlatıma yönelerek yeni bir sanat döneminin başlangıcı olmuştur. Bu yönelim ise Rönesans'ın insan ve toplum gerçekliğini yansıtmak yerine kendi anlayışı çerçevesinde kutsal öğretiyle uyumlu dinsel gerçekliği yeniden yansıtmaya dayalıdır.

Örneğin Rönesans dönemi ünlü sanatçılarından Michelangelo'nun Maniyerist üslupla Sistine Şapel'ine yaptığı fresk çalışmasında dünyanın, güneşin, ayın ve insanın yaratılışı tasvir edilmiştir. Michelangelo çalışmasında hem Rönesans Dönemi sanat normlarını kullanmış hem de Maniyerist döneme özgü dini unsurları kendine göre yorumlayarak yansıtmıştır.

Rönesans döneminin klasizm kurallarından uzaklaşan Maniyerist sanatçılar Rönesans'ta yavaş yavaş uzaklaşan dinsel gerçekliğin ağır bastığı sanat anlayışını benimsemiş, eserlerinde durağanlığa karşı dinamizm ve coşkuyu esas almışlardır. Diğer sanat üsluplarına nazaran çok kısa ömürlü olan Maniyerizm, sahip olduğu nitelikleriyle kendisinden sonra ortaya çıkan sanat üsluplarının şekillenmesinde önyak olmuştur. Dönemin toplumsal sorunları Maniyerist sanat anlayışından kopuşları beraberinde getirmiş ve yerini farklı özellikleriyle Barok sanat üslubuna bırakmıştır.

#### 4.4.4. Barok Sanat

Sözcük anlamı, tam olarak yuvarlak olmayan, düzensiz ve eğri-büğü inci anlamındaki Barok sözcüğü mecazi olarak da tuhaf ve tutarsız anlamlarına karşılık gelen bir yakıştırma olarak kullanılmıştır.

Saçma ya da tuhaf anlamına gelen Barok kavramı Antik Yunanlıların kullandığı tekniklerin zevksiz ve kınanacak özelliklere sahip olduğunu ve kullanılmaması gerektiğini savunanlar tarafından eleştirmek amacıyla kullanılmıştır (Gombrich, 1997: 387).

Avrupa’da ortaya çıkan neredeyse tüm üsluplar karşıt görüşte olanlar tarafından tepkiyle karşılanmış ve bu tepkiler üslup toplumunda yerleşmeye başladıktan sonra garip ve küçümseyici isimler takılarak gösterilmiştir. Aynı anlayışla garip bir şekli ve eğri-büğü olan incileri ifade etmek için kullanılan Barok kavramı da üslubun yerleşmesini kabullenemeyen kişiler tarafından Barok dönemi ve sanat anlayışını alçaltıcı bir şekilde tanımlamak için kullanılmıştır. Kimi özellikleriyle Rönesans sanatın devamı niteliğinde olan ve duyguların coşkuyla anlatıldığı bu üslup sadece mimari ya da resimde değil sanatın tüm alanlarında tercih edilmiştir.

Barok üslup toplumsal yapıda gerçekleşen güç mücadelelerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Şöyle ki Rönesans dönemi sonlarında toplumsal yapıda meydana gelen siyasi ve kültürel gelişmeler burjuvazinin güç kaybetmesine ve kilisenin yeniden gücünü kazanmasına neden olur. Bu gelişmeler doğrultusunda ekonomik ve kültürel gücü yeniden ele geçiren kilise, baskın bir güç olarak diğer alanlarda olduğu gibi sanatı da yeniden şekillendirmeye başlar. Böylece Rönesans döneminde aklın merkeze alındığı, bireysel tercihlerin ağır bastığı, belirli kurallarla gerçekleştirilen ve gerçekliğin temsili olan sanat yerini, Barok üslupla birlikte ortaçağın katı sanat anlayışına bırakır.

Barok üslup Rönesans’ın hem toplumsal gerçeklik anlayışına, hem de klasik sanat anlayışının katı kurallarına karşı bir tepki niteliğinde ortaya çıkmış ve kendi değerleriyle yeni bir gerçeklik oluşturmaya başlamıştır. Bu anlayışın yegâne amacı dini değerleri, dinamizmi ve enerjiyi yeni bir yaklaşımla duyguları etkileyecek şekilde yansıtmaktır.

Oluşumundan kısa bir süre sonra Avrupa'nın neredeyse tüm sanat dallarına yansıyan Barok anlayış aslında Rönesans ve Reform hareketlerine karşı bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Üslup, kilisenin ortaçağdaki hakimiyetini yeniden kazanmak adına Rönesans sanatında etkin olan hümanist ve seküler anlayışın yok edilmeye çalışılmasının bir sonucudur. Karşıt bir reform hareketiyle ortaya çıkmış olan bu sanat hareketi hedeflediği doğrultuda kilise himayesinde şekillenerek toplumda yerleşmeye başlar.

Ortaçağda sanat, nesnel gerçeklik yerine dinsel gerçekliği yansıtmak gibi bir anlayışa sahipken Rönesans ile toplumda yaşanan sorgulayıcı dinsel tavır sonucu bir esneklik yaşanmış ancak bu oluşum çok uzun ömürlü olmamıştır. Dolayısıyla Barok sanatın etkisiyle sanatçılar, neredeyse ortaçağın katı sanat anlayışına yakın bir anlayış benimseyerek adeta geçmişe geri dönmüşlerdir. Örneğin, ahiret inançları ağır basan bu dönemin sanatçıları gökyüzüne yükselme istek ve hayallerini inşa ettikleri mimari yapılarla ve içerisinde kullandıkları fresklerle göstermek istemişlerdir. Dinsel olanı canlandırma, gökyüzüne yükselme ve yaratıcıya ulaşma gibi duygular Barok anlayışın kapsamı içerisinde yer almaktadır. Barok akım anlayışına sahip sanatçılar inşa ettikleri kiliselerde canlı ve hareketli unsurlar kullanarak burada adeta cennetin ihtişamlı görüntüsünü canlandırmayı amaçlamışlardır. Bu dönemde kilisenin amacı ressam, mimar ve heykeltıraş gibi sanatçıların gücünden faydalanarak toplumdaki çok sayıda insanı Hristiyanlığa kazandırmaktır (Gombrich, 1997: 435-437). Dolayısıyla sanatta estetikten ziyade ideal gerçekliğin yansıtılması ön plana alınmakta ve dönemin ideal gerçeklik anlayışı ise kutsal öğretiye dayanmaktadır.

Barok dönem Avrupa'da Katolikler ile Protestanların bitmek bilmeyen çatışmalarının, savaşların ve toplumsal kargaşanın yoğun olarak yaşandığı bir dönem olarak bilinir. Din ve siyaset tartışmaları ve toplumsal yapıdaki karışıklıklara tanık olan sanatçılar, yaşanan bu atmosferi eserlerine de yansıtmak istemişlerdir. Ancak sanatçılardan ziyade yöneticiler ve kilise yönlendirmesinde olan Barok dönem sanatında, tüm bu toplumsal kaosa rağmen canlı ve ihtişamlı eserlerde bir değişim olmamış ve aynı anlayışla üretim devam etmiştir.

Rönesans'ta hâkim olan uyumun, idealin ve dengenin yerini Barok sanatta, duyguların yansıtıldığı ve figürlerdeki çarpıcı anlatımın hakim olduğu hareketli bir sanatsal anlayış almıştır. Doğayı çarpıtmadan, güzel çirkin ayrımına girmeden

yapılan tasvirler daha çok dinsel içerikli olmuş ve bu kutsal tasvirler yaşamın içinden bir olay gibi aktarılmıştır (Gombrich, 1997: 393). Barok dönemde de gerçekliğin temsili sanatta temel kriterlerden biridir ancak bu gerçeklik Rönesans dönemi gerçeklik anlayışıyla tam olarak örtüşmemektedir. Zira dönemin temel anlayışı uhrevi gerçekliği yüceltmek üzerine kuruludur ve nesnel gerçekliğin yansıtılması ikinci planda kalmaktadır. Gerçeği başarılı bir şekilde yansıtmaları ve Avrupa dönemlerinin tarzları olmaları, Rönesans ve Barok dönemin benzer teknik özellikleridir. Ancak Rönesans'ta oran, orantı, düzen, uyum ve sabitlik hâkim iken Barok'ta hareketlilik, değişkenlik ve yoğun bir enerji söz konusudur.

Rönesans'ın bir kısım sanatsal normlarını da içerisinde barındıran Barok sanatta hem dinsel hem de günlük yaşamı konu alan sanat eserlerinin, izleyenlerini kendisine hayran bırakan bir etki gücü bulunmaktadır. Bu dönemde kiliseler izleyenler üzerinde yeni ve şaşırtıcı etkiler oluşturmak amacıyla sanatsal çalışmalarda esneklik sağlayarak, hem dünyevi hem de uhrevi gerçekliği içeren görkemli sanat yapıtlarının oluşmasında etkili olmuşlardır.

Barok dönem sanat eserlerinde dikkat çeken şey Avrupalı insanlar uygar, güzel ve üstün olarak yüceltilirken, Avrupa kimliği dışında kalan tüm toplumlar çirkin ve ilkel olarak betimlenmişlerdir (Papila, 2007: 182). Öte yandan servet sahibi olan aristokratlar ve burjuva sınıfı, Barok dönemin en önemli müşterilerindendir (Tapie, 2011: 42). Her ne kadar bazı çalışmalarıyla toplumun genelinden ziyade üst düzey insanlara hitap ederek bu yönüyle seçkin olduğu izlenimi verse de temel gayesi dinin yüceliğini yansıtmak olan bu anlayış ağırlıklı olarak uhrevi gerçeklik üzerinde durmuştur.

Dönemin kralları, papaları ve prensleri, sanatçıların kendi saraylarında faaliyetlerini devam ettirmelerini sağlamak için bir yarış içerisine girmişlerdir. Barok sanatın gösterişli ve krallara layık bir kilise ve saray sanatı olduğunu söyleyen Turani (1992: 446) aynı zamanda Avrupa'da yaşam şeklinden memnun olan burjuva sınıfını temsil eden bir sanat olduğunu belirtmiştir. Rönesans döneminin akılcı, dengeli ve sade sanat anlayışına karşın Barok sanat aşırılığın, coşkunun hareketin ve sınırsızlığın hâkim olduğu gösterişli bir anlayışı savunur. Barok sanatın temel ideallerinden biri, sanat aracılığıyla toplumun geniş kitlelerine ideolojik gerçekliği yansıtarak insanları

bir arada tutmaktır. Bu idealini ise gösterişli ve abartılı formlar kullandığı etki gücü yüksek eserlerle, duygulara hitap ederek gerçekleştirmeyi hedeflemektedir.

Barok üslup ile inşa edilen yapılardan biri de Fransa'da yer alan Versay Sarayı'dır. Avrupa'nın en büyük ve gözde yapısı olan sarayın yapımında, Rönesans dönemi sanat üslupları da yer almaktadır. Üç bölümden oluşan, fresk ve heykellere ağırlıklı olarak yer verilen yapı, Barok üslubun sonu, klasik üslubun başlangıcı olarak kabul edilir. Birçok alana sahip sarayın özellikle Aynalı Salon olarak isimlendirilen bölümü içerisinde yer alan freskolar ve yoğun süslemeleriyle dikkat çekmektedir.

Dinsel ve ideolojik olarak bölünmelerin yaşandığı bir dönemde İtalya'da ortaya çıkan Barok sanat, Katolik kilisesi ve Protestanların karşıt sanat anlayışlarıyla şekillenmiştir. Katolikler kilise, saray ve çeşmeler inşa ederken, Protestanlar ise dinsel içerikli bu sanat yapıtlarını ortadan kaldırma mücadelesi içine girmişlerdir (Cumming, 2008: 163). Toplumsal gerçeklikleri ağırlıklı olarak ahiret inancına dayalı olan Barok sanat temsilcilerinin bu anlayışı karşıt görüşlü insanlar tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Ancak toplumda din ve siyaset çekişmelerinin arasında kalan sanatçılar toplumsal otoritenin talepleri doğrultusunda belirlenen temalar etrafında izleyenlerini büyülemeye hedefli eserler vermeye devam etmişlerdir. Temalar her ne kadar dinsel gerçekliğin yansıtılmasına dayalı olsa da dünyevi gerçeklik de dikkate alınmış ve her ikisinin birlikte kullanıldığı eserler inşa edilmiştir. Aslında Rönesans dönemiyle bazı açılardan benzer özellikler taşıyan Barok sanat, Rönesans dönemi sanatsal norm ve tekniklerini tamamen yok saymamıştır. Kendi çizgisinden sapmadan Rönesans dönemi ilkelerini dikkate almış ve kendi gerçeklerini önceleyerek sanatsal alanda bir sentez oluşturmuştur.

Hümanist yaklaşımdan kopuşun bir simgesi olan Barok sanatta önceki dönemde hakim olan durağanlığın yerini dinamik unsurlar alır. Bu anlayışla üretilen sanat eserlerinde figürlerin adeta koştuğu, mimari yapıların ise hızlı bir hareket içerisinde olduğu izlenimi vardır (Tunalı, 1984: 99). Rönesans dönemi eserlerinde hakim olan akılcılık Barokta terkedilmiştir. Bunun yerine, izleyenlerinde hayranlık uyandırmaya yönelik bir tutum benimsenerek duygular ön plana alınmıştır. Bu değerler çerçevesinde üretilen eserlerde ise Rönesans eserlerinde yer alan sakinlik, Barokta hareketli ve canlı biçimlere dönüşmüştür.

Rönesans sanatın gerçeklik anlayışıyla benzer yönleri olan Barok sanat, dini gerçekliği de bu anlayışa ekleyerek hem dünyevi hem de uhrevi gerçekliğin eserlerdeki temsili olmuştur. Aynı zamanda coşku ve hareketliliğin eserlerdeki yansıması olan Barok üslup, 18. yüzyıldan günümüze kadar çeşitli sanat faaliyetlerinde etkinliğini sürdürmeye devam etmektedir.

#### 4.4.5. Rokoko Sanat

Rönesans'ın yalınlık anlayışına zıt bir çizgide şekillenen Barok sanat ve tasarım üslubunun ardından ortaya çıkan bir diğer sanat hareketi, gösterişli ve süslü sanat anlamında kullanılan Rokoko üsluptur. Rokoko sanat üslubunun şekillenmesinde etkili olan temel neden sosyolojik yapıdaki değişimler yanı sıra Rönesans değerlerine duyulan özlemdir. Şöyle ki 17. ve 18. yüzyıllarda Aydınlanma Hareketi ve beraberinde ortaya çıkan gelişmeler Rönesans dönemi kültürel değerleri ve sanat anlayışının yeniden canlanmasına ortam hazırlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte sanat eserlerinde dinsel gerçekliğin yoğunluğu azalmış ve doğa gerçekliğini temel alan bir sanat üslubu yeşermeye başlamıştır.

Barok üslupta hakim olan çarpıcı ve duygusal etki yerini yumuşak, esnek, göz alıcı ve izleyiciyi adeta coşturan bir dinamiğe sahip olan Rokoko üsluba bırakmıştır. Dönemin saray ve köşklerinin içyapılarında ağırlıklı olarak kullanılan Rokoko üslup, önceki anlayıştan devraldığı süslemeci anlayışı biraz daha ilerleterek dikkatleri üzerine çekmiştir.

Örneğin Almanya'da yer alan *Linderhof Sarayı* renk ve motiflerle zenginleştirilmiş süslemeleriyle Rokoko sanat üslubunun izlerini taşıyan önemli bir yapıdır. Dolayısıyla bu yapıda dinsel gerçekliğin temsili anlayışı değil bunun yerine doğa gerçekliğinin temsili ön plandadır.

Üslubun ortaya çıktığı dönemin toplumsal yapısı ekonomik ve siyasal açıdan bir sıkıntı içerisindedir. Toplumsal yaşamla sınırlı kalmayan bu sıkıntılar sanata sirayet etmiş ve sanatta adeta bir yozlaşma yaşanmaya başlamıştır. Dönemin hakim gücü olan saray yetkilileri yaşanan bu problemleri halka yansıtmamak amacıyla bir çözüm arayışına girmiş ve bu doğrultuda halkın da içinde olduğu çeşitli eğlenceler düzenleyerek bu atmosferi dağıtmaya çabalamışlardır. Zira amaçları toplumsal gerçekliği manipüle etmek ve bu doğrultuda düzenledikleri sosyal etkinliklerle halkın bu gerçekliği farklı algılamasını sağlamaktır. İşte düzenlenen bu eğlencelerin ve

günlük yaşamın dikkat çeken çeşitli olayları Rokoko üslubun kullanıldığı sanat yapıtlarının konusunu oluşturmuştur.

Öte yandan sarayın ve çevresinin tekelinde olan ve daha çok zevkin ve sefanın sanatı olarak bilinen Rokoko üslup, toplumsal yaşamdan ziyade aristokrat sınıfa hitap etmiştir. Halkın güncel yaşamına odaklanamayan üslupta, üst düzeyde süsleme, hareket ve zariflik dikkat çekmektedir.

Rokoko üslupta işlenen konulardan biri de aşktır ve aşkın eserlere edebi ve eğlenceli bir biçimde yansması bu anlayışın yaşam gerçekliğinin anlaşılmasında da önemli bir unsurdur (Gombrich, 1997: 390-392). Barok sanatın geç dönemi olarak da adlandırılan Rokoko sanatta toplumun sosyal, kültürel ve ekonomik gerçekliği dikkate alınmamıştır. Dinsel unsurların daha az görünmeye başladığı bu anlayışın ayırıcı özelliklerinden biri de sanatsal kaygılar taşımadan toplumun sadece belli bir bölümüne hitap etmesidir.

Barok ile Rokoko arasında ayrım yapıldığında Barok'un baskıcı, otoriter ve yücelik isteklisi bir anlayışa yöneldiği, Rokoko'nun ise sevimli, kibar ve duygusal bir anlayışa sahip olduğu söylenmiştir (Conti, 1997: 3-4). Rokoko sanat üslubu Barok sanattan birçok konuda ayrılmakta ancak benzerlikler de taşımaktadır. Benzerlikleri nedeniyle Barok dönemin de devamı niteliğinde olan Rokoko sanat anlayışında dikkati çeken nokta ise süslemenin ve zarafetin ileri boyutlara ulaşmasıdır. Halkın gerçekliğini dikkate almayışı ve yoğun sembol ve süsleme gibi aşırılıklarıyla dikkatleri üzerine çeken bu üslupta, doğa gerçekliğinden yola çıkılarak bitkilerin detaylı anlatımına yer verilmiş, "C" ve "S" harfine benzer kıvrımlı motifler kullanılmıştır. Bu figürlerde kibarlık ve zarafet dikkat çekerken eserlerde adeta bir şenlik havası hissedilmektedir.

18. yüzyıl Fransa'sında ortaya çıkan Rokoko sanat üslubu sadece Fransa ile sınırlı kalmamış öncelikle Avrupa'ya ve sonrasında Osmanlı İmparatorluğu'na kadar yayılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda bu üslubun benimsenmesi ve sanat faaliyetlerinde yer edinmesi dönemin toplumsal gerçekliğinin bir sonucudur. Şöyle ki Rönesans'tan sonra Avrupa'da bilimsel devrim, aydınlanma çağı ve sanayi devrimiyle birlikte modern dönem şekillenmeye başlamıştır. Batı'da bu gelişmeler yaşanırken Osmanlı İmparatorluğu yaşadığı olumsuz olayların etkisiyle Batı'nın bilimsel ve sanatsal gelişiminin gerisinde kalmamak ve gelişmenin yolunun Batı'nın

tekniklerini kullanmaktan geçtiği anlayışıyla bu gelişmelere seyirci kalmak yerine kullanmayı tercih etmiştir. Bu doğrultuda 18. yüzyılda sanatsal faaliyetlerde Türk sanat üslubundan kısmen uzaklaşmış, Barok ve Rokoko üslupları çeşitli eserlerde kullanılmaya başlamıştır. Süslemeye büyük önem verilen Lale devrine kadar eserlerdeki süslemeler klasik üslupla yapılırken Lale devriyle birlikte Türk Rokokosu olarak adlandırılan bir üslup ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda egemen yapı Batı'daki sosyal ve kültürel gelişmeleri takip ederek Batı'nın sanatsal gelişmelerini de klasik Türk sanatına dahil etmiş ve Türk karakterini yansıtan yeni bir Barok ve Rokoko üslubun doğmasına fırsat vermişlerdir. Bu üsluplar 18. yüzyıldan sonra Türk süsleme sanatlarında da etkin olmuş, kitap sanatlarından olan tezhipte ve levhalarda yoğun olarak kullanılmıştır.

Rokoko sanat anlayışı daha çok eğlence, salon yaşantıları, zengin halk konuları, Burjuva yaşamı ve çekiciliğini konu almış ve sadece belli bir kesime hitap etmiştir. Zira dönemin toplumsal gerçekliği ve sanat anlayışı sarayın belirleyiciliği altında şekillenmekte buna karşın halkın beklentisi geri planda kalmaktadır. Dolayısıyla üslup toplumun beklentisini karşılayamadığı ve sadece belli bir yere odaklandığı için dönemin sanat anlayışını yansıtmakta başarılı olamamış, Antik Yunan ve Roma dönemi nesnel gerçekliğin temsili anlayışına geri dönüşün adımları atılmıştır. Böylece 19. yüzyılda yaşanan toplumsal, ekonomik ve kültürel koşullar yeni gerçeklerin doğmasına kapı aralayarak modernleşme sürecinin olgunlaşmasında ve yeni sanat akımlarının ortaya çıkmasında etkili olmuştur.



## 5. MODERNİZMDE SANAT ANLAYIŞI

İnsanlığın varlığıyla yaşıt olan ve ilk olarak mağara duvarlarında başlamış olduğu düşünölen sanat, ortaçağda zanaat, Rönesans'tan sonra sanat ve on dokuzuncu yüzyılın sonlarında modern sanata dönüşmüştür. Sosyolojik gerçeklikler paralelinde hiç durmadan değışmeye devam eden sanat, modern dönemde bir taraftan teknik diğör taraftan üretim biçiminde yaşanan farklılaşmalar ile birlikte yeni biçim ve içerikler edinerek varlığını devam ettirmiştir.

Rönesans, Reform, Aydınlanma Hareketi, Fransız İhtilali ve sonrasında ortaya çıkan Sanayi Devrimi ile birlikte on dokuzuncu yüzyıl, insanlık tarihinde siyasetten ekonomiye kadar toplumsal yapının tüm alanlarında değışimi ve gelişimi içeren bir dönüm noktası olmuştur. Toplumsal gerçekliğin ve düzenin yeniden yapılandığı 19. yüzyıl insan düşüncesinin en sade ifadesi ve toplumların kültürel değörlerinin bir yansıması olan sanat yapıtlarının; biçim, içerik, algılanışı ve anlamlandırılışında büyük dönüşömlere sahne olmuştur. 20. yüzyılın başlangıç yıllarında modernizmin olgunlaşmasıyla birlikte sanat, bahsi geçen bu değışimlerin etkisiyle, artık estetik kuralları ve gerçekliği birebir yansıtmaya geleneğini terk etmiş, müzik, resim ve edebiyat gibi alanlarda modern döneme özgü radikal bir gerçeklik arayışı içerisine girmiştir.

Modern sanatın ilk ayak sesleri Rönesans döneminde duyulmuştur. Sanatçının bireysel özgürlüğünün olmadığı ortaçağda aristokratlar ve din görevlilerinin talepleriyle şekillenen estetik değörler Rönesans döneminde ilk çağ sanat anlayışının yeniden canlanmasıyla sanatta bireyselliğin ve özerkliğin ilk adımları atılmıştır. Orta Çağ'ın sonlanması ve yeniden doğuş olarak tanımlanan Rönesans ile birlikte özgürleşen birey, Antik Yunan kültür ve sanatını yeniden canlandırma çabası içine girmiştir (Farthing, 2012: 150).

Sanatta modernleşmenin kesin bir tarihini vermek her ne kadar zor olsa da genel olarak Maniyerizm ile ortaya çıktığı ve dolayısıyla Rönesans dönemine dayandığı yönündeki görüşler ağır basmaktadır. Durağanlığa karşı dinamizmin ve coşkunun esas alındığı Maniyerist anlayışta; Rönesans'ta yavaş yavaş terkedilmeye başlanan dinsel unsurlar sanatta yeniden canlanmaya başlasa da Rönesans'ın gerçekliğin temsili sanat anlayışından uzaklaşmış, modernizmin gerçekliğine uygun olarak bireylerin hayal gücü etkin olmaya başlamıştır.

En basit ifadeyle, gerçeğin temsili yanı sıra klasik normlardan uzaklaştırılan ve böylece özgür olarak değerlendirilen modern sanat, sanatın anlamının, biçim ve algılanışının değişmesi anlamlarına karşılık gelmektedir. Elbette bu özgürleşme bir anda ortaya çıkmış değildir zira sanatçıların sanat üretim eyleminde ilk olarak bireyselleşmeye başladıkları dönem olarak Rönesans kabul edilmektedir. Ancak kavram olarak yeniden doğuş anlamına tekabül eden, bilim ve sanattaki yeniliklerin çıkış noktası olan Rönesans ile birlikte, kısmen kendini keşfedebilme, bireyselleşme şansına erişen sanatçı toplumsal yapıdaki çelişkilerden dolayı tam olarak özgürleşememiş, zaman zaman kilisenin hakimiyetinde eserler üretmeye devam etmek zorunda kalmıştır.

Ortaçağdan sonra da dolaylı olarak kontrol altında olan sanat ve sanatçının bireyselleşmeye doğru adım atması Rönesans dönemiyle başlamıştır. Örneğin bu dönemin ünlü sanatçılarından Michelangelo, geleneksel anlayışı hiçbir korku olmadan aşmış ve özellikle mimaride, hayallerine ve iç sesine göre hareket etmeye başlamıştır. Klasik geleneğin ilkeleştirdiği kurallardan sıyrılan Michelangelo, sürekli yeni yöntem ve yaklaşımlarını yansıttığı sıra dışı faaliyetleriyle diğer sanatçılara örnek olmuştur (Gombrich, 1997: 278). Rönesans dönemi ünlü sanatçılarından Raffaello Sanzio, Leonardo da Vinci gibi sanatçılar da Michelangelo'nun yaptığı gibi gerçeklerin sınırlarını aşarak sanatta kendi alanlarında yenilikler yapmış ve yeni estetik değerlere yönelmişlerdir.

Rönesans'tan sonra etkili olan Barok dönem bir toplumsal gerçeklik olarak dinin sanat üzerindeki ağırlığının son evresi olarak kabul edilmektedir. Zira hemen ardından ortaya çıkan Rokoko sanat anlayışıyla sanat, ağırlıklı olarak bu gerçeğin etkisinden kopmuştur. Sonrasında modernizmin siyasi ayağını oluşturan Fransız İhtilaliyle birlikte sosyal yaşamdaki gelişmeler, burjuva toplumunun sanata ve sanatçıya karşı koruyucu tavrı, sanatçının özgürleşmesine ve dinin sanat üzerindeki baskısına tamamen son vermiştir (Ergüven, 1992: 110). Rönesans döneminde müdahaleler olsa da sanatta özgürleşmenin ilk adımları atılmış ve sonrasında toplumsal yaşamda aşamalı olarak ortaya çıkan devrim niteliğindeki gelişmeler, sanatın tamamen özgür kalmasında etkili olmuştur. Dolayısıyla Rönesans'tan sanayi devrimine kadar yaşanan bir dizi olay toplumsal gerçeklik algısını da etkilemiş ve böylece sanatın biçimi, içeriği, anlamı ve algısında büyük değişimler yaşanmıştır.

Klasik ile modern dönem arasında yer alan zaman diliminde pozitivizm anlayışı doğrultusunda, görünen gerçekliğin ön plana alındığı ve toplumsal gerçekliklerin olduğu gibi izleyiciye sunulduğu bir sanat anlayışı hakimdir. Bu anlayışın oluşmasında temel etken bilimsel gelişmelere de zemin hazırlayan Aydınlanma hareketidir. Şaylan'a (2002: 254) göre aydınlanmacı-klasik bilim anlayışına göre bilimin asli görevi nesnel gerçekliği yansıtmak olmalıdır ve bu gerçeklik öznenin bağımsız olmalıdır. Öte yandan bireyin düşünceleri ya da arzuları nesnel ya da bilimsel gerçeklik için bir şey ifade etmemektedir. Zira aydınlanma düşüncesine göre nesnel gerçekliğin temsili ancak bilimsel yöntemin izlenmesiyle sağlanabilecektir. Dolayısıyla nesnel gerçekliğe ulaşma süreci bireyin anlamlandırması ve metafor kullanmasından bağımsız olmalıdır. Bu anlayışın modern dönemin başlangıç yıllarında da devam etmesinin yegâne sebebi pozitivizmin bilimdeki yansımasının sanatta da yer edinmesidir. Bu düşünceler temelinde şekillenerek akıllı ve sağduyuyu ön plana alan klasisizm anlayışı 17. yüzyılda sanat alanında gerçekliğin temsili olarak etkin olmuştur.

Evrensel olan klasik çalışmaların formu kusursuz iken kullanılan dili de tüm zamanlarda herkesin anlayabileceği bir tarzda sade ve açıktır (Gözler, 1976: 10). Doğayı akıllı ve sağduyuyu içerisinde barındıran klasisizm, gerçekliğin uygun bir tarzda taklit edilmesine dayanır.

Aslında modern sanatın estetik anlayışı genel olarak akıl ve bilimin belirleyici olduğu aydınlanma düşüncesine dayanmaktadır. Dolayısıyla bu anlayışta geleneğin ya da geçmişin yüceltilmesi kabul görmemektedir (Şaylan, 2002: 132). Bu dönemde insan ve toplum gerçeği ancak akıl ve bilimin öncülüğünde anlaşılabilir. İnsanın gerçekliği de tüm insanlığı kapsadığı için evrensel olarak düşünülmektedir. Zira bu anlayışa göre gerçeklik tektir ve tüm insanlar için geçerli olan bu gerçeklik ancak akıl ve bilim ile anlaşılabilir. Aslında bu anlayış yansımalarını realizm akımında bulmaktadır.

Doğayı, insanları ve olayları olduğu gibi yansıtmaya dayalı olan olan realizm (Çetişli, 2008: 80), pozitivizmin temel aldığı gerçekçilik ilkesine dayanır. Temelleri pozitivizme dayanan bu anlayış, gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı temel almakta ve toplumsal gerçeklerin duygulardan arındırılarak olduğu gibi temsiline dayanmaktadır. Daha açık bir ifadeyle gerçeğin beş duyu organı ile algılanmasını ön

planda tutarak faaliyetlerde bulunmayı temel alan realizm nesnel gerçekiğin idealize edilmemiş sade biçimiyle ilgilenir. Aslında ortaya çıkışı on sekizinci yüzyıla dayansa da kökenleri Antik Yunan'a dayanan Realizm görünen gerçekliğı ön plana almaktadır. Zira gerçekliğın birebir yansıtılmasına dayalı olan bu anlayışa göre sanat yapıtı gerçekliğe tutulmuş bir ayna gibi olmalıdır. Dolayısıyla Rönesans'ın ayna metaforu anlayışının kökeninde de görünen gerçekliğın yansıtıldığı bu ilke yer almaktadır. Nitekim realizm, Romantizmin gerçekten uzak ve abartılı yaklaşımına bir tepki içerisinde ve gerçeğı olduğu şekliyle gözlemlemekte ve bu gözlemi yazarak ya da çizerek yansıtmayı temel almaktadır.

Pozitivizmin sanata yansması olarak değerlendirilen akım, on dokuzuncu yüzyılın toplumsal yapısında ortaya çıkan gerçeklerin objektif bir şekilde yansıtılmasını ön plana almaktadır ve bu tavrıyla da romantizme bir tepki içerisinde (Kefeli, 2007: 47).

Aslında klasik sanatın estetik anlayışı görünen gerçekliğın olduğu gibi yansıtılmasına dayalıdır. Dolayısıyla bu anlayış sadece plastik sanatlarda değil tüm sanat dalları için geçerlidir. Örneğın edebi alanı ele aldığımızda büyük ustaların edebiyat alanında gerçekteştirdiğı yapıtlarında insan gerçeğı ya da sorunlarının yansıtıldığı görölmektedir. Örneğın Shakespeare'in yapıtlarının hala geçerliğini sürdürmesindeki temel sebep; onun çalışmalarında insana özgü problemler üzerinde durması ve aşk, kıskançlık, tutku gibi insana özgü gerçeklikleri sıra dışı bir kurgu ve anlatımıyla yansıtmasıdır (Şaylan, 2002: 84).

Ancak bilim çağı olarak da nitelenen aydınlanma çağında çok büyük gelişmeler yaşanmış ve birçok bilimsel kuram ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler paralelinde yerleşik paradigmlar ve nedensellik gibi bilim öncülleri ciddi bir şekilde sorgulanmış ve yıkılması gündeme gelmiştir. Yine bu dönemde bilimde doğrunun bir olasılığa dayandığı ve belirsizliğın de olabileceğı düşüncesi ortaya atılmıştır. Bu gelişme doğrunun değişip parçalandığını ve aynı zamanda yoruma açık bir duruma geldiğini ortaya çıkarmıştır. Aslında bu durum geçmişin tek gerçek anlayışının geçerliliğının yıkılışını ifade etmektedir. İşte bu noktada sanat ve estetik de aynı paralelde değişim yaşayacaktır. Daha açık bir ifadeyle nasıl ki bilimsel alanda kabul gören gerçekler ve bunların ölçütleri sorgulanabiliyor ve yadsınıyorsa aynı şey sanatsal estetik ve ölçütleri için de geçerli olacaktır (Şaylan, 2002: 91-92). Bu

noktada Fischer'in gerçeklik algısı görüşlerine başvurmak faydalı olacaktır zira o hem bir bütün olarak gerçekliğin hem de modern dönem gerçekliğinin koşullar karşısında nasıl değiştiğini ele almaktadır. Fischer'e (2003: 95-96) göre esnek ve belirsiz olan sanatta gerçekçilik kavramı bazen nesnel gerçekliği tanımlayan bir tutum olurken bazen de bir anlatım ya da bir yöntem olabilmektedir. Aslında her iki durumu birbirinden ayıran çizgi de her zaman belirgin değildir. Gerçekçilik kavramı kimi zaman sanatçılar için kullanılırken kimi zaman da belirli bir ressam ya da yazarı tanımlamak için kullanılır. Sanatta gerçekliğe belirli bir nesnel gerçekliğin tanımı olarak bakıldığında bu gerçeklik bireyin duyarlılığı dışında var olan herhangi bir dış dünyaya indirgenmemelidir zira bireyin duyarlılığı dışında var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik insanın yaşantısında yer alan çeşitli ilişkileri de içine almaktadır. Örneğin manzara resmi çalışan bir ressam biyoloji, fizik ya da kimya bilimlerinin doğa kurallarına uymaktadır ancak ürettiği bu sanatsal çalışma kendi dışında var olan bir doğa değil, sanatçının duyuş ve yaşantıları aracılığıyla algıladığı bir manzardır. Öte yandan ressamın duyularının yanında belli bir çağa sınıfa ya da ulusa aidiyetliği de göz ardı edilmemesi gereken bir durumdur. Dolayısıyla manzaranın ortaya çıkışında ressamın kişiliği kadar yaşayışının da rolü bulunmaktadır. Tüm bu bileşenler bir araya gelip ağaç ya da bulut gibi doğa gerçekliğinden daha kapsamlı bir gerçeklik ortaya çıkar. Bu gerçeklik de sanatçının bireysel ve toplumsal düşüncelerinin toplamıdır. Daha açık bir ifadeyle bahsi geçen bu gerçeklik bireysel yaşantıların, hayal gücünün sezgilerin ve özne ile nesne arasındaki çok sayıdaki ilişkinin toplamıdır. Dolayısıyla modern dönemde kurgulanan tasarımlar klasik sanat gibi gerçeklikten bir şekilde beslenmek durumundadır. Zira tasarlanan hiçbir nesne somut gerçeklikten bağımsız düşünülemez. Ancak modern dönemde temsil dış gerçekliğin olduğu gibi değil, nesnenin bireyde bıraktığı izlenimin içsel gerçeklikle bütünleşerek dışa yansıtılması şeklinde gerçekleşmiştir.

Sanatçı eser üretme aşamasında kendi arzularını dikkate aldığı anda gerçeklikten kısmen kaçışı söz konusudur. Zizek'e göre (2005) nesnel bakış açısı bir nesneye doğrudan bakıldığında gerçekte görüldüğü haliyle algılanmasıdır. Ancak nesneye eğri bakış açısıyla bakılması arzu ve endişelerin ön plana alınmasıdır ki bu durumda gerçeklik bulanıklaşmakta ve çarpıtılmaktadır. Aslında burada gerçekliğin, sanatçının bakış açısına göre yorumlanması ve yansıtılması söz konusudur. Dolayısıyla her ne

olursa olsun sanatta öyle ya da böyle gerçeklik dikkate alınmakta, tamamen kaçınma imkanı bulunmamaktadır.

Klasik ve romantik sanat anlayışları aydınlanma döneminin her bir sorunun tek doğru cevabı olduğu gibi, sanatta da sadece tek bir temsil biçimi olması gerektiği anlayışına dayalıdır. Ancak süreç içerisinde ortaya çıkan yeni gelişmelerle beraber tek doğru ve tek gerçek anlayışı yıkılmış, yerine gerçeğin farklı kişilere göre farklı temsili hakim olmaya başlamıştır. Marksist paradigmanın ışığında yerleşen bu anlayışa göre gerçekliğin kavranabilmesi için görülene değil görünenin arkasına inmek gerektiğidir. Bu değişimle birlikte görünmeyen de yansıtılması sanatçının özgürlük, özgünlük ve yaratıcılığı için sanatın temel ölçütü haline gelmiştir. Dolayısıyla modernist sanatın avangard anlayışına göre bu durum sanatçıyı toplumsal problemler ve gerçeklikten ayırmayacak aksine sanatçının yaratıcılığı bu problemler ve gerçeklikleri özgür bir şekilde yansıttığı takdirde artacaktır (Şaylan, 2002: 103-104). Modern dönemle birlikte sanatta nesnel gerçekliğin temsilinden gerçekliğin soyutlanmasına doğru bir yönelim söz konusudur. Sorgulama, eleştiri ve özgürlüğün ağırlıkta olduğu bu anlayışta bilinçli olarak nesnel gerçeklik arka planda duygusal gerçeklik ön plana alınmıştır. Artık geleneksel anlayışın aksine biçimin bozulduğu, konu ve içeriğin baskın olduğu avangard anlayış hakim olmuş, kalıplaşmış tüm kural ve ilkeler unutulmaya mahkum edilmiştir. Sanat akımlarının çıkış noktası ve kelime anlamı öncü olan avangard anlayış, alışılmış sanatsal ifade biçimlerini reddetmekte ve modern döneme özgü yeni bir biçim dili oluşturmayı hedeflemektedir. Avangard anlayış içerisinde olan sanatçı da, sanatın gerçekliğin temsili anlayışına tepki göstermekte ve sanata yeni bir gerçeklik verme gayreti içerisinde girmektedir. Böylece ön plana alınan bireysel gerçekliğin dışavurumu ile izleyiciyi etkileme, estetik bir tepki uyandırma ve bir mesaj iletme ön plana alınmıştır.

Dolayısıyla sanayileşme, sekülerleşme ve en nihayetinde kapitalizm ile şekillenen modern dönemde sanatta gerçeklik değerini yitirmeye başlamıştır. Zira bireyin hem kendisine hem de dünyaya yabancılaştığı bu yenedünya düzeni somut ilişkilerin kolayca anlaşılamadığı bir dış dünya haline dönüşmüştür. Ancak bu dönemde gerçekliğin yok edilmesine karşı duran sanatçılar aykırı bir tutum takınarak sadece sezebildikleri, görebildikleri ya da dokunup duyabildikleri konuları yansıtmaya

devam etmişlerdir. Bu şekilde davranarak gerçekliği yeniden kurmaya çabalayan sanatçılardan biri de Franz Kafka'dır. Nitekim o, sade ve akıcı bir şekilde ayrıntıları dikkate alarak gerçekliğin çerçevesini çizdiği bir anlatım yöntemi ortaya çıkarmıştır (Fischer, 2003: 179-180). Modern sanatta da bir nevi klasik sanattaki gibi sanatçının toplumu gözleyerek problemlere karşı tepkisel yaklaşımı söz konusudur. Örneğin bu dönemin sanatçısı olan Kafka, modern dönemin sonuçlarından olan çaresizlik, yalnızlık ve yabancılaşma gibi problemlere tepkisini yapıtlarında göstermiştir (Şaylan, 2002: 88). Dolayısıyla Kafka gibi yazarlar yapıtlarını oluştururken toplumsal gerçeklerden hareket etmişlerdir. Nasıl ki eski mitler tarihsel geçmişin özünü yansıtıyorsa bu yazarların yapıtları da mevcut zamanın gerçekliğini yansıtmaktadır (Fischer, 2003: 90). Nesnel gerçekliğin temsilinden, içsel gerçekliğin ön plana alınarak soyutlamaya doğru bir yönelimin olduğu modern dönemde bu durum kimi sanatçılarca tepkiyle karşılanmıştır. Tepkilerini nesnel gerçekliğe uygun çalışmalar yaparak gösteren sanatçılar bu tutumlarıyla gerçekliğin temsili anlayışını yeniden kazanacaklarına inanmışlardır. Ancak bu çabaları dönemin koşullarından dolayı bireysel düzeyde kalmış ve sanatta gerçekliğin soyutlanması anlayışı hakim bir paradigma olarak devam etmiştir.

Yaklaşık 1860-1970 arası tarihlerde egemen olan modern sanatta, dönemin toplumsal koşulları ve problemleri üzerinde durularak sanatta soyutlama ve sembolleştirmeye ağırlık verilmiştir. Zira bu dönem sosyo-politik dönüşümlerin yaşandığı çalkantılı bir dönemdir ve bu durum kültürel yaşamdan insanların tutum ve davranışlarına kadar birçok alanda sosyolojik ve psikolojik kırılmalara neden olmuştur. Dolayısıyla modern sanat anlayışında da genel olarak gerçekliğin temsili söz konusudur ancak bu temsil klasik sanatın temsil anlayışıyla farklılık göstermektedir. Zira toplumdaki problemlere yönelik yapılan eleştiriler ve yapılan çözüm önerilerinde gerçekliğin temsili, ayna metaforu olarak değil soyutlama ve sembolleştirme ile gerçekleştirilmektedir (Şaylan, 2002: 112). Modern dönem ile birlikte sosyolojik yapıda yaşanan siyasal, ekonomik ve kültürel kırılmalar birçok problemin çıkış noktası olmuş ve bu durum sanatçılara da sirayet ederek sanatın; türü, biçimi ve içeriğinde köklü değişimlerle sonuçlanmıştır. Tüm bunların yanında yirminci yüzyıla gelindiğinde kapitalizmin gücüne güç katması, ulus devletlerin bir güç ve çıkar savaşına girmesi toplumda dengeleri alt üst etmiş ve birçok konu eski gerçekliğini kaybetmiştir. Örneğin, bu dönemde otoriter yönetimler ve bunların bireyler

üzerindeki baskıcı yaklaşımları, toplumda huzursuzluğun yanı sıra sanatçılarda bir tepkiye neden olmuş ve bu duruma tepkilerini sanatta yeni gerçeklik arayışlarına yönelerek göstermişlerdir. Zira artık bireylerin ayrı ayrı gerçeklikleri vardır ve aynı şekilde sanatçının da gerçeklik karşısında kendi izlenimini ön plana alarak yorum yapma özgürlüğü bulunmaktadır.

Yirminci yüzyılın başlangıç yılları dünya savaşlarının yol açtığı psikolojik ve sosyolojik yıkımlar ile şekillenmiştir. Dönemin tanığı olan sanatçılar savaşın sebep olduğu toplumsal gerçekleri sorgulamış ve sanatlarında ana tema olarak bu gerçekliği işlemişlerdir. Dolayısıyla savaş karşıtı olarak gösterdikleri bu tutum modern sanat akımlarının biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır. Sanatçıların savaş karşısında izledikleri tutum toplumsal gerçekliği sorgulamak ve düşüncelerini bu gerçeklik doğrultusunda yansıtmak olmuştur. Zira onlar gerçekliğin tüm bileşenlerini geniş bir perspektiften ele almış ve gerçekliğe ilişkin algılarını ya da gerçekliğin kendilerinde bıraktığı etkiyi de üretici eylemlerinde yansıtmışlardır. Başka bir deyişle sanatçıların gerçeklik algılayışları bu atmosferde şekillenmiş ve bu algı çerçevesinde çalışmalarını biçimlendirmişlerdir.

Modern dönemde özgür olan sanatçı biçim ve içerikte değişiklikler yapabilmekte ve bir gerçekliği konu olarak seçerek kendi algı ve yorumuna göre faaliyetini gerçekleştirebilmektedir. Şayet seçtiği gerçeklik ya da konu alanı karmaşıklırsa sanatçının yorumu da aynı şekilde karmaşıklılaşacak ve yansıtma soyutlaşabilecektir. Dolayısıyla çalışmanın yorumsal mesajının alımlayıcı tarafından anlaşılabilmesi için karmaşık olan o konu hakkında ön bilgiye sahip olması gerekmektedir. Örneğin Picasso'nun Guernica adlı ünlü yapıtı modern dönemin sanat anlayışını yansıtan önemli örneklerden biridir. Sanatın sınıf savaşı gerçekliğini yansıtmaya düşüncesinde olan Picasso bu çalışmada semboller ya da alegoriler kullanarak anlatmak istediklerini gerçekliği genelleyerek ifade etmiştir (Şaylan, 2002: 101). Picasso'nun bu öznel çalışması 1937 yılı İspanya iç savaşını anlatmaktadır. Yapıtında savaşla ilgili uçak, patlama ya da düşman gibi imgeler yer almamaktadır zira yapıtı gerçekliğin imgelerle yansıtılmasına dayanmamaktadır. Protesto niteliği taşıyan yapıtta yer alan bedensel uzuvlarla sadece bedene vurgu yapılmıştır. Aslında Picasso'nun sıra dışı bu çalışmasındaki yegâne amacı savaş nedeniyle bedende yaşanan acıları izleyenlerine hissettirmektir (Berger, 2003: 179). Picasso bu

tablosunda faşist anlayış doğrultusunda bombalarla havaya uçurulmuş bir dünyayı yansıtmaya çalışmıştır. Bu çalışmada gerçekliğin yoğun bir şekilde gösterilmesinden ziyade sanatçının insanlık adına verdiği mesajlar dikkat çekmekte ve ağırlıklı olarak yaşanan çağın acı gerçekliğinin izleri yer almaktadır (Fischer, 2003: 186). Görüldüğü üzere Picasso'nun bu karmaşık anlatımının anlaşılması için İspanya İç Savaşı hakkında yeterli bilgiye sahip olunması gerekmektedir. Zira modern sanat eserlerinin anlaşılmasında temel olan ölçüt izleyicinin yapıtın içeriği hakkında belirli bir kültür ve bilgi düzeyine sahip olmasıdır. Dolayısıyla seçkin bir anlayışa sahip olan modern sanatta hem sanatçının hem de izleyenin yeterli bir bilgi ve birikim düzeyinde olması eserin hem yansıtılması hem de anlaşılması bakımından önemli bir noktadır.

Öte yandan politik ve aynı zamanda bir mesaj niteliği taşıyan bu çalışma, toplumsal gerçeklik ile sanatçının düşüncesindeki gerçekliğin sentezinden oluşmuş ve temsili gerçeklikten tamamen ayrılan farklı bir biçim diliyle yansıtılmıştır. Kısaca Picasso temsili gerçeklikten uzaklaşarak biçim üzerinde dönüşümler yapmış ve bu yaklaşımıyla gerçekliği soyutlamaya çalışmıştır.

Modern düşüncenin temel paradigması akıldır ancak bilindiği üzere akıl süreç içerisinde araçsallaşmış, araçsal akla dönüşmüştür. Araçsal akıl amaca ulaşmak için önünde duran tüm engelleri yıkmaya kurgulu olması sebebiyle insanlar akıllarını kullanarak sosyal çevresini hedonist bir tarzda arzu ve isteklerine göre belirleyebilmektedirler. Dolayısıyla modern dönemin eskiyi önünde bir engel olarak görmesi ve bu dönemin tüm gerçeklerini yıkmak ya da değiştirmek suretiyle üzerine yeni bir gerçeklik inşa etme çabası dönemin ruhunu özetler niteliktedir. Hal böyle olunca geçmişte hakim olan gerçekliğin temsili olan klasik sanat anlayışı da modern dönemde tahribata uğramış ve gerçekliğin soyutlanarak temsiline geçiş yaşanmıştır. Bu durumun oluşmasında birçok bileşen yer almaktadır ancak özellikle dönemin yeni koşullarıyla şekillenmiş olan kentleşme olgusu dikkat çekmektedir zira bu yenilik sanat dahil birçok alandaki değişimin kaynağında yer alan temel belirleyicilerden biri olmuştur.

Dolayısıyla dönemin teknolojik gelişmeleri öncülüğünde ortaya çıkan en belirgin olgu kültür merkezlerinin modern anlayışa uygun bir biçimde gelişmiş kentlere dönüşmesi ve sanatın köklerinin de böyle bir zeminde gelişmesidir (Hauser, 1984:

351). Avrupa’da sanayileşmenin getirdiği yenilikler kentsel yaşamı da etkilemiş, dönemin anlayışına ve bireylerin yeni ihtiyaçlarına uygun yeni bir kent gerçekliği ortaya çıkmıştır. Modern anlayışa göre düzenlenen bu kentlerin oluşumunda endüstri temel belirleyicidir ve taşıdığı niteliklerle sosyal yaşamda eğitimden sanata kadar birçok alanı etkilemiştir.

Kendi ihtiyaçlarına uygun bir kent ve bu kentin karakteristik özelliklerini taşıyan yeni bir birey ve sosyal yapı oluşturan Endüstri; moda, sanat, eğlenme, iş hayatı, politika ve eğitim gibi alanlardaki tüm gelişmeleri teknolojinin imkanlarını kullanarak medya aracılığıyla bireyle buluşturmaktadır. Aslında bireyin kendisinin oluşturduğu bu yeni düzen, bireyden ayrı ve bağımsız bir gerçeklik olarak bireyi kendisine mahkum etmiş ve sorunlu bir dünyanın kapılarını aralamıştır. Sürekli endişeli, kendisinden kopmuş ve huzuru yerle bir olmuş olan bu yeni birey tipi, kendi ürettiği makinenin hizmetinde çalışarak, kendi iç sesini duymaya dahi vakit bulamayacak aşamaya gelmiştir. Artık ait olduğu sosyal yapıya karşı derin bir sevgisizlik ve düşmanlık besleyen birey, tüm bu çaresizlikleri bilinçaltında biriktirmeye ve bu rahatsız edici gerçekle yaşamaya kendini mecbur hissetmiştir (Turani, 1999: 58).

Modern sanat estetik anlayışı bu döneme kadar hakim olan sanatta ayna metaforu anlayışını yok saymıştır. Zira modern estetiğin savunucusu olan sanatçılara göre klasik sanatta pasif olan yansımacı estetik anlayışı sanatçının yaratıcılığını kısıtladığı gibi sübjektifliğine de engel olmaktadır (Şaylan, 2002: 87).

Modern dönemde toplumsal alanda yaşanan olaylar, sosyolojik ve psikolojik kırılmalar, bireyin kalabalıklar içerisinde yaşadığı yalnızlık gibi gerçekler, modern sanatın çıkış noktasını oluşturur. Böylece geçmişte sanat üretme eyleminde yaşanan kısıtlamaların yerini modern dönem ile birlikte özgürlüğe bırakınca sanatçılar kendi duygu, düşünce ve bilinçaltı gerçekliklerini hiç çekinmeden topluma yansıtmaya başlarlar.

Sanayi devrimi sonrası toplum yapısının ayırıcı özelliklerinden birisi de gerçekliğin parçalanmış olması ve aynı doğrultuda toplumsal sınıfların gerçeklik algısının da farklılaşmasıdır. Dolayısıyla bu dönemdeki sanat seçkincidir ve yapılan çalışmalarda soyutlama çabası ön plandadır (Şaylan, 2002: 88). İnsanların duygu, düşünce ve hayal dünyalarını çizgi, ses ve söz gibi çeşitli araçlarla yansıtmaya çabası olan sanat,

özellikle modern dönem sanatında klasik temsilden uzaklaşmış ve farklı anlayışlara kapı aralamıştır. Modern dönem sanat anlayışının ayırıcı özelliklerinden belki de en önemlisi gerçeklikten kaçarak yeni bireysel gerçeklikler oluşturmak ve bunu da hiçbir baskı altında kalmadan özgürce dışa vurmaktır.

Yirminci yüzyıl yaratıcılık açısından dünya tarihindeki en parlak dönemdir. Bu yüzyılda plastik, fonetik ve ritmik sanatlarda, elektronik ve iletişim araçlarında ve çeşitli bilimsel alanlarda bir yüzyıl önce var olmayan farklı yapıtlar ve düşünceler üretilmiştir (Berman, 1994: 39). Yirminci yüzyıl birçok alanda yaşanan dönüşümlere sahne olması yanı sıra sanatta da klasik anlayışın terkedildiği ve bunun yerine gerçekliğin bireyden bireye şekil aldığı bir dönemdir. Bu anlayışla birlikte sanatçının yaratıcılığı, özgünlüğü ve bireyselliği desteklenmeye başlamış ve sanatçılar hiçbir şeyin etkisinde kalmadan subjektif yorumlarıyla kendi gerçekliklerini temsil etmeye yönelmişlerdir.

Yeni dönemin sosyolojik yapısına karşılık gelen ve sanata da damgasını vuran modernizm, yeniden ürettiği gerçeklikler ile geleneksel sanat anlayışlarını karşısına alan birçok akımın çıkış noktası olmuştur. Biçimden ziyade konu ve öze odaklanan modern sanat akımlarının ortak noktası, aslında dönemin getirdiği yeni siyasi ve sosyal gerçeklere bir cevap niteliğindedir. Dolayısıyla modern dönemin estetik anlayışı yaratıcılığı, özgünlüğü ve içsel gerçekliği ön plana aldığı için ayna metaforunu yadsımaktadır. Zira sanatçılara göre bu anlayış yorum yapma ve yaratıcılığı engellemekte ve onları nesne karşısında pasifize etmektedir.

Modern toplumsal yapının inşasıyla sosyal yaşamın tüm alanlarında yaşanan gelişmeler sanatı, sanatçıyı, sanat eserini ve sanatın alımlayıcıları olan bireyleri, geri dönülmesi zor bir değişime götürmüştür. Sanatçılar yaşanan süreçte, başlangıçta toplumsal yaşamdaki çelişkileri dile getirme noktasında zaman zaman bir bocalama içine girseler de özgürlüklerini elde ettikleri için bu durumu süreç içerisinde aşmış ve geleneksel sanattan ayrı bir çizgide kendi gerçeklikleri doğrultusunda radikal çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

Aslında modernizm oluşturduğu sosyal yapısıyla bireysel ve toplumsal alanda birçok olumlu vaatlerde bulunmuştur. Bu anlayışa göre modernizm bireylerin ve halkların özgürlüğü temeline ve isteğine dayanmaktadır. Dolayısıyla modernizm bireysel özgürlüğü, teknolojik gelişimi ve çalışma şartlarının düzenini sağladığı takdirde

bireyler baskılardan kurtulacak ve sağlıklı toplumsal bir gerçekliğin temelleri atılmış olacaktır (Bourriaud, 2003: 18). Bahsi geçen bu yeni koşullar modernizmle birlikte beklenen gelişmelerdir ancak kapitalizmle birlikte ortaya çıkan teknolojik ve endüstriyel gelişmelerin, hayatı kolaylaştırmak üzere gerçekleştirdiği faaliyetler beklenen etkiyi göstermemiştir. Zira bu gelişmelerin insanlar üzerindeki olumsuz etkisi, dünya çapında yaşanan savaşların büyük tahribatlara yol açması gibi toplumsal yapıda yaşanan birçok olay modernizmin verdiği vaatlerin yerine getirilmeyişinin bir sonucudur.

Modernizm aslında genel olarak dünyayı değiştirmeye yönelik sanatsal bir çaba olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemde kapitalizmin gelişimine paralel olarak değişen toplumsal yaşam gerçekliğine karşı dünyanın değiştirilebileceği ülküsü ağır basmaktadır. Böylece misyonu bu değişimi gerçekleştirmek olan sanatçının çalkantılı bir toplum atmosferinde kendini bir açmazda bulması ve kendi dünyasına yönelmesi gibi bir kaçış söz konusudur. Dolayısıyla sanatçılar dönemin iki temel değeri olan hümanizm ve özgürlük ışığında toplumsal gerçekliği soyutlayarak yansıtmaya çabalamışlardır (Şaylan, 2002: 112). Kapitalizmin etkin bir güç olarak toplumda yayılmasının ardından yeni bir gerçeklik algısı oluşmaya başlamış ve tüm sanatsal üretim eylemleri bu anlayış doğrultusunda şekillenmeye başlamıştır. Dolayısıyla avangard anlayış çerçevesinde üretilen eserlerin endüstri toplumunda kapitalist anlayışa uygun bir biçimde bir meta olarak tüketim nesnesine dönüşmeye başlaması kaçınılmaz olmuştur. Zira artık sanat yeni bir gerçeklik edinmiştir ve bu gerçeklik paralelinde biricikliğini tamamen kaybetmiş ve bir meta gibi alınır satılır bir konuma itilmiştir. İşte modern döneme damgasını vuran bu anlayış büyük ölçüde benimsenerek, neredeyse tüm sanat eserlerinin piyasa kriterlerine göre şekillenmesine ve bu ölçütler çerçevesinde üretilip tüketilmesine neden olmuştur.

İnsanlık tarihi boyunca sanatçının ilk kez modern dönemde bu kadar özgürleştiğini düşünen Fischer'e (2003: 43-198) göre bu özgürlük yalnızlığa ve saçmalığa götüren bir özgürlüktür. Kapitalizmin sanat alanında yeni bir Rönesans yaratma yeteneğinden yoksun olduğunu düşünen Fischer'in; Homeros'un ya da Shakespeare'in Mozart'ın ya da Goethe'nin doğacağı düşünülebilir mi? Doğacak olsa bile toplum böyle birine gereksinim duyacak mıdır? Ya da gerçeklikle başa çıkamayan insanların gerçekliğin yerine koydukları tılsımlı bir son çare değil midir sanat?" gibi sorduğu sorularla

aslında modern dönemin çıkmazda olduğunu vurgulamaktadır. Zira ona göre kapitalizmin dokunduğu her şeyi metaya çevirmesiyle birlikte sanat da sanatçı da farklı bir konuma dönüşmüştür. Tüm gerçeklikleri adeta bir toz bulutuna dönüştüren kapitalizm üretim ve tüketim arasındaki doğrudan ilişkiyi ortadan kaldırarak her türlü ürünü kar amacıyla pazara sürmüştür. Toplumsal alanda ortaya çıkan yeni gerçekler insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri ortadan kaldırmış böylece bireyin hem toplumsal gerçeklere hem de kendisine yabancılaşmasına yol açmıştır. Böyle bir düzende ne yazık ki sanat artık bir meta, sanatçı da bu metanın üreticisi konumundadır.

Sanatta ezberlerin bozulmasında ve kavramsal sanatın oluşumunda belirleyici bir isim olan Duchamp'a göre, sanat sıradan bir makarna satışı gibi yaygınlaşıp kolaylaştığı için sanatta artık fazla bir ayrıntıya girmeye gerek kalmamıştır. Tüketime aksamaması için bir yarış halindeki üretim de son derece hızlanmış ve bu durum toplumsal gerçekliğin sıradan bir parçası haline dönüşmüştür (Lazzarato, 2017: 21-23). Dolayısıyla gerçekliğin temsilinin bir sorunsala dönüştüğü modern sanatta biçim ve içeriğin uyumlu birlikteliği sona ermiş, estetik, uyum ve ahlaki erdemler göz ardı edilmiştir. Gelişen teknoloji ve sağladığı olanaklar sosyolojik yapıyı etkilediği gibi sanatta gerçeklik algısını da etkilemiş ve bu durum bireyleri yeni gerçeklik arayışlarına yöneltmiştir. Artık sanat doğaya değil yaşama odaklanmış böylece dış gerçekliğin temsili yerini iç gerçekliğin temsiline bırakmıştır. Zira sanat artık yeni bir gerçeklik giyinmiş, renginden biçimine kadar sınırları olmayan nesnel bir konuma sürüklenmiştir.

Sanatta gerçekliğin temsili anlayışı geleneksel dönemden postmodern döneme kadar vardır ancak bu temsil her dönem ve toplumun gerçeklik algısına göre şekil almıştır. Nitekim bu tarihsel çizgide bireylerin üslup anlayışları, toplumsal değer yargıları ve gerçeklik algılayışları temsilde farklılığı belirleyen ana faktörlerdendir.

Modern dönem yapıtlarında kopyanın orijinale, temsilin gerçeğe tercih edilmesiyle üretim geri planda bırakılmış ve pazarlama stratejilerine ağırlık verilmiştir. Böylece ekonomik ve toplumsal yapıda tıpkı Baudrillard'ın kuramında belirttiği gibi bir hipergerçekliğin yaşanması söz konusu olmaya başlamıştır (Antmen, 2009: 279). Bu doğrultuda, modern sanat anlayışında yer alan üretimlerin de aslında gerçek değil,

gerçeğin niteliklerini taşıyan bir simülasyona dönüştüğünü, gerçek ile yapay arasındaki ayrımın da bulanıklaştığını söylemek mümkündür.

Nitekim sosyolojik olarak büyük bir hareketliliğin ve tarihi olayların yaşandığı bu dönemde sanat hem temsili gerçeklikten uzaklaşmış hem de kapitalizmin öncülüğünde başka bir gerçekliğe doğru yönelmeye başlamıştır. Bu yeni gerçeklik sanatın artık bir meta olarak tüketim nesnesi olmaya başlamasıdır. Böylece üretim ve tüketim alışkanlıklarında yeni dönemin gerçekliğine uygun bir değişim yaşanmış ve bu durum sanata da yansiyarak sanatçının üretici, sanat eserinin tüketim nesnesi ve sanatın alımlayıcılarını da tüketici konumuna dönüştürmeye başlamıştır. Bu durum sanata bakışı değiştirerek, galerilerin sayısında bir artışı beraberinde getirmiş ve ortak ideolojiye sahip bazı sanatçılar toplu olarak sergiler düzenlemeye başlamışlardır.

Dolayısıyla modern dönemde gerçekliğin temsilinden uzaklaşarak içsel gerçeklikle tanışan sanat, bu dönemin sonlarına doğru bir metaya dönüştürülmek suretiyle yeni bir gerçekliğe daha adım atmıştır. Bu durum karşısında sanatçı da bu gerçekliğe adapte olmuş ve tüketim mantığıyla işleyen kapitalist pazarda yer edinebilmek için adeta bir var olma savaşı içerisine girmiştir. Böylece modern dönemde sanat klasik dönem anlayışından tamamen uzaklaşarak kapitalist sistemin tüketim mantığına uygun bir meta olarak hizmet vermeye başlamıştır.

### **5.1. Modernizm Sanat Akımları**

Sanat akımı; bireylerin sahip olduğu dünya görüşü, sanat anlayışları ve sosyolojik gerçeklikler çerçevesinde oluşan çok yönlü bir harekettir. Modern dönemde ortaya çıkan tüm akımların ana kaynağı toplumun siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik alanındaki değişimlere sanatçıların gösterdiği tepkilerdir. Nitekim modern sanat akımlarının gelişimi ve biçimlenişinin kaynağında yer alan temel etken; estetik sebeplerden ziyade ağırlıklı olarak değişen toplumsal gerçekliklerin bir bileşeni olan siyasal koşulların ortaya çıkardığı ideolojilerdir.

Modernizmle beraber sanayi ve teknolojideki devrim niteliğindeki gelişmelerin öngörülemeyen yansımaları, sanat alanında gerçekliğin temsili sorunsalını da beraberinde getirmiştir. Geleneksel toplumdan kopup modern toplum yapısına geçişin getirdiği yeni gerçeklikler birçok probleme kapı aralamış ve bireyler bu problemleri kendi içlerinde sorgulamaya ve hissettiklerini sanat aracılığıyla dışa

vurmaya başlamışlardır. Dolayısıyla modern sanat akımlarıyla birlikte öznel gerçekliği ön plana, nesnel gerçekliği arka plana alan sanatçılar temsili başka bir boyuta taşımışlardır.

Siyasal ve toplumsal alanda ortaya çıkan değişimler yanı sıra bilimsel alanda yaşanan gelişmeler modern dönemde sanatta estetik anlayışa da yansiyarak farklı düşünce ve ölçütlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Örneğin önceki dönem ile karşılaştırıldığında avangard olarak nitelenen modern sanat, sanatçının otonomisine ve özgürlüğüne vurgu yapan yeni gerçeklik anlayışıyla akımların arka arkaya ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Şaylan, 2002: 93). Bu doğrultuda toplum ve coğrafya ile doğrudan ilişkili olan sanat akımları, ait oldukları bölgenin; siyasi, ekonomik ve sosyal gerçeklikleri sonucu şekillenmiştir. Zira bir toplumun ekonomik, kültürel ve siyasi koşulları sosyolojik yapı gerçekliklerini oluştururken, bu gerçeklik de bireylerin ruhsal durumlarını etkilemekte ve böylece akımların oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyıl sonlarında toplumsal yapıdaki değişimlerin bireylerin ruhsal dünyalarına olumsuz yansımaları, birçok sanat akımının oluşumunda etkili olmuş ve bu durum her bir akımı farklı bir gerçekliğe doğru yöneltmiştir.

19. yüzyılın sonlarına doğru bilimsel kazanımlar, sanayileşme ve yeni bir sosyo-kültürel anlayış ile birlikte sosyolojik yapının bir dönüşüme uğraması kaçınılmaz olmuştur. Bu dönüşümle birlikte sanatçı artık kilise ya da saray otoritesi beklentisiyle değil, özgürleşerek kendi gerçekliği ve ideolojisi doğrultusunda sanatını dilediği gibi icra etmeye başlamıştır.

İşte bu koşullar doğrultusunda aynı düşüncelere sahip modern dönem sanatçıları birlikte hareket etmiş ve sanatı nasıl şekillendirecekleri konusunda arayışlar içerisine girmeye başlamışlardır. Bu anlayışla birlikte neredeyse birkaç yılda bir yeni bir akımın doğması kaçınılmaz olmuş, oluşan her yeni akım, kendisi dışındaki akımın düşünsel ve estetik değerlerini yok etmek üzere yapılanmıştır. Hatta kimi zaman farklı akımların aynı zaman diliminde ortaya çıkmasıyla bazı sanatçılar birden fazla akımın taraftarı da olabilmişlerdir.

Bu bağlamda modern sanat akımları toplumsal gerçekliğe tepki yanı sıra ya birbiri içinden doğmuş ya da birbirine verilen bir yanıt olarak ortaya çıkmışlardır. Dolayısıyla modern sanat, bir önceki akımın bir sonra oluşan akımı beslediği, çok

çeşitli görünümünün yer aldığı bir özelliğe sahiptir. Örneğin on dokuzuncu yüzyılın sonlarında natüralizme tepki olarak ortaya çıkan empresyonizm sanatta etkinliğini sürdürürken, yine aynı yıllarda doğan ekspresyonizmin çıkış nedeni de bu akımlara bir tepki niteliğindedir. Modern dönem boyunca taraftarları olan kübizm, dadaizm ve fütürizm gibi sanat akımlarının çıkış noktası da aynı gerekçeye dayanmaktadır. Aslında bahsi geçen bu akımlar her ne kadar birbirlerine bir tepki içerisinde olsalar da her birinin çıkışının kaynağında yer alan ana sebep modern toplumun beraberinde getirdiği olumsuz koşullardır.

Bu bağlamda gerçekliğin olduğu gibi temsilinden uzaklaşmak ve gerçekliği soyutlayarak yeni bir gerçeklik oluşturma anlayışında olan bu akımların tam olarak ne zaman başlayıp bittiği konusunda kesin bir tarih vermek olanaksızdır. Ancak sanatta avangard anlayışla başlayan ve sosyolojik yapıya tepki içerisinde olan bu akımların ortak paydası, nesnel gerçekliğin temsilini reddetmeleri ve içsel gerçekliklerini yansıtmaya idealidir. Bu idealler yanı sıra bazı akımlar sanat eserlerinin formunda marjinal ve çarpıcı değişiklikler yapmak suretiyle tepkilerini dile getirmişlerdir. Aslında sanatçıların bu aykırılıklarındaki amaç, toplumsal ve sanatsal olarak geçmişin tartışmaya kapalı kökleşmiş ahlaki, estetik ve biçimsel değer yargılarını sorgulamak ve bunları modernizmin gerçekliğine uygun bir şekilde yeniden yapılandırmaktır. Kısaca modern sanat akımlarında bireyin duygu dünyasındaki gerçekliğinin temsili söz konusudur. Zira sanatçı değiştiremediği dış gerçekliği düşsel dünyasında şekillendirerek yeni bir gerçeklik oluşturur ki bu da toplumsal gerçekliğin kendisinde bıraktığı etkidir.

Kısaca modern dönemde gerçekliğin temsili anlayışını kabul etmeyip yeni bir gerçekliği savunan avangard anlayış, sanatta birçok değişimi de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla modern sanatta gerçekliğin temsili anlayışının geçerliliğini yitirmesiyle birlikte sanatın gerçeklikle bağları kopmuş ve sanatla örtüşmeyen yeni gerçeklikler hakim olmaya başlamıştır. Dönemin toplumsal gerçekliğine göre hareket eden ve bu gerçekliğe cevap niteliğinde çalışmalar yapan sanatçılar avangard sanat anlayışı çerçevesinde empresyonizm (izlenimcilik), ekspresyonizm, kübizm, dadaizm, fütürizm (gelecekçilik) ve sürrealizm (gerçeküstücülük) gibi akımlarla seslerini duyurmaya çalışmışlardır.

### 5.1.1. Empresyonizm Sanat Akımı

Sözcük anlamı duygu, intiba ve etki olan, Türkçede izlenimcilik olarak kullanılan empresyonizm, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Fransa’da ortaya çıkan bir sanat akımıdır (Arseven, 1983: 5222).

On dokuzuncu yüzyıl sosyolojik yapı ve teknolojik ilerleme açısından insanlık tarihinin en hızlı ve çalkantılı yüzyılıdır. Endüstri devrimi ve teknolojik gelişmelerin yansımaları olan üretimdeki artış kapitalist sisteme ekonomik ve siyasal açıdan güç kazandırmış, bu güç toplumun tüm katmanlarına yayılmaya başlamıştır. Ekonomideki bu gelişmeler üretim ve tüketim anlayışını değiştirmesi yanı sıra sanata ve sanatçıya da sirayet ederek, sanat üretim eylemi ve estetik beğenilerin değişimini de beraberinde getirmiştir. Böylece ortaya çıkan yeni teknolojik gelişmeler ve toplumsal değişimlerin hızına koşut olarak sanatın; biçim, içerik ve algılanışında farklılıklar yaşanmıştır.

Bu gelişmeler ışığında ortaya çıkan ve modern dönem akımlarının ilki olan empresyonizm, dış gerçekliğin olduğu gibi değil, sanatçının içsel gerçekliğini ve izlenimini temel alan bir sanat akımıdır. Bu akıma göre sanatçılar nesnel gerçekliği arka planda tutarak duyumsadıkları olay ve nesnelerin kendilerinde uyandırdığı hisleri ve kendi gerçekliklerini ön plana almışlardır.

Bu anlayışta sanatçı ve nesne arasındaki ilişki gerçekliğin yansıtılmasında belirleyici bir unsurdur. Timuçin’e (1993: 173) göre belirlediği bir nesneyi izleyerek ondaki özellikleri bulup çıkaran sanatçı nesneyi kendi gerçekliğine göre kurgular. Dolayısıyla özne tarafından yeniden kurgulanan nesne, nesne olmaktan çıkmaz. Aslında burada somut gerçeklikten kaçış söz konusu olması yanı sıra kurulu gerçekliği dönüştürme arzusu yer almaktadır. Bir başka deyişle gerçekliğin olduğu gibi yansıtılması yerine bireyin bakış açısına, duygu ve düşüncelerine kısaca içsel gerçekliğine göre şekillenışı söz konusudur. Dolayısıyla modern sanatın doğuşu olarak kabul edilen bu akımda; sanat artık klasik anlayıştan uzaklaştırılmış, bireysel düşünceler ön plana çıkarak, farklı teknik ve yaklaşımlar üretim sürecine girmiştir. Böylece sanatçılar doğal gerçekliği olduğu gibi yansıtma kaygısından uzaklaşarak, duygu, düşünce ve iç gerçekliklerini eserlerine özgür ve korkusuzca aktarabilmişlerdir.

Daha açık bir ifadeyle empresyonizm gerçekliğin görüldüğü şekliyle yansıtılmasına dayanan natüralist anlayışa karşıt bir düşünceyle şekillenmiş böylece bireyin duygularını, iç dünyasını ve zihinsel izlenimini temel almıştır. Zira gerçekliğin bireyin üzerinde bıraktığı etkiye ve hissedilen duyguların anlatılmasına dayanan akım, klasik anlayışa göre daha soyut bir yaklaşım ve yeni biçimsel yöntemler geliştirmeyi hedeflemiştir. Bu yaklaşımla birlikte sanatçı artık resim, müzik ve edebiyat gibi alanlarda nesneyi kendisine görüldüğü şekliyle aktarma geleneğinden uzaklaşacaktır. Nitekim nesnenin görme dışında bilinçte şekillendiği, bıraktığı etki gerçeğiyle hareket eden sanatçı, kendi içinde oluşan gerçekliğin sesini esas alır ve alımlayıcısına bu izlenimini aktarmaya çalışır.

Empresyonizmi aslında dünyanın insansızlaşıp, parçalandığının bir işareti olarak gören Fischer'e (2003: 74) göre bu oluşum, burjuva için bir doruk noktası iken, sanatçı için de anlatım araçlarının sınırsızlaştığının bir göstergesidir. Fischer akımın doğuşunda etkili olan unsurlardan biri olarak endüstriyi görmekte ve bilim ve teknolojiadaki gelişmelerin toplumdaki eşitsizliği artırdığı düşüncesindedir. Bu eşitsizliğe maruz kalıp, kendileri dışındaki dünyadan soyutlanan bireyler ise bu ruh haliyle yalnızlık hissine kapılmış ve içine kapanmaya başlamıştır. Böylece bu atmosferde gerçekliği artık kendi duyuş ve hisleriyle algılayan birey, geçmiş kalıplardan sıyrılarak sadece izlenimlerine dayanarak gözlemlerini yansıtmaya başlamışlardır.

Akımın geleneksel olarak kabul gören gerçekliğin olduğu gibi temsilinden kopuşu ve bunun yerine özgürlüğü savunması gibi karakteristik özellikleri incelendiğinde, modern düşüncenin ruhuyla örtüştüğünü söylememiz mümkün görünmektedir. Bu doğrultuda sosyal gerçeklikler karşısında yalnızlaşan sanatçı, iç gerçekliğini sanat aracılığıyla dışa vurmak ve bu yolla psikolojik bir rahatlama yaşamak için nesne ve olayları gerçekte olduğu gibi değil, kendilerinde bıraktığı izlenimler ölçüsünde ifade etmiştir. Zira sanatçı dış gerçekliğin kendisinde bıraktığı izlenimi içsel gerçekliğiyle birleştirmekte ve böylece temsil sürecine gitmektedir.

Öncelikle resim alanında başlayıp edebiyat ve müzikte de etkili olan ve sanatta bir devrim niteliği taşıyan empresyonizmin resim sanatına yansımada, nesnenin yapısından ziyade algılanan ön plana çıkmaktadır. Bu akımla birlikte doğada ışığın sürekli değişken etkisini yakalayıp yansıtmak amaçlandığı için klasik atölye ortamı

terkedilmiştir. İstenen etkiyi yakalamamanın en pratik yolu ise açık havada, doğal ışık altında nesnel gerçekliği gözlemleyip içsel gerçekle bütünleştirip, hızlı ve küçük fırça vuruşlarıyla bunu resmetmektir.

Görünenin değil, görülenin önemli olduğu bu anlayışta nesnenin doğal gerçekliğini öncelleyen sanatçı adeta zamana karşı yarışarak, ışığın nesne üzerindeki yansımaları izlenimleriyle yakalamaya çalışır. Örneğin akımın sanatçılarından Claude Monet'in doğanın olduğu gibi kopyasından kaçınarak izlenimlerini ön plana aldığı *Gün Doğumu* çalışmasında sisli bir atmosfer resmedilmiş ve böylece izleyende melankolik hisler ve giz uyandırma amaçlanmıştır. Aslında empresyonizmin temel hedeflerinden olan; görünenin değil, görülenin önemi, birçok çalışmada açık bir şekilde anlatılmaya çalışılmıştır. Zira bu durum sanatta yeni bir gerçeklik arayışının ilk işaretlerindendir ve gerçekliğin temsiline karşı adeta bir meydan okuma niteliği taşımaktadır.

Rönesans ve sonrasında hakim olan perspektif yerini, empresyonizmde renklere bırakınca uzaklık, yakınlık ve derinlik renklerle anlatılmış ve nesneden edinilen imaj, kural tanınmadan özgürce yansıtılmıştır. Kendi yaşantıları, duyuları ve gerçekliklerinden başka hiçbir şeyi dikkate almayan akımın sanatçıları ise “sanat için sanat” anlayışıyla hareket etmeye çabalamışlardır.

Kendinden önceki tüm sanat anlayışlarından büyük farklılıklarla ayrılan empresyonizm, belirli kalıplarla bilinen geleneksel sanatın gerçeklik kriterlerinin adeta yeniden düzenlenmiş halidir. Bireysellik ve öznel gerçeklikle hareket eden akım, sanatın temel ilkesini sıra dışı bir şekilde, gerçekliğin kişisel olarak algılanışı olarak belirlemiştir. Bu bağlamda Antmen'in de belirttiği gibi empresyonist anlayışla yapılan resimler kural, biçim ve desen açısından yeterli düzeyde değildir (2009: 21).

Dolayısıyla öncesinde bilimsel ve felsefi olarak katı kurallarla belirlenmiş olan sanatsal ifade biçimleri empresyonizmde sınırların kaldırılmasıyla sonuçlanır. Bu sınırsızlık edebi anlatılarda, resim ve tiyatrodaki hayat bulur ve geçmişe ait tüm kabuller yok sayılır. Aslında akımın tam olarak gerçekleştirmek istediği şey, modern sanatın özelliklerinden biçim bozma yöntemini biraz daha ilerileterek, yeni bir sanatsal gerçeklik biçimi oluşturmak ve bu anlayışla adını duyurmaya çalışmaktır.

Özgürlüğün zirveye taşındığı, bireysel gerçekliğin temel alındığı akımda her bir sanat eseri, yakalanamayan değişimin, algılanan ürünü anlamına gelmektedir.

Nesnenin nereden geldiği, neyden kaynaklandığı ya da gerçekliğiyle ilgilenmeyen akım bunun yerine, gerçeğin değişken olduğuna dikkat çekmek ister. Bunu yaparken algıdaki bireysellik ve gerçeğin sanatçıda uyandırdığı izlenim temel prensip olarak kabul edilir. Bu anlayışta bilinçle kavranan gerçek, herkeste aynı olmamakta, algılanan kişiden kişiye değişmektedir.

Aslında bu dönemde teknolojik gelişmelerden biri olan fotoğraf makinasının ortaya çıkması da sanatta ezberlerin bozulmasında etkili olmuştur. Zira sosyal koşullar yanı sıra bu yeni gelişmenin de etkisiyle resimde gerçekliğin görüldüğü şekliyle betimlenmesi önemini yitirmiş ve bu durum sanatçıları modern dönem toplumuna uygun yeni bir anlatım dili arayışına itmiştir.

Teknolojinin belirleyici bir etken olduğu modern dönemde fotoğraf makinasının icadıyla plastik sanatlarda artık gerçeğin birebir temsili terkedilmiş, sanatçının gerçeklik karşısındaki izlenimi ön plana alınmıştır. Dolayısıyla bu dönemin estetik ölçütü gerçekliğin temsiline değil, sanatçının yorumunda aranmaktadır. Zira sanatçı bu dönemde konuyu özgür bir şekilde yorumlama rahatlığı içerisinde (Şaylan, 2002: 64). Klasik dönem ile modern dönem sanat eserleri karşılaştırıldığında klasik dönemde, bir resmin eşsizliği bulunduğu yerin eşsizliğiyle orantılıydı. O resim aynı anda iki yerde birden bulunamazdı ancak bulunduğu yerden başka bir yere taşınabilirdi. Modern dönemde fotoğraf makinasının yaygınlaşmasıyla birlikte resmin anlamı değişti ve bu eşsizlik de ortadan kalkmış oldu. Böylece anlamı çoğalarak birçok anlama bölünmüş oldu (Berger, 2006: 19). Aslında empresyonizmde sanatçıların kendi içe bakışlarına yönelmeleri ve öznel olma çabaları sosyal koşullar yanı sıra fotoğraf makinasının yaygınlaşmasıyla da ilintilidir. Şaylan'ın da (2002: 83) belirttiği üzere gerçekliğin duyular aracılığıyla algılandığı ve bu algının yorumlanmasıyla yansıtıldığı klasik sanat anlayışı fotoğraf makinesinin keşfiyle birlikte geçerliğini kaybetmeye başlamıştır. Aslında fotoğraf makinasında asıl amaç, nesnel gerçekliğe herhangi bir müdahalede bulunmadan olduğu haliyle yansıtılmasıdır. Görünür gerçeklik ön plandadır ve izleyen yapıtı görüldüğü şekliyle anlamlandırır. Dolayısıyla makinayla yakalanan gerçeklik sanatçıları gerçeklik

üzerine düşünmelerine ve bu doğrultuda gerçekliği kendi gerçeklikleri ile bütünleştirme çabalarına yönlendirmiştir.

Bu dönemde sanatçının yorumu ön plana alınmış ve gerçekliğin temsili önemini yitirmiştir. Dolayısıyla bu anlayışla birlikte sanatın tarihselliği sadece darbe almakla kalmamış adeta yok olma aşamasına ulaşmıştır. Nitekim sanatçının artık geçmiş sanat anlayışıyla bir bağı kalmadığı için duygu ve iç gerçekliğini yapıtına özgür bir şekilde yansıtabilmektedir. Daha açık bir ifadeyle gerçeklik giderek daha fazla parçalanmaya, yaratıcı izlenim ise değer kazanmaya başlamıştır.

Dolayısıyla İlk Çağ'dan yirminci yüzyılın başlarına kadar sanat, genel olarak duyuların ön planda olduğu gerçekliğin temsiline dayalı iken, teknolojik gelişmeler, kitle iletişim araçları ve baskı tekniklerinin gelişimiyle bu durum etkinliğini yitirmiştir. Yeni toplumsal gerçekliklerin bir sonucu olarak; dergi, gazete ve reklam sektöründeki hızlı dönüşüm natüralizm gibi geleneksel sanat anlayışlarının terkedilmesine ve sanatta yeni gerçekliklerin ortaya çıkmasına imkan vermiştir.

Empresyonizm, sanatta kök salmış idealist geleneklerin yıkılmasında öncü rol oynamış ancak estetik ölçütlere ve sanat kurallarına uyulmadığı gerekçesiyle çeşitli eleştirilere maruz bırakılmıştır. Ancak akımın dayandığı temel kriterler olan iç gerçekliğin özgür bir şekilde ifade edilmesi ve doğal dünyanın izlenimler çerçevesinde yansıtılması, yeni arayış ve akımlara ışık tutmuştur.

### **5.1.2. Ekspresyonizm Sanat Akımı**

Batı dillerinden Türkçemize geçmiş olan ekspresyonizm kavramı dilimizde ifade etmek, gizlenmiş olanı dışa vurmak ve dışavurumculuk anlamlarına karşılık gelmektedir. 19. yüzyıl sonlarında endüstrileşmenin yol açtığı sosyal koşullara cevap olarak ortaya çıkan ve 20. yüzyıl başlarında da etkin olan akım kısaca sosyolojik yapıdaki buhranın ve kargaşanın bir ürünüdür. Aslında gerçekliği tam olarak yansıtmayan, zihinsel olarak kurgulanmış bu çalışmalarda göze çarpan kargaşa sanatçıyla gerçeklik arasındaki etkileşimin bir sonucudur.

Sosyal koşullar nedeniyle hayal kırıklığına uğrayan, bunalan ve kendi içine kapanarak huzur arayan birey bu umutsuzluğunu ekspresyonist anlayış doğrultusunda açığa çıkarma çabası içerisine girmiştir (Antmen, 2009: 38).

Sanatın birçok alanını kapsayan akım, Almanya’da yaşanan toplumsal krizler neticesinde ortaya çıkan bir sanat akımı olmasından ziyade dönemin yaşam biçimini de ifade etmektedir (Turani, 1992: 571). Almanya’da filizlenen ve Almanya dışında Fransa gibi bazı ülkelerde de etkileri görülen akım Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında cereyan eden olayların bireylerin ruhsal dünyalarında bıraktığı tahribatı yansıtmaktadır. Dolayısıyla yaşanan sıkıntılar, karamsarlıklar ve çaresizlikler akımın oluşumuna zemin hazırlar. Örneğin Almanya’da toplumsal karışıklığın yoğun olduğu dönemde sanatçılar eserlerine konu olarak toplumsal düzensizliği ve savaşın yıkıcı izleri gibi etkilendikleri toplumsal gerçeklikleri alırlar. Akım taraftarları için savaş, sosyal ve tarihsel bir gerçekliktir ve hem savaşın getirdiği problemleri hem de dönemin sınıf farklılıklarını daha iyi vurgulayabilmek için eserlerinde; çarpıcı ifadeler, renkler ya da hareketli çizgiler kullanmaya başlarlar.

Yeni yöntem ve kurallarıyla otoriteye, toplumsal yapılanmaya ve modernleşmenin getirdiği yeni kurumlara karşı bir başkaldırı niteliğinde olan Ekspresyonizm, Naturalizm ve Empresyonizm sanat akımlarına karşıt bir anlayış içerisindedir. Akım, ekonomik ve politik çöküntülerin yaşandığı Almanya’da şekillenirken aynı yıllarda Fransa’da Fovizm sanat akımı etkilidir ve bu akım özellikle resim sanatında ön plana çıkmıştır. Fovizm sanat akımı da diğer akımlarda olduğu gibi klasik kuralları ve gerçekliği dikkate almadan coşku ve içgüdülerin boya tüpünden direkt çıkan çiğ, parlak ve canlı renklerle tuvale aktarılmasına dayalıdır.

Sosyal ve politik huzursuzluk, ekonomik sarsıntılar, psikolojik ve sosyolojik çöküntülerle bir hüznün çağı olarak hafızalarda yer eden yirminci yüzyılda etkin olan akım daha çok başkaldırıyı ifade etmektedir. Sanayileşmenin getirdiği gelişmeler ruhsal problemlere neden olurken, ekspresyonistler tüm bu olanlara seyirci kalmadan ezilenlerin, yoksulların ve gençlerin dayanışmasından yana olmuş, eserlerini bu doğrultuda şekillendirmişlerdir (Richard, 1991: 19).

Sürecin en başında, makineleşmenin hayatı egemenliği altına aldığı, sanatın ve düşüncenin tehdit altında olduğu düşüncesinde olan akım taraftarları, toplumun bir felakete karşı sürüklendiği endişesi ile sürekli bir arayış içerisinde olmuşlardır (Aytaç, 1999: 194). Toplumsal yapıya karşı güvensizlik, öfke ve kaygı taşıyan akım, siyasi otoriteye de isyan duyguları içerisindedir. Sanayileşme ve hızlı teknolojik gelişmelerle birlikte oluşan yeni kent yapısının bireylerin duygu ve hayal güçlerini

göz ardı edip bastırıldığı ve bunu aşabilmek için de bireyin içsel gerçekliğine dönmesi gerektiği anlayışı hakimdir. Nitekim akım taraftarları toplumsal gerçekleri olduğu gibi kabul etmeden, kendi istek ve gerçeklerine göre kurgulamakta ve doğruluğuna inandıkları bu kurgusal felaketleri dış dünyaya yansıtmaya çabalamaktadırlar.

Örneğin Norveçli bir ressam olan Edvard Munch'ın bu anlayışla yaptığı *Çılgılık* çalışması akımı açıklar niteliktedir. Bu çalışmada canlı renklerle ifade edilmiş bir gökyüzü ve köprü üzerinde panik içerisinde bir figür resmedilmiştir. Aslında bu figürün kontrolsüz bir şekilde attığı çılgılık ve adeta iç dünyasını haykırmak istercesine korku, panik ve çaresizliği izleyene hissettirilmek istenmektedir. Sanat tarihinde boğuntu ismiyle bilinen bu tabloda karamsarlık ve kasvetli bir atmosfer hissettirilmek amacıyla gök ve yer birleşmiş gibi gösterilmektedir. Zira akımın oluşmasındaki temel neden de toplumsal gerçekliklerin yol açtığı karamsarlıklar ve çaresizliklerdir.

Yenidünya düzeninde baskıcı rejimlerin buyruğu altında ezilmek yerine mücadeleyi tercih eden akım taraftarları insanların çaresiz iç gerçeklerini yazarak, resmederek ve anıtlılaştırarak yeni bir birey tipi oluşturmayı hedefler. Aslında akımın üzerinde durduğu öncelikli konu modernizmin getirdiği toplumsal kurallar ve tekdüze hayat arasında bocalayan bireyin iç gerçekliğini yansıtmaktır. Kaybolan, ezilen, ötekileştirilen birey yerine, özlemini duyduğu özgür birey tipini oluştururken dış gerçekliğin izlenimi yerine iç gerçekliğin dışavurumu dikkate alınır. Aslında burada her bireyin kendi bakışıyla, yeni bir gerçeklik oluşturma çabası karşımıza çıkar.

Bu anlayıştaki sanatçılar doğa ve toplumu eserlerinde nesnel gerçeklikten uzaklaşarak öznel ve içsel olarak aktarmışlardır (Richard, 1991: 8). Akımın amaçlarından biri de Empresyonizmde yer alan gerçekliğin zihinde bıraktığı algı ve izlenim yerine, bireyin iç dünyasının gerçekliğine odaklanmaktır. Kısaca bireyin duygu ve düşüncelerinin, acılarının ve en önemlisi iç gerçekliğinin hiçbir kısıtlama olmadan dış dünyaya dışavurumunu temel almaktadır.

Gerçekliğin hem fiziki hem de metafizik olarak ele alındığı Ekspresyonizmde fiziki gerçekliğe akıl ve duyular ile ulaşılabilirken metafizik gerçeklikte sezgi devreye girer. Yani akım, insan doğasının sadece dış gerçeklikten ibaret olmadığı, bunun yanında iç gerçekliğin de büyük önem taşıdığı gerçeğiyle hareket etmektedir. İç gerçekliğin algılanabilmesi için de bireyin hem kendi duygu ve düşüncelerini

değerlendirmesi hem de çevresindeki insanların olaylar karşısındaki davranışlarını gözlemesi gerekecektir. Bu doğrultuda doğadaki nesne ve olayların olduğu gibi aktarılması yerine, simge olarak kullanılması ön plana alınır. Yani sanatçı duygu ve düşüncelerini bir nesnede görünür kılmakta, sanatçının iç dünyası nesneye yansıtılmaktadır. Aslında akım taraftarları savundukları anlayış çerçevesinde geçmişle örtüşmeyen yeni bir birey tipi oluşturma gayreti içerisindeydi. Onlara göre toplumsal gerçekliklerden dolayı duyguları kısıtlamalara maruz kalan birey iç gerçekliğine yöneldiği takdirde bir değişim gerçekleşecek ve bu değişimle de toplumsal yapıya başkaldırabilecektir.

Ekspresyonizm, bireylerin hayal kırıklığı ve karamsar ruh hallerini yansıtması sebebiyle romantizm akımıyla benzerlik taşımaktadır. Ancak duyguların aktarımına yoğunlaşan akımın taraftarları yerleşik, kalıplaşmış ve eski anlayışlara karşı durabilecekleri yeni bir alan ve özgürce bir yaşam oluşturma inancı içerisindeydi. Bu anlayıştaki sanatçı endüstrileşmenin etkisiyle içine kapanan, yalnızlaşan bireyi merkeze alır ve yaşanan tüm sıkıntıları herhangi bir kurala bağlı kalmadan özgürce yansıtmaya çabası içerisine girer. Eserlerde işlenen konular ise ekonomik ve politik endişeler, sınıf çatışmaları, duygusal travmalar, aile çatışmaları gibi bireysel ve toplumsal gerçeklikler merkezinde toplanmıştır. Dolayısıyla kent yaşamının yıpratıcı hızından, parçalanmış insan ilişkilerine, toplumsal yalnızlıklardan, gerçeklikten soyutlanmaya kadar yeni düzene ait her şey; resme, edebiyat eserlerine ve sahne oyunlarına yansıtılmıştır.

Akımın bir diğer özelliği eğitim, ordu, sağlık, aile gibi yeni düzenin tüm kurumlarına karşı olmasıdır. Yeni anlayışla oluşturulmuş bu unsurların mutluluk getirmediği gerçeğiyle hareket eden sanatçılar bireylerin iç seslerine yönelir. Dolayısıyla sanatı, özgürlüğe açılan bir kapı olarak gören ve kendini dış dünya gerçekliğinden soyutlayan sanatçı, mutluluğu sadece iç gerçeklik olarak ifade etme gayreti içerisindeydi.

Klasik sanat için olumsuz yakıştırmalarda bulunan bu anlayış sanatı, güzellik ve uyum olarak değil bireylerin bu yeni toplumsal düzende maruz kaldıkları acıları ve sefaleti yansıtan bir araç olarak görmüştür (Gombrich, 1997: 367). Bu anlayışa göre gerçek görünen değil, bireyin iç dünyasındadır, öznedir ve doğrudan ya da dolaylı olarak ifadeye ihtiyaç duymaktadır. Çözüm için bir arayış içerisinde olan sanatçılar

bireyin yaşadığı çatışmanın kaynağını sosyolojik gerçeklik ile olan uyumsuzluğunda görmüşlerdir. Bu doğrultuda yaptıkları çalışmalar bireylere özgürlük bilincini aşılama, kendi gerçekleri doğrultusunda toplumu geleceğe taşıma ve en nihayetinde dünyayı değiştirmeyi hedef alır.

Akım, menfaatlerin öncelikli kılındığı modern dönem toplumunda adeta bir kısıpaca sıkışmış olan bireyin, iç gerçekliğinin dışavurumu olarak sembolleşir. Zira yeni bir sanat anlayışı konusundaki arayışlarında bireylerin yaşadıkları boşluğa, iç dünyalarında kopan fırtınalara odaklanmaları ve bu duyguları ifade etme arzuları bunu kanıtlar niteliktedir.

Toplumda birçok taraftarıyla etkinliğini sürdürürken Hitler'in iktidara gelmesi ve akımı dejenere bir sanat olarak nitelemesi akımın sonlanacağını işaretlerindendir. Bu süreçte sanatçıların Almanya'dan uzaklaştırılmasıyla dışavurumculuk etkinliğini yitirmiş ve yerini klasik sanat anlayışına bırakmıştır.

### **5.1.3. Kübizm Sanat Akımı**

Modern dönemde sanatçıların üzerinde çok fazla düşündüğü ve biran önce hayata geçirmek istedikleri öncelikli konu, sanatta geçmişin kalıplarını kırmaktır. Zira onlara göre ancak bu gerçekleştiği takdirde yeni bir estetik, yeni bir biçim ve yeni bir malzeme üretebileceklerdir. Bu anlayışla Fransa'da gerçekliğin temsili yerini, bireyin isteklerinin karşılanacağına inanılan ve alışılmadık ifade ve estetik karakteristiği olan kübizme bırakır.

Fransa'da ortaya çıkan Kübizm, adını Fransızca geometrik bir şekilden almaktadır. Birinci Dünya Savaşından birkaç yıl önce hayata geçen ve öncülüğünü Pablo Picasso'nun yaptığı akım başlangıçta resim sanatıyla popülerlik kazanır. Sonrasında edebiyat alanında da yazar ve şairleri etkilemesi yanı sıra heykel ve mimari gibi sanat dallarında da yansımaları görülür. Nitekim Kübizm de tıpkı diğer modern dönem akımlarında olduğu gibi dış gerçekliğin temsili anlayışı ve mantık perspektifini yok saymış, sanatçının hayal gücüne dayalı bir ifade biçimine yönelmiştir.

Sanatçı, modern öncesi dönemde gerçeklik karşısında bir duyu varlığı iken Kübizmle birlikte bu gerçekliği yorumlayan, bir düşün varlığına dönüşmüş, görünür olmayı görünür kılıp ona bir anlam yüklemiştir. Duyusalın yerine geçen düşünsel yaklaşım,

yeni değerler düzeninde, soyut düşünsel bir anlayışa bürünmüştür (Tunalı, 1992: 123).

Akımın çıkış noktalarından biri de gerçekliğin birebir yansıması olan Natüralizm ve bireyin izlenimine dayalı Empresyonizme bir tepkidir. Bu tepkiyle birlikte duyuların ve izlenimlerin aldatıcı olabileceği görüşü ağır basar ve sanat hareketlerinde her türlü yeniliğe kapı aralanır. Kuramsal ve estetik hiçbir dayanağı olmayan bu akımın öncelikli amacı, bireylerdeki duygu ve hayal gücünü ortaya çıkarmaktır. Bu anlayışla, geçmişin sadece doğanın gerçekliğini gördüğü gibi yansıtma ya da bu görünümün algısına odaklanan anlayış yok sayılmış ve bunun yerine sanatın özgürlüğü adına yeni bir bakış açısı oluşmaya başlamıştır.

Sanatta temel olan, gerçeği görme ve gerçeğe yaklaşma tarzını reddeden Kübizm, kapitalist sistemin burjuva bireyciliği ve faydacılık dönemine kendi anlayışı doğrultusunda nokta koymuştur (Berger, 2007:21). Çalışmalarının odağını yeni insan ve yeni toplumun ihtiyaçlarının oluşturduğu Kübizmde, bu niteliklere uygun bir anlatım dili arayışı vardır. Bu arayış doğrultusunda bir araya gelen sanatçılar önce estetik değerleri yok saymış ve böylece sanatta marjinalliğe ilk adımı atmışlardır. Aslında bu yaklaşımlarıyla gerçekliğin temsili olmadan da sanat eserinin oluşabileceğini ispatlamaya çalışan sanatçılar, bu çizgide yaptıkları köklü değişimler ve yıkıcı eğilimleriyle diğer akımlara da öncü olmuşlardır.

Nesne ve olayların anlamlandırılmasında sanat için sentezi amaçlayan kübistler aklın duygu, düşünce ve imgeleri sınırlandırıcı özelliğinden dolayı sanatın akla ve mantığa dayanmaması gerektiği anlayışında olmuşlardır (Göker, 1982: 93). Sanatçıların öncelikli amaçlarından biri de akıl, mantık ve görünen gerçeklikle şekillenen geleneksel sanatın güzel-çirkin ayrımını ortadan kaldırmak ve bireylerin yenedünyayla beraber karşı karşıya kaldıkları kırık dökük ruh hallerini kapsayan gerçekliklerini soyutlayarak yansıtma. Böylece sanat artık duyularla algılanan dış gerçekliği ve bu gerçeklik karşısındaki izlenimi anlatmaktan uzaklaşacak, nesnenin özünü, değişmeyen yapısını, kendi ifade dilleriyle yansıtma çabası içerisine girecektir.

Yirminci yüzyılın en radikal akımlarından biri olan Kübizm, temsili gerçeklikten uzaklaşarak yeni bir çizgi ve biçim diliyle resimsel gerçekliğe adım atmış ve böylece görsel bir devrim yaşanmıştır (Antmen, 2009: 45-46).

Kübist sanatçıların toplumsal yaşamdaki düzensizlik ve psikolojik gerginlikleri geometrik şekillerle anlatmaya çabalamalarındaki amaç, gerçekliğin ancak bu şekilde kavranabileceğine dair inançlarıdır. Doğadaki tüm nesne ve olayların geometrik formlarla yansıtılabileceği düşüncesinden hareketle birçok çalışmaya imza atan sanatçılar nesneleri kare, üçgen gibi geometrik parçalara ayırmış ve tekrar bütünleştirerek düşünsel soyut bir gerçeklik kazandırmışlardır.

Picasso'nun bu anlayışa dayanarak yaptığı *Ağlayan Kadın* çalışması kübizm akımını yansıtır tarzda ve içsel gerçeklerin farklı bir anlayışla dışa taşımına bir örnektir. Sanatsal bir kural bulunmayan çalışmada katı ve net geometrik parçaların birleşiminden oluşan acı içinde bir kadın resmedilmektedir. Picasso'nun bu çalışmasıyla aslında adeta katılırcasına ağlayan bir kadının hıçkırıklarının ancak bu şekilde anlaşılır olacağı inancıyla keskin çizgilere başvurduğu düşünülmektedir.

Nesnenin kendi içinde parça, bütün, düzen ve düzensizlik bütünlüğünde parçalanıp yeniden biçimlendirme tekniği başlangıçta sadece resim sanatıyla hayata geçer. Başarılı bulunan bu yaklaşım sonrasında edebiyata yansyarak edebi eserlerde kullanılmaya başlanır. Örneğin şiirde geleneksel sözcük dizimi geçmişteki önemini yitirmiş ve bunun yerine gerçekliğin bozulup yeniden çözümlenmesi ve yorumlanması tekniği ön plana alınmıştır. Artık şair şiirde ezberleri bozarak görünen gerçeklikten edindiği izlenimleri tek bir algıda toplamaya ve parçadan bütün oluşturarak yorumlama yöntemine geçiş yapacaktır. Nasıl ki ressam nesneleri parçalayıp alışılmadık biçimlere sokuyor ve sonuçta bir bütün oluşturuyorsa şair de duygu, düşünce ve imgeleri şaşırtıcı, karmaşık ve düzensiz bir şekle getirip aynı etkiyi vermeye çabalar. Nitekim onlar için artık geleneksel şiirin cümle dizimi ve dilbilgisi gibi ölçütleri geçmişte kalmış, sözdizimi ve güzellik anlayışı da bozulmuştur.

Kübizmde parçadan bütüne giden bir anlayışla başlayan hareket, çevresel atıkların da sanata dahil edilmesiyle çeşitliliğini artırır. Bu çeşitliliğin ortaya çıkmasındaki temel sebep şüphesiz yeni toplumsal gerçekliğin yol açtığı olumsuz koşullardır. Şöyle ki sanayi devrimiyle birlikte hiç durmadan ilerleyen teknoloji, iletişim, ulaşım ve bilimsel çalışmalar yeni gelişmeleri de beraberinde getirir. Bu sınırsız imkanlar birçok aracın gelişimine imkan verirken, evrendeki mevcut kaynakların tükenebileceği ve böylece yaşamın tehlike altında olabileceği gerçeği kübist

sanatçıları bir araya itir. Bu arayış sonucunda sanatçıların çevresel atıkları sanatta bir malzeme olarak kullanmalarıyla yeni bir biçim dili oluşur. Böylece sanatçılar farklı malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşturdukları kompozisyonlarına farklı bir gerçeklik kazandırmışlardır. Artık kübizmde nesne ve olayların geometrik şekillerle betimlenmesinin yanında, atık nesneler de sanat eserinin ana malzemesini oluşturacaktır.

Kübizm sanat akımının temel yaklaşımı, temsili gerçeklikten, geleneğin otoritesinden kopmak ve yeniye duyulan özlem doğrultusunda sanatta yeni bir biçim dili oluşturmaktır. Bu yaklaşımıyla birçok taraftar edinen akım, savunduğu anlayış çerçevesinde sıra dışı çalışmalar gerçekleştirmiş ve marjinal tutumunu sanatın birçok alanında göstermiştir.

#### **5.1.4. Fütürizm Sanat Akımı**

Türkçede gelecekçilik olarak karşılık bulan Fütürizmin sanattaki temel yaklaşımı, klasik sanat anlayışından bağımsız olarak, teknolojinin getirdiği hız, makineleşme ve enerjinin sanat eserlerine yansıtılmasına dayanır. Akıma göre bu unsurların insan yaşamıyla bütünleşmesi ancak sanat eseri ile gerçekleşecektir. Bu bütünleşme sağlandığı takdirde sanat eseri işlevsel olacak ve böylece insanların daha mutlu olacakları bir toplumsal gerçeklik kurulmuş olacaktır.

Fransa'da Kübizm etkinliğini sürdürürken aynı yıllarda İtalya'da sanat ve toplumsal gerçeklik arasındaki boşluğu kapatmak için bilim ve teknolojik gelişmelerin insanların yaşamlarına yansıtılması çabası olan Fütürizm (Gelecekçilik) akımı ortaya çıkmıştır. Bir kültür ve sanat akımına karşılık gelen kavram, zamanla toplumda sanatsal faaliyetlerde üst düzey olarak görülen her şey için kullanılmaya başlanmıştır (Lynton, 1982: 89).

On dokuzuncu ve yirminci yüzyılda bilimsel bilgi ışığında ilerleyen sanat alanında üç farklı bakış açısı oluşur. İlki, teknolojik gelişmelerin insanlara büyük olanaklar sunduğunu ve bu olanakların sanatta da kullanılması gerektiğini düşünen gruptur. İkinci grup, klasik anlayışa karşın teknolojinin gücünü kuşkuyla karşılar ve insanların bu gelişmelerle hem kendilerine hem de dünyaya yabancılaştıklarını savunur. Üçüncü grup ise klasiği ve yeniye bağdaştırarak geçmişin reddedilemeyeceği ve yenilikten de kaçılmayacağı gerçeğiyle, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü kurulması görüşünde olmuştur (Ulusoy, 2005: 157). Birinci grupta

yer alan ve ancak çağın gerçekliğini yakalayabildikleri takdirde geleceğe ulaşabileceklerini düşünen grup fütüristlerdir. Bu anlayışa sahip akım temsilcileri kendilerini uzgörülü olarak görmüş ve geçmişe ait her şeye meydan okuyuşlarını manifestolarıyla dile getirmişlerdir.

Geleceğin tasarlanması sanatın temel alanı olması gerektiği düşüncesinde olan Fütürizm, güncel toplumsal yapı gerçekliğinin tüm yönleriyle yıkılmasını amaçlamaktadır (Şaylan, 2002: 101). Sadece mevcut teknolojik gelişmelere değil, gelecekteki dünyaya da yoğunlaşan fütüristler yerleşik sanata meydan okumuş ve sanayi devrimiyle birlikte yaşanan gelişmeleri büyük bir hayranlıkla takip etmişlerdir. Yeni bir gerçeklik ve yaşam biçimini savunan akım sanatçıları bu yaklaşımlarıyla, entelektüel bir duruş sergiledikleri inancında olmuşlardır. Onlara göre tarihsel çizgide gerçekleşen birçok gelişme, toplumsal yaşamda karamsarlık ve mutsuzluk getirmiştir. Bu durumu önlemenin tek yolu ise bilgi ve teknolojinin sanata entegre edilmesiyle mümkün olmasıdır.

Fütürist sanat akımı yirminci yüzyıl İtalya'sının olumsuz sosyolojik yapısının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu olumsuz koşullar altında dünyadaki gelişmelerin gerisinde kaldığı düşünülen İtalya'nın sanatsal faaliyetlerini güçlendirmek, canlandırmak ve böylece gelişmenin kapılarını aralamak toplumun öncelikli hedefidir. Bu dönemde aynı zamanda bir tarım ülkesi olan İtalya endüstri toplumuna geçiş sürecinde büyük bir sıkıntı yaşamakta, dünyadaki gelişmiş ülkelerin sanatsal gelişmelerinin çok gerisinde yer almaktadır. Bu doğrultuda ancak siyasi, askeri, ekonomik ve kültürel gelişmelerin öncülüğünde yeni ve güçlü bir İtalya'nın kurulmasıyla bu durumdan çıkılabileceğine yönelik toplumda güçlü bir inanç oluşmaya başlar. Bu inanç paralelinde özellikle sanatçılar, yaşananların seyircisi konumundan çıkıp, tasarımcısı olmaları böylece sanatta yeni bir yaklaşım oluşturma gerektiği anlayışıyla çalışmalarına yön vermeye başlar. İlk yaptıkları şey, ülkelerini yeniden yüceltip güçlendirme yolunda engel olarak gördükleri geleneksel sanatı yok saymak ve modern dönemin iletişim ve ulaşım olanaklarının sağladığı dinamizmi sanatta temel kriter olarak belirlemektir.

Tüm bu hedeflerine kitle iletişim araçlarının imkanlarından faydalanarak ulaşmayı planlayan fütüristler, ilke ve hedeflerinin yer aldığı bildirgeleriyle hızlı bir şekilde taraftar toplamaya başlarlar. Yayınladıkları manifestolarında devrimci bir tavırla

geçmişe nefret, mevcut döneme başkaldırılarını göstermiş, mutlu bir topluma ise ancak yeni bir dünyanın inşasıyla ulaşılabilceğini savunmuşlardır. Bu yaklaşımlarında olumlu bir gelecek senaryosu tasarladıklarını savunan sanatçılar aynı zamanda, tüm insanların inşa edilecek olan gelecekte sorumlu olduklarını ve bu ideallere de ancak yaşamlarının merkezinde gördükleri bilgi ve teknoloji ile ulaşılacağını duyurmuşlardır. İşte tasarladıkları ve gerçekleşeceğine inandıkları böyle bir gelecekte yeni bir insana, yeni bir sanata ve mimarı sanatçı olacak yeni bir gerçekliğe ihtiyaç duyulacaktır.

Akımın temsilcilerinden olan İtalyan şair ve yazar Filippo Tommaso Marinetti'nin, bir teknoloji ürünü ile çağın güzelliğinin yakalanabilmesi için geçmişle bağların koparılması gerektiğini ifade etmesi, Antik Grek ve Roma sanatına hayran olan uzmanlara karşı bir protesto niteliğindedir. Modern yaşamın beraberinde getirdiği enerji ve hareketi yücelten bu anlayış, hızın estetikliğiyle övünmektedir (Turani, 1992: 600). Klasik sanat fütüristler için gelişmenin önünde büyük bir engel olarak görülmektedir. Zira onlar için de gerçekliğin temsilinin bir anlamı kalmamıştır ve bu doğrultuda mevcut anlayış yeniden inşa edilmeli ve aynı zamanda gelecek planları yapılmalıdır.

Akımın öncü temsilcisi Marinetti ve diğer taraftarlar, durağan gördükleri sanatı canlandırmak amacıyla gösterilerini sergileyebilecekleri geceler düzenlemiş, tiyatro salonlarında çalışmalarını paylaşmış ve bildirilerini okumuşlardır (Lynton, 1982: 94). Savaş yıllarının İtalya'sında sosyolojik yapıda yaşanan belirsizlik ve bireylerin karamsar ruh halleri nedeniyle bir arayış içerisinde olan fütüristler çeşitli alanlarda yaptıkları gösterilerle bu olumsuzluğu bastırmaya çalışmışlardır. Bahsi geçen bu faaliyetler ve Marinetti'nin bir tiyatro kurusu gibi örnekler, ilerde ortaya çıkacak performans sanat için de bir temel teşkil etmektedir.

Sadece bir hareket ya da düşünce dışında daha fazlasını yapan akım, sanatla hayat arasındaki bağı güçlendirerek, sanatı hem bir felsefe hem de bir bilim konusu yapmayı hedeflemiştir (Güvemli, 2007: 134). Akım temsilcileri işlevsel ve rasyonel özelliğe sahip makineler ile insanın karşıtlığını bozarak yeni bir gerçeklik oluşturmak ve böylece her ikisi arasında uyumlu bir beraberlik sağlamayı hedeflemişlerdir. Bunun yanında teknolojiyi estetize etmeyi planlayarak, uyuşuk bir konumda gördükleri sanatı modern hayatın hareketliliğiyle donatmak istemişlerdir. Hatta biraz

daha ileri giderek; geçmiş değerleri ve sanat anlayışlarını hatırlattığı için toplumsal yapı unsurlarından kütüphane ve müzelerin de yıkılması gerektiğini savunmuşlardır. Aslında sanattaki estetiği, ahengi ve kuralları yok saymaları yanı sıra, mevcut zamana ve geleceğe hükmetme ideali taşımaları da ne derece marjinal olduklarını ortaya koymaktadır. Nitekim akım, dönemin getirdiği teknolojik yeniliklerin bireylerin üzerinde bıraktığı etkinin anlaşılması açısından önemli bilgiler vermektedir.

Yeni bir gerçeklik inşası için yeni bir sanat sloganıyla hareket eden fütüristler, geleneksel yapıtları yok saymış ve klasik sanatın estetik anlayışının karşısında durmuşlardır. Zira ancak bu çizgide gittikleri takdirde özgür olabileceklerine inanan bu insanlar dönemin yeni gelişmelerinden hareketi ve değişkenliği yansıtan makine, uçak, gibi çağın simgelerini neredeyse tüm sanat dallarında kullanırlar. Mekanik dinamizm konusunda sanatçılara çok fazla sorumluluk yüklendiğini düşünen fütüristlere göre sanatçı, modern dönemdeki her türlü gelişmeyi sürekli takip etmelidir. Böylece mutlu bir toplum ideali için teknolojinin gücünü ve güzelliğini resminde, heykelinde ya da şiirinde sembolize edebilecek ve ne derece önemli olduğunu diğer insanlara yansıtabilecektir.

Sanatçıların halkla bütünleştiği gösteriler düzenleyen fütüristler, sanatçının halkla bir araya gelebileceği yer olarak tiyatro sahnesini görmüşlerdir. Savaş ve benzeri konularda ilginç ve saçma davranışların yer aldığı gösterilerin amacı, halkı kışkırtmak ve hareketlendirmektir (Antmen, 2009: 69). “Sanat halk içindir” anlayışını perçinlemek için zaman zaman tuval ya da diğer ifade araçlarından uzaklaşmış olan taraftarlar, bireylerle iç içe oldukları ve aynı düşünceleri paylaşabilecekleri gösterilere yoğunlaşmışlardır.

Onlara göre edebiyatın klasik dönem durağanlığı ve uyuşukluğundan kurtulabilmesi için kendi kurallarından uzaklaşmalı ve sadece saldırganlık ve isyanı yücelten hareketli konularla kendine yeni bir gerçeklik oluşturmalıdır. Örneğin şiirlerde klasik dörtlük ve paragraf gibi kurallar terkedilmeli bunun yerini sayfa etrafında uçuşuyor izlenimi veren kelimeler yer almalıdır. Artık kafiye ve ölçü gibi kriterlerden de uzak durması gereken sanatçılar, kelimelere modern dönemin ruhuna uygun özgürlük kazandırmalıdır. Kısaca şiir artık ölçü, uyak ve dilbilgisi gibi klasik kurallardan uzaklaşarak, alışılmışın dışında şekil ve içeriği ile mekanik bir dile bürünmelidir.

Sadece edebiyatta değil aynı şekilde görsel sanatlarda da geleneksel kurallar ve estetik anlayış terkedilmeli, yerine modern yaşamın karakterine uygun bir estetik anlayış getirilmelidir. Zira ispatlamaya çalıştıkları yegâne şey sanatta estetik ölçütün görünen gerçekliğin temsilinde değil sanatçının yorum ve çabalarıyla teknolojik estetikte aranması gerektiğidir. Fütürist anlayışla şiirler yazan Nazım Hikmet Ran'ın “Makinalaşmak” şiiri buna güzel bir örnektir.

Modernizmin ayırıcı özelliklerinden olan dinamizmin sanata da aktarılmasını savunan ve birçok sanat dalında etkisi görülen fütürizmde, sanatçının iç gerçekliği teknoloji gerçekliği ile birleştirilmiştir. Etkin olduğu süre boyunca coşkuyu, heyecanı, sürekliliği ve canlılığı savunurken, geleneksel estetik değerleri reddetmiş, teknoloji ve hız kavramlarını sosyal gerçekliğin ve sanatın bir parçası haline getirmeye çabalamıştır. Akım taraftarları aynı zamanda dünyayı iyileştirecek gücün savaş olduğuna inanmış, başkaldırıyı ve enerjiyi yücelterek savaşa övgülerini de dile getirmişlerdir. Heykel, resim, mimari, müzik ve edebiyat gibi birçok alanda inandıkları değerleri yansıtan akım, temsilcilerinin ölümü ve savaş sempatanlığı nedeniyle taraftar kaybetmesine neden olmuş ve kısa süre içerisinde etkinliğini yitirmiştir.

#### **5.1.5. Dadaizm Sanat Akımı**

Birinci Dünya Savaşı yıllarında özellikle savaşa tepki niteliğinde ortaya çıkan Dadaizm akımının daha iyi anlaşılabilmesi için savaşın ve sosyolojik yapının tarihsel arka planına bakılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

Tüm dünyada dengeleri alt üst eden savaşın ortaya çıkmasında kuşkusuz birçok bileşen bulunmaktadır. Şöyle ki ortaçağın baskın skolastik düşüncesinin sonlanmasıyla birlikte Rönesans, Reform ve Aydınlanma hareketi öncülüğünde bilimin merkeze alındığı yeni bir yaşam tarzının filizlenmesi, ileride yaşanacak köklü değişimlerin başlangıcı niteliğindedir. Nitekim feodalitenin çöküşü, coğrafi keşifler, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi gibi gelişmeler, toplumsal yapı gerçekliğinin köklü değişimiyle sonuçlanmıştır. Devrimle birlikte sanayileri gelişen ülkelerin; hammadde ihtiyaçları ve bunu karşılamak için giriştikleri sömürgecilik faaliyetleri, ülkelerin kendi aralarında güç ve iktidar savaşına girmelerine zemin hazırlamıştır.

Sömürgecilik dönemi ve sonrasında Batı toplumları kendi dışındaki toplumların sahip olduğu tüm kaynakları, toplumsal ve ekonomik açıdan kalkınma amacıyla

kullanmışlardır. Bu yaklaşımlarını da medeniyet kavramına dayanarak meşrulaştırmaya çabalamışlardır (Aksoy, 2019: 49). Bu durum, sömürge altındaki ülkelerin sadece zengin hammadde kaynaklarının yağmalanmasıyla kalmamış, üretim ve tüketimden, yaşam alışkanlıklarına kadar birçok konuda değişim yaşamalarına neden olmuştur. Avrupa tarafından sömürülen bu ülkeler kendi istekleri dışında kapitalizm sürecine dahil edilmiş, ekonomik ve toplumsal zayıflıkları nedeniyle herhangi bir hak arayışına girememişlerdir. Emperyalist bir tutum içinde olan Avrupa ülkelerinin sömürge yarışı ve Fransız İhtilalinden sonra evrensel bir değer olarak yükselen milliyetçilik düşüncesi, tarihin en büyük savaşı olan ve 1914 yılında başlayıp 1918 yılında biten Birinci Dünya Savaşı ile sonuçlanmıştır.

Tüm dünyayı etkisi altına alan ve küresel bir özellik taşıyan savaşta, dönemin teknolojik gelişimine bağlı olarak kimyasal gaz ve ileri düzey teknolojik silahların kullanılması yıkımın etkisini artırırken savaşın yönünü de belirler. Savaş imparatorlukların çöküşüne, yeni devletlerin oluşumuna kapı aralarken dünya haritasının değişmesine de neden olur. Dünyada dengeleri değiştiren ve geniş çaplı yankı uyandıran savaşın sosyal, ekonomik ve siyasi sonuçları çok ağır olmuştur. Zira milyonlarca kişinin ölümüne sebep olan savaş, aileleri dağıtmış, göçleri artırmış, psikolojik ve sosyolojik travmalara neden olmuş ve sonuçları oldukça sarsıcı olan bu üzücü olaylar bireyleri farklı arayışlara sürüklemiştir. Henüz yeni olgunlaşmaya başlayan modern çağın savaşla karşı karşıya kalması sosyolojik ve psikolojik birçok problemi de beraberinde getirmiştir. Savaşta can ve mal kaybı gibi olaylar insanların saldırgan tutumlarına, ahlaki açıdan yozlaşmalarına neden olmuş, kültürün önemli bir değeri olan sanatı da derinden etkilemiştir.

Dada akımının temsilcileri bu dönemde toplumları savaşa sürükleyen temel sebebin bilimsel ve teknolojik gelişmeler olduğu düşüncesiyle bu durumu protesto etmek amacıyla bir araya gelirler. Kesin olmayan yaygın bir görüşe göre akım öncülerinden olan Tristan Tzara'nın sözlüğü rastgele açıp, Fransızca tahta oyuncak at anlamına gelen kavramı bulmasıyla adını alan Dadaizm, yıkıcı ve nihilist bir akım olarak Almanya, Fransa ve Amerika gibi ülkelerde eş zamanlı olarak ortaya çıkar.

Modern dönemdeki sanat akımlarının belirledikleri isimler ve sanat içerikleri genel olarak bir uyum içerisindedir ancak dadanın marjinal sanat anlayışı ve ismi hiçbir

şekilde bağdaşmamakta sanatı rahatsız etmek ve hiçe saymak gibi bir amaç taşıdığını açıkça ortaya koymaktadır.

Savaşta birçok insan ölüirken estetikle uğraşmanın ve bilinçli eserler üretmenin hiçbir anlamı olmadığını düşünen dadaistler bilinçli işlerin felaket getirdiğini, aklın sadece savaş çıkarmaya yaradığını, bu yüzden sanatta da akılcılığın ve anlamın olmaması gerektiğine inanmışlardır (Lunaçarşki, 2011: 61).

Görüldüğü gibi akım, estetik kıstası ya da bir felsefesi olmadan uydurma bir isimle yola çıkmıştır. Dadaizm, Birinci Dünya Savaşına, milliyetçiliğe ve burjuva ideolojisine tepkili olan ve sosyo-kültürel yapıyla bağdaşmayan marjinal gençlerin ortak kararı üzerine oluşan sanatta bir başkaldırı hareketidir. Yaşadıkları dünyaya, toplumsal düzene, sefalet, çaresizliğe ve klasik sanat anlayışına tepkili olan akım, tüm bu ruhsal durumların etkisiyle sanata meydan okuyarak adeta yerle bir etmeyi amaçlarlar. Aslında bunu yapmalarındaki temel amaç, tüm dünyayı saran bir savaşın sebep olduğu yıkımda sanat yapmak onlara göre anlamsız ve sahtekarca bir şeydir. Bunun yerine, savaşın sebep olduğu toplumsal parçalanmayı estetik ve norm kaygısından uzak, kendi eserlerine konu edinmek ve aşağılayıcı ifadelerle protesto etmek Dadaistler için artık kaçınılmaz bir durumdur. Böyle bir ortamda sanat yapmanın anlamsızlığına değinmeleri ve sanatsızlığı tercih etmelerinin yanında yaptıkları çalışmaları sanat olarak nitelemeleri de bir çelişki oluşturmaktadır. Savaş nedeniyle dünyanın aldığı son şekli kınadıklarını manifestolarla ifade eden akım taraftarları öfkelerini çalışmalarıyla yansıtmaya çalışırlar. Hem yaşananlara hem de mevcut sanat anlayışına tepkilerini dışa vurmak amacıyla anlamdan, kuraldan yoksun, gerçekliğinden saptırılmış nesneleri ilginç ve gülünç duruma getirerek sanat eseri olarak sergilerler.

Savaşa karşıtlıklarıyla ortaya çıkan akım, sanatın toplumsal gerçekliği yansıtmada konusunda şeffaf olmadığı düşüncesiyle sanata adeta bir savaş içindedir. Bu doğrultuda takındıkları öfke ve yıkıcı tavırlarıyla; var olan anlayışı ortadan kaldırmayı ve onun yerine estetik değerlerden yoksun, kuralsız ve anlamsız bir sanatı ikame etmeye çalışırlar. Aslında temel hedefleri toplumsal gerçekleri yok etmek ve geleneksel sanatı ortadan kaldırmaktır. Zira onların gerçeklik algısı yıkım üzerine kuruludur ve toplumsal kurallar yıkıldığı takdirde toplumsal yaşamdaki her şey sanata dönüşecek ve böylece aklın öncülüğündeki sanattan eser kalmayacaktır.

Marjinalliği, normsuzluğu ve isyanı bir anlayış haline getiren Dadaistler, savaş sırasında yaşanan katliamlara karşı durdukları gibi burjuva sınıfının dikkat çeken yaşam anlayışına karşı da bir öfke içerisindedirler. Aslında tüm öfkeleri toplumsal gerçekliklere dayalıdır ve dolayısıyla bu gerçekliği soyutlama yoluyla yansıtmaya değil yıkma eğilimi içerisinde olmuşlardır. Zira ancak bu yıkımı gerçekleştirdikleri takdirde sanat yapmış olacaklarına dair bir anlayışa sahiptirler. Bu öfkelerini her fırsatta gösteren akım, bir protesto hareketi içerisinde sanatla bağdaşmayan aykırı nesneleri sanat eseri olarak kullanırlar. Sanatın tüm dallarında çalışılmış orijinal eserler üzerinde ya değişiklikler yaparak ya da çeşitli hazır ürünler kullanarak sanata olan öfkelerini her fırsatta göstermeye çalışırlar. Bunun yanında bazı sanat çalışmalarında da eserin gerçek formunu bozarak ilginç bir biçime dönüştürmüş ve kendilerince sanatta bir farkındalık oluşturduklarına inanmışlardır.

Sosyal yaşamı ve getirdiği kuralları yıkarak belirli bir düzenin olmadığı yeni bir gerçekliği oluşturmak isteyen akım, sanatta da yeni değerler olması gerektiğini savunmuştur (Gombrich, 1997: 601).

Estetik değer ya da kural tanımadıkları gibi bu kurallara karşı olan dadaistlerin bir amacı da toplumsal gerçekliğe açtıkları savaşta sanatla bağdaşmayan çalışmalarını bir silah olarak kullanmaktır. Yeniliği savunan, hiçbir şeyin gerçekliğine inanmayan taraftarlar her şeye şüpheyile yaklaşmış, özellikle sanattaki sınırları kaldırmak için yoğun çaba sarf etmişlerdir. Sanatçıların çabalarını ve aynı zamanda akılcılığı küçümsemiş, yaşamın anlamsız olduğu gibi sanatın da anlamsız olduğunu iddia ederek tüm sanat anlayışlarını yok saymışlardır.

Akım temsilcilerinin savaşın yıkıcı etkileriyle başlayan politik isyanları bununla kalmamış, toplumsal gerçekliklere ve insana özgü birçok şeye karşı devam etmiştir. Kuralsızlığı ve aykırılığı baz alarak sanatı yıkmaya çalışırken, modern dünyanın getirdiği birçok oluşumla da dalga geçmişlerdir. Aslında doğru ya da yanlış olduğuna bakılmaksızın tüm toplumsal gerçekleri reddetmek ve mantık dışı faaliyetlerde bulunmak dada sanat anlayışının dünya görüşünü yansıtmaktadır.

Klasik sanatın biçimsel güzellik ve gerçeğin birebir temsili anlayışına karşı çıkmalarındaki sebeplerden biri de sanatta sadece özgürlüğün hakim olması gerektiğidir. Onlara göre bu özgürlük hayata geçtiğinde ve klasik estetik değerler yerine gündelik nesnelerin tuhaf ve ilginç yanları sanat eseri olarak yansıtıldığında,

dikkatleri üzerlerine çekmiş olacak ve insanları şaşırtabileceklerdir. Bu tarz aykırı faaliyetlerine yoğun bir şekilde ağırlık veren Dadaistler bir taraftan da sergi, konferans ve gösterilerle taraftar kazanmaya çalışırlar. Nitekim tek amaçları beğenilmekten ziyade dikkat çekmek olduğu için bu doğrultuda modern düzen gerçekliklerine tepkilerini; edebiyat, resim ve tiyatro gibi sanat alanlarıyla göstermek istemişlerdir.

Öte yandan toplumsal yapının düzensizliği ve parçalanışını teknolojik gelişmelere bağlayan Dadaistler, ürettikleri sıra dışı çalışmalarıyla savaşın yol açtığı parçalanmışlığı kapatmaya çalıştıklarına inanırlar. Aslında toplumsal gerçekliği reddetmelerinin altında yatan sebep, yaşanan duygusal çöküntülerin ancak sıra dışı yaklaşımlarla onarılabileceğine olan inançlarıdır.

İnsanlara bu aykırılıklarıyla güven, saadet ve sonsuz özgürlük vadeden dada, aynı zamanda yıkıcı tavrıyla anarşist bir ruh taşımaktadır. Onlara göre sonsuz özgürlük ve mutluluğa da ancak yirminci yüzyılın sosyolojik yapısı ve sanatsal ortamının yıkılması ve tüm gerçekliğin bozulmasıyla ulaşılabilecektir. Bu arada akım temsilcilerinden biri olan Marcell Duchamp'ın bir pisuarı sanat eseri olarak sunması, modern dönemde sanatın geldiği noktayı özetlemesi açısından dikkat çekicidir. Bu çalışma, sanatın sanıldığı gibi kurallı, estetik ve kutsal bir uğraş olmadığını, istenirse sınırlarının da kaldırılabilceğini hazır nesneler kullanarak ispatlamaya çalışmalarına bir örnektir. Bu noktada Eco'nun sanattaki estetiğin modern dönemde geçirdiği dönüşüme dair tespiti dikkate değerdir. Zira Eco'ya (2009: 365) göre yirminci yüzyıla kadar sanatta güzel olana ulaşmak temel kriterlerden biri iken avangard ile birlikte adeta çirkinliğin yüceltilmesi anlayışı hakim olmaya başlamıştır.

Tüm bunlara ek olarak kimi zaman klasik sanat eserleri üzerinde de müdahalelerde bulunan Dadaistler nesnel gerçekliğin temsili olan bazı sanat eserleri üzerinde tuhaf ve aykırı değişiklikler yaparak kendilerince sanatın özgünlüğünü savunmuşlardır. Örneğin Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa tablosuna bıyık ve sakal ekleme gibi aykırılıkları Dadaizmin ne derece yıkıcı olduğunun bariz işaretleridir.

Aslında sanata karşı oldukları için klasik sanat anlayışını reddetmeleri ve kendi yaptıkları, sanatla örtüşmeyen çalışmaların sanat olduğunu savunmaları ne derece tutarsız olduklarını göstermektedir. Kübizmin kısmen devamı niteliğinde olan akım, akılcılığa, sanat ve estetiğe toplumsal gerçekliklere karşıtlıklarını sanatsal

normlardan uzak, adeta bir isyan hareketi içerisinde çalışmalar yaparak göstermiştir. Bunu yaparak sanata ve klasik sanat anlayışına alaycı tutumlarını göstermiş ve alışlagelmiş tüm estetik değerlerin istenirse altüst edilebileceğini ispatlamak istemişlerdir.

Anlamsız ve devrik cümleleriyle oluşturdukları manifestoları dadaların en önemli ifade yöntemleridir. Anlaşılmasından ziyade üzerinde düşünülmesi beklentisi taşıyan manifestoları; çarpıcı eylemleri, güçleri ve tanınırlıklarını artırmakta bir araç olmuştur (Tzara, 2018: 32).

Sanatta marjinalliği, tuhaflığı ve şaşırtmayı temel alan akım, bunu birçok sanat dalında gösterir. Örneğin şiirde geleneksel form ve kuralları ortadan kaldırarak daha önce hiç görülmemiş bir şekilde düzenden yoksun biçimler oluşturmaya çalışırlar. Bunun yanında metinde kelimeleri sözcük anlamı dışında kullanarak saçma sözler ve anlamsız ifadelerle aykırılıklarını vurgulamış ve alaycı söylemlere de yönelmişlerdir.

Birçok ülkede düzenledikleri sergi ve toplantılarıyla, yayınladıkları manifestolarıyla taraftar toplayan akım, toplumda ayrıcalıklı görülen sanatı, bu ayrıcalıktan kopararak sokağa taşımış ve böylece sanat camiasının ilgisini çekmeyi başarmıştır. Ancak toplumsal düzene ve sanata dair dayandığı temellerin gerçeklikten yoksun ve mantık dışı olması nedeniyle Birinci Dünya Savaş'ının bitiminden birkaç yıl sonra çöküşü kaçınılmaz olmuştur.

#### **5.1.6. Sürrealizm Sanat Akımı**

Yirminci yüzyılın başlangıç yıllarında sanatın birçok dalında ağırlığını gösteren sürrealizmin sözcük anlamı Türkçemize gerçeküstücülük olarak çevrilmiştir. Çıkış noktası politik nedenlere dayanan akım, Sigmund Freud'un psikanalitik kuramına dayanmaktadır. Akım, Freud'un bilinçaltına dair düşüncelerini rehber edinen psikiyatrist Andre Breton tarafından Birinci Dünya Savaşından kısa bir süre sonra kurulmuştur.

Sürrealizmin bir akım olarak ortaya çıkmasında etkili olan temel sebep, bu yıllarda yaşanan Birinci Dünya Savaş'ının sonuçlarının toplumsal gerçekliğe yansımalarıdır. Aslında Birinci Dünya Savaşı yıllarında ağırlığını hissettiren akılcılık, milliyetçilik ve bu değerler etrafında oluşan toplumsal gerçeklik, akımın dayandığı sosyal ve siyasal temellerdir. Ancak akımın oluşumu sadece bunlarla sınırlı kalmamakta bir

dizi olaylar zincirine dayanmaktadır. Şöyle ki Birinci Dünya Savaşı milyonlarca insanın ölmesine, imparatorlukların parçalanmasına ve yeni devletlerin kurulmasına yol açarken bu olaylar sosyolojik ve psikolojik birçok problemi de beraberinde getirmiştir. Savaşın bıraktığı acı izler henüz tam olarak silinmeden yaklaşık aynı sebeplerle İkinci Dünya Savaş'ının başlaması, insanlık tarihi açısından trajik, kaygılı ve yıpratıcı bir döneme kapı aralamıştır. İki dünya savaşı arasında milliyetçilik, ırkçılık ve toplumsal çöküşün zirve yaptığı böylesi bir dönemde ortaya çıkan sürrealizm, aslında sosyolojik yapıda ortaya çıkan gerçeklerden kaçışın bir ifadesidir. Birinci Dünya Savaş'ının sebep olduğu öfke, kaygı, hüznün ve umutsuzluk gibi duyguların tedavisine yönelik sanatçıların temel hedeflerinden biri de varoluşa yeni bir anlam yüklemektir. Ancak hedefleri aynı olan sanatçıları yol ayrımına getiren beklenmedik bir gelişme yaşanacaktır ki bu da izlemek istedikleri yöntemin farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Hem duygusal tedavi hem de duygusal yapılanmayı yeni bir estetik ve sanat anlayışıyla hayata geçirmek isteyen sanatçılardan bir bölümü, geleneksel değerlerin alt üst olmasına neden olan teknolojiye karşı çıkarak tüm bu değerlerin yeniden canlandırılmasını ve sürdürülmesini savunmuşlardır. Ancak diğer bir grup sanatçılar da savaşın sebep olduğu enkaz halindeki bir toplumsal yapıda, geleneksel değerlere yer olmadığını ve bunlardan biran önce kopulması gerektiği düşüncesindedirler. Ancak her ne kadar savundukları iki karşıt düşünce gibi görünse de sanatçıların temelde birleştikleri yeni bir gerçeklik oluşturma fikri ortak hareket etmelerinin önüne geçememiştir.

Bu süreçte Birinci Dünya Savaş'ının siyasal ve toplumsal sonuçları tüm dünyayı etkisi altına alırken ortaya çıkardığı buhran ve dramatik ortam, sanatçıları farklı arayışlara itmiştir. Bu olumsuz koşullardan etkilenen ve öncelikle gerçekliğin yansıtılması üzerine kurulu klasik estetik anlayıştan uzaklaşan sanatçılar mevcut sosyolojik yapıya karşı isyankar bir tutum içerisine girerler. Aslında toplumsal gerçekliğe ve sanata karşı gösterdikleri ideolojik ve estetik tutumlarıyla dadaistleri örnek aldıklarını söylemek doğru olacaktır. Ancak aralarında temel bir fark vardır ki o da sürrealistlerin çalışmalarının bir kurama dayanmasıdır. Zira aklı devre dışı bırakan akım, sanat hareketlerinde özgürlüğü ve hayal gücünün gerçekliğini temel alarak Freud'un Psikanalitik kuramı öncülüğünde çalışmalarına yön vermişlerdir.

Düş ile gerçek, ussal olan ile olmayan ve imge ile nesne arasında oluşan bir köprü, bir bağ kurma etkinliği (Bozkurt, 1995: 56) olarak yapılan sanat tanımı sürrealistlerin ifade etmeye çalıştıkları sanat anlayışıyla yaklaşık aynı doğrultudadır. Akıl, ahlaki denetim ve estetik gibi birtakım değerlerin dışına çıkmayı hedefleyen akım, bunun yerine düşüncenin ifade edilmesine ağırlık verir. Sürrealistler, aklın ve rasyonel gerçekliğin baskı altında tuttuğu insanın bilinçaltı gerçekliğine inmeyi temel almakta, bunu yaparak da toplumsal ve içsel gerçekliğin bir arada olduğu tutarlı bir yapı oluşturacaklarına inanmaktadırlar. Akımın sanatta öncelikli hedefi bilinçaltının özgür bir şekilde yansıtılmasındaki engelleri kaldırmak ve hayal gücünü toplumsal gerçeklik karşısında bağımsızlaştırmaktır. Bu anlayıştan hareketle, düşüncenin aklın egemenliğinden bağımsız bir şekilde ortaya çıkarılmasını temel almış ve Freud'un bilinçaltı kuramına yönelmişlerdir.

İnsanın doğasına ait olan fantezi, hayal ve düşüncelerin üst gerçekliğini açığa çıkararak, sanatı medeniyetin kısıtlı birtakım ilkelerine karşı korumak, Sürrealist sanat akımı temsilcilerinin temel amacıdır (Lynton, 1982: 172). Sigmund Freud'un psikanaliz kuramından yola çıkarak bilinçaltı gerçekliğini dışavurma eğilimine sahip olan akım sanatçılarının hedefi sadece bu kadarla sınırlı kalmamıştır. Bilinçaltını açığa çıkarırken akla, geleneğe ve inanca dayalı gerçekleri bilinçten silmeyi ve böylece asıl gerçeklik olan bilinçaltının bilince olan egemenliğini ispatlamaya çalışmaktır. Bu anlayış aynı zamanda geleneğe, akla ve değerlere dayalı sanatın bu gerçekliğinden kurtulmasına ve kendi anlayışlarına uygun yeni bir gerçeklik oluşturmasına dayanmaktadır.

Çeşitli dönemlerde sosyolojik yapının gerçekliğini değiştirmek ve yeni bir gerçeklik oluşturmak isteyen sanatçılar, sanatın toplumu yönlendirme ve dönüştürme gücünden faydalanarak çeşitli arayışlar içerisine girmişlerdir. İşte bu arayış içerisinde olan sürrealistler de mevcut gerçekliği değiştirmeyi başaramayacaklarını fark ettiklerinde kendi düşüncelerine uygun bir hedef belirleyerek farklı bir yola yönelmişlerdir. Kendilerince anlamlı buldukları bu yol, sosyolojik gerçekliğin parçalanmışlığından ve kaosundan nispeten uzaklaşarak bireyin düşlerine, bilinçaltına yani asıl gerçekliğine inmek olacaktır. Aslında bunu yapmaktaki temel gayeleri, toplumsal baskı altında gördükleri ve akıl ve mantığa dayalı değer yargılarıyla savaşılan bireyin kendi gerçekliğiyle ilgilenerek ona bir özgürlük kazandırmaktır.

Sürrealizm, Dadaizm akımının izinden giderek geçmiş tüm gerçekleri yıkmaya amacıyla ortaya çıkmış, mantığın yerine Freud'un bilinçaltı kuramının düş ve sayıklama halini koyarak, bireyin iç gerçekliğine odaklanmıştır (Turani, 1992: 612). Her iki akım da savaşın ortaya çıkardığı sosyolojik kargaşa ortamına karşı bir duruş sergilemiş ve sanatsal ilkelerle örtüşmeyen yaklaşım ve yöntemler kullanmışlardır. Bu aykırılıklarıyla da mevcut gerçeklikleri yok edeceklerine ve burjuva sınıfının sanattaki egemenliklerinden kurtulacaklarına inanmışlardır. Ancak sürrealistleri dada akımından ayıran temel nokta dada akımında yer alan saldırgan ve yıkıcı yaklaşımlar yerine, gerçekliği bilinçaltında arama anlayışıdır.

Sürrealizm sanat akımının en temel dinamiği olan Freud'un bilinçaltı kuramı, bireyin bilincinde olmayan ancak birçok davranışının oluşumunda etkili olan ruhsal bir gerçekliğe karşılık gelir. Freud'a göre birbirleriyle etkileşime giren ve davranışlarımızın belirleyicisi olan id, ego ve süper ego bireylerin bilinçaltında bulunan en temel dinamikler olarak her birinin farklı bir görevi vardır. Bunlardan biri tüm insanlarda değişmeyen arzuları içeren id dinamiğidir ve dolayısıyla bilinç dışı gerçekliğe ait hazzın doyum prensibine göre çalışan ilkel bir benliktir. Ego ise bireyin iç dünyasındaki haz arayışı ile dış dünyanın gerçekleri arasındaki dengeyi sağlayan dinamik iken süper ego da bireyin vicdanını ve manevi değerlerini içeren zihnin en yüksek gücünü temsil etmektedir. Bu kurama göre bireyin toplumsal gerçekliği ile iç gerçekliğinin uyum içerisinde olmasının tek koşulu bu iki benliğin ortak bir noktada buluşmasıdır. Bireyin uyum içinde yaşayabilmesi, sağlıklı bir şekilde toplumsallaşabilmesi için, ilkel arzuları ile toplumsal gerçekliği arasında bir denge kurulması gerekir ki Freud'a göre bunu ancak ego dinamiği sağlayacaktır.

Bu şekilde insanın iç dünyasında bir yolculuğa çıkan Freud, aslında insanların sosyal yaşamlarında özgür olmadıklarını bilimsel dayanaklarıyla açıklamaya çalışmıştır. Kuramıyla ispatlamaya çalıştığı şey, bireylerin özgürce yaptıklarını sandıkları birçok şeyin aslında bilinçaltında yer aldığını ve toplumların bazı mekanizmalar ile bilinçaltındaki bu gerçeklikleri yönlendirilebildiğidir. Aslında insanların yaptığı resimler, yazdığı şiirler hatta primitif dönemde mağara duvarlarına yapılan resimlerin amacı dahi bu ruhsal duruma dayanmaktadır. Freud'a göre tüm bu yaklaşımlar, bilinçaltında id olarak tanımlanan benliğin ifade edilmesi ihtiyacından kaynaklanmaktadır. İşte sürrealistlerin bu kuramdan yola çıkarak gerçekleştirmek

istedikleri şey, insanların bilinçaltı gerçekliğine inerek yaşamlarında gerçekleştirmeye cesaret edemedikleri ya da dile getiremedikleri arzu ve isteklerini sanat aracılığıyla açığa çıkarmaktır. Örneğin Salvador Dali'nin bu anlayışla yaptığı *Belleğin Azmi* isimli çalışması bilincin ve bilinç dışının işleyişini anlatmaktadır.

Salvador Dali'nin bu çalışması gözlenen gerçeklikle değil, psikanaliz kapsamında yer alan bilinçaltı gerçekliğiyle ilgilidir. Dolayısıyla Dali, çalışmasında yer alan zaman kavramını diğer modern dönem sanatçılarından farklı bir çizgide bilinçaltı gerçekliğinde ele almıştır (Şaylan, 2002: 96). Freud'un rüya ve bilinçaltı düşüncelerini dikkate alarak oluşturulmuş olan Dali'nin tablosu; zaman, bilinç, bilinçaltı ve rüya olguları üzerine kuruludur. Çalışmada, bilinçaltında zamanın hiçbir anlamının olmadığı ya da göreceli olarak kişiye göre değiştiği izlenimi uyandırılmak istenir gibidir. Aslında burada amaç, insanların rüya içerisinde bilinçaltına bir yolculuğa çıktığı inancıyla bilinçaltı gerçekliğinin önemine vurgu yapmaktır.

Freud'un, (1996: 324) “düşlerin ve rüyaların bilinçaltına giden en temel yol” olduğu düşüncesiyle hareket eden sürrealistler, psikanalitik tekniklerden faydalanarak bireylerin gizemli dünyalarına ulaşmış ve sanat adına çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Bu teknikler doğrultusunda bireylerin normal yaşamlarında; bilinç düzeyine çıkmamış, gizli kalmış ve bastırılmış düşünce ve arzularına erişmeyi hedeflemişlerdir. Bilinçten bağımsız olan bu gerçekliklere odaklanan sürrealistler; hipnoz ve rüya ile bu bastırılmış gerçekliği ortaya çıkarmak ve bu şekilde çalışmalarına bilimsel dayanak sağlamak istemişlerdir. Bu anlayışa göre bireyin arzu ve istekleri yanında dış dünyadan edindiği birçok bilgi bilinçaltında depolanmakta bunlar da ancak düş ya da hipnoz gibi tekniklerle açığa çıkmaktadır. Onlara göre bir çalışmada, düş sırasında görülen imgelerin bilinç düzeyinde mantık dışı yorumlanıp görsele dönüştürmede herhangi bir sınırlama getirilmemelidir. Çünkü nesnedeki anlam sadece bilinçaltının gerçekliğinde olduğu için imge gerçeklik olarak kabul edilmeli ve günlük yaşamdaki simge gerçekliğine uydurulmamalıdır. Sürrealistlere göre ancak bu şekilde anlamlandırılan obje, imgelem zenginliği oluşturarak bir anlam kazanacak ve aynı zamanda estetik değer taşıyacaktır.

Akımın temsilcilerine göre gerçeklik, akıl ve irade dışında bilinçaltının ahlaki ve estetik değerleri yıktığı ve bireyi otomatizme bağladığı yerde ortaya çıkmaktadır (İpşiroğlu, 2012, 186). Sürrealistlerin gerçekliği yansıtmakta kullandıkları

otomatizm, bireyin iradesi dışında, bilinçten bağımsız, kendiliğinden ortaya çıkan eylem ve davranışlardır. Birey bu otomatizm gerçeklik ile bilinci üzerinde herhangi bir etkisi olmadan bilinçaltı gerçekliğiyle hareket etmekte böylece duygularını ve kendini keşfedebilmektedir. Dolayısıyla sergilenen bu davranışlar herhangi bir estetik ilkeye bağlı kalınmadan sanatsal eylemlerin konusunu oluşturmaktadır.

Sanatta yaratıcılığın bilinçaltı ile ilişkili olduğunu düşünen sürrealistler, ancak bilincin devreden çıkarılmasıyla bu sürecin özgürleşebileceğini düşünürler (Antmen, 2009: 136).

Hayal gücünün özgürlüğüne vurgu yapan akım, mantığa dayalı toplumsal gerçekliğe meydan okumuşlardır. Bu doğrultuda bilinçaltı gerçekliğiyle hareket eden sürrealistler; hayal ve rüyalar aracılığıyla garip olaylar ve bir arada bulunması mümkün olmayan görüntülerin ifade edilmesi konusunda çalışmalar yaparak, bunların asıl gerçeklik olarak görünür kılınmasında öncü olurlar. Böylece akıl ve bilincin değil bilinçaltını dikkate alarak çağrışımlar ve imgelerin yoğun kullanıldığı, kendilerince anlamlı yeni bir estetik anlayış oluştururlar. Tüm bunların yanında Fütürizm ve Dada akımında da yer alan performans dayalı faaliyetler, Sürrealizm akımında önceden yapılan hazırlıklarla biraz daha geliştirilmiştir.

Akıl ve iradeye dayanmayan, toplumsal gerçekliklerin ve klasik sanattaki normların sorgulanması gerektiğini savunan akım birçok düşünce sistemini ve sanat anlayışını etkilemiş ancak dayandığı temeller nedeniyle zamanla etkisini kaybetmiştir.

## **5.2. Modernizmde Sanata Yaklaşımlar: Frankfurt Okulu/Kültür Endüstrisi ve Sanat**

### **5.2.1. Frankfurt Okulu ve Genel Karakteristik Özellikleri**

Sahip olduğu nitelikler ile bir düşünce akımı ve kuramsal bir yapıya sahip olan Frankfurt Okulu, düşünce tarihinde oldukça önemli bir yer edinmiştir.

Bir grup teorisyeni ve özgün bir toplum kuramını tanımlamak üzere kullanılan Frankfurt Okulu, 1923 yılında Almanya'nın Frankfurt şehrinde kurulmuştur. Başlangıçta Marksist felsefe geleneğine dayalı olarak kurulan okul, aydınlanma hareketine eleştirel bir bakışla yaklaşan, sosyal ve entelektüel gerçekliğin birçok yönünü eleştiren, toplumun ekonomik ve kültürel yapı arasındaki etkileşimiyle ilgilenen bir yaklaşıma sahiptir (Cevizci, 2013: 682). Marksizmin eleştirel yaklaşım

ve yönteminin yapılandırılmış ve yeniden yorumlanmış halidir (West, 1998: 85). Marksizmin temelini oluşturan sınıf çatışması yerini bu teoride toplum sömürsüne dayalı kültür endüstrisine bırakır. Disiplinlerarası bir çalışma programını benimseyen, Eleştirel Teori ya da Frankfurt Okulu olarak tanınan düşünsel yapı, Frankfurt Üniversitesi bünyesinde Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü olarak kurulmuştur. Başlangıçta Marks'ın teorisiyle ortaya çıkan ve Marksizmin eleştirel yöntemini yeniden yapılandırıp canlandırmayı amaçlayan okul, Marksizmin temelinde yer alan ekonomik altyapıdan daha çok kültürel üst yapıyla hareket eder. Marksist anlayışa sahip olmalarına rağmen Marksizme karşı da eleştirel bir tutum içerisinde olan teorisyenler, mevcut zamanın gelişmeleri paralelinde Marksizmi yeniden yorumlama ve değerlendirme yoluna gitmişlerdir.

Kültür Endüstrisi bir diğer adıyla eleştirel teorinin temeli, diyalektik yönteme ve daha özgür bir toplum idealine dayalıdır (West, 1998: 91). Okulun kuruluşu sosyal ve siyasal açıdan zorlu bir döneme rastlamış, faaliyetlerini sürdürdüğü yıllarda da çeşitli güçlüklerle karşılaşmıştır. Genel yaklaşım biçimi eleştirel teori olan okulun ilk döneminde, her türlü tahakkümün eleştirilmesi ve ortadan kaldırılması hakim olmuştur.

Kuruluş döneminde Marksist bir eğilim gösteren ancak sonraki süreçte Eleştirel Teori olarak çalışmalarına devam eden okul, 1933 yılında Adolf Hitler'in iktidara gelmesi ve devlete karşı olumsuz eğilimlerde olduğu gerekçesi ile kapatılmış, neredeyse hepsi Yahudi olan bu aydınlar ülkeyi terk etmek zorunda kalmışlardır. Bu sürgün hareketinden sonra çalışmalarını New York Columbia üniversitesinde sürdüren okul, 1950 yılında Alman hükümetinin daveti ile bazı teorisyenlerin Frankfurt'a dönerek tekrar faaliyetlerini sürdürmesiyle devam etmiştir. Ancak Adorno ve Horkheimerin ölümüyle birlikte okul eski canlılığını yitirmiş ve 1970 yıllarında varlığı son bulmuştur.

Frankfurt Üniversitesi çatısı altındaki bir araştırma merkezi olması yanı sıra bir düşünce hareketini temsil eden okul, sosyoloji, tarih, felsefe, siyaset bilimi, psikanaliz ve müzikoloji gibi birçok disiplinden aydını bir araya getirmiştir. Adil, demokratik ve eşitlikçi bir toplum yapısı oluşturmayı amaçlayan okul, bürokrasi, popüler kültür, faşizm ve sanat gibi konularda kapsamlı çalışmalar yapmıştır.

Toplumda ortaya çıkan çelişkileri yalnızca ekonomi açısından çözümlemeyen okul temsilcileri, kültür boyutuna da vurgu yaparak, ekonominin ortaya çıkardığı kültürel ve psikolojik ilişkileri ön plana almışlardır (Kızılçelik, 2013: 59). Toplumsal sorunları sosyolojik, kültürel, politik ve felsefi bir çerçevede ele alan okulun temel amacı, toplum içindeki bireylerin kendileriyle, diğer bireylerle, doğayla ve otoriteyle kurdukları etkileşimde, sömürü ve tahakküm ilişkilerini yapısal olarak dönüşüme uğratarak özgür bir toplum idealini ortaya çıkarmaktır (Gülenç, 2015: 83). Okul teorisyenlerinin ağırlıklı olarak üzerinde yoğunlaştıkları temel konular, yeni bir egemenlik biçimi olan teknokratik-bürokratik gelişimin bilim ve teknolojiye ideolojik etkisine karşı bir eleştiri, sosyal bilimlerde pozitivism eleştirisi ve kültür endüstrisine yönelik eleştirileridir (Bottomore, 1997: 61).

Teorisyenler başta aydınlanma, pozitivism ve modernizm olmak üzere kapitalizm, faşizm, liberalizm ve bilimsellik gibi konularda kimi zaman düzeltici kimi zaman da eleştirel nitelikte değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Dolayısıyla bireylerin özgürlüğü ve toplumun dönüşümünü sağlamak adına bilimsel ve toplumsal paradigmalara karşı yaptıkları eleştiriler yapıcı nitelik taşımaktadır.

Teorisyenler aydınlanma hareketi, pozitivism ve modernizm anlayışlarına yaptıkları eleştirileri ile sosyal bilimlerde yeni bir yaklaşımın ortaya çıkışına imkan vermişlerdir. Toplumsal konuların eleştirisini yapan ve bir eleştiri geleneği oluşturan teorisyenlere göre aydınlanma projesi, akıllı her şeyin merkezine koymuş, akıllı yüceltmiş ve birtakım olumlu bireysel ve toplumsal vaatlerle yola çıkmıştır. Bu noktada Şaylan'ın (2002: 58) da vurguladığı gibi aydınlanma akla ve bilime duyduğu yüksek güven nedeniyle insanlara yeryüzünde adeta bir cennet kurmayı vaat etmiştir.

Ancak aydınlanma verdiği bu vaatleri yerine getiremediği gibi bireyin özgürlüğünü ve özerkliğini yok eden adeta totaliter bir yapıya dönüşmüştür. Onlara göre aslında kutsallarla savaşılan aydınlanma, süreç içerisinde kendini yanlışlayarak kendi ideolojisini kutsallaştırmış ve kendine zarar vermeye başlamıştır.

Pozitivism eleştirilerine gelince onlara göre pozitivistler, doğa ve toplumsal dünyaya bilimsel yöntemlerle hakim olunabileceğini, bilimsel bilginin bireysel değerlerden ve yargılardan bağımsız olacağını iddia etmişlerdir. Buna karşın Frankfurt Okulu ise bilginin sosyal bir inşa olduğunu, değerden ve yargılardan bağımsız bir bilginin

olamayacağını, her şeyden öte toplumun da insan eyleminin bir sonucu olarak ortaya çıktığını savunmuşlardır.

Modernizm konusunda ise teorisyenler, temelinde rasyonelleşme olan modern toplumun merkezci ve otoriter bir yapıya sahip olduğu düşüncesindedirler. Ayrıca sanayileşme ve teknolojik gelişmelerin bireyi pasifleştirdiğini ve aydınlanmanın akılcılığı temelinde şekillenen modern yapının, süreç içerisinde totaliter bir yapıya büründüğü inancındadırlar. Bu doğrultuda hayatın tamamının rasyonelleştirildiğini ve bireyin ayakta kalabilmesi için sistemin varoluş koşullarına uyması gerektiğini belirten Horkheimer (2016: 128) bireyin istese de bu durumdan kaçamayacağını ve tüm enerjisini sisteme uyum konusuna adayacağını ifade etmiştir.

İnsanlara özgürlük ve eşitlik gibi temel haklar vaadiyle ortaya çıkan aydınlanma, pozitivizm ve modernizm gibi anlayışlar aslında akli araçsallaştırırken bireyi kendine ve dünyaya yabancılaştırmıştır. Sosyolojik yapıda gerçekleşen olaylar neticesinde insanın ve doğanın yıpratılıp, sömürüldüğünü düşünen eleştirel teorisyenler, toplumsal yapıdaki birçok çelişkiyi ortaya çıkartıp eleştirme yoluyla; sosyal refah, aydınlanma ve dönüşüm sağlayabileceklerine inanmışlardır.

Frankfurt Okulunun eleştirel teorisi, kendilerine inanan insanların gerçek çıkarlarını fark etmelerine yardımcı olma amacı taşımaktadır. Eleştirel teorideki bilgisel içeriğin dönüşlü, doğa bilimlerindeki teorilerin nesneleştirici özellik taşıması, epistemolojik olarak doğa bilimleriyle eleştirel teoriyi birbirinden ayırmaktadır. Daha açık bir ifadeyle Eleştirel Teori bireylerin aydınlanmasını ve özgürleşmesini temel alırken, bilimsel teori, insanlar üzerinde tahakküm oluşturan araçsal akıl vasıtasıyla dünyanın manipüle edilmesine kaynaklık etmektedir. Bunun yanında bilimsel teoride dönüşlülük bulunmamakla beraber nesneleştirici ve şeyleştirici nitelik taşımaktadır (Guess, 2002: 10-11). Teorisyenlere göre, bireyler kendi özgürlüklerinden sorumlu oldukları gerçeğiyle hareket etmeli ve hiçbir baskı altında kalmadan kendi üzerlerinde dönüşlü olarak düşünebilmelidirler. Onlara göre ancak bu yaklaşımı sergiledikleri takdirde aydınlanıp özgürleşebilecekler ve davranışlarında belirleyici olan birçok faktörü tespit edebileceklerdir.

### **5.2.2. Kültür Endüstrisi ve Sanat**

Kültür endüstrisinde sanat analizinin daha iyi anlaşılması, sanatın kökeninde yer alan kültür kavramının, kapitalizm ile birlikte nasıl dönüşüme uğradığının açıklığa

kavuşturulmasıyla mümkün olacaktır. Kültür her toplumun kendine ait örf, adet, gelenek, din, sanat vb. değerlerini içeren ve bu değerleriyle toplumları birbirinden ayıran bir karakteristiğe sahiptir. Ancak modern endüstri toplumlarında ortaya çıkan seri üretim ve tüketim anlayışıyla birlikte toplumsal gerçeklikte köklü bir değişim yaşanmış ve böylece kültür, endüstri kültürü durumuna dönüşmüştür. Kuşkusuz bir yaşam biçimi olan kültürün bu değişimler neticesinde bir endüstri ürününe dönüşmesi, Frankfurt Okulunun çalışmalarında temel belirleyici faktör olmuştur.

Frankfurt okulu teorisyenlerine göre kültür endüstrisi, mevcut ekonomik sistemin toplumsal sistemle kurduğu ilişkiler bütünü anlamına gelmektedir. Daha açık bir ifadeyle toplumsal yapıda kültürün biçimlenmesinde etkili olan; işçi işveren ilişkisi, üretici tüketici ilişkisi ve sanatsal üretim ve tüketim ilişkisinde meydana gelen değişim ve dönüşümlerin toplumsal gerçekliğe yansımalarıdır. Teorisyenler, modern yaşamın sahip olduğu niteliklerin kültür ve toplum üzerinde bıraktığı etkiyi kültür endüstrisi kavramı ile açıklamayı tercih etmişlerdir. Bu bağlamda kültürün endüstrileştirilmesiyle beraber, farklı bir toplum gerçekliğinin ortaya çıkışı ve toplumun kültür endüstrisi tarafından yeniden biçimlenişi gibi temel problemler üzerinde durmuşlardır. Teorisyenlerin bir diğer amaçları, eleştirdikleri kültür kuramıyla kapitalist sistemin yalnızca siyasi ve ekonomi ile tanımlanamayacak kadar çelişkili bir yapı olduğunu gerekçeleriyle birlikte açıklığa kavuşturmadır.

Kitle kültürü yerine kültür endüstrisi kavramını kullanan Frankfurt Okulu teorisyenlerinin kavramı bu şekilde kullanmalarındaki kasıt, ekonomik ve kültürel yapının değişime uğramasıyla birlikte, bir yaşam alanı olan kültürün tüketim alanına dönüşmesidir. Ayrıca kitle kültürü kavramının olumlu çağrışımlar yapması ve sosyolojik yapıdaki çelişkiyi açıklamakta yetersiz görülmesi nedeniyle kültür endüstrisi kavramı tercih edilmiştir.

Eleştirel Teorinin en etkili isimleri olan Adorno ve Horkheimer'in modern toplum eleştirilerinin temeli olan kültür endüstrisi, kendiliğinden gerçek bir kültür değil, şeyleşmiş bir kültürdür. Bu anlayışın oluşumundaki en önemli faktörler, Amerika'daki deneyimleri ile Adorno'nun müzik sanatına ilgisi ve Almanya'nın Faşizm anlayışı oldukça etkilidir (Kızılcıçelik, 2013:209). Kültür endüstrisi ifadesini ilk kez *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı kitaplarında kullanan Adorno ve Horkheimer, kitle kültürü kavramını kültür endüstrisi ile değiştirmişlerdir. Kitlelere uygun tüm

tüketim ürünlerinin planlı bir biçimde üretildiğini ifade eden Adorno, (2007: 109) kültür endüstrisinin bilindik şeyleri dahi yeni bir nitelikte birleştirdiğini ve tüketimin aksamaması adına sistemde hiçbir boşluk bırakılmadığını belirtmiştir.

Toplumsal yaşamda görülen karmaşa teorisyenlerin bakış açıları ve çalışmalarının şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Adorno, Horkheimer, Marcuse, Lowenthal ve Fromm gibi düşünürler, Hitler tarafından gönderildikleri Amerika’da, tüketim toplumu ve kültür endüstrisi konularında sistemli çalışmalar yaparak çalışmalarına açıklık getirmişlerdir (Kellner, 1989: 147).

Adorno (2003: 76) kültür endüstrisini, kültürün tüketime uygun bir şekilde üretilmesi ve böylece tüketimin üretime uygun bir şekilde güdülenmesini sağlamak şeklinde tanımlamıştır. Adorno’ya göre tüketim için önceden gerekli çalışmalar yapılır ve şartlar olgunlaşınca planlanan ürünler hizmete sunulur. Burada amaç, en büyük satışı yapmak ve en büyük kara ulaşmaktır. Böyle bir sistemde ürünler de kalite ya da işlevsellikten ziyade tüketilebilir olmalarıyla ölçülmekte ve önceden yapılan planlamalarla ürünlerin tüketim kaygısı da yaşanmamaktadır.

Teorisyenler Amerika’da bulundukları sürece kapitalizmin gelişimine paralel bir şekilde ortaya çıkan kitle kültürü ve iletişiminin hızlı bir şekilde gelişimi ve tüketim toplumunun hangi şartlarda ortaya çıkışına tanıklık etmişlerdir. Kuruluşundan itibaren üzerinde durdukları kültür olgusunun, modern dönem koşulları doğrultusunda ne denli dönüşüm yaşadığını bizzat deneyimlemişlerdir. Kapitalist sistemin egemenliğinde insanları tüketim konusunda manipüle eden ve kültür endüstrisinin güç kazanmasında etkili olan gazete, radyo ve sinema gibi kitle iletişim araçlarını yakın takibe almışlardır. Bu teknolojiler ışığında kültür endüstrisinin nasıl zirveye tırmandığını, bireyleri sınırlandırarak nasıl pasif bir kitle konumuna sürüklediğini gözlemleyerek analiz etmeye çalışmışlardır.

Kültür endüstrisi kavramında kavramın çağrıştırdığı bir üretim süreci değil, kültürün maddi bir değere dönüşmesi ve böylece kapitalizme hizmet etme düşüncesi yer alır. Bu düşünce, kültür ürünlerinin gerçekliğini ve amacını kaybetmesine, standartlaşarak ticarileşmesine ve egemen güçlerin ideolojilerinin yayılmasına aracılık etmektedir. Nitekim amaçlandığı gibi kültür endüstrisi, seri üretim ve kitle iletişim araçları gibi modern dönemin imkanlarından faydalanan hem üreticiyi hem de tüketiciyi rasyonelleştirilmiş bir sisteme dahil eder.

Kitle iletişim araçlarına bu sistemde biçilen rol ticareti, sanatı, dini ve siyaseti harmanlayarak bir araya getirmektir. Aslında burada gerçekleştirilmek istenen, tüm bu kültürel unsurları aynı çatı altında ticari bir boyuta indirgeyerek, kültür endüstrisine uygun bir şekilde arzu edilen bilinci oluşturmaktır. Oluşan bu bilinç ile birlikte, kültür endüstrisinin egemenliğinde kontrol altına alınan bireyin, toplumsal statüsüne göre simgesel ürünler belirlenmekte ve bu ürünler bireyle özdeşleştirilmektedir. Bundan sonra yapılacak iş, önceden tespit edilen beğeni düzeyi ve öngörülen tüketime göre ürünler üretmek ve reklamcılığın manipülatif gücüyle durumu kontrol altına almaktır.

Kapitalist anlayış çerçevesinde kültürel ve sanatsal ürünlerin tamamı tüketim nesnesine dönüşmekte ve birey bu ürünleri tükettiğinde mutlu olabileceğini düşünmektedir. Bu sistemde artık her şeyin ticari bir karşılık kazanmasıyla alış veriş değeri dışında hiçbir şeyin değeri kalmamaktadır (Marcuse, 1968: 27).

Toplumdaki statüsüne göre adeta bir istatistik verisine dönüşen birey, tüm bunların farkında olmadan kültür endüstrisi tarafından önceden tasarlanmış ürünleri tüketerek mutlu olacağını, yaşamına bir zenginlik katacağını düşünmektedir. Ancak sistemin tek amacı bireylerin isteklerinin sınırsızlığından yararlanarak bunları gerçek, temel ihtiyaçlarmış gibi sunmak ve adeta araçsallaştırılan bireyi sürekli tüketimin içine çekmektir. Manipülasyona uğradığı için kendisine sunulan bu gerçekliği kabullenen ve sınırsız arzularının etkisiyle hangisinin gerçek hangisinin sahte ihtiyaç olduğunu düşüneyen birey, sistemin kendisinden beklediği şekilde hareket etmektedir. Bundan sonra artık düşünme fırsatı bırakılmayan ve kendisi için tasarlanan ürünleri tüketmesi gerektiği empoze edilen birey için alışveriş değeri dışında tüm gerçeklikler önemini kaybetmektedir. Nitekim bu durum insanları bir döngünün içerisine hapsedmekte ve onları kendi gerçekliklerinden alarak önceden kurgulanmış ve tasarlanmış bir gerçeklik içerisine yönlendirmektedir. Nitekim Debord'un gösteri toplumu modelinde de benzer bir eğilim söz konusudur. Tüketimin gerçekleşmesi adına gerçeğin gösteri ile yer değiştirdiği sistemi gösteri toplumu olarak kavramsallaştıran Debord'a göre (1996:39) gösterinin beklentisine hizmet amacıyla bireye adeta altın tepside sunulan bu metalar tüketim hızını artırma gayesi taşır. Allanıp pullanarak yeni misyonlar yüklenen ve kitlesele olarak tüketilen metalar pasifize edilmiş bireyler tarafından büyük ilgiyle karşılanır. Nitekim gösteri amacına

ulaşmıştır ve kitlelerin büyük çoğunluğu tarafından tüketilen albenisi yüksek olan bu nesneler zamanla etkileri azalınca yerini güncel metalara bırakır ve artık bunların tüketimi için mücadele başlar.

Endüstri kitlelere sunduğu ürünlerin tüketimini artırmak amacıyla benzerliğini gizlemekte ve bireylerin isteklerini, ilgilerini canlı tutarak farklı olduğu izlenimi vermektedir (Adorno, 2007: 109). Lyotard'a göre insanların arzu ve istekleri birtakım kurumlar tarafından belirlenmekte ve baskı altına alınabilmektedir (Şaylan, 2002: 339). Sistem öyle akıllı ilerlemektedir ki birey içinde yer aldığı bu tüketim tuzağını ve yapılan kurguyu fark edememekte, ona sunulanı kabullenmek zorunda kalmaktadır.

Teorisyenlere göre eğlence endüstrisinde yaşanan artış, kültürel ürünlerin standartlaşmasına ve rasyonelleşmesine sebep olmuştur. Zira bireylerin tüketimi için üretilen kültürel ve sanatsal ürünler kapitalist sistemin kar elde etme mantığına uygun olarak tasarlanmıştır (Çağan, 2003: 183).

Kapitalizmin genel işleyiş mantığı her şeyin piyasaya yönelik üretilmesi ve üretilen ürünlerin tamamının kısa bir süre içerisinde tüketilmesine dayanır. Bu doğrultuda tüm tüketim alanları kapitalizmin kar mantığına hizmet edecek şekilde rasyonelleştirilmekte ve ürünler başka bir kriter aranmadan sadece tüketilebilir olma özellikleriyle ölçütlendirilmektedir. Bu anlayışta, tüketimin istikrarı ve sistemin sorunsuz bir şekilde işlemesi için birey önceden kurgulanan araçlarla sisteme entegre edilmektedir. Böylece birey, modern teknolojiler ile adeta yeniden üretilen bir nesne konumuna indirgenerek farkında olmadan kültürün metalaşmasına kayıtsız kalmaktadır.

Endüstrileşmeye başlayan dünyada yaşanan gelişmelerle birlikte kültürün oluşumunda, toplumun etkisi gittikçe azalmış, kültür de diğer ürünler gibi endüstrileşmeye başlamıştır. Artık sürekli bir üretim ve durmadan yapılan tüketim önceden planlanmıştır ve sistemin boşluksuz yapısı içerisinde tüketim bir risk olmaksızın öngörülebilir bir düzeye ulaşmıştır. Aslında bu sistemde üretimi yapılan ürünlerde insanlara yenilik olarak sunulan şey sadece bir aldatmacadan ibarettir. Aynı şeyin sürekli şekil değiştirmesiyle sunulan yenilikler önceden hesaplanarak kontrol altına alınmış ve tüketicinin beğeni ölçütü hesaplanarak tasarlanmıştır. Aslında endüstrileşen kültürle birlikte artık tek tipleşen bireylerde adeta bir bilinç

boşluğu oluşmuş ve tüketim kültürü sisteminin adeta bir kölesi durumuna dönüşmüştür.

Teorisyenlere göre gayet akılcı bir şekilde dayatılan bu işleyiş, geçmişte uygulanan tahakküm yöntemlerinden çok daha ince ve etkili bir şekilde uygulanmaktadır (Jay, 1989: 313). Modern çağın sonuçlarından olan araçsal akıl, bireyin davranışlarını yönlendiren temel etken olmuş ve manipüle edilen birey adeta bürokratik olarak düzenlenmiş çelik bir kafese hapsedilerek sömürülmüştür. İlginçtir ki egemen güçler tarafından yönetilen ve kontrol altında tutulan kültür endüstrisi, aslında şeklen bireyselleşme yanlısıdır ve aynı zamanda eşitlikçi bir toplumsal gerçeklik görüntüsü vermektedir. Ancak bu algının tam tersine sistem bireyi nesneleştirmekte, tepkisizleştirmekte ve teknolojiden aldığı güçle bireyi çepe çevre kuşatıp, denetim altına almaktadır.

Klasik sanat anlayışının modern dönemdeki dönüşümünü belki de en açık şekilde analiz eden yaklaşım kültür endüstrisidir. Bu doğrultuda düşünürler modern toplumda değişime uğrayan birey ve tüketim gerçekliğini kültür, sanat ve estetik konuları çerçevesinde yoğunlaşarak ele almışlardır.

Kültür endüstrisinde sanat, alt yapı ve üst yapı ilişkisi bağlamında egemen güçlerin ideolojilerini taşıyan bir işleve sahiptir (Moran, 1994: 39). Teorisyenlerin sanat eleştirilerinin temelinde, modern dönemle birlikte kapitalizmin ideolojisi ile sıkı sıkıya bağlı olan kültür kavramı yer almaktadır. Dolayısıyla bu doğrultuda yaptıkları sanat analizleri, bir üst yapı olarak gördükleri kültür olgusunun kapsamı içerisinde yer alır. Zira kapitalizm tarihsel süreçte, ekonomik alanla başlayıp yavaş yavaş yaşamın birçok alanını rasyonelleştirme çabasına girişmiştir. Bu rasyonelleştirme arayışında bir kültürel olgu olan sanatı da metalaştırarak amacından uzaklaştırmış ve kendi egemenliği altına almayı başarmıştır.

Adorno ve Horkheimer'a (2010: 38) göre gerçekliği temel alan sanat, kültür endüstrisi tarafından üretilen sanat nesnesi ile bağdaşmamaktadır. Zira estetik bir değere ve büyüsel bir niteliğe sahip olan sanat eserinin kendine ait kapalı bir gerçekliği vardır. Aynı zamanda yasaları olan sanat, özerk ve yaşamın içindendir.

Kuşkusuz asıl amacı meta üretmek olan kültür endüstrisi sanatı da tüketim nesnesi haline getirme amacıyla bir arayış içerisine girmiştir. Bunu gerçekleştirmek amacıyla tüketim amaçlı reklamını yaptığı birçok ürünün yanına sanat kavramını ekleyerek

sanatı kendi gerçekliğinden alıp tüketim ürünlerinin arasına eklemeyi başarmıştır. Böylece belirli kurallara dayanan, topluma göre işlev yüklenen ve kültürel bir gerçeklik olan sanat modern dönemde varlığını devam ettirememiş, yerini sanat adı altında üretilen birtakım ürünlere bırakmıştır. Ancak kültür endüstrisinin egemenliği altındaki bireyler sanatın geçirdiği bu ayrımın bilincine varamamış, kendilerine sunulan bu yapay gerçekliği sanat olarak benimsemeye devam etmişlerdir.

Adorno'ya (2007: 797) göre modern dönemde kültür endüstrisi tarafından yeni bir gerçeklikle şekillendirilen sanat, standartlaşarak tüketime yönelik üretilmeye başlamıştır. Örneğin seyirci beğenisi önceden hesaplanmış bir filmde yer alan olayların gidişatı, izleyenler tarafından kolaylıkla tahmin edilebilmektedir.

Kuşkusuz tek gerçekliği tüketim olan kültür endüstrisinin, bireylerin beğeni düzeylerini önceden hesaplayarak yaptığı çalışmalar, sanatta da geçerliğini koruyacaktır. Aslında Adorno'ya göre sanat toplumsal gerçekliği olduğu gibi yansıtmak yerine sahip olduğu etkileme ve eleştiri potansiyeliyle bir işlev yüklenmeli, toplumdaki çelişki ve yanlışları vurgulayarak asıl gerçekliği dile getirmelidir. Ancak endüstri kendi çıkarları doğrultusunda sanatı insandan soyutlayarak, toplumsal işlevinden ve kültürel gerçekliğinden koparmış ve rasyonel bir gerçeklik kazandırarak bir tüketim nesnesi olarak yeniden üretmiştir.

Modern dönem toplum yapısıyla birlikte Avrupa'da eğlence sektöründe ortaya çıkan bir dizi yenilik, sanat hareketlerindeki metalaşma faaliyetlerinin hızını artırarak kültür endüstrisine bir ivme kazandırmıştır. Sanatı işlevselliği açısından ele aldığımızda toplumsal konularda bireyleri düşünmeye, bilinçlenmeye ve sorgulamaya teşvik etmesi beklenmektedir. Ancak bunun sağlanması yerine modern yaşamın olumsuz çalışma koşullarından uzaklaştıracak ve çalışanların iş dışında rahatlamasını sağlayacak üretimler, sanat kimliği altında popülerleştirilmiştir. Aslında kapitalist modern toplumda bireylerin ne kadar yorulduğu, yıprandığı ya da artık dinlenmeye ihtiyacı olduğu gerçeğinin kimse için pek bir önemi yoktur. Önemli olan güç sahiplerinin özellikle takipçisi oldukları krizleri fırsata çevirmeleri ve böylece elde edecekleri kardır. Bu amaçla harekete geçen egemen güçler kitle iletişim araçlarının yaygınlaştırılmasını sağlayarak hem politik amaçlar hem de tüketim için bireyler üzerinde etkili bir baskı mekanizmasına dönüştürmektedirler.

Bu anlayış, yeni bir sanat kolu olan sinemanın toplumda hızlı bir şekilde itibar edinmesine ve eğlencenin de bir ihtiyaç olarak endüstri koluna geçişine katkı sağlamıştır. Sinemanın yanında müzik ve edebiyat gibi sanat dalları da aynı amaçla metalaştırılmış ve geçmişte kültürün şekillendirilmesinde sahip oldukları gerçekliklerini yitirmişlerdir.

Sanat yapıtı izleyiciye önceden planlanmış ve hesaplanmış bir şekilde sunulmakta, yapıt ile toplumsal gerçekliğin mantığı bir araya getirilmektedir. Bu durum olması gerektiği gibi eserin özerkliğine, toplumun beklentisine ve değerlendirmesine imkan vermemekte, bunun yerine bireyleri etkisiz bir hale getirmektedir (Adorno ve Horkheimer, 2010: 164). Adorno ve Horkheimer sanat ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkide gerçekliğin üzerinin örtüldüğü düşüncesindedirler. Aslında onların eleştirdikleri şey, sanatın insanları bilinçlendirmek yerine bu işlevinden uzaklaştırılmış olması ve endüstrinin yönlendirmesiyle bireyin sisteme uyumunu telkin etmesidir.

Kültür endüstrisi, standartlaşan sanat eserlerinin tüketimini sürekli reklam aracılığıyla artırmakta ve önceden planladığı şekilde, toplumun beklentisinin karşılandığı imajını vermektedir. Kuşkusuz bunları yaparken de adeta sahte mutluluklar dağıtarak kontrol altına aldığı bireye uyguladığı manipülasyonu gizlemeyi başarmaktadır. Artık kaçacak yeri ve bu gerçekliği kabullenmekten başka bir alternatifi olmayan birey, var olabilmek ve toplumsal uyum için sisteme ayak uydurmak zorunda kalmaktadır. Zira egemen güçlerin beklentisi doğrultusunda yeni bir gerçeklik kazandırılan birey artık düşüncesini özgürce ifadeden, hayal gücünden yoksundur ve sadece keyif almaya odaklı olarak kendisine sunulan ile sınırlandırılmıştır. Nitekim ihtiyaçları endüstri tarafından belirlenen birey toplumsal bir özne olmaktan çıkarılmış, bunun yerine tepkiden yoksun ve kararları egemen güçler tarafından verilen bir nesne durumuna dönüştürülmüştür. Böylece sistem amacına ulaşmış ve neredeyse aynı şeyleri düşünen, tüketen ve aynı şeylerden zevk alan, tepeden bütünlleştirilmiş bir insan tipi oluşturulmuştur. Zira artık sürekli kontrol altında tutulan, kurgusal bir gerçekliğe boyun eğen ve kendi gerçekliğini kaybetmiş bir birey vardır. Benzer bir eğilimi Debord'un gösteri toplumunda da bulmak mümkündür. Debord'a göre (1996) gösteri sahte olanı gerçekmiş gibi göstermekte böylece nesneye kendi anlamı dışında farklı anlamlar yüklemektedir. Bu eğilim

tüketimi artırmak amacı taşımaktadır ve gösteri tarafından manipüle edilen ve sistem tarafından özgürlüğü öldürülen birey bu ayrımın farkına varamamaktadır. Zira gösteri bireyi günlük hayatın genel gerçeklerinden koparmakta ve sadece tükettikleri takdirde mutlu olabilecekleri yeni ve sahte bir gerçekliğe inandırmaktadır.

Bir sanat eserinin yeniden üretimi, onun eşsiz ve benzersiz oluşunu ortadan kaldıracığı düşüncesinde olan Benjamin'e (1990: 19-22) göre teknolojik olanakların artması ve seri üretimle birlikte sanatın sahip olduğu gerçeklik ve tarihselliği yok olma aşamasına gelmiştir. Geleneksel değerlerle beslenen kültürel miras ve sanatsal deneyimler teknik olanakların gelişimiyle zayıflamış, hatta bireyler bu mirası aşama aşama gözden çıkarmışlardır.

Modern dönemle birlikte bir meta gerçekliğine dönüşen sanat, kapitalizm süzgecinden geçerek tüketim nesneleri arasında sağlam bir yer edinmiştir. Ancak toplumun sanata biçilen bu gerçekliğe karşı kayıtsız kalması oldukça dikkate değerdir. Aslında olması gereken sanat ve insanın toplumun gerçekliğinin merkezinde yer alması ve birbirlerini karşılıklı olarak etkilemesidir. Daha açık bir ifadeyle birey bir taraftan nesnel ve toplumsal gerçekliği temsil eden sanattan etkilenmeli diğer taraftan da sanatın belirleyicisi ve etkileyicisi konumunda olmalıdır.

Ancak endüstriyel kapitalizm ile birlikte sanat, klasik gerçekliğini yitirip yeni bir gerçeklik edinmiştir. Böylece tekniğin gölgesinde etkinliğini ve işlevini de kaybederek seri üretim ile sayısız kopyası yapılan sıradan bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Bu durum bir tüketim nesnesine dönüşen sanatın eşsizlik ve benzersizlik gerçekliğini kaybederek tekniğe yenik düştüğünün işaretidir. Geline bu noktanın en acı veren tarafı ise dönüşüme uğrayan bir kültürel gerçekliğin, hakim güçler tarafından dejenere edilmesine karşı bireylerin gerekli duyarlılığı gösteremeyişidir. Aslında bunun da en basit açıklaması sistemin yönlendirmesinde olan ve gerçeklik algılarını kaybeden bireylerin, bu mücadele için gerekli çabayı gösterecek gücü kendilerinde bulamayışlarıdır. Dolayısıyla bireylerin yeni bir gerçekliğe sahip olan sanatın yozlaşması yanı sıra seri üretim ve tüketimine karşı tepki gösterememeleri ve aynı zamanda bu gerçekliğe ayak uydurmak zorunda kalmaları oldukça vahim bir durumdur.

Adorno'ya göre sürekli tekrar eden reklamlarla standartlaştırılan popüler kültür, sanki bireyin özgür seçimi ve tercihiye göre bizzat onun için üretildiği imajı vermektedir. Aslında endüstrinin asıl yaptığı şey, toplumun talebine göre üretim yapıldığı izlenimi ile kendi çıkarını gizlemektir (Slater, 1989: 195-196). Kültür endüstrisi ile popüler kültürü özdeş olarak değerlendiren Adorno, popüler kültürün de egemen güçlerin gücüne güç kattığı ve bu durumun artık toplum için sıradan bir gerçekliğe dönüştüğü düşüncesindedir.

Kitle kültürü ile tüketim kültürünün merkezinde bulunan popüler kültür, toplumda belirli bir süre etkin olan ve hızlı üretilip tüketilen kültür unsurlarına karşılık gelmektedir. Aslında bu anlayış, sanatta gerçekliğe dayanan temsili yok saymakta bunun yerine endüstriye uygun yeni bir sanatsal gerçeklik üreterek bireylere bu gerçekliği kabul ettirmeye dayanmaktadır. Bu doğrultuda sanat, halkın büyük bir çoğunluğunun beklentisi yönünde sanat adı altında faaliyetlere odaklanan ve temel gayesi kazanç olan kültür endüstrisine hizmet etmektedir. Popüler olmaktan ziyade bir kazanç sağlama amacına yönelik üretilen bu eserler manipüle edilmiş kitleler tarafından tüketilmekte ve sayı sınırlaması olmadan seri üretimle sayısız kopyası yapılarak popülerliğini devam ettirmektedir.

Modern toplumda kültürü şekillendiren endüstrinin yaklaşımını katı ve tek taraflı olarak ele alan Adorno'ya göre bu durumun ancak sanatla düzelmesi mümkündür. Zira etki gücü ve nitelikleriyle bir dönüşüm aracı olan sanatın, kültür endüstrisine karşı çıkacak ve kültürü şekillendirecek düzeye geldiği takdirde asıl değerine kavuşması muhtemeldir. Zira Adorno'ya göre sanat yalnızca sanat olduğu için değil içerisinde gücü ve umudu barındırdığı ve kültür endüstrisinin egemenliğine karşı duracak bir etki gücüne sahip olduğu için oldukça değerlidir

Aslında Adorno'nun (2007: 37) analizi sanatın geleceğinden ziyade aydınlanmanın bireysellik, akılcılık ve mutluluk gibi aldatıcı vaatlerine bir son vermek ve bunun yerine hakiki mutluluğun anahtarı olan sanatın gücünden faydalanmaktır. Dolayısıyla Adorno'ya göre sanat, toplumsal gerçekliğin birebir taklidi değil, toplumsal gerçekliğe karşı kurtuluşun anahtarıdır.

Sanatın bir kurtarıcı olarak görülmesi, geçmişteki estetik kural ve biçimine dönülmesi anlamına gelmemekte, sahip olduğu gücüyle mevcut kültürde aksaklıkları düzenleyici potansiyeline dayanmaktadır (Dellaloğlu, 2003: 50).

Benzer bir yaklaşım Marcuse (1997: 25) için de geçerlidir zira ona göre toplumsal çelişkiler, kültür endüstrisinin fetişizmi ve bireylerin sistem tarafından köleleştirilmelerine karşı sanat, bireyin özgürlüğü ve mutluluğu için bir mücadele içerisine girmeli, dünyayı değiştirebilmelidir. Ancak Adorno'ya (2007: 63) göre kapitalizmin bir uzantısı olan endüstrileşmenin yaşamın tamamına yansması, sanatın ve sanatçının da özerkliğine gölge düşürerek gelişimini engellemiştir. Dolayısıyla okul üyelerine göre sanat eserin işlevi nesnel çelişkileri çözümlemekten ziyade, bu çelişkileri açık ve net bir şekilde ortaya koymaktır (Jay, 1989: 260).

Olması gereken, sanat ve sanatçının ait olduğu dönemin gerçeklerinden kopmadan, özgür bir şekilde değişimin ve bağımsızlığın kapılarını aralaması ve toplumsal birliği sağlamasıdır. Bunu gerçekleştirmek bir yana kültür endüstrisinin tek gerçekliği olan kazanç ön plana alınmakta ve özgür olan sanatın doğal gelişimine engel olunmaktadır. Sosyolojik yapının gerçekliğinin maruz kaldığı bu olumsuzluklardan dolayı sanata bir nevi kurtarıcı misyonu yükleyen teorisyenler, toplumda cereyan eden problemlerin sanatın protesto gücüyle çözüleceğine inanırlar. Onlara göre sanat ancak bu etki gücünü kullandığı ve sergilenen egemenliğe karşı çıktığı takdirde kültür endüstrisinin temel malzemesi olmaktan çıkabilecektir.

Böyle bir dönemde gerçeğin eriyerek yerini taklitlere bıraktığını düşünen Adorno'ya göre (2014: 60) kültür endüstrisi nihai hedefine ulaşabilmek için taklit olanı yüceltmekte ve onu gerçeğin yerine koymaktadır. İletişim araçlarının büyük bir hızla ilerlemesiyle birlikte artık verilere daha kolay erişim sağlanmakta ve bilgi akışında ani bir yükseliş yaşanmaktadır. Geçmişin klasik maddi üretiminden bilgi üretimine geçişi niteleyen bu yeni oluşum enformasyon toplumu olarak nitelenmektedir ki bu oluşumun temel yapıtaşı kuşkusuz bilgisayar ve internet teknolojisinin kaynağında yer alan bilgidir.

Aynı zamanda müzisyen kimliğine sahip Adorno'ya göre sanat sadece toplumsal gerçekliklerin bir aynası değil, toplumdaki çarpıklık ya da eşitsizlik gibi konuların eleştiri kaynağı olmalıdır. Bunların yanı sıra sanatı, taşıdığı yüksek etki gücü ile kültür endüstrisine karşı hem güvenli bir sığınak hem de toplumu özgürlük yolunda yönlendiren bir kılavuz olarak değerlendirmektedir. Ayrıca Adorno sanatın uyum, form ve ahenk gibi klasik estetik anlayışından koparak yozlaştığını, gerçekliğini kaybettiğini ve her şeyden öte kültür endüstrisinin üretim ve tüketim anlayışıyla

yanlış bilince sebebiyet verdiği düşüncesindedir. Dolayısıyla Adorno tüm bunların giderilmesi için kolektif bilincin harekete geçmesini önermektedir. Yani sadece müzikte değil sanatın diğer dallarında da bu farkındalığın oluşması ile bir ilerleme kaydedileceğine inanmaktadır. Ancak bu farkındalık ile birlikte toplumda doğru bilinç oluşturulacağını ve böylece toplumsal çelişkilerin ve egemen güçlerin hakimiyetinin sanat aracılığıyla yok edileceğini savunmaktadır. Sanata adeta kurtarıcı bir rol yükleyen Adorno, aslında bu rolün bireyler tarafından kolaylıkla anlaşılması konusunda karamsardır. Zira ona göre kültür endüstrisi hesaplı, planlı kurgusuyla bireylerin gerçeklik algısını ve mücadele yeteneklerini köreltmıştır. Dolayısıyla bu tarz karamsarlıkların yaşandığı ortamlarda sanat, insanların özlem duyduğu bir toplumsal gerçekliğin varlığını koruyabileceği sığınak rolünü de üstlenebilmektedir.

Teorisyenlerin üzerinde en çok durduğu konulardan biri olarak sanatın endüstri tarafından nasıl bir manipölasyon aracına dönüştürüldüğünü ve bireylerin ne derece pasifize edildiğini ortaya çıkarmaktır. Onlara göre aydınlanma ile başlayan modernleşme serüveni, aşama aşama bireyin kendi ve dünya gerçekliğine yabancılaşmasına yol açmıştır. İşte kültür endüstrisi fırsat bilerek bu durumu yeniden üretmiş ve toplumsal gerçekliğin üzerini örterek yaşanan çelişkileri gizlemiştir. Bu noktada teorisyenlerin temel amacı, toplumsal gerçekliklerin ve çelişkilerin tüm detaylarıyla açığa çıkartılması ve sanatın potansiyelinden yararlanarak toplumsal bir kurtuluşun sağlanmasıdır. Ancak beklentinin aksine modern sanat bunu yapmak yerine, özerkliğinden ödün vererek endüstrinin boyunduruğunda hareket etmekte ve bireyi sanat adı altında sayısız kopyası yapılan yeni bir gerçeklikle oyalamaktadır.

Okul teorisyenlerinin kapitalizmin sanatı nasıl bir endüstri malzemesine dönüştürdüğüne dair eleştirel bakışları dikkate değerdir. Onlar sanatı sahip olduğu potansiyeli nedeniyle bu tahakkümden kurtulmada güvenli bir sığınak olarak görmekte ve sanatın bu etki gücünü kullanabileceğine dair yüksek bir inanç taşımaktadırlar. Onlar için bireysel yaratıcılık ve toplumsal eğilimler dışında daha kritik bir yerde gördükleri sanat, insanların bilindik dünya gerçekliği dışında özlem duydukları yaşamın bir ifadesi olmalıdır. Aslında okul teorisyenleri her ne kadar sanatın toplumsal gerçekliklerden bağımsız bir özerkliğe sahip olduğu düşüncesinde olsalar da bu, sanatın toplumdan ayrıldığı anlamına değil, bilakis sanatın ancak özgür

olduğu takdirde toplumsal olabileceğine karşılık gelmektedir. Yani sanat eseri ne bireysel ve toplumsal bir ürün ne de sosyal gerçekliklerin bir aynası olmalıdır. Sanat, sahip olduğu nitelikleriyle kültür endüstrisinin hakimiyetinden çıkarak, insanlığın kurtuluşu için mutlu bir geleceği inşa etmeli ve toplumdaki dengeyi sağlayabilmelidir.

Toplumsal gerçeğin yoğun olarak işlendiği Frankfurt Okulu'nun düşünsel bütünlüğünü detaylı ve açık bir şekilde ortaya çıkaran unsurlardan en önemlisi kuşkusuz sanat olmuştur. Okulun kuruluşundan kapanışına kadar siyaset, müzik, estetik vb. konularda çalışmalar yapan teorisyenlerin düşünceleri günümüzde hala güncelliğini korumaktadır. Teorisyenlerin sanat ve gerçeklik ilişkisine karşı düşünceleri oldukça açık ve nettir. Zira onlara göre sanatın asıl gayesi toplumsal gerçeği olduğu gibi yansıtmak değildir. Bunun yerine sanat, sahip olduğu etkileme gücünü kullanarak bir işlev yüklenmeli ve toplumdaki tutarsızlık ve yanlışları ifade edebilmelidir. Sanat ancak bunu yaptığı takdirde gerçeğini kazanmış olacak ve o zaman asıl gerçeği dile getirmiş olacaktır. Dolayısıyla eleştirel teori; modernizmin getirdiği ağır yaşam koşulları içerisinde bocalayan bireyin, egemen güçlerin hakimiyetinde olan tüketim kültürünün ve kültürel bir gerçeklik olan sanatın metalaşmasının değerlendirilmesinde, etkili bir rehber olarak kullanılmaktadır.



## 6. POSTMODERNİZMDE SANAT ANLAYIŞI

Postmodern sanat, başlangıçta belirli bir sanat ve estetik anlayışı niteler bir şekilde ortaya çıkmış ve özellikle New York sanat çevresi arasında modern sanat anlayışına karşıt ve eleştirel tartışmalarla gündeme gelmeye başlamıştır. Dolayısıyla postmodern sanat, yerleşik ve kabul gören bir sanat anlayışından farklı olan sanatsal bir estetik anlayışa karşılık gelmektedir (Şaylan, 2002: 77-78). Postmodern dönemin başlangıç noktası öncelikle kültürel ve sanatsal oluşumlardır. Bu dönemde, mimari ve sinema gibi sanat dallarında modernizmin kültürel pratiklerinden farklı doğrultuda çalışmalar yapılmıştır. Öncelikle sanat alanında yeni bir yapılanma ihtiyacıyla adından söz ettiren anlayış, modernizmin dayandığı tüm gerçeklerin sorgulanması ve eleştirilmesine kadar geniş bir alana yayılır. Daha açık bir ifadeyle oluşumu sanatsal yeniliklere dayansa da sadece sanatla sınırlı kalmayan postmodernizm, sosyal, siyasal ve ekonomik alanda, insanlığın kurtuluşu için çözüm arayışında olduğunu iddia ederek başta sanatsal faaliyetler olmak üzere büyük dönüşümlere kapı aralamayı hedeflemektedir.

1960'lerden itibaren sanat, sanatçı ve sanat eseri kavramları yeniden tartışmaya açılarak gerçeklikleri sorgulanmaya başlamıştır. Teknolojinin getirdiği sınırsız malzeme ve teknikler yeni bakış açılarına imkan vermiş sanatçılar sanatın alınıp satılması, taşınması ve belli bir alanla sınırlı olması konusuna başkaldırarak marjinal faaliyetlerde bulunmuşlardır. Onlara göre sanat artık geçmişte yapılan şey değildir zira sanat artık gerçekliğin temsili olma özelliğini kaybetmiştir. Dolayısıyla eserin biçimselliğinden ziyade dayandığı fikir ve kavram çok daha önemlidir. Bu anlayışla bedeni bir ifade aracı olarak kullanmaktan, doğadaki atık nesnelerin kullanımına kadar geniş yelpazede bir sanatsal anlayış söz konusudur. Postmodern dönem sanatçılar, klasik anlayışa yüz çevirerek teknolojiye, modern anlayışa ve meta kültürüne bir karşı duruş sergilediklerini çalışmalarlarıyla kanıtlamaya çabalarlar. Ancak bu dönemde sanatın metalaşması karşısında bir duruş sergilense de olumlu bir sonuç alınamamış zira sanat bu dönemde de hem biçim, içerik ve anlam kaymasına uğramış hem de metalaşmaya devam etmiştir. Aslında bu durumun oluşmasında temel sebep sistemin tüketimi artırmak adına gerçekliği yok etmek ve yeni bir gerçeklik oluşturmak istemesidir.

Postmodernizm, modernizmin özellikle kültürel ve sanatsal alandaki baskın olduğu eğilimlerinin tükendiği görüşüyle hareket etmektedir. Örneğin modernizmin gerçekliğine göre şekil almış olan resim ve edebiyat gibi sanat alanlarının sonunun geldiği ya da etkinliğini yitirdiği düşüncesi içerisindedir (Jameson, Lyotard, Habermas, 1994: 59). Modernizmin kapitalizme dayalı anlayışının postmodernizmde çok uluslu kapitalizm anlayışına dönüştüğünü belirten Fredric Jameson, bu dönemde hem sanatın ayrıcalıklı yapısında hem de sanatçının pozisyonunda köklü değişimler yaşandığını ifade etmiştir. Ona göre sanat artık müze ya da galerilerden çıkarak sokağa taşınmış ve sanata tanınan bu ayrıcalık sona ermiştir. Bu durum elbette postmodern dönemde sanatın nesnesizleştirilmesi amacıyla gerçekleştirilen girişimlerin bir sonucudur. Böylece sanat kültürel problemleri işleyen ve bunlara yanıt arayan bir olguya dönüşmüştür (Şahiner, 2008: 206). Modernizmin anlatılarının gittikçe önemini yitirdiği ve sanatta büyük bir özgürleşme hareketinin yaşandığı bu dönemde hem sanat hem de sanatçı kendi gerçekliğinden koparılarak yeni alanlara taşınmıştır.

Postmodern sanatçıların modern sanatın seçkincilik anlayışına tepkili olduğunu belirten Şaylan'a (2002: 121-122) göre bu sanatçıların modern sanatın bir misyona sahip olması, toplumsal durumu kritik ederek çözüm yolu araması ve geçmişten koparak yeni bir sanatı oluşturma çabalarını da anlamsız bulmaktadırlar. Aslında onlara göre zaten oldukça karmaşık ve dinamik olan gerçekliğin sanatsal faaliyetlerle yansıtılması mümkün değildir. Zira onlara göre bu ölçütlere sahip bir anlayış sanatın alanını daraltmakta ve kısıtlamaktadır. Bunun yerine sanat özgür bir şekilde yaşamı yansıtmalıdır.

Postmodernizm, dayandığı çoğulculuk anlayışı doğrultusunda sanat eserlerinde, anlam zenginliğini ön plana alır. Örneğin, edebiyat alanında postmodern düşünceyle oluşturulmuş bir metinde tek bir anlam değil çoklu anlam söz konusu olmaya başlar. Bu anlayışa göre metnin okuyucusu tek bir anlam arayışına girmek yerine anlamı bir nevi kendi gerçekliğine göre oluşturacaktır. Zira metnin tek bir gerçekliği yoktur ve bireyden bireye şekil alan bir gerçeklik söz konusudur. Bu ve buna benzer birçok yaklaşım modernizmin klasik sanattan kopma amacıyla yaptığı marjinal yeniliklere ve kültürel değerler üzerindeki baskın tavrına karşı eleştirel bir tutumu içermektedir. Zira postmodern dönemin sanat anlayışı, geleneksel dönemde etkin olan nesnel ve

toplumsal gerçekliğin birebir yansıtılmasından tamamen uzak bir anlayış içerisinde. Aynı şekilde modern dönemin gerçeklik karşısında izlenimin ön plana alındığı sanat anlayışıyla da uyuşmamaktadır. Dolayısıyla postmodernizm her iki anlayıştan ayrılan ve gerçeklikten tamamen uzak bir anlayış içerisinde. Zira bu dönemde gerçeklik parçalandığı ve tek bir gerçeklik olmadığı için böyle bir sanatın da olması söz konusu değildir.

Farklı tekniklerle dönemin gerçekliğine özgü bir estetik oluşturduğuna inanan postmodernizm, estetik değerlerden uzaklaşan modernizmi yapmacık bulmaktadır. Oluşturduğu yeni anlayışla ilk uygulamalı faaliyeti olan mimaride, parçadan bütüne giden kolaj tekniğini hayata geçirerek modernizme karşıt bir tavırla hareket etmiştir (Harvey, 2003: 85). Mimariden sonra diğer sanat dallarına yayılan postmodern sanat, eklektik bir yaklaşım yanında karışıklığın ve kuralsızlığın yer aldığı kendine özgü bir gerçeklik oluşturduğuna inanmaktadır. Bu anlayıştaki sanatçılar, özgün bir yaklaşım yerine var olandan yola çıkarak mevcut çalışmalarını teknolojinin sınırsız imkanlarıyla bir araya getirerek eklektik bir anlayışla kurgulamış ve çok anlamlı bir ifade dilini benimsemişlerdir.

Bu doğrultuda postmodern sanatın genel özelliklerini birkaç başlık altında sunmak mümkündür.

*“Estetik ölçütünde artık toplum değil, sanatçının kendi bilinci belirleyicidir, ön plandadır;*

*Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır;*

*Gerçek açık uçlu kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır;*

*Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta, hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik belirleyici olmaktadır;*

*Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plana geçmektedir.”* (Şaylan, 2002: 132).

Aslında postmodernizm savunduğu fikirlerle modernizm sonrasını ifade etse de sanat alanındaki bazı çalışmalarda modern sanat anlayışının izlerini taşıdığı görülmektedir. Öte yandan teknolojinin sağladığı ifade araçlarının sınırsızlığıyla birçok tekniğin bir arada kullanılışı bir anlam bulanıklığına yol açmış, sanata karşı alınan bu yeni tutum hangi çalışmanın sanat kategorisinde değerlendirileceği hangisinin değerlendirilemeyeceği gibi tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Modernizmin sanatta açtığı boşlukları kapatmayı hedeflemesine karşın yapılan çalışmaların

gerçeklikten ve anlamdan yoksun olması ve birçok konuda taşıdığı belirsizlikle sanatsal bir çerçeveye oturtulması mümkün olmamıştır. Dolayısıyla her iki dönemin sanat anlayışları arasında belirgin farklar ve benzerlikler olmasına karşın sanat, postmodern dönemde gerçekliğini tamamen yitirmiş, anlam kaymasına uğramış ve kapitalist toplumun tüketim gerçekliği çerçevesinde metalaşması büyük bir hızla artarak devam etmiştir.

### **6.1. Postmodernizm Sanat Akımları**

Tarih boyunca sanat, olduğu dönemin sosyolojik gerçekliğiyle paralel hareket etmekte ve bu gerçekliklerden beslenmektedir. Dolayısıyla sanat hareketlerinde ortaya çıkan çalışmalar dönem gerçekliğinin belgesi niteliğini taşımakta, toplumda cereyan eden olayların, ruhsal ve fiziksel gerçekliğin adeta fotoğrafını çekmektedir. Yirminci yüzyılın başlangıç yıllarından itibaren teknolojinin akıl almaz bir hızla ilerlemesi ve toplumsal kurumları yeniden şekillendirmesi, sanat hareketlerindeki marjinal tutumların temel belirleyicisidir. Zira dönemin gerçekleri bu yüzyılla beraber alışlagelmiş kalıplardan sıyrılarak farklı bir gerçekliğe dönüşmüştür. Aslında gerçekliğin temsiline tepki niteliğinde ortaya çıkan neredeyse tüm sanat hareketleri, gücünü büyük oranda bilimsel ve teknolojik gelişmelerden almıştır. Sınırsız imkanlar ve sınırsız özgürlük, sanatta ifade araçlarının kapsamının genişlemesine imkan vererek sanat ile gerçeklik arasındaki bağları koparmış ve sanat anlam kaymasına uğrayarak başka boyutlara taşınmıştır. Dolayısıyla duygusal ve zihinsel birikimleri kadar dönemin gerçeklikleri ve kendi üzerlerinde bıraktığı etkiyi dikkate alan sanatçılar çalışmalarına bu doğrultuda yön vermişlerdir.

Ünlü Rus yazar Gonçarov'da bu anlayışla görmediği, duymadığı ya da hissetmediği şeyi kaleme almadığını vurgularken eserini oluşturma aşamasında düşünce ve duyguları kadar deneyimlerini ve çevresinde olup bitenleri dikkate aldığını belirtmiştir (Kagan, 1993: 384-385).

Sanat, geleneksel ve modern dönemde olduğu gibi postmodern dönemde de sosyolojik yapı gerçekliğinden etkilenmiş ve bu etki sanat akımlarının çıkışında temel belirleyici olmuştur. Dolayısıyla bu dönemin sanat anlayışı ne gerçekliğin temsiline ne de izlenimin ön planda olduğu soyut gerçekliğe dayanmaktadır. Zira bu dönemde sanat artık kendi gerçekliğinden koparılmış ve bireyden bireye değişen yeni gerçeklikler edinerek adeta anlam kaymasına uğramıştır.

Gündelik hayat ile sanat arasındaki mesafeyi yok etmeyi hedefleyen postmodernizm, yerel kültürü yücelterek, evrensel kültüre karşı çıkmaktadır. Bu düşünce sanatta orijinallik konusunun gereksiz olduğunu, halk kültürü ile yüksek kültür arasındaki ayrımın kaldırılmasını ve sanattaki hiyerarşilerin yok edilmesi anlayışı içerisindedir (Güriz, 2011: 130). Bu bağlamda Lyotard, postmodern sanatın yorumlanma ve görme açısından olanaksız unsurları ifade etme ve sergileme çabasından başka bir şey olmadığını düşünmektedir. Ona göre postmodern sanatçı da yerleri kazıma, taşları bir araya getirme, vücutlarını kesme gibi ilginç çalışmalar yaparak farklı bir gerçeklik oluşturmaya çabalamaktadır. Artık duyumun da anlatımın da sınırına gelinmiş ve postmodernin, neo avangard anlayışın, temel gerçekliği de bu olmuştur (Kahraman, 2002: 28).

Geleneksel ve modern dönemin estetik anlayışına karşıt bir tutumla ortaya çıkan postmodern dönem sanat akımları bu dönemlerden farklı bir gerçeklikte eklektik, pastiş, sadelik ve çok anlamlılık gibi kriterler paralelinde şekillenmiştir. Anti-modernist bir çizgide öne çıkan postmodern sanat akımlarından; pop art, minimal sanat, performans sanat, arte povera ve kavramsal sanat gibi anlayışların gerçeklik algısına bakıldığında klasik ve modern sanattan tamamen farklı bir çizgide olduğu farkedilmektedir.

#### **6.1.1. Pop Art (Popüler Sanat)**

İngiltere ve Amerika’da birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan pop art, popüler sanat ya da halk sanatının kısaltılmış şeklidir. Akım, klasik ve modern sanatın norm ve estetik değerlerinden tamamen farklı bir çizgide şekillenen ve dönemin yükselen tüketim gerçekliği içerisinde gelişim gösteren bir anlayıştır.

Bu dönemde teknolojik imkanların yeni tekniklere olanak sağlaması, sanat eserindeki üretim ve tüketim kalıplarının değişmesine yol açmıştır. Sanat artık seri üretim imkanlarıyla sayısız kopyası yapılarak alınıp satılan bir üretim nesnesine dönüşmüş, sanatçı da bir meta üreticisi olarak bu ilişkide aktif bir rol üstlenmiştir. Böylelikle sanat, klasik kalıpların çizgisinden saptırılarak dönemin popüler kültürünün hizmetine sürülmüştür (Çağan, 2003: 159). Aslında teknolojik gelişmelerin sanatın kitleselleştirilmesinde büyük bir rolü vardır. Zira sinemanın ortaya çıkışı ya da baskı teknolojisiyle arzu edilen sanatçının reproduksiyonuna kolayca ulaşılması gibi örnekler bu gelişmenin sonuçlarındandır. Öte yandan toplumsal alanda siyasi, sosyal

ve ekonomik gelişmelere paralel olarak refah içinde bir kent yaşamı, gelişen demokrasi ve yükselen orta sınıf gibi unsurların sanatın kitleselleşmesinde büyük payları vardır (Şaylan, 2002: 109). Sanat artık böyle bir kültür ortamında gerçeklik ile bağlarını kesmiş ve gündelik yaşamdan bir nesne konumuna geçerek izleyenlerine yeni gerçekliğiyle tanıdık ve sıradan gelmeye başlamıştır.

Kuşkusuz toplumların değişip evrilmesinde ya da korunup sürdürülmesinde sosyolojik yapı gerçekliğinin rolü dikkate değerdir. Bu doğrultuda pop-artın İngiltere ve Amerika'da bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmasında sosyal, kültürel ve ekonomik unsurların belirleyici olduğunu söylemek mümkündür. Her iki ülkede de birbirinden bağımsız ve farklı koşullarda ortaya çıkan pop art, Amerikan toplumunda yaşanan sosyo-ekonomik değişimler sonucunda şekillenmiş ve başta İngiltere olmak üzere birçok ülkeye sirayet etmiştir.

Akımın ilk ortaya çıktığı yer olan Amerika'nın bu süreç içerisindeki toplumsal koşulları dikkate değerdir. Şöyle ki Birinci Dünya Savaşı sonrasında büyük bir ekonomik krizle karşı karşıya kalan Amerika, uzun yıllar bu krizle mücadele etmiş ve İkinci Dünya Savaş'ının sonlanmasıyla birlikte öncekinden daha güçlü bir şekilde ayağa kalkmıştır. Sadece ekonomik alanda değil, siyasi ve kültürel alanı da kapsayan bu güçlü duruş ve olumlu değişim Amerika için aynı zamanda sürekli ve yeni gelişmelerin başlangıcıdır. Savaş yıllarında güvensiz, karamsar, karanlık ve kasvetli bir dönemden, güçlü ve refah içerisinde bir döneme geçiş; yönetimden, kent düzenine, eğlenceden, giyim şekline kadar birçok şeyin yeniden yapılandırılmasıyla sonuçlanmıştır. Artık düş kırıklıkları geçmişte kalmıştır zira teknolojik gelişmeler ekonomik büyümede etkili olarak yaşam gerçekliğini değiştirmiş ve bu durum kültürel değerlerin yozlaşarak yeni bir anlayışa bürünmesine yol açmıştır. Tüm bu gelişmeler bireysel özgürlüklerin sınırlarını aşarak, kültürel değerlerden kopuşu beraberinde getirmiş, tüketim çılgını ve anı yaşamaya odaklı yeni bir birey tipini ortaya çıkarmıştır. Bu yeni birey tipi artık temel ihtiyaçlarından ziyade dinlenme, eğlenme ve yeni bir sanat gibi arayışlar içerisinde kendini bulmuştur. Yaşanan hayal kırıklıklarının ardından, sanata ve sanatla birlikte günlük yaşama farklı bir anlayışla yeniden dönme isteği, doğal olarak yeni yaklaşımları da beraberinde getirmiştir.

Dönem artık bilimin ve hızlı teknolojik yapılanmanın etkisinde, dönüşümlerin birbiri ardı sıra yaşandığı yeni bir dönemdir. Bu dönüşüm sadece bireysel ya da toplumsal

gerçekliğin değil sanatın da doğasının, anlamının ve algılanışının dönüşümüdür. Modern dönemde savaş yıllarının içe dönük sanatçıların yerini, postmodernizmde sanat ile hayatı yakınlaştıran sanatçılar almış ve sıradan bir nesne bile sanat eseri olarak sergilenebilmiştir. Toplumun bir üyesi olarak endüstri kültürüyle birlikte artık bir tüketici olan sanatçı, eserini oluşturma aşamasında da bu çerçevede hareket etmekte ve bu kültürün sürekliliğinde aktif bir rol alabilmektedir. Zira sanat artık gerçeklik ile bağlarını koparmış ve gerçekliğin kaynağı sanat nesnesi olmuştur.

Bilindiği gibi modernizmin sanat anlayışı sanatçının gerçeklik karşısında izlenimi, yaratıcılığı ve özgünlüğünün ağır bastığı seçkinci bir anlayışa sahiptir. Zira modernizmin estetik ölçütü seçkinciliktir. İşte modernizmin estetik anlayışına postmodern bir tepki olarak tanımlanabilen pop-art, sanatta seçkinciliğe ve yaratıcı etkinliğin özgürlüğüne bir karşı çıkış hareketidir (Şaylan, 2002: 114-115).

Pop-artta sosyolojik yapı gerçekliğinin sorgulanması bir kenara bırakılarak, tüketime ve tüketim nesnelerinin yansıtılmasına odaklanılmış ve bu sömürü gerçekliğine güç kazandırılmıştır. Öyle ki popüler kültürde her ne varsa sanata konu olmuş ve sanat artık tüketim kültürünün bir aracı olarak bilindik gerçekliğinden soyutlanmıştır. Bir taraftan da alışlagelmiş her şey terkedilerek, dönemin tüketim gerçekliğine uydurulmuş ve böylece istekler karşılanarak yeni uygulamalara yer açılmıştır. Zira artık farklı anlamlara sahip geçmişten alıntılar ve gündelik yaşamın ilgi çeken nesneleri bir araya getirilmiş, ticari üretim mantığıyla yeni bir gösterge oluşturulmuş ve gerçeklikten koparılan sanat artık gündelik yaşamın sıradan tüketim nesnesine dönüşmüştür. Böylece bu bileşimde sanat adı altında bir araya getirilen parçalar kendi gerçekliğini kaybetmiş ve tüketim kültürünün belirlediği şekilde yeni bir kimlik edinmiştir.

Pop-artta hakim olan yaklaşım, serigrafi mantığıyla aynı işlemlerin sürekli tekrar edilerek farklı imgeler üretilmesine dayalıdır. Bu anlayışta, farklılıkla birlikte, tekrar mantığı ön plandadır (Foster, 2009: 97). Walter Benjamin'e (2002:70-79) göre, farklı nesnelerin bir araya getirilerek bir sanat eseri oluşturulması, sanatı işlevinden uzaklaştırmaktadır. Ona göre belli bir anlama, karakteristiğe ve eşsiz bir varoluşa sahip olan sanat, bu uygulamalarla birlikte sahip olduğu bu gerçekliği yitirmektedir. Sanayileşmiş toplum yapısının bilimsel bilgi ve teknoloji ağırlıklı toplum yapısına dönüşümüyle birlikte, endüstri kültürü biraz daha güçlenmiş ve sanat faaliyetleri bir

başka çizgiye taşımıştır. Sosyolojik yapının tamamında kitle iletişim araçlarının yaşamın merkezine girmesi ve reklam sektörünün tüketim odaklı işleyişi, sanatın sahip olduğu özgün gerçekliğini tahrip etmiş ve sanat adı altında üretilen nesneler sıradan bir nesne gibi alınıp satılmaya başlamıştır.

Toplumda tüketimi daha çekici hale getirme amacıyla ortaya çıkan pop art, gündelik yaşam ile sanat arasındaki ayrımın kaldırılarak, sanat ve hayatın birleştirilmesine dayanmaktadır. Estetik norm ya da kurallara gereksinim duyulmayan bu anlayışa göre, toplumsal yaşam içerisinde yer alan ve ilgi gören her şey bir sanat eseri potansiyeli taşımaktadır. Öyleyse yapılacak tek şey, halkın çoğunluğunun beklentisini karşılayacak bir nesne belirlemek ve bunu seri üretim teknikleriyle çoğaltarak tüketicilere sanat adı altında yeni bir gerçeklik sunmaktır. Nesneler zaten hayatın içinden olduğu için izleyicinin anlamak için çaba sarfetmesine gerek kalmayacak ve sanat eseri olarak sunulan nesne, bir tüketim aracı olarak işlevini yerine getirmiş olacaktır. Zira tüketim gerçekliği yaşam gerçekliğinin önüne geçmiştir ve artık ne gerçekliğin temsilinin ne de izlenime dayalı yorumun bir önemi kalmamıştır.

Klasik sanattaki gerçekliğin birebir yansıtılması ya da duygu ve izlenimlerin dikkate alındığı sanat yerini pop sanatta, günlük hayat gerçekliğinin hem nesne hem de içerik olarak birebir yansıtılmasına bırakmıştır. Takındığı bu tutumla modern sanata olan karşıtlığını ifade etmeye çalışan akım taraftarlarının sanat olarak nitelendirdikleri çalışmalarındaki temel gaye, bir nevi sanat ve hayat arasındaki boşluğu kapatmak ve yüksek kültür ile halk kültürünü kaynaştırarak bir sentezde buluşturmaktır. Desteğini teknolojiden alan, norm ve değerlerden yoksun bu anlayış, eleştirel bir tutum ve düşünceyi içermesi yanı sıra tüketime yönelik verdiği mesajlarla kapitalist sistemin sömürü gerçekliğine katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Modern dönemin estetik anlayışına karşıtlığıyla ortaya çıkan pop artta, yüksek düzeyde tüketimin önemsendiği bir anlayışla sanat gerçekliğinden uzaklaştırılmış günlük kullanım eşyaları ve seri üretilmiş ürünler tüketim mantığıyla sanat eseri olarak sergilenmiştir. Temeli kitle iletişim araçlarıyla atılan bu akımda, norm ya da estetik gibi kriterler yok sayılmış, sıradan her türlü nesne akım taraftarları tarafından sanat eseri olarak kabul edilmiş ve izleyenlere de bu anlayış benimsetilmeye çalışılmıştır. Aslında benimsenen bu yaklaşım, var olan farklı anlam ve nesnelerin,

halkın beğeni düzeyi dikkate alınarak kopya yöntemiyle bir araya getirilmesine dayanan kitsch olgusuna karşılık gelmektedir. Modern dönemde çok fazla itibar edilmeyen bu eğilim, postmodern dönemde pop art sanatçılarının ilgi odağı haline gelmiştir.

Basit, dejenere olmuş anlamlarına karşılık gelen kitsch kavramı, toplumun büyük kesiminin beğenisine odaklanan ve sanatsal bir anlam ifade etmediği halde sanatmış gibi algılatılan bir anlayıştır. Kitschde temel anlayış, ticari üretim üzerine kuruludur ve bu doğrultuda izleyeni etkileyerek kolay ve hızlı tüketim amacı gütmektedir (Demir, 2009: 17-18). Sanatsal estetik ve düşüncelerle bağdaşmayan ve tüketim amaçlı üretilen kitsch ürünler kısa süre içerisinde algılanarak benimsenme amacı taşımakta ve bu ürünlerin yegane üretim nedeni ise kuşkusuz tüketim olmaktadır. Klasik sanattan kopya yöntemiyle fayadalanarak ve sanatsal estetik değerden yoksun olan Kitsch ürünlerin asıl gerçekliği tüketim olduğu için izleyenin duygusallığı üzerinden hareket etmektedir. Sanat olmadığı halde sanatmış gibi sunulan bu ürünler, izleyeni ya albenisiyle cezbetmeli ya da yüreğine dokunarak hüznlendirmelidir. Her iki durum için izleyici talebini karşılamaya yönelik ucuz ve bol miktarda ürün hazırlanmakta ve tüketici bu ürünleri sorgulamadan sanat eseri adı altında satın almaktadır.

Kendi içinde bir bütünlüğe, anlama ve bir gerçekliğe sahip olması gereken sanat, tüm bu anlamlarından soyutlanarak tüketim kültürünün desteklediği seri üretim mantığıyla piyasa gerçekliği içinde yerini almıştır. Böylece tüketim nesnelerinin sanat statüsüne dönüştürülerek bir sanat eseri gibi sergilenmesi, sanatta yüksek sanat kültürünü de ortadan kaldırmıştır. Bu gerçeklikte artık özgünlük, klasik estetik ve yaratıcılık gibi değerler aranmamakta, tek gerçeklik değişim değeri olmaktadır. Kısaca bu dönemde her şey sanattır ya da hiçbir şey sanat değildir.

Pop art anlayışıyla oluşturulmuş ve sanat olarak nitelendirilen bir çalışma, izleyenlerinde empati ve şaşkınlık duyguları da uyandırmayı amaçlamaktadır. Bu gerçekleştiği takdirde tüketim aksamayacak ve sanat adı altında üretilen ürünler kolaylıkla tüketilecektir. Böylece yapılacak olan tek şey vardır ve o da, pop-artın benimsetilmesi ve hızlı bir şekilde taraftar toplamasıdır. Kuşkusuz tüm bunların gerçekleşmesi oldukça kolaydır çünkü günlük hayatın bir parçası olan ve kitle iletişim araçlarıyla sunulan bu nesneler, izleyene tanıdık gelmekte ve neredeyse her

birey kendi gerçekliğinden bir şey bulmaktadır. Nesnelerin oluşturulmasında izlenen yol, kitle iletişim araçlarında sıklıkla yer alan imgeleri takip etmektir. Örneğin canlı renkler ve çeşitli alanlardan parça parça aldığı sıradan fotografik görüntüler pop-artın biçim gerçekliğini oluşturmaktadır. Böylece sinema dünyasının sevilen kişilikleri, sıradışı otomobiller, dergilerden alınan resimler pop artın temel malzemesi olarak görülmekte, sanat ve hayat bu nesnelerde bir araya gelmektedir. Toplumsal gerçeklik kopyalanarak doğrudan sanat eserine dönüştürülmekte böylece bu gerçeklik sanat eserinin hem biçim hem de içeriğine karşılık gelmektedir. Kısaca toplumda popülerliği olan neredeyse her şey sanat eseri olarak niteledikleri nesnelere dönüşmekte ve tüketim için gereken tanıtım ise kitle iletişim araçları ve reklam endüstrisinden yararlanarak gerçekleştirilmektedir. Toplumda büyük ilgi uyandıran, sıradışı ve yeni olan bu nesneler büyük beğeni toplayarak, geniş kitleler tarafından kolay ve hızlı bir şekilde tüketilmektedir. Zira artık gerçekliğin yerini beğeni ve tüketim anlayışı almış böylece sanatın gerçekliği sanatmış gibi üretilen nesnelerle unutturulmaya başlamıştır.

### **6.1.2. Minimal Sanat**

Modern ve postmodern dönemde birçok sanat akımının çıkış noktası olarak görülen Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, savaşın toplumsal yapıya yansımaları, bilgi ve teknolojiadaki ilerlemeler, minimal sanatın oluşumunda da oldukça önemli etkenlerdir. Yirminci yüzyılın ortalarında edebiyat, resim, mimari, heykel ve müzik gibi sanat dallarında yansımalarını bulan minimalizm, savaş sonrasında yaşanan sosyolojik ve psikolojik gerçekliklere karşı bireylerin maruz kaldığı ruhsal problemlerinden kurtulmak amacıyla sanatsal faaliyetlerle giriştiği yeni yönelimlerin bir sonucudur. Başlangıçta sanat alanında az ve öz prensibiyle ortaya çıkan akım, sonrasında hayatın her alanına nüfuz ederek bir yaşam gerçekliği haline gelmiştir.

Kavram herhangi bir konuda mümkün olan en az, en küçük miktar ya da forma karşılık gelmekte ve aynı zamanda indirgemecilik olarak da tanımlanabilmektedir. Aslında duyguyu ön planda tutan soyut dışavurumculuğa karşıt bir hareket olarak ortaya çıkan minimalizm, aklın öncülüğünde yüksek düzeyde sadeliği gerçeklik edinen bir sanat hareketidir. Dolayısıyla soyut dışavurumculuğun gerçeklikleri soyutlayarak farklı bir şekilde yansıtmaları minimalistler için doğru bir tutum değildir.

Zira onlar sezginin ve iç gerçekliğin ön planda olduğu bu anlayışla karşıt bir çizgide hareket etmekte az ve öz anlayışını sanatta gerçeklik olarak benimsemektedir.

Geleneksel ve modern dönemin sanatsal yaklaşımından keskin bir kopuşu ifade eden minimalizm, çeşitli malzemelerden yararlanarak oluşturduğu sanat eserlerinde kendine özgü yalın ve estetik bir gerçeklik oluşturmuştur. Yapılan çalışmalarda temel aldığı prensip, biçimden renk tercihinine kadar her şeyi en yalın haline indirmek, bütünsel bir anlayışı temel almak, en az malzemeyi kullanmak ve kurallardan arınmaktır.

Bu akımda endüstriyel malzemeler ağırlıklı yer almakta ve bu malzemelerle simetrik ya da kendi içinde bütünlüğü olan rasyonel nitelikli çalışmalar göze çarpmaktadır. Böylece gösteriştten sakınılarak, aynı şekillerin tekrarıyla düzenli bir bütünlüğe ulaşmak amaçlanmaktadır. Bu tavırla oluşturulmuş eserler seyredildiğinde herhangi bir içeriksel anlama karşılık gelmemekte ancak görüntünün izleyen üzerindeki etkisi önemsenmektedir (Antmen, 2009: 181-184). Bu etkiyi oluşturmak amacıyla sanatçılar modern endüstrinin sunduğu sınırsız malzeme seçeneğiyle, geometrik düzene dayalı düşünsel bir bağlantı oluşturma yoluna gitmişlerdir (Şahiner, 2008: 178). Dolayısıyla minimalist bir sanatçı çalışmalarında basit ve kolay erişilebilir malzemeleri bir araya getirirken, bütünselliği bozmayacak tercihlerde bulunmaktadır. Bu anlayışta önemli olan bütünlük olduğu için seçilen parçalar karmaşık olmamalı, bu birliğe ve birliğin sağlayacağı anlama zarar vermemelidir (Yılmaz, 2006: 179). Zira onlara göre çalışmaların bir bütün halinde anlaşılması ve bütünün korunması ancak karmaşıklıktan kaçınmakla mümkün olacaktır. Düzen ve dengenin hakim olduğu bu biçimler, minimalistlere göre izleyenlerin dikkatini çekmekte, onları düşündürmekte ve aynı zamanda anlamlı duygular uyandırmaktadır.

Sanatçılar en basit ifade araçlarını seçerek ve maksimum düzeyde basite indirgeyerek sanatta kolay anlaşılır olmayı ve böylece en kuvvetli etkiyi uyandıracaklarına inanmaktadırlar (Akay, 2009: 64). Gerçekleştirdiği faaliyetlerde içerikten ziyade biçime ağırlık veren akım taraftarlarına göre geçmişin karmaşık ve izleyeni yoran çalışmaları yerine bu anlayışla oluşturulan eserler; sade ve dinlendiren etkisiyle izleyenlerin ufkunu açıp hayranlık uyandıracaktır.

Bu harekette beceri, el işçiliği ya da teknik gibi konuların önemi olmamakla birlikte çalışma bir başkası tarafından da yapılabilir. Bu özelliğiyle de aynı zamanda

sanatın eşsizlik niteliği ve bireyselliği yok sayılmaktadır. Örneğin Robert Morris'in Primary Object isimli minimalist heykelleri bir teknisyen tarafından yapılmıştır. Dolayısıyla bu anlayışta yetenek ya da bireysellik dikkate alınmamakta, eserin biçiminde yer alan düşünsel boyut önemslenmektedir (Çakır, 2009: 197). Bu anlayıştaki çalışmalar çoğu kez sanatçının yönlendirmesi ile bir başkası tarafından minimalist bir gerçeklikle biçimlendirilmiştir. Zira bu gerçeklikte ustalık ve beceri değil sadelik, basitlik ve bütünlük gibi unsurlar ön plandadır.

İlk ortaya çıktığında kullandığı malzemeler nedeniyle yaptığı faaliyetler sanat olarak değerlendirilemeyen minimal anlayış, eleştirmenler ve izleyenlerce aynı zamanda soğuk ve anonim bulunmuştur. Ancak sonrasında sanat alanında yaşanan gelişmelerle birlikte sanatın tanımı genişlemiş ve bu eleştirilerin çok fazla bir önemi olmadığı anlaşılmaya başlamıştır (Dempsey, 2007: 238). Temel aldığı basitliği ve yalınlığı ile indirgemeci olarak görülmesine rağmen yapılan eleştirileri dikkate almadan bu çizgide ilerleyen akım, kendisinden sonra ortaya çıkan sanat hareketlerini de etkilemiştir (Foster, 2009: 64).

Dönemin karmaşası ve tüketim çılgınlığı konusunda bir farkındalık oluşturmayı da amaç edinen minimalistler, kullandıkları malzemeler ve uyguladıkları yöntemlerle sanattan faydalananarak, mevcut toplumsal gerçeklik konusunda da bir farkındalık oluşturma inancı içerisinde olmuşlardır.

Dolayısıyla bireysellikten uzak bir tutumu temel alan yaklaşım, savunduğu değerlerle sadece sanatta bir dönüşüm değil, sanatla başlayan ve hayatın birçok alanına etki eden bir harekettir. Öyle ki yirminci yüzyılın başlarında teknolojinin sunduğu sınırsız imkanlar, toplumsal yaşamda baş gösteren olaylar ve bu olayların yol açtığı karmaşa, toplumun en duyarlı kesimi olan sanatçıları bir dönüşüm gerçekleştirme konusunda harekete geçirmiştir. Kendisi bir heykeltıraş ve enstalasyon sanatçısı olan O'Doherty'e (2010: 16) göre postmodern dönemde toplumsal yaşamda ortaya çıkan dönüşüm isteği ve artan imkanların sağladığı sanatta ifade yöntemlerinin değişmesiyle, sanatın biçimi ve işlevi sorgulanmaya başlamıştır. Modern sanat anlayışının bir devamı gibi görülen minimalizm, toplumsal yaşama yönelik tavrı ve gerçekleştirdiği faaliyetlerle modern sanatın bir devamı olduğu düşüncesinin geçersiz olduğunu kanıtlamıştır.

Minimalizm, bir sanat hareketi olması yanı sıra savunduğu değerlerle, toplumsal yaşamda ortaya çıkan problemlerin çözümünde bir klavuz rolü üstlenmektedir. Artan üretimin doğal kaynakları tüketmesi, küresel ısınma ve çevre kirliliği gibi dünya çapında gerçekleşen ve bir an önce çözüme kavuşturulması gereken problemler minimalist bir tavrın benimsenmesinde temel sebeplerdendir (Atakan, 2008: 98). Minimalistlere göre teknolojinin getirdiği yenilikler yaşamı kolaylaştırmaktan ziyade toplumsal yaşamda neredeyse her şeyi karmaşık bir yapıya büründürmektedir. Bu dönemde her şeyin bir değişim değeri olduğu, sanat dahil her şeyin alınıp satıldığı bir tüketim kültürü oluşturulmuş ve oluşturulan bu sistem bireyleri bu kültürün egemenliği altına almıştır. Bilindiği gibi sistem seri üretim teknikleriyle bireylerin ürünlere hızlı, kolay ve ucuza erişmesini sağlayarak alım güçlerini artırmakta ve ancak tükettikleri kadar mutlu olacaklarını empoze etmektedir. Bireyler böyle bir sosyal yapı gerçekliğinde daha fazla çalışmakta, daha fazla yorulmakta ve daha fazla tüketmektedir ancak ne var ki aradıkları mutluluğa ulaşamamaktadırlar.

Tüketim için gerekli olan üretim aşamasında ise bireylerin ucuz iş gücüyle yıpratılması, fabrikalarda kullanılan kimyasal maddelerin yaydığı gazlar ve çevresel atıklar hem doğayı hem de bireyleri olumsuz etkilemiştir. Dahası, yaşam koşullarının daha önce hiç olmadığı kadar hızlanması, karmaşıklaşması ve kaygıları artırması, bireylerin bir çözüm arayışına girmelerini beraberinde getirmiş ve bu durum minimalist bir yaklaşım çerçevesinde sadeliğe ve basitliğe yönelmelerine neden olmuştur. Bu doğrultuda bir gerçeklik olarak benimsedikleri sadeleştirme, yalınlaştırma ve en aza indigeme anlayışını sanatta temsil olarak kullanmaları yanı sıra zamanla bu gerçeklik minimalist bir yaşam anlayışının oluşumuna da imkan vermiştir. Dolayısıyla akımın dayandığı düşünce sistemi toplumsal yaşama uyarlandığında ortaya çıkan gerçek, mutlu olmak için tüketmek değil, bu tüketimi mümkün olduğu kadar en aza indirmek ve sade bir yaşamı tercih etmektir. Bu doğrultuda endüstrinin yol açtığı karmaşayı ve yaşanan bu olumsuzlukları gidermek adına, toplumun belirli bir kesiminde sakinlik arayışını temel alan minimalist felsefe benimsenmiş ve yaşam tarzları bu gerçeklik üzerine kurgulanmaya başlamıştır.

Başlangıçta gerçekleştirdiği faaliyetlerin biçim ve içeriğinin sanatla örtüşmemesi, bir konuya dayanmaması ve anlamdan yoksun oluşu nedeniyle birçok eleştiriyile karşılaşmış ancak bu eleştirileri dikkate almadan faaliyetlerine devam etmiştir. Doğal

ve indirgeyici tavrı ile birçok sanat alanında etkin olan akım, oluştuğu dönemle sınırlı kalmayıp günümüzde de minimalist bir anlayış olarak, hem sanat faaliyetlerinde hem de bir yaşam biçimi olarak etkinliğini sürdürmektedir.

### **6.1.3. Performans Sanat (Gösteri Sanatı)**

Performans kavramı Türkçe’de bir şeyi yapmak, göstermek ya da harekete geçirmek gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Fluxus, eylem resmi, vücut sanatı ve video sanatı gibi eyleme dayalı faaliyetleri kapsayan performans sanatı, sanat ve hayatın birleşmesi gerektiği anlayışıyla klasik sanatın karşısında yer alan, bir akımdan ziyade sanatta özgürlüğu savunan ve kendine özgü kurallara sahip olan radikal bir sanat hareketidir. Performans sanatı kapsamında değerlendirilen Fluxus, önceden hazırlanmış bir konunun belirli bir mekanda izleyiciye yönelik olarak sunumuna dayanmakta ve tiyatrodan farklı olarak izleyiciyle diyalog da söz konusu olabilmektedir. Hem performans hem de kavramsal sanattan izler taşıyan happening’te ise belirli bir mekandan ziyade sokak, cadde gibi gösterinin olabileceği her yer mekan olarak tercih edilebilmekte ve aynı zamanda izleyici de gösteriye dahil edilebilmektedir.

Disiplinlerarası bir yaklaşım sergileyen performans sanatta plastik, fonetik ve dramatik sanatlardan birçoğu bir arada bulunmakta ve sanatta ifade aracı olarak insan vücudu kullanılmaktadır. Performansa dayalı faaliyetler, modern dönem sanat akımlarından olan Dada, Fütürizm ve Sürrealizm sanat akımlarında temelleri atılmış sonrasında gelişerek devam etmiştir.

1970’li yıllarda kendine özgü yapısıyla bir sanat hareketi olarak görülen performans sanatın tarihsel arka planını, yirminci yüzyılın sosyolojik yapısında gerçekleşen olaylar ve bu olayların sonuçları oluşturmaktadır. Bu gelişmeler bireylerin sanat konusundaki algılarını değiştirerek, sanatta estetik değerleri sorgulamalarına ve dönemin yaşam koşullarına uygun yeni bir sanatsal anlayış oluşturmalarına neden olmuştur. Süreç, tarım toplumundan endüstri toplumuna geçiş aşaması yaşayan ve yaşam koşullarının daha iyi olacağını düşünen insanların, geçmişte sahip oldukları özgürlüklerinden soyutlanarak bir kısıtlama içerisine girmeleriyle başlamıştır. Yeni bir yaşam umuduyla çıktıkları bu yolda, bireylerin yaşadıkları hayal kırıklığı sadece bununla sınırlı kalmamıştır. Yeni teknolojik gelişmeler, kapitalist sistemin toplumsal yaşamdaki hakimiyeti ve birçok gelişme Birinci ve İkinci Dünya Savaş’larının

yaşanmasına neden olmuştur. Öyle ki birçok akımda olduğu gibi performans sanatının ortaya çıkmasının altında yatan temel sebepler de genel olarak Birinci ve İkinci Dünya Savaş'larına dayanmaktadır. Çok uzun yıllar süren ve ülkelerin yıkılmasına, çok sayıda insanın hayatını kaybetmesine ve bireysel ve toplumsal benlik yitimine neden olan bu savaşlar, toplumun bir kimlik arayışına girişini de beraberinde getirmiştir. Yakınların kaybı, duygusal hasarlar ve derin travmalar insanları daha güzel bir dünya amacıyla çeşitli alanlarda arayışlara itmiştir. Bu arayış sürecinde olan bireyler, en etkin ifade aracı olarak gördükleri sanatı, alışıldık kalıplarından kopararak kendi bedenlerine entegre etmiş ve bu şekilde içsel gerçekliklerini geniş kesimlere aktarmaya çalışmışlardır.

Bu anlayışa göre somut bir varlık olan bedene ruhun, duygu ve düşüncelerin eklenmesiyle maddeye dönüşmüş olan bir sanat ortaya çıkacaktır (Deleuze ve Guattari, 2012: 13). Bu hareket, biçimciliğe karşı oluşu ve sorgulayıcı tavrı ile tıpkı diğer akımlarda olduğu gibi klasik sanat anlayışını ortadan kaldırmak ve alternatif tekniklerle yeni bir sanat dili oluşturma çabası içerisindedir. Artık gerçekliğin nesnel ya da soyutlanarak bir ifade aracı ile temsil edilme anlayışı yerine içsel gerçekliğin anlık ve canlı olarak yansıtılması ön plana alınmıştır. Dolayısıyla geçmişte bir figür olarak kullanılan beden, gerçekliğin temsil edildiği bir nesne konumuna dönüşmüştür. Böylece sanat, kağıt, tuval ya da mermer gibi sınırlı ifade araçlarından uzaklaştırılarak sınırsız ifade aracı olan bedende icra edilmeye başlamıştır. Bedenin bir anlatım aracı ve sanat eseri niteliğinde görüldüğü ve kimi zaman saldırı, kimi zaman başkaldırı tutumuyla yeni perspektifler oluşturan bu yaklaşım, sanatta özgürlüğün boyutlarının ve sınırlarının yeniden sorgulanmasına neden olmuştur.

Duygu ve düşüncelerin ağırlıklı yer aldığı performans sanatın o an olup biten bir özelliğe sahip olması ve bir konuyu işlemesiyle tiyatro sanatı ile benzerliği söz konusudur (Antmen, 2009: 219). İzleyen bir kitle karşısında sergilenen, mekan ve zamanla sınırlı olan ve içeriği daha çok toplumsal bir gerçekliği konu edinen tiyatro, bazı yönleriyle performans sanatıyla benzerlik gösterebilmektedir. Ancak tiyatrodaki belirli bir mekan söz konusuysa performans sanatında mekan sınırlaması olmaksızın, izleyeni olan her yer mekan olarak tercih edilebilmektedir. İçerisinde müziği, dansı ve şiiri bir arada kullanan hareket, sanat dalları arasındaki sınırları kaldırarak zengin bir içerik oluşturmayı hedefler. Performans sanatçılarına göre,

sanatın varoluş gayesi belirli konularda toplumun uyarılması ve bilinçlendirilmesi olduğu için sanat, müze ve sergi salonları gibi belirli bir mekanla sınırlı olmamalı yaşamın içinde yer almalıdır. Dolayısıyla sanatçılar bu anlayışla gerçekleştirdikleri faaliyetlerde, sanat ve toplum arasındaki ayrımı ortadan kaldırdıkları ve sanatı toplumun gerçeğiyle bütünleştirdikleri inancı içerisinde olmuşlardır. Zira onlara göre sanat artık seçkinlere yönelik bir faaliyet alanı olmaktan çıkmalı toplum ile etkileşim içerisinde, toplumla özdeşleşen ve izleyenlerinin katkılarıyla hayat bulan bir uğraşı alanı olmalıdır.

Bu dönem sanatçıları faaliyetlerinde sınır tanımayarak teknolojinin getirdiği sınırsız imkanlardan yararlanmış, alternatif yeni malzeme ve teknikler geliştirerek sanatı toplumsal bir mesaj ya da mevcut siyasi düzene bir protesto aracı olarak kullanmışlardır. Ana odaklanan ve sadece bedensel bileşenleri kullanarak gerçekleştirilen faaliyetler, o anki eylemle sınırlanmakta ve eylem yüklendiği mesaj dışında herhangi bir amaç taşımamaktadır. Normal şartlarda sanatın konusunu oluşturan ve pasif bir figür olarak kullanılan beden, bu anlayışta hem bir ifade aracı hem de bir mesaj taşıyıcı olarak aktif bir rol üstlenmektedir. Yirminci yüzyılın tüketim kültürüyle birlikte sanatın gerçeklikle bağlantısının kesilerek metalaşmasına bir karşıt duruş sergileyen hareket aynı zamanda sanat eserinin mekandan soyutlanarak taşınmasına da karşı çıkmaktadır.

Geleneksel sanatın estetik ve sergileme anlayışına muhalif bir tavırla ortaya çıkan performans sanat, birçok disiplini içerisinde barındıran ve sanatın bileşenlerini sorgulayan bir ifade şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlayış, sanatta resim ve heykel gibi alışılmış ifade araçlarının ötesine geçerek, bedeni bir malzeme olarak kullanmış ve aynı zamanda toplumsal yapı dönüşümüne karşı kendi ideolojik tutumlarını ortaya koyma çabası içerisinde olmuşlardır (Antmen, 2009: 122-222). Performans sanatında, sosyolojik yapı gerçekliği içerisinde yer alan her türden problem beden diliyle izleyene, kurgusal bir gösteriden ziyade, yaşamdan gerçek bir kesit olarak aktarılmakta izleyen de bunu gerçek bir deneyim gibi algılayabilmektedir.

Aslında bir başkaldırı niteliği taşıyan bu hareket, toplumsal yapı gerçekliğine karşı tepkisini farklı bir dil ile yansıtmaktadır. Norbert Lynton'un (1982: 320) da işaret ettiği gibi sanatçı ve izleyen arasında o ana özgü kişisel bir iletişim kurulabilmektedir. Bedeni kullanarak kısa süreli ve anlık gerçekleşen çalışmalar,

seyirciyi bazı gerçeklikler karşısında düşünmeye ve sorgulamaya yöneltmektedir. Zira amacı mesaj verme, farkındalık uyandırma ve bazen de eyleme geçirmektir. Dolayısıyla gerçekleştirilen faaliyetler mevcut siyasi düzene, savaşa ve her türlü şiddete eleştiri niteliği taşıyan gösteriler olabildiği gibi, bireysel özgürlükler adına talepkar nitelikte eylemlerden de oluşabilmektedir. Bu anlayışa örnek olarak Joseph Beuys'un gerçekleştirdiği *“Amerika’ya Seviyorum Amerika’da Beni”* isimli performansını göstermek mümkündür. Amerika’nın yürüttüğü politikalara bir tepki niteliği taşıyan bu performans için Beuys Almanya’dan Amerika’daki galeriye keçeyle sarılı bir şekilde ambulansla getirilir. Galeride yaklaşık üç gün kafeste bir kurt ile kapalı olarak kalan Beuys, bu süre zarfında kurdun kendisine alışması için birçok taktik uygular. Sürecin sonunda kurt Beuys’a alışır ve bir iletişim içerisine girerler. Beuys, yaptığı bu performansla Amerika’nın yürütmüş olduğu yanlış politikalara dikkat çektiğini düşünerek, galeriye getirildiği şekilde, tekrar ülkesi olan Almanya’ya ambulansla döner.

Alman bir performans sanatçısı ve kendine özgü bir çizgisi olan Joseph Beuys’a göre sanat, açıklamacı olmaktan öte, değiştirme ve biçimlendirme gücü olan bir gerçekliktir. Almanya’da sosyal farkındalık için faaliyetlerde bulunan Beuys, sanatın toplumsal gerçekliği dönüştürmede ideal bir araç olarak kullanılması gerektiğini, sergilediği performanslarla kanıtlamak istemiştir. Marks’ın kapitalizmin doğaya ve insanlara büyük zarar verdiği düşüncesiyle hareket eden Beuys’a göre kapitalizm bireylere özgürlük gibi vaatlerde bulunmuş ancak bu vaadini yerine getiremediği gibi insanlığı büyük bir yıkıma uğratan dünya savaşlarına neden olmuştur. Dolayısıyla Beuys, daha iyi bir toplum için insanların haksızlıklar karşısında bir araya gelerek mücadele içerisinde olmaları gerektiğini ifade etmektedir. Ona göre insanlık adına fayda sağlayan her türlü eylemin sanat olarak değerlendirilmesi ve bu anlayışta önemli olanın eylem olduğunu ve bunun da iyi niyetle yapılması gerektiğini belirtmiştir (Yılmaz, 2006: 271-272). Kimi zaman seyirciyi de eyleme katarak harekete geçiren ve seyircinin zihninde derin bir iz bırakmayı amaçlayan bu tarz eylemler, tekrarı olmadığı gibi ticari bir kaygı taşımamakta, ya video ile kayıt altına alınmakta ya da fotoğrafı çekilerek daha geniş kitlelere ulaştırılabilmektedir.

Sanatı bir değişim aracı, bir biçim verici ve aynı zamanda farkındalık oluşturmak için kullanan performans sanatçıları, sanatın tanımında da değişiklik yapılması gerektiği

düşüncesindedirler. Zira onlara göre gerçeklik klasik ifade araçları ile değil en etkili ifade aracı olarak gördükleri beden ile temsil edilmelidir. Sanatı dar bir alanla kısıtlamak yerine beden ile özgürleştirdikleri inancında olan taraftarlar; korku, kaygı, hüznün ve karamsarlık gibi içsel gerçeklerini bedende görünür kılmaya yönelik çeşitli eylemler düzenlemişlerdir. Onlara göre daha iyi bir toplum ve gelecek adına faydalı işlerde bulunan her birey bir sanatçı pozisyonundadır. Bu anlayışla dönemin siyasi yapısına bir başkaldırı niteliğinde ortaya çıkan performans sanat, günümüzde de doğayı, bireysel ve toplumsal gerçekleri konu edinen faaliyetler gerçekleştirmeye devam etmektedir.

#### **6.1.4. Arte Povera**

Türkçeye yoksul sanat olarak çevrilen Arte Povera, kendisinden önce varolan birçok sanat akımından etkilenecek şekilde şekillenmiştir. Bu sanat hareketinde kullanılan malzemelerin doğada kolaylıkla bulunabilmesi, masrafsız oluşu ve herhangi bir işlemle geçirilmeden olduğu gibi kullanılması yoksulluk kavramıyla özdeşleşmesinin temel sebebidir.

Akımın ortaya çıkışı, yirminci yüzyılda teknolojinin kapitalist sisteme güç kazandırarak tüketim toplumlarının oluşumuna zemin hazırlaması ve bu oluşumla birlikte yaşanan olumsuzluklara dayanmaktadır. İnsanların ihtiyaçlarını karşılama ve yaşam koşullarını daha iyiye götürme amacıyla giriştikleri mücadelede gelişip yön alan teknoloji, tarihsel süreçte başladığı gibi kalmamış, hiç durmadan gelişmiş, ilerlemiş ancak birçok problemi de beraberinde getirmiştir. Süreç değerlendirildiğinde, yaşam koşullarında köklü değişimlere neden olan Fransız ihtilali, bilimsel devrimler ve sanayi devrimi gibi olaylar bu gelişimin temel belirleyicileri ve dönüm noktaları olarak görülmektedir. Gerçekleşen bu devrimlerle birlikte; insan hak ve özgürlüklerinin sınırları genişlemiş, birçok teknolojik aygıtın icadıyla üretim yöntemleri değişmiş, iletişim ve ulaşım hayal dahi edilemeyecek yüksek boyutlara ulaşmıştır. Sosyolojik yapıda gerçekleşen kayda değer bu gelişmeler elbette belirli bir alanla sınırlı kalmayarak insanı ve sanatı derinden etkilemiştir. Bu sırada insanı ve insani gerçekleri gözardı eden, sadece tüketimle beslenen kapitalist sistemin giderek güçlenmesi ve sanatı da kendi gerçekliğinden kopararak bir tüketim nesnesine çevirmesi öngörülemeyen bir gelişme olarak zihinleri bulandırmıştır. Bireyleri ve aynı zamanda sanatı böyle bir sistemin

egemenliğinden kurtarmak ve hakettiği değeri kazandırmak, bazı sanatçıların öncelikli hedefi olmuş ve onları yeni, farklı ve sıra dışı arayışlara itmiştir.

Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin zirve yaptığı böyle bir dönemde endüstriyel olarak gelişmiş ve adeta altın çağını yaşamakta olan İtalya, kültürel ve sanatsal alanda aynı gelişmeyi gösterememiştir. Yaşamın vazgeçilmezi olarak görülen teknolojiye bağımlılık ve artan tüketim gerçekliği İtalya sanatında oldukça etkili olmuş ve dönemin sanatçıları bu alanda yenilikler yapma ve bir farkındalık oluşturma arayışı içerisine itmiştir. Klasik sanatın temsil anlayışının karşısında yer alan postmodern sanatın arayışı kuşkusuz sanata geçmişte sahip olduğu gerçekliği yeniden vermek değil, sanatın anlam ve kapsamını genişleterek yeni ve sıra dışı bir gerçeklik kazandırmaktır. Bu doğrultuda İtalyan sanatçılar doğal ve atık konumundaki nesneleri kullanarak, hem doğaya yeniden kazandırma hem de bu nesnelerin kullanıldığı çalışmalarla olumlu toplumsal algı uyandırmayı hedeflemişlerdir. Deneysel olduğu kadar kavramsal bir nitelik taşıyan Arte Povera, pop sanatta olduğu gibi gündelik nesnelerin sanatı değil, bu nesnelerin yeniden üretimine dayanan bir sanat tarzıdır.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve kültür endüstrisinin sanatı piyasalaştırarak metalaştırmasına bir başkaldırı niteliği de taşıyan Arte Povera hareketi doğada bulunan taş, toprak, bitki, kumaş, kağıt ve cam gibi fiziksel dünyadaki gerçeklerin sanat faaliyetlerinde kullanılmasına ve böylece sanatla hayatı bir araya getirme çabasına dayanmaktadır. Dolayısıyla doğal ve gelip geçici malzemeler kullanılarak gerçekleştirilen bu harekette tarihsel, kültürel ve güncel yaşam ile ilgili metafora dayalı çalışmalar ön planda olmuştur. Sanatta ticariliğe karşı olan sanatçılar, doğada yer alan bu malzemeleri kullanarak yaptıkları çalışmaları sanat olarak nitelemekte ve böylece bir mesaj vererek farkındalık oluşturdıklarına inanmaktadırlar. Zira onlara göre sanat; nesnel ve toplumsal gerçekliğin temsili değil, doğal ya da fiziki gerçekliğin tahrip edilmeden insanların maddi ve manevi ihtiyaçlarına yönelik olarak estetik bir şekilde geri dönüşümüdür.

Her yerde sanat anlayışıyla doğayla sağlıklı bir etkileşime giren sanatçılar, sanatın çerçevesini genişleterek hem klasik sanat anlayışına hem de kapitalist düzenin sanat pazarına karşı çıkmış ve doğa gerçekliğinin önemine dikkat çekerek bu gerçekliği sanatla bütünleştirme gayreti içerisine girmişlerdir. Kapitalizme ve yol açtığı tüketim

kültürüne karşı bir farkındalık oluşturmak amacıyla doğadaki atık malzemelere yönelen sanatçılar, her yerde sanat anlayışıyla çalışmalarını daha çok kamusal alanda gerçekleştirmişlerdir. Nitekim tüketim kültürünün toplumu çepeçevre kuşatması ve sanatın da bundan etkilenecek ticari bir nesne konumuna geçmesi, Arte Povera sanatçıların öncelikle doğada bulunan canlı ve cansız doğa gerçeklerine yöneltmiştir.

Bu nesnelerin kullanıldığı çalışmaları birçok sergide izleyenle buluşturan sanatçılar heykel, asamblaj, performans ve enstalasyon gibi farklı ifade araçları kullanarak belirli bir kategoriye bağlı kalmamışlardır (Antmen, 2009: 214). Gerçekliğin kaynağının sanat nesnesi olduğu pop-art içerisinde sıradan günlük nesnelerin dahi ticari amaçlarla sanat adı altında pazarlanması arte povera için bir çıkış noktası olmuştur. Dolayısıyla pop-art kültürüne bir karşı duruş hareketiyle çalışmalarına yön veren sanatçılar teknolojinin hakimiyetindeki doğal gerçekliği normal seyrine döndürme çabası içerisine girmişlerdir. Böylece kavramsal nitelikli birçok çalışma gerçekleştirmiş ve belirli bir alanla sınırlı kalmamışlardır. Kavramsallığı ve deneyselliği temel alan çalışmalarında, doğa gerçekliği içerisinde yer alan malzemelerin sürekli bir değişim içerisinde olduğunu hazırladıkları gösterilerle yansıtmışlardır. Aslında ispatlamaya çalıştıkları şey, sanatın klasik sanattaki gibi pasif ve durağan olmadığı, belirli bir yüzeyle sınırlı kalamayacağı ve sürekli bir değişim içerisinde olduğudur. Zira onlar için sanat, fiziki ve doğal gerçekliğin pasif ve sınırlı temsili değil, bu gerçekliğin doğada olduğu haliyle yani doğal temsilidir.

Bu dönemde bir sanat eleştirmeni ve küratörü olan Germano Celant tarafından düzenlenen bir sergide, seyredenleri şaşırtan alışılmışın dışında nesneler sergilenmiştir. Celant'a göre sanat öznel olmalı, yapılan çalışmalar önemine ya da değerine bakılmaksızın sanat eseri olarak değer görmelidir (Turani, 1992: 760). Akımın öncülerinden olan ve akıma ismini veren Celant, doğada bulunan her türden canlı ve cansız nesnenin sanat eserinde yer alabileceği ve bu nesnelerin yer aldığı eserlerin daha sade ve ağırbaşlı görüntüsüyle çalışmanın değerini daha fazla artırdığı inancı içerisinde olmuştur.

Celant'a göre yaşamın anlamlandırılması noktasında sanata ihtiyaç vardır ve sanatçı bir simyacı mantığıyla doğada yer alan toprak, su ve ateş gibi doğal gerçeklikleri inceleyerek bunlara bir düzen vermelidir. Sanatın malzemesi olarak gördüğü bu

maddeleri adeta yeniden keşfeden ve doğa gerçekliğine yönelen sanatçı, yaptığı düzenlemelerle hem bu doğal maddelerin değerini kavrayacak hem de doğa gerçekliğiyle bütünleşmiş olacaktır. Ona göre süreçte kendi bedenini, ruhunu ve düşüncelerini de keşfeden sanatçının çok fazla bir şey yapmasına gerek kalmayacaktır zira keşfettiği yaşam zaten sanatın kendisi olacaktır (Yılmaz, 2006: 249). Celant'ın burada kastettiği şey; sanatçının doğayı ve kendisini keşfetmesiyle birlikte toplumdaki kimliği bir yana kendi gerçekliğinin ayırdına varabilecek ve kendini tüm varlığıyla yeniden anlamlandırabilecektir. Dolayısıyla ona göre sadece doğa gerçekliğini olduğu gibi yansıtmak ya da ona egemen olmak değil, bu gerçeklikle uyumlu bir birlikteliktir ki bu da insanın kendi benliğine dönmesi noktasında, sanat ve hayatın birleşmesiyle sonuçlanacaktır. Daha açık bir ifadeyle, doğa gerçekliğinin geri dönüşümünün sağlanabileceği gibi insan da kendi benliğine indiği takdirde, hayatını yeniden olması gerektiği şekilde anlamlandırabilecektir.

Sanatta yaşam gerçekliğini soyutlayan ve sadece estetik bilince sahip küçük bir topluluğa hitap eden sanat yaklaşımlarına bir tepki içerisinde olan yoksul sanatta, bir gösteri ya da bu gösterinin hazırlık çalışmaları seyirciyle buluşmaktadır. Bu anlayış aynı zamanda isteyen herkesin sanat yapabileceği düşüncesine de dayanmaktadır (Şişman, 2006: 178). Bu hareketle birlikte sanatçı giriştiği faaliyette, bir varoluş deneyimi içerisinde istediği malzemeyi kullanma ve istediği şekilde biçimlendirme özgürlüğüne kavuşacaktır. Zira kullandığı malzemeler doğada bol miktarda bulunmakta ve maliyet gerektirmemektedir. Nitekim oluşturulan faaliyet de doğa gerçekliğinde olduğu gibi aşırılıktan uzak, doğal ve masrafsız olacaktır. Yani akımın hedeflediği şekilde yapılan çalışmalar estetik aranamaksızın anlamlı ve yoksul bir anlatı gerçekliğine sahip olacaktır.

Dönemin tüketim kültürüne karşı doğa gerçekliğini ve geleneksel değerleri koruma çabası içerisinde olan Arte Poveranın bu tarzı on ikinci yüzyılda etkin olan Fransisken kültürü ile benzeşmektedir (Bürger, 2009: 57). Fransisken kültürünün şekillenmesinde etkili olan kişi, Aziz Francis'tir. Aslen İtalyan olan Aziz Francis, varlıklı olmasına karşın yoksulluğu ve sade bir yaşam tarzını benimsemiş ve bir yoksul dostu olarak Fransisken tarikatını kurmuştur. Birçok metne imza atan Francis'in temel öğretisi Hristiyanlık dininin gerektirdiği kurallara dayanır. Tanrının insanları yoksul yarattığı ve gerçek erdemin yoksulluğa ve alçak gönüllülüğe

dayandığını temel alan Francis, sadeliğin ve mütevaziliğin yaşamın tüm alanına yayılması gerektiği inancıyla hayatını bu çerçevede sürdürmüş ve çevresindeki insanlara da örnek olmuştur. Doğanın ve doğadaki canlıların koruyucusu olarak kabul edilen Aziz Francis, öğretileri ve savunduğu değerlerle olduğu dönemle sınırlı kalmamış, çeşitli dönem ve toplumlarda bilim adamları ve sanatçıları da etkilemiştir. Bu bağlamda yoksulluğu ve doğa gerçekliğine bağlılığı bir değer olarak gören Arte Poveranın Fransisken kültürü çerçevesinde estetik bir anlayış benimseyerek bu mirası sanat aracılığıyla korumaya çalıştığını söylemek mümkündür.

Tüketim kültüründe satın alınan nesnelerin kısa süre içerisinde atığa dönüşmesine tepki gösteren yoksul sanat, doğadaki atık nesneleri estetik bir tarzda dönüştürmeyi temel almıştır. Böylece doğal gerçekliği kirletme ve yok etme anlayışı karşısında duran, onarma ve yeniden keşfetme yaklaşımına sahip olan tüm bireylerin bu sanatı icra edebileceği gerçeğiyle hareket etmektedir. Onlara göre geniş bir yelpaze içerisinde yer alan, kolaylıkla ulaşılabilen doğal ve atık olan bu sıradan malzemeler özgür, sade ve anlamsal bir tasarımla bir sanat yapıtına dönüşebilmektedir. Sanat eserine dönüşen bu malzemelerin kolaylıkla ulaşılabilirliği ve doğada bol miktarda bulunmaları nedeniyle yoksul sanat isimlendirmesiyle anılan bu anlayış, etkin olduğu süre boyunca herhangi bir kazanç düşüncesinde olmadığı gibi sanatın metalaşmasının da karşısında durmuştur.

Yaşam gerçekliğine ulaşmak ve bunu hissettirmek amacıyla olan arte povera, biçim ve içeriğin anlamlı bir bütünlük oluşturduğuna inandığı ifade yöntemlerini tercih etmiştir. Kısaca fiziki gerçekliğin özgürlüğüne dayanan ve bu gerçekliği olduğu gibi sergilemeyi temel alan bu anlayışta izleyicinin dikkatini çeken ve düşünceye yönelten uygulamalar sanat eseri olarak kabul görmektedir.

#### **6.1.5. Kavramsal Sanat**

Kavram, duyularla algılanan nesnel gerçekliğin, düşünce süzgecinden geçirilmesi sonucu kavranan nesne (Hançerlioğlu, 1993: 177) iken, kavramsal sanat da nesnel gerçekliğin düşünceyle çözümlendiği bir sanat anlayışdır.

Öncelikle Amerika'da kıvılcımları atılan kavramsal sanat, sanatın estetik değerini, nesnel sınırlarını sorgulayarak işe başlamış, geleneksel ve modern sanatı yok sayarak düşüncenin sanat eserinden daha önemli olduğu fikriyle, sanatın anlama dayalı

oluşunu ön plana almıştır. Zira onlara göre sanat gerçekliğin olduğu gibi ya da soyutlanarak temsili değil, düşüncede anlam bulmakta ve gerçekliğini burada kazanmaktadır. Dolayısıyla sanatın izleyicisine göre anlam bulan düşünsel bir gerçeklik söz konusudur.

Kavramsal sanatın ilk olarak temellerinin atıldığı yer Amerika'dır. Tüm sanat hareketlerinde olduğu gibi bu hareketin oluşumunda etkili olan sosyal, siyasal ve ekonomik etkenler bulunmaktadır. Bu bağlamda Amerika'nın süreç öncesi ve sonrası sosyolojik yapısında meydana gelen olaylara kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Şöyle ki 1960'lı yıllar dünya çapında ekonomik krizlerin, işsizliğin ve toplumsal çalkantıların hakim olduğu yıllardır. Hareketin şekillendiği bu yıllar tüm dünyada savaş kaynaklı çalkantılı bir dönemin sonu ve güç dengelerinin tamamen yer değiştirdiği yıllar olarak bilinmektedir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının sonuçlanmasının ardından kimi devletler için büyük kayıplar söz konusuyken kimileri için de yeni ve güçlü bir dönemin başlangıcı olmuştur. Amerika için bu dönem, dünya çapında süper bir güç olarak ortaya çıkışının tarihidir.

İkinci Dünya Savaşından sonra tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik ve toplumsal değişimler yaşanmıştır. Bu gelişmelerden biri olan, hem Batı dünyasına hem de kapitalizme güç kaybettiren 1929 dünya ekonomik buhranı gibi bir olayın nüksetmemesi için Amerika, Batı Avrupa ülkeleri ve güçlü şirketler ekonomik alanda politikalar geliştirmişlerdir (Sağlam, 2016: 265).

İkinci Dünya Savaşından önce baş gösteren 1929 ekonomik krizi, Amerika toplumunda ekonomik ve sosyolojik bir felaketle sonuçlanmış, benzer şekilde birçok ülkeyi de derinden etkilemiştir. Savaş yılları sonrasında Amerika'nın yürüttüğü politikalar ve gücünü kanıtlamaya yönelik yaklaşımları, tüm dünya için adeta acımasız bir gücün ortaya çıkışının işaretleridir. Kriz yıllarının Amerika'sı bu süreçten tüm imkanlarını kullanarak siyasi ve ekonomik açıdan üstün bir güç olarak çıkmış ve dünya ekonomisini dahi şekillendirecek düzeye yükselmiştir. Bu gelişmelerle birlikte diğer ülkelerdeki olumsuz koşullardan kaçan insanlar, ekonomik ve siyasi açıdan gücü elinde bulunduran bu ülkeye göç etmeye başlamışlardır.

İnsanlık tarihi boyunca varolan ve köklü bir içeriğe sahip olan göç, sadece coğrafi bir hareket değil, sosyal, kültürel, ekonomik ve psikolojik sonuçları olan bir olgudur (Sağlam, 2006: 34). Bu bağlamda göç eden nitelikli insanlar sayesinde gücüne güç

ekleyen Amerika bilim, felsefe ve sanat alanında da yarışlamayacak bir konuma yükselmiştir. Yaşanan bu yeniliklerle birlikte uluslararası düzeyde sermaye akışının sağlandığı yeni bir dünya düzeni ortaya çıkmış ve süreç kitle iletişim araçları ve medya teknolojisinin öncülüğünde bir tüketim toplumunun oluşumuyla sonuçlanmıştır. Artık kapitalist sistemin tüm dünyaya yayıldığı ve tüketime göre üretimin yapıldığı bir anlayış hakim olmaya başlamış ve bu yeni durum insanların tüketim konusunda manipüle edildiği kültür endüstrisinin çıkışına imkan vermiştir. Bu sisteme göre sanatın da yer aldığı kültür ürünleri maddi bir değere dönüşerek kendi gerçekliğinden uzaklaştırılmış ve teknolojik araçlar aracılığıyla alınıp satılır bir konuma dönüşmüştür. Öyle ki kültürel ürünler aynı çatı altında birleştirilerek ticari boyuta indirgenmekte ve satılabilirliği ölçüsünde üretilmektedir. Bu dönemde sanat kendi gerçekliğini yitirerek diğer kültür ürünleri gibi standartlaşmış ve piyasa koşullarına göre üretilmeye başlamıştır. Artık üretim ve tüketim sürecine dahil olan sanat alanında, tüketimi artırmak amacıyla ürünün albenisini artırmaya yönelik gösterişli ve abartılı biçimler yaygınlaşmaya başlamıştır.

Böyle bir dönemde sanatçılar sanatın metalaşmasına ve satışa yönelik aldığı süslemeci biçimine karşı çıkarak sanatın tüm gerçekliğiyle analiz edilmesi gerektiği anlayışıyla hareket etmeye başlamışlardır. Sanatın bundan sonra biçimsel olarak değil, düşünceye dayalı bir yapı içerisinde olması gerektiğini düşünen sanatçılar, klasik sanat ve modern sanattan tamamen uzaklaşarak, sanatta gerçekliğin değil, fikirlerin temsiline yoğunlaşırlar. Bu sanatçılara göre sanat artık alınıp satılmamalı, klasik anlayışın estetik değeri terkedilmeli ve sanatın üretiminden izleyicisiyle buluşmasına kadarki süreç tamamen yeniden şekillenmelidir. Bu düşünceye göre sanatçı temsili gerçeklikle değil, düşüncenin üretimiyle uğraşmalı ve izleyici de bu üretimin hem çözümleyicisi hem de kendi düşünceleriyle yeniden üreticisi olmalıdır.

1960'lı yıllarda sanatta estetikten ziyade psikolojik, sosyolojik, felsefi, siyasi ve çevresel konularla ilgilenen yeni bir sanatçı kuşağı ortaya çıkmıştır. Bu kuşak Duchamp'ın sanatta düşünce anlayışını dille, felsefeyle ya da matematiksel formüller çerçevesinde sadece kavramsal ve algıya dayalı olarak benimsemiştir. Bu kuşağın dilbilim kavramsalcılarından Lawrance Weiner'in üretilen yapıtın izleyen tarafından algılanmasıyla birlikte yapıtın artık o kişiye ait olduğu şeklindeki açıklaması, kavramsal sanatın algıya göre şekillenmesine güzel bir örnektir (Antmen, 2009: 195).

Aslında kavramsal sanat, sanatı kuramsal olarak analiz etmeyi, yapısını irdelemeyi ve yeniden tanımlamayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla Empresyonizm, Kübizm, Dada, Pop-Art ve Minimal Sanat gibi yaklaşımlar bu düşüncenin ilkelerinin oluşumunda etkili olan sanat anlayışlarıdır. Öncesinde eşsiz, benzersiz ve estetik gerçekliğiyle bilinen sanatın, Duchamp'ın basit ve sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak sergilemesiyle birlikte gerçekliğini yitirdiğinin sinyalleri niteliğindedir. Aslında sanatın biçimden ziyade düşünceye dayalı olduğu anlayışının Duchamp'ın bu tavrıyla ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu girişim aynı zamanda kavramsal sanatın düşünsel yapısına bir zemin oluşturmuş, sanat artık temsili gerçekliğinden, estetikliğinden uzaklaşarak düşüncenin kavranmasına yönelik bir tarzda yapılanmaya başlamıştır.

1960'lardan itibaren yaklaşık on yıl kadar etkinliğini sürdüren kavramsal sanat, düşünceyi maddesel gerçeklerden daha üstün tutan ve fikirleri önemseyen bilgisel bir sanat hareketidir. Bu harekette fikirler tek bir nesne içerisinde değil afiş, fotoğraf, film ya da videolar ile yansıtılarak iletişimsel bir nitelik kazandırılmaya özen gösterilir. Kimi durumlarda bu ifade araçları yerine kendi vücutlarını da kullanan sanatçılar, gelenekselin biçim anlayışını reddederek, seyircinin zihninde şekillenecek bir zihinsel katılım nesnesi tasarlamaya başlarlar. Geçici olan bu nesneler biçim kaygısı olmadan yalın bir tarzda sergilenerek, belgesel bir niteliğe kavuşturulması yönünde fotoğraf ya da benzeri araçlarla dokümanite edilmekte ve böylece çalışmanın sürekliliği sağlanmaktadır. Bu harekette, dil bir aracı olarak ön plana alınmakta ve izleyicinin belleğinde sanattan ziyade hayattan düşüncelerin bulunmasına özgü bir güç merkezi haline gelmektedir (Beksaç, 2000: 140).

Minimalist sanat, performans sanat ve arte povera da görülen bu anlayış postmodern dönemde kavramsal kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte tamamen olgunlaşmış ve sanat camiasında öncelikli bir tarz olarak benimsenmeye başlamıştır. Ancak kavramsal bir nitelik taşıyan minimalist sanatta izleyici biçimsel anlama yoğunlaşırken, kavramsal sanatta içeriğin anlamlandırılması ön plandadır ve bu anlayışa göre izleyici biçimi dikkate almadan, yüksek düşünce gücüyle eseri okuyabilmelidir. Ayrıca minimal sanattaki bu kavrayış kolaylıkla sağlanmaktayken, kavramsal sanatta anlam öznelleşerek izleyenin kendi gerçekliğine göre şekil alabilmektedir.

Bu anlayışa sahip sanatçıların eser üretmekteki amaçları, eserin sadece izlenmesi değil, bu eserlerde yer alan kavramların analiz edilerek çözülmesi, anlaşılması ve düşünceyle tamamlanmasıdır (Şahiner, 2008: 146). Kavramsal sanatla televizyon ekranlarında, galerilerde, gazetelerde ya da caddelerde karşılaşılabileceğimizi belirten Lynton'a (1982: 330-341) göre kavramsal bir eserde gündelik sıradan bir hayatın bilindik görünümünün altında bir anlam zenginliği yatmaktadır. Aslında Lynton, böyle bir eserin çözümlenmesinin ve anlaşılmasının basit bir algılama süreci olmadığını dolayısıyla her tür yaşamsal gerçeklik üzerinde düşünülmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Böyle yapıldığı takdirde sanatta alışılmış klasik kalıplar yıkılacak ve yapılan çalışmayla izleyicinin adeta bir işbirliği yapması sağlanacaktır. Lynton'a göre yaşamımızın neredeyse her alanında karşılaşılabileceğimiz kavramsal sanat, toplumsal düzeyde iletişimden davranışlara kadar yaşamsal her konuda bir rehber niteliğinde olmalıdır. Dolayısıyla performanstan video kayıtlarına kadar toplumsal gerçekliğe yönelik her şey kavramsal sanatın dahilindedir. Zira sanatı farklı bir perspektiften ele alan ve toplumsal gerçekliği sorgulayan bu anlayış sergilediği faaliyetlerin anlaşılabilirliğini zihinsel süreçlere bırakmıştır. Bu bakış açısıyla yansıtılan çalışmalar bireyin kendi içsel gerçekliğiyle çözümlenmekte böylece görsellik önemini kaybederken düşünce ön plana çıkmaktadır.

Seyircinin düşüncesinde temellenerek anlam bulan kavramsal sanatta, çalışmanın biçiminden ziyade içeriği ön plana alınmakta ve izleyenin düşüncesi eserin yegane gerçekliği olmaktadır. Bu anlayışa Amerikalı sanatçı John Cage'in 4'33 isimli çalışmasını örnek göstermek mümkündür. Bu çalışma, bir konser salonunda müzik dinleme beklentisi içerisinde olan seyircinin, dört dakika otuz üç saniyelik bir süre müziksiz ve sessiz bir ortamda sanatçıyla başbaşa kalmasına dayanmaktadır. Bu süre içerisinde sadece başlangıç ve bitiş sesleri dışında sessizlik sağlanmaya çalışılmış ve herhangi bir enstrüman çalınmamıştır (Lynton, 1982: 331). Sanatçının, izleyeni müzik yerine ortamın sessizliğine odaklatarak düşünceye yönelttiği bu çalışmada amaç, mevcut durumu seyircinin kendi gerçekliğine göre anlamlandırmasını sağlamaktır. Aslında her ne kadar sessizlik sağlansa da öksürük, kapı gıcirtısı gibi istemsiz seslerin olduğu ortamda Cage'in amacı belki de sessiz bir yaşamın gerçekte olağan olmadığını ya da doğadaki tüm seslerin müzik olduğunu vurgulamaktır. Dolayısıyla izleyenin gerçekliğine göre şekillenen ve çözümlemeye dayalı bir hareket olan kavramsal sanatta görsellik, içeriğindeki anlamın anlaşılması

açısından bir araç işlevi görmektedir. Yani sanat eserini izleyen kişi, nesneye sadece içeriğinde yer alan düşünceyi anlamlandırabilmek için odaklanmalıdır. Zira bu anlayışta kişiye göre değişen düşünsel gerçeklik söz konusudur.

Ortaya çıkmasıyla birlikte sanat camiasını ve izleyenlerini etkileyen kavramsal sanat, sanatta yetenekten ziyade yaratıcılığın ön planda olması gerektiği anlayışıyla, sanatta düşüncenin önemine vurgu yapmıştır. Çağdaş bir düşünce sistemine dayanan, yaşamsal birçok gerçekliği sorgulayıp yeniden yapılandırma amacı taşıyan bu yaklaşım, klasik sanat anlayışını ve bu anlayışla yapılmış eserleri görmezden gelmektedir. Ancak bu anlayışı reddetmesine karşın kullandığı ifade araçları ve teknikleriyle geleneksel sanattan tamamen kopmamıştır. Etkin olduğu süre boyunca geniş bir taraftara ve birçok çalışmaya sahip olan kavramsal sanat, klasik sanata ilginin yeniden canlanması ve sanatın duygulara hitap etmesi gerektiği anlayışının ağırlık kazanmasıyla birlikte etkinliği azalmıştır.

## **6.2. Postmodernizmde Sanata Yaklaşımlar**

### **6.2.1. Postmodern Sanatta Gerçeklik ve Temsil İlişkisi**

Sanatta gerçekliğin geçirdiği dönüşümün yer aldığı bu bölümde ağırlıklı olarak Jean Baudrillard, Guy Debord ve Gencay Şaylan olmak üzere bazı düşünürlerin görüşlerine başvurulmuştur. Şaylan'ın “değişen gerçeklik algısı”, Baudrillard'ın “tüketim toplumu” ve Debord'un “gösteri toplumu” modelini aynı doğrultuda değerlendirmek mümkündür zira hepsinin merkezinde özellikle postmodern dönemde gerçekliğin geçirdiği dönüşüm yer almaktadır.

Postmodern dönemde, gösteren ve gösterilen arasındaki temsilin sarsılmasıyla birlikte sanat artık gerçekliğin temsilinden uzaklaşarak döneme özgü yeni bir gerçeklik kazanmıştır. Dolayısıyla postmodern sanatın gerçeklik algısı klasik ve modern dönem ile karşılaştırıldığında birçok açıdan ayrılmaktadır. Zira bu dönemde artık tek bir gerçeklik olmadığı için tek bir sanat anlayışı da yoktur. Daha açık bir ifadeyle postmodern dönemin temel problemi gerçekliğin değerini yitirmesi ve koşullar doğrultusunda yeni bir gerçeklik edinmesidir ki bu durum sanat dahil toplumun tüm alanlarında yansımaları göstermiştir.

Gerçekliği nostalji ile ilişkilendiren Baudrillard'a (2003: 21) göre nostalji ancak gerçekliğini yitirdiğinde anlamına kavuşacaktır. Bu düşüncesinin merkezinde ise

gerçekliğin yerini alan göstergelerin sayısında inanılmaz bir artışın olmasıdır. Gerçekliği zihinsel bir süreç olarak gören Baudrillard'a göre normal şartlarda hayatlarını değerler ve inançlar üzerine inşa eden insanlar yeni sistemle birlikte bu gerçekliklerini kaybetmiş ve dönemin egemen sisteminin kontrolü altına girmişlerdir. Bundan sonra artık bir hedef ve umuttan yoksun olan bireyler gelecek hayalleri kurmadan kendilerine sunulanı koşulsuz kabul etmişlerdir. Kuşkusuz bireylere sunulan bu gerçekliklerden biri de sanatmış gibi benimsetilen ürünlerdir. Dolayısıyla egemen sistemin kontrolünde gerçekliğini yitirmiş sanat nesnesi de bir tüketim nesnesi olarak benimsetilmekte ve toplumun büyük bir kesimi bu yapay gerçekliği sorgulamadan tüketmektedir.

Baudrillard'a (2010: 36-37) göre postmodern toplumda kodlar ve işaretlerden oluşan bir hipergerçeklik anlayışı hakimdir ve bu anlayış gerçekliğin yerini almıştır. Dolayısıyla o, gerçeklikten daha öte bir şey olarak gördüğü hipergerçekliği simülasyon kuramıyla açıklamaktadır. Baudrillard'a göre simülasyon, gerçeğin özünden koparılarak taklitleriyle yeniden türetildiği hipergerçekliğe karşılık gelmektedir. Daha açık bir ifadeyle, gerçekte olmayan herhangi bir şeyin var gibi gösterilmesidir. Yani bu sistemde gerçek, kendi özgünlüğünden koparılarak yeniden üretilmektedir. Bu bağlamda sanatın da simülakr bir düzende simülasyona dönüştüğünü belirten Baudrillard, bir simülasyon dünyasında yaşadığımızı ve göstergenin gerçekliğin üstünü kapattığını belirtmektedir. Ona göre sanat böyle bir dünyada sahip olduğu gücüyle mevcut gerçekliği dönüştürdüğü takdirde kurtuluşu sağlayacaktır.

Simülasyonların etkin olduğu bir dünyada anlam kaybolmuş ve artık bir merkezden, öznenen ya da odak noktasından söz etmenin imkanı kalmamıştır. Zira gerçek simülakrların ortaya çıkmasıyla birlikte ortadan kaybolmuştur. Bu teoriye göre, fiziksel ve kavramsal olarak var olan gerçeklik değerini kaybetmiş yerini sanal ya da taklit almıştır. Bu düzende gerçek, modelleri aracılığıyla türetilmekte ve gerçekten varmış gibi hipergerçeklik olarak simgelenmektedir. Dolayısıyla o bir simülasyon evreninden bahsederken nesnelerin simüle edilerek gerçekliğin ikizi olan simülakrlara dönüştüğünü ve böylece anlamın adeta buharlaştığına dikkat çekmiştir. Baudrillard'ın simüle edilmesinden kastı herhangi bir şeyin gerçek olmadığı halde

gerçekmiş gibi gösterilmeye çalışılmasıdır ki kuşkusuz bu durum sanatın da sahip olduğu gerçekliğinin yok edilmesinin en bariz işaretlerinden biridir.

Simülasyon anlayışının ortaya çıkışını İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği gelişmelere bağlayan Baudrillard, bu gerçeklikle birlikte kavramların içinin boşaltılıp dönemin anlayışıyla yeniden doldurulduğu düşüncesindedir. Ona göre bu dönemde anlamsız kavramlar, kitle iletişim araçları ile bireylere aktarılmakta ancak sadece alıcı olarak programlanan birey, kendisine sağlanan rahatlıktan dolayı hiçbir şeyi sorgulamamakta, derinlemesine düşüncememekte ve sunulanı koşulsuz kabullenmektedir. Dolayısıyla öncesinde bilgiyi üreten, kültürün üreticisi olan özne postmodern dönemde, kendi gerçekliğini yitirerek, hakim güçler tarafından yönetilen ve sınırlandırılan yapay bir gerçeklik haline dönüşmüştür.

Bu bağlamda düşüncesinin temelinde gerçeklik kavramı yer alan Baudrillard, gerçekliğin mutlak olmadığını ve koşullara göre dönüştürülebildiğini düşünmektedir. Dolayısıyla Baudrillard'a göre yapay bir gerçekliğin hakim olduğu böyle bir dönemde rasyonel gerçekliğe ihtiyaç kalmamıştır zira düşsellikten yoksun olan yapay gerçekliğin varlığı da ancak rasyonel gerçekliği reddetmekle olacaktır.

Baudrillard'a (2003: 41) göre normal şartlarda aracı olan kitle iletişim araçları oluşturulan bu gerçeklik ile bağımsız ve nesnel bir kendilik durumuna dönüşmüştür. Duyarsızlaştırılan bireyin kendine sunulan bu yapay gerçekliği koşulsuz kabul etmesi Baudrillard'a göre simülasyon evreninin bir sonucudur. Dolayısıyla Baudrillard'a göre postmodern dönemle birlikte gerçekliğin yerini sanal bir gerçeklik almış ve gerçeklik simülasyon gerçekliği içerisinde buharlaşmıştır. Kurgusal olarak oluşturulmuş sanal gerçeklik, bildiğimiz gerçek dünyayla ikame edilmiş ve böylece yapay olan her şey gerçekliğin yerini almıştır. Daha açık bir ifadeyle sanki gerçekten varmış ya da oradaymış gibi etkisi veren sanal gerçeklik, fiziksel dünyanın kurgulanmış bir yansımasıdır. Zira bu sistemde gerçek yalnızca bir kurgudan ibarettir.

Kısaca bu dönem ile birlikte gerçeklik buharlaşıp uçmuş ve bunun yerine, yeni bilgi teknolojileri ve medyanın ürettiği yapay gerçeklik gelmiştir. Simülasyon evrenindeki tek gerçeklik göstergelerdir ve bu göstergelere gerçekliği yok etmek gibi yeni işlevler yüklenmiştir. Böylece rasyonel olmayan gerçeğin çok sayıda üretiminin yapılmasıyla gerçeğe ihtiyaç duyulmamaktadır. Dolayısıyla yaşadığımız dünya artık simülasyon

gerçekliği üzerine kuruludur ve neredeyse her şey bu düzenin egemenliği altındadır. Gelineen nokta ise geçmişin bilgi eksikliğinden ve imkansızlığından, bilginin yoğunlaştığı bir enformasyon çağıdır ve bu çağa geçişle birlikte anlamın içi boşaltılmış, gerçek özsel değerini kaybetmiş ve gerçek ile kopyası ayırt edilemez hale gelmiştir. Zira artık birçok şeyde olduğu gibi sanatta da kopya gerçeğin ta kendisidir. Aslında toplumsal değerlerin bozulmasıyla oluşturulan ve aslının yerine geçen yapay gerçeklik, postmodernizmin temel karakteristiğini oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda Baudrillard'ın gösterge gerçeklik ilişkisini Debord'un gösteri modeliyle açıklamak mümkündür. Zira Debord'un gerçeklik üzerine kurduğu düşünce sisteminin merkezinde yer alan kavram gösteridir. Ona göre toplumsal gerçekliğe ait simgesel olarak oluşturulmuş olan sahte gerçeklik kitle iletişim araçlarıyla bireylere yansıtılmaktadır. Bu sistemde iletişim araçları tarafından biçimlendirilmiş, pasifleştirilmiş bireyler tüketimin odağına çekilmiştir ve tüketim ise ilişkilerin temelini oluşturmaktadır. Böylece Debord, bireyin gösteri ile sürekli tüketimin içerisine çekilerek kontrol altında tutulduğu toplumu gösteri toplumu olarak kavramsallaştırmıştır. Gerçeğin gösteri ile yer değiştiğini düşünen Debord'a göre gösteri oldukça albenili bir olgudur zira izleyenlerine kendini bir gerçeklik olarak sunmakta ve bunu kolaylıkla başarmaktadır. Debord (1996: 19), gerçekliği adeta yutan gösterinin bireylerin üzerinde ne derece etkisi olduğunu bir metaforla açıklamaktadır. Aslında gösteri ona göre zincire vurulmuş ve uyuma arzusu içinde olan toplumun yaşadığı hem bir kötü rüyadır hem de bu uykudaki bekçi rolündedir. Dolayısıyla bekçi görevini çok iyi yapmakta bireyler uykuda kalmaya devam etmektedirler.

Debord'a (1996: 13-15) göre mevcut üretim tarzının hem tasarısı hem de sonucu olan gösteri gerçek toplumun bir eklentisi ya da süsü değil, gerçek dışılığının merkezi noktasıdır. Başka bir deyişle sistemin rasyonelliğine katkı sağlayan imaj nesnelerini biçimlendiren temel bir üretilerdir. Aslında Debord'a göre bir otorite aracı olan gösteri bireylerin arzu ve istekleri üzerinde yetki sahibidir ve bunu da imajlarla sağlamaktadır. Dolayısıyla bireylerin günlük hayatı bir gösteri bombardımanı altında sürüp gitmektedir. Zira gösteri toplumunda gerçek dünyada her şey yerini imajlar yoluyla temsile bırakmıştır. Böylece imajlar gerçekliğin yerini almış ve imaj ile gerçeklik arasındaki sınırlar anlaşılamayacak kadar belirsizleşmiştir. Dolayısıyla

toplumun yaşam gerçekliği akıl almaz bir gösteri üzerine kuruludur ve gerçekte yaşanan her şey yok olmuş yerini bir temsile bırakmıştır.

Aynı şey Baudrillard'ın simülakr kavramı için de geçerlidir zira simülakr evrenin taklit vasıtasıyla temsil edilmesine karşılık gelmektedir. Dolayısıyla medya ya da kitle iletişim araçları tarafından oluşturulan simulakr evreni içerisinde birey kendini yeni bir öznellik içerisinde bulmaktadır. Bu öznellik imajlar, işaretler ya da enformasyon ile belirlenmektedir. Kısaca bahsi geçen bu unsurlar bir simulakr sistemi olarak bireyin mutluluk, mutsuzluk, doyum, doyumsuzluk ve motivasyon gibi ruhsal durumunu belirlemektedir. Dolayısıyla birey, televizyon ya da medyanın ürettiği bu gerçekliği anlama sürecinde aslında bir medya terminali konumundadır. Bu bağlamda Baudrillard'ya göre modern dönemde anlam görünmez ve derinde bir yerde olduğu için oradan çıkarılması gerekmektedir. Oysa hiçbir şeyin anlamının kalmadığı postmodern dönemde ise her şey medyanın kontrolündedir ve medya tarafından belirlenmektedir ancak medya için de anlamın herhangi bir önemi yoktur (Şaylan, 2002: 305-310). Dolayısıyla medya gerçekliği çarpıtmakta ve ağırlıklı olarak ideolojik bir şekilde yansıtmaktadır. Burada dikkatlerden kaçmaması gereken bir ayrıntı vardır ki o da simulakr evreni her ne kadar gerçekliğin kurmaca olarak yansıtılması olsa da asıl gerçekliği ortadan kaldıramamaktadır. Bu duruma verilebilecek en iyi örneklerden biri Körfez Savaşıdır. Zira yirminci yüzyılın sonunda gerçekleşen bu savaş medya olduğunun aksi bir biçimde yansıtmıştır. Yani televizyonlarda, savaşta çocukların da bulunduğu çok sayıda insanın katledilmesi gibi acı gerçeğin yerine sağlıklı insanlar ve ışıltılı gösteriler sunulmuştur.

Baudrillard'a göre televizyon artık evrenin yerini almıştır ve böylece savaş gerçekliği bireylere televizyon aracılığıyla bir simülakr ağı içerisinde sunulmuştur. Dolayısıyla gerçek gerçeklikten çıkmış yerini insanlara etki gücü yüksek olan hipergerçekliğe bırakmıştır. Bu aşamadan sonra gerçekliğe ihtiyaç yoktur zira kitleler televizyonlar aracılığıyla manipüle edilmekte ve yeni gerçekliği sorgulamadan kabullenmektedirler. Daha açık bir ifadeyle bireyler gösteri ile sunulan bu gerçekliği koşulsuz benimseme eğilimi içerisinde zira gösteri onlara bunu empoze etmektedir.

Gösterinin, boş zamanla birlikte ortaya çıktığını düşünen Debord'a (1996: 27-53) göre gösterinin kendini sunduğu en verimli zaman elbette boş zamandır. Zira birey iş

saatinde sıkı bir kontrol altındadır ve buradan ayrıldığında özgür olacağını düşünmektedir ancak farkında olmadan gösterinin kontrolü altına girmektedir. Ona göre çalışana özgürlüğü için sunulan boş zaman aldatıcıdır ve gerçek değildir. Nitekim çalışmadığı bu zaman diliminde de özgür olamayan birey üretilenleri tüketmesi için sürekli bir gösteri içerisine çekilmektedir. Aslında burada Debord'un eleştirdiği nokta kapitalizmin bireyi özgür olduğuna inandırarak bir meta dünyasına çekmesi ve özgür olduğuna inandırdığı bireyi bu meta dünyasına müşteri olarak eklemlesidir. Bahsi geçen bu sistemde ise gerçekmiş gibi gösterilen metalar sürekli allanıp pullanmakta ve aslında sahte olduğu halde zorunlu ihtiyaçlanmış gibi yansıtılarak bireylerin tüketimine sunulmaktadır.

Dolayısıyla Debord'a (1996: 22-23) göre dünyanın adeta bir haritası olan gösteri tüm dünya alanını kapsamakta ve aynı zamanda imaj haline dönüşmüş büyük bir sermaye niteliği taşımaktadır. Böylece sunduğu imgeler ile bireyleri gerçeklikten uzaklaştırmakta ve onları sahte bir gerçeklik içerisine almaktadır. Aslında gerçekliğin yerini alan bu imgeler tüketimi artırmak amacıyla bireylerin arzularına göre gösterime girmektedirler. Zira sistem bireyleri kendi gerçekliğinden koparmakta ve sadece hoşnut olacakları eylemlere yönelmelerinin en doğru yaklaşım biçimi olduğunu teşvik etmektedir.

Bu noktada Daniel Bell'in tespiti dikkate değerdir zira Bell'e göre kültürel modernizmin ayırıcı özelliklerinden biri de hedonizmi teşvik etmesidir. Bu teşvik sonucunda toplumda bir kimlik erozyonu yaşanırken bireylerin topluma uyumları gittikçe azalmakta ve narsizm ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla bu durum modern çağın çöküşü anlamına gelirken postmodern çağda kapitalizmin giderek daha fazla gelişimi ve tüketim kültürünün yükselmesiyle sonuçlanmıştır (Şaylan, 2002: 66).

Baudrillard'ya göre ise sistem bireyleri sadece bir meta almaya değil nesneler sistemini almaya özendirmektedir. Gerçekleştirdiği tüketim nedeniyle birey hem kendini diğer bireylerden farklı kılmış olacak hem de tüketim toplumuna uyum sağlayarak onunla bütünleşmiş olacaktır. Aslında kastedilen şey bireyin nesneleşmiş olacağıdır. Kısaca Baudrillard için tüketim aslında bir var olma aracıdır ve birey de ancak bunu gerçekleştirdiği takdirde kimlik ve prestij kazanabilecektir (Şaylan, 2002: 300). Acıdır ki böyle bir ortamda birey de sanat da nesneleşmiş ve kendi gerçekliklerini yitirmişlerdir. Bireyin nesneleşmesi kendi gerçekliğinden

uzaklaştırılarak sadece tüketime odaklı adeta bir robot konumuna indirgenmesi iken, sanatın nesneleşmesi de meta değerinin ön planda tutulup içerik ya da estetik değerinin yerle bir edildiği anlamına gelmektedir. Postmodern dönemde gittikçe zirveye yükselen bu tutum sanatta gerçekliğin temsili fikrini tamamen ortadan kaldırmış ve gerçekliğin yerini gösteri gerçekliği almıştır.

Dolayısıyla Debord'a (1996: 15-25) göre gerçeklik gösteridedir zira etki gücüyle kendini bir gerçeklik olarak sunmaktadır. Aslında ona göre gerçeklik gösteri tarafından ters yüz edilmiştir ve gösteri kendini ve toplumsal gerçekliği pozitif bir algı ile yansıtmaktadır. Zira görünen şey iyidir, iyi olduğu için de görünür. Böylece gösteri sunulan her nesnenin faydalı olduğunu empoze etmekte ve sorgulamaya açık kapı bırakmamaktadır. Zaten sistem tarafından pasifleştirilen ve sorgulamadan mahrum olan birey gösterilene inanmakta ve bu tutumuyla sistemin seri üretimine katkı sağlamaktadır. Zira üretimin temelinde yer alan gösterinin kaynağında egemen bir otorite bulunmaktadır ve gösteri bu otorite adına konuşmaktadır.

Dolayısıyla gösterinin merkezinde yer alan temel unsur metadır ve metalar albenili bir gösterinin ayrılmaz bir unsuru haline gelen aksesuarları gibidirler ve bireyleri de dört bir yandan kuşatmışlardır. Kuşkusuz gösteri toplumunda imge ve nesneler metalaşarak tüketimi artırmakta ve nesneler yerine imgeler tüketilmeye başlamaktadır. İmgelerin yegâne görevi ise tüketimi artırmak adına bireyleri etkilemek ve ilgisini çekmektir. Aslında imge artık gerçekliğin yansıması olmaktan çıkmış, gerçekliği yutarak hipergerçekliğe dönüşmüştür. İmge gerçekliği de gösteremeyecektir zira artık kendinde bir gerçeklik oluşturmuştur. Dolayısıyla gösteri toplumunda tek bir gerçeklik vardır ki o da sadece gösterişli imgelerdir ve imge de modern toplumda nesnenin yerini almıştır. Dolayısıyla sanat da artık gerçeklikten soyutlanmış ve sanat adı altında tüketime sunulan bir nesne konumuna indirgenmiştir.

Aslında bu durum Baudrillard'a (2003: 15) göre gerçeğin yerini yapay gerçekliğin alması ve gerçeğin simülasyonla yer değiştirmesidir. Artık gerçek, teknolojinin sağladığı imkanlarla modelleri tarafından yeniden üretilmekte ve sayısız kopyasının üretimi yapılabilmektedir. Dolayısıyla bu aşamadan sonra yapay olarak üretilen bu gerçeklik hipergerçekliğe dönüşmüştür. Dolayısıyla sanatta gerçekliğin temsiline dayanan ayna metaforu artık eserin temsiliyle yer değiştirmiştir.

Baudrillard postmodernizm konusunda genel olarak karamsardır ve onun bu karamsarlığının kökeninde; insanların aşırı tüketimine aracılık eden reklamcılık, kitlesel üretim ve pazarlama tekniklerinin türevi sayılabilecek hipertüketim anlayışı yer almaktadır. Aslında bu olgular da modernitenin ya da kapitalizmin sonuçları içerisinde (Şaylan, 2002: 42). Tüm ürünlerin tüketimine yönelik kurgulanan bu anlayış doğrultusunda sahte bir gerçeklik giydirilen sanat da sıradan bir nesne gibi üretilip tüketilmekte ve böylece kapitalizmin tüketim mantığına hizmet etmektedir.

Sanatın gerçekliğini yitirdiği için artık bir varolma nedeninin kalmadığını belirten Baudrillard, sanatın bu dönemde basitliğe, vasatlığa ve atığa, değer ve ideoloji adı altında el koyduğunu vurgulamaktadır (Baudrillard, 2010: 40). Sanatı bir form olarak değerlendiren Baudrillard'a göre formun bir tarihi değil, yazgısı vardır. Ancak değer çok da iyi olmadığı bir dönemde sanat gerçekliğini yitirerek ne yazık ki değere indirgenmiştir. Ona göre değerler de artık alınıp satılmakta, takas edilmekte ve pazarlığı yapılabilmektedir. Oysa olması gereken bir form olarak sanatın başka bir şeyle takas edilmemesidir (Baudrillard, 2010: 69).

Bu noktada izlenim ve sanatçı yorumunun ön plana alındığı ve sanatın tarihselliğinin yok edildiği modern dönem sanat anlayışının postmodern dönemde etkinliğini yitirdiğini düşünen Şaylan'a (2002: 64) göre bu dönemde artık sanatçının gerçeklik karşısında izlenimi ya da yorumunun bir önemi kalmamış, bunun yerine sanatın kendini yansıması dikkate alınmıştır. Bu noktada popüler sanat önemli bir gelişmedir zira bu anlayışta ne yoruma ne de izlenime ihtiyaç vardır. Bunun yerine sanatçı istediği her şeyi bir düşünce ya da tasarıma dayalı olmadan ortaya koyma özgürlüğüne sahiptir. Kısaca bu anlayışta gerçekliğin kaynağı sanat nesnesidir ve bu durum da sanatın adeta ölümünü simgelemektedir. Zira artık tarihselliğini ve gerçekliğini yitiren sanat yerine yeni bir gerçeklik oluşturulmuş ve bu gerçekliğin hipertüketim mantığı çerçevesinde üretimi gerçekleştirilmiştir.

Aslında postmodern sanatın temel amacı, modernizmin sanat üslubunu silmek ve bunun yerine sanatta klasik anlayışı döneme özgü uyarlayarak kapitalist toplumun kültürel egemenliğini ele geçirmektir (Best ve Kellner, 1998: 224). Sanatta tüm kalıpların yıkılarak tekrara dayalı bir eğilimin benimsenmesi ve gerçekliğin imgeye dönüşümü gibi nitelikler postmodern sanatın temel kriterleridir. Kısaca sanat pratiğinde genel eğilim rastlantısallık, pastiş, eklektisizm ve benzetmedir (Sarup,

1995: 191). Sanatta gerçekliğin temsili anlayışında yapıt bir defaya özgü üretilmekte ve böylece biriciklik niteliği kazanmaktadır. Ancak postmodern döneme gelindiğinde sayısız tekrarı yapılan nesne gündelik yaşamın sıradan bir parçası haline gelmekte ve biricikliği de ortadan kalkmaktadır. Dolayısıyla burada temel gaye, çok sayıda kopyası yapılan bu nesneleri teknolojinin sınırsız gücünden faydalanarak bireylere çeşitli kurgularla gerçekmiş gibi algılatmaktır. İşte klasik sanat açısından bakıldığında trajik olan bu durumu benimseyen sanatçıların olmasıdır ki Andy Warhol bu anlayışın temsili olan sanatçılardan birisidir.

Postmodernist sanatın öncülerinden ve pop-artın ustalarından olan Andy Warhol'ün sanat ve sanatçılara meydan okuyarak çalışmalarının merkezine hiçliği yerleştirdiğini düşünen Baudrillard, onun anlamdan, duygu ve derinlikten mahrum olan çalışmalarını simülakr kuramıyla ilişkilendirmiştir (Giderer, 2003: 142). Dolayısıyla Baudrillard, Warhol'ün gerçeklikten uzak olan çalışmalarını hiçlik olarak değerlendirmekte ve sanatın da bu şekilde gerçekliğini yitirerek hiçlik kazandığını vurgulamaktadır. Zira ona göre sanat artık gerçeğin sahtesiyle yer değiştiği simülakr bir dünyada hiçlik kazanmış ve hiçbir şey olmuştur.

Aslında sanatın bir misyonu olmasını anlamsız ve gereksiz bulan Warhol'a göre sanatın yapması gereken tek şey yaşamı yansıtmak olmalıdır. Zira ona göre insan ilişkilerinin anonimleştiği kitle toplumunda sanat, anonim ilişkiler arasında kaybolan, kitlenin mekanik bir parçası olan ve aynı zamanda farklı olmayı düşleyen bireye özgü yapılmalıdır. Örneğin Warhol'ün yaptığı Marilyn Monroe posterleri bu anlayışı açıklar niteliktedir. Zira Marilyn Monroe kitle toplumu tarafından tanınan ve öykünen bir nesne olarak değerlendirilmekte ve baskı teknikleri ile ucuza mal edilen posterleri tüm bireyler tarafından kolayca alınabilmektedir. Dolayısıyla pop-art amacına ulaşmakta ve neredeyse tüm toplum bireyleri kültür ya da sanat tüketicisi konumuna erişebilmektedir. Aslında bu oluşumun öne çıkması televizyonun etkilerinin olağanüstü büyümesi ile ilintilidir. Artık bireyler zamanlarının büyük bir kesimini televizyon karşısında geçirmekte böylece tutum ve tercihleri, beğeni ve istekleri televizyon tarafından belirlenmektedir. Dolayısıyla ünlü sanatçıların, sporcu ya da şarkıcıların yaşamsal hikayeleri sistem tarafından yönlendirilen bireylerin kültürel tüketimine sunulmakta bu da tüketim miktarının yükselmesine katkı sağlamaktadır (Şaylan, 2002: 116). Bu anlayış doğrultusunda zaten gerçekliğin

temsili olma özelliği kaybettirilmiş olan sanatın, gerçekliğinin de yok edilerek bir metaya indirgenmesi bu dönemde geniş bir yelpazeye taşınmıştır.

Amerika'lı sanat eleştirmeni, filozof ve aynı zamanda estetik teorisinin önemli isimlerinden olan Danto'nun, sanatın ölümü olarak adlandırdığı bu dönemde tarihsellik ortadan kaldırıldığı gibi gerçekliğin yorumunun da herhangi bir anlamı kalmamıştır. Dolayısıyla böyle bir atmosferde sanatçı için ne bir gerilim ne de bir kaygı söz konusudur (Şaylan, 2002: 65). Dolayısıyla sanatta gerçekliğin imaj olarak yansıtılması geçerliliğini yitirince doğal olarak gerçeklik ile sanat eseri arasındaki tüm bağlar da yok olmuştur.

Bu bağlamda postmodern anlayışta, gerçeklik arayışına özgü entelektüel çabalar anlamını yitirmiştir. Bu dönemde tüketim kültürünü tetikleyen haz ilkesine dayalı hedonizmin önem kazandığını düşünen Şaylan'a (2002: 56-57) göre postmodern sanatta seçkincilik anlayışı dışlanmış, yığın beğenisi ya da diğer adıyla popüler sanat etkinlik kazanmıştır. Böylece modern dönemin klasik müzik, yüksek edebiyat ve resim gibi sanat dallarının estetik kriterleri ortadan kalkmış ve bu kriterlerin yerine ticari başarının ön planda olduğu popüler sanata yönelik ölçütler esas alınmıştır. Dolayısıyla sanat için artık ne bir tarihsellik ne de gerçeklik söz konusudur.

Aslında bu durumun ortaya çıkmasının kaynağında yer alan unsurlardan biri de teknolojinin getirdiği yeniliklerdir zira enformasyon toplumunun temel yapı taşı olan internet ve bilgisayarın küresel bir yayılıma imkan vermesiyle birlikte insanların gerçeklik algısında da değişimler yaşanmıştır. Dolayısıyla bu durum günümüzde de neredeyse her şeyin Debord'un gerçeklik teorisinin temelinde yer alan gösteri ile kuşatılmasına imkan vermiştir. Zira tüm ürünler bilgisayar ve internet aracılığıyla meta haline dönüştürülmüş, yükselen iletişim ağı ile küresel tüketim zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde de gösterinin toplumsal gerçekliğin yerini almasıyla metanın bireyler üzerindeki egemenliği artmış ve artık toplum için geçerli olan tek şey metanın hükümleri olmuştur. Dolayısıyla Debord'a (1996: 20) göre kurallarını kendi koyan gösteri sahte bir kutsaldır ve kendinin de ne olduğunu yalnızca kendisi belirlemektedir. Başka bir deyişle toplumsal gerçeklik dışında sahte bir gerçeklik yüklenen gösteri adeta kendine bir kutsallık yüklemekte pasifize edilmiş bireyin bu kutsal gösteriye koşulsuz itaat etmesini beklemektedir. Kutsallığı konusundaki inandırıcılığı ise gösterinin kurgusuyla ilintilidir ki bu noktada da gösteri oldukça

başarılıdır. Gösterinin merkezinde yer alan metaların topluma sunulmasıyla birlikte bireyler akılcı tüketimden uzaklaşmakta ve ihtiyaçları yerine arzu ve isteklerine göre tüketim yapmaktadırlar. Dolayısıyla metanın hükümrانlığının yaşandığı bu atmosferde sanat da edindiği yeni gerçeklikle bu hükümrانlığın kontrolü altına girmiştir.

Baudrillard'a göre sanat böyle bir dönemde klasik anlayıştan soyutlanmış ve kendini yenileyerek kendi gerçekliğini oluşturmaya başlamıştır (Baudrillard, 2000: 23). Gerçeklikten soyutlanmış sanat; içi boşaltılmış, vasfını kaybetmiş ve anlamını yitirmiş olan sıradan bir nesne konumuna dönüşmüştür. Sanatın adeta yok oluşunun işareti olan bu anlayışla birlikte sanatçının geçmişle bağları kopmuş böylece ne temsili gerçekliğin ne de gerçekliğin izlenim ve yorumunun hiçbir anlamı kalmamıştır. Artık sanatçı istediği bir müzeden istediği sanat eserini taklit ederek sanat faaliyetinde bulunabilmektedir. Herhangi bir misyona sahip olmayan sanatçı için bu noktada bir sorumluluk da söz konusu değildir. Zira artık sanat içi boşaltılıp anlamını yitirdiği için ne bir sorumluluk, ne temsili gerçeklik ne de sanatsal bir norm söz konusudur.

Aslında postmodernistlere göre sanatçı bir misyona sahip olduğu takdirde bu durum onun için bağlayıcı olacaktır. Zira bu misyonun verdiği sorumlulukla hareket eden sanatçının faaliyet sürecinde bir şekilde özgürlüğü kısıtlanmış olacaktır. O halde sanatçı yaratıcılık için tam bir özgürlük içerisinde olmalı, bir misyon sorumluluğuna girmeden ve bir şeyleri anlatma kaygısı taşımadan yaşamı istediği gibi aktarabilmelidir. Özgürlüğün hedonist bir çerçeveye oturtulduğu bu anlayışta hem misyon düşüncesine hem de seçkiciliğe yer yoktur. Şu anda burada ölçütünün esas alındığı postmodern sanatta evrensellik bulunmamakta yerel olan ön plana alınmaktadır. Dolayısıyla okuyucunun duygularını harekete geçirme amacıyla olan postmodern yazarların gerçekliğe sadık kalmak gibi bir sorumlulukları olmadığından gerçekliğin de hiçbir önemi bulunmamaktadır (Şaylan, 2002: 130). Aslında bu dönemin sanatçısı modernizmin daha yaşanabilir dünya hedefini gerçekleştiremediği için bireylerde bıraktığı tahribatı ve yok ettiği insani değerleri sorgulamakla sorumludur. Bunların yanında sanatçının yapması gereken şey modernizmin rasyonalizm ve pozitivizm gibi üst anlatılarını da reddetmek olmalıdır (Ayyıldız, 2005: 654). Aslında modernizmin bilim anlayışını ve bunun sanata olan

yansımalarını keskin bir şekilde eleştiren postmodern dönemin bilim anlayışı görecelilik, rastlantısallık ve belirsizlik üzerine kuruludur. Dolayısıyla bu durum nedensellik ilkesinin ve pozitivist bilim anlayışının postmodern dönemde geçerliğini yitirdiği anlamına gelmektedir.

Bilimin evrendeki gerçekliğin birey bilincindeki doğru temsili olarak tanımlanabileceğini belirten Şaylan'a (2002:60-206) göre bilim, aslında doğru ve tutarlı temsilin nasıl oluşturulabileceği üzerine kuruludur. Temsilin olanaklı olduğunu savunan bu bilgi anlayışı postmodernistlere göre insanı özgürleştiremediği gibi özgürlüğünü kısıtlamıştır. Dolayısıyla postmodern dönemde, yerleşik bilim ve bilgi anlayışının yıkılıp yerine bireyi özgürleştirecek yeni bir anlayışın kurulması düşüncesi ağır basmaktadır. Daha açık bir ifadeyle bu yeni bilim anlayışından gerçekliğin temsili beklenmeyeceği için birbiriyle örtüşmeyen bilgi kümeleri bir arada yer alabilecektir. Nitekim postmodern edebiyatın ünlü yazarlarından biri olan Umberto Eco'da bu anlayışı savunmaktadır. Zira ona göre tek doğruya sahip bir bilgi anlayışı yerine görelî ve birden fazla doğruya sahip bilgi anlayışına geçmek daha doğru olacaktır. Aynı şekilde Nietzsche için de evren sadece bir değil sayısız anlama sahiptir ve bu nedenle bilginin, tek bir gerçekliğin temsili olması söz konusu değildir. Zira ona göre doğru bilginin görelî olması nedeniyle gerçekliğin de tek bir temsili olmamalı bunun yerine yorumlar olmalıdır.

Dolayısıyla postmodern bilim ve sanat anlayışının hermenotik düşünceye dayandığını söylememiz mümkündür. Bu düşünceye göre gerçeklik görelîdir ve böylece tek gerçek anlayışının olması da söz konusu değildir. Nitekim modernizme kadar sanat gerçekliğin temsil edilme şekli iken modernizmin başlangıç zamanlarında bu temsil yavaş yavaş sarsılmaya başlamıştır. Postmodern döneme gelindiğinde ise tek gerçek önemini yitirmiş ve bunun yerine görelî gerçeklik ön plana geçmiştir. Böylece bireye göre değişen gerçeklik algısı söz konusu olmaya başladığı için gösteren ve gösterilen arasındaki temsil de doğal olarak sarsılmıştır. Örneğin postmodern bir çalışmada tek bir anlam değil izleyene göre değişen çoklu anlam söz konusudur. Dolayısıyla postmodern dönemde gerçeğin kişiye göre değişen anlamını Fransız edebiyat eleştirmeni ve yapışöküm düşünce yönteminin kurucusu olan Jacques Derrida'nın sözleriyle örneklemek mümkündür. Derrida'nın "Dünya bir metindir ve bu metnin dışında hiçbir şey yoktur" ifadesi, postmodern sanatın düşünce

anlayışıyla örtüşmektedir. Zira Derrida'ya göre; bir metin sadece bir anlama değil, okuyana göre değişen çoklu anlama sahiptir. Ona göre oluşturulmuş bir metinde sabit bir anlam bulunmamakta dolayısıyla nesnedeki anlam değil izleyen öznedeki anlam belirleyici olmaktadır. Postmodern dönemin çalışmalarını Derrida'nın yapının sökülüp yeniden inşasına dayanan yapı söküm kuramına dayandırdığımızda; bir roman, bir film ya da herhangi bir sanat eseri, alımlayıcıların algısına göre şekillenmekte ve her birinde farklı bir gerçekliğe karşılık gelebilmektedir. Öyle ki bu yaklaşıma göre eseri üreten değil, onun seyircisi olan öznenin yaratıcılığı ön planda olmaktadır. Dolayısıyla postmodern dönemin farklılıkların önemsenmesi anlayışı tek bir gerçeğin ya da tek bir anlamın olamayacağını da beraberinde getirmekte ve bu durum sanatta çoklu anlamı doğurmaktadır. Zira bu anlayışa göre eserin içerisindeki gerçekliği sanatçıdan ziyade eseri inceleyen izleyici belirlemektedir. Aslında sınırsız sayıda gerçekliği ifade eden bu çalışmalar sanatta anlamsızlığın da birer işareti olmaktadır.

Lyotard'a göre de bir metnin anlamının alıcı tarafından nasıl anlamlandırılacağı önemlidir. Yazarın nasıl anlamlandırdığının pek bir önemi yoktur. Daha açık bir ifadeyle yazar değil alıcı ön plandadır ve birey arzuları doğrultusunda metni anlamlandırmaktadır (Şaylan, 2002: 337). Dolayısıyla bu anlayışla birlikte modernizmin ana kavramlarından olan rasyonalite ve tek gerçeklik önemini kaybetmiş, bireyden bireye şekillenen gerçeklik ön plana geçmiştir.

Aslında postmodern dönemde teknolojinin getirdiği yeni olanaklar bireylerin sanattan beklentilerini de değiştirmiş ve radikal çalışmaları arzu etmeye başlamışlardır. Duyulara hitap eden bu teknolojik aygıtlar bireyleri önceden hesaplı bir döngünün içerisine hapsetmekte ve onları kendi gerçekliğinden kopararak kurgulanmış bir gerçekliğin içine çekmektedir. Sistemin sürekli denetleyici rolü bireyin bu kurgulanmış gerçeklikten çıkışına imkan vermemektedir. Aslında burada teknolojinin yaptığı şey aynı zamanda yabancılaşmanın farklı bir versiyonu olarak bireyleri asıl gerçeklikten uzaklaştırmaktır. Bu kuşatma Debordun modelinde; gösterinin gerçekliği kuşatması ve gerçeği adeta tersine çevirmesine karşılık gelir. Zira Debord'a (1996: 15) göre gerçeklik gösteri içinde aniden ortaya çıkmakta ve aslında gösteri gerçeğin ta kendisi olmaktadır. Daha açık bir ifadeyle gösteri gerçekliğin üstünü örtmekte ve nesneleri gerçek anlamlarından uzaklaştırarak

bireylerin etkileneceği yeni bir gerçeklikte aktarmaktadır. Aslında burada asıl amaç bireyleri pasifleştirmek ve sistemin kontrolü altına almaktır. Dolayısıyla böyle bir sistemde gerçek olan ile olmayan iç içe geçmiş, bireyler manipülasyon aygıtlarıyla sindirilmiş ve gerçeklikten uzaklaştırılmıştır. Manipüle olan birey artık kendisi hakkında karar verecek yetiyi kaybederek gösteri fetişizminin içerisinde kaybolmuştur. Zira yeni yaşam gerçekliği budur ve bireyin bu gerçeklikten kurtuluşu gibi bir durumu söz konusu bile değildir.

Dolayısıyla yeni yaşam biçimiyle birlikte reklamcılık ve medya gibi imaj sistemleri egemen unsurlar olarak yaşamın gerçekliğinin yerine geçmiştirlerdir. Böyle bir sistemde bireyin herhangi bir şeyi ne şekilde ve ne zaman yapacağı kendisine belirlenmiş bir şekilde sunulmaktadır. Aslında postmodern sanatın estetik ölçütünün yeniden yapılanması olarak da tanımlanan küreselleşme sürecinden etkilendiğini söylemek mümkündür. Zira küreselleşmeyle birlikte birey kendisini evrensel bir denetim mekanizması ve yönlendirme süreci içerisinde bulmuştur (Şaylan, 2002: 131). Böylece bireylerin genel olarak; ne giyeceğinden ne tüketeceğine, ne izleyeceğinden ne okuyacağına kadar sistem tarafından imajsal olarak belirlenmiş bir toplumda sanatın da bir misyona sahip olmasına gerek yoktur. Sanatın aynı zamanda toplumsal konuları kritik ederek doğru bulduğu yeni unsurları nasıl kurulacağını anlatmaya kalkışması da anlamsız olacaktır. Bu durum aslında modern sanatın iflasının ilan edildiği bunun yerine postmodern sanatın getirildiği şeklinde de yorumlanabilir.

Baudrillard'a (1997: 177). göre postmodern dönemde bilgi, iletişim, medya ve reklamcılık kendi öznel gerçekliklerini oluşturmuşlardır. İletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler medyanın etkinliğini artırmış ve böylece gerçeklik farklı boyutlara taşınmıştır. Aslında gerçeklik bilinen klasik anlamından uzaklaşarak çoklu anlamlara kavuşmuştur. Baudrillard'a göre bilimin, sanatın, kültürün ve hatta bireylerin dahi büyük bir dönüşüm yaşadığı postmodernizmde, gerçek ile taklidinin iç içe geçtiği ve ayrımının da yapılamadığı için bu dönemde bir gerçeklikten söz edilmesi mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla bu dönemde artık gerçeklikten ziyade iletişim araçları altında yok olan bir gerçeklik söz konusudur. Zira artık her şey her yerde hazırdır ve birtakım arayışlara girmek için herhangi bir çabaya da gerek yoktur.

Amerikalı bir medya teorisyeni ve kültür eleştirmeni olan Neil Postman’a göre postmodern dönemde ortaya çıkan iletişim devrimi toplumda bir denetim mekanizmasına dönüşmüştür. Bu dönüşümden sonra artık birey için gerçeklik, gördüğü ya da dokunduğu bir şey değil, medya tarafından dil ile aktarılmakta kullandığı metafor ya da sembollerle kültürel çerçeveyi yeniden oluşturmaktadır (Şaylan, 2002: 191). Bu devrim sadece siyasal ya da ekonomik alanda değil toplumun tüm alanlarına yayılan adeta bir deprem etkisi oluşturmıştır. Zira teknolojik devrim iletişim alanına sıçramış ve medya bireyler üzerinde akıl almaz bir biçimde etkin bir güç alanına dönüşmüştür. Bu noktada gerçekle taklidin ayırt edilemeyecek derecede birbiri içine girmesi ağırlıklı olarak etkin bir güç olan televizyon ile sağlanmaktadır. Nitekim gerçek ile kurgu arasındaki farkın gittikçe kaybolmasıyla medyanın denetleme gücü artmakta birey ise daha fazla pasifize olmaktadır.

Öte yandan modernizmin temel aldığı ilerleme anlayışına karşıt bir çizgide hareket eden postmodern sanat, tarihsel süreklilikten sakınır ve geleneksel sanatlardan beslenerek adeta bir taklit anlayışı içerisinde olur. Sanatta takındığı bu tavrı zamanla geçmiş de içerisinde barındıran eklektik bir sanat pratiğine dönüştür (Harvey, 2003: 71-79). Postmodern sanat için gerçeklik dinamik ve karmaşık bir yapıya sahip olduğu için bunu sanat ile anlatmak olanaksızdır. O halde sanatçı tam olarak özgür olmalı ve kitleselleşen sanatın estetik ölçütünü de kitle belirlemeli. Kitleselleşmiş yaşamın yansıtılması da ancak taklitle mümkün olacak ve sanatta taklidi dışlamak da anlamlı ve doğru bir yaklaşım olmayacaktır (Şaylan, 2002: 122). Bu dönemde gerçeklik değerini yitirerek yerini imgelere bırakmış ve anti-modernist yaklaşımı çerçevesinde geçmiş klasik sanatın da yer aldığı eklektisizm ve pastiş gibi uygulamalar tercih edilmiştir. Yenilik ve evrensellik tutumu içerisinde klasiği reddederek, sürekli yeniliklerle meşgul olan modern sanata karşıt bir çizgide hareket etmeyi hedefleyen postmodern sanat, eski ve yeni birleştirme idealiyle yeni teknik ve taktikler arayışı içerisinde. Bunun yanında yeni teknikler aracılığıyla eskiyi yeniden canlandırarak yeniyle uyumlu hale getirme çabasıdır.

Geleneği bir taraftan reddetmesi diğer taraftan sanat faaliyetlerinde bir malzeme olarak kullanarak adeta yeni tarzda bir geleneksel yapı oluşturma çelişkili görünmekte, akıllarda soru işaretine sebep olmaktadır. Diğer taraftan da gelenekseli

yeniden canlandırma ve yeni anlayışlarla bir araya getirme çabası geçmişe bir özlem içerisinde olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Aslında çelişkili gibi görünen bu tavır geçmişin sürekliliği anlamında değil klasik unsurlardan faydalanarak kendi estetik bakışı ve çoğulculuk anlayışıyla yeni ve eklektik bir üretim tarzını oluşturmaya yöneliktir. Dolayısıyla postmodern dönemdeki çoğulculuk düşüncesi tek bir gerçekliğin olmadığı ve gerçekliğin kişiden kişiye değişebildiği anlayışına dayanmaktadır. Bu bağlamda temel gayesi geleneksel sanattan beslenerek çoğulcu bir anlayışla ilgi çekmek ve tüketim kültürü içerisinde sağlam bir yer edinebilmektir. Böylece bilindik gerçeklerin yok sayıldığı çoğaltma yöntemiyle oluşturulmuş çalışmalar, tüketim toplumuna yeni bir bağlamda sanat eseri olarak benimsetilmektedir. Dolayısıyla postmodern sanat bu yaklaşımıyla müzik, mimari ve edebiyat gibi dallarda keyfilik, dönüşümsellik, parçalılık ve kopya gibi unsurları ön plana aldığını açıkça ortaya koymaktadır.

Bu anlayışla birlikte sanat artık klasik sanat eserlerinin bazı parçalarını güncel görsel malzemelerle bir araya getirerek yeni bir gerçeklik oluşturma eğilimi içerisinde. Eski ve yeniyi bir arada kullanarak yeni bir anlam hedefleyen postmodern sanat, oluşturduğu bu eklektik yapıya da yeni bir bağlam kazandırma idealindedir (Kuspit, 2014: 69). Örneğin postmodernistlere göre klasik anlayışa göre inşa edilmiş olan yapıları yeniden inşa etmek ya da bu yapıların herhangi bir ögesini alıp günümüz mimari bir yapısına eklemek estetik olarak yanlış bir tutum olmayacaktır. Dolayısıyla onlara göre eski ve yeniyi bir arada bulundurmanın herhangi bir sakıncası yoktur zira postmodern sanat zaten sahip olduğu çoğulculuk anlayışıyla böyle bir gerçeklik oluşturma idealindedir.

Sonuç olarak postmodern dönemin sanat anlayışı, ne klasik sanatın gerçekliğin birebir temsiline ne de modern sanatın gerçekliğin soyutlanarak temsiline benzemektedir. Zira postmodern dönemde gerçekliğin parçalara ayrılmasıyla birlikte gerçeklik ile temsil arasındaki ilişki de sarsılmıştır. Daha açık bir ifadeyle artık tek bir gerçeklik anlayışı ortadan kalktığı için izleyene göre değişen bir gerçeklik söz konusu olmaya başlamıştır. Dolayısıyla postmodern dönemde birçok bilim dalı ve sanat, klasik ve modern çizgiden uzaklaşarak eleştirel bir anlayışla yeniden yapılanma yoluna gitmiş ve böylece gerçeklik değerini kaybetmiştir.

## 7. SONUÇ

Çalışmada; geleneksel dönemden postmodern döneme kadar olan tarihsel süreçte, gerçekliğin temsili olan sanata toplumsal ve kültürel koşulların etkisi ve bu etkinin gerçeklik ve temsil ilişkisine yansımaları incelenmiştir. İnceleme sonucunda; toplumsal yaşam gerçekliğine kayıtsız kalamayan ve dönemin teknik gelişmeleriyle iç içe olan sanatın toplumların gerçeklik algısı yanı sıra çeşitli otoritelerin etkisinde değişime uğradığı görülmüştür.

Süreci aşamalı olarak değerlendirdiğimizde bu değişimin içeriği daha net anlaşılacaktır. Şöyle ki sosyo-kültürel koşullar çerçevesinde şekillenen sanatın başlangıç aşaması ihtiyaçlara, dönemin koşullarına ve inanç sistemine dayanmaktadır. Dolayısıyla bu dönemde sanat, insanların inanç ve yaşam koşulları gibi sosyal gerçekliklerinin soyutlanması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Zira bu insanların yaşam gerçekliği, doğa ile giriştikleri mücadele yanı sıra tapınma ve büyü gibi inanç sistemleridir. Dolayısıyla bu dönemde gerçekleştirilen üretimler bireylerin temel ihtiyaçları ve inanç sistemleri gibi yaşam gerçekliklerinin, bilinçsiz bir şekilde soyutlanarak yansıtılmasına dayanır.

Kuşkusuz yaşamın değişmez gerçekliği olan değişimlerle birlikte yeni bir toplum yapısına geçiş yaşanmış ve sanat sadece ihtiyaç doğrultusunda değil, güzel duygular uyandırma amaçlı estetik değerler etrafında şekillenmeye başlamıştır. Dolayısıyla konar-göçer bir toplum yapısından yerleşik düzene geçiş ve ihtiyaçların artmasıyla birlikte bir gelişim gösteren sanatın gerçekliğin birebir temsili ve estetik norm ve değerler çerçevesinde şekillenmeye başlaması ilk çağlara dayanmaktadır. Bu dönemde klasik sanat olarak nitelendirilen gerçekliğin temsiliinde denge, uyum, oran gibi kriterlerin yer aldığı bir sanat anlayışı oluşur ve döneme damgasını vuran sıra dışı birçok çalışma yapılır. Dolayısıyla bu dönemde yapılan çalışmalar gerçekliğin soyutlanmış temsiline değil, gerçekliğin olduğu gibi yansıtılmasına dayanır. Zira bu anlayışta nesnel gerçekliğin olduğu gibi temsili ön plandadır ve sanat eserleri adeta gerçekliğe tutulmuş bir ayna olarak görülmektedir.

Uzun süre bu kriterler çerçevesinde üretilen ve gelişen sanat, Orta Çağ'a gelindiğinde yüklendiği anlamlar ve taşıdığı etki gücü fark edildiğinde, ağırlıklı olarak toplumsal otoritenin kendi kişisel çıkarları doğrultusunda bir araç olarak kullanılmaya başlar. Toplumsal gerçekliği ağırlıklı olarak inanç ve otoriteden oluşan

dönemin sanat eserleri bu gerçeklikler etrafında şekillenir. Dolayısıyla sanatta temel kriter nesnel gerçekliğin temsili değil, dini ve siyasi gerçekliğin temsil edilmesi şeklinde belirlenir. Bu noktada dinsel ve siyasal mesajı yapıtlarında işleme zorunluluğu olan sanatçının da nesnel ve toplumsal gerçekliği temsil etme gibi bir sorumluluğu bulunmamaktadır.

Ancak özerk bir alana, belirli estetik değerlere sahip sanatın taşıdığı etki gücü nedeniyle bir otorite etkisinde şekillenmesi özgürlüğüne düşürülen bir gölge değil midir? Kuşkusuz bu yaklaşım sanatın özgürlüğünü kısıtlamakta ve sahip olduğu işlevlere gölge düşürmektedir. Ancak otoritenin etkisinde ve oluşturduğu eserine imza dahi atamayacak konumda olan sanatçı, dönemin şartları ve ihtiyaç duyduğu himaye gereksinimi nedeniyle otoriteye boyun eğmek durumundadır. Dolayısıyla bu dönemde sanat özgür olmadığı gibi sanatçı da eserinde söz sahibi değildir. Ancak uzun süre bu şartlar doğrultusunda varlığını sürdüren sanat, döneme damgasını vuracak tarihsel birtakım olayların etkisinde başka bir yöne doğru kayar.

Bahsi geçen bu dönem Rönesans'tır ve bu dönem ile birlikte yeni bir toplumsal yapıya ve beraberinde yeni bir sanat anlayışına adım atılmıştır. Sanat, ortaçağ döneminin baskın kilise ve saray otoritesinden kopmuş, adeta özgürlüğe doğru bir yelken açmıştır. Bu gelişmeler paralelinde sanatçının itibarı artmış, sanatçıya karşı yeni tutumlar oluşmuş ve sanat seçkin bir sınıf öncülüğünde yol almaya başlamıştır. Ancak beklenenin aksine bu dönemde de sanat tam olarak özgürlüğüne kavuşamamış, toplumda bağımsız bir değer olarak yerini alamamıştır. Kuşkusuz bu yeni dönemde sanatçı artık eserine imza atabilmektedir ancak toplumda baskın bir güç olarak bilinen seçkinler tarafından yönlendirilmekte ve bu güç sahiplerinin direktifleri doğrultusunda eser üretebilmektedir. Bu etkin sınıf sahip oldukları ekonomik ve kültürel güçleri nedeniyle hem sanatın koruyuculuğunu üstlenmekte hem de eserlerin oluşumunda belirleyici bir rol oynamaktadır. Dolayısıyla bu dönemde sanat daha çok bu güç sahiplerinin kültürel gerçeklikleri doğrultusunda ve onların istek ve taleplerine göre şekillenir.

Böyle bir ortamda sanatın tam olarak özgürleştiğini düşünmek elbette mümkün değildir. Zira belli bir eğitim düzeyine sahip kişiler tarafından algılanan yüksek sanatın hakim olduğu bu dönemde her ne kadar sıra dışı yaklaşımlar ortaya çıkmasına, spesifik özgür çalışmalar yapılmasına karşın, sanatın bir otoriteden çıkıp

başka bir otoriteye geçiş gerçeğini değiştirmemiştir. Sanayi devrimiyle birlikte olgunlaşan modern döneme kadar devam eden bu anlayış yerini, bireysel zevk ve ideolojilerin üretim sürecine dahil olduğu ve geleneksel sanatın yok sayıldığı bir anlayışa bırakır.

Bahsi geçen dönem kendinden önceki dönemin; inanç sistemi, düşünce yapısı, siyasi örgütlenişi ve sanat anlayışına kadar birçok unsura tepki gösteren modern dönemdir. Zira dönem geçmişin tüm değerleriyle birlikte sanatını da yok saymakta dolayısıyla geleneksel sanat unutulmaya mahkum edilmektedir. Peki nedir bu geleneksel sanat? Nasıl ve hangi şartlarda sürdürülmesi mümkün olacaktır? Geleneksel sanat genellikle geçmiş dönem biçimsel unsurlarının şartlar ne olursa olsun hiçbir değişime uğramadan sürekli tekrar edilmesi gibi yanlış bir biçimde algılanmaktadır. Peki bir sanat eseri üretiminde geleneksel değerlere bağlılığın öncelikli koşulu nedir? Oldukça basit olan bu sorunun cevabı elbette; zamanın gerçekleri doğrultusunda sanatsal estetik ilke ve değerlere bağlı kalarak, biçimsel özü bozmadan bir eser ortaya koymak olmalıdır. Daha açık bir ifadeyle bir sanat eseri; toplumsal ve kültürel koşullar paralelinde, geçmişin değerlerini reddetmeden temsil, norm ve estetik değerlere bağlı kalarak, mevcut zamanın yeniliklerine kucak açmalı ve yeni bir sentezde vücut bularak geleceğe doğru ilerlemelidir. Eserini üretme aşamasında biçim, içerik ve temsil boyutunu dikkate alan sanatçı da kültürel ve toplumsal gerçeklerden beslenmeli, malzemeyi de bir amaç değil araç olarak kullanmalıdır. Bunun yanında kavramın bağlamında kalarak, özü bozmadan günün şartlarına uyarlayabilmelidir. Ancak gelenekselden moderne, modernden postmoderne olan tarihsel çizgide sanat çeşitli dönemlerde genel olarak bu koşulları yerine getirememiş, bireysel ve kurumsal otoritelerin güç ve menfaatleri için bir araç olarak kullanılmıştır. Geçmişte belirli kurallar dahilinde ve temsili gerçeklikle hayat bulan sanat geçirdiği bu dönüşümle birlikte; kuralsızlaşmış, anlamsızlaşmış, çoklu anlamlar kazanarak ölçütlerini yitirmiş ve son aşamada satışı yapılabilir bir metaya dönüşmüştür.

Bu kapsamda kübist bir ressam olan Marcel Duchamp'ın hazır bir nesne olarak bir pisuara sanat eseri kimliği kazandırmaya çalışmasını, sanatın geldiği sonun başlangıç aşaması olarak değerlendirmek mümkündür. Geline aşama artık hangi çalışmanın sanat, hangisinin sanat olmadığı soruları yanı sıra hangi üretimin daha çok ilgi

ekeceği ve daha çabuk tuketileceği konuları üzerine yoğunlaşmıştır. Klasik sanatta estetik ve temsili gerçeklik sanatın temel belirleyicileri iken Duchamp'ın bu çıkışıyla sanat, önce gerçeklik ve estetikten mahrum bırakılmış sonrasında kültür endüstrisine g kazandıracak sürece doğru sürüklenmiştir.

Bahsi geçen bu anlayışlar, modern dönemde geleneksel değerleri ve klasik sanatı yok sayan modern sanat akımlarıyla başlamıştır. Zira modern sanat anlayışıyla birlikte sanatçı; artık temsili gerçekliğe ve seçkinlerin arzu ve isteklerine göre faaliyet yapmayı bırakmış ve zgr bir üretici olarak sadece kendi değer ve üslubuna göre biçim ve içerik oluşturmaya başlamıştır. Bu dönem toplumsal yaşamda sanatın değerinin ve sanatçının statüsünün köklü değişimlere uğradığı, sanatta yeni bir devrime karşılık gelmektedir. Öyle ki yüzyıllardır inişli çıkışlı bir şekilde toplumda etkinliğini sürdüren, gerçekliğin temsiline dayalı klasik sanat anlayışı yıkılmış, yerini duygu ve izlenimlerin ağır bastığı, akla ve bireysel özgürlüklere dayalı sanat anlayışına bırakmıştır. Dolayısıyla bu dönemi sanat, sanatçı ve sanat eseri açısından gelenekselin tam tersi doğrultusunda, yeni bir dönüşümün başlangıcı olarak nitelemek olasıdır. Bu dönemle birlikte sanatta gerçeklik değerini yitirmiş ve bireyin içsel gerçekliği önem kazanmıştır. Aslında bu anlayışın kökeninde yer alan temel faktör, modern dönemde tek gerçek düşüncesinin yıkılması ve bunun yerine bireye göre değişen gerçekliğin önem kazanmasıdır. Dolayısıyla modern dönemin sanat anlayışında ağırlıklı olarak nesnel gerçeklik karşısında sanatçının izlenimi ve duyguları ön plana alınmakta böylece gerçekliğin bilinçli olarak soyutlanması söz konusu olmaktadır.

Nitekim modern dönem akımlarıyla şekillenen modern sanat, klasik sanatla bağların koptuğu, yeni anlayışlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuşkusuz dönemin sosyal ve kültürel koşulları bu anlayışların şekillenmesinde dikkate değerdir. şöyle ki bu akımlardan bazıları küresel bir özellik taşıyan Birinci ve İkinci Dünya Savaş'larının yaşandığı yıllarda ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla henüz şekillenmeye başlayan ve özgürlüklerin sembolü olarak kabul edilen modern dönemin başlangıç aşamasında savaşlarla karşı karşıya kalması psikolojik ve sosyolojik çöküntülere sebep olmuş ve bu durumun etkisiyle bireyler kendilerini çeşitli arayışlar içerisinde bulmuşlardır. Dolayısıyla bu dönemde birbiri ardı sıra ortaya çıkan her bir akım, sahip olduğu düşünce ve ideolojisi bağlamında sosyolojik yapıya olan tepkisini sanat aracılığıyla

dile getirmiştir. Öte yandan modern sanat akımlarında, hem geleneksel toplumsal yapıya hem de bu dönemin sanat anlayışına bir karşı çıkış ve tepki de söz konusudur. Dolayısıyla bu süreçte her bir sanat anlayışı hem toplumsal yapıya hem de kendinden önceki sanat anlayışına bir tepki niteliğinde ortaya çıkmış ve mevcut koşulların seyri paralelinde şekillenmiştir. Tüm bunların yanı sıra bu dönemin sonlarına doğru kültür endüstrisinin sanatı bir metaya indirgeme çabaları sonuç vermiş ve sanat satışı yapılan sıradan bir nesne konumuna indirgenmiştir. Dolayısıyla bu dönem sanatın gerçekliğin temsili anlayışından kopararak yeni bir gerçeklik edindiği ve aynı zamanda endüstri egemenliğinde bir meta değerine indirgenişinin tarihidir. Kısaca modern dönem sanat anlayışı bahsi geçen koşullar çerçevesinde gelişimini sürdürmüş ve bu anlayış, sanatın, sanatçının ve sanat eserinin tartışmaya açıldığı postmodern döneme kadar devam etmiştir.

Sanatın hem temsili gerçeklikten hem de gerçekliğin izleniminden uzaklaştığı ve her şeyin sanat, herkesin sanatçı olduğu postmodern dönemde öncesinde görülmeyen farklı anlayışlar karşımıza çıkmaktadır. Zira bu dönemle birlikte sanat bir taraftan çoklu anlama yönelirken diğer taraftan tüketime yönelik üretimi yapılmaya devam etmektedir. Aslında bu dönemin temel problemi gerçekliğin özsel anlamından uzaklaştırılarak bunun yerine yapay bir gerçekliğin oluşturulmasıdır. Dolayısıyla gerçekliğin temsilinden uzaklaştırılan sanat da nesneleşerek kendi gerçekliğini kaybetmiş ve dönemin anlayışına uygun yeni bir gerçeklik edinmiştir. Bu dönemde tüketimi artırmak adına sıradan nesnelere dahi sanat adı altında yeni bir gerçeklik kazandırılmış ve artık kendi gerçekliğine sahip olan sanattan eser kalmamıştır. Dolayısıyla gerçeklikten soyutlanarak içi boşaltılan ve anlamını yitiren sanat sıradan bir nesne değerine indirgenmiştir.

Bu doğrultuda ortaya çıkan sanat akımlarından; sanatı tüketim kültürünün bir parçası olarak gören popüler sanat, maruz kaldığı toplumsal problemlerden kaçışı hedefleyen ve bu doğrultuda sanatı mümkün olduğu kadar en yalın haline indirmeye yönelik minimal sanat, toplumsal problemlere beden diliyle çözüm arayan performans sanat, tüketim toplumuna tepki olarak doğaya ve atık nesnelere yönelik arte povera ve klasik ve modern sanatın reddine dayanan ve biçimden koparak düşünceye yönelik kavramsal sanat akımlarıyla şekillenen postmodernizm, klasik ve modern sanat anlayışlarıyla bağların koptuğu yeni arayışlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dolayısıyla bu dönemin ayırıcı özelliği, klasik ve modern sanat anlayışlarının gerçekliği yansıtır tarzlarının yadsınması, düşünce ve ideolojilerin ön plana alınmasıdır.

Bu bağlamda anti modernist olarak nitelendirilen postmodernizmde, dönemin ruhuna uygun tarzda yeni fikirler, üretimler, malzemeler, mekanlar ve marjinal yaklaşımlar karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşımlar paralelinde sanat edimi altında yapılan uygulamalar, sanatın sınırlarını genişletmekten ziyade sanatın yönünün sanatsızlığa doğru çevrildiğine dair sinyaller vermektedir. Tüm bunlar yanı sıra sanat artık dönemin üretim ve tüketim anlayışıyla doğru orantıda, estetik ölçütten, tüketim ölçütüne doğru bir başkalaşım süreci içerisinde. Dolayısıyla küreselleşme etkisinde neredeyse tüm dünyayı kapsayan, amaç ve işlevinden uzaklaşmış göreceli bir sanat olgusu oluşmaya başlamıştır.

Kısaca temsili gerçekliğe, belirli norm ve estetik değerlere bağlı olarak üretilen sanat, yeni gerçeklik edinerek geleneksel değerinden kopmuş, varlığını sürdürememiş ve endüstri ile bütünleşerek çağın yüksek teknolojisine boyun eğmek zorunda kalmıştır. Aslında burada varlığını sürdürmesinden kasıt, kavram olarak adı devam eden sanatın, gerçekliğinden koparılması, içeriğinin boşaltılması ve kapitalist sistemin tüketim kültürüne dahil olmasıdır. Dolayısıyla biçim ve içeriği dönem ve toplumsal koşullara, hangi otorite altında olduğuna ve ait olduğu coğrafyaya göre şekillenen sanatın, kültür endüstrisi gibi son derece güçlü bir sistemin hakimiyetinde bir meta gerçekliği kazandırılarak tüketim nesnesine dönüşmesi sahip olduğu gerçekliğini yitirilişinin kanıtları niteliğindedir.

Bilindiği gibi, değerlerin, mal ve hizmetlerin dünya çapında dolaşımına dayanan küreselleşmeyle birlikte kapitalizm tüm dünyaya yayılmış ve böylece her şeyin alınıp satıldığı bir tüketim kültürü yerleşmiştir. Bunun yanında sanatın; bireyleri birleştirici, bütünleştirici, eğitici toplumsal işlevlerine adeta bir savaş açılmış ve bunun sonucunda sanat kültür endüstrisinin kendi oluşturduğu yeni gerçekliğe göre şekil almaya başlamıştır. Aslında kültürlerin ve değerlerin tek tipleştiği, insani ilişkilerin ve ahlakın yozlaştığı böyle bir süreçte, sanatın klasik değerini koruyup sürdürmesini beklemek oldukça iyimser bir tavır olacaktır. Dolayısıyla sanat da bu süreçte geçmişte sahip olduğu ilke ve değerlerinden uzaklaştırılmış ve tıpkı sıradan bir nesne gibi tek tipleştirilerek kendi gerçekliğinden soyutlanmıştır. Tüm bu olumsuzluklara

rağmen elbette belirli ilke ve estetik değerlere yönelik sanatsal çalışmalar sürdürülmektedir ancak çalışmaların küçük boyutta ve spesifik olması genel durumu değiştirmemektedir.

Tarihsel süreçte ihtiyaçla başlayan sanat, kendi gerçekliğinden uzaklaştırılarak; din için, siyaset için, statü için, kişisel zevkler için ve en nihayetinde maddi kazanç sağlamak için daha çok bir amaç uğruna kullanılmıştır. Kuşkusuz toplumun temel unsurlarından olan bilim, eğitim ve sanat kişisel çıkarlarla yoğrulduğunda ya da maddi kaygılarla şekil almaya başladığında; gerçekliğinden kopacak, ana hedefinden sapacak ve gelişimi söz konusu olamayacaktır. Dolayısıyla sürecin sonunu değerlendirdiğimizde tüketimi artırmak amacıyla sıradan nesnelerin dahi estetikleştirildiği, her şeyin sanat, herkesin sanatçı olarak kabul edildiği bir anlayışta eşsiz, biricik ve gerçekliğin temsili olan sanattan söz etmenin imkanı kalmamıştır. Böylece sanatın başlangıçta sahip olduğu büyü bozulmuş, bunun yerine sanat kültür endüstrisi egemenliğinde sıradan bir nesne konumuna indirgenmiştir. Daha açık bir ifadeyle; sanat artık son aşamada, talebin önceden belirlendiği, üretime göre tüketimin yapıldığı ve bireylerin düşünce sistemi ve tercihlerini pasifize eden kültür endüstrisi egemenliğinde standartlaştırılan bir meta gerçekliği kazanmıştır. Yani sanatın adeta ölümünü işaret eden bu gelişmelerle birlikte sanat artık estetik bir değer olmaktan çıkmış ve bunun yerine endüstrinin egemenliğinde kazandığı meta değeriyle gerçekliğinden tamamen soyutlanmıştır.

Kısaca özetleyecek olursak tarihsel süreçte tanım, işlev, anlam ve üretiminde değişikliğe uğrayan sanat, daha en başında toplumların manevi değerlerinin depolandığı ve gerçekliğin temsil edildiği bir alan iken, bir otoriteden başka bir otoriteye geçerek bu doğrultuda şekillenmeye başlar. Ancak modern anlayışla birlikte sanatın biçim, üslup, anlam ve ilkeleri geçmiş değerlerinden koparak yeni dönemin hakim değerlerinin kontrolü altına girer. İşte sanatta yaşanan tüm bu başkalaşım, toplumsal ve kültürel koşulların bir sonucudur. Zira koşullar değiştikçe toplumsal gerçeklik değişir, yaşam değişir, birey değişir ve tüm bu değişimler toplumun bir parçası olan sanatı da değiştirmelidir. Nitekim öyle de olur. Sanat da değişir. Sanatın sanat olarak gerçekliğini yitirdiği postmodern dönemde neredeyse her şey sanat eseri, herkes de sanatçıdır. Zira sanat, estetik bir değer ve temsili gerçeklik olmaktan çıkmış, endüstrinin egemenliğinde ticari bir anlayışla üretimi

yapılan sıradan bir nesneye dönüşmüştür. Bu gelişmelerle birlikte geçmişte tartışması yapılan sanat sanat için midir? Sanat toplum için midir? sorularına bir soru daha eklemek mümkündür. Sanat kazanç için midir? Muhtemelen yakın gelecekte bu soruya başka sorular da eklenecek ve sanat tartışmalarının içine girecektir.

Sonuç olarak, toplumda dayanışma ve birlik duygusunu güçlendiren, kültürlerin taşıyıcısı ve toplumların gerçekliklerinin bir aynası olan sanatın, her bir dalının ayrı ayrı ve kapsamlı bir şekilde sosyoloji bağlamında çalışılması, sanat sosyolojisi için büyük bir önem teşkil etmektedir. Zira bu doğrultuda yapılacak olan çalışmalar bu alanda farkedilen eksikliğin giderilmesine ve böylece çalışmaların yeterli düzeye gelmesine katkı sağlayacaktır.



## KAYNAKLAR

- Adanır, O. (2008). *Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*. İstanbul: Hayal Et Kitap Yayın.
- Adorno, T. (2003). *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken*. (B., O. Doğan, Çev.) Cogito, 76-84/Adorno Özel Sayısı, Sayı. 36, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Adorno, T, W. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T., Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner, E. Öztarhan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Akay, A. (2010). *Postmodernizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Akay, A. (2009). *Sanat Tarihi Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akdoğan, Bayram. (2011). Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlak. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 42 (1), 213-245.
- Aksoy, E. (2000). "Anadolu'da Yaşayan Oğuz Türklerinde Sosyal Farklılaşma: Türkmenler ve Yörükler." *Kök Araştırmalar Dergisi*, 105-121.
- Aksoy, E. (2004). Günümüz Kırıkkale Karakeçili Yörüklerinin Aşiret Yapısı. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, (1), 165-178.
- Aksoy, E. (2019). Afrika'da Misyonerlik Çalışmaları ve Sömürgecilik. *AHBV Akdeniz Havzası ve Afrika Medeniyetleri Dergisi*, 1(1), 11-22.
- Andrews, W. G. (2001). *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. (T. Güney, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, 2. Baskı.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. 3. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arat, N. (1996). *Etik ve Estetik Değerler*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Arda, Z., Şahin, H., Büyükkol, S. (2013). "İlkçağdan Modernizme; Bilim, Sanat ve Felsefe Buluşmaları. Ankara: *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), 136-144.
- Arı, Y., Kaya, İ. (2014). *Coğrafya Araştırma Yöntemleri*. Balıkesir: Coğrafyacılar Derneği Yayınları.
- Arıkan, G., & Poyraz, T. (2005). Kalecik'e Bağlı Bağcılıkla Uğraşan On Köyde Ekonomi Kurumu Açısından Modernleşme Eğilimleri. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 22(2), 1-19.

- Armağan, İ. (1992). *Sanat Toplumbilimi Demokrasi Kültürüne Geçiş*. İzmir: İleri Kitabevi.
- Arseven, C, E. (1983). *Sanat Ansiklopedisi*. C: 1, 5. Baskı, İstanbul: MEB Basımevi.
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Ayyıldız, M. (2005). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Balcı, A. (2005). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeleri*. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Baudelaire, C. (2007). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim Toplumu*. (H. Dereçaylı, F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2000). *Kötülüğün Şeffaflığı*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: DoğuBatı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik*. (E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. (2000). *Bireyselleşmiş Toplum*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayat, F. (2007). *Mitolojiye Giriş*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Bayladı, D. (1995). *Mitoloji-Tanrıların Öyküsü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Baynes, K. (2002). *Toplumda Sanat*. (Y. Atılgan, Çev.) İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Beksaç, E., Akkaya, T. (1990). *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Beksaç, E. (2000). *Avrupa Sanatına Giriş*. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Benjamin, W. (1990). *Parıltılar*. (Y. Öner, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, L, P, Berger, B, Kellner, H. (2000). *Modernleşme ve Bilinç*. (C. Cerit, Çev.) 2. Baskı, İstanbul: Pınar Yayınları.
- Berger, J. (2003). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (M. Gürsoy Sökmen, Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Berger, J. (2006). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman. Çev.) 12. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2007). *Sanat ve Devrim*. (B. Berker, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. (Ü. Altuğ, B. Peker, Çev.) İstanbul, İletişim Yayınları.
- Best, S., Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori, Eleştirel Soruşturmalar*. (Çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bilgiseven, A, K. (1985). *Genel Sosyoloji*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Bottomore, T. (1997). *Frankfurt Okulu*. (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2003). *İlişkisel Estetik*. (S. Özen, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*, 2. Baskı, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bulaç, A. (1995). *Din ve Modernizm*. İstanbul: İz Yayınları.
- Burckhardt, J. (1978). *İtalya'da Rönesans Kültürü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Burke, P. (2009). *Afişten Heykele, Resimden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*. (Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Bürger, P. (2009). *Avangard Kuramı*. (E. Özbek, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Can, Ş. (1994). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Cevizci, A. (2013). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Conti, F. (1997). *Rokoko Sanatını Tanıyalım*. (E. Soley, Çev.) İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Cumming, R. (2008). *Sanat*. (A., I. Önel, Çev.) İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Çağan, K. (2003). *Popüler Kültür ve Sanat*, Ankara: Altınküre Yayınları.
- Çağan, K. (2006). Sanat Sosyolojisinin İmkanına ve İnşasına Dair. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 11-31.
- Çakır, Aydın, M. (2009). *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*. İstanbul: E Yayınları.
- Çetin, Ö. H. (2021). Zamanın Yükünü Taşıyanlar: Yerli ve Yabancı Sanatçıların Gözünden Osmanlı Hamalları. *Osmanlı Miras Araştırmaları Dergisi*, 8(22), 495-518.
- Çetişli, İ. (2008). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akdağ yayınları.
- Çiçek, H. (2008). *Karl Jaspers'in Siyaset Felsefesi*. İstanbul: Dergah Yayınları.

- Çiğdem, A. (1993). *Aydınlanma Felsefesi*. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Danto, A. (2017). *Sanat Nedir*. (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2012). *Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofren*. (F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp, Çev.) İstanbul: Bilim ve Sosyalizasyon Yayınları.
- Dellaloğlu, B., F. (2003). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Demir, F., G., İ. (2009). *Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat: Üsluplar, Ekoller, Hareketler*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Akbank Kültür Sanat Dizisi.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. (A.U. Ergün, K. Atakay vd. Çev.) İstanbul: Doğan Kitabevi.
- Eco, U. (2012a). *Güzelliğin Tarihi*. (A. C. Akkoyunlu, Çev.) İstanbul: Doğan Kitabevi.
- Eco, U. (2012b). *Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Eliade, M. ((2001). *Mitlerin Özellikleri*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Om Yayınevi.
- Erbay, F. (2009). *Sanat Yönetiminin Boyutları*. İstanbul: T.C. İstanbul: Kültür Üniversitesi Yayınları.
- Ergüven, M. (1992). *Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erinç, S., M. (2009). *Sanat Sosyolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan, F. Ç. Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fischer, E. (2003). *Sanatın Gerekliği*. (Çev. Cevat Çapan) 9. Basım, İstanbul: Payel Yayınları.
- Ersoy, A. (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.
- Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu II*. (E. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. (Çev. Esin Hoşsucu) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gellner, E. (1993). *Mülakat* (Konuşan: Şahin Alpay), Türkiye Günlüğü. Ankara: Cedit Yayınları, 24, 57-65.
- Germaner, S. (1997). “Romanesk Üslup”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayınları.

- Germaner, S. (2008). “Maniyerizm”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayınları.
- Geuss, R. (2002). *Eleştirel Teori-Habermas ve Frankfurt Okulu*. (Çev. F. Keskin) İstanbul, Ayrıntı Yayınevi.
- Giddens, A. (2004). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (C. Güzel, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Gombrich, E., H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.) 16. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gough, D. (2007). Weight of evidence: a framework for the appraisal of the quality and relevance of evidence. *Research Papers in Education*, 22(2), 213-228.
- Göker, C. (1982). *Fransa’da Edebiyat Akımları*. Ankara: Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Göksu, E. (2016). Çift Başlı Kartal ve Selçuklular. *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, (5), 117-141.
- Gözler, H. F. (1976). *Avrupa’da ve Bizde Yazar ve Eserleriyle Edebiyat Akımları Yardımcısı I*. İstanbul: Damla Yayınevi.
- Greenhalgh, T., Thome, S., & Malterud, K. (2018). Time to Challenge the hierarchy of systematic over narrative reviews. *European Journal of clinical investigation*, 48(6). <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/eci.12931>
- Gülenç, K. (2015). *Frankfurt Okulu Eleştiri, Toplum ve Bilim*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Güngör, E. (2006). “Edebiyat ve Din” *İslam’ın Bugünkü Meseleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Güriz, A. (2011). *Feminizm, Postmodernizm ve Hukuk*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Güvemli, Z. (2007). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Güvenç, B. (1997). *Kültürün ABC’si*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (2007). *Toplum Bilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Y. Gülönü, Çev.) İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Hollinger, R. (2005). *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler Tematik Bir Yaklaşım*. (A. Cevizci, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (R. Küçükerdoğan, B. Ergüder, Çev.) İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Horkheimer, M. (2016). *Akıl Tutulması*. (Çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.
- İnalcık, H. (2010). *Şair ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jameson, F., Lyotard, J., Habermas, J. (1994). *Postmodernizm*. (N. Zeka, Der.) 2. Basım, İstanbul, Kıyı Yayınları.
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (N. Plümer, A. Gölcü, Çev.) Ankara Nirengi Kitap.
- Jay, M. (1989). *Diyaletik İmgelem, Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları*. (Çev. Ünsal Oskay) İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Milli Edebiyatın İcat Edilişi. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (Aziz Çalışlar, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Kahraman, H., B. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2007). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Karaçam, Z. (2013). Sistemik Derleme Metodolojisi: Sistemik Derleme Hazırlamak İçin Bir Rehber. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksek Okulu Elektronik Dergisi*, 6(1), 26-33.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kefeli, E. (2007). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. İstanbul: 3f Yayınevi.
- Kellner, D. (1989). *Critical Theory, Marxism and Modernity*, Cambridge and Baltimore: Polity Press and Johns Hopkins University Pres.
- Kızılçelik, S. (1996). *Postmodernizm Dedikleri*. İzmir: Saray Kitabevi.
- Kızılçelik, S. (2013). *Frankfurt Okulu, Eleştirel Teori*. Ankara: Anı Yayıncılık.

- Krause, A., C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Zaptçioğlu, D. Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kirman, M., A. (2004). *Din Sosyolojisi Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Koç, A. (2009). *Sanat ve gelenek. Artist Modern Sanat Dergisi*, Şubat-Mart sayısı. 40-45.
- Kösemihal, N., Ş. (1971). *Durkheim Sosyolojisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kundera, M.(1987). *Roman Sanatı*. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: afa Yayınları.
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Küçükalp, K. (2003). *Nietzsche ve Postmodernizm*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. (S. Çalıcı, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap Yayınevi.
- Lukes, S. (2004). *Bireycilik Tipleri*. (İ. Serin, Çev.) İstanbul: Ark Yayınları.
- Lunaçarski, A. (2011). *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*. (F. Şahin, Çev.) İstanbul: Parşömen Yayınları.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lyotard, J. F. (1990). *Postmodern Durum*. (A. Çiğdem, Çev.) İstanbul: Arı Yayınları.
- Mardin, Ş.(1995). *Din ve İdeoloji*.( 7. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marcuse, H. (1968). *Tek Boyutlu İnsan*. (S. Çağan, Çev.) İstanbul: May Yayınları.
- Marcuse, H. (1997). *Estetik Boyut*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Marshall, G. (2003). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.
- Mayring, P. (2011). *Nitel Sosyal Araştırmaya Giriş Nitel Düşünce İçin Bir Rehber*. (A. Gümüş, M. S. Durgun, Çev.) Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Mejuyev, V. (1998). *Kültür ve Tarih*. (Çev. Suat, H. Yakova), Ankara: Toplumsal dönüşüm Yayınları.
- Moles, A., A. (1983). *Kültürün Toplumsal Dinamiği*. (N. Bilgin, Çev.) İzmir: E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 21.
- Moran, B. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Murray, C. (2009). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. (S. Öncü, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Mülayim, S. (2010). *İslam Sanatı*. Ankara: TDV Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi.
- Necatigil, B. (1988). *100 Soruda Mitologya*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Neuman, W. L. (2014). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar: 1. Cilt*, (S. Özge, Çev.) Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Nietzsche, F. (1994). *Tragedyanın Doğuşu*. (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Okay, O. (1990). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Özkaracalar, K. (2005). *Gotik*. İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayıncılık.
- Özkeçeci, İ., Özkeçeci, B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: Seçil Ofset Yayınları.
- Özlem, D. (2000). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi* (Bütün Eserlerine Doğru-6). İstanbul: İnkılap yayınevi.
- Öznülüer, H. (2018). Mağara Duvarından Yüksek Rönesansa Figürün Mekan İçerisindeki Seyri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(52), 1563-1571.
- Panofsky, E. (2012), *İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*. (O. Düz, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Papila, A. (2007), "Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 1, İstanbul, 176-190.
- Platon. (2010). *Devlet*. (S. Eeyüboğlu, M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pospelov, G., N. (1995), *Edebiyat Bilimi*. (Çev. Yılmaz Onay) İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Poyraz, T., & Arıkan, G. (2003). Avrupa Türkiye İlişkileri ve Dönemsel Olarak Değişen "Öteki" Tanımları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20(2), 61-71.
- Poyraz, T., & Çalışkan, A. (2019). Türkiye Özelinde İntihar Olgusunun Sosyolojik Açıdan Analizi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 8(4), 2957-2974).
- Peterich, E. (1959). *Küçük Yunan Mitolojisi*. (Y. Baydur, Çev.) Ankara: Maarif Basımevi.

- Read, H. (1974). *Sanatın Anlamı*. (G. İnal, N. Asgari, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları (İkinci Baskı).
- Read, H. (1981). *Sanat ve Toplum*. (S. Mülâyim, Çev.) Ankara: Ümran Yayıncılık.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ritzer, G. (2013). *Sosyoloji Kuramları*. (H. Hülür, Çev.) Ankara: De ki Basım Yayın.
- Rousseau, J. J. (2009). *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*. (S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul, Say Yayınları.
- Sağlam, S. (2006). Türkiye’de İç Göç Olgusu ve Kentleşme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, (5), 33-44.
- Sağlam, S. (2016). 1923-1950 Yılları Arasında Türkiye’de Kent ve Kentleşme Olgusu. *Sosyoloji Konferansları*, (53), 257-274.
- Said, E. (2000). *Kış Ruhu*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarup, M. (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (A.B. Güçlü Çev.) Ankara: Ark Yayınları.
- Schapiro, J., S. (1966). *Çağdaş Düşüncede Toplumsal Tepki*. (M. Köksal, M. Harmancı, Çev.) İstanbul: Köprü Yayınları.
- Shiner, L. (2018). *Sanatın İcadı-Bir Kültür Tarihi*. (İ. Türkmen, Çev.) 5. Basım, Ankara: Heretik Basın ve Yayımlar.
- Slater, P. (1989). *Frankfurt Okulu Kökeni ve Önemi*. (A. Özden, Çev.) İstanbul: Bilim, Felsefe, Sanat Yayınları.
- Soysaldı, A. (2018), Kültür Sanat ve Beşeriyet İlişkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 305-315.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahiner, R. (2008). *Postmodern Kırılmalar*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şallı, A. (2017), Modernlik, Gelenek ve Din İlişkisi: Bir Modernleşme Kuramı Eleştirisi, *Kırıkkale İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 2 (4), 55-82.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Şişman, A. (2006). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul, Yaz Yayınları.
- Tapie, L., V. (2011). *Barok*. (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tzara, T. (2018). *Dada Manifestoları ve Diğer Metinler*. İstanbul: Sel Yayınları.

- Tezcan, M. (2011). *Sanat Sosyolojisi Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Timuçin, A. (2000). *Felsefe Sözlüğü*. 3. Baskı, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Timuçin, A. (2002). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tolstoy, L., N. (2007). *Sanat Nedir?* (M. Beyhan, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tökel, D., A. (2000). *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı İ. (2003). *Marksist Estetik*. 3. Baskı, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Tunalı, İ. (1984). Sanat Felsefesi Açısından Mimari ve Zamansallık. *Felsefe Arkivi*, (25).
- Tunalı, İ. (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. 4. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ulusoy, M, D. (1993). Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 247-259.
- Ulusoy, M, D. (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Weber, M. (2012). *Din Sosyolojisi*. (Çev. Latif Boyacı) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wellek, R., Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. (A. E. Uysal, Çev.) Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- West, D. (1998). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (A. Cevizci, Çev) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Wimmer, F., M. (2009). *Kültürlerarası Felsefe*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Wolff, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. (A. Demir, Çev.) İstanbul: Özne Yayınları.
- Yılmaz, H. (2005). Gelenek, Gelenekçilik ve Gelenekselcilik. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 1 (3), 39-53.
- Yılmaz, M. (2006). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Yetkin, S., K. (1947). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hacip, Y.H. (1974). *Kutadgu Bilig*. (R. R. Arat, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ziss, A. (1984). *Estetik*. (Çev. Y. Şahan, Çev.) İstanbul: De Yayınları.

Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.





## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : TEMİZER GÜNEŞ, Merve  
Uyruğu : TC

### Eğitim

| Derece        | Eğitim Birimi                  | Mezuniyet tarihi |
|---------------|--------------------------------|------------------|
| Yüksek lisans | Necmettin Erbakan Üniversitesi | 2016             |
| Lisans        | Selçuk Üniversitesi            | 2007             |
| Lise          |                                |                  |

### İş Deneyimi

| Yıl       | Yer                    | Görev             |
|-----------|------------------------|-------------------|
| 2020-     | AHBV Üniversitesi      | Öğretim Görevlisi |
| 2013-2019 | Milli Eğitim Bakanlığı | Öğretmen          |

### Yabancı Dil

İngilizce Yök Dil 56,25



