

T.C

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ



**1950 SONRASI RESİM SANATI: TÜKETİM  
KÜLTÜRÜNÜN SANATA YANSIMALARI,  
SANAT ESERLERİNDE ÖZGÜNLÜĞÜN  
SORGULANMASI**

1098215151 DERYA ABUL

TEZ DANIŞMANI

YARD. DOÇ. DR. AYFER UZ

EDİRNE 2016

**Tezin Adı:** 1950 Sonrası Resim Sanatı: Tüketim Kültürünün Sanata Yansımaları, Sanat Eserlerinde Özgünlüğün Sorgulanması

**Hazırlayan:** Derya ABUL

## ÖZET

1950 sonrası, gerek sanatsal gerek siyasal açıdan dönüm noktası olma niteliğinde bir dönemi ifade etmektedir. Teknolojinin ve endüstrinin hızlı gelişiminin yarattığı rekabet ortamı, iki büyük Dünya Savaşını geride bırakan ülkelerin verdikleri savaş ve rekabet anlayışında bir dönüşüm meydana getirmiştir. Artık savaş, milyonlarca insanın öldüğü-öldürüldüğü cephelerde değil, sanatsal ve kültürel alanlarda verilen birer hegemonya savaşı şeklinde devam etmektedir. Bu noktada sanat alanında belirleyici olma çabalarının yarattığı, sanata adeta müdahale niteliğinde yön veren üst etki ile birlikte, tüketim kültürünün insan aklına, beğenilerine, tüketim alışkanlıklarına, değer yargılarına olan narkoz etkisinin de sanata yansımaları ve buna yönelik eleştirel ya da değil, sanatsal ürünlerin ortaya konması sanata yüklenen anlamı da yeniden sorgulatmıştır.

1950'ye kadarki süreçte resim sanatı ağırlıklı olarak, geleneksel resim sanatının uygulanış koşullarına, materyallerine sadık kalırken, 1950 sonrasında ise adeta bir ifade arayışı içerisinde olan sanatçı, resim sanatının geleneksel ezberlerini aşip yeni fikir, yöntem ve materyallerle sanatını üretmeye başlamıştır. Sanatçının bunu yaparkenki yıkıcı etkisi sanatçı, sanat eseri ve izleyici gibi sanatın üzerinde oturduğu temel üç ayağı yeniden anlamlandırmıştır.

Sanatçılar için estetik arayışı, sanatsal üretimlerinin temel motivasyon kaynağı iken, 1950 sonrasında kavramın ve düşüncenin en az estetik kadar önem taşıması, sanat eserlerinde aranan *özgünlük* kriterlerinin artık ne olması gerektiğini sorgulatmaktadır. Bu araştırmada, 1950'ye kadar ve 1950 sonrasında tüketim kültürünün etkisi ile birlikte, resim sanatında özgünlüğün hangi kriterlere dayanarak saptanabileceği ve özgünlüğün taşıdığı anlam ve önem, eserler üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tüketim kültürü, Resim, Sanat, Özgünlük, 1950

**Thesis:** Art of Painting after 1950, Reflection of Consumption Culture on Art, Examination of Originality in Art Objects

**Prepared by:** Derya ABUL

## **ABSTRACT**

The aftermath of 1950 represents a period that has the characteristics of being a milestone in terms of both art and politics. The competitive environment created by the rapid development of the technology and industry generated a transformation in the war and competition mentality of the countries which left two massive world wars behind. From then on, the war proceeded like a war of hegemony in the artistic and cultural domains rather than in the front lines where millions of people died and were killed. At this point, along with the superior effect which was created by the efforts to dominate the art and which led the art in an interventionist way, the reflection of the narcosis effect of consumption culture on human mind, interests, consumption habits and value judgement over art and the creation of critical or non-critical artworks in response to this caused the meaning of art to be questioned.

In the period by 1950 while the art of painting was mainly loyal to the application conditions and the materials of the traditional art of painting, after 1950 the artist who was nearly in search of expression started to produce his/her art with the new opinions, methods and materials by going beyond the traditional roles of the art of painting. The destructive effect of the artist while doing this reinterpreted the three main foundations like the artist, the art object and the onlooker on which the art was based on.

While seeking for aesthetics was the basic motivation resource of their artistic production, after 1950 its remaining in the shadow of the concept and the consideration caused to question what the criteria of originality that are asked for in the art objects should be from now on. In this research, along with the effect of the consumption culture until 1950 and after 1950, on the basis of which criteria the originality in the art of painting could be determined and the significance and the

meaning that the originality holds are aimed to be scrutinized through the certain works.

**Key Words:** Consumption Culture, Painting, Art, Originality, 1950

## ÖNSÖZ

Sanat eserlerinde aranan en önemli niteliklerden biri olan *özgünlüğün*, etimolojik olarak karşılığının ne olduğunu sorgulayarak, tarih boyunca sanat eserlerinde hangi dinamiklerden beslendiğini ve bu dinamiklerin, 1950 sonrasında hakim olan tüketim kültürü ekseninde ortaya konan eserlerdeki karşılığının ne olduğunu anlamlandırmak, araştırmanın temel amacıdır. Resim sanatı tarihinde ressamın sanatçı olarak özerklik kazanmalarına bağlı olarak, sanat eserlerinde özgünlükten bahsedebiliyoruz. Çünkü özgünlüğün mümkünlüğü için sanat eserlerinde sanatçının kişisel seçimleri ve etkisi ön koşuldur. Bu bağlamda özgün eserlerin, resim sanatı tarihindeki belli başlı örneklerine yer vererek, 1950 sonrasında sanat eserlerindeki özgünlük atfının ne gibi durumlar üzerinden şekillendiği ve bunların hangi sosyo-kültürel süreçlerden etkilendiği bakımından süreci somutlaştırmak önemlidir. Nihayetinde sanatçı, sanat eseri ve izleyicinin rolü geliştikçe ve değiştikçe aranan özgünlüğün kriterlerinin de değişmek zorunda olduğunu görmekteyiz.

Araştırma sürecinde engin akademik birikiminden faydalandığım, akademik kibrin zerresini taşımadan yapıcı tutumuyla beni motive eden değerli tez danışmanım Yard. Doç. Dr. Ayfer UZ'a teşekkürlerim yetersiz kalır. Kadın kimliği ile bir sanatçı olarak erkek egemen toplum içerisindeki güçlü duruşunu saygı duyduğum, bendeki yeri ayrı olan hocam Yard. Doç. Dr. Ayfer UZ'a çok teşekkür ederim.

İlerici ve çağdaş bir eğitim sistemi için mücadele etmeye devam eden, eğitimin önemini tüm çocuklarına aşlamış, çevresine etki etmiş emekli Tarih öğretmeni babam Gazi AYDOĞDU başta olmak üzere, hayat koçum annem Emine AYDOĞDU'ya ve kardeşlerime teşekkür ederim.

Varlığıyla yaşamıma renk katan, araştırma sürecinde çalışma koşullarımı iyileştiren, desteği bitmeyecek olan eşim Kemal ABUL'a teşekkür ederim.

İngilizce çeviride bana yardımcı olan güzel insan Dilan GÜNEŞ'e, tezin redakte etme sürecinde yardımını esirgemeyen Tükçe öğretmeni Gülizar ALDIÇ'a çok teşekkür ederim.

Araştırmamı, daha güzel bir dünya yaratmak için gözünü budaktan sakınmadan elini taşın altına koymuş, bu yolda aramızdan erken ayrılmış olan, Türkiye'nin onurlu, aydınlık yüzü olan genç yüreklerine ithaf ediyorum. Adları saymakla bitmiyor ancak unutulmayacaklar.

## İÇİNDEKİLER

### Sayfa No:

<b>ÖZET</b> .....	I
<b>ABSTRACT</b> .....	II
<b>ÖNSÖZ</b> .....	IV
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	VI
<b>RESİMLER LİSTESİ</b> .....	IX
<b>KISALTMALAR LİSTESİ</b> .....	XVI
<b>GİRİŞ</b> .....	1
Problem Durumu .....	1
Problem Cümlesi .....	2
Çalışmanın Amacı .....	2
Çalışmanın Önemi .....	2
Çalışmanın Kapsamı Ve Sınırlılıkları.....	3
Çalışmanın Yöntemi .....	3
<b>1. BÖLÜM</b> .....	4
1. 1. RESİM SANATI VE ÖZGÜNLÜK MESELESİ ÜZERİNE .....	4
1.1.1. Özgünlük Nedir? .....	5
1.1.2. Sanatçının Bir Yaratım Derdi Olarak Özgünlük .....	7
<b>2. BÖLÜM</b> .....	10
2.1. SANAT ESERİ VE ÖZGÜNLÜĞÜN KLASİK SANATTA GENEL BİR DEĞERLENDİRMESİNİN YAPILMASI .....	10

2.1.1. Ortaçağ'dan Rönesans'a Resim Sanatı .....	10
2.1.2. Birey Olarak Sanatçının Doğuşu-Sanatta Özgünlüğün Varoluşu: Rönesans .....	12
2.1.3. Görünürün Deformasyonu: Maniyerizm .....	16
2.1.4. Görünürün Ötesini Gören Öznellik: Barok .....	19
2.1.5. Duyumsananın Coşkun İfadesi: Romantizm .....	22
2.2. ENDÜSTRİYEL ÇAĞA MERHABA DİYEN SANAT ORTAMINA GENEL BİR BAKIŞ .....	25
2.2.1 Eserler Üzerinden Modern Dönem Resim Sanatı Ve Özgünlük .....	28
2.2.1.1. Doğal Işığın Ve Rengin Yeniden Keşfi: Empresyonizm .....	29
2.2.1.2. Çiğ Renklerin Düğünü: Fovizm .....	31
2.2.1.3. İç Dünyadan Dış Dünyaya: Dışavurumculuk .....	34
2.2.1.4. Resmin Bilmece Hali: Kübizm .....	36
<b>3. BÖLÜM</b> .....	40
3.1. 1950 SONRASINA YÖN VEREN SOSYAL SÜREÇLER VE SANAT.....	40
3.1.1. Sanatın Yeni Merkezi: Amerika .....	42
3.1.2. Amerikan Ana Akım Sanatı: Soyut Dışavurumculuk .....	44
3.1.2.1. Soyut Dışavurumcu Sanatçılardan Jackson Pollock Ve Mark Rothko .....	49
3.2. TÜKETİM KÜLTÜRÜ .....	52



3.2.1. Tüketim Kültürü Ve Sanat .....	56
3.2.2. Tüketim Kültürü Ve Pop Sanatı.....	62
3.2.2.1. Tüketim Kültürü Ekseninde Pop Sanat Eserleri Ve Özgünlük .....	67
3.2.2.1.1. Andy Warhol .....	67
3.2.2.1.2. Richard Hamilton .....	71
3.2.2.1.3. Robert Rauschemberg .....	72
3.2.2.1.4. Roy Lichtenstein .....	73
3.2.2.1.5. Peter Blake .....	75
3.2.2.1.6. Jasper Johns .....	77
3.2.2.2. Sanatsal Eleştiri Ve Özgünlük Bağlamında Kiç .....	79
3.2.3. 1950 Sonrasında Tüketim Kültürü Etkisinde Gelişen Bazı Sanat Örnekleri Ve Özgünlük .....	83
3.2.3.1. Yves Klein .....	85
3.2.3.2. Frank Philip Stella .....	88
3.2.3.3. Joseph Kosuth .....	91
3.2.3.4. Kazuo Shiraga .....	92
3.2.3.5. Jannis Kounellis .....	93
3.2.3.6. Robert Smithson .....	95
<b>SONUÇ</b> .....	97
<b>KAYNAKÇA</b> .....	100

## RESİMLER LİSTESİ

### Resim Adı:

### Sayfa No:

Resim 1: *Kral Edward'ın Ölümü*, yaklaşık olarak 1073-1083, eni yaklaşık 70m., Bayeux Müzesi, Kalvados.

<http://sanatkaravani.com/70-metre-uzunlugundaki-bayeux-duvar-halisi/>,

(03.02.2016) .....11

Resim 2: Giotto di Bondone, *İnanç*, 1306, Fresk, 120x55cm., Arena Şapeli, Padova.

<http://www.imagiva.com/giotto-di-bondone/no-44-the-seven-virtues-faith.html>,

(18.01.2016) .....11

Resim 3: Leonardo da Vinci, *Erminli Kadın*, 1483-90, Ahşap üzerine yağlı boya, 53.4x39.3cm., Czartoryski Müzesi, Cracow.

<http://www.artacademy.com.tr/ressamdetay.aspx?resID=49>, (18.01.2016) .....15

Resim 4: Michelangelo Bounarroti, *Kutsal Aile (Tondo Doni)*, 1507 civarı, Ahşap panel üzerine tempera ve yağlı boya, 120x120cm., Uffizi Galerisi, Floransa.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Doni\\_Tondo](https://en.wikipedia.org/wiki/Doni_Tondo), (04.02.2016) .....15

Resim 5: Parmigianino, *Uzun Boyunlu Meryem*, 1535-1540 arası, Ahşap üzerine yağlı boya, 216x132cm., Uffizi Galerisi, Floransa.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_with\\_the\\_Long\\_Neck](https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_with_the_Long_Neck), (04.02.2016) .....17

Resim 6: El Greco, *Apokalypsis'in Beşinci Mührünün Açılışı*, 1608-1614 dolayları, Tuval üzerine yağlı boya, 224.5x192.8cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

<https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/greco/>, (04.02.2016) .....18

Resim 7: Peter Paul Rubens, *Bir Genç Kızın Portresi*, 1615-1616 arası, Tuval üzerine yağlı boya, 37x27cm., Liechtenstein Müzesi, Viyana.

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Rubens -  
Portrait of a Young Girl - WGA20359.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Portrait_of_a_Young_Girl_-_WGA20359.jpg), (02.02.2016) .....20
- Resim 8: Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Jan Six*, 1654, 112x102cm., Six Collection, Amsterdam.
- [https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto di Jan Six](https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto_di_Jan_Six), (04.02.2016) .....21
- Resim 9: Francisco Goya, *Kapris Serisi: Aklın uykusu canavarlar üretir-Plaka 43*, 1799, Gravür, Kuru kazıma, Akuatint, 21.2x15.1cm., Metropolitan Müzesi, New York.
- <https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-spain/a/goja-the-sleep-of-reason-produces-monsters>, (25.05.2016) .....23
- Resim 10: Joseph Mallord William Turner, *Kar Fırtınası*, 1842, Tuval üzerine yağlı boya, 91x122cm., Tate Galeri, Londra.
- <http://www.tarihnotlari.com/william-turner/william-turner-snow-stormsteam-boat-off-a-harbours-mouth/>, (04.02.2016) .....24
- Resim 11: Claude Monet, *İzlenim: Gündoğumu*, 1872-1873, Tuval üzerine yağlı boya, 48x63cm., Marmottan Monet Müzesi, Paris.
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenim: G%C3%BCn Do%C4%9Fumu](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0zlenim:_G%C3%BCn_Do%C4%9Fumu), (04.02.2016) .....30
- Resim 12: Paul Cezanne, *Sainte-Victoire dağı*, 1885, Tuval üzerine yağlı boya, 73X92cm., Barnes Vakfi, Pensilvanya.
- <http://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/mont-sainte-victoire-3>, (08.02.2016) .....30
- Resim 13: Henri Matisse, *Şapkalı Kadın*, 1905, Tuval üzerine yağlı boya, 80.65x59.68cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi, Kaliforniya.
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Woman with a Hat](https://en.wikipedia.org/wiki/Woman_with_a_Hat), (24.10.2016) .....32

Resim 14: Maurice de Vlaminck, *André Derain*, 1906, Karton üzerine yağlı boya, 27x22.2cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1999.363.83/>, (15.10.2016) .....33

Resim 15: Ernst Ludwig Kirchner, *Bir Asker Olarak Otoportresi*, 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 69.2x61cm., Allen Anıt Sanat Müzesi, Ohio.

<http://www.memorial-caen.fr/10EVENT/EXPO1418/gb/texte/010text.html>,  
(15.04.2016) .....35

Resim 16: Franz Marc, *Mavi Atlar*, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 105.7x181.1cm., Walker Sanat Merkezi, Minnesota.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Blue\\_Horses](https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Horses), (17.04.2016) .....35

Resim 17 : Kurt Schwitters, *Merzbild Rossfett*, 1919, Asamblaj, 20.4x17.4cm., Özel Koleksiyon.

<http://www.wikiart.org/en/kurt-schwitters/merzbild-rossfett-1919>, (07.03.2016) ...37

Resim 18: Pablo Picasso, *Pipo İçen Adam*, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 90,7x71cm., Kimbell Sanat Müzesi, Teksas.

<https://www.kimbellart.org/collection-object/man-pipe>, (09.02.2016) .....39

Resim 19: Jackson Pollock, *Number 1A*, 1948, Tuval üzerine yağlı ve enamel boya, 172.7x264.2cm., Modern Sanat Müzesi, New York.

<https://www.moma.org/collection/works/78699>, (09.02.2016) .....49

Resim 20: Mark Rothko, *Turuncu Üzerine Kırmızimsı Mor, Siyah Ve Yeşil*, 1947, Tuval üzerine yağlı boya, Modern Sanat Müzesi, New York.

[https://en.wikipedia.org/wiki/File:%27Magenta,\\_Black,\\_Green\\_on\\_Orange%27,\\_oil\\_on\\_canvas\\_painting\\_by\\_Mark\\_Rothko,\\_1947,\\_Museum\\_of\\_Modern\\_Art.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:%27Magenta,_Black,_Green_on_Orange%27,_oil_on_canvas_painting_by_Mark_Rothko,_1947,_Museum_of_Modern_Art.jpg),  
(09.02.2016) .....51

Resim 21: Peter Voulkos, *Sallanan Demlik*, 1956, Seramik, 34.6x21x44.4cm., Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington.

- <http://americanart.si.edu/exhibitions/online/highlights/artworks.cfm?id=MC&StartRow=46>, (14.02.2016) .....61
- Resim 22: Stuart Davis, *Şanslı Vuruş*, 1921, Tuval üzerine yağlı boya, 84.5x45.7cm., Modern Sanat Müzesi, New York.
- [http://www.artnexus.com/notice\\_view.aspx?documentid=21125](http://www.artnexus.com/notice_view.aspx?documentid=21125), (14.02.2016) .....65
- Resim 23: Charles Sheeler, *Amerika Manzarası*, 1930, Tuval üzerine yağlı boya, 61x78.8cm., Modern Sanat Müzesi, New York.
- <https://www.moma.org/collection/works/79032?locale=en>, (14.02.2016) .....66
- Resim 24: Andy Warhol, *Büyük Elektrikli Sandalye*, 1967, Tuval üzerine ipek baskı, akrilik, 137x186cm., Thomas Ammann'ın Özel Koleksiyonu, Zürih.
- <http://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-1293-1236-1290-view-pop-art-1-profile-warhol-andy.html>, (05.04.2016) .....69
- Resim 25: Andy Warhol, *Siyah Ve Beyaz Marilyn Monroe*, 1962, Tuval üzerine akrilik, 208x140cm., Modern Müze, Stockholm.
- <http://www.theartwolf.com/exhibitions/pop-art-thyssen-2014.htm>, (05.04.2016) ...69
- Resim 26: Andy Warhol, *Yeşil Coca-Cola Şişeleri*, 1962, Tuval üzerine akrilik, ipek baskı, grafit kalem, 210.2x145.1cm., Whitney Sanat Müzesi, New York.
- <http://whitney.org/Events/99ObjectsGreenCocaColaBottles>, (05.04.2016) .....70
- Resim 27: Andy Warhol, *Irkçı Çatışma*, 1964, Akrilik boya ve ipek baskı, 150x170cm., Gagosian Galeri, New York.
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Race\\_Riot\\_\(Warhol\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Race_Riot_(Warhol)), (05.04.2016) .....70
- Resim 28: Richard Hamilton, *"Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?"*, 1956, Kolaj, 26x24.8cm., Kunsthalle Tübingen, Tübingen.
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Just\\_what\\_is\\_it\\_that\\_makes\\_today%27s\\_homes\\_so\\_different,\\_so\\_appealing%3F](https://en.wikipedia.org/wiki/Just_what_is_it_that_makes_today%27s_homes_so_different,_so_appealing%3F), (14.02.2016) .....71

Resim 29: Robert Rauschenberg, “*Yatak*”, 1955, Ahşap destekli yastık, yorgan ve çarşaf üzerine yağlı boya ve kurşun kalem, 191.1x80x20.3cm., Modern Sanat Müzesi, New York.

<http://www.navillusgallery.com/newcollectors/debunking-the-mystery-of-mixed-media-on-canvas-as-a-material/>, (14.02.2016) .....72

Resim 30: Roy Linchtenstein, “*Küttt!*”, 1963, Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, 170x400cm., Tate Modern, Londra.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Whaam>, (05.04.2016) .....74

Resim 31: Roy Lichtenstein, *Grrrrrrrrrrr!!*, 1965, Tuval üzerine yağlı boya, 172.7x142.5cm., Guggenheim Müzesi, New York.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Grrrrrrrrrrr!!>, (05.04.2016) .....74

Resim 32: Peter Blake, *Balkonda*, 1955-1957, Tuval üzerine yağlı boya, 121.3x90.8cm., Tate, Londra.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-on-the-balcony-t00566>, (07.04.2016) ...75

Resim 33: Peter Blake, *Güzel Sanat Parçası*, 1959, Ahşap üzerine emaye, tahta ve kartpostallar, 91.4x61x2.5cm., Tate, Londra.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-fine-art-bit-t01174>, (07.04.2016) ....76

Resim 34: Peter Blake, *Oyuncak Dükkanı*, 1962, Ahşap, cam, kağıt, plastik, kumaş ve diğer malzemeler, 156.8x194x34cm., Tate, Londra.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-toy-shop-t01175>, (07.04.2016) .....76

Resim 35: Jasper Johns, *Boyalı Bronz*, 1960, Modern Sanat Müzesi, New York.

<http://www.nytimes.com/2015/03/17/arts/design/moma-lands-jasper-johns-painted-bronze.html>, (10.04.2016) .....78

Resim 36: Jasper Johns, *Beyaz Bayrak*, 1955, Tuval üzerine sıcak balmumu, yağlı boya, gazete kağıdı ve kömür, 198.9x306.7cm., Metropolitan Müzesi, New York.

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/487065>, (08.04.2016) .....78

Resim 37: Jasper Johns, *Dört Yüz İle Hedef*, 1955, Tuval üzerine alçı kabartmalar ile kolaj ve sıcak balmumu, 85.3x66x7.6cm., Modern Sanat Müzesi, New York.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Target\\_with\\_Four\\_Faces](https://fr.wikipedia.org/wiki/Target_with_Four_Faces), (08.04.2016) .....79

Resim 38: Yves Klein, *Antropometri Performansı*, 1960, Uluslararası Modern Sanat Galerisi, Paris.

<http://madeatthetop.blogspot.com.tr/2015/10/yves-klein.html>, (14.02.2016) .....87

Resim 39: Yves Klein, *Mavi Çağda Antropometriler (ANT 82)*, 1960, 156,5x282,5cm., Uluslararası Modern Sanat Galerisi, Paris.

[http://www.yveskleinarchives.org/works/works1\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html), (14.02.2016) .....87

Resim 40: Yves Klein, *İsimsiz Mavi Monokrom*, 1955, Ahşaba monte edilmiş kumaş üzerine sentetik reçine ve kuru pigment boya, 57.4x26cm., Özel koleksiyon.

<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/yves-klein/>, (14.02.2016) .....88

Resim 41: Frank Stella, *Effingham I*, 1967, Tuval üzerine akrilik, 327x335.5x10.1cm., Van Abbemuseum Koleksiyonu, Eindhoven.

<http://artnews.org/kunstmuseumwolfsburg/?exi=35182>, (12.04.2016) .....89

Resim 42: Frank Stella, *Bakır Serisi – Ouray*, 1962, Masonit üzerine oturtulmuş tuval üzerine bakır renginde yağlı boya, 64.8x64.8cm, New York.

<http://www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2009/02/lunar-refractions-repetition-and-remains-part-ii.html>, (12.04.2016) .....90

Resim 43: Frank Stella, *İsimsiz: Siyah Serisi II*, 1967, Kağıt üzerine taş baskı, 38.1x55.9cm., Tate, London.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/stella-title-not-known-p78387>, (12.04.2016)...90

Resim 44: Joseph Kosuth, *Bir Ve Üç Sandalye*, 1965, Sandalye: 82x37.8x53cm., Fotoğraf paneli: 91.5x61.1cm., Metin paneli: 61x76.2cm., Modern Sanat Müzesi, New York.

<https://www.moma.org/collection/works/81435?locale=en>, (14.02.2016) .....92

Resim 45: Kazuo Shiraga, *Çamura Meydan Okuma*, 1955, Performans, Birinci Gutai Sanat Sergisi, Tokyo.

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/modern-contemporary-asian-art-evening-sale-hk0528/lot.137.html>, (14.02.2016) .....93

Resim 46: Jannis Kounellis, *İsimsiz (12 At)*, 1969, Yerleştirme, New York.

<http://martingayford.co.uk/2016/08/01/everything-needs-to-be-centred-on-humanity-interview-with-jannis-kounellis/>, (14.02.2016) .....94

Resim 47: Robert Smithson, *Sarmal Dalgakıran*, 1970, Bazalt kaya, tuz kristalleri, toprak su, 4.572x457.2m., Büyük Tuz Gölü, Utah.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Spiral\\_Jetty](https://en.wikipedia.org/wiki/Spiral_Jetty), (14.02.2016) .....96



## KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e.: Adı geçen eser

cm.: Santimetre

m.: Metre

s.: Sayfa

## GİRİŞ

1950’li yıllar ve sonrası, resim sanatının hem üretimsel dinamikleri açısından hem de üretim yöntemleri açısından çeşitliliğe ulaştığı bir milattır. Teknolojinin fotoğrafın icadı ile birlikte bizlere sunduğu kayıt alma olanağı, iletişimsel bir kolaylığı sağlarken, tüketim kültürü ile birlikte yükselen Pop Art bu teknolojinin çoğaltım özelliğinden aldığı ilhamla seri üretimin resimsel metotları üzerine kafa yormuştur. Pop Art sanatçıları tarafından serigrafi tekniğinin yaygın kullanımı dikkat çekmekle birlikte, gündelik yaşam ve sokağa ait nesnelerin, imaj ve görüntülerin resimlerinin esas içeriğini oluşturduğunu görüyoruz. Tüketim kültürü ile birlikte Pop Art, sanatın sokak ile arasındaki bağı güçlendirmiş, teknik açıdan da sanatın geleneksel uygulama yöntemlerine alternatif olarak yeni, çağdaş metotlar geliştirerek sanatın anlamını ve uygulama yöntemlerini çoğaltmıştır. Öte yandan sanatın yöntemlerinin bir eylem ve ifade aracı olarak kullanıldığı, fikrinsel üretimlerin en az sanatta aranan estetik kadar önem arz etmesi, sanatın anlamını, uygulama yöntemlerini, materyallerini ve sunum alanlarını yeniden sorgulatmıştır. Bu eş zamanlı ve yoğun üretimsel çeşitliliğin içerisinde sanat eserlerinde özgünlük durumu ise kendisine yeni örnekler yaratmıştır.

Bu bölüm; tez fikrini ortaya koyan problem durumu, problem cümlesi, tezin amacı, önemi, kapsamı ve sınırlılıkları ile çalışmanın yönteminden oluşmaktadır.

### **Problem Durumu**

Sanat eserlerinin özgün olma özelliği; sanata yeni sorular kazandırmaya, sanatın anlamının zenginleşmesine ve o eserin sanat tarihinde yer bulabilmesine olanak sağlar. Sanat dünyası, 1950 sonrası dönemde, eş zamanlı olarak çok çeşitli üsluplara, sanata dair yeni sorulara, sorgulamalara ve sanat pratiklerine, akımlarına sahne olmuştur. Bu dönemde, toplumlarda etkin olan tüketim kültürünün, sanat üzerindeki etkisini sorgulamak, o dönem resim sanatı eserlerinin hangi özgün durumlar üzerinden sanat tarihinde yer bulabildiği sorusuna cevap olacaktır.

## **Problem Cümlesi**

1950 sonrası dönemde görülen tüketim kültürü, resim sanatını nasıl etkilemiştir, bu dönem resim sanatı eserlerindeki özgünlük nasıl yorumlanabilir?

## **Çalışmanın Amacı**

Çalışmanın amacı, 1950 sonrasında gerçekleştirilen sanat üretimlerinin temel motivasyon kaynaklarının ve sanat eserlerindeki özgünlük kriterlerinin ne olduğunu saptamaktır. Ayrıca; tarihin her aşamasında, kültürel kodların üretimlere olan, bilinen etkisi üzerinden **tüketim kültürünün** de dönem içerisinde, sanatı ne şekilde etkilediğini, özgünlükleri ile resim sanatı tarihinde kabul gören eserlerin hangi yeni özgün yanları üzerinden kendilerinden söz ettirebildiklerini ortaya koymak amaçlanmıştır.

## **Çalışmanın Önemi**

Resim sanatı tarihinde öne çıkan belli başlı özgün sanat örnekleri ile özellikle 1950 sonrası sanat örnekleri üzerinden resim sanatında özgünlüğün evrimsel sürecini ortaya koymak, özgünlük arayışı içerisindeki sanatçılara genel bir fikir vermesi açısından önemlidir.

Kısa bir kronolojik değerlendirmenin yapıldığı çalışma, içerik açısından ve kapsadığı dönem bağlamında sanat eserlerinde özgünlüğün daha anlaşılır kılınmasına katkı sunacağı düşünülmektedir.

1950 sonrasında, tüketim kültürünün resim sanatı üzerinde nasıl bir etki yarattığı, yeni sanat akım ve hareketlerinde özgünlüğün nasıl bir boyut kazandığının net anlaşılması, resim sanatının tarihsel süreçte toplumsal ve kültürel dinamiklerle olan bağının da net anlaşılmasını sağlayacaktır.

1950 sonrasında, tüketim kültürü ile birlikte, eş zamanlı bir şekilde meydana gelen yeni sanat atılımlarını, onları var eden koşulları ile birlikte irdelemek, sanatta özgünlüğün ulaştığı çeşitliliği görmek ve hitap ettiği izleyici kitlesinin nasıl çoğaldığını anlamlandırmak açısından önemlidir.

## **Çalışmanın Kapsamı Ve Sınırlılıkları**

1950 sonrasında hakim olan tüketim kültürü ve sanat eserlerindeki özgünlüğe olan etkisi, çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır. Kuramsal açıdan özgünlük, ayrı bir başlıkta irdelenmiş, özgünlük yorumlarına yer verilmiştir. 1950 öncesi sanat eserlerindeki özgünlük durumlarını saptamak, '50 sonrasında daha sağlıklı anlamlandırmak açısından önemli olacağından; Ortaçağ'dan Klasik sanat akımlarına değin, özgünlüğe örnek olan belli başlı sanat eserleri üzerinden, özgünlüğün genel değerlendirmesi yapılarak belirli örneklerle sınırlandırılmıştır. Endüstri devrimi ile hayatın her alanında yeni bir çağa geçilmiştir. Endüstriyel çağda sanatçının konumu, sanat ortamı ve modern sanatın etkileri çalışmanın kapsamı içinde değerlendirilmiştir. Bu dönem özellikle Empresyonizm, Fovizm, Dışavurumculuk ve Kübizm ile sınırlandırılmıştır. 1950'li yıllar, dünya ölçeğinde yaşanan sıcak savaşların geride kaldığı, soğuk savaş dönemini ifade eden bir milattır. Teknolojinin hızla geliştiği, soğuk savaş politikalarının sanat politikalarına da etki ettiği bir süreçtir. 1950 sonrası resim sanatına yön veren, sosyokültürel-politik süreçler ayrı bir başlıkta araştırmanın kapsamı içerisinde irdelenmiştir. 1950 sonrası hakim olan tüketim kültürünün sanata olan etkisini irdeleyen bu araştırma, Pop Art sanatçıları ve eserleri başta olmak üzere, tüketim kültürü etkisinde gelişen diğer sanat örnekleri ile sınırlıdır. Belirtilen bu noktalar, sanata yön veren özellikle Avrupa ve Amerika coğrafyası üzerinden belli başlı eserler ile sınırlandırılmıştır.

## **Çalışmanın Yöntemi**

Bu tez araştırması, yazılı doküman incelemeye, bilimsel yapıtlara dayalı kuramsal bir niteliğe sahip olup, nitel bir araştırmadır. Araştırma sürecinde esas olarak kitaplar, tezler ve internet tabanlı kaynaklar kullanılmıştır. Sanat tarihinde özgün olarak nitelendirilen eserlerin, içinde bulunduğu dönem, kuramsal açıdan ele alınarak hangi noktalarda özgün olduğu, eser incelemeleri ile birlikte irdelenmiştir. 1950 sonrası dönem, kendi özgün koşulları hesaba katılarak eserler üzerinden özgünlük araştırması yapılmıştır. Çalışmada, konu ile ilgili yazılı ve basılı kaynaklar incelenmiş, sınırlı sayıda gösterilen örnekler bir bütünlük içerisinde değerlendirilmiştir.

## 1. BÖLÜM

### 1.1. RESİM SANATI VE ÖZGÜNLÜK MESELESİ ÜZERİNE

Sanat, ilk ressamların mağaralara resmettiği hayvan motiflerinden günümüz ressamlarının eserlerine değin, birbirlerinden farklı varoluş sebeplerine sahiptir. İlk ressamların resim yapma itkisi bir totemle açıklanabilirken, sonrasında olayların belgesini tutma, anı kaydetme, onu ölümsüzleştirme, düşüncüyü ifade etme, ajitasyon aracı olarak kullanma gibi daha pek çok farklı sebeplerle açıklanabilir.

Bir ressam, görünür olana dair tanıklıklarını ancak onu başkaca insanlar açısından da görünür kılabilirdiği sürece ifade edebilir. Bunun için de kendince özgün resmediş yolları arar.

*“Resim, her şeyden önce, bizi çevreleyen ve sürekli olarak belirip kaybolan görünürün olumlanmasıdır. Kaybolma olmasaydı herhalde resim yapma itkisi de olmazdı, çünkü o zaman görünür olanın kendisi, resmin bulmaya çabaladığı kesinliğe (kalıcılığa) sahip olurdu.”<sup>1</sup>*

Sanatçı gözünün, gördüğünü kaydetme aracı olarak resim ve ona yüklenen anlam, fotoğraf makinesinin icadına kadar devam etmektedir.

*“Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü.”<sup>2</sup>*

Fotoğraf makinesinin keşfi, resmin anlamsal boyutunu etkileyen bir dış müdahaledir. Teknolojik gelişmelerin etkisinin yanında; toplumsal, kültürel ve

---

<sup>1</sup> John Berger, *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, 5. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 29-30.

<sup>2</sup> John Berger, *Görme Biçimleri*, 12. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2006, s. 19.

politik etkenler de sanatı etkileyen başlıca hususlardır. Ve tarih boyunca sanat, bir bütün olarak bu gibi süreçlerin etkisi ve kendi içsel dinamikleri ile bir bütün olarak **özgünlük kriterlerinin evrimini** sürdürmüştür.

### 1.1.1. Özgünlük Nedir?

*“Özgünlük başlıca iki varsayıma dayanır: Birincisi, tek bir yaratıcı ya da sanatçı vardır; ikincisi, sanat eseri bu sanatçının ifadesi olan biricik bir nesnedir.”*<sup>3</sup>

Sanat eserlerinde özgünlük meselesinin irdelenmesi için, sanatın tarihteki dönemlerine göre sanatçı kimliğinin, eser ve onun üslup faktörünün özerkliğini kazanıp kazanmadığına bakmak önemlidir. Çünkü bir sanat eserinin özgünlüğü tartışılırken, o eserin neye göre (teknik, üslup) ve kime göre özgün olduğu kaçınılmaz bir ön bilgiyi şart koşmaktadır. Özellikle günümüzde eser üzerinden hak iddia etme meselelerinde bir eserin ve üslubunun kime ait olduğunu tescilleyen yasal düzenlemelerde bulunmaktadır. Özellikle Rönesans ile birlikte kazanılan sanatçı kimliği ve onun ilanı esere atılan imza ile başlar ve günümüzde hak taleplerini düzenleyen yasalarla da korunur.

*“Sanat eseri kamusal dolaşıma girdikten sonra genellikle hayatta olan sanatçılara danışılmakla birlikte, özgünlüğün doğrulanması görevinin tayini çoğunlukla sanat pazarı profesyonellerine (sanat tacirleri, küratörler, sanat tarihçileri ve uzmanlar) kalır. Uygulamada pek çok atf, özellikle de bir sanatçının mirasçıları ya da bir özgünlük komitesi gibi kurumlar tarafından gerçekleştirilenler sanat pazarında öylesi bir yetki üstlenir ki, onlar olmaksızın bir sanat eserine müelliflik verilemez ya da eser satışı yapılamaz.”*<sup>4</sup>

Sanat eserlerine atfedilen **özgünlük** ifadesinin sözlük karşılığı;

<sup>3</sup> Lorenzo Benedetti, Martha Buskirk, Susan Hapgood, Cornelia Lauf, Daniel McClean, “In Deed: Certificates of Authenticity in Art [Sanatta Özgünlük Belgeleri]”, [http://saltonline.org/media/files/indeed\\_scrd.pdf](http://saltonline.org/media/files/indeed_scrd.pdf), (07.10.2015), s. 27.

<sup>4</sup> Lorenzo Benedetti, Martha Buskirk, Susan Hapgood, Cornelia Lauf, Daniel McClean, “In Deed: Certificates of Authenticity in Art [Sanatta Özgünlük Belgeleri]”, [http://saltonline.org/media/files/indeed\\_scrd.pdf](http://saltonline.org/media/files/indeed_scrd.pdf), (07.10.2015), s. 29.

*“Özgün(İng. Authentic). İçinde üretildiği toplumun gerçek koşullarının bir sonucu olarak beliren ve bir öykünmenin ürünü olmayan tüm kültürel ve sanatsal olguları ve tutumları niteler. Gerçek bir sanat yapıtı her şeyden önce özgün olmalıdır... Özgünlük(İng. Authenticity).Bir kültürel ve sanatsal bir davranış, tutum ya da olgunun özgün olması durumu.”<sup>5</sup>*

Bu alıntıdan anlaşılan; özgünlüğün, kişinin yaratıcı düşüncelerinin sahip olduğu en bakir niteliktir. Bir öykünmenin ürünü olmamalıdır ifadesi, özellikle 1950 sonrasının sanat eserlerini irdelerken tekrar düşüneceğimiz kısımdır. Zira gelişen teknoloji ile bilgi iletişiminin hızla sağlanıyor olması ve popüler kültürün de etkisiyle öykünülerek üretilen çalışmaları görme sıklığımız artmıştır. Bu öykünme meselesi; gönderme yapma, etkilenme, esinlenme gibi ifadeler üzerinden de tartışılabilmektedir.

*“Bir sanat eserinin gerçekliğinden bahsedilebilmesi için o sanat eserinin bir sanatçısının olması, daha önce yapılmış bir benzerinin bulunmaması ve başka bir sanatçıdan esinlenilerek aynı teknik, konu ve renklerle yapılandırılmamış olması gerekmektedir.”<sup>6</sup>*

Ancak karıştırılmaması gereken şey; özgünlüğün, etkilenilen her ne ise onu ilk kullanana ait olmasıdır. Belirtilen tanıma göre; gerçek bir sanat eseri olarak adından söz ettiren eserler, bugün sahip oldukları özgün nitelikleri ile kendilerini ayırt edilir kılabilmişlerdir.

*“Özgün resimler, bir bakıma bilginin hiçbir zaman olamayacağı ölçüde sessiz ve dingindirler. Bu bakımdan duvara asılan bir yeniden canlandırma, özgün resimle karşılaştırılmaz. Çünkü özgün resimde sessizlik ve dinginlik asıl malzemenin, boyanın içine sinmiştir; insan boyada ressamın o andaki (resmi yaparkenki) hareketlerinin izlerini görebilir. Bunun, resmin boyanmasıyla insanın*

<sup>5</sup> Metin Sözen- Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 10. basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, s. 234.

<sup>6</sup> Baybora Temel, *Sanat Eserlerinin Yapay Sınır Ağları İle Özgünlük Tespiti Ve Ayırıştırılması*, (Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2009, s. 41.

*ona bakması arasındaki zaman aralığını kapatmak gibi bir etkisi vardır. Bu özel anlamda tüm resimler çağdaştır. Resimlerin çağlarının tanıkları olma özelliği buradan gelir. İçinde yaşadıkları tarihsel an orada, gözümüzün önündedir.”<sup>7</sup>*

Teknolojinin gelişimi de, sanat eserlerinde özgünlüğe bakışı etkilemiştir. Bir sanat eserinin teknik yoldan yeniden üretimi, çoğaltımı o eserin biricikliği tartışmalarına yeni bir boyut kazandırmıştır.

*“Özgün yapının şimdi ve burada’lığı, o yapının hakikiliği kavramını oluşturur... Sanat yapının teknik yolla yeniten-üretimi sonucunda elde edilen ürünün girebileceği konumların, yapının varlığını başkaca hiçbir biçimde etkilemese bile, şimdi ve burada’lık niteliğini değerinden yoksun kıldığı kesindir.”<sup>8</sup>*

Özgünlük kavramının, özelde 1950 sonrasında yakaladığı çeşitlilik; sanat eserlerinin kavramsal boyutta irdelenmesine, kavramsal düşünceye en az eserin resimsel kriterleri kadar önem atfedilmesine dayanmaktadır.

### **1.1.2. Sanatçının Bir Yaratım Derdi Olarak Özgünlük**

Yaratamamak sanatçının intiharıdır. Sanatçının üretim sürecinde yaşadıkları; anlaşılması, belki de ifade edilmesi zor bir içsel süreçtir. Bu süreçte sanatçı düşünsel, ruhsal dinamiklerden beslenir ve bunun bir yansıması, yani ürünü olmak zorundadır; bir seste, bir renkte, bir durumun resminde, heykelinde ya da bizzat o durumun kendisinin temsilinde (performans)... Bu dışa vurma dürtüsü çağlar üstüdür; bir bütün insanlık tarihi içerisinde, bugün adına sanat dediğimiz her şey, sanatçının bu dışa vurma dürtüsü sayesinde var olagelmiştir. Her sanatçı kendine özgü bir üslup geliştirir. Üslup, özgünlüğünü yakalamış sanat eserlerinde, sanatçının imzası gibidir.

*“Bireysel üslup incelendiğinde, sanatçının bir eserindeki özelliğin tüm eserlerinde de olduğu biçiminde ortaya çıkmaktadır. Sanatçının tüm eserlerindeki ortak özellik olan üslup, sanatçının ruhundaki duyarlılık, kişiliğindeki farklı yapı, dış*

<sup>7</sup> John Berger, *Görme...*, s. 31.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Pasajlar*, 11. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 54.



*dünyayı algılamadaki özelliği, ifade etmedeki bireyselliği gibi çok yönlü sosyolojik, psikolojik etmenlerle şekillenir.”<sup>9</sup>*

Örneğin; Van Gogh’un eserlerindeki fırça vuruşları, tüm eserlerinde karşımıza çıkar ve Van Gogh’un bu kişisel üslubunun onu diğer sanatçılardan -üslup noktasında- ayıran özgün yanadır diyebiliriz.

Sanatçılar dürtüsel olarak farklıyı, denenmemişi arar ve içsel olarak hissettikleri bu hazzın bir dışavurumu için üretirler. Ancak sanatçının dışavurumlarının ürünü olan sanat eserlerinin ‘nasıl’ını etkileyen sosyal süreçler ise en temel belirleyicidir ve çağdan çağa ise farklılık göstermektedir.

*“’İnsanın isim yapması’ (faire date) demek insanın iz bırakması, insanın diğer üreticilerden, özellikle de onların en kutsananlarından farkını (her iki anlamda da) tanıttırması anlamına gelir; aynı zamanda, şimdide yerleşilmiş konumların ötesinde, önlerinde, avangarda yeni bir konum yaratmak anlamına gelir. Farkı ortaya koymak zamanı üretmektir. Bu hayat ve hayatta kalma mücadelesinde, en iyisiyle, bir eserler ya da üreticiler kümesinin en yüzeysel ve en görünür özellikleri olan şeyi tanımlamayı hedefleyen ayırt edici izlerin önemi buradan gelir.”<sup>10</sup>*

Bir sanatçı için önemli olan var olma meselesi, farklı olanın arayışında, yeni olanın keşfinin mümkünlüğünün bilincinde yatar. Buradan bakıldığında sanat eserlerinde özgünlük çağlar boyunca geçerliliğini koruyan, sanatçı tarafından aranılan bir yandır. Sanat eserlerinde özgünlük, sanatçının o eser üzerinde bıraktığı izidir ve kişisel üslubudur. Esere bakıldığında, başkaca ressamın eserlerinden ayırt edilebilen o şey; sanatçının kişisel tarzıdır, özgün yanadır.

*“Ludwig Richter anılarını anlatır: Gençliğinde bir gün, üç arkadaşıyla Tivoli’de belirli bir manzara parçasının resmini yapmak istemişler. Her dördü de tabiattan kıl payı ayrılmamaya karar vermişler. Ama model aynı olduğu, hepsi gözlerinin gördüklerine tam bir doğrulukla bağlı kaldığı, hepsi de yetenekli*

<sup>9</sup> Ahmet Şişman, *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*, 1. Baskı, Literatür Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 188.

<sup>10</sup> Charles Harrison- Paul Wood, *Sanat ve Kuram*, 1. Baskı, Küre Yayınları, İstanbul 2011, s. 1072.

*sanatçılar oldukları halde gene de sonunda, dört ressamın kişilikleri kadar birbirinden apayrı dört resim meydana gelmiş. Richter bundan, nesnel görüş diye bir şeyin asla var olmadığı ve her sanatçının renk ve şekilleri, kendi mizacına göre, başka başka yollarda kavradığı sonucunu çıkarır.”<sup>11</sup>*

Diğer bir yandan, sanat eserlerinin var oluşunu, içinde bulunduğu dönemin koşulları ve düşünsel düzeyi disipline etmektedir. Bir Rönesans dönemi ya da sonrası, Endüstri Devrimi, savaşlar, keşifler, icatlar, düşünsel devrimler gibi durumlar, sanatsal üretimlerin taşıdığı potansiyel üzerinde bir bütün olarak etkilidir. Bu noktada kaçırılmaması gereken bazı dip nüanslar vardır.

*“‘Sanat’ diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bazı adamlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor ve daha birçok başka şeyler üretiyorlar. Tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok, yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın ve günümüzde neredeyse bir korkuluk ve tapınma aracı haline gelen ve büyük S ile başlayan Sanat’ın var olmadığı bilincinde olunsun.”<sup>12</sup>*

Gombrich’in de ifade ettiği gibi sanat denen olgu; yoruma açık, değişken bir potansiyel taşımaktadır. Değişmeyen şey ise sanatçının üretme arzusudur. Bu noktada sanat eserlerinde önemli bir özellik olarak addedebileceğimiz özgünlük özelliğinin de referans noktalarının çeşitlendiğini görmekteyiz. Özgünlük kavramının sözlük karşılığı sabit kalsa bile, aranan haz ve ifade noktasında bin bir çeşit fikirsel karşılığı ile sanat tarihinde yer almaktadır.

---

<sup>11</sup> Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 11.

<sup>12</sup> E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 5. Baskı, Remzi Kitabevi, Çin 2007, s. 15.

## 2. BÖLÜM

### 2.1. SANAT ESERİ VE ÖZGÜNLÜĞÜN KLASİK SANATTA GENEL BİR DEĞERLENDİRMESİNİN YAPILMASI

Rönesans, resim sanatının gelişim seyrinde önemli bir kırılma noktası olmuştur. Ortaçağ döneminin resim pratiklerinden başlayarak Rönesans'tan sonra peşi sıra meydana gelen resim sanat akımlarından, öne çıkan belli başlı örneklerin incelenmesi, resim sanatında özgünlüğün evrimini anlamak açısından temel önem arz etmektedir.

#### 2.1.1. Ortaçağ'dan Rönesans'a Resim Sanatı

Ortaçağ dönemi sanat çalışmaları, sanat eserlerinin taşıdığı yaratıcılık, estetik ve özgünlük gibi kavramlar açısından, kendisinden sonraki döneme ait sanat çalışmalarından ciddi oranda farklıdır. Şöyle ki; Ortaçağ döneminin resim sanatında, resim yapma itkisinin estetik kaygılardan ziyade, dönemin hakim olan dini öykülerinin resmedilişi, bu dini-mitolojik hikayelerin, birer görsel doküman gibi aktarımında anlaşılabilirliğinin başarılıp başarılmaması daha çok önem taşımaktadır.

*“...resim sanatı, Bayeux halısında gördüğümüz gibi bir çeşit resimli yazıydı ve bunun okunması, yani anlamlandırılması, düşüncenin ve hayal gücünün yardımıyla oluyordu ... Orta Çağda uzam(mekân), ideal bir uzamdı. Derinlikten yoksun bir düzey olarak veriliyor ve kutsal sahnelerde bu zemin, çok defa yıldızla örtülüyordu. Soyut düşünmeye alışmış olan Orta Çağ insanı, bu düzeyle uzam kavramının verilmek istendiğini anlamakta güçlük çekmiyordu.”<sup>13</sup> (Resim 1)*

---

<sup>13</sup> Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, 4. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2012, s. 62.



Resim 1: *Kral Edward'ın Ölümü*, yaklaşık olarak 1073-1083, eni yaklaşık 70m., Bayeux Müzesi, Kalvados

Bu dönemde hakim olan resim sanatı algısındaki kırılma Giotto ile yaşanmıştır. Giotto resimde; figürde ve mekan algısında derinliği ilk defa işleyen bir ressam olarak dikkat çekmiştir.

*“Kabartma yanılsaması veren bir resimdir. Kollardaki perspektif kısaltımı, yüz ve boyundaki hacimlendirmeyi, akan kumaşın kıvrımları arasındaki koyu gölgeleri görüyoruz. Bin yıldır buna benzer bir şey yapılmamıştı. Giotto düz bir yüzeyde derinlik yanılsaması yaratma sanatını yeniden keşfetti.”<sup>14</sup>*



Resim 2: Giotto di Bondone, *İnanç*, 1306, Fresk, 120x55cm., Arena Şapeli, Padova

<sup>14</sup> E. H. Gombrich, *a.g.e.*, s. 201.

Sanatçı, getirdiği yenilik ile sanat dünyasında yeni bir dönemin başlatıcısı olmuştur. Halk tarafından takip edilen bir sanatçı olmayı başaran Giotto, resim sanatı tarihinde sanatçının, birey olarak önem kazanmasının ilk örneği durumundadır. Giotto'nun eserlerinde ise en dikkat çekici gelişimi “İnanç” (Resim 2) adlı eserinde görüyoruz. Eser alışılmışın aksine yüzeysel değil, derinlik etkisine sahiptir. Derinlik etkisi, resim çalışmalarının aksine daha çok heykel çalışmalarında görülürken, Giotto'nun bu resim çalışması üç boyutlu, heykelsi bir etkiye sahiptir.

Buraya kadar söyleyebiliriz ki sanat eserlerinde sanatçının bireysel tutumu ve üslubu, yani araştırmamızın konusu da olan özgünlük sorgulamalarını kasti olarak Giotto itibari ile sorgulayabiliyoruz.

### **2.1.2. Birey Olarak Sanatçının Doğuşu-Sanatta Özgünlüğün Varoluşu: Rönesans**

Rönesans ortamında, sanatçıların girdiği etkili kimlik arayışları karşılık bulmuş ve toplumsal alan içerisinde tuttukları yer açısından ciddi bir statü elde etmişlerdir. Nihayetinde sanatçılar sahip oldukları salt üretici sıfatını geride bırakarak, yaratıcı sanatçı sıfatını güçlendirerek, kişisel bir kazanım elde etmişlerdir.

*“Oluşan yeni yaşam ortamında bireyselliğin önem kazanması sanatçının toplumsal konumunu da etkilemiştir. Sanatçı, doğüstü yetenekleri olan ve üstün nitelikler arz eden bir kişilik olarak toplum içinde farklı bir rol üstlenmeye başlamıştır. Zanaatkar olmaktan çıkıp, çok yönlü bir kişilik haline gelmeye ve sanatçı kişiliğini kazanmaya başlamıştır.”*<sup>15</sup>

Denebilir ki sanatçılar, Ortaçağ döneminde kendilerine yapılandırılan zanaatçı etiketinden Rönesans döneminde önemli oranda kurtulmuş, birer bağımsız sanatçı sıfatıyla kendi kişisel izlerini barındırmaya başlayan üretimler yapma fırsatını bulmuşlardır. Bu süreçte insanlar, varlığına inanılan öte dünyadan ziyade, yaşadığımız dünya ile ilgili kafa yormaya başlamış; daha çok düşünsel, bilimsel

<sup>15</sup> Pınar Öztaşkın, *İtalya'da Rönesans Resim Sanatı (Botticelli)*, (Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri 2011, s. 23.

üretimlerin zeminini hazırlamışlardır. Bu durumlar gerek teknik gerekse de içerik açısından daha geniş bir skalayı yaratmasıyla resim sanatını olumlu etkilemiştir.

Bilimsel gelişmelerle birlikte aklın seçip çıkardığı değerler önem kazanmıştır. Resme de yansımaları bilimsel gerçekliğe daha uygun, figürde ve kompozisyonda uyumun, dengenin sağlanması şeklinde olmuştur. Bu tip gelişmeler sayesinde resim ve heykel kuramsal bir öğretisi olan, bilimsel ve entelektüel bir nitelik kazanarak ziraat ya da tıp alanları gibi birer ana dallar haline gelebilmişlerdir.

Sanat eserlerinde özgünlüğün net olarak sorgulanabileceği; kişiselliğin ön plana çıkmaya başladığı ilk örneklerin Rönesans dönemi itibari ile görülmeye başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü; sanat eserlerinin sahip olduğu dönemselliklerinin dışında yavaş yavaş sanatçıların kişisel özelliklerinin de farklı özgün durumlar yarattığını görmekteyiz. Örneğin; aynı dönemde oldukları halde Leonardo ve Michelangelo'nun eserleri arasındaki farkı, sanatçıların kişisel üsluplarından ötürü algılayabiliyoruz. Bu bölümde, Rönesans'ın zirvesi kabul edilen Yüksek Rönesans döneminden, Leonardo ve Michelangelo'nun eserleri üzerinden, geliştirdikleri yeni teknik ve üsluplardan yola çıkarak özgün yanlarını irdelemek faydalı olacaktır.

Leonardo da Vinci, gerek sanatsal gerekse de bilimsel pek çok alanda üretimlerde bulunmakla kalmayan, ilgilendiği pek çok alanla ilgili önemli buluşlara imza atan, çok yönlü kişiliğe sahip önemli bir sanatçı ve bilim insanıdır. Tutku düzeyinde bir araştırmacı olduğundan, tamamlanmamış çalışmaları ne kadar çok ise, buluşları da o oranda çoktur. Sanata da bilimsel bir açı ile bakıp, estetik bir şekilde ifade etmenin yollarını aramıştır. Anatomiye dair keşifleri tıp dünyasına rehberlik edecek niteliktedir. Örneğin; Mona Lisa tablosunu yaparken tuttuğu notlarında kaslar, kemikler, sinirler ve organların pozisyonlarına dair ayrıntılı incelemeler yaptığını görmekteyiz.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Zeynep Arık, *Anatomi Tarihi ve Leonardo da Vinci*, (Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Anatomi Programı Basılmamış Bilim Uzmanlığı Tezi), Ankara 1987, s. 27.

Leonardo da Vinci, gölge ve renk oyunlarına girişip bu yenilikleri resme kazandırmıştır. Bunun yanında mekânsal gerçekliğin, perspektif yardımıyla iki boyutlu bir yüzeye aktarılması üzerinde yoğun çalışmalar yapmıştır.<sup>17</sup> Üç boyut etkisini verirken, perspektifi daha etkili kullanabilmek adına yaptığı araştırmalarında **sfumato** tekniğini keşfetmiştir. Sanatsal ve bilimsel çalışmalarında hep doğanın kodlarını çözümlenebilme itkisi ile üreten Leonardo, doğada olmayan keskin konturlerini, geliştirdiği sfumato tekniği ile resimlerinde yumuşatmayı başarmıştır.

*“Doğanın asla bir taklit olmadığını aksine öğretici ve geliştirici yanının bulunduğunu söyleyen Leonardo, özgün olunması için başkalarının yaptığı resimlerin tekrar yapılmasının anlamsız olacağını vurgulamaktadır. Çünkü tekrar, bir süre sonra yerini taklide bırakacaktır.”<sup>18</sup>*

Sfumato tekniği, Leonardo da Vinci'nin geliştirdiği, ışık-gölge olayının, belirgin kontur çizgisinin kullanımından ziyade daha yumuşak bir geçişle, nesne-figür üzerindeki etkisini yansıtmaktır.

*“Milano'dayken da Vinci, ışığın nesnelere üzerine düşmesiyle oluşan gölge etkisini çalışmış ve kesinlikten uzak olmakla birlikte nasıl sonuçlandığını kaydetmişti. Öğrendiklerini bu resimde uygularken bulanık dış hatlar ve tonlama ile sfumato tekniğini geliştirdi.”<sup>19</sup>*

Sfumato tekniği, Leonardo da Vinci'nin eserlerinin başkaca ressamın çalışmalarından ayırt edilebilmesini sağlayan, sanatçının en karakteristik resimsel üslubudur. Bu teknik sayesinde sanatçı, eserleri ile izleyici üzerinde büyük etkiler yaratmış ve çağdaşları arasında özgünlüğe yeni bir soluk kazandırarak resim sanatını taçlandırmıştır.

<sup>17</sup> Pınar Öztaşkın, *İtalya'da Rönesans Resim Sanatı (Botticelli)*, (Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri 2011, s. 80.

<sup>18</sup> Gülümser Şentürk, *Leonardo da Vinci Eserlerinin Estetik Eğitimi Açısından Araştırılması*, (Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2013, s. 40.

<sup>19</sup> Jeannie Labno, *Rönesans*, Birinci Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Çın 2012, s. 73.



Resim 3: Leonardo da Vinci, *Erminli Kadın*, 1483-90, Ahşap üzerine yağlı boya, 53.4x39.3cm., Czartoryski Müzesi, Cracow

Resim 3'te sfumato tekniği dışında, da Vinci'nin kemik ve kas yapısı gibi anatomik incelemelerinin yansıması da görülmektedir. Özellikle, ellerde kemik yapısının, anatomik duruşuna odaklanmıştır. Alışılan zarif ve tombul kadın ellerinden ziyade kemik yapısı, ışık-gölgenin yardımı ile hacimlendirilerek dikkat çekici kılınmıştır.



Resim 4: Michelangelo Bounarroti, *Kutsal Aile (Tondo Doni)*, 1507 civarı, Ahşap panel üzerine tempera ve yağlı boya, 120x120cm., Uffizi Galerisi, Floransa



Çağdaşı olan Leonardo da Vinci ile topladıkları takdir açısından yarış halinde olan bir diğer ressam Michelangelo Buonarroti'dir. Michelangelo da Leonardo da Vinci gibi çok yönlü bir sanatçıdır. Heykel, resim ve mimari odaklandığı önemli sanat dallarıdır. Resimlerindeki üslubu ile Leonardo'dan taban tabana zıt bir tutum içerisindedir. Michelangelo resimlerini heykelsi bir etki uyandıracak şekilde resmetmiş ve etkili kontur çizgilerinin görünürlüğünü, Leonardo'dan farklı olarak, arttırarak kullanmıştır. Meryem'in daha önce resmedildiği hiçbir tabloda göremeyeceğimiz irilik, Resim 4'te gösterilen "Kutsal Aile" tablosunda cüretkarca vurgulanmış, açıktaki kollarının kaslı ve iri yapısı Michelangelo'nun çalışmalarındaki hemen hemen tüm figürlerinde gördüğümüz bir özelliktir. Bu çalışmasında Michelangelo'nun anatomi, kas yapısı ve bağlantılarına olan dikkati, alanında ne kadar önemli bir deha olduğunu göstermektedir.

*"Üç boyutluluğu öne çıkartacak tarzda renklendirilen figürler silindir şeklinde tek bir mermer bloktan oyulmuşa benzer ve Michelangelo'nun artık giderek bir ressam gibi değil, heykeltıraş gibi düşündüğünü gösterir. Bedenleri çevreleyen kırmızı konturlar ve üzerlerindeki kuvvetli ışık-gölge oyunları figürleri adeta birer üç boyutlu heykele çevirmektedir."*<sup>20</sup>

### **2.1.3. Görünürün Deformasyonu: Maniyerizm**

Maniyerizm, Rönesans öğretilerinin baskın kabulü karşısında, getirdiği yeni resim anlayışı ile üslup açısından yadırganan bir ezber bozum yarattığı için kendi döneminde kabul görmemiş bir sanat üslubudur.

*"...klasik Rönesans sanatının etkisi altında, bu dönemin getirdiği yeni değerleri görmeyip onda sadece Rönesans'ın özünden uzaklaşma ve soysuzlaşma görüyor ve sanat etkinliğinin yapay bir biçim oyununa döküldüğünü anlatmak için, bu dönem üslubunu, olumsuz bir deyimle 'Maniyerizm' diye adlandırıyorlar"*<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Alexandra Grömling, *Michelangelo*, 1. Baskı, Literatür Yayıncılık, 2005, s. 28.

<sup>21</sup> Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum...*, s. 107.

Halbuki Maniyerist ressamların yaptığı, bir sanatçı için en doğal tutum olan, yeniyi aramaktan başka bir şey değildir. Bu arayış sayesinde resim sanatı tarihinde kayda değer bir sıçrayış yaratabilmişlerdir.

*“Kendilerinden önceki resamlara kıyasla Maniyerist ressamlar daha çok bireysel resim yapma şeklini, öznel bakışı ve nesnelerin resimde değişik biçimde yorumlanabileceğini vurguladılar. Resmin sembolik anlamını, resim sanatının dışavurumculuğunu keşfettiler. Uyum yasalarının diktasını bilinçli biçimde reddettiler.”*<sup>22</sup>

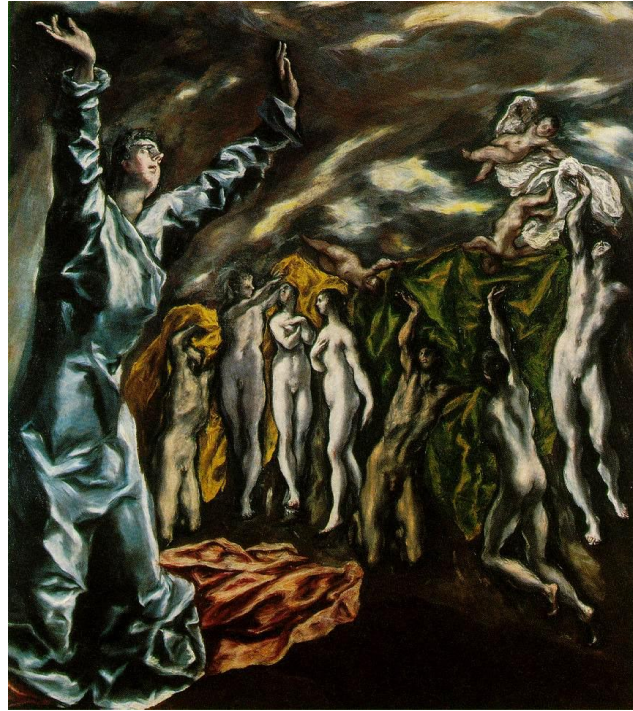
Maniyerist ressamlar, Rönesans öğretilerini, sanatın genel-geçer doğruları olarak görme fikrini aşmışlardır. Işığın tek merkezden çıkması yerine, yer yer çok merkezli ve karmaşık olduğu, figürlerin deforme edildiği, mekanın gerçekçi bir şekilde değil, anlaşılmazlığının vurgulandığı bir resim üslubu uygulanmıştır.



Resim 5: Parmigianino, *Uzun Boyunlu Meryem*, 1535-1540, Ahşap üzerine yağlı boya, 216x132cm., Uffizi Galerisi, Floransa

<sup>22</sup> Anna-Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yayıncılık, Almanya 2005, s. 23.

Parmigianino'nun Resim 5'te gösterilen "Uzun Boyunlu Meryem" adlı eseri, Maniyerist eserlerin resim alanındaki erken örneklerinden biridir. Figürler, göze sokulurcasına anatomik gerçeklikten uzak, yassı ve uzun bir haldedir. Figürlerin yanı sıra mekan da gerçeklikle tutarsız bir ilişkide resmedilmiştir. Parmigianino ile birlikte yeni ve beklenmedik bir yol yaratmak isteyen çağdaşı diğer ressamalar, belkide ilk "modern" ressamlardır diyebiliriz.<sup>23</sup>



Resim 6: El Greco, *Apokalypsis'in Beşinci Mührünün Açılışı*, 1608-1614 dolayları, Tuval üzerine yağlı boya, 224.5x192.8cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Diğer Maniyerist işler gibi El Greco'nun Resim 6'daki çalışması da içerik bakımından mistik bir temaya ve kurguya sahiptir. Parmigianino'nun eserindeki gibi uzayan figür formları El Greco'da da görülüyor fakat Parmigianino gibi bir mekansal aidiyet yok. Mekan kullanılan serbest boya sürüşleri ile adeta bir bilinçaltı ifadesi gibidir. Mekan ve figürler gerçek dışı bir deformasyon üslubu ile resmedilmiştir.

*"Olup bitenler, sınırları belirtilmemiş bir uzam içinde, alaca karanlıkta geçiyor. Figürler, alevler arasındaymış gibi –doğal ışığın tersine- türlü yönlerden*

<sup>23</sup> E. H. Gombrich, *a.g.e.* s. 367.

*gelen garip bir ışıkla aydınlanıyor ve ağırlıklarından sıyrılarak yukarıya doğru uzanan görüntülere dönüşüyorlar.”<sup>24</sup>*

Sanatçının boyayı kullanma üslubu, dönemin diğer ressamına göre daha bir serbestlikte olduğu görülmektedir. El Greco'nun bu kendine özgü resim üslubu yarattığı şaşkınlık oranında ağır eleştiriler de almıştır. Ancak resim sanatı tarihinde yarattığı özgünlük ile değer atfını geç de olsa hak kazanmıştır.

*“Ancak bir kuşak sonra, insanlar onun biçim ve renklerinin doğadışılığını eleştirmeye; kendilerine yapılmış kötü bir şaka gibi görmeye başladılar ve ancak Birinci Dünya Savaşından sonra, modern sanatçılar bize her sanat yapıtına aynı “doğruluk” ölçütlerini uygulamamız gerektiğini öğrettikten sonra El Greco'nun sanatı yeniden keşfedilip, anlaşıldı.”<sup>25</sup>*

#### **2.1.4. Görünürün Ötesini Gören Öznellik: Barok**

Bu dönemde gündelik hayattaki; mistik bir anlamı olmayan insan hikayelerinin yanı sıra, daha önce sadece sembolik anlamlarından kaynaklı resimde birer detay olan (örneğin; köpeğin sadakatin sembolü olması gibi) günlük nesnelere ya da hayvanların da resmin ana konusu olabildiği görülmektedir. Günlük yaşam sahneleri, natürmortlar, birkaç figürlü grup portreleri, manzara resimleri bu dönemde resmin esas konularıdır. Resim sanatındaki bu yenilik, konu seçimleri ile sanatçıların birbirlerinden farkını ortaya koyan bir üslup çeşitlenmesinin meydana gelmesine sebep olmaktadır. Böylece ressamın konu seçimlerindeki bu özgürlükten yola çıkarak resim sanatındaki özgünlüğün de sınırlarının genişlediği söylenebilir. Figürlerin ana konu olduğu resimlere baktığımızda, bize bir tiyatro sahnesinde, karanlığın içinde, yoğun spot ışığına maruz kalan bir oyuncunun görüntüsünü çağrıştırmaktadır. Mekanda genel olarak karanlık hakimdir. Figürlerdeki psikolojik hal vurgusu ise verilen kuvvetli ışık patlamaları ile jest mimik çizgilerine varana kadar yansıtılmıştır. Formda bu etki verilirken, Rönesans'ta olduğu gibi, her şey ince elenip, sık dokunulmamakta, aksine net bir sunumdan kaçınılmaktadır. *“Rönesans*

<sup>24</sup> Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum...*, s. 114.

<sup>25</sup> E. H. Gombrich, *a.g.e.*, s. 373-374.

*bir sanat-gerçeği veriyordu; Barok, sürekli bir akış içinde gördüğü dünya-gerçeğinin bir anlık görünümünü yakalayarak bu akışı sanatında belirtmek istiyor.”<sup>26</sup>*

Daha önce Rönesans'ta var olmaya başlayan sanatçının birey olarak kendi özgün yanlarını, üslubunu keşfetme süreci, Barok dönemde sınırlarını genişletmiştir. Barok döneminin enerjisini, kullandığı yoğun ışık ve sıcak renklerle taçlandıran Peter Paul Rubens, döneminin rakipsiz ressamlarından.



Resim 7: Peter Paul Rubens, *Bir Genç Kızın Portresi*, 1615-1616 arası, Tuval üzerine yağlı boya, 37x27cm., Liechtenstein Müzesi, Viyana

Rubens resminin konusu hayata dair her şey olabilmektedir. Mitolojik, dini, manzara, av sahneleri, portreler, hayvanlar, tarihi ya da gündelik konular... Tüm bu çalışmalarındaki en karakteristik özelliği, dinamik, canlı, aydınlık olması ve ışığı kullandığı alanlarda sıcak renkleri eksik bırakmamasıdır. Resim 7'de kız çocuğunun saç kıvrımlarındaki, yüzündeki hacim, parlaklık, Rubens'in zarif fırça dokunuşlarının tipik bir özelliğidir. Rubens'in portreleri için, kanlı canlı, yaşayan hayat dolu oldukları izlenimini almak kaçınılmazdır.

<sup>26</sup> Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum ...*, s. 133.



Resim 8: Rembrandt Hermenszoon van Rijn, *Jan Six*, 1654, 112x102cm., Six Collection, Amsterdam

Barok dönemin usta ressamlarından bir diğeri Rembrandt van Rijn'dir. Bu iki ressamı karşılaştırdığımızda söylenebilecek en net ifade; Rubens ışık gölgeyi kullanırken ışığa ve sıcak renklere ne kadar ağırlık veriyorsa, Rembrandt da o oranda gölgeye ve soğuk renklere ağırlık vermiştir. Işık ve gölgeyi ustaca kullanan bu iki ressam için, biri ışığın ve diğeri gölgenin açtığı yoldan yürümeyi tercih etmişlerdir denilebilir.

Konu seçimindeki çeşitliliğin içerisinde özellikle portre resimlerine ağırlık veren ressam, ifade analizleri yaparak karakterlerinin duygu durumunu profesyonelce göstermiştir. Eserde görünür olan sadece bir figür değil, aynı zamanda onun dramatik duygu halidir. Resimde salt estetik güzelliğin arayışı yoktur; acı, hüznün ve saflık portrelerde sıkça görülen duygulardır. Rembrandt eserlerinde kendisini diğer sanatçılardan ayırt edecek olan kendi özgün üslubunu yakalamış bir ressamdır.

*“Rembrandt için görünen dünyanın ötesinde duygunun görünmeyen dünyası vardır adeta. Isdırabın, merhametin ve bunun gibi insana özgü duyguların*

*ressamıdır Rembrandt. Sanatçı ışığı görülmeyeni göstermek maksadıyla görüneni değerlendirmek için kullanmaktadır.”<sup>27</sup>*

Resim 8’deki özgün fırça hareketi, boya kullanımı ve bunların resmedilişindeki rahatlık dikkat çekmektedir. Döneminin Hollanda’sında, popüler olan “düz” tarzın yerine, biçimi ve rengi tanımlamak için daha hızlı ve serbest bir şekilde direkt metodu benimsediği açıkça görülen ressam, eserlerinin daha iyi kavranabilmesi için uzaktan bakılması gerektiği uyarısında bulunmaktadır.<sup>28</sup> Soğuk renkleri yoğun olarak kullanırken ışığı sarı, kırmızı ve kahverenginin baskın bütünlüğü ile ele almıştır.

### **2.1.5. Duyumsananın Coşkunu İfadesi: Romantizm**

Romantik ressamlar için en önemli üretim dinamiği, resimlerinin konusunda da belirleyici olan yakın tarih ve güncel olaylar olmuştur. Bu noktada Fransız İhtilali ve onun yayılan etkisi önemlidir. Bunların yanında insan imgesinin, yaşanan trajik, kanlı olaylar üzerinden eleştirel bir tarzda işlendiği görülmektedir.

İspanyol ressam Francisco Goya, romantik ressamların önemli temsilcilerinden biridir. Goya, geleneksel resimde işlenen konuların doğrudan anlatım üslubunun dışına çıkan, göndermeler yaparak, mecazi anlatım dilini kullanması ile dikkat çeken bir ressamdır. Özellikle gravür resimlerinde kullandığı; canavarlar, devler ve hayvan imgelerinin ürkünç betimlemeleri ile içinde bulunduğu toplumsal duruma dair tavrını dolaylı olarak ifade etmektedir.

Goya’nın Resim 9’da gösterilen eserin de bir parçası olduğu “Kapisler” serisi, sanatçının dönem içerisinde Fransız İhtilali’nin özgürlükçü etkisinde ve kraliyet arasında ikileme düştüğü yıllarda, kendi özneliğini açığa çıkarabildiği örnekleri ifade etmektedir. Savaşın acımasızlığı karşısında bağımsız tavrını korumaya çalışan sanatçı, yaşadığı dönemin İspanya’sındaki açgözlülük, ahlaksızlık

<sup>27</sup> Esra Meral, *Barok Dönem Ölüdoğa Resminde Kullanılan Nesnelere Ve Kendi Çalışmalarına Yansımaları*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007, s. 65.

<sup>28</sup> David Spence, *Rembrandt*, 3. Baskı, Beta Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 28.

ve batıl düşünce karşısında, odağını İspanyol aristokrasiden halka kaydırmış, eleştirel tavrını da eserlerindeki yarı gerçek ve yarı doğüstü bir anlatım dili ile ifade etmiştir.<sup>29</sup>



Resim 9: Francisco Goya, *Aklın uykusu canavarlar üretir-Plaka 43*, 1799, Gravür, Kuru kazıma, Akuatint, 21.2x15.1cm., Metropolitan Müzesi, New York

<sup>29</sup> Sevgi Başar, *Toplumsal Değişimler Açısından Picasso'nun "Guernica", El Greco'nun "5. Mührün Açılışı", Goya'nın "Mayıs'ın 3'ü" Adlı Resimlerinin İncelenmesi*, (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2006, s. 45.





Resim 10: Joseph Mallord William Turner, *Kar Fırtınası*, 1842, Tuval üzerine yağlı boya, 91x122 cm., Tate Galeri, Londra

Turner resimlerinde somut, net anlatım yolunu seçmemiş, aksine görünenin değil duyumsananın etkisini, resimde var etmeye çalışmıştır.

*“William Turner’in resmi, adeta doğadaki olayların savaşını tuvale yansıtma zorunluluğundan kaynaklanmış gibi durur. Malzeme sanki enerji yüklü bir merkezden dışarıya doğru fırlatılmaktadır. İzleyici resmin içeriğini somut bir motif yoluyla değil, resmin yapılış tarzıyla kavrar: Buharlı bir gemi, fırtınayla tipi yüzünden kabarmış denizde ilerlemeye çalışmaktadır. Renkler ve çizgiler natüralist (doğalcı) bir üslupla kullanılmamıştır, Turner’in kompozisyon yasalarına itaat ederler.”<sup>30</sup>*

Resim 10’da fırtına içerisinde ayakta durmaya çalışan gemideki bir bayrak direğinin görünür oluşu, sanatçının doğa yasaları ve buharlı gemi metaforu üzerinden, Fransız İhtilal’i ile yayılan halkların özgürlük ayaklanmalarına bir gönderme yaptığı düşünülebilir.

<sup>30</sup> Anna-Carola Krausse, *a.g.e.*, s. 63.

## 2.2. ENDÜSTRİYEL ÇAĞA MERHABA DİYEN SANAT ORTAMINA GENEL BİR BAKIŞ

Modern dönem, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin ve sonrasında endüstri devriminin yarattığı yatay bir hareketle, hayatın her alanına nüfuz eden bir değişimin, yeni bir dönemin ifadesidir.

*“Modernleşme terimi düzenli olarak gelişme sosyolojisinde iktisadi gelişmelerin geleneksel toplumsal yapılar ve değerler üzerindeki etkilerine işaret etmek amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca modernleşme teorisi endüstrileşme, bilimin ve teknolojinin gelişimi modern ulus-devlet, kapitalist dünya piyasası, kentleşme ve öbür altyapısal öğelere yaslanan toplumsal gelişme aşamalarından söz etmek amacıyla kullanılır.”<sup>31</sup>*

Tüm bu üzerinde durulan noktalar; devlet aygıtının kurumlar üzerinden yürüttüğü politikalar, teknolojik gelişmelerin sağladığı olanaklar doğrultusunda ve hızla planlı bir kültürel dönüşüme işaret etmektedir. *“Kurumsal kümelenmeler açısından bakıldığında, iki farklı örgütsel gruplaşmanın modernliğin gelişimi içinde özel bir önemi vardır: Ulus-devlet ve sistematik kapitalist üretim.”<sup>32</sup>* Endüstri devrimi ile birlikte insan gücünden gelen üretimin makineleşmeye, standardize edilmiş fabrikasyon ürünler tüketilmeye, şehirlerin betonlaşmaya ve yapıların yükselmeye başladığı bir döneme geçiş yapılmıştır. Makinelerin insan hayatına girmesiyle seri üretimlerin meydana gelmesi, seri üretimlerin seri tüketimi ve bu seri tüketim için gereken imaj, reklam ve tabii rekabet ortamı, yükselen kapitalist değerlerin kökleşmesine katkı sunmuştur. Dolayısıyla kapitalizmin sanat ortamına da etkisi kaçınılmaz olmuştur.

*“Kapitalizmin gelişmesiyle her şeyin metalaştığı görülmüyordu. Ve tabii kültürel ürünler de metalaşıyordu. Dolayısıyla 19. yüzyılın daha ikinci çeyreği içinde sanat eserinin de pazar ürünü olarak piyasaya sürüldüğü görüldü. Böylece sanat*

<sup>31</sup> Mike Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, 3.Baskı, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul 2013, s. 27.

<sup>32</sup> Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, 6. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s. 170-171.

*eseri için de pazarda bir yenilik yaratma yarışı başlıyordu. Pazardaki yarışmaya uyan üretim sahipleri, kısa sürede rakibini bertaraf etme fikrine de varıyordu. Görüldüğü gibi, kapitalizm sanatta da bir çeşit 'yaratmaya' yönelik yıkıcılık yapıyordu. Metalaşma olayında, satış için sanat eseri elbette halkın ayağına götürülecekti ve bu nedenle de 19. yüzyılda galeriler ortaya çıkacaktı.”<sup>33</sup>*

Sanatçılar ve eserleri, **sanat pazarındaki** tüketim potansiyeline paralel olarak bir rekabet içerisine girmiştir. Sanatçıların eserlerine verilecek olan değer atfı, müze ve galerilerde ne oranda tutunduğuna göre belirlenmeye başlanmıştır. Sanat alanında artan kurumsallaşma ise, sanat piyasasında sanatçının adını duyurmasında ön kabul gibi işleyen bir eleştirilenler sınıfını yaratmıştır.

*“Teknoloji çağının sanatçısı ise toplumda yaratılan sayısal ve maddi algı ile baş başa kalır. Bu durum sanatçı için türlü olumsuzluklarla doludur çünkü kendi istekleri dışında yaratılan bu yenedünya anlayışı onu ilk başta karşı tavır almaya sokmuştur. Sanatçı Endüstri Çağının zoraki yarattığı bu yeni toplumsal algıyı dışlar, sanayileşme ve bütün sonuçlarını reddeder. Geçmişe ve geleneğe öykünme ve özlem gibi duygusal bir sürece girer.”<sup>34</sup>*

Modern dönemi anlamaya çalışırken, Cézanne'nın sanatsal üretimler noktasında galeri ve müze gibi kurumlar adına, kanaat önderi gibi hareket eden eleştirilen kalabalığının çıkardığı gürültüden kaçıp, doğduğu kent olan Aix-en-Provence'a çekilme kararını hesaba katmak gerekir.<sup>35</sup> Ya da sanatçının, sanatsal bir değeri hak etme noktasında kendini pazarlayabilme becerisinin de artık sanatçının sahip olması gereken bir beceri olduğunu fark etmek için aynı dönemde yaşamış olan Picasso ve Modigliani'nin yaşamlarını karşılaştırarak incelemek de yerinde olacaktır. Çünkü biliyoruz ki, sanat piyasası ile işbirliği yapmak noktasında epey profesyonel olan Picasso'nun aksine, Modigliani sanat-piyasa ilişkisinin yarattığı rekabet

<sup>33</sup> Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 9. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, s. 169.

<sup>34</sup> Abdulkadir Öznülüer, *Teknolojik Gelişmelerin Modern Sanata Etkileri*, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2014, s. 19-20.

<sup>35</sup> E. H. Gombrich, *a.g.e.*, s. 538.

ortamında başarılı olamamış, ekonomik açıdan epey sıkıntılı bir hayat sürmüştür. Özetle Modigliani, iyi bir ressamdır, hatta “Uzanmış Nü” adlı tablosu zamanında skandala neden olurken, günümüzde 170.4 milyon dolara satılmıştır.<sup>36</sup> Fakat iyi bir **pazarlamacı** olamadığı için, kendi döneminde, sanat piyasasında tutunamayanlardandır.

*“Modern sanatın hedeflediği dört önemli özellik... Birincisi, modern sanat eserindeki en önemli niteliğin onun özgün olmasıdır. Ayrıca sanatçının özgür olması fikri de önem kazanmaktadır... İkinci özellik, sanatçının toplumsal bir amaca hizmeti konusudur; yani sanatçının bir misyonu olmalıdır... Üçüncü özellik ise, kapitalizmde sanat ve kültürün metalaşması konusudur; yani sanat ve diğer kültür ürünlerinin pazarlanması ve satılabilir duruma gelmesidir... Dördüncü özellik için, modern sanatın ölçütlerinin seçkinci oluşu gösterilmektedir... Bu özellikler modern sanatın halka değil, entelektüel kesime hitap ettiğini gösterir.”<sup>37</sup>*

Adnan Turani, ortaya koyduğu bu dört özellik ile dönemin gerçeğinin son derece başarılı birer tespitini yapmakta ve kapitalizmin kendi içinde yarattığı çelişkiyi açığa çıkarmaktadır. Genel olarak, özgür olduğunu düşünen sanatçı, dün dinin ve saray baskısının altında iken, bu dönemde farkında ya da değil endüstrinin ve teknolojinin yarattığı sanat piyasasının baskısı ve yönlendirmesi altındadır diyebiliriz.

Modern dönem sanatında, genel hatlarıyla belli özellikler etrafında toplandığını, fakat özelden sanatçıların kişisel üsluplarının farklılığının kendini gösterir durumda olduğunu söyleyebiliriz.

*“Yaşamı aynı oranda algılayabilecek iki insan bulunamayacağından, sanatçılar aynı çağın etkilerini de almış olsalar, farklı ifade özelliklerine sahiplerdir. Çağın ortak üsluplarında birleşip kişisel üsluplarıyla farklılaşacaklardır. Empresyonizm’in ortak üslubu vardır. Ancak Cloude Monet’in resimlerinin*

<sup>36</sup> Hürriyet, Kelebek, *Dünyanın En Pahalıya Satılan İkinci Sanat Eseri: Uzanmış Kadın*, <http://www.hurriyet.com.tr/dunyanin-en-pahaliya-satilan-ikinci-sanat-eseri-40012219>, (05.02.2016).

<sup>37</sup> Adnan Turani, *a.g.e.*, s. 173-174-175.

*tümündeki ortak özellik, diğer bir Empresyonist ressam, Eduard Manet'in resimlerinden ayırır.*"<sup>38</sup>

Bir eserin özgün olabilmesi için ya tekniksel ya da duyuşsal (eserin aurası, verdiği haz gibi) elekten geçebilmiş olması gerekir. Aynı beceri, aynı gözlem ve hatta aynı sanat akımının mensubu olan ressamın birini diğerinden özgün olarak ayıran makas noktası burasıdır.

*"Sonucu iyi ya da kötü olsun, XX. yüzyılın sanatçıları bir şeyler keşfetmek zorundaydılar. Dikkat çekmek için, geçmişteki büyük sanatçıların o hayranlık duyduğumuz ustalıklarına ulaşmaya çalışmak yerine, daha önce hiç denememiş bir şey yapmaları gerekiyordu. Gelenekten en ufak bir kopuş, eleştirmenlerin dikkatini çekip bir izleyici grubu oluşturursa, geleceğe egemen olacak bir "izm" olarak karşılanıyordu. Bu "izm"lerden bazıları çok uzun ömürlü olmuyordu. Yine de XX. yüzyıl sanatının tarihi, tüm bu durmak bilmeyen deneyleri dikkate almak zorundadır, çünkü dönemin yetenekli sanatçılarının çoğu bu çabaların içinde olmuştur."*<sup>39</sup>

### **2.2.1. Eserler Üzerinden Modern Dönem Resim Sanatı Ve Özgünlük**

Modern sanatçıların, eş zamanlı olarak pek çok üsluba sahip oluşlarını eserlerinde görmek mümkündür. Yani bir sanatçının sadece belli bir resim üslubuna mensup olduğu algısının değiştiği görülmektedir.

*"Birbirini izleyen ya da aynı zamana rastlayan gruplar (Sürrealistlerin dışında) kapalı bir çevre niteliği taşıyorlardı. Sanatçılar bir gruptan ötekine geçiyor ya da bir kaçına birden bağlanabiliyorlardı. Bu nedenle bu dönemin sanatçıları bir grubun adıyla yaftalamak doğru olmaz. Picasso'nun ekspresyonist, kübist, neorealist, sürrealist dönemleri olmuştur. Sanatçıların pek çoğu için bunu söyleyebiliriz."*<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Ahmet Şişman, *a.g.e.*, s. 189.

<sup>39</sup> E. H. Gombrich, *a.g.e.*, s. 563.

<sup>40</sup> Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, 5. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2011, s. 20.

### 2.2.1.1. Doğal Işığın Ve Rengin Yeniden Keşfi: Empresyonizm

Bir sanat üslubu, geçerlilik sınavını kuşkusuz zaman faktörüne bağlı olarak vermektedir. Zamanında anlaşılabilirliği noktasında izleyiciyi zorlayan, bu sebeple de eleştirilen bir üsluptur Empresyonizm... Empresyonistler dış mekandaki anın, hızlı olmak zorunda olan aktarımından kaynaklı, ayrıntılardan bütüne önem vermişlerdir. Resimdeki görünümün siluet gibi gösterilmesi ve bu görünümün izleyici açısından net olmayışı Empresyonistlerin resme kazandırdıkları yeni özelliklerdir. Bu durum, renklerin yeniden yorumlanmasına sebep olmuştur. Örneğin doğada olmayan siyah gölge ve konturu resimden çıkarmışlardır.<sup>41</sup> Çünkü atmosferin görünümündeki anlık geçişlerinde yakalanan renk olayları, ressamalara renklerin yeniden keşfedilme heyecanını tattırmıştır.

*“... suları ve yaprakları belirtmek için kullanılması kabul edilebilecek olan kaba ve uyumsuz fırça darbeleri, insanlar ve yapılar gibi katı nesnelere yansıtılmak için de kullanılınca, ortaya bir sorun çıkıyordu. İnsan biçimini inandırıcı bir yöntem ve rahat bir anlatımla dile getirmek bilindiği gibi sanatın en güç yanlarından biriydi; oysa bu sanatçıların böyle bir amacı yokmuş gibi davrandıkları görülüyor; ne inandırıcı bir mekan yaratıyorlar, ne de böyle bir mekanı sanata yaraşır bir olayı yansıtılmak için kullanıyorlardı.”<sup>42</sup>*

Resim 11’e baktığımızda net olarak bir deniz manzarası olduğunu algılayabiliyoruz. Ancak kıyıda nasıl bir mimari yapılar olduğunu, kayığın özelliklerini ya da vakitlerden akşam mı yoksa sabah mı olduğunu net anlayamamak gibi yeni bir durum söz konusudur. İzleyici, ilk defa resme bakarak, ne anlatılmak istendiğini düşünmek zorundadır. Lekeseli bir üslubun olduğu bu resimde perspektif etkisi, fırça vuruşlarının inceden kalına doğru gidişyle ifade edilmektedir. Empresyonizmin varoluşunu haberleyen resimde siluet etkisi, en bariz hali ile bu eserde görülmektedir.

<sup>41</sup> Osman Erden, *Modern Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*, 1. Baskı, Boyut Matbaacılık, İstanbul 2012, s. 17.

<sup>42</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, Çin 2004, s. 15.



Resim 11: Claude Monet, *İzlenim: Gündoğumu*, 1872-1873, Tuval üzerine yağlı boya, 48x63 cm., Marmottan Monet Müzesi, Paris

Paul Cézanne, “Modern sanatın babası” olarak anılan, Empresyonizm ile Kübizm arasında duran sanatıyla Fovistler, Kübistler ve Soyut sanatçıları etkileyen Post-Empresyonist bir dehadır.<sup>43</sup> Aradığı yeni formu, izlemlediği görüntülere ruhlarını kazandırarak ulaşımıştır diyebiliriz.



Resim 12: Paul Cezanne, *Sainte-Victoire dağı*, 1885, Tuval üzerine yağlı boya, 73X92cm., Barnes Vakfı, Pensilvanya

<sup>43</sup> Osman Erden, *Modern...* , s. 36.

*“Şeylerin içindeki yaşantıyı hissedebildiğinden, bu şeyleri sanki insanları resmediyormuşçasına resmetti. Kullandığı renk ve formlar da ruhsal armoniye uygundur. Adamlar, ağaçlar, elmalar, Cézanne bunları içsel ve sanatsal bir armoni parçası yaratmak için kullanmıştır.”<sup>44</sup>*

Cézanne, Sainte Victorie dağı pek çok kere resmetmiş, günün farklı zamanlarındaki ışığın dağın görünümüne olan etkisini sorgulamıştır. (Resim 12) Sanatçı, görme eyleminin ulaşabileceği o en saf gerçekliği bulmak için bakışı yitirmesi gerektiğine inanmıştır. Bunun için görüne dair bütün bilinç duvarlarını yıkmaya görünür olanın en saf haline ulaşmaya çalışmıştır. Cézanne'nın amacı maddenin cismi yerine varoluşuna dokunmaktır.<sup>45</sup> Cézanne hiçbir zaman kendisini tekrar eden bir ressam olmamış, sürekli yeniyi aramış bir ressam olarak Empresyonist üslubu da kendi içerisinde sorgulamıştır.

*“Cézanne’ye göre ‘kalıcı olmayan’ bir şey olan anlık ışığın renkler üzerindeki etkilerini saptandı haline getiren Empresyonist resamlardan giderek uzaklaştı. Cézanne, Joachim Gasquet ile olan bir konuşmasında şöyle demiştir: ‘Empresyonizm, bu da ne demek? Bu renklerin görsel bir karışımıdır, anlıyor musun? Renkler, tuvalin üzerine parçalar halinde çizilir ve göz tarafından yeniden birleştirilir. Önceden bu yöntemi uygulardık... Ama şimdi ise nesnelere yavaş yavaş kayboluşuna bir sağlamlık, bir altyapı vermeliyiz.’”<sup>46</sup>*

Paul Cézanne, forma dair irdeleyici yaklaşımı ile (özellikle Kübizm gibi) pek çok sanat hareketinin istikametini belirleyen, yarattığı **özerk** resim anlayışı ile öncü bir ressamdır. Diğer Empresyonist resamlara göre daha açık tonlarda, sıcak, aydınlık renkleri kullanmıştır.

### **2.2.1.2. Çiğ Renklerin Düşünü: Fovizm**

Fovistler, kullandıkları saf renklerle içerik bakımından her ne kadar aşına olduğumuz temalar seçseler de, üslupları ile yeniyi yaratmayı başarmışlardır. “Biz

<sup>44</sup> Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul 2013, s. 52.

<sup>45</sup> Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 152.

<sup>46</sup> David Spence, *Cézanne*, 2. Baskı, Beta Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 17.



*bugün artık resmi yapılan bir nesne ile onun resimdeki görünüşü arasında tıpatıp bir benzerlik aramıyoruz; ayrıca biliyoruz ki, nesnelere bir ressamın titizliği ve çözümleyici gözüyle baktığımız zaman, nesnelere nasıl görüldüğünü bildiğimizi düşünecek yerde, çoğu zaman gözümüze çarpmayan bir sürü renk oyunlarının farkına varıyoruz.”<sup>47</sup> Ancak yeniye arayan bir ressam gözünün yakalayabileceği bu renk oyunları Fovistlerce hayat bulmuştur. Genel özellikleri ile Fovist ressamların özgün yanı; kaba fırça vuruşları, parlak ve karşıt renklerin hakimiyeti ve kullandıkları geniş renk alanlarıdır.<sup>48</sup>*



Resim 13: Henri Matisse, *Şapkalı Kadın*, 1905, Tuval üzerine yağlı boya, 80.65x59.68cm., San Francisco Modern Sanat Müzesi, Kaliforniya

Matisse'in Resim 13'teki eseri; içeriği bakımından, resim sanatı tarihinden aşına olduğumuz, estetik bir duruşa büründürülerek kompoze edilmiş bir kadın resmidir. Ancak bu kadın resmini özgün kılan şey; kullanılan renkler ve bu renklerin kullanıldığı yerler... Renkler, en çığ halleriyle, adeta sınırsız seyahat özgürlüğüne kavuşmuştur. Örneğin yeşil, şimdiye kadar hiç kullanılmadığı tende dahi var olabilmektedir artık. Renklerin kazandığı bu sınırsız özgürlük ile izleyici alışık

<sup>47</sup> Norbert Lynton, *a.g.e.*, s. 27.

<sup>48</sup> Osman Erden, *Modern...*, s. 46.

olmadığı durumlarla karşı karşıyadır. Saçlarda kırmızıyı, yeşili, insan teninde maviyi, sarıyı ve yeşili görmek mümkün hale gelmiştir. Kullanılan renklerin yanı sıra fırça vuruşlarının özgürce kullanılışı da dikkat çekicidir.



Resim 14: Maurice de Vlaminck, *André Derain*, 1906, Karton üzerine yağlı boya, 27x22.2cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Fovist eserleri ile öne çıkan bir diğer ressam Maurice de Vlaminck, eserlerinde Matisse'ten net olarak ayırt edilir bir üslup takınmıştır. Fırça vuruşları Matisse'te daha savurganken, Vlaminck'te daha küçük dokunuşlar şeklindedir. Genel Fov tarzı olan çığ renkleri ve kullanım yerleri konusunda benzer özellikleri taşımaktadır. (Resim 14)

*“Vlaminck, “bir çılgınlık içindeydim, yeni bir dünya yaratmak istiyordum” diyor, “gözlerimin dünyasını, sadece kendim için bir dünya... tonları abartıyor, algılanabilecek her duyuyu bir renk cümbüşüne dönüştürüyordum. Kendimi delicesine aşık, dizginlenemeyen bir vahşi gibi duyuyordum. Bana resim yaptıran içgüdümdü.”<sup>49</sup>*

<sup>49</sup> Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta...*, s. 25.

Ressamın kendini ifade ederken kullandığı vahşi sözü, Fovistlere atfedilen bir yerme ifadesidir. Fovistler, bu ifadeyi yadsımak yerine kabul etmişler ve böyle de anılmışlardır. Aynı Empresyonistlerin yaşadıkları gibi Fovistler de izleyenlere yarattıkları dengesizliklerle önce eleştirilmiş, sonra ise resim sanatı tarihinde yakaladıkları özgünlükleriyle yer etmişlerdir.

### 2.2.1.3. İç Dünyadan Dış Dünyaya: Dışavurumculuk

Dışavurumcular, toplumsal travmalar döneminin sanatçılarıdır. Resimleri görünenin ya da sanatçının duyularının yalın bir anlatımı değildir. İçinde buldukları kişisel durumların derinlerine inerek kendisini afişe etmek ister gibidir. Resmin amacı salt estetiğin güzelliğini aramak değil, gerçeği haykırmaktır artık.

*“Ekspresyonizm’in belirleyici unsurlarından ilki, burjuva hayatının yüzeysel ikiyüzlülüğüne, sahte ahlak anlayışına ve değerlerine karşı, doğanın ve doğal olanın, bastırılmış duyguların, samimiyetin, insani dürtülerin savunulmasıdır. İkinci belirleyici ögesi, sosyal toplumdaki ve bayağılıktan kaçarak, kimsenin dokunamayacağı, müdahale edemeyeceği, bireye has “ruhani dünyaya” sığınma ihtiyacının altının çizilmesidir. Üçüncü belirleyici öge de, bir öncekinin tersine, toplumdaki kaçmak ve kendine sığınmak yerine, sosyal ve politik anlamda aktif olunması; eleştiren, sorgulayan, soran ve konuşan bir nevi muhalefet oluşturulması gerektiğinin savunulmasıdır.”<sup>50</sup>*

Ernst Ludwig Kirchner, Alman Dışavurumculuğunun öncü ressamlarından. Sanatçının katıldığı Birinci Dünya Savaşı’ndan sonraki resimlerinde üslubunu değiştirdiğini; daha kapalı renkler kullanmaya başladığını görüyoruz. Resim 15’te kendisini kolu kesik bir asker olarak resmetmiştir. Sanatçının sırtını döndüğü çıplak kadın figürü ise; yaşamın acımasız gerçekliği karşısında dünyevi zevklerin arka planda kaldığını resmeder gibidir.

<sup>50</sup> Zeynep Baransel, *Kathe Kollwitz Ve Edvard Munch Baskı Resimleri*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2009, s. 1-2.



Resim 15: Ernst Ludwig Kirchner, *Bir Asker Olarak Otoportresi*, 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 69.2x61cm., Allen Anıt Sanat Müzesi, Ohio

Franz Marc ise, modern yaşam kültürünün içerisinde, tinsel dünya ile kurduğu bağda en çok hayvan figürlerinden faydalanmış, onları canlı, parlak renkler ve yoğun duygularla üretmiştir. Yapıtlarında kübizmden etkilendiği de açıkça belli olmaktadır (Resim 16).



Resim 16: Franz Marc, *Mavi Atlar*, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 105.7x181.1cm., Walker Sanat Merkezi, Minnesota

Dışavurumculuk akımı, her ne kadar duygulara ağırlık verse de süsleme anlayışından uzaktır. Dışavurumcu sanatçılara göre sanat, daha iyi bir dünya için kullandıkları birer silahtır. Toplumsal ya da duygusal anlam, resimlerde aranan bir özelliktir. Dışavurumcu tutkular, birey ifadesini ön plana çıkarması üzerinden, kendilerinden sonra gelecek olan pek çok sanat tarzının öncüsü durumunda olmuştur.

#### 2.2.1.4. Resmin Bilmece Hali: Kübizm

Kübizme kadar resmin konusu doğadan gelen imgelerin, sanatçının iç dünyasından gelen duyguların, sanatçının yorumuna bağlı olarak öyle ya da böyle farklı üsluplarla işlenmesiydi. Ancak kübizimde, bu imgelerin dış görünüşüne yeni bir yorum getirmekten çok, onun içsel matematiğinin irdelenmesi söz konusudur. Kübizm, sanatçının kendine özgü bir algılama yapısının olduğunun bir bildirimidir gibidir.

*“Yaratma olayı, sanatı salt bir düşün, bir felsefe olayı olmaktan çıkarır ve onu kendine özgü bir olay kılar. Kübizm, bu yolda en yaratıcı bir sanattır diyebiliriz.”*<sup>51</sup>

Kübistlerle birlikte herhangi bir kullanım nesnesi varoluş sebebinden bambaşka bir amaç için kullanılmaya başlanmıştır. Böylece bu nesne bir yandan kullanım nesnesi algısını korurken diğer bir yandan bundan bağımsız bir sanatsal algılayışa da kavuşmaktadır.

*“Kübistler kağıt ve mürekkep, tuval ve boyanın yanı sıra resme yeni teknikler ve malzemeler soktular. Harf ve rakam çıkartmaları yapmak için kalıplar kullandılar; resimlerine kağıt, muşamba, karton ve teneke yapıştırdılar. Resimde tahta damarı etkisi yaratmak için “tarak” kullanarak ev boyacılarını taklit ettiler (Braque’in babası boyacıydı); özel bir doku elde etmek için toz boyalarına kum ve talaş karıştırdılar; birkaç tekniği bir arada kullandılar –örneğin karakalemle yağlıboyayı birleştirdiler.”*<sup>52</sup>

<sup>51</sup> İsmail Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 8. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, s. 169.

<sup>52</sup> John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, 5. Baskı, Metis Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 65.

Kübist eserler bugün fahiş fiyat etiketlerine sahip olsa da, kullandıkları gündelik nesnelere sanat piyasasına, sanatı ulvileştiren anlayışa karşı birer tepki niteliğini ortaya koymaktadırlar. Kolaj, asamblaj gibi farklı sanat tekniklerinin Kübist Akım ile ortaya çıkması, sanatçıya her türlü aracı kullanabilmesini mümkün kılan özgürlüğü sunmuş ve sanatın özerk yanını somutlaştırmıştır.



Resim 17: Kurt Schwitters, *Merzbild Rossfett*, 1919, Asamblaj, 20.4x17.4cm., Özel Koleksiyon

Kurt Schwitters, geleneksel yargılarla resim malzemesi dışında görülen her türlü nesne ve atık malzemelerin birleşimi ile kübist bir tarzda çalışmalarını oluşturmuş, Pop Art gibi, özellikle 1950 sonrasında gördüğümüz pek çok sanat akımlarına zemin hazırlayan ressamlardan biri olmuştur. Çalışmaları gibi; çalışmalarını ifade ederken kullandığı **merz** kelimesi de türetilmiş bir kolaj kavramdır. (Resim 17)

*“Schwitters’e göre yaşamı rastlantılar oluşturuyodu; sanat yapısı da yaşam –atılımının bir ürünüydü, geçiciliği içinde, doğan, büyüyen ve yok olan bir varlıktı. Hannover’deki evinin bodrumunda başladığı Merz sütunu, sanatçının, tesadüflerin önüne çıkarttığı buluntularla yavaş yavaş ürüyor ve evin çatı katına kadar çıkıyordu... Gittikçe üreyen ve büyüyen bu dev yapı, nerede ve nasıl biteceği belli olmayan bir oluşumun somut belgesiydi.”<sup>53</sup>*

Schwitters’i bu tarz çalışmalara yönlendiren itkiler, modern toplum düzeni ve onun sanatı metalaştırdığı piyasa, müze, akademi mantığı, savaş ve eğitim politikaları gibi konulardır. Modern toplum ve onun tüm aygıtlarına olan tepkisi ve söyleyecek çok şeyi olması, sanatçıyı kolaj tekniğine, oradan da asamblaj ve enstelasyona yönlendirdi. Yapısal olarak bu teknikler, sanatçıya her konuya dair parçalı düşüncelerini derli toplu bir ifadeye dönüştürebilme fırsatı vermiştir.

Resim 18’de görülen Pablo Picasso’nun “Pipo İçen Adam” isimli çalışmasında ne olup bittiğini, doğrudan bir bakışla anlamak oldukça zordur. Eserin adından yola çıkarak pipo içen bir erkek figürü arıyor gözümüz. Dikkatli baktığımızda figürün bıyığı ve piposu fiziksel olarak net bir şekilde resmedilmiştir. Fakat bu imgeler ve bazı harfler dışında hiçbir şey net bir görünürlüğe sahip değildir. Pipo içen insan figürünün sahip olduğu doğal form, geometrik bir yapıya büründürülerek yeni bir form anlayışı yaratılmıştır.

---

<sup>53</sup> Nazan İpşiroğlu- Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta...*, s. 76-77-78.



Resim 18: Pablo Picasso, *Pipo İçen Adam*, 1911, Tuval üzerine yağlı boya, 90,7x71cm., Kimbell Sanat Müzesi, Teksas

*“Bir bütün olarak ele alındığı zaman bu resim bizim üzerimizde görünen dünyayla ilgisi olmayan, fakat özellikleri yüzünden gözümüze çekici gelen değişken ve titrek bir biçim ve hiyeroglifler düzenlemesi izlenimi bırakır. Bu resmin konusunun ne olduğunu düşündüğümüz sürece, onun bir bilmecedan başka birşey olmadığı sonucuna varırız.”*<sup>54</sup>

Bütün bu karmaşanın sempati kazanmasının bir alt nedeni de ifade gücünde bir özgürlük kanalı açmasındandır. Kübizle birlikte sanat kendi kalıbını kırmış ve başkaca pek çok üslubun hür ifade zeminini yaratmıştır.

<sup>54</sup> Norbert Lynton, *a.g.e.*, s. 59.



### 3. BÖLÜM

#### 3.1. 1950 SONRASINA YÖN VEREN SOSYAL SÜREÇLER VE SANAT

II. Dünya Savaşı akabinde dünya, değişen politik dengeler ve küreselleşme ile beraber kültür politikalarının da küreselleşmesine, yeni kültürel alanların ve tanımların çeşitlenmesine sahne olmuştur. Kapitalist anlayışın hakimiyetini kökleştirdiği bu zamanlarda **kültür endüstrisi** tabiri de kavramlar deryasında yerini almıştır.

*“Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar. Bugünkü teknik olanaklar kadar, ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması da bunu yapmalarına olanak verir. Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir.”<sup>55</sup>*

Theodor W. Adorno'nun dikkat çektiği gibi; dönemin hakim olmaya başlayan küresel nitelikteki politikaları ve sahip olunan ekonomik, sosyal ve teknik olanakların çeşitliliği plastik sanatlar alanındaki üretimlerin de çeşitlenmesine ve bir ezber bozuma sebep olmuştur. Bu ezber bozumunu; tüketilen hazır nesnelere plastik sanatlar alanında da kullanıldığına tanık olmak gibi geleneksel resim ve heykel sanatlarındaki teknik anlayışları terk etmek istenmesinde de görmekteyiz. Boya malzemeleri ile yapılan resimler yerine somut eşya ve nesnelere kullanılarak üretildiği enstalasyonların yanında, sanatçıların tarih boyunca süregelen kimlik arayışlarının ve bu mücadelelerinin, değişen dünya düzeni ile beraber, reddi de bu ezber bozumunun göstergelerindedir.

---

<sup>55</sup> Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, 7. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 109-110.

*“Daha da dikkat çekici olan, bir sanatçı için daima büyük değer olarak kabul edilmiş olan kişiye özgü biçimleme üslubundan da kaçınıldığı... Kaldı ki eserlerin kişiliksiz olmasının, özellikle bu çalışmalarını gerçekleştirenler yani sanatçıları tarafından istendiği de belirtilmektedir. Elbette bu düşüncelere varma, kısa bir zaman sürecinde olmamıştır. Örneğin Marcel Duchamp daha 1913’te, yani Dadaistlerden üç yıl önce sanatsız bir sanatın yapılıp yapılamayacağını ortaya atıyor; Alexander Rodchenko ise, sanatın artık bittiğini daha 1921’lerde yazıyordu. Mondrian da sanat eserinin günün birinde tamamen makinelere bırakılacağına inandığını 1920’lerde ileri sürüyordu.”<sup>56</sup>*

Adnan Turani’nin yukarıda vurgu yaptığı örnekler, sanatın günümüzde geldiği noktada sahip olduğu özgürlük alanı içerisindeki evrimine işaret etmektedir. Dün bir kullanım nesnesi olmanın ötesinde bir anlam taşımayan kaşığın, bugün bir asamblajda sanat nesnesi olarak karşımıza çıkabiliyor olmasının temelinde bu öngörülerin yattığını söyleyebiliriz. Bu evrimsel sonuçtan dolayıdır ki, sanat eserinde özgünlük tartışması; artık üslup ve teknik gibi açılardan bakmanın yanında fikrîsel bir düzlemde de tartışılabilen eleştirel bir zemin kazanmıştır. Ve nihayetinde 1950 sonrası, özellikle Amerika ve Avrupa’nın endüstri alanında kendisini geliştirmiş pek çok ülkesinde sanat alanında hazır nesne kullanımının popülerleştiği, enstalasyon gibi üretimlerin ortaya çıktığı görülmektedir.

*“Özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra kendini gösteren başdöndürücü bir değişme, kimi zaman insanı yaşadığı dönemi kavrayamaz bir durumda bırakıyor. Felsefe alanında meydana gelen yeni anlayışlar, yeni düşün sistemleri, sanat alanında meydana gelen yeni “izm”ler, yeni sanat üslupları, eskiden ancak 30-40 yılda kendini gösteren bu tür değişmelerin hızını birdenbire değiştirmiş, düşün ve sanattaki değişimleri adeta her yıl değişen bir tempo içine sokmuştur.”<sup>57</sup>*

---

<sup>56</sup> Adnan Turani, *a.g.e.*, s. 154.

<sup>57</sup> İsmail Tunalı, *Estetik Beğeni*, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, s. 150.

1950 sonrasına dair bir anlatım kolay değildir. Pek çok toplamı bir arada değerlendirmek gerekir. Öncelikle '50 sonrasının bir kavramsal kolajını en genel anlamıyla oluşturmak faydalı olacaktır. Bu kolaj içerisinde var olan kültürel değişimin etkenlerinin başında sosyolojik süreç gelmektedir. II. Dünya Savaşı'nın etkileri, sonrasında ola gelen kültür emperyalizmi ve asimilasyonu toplumsal yapıyı etkileyen önemli unsurlardır. Gelişen teknik olanaklarla birlikte medya ve piyasa olgusu, sanat ve sanatçı algısına yönelik yıkıcı pratiklerin bir aradalığı yeni dönemin temel özellikleridir. Tüketim nesnelere sanatı girmesi ve onun altında yatan düşünceler, salt sosyolojik ve teknik değişim-gelişimin doğal bir sonucu olarak yorumlanabilir. Bu yorumun yanı sıra tüketim kültürüne dönük bir tepki rolü oynadığını, sanatın boyutunu değiştirirken eleştirel bir tavrı da beraberinde getirdiğini göz ardı etmemekte fayda vardır. Bu dönem, insanı heyecanlandıran ve anlam kaymasına karşı duraksatan bir dönemdir. Şimdiye kadar üretti, üretti ve tüketti insan. Tüketim sürecinden doğan bir yeniden üretim olarak sanat mümkün müdür? Eski dilde hayır, geliştirilen yeni dilde ise elbette... Çünkü dil, ifade ve anlam değişmiştir artık.

### **3.1.1. Sanatın Yeni Merkezi: Amerika**

1945'te fiilen biten II. Dünya Savaşı, kendisini dönemin iki süper gücü Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri arasında süren soğuk savaşa bırakmıştır. Silah endüstri gücünü elinde bulunduran Amerika'nın 1945 yazında Hiroşima'ya attığı atom bombası ise dünya genelinde büyük etki yaratmıştır.<sup>58</sup> Hem II. Dünya Savaşı süreci hem de Hiroşima örneği karşısında insanlarda hakim olan psikoloji; güvensizlik ve -ters psikoloji ile açıklanabilecek-gücün yanında olma ve onun uyarılarına açık olma psikolojisi idi. Gerek ABD gibi gücü elinde bulunduranın, kendi hakimiyet alanında yaratacağı güven ortamından ötürü, gerekse de Avrupa'da fiilen içerisinde yaşadıkları savaşın yarattığı travmadan ve onun ekonomik tahribatından ötürü savaş sonrasında Avrupa'dan Amerika'ya yoğun göç yaşanmıştır. 1950'ler, bir yandan savaşın acı günlerini geride bırakmayı

<sup>58</sup> Wikipedia, Özgür Ansiklopedi, *Hiroşima*, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Hiro%C5%9Fima>, (07.01.2015).

ifade ederken, diğer yandan özellikle Avrupa ve Amerika'nın sosyo-kültürel konjonktüründeki keskin dönüşümü de ifade etmektedir. Pek çok sanatçı özellikle Avrupa merkezli süre gelen iki büyük dünya savaşı sürecinde zaten göç etmekteyken, II. Dünya Savaşı sonrasında faşist baskıdan ve savaştan kaçmışlardır.<sup>59</sup> New York, sanatçılar için hem savaşın yıkıcılığını hissedemeyecekleri güvenli bir bölge hem de Amerika'da kültür alanındaki boşluğu kapatma ve sanatı tekeline alma gayesi ile gelişen kültür endüstrisinin sanatçıların ihtiyaçlarına cevap verdiği bir yer haline gelmiştir. Dolayısıyla sanatçılar tarafından reddedilemez bir yaşam alanı olmuştur. Ekonomik gücü elinde bulunduran Amerika, dünya sanatında yer edinebilmek amacıyla peşi sıra müzeler açmış ve sanatçılara teşvik adı altında maddi destekte bulunmuştur. Nihayetinde sanatın nabızı Paris'ten New York'a kaymıştır. *“O zamana dek uluslararası arenada kendine pek bir yer edinememiş olan Amerikan sanatı, bu girişimlerin ve özellikle de savaş sırasında ABD'ye göç eden Avrupalı sanatçıların etkisiyle dünya sanatında başat konuma geçti.”*<sup>60</sup>

II. Dünya Savaşı sonrası devam eden soğuk savaş sürecinde rekabetin önemli bir ayağı sanat olmaya başlamıştır. Sanat alanına dair yapılan yatırımların yanı sıra egemen bir sanat anlayışını yaratma sürecinde basın yoluyla yeni sanat dalgasının propagandası eleştirmenler tarafından cüretkarca yapılmıştır.

*“Amerikan sanatının tarihinde ilk kez önemli bir eleştirmen, Paris sanatının üstünlüğüne açıkça meydan okuyacak, New York sanatının ve Jackson Pollock'un uluslararası sanat sahnesinde Paris sanatının yerini aldığı iddia edecek kadar saldırgan, güvenli ve Amerikan sanatına adanmış gösteriyordu kendini. Komünizme karşı savaşta artık bütün kozlar Amerika'nın elindeydi: atom bombası, güçlü bir ekonomi, güçlü bir ordu, şimdi de sanatsal üstünlük, kültürel üstünlük... Normalde siyasal polemikten Greenberg kadar uzak bir sanat eleştirmeni neden bu kavgaya girmişti? Çünkü komünizme karşı savaş uzun ve zor bir savaş olacaktı ve geleneksel silahlar olmadığı için de bütün propaganda cephanesine ihtiyaç duyulacaktı. Savaş*

<sup>59</sup> Sevil Dolmacı, “Amerikan Rüyası : 1945-1960 Arasında Yoksulluktan Zirveye Çıkan Ressamlar”, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=8&articleID=665&bhcp=1>, (07.01.2015), s. 1.

<sup>60</sup> Anna-Carola Krausse, *a.g.e.*, s. 107.

*bir “soğuk savaş” olabilirdi ama topyekun savaştı. Buna uygun olarak sanat da rolünü oynamaya davet ediliyordu.”<sup>61</sup>*

Bütünlüklü bir gözle baktığımızda Amerika, sanat dünyasındaki yerini dört koldan çaba ile elde etmiştir. Amerika’daki ana akım sanat anlayışı projesinin gerçekleşmemesi için hiçbir engel kalmamıştır.

Anna-Carola Krausse’ye göre de savaştan çok çeken ve bıkan toplumlar Carl Hofer’in resimlerindeki gibi trajik temaya sahip, savaşın yol açtığı felaketleri ve yıkımı işleyen eserlerdense daha hafif ve soyut resimler görmeyi tercih etmişlerdir. Böylece soyut resim 1950’lerde batının en baskın stili haline gelmiştir.<sup>62</sup>

### **3.1.2. Amerikan Ana Akım Sanatı: Soyut Dışavurumculuk**

Tüketim kültürüne dair diyalektik temelde bir değerlendirme yaparken Soyut Dışavurumcu Akıma da yer vermek yerinde olacaktır. Çünkü Tüketim kültürünü sanatsal anlamda -özelde Pop Art çalışmalarını- sorgularken aynı sanatçıların dönün Soyut Dışavurumcuları olduğunu görmekteyiz. Pop Art, Soyut Dışavurumculuğa tepki olarak doğduğu düşüncesi yanlış olmamakla birlikte diyalektik açıdan bir diğerine zemin hazırlamıştır ve varoluşu birbirine bağlıdır demek yanlış olmayacaktır.<sup>63</sup>

Eylem Ressamları ve Renk Alanı Ressamları olarak ikiye ayrılan Soyut Dışavurumculuk, 1940 ve 1950’lerde, soyutlama yolu ile duyguları iletmeyi amaçlayan Amerikalı ressamı tanımlamak için kullanılmıştır.<sup>64</sup> Eylem Ressamları arasında; Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Renk Alanı Ressamları arasında ise; Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still gibi ressamlar sayılabilir. Özellikle Amerika ve İngiltere’de etkisini gösteren Soyut

<sup>61</sup> Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 220-221.

<sup>62</sup> Anna-Carola Krausse, *a.g.e.*, s. 107.

<sup>63</sup> Arif Ziya Tunç, “Tüketici Toplumun Sanatı Pop-Art ve Kaynakları Açısından Kitle İletişim Araçları”, [http://www.arifziyatunc.com/makale\\_2.htm](http://www.arifziyatunc.com/makale_2.htm), (22.09.2015).

<sup>64</sup> Sam Phillips, *...İZMLER Modern Sanatı Anlamak*, 1. Baskı, YEM Yayın, Çin 2016, s. 78.

Dışavurumculuk, küreselleşme ile birlikte etkisini dünyanın pek çok ülkesinde sürdürmüştür.

Soyut Dışavurumculuğun özellikle 1950'den sonra bu denli yaygın hale gelmesine yönelik farklı teoriler vardır. Soyut dışavurumculuğun resim sanatında yarattığı büyük dönüşüm; politik, estetik ve ahlaki tüm değerlerden sıyrılarak, sanatçının salt resim yapmaya yönelik tavrı, içine kapanık, toplumsal bir mesaj kaygısı gütmeyen ama yine de özgür üretimin kanalını yaratmıştır.<sup>65</sup> Bu duruma hem halkın ve sanatçıların psikolojik hali hem de bir takım politik gelişmeler etki etmiştir.

*“... aydınlar sınıfının tam anlamıyla bölünmesine 1939 yılında imzalanan Sovyet Alman Saldırmazlık Paktı (Molotov-Ribbentrop Paktı) ve Finlandiya'nın işgali neden olmuştur. Birçok sanatçı ve düşünür faşistlerle yapılan anlaşmayı davaya ihanet olarak yorumlamış ve sola olan inancını büyük ölçüde yitirmiştir. Bu gelişmeler çerçevesinde “toplum için sanat” görüşü aydınlar arasında hızla itibar kaybetmiş “sanat için sanat görüşü” yaygınlık kazanmaya başlamıştır.”<sup>66</sup>*

Marksist teoriye göre de insanın toplumsal-sosyal alanlardan uzaklaşması ve kendi içine dönmesi ve bireyselleşmesi, sanatın ve bilimin sanki kendisinin dışında bir dünyada olageliyormuş gibi algılama halini yaratır ki bu durum bireyin yabancılaşmasını doğurmaktadır. Aynı şekilde sanat cephesinden de, sanatın toplum dışında gerçekleşen bir eylem olduğu düşüncesi aynı durumu yaratabilir.

*“Marksizme göre, estetik olan, güzel olan, insansal olanın, toplumsal olanın dışında değil, tersine içinde bulunan bir değerdir. Onları, insan ve toplum dışı olarak anlamak, sonunda sanatı ve sanatçıyı insandan ve toplumdaki koparmaya, soyutlamaya, bireyselleştirmeye, giderek yok etmeye götürür. ‘Sanat için sanat’,*

<sup>65</sup> Ahu Antmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 3.Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 148.

<sup>66</sup> Ayşenur İlkan, *Soğuk Savaş Döneminde ABD- SSCB Kültürel Politikalarının Sanata Yansıması: Soyut Dışavurumculuk ve Sosyalist Realizm*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı Ve Çağdaş Sanat Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2009, s. 18-19.

*bunun için kapitalist düzenin en tipik bir değer teorisini gösterir. Kapitalist toplum düzeninin en tutarlı sanat teorisi, bu formülde tam bir somutluk elde eder.”*<sup>67</sup>

Soyut Dışavurumculuğun gelişmesinde Amerikan sanat politikasının doğrudan etkisini sorgulayan Serge Guilbaut'ya göre, 1950'lerde barizleşen soyut dışavurumcu tarz, sanatın kendi içerisindeki evrimi ile birlikte ideolojik ve politik tutumlardan da etkilenmiştir. Guilbaut, sanatçıların II. Dünya Savaşı öncesi yerel temalara odaklandıkları figüratif işlerinden, savaş sonrasında soyut ve dışavurumcu tarza olan keskin kayışlarının sebebinin, New York'taki sanatçıların ve sanat çevrelerinin 1935-1941 yılları arasında bilinçli bir **Marksizmden uzaklaşma** sürecine tabii tutuldukları düşüncesine bağlamaktadır.<sup>68</sup>

Amerikan istihbarat teşkilatı olan Central Intelligence Agency (Merkezi İstihbarat Teşkilatı), kısa adıyla CIA'nin, soğuk savaş cephelerinden biri olarak gördüğü sanat alanında da aktif olduğu bilinmektedir. Modern Sanat Müzesi de bu dönemde savaş politikalarında suç ortaklığı yaptığı düşüncesi ile protestolarla karşılaşmıştır.

*“Modern Sanat Müzesi'ne yönelik eleştiri bombardımanı yazar ve sanatçı Eva Cockcroft'un 1974 Haziranı'nda Art Forum'da yayımladığı, müzenin üst düzey yöneticileri ile CIA arasındaki bağlantıları ortaya çıkaran “Soyut Sanat, Soğuk Savaşın Silahı” adlı makalesi ile başlamıştır. CIA Sovyet komünizmine karşı yürüttüğü kültürel misyonun bir parçası olarak Modern Sanat Müzesi'nin Amerikan Soyut sanatının “özgürlüğünü ve saflığını” başarıyla yücelttiği uluslararası sergilerin bir kısmını gizlice finanse etmiştir.”*<sup>69</sup>

Bu gibi yorumların gerçekliğine inanmak biraz zaman almıştır. Jakson Pollock ve Mark Rothko gibi zamanında komünist düşünceleri benimsemiş pek çok sanatçının Soyut Dışavurumcu Sanatın temsilcileri olduğu bir ortamda, CIA'nin

<sup>67</sup> İsmail Tunalı, *Marksist Estetik*, 3.Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul 2003, s. 104.

<sup>68</sup> Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 146.

<sup>69</sup> Toby Clark, *Sanat ve Propaganda*, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 153-154.

Soyut Dışavurumculuk Akımı ile olan bağına dair bu senaryolar uzun süre olasılık dışı görülmüştür.<sup>70</sup>

Algı yönetiminin aktif olarak kullanıldığı bu sürecin esas yürütücüsünün Clement Greenberg olduğu düşünülmektedir. Pop Sanat ve Kavramcılık'ı reddeden Greenberg, "Avangard ve Kitsch" adlı yazısında, 'kitsch' diye adlandırdığı popüler kültürden hoşlanmadığını net olarak ifade etmiş, Soyut Dışavurumculuğun kurumsallaşmasını ve Modernist Amerikan Sanatı'nın egemenliğini kazanmasını sağlamıştır.<sup>71</sup>

*"Pollock'un söyleyecek daha çok sözü varsa da Greenberg onun ne anlatıyor olabileceğini bize söylemez. Onun yerine, Pollock'un yapıtında özellikle Amerikan bulduğu nitelikleri vurgular. Vahşilik, çığlık, erkeksilik – öyle belirsiz zamanlarda bunlar önemli öğelerdi, Paris'in cazibesinden daha etkileyiciydi. Batı dünyasının ihtiyaç duyduğu şey, güçlü ve gayretli bir sanattı."*<sup>72</sup>

Jon Thompson, New York'un sanat atmosferinden rahatsız olduğunu bildiği, dönemin önemli ressamlarından olan Clyfford Still'e dair şunları söylemektedir:

*"Still, "katılmayı" her zaman zor bulan, huysuz bir karakterdi. Özellikle 1940'lardan sonra New York'ta şekillenen sanat dünyası hakkında her zaman derin kuşkuları vardı. Belli başlı sanat eleştirmenlerinin kendilerine biçtiği role önem vermezdi. Hatta bazı sanatçılar, eleştirmenler ve galeri sahipleri arasında kurulan politik ittifaklardan haz etmezdi. Bu ittifakların "böl-yönet" prensibi doğrultusunda işlediğine, aslında hiç olmayan bir biçimsel bölünme yaratıldığına inanıyordu. Özellikle Clement Greenberg ve Harold Rosenberg gibi eleştirmenlerin sanatçılar,*

<sup>70</sup> e-skop, Sanat Tarihi Eleştirisi, *CIA'in Soğuk Savaş Silahı Olarak Soyut Ekspresyonizm*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/ciain-soguk-savas-silahi-olarak-soyut-ekspresyonizm/1280>, (23.03.2016).

<sup>71</sup> Chris Murray, *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 171.

<sup>72</sup> Serge Guilbaut, *a.g.e.*, s. 225.



*kamu kurumları ve halkın beğenisi üstündeki kontrol edici, güdümlenici etkisi hakkındaki fikirlerini sözünü esirgmeden söylüyordu.”<sup>73</sup>*

Zamanının önemli galerilerinden Kootz Galerisi, 1949’da düzenlediği sergiye katılan ressamlar Byron Browne, Carl Holty ve Romare Bearden, resimlerinde Paris resim tarzının etkisi olduğu gerekçesiyle sergiden çıkartılmış ve sonrasında Clement Greenberg’in çerçevesini çizdiği Amerikan tarzı sanata uygun düşmemesi gerekçesiyle tabloları çok ucuz fiyatlara satılmıştır. Sanat çevrelerince bir işaret gibi görülen bu olay sonrasında, yapılan aşağılanmayı sanatçı Brown kaldıramayarak kalp krizi sonucu hayatını kaybetmiştir.<sup>74</sup>

Amerikan sanat politikaları, bu alanda elde edilmek istenen üstünlüğü sağlamıştır. Ancak teknik anlamda baktığımızda yoktan bir sanat akımı yaratmamıştır. Soyut Dışavurumculuğun resimsel kökenlerinin 1950’den önce birçok modernist sanatçıya kadar uzandığını görülmektedir. Kandinsky’den Van Gogh’a, Miro’dan Matisse’e kadar gerek saf renksel vurgularında gerekse formal soyutlamalarında Soyut Dışavurumculuğun dinamiklerini gözlemlemek mümkündür.<sup>75</sup>

20. yüzyılın ortasında sanat dünyasını kökten değiştiren Soyut Dışavurumculuk Akımı üslup açısından kendiliğindencilğe ve doğaçlamaya odaklanmıştır. *“New York Okulu diye de anılan Soyut Dışavurumcular hiçbir zaman dernekleşmediler, ancak hepsinin ortak arzusu alışlageldik konular ve tekniklerden uzaklaşmak, daha önemlisi sanatçının benzersiz kişiliğini, ruhunu ve duygularını dinamik, hareketli formda yansıtan tamamen soyut sanat üretmektir.”<sup>76</sup>*

Soyut Dışavurumcu ressamlar, fikirlerini bireysel tutumları ile ifade etseler de çalışmalarının oldukça büyük ebatlı olması, geniş boya alanları, gerçek nesnelere

<sup>73</sup> Jon Thompson, *Modern Resim Nasıl Okunur*, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014, s. 241.

<sup>74</sup> Serge Guilbaut, *a.g.e.*, s. 227-228.

<sup>75</sup> Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 147.

<sup>76</sup> Yapı Kredi Yayınları, *Tarih Boyunca Sanat*, 1. Baskı, İstanbul 2015, s. 106.

çok az yer vermeleri ve resimlerin çerçevesiz olması gibi ortak özelliklere sahiplerdir.<sup>77</sup>

### 3.1.2.1. Soyut Dışavurumcu Sanatçılardan Jackson Pollock Ve Mark Rothko



Resim 19: Jackson Pollock, *Number 1A*, 1948, Tuval üzerine yağlı ve enamel boya, 172.7x264.2cm., Modern Sanat Müzesi, New York

Jackson Pollock, Soyut Dışavurumculuğa kavramsal noktada değer kazandıran ve bu akım içerisinde kendi özgün tarzını yakalayarak değer atfını hak eden önemli bir sanatçıdır. Pollock resimlerini doğanın kurallarına ve bilinçaltının akışına teslim etmiş ve ortaya çıkacak sanat eserinin hem yaratıcısı hem de eserin oluş sürecinin meraklı bir izleyicisi olmuştur. Resim yaparken görenler tarafından tekniği dansa benzetilen Pollock, resmin dokusunu pekiştirmek için kum ve cam gibi malzemeleri de resmine ilave etmiştir.<sup>78</sup> Sanatçı, kullandığı boyalarını adeta yerçekimine ve kendi savuruş şiddetine teslim etmektedir. (Resim 19) Kendi resimlerini “görünür hale getirilmiş enerji ve hareket” olarak açıklayan<sup>79</sup> Pollock’un sanatı, birey iradesinin, doğa kanunlarının ve bilinç akışının ezber bozan muhteşem

<sup>77</sup> Susie Hodge, *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, 4. Baskı, Domingo Yayınevi, Ankara 2015, s. 163.

<sup>78</sup> Eric Grzymkowski, *Sanat 101*, 2. Baskı, Say Yayınları, İstanbul 2015, s. 110.

<sup>79</sup> Sam Phillips, *a.g.e.*, s. 78.

bir kombinasyonu gibidir. Bu anlamda özgünlüğü yakalayarak Soyut Dışavurumculuk dendiğinde akla ilk gelen isimlerden olmayı başarmıştır.

*“İfade edilen bir şeyler olduğu sürece boyanın nasıl uygulandığı önemli değildir. Teknik sadece bir ifadeye varmak için kullanılabilecek yollardan biridir.”<sup>80</sup>*

Boya, şimdiye değin hiç bu kadar kendisini özel hissetmemiştir. İlk defa resmin keşfedilmeyi bekleyen yanı; boyanın sadece ve sadece kendi yapısal özellikleri ile birlikte bez üzerindeki dansını, kendini sergileyişini görmekteyiz Pollock resimlerinde. Sanatçı bir çocuğun en ilkel haliyle boya, fırça ve kağıt ile oynadığı rastgele sanatsal oyununun ortaya çıkardığı tesadüfi güzelliklerin peşinden koşmuş; bezi yere sererek boyaları damlatarak, püskürterek ve fırlatarak dikkat çekici formlar elde etmiştir.

Pollock’un resim üslubu Amerikan ana akım sanat çizgisine uygundur ve Greenberg tarafından da Amerikan etkili bulunan yanları üzerinden desteklenmiştir. Amerikan sanat çizgisi, yüksek sanatı temsil edebilecek olan, sadece saflaştırılmış iki boyutluluğa, sadece ‘renge vurgu yapan renge’ yaslanmış bir soyut resim doğrultusundadır.<sup>81</sup> Pollock sanatı tam da bu özellikleri barındıran nitelikleri taşıması üzerinden Amerikanvari bulunmuş ve desteklenmiştir.

*“Sonuçta ortaya çıkan çizgi karmaşası, XX. yüzyıl sanatının iki karşıt beklentisini doyurmaktadır: Bunlardan birincisi, çocukların daha imge oluşturmayı bile bilmedikleri dönemlerinde yaptıkları karalamaları anımsatan çocukça bir sadeliğe ve kendiliğindenliğe duyulan özlem. İkincisi ise, terazinin öteki kefesinde yer alan ve “saf resim”in sorunlarına karşı duyulan entelektüel ilgiydi. Böylece Pollock, “aksiyon resmi” (action painting) ya da Soyut Ekspresyonizm olarak adlandırılan yeni bir üslubun yaratıcılarından birisi olarak karşılandı.”<sup>82</sup>*

<sup>80</sup> Vikisöz, Jackson Pollock, [http://tr.wikiquote.org/wiki/Jackson\\_Pollock](http://tr.wikiquote.org/wiki/Jackson_Pollock), (15.11.2014).

<sup>81</sup> Hakkı Engin Giderer, “Clement Greenberg ve Formalist Eleştirisi”, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/940/141073.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, (02.04.2016), s. 69.

<sup>82</sup> E. H. Gombrich, *a.g.e.*, s. 602-604.



Resim 20: Mark Rothko, *Turuncu Üzerine Kırmızımsı Mor, Siyah ve Yeşil*, 1947, Tuval üzerine yağlı boya, Modern Sanat Müzesi, New York

*“Ben genç bir ressamken sanatçılar yalnızdı. Ne galeriler vardı ne alıcılar, ne de eleştirmenler. Para da yoktu. Ama bu ressamlar için altın bir çağdı. Kaybedecek bir şeyimiz yokken kazanacak çok şey vardı. Bugün her şey çok değişti. Kendimi bambaşka bir gezegende yaşıyormuş gibi hissediyorum. Bu yalnızca bir eylem, üretim ve tüketim dünyası. Dünyanın büyük güçleri tarafından bu anlamsız ve karmaşık yaşama itilenlerin birçoğu ümitsizlikle geçmişin huzurlu sessizliğini arıyor. Köklerimizden koparıldık. Onları tekrar bulmak zorundayız.”<sup>83</sup>*

Rothko, değişen dünyada kendi ifadesinin çıkış yollarını sorgulamış, aynı zamanda insanların da bunu sorgulayabilecekleri eserler üretmiştir. (Resim 20) Rothko'nun imgelerinde, renk değerlerinin katmanlar halinde sürülmesiyle oluşturulan derinlik perspektifindeki değişkenlik, izleyicinin izleme deneyiminde bir dalgalanma yaratmaktadır.<sup>84</sup> Uyarıların hücumunda ve kendi düşünme sistematüğünü git gide kaybeden insanlara kendi içsel dünyaları ile buluşabilecekleri resimler yapıyor gibidir. İzleyici Rothko'nun resimlerine bakarken resmi izleyen

<sup>83</sup> Vikisöz, *Mark Rothko*, [http://tr.wikiquote.org/wiki/Mark\\_Rothko](http://tr.wikiquote.org/wiki/Mark_Rothko), (12.11.2015).

<sup>84</sup> Peter de Bolla, *Sanat ve Estetik*, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012, s. 58.

değil resmin içinde yaşayan hissiyatına kapılır. Bir odanın etrafında ziyaretçileri çevreleyerek tamamen içine alacak şekilde devasa ebatlarda, belli belirsiz renk lekelerinden oluşan resimler dizisi yapmıştır.<sup>85</sup> Resimleriyle bireylerin iç dünyalarına açılan kapıları sunar. Bu resimlerinin ebatlarındaki büyüklüğe de bağlı bir hissiyattır. Rotkho, eğer resmine baktığımızda sadece renk ilişkilerini yakalayabiliyorsak, asıl amacı kaçırdığımızı söylemektedir.<sup>86</sup> Rotkho'ya göre de kendi resimleri gerçekte birer dramı ifade etmektedir.

*“Onlar, bilinmeyen bir mekanda, bilinmeyen bir mecraya atılırlar. Amaçlanan niceliğe ve işleve sahip oldukları duygusunun yaşandığı o anlık tanışma duygusu, resminde bittiği andır. Başlangıçta salt zihinde var olan birtakım fikirler, aslında kendiliğinden oluşması için dünyaya açılmış bir kapı gibidir.”<sup>87</sup>*

### 3.2. TÜKETİM KÜLTÜRÜ

Tüketim kültürünü var eden pek çok dinamik vardır; teknolojik, ekonomik, sosyolojik ve politik süreçler gibi... En başat etken bilimsel ve teknolojik gelişmelerdir. Endüstri devrimi ile birlikte artık bilimsel ve teknolojik gelişmelerin hız kazanması teknoloji çağını başlatmıştır. Sonrasında küreselleşme çağın karakteri haline gelirken, bireyselleşme de çağın insan karakteri haline gelmiştir. Burada kastedilen -küreselleşmenin öteki yüzü olan- bireyselleşme, “nesnel kültür”ün etkisinden bağımsız bir öznel alanın oluşması şöyle dursun, aksine yeni bir tarz disipliner iktidarın pratiği olarak yorumlanmıştır.<sup>88</sup> Diğer yandan, tüketim kültürünün, insanlığın kendi diyalektik sürecinin doğal bir sonucu olduğunu da söyleyebiliriz. İnsanlık nası ki ilkel komünal dönemde tarım ve hayvancılığa geçişlerinin yarattığı etkiyle yaşam kültüründe bir değişimi kaçınılmaz olarak yaşadı ise, endüstri devriminden sonra da insanlığın yaşam biçimi kaçınılmaz bir şekilde değişmiştir.

<sup>85</sup> Susie Hodge, *a.g.e.*, s. 167.

<sup>86</sup> Yapı Kredi Yayınları, *a.g.e.*, s. 106.

<sup>87</sup> Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 156.

<sup>88</sup> Timothy Bewes, *Şeyleşme*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 165.

*“Gelişen teknolojinin iletişime kazandırdığı yeni yöntemler sayesinde, dünyanın her yerinde ortaya çıkan her bilgiye kolayca ulaşılabilir. Ancak tüketim toplumunun bireyleri, kolayca ulaştıkları bilgiyi de sorgulamadan kabul etmeyi yeğleyerek, önemsemeden yeni bilgiler peşinde koşmaktadır. Ancak bu durum, kolayca elde edilen bilgilerin insan varlığı üzerinde aynı kolaylıkta yeniden elde edilebileceği rahatlığı yarattığı için çok çabuk unutulmaktadır. Reçeteler halinde sunulan bu bilgi kümeleri, bireyin akıl yürütmesini engellemektedir.”<sup>89</sup>*

Tüketim kültürünün birey üzerinde bahsedilen bu etkisi ile insanlar daha kolay yönlendirilebilen bir duruma dönüşmüş ve yaşamlarına dair alabilecekleri kararlarda pasifleşmeye başlamıştır.

*“ Tüketim toplumu aynı zamanda tüketimin öğrenilmesi toplumu, tüketime toplumsal bir biçimde alıştırılma toplumdur; yani yeni üretim güçlerinin ortaya çıkmasıyla ve yüksek verimlilik taşıyan ekonomik bir sistemin tekeli yeniden yapılanmasıyla orantılı yeni ve özgül bir toplumsallaşma tarzı.”<sup>90</sup>*

Bu toplumsal algı sürecinde insanın yaşam planı birey iradesi ile seçilmiş değil, kendisine sunulan ve yapmak zorunda oldukları ile belirlenmiştir. Hareket alanı kent mimarisinin ve ulaşım olanaklarının yön verdiği ölçüde belirli, sosyal ilişkiler moda kültüründe ve aktüel iletişim araçlarında idealize edilmiş yaşam biçimini hedef alır şekilde kurguludur. Birey daha iyi bir yaşam isterse eğer kaçırmaması gereken, kâr sağlayan kampanyalara odaklı, rekabet algısı ile hep daha fazlasını isteyen ve bunun için tüketmek zorunda olan birer insan modeli haline gelmektedir.

*“ Kolektif bir sektörü, toplumsal emek sektörünü ilgilendirdiğinden yoksun bırakılma aracılığıyla (emek gücünün) sömürüsü (belli bir eşikten itibaren) dayanışmacı bir görünüme bürünür: Bir (görece) sınıf bilincine götürür. Tüketim nesnelere ve mallarına sahip olma ise bireyselleştirici, dayanışma kırıcı,*

<sup>89</sup> Mesut Yaşar, “Tüketim Toplumu ve Sanat İlişkisi”,

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/esosder/article/viewFile/5000068016/5000063080>, (30.03.2016), s.

116.

<sup>90</sup> Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, 6. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 87.

*tarihdışılaştırıcıdır. Üretici olarak ve işbölümü olgusu dolayısıyla işçi değerlerini postule eder: Sömürü herkesin sömürüsüdür. Tüketici olarak insan yeniden yalnız hale gelir, kendi köşesine çekilir, olsa olsa sürü halinde yaşar (aile içinde televizyon, stadyum ya da sinema seyircisi vb). ”<sup>91</sup>*

Tüketim, kendisini **sahip olma** dürtüsüyle doyurmaktadır. Bu sahip olma madden olmayabilir, temsili olarak sahip olma; arzu, temsil, imaj, çağrışım gibi kavramlar kapitalist tüketim çarkının dişlerini oluşturmaktadır.

*“Resim tarihi çoğu kez birbiri ardından gelen üslupların tarihi olmuştur. Günümüzde resim alım satımıyla ve promosyonuyla uğraşanlar, bu üsluplar savaşını piyasaya marka isimleri sürmek için kullanmışlardır. Bir çok koleksiyoncu (ve müze) resimden ziyade isim satın alır.”<sup>92</sup>*

Amerikan kültüründe kola tüketiminin reklam afişlerinde özellikle erotik kadın imgelerin kullanılması o imgelerin yarattığı çağrışımla kola tüketimini örtüştürmektedir. Aslında hiçbir fizyolojik ihtiyacı karşılamayan aksine susuzluğu daha da arttıran etkisiyle kolayı tüketmek, çağrıştırdığı hazzı tüketmektir. Yaratılan boşluktaki hiçlik ise tüketimi çoğaltır. Tepeden inme popülerleştirilen kitle tüketim kültürüne yönelik Gans’ın tespitleri şöyledir:

*“Popüler kültürün yaratılma sürecinin eleştirisi, birbiriyle ilişkili üç suçlamadan oluşmakta: kitle kültürünün kâr amacıyla kurulmuş bir sanayi olduğu; bu sanayinin kar edebilmesi için bir kitle izleyicisine çekici gelebilecek, homojen ve standardize edilmiş ürünler yaratması gerektiği; ve bunu gerektirdiği süreçte de, sanayinin yaratıcıyı toplu üretim montaj şeridindeki bir işçiye dönüştürdüğü, kendi beceri ve değerlerini bireysel olarak ifade etmesini engellediği.”<sup>93</sup>*

Bu politikaların toplam etkisi ile Pragmatizm çağın kaçınılmaz felsefesi olmuştur. Bu süreci Adnan Turani şu şekilde betimlemiştir:

<sup>91</sup> Jean Baudrillard, *Tüketim...*, s. 92.

<sup>92</sup> John Berger, *Görünüre...*, s. 29.

<sup>93</sup> Herbert J. Gans, *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 44.

“... endüstrinin ve bilimin istemeye devam ettiği yoğun çalışmaya bağlı yeni yaşam koşulları içindeki toplum insanı da büyük bir bıkkınlık ve bezginlik içine düşmüş ve ortaya atılan ruhsal araştırmalarla felsefi görüşlerin onu kurtaramadığına da inanmaya başlamıştı. Böylece, kendi iç dünyasının emin bir yer olduğuna inanarak oraya sığınma çabası da onu avutmamış, orda istediğini bulamamıştı. Bu kez ise, insanoğlu ne pozitivist materyalizm’e, ne kendi iç dünyasının sonu bulunmayan karanlık alemine bağlanmayıp gününü gün etmeye, düşünmeden yaşamaya, kısacası felsefesizliğe kapıldı.”<sup>94</sup>

Bu başboşluk ve umutsuzluk açığını kültür endüstrisinin insanlara sunduğu sanat, eğlence, turizm gibi alanlar doldurmaktadır. Var edilen tüketim kültürü sayesinde bir tüketim toplumu yaratılmıştır. Tüketim kültürünün iki nokta üzerine kurulu bir konjonktür olduğunu görmekteyiz. Birincisi maddeye dayanan, ürün ve meta tüketimi: Artık ihtiyaçlar medya-moda faktörü üzerinden belirlenmekte ve çalışmaktan neyin ihtiyaç olduğu neyin olmadığı konusunda fikir yürütecek zamanı olmayan tüketici sunulan seçeneklerden birisine, pekte bilinçli olmamakla birlikte karar vermektedir.<sup>95</sup> İkinci nokta ise insan ilişkilerine yön veren sosyolojik boyutu: Tüketilenin maddi bir araç olmasından çok iletişimsel göndermeleri olan imaj, statüdür. Tüketim kültürü dendiğinde, işte bu iki nokta ile bağı kurulabilecek olan her şeyin önceden kurgulanan ve birbirleri arasında belli bir uyumu içerdiği takdirde insanların yaşamına sokulan bir kasti algı süreci olarak algılayabiliriz. Jean Baudrillard, tüketilen şeyin yiyecek, giyecek, araç, mülk gibi nesnelere dünyasına ait ürünler değil, bunların toplamının anlamlı bir örgütlenme ile işaret ettiği mesaj, statü, imaj, ilişki göstergeleri olduğunu düşünmektedir.<sup>96</sup>

<sup>94</sup>Adnan Turani, *a.g.e.*, s. 103.

<sup>95</sup> Halime Yücel Bourse, “Reklam ve İdeoloji: Subliminal Reklam ve Örnek İncelemeler”, [http://www.academia.edu/5517225/REKLAM\\_VE\\_%C4%B0DEOLOJ%C4%B0\\_SUB\\_L%C4%B0M%C4%B0NAL\\_REKLAM\\_VE\\_%C3%96RNEK\\_%C4%B0NCELEMELER](http://www.academia.edu/5517225/REKLAM_VE_%C4%B0DEOLOJ%C4%B0_SUB_L%C4%B0M%C4%B0NAL_REKLAM_VE_%C3%96RNEK_%C4%B0NCELEMELER), (10.04.2016), s. 4.

<sup>96</sup> Jean Baudrillard, *Nesnelere Sistemi*, 1. Baskı, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2010, s. 241.



*“Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir. Siyasal karşıtlıkların estetik ifadeleri bile bu çelikten ritme hevesle uymakta birleşir. Endüstrinin dekoratif yönetim ve sergi mekanları, otoriter ülkelerde de diğerlerinde olduğundan pek farklı değildir.”<sup>97</sup>*

Tüketim kültürü, kültürlerin tüketimi şeklinde de okunabilir. Endüstrinin gelişmesiyle hazır alışı insan evladı kendi kültürel kodlarını yaşatma değil de moda olana uyma refleksini göstermeye başlar. Bu olumsuzlanan süreçlere yönelik tersten bir okuma alırsak eğer, olanaksızlıkların yaratıcılığı geliştirdiği gibi, aynı şekilde tüketimin üretime, standardizasyonun çeşitliliğe, bireyciliğin kolektife olan değeri arttırdığı şeklinde bir sonuç çıkarabiliriz.

*“İnsanın düşünce ve eylemlerinin son derece gelişmiş endüstriyelizm biçimleri tarafından zincirlenmesi, kitle kültürünün her şeyi kapsayan aygıtının etkisiyle birey düşüncesinin gerilemesi –bunlar, aklın özgürleşmesinin önkoşullarını oluşturmaktadır. İyilik her zaman kökeninde baskının izlerini taşır. İnsan onuru düşüncesi de barbarca baskı deneylerinin içinde doğmuştur.”<sup>98</sup>*

Var olana dönük gerçekleştirilen karşı refleksler yeniyi yaratmaktadır. Aynı şekilde sanat da içerisinde bulunduğu; insan aklını, seçimlerini, estetik beğenilerini standardize eden durumlar karşısında, belki de ancak böyle bir ön koşul sayesinde yeniyi yaratmakta ve özgünlüğü yakalayabilmektedir.

### **3.2.1. Tüketim Kültürü Ve Sanat**

1950 sonrasının tüketim çağında bir şeyin sanat olabilmesi için, ne Rönesans dönemindeki gibi resimsel belli kurallara uyabilme becerisine ne de modern dönemdeki gibi kendinden önceki sanat üslubundan farklı olanı keşfetme durumuna bağlıdır. Örneğin; Modigliani'nin sanata yüklediği romantik, duygusal anlam yerini nesnel koşullara ve kazanca bırakmıştır. Donald Kuspit'e göre gelenek

<sup>97</sup> Theodor W. Adorno, *a.g.e.*, s. 47-48.

<sup>98</sup> Max Horkheimer, *Aklın Tutulması*, 9. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2013, s. 180.

noktada paranın cazibesine kapılmamak mümkün değildir; çünkü sanat para haline gelmiştir diyerek Andy Warhol'un 1975'te söylediği şu sözlerini örnek göstermektedir:

*“Piyasa sanatı, Sanat’ın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyorum. Adına ister “sanat” densen ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı İşadami ya da İşadami Sanatçı olmak istedim. Piyasada iyi iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, “Para kötüdür” ve “Çalışmak kötüdür” gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasada iyi iş yapmaksa en iyi sanattır.”<sup>99</sup>*

Bir zamanlar sanatçının yaratıcılık vasfı ön plandayken, Warhol'a göre artık, sanatçının tüccar gibi bir ticari zekası da ön plana çıkmıştır. Kapitalist ekonomi sisteminde yaşayan herkes gibi sanatçı da -yapabileceği ölçüde- piyasada kendini pazarlayandır.

*“Postmodernist hareketin öncülerinden Rauschenberg, 1960’lı yıllarda bir dizi resminde Velazquez’in Rokeby Venüsü’nden ve Rubens’in Süslenen Venüs’ünden imgeler kullanıyordu... Ama sanatçı bu imgeleri çok farklı biçimde kullanmıştı: bir sürü başka görüntüyü (kamyonlar, helikopterler, otomobil anahtarları) içeren bir yüzeye, fotoğraflık bir orijinali ipek basma tekniğiyle eklemişti. Manet yalnızca ürettiyordu, Rauschenberg ise yeniden ürettiyordu;...”<sup>100</sup>*

David Harvey'e göre de; modern dönemde sanatçıya atfedilen **ruh** postmodern dönemde gözden çıkarılmıştır. Artık, **yaratıcı özne** efsanesi yerini, daha önceden var olan imgelerin açık yüreklilikle mülk edinilmesine, alıntılanmasına, parçalar halinde aktarılmasına, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakmaktadır.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2006, s. 161 (Aktaran Donald Kuspit: Andy Warhol: *A Retrospective*, New York: Modern Sanat Müzesi, 1989, s. 459).

<sup>100</sup> David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 71-72.

<sup>101</sup> David Harvey, *a.g.e.*, s. 72.

Buradan baktığımızda denebilir ki; sanatçının artık öz sanatsal kaygıları ile sanat eserleri ortaya koymasından ziyade bu eserlerin tüketim araçları üzerinden pazarlanabiliyor potansiyelde olması belirleyicidir.

Tüketim kültürünü doğuran sistem kapitalist sistemdir. Kapitalist toplum yapısının kökleşmesiyle insan evladının sahip olduğu değerler sistemi bir göç yaşamış, bundan sanat da kendi payını almıştır.

*“Sanat bir formdur. Formun tam olarak bir tarihi yoktur, yazgısı vardır. Sanatın da bir yazgısı vardı. Bugün sanat değere indirgendi, üstelik maalesef değerlerin pek de iyi olmadığı bir zamanda. Değerler: estetik değer, ticari değer... Değerler pazarlık edilebilir, alınıp satılır, takas edilir. Ama formlar, form olarak, başka bir şeyle takas edilemez, sadece kendi aralarında takas edilebilir, estetik değer de bu bedel karşılığında ortaya çıkar.”<sup>102</sup>*

Nesnelerin, sanat mefhumunun biçimsel yapısının konusu olabileceği sorunsalı 1950 sonrasında kendisini iyiden iyiye dayatmıştır. Bu sorunsalın aşılabilmesi için sanat ve gündelik hayat arasındaki sınır çökertilmeye çalışılmıştır.<sup>103</sup> Sanatçılar sanat eserlerinde kullandıkları nesnelere nezdinde alışılmışın dışına çıkma iradesini göstermiş, gerek sanat eserlerinin kendisinde gerek sunum alanlarında ciddi değişimleri meydana getirmişlerdir. Üretim ve sunum bağlamında sanatta alternatif arayışlara girilmiştir.

Diğer bir yandan, tüketim çağındaki insanlar metayı, yani parayı ve para ile ulaşabilecekleri her şeye bir değer biçmiş ve kendi dünyalarının merkezine koymuştur. İletişim kanallarının dahi para üzerinden elde edilebilir hale geldiği yeni durumda sanat, kâr sağlayan meta pozisyonuna düşmüştür. Marksist teoriye göre sanat kapitalist toplum yapısına kâr sağlayan bir **mal**dır artık ve ona yüklenen değer, estetik güzellik ve anlamlılığın ziyade ekonomik anlamda getirdiği fayda üzerinden şekillenir.<sup>104</sup>

<sup>102</sup> Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 69.

<sup>103</sup> Mike Featherstone, *a.g.e.*, s. 172.

<sup>104</sup> İsmail Tunalı, *Marksist...*, s. 98-99.

Tüketim kelimesi, madden bir varlığın yok olması anlamını ifade etmenin yanında maddeler gibi, değerlerin de yok olması anlamını ifade etmek maksadıyla kullanılmaya başlanmıştır. Nihayetinde bir yaşam kültürüne dönüşerek yaşam biçimlerini belirlemektedir. Değişen dünya ile birlikte sanat algısı da bir esneme yaşamıştır. Neyin sanat olup olmadığının tarifi kimilerine göre anlaşılmazlıkla birlikte silikleşmeye, kimilerine göre değişmeye başlamıştır. Bir şeye sanat demenin kıstasları değişmeye başlamış, hatta Danto'ya göre estetik, sanatın kıstası olmaktan çıkmıştır.

*“Sanat dünyasının 1960’lardaki durumu karşısında felsefi olarak beni en çok ilgilendiren konu sanatın tanımıydı. İleri sürdüğüm tanımın kabaca iki bileşeni vardı: Bir şey bir anlam taşıyorsa –bir şey hakkındaysa- ve o anlam, eserin içinde cisimleştirilmişse ki, bu çoğu zaman anlamın sanat eserini maddesel olarak oluşturan nesne tarafından cisimleştirildiği anlamına gelir, o zaman o şey bir sanat eseridir. Özetle, teorim, sanat eserlerinin cisimleştirilmiş anlamlar olduğudur. Warhol’un Brillo Kutusu gibi eserler de mevcut olduğu için, estetiğin sanatın tanımının bir parçası olduğunu iddia edemezdim. Ama bu, estetiğin sanatın parçası olduğunu inkar etmek anlamına gelmez!”<sup>105</sup>*

Sanat ile tüketim kültürünün kol kola girmesi ile birlikte sanatın ve ona yönelen eleştirinin anlamı, işlevi değişmeye başlamıştır. Değişen dünya düzeninde her yeni gelişmeyi yorumlamak, eleştirmek için düşünme mantalitesinde bir değişim kendisini dayatmaktadır. Deyim yerindeyse; eski köye yeni âdet, kendi içinde kendisini geçerli kılacak kurullarla gelmiştir.

*“Zizek çağdaş sanatın hazır yapıtı (readymade) kurumsallaştırmasını, düşününsel modernleşmenin modern dünyanın olabildiğince şekillendirildiğine inanmasının metaforu olarak kullanmaktadır; artık meydana gelebilecek tek şey var olan bu kurumsal biçimlerin sürekli değiştirilmesidir. Modern sanat, Benjamin’in yazdığı gibi, “ritüel” ya da sembolik bir amaç için değil, “sergileme değeri” için*

<sup>105</sup> Arthur C. Danto, *Sanat Nedir*, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 145.

*üretilmektedir; dahası, bu denklemin dengesi öyle kaymıştır ki, artık bir nesnenin sergilenmesi onu bir sanat eserine dönüştürmek için bütünüyle yeterlidir.”<sup>106</sup>*

Özellikle 1950 sonrası, tüketim kültürü çağında sanata dair eleştirel yaklaşımlara yer verirken, sanat eserlerinin kendi dönemlerine göre değerlendirme yapmak önemlidir. Bu, sanata eleştirel yaklaşırken içinde bulunduğu konjoktüre göre değerlendirme ilkesine dayanır. “...sanatın toplumsal tarihinin, temel görevinin bir parçası olarak, resimlerin üretildikleri dönemlerde taşıdıkları anlamlara, bir defa daha, bu, tarihsel konjoktürlerin özgüllüğü içerisinde meydana getirilmiş anlamlarına ilişkin kanıtları geri kazanmak zorunda olduğu ilkesini akla getirir.”<sup>107</sup> Bu ilke sanatın değerlendirme etiğinin gereğidir. Dün kendi toplumsal konjoktüründe farklı değerlendirilen bir eser, bugünkü konjoktürden dönüp bakıldığında farklı alımlanabilmektedir. Dünün zanaat gereçlerinin bugün sanat gereçleri olarak görülmesinde olduğu gibi...

*“Zanaat araçlarının güzel sanata asimilasyonu 1950’lerin sonlarında iki doğrultudan başlıyordu: Birincisi zanaatla özdeşleşen malzemelere yönelmeye başlayan sanatçılar tarafından, ikincisi ise güzel sanatın üsluplarını ve işlevsel olmayan amaçlarını benimsemeye başlayan zanaatçılar tarafından. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından pek çok üniversitenin güzel sanat bölümünde stüdyo zanaatları öğretilmeye başlıyordu. Bunun anlamı şuydu: Aksi halde işini çıraklık yaparak ya da meslek okullarında okuyarak öğrenecek olan seramik, dokumacılık ve ahşap işleri öğrencileri de resim, heykel ya da grafik bölümlerindeki öğrenci arkadaşlarıyla aynı eğitimden geçerek sanat tarihi ve sanat dünyasındaki düşünceleri öğreniyorlardı. Daha sonra, 1950’li yılların sonunda, neo-dada ve pop-art’çıların ahşap, çamur, iplik, sentetik ve plastik malzemeler denemeye başlamalarıyla birlikte Peter Voulkos gibi kimi seramikçiler de sırlı yüzeylerinde soyut dışavurumcu üsluplar kullanmaya ve çanak çömleklerin üzerine memeler ve tuhaf çıkıntılar koymaya ya da bunları*

<sup>106</sup> Timothy Bewes, *a.g.e.*, s. 163.

<sup>107</sup> Jonathan Harris, *Yeni Sanat Tarihi*, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 86.

“kap” olarak kullanışsız hale getirmek için üzerlerinde delikler açmaya başlıyorlardı...”<sup>108</sup>

Larry Shinner’ın dediği gibi, savaş sonrası eğitim alanında sanatın yeri genişletildikçe sanatsal değerler yüklenen işler artmış, esasen zanaat ürünü olan, fonksiyonel olması gereken ürünlerin sanat olabilme ihtimalini yok eden ön redler kaldırılmıştır. Bu ön redleri kaldırma hem zanaat, hem de sanat alanında olmuştur. Zanaat işçileri sanatsal etkiler kazandırarak ürettikleri işlerini sunarken, sanatçılar da geleneksel resim sanatı gereçlerini sorgulayarak zanaat alanının gereçlerini resminin malzemesi haline getirmişlerdir. (Resim 21) Sanat ve zanaat arasındaki ayrım azalmış, sanat gündelik nesnelere, gündelik nesnelere sanatla bir araya gelebileceği zemine kavuşmuştur. Gündelik nesnelere sanat alanında kullanılmasının kabulü 1950 sonrası dönemde yaygınlık kazanarak popülaritesini arttırmış ve farklı sanat üsluplarının süratle doğmasını sağlamıştır.



Resim 21: Peter Voulkos, *Sallanan Demlik*, 1956, Seramik, 34.6x21x44.4cm.,  
Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington

<sup>108</sup> Larry Shinner, *Sanatın İcadı*, 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 365.

### 3.2.2. Tüketim Kültürü Ve Pop Sanatı

Pop Sanatı, popüler kültür imgelerinin ve gündelik nesnelerin resmin konusu olarak kullanıldığı, özellikle baskı teknikleri ile adet olarak çokça üretilen ve toplumun her kesiminin ulaşabileceği bir şekilde sunulan resim sanatıdır. “*Pop art terimi, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar.*”<sup>109</sup> Kitle iletişim araçlarının geliştiği, seri fabrikasyon üretimlerinin seri tüketimi ortamında sanat da kendi dinamiklerini bu veriler üzerinden belirlemeye başlamıştır. Soyut Ekspresyonizmin içsel dürtülerinden ziyade, daha dışarıdan referansla alışıldık ürünler, gündelik nesneler, tüketim araçları, reklam gibi imge ve araçlar sanatçının üretimsel dinamiklerini oluşturmuştur. Pop Art sanatçıları, Kübizmin kazandırdığı kolaj, asamblaj gibi tekniklerin, sanatçıya her türlü nesneyi sanatında kullanabilmesinin önünü açması üzerinden, popüler kültür ve tüketim toplumundan yola çıkarak eserler üretmişlerdir. Eserlerini şablonlar, ipek baskı teknikleri, gündelik nesneler ile birlikte ele alarak üretmişlerdir. Sonuçta ortaya çıkan sanat tarzı Soyut Ekspresyonizmin antitezi olarak da konumlanan Pop Art olarak bilinmeye başlanmıştır.<sup>110</sup>

Gündelik hayat ile sanat arasındaki uçurum, Marcel Duchamp ile birlikte azalmaya başlamış ve sanat-hayat ilişkisi Kübizmin kazandırdığı kolaj ve asamblaj gibi tekniklerle birlikte resimsel anlamda zemin kazanmıştır. Sonrasında gündelik nesnelerin çekici ve estetik kullanımında doğrudan Duchamp’ı referans alan ve yeni-dadacılar olarak değerlendirilen Robert Rauschenberg ve Jasper Johns üretimleri ile birlikte Pop Art’ın öncül sanatçıları olmuşlardır.<sup>111</sup>

“... *Soyut Ekspresyonistler’in iç dünyayı yansıtan işleri ve bunların sonraki versiyoları Jasper Johns ve Robert Rauschenberg gibi sanatçıların*

<sup>109</sup> Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2015, s. 409.

<sup>110</sup> Susie Hodge, *a.g.e.*, s. 168.

<sup>111</sup> Enis Batur, *a.g.e.*, s. 410.

*serinkanlı ironilerinin önünü açtı. Bu ironik ve duygusal olarak mesafeli estetik, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann ve diğer birkaç sanatçının çok kısa bir zamanda ortaya çıkışıyla daha da belirginleşti ve bunların hepsi medya tarafından Pop Art etiketi altında bir araya getirildi... Bu zamanla birlikte, sanatçının sanat eserinden yeni bir biçimde kopuşunu öneren bir duyarlılık değişimi ortaya çıktı. Bu, ironik mesafenin, o zamana dek ikincil bir rol oynamış diğer sanat ortamı unsurlarına da yayılmasını sağladı..”<sup>112</sup>*

Pop Sanatı, gelişen teknolojinin sağladığı kitle iletişim araçları ve medyanın etkisiyle, reklam sektöründe kullanılan tüketim nesnelere ve medya ürünlerine, görsel sanatlar çerçevesinde kendisine alan yarattığı bir dönemi ifade etmektedir. Artık sanatın, görsel sahada reklamı yapılan tüketim ürünleri üzerinden tüketim endüstrisi ile bağı güçlenmiştir. Bu bağlamda sanat eserleri ve görsel reklam ürünleri arasındaki farkın sınırları flulaşmış, ayırdı tartışma konusu olarak gündeme gelmiştir. Burada nesnelere değişen konumu çok belirleyicidir. Dün sanat eserlerindeki nesnenin konumu detayda iken şimdi ön plana geçmiştir. Pop sanatçılar sanata eleştirel yaklaşmak, sanatın anlamını yeniden sorgulamak için eserlerini üretmişlerdir. Bu yolda, bayağı görünen günlük konular ve sanat arasında yepyeni ilişkiler kurmaktan yana tutum almışlardır.<sup>113</sup>

Kitle iletişim araçlarındaki gelişim sanatın içeriğini ve malzeme kullanımını noktasındaki tavrını etkilemiştir. Artık sanat eserlerindeki imgeler, popüler kültür kanallarından alınan, reklam, artist görselleri, çizgi film gibi imgelerden oluşmaya başlamıştır. Diğer yandan sanat, kitle iletişim araçlarının sağladığı kolaylık sayesinde, toplumun her kesiminin kolayca ulaşabildiği bir alan haline gelmiştir. Eserlerin bu kolay ulaşılabilirliği ve kolay uygulanabilirliği üzerinden sanat dünyasında biriciklik, orijinallik, özgünlük, aura ve kopya gibi kavramlar kendisini tartıştırmaya başlamıştır. Donald Kuspit’in, sanat eserlerinde özgünlük ekseninde kolaj tekniğinin bazı kullanım şekillerine dair bakışı şöyledir:

<sup>112</sup> Ted Mooney, “ABD Sanat Ortamı’nın Yeni Sürümü: 2.0”, <http://sanatatak.com/view/ABD-Sanat-Ortamının-yeni-surumu-20/39>, (20.12.2014).

<sup>113</sup> Yapı Kredi Yayınları, *a.g.e.*, s. 76.



*“(Elbette ki bir sanatçının eserlerinde başkalarının etkisi görülebilir. ... Pollock da, psikanalitik adı verilen desenlerinin gösterdiği gibi, dinamik soyutlamalarını yaparken otomatizmden ve Picasso’dan yararlanmıştır. Ne var ki kolaj çalışmaları sanki kişinin kendi yarattığı eserlermiş gibi gösterilmeye çalışılmaktadır, oysa ki bunlar en iyi ihtimalle, başka sanatçıların sanatının zekice düzenlenmiş halidir. Örneğin Mike Bidlo, ancak kolaj çalışmalarında Pollock ve Picasso’dan yararlanmasıyla var olabilir; kendine özgü bir sanatsal kimliği yoktur - özgün bir kimliğe değil, postsanatçının basit kimliğine sahip olduğu söylenebilir.)”<sup>114</sup>*

Sanat eserlerinin, gelişen endüstrinin sağladığı teknik olanaklarla, yeniden üretilmesi konusuna Walter Benjamin’in değerlendirmeleri ise şöyledir:

*“Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır... Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır – bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir.”<sup>115</sup>*

Benjamin’in dikkat çektiği nokta, günümüzde kaçınılmaz olarak kabul etmek zorunda kaldığımız değişen dünyadır. Teknolojinin getirdiği olanaklar üzerinden yapılabileceklere yüz çevirmek imkansızdır elbette. Ancak mümkün kılmaya devam edilecek olan şey, yapılanların kavramsal çerçevesini oluşturmaktır. Bu değişimlerin kendisini en çarpıcı biçimde gösterdiği bu süreç, bu anlamda sancılı bir süreçtir. Sanat tarihi boyunca yadırganan her ilk üretimsel üsluplara eleştirel bakılmıştır. Yaratılan yeni üslupların kendinden öncekilere eleştirisi eksik olmamıştır. Bu anlamda Pop Sanatının da kendinden kısa bir süre

<sup>114</sup> Donald Kuspit, *a.g.e.*, s. 154.

<sup>115</sup> Walter Benjamin, *Pasajlar*, *a.g.e.*, s. 55.

önce yaygınlık kazanan Soyut Dışavurumcu akım ile bir karşılaştırması söz konusudur.

*“İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen ekonominin etkisiyle varlığını hissettirmeye başlayan tüketim kültürü ve zihniyetini gözler önüne seren ve bu anlamda son derece “Amerikalı” bir içeriğe sahip olan Pop Sanat, uluslararası sanat ortamında Amerikan varlığını ilk kez güçlü bir biçimde hissettiren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının egemen konumuyla yarışmak zorunda kalmıştır.”<sup>116</sup>*

Sanat akımlarının birbiri ardına kronolojisini çıkartmak aslında kolay değildir. Bu bağlamda Pop Sanatını Soyut Dışavurumculuktan sonra ortaya çıkmıştır demek doğru değildir. Çünkü sanatçıların alternatif üslup arayışları sanat tarihi boyunca süregelmekte ve beslendikleri damarlar, ortaya çıktıkları tarihlerden öncelere dayanabilmektedir. Örneğin; Stuart Davis’in<sup>117</sup> henüz 1920’lerde sigara, deterjan gibi gündelik yaşamın tüketim nesnelere ve otel, kafe gibi ortak kullanım alanlarından yola çıkarak yaptığı çalışmalar Pop Sanatı’nın kavramsal çerçevesine uygun olan ilk örnekler diyebiliriz.



Resim 22: Stuart Davis, *Şanslı Vuruş*, 1921, Tuval üzerine yağlı boya, 84.5x45.7cm, Modern Sanat Müzesi, New York

<sup>116</sup> Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 161

<sup>117</sup> MoMA, Artists, *Stuart Davis*, <http://www.moma.org/collection/artists/1412?locale=en>, (10.12.2014)

Davis'in sigara ambalajından yola çıkarak yaptığı Resim 22'deki eser, Amerikan yaşamının popüler yüzünün 1920'lerini ifade etmektedir. Yani Pop Sanatı'nın ortaya çıkışından ortalama kırk yıl öncesine aittir. Pop Sanatı'nın kendinden önce var olan damarlarına başka bir örnek Charles Sheeler'dir.<sup>118</sup> Sheeler de gerek resim gerek fotoğraf çalışmalarında endüstriyel üretim merkezlerinin, fabrika ve atölyelerin iç ve dış mekan görüntülerinden faydalanmıştır. (Resim 23)



Resim 23: Charles Sheeler, *Amerika Manzarası*, 1930, Tuval üzerine yağlıboya, 61x78.8cm., Modern Sanat Müzesi, New York

Pop sanatının öncüllerinden verilen iki örnekte olduğu gibi resimlerin konusu gündelik tüketim nesnelere ya da endüstriyel mekanlar üzerinden şekillenmiştir. Bu konuların resim sanatı yoluyla ele alınması, sanatın anlamsal durumu üzerinden bir sorgulamaya tabii tutulmasıdır.

*“Pop sanatçıları, fotografik imgeleri resim yüzeyine doğrudan doğruya yapıştırmışlar ya da ipek baskı tekniğini ve fotolitografiyi kullanmışlardır. Bu imgeler, bir anlatımcı edebiyat gibi değil, yeni bir biçimleme şeklinde ortaya çıkmıştır. Pop Art'ta bu tekniklerin çok kullanılması sonucu, geleneksel kolaj*

<sup>118</sup> MoMA, The Collection, *Charles Sheeler*,

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79032](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79032), (10.12.2014).

*motifleri yerine süper market, sinema ve afişlerden alınmış motifler daha çok göze çarpar.*"<sup>119</sup>

Tüketim kültürünün ve gelişen teknik imkanların kolaylaştırıcı ve farklı düşüncelere yönlendiren etkisinin sanat dünyasındaki doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan Pop Sanatı açtığı yeni pencere ile başkaca sanatsal ifadelerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

### **3.2.2.1. Tüketim Kültürü Ekseninde Pop Sanat Eserleri Ve Özgünlük**

#### **3.2.2.1.1. Andy Warhol**

Andy Warhol, gündelik nesnelere ve popüler imgelerden ilham alarak ürettiği eserler üzerinden toplumun her kesimini kendisine muhatap görmesi ile sanatın hayatla buluşmasını, sanatın demokratikleşmesini sağlayan Pop Sanatı'nın en önemli temsilcilerindendir. Warhol'un pratiklerine bakınca sanki sanatın dokunulmazlığını kaldırmaya çalışıyor, onu daha da yükseltmeye çalışanların yanında, sanatı sanat çevrelerinden çıkarıp halkla buluşturmak manasında aşağıya çekiyor gibidir. Sanat dünyasında Warhol'un, tabuları yıkıcı bir rolü vardır. Bu rol; sanat birileri tarafından anlaşılmasın, herkesin yapamayacağı bir şey, sanat eseri sanat dünyasından anlayanlara sunulmuş bir şey ve sanatçının üretimi, sanki bir işçinin üretimsel emeğinden daha fazla bir değer atfını hak ediyor algısına dönük yıkıcı bir roldür. Andy Warhol, ünlü bir sanatçı olmak adına farklı bir şeyler yapmanın, eleştirmenlerin olumsuz değerlendirmelerinin bir risk olduğu görüşüne karşılık olarak şunları söylemektedir:

*"Birincisi," dedim, "genellikle kötü olduğunu söylediler. İkincisi, sanatçıların 'risk' aldığını söylüyorsan D-Day'de çıkartma yapan adamlara, dublörlere, bebek bakıcılarına, Evel Knievel'a, üvey kızlara, kömür madencilerine, otostopçulara hakarettir bu çünkü 'risk'in ne olduğunu gerçekten bilenler onlardır."*

<sup>119</sup> Çağatay Karahan, "Amerikan Sanat'ında Bir Öncü; Robert Rauschenberg"

[file:///C:/Users/DELL/Downloads/3843-15220-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/DELL/Downloads/3843-15220-1-PB%20(2).pdf), (17.01.2015), s. 25.

*Damian beni duymadı bile, hala sanatçıların aldığı gözkaştırıcı “riskleri” düşünüyordu.”<sup>120</sup>*

Warhol’un bu cevabından anlaşılan hayatı, yaptığı iş üzerinden sanatı sıradanlaştırma çabası, her ne kadar bireysel fayda ve kazanç kapısının kolay yolu olarak görse de eleştirel bir tutum olduğu aşikardır.

Warhol’un sıklıkla ressamın (Eduardo Manet, Diego Velazquez, Pablo Picasso gibi pek çok ressamın) resimlerini yeniden ele alarak; popüler isimlerin (Marilyn Monroe, Elvis Presley gibi) görsellerini (Resim 25), uçak biletlerini, yiyecek ve içeceklerin marka görsellerini (Resim 26), toplumsal-siyasal olay (Resim 27), imge ve nesnelerin, daha çok ipek baskı ve akrilik boya tekniklerini kullanarak seri üretimlerini yaptığını görmekteyiz. Warhol, resimlerinde bir hiçliğe işaret ediyor olabilir; çağının yabancılaşmasının yarattığı, içi boşaltılmış bir sanatın, ruhsuzlaşmış ve satılmış sanatçının en derin ve gerçekçi anlatımı olan bir hiçlik.<sup>121</sup>

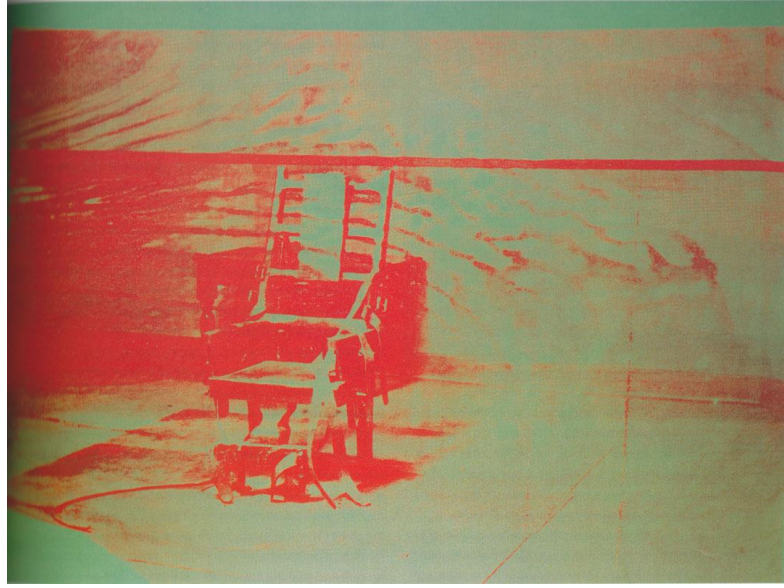
Resimlerinde kullandığı kullanım nesnelere sanat tarihinde ‘Natürmort’a yüklenen anlamı yeniden sorgulattır düzeydedir. Örneğin; Resim 24’te gösterilen “Büyük Elektrikli Sandalye” adlı çalışmasındaki sandalye, anlamı itibari ile toplumsal, siyasal ve insani göndermeleri bulunan bir metafora dönüşmüştür.

*“Andy Warhol’un Büyük Elektrikli Sandalye’si ... aynı anda –ve ürkütücü biçimde- hem özel hem de kamusaldır ve bilhassa gayri insanileştirici bir fenomenin çok hümanist bir biçimde mahkum edilmesidir. Özeldir çünkü elektrikli sandalye yalnızca kurbanın ve idamı izleyenlerin gördüğü bir şeydir. Kamusaldır çünkü devletin uyguladığı ceza ve terörün neredeyse klişeleşmiş ikonudur. Warhol şu ironiyle oynuyor gibidir: Batı tarihinde sandalye, ... otorite ve iktidarın göstergesidir.”<sup>122</sup>*

<sup>120</sup> Andy Warhol, *Andy Warhol Felsefesi*, 2. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 191.

<sup>121</sup> Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, ISBN 975-6361-00-X, s. 143.

<sup>122</sup> Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009, s. 107-108.



Resim 24: Andy Warhol, *Büyük Elektrikli Sandalye*, 1967, Tuval üzerine ipek baskı, akrilik, 137x186cm., Thomas Ammann'ın Özel Koleksiyonu, Zürih



Resim 25: Andy Warhol, *Siyah ve beyaz Marilyn Monroe*, 1962, Tuval üzerine akrilik, 208x140cm., Modern Müze, Stockholm



Resim 26: Andy Warhol, *Yeşil Coca-Cola Şişeleri*, 1962, Tuval üzerine akrilik, ipek baskı, grafit kalem, 210.2x145.1cm., Whitney Sanat Müzesi, New York



Resim 27: Andy Warhol, *Irkçı Çatışma*, 1964, Akrilik boya ve ipek baskı, 150x170cm., Gagosian Galeri, New York

### 3.2.2.1.2. Richard Hamilton

Richard Hamilton, kolaj tekniğini yaratıcı bir yeni yaratım değil, var olan yaratımların birer düzenlenmesi sanatı olarak yorumlamaktadır. Önemli olan, bu yeniden düzenlemenin estetize sunumudur. Hamilton'un Resim 28'de gösterilen "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?" adlı kolajının hazırlık sürecinde görüyoruz ki sanat, pop sanatı ile birlikte **düzenleme** özelliğini edinmiştir.

*"Hamilton'un bu kolajdaki yaklaşımı kusursuzdur. Önce, yapıtı zenginleştirecek, zeka ve espri katacak, karmaşıklaştıracak kategorileri listeledi: erkek, kadın, insanlık, tarih, yemek, gazeteler, sinema, TV, telefon, çizgi roman, sözcükler, ses kayıt cihazları, otomobiller, ev eşyaları, mekan... İmgelerin verdiği hissin son derece çağdaş, doğru renklerde ve ölçülerde olması gerekiyordu. Hamilton'un niyeti, başından beri, perspektif açısından az-çok uyumlu bir mekan imgesi üretmektir. Kolajı oluşturacak bileşenlerin seçimi sırasındaki titiz hesaplamalarla gerçekleşecek bir şeydi bu."*<sup>123</sup>



Resim 28: Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?", 1956, Kolaj, 26x24.8cm., Kunsthalle Tübingen, Tübingen

<sup>123</sup> Jon Thompson, *a.g.e.*, s. 248.



### 3.2.2.1.3. Robert Rauschenberg

New York’lu genç sanatçılara atfedilen ve Soyut Dışavurumculuk ile Pop Art arasındaki boşluğu doldurduğu şeklinde değerlendirilen, Yeni Dada hareketinin en önemli isimlerinden biri olan Rauschenberg, gündelik hayatın nesnelere ve imajlarına yönelerek, sanatın teknik ve ifade biçiminde müthiş bir çeşitliliği var etmiştir.<sup>124</sup> Malzeme seçimi ve uygulayış yöntemleri ile Dada hareketi model alınırken, ondan farklı olarak estetiğin yüceltilmesi söz konusudur.

*“1962’de sanatçı, eserlerinde malzemeyi zenginleştirerek tuvale ipek baskı, fotoğraf transferleri gibi farklı teknikleri de kullanmaya başlayarak Andy Warhol’la ve Pop Art’la yakınlıklar gösterdi.”*<sup>125</sup>



Resim 29: Robert Rauschenberg, “Yatak”, 1955, Ahşap destekli yastık, yorgan ve çarşaf üzerine yağlı boya ve kurşun kalem, 191.1x80x20.3cm., Modern Sanat Müzesi, New York

<sup>124</sup> Saniye Türkmençalıkoğlu, *Sanat Eserindeki Özgünlük Kavramı Ve Hazır Nesne*, (Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri 2012, s. 37.

<sup>125</sup> Serdar Yılmaz, *Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk*, (Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2008, s. 85.

Rauschenberg Resim 29'daki eserinde, yatak çarşaflarını sanat malzemesi olarak kullanmış, geleneksel boyama malzemeleri ile boyayıp bir tablo halinde sunmuştur. Rauschenberg'in geleneksel boya malzemelerinin bu denli cüretkâr bir şekilde gündelik nesnelere birlikte kullanılması, soyut resmin saf halini bozarak Soyut Dışavurumculuk'un dogmalarını aşmasına yol açmış, ayrıca bu akımın önde gelen savunucusu Clement Greenberg ile bağlarını koparmasına sebep olmuştur.<sup>126</sup> Sanat dünyasında yarattığı anlamsal yenilikler itibari ile önemli bir çalışmadır.

Tüketim kültürünün en keskin haliyle yaşanmaya başlandığı 1950 sonrası dönemde, tüketim nesnelere de sanat eserlerinde yer bulması süratle yaygınlaşmış, özellikle Rauschenberg'in eserleri kendinden sonra gelen pek çok sanat hareketini de etkilemiştir diyebiliriz. Performans, Pop, Enstelasyon (yerleştirme), Asamblaj, Kavramsal gibi pek çok sanat hareketinde Rauschenberg'in izini görmek mümkündür.

#### 3.2.2.1.4. Roy Lichtenstein

Sanatçının çalışmaları, taşıdığı animasyon çizim üslubu ile öne çıkmış, popüler çizgi roman karakterlerini sıklıkla kullanması, figürlerin gündelik anına dair fotoğraf gibi kesit, detay etkisindeki çizimleri ile Pop Sanatı'ndaki yerini almıştır. Özellikle kullandığı konuşma balonları ve stilize edilmiş yazı karakterleri resme soktuğu yeni unsurlardır. (Resim 30-31) Kendisini “endüstriyel ressam” olarak tanımlayan Lichtenstein'in sanatında Benday noktaları, şablonlar, şeritler ve güçlü kontur çizgileri öne çıkan özelliklerdir.<sup>127</sup>

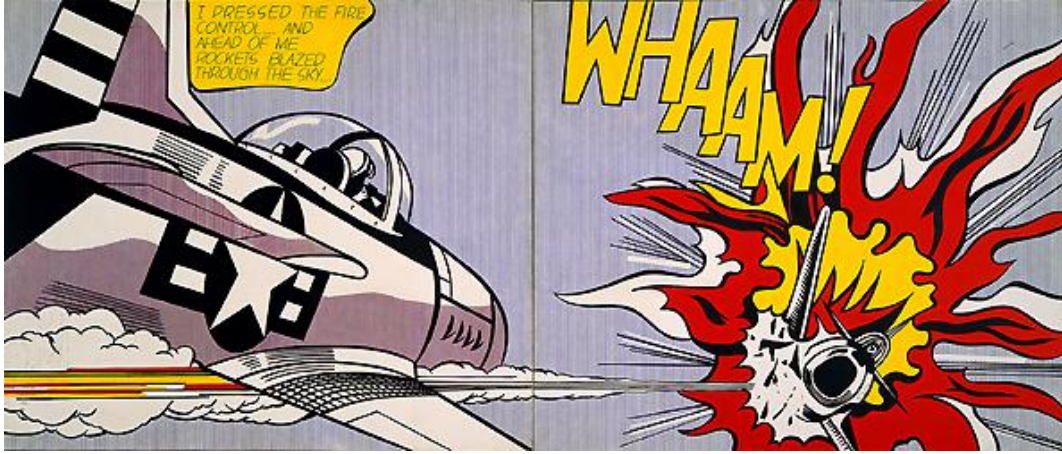
*“... renk ve tonları oluşturmak için, ticari baskı tekniklerinden uyarladığı ve Benday noktalarını andıran büyük renkli yuvarlaklardan faydalanmıştır. Noktacılık ve piksellere benzerlik gösteren Benday noktaları, çizgi roman baskı işlemlerinin bir parçasıdır.”<sup>128</sup>*

<sup>126</sup> Yapı Kredi Yayınları, a.g.e., s. 90.

<sup>127</sup> Gülcan Sümer, “Roy LICHTENSTEIN”,

[http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2010/07/roy\\_lichtenstein.html](http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2010/07/roy_lichtenstein.html), (05.04.2016).

<sup>128</sup> Susie Hodge, a.g.e., s. 170.



Resim 30: Roy Linchtenstein, “Küttt!”, 1963, Tuval üzerine yağlı boya ve akrilik, 170x400cm., Tate Modern, Londra



Resim 31: Roy Lichtenstein, *Grrrrrrrrrrrr!!*, 1965, Tuval üzerine yağlı boya, 172.7x142.5cm., Guggenheim Müzesi, New York

### 3.2.2.1.5. Peter Blake

Müziyenlerin albüm kapaklarının görsel tasarımlarını yapması ile bilinen Blake, çalışmalarında diğer Pop Art sanatçıları gibi gündelik yaşam, tüketim nesnelere ve popüler imaj imgelerini kolaj tekniği ile resimlemiştir. Geleneksel resim üslubunu terk etmemekle birlikte bunları pop star, sirk, oyuncak, gazete kâğıtları gibi aktüel içerikte imgelerle harmanlamıştır. Blake, tüketim kültürünün ve eğlence sektörünün koşulsuz kabulüne dayanan bir bakışla Pop Art'ta kendisini var etmiştir. (Resim 32-33-34)

*“Peter Blake’in Pop Art’ı ise tersine popüler kültüre karşı utanmazca bir hayranlık içindeydi; sanatçı illüstrasyonlar ve oyuncaklar gibi efemera niteliği taşıyan güncel malzemeler topluyor ve bunları konstrüksiyonları ve kolajlarında sevgiyle birleştiriyordu.”<sup>129</sup>*



Resim 32: Peter Blake, *Balkonda*, 1955-1957, Tuval üzerine yağlı boya, 121.3x90.8cm., Tate, Londra

<sup>129</sup> Sam Phillips, *a.g.e.*, s. 90.



Resim 33: Peter Blake, *Güzel Sanat Parçası*, 1959, Ahşap üzerine emaye, tahta ve kartpostallar, 91.4x61x2.5cm., Tate, Londra



Resim 34: Peter Blake, *Oyuncak Dükkanı*, 1962, Ahşap, cam, kağıt, plastik, kumaş ve diğer malzemeler, 156.8x194x34cm., Tate, Londra

### 3.2.2.1.6. Jasper Johns

Soyut Dışavurumcu Akım bir yandan en coşkulu dönemini yaşarken, diğer yandan bu üslubu reddeden ve Marcel Duchamp'tan feyz alarak üretim yapan sanatçılar, nesnelere resim sanatında kullanımına kafa yormuşlardır. *“Kolaja, hazır-nesnelere kullanımına, rastlantısal işlemlere ve kuraldışı performanslara başvuran bu sanatçılar soyutlamada egemen eğilimlere meydan okuyarak 1960'ların Pop sanatını öngörürcesine sanat ve hayat arasındaki sınırları bulandırıyorlardı.”*<sup>130</sup>

Jasper Johns, geleneksel resim malzemelerini ve kullanım yöntemlerini tamamen terk etmemekle birlikte alçı ile kabartmayı, rakam ve yazıları, baskı tekniklerinden özellikle litografiyi, popüler kültüre ait nesne ve imgeleri resmine katmıştır. Johns'un popüler imge kullanımı noktasında dikkat çeken ve heykel-resim arasındaki bağı güçlendiren deneysel çalışmalarından biri Resim 35'te gösterilen “Boyalı Bronz” (1960)<sup>131</sup> çalışmasıdır. Zamanında De Kooning'in fırçalarını koymak için kullandığı Savarin marka teneke kutusu, New York'taki ressamlar arasında moda haline gelip pek çok ressam tarafından aynı amaçla kullanılmıştır.<sup>132</sup> Johns için üzerinde durulacak popüler imge haline gelen fırça kabı işlevli Savarin Kutuları, sonraki dönemlerde sanatçı tarafından resimsel olarak da pek çok kez ele alınır.

Jonhs'un öne çıkan bir diğer çalışması ise Resim 36'da gösterilen “Bayrak” adlı çalışmasıdır. Resim alanında, bir bayrağın mimetik temsili olacak kadar bayrağa benzeyen herhangi bir şey, bayrak olur; hedef, sayı ya da harita içinde aynı şey geçerlidir.<sup>133</sup> (Resim 37) Önemli olan gerçeğin nesne olarak bir emsaline dönüşmeyip, resimsel bir anlam kazanarak gerçeklikten ayrılmasıdır. Sanatçı Amerika bayrağını renkli versiyonları dışında, tamamen beyaz renk formatında kullandığı bu çalışma dikkat çekicidir.

<sup>130</sup> Yapı Kredi Yayınları, *a.g.e.*, s. 90.

<sup>131</sup> Randy Kennedy, “MOMA Lands Jasper Johns's ‘Painted Bronze’”

<http://www.nytimes.com/2015/03/17/arts/design/moma-lands-jasper-johnss-painted-bronze.html>,

(10.04.2016).

<sup>132</sup> Arthur C. Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012, s. 105.

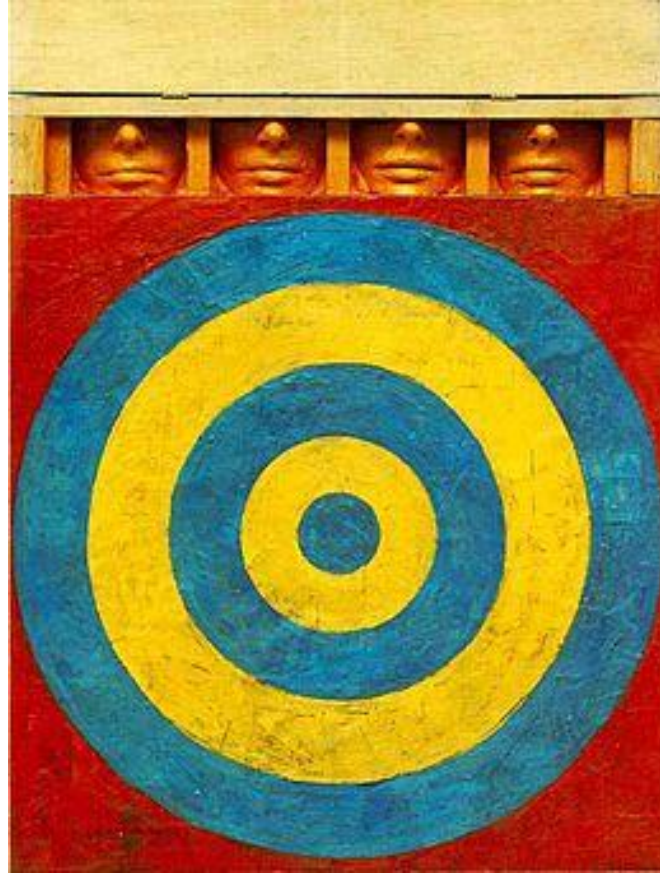
<sup>133</sup> Arthur C. Danto, *Sıradan...*, s. 104.



Resim 35: Jasper Johns, *Boyalı Bronz*, 1960, Modern Sanat Müzesi, New York



Resim 36: Jasper Johns, *Beyaz Bayrak*, 1955, Tuval üzerine sıcak balmumu, yağlı boya, gazete kağıdı ve kömür, 198.9x306.7cm., Metropolitan Müzesi, New York



Resim 37: Jasper Johns, *Dört Yüz İle Hedef*, 1955, Tuval üzerine alçı kabartmalar ile kolaj ve sıcak balmumu, 85.3x66x7.6 cm., Modern Sanat Müzesi, New York

### 3.2.2.2. Sanatsal Eleştiri Ve Özgünlük Bağlamında Kiç

Kiç, var olan bir tarzın ucuz bir kopyası ya da ticari bir kaygıyla üretilmiş rüküş, banal olarak ifade edilmek istenen sanat pratikleri için kullanılan Almanca bir terimdir.<sup>134</sup> Bu yönü ile bir sanat eserinin özgünlük meselesi söz konusu olduğunda kiç olarak değerlendirilen eserler bu bağlamda örneklendirilmek istenmezler. Fakat sahip olduğu hakimiyet alanı ile adından söz etmemek ve özgünlük bağlamında aldığı pozisyonun ne olduğunu sorgulamamak araştırmayı bu yönü ile eksik kılacaktır. Çünkü özellikleri ile kiç özgünlüğün zıddını temsil etmektedir.

*“Sanatta kavram olarak özgün kelimesinin karşıtı ise sahte, taklit ya da kopyadır. Sahte resim, ünlü bir sanatçının konu, renk, biçim ve tekniklerinin bir başka ressam tarafından uygulanarak sanki o sanatçıya aitmişçesine imzalanması*

<sup>134</sup> Wikipedia, Özgür Ansiklopedi, *Kitsch*, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kitsch>, (03.05.2016).



olarak tanımlanabilir. Taklit ise bir ressamın kendi imzasıyla ünlü bir sanatçının tarzında resim yapmasıdır. Kopya ise ünlü bir sanatçıya ait bir resmin, birebir aynı teknik, renk, doku, ışık ve biçimde tekrar resmedilmesidir ki bu sanat eğitimi verilen okul ve akademilerde öğrencilere eğitim amaçlı uygulatılan yaygın bir yöntemdir.”<sup>135</sup>

Pop Sanatı, modernist sanatın bir hassasiyeti olan **yüksek sanat** anlayışını, **alt kültür** ile buluşturarak yüksek ve aşağı sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır.<sup>136</sup> Bunu, alt kültüre ait imgeleri kullanarak ve herkesin ulaşabileceği şekilde sunarak başarmıştır. Clement Greenberg gibi modernist kuramcılar ise, kiç’i, orta-alt sınıf görsel tercihlerle özdeşleştirdikleri ucuz, zevksiz ve bayağı nesnelere değerlendirecek küçümsemişlerdir. Kadife üzerindeki Elvis baskıları, lav lambalar ve her tür ıvır zıvır biblolar...<sup>137</sup>

“1930’lardan başlayarak, ama özellikle 1970’lerde, postmodernist ‘aydınlanma’yla kitsch ve popüler kültür konuları sanat eleştirisini fazlasıyla işgal eder. Aslında İkinci Dünya Savaşı dolaylarında baş gösteren Amerikan sanatına özgü tartışmalar bünyesinde kavramlaşan ve son derecede göreceli anlamlar ifade eden kitsch ve pop terimleri yaygınlaştıkça sahte evrensellik edinerek hızla klişeleşir.”<sup>138</sup>

Hızla popülerleşen ‘kiç’ teriminin ne olduğuna dair pek çok farklı açıklama vardır. Thomas Kulka, ‘kiç’in net olarak açıklamasının olmamasının yarattığı boşluğun, estetik kuramcılar tarafından ‘kiç’in göz ardı edilmesinden kaynaklı olduğunu düşünmekte ve sebebini şu şekilde açıklamaktadır:

“Sebeplerden biri muhtemelen çağdaş estetik kuramcılar için kitsch’in en iyi ihtimalle sanatın sınırında durması ve bu disiplin için kitsch konusunun marjinal

<sup>135</sup> Baybora Temel, *Sanat Eserlerinin Yapay Sınır Ağları İle Özgünlük Tespiti*

*Ve Ayrıştırılması*, (Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2009, s. 41.

<sup>136</sup> Terry Barrett, *Neden Bu Sanat?*, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015, s. 300.

<sup>137</sup> Gös. yer

<sup>138</sup> Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 27.

*kalması. Estetik kuramcılarını geleneksel olarak “Çirkinlik nedir?” gibi sorulardan ziyade “Güzellik nedir?” gibi sorularla daha fazla ilgilenirler. “iyi bir sanata eserini iyi kılan nedir?” gibi sorular, tüm teorisyenlerin ilgisini çekerken, “kötü sanat eserini kötü yapan nedir?” ya da “Bir eseri sanat eseri vasfı kazanmaktan mahrum bırakan nedir?” gibi sorular tamamen göz ardı edilmiştir. Estetik değer sorunsalı ile ilgilenen sanat felsefecileri, sanatsal başarının analizine odaklanmış, sanatsal başarısızlıklar, sanki teorinin alanına girmiyormuş gibi, sanat eleştirmenlerine havale edilmiştir.”<sup>139</sup>*

Kiç, sanat dünyasındaki yerini istenmeye istenmeye almıştır ve her yerdedir. Estetik kuramcılarının değerlendirmeye değer görmeseler de değerlendirmek ve tartışmak zorunda kaldıkları bir kavramdır. Bu da sanat tarihinde bir ilktir. İlk defa elitist kesimin hakim olduğu sanat dünyasında, elitist olmayan, ulvi anlamlar yüklenmeyen, hoş gitmesinden öte bir anlam taşımayan ‘kiç’in, sanat dünyasındaki belirleyici gücü görülmektedir. Kiç’i yaratan süreç, üst kültüre ait olan sanatın ulaşılamazlığını ve ulvi değer atfını sarsan pratiklerdir. Kısacası ‘abartmayın’ demektir üst kültüre. Buradan baktığımızda önemli bir çıkıştır.

Alman düşünür ve yazar Herman Broch ve çağdaş estetikçi Gordon Bearn, ‘kiç’ten şu şekilde bahsetmektedirler:

*“Broch iki sınıf kitsch tanımlar: tatlı ve kekre. Tatlı kitsch’in örnekleri şirin köpek yavruları, çocuklar ve ayışığı altındaki sevgililerin basit eğlenceleridir. Kekre kitsch ise taziye kartları, savaş filmleri ve savaş anılarıyla örneklendirilebilir. Bearn ise şöyle özetler: “Kekre kitsch ölümü, tehlikeyi ve umutsuzluğu gösterir. Ama keder çıkarılır, acı uyuşturulunca deneyim eğlenceli bir hale gelir.”<sup>140</sup>*

Kiç, üst kültürün sanata karşı hakim bakışına yönelik saldırı niteliğindeki yıkıcı hücumu, getirdiği yeni sorgulama pencereleri açısından önemli bir yerdedir. Deyim yerindeyse; kantarın ucu kaçtığında, yani Warhol’un bireysel bakış açısına uygun işler yapmaktan vaz geçip şirketlerin, siyasal partilerin vb. kanalı ile sosyal

<sup>139</sup> Thomas Kulka, *Kitch ve Sanat*, 1. Baskı, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2014, s. 31.

<sup>140</sup> Terry Barrett, *a.g.e.*, s. 54.

problemlerin ajitasyonunda kullanması ya da toplumsal duyarlılığın dezenformasyonunda yoğun olarak kullanılması onu iğreti bir konuma düşürmektedir. Bu terimin kökleri, Avrupa'dan değil New York sanat tartışmalarının İkinci Dünya Savaşı dönemlerinde yaşadığı estetik ve siyasal **arınma** söyleminden evrilerek modernizm konusundaki spekülasyonların merkezine yerleşmiştir.<sup>141</sup> Bearn'ın **kekre kiç**'i açıklarken anlatmak istediği ise; Che posterleri, Afrika'da açlık çeken çocuk görselleri, adaletsizlik gibi toplumsal travma ve duyarlılık gerektiren imgelerin artık o hissiyattan, düşünsel arka planından çoktan çıkarmasıdır. Karl Marks'ın "Din toplumların afyonudur" sözünü, Bearn için "kiç, toplumların afyanudur" diye uyarlayabiliriz.

Üretim endüstriyel bir terimdir ve kavramın kökeninde kullanım nesnesini ifade etmek vardır. Yaratım ise sanat eserlerinin özgünlüğü noktasında özel bir anlam ifade etmektedir. Baktığımızda yeni bir resimsel tarz, teknik ve yöntemin keşfi yerine zaten yaratılmış olanların bir sentezini yapmak suretiyle bir yeniden üretim sanat olabilmektedir. Kavramsal anlamda yaratmak yerini **üretmeye**, sanat eseri yerini **sanat-sal ürünlere**, sanatçı da yerini **sanat üreticisine** bırakmaktadır.

*"Sanat İşletmesi, bir tür kendine özgü işletme oluşturur, ama gene de hep bir "üretim"dir, gerçekten yaratıcı bir edim değildir. Yaratıcı edim, yaratıcı bir öznenin varlığını gösterirken, üretimin "kişisel hiçbir yönü" yoktur."*<sup>142</sup>

Modern dönemde reddedilen kiç, özellikle 1960-1970'ler döneminde sanat eleştirisinde yaşam alanı bulabilmiştir. Bu dönemlerde hakim olan, sanatın günlük yaşamın bir parçası olması bakışı, özünde onu bir şov ve eğlence aracı olarak kullanımındaki artış ve kendi içerisinde anlamsal başkalaşımı ile mümkün olmuştur. 1950 sonrası gerçekleştirilen -belki aleni olarak gözlemlenemeyen ancak zamanla yarattığı sonuçlara bakıldığında anlaşılır olan- kültür ve sanat politikalarının zamanla kitlelere empoze edilerek yaratılan; sanatın günlük yaşamın bir parçası olduğu, basit olduğu algısını savunmaya başlayan toplum, 'kiç'i gerçek sanat eserleri ile karıştırmaya hatta onu sanatın bir parçası olarak görmeye başlamıştır. 'Kiç'te anlatım

<sup>141</sup> Ali Artun, *a.g.e.*, s. 29.

<sup>142</sup> Mario Perniola, *Sanat ve Gölgesi*, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 51.

dolaysızdır. Kullandığı imgeleri birer gösterge olarak değerlendirmek yanlış olur. Çünkü ‘kiç’te söz konusu olan şey sadece gösterilen imgenin kendisidir. ‘Kiç’in ‘sanat mıdır-değil midir’ tartışması, sanat eserlerinde kullandığımız imgelerin birer gösterge olarak kullanılıyor olması ve ‘kiç’in de sanatın dilini kullanmasından ötürü bir anlayış karmaşasına düşülmesinden kaynaklanmaktadır. Halbuki ‘kiç’ için sanatın dili birer dolaysız araç olarak görülmektedir.

### **3.2.3. 1950 Sonrasında Tüketim Kültürü Etkisinde Gelişen Bazı Sanat Örnekleri Ve Özgünlük**

Amerika Birleşik Devletleri’nde sanatçılar, Amerikan kültürünün, tüketime endekli bayağılıklarını güzel sanatlar alemine uyarlamışlardır.<sup>143</sup> Tüketim kültürü ile sanatın pazarlanabilir boyutuna ya da teknik anlamda üretiminin daha kolay yapıyor oluşuna karşı eleştirel bir biçimde ortaya çıkan, düşünsel boyutu daha ağır olan kavramsal sanat, performans sanatı gibi refleksler de ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda teknik anlamda geleneksel sanat üslubu ile yetinmeyen bir sanat beklentisi oluşmaya başlamıştır. Sadece geleneksel resim sanatı malzemeleri yerine, bazen onlarla birlikte üç boyutlu nesnelere kullanılabilmekte, hatta üç boyutlu nesnelere tamda kendisi sanat ortamlarında sergiye sunulmaktadır. Yani tüketim kültürü, kapitalist küreselleşmenin sanata olan müdahalesi, sanat alanında ciddi eleştirel bir durum yaratmaktadır. Bununla birlikte açılan kanalda, kapitalist hegemonya, kendi karşıtlarını var edecek bir süreci var etmiştir. Aynı Arazi Sanatı, Süreç Sanatı gibi bir koleksiyonerin elindeki kapital güçle elde edemeyeceği ya da bir sanat müzesine taşınamayacak sanat çalışmaları birbiri ardına ortaya çıkmıştır. Karşımıza çıkan örneklerle denilebilirki sanat eserleri kendi sanatçıların, sanat sevicilerinin ve sanat tacirlerinin tekelinden kurtulmuştur. Disiplinler arası bir uygulamanın yaygınlaştığı böylesi bir ortamda, resim sanatını var eden tanımlı sınırlılıkların artık esnediğini, sanat eserlerinde özgünlük meselesinin pratikteki karşılığının çoğalmasından kaynaklı, özgünlüğün ifadesinin de yeniden anlamlandırılması gerektiğini görülmektedir.

<sup>143</sup> Yapı Kredi Yayınları, *a.g.e.*, s. 76.

1950 sonrası sanat anlayışında, geçmişin geleneksel yöntemleri ile yetinmeyen, hatta reddeden, teknoloji faktörünün yarattığı sarhoşlukla hazır görsellerin, hazır nesnelerin bir arada kullanılabilirliği özgünlüğü tartışılır kıldığı gibi, devletlerin çevre ve kültür politikalarına yönelik, eleştirel sanat pratikleri özgünlüğe olan bakışta yeni kapılar açmıştır diyebiliriz.

Her alanda hızla gelişen dünyada pek çok eleştirel yorumunda yapılabilmemesine rağmen, sanat dünyası kendi özgün gelişmelerini de yaratabilmiştir. Bu sadece teknik anlamda değil, sanatta bir algı devrimi yaratacak teorik boyutta da bir özgünlüğe sahiptir.

*“Söz gelişi, 1950’lerden sonra ortaya çıkan pop-art, resmi, başlangıçta yapıştırılmış kağıt parçalarından, sonraları çevremizdeki gündelik eşya parçalarından, giderek de sanayi artıklarından meydana getirilmiş kompozisyonlar olarak anlar. Op-art, 1965’lerden sonra bir anlayış olarak ortaya çıkar. Ardından da anlaşıldığı gibi, o, optik (görme) duyumlarından hareket eder, ancak bu duyumları geometrik formlar içinde yansıtmak ister. Optik duyumlara dayanmakla, op-art, izlenimcilikten gelen bir çizgiyi benimsediği gibi, bu izlenimleri geometrileştirilmesiyle de buna konstruktivizmden gelen bir çizgiyi katmış olur. Op-art, böyle bir senteze giderken de, yakın çevre ve kent yaşamını göz önünde bulundurur. Happening’e gelince, o, nesnelerin ve gerçekliğin yorumlanması yerine, sanatın bilinen gerçekliğe katılmasını benimser.”<sup>144</sup>*

Dönemin kaçınılmaz olarak yarattığı değişim ortamında Tunalı’nın bahsettiği sanat anlayışları dışında enstelasyon, aksiyon resmi, arazi sanatı, video-art ve genel olarak kavramsal sanat olarak adlandırılan sanatın düşünce boyutunun öne çıktığı pek çok sanat anlayışı, kuramsal açıdan özgün, eleştirel bir tavırla sanat dünyasına girmişlerdir. Resim sanatının kendisi, hem teknik anlamda hem de kuramsal açıdan sorgulayıcı deneyimleri yaşamış ve baş döndürücü bir hızla, zaman zaman yinelenmekle birlikte, yenilenerek kendi serüvenine devam etmiştir.

---

<sup>144</sup> İsmail Tunalı, *Estetik...*, s. 277.

“... geleneksel sanat anlayışından farklı olarak, kendi çizgisini oluşturmaya başlayan ayrı bir sanatsal üretim alanını tanımlayan bir terim oldu. Dolayısıyla burada tarihsel bir ayırım, farklılaşma söz konusuydu, ki bu durum 1950’li yıllarda ortaya çıkmaya başlamış, 1960’lı yıllarda belirginleşmiş, 1970’li yıllarda olgunlaşmıştı.”<sup>145</sup>

Otoriterleşmeye ve tekçiliğe karşı yaratıcı sanat pratikleri pek çok ülkede ortaya çıkmıştır. Bu dönemde estetik ve haza karşılık sözcük, kavram ve düşüncenin; içine kapanık tek değerli sanat anlayışına karşılık hayatı kapsayan; geleneksel sanat malzemelerine karşılık gündelik tüketim nesnelерinin benimsenmeye başladığını görmekteyiz. Aynı zamanda bu dönem, modern sanat ile çağdaş sanat terimlerinin anlam olarak ayrışmaya başladığı bir dönemdir.<sup>146</sup>

Tüketim kültürünün sanata yansımaları; sanatın tüketim kültürüne yönelik ortaya koyduğu eleştirel üretim refleksleri ve yarattığı **yeni** ile birlikte, sanat dünyasının tarihsel gidişatında belirleyici olma noktasında yer ve anlam bulmuştur. Sanatçılara yeniyi yaratma noktasında itici bir rol oynatan özel ve genel iki durum söz konusudur: Sanat alanı özelinde, biçimciliğe olan tepki; sanatçıyı geleneksel resim malzemelerinin dışına iten yaratıcı zekası, yeniyi yaratmada itici bir güç olmuştur. Genelde ise, devletlerin yürüttüğü kent, kültür ve çevre politikalarının insan yaşamını doğadan koparan betonlaşmanın ve tüketimi sistematikleştiren ürünlerin sömürüye dayanan yüzünü afişe etme dürtüsünün estetik ifadesidir. Bu iki durum üzerinden sanat alanında yeni akımlar hızla yaratılmış; üslup, malzeme ve içerik çeşitliliği sanat tarihinde hiç olmadığı kadar artmıştır.

### 3.2.3.1. Yves Klein

“Klein, resimde maddeselliğin önüne geçmek ve resmin sahip olduğu güçlü yüzey anlayışına karşı çıkmak istemişti. Mavi rengin boyutsuz olduğunu düşünüyordu ve saf bir “yok oluş” yaratmak istiyordu... Klein kullanabileceği geleneksel resim

<sup>145</sup> Osman Erden, *Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*, 1. Baskı, Boyut Matbaacılık, İstanbul 2012, s. 15.

<sup>146</sup> Gös. yer

*araçlarının ve yöntemlerinin çok kısıtlı, yetersiz olduğunu hemen keşfetti. Fırçaların hepsini atıp silindir boya fırçasına geçti –muhtemelen bunu yapan ilk sanatçıydı-; yağlı boyayı bırakıp yeni mat sentetik reçine boyayı kullanmaya başlandı. Bu tercihleri, boyayı katmanlar halinde sürüp yine de yansıtma özelliği olmayan bir yüzey elde etmesine imkan verdi. Her şeyden önemlisi, kalıcılık sağlama beklentisiyle kuru pigment boya sürdüğü son katmanda, gayet mantıklı bir şekilde, boyayı tutkal gibi kullanabiliyordu.”<sup>147</sup>*

Geleneksel sanatın anlamını ve gereçlerini eleştirel bir gözle sorgulayan sanatçı, ruhani bir anlam yüklediği ve kendisi ile özdeşleşen ultramarin mavisi ile sorgulamalarını sürdürerek çalışmalarını farklı bir boyuta taşımıştır. Sanatçı artık resimlerinde çıplak insan bedenini doğrudan kullanarak performanslar yapmış, aktif olarak 1960’ta beden resimlerine odaklanmaya başlamıştır. (Resim 38-39-40)

*“Çıplak bedenlerinin varlığının “monokromların istikrar kazanmasına yardımcı olacağı” inancıyla bir müddet, çıplak modelleri atölyesinde boş boş dolaşmaları konusunda yüreklendirdi. Sanatçının peşinde olduğu istikrar ve denge, maddesel değil ruhaniydi. Zamanında yazdığı gibi monokromlarının “etin dirilmesiyle dirilen beden sayesinde ... ansızın meydana gelmesini” istiyordu. Dolayısıyla bu yapıtların merkezinde Hıristiyanlığa özgü bir vaat olarak “diriliş”in -bedenin izinin “çıkmasıyla” temsil edilen- mistik açıdan yeniden keşfedilmesi fikri yer alıyordu.”<sup>148</sup>*

Sanatçı, kullandığı beden izlerinin üzerine resimsel müdahalede bulunmamaktadır. Klein, geleneksel resim yöntemlerine ve tuval resmine dönük dönüştürücü yaklaşımında Kazimir Maleviç ve Lucio Fontana’dan farklı olarak ressamın maddi yaklaşımını; yani ressamın elini, hünerini resimden çıkarmıştır.<sup>149</sup> Sanatçı fikrinin, hünerinin ve sanat eserinin ticari birer metaya dönüşmesi Klein’i malzemesiz ve sanatçının dokunuşlarından yoksun, alınıp satılamayacak, hatta

<sup>147</sup> Jon Thompson, *a.g.e.*, s. 250.

<sup>148</sup> Jon Thompson, *a.g.e.*, s. 262.

<sup>149</sup> Hakkı Engin Giderer, *a.g.e.*, s. 127.

gerçekte bile var olmayan; galerinin içi tamamen boş olarak resimsiz sergi<sup>150</sup> gibi fikirlere yönelerek sanat piyasasına dönük eleştirel bir tavır geliştirmiştir.



Resim 38: Yves Klein, *Antropometri Performansı*, 1960, Uluslararası Modern Sanat Galerisi, Paris



Resim 39: Yves Klein, *Mavi Çağda Antropometriler (ANT 82)*, 1960, 156,5x282,5cm., Uluslararası Modern Sanat Galerisi, Paris

<sup>150</sup> SANATATAK, Sanat ve Hayat Hakkında Çok Şey, *Zero Sanatçıları Yakından Tanıyalım: Yves Klein*, <http://www.sanatatak.com/view/Zero-Sanatçilarini-Yakından-Tanıyalım-Yves-Klein/1932>, (17.04.2016).





Resim 40: Yves Klein, *İsimsiz Mavi Monokrom*, 1955, Aşaba monte edilmiş kumaş üstüne sentetik reçine ve kuru pigment boya, 57.4x26cm., Özel Koleksiyon

### 3.2.3.2. Frank Philip Stella

Resim sanatının anlamına ve uygulama yöntemlerine dair yaptığı önemli sorgulamalar sonucu; mekan ve metot üzerine yoğunlaşan Stella, belli renk yoğunluğundaki birimlerin sabit aralıklarla düzenlenmesini yöntem olarak kabul etmiştir.<sup>151</sup> Metalik şeritlerle oluşturduğu resimler ile resim ve heykel arasında ezber bozan bir ara forma işaret etmektedir. (Resim 41-42-43) “*Ne resim ne de heykel olan Minimal Sanat, bir konum oluşturmayı, resimle heykeli yerinden etmeyi ve her ikisiyle de ilgili olmayı istemektedir.*”<sup>152</sup> Minimalizm akımının önde gelen sanatçılarından olan Stella yakaladığı estetik ifadeyi seriler halinde ürüne dönüştürmüştür.

<sup>151</sup> Ahu Köksal, “Minimalist Sanatta Bir Ressam ve Bir Besteci: Stella ve Glass”, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11462.pdf>, (12.04.2016), s. 33.

<sup>152</sup> Hakkı Engin Giderer, *a.g.e.*, s. 139.

Minimalizm ile Pop Sanatı, benzerlik ve karşıtlıkları üzerinden bir bütün olarak ilişki sel bağları bulunan sanat akımlarıdır. Minimalizm, kitle kültürünün yönlendirmeci yanına eleştiri getirirken Pop Sanat'ın gündelik olanın sanata girmesine karşıt bir tavırla sanatını, göndermelerden, referanslardan arındırarak gerçekleştirmektedir. “*Minimal ve pop, sanata sistemli meta ve imge dünyamızla ilk kez bağlantı kuran, seri bir üretim biçimi olarak yaklaşır.*”<sup>153</sup> Endüstriyel ürünler üzerinden ve tamamen geometrik formlardan faydalanan Minimalist sanatçılar, çalışmalarını kendini tekrar eden birimlerden oluşan seriler halinde gerçekleştirmişlerdir.



Resim 41: Frank Stella, *Effingham I*, 1967, Tuval üzerine akrilik, 327x335.5x10.1cm., Van Abbemuseum Koleksiyonu, Eindhoven

<sup>153</sup> Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009, s. 141.



Resim 42: Frank Stella, *Bakır Serisi – Ouray*, 1962, Masonit üzerine oturtulmuş tuval üzerine bakır renginde yağlı boya, 64.8x64.8 cm, New York



Resim 43: Frank Stella, *İsimsiz: Siyah Serisi II*, 1967, Kağıt üzerine taş baskı, 38.1x55.9cm., Tate, London

### 3.2.3.3. Joseph Kosuth

Sanatın yerini felsefeye bırakacağı Hegel Teorisi'nin hayat bulması Kavramsal Sanatla birlikte net olarak ve kabul görerek gerçekleşmiştir. Felsefenin temel gereçleri olan dil ve yazı, Kavramsal sanatçı Kosuth'un çalışmalarında malzeme olarak kullanılmıştır. Söz konusu nesnelerin hem üç boyutlu hem de iki boyutlu varlıklarıyla bir aradalığını mümkün kılmıştır. Resim 44'teki çalışmasında sanatçı ele aldığı nesnenin kavramsal metnini, fotoğrafını ve kendisini bir arada kullanmıştır. Burada kavramın ve düşüncenin, en az sanat nesnelere kadar önemli olduğunu vurgulamıştır.

Kavramsalcılığın sanata getirdiği yeni üretim tarzı, düşünce ve fikir üzerinde kurulmaktadır. Ancak sanatın sınırlarını tamamen ortadan kaldıran bu yeni sanat tarzı, her düşüncenin eyleme dönüşmesi ve bir sanat olabileceği anlamına gelmemektedir. *“Amerikalı sanatçı Sol LeWitt'in Artforum dergisinde 1967'de yayımlanan bir yazısında dediği gibi “kavramsal sanat sadece fikir iyi olduğu zaman iyidir.”*<sup>154</sup>

Kosuth'un sanat anlayışını, özelde resim sanatına dönük değil, sanatın kendisini kavramsal boyutta düşündürmeye dönük felsefi bir gayret olarak görmek mümkündür. Resim sanatının teknik boyutta kendini tekrara düşürüyor olması, sanatın sonunun geldiği anlamını taşımamaktadır. Kosuth'un düşüncesi, felsefenin ışığında, sanatın sonsuz bir olasılık olduğunu düşündürmektedir.

*“Gençken felsefeye çok ilgilendim ve bir bakıma beni kurtardı, çünkü belli bir anda sanat endüstrisine ve içinde yetiştiğim sanat anlayışına baktım ve gördüm ki resme inanmamaya başlıyorum, -ki bu modernizme inanmamak demektir. Ama sanata inaniyordum. Devam etmek için yeni pratikler bulmam gerekti. Felsefeye ilgim, özellikle Wittgenstein ve dil felsefesine, özellikle son dönemine olan ilgim bir sanat eserinin ne olabileceğine dair fikrimi değiştirmeye yaradı.”*<sup>155</sup>

<sup>154</sup> Will Gompertz, *Pardon Neye Bakmıştınız?*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 266.

<sup>155</sup> Açık Radyo 94.9, Açık Dergi, *Açık Dergi'de Joseph Kosuth'la Söyleşi*, <http://acikradyo.com.tr/default.aspx?mv=a&aid=30619>, (04.05.2015).



Resim 44: Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965, Sandalye: 82x37.8x53cm., Fotoğraf paneli: 91.5x61.1cm., Metin paneli: 61x76.2cm., Modern Sanat Müzesi, New York

### 3.2.3.4. Kazuo Shiraga

Sanata kavramsal temelde sunulan bakış, Performans Sanatı adı altında yeni pratikleri de beraberinde getirmiştir. İnteraktif ve izleyici için katılımı eğlenceli olan, belli bir yeri, zamanı olamayan bir sanat pratiğidir. *“Performans sanatı güzel sanatların gerilla koludur, beklenmedik anlarda ortaya çıkma alışkanlığı vardır, tuhaf varlığını ansızın hissettirir ve ardından söylentilerin ve efsanelerin güvenilir tarihindeki yerini almak üzere çekilir.”*<sup>156</sup>

Shiraga, dönemin savaş koşullarına ve ekonomik çalkantılara karşı, sanatın dilinde denenmemişi deneme perspektifi ile hareket ederek, görüşlerini açıktan ifade etmenin yanında, ürettikleri çalışmalarda dolaylı olarak sergilemeyi başarmış bir sanatçıdır. Geleneksel sanat ezberinin dışında çalışmalar yaparak, resme etkileyici yeni bir soluk kazandırmanın yanında disiplinler arası bir tavrı desteklemiştir.

Shiraga, çamurla güreşerek gerçekleştirdiği Resim 45'teki performansı, sanatın sınırlarını zorlamış, performans sonrası zeminde oluşan hareket görüntüsü

<sup>156</sup> Will Gompertz, *a.g.e.*, s. 267.

resimsel bir nitelik kazanmıştır. Ortaya çıkan resmin malzemelerinin sadece sanatçı bedeni ve çamur olmasından kaynaklı dikkat çekicidir. Performans sanatında sanatçılar, sanatlarının malzemesi olarak bu defa da kendilerini kullanmışlardır.



Resim 45: Kazuo Shiraga, *Çamura Meydan Okuma*, 1955, Performans, Birinci Gutai Sanat Sergisi, Tokyo

### 3.2.3.5. Jannis Kounellis

Yoksul sanat anlamına gelen Arte Povera, sanattaki tüm disiplinlerin; enstalasyondan heykele, resimden kolaja, performans gibi pratiklerin kaynaştırılabilmesi, birleştirilebilmesi üzerinde durmaktadır. Arte Povera, içinde bulunduğu kapitalist tüketici topluma, sanat piyasasının ticari çarklarına, sanat mekanlarının ve nesnelerinin kategorizasyonuna (canlı hayvanlar, organik-inorganik malzemeler, doğa yasaları, gündelik nesnelere vb. sanatlarının temel fikir kaynağı ve malzemeleridir), hiyerarşiye ve kutsamaya karşı ters düşmeyi, zıtlışmayı ifade etmektedir.

*“Tüketim toplumunun yenilik takıntısından, artan cehaletinden ve tarihle ilgilenmez hallerinden kaygı duyuyorlardı. Yaklaşımları sadece pek çok diğer modern sanat hareketinin yaptığı gibi sanatla yaşam arasındaki engelleri kaldırmaya*

*çalışmaya değil, ama ayrıca farklı sanat disiplinleri arasındaki engelleri de kaldırmaya dönüktü.*"<sup>157</sup>

Kounellis, geleneksel sanat tabularını yıkan, sanat malzemesi seçimleri arasında en radikal olanını seçen sanatçıdır diyebiliriz. Kullandığı bir yığın kullanım nesnesinin dışında, canlı hayvanlar ilk defa ‘sanatsal ifade-eleştiri’ noktasında araç olarak kullanılmıştır.

1969 yılında Roma’daki L’Attico Galerisi’nde sergilediği Resim 46’daki çalışmada, on iki canlı atı ipele galerinin duvarlarına bağlayarak resim sanatına gönderme yapmış olan sanatçı, sanata ne denli deneysel yaklaştığını da göstermiştir.<sup>158</sup> Sanatçı bu çarpıcı çalışması ile bir otomobil mağazasıyla aynı izlenimi çizdiğini düşündüğü modern sanat mekanının pırıl pırıl beyaz duvarlarını kirletmiş, satılamayacak böylesi bir iş üreterek, sanatın ticarileşmesine karşı çıkmıştır.<sup>159</sup>



Resim 46: Jannis Kounellis, *İsimsiz (12 At)*, 1969, Yerleştirme, New York

<sup>157</sup> Will Gompertz, *a.g.e.*, s. 274.

<sup>158</sup> Osman Erden, *Çağdaş...*, s. 59-61.

<sup>159</sup> Will Gompertz, *a.g.e.*, s. 276.

### 3.2.3.6. Robert Smithson

1950 sonrasında gelişen pek çok sanat anlayışlarına, 1960 sonrası dönemde Arazi Sanatı da eklenmiştir. Ortaya çıkışı dönemin sosyal, kültürel, teknik ve politik gelişmelerinden bağımsız değildir. Dönemin galeri ve müzelerinin ticarileşmesi, onay mercii haline gelmeleri ve sanatçıların kimlik mücadelesi için bağ kurmak zorunda kaldıkları mecburi muhatap kanalı olmalarından doğan bir protesto olarak da yorumlamak mümkündür.

*“Akımın öncü sanatçılarından Robert Smithson’ın dediği gibi, “fırça yerine buldozer” kullanan bu sanatçılar, çoğunlukla gelip geçici olan, ama aralarında binlerce yıl yaşamaya aday örneklerin de bulunduğu birçok ilginç ‘arazi enstalasyonu’na imza atmışlardır. “Arazi Sanatı”, “Yeryüzü Sanatı”, “Çevre Sanatı”, “Toprak Sanatı” gibi çeşitli terimlerle anılan bu yaklaşımın temelinde, sanatçıların geleneksel galeri mekanlarına yönelik tepkisinin yanı sıra tam da bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareket vardır.”<sup>160</sup>*

Mekanın ve malzemelerin tamamen doğal koşullardan oluştuğu, sürekliliğinin ise doğanın kendi döngüsünce müsaade ettiği oranda mümkün olduğu ve değişimin doğa olaylarına bağlı olduğu bir sanat anlayışı ile karşılaşmaktayız. Bu, bilindik anlamda sanatın mülkiyetleştirilmesine, sanat eserinin kendi süreci hakkında söz hakkının insan faktörünün eline bırakılmasına karşı yeni bir sanatsal ve ekolojik duruştur. Robert Smithson’ın Resim 47’de gösterilen “Sarmal Dalgakıranlar” adlı çalışmasının bir dönem sular altında kalıp 2000’lerden sonra tekrar su yüzeyinde görülmesi buna örnektir. Bu bakımdan arazi sanatının takındığı özgün tutum ile sanat, sanat eseri, sanat malzemesi gibi geleneksel bakış açılarına getirdiği yenilikler noktasında önem arz etmektedir.

Sanatçı, yaklaşık yedi bin ton toprak kullanarak gerçekleştirdiği bu eserinde, özellikle endüstriyel bir bölgede inşa ederek; insan-doğa, yaşam-ölüm döngüsünün bir ifadesi olan entropi fikrini işlemiştir. Sanatçının planlarına karşı gelecek bir

---

<sup>160</sup> Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 251.



şekilde doğal sebeplerle bir dönem sular altında kalmış olan bu çalışma, 2000’li yılların başında yeniden su yüzeyinde görülmüştür.<sup>161</sup>

*“Spiral Dalgakıran dünyanın en büyük barometresine dönüştü: Çevremizle ilişkimizin durumunu ve etrafımızdaki –tüketim toplumu, küreselleşme gibi- yapıların davranışlarımızı nasıl etkilediğini gösteren dev bir gösterge. Sol LeWitt’in dediği gibi “kavramsal sanat sadece fikir iyiye iyidir” ve Robert Smithson’un Spiral Dalgakıran işi çok iyi bir fikirdi.”<sup>162</sup>*



Resim 47: Robert Smithson, *Sarmal Dalgakıran*, 1970, Bazalt kaya, tuz kristalleri, toprak su, 4.572x457.2m., Büyük Tuz Gölü, Utah

<sup>161</sup> Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 252.

<sup>162</sup> Will Gompertz, *a.g.e.*, s. 282.

## SONUÇ

Resim sanatı bireylerin ve dolayısıyla toplumların içinde buldukları gerçekliği ifade eden, onu yansıtan ve onu etkileyen önemli bir görsel sanat alanıdır. Resim sanatının gelişim seyrini etkileyen, resim sanatı tarihinde milat kabul edilebilecek dönemler bulunmaktadır. Rönesans dönemi, Endüstri Devrimi ve II. Dünya Savaşı sonrası Soğuk Savaş politikaları kendi dönemlerinde toplumsal kültürü temelden etkileyen, sanata, sanatçıya ve sanat izleyicisine yüklenen anlamları sorgulatan ve sanat dünyasına yeni sorular kazandıran dönemlerdir. Rönesans dönemi ve sonrası ressamlar, sanatçı kimliklerini kazanmış, sanatta özerkliklerini ilan edebilmiş ve kişisel tutumlarını sanatlarında göstererek peşi sıra bir dizi resim akımını yaratmaları ile sanat eserlerinde özgün örnekler ortaya çıkaran kişiler olmuşlardır.

Endüstri Devrimi ile birlikte bilimsel ve teknolojik gelişmelerin hız kazanmasının yanında, gelişen devlet yapılanmalarının kurumsallaşan sanat politikaları üzerinden, sanat alanında daha planlı bir kültürel dönüşüm yaşanmıştır.

Makineleşmenin getirdiği seri üretim modeli resim sanatında da yansımaları bulmuş, bunun yanında moda, reklam endüstrisi gibi etkenlerle kültürel kodların kitleler tarafından seri tüketimi başlamıştır. Kapital değerlerin getirdiği rekabet ortamı, sanat piyasasını yaratmış, sanatçı oluşan bu sanat piyasası içerisinde sanatsal üretimlerinin ticari rekabet boyutuyla da tanışmıştır. İlerleyen dönemlerde toplumsal olaylar, teknolojik gelişmeler, kurumsallaşma ve piyasa olgusuna dönük eleştirel tutumlar da resim sanatı örnekleri üzerinden kendisini göstermeye başlamıştır. 1900'lerden sonra artık sanatın geleneksel yöntemlerinin dışında kalan hazır nesnelerin kullanılması ve sanatçıların sanatın makineleşeceğine dönük gelecek tehayülleri sanat pratiklerini etkileyen önemli dinamiklerdir. Bu sorgulamalar sonucunda, sanat eserlerinde özgünlüğün kriterleri arasında geleneksel teknik ve üslubun özgün üretimlerinin yanında gündelik nesnelerin kullanıldığı kolaj, asamblaj, enstalasyon gibi fikirsel düzlemde yaratıcı pratikler resim sanatında yerini almıştır.

1950'lere gelindiğinde ise dünya iki büyük Dünya Savaşını geride bırakmış, toplumlar kutuplaşmış, sanat kurumları ise hiç olmadıkları kadar örgütlü, planlı bir kültürel dönüşümün merkezleri haline gelmiştir. Elindeki savaş teknolojisi ile Dünyanın süper gücü konumundaki Amerika, soğuk savaş döneminde egemenliğinin kültürel ve sanatsal alanlarda sağlayacağı üstünlüğe bağlı olduğunu görerek ekonomik yatırım ve stratejilerini bu alanlar üzerinde yapmıştır. Adına **tüketim kültürü** dediğimiz toplumsal olgu, tam da bu zamanlarda oluşmaya başlamıştır. Tüketim kültürü, taşıdığı yoğun görsel argümanlarla; reklam, moda ve sokak kültürü üzerinden sanatçıların üretimlerine içerik ve malzeme kullanımı noktasında ilham veren yeni görsel veriler sunmuştur. Tüketim kültürünün gelişimi ile birlikte ortaya çıkan Pop Art, görsel ve materyal argümanlarını yoğun bir şekilde kullanarak dönemin hakim sanat akımı olan Soyut Dışavurumculuğu aşan, popülaritesi ile yaygınlık kazanan bir sanat akımı olarak önemli bir yerdedir.

Pop Art ile birlikte sanata dair yeni bir anlamın önü açılmıştır. Pop Art, Kübizmin kazandırdığı kolaj, asamblaj gibi tekniklerin sanatçıya sunduğu malzeme özgürlüğü ile popüler kültür ve tüketim toplumunun gündelik imge ve nesnelere resim yüzeyinde doğrudan yapıştırarak ya da baskı tekniklerine dayalı üretimlerde bulunarak harmanlamıştır. Pop Art yakaladığı bu yeni sanat üslubu ile özgünlük anlayışına temelden etki eden orijinal eserler ortaya koymuştur. Devam eden süreçte, bir yandan tüketim kültürünün etkisinde, toplumsal yaşama, devletlerin sanat ve çevre politikalarına ve özde resim sanatına dönük eleştiri ve sorgulamalar ise sanatçıların daha fikir odaklı, kavramsal temelde üretim yapmalarına zemin hazırlamıştır. Böylesi bir kültürel iklimin akabinde Kavramsal Sanat, Yoksul Sanat, Arazi Sanatı, Performans Sanatı, Minimalizm, Yeni Gerçekçilik gibi özgünlüklerini farklı motivasyon kaynaklarından edinen, geleneksel resim sanatı algısını kökten değiştirecek sanat akımları meydana gelmiştir. Pop Sanat, kimi zaman küçük eserler ile aynı minvalde eleştiri olsa da, sanatı gündelik hayatın parçası oldurmayı başarmış, kavramsal düşünce ise sanata bir felsefe ve anlam kazandırmıştır. Sanat artık kendisini var eden geleneksel yöntem, malzeme ve içerik sınırlamasını aşmış, bu bağlamda sanat tarihinde yer etmeye hak kazanmanın kriterlerinden biri olan özgünlüğe karşılık gelecek pratikler çoğalmıştır. Artık her şey resmin malzemesi

olabilir, her mekan resmin sunum alanı olabilir ve her konu resmin içeriği olabilir. Resim sanatında amaç; resmin geleneksel malzemeleri ile özgün bir üslup yaratabilmekken, artık özgün bir malzemenin, mekanın ve konunun kavramsal bir temelde zekice oluşturulmuş harmanı ve onun biricik etkisini yakalayabilmek olmuştur. Bu anlamda Pop Sanat gündelik eşyalar ve imajları eserlerinde kullanarak özgünlüğü tüketim kültüründe aramıştır. Resim sanatında özgünlüğün yakaladığı çeşitliliğin hikayesi; tüketim kültürünün toplumlar üzerindeki bayağı etkisinin, sanatçı duyarlılığı ile nasılda niteliksel, çoğulcu, kapsayıcı, herkes için anlaşılabilir bir anlama dönüştürüldüğünün hikyesidir.

Empresyonistlerin fırça vuruşlarında aranan özgünlük, artık bir kullanım nesnesi olan kaşığın asamblajda sanat nesnesi olarak kullanımında da aranmaktadır. Kounellis'in resim galerisinde atları sergilemesindeki sanatsal eleştiriden, Smithson'un Sarmal Dalgakıran'ının alınıp satılamayacak olması sanatın metalaşmasına dönük, varoluşu doğaya bağlı kılınan, ifadenin estetikle buluşan örneklerine değin, sanatın evrimsel sürecinde özgünlüğe fikirsel düzlemde de tartışılabilen bir zemin kazandırdığı görülmektedir.

Sonuç olarak; 1950 sonrasında resim sanatı, her ne kadar eş zamanlı olarak meydana gelen pek çok sanat pratiğine sahne olsa da, sadece ait oldukları dönemde ses getirmeleri ile değil, zaman faktörüne bağlı yakaladıkları geçerlilikleri ile resim sanatı tarihinde kendilerine yer bulabilmiş özgün pratiklerdir. Ezber bozan bu sanat örneklerinden çıkartılacak sonuç; sanatın geldiği noktada, artık onu felsefeden bağımsız düşünemeyeceğimizdir. Bugünde ve gelecekte kendisini tekrar eden sanatsal bir sürecin aksine, özgünlüğü yakalayabilmek özgür akla, eleştirel düşünme becerisine, sağduyuya ve sanatçı duyarlılığına sahip bireylere bağlı olduğunu görmekteyiz.

## KAYNAKÇA/BİBLİYOGRAFYA

### Kitaplar

Adorno, Theodor W., *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, Çevirenler: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, 7. Baskı, İstanbul, 2012.

Antmen, Ahu, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Çeviren: Ahu Antmen, 3. Baskı, İstanbul, 2010.

Artun, Ali, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, 2. Baskı, İstanbul, 2012.

Barrett, Terry, *Neden Bu Sanat*, Çeviren: Esra Ermert, 1. Baskı, İstanbul, 2015.

Batur, Enis, *Modernizmin Serüveni*, 1. Baskı, İstanbul, 2015.

Baudrillard, Jean, *Nesneler Sistemi*, Çevirenler: Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu, 1. Baskı, İstanbul, 2010.

Baudrillard, Jean, *Sanat Komplosu*, Yayına Hazırlayan: Işık Ergüden, Dizi Editörü: Ali Artun, 4. Baskı, İstanbul, 2012.

Baudrillard, Jean, *Tüketim Toplumu*, Çevirenler: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, 6. Basım, İstanbul, 2013.

Benjamin, Walter, *Pasajlar*, Çeviren: Ahmet Cemal, 11. Baskı, İstanbul, 2014.

Berger, John, *Görme Biçimleri*, Çeviren: Yurdanur Salman, 12. Baskı, İstanbul, 2006.

Berger, John, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Çevirenler: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, 5. Baskı, İstanbul, 2010.

Berger, John, *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, Çeviren: Bülent Somay, 5. Baskı, İstanbul, 2011.

Bewes, Timothy, *Şeyleşme*, Çeviren: Deniz Soysal, 1. Baskı, İstanbul, 2008.

Bolla, Peter de, *Sanat ve Estetik*, Çeviren: Kubilay Koş, 2. Baskı, İstanbul, 2012.

- Clark, Toby, *Sanat ve Propaganda*, Çeviren: Esin Hoşsucu, 2. Baskı, İstanbul, 2011.
- Danto, Arthur C., *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, Çevirenler: Esin Berktaş, Özge Ejder, 1. Baskı, İstanbul, 2012.
- Danto, Arthur C., *Sanat Nedir*, Çeviren: Zeynep Baransel, 1. Baskı, İstanbul, 2014.
- Erden, Osman, *Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*, 1. Baskı, İstanbul, 2012.
- Erden, Osman, *Modern Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*, 1. Baskı, İstanbul, 2012.
- Featherstone, Mike, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çeviren: Mehmet Küçük, 3. Baskı, İstanbul, 2013.
- Foster, Hal, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, Çeviren: Esin Hoşsucu, 1. Baskı, İstanbul, 2009.
- Gans, Herbert J., *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, Çeviren: Emine Onaran İncirlioğlu, 4. Baskı, İstanbul, 2014.
- Giddens, Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, Çeviren: Ersin Kuşdil, 6. Baskı, İstanbul, 2014.
- Giderer, Hakkı Engin, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, ISBN 975-6361-00-X.
- Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Çevirenler: Erol Erduran, Ömer Erduran, 5. Baskı, Çin, 2007.
- Gompertz, Will, *Pardon Neye Bakmıştınız?*, Çeviren: Süreyya Evren, 1. Baskı, İstanbul, 2015.
- Grömling, Alexandra, *Michelangelo*, Çeviren: Dilek Zaptıoğlu, 2005.
- Grzymkowski, Eric, *Sanat 101*, Çeviren: Orhan Düz, 2. Baskı, İstanbul, 2015.
- Guilbaut, Serge, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, Çeviren: Elif Gökteke, 1. Baskı, İstanbul, 2009.

- Harris, Jonathan, *Yeni Sanat Tarihi*, Çeviren: Evren Yılmaz, 1. Baskı, İstanbul, 2013.
- Harrison, Charles – Wood, Paul, *Sanat ve Kuram*, Çeviren: Sabri Gürses, 1. Baskı, İstanbul, 2011.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, Çeviren: Sungur Savran, 6. Baskı, İstanbul 2012.
- Hodge, Susie, *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, Çeviren: Emre Gözğü, 4. Baskı, Ankara, 2015.
- Horkheimer, Max, *Akıl Tutulması*, Çeviren: Orhan Koçak, 9. Baskı, İstanbul, 2013.
- İpşiroğlu, Nazan- İpşiroğlu, Mazhar, *Sanatta Devrim*, 5. Baskı, İstanbul, 2011.
- İpşiroğlu, Nazan- İpşiroğlu Mazhar, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, 4.Baskı, İstanbul, 2012.
- Kandinsky, Wassily, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Çeviren: Gülin Ekinci, İstanbul, 2013.
- Krausse, Anna-Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Çeviren: Dilek Zaptıoğlu, Almanya, 2005.
- Kulka, Thomas, *Kitch ve Sanat*, 1. Baskı, İstanbul, 2014.
- Kuspit, Donald, *Sanatın Sonu*, Çeviren: Yasemin Tezgiden, 2. Baskı, İstanbul, 2006.
- Labno, Jeannie, *Rönesans-Ayrıntıda Sanat*, Çeviren: Elif Dastarlı, 1. Baskı, Çin, 2012.
- Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çeviren: İsmail Türkmen, 2. Baskı, İstanbul, 2009.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çevirenler: Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr. Sadi Öziş, 3. Baskı, Çin, 2004.
- Murray, Chris, *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, Çeviren: Suğra Öncü, 1. Baskı, İstanbul, 2009.

- Perniola, Mario, *Sanat ve Gölgesi*, Çeviren: Kemal Atakay, 1. Baskı, İstanbul, 2015.
- Phillips, Sam, ...*İZMLER Modern Sanatı Anlamak*, Çeviren: Derya Nüket Özer, 1. Baskı, Çin, 2016.
- Sayın, Zeynep, *İmgenin Pornografisi*, 2. Baskı, İstanbul, 2009.
- Shinner, Larry, *Sanatın İcadı*, Çeviren: İsmail Türkmen, 3. Baskı, İstanbul, 2013.
- Sözen, Metin- Tanyeli, Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 10. Basım, İstanbul, 2011.
- Spence, David, *Cézanne*, Çeviren: İlker Sevinç, 2. Baskı, İstanbul, 2015.
- Spence, David, *Rembrandt*, Çeviren: İlker Sevinç, 3. Baskı, İstanbul, 2015.
- Şişman, Ahmet, *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*, 1. Baskı, İstanbul, 2011.
- Thompson, Jon, *Modern Resim Nasıl Okunur*, Çeviren: Firdevs Candil Çulcu, 1. Baskı, İstanbul, 2014.
- Tunalı, İsmail, *Marksist Estetik*, 3. Basım, İstanbul, 2003.
- Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 8. Baskı, İstanbul, 2011.
- Tunalı, İsmail, *Estetik Beğeni*, 2. Baskı, İstanbul, 2011.
- Turani, Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 9. Baskı, İstanbul, 2011.
- Warhol, Andy, *Andy Warhol Felsefesi*, Çeviren: Elif Gökteke, 2. Baskı, İstanbul, 2011.
- Wölfflin, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çeviren: Hayrullah Örs, 2. Baskı, İstanbul, 1985.
- Yapı Kredi Yakınları, *Tarih Boyunca Sanat*, Çevirenler: Dilek Şendil, Süreyya Evren, 1. Baskı, İstanbul, 2015.



## Tezler

Arık, Zeynep, *Anatomi Tarihi ve Leonardo da Vinci*, (Hacettepe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Anatomi Programı Basılmamış Bilim Uzmanlığı Tezi), Ankara 1987.

Baransel, Zeynep, *Kathe Kollwitz Ve Edvard Munch Baskı Resimleri*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2009.

Başar, Sevgi, *Toplumsal Değişimler Açısından Picasso'nun "Guernica", El Greco'nun "5. Mührün Açılışı", Goya'nın "Mayıs'ın 3'ü" Adlı Resimlerinin İncelenmesi*, (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2006.

İlkan, Ayşenur, *Soğuk Savaş Döneminde ABD- SSCB Kültürel Politikalarının Sanata Yansımaları: Soyut Dışavurumculuk ve Sosyalist Realizm*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Batı Sanatı Ve Çağdaş Sanat Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2009.

Meral, Esra, *Barok Dönem Ölüdoğa Resminde Kullanılan Nesnelere Ve Kendi Çalışmalarına Yansımaları*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007.

Öznülür, Abdulkadir, *Teknolojik Gelişmelerin Modern Sanata Etkileri*, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2014.

Öztaşkın, Pınar, *İtalya'da Rönesans Resim Sanatı (Botticelli)*, (Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri 2011.

Şentürk, Gülümser, *Leonardo da Vinci Eserlerinin Estetik Eğitimi Açısından Araştırılması*, (Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi

Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Ana Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2013.

Temel, Baybora, *Sanat Eserlerinin Yapay Sinir Ağları İle Özgünlük Tespiti Ve Ayırıştırılması*, (Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2009.

Türkmençalıkoğlu, Saniye, *Sanat Eserindeki Özgünlük Kavramı Ve Hazır Nesne*, (Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri 2012.

Yılmaz, Serdar, *Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk*, (Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2008.

## Linkler

Lorenzo Benedetti, Martha Buskirk, Susan Hapgood, Cornelia Lauf, Daniel McClean, “In Deed: Certificates of Authenticity in Art [Sanatta Özgünlük Belgeleri]”, [http://saltonline.org/media/files/indeed\\_scrd.pdf](http://saltonline.org/media/files/indeed_scrd.pdf), (07.10.2015).

Hürriyet, Kelebek, *Dünyanın En Pahalıya Satılan İkinci Sanat Eseri: Uzanmış Kadın*, <http://www.hurriyet.com.tr/dunyanin-en-pahaliya-satilan-ikinci-sanat-eseri-40012219>, (05.02.2016).

Vikipedia, Özgür Ansiklopedi, *Hiroşima*, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Hiro%C5%9Fima>, (07.01.2015).

Sevil Dolmacı, “Amerikan Rüyası : 1945-1960 Arasında Yoksulluktan Zirveye Çıkan Ressamlar”, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=8&articleID=665&bhpc=1>, (07.01.2015).

Arif Ziya Tunç, “Tüketici Toplumun Sanatı Pop-Art ve Kaynakları Açısından Kitle İletişim Araçları”, [http://www.arifziyatunc.com/makale\\_2.htm](http://www.arifziyatunc.com/makale_2.htm), (22.09.2015).

e-skop, Sanat Tarihi Eleştirisi, *CIA'in Soğuk Savaş Silahı Olarak Soyut Ekspresyonizm*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/ciain-soguk-savas-silahi-olarak-soyut-ekspresyonizm/1280>, (23.03.2016).

Vikisöz, Jackson Pollock, [http://tr.wikiquote.org/wiki/Jackson\\_Pollock](http://tr.wikiquote.org/wiki/Jackson_Pollock), (15.11.2014).

Hakkı Engin Giderer, “Clement Greenberg ve Formalist Eleştirisi”, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/940/141073.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, (02.04.2016).

Vikisöz, *Mark Rothko*, [http://tr.wikiquote.org/wiki/Mark\\_Rothko](http://tr.wikiquote.org/wiki/Mark_Rothko), (12.11.2015).

Mesut Yaşar, “Tüketim Toplumu ve Sanat İlişkisi”, <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/esosder/article/viewFile/5000068016/5000063080>, (30.03.2016).

Halime Yücel Bourse, “Reklam ve İdeoloji: Subliminal Reklam ve Örnek İncelemeler”, [http://www.academia.edu/5517225/REKLAM\\_VE\\_%C4%B0DEOLOJ%C4%B0\\_SUBL%C4%B0M%C4%B0NAL\\_REKLAM\\_VE\\_%C3%96RNEK\\_%C4%B0NCELMELELER](http://www.academia.edu/5517225/REKLAM_VE_%C4%B0DEOLOJ%C4%B0_SUBL%C4%B0M%C4%B0NAL_REKLAM_VE_%C3%96RNEK_%C4%B0NCELMELELER), (10.04.2016).

Ted Mooney, “ABD Sanat Ortamı'nın Yeni Sürümü: 2.0”, <http://sanataak.com/view/ABD-Sanat-Ortaminin-yeni-surumu-20/39>, (20.12.2014).

MoMA, Artists, *Stuart Davis*, <http://www.moma.org/collection/artists/1412?locale=en>, (10.12.2014).

MoMA, The Collection, *Charles Sheeler*, [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79032](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79032), (10.12.2014).

Çağatay Karahan, “Amerikan Sanat'ında Bir Öncü; Robert Rauschenberg” [file:///C:/Users/DELL/Downloads/3843-15220-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/DELL/Downloads/3843-15220-1-PB%20(2).pdf), (17.01.2015).

Gülcan Sümer, “Roy LICHTENSTEIN”,

[http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2010/07/roy\\_lichtenstein.html](http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2010/07/roy_lichtenstein.html),  
(05.04.2016).

Randy Kennedy, “MOMA Lands Jasper Johns’s ‘Painted Bronze’”  
<http://www.nytimes.com/2015/03/17/arts/design/moma-lands-jasper-johnss-painted-bronze.html>, (10.04.2016).

Vikipedia, Özgür Ansiklopedi, *Kitsch*, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kitsch>,  
(03.05.2016).

SANATATAK, Sanat ve Hayat Hakkında Çok Şey, *Zero Sanatçılarını Yakından Tanıyalım: Yves Klein*, <http://www.sanatatak.com/view/Zero-Sanatcilarini-Yakindan-Taniyalim-Yves-Klein/1932>, (17.04.2016).

Ahu Köksal, “Minimalist Sanatta Bir Ressam ve Bir Besteci: Stella ve Glass”,  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11462.pdf>, (12.04.2016).

Açık Radyo 94.9, Açık Dergi, *Açık Dergi’de Joseph Kosuth’la Söyleşi*,  
[http://acikradyo.com.tr/default.aspx?\\_mv=a&aid=30619](http://acikradyo.com.tr/default.aspx?_mv=a&aid=30619), (04.05.2015).