

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

POSTMODERN SANATTA ÖZ BİÇİM İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güler KILIÇ

Enstitü Anabilim Dalı : Resim

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Hayriye KOÇ BAŞARA

HAZİRAN 2007

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

POSTMODERN SANATTA ÖZ BİÇİM İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Güler KILIÇ

Enstitü Anabilim Dalı : Resim

Bu tez 26/06/2007 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliğiyle kabul edilmiştir.

Doc.Dr. Hayriye KOÇ BAŞARA Prof.Dr. Nilgün BİLGE Yrd.Doç.Dr. Şive Neşe BAYDAR
Jüri Başkanı Jüri Üyesi Jüri Üyesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılmasında bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Güler KILIÇ

26/06/2007

ÖNSÖZ

Modernizm sonrasında yaşanan teknolojik ve siyasal gelişmelerin, toplumsal yaşama getirdiği parçalanmaların, sanatta öz-biçim olarak nasıl form bulduğu tartışması üzerine bir araştırma yapılmıştır.

Postmodern kavramın, sanat alanında yeni bir estetik ölçüt belirliyor; popüler kültürün etkisi altında kalan bireyde zevk ve beğeni anlayışı öz'den, biçim ve üsluba doğru kayıyor. Bu anlamda imaj önemli bir yer tutarken, medya ve reklamcılık da yaşamın gerçeklerinin yerini alıyor. Böylesi bir toplumda sanatın bir misyona sahip olması, bir şeyleri kritik edip yıkması onun yerine yeniyi koymasın anlamsızdır. Bu durum Modernist sanat anlayışının iflası niteliğindedir. Postmodern sanat anlayışı, bir bakıma eskiden bir kopuştur ama her hangi bir kritik ya da yeniyi kurma da söz konusu değildir. Bu durumda sanat; tekrar, taklit, yapıştırma gibi yöntemlerle ön plana çıkmakta, estetik ölçütler buna göre oluşturulmaktadır.

Kaosu, karmaşayı belirsizlik normlarında ifadeleştirmek, görselleştirmek mümkündür, çünkü yaşanan dünya, sanatçıya bu olanağı fazlasıyla sunmaktadır. Modernizimden Postmodernizme geçiş süreci ve sonrasında Postmodernizmin yaşandığı günümüz koşulları yeniden gözlemlenir. İşte bütün bu karmaşa içinde Postmodern sanat, öz ve biçim açısından ele alınarak bu araştırmaya yön verildi, ilerlemeler sağlandı ve Postmodern sanata yeni bir bakış, eleştiri getirilmeye çalışıldı.

Bu çalışmanın hazırlanmasında yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Hayriye KOÇ BAŞARA'ya teşekkürlerimi sunarken ayrıca yetişmemde katkıları olan Çukurova Üniversitesi'ndeki tüm hocalarıma da minnettar olduğumu ifade etmek isterim.

30.06.2007

Güler KILIÇ

İÇİNDEKİLER

RESİMLER LİSTESİ	iii
ÖZET	v
SUMMARY	vi
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: POSTMODERNİZM'İ OLUŞTURAN SOSYOLOJİK	
NEDENSELLİK.....	3
1.1. Modern Sanat ve Sonrasında Gelişen Sanat Akımları	4
BÖLÜM 2: POSTMODERN SANATA GİRİŞ	7
2.1. Kuram Açısından Postmodernizm	8
BÖLÜM 3: POSTMODERN SANAT	11
3.1. Postmodern Estetik	12
3.2. Sanatçı Bağlamında Postmodernizm	14
BÖLÜM 4: POSTMODERN SANATIN ÖZ VE BİÇİMSEL OLARAK	
ÖZELLİKLERİ	21
4.1. Uyum Kavramı ve Kompozisyon	22
4.2. Çoğulculuk	22
4.3. Tarihsel Süreklilik, Geçmiş ile Günümüz Arasındaki İlişki	23
4.4. Tuval Resminin Yeniden Gündeme Gelmesi	23
4.5. Çifte Kodlama	23
4.6. Çevresel Çoğulculuk, Bağlantısalcılık	23
4.7. Olmayan Merkeze Dönüş	24
4.8. Postmodern Estetik Ölçütler	24
BÖLÜM 5: POSTMODERN SANAT AKIMLARI	26
5.1. Kavramsal Sanat (Conceptual Art)	26
5.2. Süreç Sanatı	30

5.3. Posta Sanat› (Mail Art)	33
5.4. Vücut Sanat› (Body Art)	34
5.5. Fluxus	36
5.6. Performans (Performance)	37
5.7. Video Sanat›	41
5.8. Pop Art	43
5.9. Uygulamalar	45
SONUÇ.....	58
KAYNAKÇA	61
ÖZGEÇMİŞ	63

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Mone, “Gün Batım”	6
Resim 2: Joseph Beuys	16
Resim 3: George Baselitz	18
Resim 4: George Baselitz	19
Resim 5: Julian Schnabel	19
Resim 6: Joseph Kosuth	28
Resim 7: Joseph Kosuth	30
Resim 8: Marcel Duchamp, “Pisuar”	31
Resim 9: Robert Morris	32
Resim 10: Robert Morris	33
Resim 11: LeoCastelli, “Sçratma”	34
Resim 12: Rey Johnson, “Postalanmış Nesne”	35
Resim 13: Dermis Oppenheim, “İkinci Derecede Yanık İçin Okuma Pozisyonu”	36
Resim 14: Chris Burden,	37
Resim 15: Joseph Beuys, “Toprak Piyano”	38
Resim 16: Kun Schwitters, “Yaşayan Heykeller”	39
Resim 17: Joseph Beuys	40
Resim 18: Sarkis,	42
Resim 19: Vostell, “Yrtklar”	43
Resim 20: Andy Warhol, “Marilyn Monroe”	45
Resim 21: Andy Warhol, “Coca Cola”	45
Resim 22: Belirsizlik 1	47

Resim 23: Belirsizlik 2	49
Resim 24: Belirsizlik 3	50
Resim 25: Belirsizlik 4	51
Resim 26: Belirsizlik 5	52
Resim 27: Belirsizlik 6	54
Resim 28: Belirsizlik 7	55
Resim 29: Belirsizlik 8	56
Resim 30: Belirsizlik 9	57
Resim 31: Belirsizlik 10	58

Tezin Başlığı : Postmodern Sanatta Öz Biçim İlişkisi	
Tezin Yazarı : Güler KILIÇ	Danışman : Doç.Dr. Hayriye KOÇ BAŞARA
Kabul Tarihi : 26.06.2007	Sayfa Sayısı : vi (ön kısım) + 64 (tez)
Anabilim Dalı : Resim	Bilim Dalı : Resim
<p>Sanatçı, görünen ya da görünmeyen dünyaya, algıladıkları ya da algılayamadıkları kendi iç evreninden geçirip somut ya da soyut estetik bir ürüne dönüştürebilme yetisine sahip bir varlıktır.</p> <p>Tarihsel süreç içerisinde toplumsal yaşamda var olan olaylar, durumlar, sanata ve sanatçıya malzeme olmuştur. Özellikle Modernizm ve sonrasında yaşanan büyük değişim ve gelişmeler, sanata ve sanatçıya yeni özgürlük alanları oluşturmuştur.</p> <p>Postmodernizm içinde bu özgürleşme, sanata yeni bir boyut kazandırmıştır. Sanat; Modernist estetiğin kriterlerini reddederken, geleceğe dair söylemler içermeyen, sadece bu ana, bu güne ait sanatsal etkinlik olarak ifade bulmuştur. İşte bu gelişmeler ışığında Postmodern sanat irdelendi ve aşağıdaki sorulara cevap arandı.</p> <ol style="list-style-type: none">Postmodern sanatta öz ve biçim ilişkisini oluşturan etkenler nelerdir ?Postmodern süreç neden “belirsizlik” olarak tanımlanmıştır ?Postmodernizm’in sanata getirdikleri ve yadsıkları nelerdir ? <p>Bu araştırmada, konu ile ilgili literatür tarandı ve halen yaşanmakta olan sürecin izlenimleri sentezlendi, sanatsal etkinliklere, panellere katıldı.</p>	
Anahtar Kelimeler : Öz-Biçim, Belirsizlik, Kaos	

The Title of Thesis:	“The relation of essence and form at postmodern art”
Author : Güler Kılıç	Supervisor: Assoc.Prof.Dr. Hayriye KOÇ BAŞARA
Date : May 2007	Number of Pages : vi (Pre text) + 64(main body)
Department : Painting	Subfield : Painting
<p>Artist is a person Who has transformation competence that seen or unseen world, perceived or unperceived things and she/he passes them from own interior world to an concrete abstract product.</p> <p>During historical process; event and situations are in society life that becomes materials for art and artist. Especially, big changes and developments during Modernism and after Modernism form a new independence field to art and artist. This independence process in Postmodernism forms a new dimension. Art, while rejecting criteria of Modernist esthetic, which is not including future thoughts, was defined as it is an artful activity of today's and this moment's. Owing to these developments Postmodern art was examined and searched answer the questions that are below.</p> <ol style="list-style-type: none">What factors are that take formation relation of essence and form at Postmodern art?Why postmodern process is defined that as “vagueness”?What postmodern added and rejected to art? <p>In this research, literature is connected whit subject that was searched and the process is still lived whose impressions are synthesized then they were added artful activity and panel discussion.</p>	
Key words: Essence-Form, Vagueness, Chaos	

GİRİŞ

Araştırmanın Konusu

Postmodernist sanatta öz-biçim ilişkisi.

Araştırmanın Önemi

Postmodernist sanatta öz biçim ilişkisini tartışmak, ona yeniden bir anlam katmak mümkündür. Çünkü Postmodernizm her türlü tanımlamaya ve anlamlandırmaya oldukça açık bir toplumsal süreçtir. Bu durum başlangıçta çok heyecan verici gözükse de, okudukça araştırdıkça aslında anlam karmaşası, tanımsızlık ve kaos ile karşılaşılır.

Modernizm sonrasında yaşana bu kaos kuşkusuz sanatı da etkilemektedir. Postmodern süreçte sanat kavramı yeniden sorgulanmaya başlanır.

Postmodern süreçle beraber sanatın da işlevi değişir, artık sanatla toplum arasındaki sınırlar kalkmıştır. Sanat iki ucu açık bir sonsuzluk vaat eder; bir taraftan geçmişteki sanat kriterlerini yadsır, diğer taraftan da geçmişe özlemi içinde barındırır. Modern dünyanın bizlere sunduğu her türlü teknolojik gelişme ile oluşan yaşam biçimi ve hızı (hemen tüketmek) sanatın bir nesnesi durumuna gelir.

İşte bu karmaşa ortamında, “sanattaki öz-biçim nasıl bir eksen kaymasına gidiyor?” sorusuna/sorununa tez kapsamında cevap arandı.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın temel amacı; Modernizm sonrası sürece yeni bir bakış oluşturmak, Postmodern süreci yeniden sorgulamak ve bu kaotik durumu, sanatta öz ve biçim açısından yeniden tartışmaktır.

İşte bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

- a) Modernizm hangi süreçlerden oluşmuştur ?
- b) Modernizm sürecinin toplumsal yaşam üzerindeki etkileri nelerdir ?
- c) Post-Modern sanata geçişte,Modernist geleneğin yıkılması süreci nasıl oluşmuştur?
- d) Postmodern sanat nesnesine bakış nasıldır?

e) Postmodern sanat öz biçim ilişkisi nasıldır ?

Araştırmanın Yöntemi

Yerli ve yabancı literatür tarandı, Postmodernizm'i tanımlayabilmek, oluşumunu, gelişimini ortaya koyabilmek için Modernizm incelendi. Postmodernizm'i oluşturan altyapı ve koşullar belirlendi. Postmodernist sanatın olumlu ve olumsuz eleştirileri ortaya kondu; bu bağlamda Modernist sürecin hem sosyal hem de sanatsal yönleri analiz edildi ve Postmodernizm süreç ile ilişkilendirildi. Postmodern sanatın, kendi içinde barındırdığı olumlu/olumsuz yanlar, sanatçı ve düşünür açısından incelendi. Postmodern sanat içinde yer alan akımlar belirlendi ve örnek çalışmalar incelendi. Postmodern sanatın içinde barındırdığı kavramlar gözden geçirildi.

Araştırmanın İçeriği

Araştırmanın amacına uygunluk açısından ilk olarak; Modernist süreç incelendi. Modernizmden Postmodernizme geçişte oluşan sosyolojik nedenler araştırıldı. Bunun sanata yansımaları nedensellik boyutuyla değerlendirildi.

Postmodern sanat nasıl bir süreç yaşamaktadır, nasıl bir gelişme gösterdi sorularına cevap arandı.

Postmodern Sanat'ın öz ve biçim açısından incelendi. Bu bağlamda; "Güzellik Kavramı ve kompozisyon", "Çoğulculuk", "Tarihsel Süreklilik, Geçmiş ile Günümüz Arasındaki İlişki", "Tuval Resminin Yeniden Gündeme Gelmesi", "Çifte Kodlama", "Çevresel Çoğulculuk", "Bağlantısalcılık", "Olmayan Merkeze Dönüş" ve "Postmodern Estetik Ölçütler" belirlenir.

Postmodern sanatta öne çıkan yeni akımlar incelendi. Bunlardan; "Kavramsal Sanat (Conceptual Art)", "Süreç Sanatı", "Posta Sanatı (Mail Art)", "Vücut Sanatı (Body Art)", "Fluxus", "Performans", "Video Sanatı" ve "Pop Art" akımlarıyla ilgili sanatçı ve onların çalışmaları sunuldu. Bu gelişmeler sonucunda Postmodern sanat kavramına dair bir bakış açısı oluşturuldu.,

BÖLÜM 1: POSTMODERNİZM’İ OLUŞTURAN SOSYOLOJİK NEDENSELLİK

Postmodern süreci oluşturan nedenler Modernizm içinde doğması nedeniyle Modern dönemi kısaca irdelemek doğru olacaktır.

Modernizm; kökü 16. yüzyıla kadar giden, Aydınlanma dönemi düşünürlerinin geliştirdiği düşüncelerden derin etkilenen bir dünya görüşüdür. “Aydınlanma felsefesi, burjuvaziyle birlikte doğan ve gelişen, nihayetinde burjuvazinin sınıfsal bir güç olarak kendisini siyasal alanda öne çıkarmak istemesiyle birlikte siyasal bir olguya dönüşen düşünce sistemidir.

Bu niteliğiyle Modernizm ideolojiyi aşan bir özelliğe sahiptir. Böyle bir tanım içinde ele alındığında Modernizm, insanın kendi iradesinden başka her türlü aşkın otoriteyi reddeder. Hem kişisel özgürlük hem de bir arada yaşamının gerekliliğine dayanan, bir dünya yaratma hayalindedir. Böyle bir yaklaşımın Aydınlanma Felsefesiyle birleşmesi sonucunda iki kavram güç kazanarak ortaya çıkmıştır: İnsanın, insan aklının, doğanın üstünde olduğu önemini vurgulayarak, deneysel bilgiyle gerçeğe ulaşmanın mümkün olabileceğini savunan Pozitivizm ve laiklik. Niteki ki Pozitivizm de birey hiçbir gücün kendi üzerinde egemen olmasına izin vermediyse, laiklik de insanı denetim altına alabilecek her türlü aşkın anlayışı reddetmiştir. Yani bir anlamda Modernist mantık içerisinde ki insan; Pozitivizmle doğa, Laikizmle de aşkınlık yani tanrı karşısında güçlenir. Ne var ki Modernizm, zaman içinde bir dünya görüşü ve var oluş biçimi olmaktan çıkıp, 19. yüzyılda sanayi devrimiyle beraber yeni bir toplumsal yaşam şeklini alır. Çünkü sanayi devrimi ile birlikte yeni buluşlar üretime uygulanır, buhar gücüyle çalışan makineler, makine endüstrisini doğurur. Bu gelişmeler ise Avrupa’da sermaye birikimini artırır. Yeni ticaret yollarının bulunması, sömürgeciliğin doğması, küçük burjuvazinin gelişmesi, orta sınıfın zenginleşmeye başlaması ve Kapitalizmin doğması, toplumsal yaşamı oluşturan gelişmelerdir. Yaşanan bu gelişmeler 19. yüzyılın ikinci yarısında tarih sahnesine, sanayileşmiş kent toplumunu ortaya çıkarmıştır.

20. yüzyılda da Modernizmin sonuçları toplumsal alanda etkin bir halde devam etmektedir. Bu yüzyılda yaşanan gelişmeler kısaca şu şekilde sıralanabilir.

- İlk kez Kapitalizme alternatif olduğunu ileri süren bir sistemin (Sosyalizm) ortaya çıkması,
- İki büyük dünya savaşının yaşanması,
- Eski sömürgelerin bağımsızlık mücadeleleri
- Yaşanan soykırımlar,
- Nükleer silah teknolojisinin gelişimi ve ilk kez insan türünün evrende yok olma tehdidi ile karşılaşması,
- Bilim ve teknoloji alanında yaşanan baş döndürücü gelişmeler,
- Yüzyılın son 10 yılında rakip sistemin çöküşü (Sosyalizmin) ile Kapitalizmin yeniden alternatifsiz hale gelmesidir.

İşte Modernizmin içinde barındırdığı bu olgular insan ve toplum yaşamının her alanında kendini gösterirken, sanatta da avangart hareketlerin çıkmasına neden olmuştur.

Avangart'ın sorunsalı sanat ve hayatı buluşturmadır. Sanat içinden toplumu dönüştürmeyi umar. 20. yüzyılda eleştirel bir kültürün kurulmasındaki en aykırı deneyimi oluşturur. Kendini sürekli yenileyen bu öncü hareket her zaman yeniyeye ulaşma çabasını sürdürmüştür. Avangart Kuramı 20. yüzyıl kültürü, sanatı ve edebiyatı üzerine incelemelerde bir eşik sayılır. İlerici bir sanat akımı olarak ele alınan avangart sanat; Fütürizm, Dadaizm, Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm'i içinde barındırır.

1.1. Modern Sanat ve Sonrasında Gelişen Avangart Sanat Akımları:

Modernist resimle ilk olarak; 19.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan, Ekspresyonizm akımı içerisinde karşılaşıldığında, Mone'nin yaptığı çalışma da ilk Modernist resim olarak kabul edilir. Bu çalışmada insanı, doğayı tanımanın dışına çıkmıştır. Resmi anlamının yanı sıra plastik değerlere de önem verilmiştir (Resim:1). Ardından 20. Yüzyılın başlarında Kuzey Avrupa da hâkim olan Ekspresyonizm akımının da ise sanatçı çağının psikolojik, politik, moral ve dinsel sorunlarını, insan ve insanın yaşam dramını dile getirmiştir. Sembolizme baktığımızda dinsel bir geleneğe dayalı, fantastik değerler taşıyan bir sanat anlayışı vardır. Bu değerler zihinle formun birleşmesi şeklinde

yorumlanmıştır. Sembolizm de Ekspresyonizmin natüralist değerlerine karşı çıkış vardır. 1900'lere gelindiğinde Yeni Sanat (Art Nouveau) akımı Avrupa da etkin olmuştur. Özellikle Fransa, Almanya, İngiltere ve Avusturya'da yaygınlık kazanmış bir sanat akımıdır. Stilize ve dekoratif özellikler taşıyan bu harekettir. Bu hareketin akabinde 1905- 1907 yıllarında Fovizm'le karşılaşırız. Rengi ön plana çıkması, formun ikinci plana itilmesi, modele karşı kesin bir bağımlılığın olmayışı söz konusudur. Bir anlamda deformasyona dayalı bir sanat anlayışıdır. Ama Gerçek anlamda Modernist sanatın başlangıcı Kübizm'le olmuştur. 20. Yüzyıla damgasını vuran bu sanat akımında nesnenin alışılmış değerleri alt-üst edilmiş; nesne ve bakış açılarını köklü bir şekilde değiştirmiştir. Modernizmin mekanize gelişimi sanat alanında yeni yaklaşımların doğmasına neden olmuştur Fütürizm bu anlayışların başında yer alır. Mekanik devrim, hareket ve gerilim fikrini geliştiren bu akım gelenekselliğe karşı bir tutum sergiler ve hızı, şiddeti seyirciye yayma çabası içerisindedir. 1910'lardan itibaren Konstrüktivizm, Süprematizm birbirini izleyen soyut sanat akımları olmuştur. Çalışmalarda geometrik şekiller, sadece, lekese ve renkçi bir anlayışla yapar. Çoğu zaman konular sosyal hayattan alınmıştır. Bu sanatın en büyük özelliği, sanatçının konu karşısında oluşan duyularının bir yansıması olmasıdır. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise bir grup sanatçı Dada hareketini başlatır. Dada yıkıcı değerler taşıyan bir estetik anlayışını benimsemiştir. Birinci Dünya Savaşının yıkıcılığı, kültürel dağılma, bunalım, Dada'nın sanatsal faaliyetlerindeki çıkış noktası olmuştur. Dada kapitalist toplumda gelişen Modernizmi reddeder ve eleştirir. Yapılan çalışmalarda karmaşık bir düzen içerisinde kaos ortamı yaratılması, kültürel yozlaşmayı ifade eden kolajların ve değişik malzemelerin kullanılması söz konusu olmuştur. (Marcel Duchamp'ın yapmış olduğu çalışma Dadaist estetik normlara dayanan hazır-nesne (ready-made) ile yapılmış, kodlanmış estetizme karşı bir başkaldırı niteliği taşıyan "Pisuar" çalışması örnek verilebilir.) Savaş ve onun yıkıcı etkilerinin sanattaki etkilerinin sonrasında ruhsal metaforların yer aldığı Sürrealizm'le (gerçeküstüçülük) karşılaşırız. Bu akımda, iradenin etkisi altında kalmaksızın, duyulara yer vermeyerek, insanın bilinmeyen yönlerine doğru yapılan bir yolculuk söz konusudur. Hayal gücü ve imgelerin, Gerçeküstüçülüğün odak noktasıdır. Soyut Ekspresyonizm, İkinci Dünya Savaş'ından sonra doğan diğer bir sanat akımıdır. Estetik kuralları dışlayan bir anlayışa sahiptir. Doğaçılama oldukça önemli bir yer tutar. 1950'li yıllardan

sonra, Pop Art'la Modernizmin üretim-tüketim ilişkisi, Happening'le mekan üzerinde tiyatral performanslar, Kinetik Sanat'la hareket halindeki cisimler, Minimal Sanatta sadelik ve nesnelerin ön plana çıkması, Arazi Sanat'nda ekolojik hassasiyet, arkaik kültürlerin yeniden keşfi ve Yoksul Sanat'la da yine teknolojiye tepki ve doğal nesnelerle düzenlemeler çalışmalarında yer almıştır.

Resim: 1 Mone, “Gün Batım”



Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Modern sanatın bu denli hızlı gelişmesi bir anlamda Modernizm'in yeniye üretme sevdasına bağlanmıştır. Birçok sanat fikri işte bu nedenden dolayı birbiri ardına sıralanmıştır.

BÖLÜM 2: POSTMODERN SANATA GİRİŞ

Postmodernizm, Modernist sanat biçimleri ve Modernist sanat içeriğinden kopan, bir dizi kültürel yapılaşmayı tanımlayan bir olgudur. Mimarlık, edebiyat, güzel sanatlar alanında yeni kültürel biçimlerin işareti olarak başlamıştır. Bu tartışmalar zamanla diğer birçok alanlara ve disiplinlere de yayılmıştır. Ve sonuç olarak bir bütün olarak modernitenin sorgulanması ve aşılması arayışına dönüşmüştür. Ayrıca Postmodernizmin yeni bir tarihsel evre olarak anlamak yerine Modernizmin içerisinde bir aşama ya da özgül bir dönem olarak anlama çabaları da söz konusudur. Postmodernizm, bu anlam da kendine yönelik itiraz ve eleştirileri de içine alacak şekilde süre giden bir Modernizm/Modernite/Modernlik soruşturması olarak görülmektedir. Bununla beraber Postmodernizm terimi toplumsal kaynakların ötesinde düşünsel gelişmelerin belli bir birikiminin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda bir önceki dönemden kopuş anlamında Modernizm sonrası belirtmektedir. Modernizm içinde oluşmakta ancak Modernizmin dayandığı öncülleri yadsımaktadır.

2. Dünya Savaşı sonrasında sanat, edebiyat ve bilimsel alanda ki inançların ve iyimserliklerin kaybolmasını ifade eden bir düşünce biçimi olarak da tanımlanmaktadır. Ancak, Postmodernizm, Modernizmin kaybolmuş düşlerinin yerine yeni bir ütopya koymak amacıyla değildir. Yeni bir dil oluşturarak, yeni kavramlar getirerek Modernist vizyonun gözden kaçırdığı ufukları fark etmeyi amaçlamaktaydı. Bu yeni dil dinamik bir oyuna benzetilmekteydi. Postmodernizmi anlamak demek aslında bu yeni dili okuyabilmek anlayabilmek demektir. Postmodernizm dünyada meydana gelen gelişmelere yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Kuralsızlığın kural, ilkesizliğin ilke olduğu bir görüş açısı veya yaşam tarzını ifade eder. Postmodernler düzeni tümüyle reddetmelerine rağmen düzenin soyut ifadeleri, Postmodern içinde ciddi bir şekilde sorgulanır. Toplum dil oyunlarının esnek ağlarıyla örülü görülmektedir. Sonuçta Postmodernist düşüncede insanlar farklı idealleri taşıdıkça, uzlaşma zemininde buluşturulamaz tezi geçerlidir. Postmodernistlere göre gerçeklik yorumdan ayrılan bir şey değildir. Var olan bilginin tümü ancak insanlığın varlığı aracılığıyla anlaşılır. Düşünce ile gerçek birbirinin karışımıdır; düşünceyi kısıtlayan başka bir gerçek yoktur (<http://www.egs.edu>, 2007).

Sanat açısından baktığımızda ise; yüzyılın sonunda sanat yapıtları artık duvarlara asılan dekoratif estetik nesnelere olmaktan ya da sanat pazarında nakit yerine geçen mal

olmaktan çıkmıştır. İnsanların dünyadaki karşılıklı iletişim sonucunda sanat artık sanatçı ile izleyicinin diyaloga girdiği bir alan ve yaşamla birebir bağ oluşturmuştur. Baudriallard bu durumu şu sözleriyle tanımlıyor “Sanat ile gerçekliğin arasındaki sınırların ortadan kalktığı, yeni bir süreç başlamıştır; işte bu süreç postmodern süreçtir.” Postmodern sanat anlayışı, Modernist sanatın tam tersine yaşamın ne kadar içerisine sokulursa, o derece nefes almış ve kendine bir yer edinme durumuna geçmiştir. Bu yer edinmeyle beraber, çok farklı düşünceleri de içinde barındırmayı ihmal etmemiştir. Pek çok sanat eleştirmeni, toplum bilimcisi Postmodern kavranma çok farklı açıdan bakıp, bu kavrama yeni anlamlar yüklemişlerdir. Böylesi tanımlara sığdırılmayan bir kavram acaba hala tanımsız mıdır?

Şimdi yukarıda sözünü ettiğimiz bu farklı tanımlamalara kısaca bir göz atıp, Postmodern kuramın ne olacağına, ya da ne olmayacağına, düşünür ve estetikçi gözüyle bakalım.

2.1. Kuram Açısından Postmodernizm

Bir kavram olarak Postmodern sözcüğü geçen yüzyılın sonlarında kullanılmaya başlanmıştır. Bu kavramı ilk kullanan kişilerden biri de bir İngiliz ressam ve sanat kritiği Jhon Watkins Chapman’dır. “1879 ‘li yıllar da Fransa’ da ortaya çıkan izlenimci (Empresyonist) resim akımından daha modern, ona göre daha avangart konumda gördüğü resimleri, Postmodern olarak nitelemiştir. Daha sonraları bir Alman aydın Rudolf Pannwitz, Birinci Dünya Savaşı sonrasında yazdığı bir kitapta Avrupa’nın hümanist değerlerinin çöküşü anlamında Postmodern kavramını kullanmıştır. Burada yazar Nietzsche’ye gönderme yaparak egemen kültürün bir Postmodern insan yarattığından söz etmiştir. İngiliz’lerin çok tanınmış tarihçi ve düşünürü Arnold Toynbee’ye göre ise Postmodern sözcüğünü benzer bir anlam ifade etmek için kullanmıştır. Ona göre “batının tarihinde dört dönem vardır. Bunlar, karanlık çağlar (7. yüzyıldan 11. yüzyıla kadar), Orta Çağlar (11.yüzyıldan 15. yüzyıla kadar) Modern Çağlar (15. yüzyıl dan 19. yüzyıla kadar) ve Postmodern Çağ olarak tanımlamaktadır. Toynbee’ye göre Postmodern çağın en belirgin özelliği büyük savaşlar, devrimler ve karmaşadır. Bu karmaşa aynı zamanda kültürel çöküşü ifade etmektedir. 1960’lı yıllara gelindiğinde ise Postmodern sözcüğü, sanatta ve mimaride yeni eğilimleri ifade edecek biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde birçok kültür ya da toplum kuramcısı,

Postmodern terimini kültür ve sanat alanında radikal bir kopuşu anlatan bir içerikle kullanmaya başlamışlardır. Örneğin Susan Sontag, Postmodern kavram›n› kültür ve sanat alanın da yeni bir duyarlılığı anlatmak için kullanmıştır. “Bu yeni duyarlılık sanatta anlam, düzen, biçim ve içerik olarak rasyonelliği yadsımaktadır. Bu şu demektir: Bilindiği gibi 1960’lı yıllar film kültürünün, rock konserlerinin, hippiliğin, multi-medya gösterilerinin ön plana çıktığı bir dönemdi. Bu çerçevede sanat›n birçok dal›nda popüler kültür ve kitsch (ucuz taklit) estetik ölçütler içine alınmakta ve kitle iletişim süreci, kitle kültürünün bir parças› haline gelmektedir (Şaylan,1999:22).

K›saca alt›n› çizmek gerekirse, Sontag’›n sanatsal duyarlılık çözümlemesinin, Modernizme oranla çok daha çoğulcu, kitlesel ve daha az ahlaksal olduğunu söylemektedir.

Amerikalı kültür tarihçisi Bernard Rosenberg ise Postmodern sözcüğünü yeni bir kültürel oluşum olarak ifade etmiştir ve yeni bir kitle kültürü olduğunu söylemektedir. Ona göre Kapitalizm bütün dünyayı bütünleştirmektedir ve bu oluşum içinde dünyanın her yöresinde kitlesel bir kültür ortaya çıkmaktadır. İşte Postmodern insan, Rosenberg’e göre bu kültürün ürünü olan insandır. Her taraf› metalarla sarılmış, ortak tüketim ve düzeyi benimseme durumunda kalmıştır. Rosenberg, Postmodern sözcüğünü bir olumsuzluğu anlatmak için kullanmıştır. Aynı dönemde Peter Drucker ise Postmodern sözcüğünü farklı bir anlamda olumluluk ifade edecek şekilde kullanmıştır. Drucker, Postmodern sözcüğü ile sanayi sonrası toplum yapısının özelliklerini ifade etmek istemiştir. İleri sanayi ülkeleri Drucker’e göre, “bilgi ve öğretimin olağanüstü yaygınlaştığı bir Postmodern dünyaya doğru yol almaktadırlar. Postmodern dünyanın gerçekleşmesi, geriliğin, yoksulluğun ve cehaletin ortadan kalkması anlam›na gelmektedir şeklinde yorumlamıştır (Şaylan, 1999:24).

Görüldüğü gibi sözcük olarak Postmodern, geçen yüzyıllardan beri birbirinden farklı yorumları ifade edecek biçimde kullanılmıştır. Bazı düşünürler Postmodern kavram›n› bir özgürleştirme süreci, yeni toplumsal oluşumlar, yeni tür siyasi kimlikler olarak olumlu yorumlarken; bunun tam tersi, umutsuzluğu ve toplumsal çaresizliği yansıtan bir yaklaşım olarak yorumlayan düşünürler de olmuştur.

Bu çerçeve içinde, Postmodernizmi bir kuram ya da kuramlar bütünü olarak tanımlamak olanaksızdır. Postmodernizmi, içinde yarışan, farklı eğilim ve yaklaşımla-

rın yer aldığı, sınırları belli olmayan bir alan olarak düşünmek gerekmektedir. İşte bu karmaşa ve belirsizlikte, Postmodern söylemin etkinliğini ve popülaritesini artırmaya neden olmuştur.

BÖLÜM 3: POSTMODERN SANAT

Postmodern estetiği tanımlayabilmek ancak Modernist estetikle karşılaştırmalar yapmakla mümkün olabilir. Çünkü Postmodern estetik aynı zamanda Modernist estetiğin eleştirisini de içinde barındıran bir estetik anlayışına sahiptir. Bu bölümde, bu karşılaşmalara yer verilmiştir.

Postmodern sanatın ilk yansıması mimari alanda olmuştur. Bilindiği gibi Modernizm mimari alanda çok daha etkili olmuştur. Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Nevri gibi evrensel çapta ün kazanmış mimarlar modern mimarinin en önde gelen temsilcisi sayılmaktadır. Modern mimari anlayışına göre mimari estetik, esas olarak işlevselciliğe dayanmaktadır, yani mimari yapıt ne ölçüde işlevselse ya da başka bir deyişte ne ölçüde amaçna hizmet ediyorsa o kadar başarılı ve güzel sayılmaktaydı.

Örneğin Fransız mimarı Le Corbusier' e göre mimaride rasyonelliğin ve estetiğin anlamı son derece basit ve yalındır. Ona göre binalar içinde insanların yaşadığı makineler olarak algılanmaktadır ve her makine gibi binanın da bir amacı ya da işlevi vardır. Öyleyse binanın yapısı ve binanın yapımında kullanılan malzeme sadece işlevselliğe katkıda bulunması anlayışı söz konusu olmaktadır (Şahin:2002:102).

Modern mimariye karşı çıkan Postmodern mimari anlayışına göre ise işlevselliğin tanımını yapılamayacağından anlamını yitirmiştir. Çünkü işlevsellik kavramının evrensel olma iddiası vardır. Eğer binalar, içinde insanların yaşadığı tek tip yapıda olacaksa, her yerde aynı olmak durumunda olmalıydı, böylece evrensel bir mimari anlayışı oluşmaktadır. Fakat evrenselliğin tanımını yapmak kolay değildir, öncelikle böyle bir tanımın yapılabilmesi için genel geçer doğrular olmalıdır, doğru zaman ve yer boyutu önemlidir. Oysaki aynı yerde, aynı zaman dilimi içinde bile birinin doğru kabul ettiğini, diğeri yanlış sayarken, mimaride evrensel bir estetikten söz etmek söz konusu olamazdır.

İşte modern mimarinin geldiği bu duruma ilk tepkiyi 1975'de, Postmodern terimini mimaride kullanarak gösteren mimar Charles Jencks'tir. Modern mimari ile özdeşleştirilmiş İşlevselcilik (Fonksiyonalizm) öğretilerinden bıkmış bir mimardır. Bu öğretinin her şeyden önce, XIX. Yüzyılda kentlerini ve evlerimizi dolduran bir sürü gereksizliklerden ve kötü beğeniden kurtulmamıza yardım ettiğini fakat diğer bütün

düsturlar gibi aşırı bir basitleştirmeye dayandığını söylemiştir. Bezeme zevksiz ve sıradan olabileceği gibi kişiye haz da verebilir. Modern Sanat'ın kat' gelenekçi kritikleri ise halk' bu hazdan yoksun bırakmak istemiştir. Günümüzde bezeme kullan'ımas' eski eleştirmenlerde şok etkisi yapıyorsa da bu iyiydi çünkü ne de olsa "şok etme" onlar tarafından yaratıcılığın bir belirtisi olarak görülüyordu. İşlevcilik de dâhil her tür kuram için geçerli olan şey, oynak formların kullanımının bir anlam ifade edip etmemesinden tasar'ın kabiliyetine bağlı oluşudur. Sözleriyle ifade etmiştir (Şahin, 2002:128).

Böylece modern mimariyle Postmodern mimari arasındaki ayrımı, farklılığı öne çıkarmıştır. Sadece işlevselliğe dayalı bir mimari anlayışı reddedilmesi söz konusu olmuştur.

3.1. Postmodern Estetik:

Postmodernizm son yirmi yıl boyunca Batı kültüründe bir devrim niteliği taşımaktadır. Üstelik de hiçbir şeyi yıkmaksızın yaptı bu devrimi. Bu hareket modern sanat'ın özünü ve biçimini de değiştirmişti. Her devrim hareketi gibi geleceğe dönük olan ancak aynı oranda geçmişe dal budak salan Postmodernizm estetik; sinema, müzik, dans, politika, moda ve çağdaş yaşamın her alanında etkili oldu. Resimde insan figürü yeniden geri gelirken, mimaride de resim, heykel ve insan figürü etkisine doğru bir dönüşüm yaşandı. Resim, heykel ya da mimaride olsun Postmodernist dönüşümün en belirgin özelliği, belli bir dönem için neredeyse biçim olarak "tabu" say'ılan insan figürü çevresinde odaklanmış oluşudur. Gerçekte bu odaklanmanın merkezindeki tek şey figür değildir. İnsanın evrende ki ya da teknolojik uygarlık içindeki yeri, Rönesans'ta olduğu gibi merkezde değildir artık. Ancak kıyısında, köşesinde de olsa, insan ve insan figürü geri gelmiştir. Bu da Modernizm'in yavaşlamakta olan hızını büsbütün keserek duraksamasına, Postmodernizmin ise doğmasına yol açmıştır (Cansever, 2000:87).

Postmodernizm, Modernizm'in bir parças' olmakla beraber ve Modernizm'e karşı bir eleştiri niteliği de taşımaktadır. Yiten, kaybolan değerlerin, gizlenen gerçeklerin standartlaşmış hayat disiplinin eleştirilmesi fikrini taşıyan bir antitezdir. Çeşitlilik, çoğulculuk, eklektizm, belirsizlik, kitsch, pastiş, gibi özellikleri bünyesinde taşır, ona zenginlik katar hem de geniş bir hareket alanı sağlar. Postmodern sanatta hem yaratım hem de alımlama daimi birer keşif sürecidir, Postmodern sanatçının işi, görünmeyene somut bir biçim verme gibi kahramanca bir iştir. Fakat aynı zamanda da birden fazla

biçimin mümkün olduğunun gösterilmesi ve dolayısıyla da anlam yaratım sürecine yapılan sonsuz bir davettir. İşte bu davette Postmodernizm'in geçmişle bağların kurulması, yeniden canlandırılması önemli bir unsurdur. Bugüne ait herhangi bir ürünü değerli kılmak için geçmişin tüm değerlerine başvurmaya izin veriyordu. Bu da sanatta ekletizmin doğması anlamına geliyordu. Bir şekilde geçmişle bağ kurulmuş oluyordu. Oysaki Modern estetik bir yüce estetiğidir, gösterilemeye sadece olmayana bir içerik olarak atıfta bulunmaya imkân verir. Bu duygu, hakiki yüce duygusunu oluşturmaz. Yüce: hazzın ve acının özgün bir bileşenidir (Şahin, 2003:133).

Toplumsal yaşamda ki hareketlilik, kültürel olarak teknolojinin sosyal yapı üzerindeki etkileri, Postmodern sanatta da yeni düşüncelerin meydana gelmesine neden olmuştur. Dolayısıyla "sanat için sanat" görüşü Postmodernizm için geçersizdi ve yüksek sanatın popülist kültürle iç içe geçmesi artık toplum eleştirisini de bambaşka bir düzeye kaydırarak eleştiri olanaklarını sınırlamıştı. Artık Postmodern sanat ürünlerine modernist gözle tepeden bakmak olanağı kalmamıştı. Modernist sanat yapılan yeniliklerle dünyanın değişmesini istiyordu, oysa Postmodernizm, dünyanın gerçekleriyle, hem eski hem de yeniyle uyum içindeydi ve onları birleştiriyordu. Yenilik ise postmodernistleri kendine çekmiş ama onlara zorunluluk olarak görünmemiştir.

Modernizmin anlaşmayı amaç, tarihselliği hareket noktası, müzeyi bağlam, sanat yapıtının da biricik (benzersiz yetkinlik) olarak değerlendirmiştir. Postmodernizm için bu değerler, çoktan tükenmiş tekrara yol açmaktan başka bir şey sağlamaz. Araştırma tutkusu araçların maddeselleştirilmesi ile sonuçlandırılmıştır. Bu yüzden postmodernist uygulamalarda (video ve fotoğraf da dâhil, Modernizm'den farklı ya da Modernizmin ihmal ettiği) çeşitli araç ve yöntemler özellikle kullanılmaktadır. Sanat yapıtı; müzelerce tarihselleştirildiği, galerilerce de mala (meta) dönüştürüldüğü için nötrleştirilmiştir. Bunun sonucu olarak da postmodernist sanat, çeşitli mekânlarda, biçimlerde, dağınık ve dokusal ve kimi zaman da kısa ömürlü olarak oluşturulmaktadır. Sanatın yeri ve anlamı kadar, sanatçının işlev ve rolü de yeniden biçimlendirilmektedir. Kısaca, kültürel bir sanat alanında yeni değilse bile farklı estetik anlamlar olasılığı açılmıştır (Şahin,2002 :167).

3.2. Sanatçı Bağlamında Postmodernizm:

Postmodernist sanata öz biçim açısından bakıldığında görülen şey şudur: Uygulamalar daha çok kültürel terim ve kavramlar üzerine kurgulanmıştır. Toplumsal yaşamdaki psikik durumlar ya da sıradan bir an, etkinliğe konu olduğundan, hangi araç ya da malzeme kullanıldığı önemli değildir. Bu bakımdan fotoğraflar, kitaplar, duvar üzerindeki çizgiler ya da heykeller gibi çok çeşitli malzemeler kullanılmıştır. Bunun yanı sıra Postmodern sanat, resmetme, yazma veya kompozit etme sorunu da değildir; bir gerçekliği keşif sorunudur daha çok, “Sanatın Yeniden Tanımlanması” adlı çalışmasında Harold Rosenberg, postmodern bir tarzda şu açıklamayı yapar: "Nesneleri oluşturmayı tercih etmiyorum. Bunun yerine, kendisini dünyada konumlandırılan bir deneyim türünü yaratmayı deniyorum." şeklinde ifade etmiştir. Sonuç olarak, sanatçının eski işaretleri yeni bir mantığa göre yeniden düzenlemesi söz konusudur (<http://wikipedia.org>, 2007).

Sanattaki Postmodernizmin başlıca öz-niteliklerinden birisi de biçimsel form ve yöntemlerin çeşitliliğidir. Biçimsel çeşitlilik üstüne yapılan bu vurgu modernist estetiğe duyulan geniş güvensizliğin bir parçasıdır. Sanattaki postmodern kuramlar çoğunlukla kapsamlarına aldıkları ile dışarıda bıraktıkları arasındaki derin bağ üzerine yoğunlaşmaktadır. Kimi eleştiriler, “postmodern duyarlılığın bilgi kuramından varlıkbilime doğru gerçekleşen bir kayışı içerdiğini ileri sürmektedir. Bu noktada bilgidен deneyime, kuramdan pratiğe, zihinden bedene kayış vardır (<http://as.ua.edu>, 2007).

Postmodernizmde; sanat biçimleri içerisinde yatandan çok, bu biçimler arasındaki ilişkilerin araştırılması ve sıradan nesnelerin de birer sanat ürünü olabileceği bir durum vardır. Bu tarz çalışmalarıyla tanınan Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg; Sanatla hayat arasında çalışmak istediğini ifade etmiştir ve gündelik nesnelerle, sanatsal nesneler ayrımını sorgulayan eserler vermiştir. (araba lastiği, tenis topu, bisiklet lastiği) Çalışmalarında kolaj ve asamblajlar önemli yer alır. Rauschenberg üretim tekniklerinden, yeniden üretime de (reproduksiyon) yönelmiştir. Reproduksiyon teknolojisi içerisinde postmodern sanat atmosferini dağıtır. Yaratan, özne kurgusunun; daha önce var olan imgelere aktarılmasına ve yinelenmesine izin verir. Ayrışık imge ve teknolojileri bir araya getiren bu türden yapıtlar yalnızca Modernist ideallerin birçoğunu

yıkmakla kalmaz, aynı zamanda orijinallik ve otantikliğe ilişkin pek çok soruyu da gün ışığına çıkarır.

Charles Jencks “sanatın, günümüzde kendisini, öteden beri olduğu üzere, kaçınılmaz olarak burjuva sınıfı içinde kabul ettirebileceğini, Modernizm tarafından tabulaştırılan biçimlere ve izlere evrensel ufkunun yerine Jencks eğlenceli bir tutum ve bilinemezci bir Pragmatizmi uyarılma zorunluluğuna inanır. Buna karşı, postmodern kuramdaki karşıt ya da eleştirel eğilimi benimseyen Rosalind Krauss Postmodernizmin içerisinde geleneksel ve kuramsal iktidarın alaşağı edileceğine duyduğu inancı dile getirir (Gottdiener,2005:78).

Yeni Sanat'tan söz etmek gerekmez diyordu Schonberg; sözü edilen sanatsa o zaten yenidir. Sanat dünyası varlığını her dönem yenilik kavramına göre sürdürüyor. 1980'li yıllar yeni bir Rönesans'ın ilanıya karşımıza çıktı. Bu durum yeni bir kuşağın, bir önceki kuşağı bir yana itme çabası, hatta 1980'li yılların 1970'li yılları yadsımasından da öte bir şeydi. Bir bakıma, modern sanata yöneltilen genel bir saldırının bir parçasıydı bu. Çağdaş sanatı sergilerde ve yayınlarda karşımıza çıkararak yeniliği yadsıyan ve geleneksel yöntemlerle değerlere dönen yeni bir çağın haberciliğini ediyorlardı. Bu görüş, sanat eleştirisinde Modernizmin toptan yadsınması anlamına geliyordu. Buna göre Modernizm hiç gerçekleşmemişti. Dünyanın teknolojik harikalarla değişmiş olduğu yolundaki ütopyacı ham hayallerin ürünü; soyutlamacı, fildişi kule yanlısıdır. Her sanat biçiminin özerkliğini ve sanatın yalnızca saf sanat konularıyla ilgilenmesini savunan; bütün inancının, yenilik yaratma ve şaşırma aceleciliği yüzünden her türlü anlamlı evrimi engelleyen bir dizi öncü girişimlere bağlayan ve yenilik yaratmada başarısı olan bir akımdı. İşte böyle tanımlıyordu Schonberg Postmodern sanatı (<http://www.fuller.edu>, 2007).

1960'lı ve 70'li yılların, sanatçılardan Alman Joseph Beuys, etkisini 1980'li yıllarda tartışmasızca ve güçlü bir şekilde sürdürmüş sanatçılardan biridir (Resim:2). Beuys'un bildirisine göre sanat insan düşüncesinin bir eylemiydi, dünyanın da çağımızın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunması gerekiyordu. Beuys Almanya'da Yüksek öğretim sorumlularını ve parti yöneticilerini bu sorunlarla savaştırmaya çağırdı, ama onun asıl çağrısı dünyanın insan yaratıcılığı konusundaki anlayışsızlığına, kısıtlayıcılığına karşı savaş açılması doğrultusunda idi. Ona göre;

kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dönüşür, çevresinde de yaratıcılığın sürekli olarak yadsındığını savunmuştur. Kendi yaratıcılığında etkili olan Beuys, kendi yaşadıklarıyla ve herkesin yaşantı ve durumuyla ilgili simgesel nesnelere ve çevrelere de yaratabiliyordu. Bazen Batı Alman bayrağındaki renk şeritlerindeki oranlara verdiği yeni biçimle bir kapitalisttir. Bazen de bir kartpostalda New York 'taki Dünya Ticaret Merkezinin ikiz kulesine Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde vebaya karşı koruyuculuk görevini üstlenen ve "kutsal züğürtler" diye bilinen Cosmas ve Damian gibi iki aziz ve din şehidinin adını vererek, bir şekilde görsel imgeler aracılığıyla konuşuyordu.

Resim : 2 Joseph Beuys



Beuys'un düzenlediği galerideki iki ayrı mekân külrenge keçe tomarlarıyla kaplanmış ve üzerinde bir karatahtayla bir termometre bulunan bir piyanodan başka hiçbir eşyanın olmadığı bir yerdi. Keçe kaplı duvarlı mekânda belli bir ağırbaşlılık veriyor, ayrıca sıcaklık, korunmuşluk ve Londra'nın merkezindeki gürültüye karşı bir yalıtım kazandırıyor. Kapalı piyano, boş karatahta ve kimin için ne ölçtüğü bilinmeyen termometre de insanların özlemleriyle yeteneklerini ve bunların baskı altına alınışını dile getiriyordu. Beuys bu tutumuyla birçok başka sanatçıyı da önemli sorunlara yöneltmiş, daha da önemlisi, sanatın insan hayatındaki yerini ve ciddiyetini vurgulamıştı.

George Baselitz baş aşağı görüntülü resimlerini 1969'da yapmaya başladı. Baselitz sanatının kök salmış olması gerektiğine inanıyordu. 1969'da baş aşağı bir manzara resmi yaptı:” Baş Üstünde Duran Orman” Anlık resimlerinde her şey baş aşağı edilmiş olarak tasarlanıyor, böylece imgeleriyle kendisi ve bizim aramızda bir uzaklık yaratmış oluyordu. İmgelerin 'doğru' görünmesine bekleme alışkanlığına karşı meydan okuyarak baş aşağı edilmiş imgeler çizmek ve resmetmek küçümsenmeyecek bir kendini yâdsıma eylemiydi. Baselitz'in çalışmalarında; geçmişi ile şimdiki zaman arasında bocalayan bir Almanya'yı, kendi doğal sanat dili üzerindeki egemenliğini yitirmiş bir Almanya'yı yansıttıyordu (Resim:3), (Resim:4).

Resim : 3 George Baselitz



Resim : 4 George Baselitz

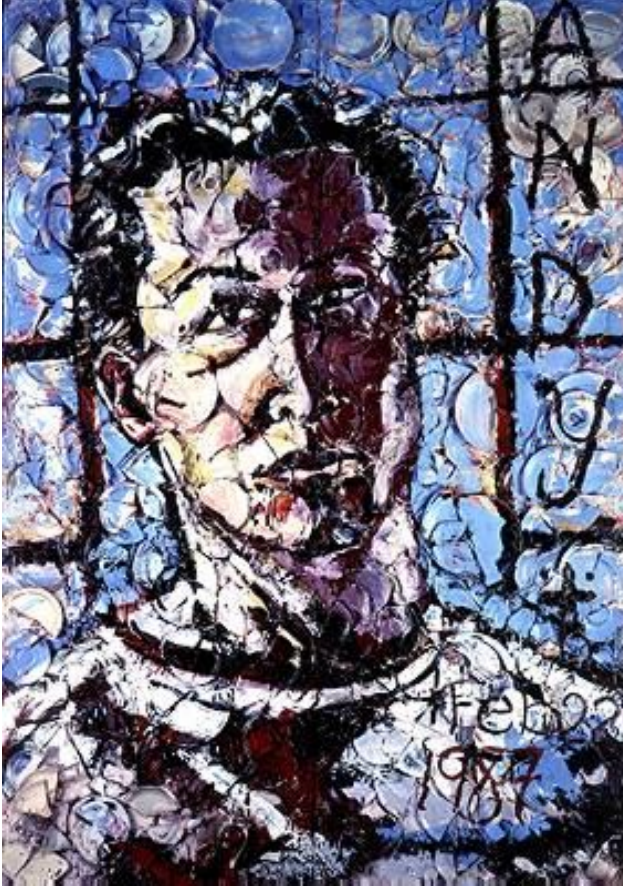


Batı Berlin'in sunduğu çeşitli yeniliklerden biri de, Almanlar›n Heftige Malerei dedikleri “şiddet resmiydi” ki, bu 'ruhun aç›klanmas›' olarak kabul edildi. Bir insan›n ruhunun bir başkasının ruhunu gölgeleyecek ve karşısındakini şaşırtacak biçimde nasıl açıklanacağı ve bu açıklamaların, sergiler, yüceltmeler ve desteklemeyle öne çıkarıldıktan sonra nasıl sürdürülebileceği konusu bir sorun yaratıyordu. Böylece, Berlin'in kendi şiddetini, sanatını daha duygusal ve daha figüratif yapma doğrultusunda uluslar aras› bir dürtünün parças› olarak gösterme isteğiyle, Ekspresyonizm sorunu daha da karmaşık bir nitelik kazanıyordu. Amerikalı yorumcular, ard arda gelen öncü akımların yarattığı karmaşadan kurtulmak isteyen Postmodernist yaklaşımı çağrıştıran bir anlayışla, bu eğilime Neo-Ekspresyonizm ad›n› verdiler. Bu yorumculara göre, yeni eğilim birkaç kuşak önce onaya çıkmış bir akıma bir dönüş olarak değerlendirilmeliydi. Oysa bu Neo-Ekspresyonizm ve onu hazırlayan koşullar, 1905 ve daha sonraki yılların sanatına ve koşullarına benzememektedir. Bu yeni akım kendinden bir önceki ak›m› düzeltmeyi amaçlayan, bu nedenle de herhangi yeni bir akım kadar öncülük özelliği taşıyan bir akımdır (<http://focusing 2006>).

Julian Schnabel'ın çalışmaları ise eğlendiricilikle ağırbaşlılık aras›nda k›l pay› denge sağlar niteliktedir. Schnabel genellikle parçalanmış yüzeyler kullanarak kabartma

teknîğiyle yaptığı resimlerinde anıtsal imgeler yaratmıştır (Resim: 5). Onun fırçasıyla değil de, bu teknikle yaptığı resimlerinde kişisel üslubunu ve anlatım gücünü algılanabiliyordu. Schnabel'ın kahramanlar güçlü müydü, sakat mı? Bu sanat nihilist miydi, olumlu mu? Schnabel'in çalışmaları izleyicide kuşkuyu yarattığı için, bu çalışmalar içerikle ilgili sorular sormaya da yol açmaktadır.

Resim 5 Julian Schnabel



Postmodern sanatçılar içinde yer alan bir başka sanatçıda Anselm Kiefer'dir. Kültür ve bilgi yüklü bir etkinliktir, onun çalışmalarında ki temel unsur. Kiefer'in Mayakovsky tablosu bu özelliği gösterir. Kiefer, okuyan yazan oturmuş bir adamın resmini yapmak için çalışmaya başlar; model olarak kendini düşünür, fakat aynı zamanda da devrim döneminin büyük Rus şairi Mayakovsky'yi düşünür, onun şiirlerini okumaktadır. Resimde, sözcüklerle boğuşmaktan ve yeni toplum için yaptıklarından yorulan Mayakovsky'nin güneşin günlük işini kolayca bitirişine dikkat çekip onu küstahça kendisiyle çay içmeye ve konuşmaya çağırdığı bir şiir anlatılmaktadır. Şiir, Mayakovsky'nin her ikisinin de kendilerine verilmiş görevler olduğunu ve bu işlerde

kendilerine göre parlamaları gerektiğini kabul etmesiyle biter. Böylece genel bir konu edebi bir kaynakla ilgili özel bir konuya dönüşür. Ama bu resim aynı zamanda her türlü yaratıcılıkla ilgili ve daha geniş kapsamlı bir yapıttır; çünkü Kiffer in oluşturduğu görüntü İncili kaleme alan havarilerin ve diğer yazarların, yüzyıllarca işlenmiş imgelerini çağrıştırır. Resimde, şairin elinde tuttuğu kâğıt ya da bezde Michelangelo'nun Şistine Şapeli'nin Kıyamet tablosundaki yüz çizgileri görülmektedir. Burada bir kez daha din dışı bir konuyu işleyen modern bir resmin, bir ölçüde, dinsel imgelerden güç kazandığını görüyoruz (<http://www.muse.jhu.edu>, 2007).

Yukarıda adı geçen sanatçılar, sanatı bizim bugün indirgediğimiz eğlence ve boş zaman etkinliği kategorisinden kurtarmakta direnen kimselerdir. Sanat hayat ekmeğini sürülen reçel değildir; hele oyalanmak için kullanılması hiç düşünülemez, kolay ve boş laflardan ibaret de olmamalıdır. Bu sanatçılar bizim onayımızı ya da karşı çıkmamızı değil, dikkatimizi isterler; çünkü bizi ciddiye almaktadırlar.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz: Tarih boyunca neyin sanat olarak adlandırılacağı sürekli değişime uğramıştır. Kimi zaman bazı kavramlar içerisinde kendine bir yurt edinme çabasında olurken kimi zaman da yeni tanımlar yaratmıştır. Bu gün ise sanat terimi birçok kişi tarafından çok basit, net bir kavram olarak tanımlanırken, akademik çevrede sanata nasıl bir tanım getirilmeli tartışması devam etmektedir. Bu da Postmodern estetiğin zaten savunduğu kritiklerden biriydi. Yani, iki ucu açık belli kuralları reddeden bir durum söz konusudur. Toplumun her katmanında farklı bir tanımlama yapılırken, asıl tanımlama nedir sorusu, zihinlerde yer almaya devam etmiştir. Açık olan nokta ise sanatın, insanlığın evrensel bir değeri olduğu ve her kültürde ve her durumda yaşamın içinde varlığını sürdürdüğüdür.

BÖLÜM 4 :POSTMODERN SANATIN ÖZ VE BİÇİM OLARAK ÖZELLİKLERİ

20. Yüzyılda dünya çapında bir yaygınlık kazanan Postmodernistlik tutumunun en belirgin eğilimlerinden birini Klasisizm oluşturmaktadır. Ancak günümüzün Klasisizmi geçmiş çağlarda gündeme gelen (örneğin Rönesans Klasisizmi ya da Neo-klasisizm gibi) biçimlerinden daha farklı bir boyut içermektedir. Özellikle resim sanatında insan figürünün, mimaride ise sütunun figüratif kullanılış biçimleri, biçimsel açıdan, geçmişten devralınan uygulamalardır.

Yeni Klasisizm'in gündeme gelmesi, gerçekliğin yeniden bir gereksinim olarak keşfedilmesiyle başladı. Eğer evrenselden ve ilk örneklerinden bütünüyle vazgeçilemiyorsa, tek çare bunları bilinçli olarak işleyip, bir tür yeniden üretilen sanata dönüştürmek gerekmektedir. Bu aşamada yapılacak en iyi eylem geçmişle yeniden bağlantı kurmaktır. Bunun karşı seçeneği ise evrenselliği ve ilk örnekleri tümüyle ortadan kaldırmaktır. Geç dönem Modernist mimarlar bu sorunu kolon, cadde vb. gibi öğeleri önem ve vurgularını azaltarak çözmeyi yeğlemişlerdir. Postmodernistler ise, tam aksine bu öğeleri benimseyerek kullanmayı ve böylece tarihle de yeni bir diyalog kurmayı gerekli gördüler. Böylece geçmişle bu günü yeni bir sentezle oluşturma yoluna gittiler. Geçmişte sanata konu olmuş biçimler, formlar yeniden gündeme getirilir.

Sanat tarihinde süreklilik ya da değişim gibi farklı olgularla karşılaşıyorsak eğer, bu bizim "eski ve yeni" kavramlarımızın zaman zaman değişmesinden ötürüdür. Postmodernist süreçle birlikte, Klasisizm ve Modernizmin çeşitli biçim, değer ve anlamları melez bir karışıma dönüşmüştür. Bu dönüşüm hem bütünüyle yabancı olduğumuz hem de yakından tanıdığımız özellikleri bir arada bulundurmaktadır. Örneğin, geçmişte geçerli olan biçimsel özelliklerden biri de düzen ve kompozisyon kurallarıdır. Bunların yeni dönüşümlere uğratılmakla birlikte, belirli bir düzen aramadan, birbirinden çok uzak nesnelere, formlar resmin içerisinde yer alabilmesi ve bu uyumsuzluğunda aslında kendi içerisinde bir uyum, denge oluşturabileceği düşüncesi vardır. Romantik dönemden bu yana sorun olan kurallara göre düzenleme yapma nosyonu da yaşanana bu gelişmeyle birlikte yeni bir anlam kazanmıştır.

Postmodern sanatın öz ve biçimsel olarak çözümlenmeye olanak sağlayacak ana etmenleri sekiz grupta sıralayarak açıklamak mümkün olmaktadır.

4.1. Uyum Kavramı ve Kompozisyon

Rönesans'tan beri süregelen uyum kavramı, Postmodernizm de yerini uyumsuz bir uyuma bırakmıştır. Örneğin Poiries ve Hollein gibi mimarlar işlerin de hiçbir şeyin çıkarılamayacağı ya da eklenemeyeceği "yetkin bütün" yerine, "zor bütün" ya da "parçalanmış bütünlük" gibi bütünsel özelliklerle karşılaşırız. Yine Postmodernistlerin yapıtlarında görülen, kargaşa ve zenginlik gibi özellikler Maniyeristlerin güç olana yönelme ve ustalık/beceri gösterisi gibi eğilimleriyle benzeşirse de, bu olgunun temelinde yeni bir toplumsal ve metafizik gerçek yatar. Çoğulcu toplumda gelişen yeni duyarlılığın en basit şekli, uyumu; ya sahte ve yapay bulmakta ya da ilgiye değmeyecek kadar sıradan tanımlamakta. Buna karşılık çeşitli zevk anlayışları ile dünya görünüşlerinin birleştirilmesiyle oluşan uyumsuz bütün hem geleneksel Klasisizm'in hem de Yüksek Maniyerizm'in sentezci dillerine oranla gerçeğe daha yakındır.

4.2. Çoğulculuk

Gerek kültürel gerekse politik açıdan olsun çoğulculuk, Postmodern dönemin içerik açısından en başta gelen davranışlarından biridir. Bu çoğulculuk; üslupsal çeşitlilik, farklılığın onay görmesi ve yeniliğin amaç haline getirilmesi ile özdeştir. Mimaride bu kavramın karşılığı radikal bir eklektizmdir. Bu eklektizm farklı kültür kökenli özellikleri, değişik işlevleri yerine getirecek şekilde kullanmak ya da karıştırmaya dayanır. (Örneğin James Stirling'in Tate Galery'e ek olarak yaptığı ve Rönesans anlayışını Modern kolajla birleştiren tasarımı gibi ya da Amerikalı ressam David Salle'in popüler, banal, klasik imgeleri, anlatımcı öğeleri ve düz alanlar tek bir yapıt içinde bir araya getirişleri gibi. Çoğulcu bir yapıtın sunduğu okunabilme ve yorum olasılıkları karşısında izleyiciye bu olasılıkları bütünleştirici bir metin oluşturmak görevi düşer. Bu da izleyici için sıkıcı olabilir. Çünkü bu anlayış anlatımsal bir hiyerarşik sistem içermediği için izleyiciyi boşlukta bırakmakta ve buna bağlı olarak da yaratıcı olmaya zorlamaktadır.

4.3. Tarihsel Süreklilik Geçmiş ile Günümüz Arasındaki İlişki

Postmodernizmle birlikte geçmişin bir tabu olmaktan çıkması, büyük oranda bir parodi ve nostalji patlamasına neden olmuştur. Özellikle alegory türünde birbiriyle ilgisiz anılar, alıntılar ve parçaların bir araya getirilmesi ile oluşturulan biçim adeta bir alışkanlık haline almıştır. Böylece farklı kökenli alıntılar çoğu kez biçim kurgusu olmayan, bir anlatı mesajı olmayan ve de parçaların arasında anlamsal bir ilişki bulunmayan nedensiz bir bütün olarak sonuçlanmaktadır.

4.4. Tuval Resminin Yeniden Gündeme Gelmesi

Tuval resim ve sonrasında soyutlama ile iyice gözden düşen tuval resmi, 1970'lerin başından itibaren yoğun bir ilgi görmeye başlamıştır. Ve tuval resminin yeniden dönüşü 1988'lerde doruk noktasına ulaşmıştır. Bununla birlikte içeriğe de ilgi artmıştır. Postmodernizmde içerik; otobiyografiden yüksek ve popüler kültüre, toplumsal yorumculuktan metafizik tartışmaya, doğa resminden psikolojik doğaya kadar değişik ilgi alanlarına yansımaktadır.

4.5. Çifte Kodlama

Postmodernizm en yaygın içerik uygulamalarından biri olan çifte kodlama; içinde ironi, belirsizlik ve çelişki kullanımı önemli bir yer tutar. Postmodernistler bu kavramları sanat ve mimariye aktarmışlardır. Özellikle ironi bağlamında kullanım gören eski ve yeni ikilemi ya da ilişkisi; geçmişin bugün içindeki devamını önerdiği kadar, bugünün bağımsız kimliğinin ayrıştırılmasını da öngörür. Bu şekilde çifte kodlama, geçmişle bugünü ve de bugünün içerdiği geçmişi bir arada ancak ayrı ayrı okumamızı öngörür. Sonraki sanat tarihi bir öncekini yerinden eden ya da gündemden kaldıran devrimci üslupların birbirini izlemesiyle değil de, kalıcı ve sonsuz formların kademeli evrimi ile oluşuyormuş gibidir.

4.6. Çevresel Çoğulculuk, Bağlantısalcılık

Çifte kodlama kullanıldığı zaman farklı gönderme alanlarını bir araya getiren çoğulcu bir bağlantısallık üretilmiş olur. Örneğin; Minimalist bir yapıtı, ancak kendine gönderme yaparak benciliğini/var oluş gerekçesini kanıtlayabilir. Bunun aksine çoğulcu bağlantılı bir iş sadece çevresiyle bütünleşmekle kalmaz, birbiriyle hiçbir ilgisi olmayan alanlarla

da bir tür organik bütünlük oluşturacak şekilde de ilişkiler kurar. Özellikle Modernizm'de sanat dallar› aras›ndaki ortak uygulamalar tabu say›lmaktayken, günümüzde bu farklı alanları bütünləştiren çabalar özel olarak vurgulanmaktadır.

4.7. Olmayan Merkeze Dönüş

Resimde merkezde anlamlı ya da anlamsız boşluklar bırakmak, mimaride ise kullanım gerekçelerini fazlaca dikkate almayan merkezi bir plan oluşturmak, giderek yaygınlaşan bir tutumdur. Bu paradoks, hem şaşırtıcı hem de açıklayıcıdır. Bir anlamda topluluk için bir mekân yaratmak sonrada bu mekân› dolduracak nitelikte/yeterlilikte herhangi bir şeyin olmadığını itiraf etmek gibi bir şeydir. "Post" ön takısının da karakterize ettiği gibi, bu hareket, geçmişteki bir tabana bağlı her çıkışın altında yatan belirsizlik ve kaybolmuşluk duygusuyla yüklüdür, dolayısıyla Postmodernizm kelimesi: güncel davranış kadar yasalar, dil, kurumlar vb. gibi olguların temellerini oluşturan kök ve değerlerin artık onulmaz bir şekilde tükendiğini anlatmaktadır.

İşte yukarıda saydığımız bütün özellikleri göz önünde bulundurarak bir sonuca vardığımızda Postmodern sanat estetiğinde öz biçim açısından ortaya çıkan gerçekliği şu şekilde sıralamak mümkün olmaktadır:

4.8. Postmodern Estetik Ölçütler

a- Postmodern estetik ölçütlerin oluşmasında toplum değil, sanatçın›n kendi bilinci ön plandadır ve sanat toplum içindir yarg›s› da tamamen ortadan kaldırılmıştır.

b- Misyona ve anlat› yads›nırken onlar›n yerine montaj konmaktadır: Gündelik yaşamdan herhangi bir nesne, bir durum, bir oluş sanatsal üretime direk kat›labilmekte. Anlamsız pek çok görüntü bir arada sunulabilmektedir (kolaj, pastiş, assemblaj gibi).

c- Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır. Sanat ürününü yaşamla birebir bağlant›lı ve kavranması için belli bir öngörüü oluşturma ihtiyacı ortadan kalmıştır. Yaşamdaki kaos, farklı nesnelere bir araya gelmesiyle anlatılmak istenmiştir.

d- Bireyin bütünləşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta, hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik, belirleyici olmakla beraber, modern hayatın bireyden alıp götürdüğü değerlere duyulan özlem ve nostalji resmin konusu olmuştur.

e- Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plana geçmektedir. Sanat çok elitize olmaktan çıkarılmış, kodları açık bir duruma getirilmiştir.

f- Vurgu içerikten biçime ya da üsluba kaydırılmıştır. Pastişlerle, kolajlarla, assemblajlarla, tarihsel yada bugüne ait görüntüler bir araya getirilerek sunulmuştur.

g- İroni duygusuyla ben bilinci yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Sanatla gündelik hayat arasındaki sınırların ortadan kalkması söz konusu olmuştur.

h- Ekletizim ve rastlantısallığa önem verilmekle birlikte, modernliğe dönük, şiddetli bir saldırı da bünyesinde barındırmaktadır.

BÖLÜM 5: POSTMODERN SANAT AKIMLARI:

5.1. Kavramsal Sanat (Conceptual Art)

1960'lı yılların sonunda sanat dünyası tümüyle yeni bir anlayış olan Kavramsal Sanat'ın ortaya çıkmasıyla sarsılmıştır. Günümüzde bu anlayış biçimsel yetkinliği arayan, alışlagelmiş sanatın yerine, bir anlamda yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak da algılanabilir. Kavramsal yaklaşım, sanatın demokratikleşme sürecini tamamladığı ve yaygınlık kazandığı, profesyonel sanatçının elinden çıktığı, günümüzün batı dünyasında, insanın kendini ifade etme yollarının nerelere dek uzanabileceğini göstermesi açısından da önemlidir. Kavramsal sanatçılar; eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulamıştır. Çağın hızlı teknolojik değişimleri altında ezilmemeye çalışmışlardır. Kurallara ya da teknolojiye başkaldıran, bu amaçla geleneksel sanatın boyutlarını değiştirme düşüncesinde olmuşlar. 1960'lı yılların sonlarında bazı galeriler tablo ya da heykel sergilemek yerine sözlü, fotografik, matematiksel önerilerle, hatta çok çeşitli bilimlere gönderme yapan sistemler sunmuşlardır. Bu türde çalışan sanatçılar kullandıkları anlatım araçlarına göre birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bunlar haritalar, filmler sertifikalar, eskizler, gazete ilanları, telefon, sesli kayıtlar, planlar, numaralar, vb. şeylerdir. Kavramsal sanatın uygulayıcıları tuval, fırça gibi alışlagelmiş gereçlerden yararlandıkları gibi sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmaktadırlar.

Sanatçılar arasında ortak yön, seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye, kendi düşüncesiyle tamamlamaya çağırırlar. Nesnenin estetik değerini yadsıyarak, sanatın başlıca ilkelerinden birinin tanımını da zedelenmiştir. Kavramsal iş, bir program önerir, ama seyirci sanatsal bir çabanın izlerinin sezileceği bitmiş bir yapıt görmeye alışkıdır. Kavramsal sanat akla seslenir hâlbuki seyircinin beklediği duygusal bir katkıdır. Sanat yapıtı maddi bir varlık olarak artık orada yoktur. Kavramsal sanatçı için geleneksel sanat yapıtı yalnızca üzerinde düşüncüyü taşıyan, bir ara durağı betimler. Oysa kavramsal anlayışta kavram, biçim üzerinde öncelik hakkına sahiptir.

1960'lı yıllardan sonra Joseph Kosuth A.B.D'de, Atkinson, Baldwin, Bainbridge ve Hurrell İngiltere'de eş anlamlı ve paralellik gösteren kavramsal sanat çalışmaları

gerçekleştirmişlerdir. 1965'te J. Kosuth "Üç Tabure" adlı yapıtını sergilemiştir (Resim: 6). Bu çalışmasında gerçek bir tabure, taburenin fotoğrafı ve tabure sözcüğünün sözlükten alınmış tanımı bulunmaktadır. Burada Kosuth dikkati bir nesne üzerine çekerek, nesne, nesnenin imgesi ve nesnenin tanım› aras›ndaki göstermektedir. Kosuth'un linguistik alanındaki araştırması böyle başlamış ve sanatçı bundan sonra yavaş yavaş sanat dilinin analiziyle ilgilenmeye koyulmuştur. Sanatçının diğeri bir çalışması da "Su" dur. Sanatçı belli bir biçimi ve rengi olmadığı için "Su" yu seçmiştir. Çalışmas›nda suyu bütün nitelikleriyle dikkatle inceledikten sonra, 1966'da "Su" sözcüğünün tanımını fotoğraflanmış ve böylece "Su" düşüncesini betimlemiştir (Atakan, 1998:56).

Resim : 6 Joseph Kosuth



Sanatçılar kavramsal sanat doğrultusunda galerilerde sergilenebilecek sanat nesneleri üretmek yerine, tartışmalar aracılığıyla sanat kavramını irdelemişlerdir. Sanat yapıtları olarak tanımlanan bazı tartışmalar, grup üyeleri arasında yapılan sözlü tartışmalar olarak kalırken, bazıları dergide basılmıştır. Sanat, eleştirel irdeleme ve sürekli diyalog, sanatla ilgili konular üzerine yapılan bu tartışmalarda sanat uygulaması ile sanat

kuramının dönüşmesine olanak tanımıştır. İronik, alegorik ve göndermeli bir dil kullanmışlardır.

Kavramsal Sanatın en bilinen sanatçılardan biri olan Kosuth'a göre "Kavramsal Sanatın en saf tanımı: "sanatın temelini irdelemek" görüşündedir. Kosuth sanatı bir eğilim ya da bir üslup olarak görmenin, sanat yapısının yalnızca biçim bilimsel niteliklerini görme anlamına geldiğini ve sonuç bir nesne olsa bile sanatçının niyetinin göz ardı edilmiş olacağını belirtmiştir. Sanatla ilgili irdelemeler için nesne kullanılsa bile, durumu saptamak için nesne gerekli değildir, düşüncesini gütmüştür.

Kosuth'a göre estetik düşünceler her zaman bir nesnenin işlevine ya da "var olma nedeni"ne yabancıdır. Biçimci sanat ve eleştiride olduğu gibi, estetik sanat durumu yok denecek kadar azdır ve yalnızca bir estetik alıştırma. Biçimci sanat ve eleştiri yalnızca biçimbilim üzerine temellendirilmiş bir sanat tanımını kabul ettiğinden, biçimci eleştiri belirli nesnelere fiziksel yüklemelerinin bir çözümlemesidir. Biçimci sanat, sanatın işlevini ya da yapısını anlamamıza yardımcı olacak herhangi bir bilgi içermez, yalnızca daha eskiden üretilmiş yapıları anlatması söz konusudur (Aktan,1998:59).

Kosuth'un sürekli olarak belirttiği şey, sanatçı olmak demek; sanatın doğasını sorguluyor olmak demektir. Kosuth nesnenin nasıl görüldüğü ile değil, sanatın gördüğü işlevi neden gördüğü ile ilgilidir (Resim : 7). Ona göre resim bir tür sanattır ama eğer biri resim yapıyorsa, sanatın Avrupa resim ve heykel geleneği içinde olduğunu da kabul etmek durumundadır. Yani, geleneğin içinde olduğunu da kabul etmek durumundadır.

Resim: 7 Joseph Kosuth



Kosuth, Manet'nin, Cezanne'ın ve Kübist sanatçıların resim dili aracılığıyla yeni bir Şeyler söyleyerek bir dereceye kadar sanatın işlevini soruŐturduklarına inansa da sanatın doğasını gerçekten sorgulayan ilk sanatçının, hazır nesnelere ile yeni bir dil konuŐan Marcel Duchamp olduğunu söyler (Resim:8). Hazır-nesne kullanımı, vurguyu biŐimbiliminden ve görünüŐten, kavramaya yöneltmiştir. Kosuth, Kavramsal Sanatın 1960'ların sonlarında ortaya çıkmasını ve sanatçıların, sanatın doğasına ilişkin yeni önermeler sunarak, sanatın doğasını sorgulamaya baŐlamalarını bu yeniliğe bağlar. Kosuth, müzelerde depolanan sanat yapıtlarının, tarihsel antikalardan farklı olmadığına inanır. Kosuth'a göre “sanat, bir sanatçının düşüncelerinin fiziksel artıklarının bir müzede depolanmasıyla değil, başka sanatlar etkileyerek canlı kalabilir. Bu nedenle sanat yapıtı, sanat bağlamı içinde bir sanat görüşü olarak sunulan bir tür önermedir.” Sözleriyle ifade etmiştir (Atakan,1998:57).

Resim : 8 Marcel Duchamp, “Pisuar”



5.2. Süreç Sanatı

Süreç sanatçıları malzeme olarak yağ kauçuk, ahşap, ot, buz ve talaş gibi organik malzemeler kullanmışlardır. Bu malzemeleri biçimlendirmek, belli bir nesneye dönüştürmek ya da bir nesne oluşturacak gibi bir araya getirmek yerine, zaman, yerçekimi, » ya da hava gibi doğal güçlerin etkisine bırakmışlardır.

Robert Morris 1967'de neden figüratif algılamanın egemen olduğu yapıtlardan bir tür yeni denemelere kaydığını ve neden tek ve uyumlu, homojen nesnelere, biriktirilmiş şeylere yöneldiğini anlatmıştır. Morris'in çalışmalarının büyük bölümü, kenardaki örüntünün içine ve ötesine uzanan bir alana yayılmış rastlantısal düzendeki heterojen malzemelerden oluşur. Çalışmalarında, parçanın parçaya ve parçanın bütüne olan ilişkisini irdeler. Merkezi odak alanın olmamasından ötürü, izleyici, bir dizi birimi taramak, önemli ipuçları bulmak ve bunlarla bir bütünlük duygusu yaratmak

durumundadır. Bir nesne yapmak için, önceden algılanan imgelerin çözümlenmesinin gerekli olduğunu fark eden Morris, maddeleri, parça, zerre ve salgı gibi çeşitli doğal halleriyle kullanarak, sanat nesnesinden (Resim: 9) uzaklaşmıştır.

Resim : 9 Robert Morris



Morris'in belirttiği gibi eğer bir sanatçı, sanatsal bir nesne oluşturursa, sanat süreci görünmez. Ona göre, sanat yapma sürecine ilgi duyan Jackson Pollock, sanat yapmayla ilgili hem sözselsel, hem de fiziksel nitelikleri irdeleyebilmek için gerekli malzeme ve araçları yeniden değerlendirerek, süreci vurgulamıştır (Resim: 10). Yapıtın alacağı biçim ve yapıtın içindeki öğelerin düzeni, kurgusal olmadığından, hem Pollock'ın hareketli soyut çalışmalarında, hem de Morris'in üç boyutlu alana yayılmış işleri, çalışma süreci içinde malzemelerin özelliklerinin dolaylı irdelenmesini durumu vardır. 1967–68 tarihli Adsız adlı çalışmasında Morris rastlantısal olarak malzemeleri belirli bir alan içine yığarak, gevşek bir biçimde üst üste koyarak ya da asarak, yalnızca işi önceden tasarlanmış kalıcı biçimlerden koparmakla kalmamış, aynı zamanda sanat yapmadaki estetik yaklaşımı da reddetmiştir. Sanatçı bir yandan estetik nesne düşüncesine saldırırken, bir yandan da düşünce ve mekanı, biçime yeğleyerek gözlerini düzen ile kaos arasındaki sınıra çevirmiştir (Atakan,1998:73).

Resim 10 Robert Morris



Hans Haacke, suyun galerideki ışık ve ısı değişimine göre yoğunlaştığı ya da buharlaştığı *Yoğunlaşma/Buharlaştırma Küpü'nü* 1963-65 arasında gerçekleştirmiştir. Malzemelerin yoğrulabilirliği ve doğaçlama süreci üzerinde yoğunlaşan ABD'li Richard Serra, 1966-67'de yaptığı *Kuşaklarda* Endüstriyel yöntemlerle üretilmiş belirgin biçimleri olmayan kauçuk bantlar› tekrarlama ilkesiyle düzenleyerek, yerçekiminin etkilerini incelemiştir.

Leo Castelli Galerisi'nin depo olarak kullandığı eski bir ambarda, duvarla zeminin birleşme noktasına döktüğü eriyik haldeki kurşunun yerinde sertleşmesini beklemiştir. “*Sçratma*” adlı (Resim : 11) bu çalışmada süreç, belirgin bir biçimi olan ya da bir imge yaratan bir sanat nesnesiyle değil, bulunduğu yerden ancak kırılıp atılarak kaldırılabilen bir şeyle sonuçlanmıştır. Sanatçı benzer yöntemle ama daha fazla kurşun kullanarak 1969'da gerçekleştirdiği *Döküm'de* ise, sertleşen kurşun kütlelerini yerden söküp alarak aynı işlemi tekrarlamış ve sonuçta elde ettiği bir dizi sertleşmiş kurşun parçasını mekânın zeminine yerleştirmiştir. Sanatçı işin fiziksel süreci üzerinde odaklaşarak, sürecin ve yerin özel biçimine bağlı bir biçim ortaya çıkmasını sağlamıştır.

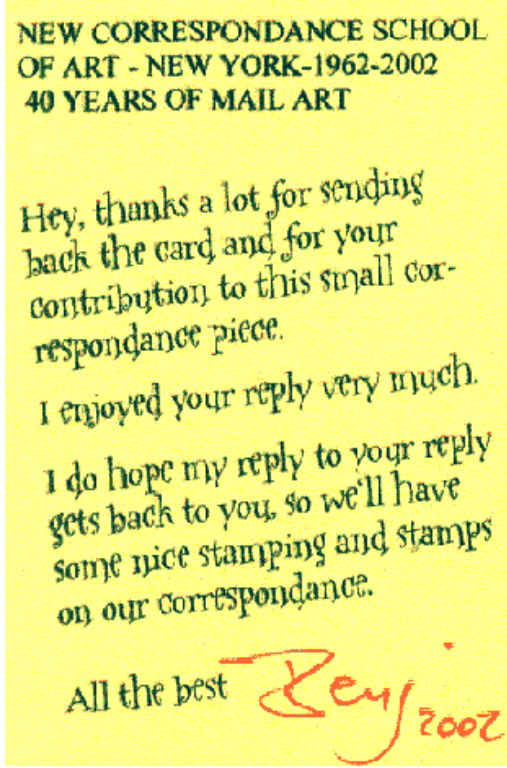
Resim: 11 LeoCastelli, “Sçratma”



5.3. Posta Sanatı (Mail-Art)

Giovanni Lista tarafından kullanılmış olan "Mail-Art" Posta Sanatı terimi posta kurumunun tüm ürünlerini kapsamaktadır. (Resim: 1962 yılında Ray Johnson tarafından New York'ta "Correspondance School Art kurulmuştur. Ken Fridman, C. Richard. A. M. Fine, Ben Vautier, Baruchello, Robert Watts gibi sanatçılar bir uluslar arası iletişim ağı kurarak mesajları, çeşitli eşyaları, mektupları, telgrafları, şiirleri, kolajları ve niteliği değiştirilmiş nesnelere aralarında değiş tokuş etmişler, her türden "postalanmış nesne" ile kimliği bilinen ya da bilinmeyen alıcıyı şaşırtmaya çalışmışlardır; dayanışmalı eylemler ya da posta happeningleri düzenlemişlerdir” (Resim: 12). Posta sanatı bilgi iletişiminin kullanımına ve bilgi değiş tokuş yasalarına işaret etmiş ve sırası geldiğinde politikaya da karışmıştır. 1975 yılında Kate Walker ve Sally Gollep, kadın sanatçıların yalnızlığını kırmak ve aralarında dayanışma sağlamak için posta yolunu kullanmışlardır. İki yüzden fazla kadın sanatçı bu eyleme katılmış ve “Feministe: Bir ev kadını olarak sanatçının portresi” başlığı altında bir değiş tokuşlar sergilenmiştir (<http://www.wikipedia.org>, 2007).

Resim: 12 Rey Johnson, “Postalıanmış Nesne”



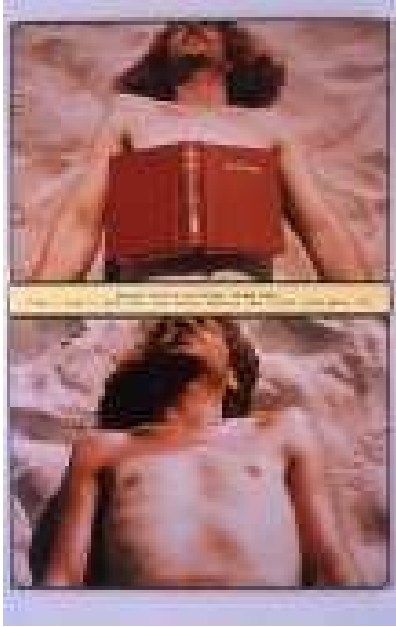
5.4. Vücut Sanatı (Body Art)

İfadenin ilk ve en önemli ögesi olarak vücudun kullanılışı, 1964 yılı sonrası “Vücut Sanatı” olarak adlandırılan yeni bir eğilimin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Body-Art 1970'li yıllardan itibaren "Performance" sanatın içinde erimeye başlamıştır. Terim geniş ve kapsamlıdır. Vücut Sanatı'nın bir türü "performance"a çok yakındır seyirci önünde gerçekleşir. Diğer bir türünde çeşitli tekniklerden, özellikle de fotoğraftan yararlanır ve seyirci ile sanatçı doğrudan karşılaşmaz. Vücut Sanatı çalışmalarında sanatçının vücudu doğrudan ortaya konur ya da vücudun fotoğrafları çekilip seyirciye ulaştırılır ve sonuçta kavramsal sanatın seyirci üzerindeki etkisi benzer bir etki sağlanır. Ancak burada duygusal ve ifadeci olana bir anlamda yeniden bir dönüş söz konusudur. Psikolojik yönden tedirgin etme açık ya da gizli biçimde kendini belli eder. Bu etkinlikte vücudu kullanım biçiminde çoğu kez umutsuzca bir şeyler, bir duygunun en zorlu hali, son kertesi anlatılmak istenir. Amaç seyirciyi savunmaya çekildiği ilgisizlik ortamından kopartmaktadır.

Sanat yapıtı ve yaratıcısı arasında Özdeşliğin bir örneği Gilbert ve Georges tarafından gerçekleştirilen canlı heykeller çalışmasında görülmüştür. Bu sanatçılar yağlı boyanın resim, kitap, film, TV ve posta sanatını içeren çeşitli etkinlikleri arasında en ünlüsü onların canlı heykelleridir. şarkı söyleyen, yürüyen, yemek yiyen heykeller olarak saatlerce hareketsiz kalıp kendilerini sergileyen sanatçılar, yapıt ve yaratıc› arasında tam bir bütünleşme sağlarlar.

Body-Art aynı zamanda "Happening" ve "Performance" ile de yakın ilişkidedir. ABD'li Dermis Oppenheim, "İkinci Derecede Yanık İçin Okuma Pozisyonu" adlı çalışmasında bedeninin üstüne çeşitli nesnelere koyarak, California kumsallarında uzun saatler güneş altında yatmış ve yanıklarını fotoğraflarla belgelemiştir. Aynı yıl Oppenheim, arkadaşları evinin penceresinden kendisini taş yağmuruna tutarken videoya çekmiştir (Resim:13).

Resim: 13 Dermis Oppenheim, "İkinci Derecede Yanık İçin Okuma Pozisyonu"



ABD'li bir başka sanatçı Chris Burden ise, kendisinin kırk cam aras›ndan yar› çıplak dışarı çekilmesi ve koluna kurşun sıklması gibi bedenine zarar getiren bir dizi eyleme girmiştir. Alman sanatçı Rebecca Horn 1972'de gerçekleştirdiği "Parmak Eldivenler" ellerini, i duygular› ile dış dünya arasındaki ilişkilerini simgeler biçimde ne uzatmıştır (Resim:14).

Resim: 14 Chris Burden,



5.5. Fluxus

Tanımların çokluğundan ötürü seçilmiş olan Fluxus (çokluk) adı ilk kez 1961'de ortaya atılmıştır. "Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmalarıyla sanata alternatif bir yaklaşımın savunucuları olmuştur. Fluxus Grubu, Duchamp'ın Gerçeküstücülük ve Dada'yla bütünleşen düşüncelerinin yanında, batı dışı düşünce sistemlerini eylemleriyle bütünleştiren besteci ve öğretmen John Cage'den etkilenmiştir. Fluxus grubu uluslar arası bir nitelik taşıyordu, deneyseldi; internet ve medyadan yararlanmıştı. Farklı geçmişleri olan sanatçılar bedensel gösteriler, ses, imge ve müzik, edebiyat, dans kadar görsel sanatlar dilini de birleştiren gösteriler yapmışlardı. Sanat/yaşam ikilemini çözmeye çalışmıştır hem gösterilerin içeriği, hem de gerekli becerileri, sanatçıları nesne üretiminden uzaklaştırarak, günlük olaylara benzeyen ve gerçek zaman içinde yer alan süreç ve eylemlere yöneltmiştir. Ve her zaman şimdiki zaman kipi içinde çalışarak, olaylara insanı, oyunculuğu, sürprizi ve gelip geçiciliği katmışlardır.

Fluxus'un en ünlü temsilcisi J. Beuys 1962 yılında Fluxus'a katılmış. "Toprak Pişano" adıyla ilk eylemini gerçekleştirmiştir (Resim:15). 1963'ten başlayarak düzenli olarak Fluxus olaylarına katılan sanatçı bu alanda çeşitli eylemler yaratmıştır. Bunlar arasında "Marcel Duchamp'ın sessizliğine paha biçilmez", "Ölü bir tavşana tabloları nasıl açıklamal" 1965, "Eurasia" 1966, bunlar arasında sayılabilir. Ayrıca. 1963'te Düsseldorf Akademisi öğrencileri için "Festum, Fluxorum. Fluxus" adlı bir

performansta düzenleyen sanatçı, burada “İki Müzisyen İçin Kompozisyon” ve “Sibiryaya Senfonisi”ni gerçekleştirmiştir. Bu akımda; kuramsal bir gruplaşma, yayınlar, betimlemeler ve “Fluxus-Macinas” nesnelere çevresinde yoğunlaşmıştır. “Multiples”(röprodüksiyonlar gibi çok sayıda çoğaltılmış ve ucuza satılan yapıtlar), filmler ve çeşitli nesnelere oluşan Fluxus ürünlerinin hemen hepsi eklektik bir nitelik taşımaktadır. Yeni bir kitle kültürü yaratmış olan Fluxus, günümüze kadar gelmiştir.

Resim : 15 Joseph Beuys, “Toprak Piyano”



5.6. Performans (Performance)

İngilizce ve Fransızca'daki tanımıyla performans sözcüğü, "tamamlama" anlamını taşımaktadır. Bir sanat yapıtının "tamamlanması", bir başka deyişle "sanat performans", o sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel bir işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamına gelmektedir. 1960'lı yıllarda "Çevre sanatı olarak anılan hareketin ünlü ismi Gün Schwitters. 1960-61'de maviye boyadığı çıplakların tuval üzerinde hareket ettirerek gerçekleştirdiği "antropometrie" gösterileriyle, Yves Klein, "yaşayan heykelleri"yle ve Piero Manzoni bir anlamda bu sanatın erken temsilcileri olmuşlardır (Resim: 16). Performansın en yakın kaynağı ise kuşkusuz 1960'lı yılların sonu 1970'lerin başında etkili olan vücut sanatıdır. Daha doğrusu 70'lerde sonra vücut sanatı performansa dönüşmüştür. 1970 ve 1980'li yıllarda

performans sanatı çok sayıda sanatçıya etkilemiş ve aynı oranda da uygulaması olmuştur. Performans yalnızca bir an için var olur ve yalnızca seyircinin belleğinde varlığını sürdürür.

Resim: 16 Kun Schwitters, “Yaşayan Heykeller”



Performans, müzik, dans, şiir, tiyatro ve videodan yararlanılarak canlı bir izleyici kitlesi önünde yapıldığı için tiyatroyu ya da dansı anımsatmakla birlikte, bu disiplinlerden farklı olarak sanat galerilerinin içinde ve de dış mekânlarda yapılır. Performans ve Oluşumlar birbirine yakın kavramlardır, ama oluşumlar, daha anlık, planlanmamış ve daha fazla izleyici katılımı gerektiren olaylardır. Performans, sanat etkinliklerini görsel iletişime dönüştürme isteğiyle sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtararak, bir yandan tiyatro görsel sanatlar, dans ve müzik gibi disiplinlerin arasındaki sınırları yokarken, bir yandan da kullanılabilecek ortam, malzeme ya da konu dağarcığını genişletmiştir. Bu sanatı, daha geniş bir bağlamda yararlanılabilecek yeteneklere sahip bir disiplin olarak gören Alman sanatçı Joseph Beuys'tur. Bütün öğretilerinde, yazılarında ve konferanslarında; bir sanatçının bir sanat yapıtı oluşturması, izleyiciyle bir araya gelerek yeni bir toplumsal sistem kurmaya çabası içerisinde oluşur. Beuys'a göre herkes bir yaratıcı gizilgücüne sahiptir, bir sanatçıdır ve sanatçı olarak herkesin işlevi, olagelen kültürün temel koşullarını sorgulamaktadır (Resim: 17).

Resim: 17 Joseph Beuys



Beuys'e göre; insanlar arasında tek fark yetenekleriydi. İnsanlığın bütün yaratıcı gücü, bireylerin sınırlarını zorlayana kadar geliştirebilir. İnsanların, dünyanın gerçek sermayesinin para değil, bu yaratıcı güç olduğuna inanmaları gerekir. Beuys, insanın gizilgücünü geliştirmek yerine yalnızca kanalize eden kısıtlayıcı işleyişleri uygulayan geleneksel okullar da eleştiriliyordu. Karşı çıktığı bir başka şey de bürokratik, ekonomik dikta ile bunun sonucu ortaya çıkan uluslar arası kitle kültürüydü. Beuys, *Lavanta Filtresi* adlı 1961 tarihli işinde, iki süzme süreciyle ilgilenmiştir. Süzülme ve sızma. Beuys süzülme sürecini, pamuktan yapılmış huni biçiminde bir süzgece döktüğü lavanta yağının buharlaşmasıyla simgelemiş ve tinselliğin yetkinleşerek saflaşmasına ilişkin bir metafor yaratmıştır. Sızma sürecini ise, süzülen yağın, heykelin altında, yerle kesiştiği noktada yaptığı lekenin yavaş yavaş yayılmasıyla gerçekleştirerek, özümseme düşüncesinin yayılmasını psikolojik ya da kurumsal sızmayı göstermiştir.

Beuys dilin anlamını, insan üretimi ile yaratıcılığını, heykel ve kültür alanında sundukları olanakları tartışmaya açabilmek için 1963'te *Yağ İskemlesi*'ni gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu çalışmada her ne kadar gerçek nesnelere yararlanmışsa da, bu işin, Duchamp'ın hazır-nesnelere bir gönderme olmadığını vurgulamıştır. İskemlenin arkalığı ile oturma yerinin köşesine yerleştirdiği katı yağ, insan bedeninde, cinsel, sindirim ve boşaltım işlevlerinin kimyasal süreçlerinin olduğu bölgeye dikkat eklemektedir. Beuys'a göre bedenin bu bölgesi, psikolojik açıdan

irade ile ilişkilendirilebilir olmasıdır. Beuys için katı yağın yaşamsal önemi vardır. Bunun nedeni, yağın, ısı değişikliklerine olan duyarlı tepkisidir. Beuys'a göre yağın düzgün olmayan kaba dokulu kesiti, bu maddenin kaotik yapısını göstermektedir. Sanatçı, izleyicilerin, bu biçimde sergilenen yağ parçasını, içgüdüsel olarak çalkantılı içsel süreçler ve duygularla ilişkilendirileceğini düşünmüştür.

Sarkis'in 1970'lerde metal plakalar, katran, elektrik akımı, tel, neon ışıkları ve ısıdan yararlanarak gerçekleştirdiği çalışmaları, yalnızca kendisi için değil, herkes için kültürel bir simge olarak önem taşıyan savaşa ilgiliydi. Sanatçı kullandığı her nesneye yeni bir işlev yüklese de, bu ikinci el hazır-nesnelere bir biçimde onun kendi anlarıyla ilişkililiydi ve aynı zamanda farklı bir zaman ve mekândaki rollerini yansıtıyordu (Resim: 18). Ona göre sıcak-soğuk ya da durağan-hareketli olarak kullandığı malzemelerin çağrıştırdığı karşıtlıklar, patlamaya hazır ama görünmez bir güç tarafından dengede tutulan sıkıştırılmış enerji duygusu veriyordu. Örneğin 1970'de Paris kenti Modem sanat Müzesinde gerçekleştirdiği çalışmasında sanatçı, ahşap bir sandığın içine metal çubuklarla sıkı tutturulmuş beş tane katranlı kâğıt rulo alüminyum kâğıda sarılı elektrik kablosu koymuştu. Kablo bu ruloları çevreledikten sonra, sandığın bir ucundan dışarı çıkıyor ve bağlandığı kasetçalardan köpek sesleri geliyordu. Metal çubuklarla kâğıt rulolar, savaşa barış arasındaki ince çizgiyi simgeliyordu. Çubuklarla ruloların sivri uçları bir yandan silahları temsil ederken, bir yandan da hem koruyucu hem de yalıtıcı işlev gören katranla dengeleniyordu. Köpek havlamaları da bir yandan mekânı korumayı, bir yandan da saldırıyı çağırıyordu (Atakan, 1998:94).

Resim: 18 Sarkis,



5.7. Video Sanatı

Video Sanatı özel bir üretim tarzıyla olduğu kadar iletişiminde psikolojik ve fizyolojik etmenlerin ortaya konulmasıyla da özdeşleşir. Video Sanatı'nın biçimlerinin çeşitliliği güncel sanatsal etkinliklerin çokluğunu yansıtır. Video sanatçısı temel malzeme olarak görüntü ve sesleri kaydetmeye yarayan manyetik bantlardan yararlanmaktadır. Elektronik bir kamera, video ve çekilen görüntüyü yansıtan bir televizyon ekranı bu iş için yeterli malzeme oluşturur. 1960'lı yılların başında ABD ve Avrupa'da Fluxus'ün gelişimine bağlı olarak ortaya çıkmış olan Video Sanatı, kalıplaşmış televizyon görüntüsünü tepki niteliği taşımaktaydı. M. Duchamp, Robert Rauschenberg, John Cage vb. gibi geleneksel sanatın uygulama ve tekniklerini alt üst eden sanatçıların açtıkları yolda gelişim göstermiştir.

Video sanatının günümüzde en ünlü temsilcilerinden sayılan Nam June Paik sanatsal tasarımlarını video ile gerçekleştirmiş ve ondan özel bir sergi sanatı yaratmıştır. 1963 yılında ilk kez görüntüleri bozma denemeleri yapmıştır. Vostell, Paris'te gerçekleştirmiş olduğu "decollage"lerden (afiş yırtmalarından) hareket ederek 16 metrelik bir film üzerinde elektronik "yırtıklar" kaydetmiştir (Resim: 19). Bozuk televizyon görüntülerinin New York'ta "Sun in your head" (Başınızdaki Güneş) adı altında sunmuştur. Bu iki etkinlik Video Sanatının gelişiminde büyük rol oynamıştır.

Resim: 19 Vostell, “Y>rt>klar”



Video Sanatı'nda genellikle üç kategoride çalışma yapılmaktadır:

-Bir performansın, bir konserin ya da bir happening'in video kaydı. Burada video bir tank, bazen de eyleme katılan canlı bir bellektir. Sanatın o anda yayınlanan görüntülere müdahale olanağına sahip olmasından ötürü, video pek çok performans sanatçısının etkilemiş ve Vücut Sanatı'nın gelişmesinde belirleyici bir rol oynamıştır.

-Deneysel Video (Biçimsel video olarak da anılmaktadır.), görüntülerin elektronik olarak hazırlandığı bu tür çalışmalar yapay renklendirme, biçim bozma, geri besleme, film hilesi gibi çeşitli işlemlere olanak tanımaktadır. Anlık bu görüntüler doğrudan doğruya bilgisayarlarla da elde edilmektedir. Bu sentez görüntüler, iletişim ve yaratma alanlarında devrim yapmıştır.

-Video yerleştirmeleri (Video Installations); video heykeller, video environnement'lar, başka bir düzenin nesneleriyle birlikte kullanılmasından oluşmaktadır. Bu düzenlemelerde görüm için kapalı devrelerden ya da çok kanallı sistemlerden yararlanılmakta ve çoğu kez görüntüsü ekranda boy gösteren seyirci de bu yerleştirmeler içinde yer almaktadır.

Video sanatı bugün, özellikle müzeler, galeriler ve sanat festivalleri gibi sanatsal kuruluşlarda, çok ender olarak da televizyon kanallarında yayınlanmaktadır. Video Sanatı'nın gelişimi her yerde çeşitli montaj malzemesinin ve araştırmaların finansmanına bağlı kalmaktadır.

5.8. Pop Art

1960'lı yıllarda doğan ve hızla büyük bir popülerite kazanan pop-art, modernizme, modernist estetik anlayışına ve modernist sanatçı anlayışına karşı postmodern tepki olarak tanımlanabilmektedir. Modernist estetik ölçütlerinin en önde gelenlerinden biri seçkinciliktir. Modern sanat seçkinci (elitist) bir anlayışa dayanmaktadır. Bunun yanında, sanatçının yaratıcı kapasitesinin yansıtıldığı özgün ya da farklı yapıtların ortaya çıkarılması gerekmektedir. Modern sanat ve estetik anlayışı, 1890'lı yıllardan sonra, 1960'lı yıllara kadar görsel sanatlardan müziğe ve edebiyata kadar sanatın bütün dallarında egemen gözükmektedir. İşte pop-art anlayışı ile sanatın seçkinciliğine ve yaratıcılığın özgün olması gerekliliğine kesin olarak karşı çıkılmış; bu ölçütler yadsınmıştır. Pop-art'ın çıkış noktası; sanatın yaşama yön verme ya da yaşamı kritik etme gibi bir işlevi olmadığıdır.

Pop-art'ın en tanınmış ve büyük ustalarından biri olan Amerikan sanatçı Andy Warhol, aynı zamanda postmodernist sanat anlayışının öncülerinden de sayılmaktadır. Warhol'e göre sanatın misyonu olması anlamsız bir tezdır, sanatın temel işlevi yaşamın yansımaları olmalıdır. Acaba kapitalizmin ulaştığı gelişme düzeyinde yaşam nedir ve sanatta nasıl yansımaları olacaktır? Çağdaş, kapitalist toplum kitle toplumdur ve kitle toplumu içinde bütün insan ilişkileri anonimleşmiştir. O halde bu tür bir toplumda yaşamı yansıtacak sanat, anonim ilişkiler içinde kaybolan, kitlenin mekanik bir parçası haline gelen ama kitle içinde farklı olma gereksinmesi duyan bireye yönelik olmalıdır.

Andy Warhol'un Marilyn Monroe ya da Koka Kola posterleri bu anlayışı yansıtan ve en iyi bilinen örnekler arasında yer almaktadır. Burada, Örneğin Marilyn Monroe fenomeninin özünde kitlenin bildiği, öykündüğü bir nesne olarak değerlendirilmektedir ve her birey görece olarak ucuz olan bu posterleri alıp evinin, odasının duvarına asabilmektedir. İnsanların öykündüğü bir yıldızın, milyonlarca kişinin satın alabileceği posterini yapıp, çoğaltıp, dağıtmak o zamana kadar gelen, yerleşik, seçkinci modernist sanat anlayışına karşı postmodern sanat ve estetik anlayışın simgelemektir. Warhol, Marilyn'in posterini yaparken görüntü ile istediği gibi oynayabileceğini ve böylece posterini satın alan kişinin kendini özel hissedeceğini öne sürmüştür. Nitekim Warhol ve onu izleyenler ile birlikte postmodernist estetik anlayışının sanatsal kritiğinin özünde ortaya çıkmaktadır. Buna göre, sanatçı için özgün olmanın gereği, bundan da ötede

anlamı yoktur. Kitlenin bildiği nesnelerin sanatçının yorumunu da içerecek biçimde taklidi söz konusu olmaktadır (Resim: 20), (Resim: 21).

Resim: 20 Andy Warhol, “Marilyn Monroe”



Resim: 21 Andy Warhol, “Coca Cola”



5.9. Uygulamalar:

Modernizm sonrasında yaşanan hız, tüketim, karmaşa ve belirsizlik; bireyin toplumsal yaşamdaki konumunu, dünyaya ve kendine bakışını yeniden sorguladığı bir süreç olmuştur. Çağın belirgin özelliği savaşlar, devrimler ve karmaşadır. Bu durum aynı zamanda kültürel çöküşü de ifade etmektedir.

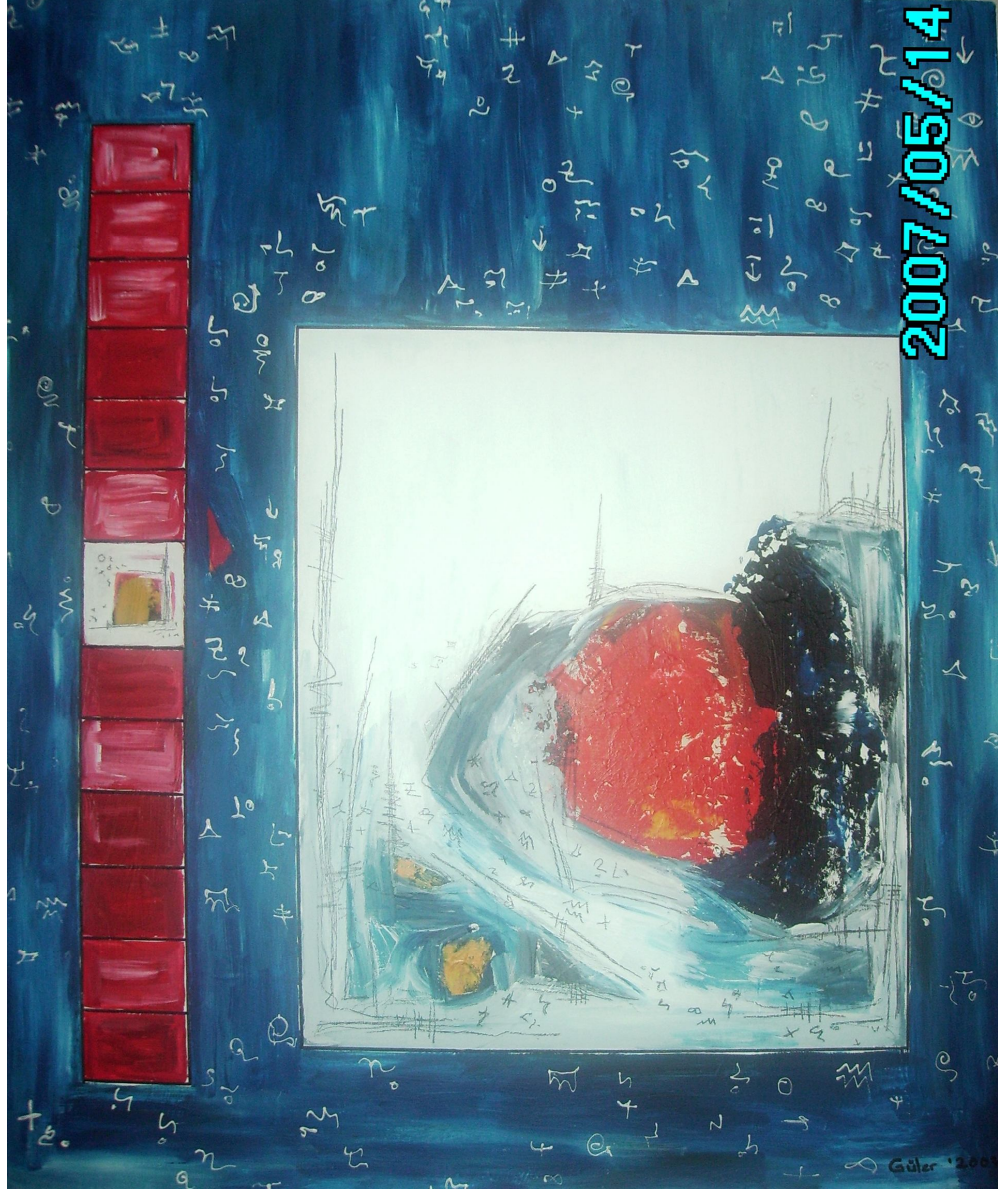
Birey, tüketim ve eğlence toplumunun bir parçası haline gelmiş, bir yandan da kendi iç evrenine kapanmıştır. Yaşamakta olan bu karmaşada başat olan tek şey “belirsizlik” tir. Bu ifade duygusal, psikik ve düşünsel bir süzgeçten geçerek çalışmalarına kaynaklık etti. Her şeyin sanatın bir nesnesi olma durumu, sınırsız bir özgürlükler alanı verirken, belirsizlik düşüncesini de derinleştirdi.

Resimlerimin çıkış noktası, halen yaşanan bir sürece tanıklık ediyor olmakla beraber, çalışmaya başladığım andan itibaren; yaşadıklarım, algıladığım ya da algılayamadığım tüm sorular ve sorunlar şiirsel bir dile dönüşüp tuvalime yansdı. Bu durum başka dilde tercüme yapmak gibiydi. Resimlerim bir anlamda iç dünyamın, psikik yaşantımın adresi olmaktadır.

Çalışmalarında hareket ve dengeyi oluştururken çeşitli baskı teknikleri kullanıldı, çizgisel efektlerle ritim elde edildi ve simgelere yer verildi. Bu simgeleri kullanmaktaki amaç; çalışmaya zamansallık boyutu katmak ve geçmişle bugün arasında bir gelgit yaşatmaktır. Ağırlık olarak kırmızı siyah, mavi ve beyaz kullanılmıştır.

Belirsizlik Serisi :

Resim: 22 Belirsizlik 1



Uygulama Analiz: 120X100 cm tuval üzerine akrilik tekniğiyle oluşturulan bu çalışmada, lekeler baskı tekniğiyle elde edilir, sonrasında fırçayla müdahale edilmiştir. Resimdeki odak noktası büyük bir kare içine alınarak resimde iki ayrı mekân oluşturulmuştur. İç-dış, devinim- durağanlık iki ayrı mekânla resme hareket katılmıştır.

Büyük kareye karşılık gelen küçük kare formlarla bu karşıtlık sağlanmıştır. Bireyin iç ve dış hesaplaşmaları, özgürlük alanı ve belirlenmişliği kareler içindeki farklı boyama teknikleriyle verilmiştir.

Koyu açk renklerle hem resimde derinlik sağlanmış, hem de resimde belli anlam grupları oluşturulmuştur. Füzle yapılan müdahale ile çizgisel efekt sağlanmıştır.

Resimde kullanılan simgelerle çalışmaya zamansallık boyutu katılırken aynı zamanda geçmişe gelgitler, bugüne eleştiri oluşturulmak istenmiştir.

Resimdeki küçük kare, büyük kare espasıyla resme bir denge sağlanmaya çalışılmış. Büyük kare içindeki kırmızı rengin özgün boyama tekniğine karşılık, küçük karelerde daha kontrollü boyama anlayışıyla çalışmada belli bir disiplin oluşturulmaya çalışılmıştır.

Dış yüzeydeki mavi tonlamalar içerdeki hareketliliğe zıtlık oluşurmaktadır. Beyaz kontör boya ile resme derinlik katma çabas› vardır.

Resim: 23 Belirsizlik 2



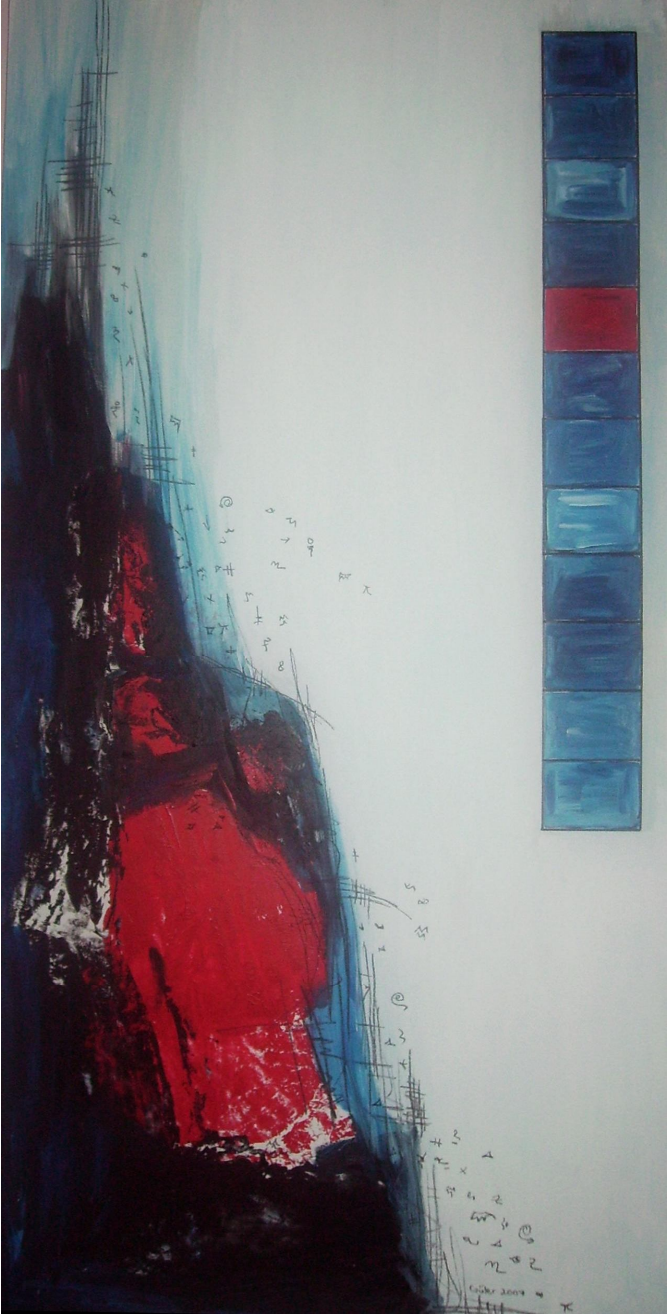
Uygulama Analiz: 120X80 cm tuval üzerine karışık teknikle oluşturulmuş bu çalışmada, Bireyin zihninde oluşan karmaşaya dayalı belirsizliğin iki farklı görünümü oluşturulmaya çalışılmıştır. Baskı tekniğiyle birbirine geçmiş siyah ve kırmızı lekeler,

zihindeki belirsizliği, kaygısı anlatılmaya çalışılırken, zihin ii boşluklar beyaz renkle ifadelendirilmiştir.

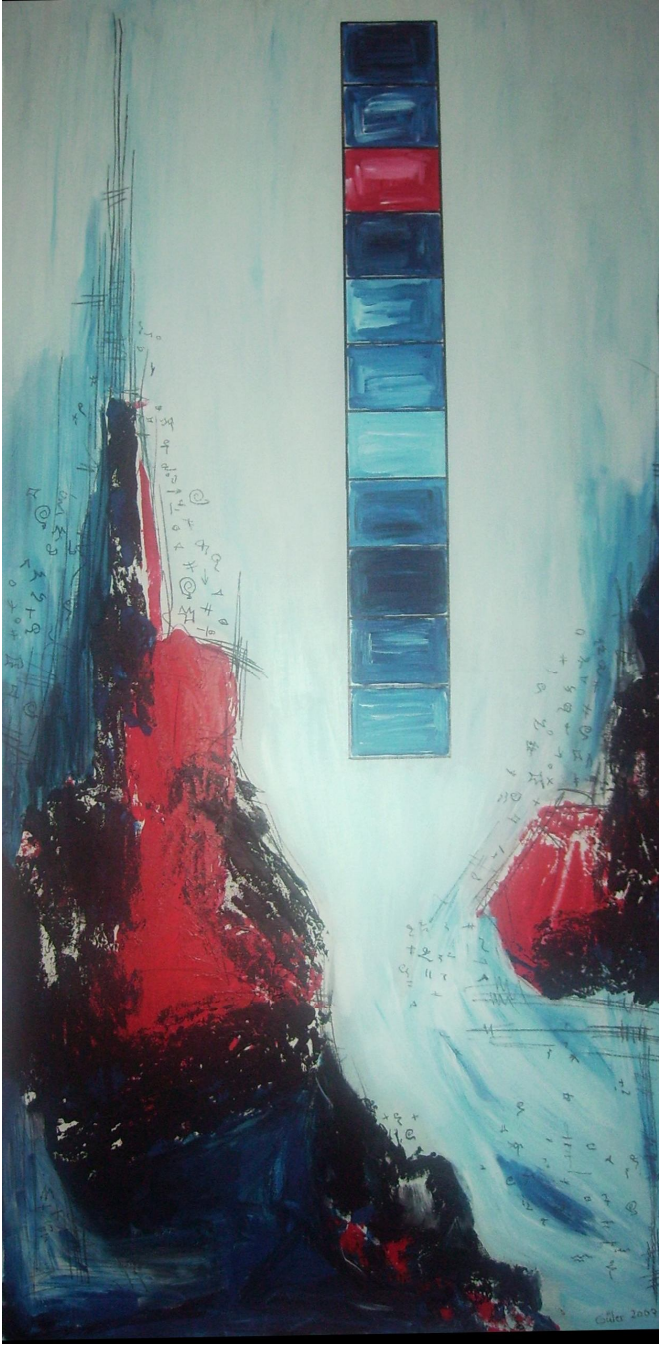
Resmin altındaki kk kareler ve onların kontrollü boyanması resmin temasına bir karşıtlık oluşturma niteliği taşırken Belirsizliğin bireyde oluşturduğu başboşluğa da bir gönderme yapmak dışında çalışmada kontrast oluşturmakta.

Fzenle yapılan çizgisel efektlerle çalışmaya dinamizm katılmıştır. Kullanılan simgeler resme zamsallık boyutu katar ve geçmişle bu gün bağlantısını kurma arayışını taşır.

Resim: 24 Belirsizlik 3



Resim: 25 Belirsizlik 4



Resim: 26 Belirsizlik 5



Uygulama Analiz: 120X70 cm Tuval üzerine akrilik tekniğiyle oluşturulan üçlü çalışmada, yüzey üzerinde kırmızı ve mavi baskı tekniğiyle oluşturulan lekeler resmin odak noktasını oluşturmaktadır. Geniş yüzeylerde oluşturulan bu lekelere kontrast, kontrollü biçimler olarak karesel dikeylik oluşturulmuştur.

Çalışmanın odak noktasındaki büyük lekelerdeki kırmızı ve mavinin birbiri üzerindeki baskısı, zihninin yaşanılan süreç içerisinde ki kendiyle hesaplaşmasını anlatırken, açık mavi düz alanlar ise yaşanana karmaşa karşısındaki şaşkınlık sonucu aranan, özlenen sessizliği çağrıştırmaktadır.

Küçük karelerden oluşan dikeylikler, çalışmada denge sağlarken aynı zamanda bireyin kimlik oluşturma, kendini gerçekleştirme evrelerine bir gönderme niteliği taşımaktadır.

Füzenle yapılan müdahaleler çizgisel efektlerle çalışmaya dinamizm katar, kullanılan simgeler ise çalışmaya zamansallık boyutu katar ve geçmiş ve bugün bağlantısı sağlamaya çalışılır.

Resim: 27 Belirsizlik 6



Uygulama Analiz: 100X80 cm Tuval üzerine akrilik. Yüzey üzerinde kırma ve siyah baskı teknikleriyle lekeler elde edilmiştir. Elde edilen lekelerle yaşamın inişleri çıkışları simgelenirken, fondaki açık renk ve fırça efektleriyle resimde resim de denge arayışı sorununa çözüm çabalarını göstermiştir. Füzle yapılan müdahalelerle çalışmaya dinamizm katarken, simgeler geçmişle bağ kurma ve zamansallık anlamını içermiştir.

Resim: 28 Belirsizlik 7



Resim: 29 Belirsizlik 8



Resim: 30 Belirsizlik 9



Resim: 31 Belirsizlik 10



Uygulama Analiz: 100X80 cm Tuval üzerine akrilik tekniğiyle yapılmış çalışmalardır. Ağırlıklı olarak mavi ve kırmızı renk kullanılmıştır. Lekelerin baskı tekniğiyle iç içe girmesi söz konusudur. Bireyin iç dünyasındaki kaotik durum, lekesele ifadelerle anlam bulurken, resimdeki ritim füzenle elde edilen çizgisel efektlerle sağlanmıştır. Geniş düz alanlarla çalışmaya belli bir denge sağlanmıştır. Kullanılan işaretler resme zamansallık boyutu kartken, geçişle bu gün arasında bağ oluşturma kaygısını taşımaktadır.

SONUÇ

“Tanımlar bitti, artık bu tanımlar parçalayarak onlar üzerinde oynamak var” diyordu Bernard Rosenberg, Postmodern süreci tanımlarken. Tez kapsamımda işte bu parçalanmışlıklar ve bunlardan oluşturulan tanımlamaların sanata etkileri üzerinde duruldu.

1980 sonrasında hayatımıza yeni bir kavram girdi. “Postmodernizm”, bu kavram kimilerine göre lanetli bir kavramdır ve artık tarihin sonu geldi gibi algılanırken kimilerinde ona bir kurtarıcı gibi sarıldık; dünyanın yeniden gerçekleşmesi, refah ve gelişmeyle özdeş bir süreç olarak gördü. Aslında teknolojik gelişmeler, bilim ve sanayideki ilerlemelere paralel olarak ortaya çıkan bir dönem, bir tür düşünme biçimiydi. Toplumsal yaşamın her alanı kendini var edebildi. Peki bu sürece nasıl gelinmişti?

Bu sorunun cevabını modernist süreç içinde aramalıydık. Lyotard “Modernizmin modern olabilmesi için öncelikle Postmodern olması gerekmektedir” demiştir. Buradan da anlaşıldığı üzere Modernizmin içerisinde yeniden yapılanma düşüncesini oluşturan “post” ön takısına her zaman sahiptir. Modernizm, tanım itibarıyla ve işlerlik açısından ele alındığında “modern” kelimesi kendine ve dönemine has bir takım özellikler taşıyan V. Yüzyıldan günümüze değin etkinliğini sürdüren bir kavram haline gelmiştir. İnsanlığın ufuklarının açılacağını vaat eden bir gelişmedir. Ortaçağdan kalma doğaya yönelme olgusunun kırıldığı ve insanın özgür birey olma yolundaki çabalarının desteklendiği bir düşünce, geliştirildiği bir süreç başlangıcıdır. Sonrasında ki gelişmeler ise devrimler, endüstri, bilim, teknoloji, siyaset, kentleşme gibi alanlarda oluşan yapısal değişimlerdir. Modernizm sonrasında yaşanan hızlı gelişmeler ve bu gelişmelerin toplumsal yaşamda getirdiği parçalanmalar, sanatta da bir takım tartışmalara neden oldu. Sanatın ne olduğu, ne olması gerektiği, öz ve biçim açısından aldığı durum yeniden sorgulandı. Modern sanatın; misyon düşüncesine, geçmişi yıkmaya yönelmesine, özgün olma tezine ve seçkiciliğine karşı bir tavır, söz konusu iken, Postmodern sanat anlayışı herhangi bir toplumsal kritik ideası taşımadan, estetik ölçütlerini, Popülizm ve Ekletizm üzerine kurmaktadır. Modern sanat eskiyi yıkıp yeniyi kurma ideası taşırken Postmodern sanatta tarihsellik söz konusu değildir, böyle bir düşünce anlamsızdır. Buna karşın Postmodern sanat anlayışında mekânsallık,

yerellik ön plandadır. Bir başka deyişle Postmodern sanat içerisinde tarihin akışı, gelişme ve bunun evrenselliği yoktur hatta her türlü evrensellik ideası anlamsız bulunmaktadır.

Birey sürekli bir imaj bombardımanında tutulmakta, toplumsal sistem bireyin neyi yapabileceği, neyi yapamayacağını, neyi beğeneceğini, neyi beğenmeyeceğini sıkı bir biçimde belirlemektedir. Bu aşamada, medya, reklâmcılık yaşamın gerçeklerinin yerini almıştır. Bireyin neyi ne zaman yapacağı ona verilmiştir.

İşte yaşanan bu süreç ve bunun sanatta etkileri, tepkileri tezimin ana konusu oldu.

Modern sanat, Postmodern sanat ayrımı, benzerlikleri, eleştirileri incelerken belli noktalarda belirsizliklerle karşılaşıldı.

Teknoloji, hız ve gelişim demektir. İşte sanatta bu hıza uymalıydı. Bir taraftan modern çağın bize sundukları sanata katılırken, diğer bir yandan da geçmişe duyulan bir özlem vardı. Postmodern Sanatta öz ve biçim; kitsch (estetik nitelik taşımayan) karışıklık, kaos, “ne olsa olur” süsleme, pastiş, karıştırma, zevk sahibi olmayacak bir kitlenin zevkini oluşturmak, kuralsızlıklar bütünü olarak anlam buluyor, kendini var ediyordu. Postmodern sanat bir anlamda sanatçının özgürlüğünü, özgünlüğünü yeniden eline geçirdiği bir süreçti (bu ele geçiriliş ilk Modernizmde olmuştur).

1990’lı yıllara gelindiğinde, Postmodern kapsamı içinde toplanan söylemlerin, hemen her yerde entelektüel ve kültürel çevrelerin birincil tartışma alanı olduğu gözükmektedir. Örneğin Modern sanatın bitip bitmediği, eğer bittiyse onun yerine gelecek Postmodern sanatın ya da Postmodern estetiğin ne olduğu ne tür özellikler taşıdığı, yoğun bir şekilde tartışılmıştır.

Postmodernizmi tanımlamak ortaya koymak oldukça zordu zira farklı pek çok tanımla karşı karşıya olma durumu vardı. Eğer bir kavram çok fazla tanımlı içerisinde barındırıyorsa, tanımlanamamıştır anlamına da geliyordu.

İşte bu düşünceler içerisinde de Postmodern sürece baktığımızda, hali hazırda devam ettiği söylenebilmektedir. Çünkü hala kaos var, hala belirsizlikler çok fazla. Bu sürece dair sorularımız ve sorunlarımız devam etmektedir. Sürekli bir karmaşa ve belirsizlik söz konusu olmaktadır. Bu karmaşa ve belirsizlik Postmodernizmin ana unsurunu

oluşturmakla beraber farklı tanımlara ve çelişkilere yol açmaktaydı. Böylesi farklı açıları içerisinde barındırma esnekliğine sahip olan Postmodernizm kaygan bir zemin üzerinde varlığını sürdürmekte. Bir akım olmaktan çok eleştirel bir tutumdu ve bir kurama sahip olmaksızın, kuralsızlığın getirmiş olduğu çoğulcu bir anlayışa sahipti. Eklektist bir anlayışa sahip olması, yine Postmodernizm yapısal olarak çözümlenmesine olanak sağlamayı güçleştirmiştir.

Sanatsal anlamda Postmodernist sürece baktığımızda, belli bir çerçeve oluşturmak hayli zor bir işti. Dönem sanatçıları, hem modern hem de postmodern yapıyı beraberinde taşıyan özellikler taşımaktaydı. Evet, sanat hem düşünsel boyutta, hem pratikte nasıl bir yol alacak nereye uzanacak kestirmek oldukça zor. Bildiğimiz bir tek şey var, sanat toplumsal gelişmelerle paralel bir ilerleme içerisinde varlığını her dönemde ve her durumda sürdürmeye devam edecektir. Bize kalan bu devinime tanıklık etmektir.

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali (2002), *Postmodern Görüntü*, Bağlam Yayınları, İstanbul
- AKAY, Ali (2005), *Sanatın Durumları*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- ANDERSON, Perry (2002), *Postmodernitenin Kökenleri*, İletişim Yayınevi, İstanbul
- ATAKAN, Nancy (1998), *Arayışlar*, YKY, İstanbul
- BAUDRILLARD, Jean (1997), *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul
- BAUDRILLARD, Jean (1999), *İmkânsız Takas*, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul
- BAUMAN, Zygmunt, (1997), *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul
- BAUMAN, Zygmunt, (1998), *Postmodern Etik*, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul
- DOUGLAS, Kellner - (1999), *Postmodern Teori*, ayrıntı, İstanbul
- EAGLETON, Terry (1996), *Postmodernizmin Yanlısamaları*, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul
- ECZACIBASI SANAT ANSİKLOPEDİSİ* (1998), Cilt III, Yapı End. Merk. Yay., İstanbul
- FEATHERSTONE, Mike(1999), *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul
- FRASER, N. (1993), *Felsefesiz Toplumsal Eleştiri ve Postmodernizm Arasındaki Bir Karşılaşma*, İmge Yayınevi, Ankara
- GOTTDIENER, Mark (2005), *Postmodern Göstergeler*, İmge Yayınevi, Ankara
- <http://www.egs.edu/faculty/ baudrillard-resources.html>, 20.04.2007
- <http://www.as.ua.edu/ant/Faculty/murphy/436/pomo.htm>, 20.04.2007
- <http://www.egs.edu/faculty/ baudrillard-resources.html>, 20.04.2007
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm#Modernizm_ele.C5.9Ftirisi, 20.04.2007
- <http://private.fuller.edu/~clameter/phd/postmodern.html>, 20.04.2007

http://muse.jhu.edu/demo/yale_journal_of_criticism/v016/16.1biro.html, 20.04.2007

<http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern#Books>, 20.04.2007

HARVEY, David (1999), *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınevi, İstanbul

HORKHEIMER, M (1995), *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı, İstanbul

JAMESON, F. (1994), *Postmodernizm*, YKY, İstanbul

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2004), *Postmodernite ile Modernite arasındaki Türkiye*, Everest Yayınevi, İstanbul

MCROBBIN, Angela (1999), *Postmodernizm ve Popüler Kültür*, Sarmal Yayınevi, İstanbul

RORTY, R. (1993), *Habermas, Lyotard ve Postmodernite*, Kabalcı Yayınevi, Ankara

SARUP, Madan (1997), *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Ark Yayınları, Ankara

ŞAHİN, Hikmet (2000), *Post-Modern Sanat, Yüksek Lisans Tezi*, Selçuk Üniversitesi, sosyal Bilimler Enstitüsü.

ŞAYLAN, Gencay (1999), *Postmodernizm*, İmge Yayınevi, Ankara

ÖZGEÇMİŞ

1968 yılında doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Adana 'da tamamlamıştır. 2006 yılında Anadolu Üniversitesi Halkla ilişkiler bölümü 2. sınıfta ayrılmıştır. 2001 yılında Çukurova Üniversitesi (Adana) Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Resim Bölümünden mezun olmuştur.

2003 Güz yarısında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Yüksek Lisans öğrenimine başlamış, 2005 güz yarısından itibaren Doç.Dr. Hayriye Koç Başara rehberliğinde "Postmodern Sanatta Öz-Biçim İlişkisi" konusunda çalışmaya başlamıştır.