



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA DEĞER SORUNU

Aysun BAŞKAYA

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
HEYKEL ANA SANAT DALI**

EYLÜL-2019



ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA DEĞER SORUNU

Aysun BAŞKAYA

YÜKSEK LİSANS TEZİ
HEYKEL ANASANAT DALI

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

EYLÜL 2019

Aysun Başkaya tarafından hazırlanan “Çağdaş Heykel Sanatında Değer Sorunu” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Heykel Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman (Başkan) : Prof. Dr. Fulya Bayraktar

Temel Sanat Bilimleri Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.

Üye : Doç. Dr. Naile ÇEVİK

Heykel Ana Sanat Dalı Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.

Üye : Doç. Dr. İbrahim Gökhan Ceylan

Sinop Üniversitesi Tasarım Bölümü

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum.

Tez Savunma Tarihi: 06/09/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZAİF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

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



Aysun BAŞKAYA

06/09/2019

ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA DEĞER SORUNU

(Yüksek Lisans Tezi)

Aysun BAŞKAYA

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Eylül 2019

ÖZET

İnsanlık tarihinin başlarından günümüze kadar olan süreçte heykel bazı gereksinimleri, bilgiyi, dönemin yaşantısını, inançları günümüze aktarmak için çeşitli şekillerde formlarda oluşturulmuştur. Bu süreçten günümüze kadar bir çok amaç ve formel değişime uğramıştır. Örneğin Rönesans döneminden önce sadece dönemin yöneticileri ve dini mimariler için sanat yapılırken yeniden doğuş döneminden sonra resim ve heykel konularına günlük yaşam sahneleri ve sivil portreleri girmeye başlamıştır, mimaride de sivil yapılara verilen önem artmıştır. Daha sonrasında da belirli sanatçılar öncülüğünde, çeşitli teknikler ve düşünceler eşliğinde birçok sanat akımı gelişmiştir. 19.yüzyıllara gelindiğinde “Modernizm” le birlikte sanat için sanat fikriyle sanatta, biçim bozma, soyutlama, kesyap(kolaj), asamblaj ve kurgu(montaj) kavramları ortaya çıkmıştır. Biçim olarak gelişen ve keşfedilen bu kavramlardan sonra günümüze yaklaştıkça sanatçının sanata bakış açısında da değişiklikler meydana gelerek belli akımlar doğmuştur. Bu bağlamda meydana gelen akımlardan modernizm burjuva sanatıydı; hem onun yarattığı ortamın ürünüydü hem de öncelikle ona hizmet ediyordu. Modern sanatı, ulusal burjuvazi evrensel değerler adına desteklemişti. Daha sonraları doğan postmodern sanatta yine burjuva sanatı olmakla birlikte burjuvazi artık ulus aşırıdır ve sanatı küresel değerler yani “sermaye” adına desteklemektedir. Bunun sonucu olarak olarak sanat artık bir ‘meta’ olarak post endüstriyel döneme girmiştir. Uluslararası sermaye ve ticari güçlerin etkisiyle kültür endüstrisi kavramı doğmuştur. Sanat ve para bu dönemle birlikte giderek özdeşleştirilmiş ve buna çanak tutan en büyük kuruluşlarda müzayede merkezleri olarak meydana çıkmışlardır. Sanatı ekonomik güç olarak kullanmak için çeşitli bankalar dahi bu kurumlara sponsor olmuşlardır sanat müzayedeleri sanat ürünlerinin ve sanatçıların popülist bir şekilde tanıtıldığı mekanlar olarak değerlendirilmeye başlamıştır. Dünya ekonomisi sanat aktivitelerini yoğun bir şekilde belli teknikler dahilinde manipülasyona uğratmaktadır. Köklü ve omurgalı sanat merkezleri dahi çemberden çıkamamaktadır. Kariyer şirketleri sponsor’luğuna bağlı olarak kendini pazarlayan ve imaj tasarlayan sanatçılar öne çıkmaya başlamıştır. Üretilen işler ise bu pazara yönelik yapılan sanat nesneleri olarak meydana gelmeye başlamıştır. Çağdaş heykel sanatında değer sorunu başlıklı bu tezde; çağdaş sanatın başlama süreci, bu sürecin gelişimi, günümüz sanat pratikleri bağlamında değerlendirilmesi ve süreç içerisindeki sosyal, kültürel ekonomik yönden etkilenimleri ve sorunsalları incelenecektir.

Bilim Kodu : 40406
Anahtar Kelimeler : Çağdaş sanat, Değer, Değersizleştirme, Heykel
Sayfa Adedi : 76
Danışman : Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR

VALUE PROBLEM IN CONTEMPORARY SCULPTURE ART

(Master Thesis)

Aysun BAŞKAYA

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL FOR ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

September 2019

ABSTRACT

From the beginnings until the present In human history,for thousands of years. Sculpture has filled many roles in human life (knowledge, requirements, life style of period,beliefs etc.).In the time sculpture has been changed in many forms since the begining. ,Before the Renaissance, art only was made for gods, relegious places and the kings.Afterwards It started paint art and sculptors that showed daily life and civilian portrait. Besides the impotence of civil buildings increased In architectural. Then, Many art movements, techniques and ideas have been developed at the lead of specific artists. In 19th century by modernism with the idea of art for art. Concepts of (Deformation, abstraction, collage, fiction) concepts had been appeared. Some new movements started present days with the change of artists perspectives after developing format and new concepts.in this context Modernism was bourgeois art .Modernism was Not only the product that bourgeois created but also primarily served them.National Bourgeois supported modern for art universal values.Afterwards the birth of post modern art was still bourgeois art. But the thought of bourgeois changed and they supported art for capitalist reasons. As a result of art regarded as meta, entered the post industrial period. Culture industry emerged with the effect of international capital and commercial power . Money and art consubstantiated at this period. Many auction center were build by large enterprises. Some banks had been sponsored to use art for economical power, Auction centers were places for introducing art and artists at that time. World economy intensively manipulates art activities in many ways. Even Some radical and strong art centers are not able to resist manipulations.Being sponsored By career companies, Some image designer, self-marketing artists has been emerged. Art objects(Products) has been shaped for this market oriented. In This thesis It is going to be studied the value problem in contemporary sculpture art ,movement periods,evaluation of art practices ,social,cultural and in economic ways. In this way, many new styles and trends emerged in that period.At the same time, The using materials changed. The prehistoric drawings were probably carved on rocks, marbels.Afterwards Because of the industrial and techological improvements, some fabricated materials were used. Nowadays, Cause of the needs of galleries and collectors and other some reasons Sculptors have obstacles and difficulties to show their own charecters in their arts. In this thesis; Im am going to study what kind of problems the contemporary sculpture have. The beginning, developing periods and effections of social, cultural, economical life on contemporary sculpture.

Science Code : 40406
Key Words : Comtemporary Art, Value, Trivialization, Sculpture
Number of Pages : 76
Supervisor : Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR

TEŞEKKÜR

Tez çalıőmam ve tez konusu belirlemem sırasında kıymetli bilgi, birikim ve tecrübeleri ile bana yol gösterici ve destek olan değerli danışman hocam sayın Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR' a ve ilgisini ve önerilerini göstermekten kaçınmayan ve desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŐ' a sonsuz teşekkür ve saygılarımı sunarım.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. DEĞER NEDİR?	7
2.1. Felsefede Değer	7
2.2. Sanatta Değer	13
2.2.1. Fenomenolojik Olarak Estetik.....	21
2.2.2. Estetik Değer Olarak Güzel Kavramı.....	22
2.2.3. Estetik Kavramının Bağımsızlığı	25
2.2.4. Günümüz Estetik Değerleri.....	25
3. ÇAĞDAŞ SANATIN DEĞERLE İLİŞKİSİ	27
3.1. Çağdaş Sanat ve Piyasa	35
3.2. Çağdaş Sanatta Appropriation Kavramı.....	43
3.3. Çağdaş Heykel Sanatında Değer	48
4. SONUÇ	55
5. UYGULAMALAR	57
KAYNAKÇA.....	67
EKLER.....	73
EK-1. Eser künyeleri.....	74
ÖZGEÇMİŞ	75

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Tamam Azzam Özgürlük Anıtı 2012.....	12
Resim 2.2. Tamam Azzam.....	13
Resim 2.3. Egon Schiele, Otoportre 1912.....	18
Resim 2.4. Otto Dix, Bir Gazetecinin Portresi 1926.....	19
Resim 2.5. Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1929.....	20
Resim 3.1. Duchamp, Fountain(çeşme) 1917.....	28
Resim 3.2. On Kawara (Bir Gün)1971.....	29
Resim 3.3. Marina Abromovic, Balkan Baroque, 1997.....	30
Resim 3.4. Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967.....	33
Resim 3.5. Damien Hirst, For The Love of God, 2007.....	40
Resim 3.6. Van Gogh, Flowering Plum Tree, 1887.....	44
Resim 3.7. Mireille Vautier, "Les racines carrées", 2010\Manolya Çelikler, "T.C. Anayasa üzerine dikiş", 2015.....	46
Resim 3.8. Victor Brauner, Loup-table, 1939-1947.....	46
Resim 3.9. Gökçen Dilek Acay, Hayvan Mobilya II, 2016.....	47
Resim 3.10. Genco Gülan, 'Paralel Evrenler', 2016.....	47
Resim 3.11. Sofia Hulten, '769n Market', 2013.....	47
Resim 3.12. Picasso, Gitar, 1912.....	49
Resim 3.13. Vladimir Tatlin, Karşıt Köşe Kabartması ,1914.....	50
Resim 3.14. George Segal, Street Crossing 1992.....	51
Resim 3.15. Donald Judd, 1969.....	52
Resim 3.16. Ai Weiwei, Yolculuk Yasası,2016.....	53
Resim 5.1. Tavuk Bebek, 2015, 10x20x30,karışık teknik.....	59
Resim 5.2. Tüket-me, 2016, 140x150, Karışık Teknik.....	60
Resim 5.3. Tüket-me, 2017, 60x90x90 Karışık Teknik.....	60
Resim 5.4. Tabure ,2015,40x40x60, karışık teknik 2015' de Sezgisel Müdahale Sergisi, Şevket Sabancı Kültür Merkezi Galerisi, Turgut Reis , Bodrum.....	61
Resim 5.5. Tabure , 2015,40x40x60.....	62
Resim 5.6. Tavuk, 2015,20x20x45, karışık teknik.....	63

Resim	Sayfa
Resim 5.7. Tavuk Bebek 2,2015,20x20x45	63
Resim 5.8. Çocuk, 2017, 50x50	64
Resim 5.9. Çocuk , 50x50x2017	64
Resim 5.10. Totem, 2016.50x50x160	65
Resim 5.11. Totem 2 , 2015, 150x50, polyester	66



1. GİRİŞ

Sanat manasına taşıyan latince “ars” ile yunanca “tekhne” etimoloji bakımından aynı anlamı kapsayan tatbiki kaidelerle belirlenmiş zanaat’ i uygulamadır. Bazı düşünörlere göre sanat belli akılsal tefekkür edimlerinden sonra sanatçı kişiliğın yeteneğı dahilinde ortaya çıkardığı edimlerdir. Demek ki, sanatçı ile zanaatkar arasında tam bir kopukluktan söz edilmesi zordur. Ne var ki, tradisyonel cemiyetler gibi “Antik Çağda” da bir takım yaratıcılar sanat kabiliyetini tanyor ve sanat eserlerinin güzelliğini algılıyorlardı. Sanat, temel manada, zihni bir faaliyet, bir malumat’ ı da tebarüz ettirir: sanatsal üretim, doğal üretimden farklıdır, ustalık esin karşıtlıdır, sanatı alışkanlıkla yapılan işten zihinsel süreci kurtarır. Sanat ile vukuf arasındaki münasebet, düşünce serbestliğine uzanan “özgür sanatlar” ile yoğun bilgi gerektirmeyen “mekanik sanatlar”, bunun kapsamın da el sanatlarının ayrıştırılması fikri Ortaçağ boyunca sürdü. Ayrıştırma süreci, Rönesans’ta da devam etti. Leonardo da Vinci ve Dürer sanatı belli bilgi biçimi olarak evrene ait bilme edimlerini kapsadığını düşünüyörlardı.

15. Yüzyılda Yunanlıların ve Aristotelesçilerin doğayı taklit anlayışının meydana gelmesi belli tekniklerin ortaya çıkmasını sağladı. Rönesans dönemine gelindiğinde perspektif tekniğinin geliştirilmesi, yaratıcılığın düşünsel boyutunu bariz bir şekilde gelişmesini sağlamıştır (Larousse,1986, s. 200). İfade ve hüküm 18.ve 19. yüzyılların Endüstri Devrimi, bu ilişkinin boyut değıştirmesine sebep olacaktı. Öyle ki Kant, Yargı Gücünün Eleştirisi’ n de bir taraftan sanat ile bilimi yani insan kabiliyeti kapsamında sanat, bilimden, uygulama kabiliyeti kuramsal yetenekten ne kadar farklıysa, diğeryandan sanat ile zanaat birbirinden o kadar farklıdır: sanatın özgür, zanaatın maddi kaygılara bağılı olması bu kavramları birbirinden ayırt etmektedir (Alioğlu, 2010, s. 218). Hegel ise sanatı, dünyevi bilgi kapsamı dışında tinsel düşüncenin boyutlarında incelenmesi gerekliliğini ele aldı ve sanatın, duygusal bilgi ile ruhsal bilgi arasında yer alması gerekliliğini öne sürdü. Resim, heykel, mimarlık, müzik ve dansı gibi bölümleri içerisine “güzel sanatlar” terimi de bu devirde meydana çıktı. Nietzsche, sanatın, doğanın kendine has estetiğini, biçimler oluştururken hayatla bağlantısı olduğunu iddia etmiştir. Nietzsche sanatın özünün, belli türden bir yalan olduğunu düşünmektedir. Bu, hayata karşı koymaya çalışan idealist bir kandırmaca değıil, hayatın iyiye doğru evrilmesini sağlayacak daha yaşanabilir duruma getiren bir uydurmadır. “Doğrulardan dolayı ölmemek için elimizde sanat var... Sanat nasıl mı

doğar? Bilgiye bir şifa olarak doğar. Yaşam, ancak sanatın yanılsatmaları sayesinde yaşanabilir duruma gelir” (Bozkurt, 1995, s. 18).

Böylece düşünsel bir yaratıya dönüşen sanat, çoğunlukla toplu üretimden ve bilhassa teknik metalar ile arasındaki ilişkiyi koparttı. Sanat bundan sonra, toplumsal ilişkinin, üretim dünyasındaki bağlantının yetersizliğini göstermekteydi. Böylece sanat, duygu, ilham, beğeni yargısı ve anlatım gibi güncel kavramlar oluşturdu. Kültürün ünük bir dalı olarak, “sanat için sanat” düşüncesi akademiye ve geleneksel bilgiye, romantik ruha, yol gösterici olduğu, 19.yüzyıl’ın sonunda ve 20.yüzyıl’ın ilk yarılarında sanat eserinin otonomisini ortaya koyan formel araştırmalar için uygun ortam yarattı.

Bu dönem ortaya çıkan figüratif anlayış günümüzde de var olmasına karşın, bazı sanat akımları mukabilinde duraksamıştır. Bunlardan ilki güzel ve işlevsel, sanat ve bilgi, entelektüel elit kesim ile topluluklar arasında ilişki doğurarak sanat objesi ve endüstri objesi arasındaki ayrılığa onay vermedi. Art and crafts’dan, endüstri estetiğinden Bauhause’ a dek, çağdaş kentleşmede olduğu gibi endüstrinin üretimi olan nesnelere, sanat ile yaşantı kombinasyonu mevzu bahisti. Böylece sanat edimi, genel değişim sürecinin içine birden bire girdi; estetik değerlerde nitelendirilebilir duruma geldi. Böyle bir süreçten sonra, piyasa ve sanat kavramlarını birbirinden ayırmak çok zor hale gelecektir. Toplumdaki biçimsel ve resimsel ana öğeler, sanatçının idaresinden, zanaatkârın ve tasarımcının, reklamcının, renk uzmanının, teknik çizimcinin, şehircinin idaresine geçti.

Sonrasında, 19. yüzyıl’ da kabul gören temel ilkeler de revizyon’a uğradı. Soyutlama figürü ele geçirdi, gerçeküstücü akım ile konu içerikleri farklılaştı, pop art sanata “kitsch” kavramını soktu, kinetik sanatla heykel hareket kazandı. Çağdaş öncü sanatçılar, yeni araç gereç aradı: bedenler, kavramlar kullanım nesnelere bu tür sanatın araçları oldu. Sanat sözcüğünün anlamı artık yavaş yavaş değişiyordu. Doğadan başka bir şeye evrilen sanat, güncel olarak çoğunlukla, anti kültür olarak var olmaya başladığı düşünülmekte. Sanat artık farklı bir boyuta evrilmeye başlamıştır.

Bugün plastik sanatlar yerine bütün dünyada, çağdaş sanatlar terimi kullanılmakta, çağdaş sanat müzeleri var ve çağdaş sanatçılardan söz edilmektedir. Sanatın doğal dil dönemi, yani anonim üretim döneminde, bireyin olmadığı dönemde çağdaşıktan söz etmenin imkanı muhtemel değildir, çağdaşlık sorunsalının bireyle birlikte başladığı kabul edilmektedir. Bildiğimiz gibi ikona tanrı tarafından gönderilmiş ve tartışmasız

kabul edilmiş bir görüntü olarak meydana gelmiştir, yani onu tanrı göndermiştir. Tanrının gönderdiği imaj simge tartışılmaz. Bu sebepten çağdaşlık sorunsalını tartışmak oldukça güçtür fakat 14. yüzyılın sonlarına doğru bu ikona sanatında belli bir korku verme sahneleri oluşturulmaya başlanıyor. 14. yüzyılda yaşayan Teofan ismindeki bir ikonacının; işlerine baktığımız zaman, şekillerin çok sert, korkutucu, yani ona baktığımızda insanoğlunun başkaldırışı durumunun söz konusu olamayacağını, bir emir görüntüsü yaptığını ve bu emrin tanrı tarafından geldiğini anlaşılır. Buna karşı koymak değil fakat daha çok insanın acısını görüp, bu acıyı dile getirmeye çalışan başka bir ikonacının bu duruma nasıl cevap verdiği; Andre Rublef'in ikonaları, en büyük ikonayı yapmadan önce, insanoğlunun o dönemdeki güçlüklerini fark etmiş ve ikonaların da dile getirmeye çalışmıştır.

Rublef' in ikonalarına bakıldığında, o işi yapanın bir insan olduğunu bu kişinin Tanrının ifadesini değil insanların günlük hayattaki acılarını ve yaşantısını yani sıradan insanı ikonalarda işlediği için çağdaş bir sanatçıdır. Çağın insanına ışık getirmiştir. Bu açıdan Andre Rublef'i 15. yüzyılda çağına ışık tutan bir sanatçı durumuna getirmiştir ve bunun çağdaş bir tavır olduğu düşünülmektedir. Bu gibi dönem dönem çeşitli sanat alanlarında ve sanatçı üsluplarında örnekleri görülmesiyle beraber 19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde sanat yapıtının ağırlık noktasının da artık düşünsel arka düzleme geçtiğini gösteriyor (Uğurlu, 1993, s. 84). Çağdaşlık tanımına ipucu olabilecek ilk unsurlardan birinin bu şekilde ortaya çıktığı düşünülmektedir.

Zamansızlığı içinde barındıran “çağdaş sanat” teriminin ne anlama geldiği konusu yıllardır gündemdedir. Tarihi bakımdan, endüstri toplumunun, çerçevesini çizmek sıkıntılı bir durumdur. Endüstri dönemi, kapitalist toplum veya modern toplum kavramından 18.yüzyıl'ın sonlarından, 20.yüzyıl'ın başlarına kadar, Avrupa'da yaşanan toplumsal süreç kastedilmektedir. Sanayileşme, makinelerin üretimde yaygınlaşmaya başlamasını, işin rasyonelleştirilip, üretime kitlesel bir şekilde geçilmesi bunun sonucunda işçi sınıfının oluşması bunun sonucu olarak da sınıf ayrımlarının temelini atan dönem olarak hayatımıza girmiştir. “1989 yıllarında Avrupa da modernizm' in öykülerinden ve endişelerinden arındırılmış durumda yeni bir fikir olarak popüler duruma gelmişti çağdaş sanat; ve bu sanat, ilk olarak modernizm karşıtlığı üzerinden doğmuştu. Bundan sonra atölye de geçen yaratı süreci ve galeri mekanın da sergilemek şart değildi, hatta eski resim ve heykel yaratı kabiliyetlerini

bile gerektirmeyen, heykel kaidesinden, resim ise duvara asılmaktan kurtuluyor, görsel sanatlar, bilinmeyen bir dünyada yer bulmaya çalışıyordu.

Sanat, “hakikati hoş tasarımlarla bize gösteren özel bir toplumsal bilme edimi ve insan hareketinin biçimi” veya “insanla nesnel hakikat arasındaki estetiksel bağlantı” olarak tanımlanmaktaydı (Rajchman, 2012).

“Doyurucu bir estetik yaşantı, mutlaka güzellik etkisi oluşturmak zorunda değildir. Bir de bu kavramın, şimdiki zamanda olup biten bir hadise yerine, bir döneme karşılık geldiği ve bu dönemin de küresellik olduğu konusunda herkesin hem fikir olduğu düşünülmekte. Güzellik kavramının sanatsal düşünce içinde başköşeye yerleştirilmesi ancak Rönesans’ta vardır ve 19. yüzyıl’da neredeyse resmi bir sanat ideolojisine dönüşür. Çağdaş sanat anlayışı ‘güzel’ ifadesini tasfiye ettiği gibi, tanım çabasını da büyük ölçüde bir kenara bırakmıştır. Sorun, daha çok sanatsal yaratma sürecinin ne olduğu biçiminde incelenmektedir. Bu bakış açısıyla, sanatsal üretimin bir çeşit değiştirme işlemi olarak nitelendirilmesi olanaklıdır”(Yılmaz, 2010, s. 375).

Sanatsal yaratı hakikatin farklı biçimlerde tekrardan üretilmesi durumudur. Sanatçı, esasında nitelik olarak sanatsal olmayan hakikatleri belirleyerek, nesnelere hakikatte yer buldukları biçimden başka bir biçim durumunda yeniden ortaya koymaktadır. Bu mevzuda E. H. Gombrich de “Sanatın Öyküsü” isimli çalışmasında “Sanat diye bir şey yoktur esasında sadece sanatçılar vardır. Eski dönemlerde bu kişiler renkli toprakla ile mağaranın duvarına öylece bizon görüntüleri çiziyorlardı; günümüzde ise kimileri boya satın alıp duvar ya da tuallere resim yapıyor” (Gombrich, 1997, s. 18) demektedir. Devamında ise sanat diye bir şey yoktur derken sanatın çeşitli dönemlerde çok farklı anlamlara geldiğini ifade etmek istemiştir(Gombrich, 1997, s. 602). Sanatla toplum arasında her dönemde güçlü bir bağ olmuştur. Sanatın ana temalarından biri şüphesiz ki her şeyi ile yaşamdır. Sanatsal imgelerin meydana çıkması, sanatçının yaşam üzerindeki ince bilgisinden kaynaklanır. Sanatın bilimden farklı olarak, ilerleme durumu değil, değişimin ve yenilenme durumunun olduğu söylenebilir. Sanat, bütün aktivitelerimizde olduğu gibi yaşamın nesnel durumlarıyla etkileşen özgün bir durumu söz konusudur. Siyasi, dini ve insanlık yaşantımıza tepkili olan öteki kavramlar ile seviyeli düzeyde ilişki halindedir. Ama bir tepki şekli olarak diğerlerinden ayrıdır ve medeniyet ya da kültür denilen durumun gelişme sürecine katkısı büyüktür. Somut

olan sanat yapıtı insanın duyularına hitap eder. Duyusal algılama biçimleri ile anlaşılacaktır. Medeniyetlerin ana unsurlarının da akılla değil, duyularda bulunması ve bu duyuları işletip eğitmedikçe, insanın ilerleme sağlayamayacağı, hayatını devam ettirebilmesi için gereken biyolojik kıstasların dahi yaratılamayacağı öne sürülmektedir. Günümüz sanatında buradaki duygular yoluyla açığa vurulması yerine daha çok zihinsel yolla, ekonomik, beğenilme ve satılma kaygısı ön planda olduğu için çıkmazdadır. Akılsal bir yaratı olan sanat giderek toplumsal üretilerden ve teknik metallerden kopmuştur. Tekniğin bilginin verdiği olanaklar ile fazla üretim kitapların çoğunluğa yayılmasına, resimlerin fazla sayıda basımına, müzik parçalarının yayılmasına, filmlerin küresel olarak gösterilmesine ve evrensel olarak yayılmasına sebep oldu. Kapitalist sistem sanatı hızlı şekilde çoğaltmanın maddi getirisini hemen fark etti. Sanatın hızlı üretimi, tüketicilerin çoğunluğunun içgüdüsel şekilde beğenmelerini sağlayan ilkel insanlar oldukları düşüncesini göz önünde bulundurarak süreç işliyordu. İlkel içgüdüleri kısıktarak var olmaktan ve duruma heyecan kazandırmaktan geri durmuyorlardı. Hayallerde ki imge bir kar metasına dönüşüyor, masallarının öğeleri güncelleştiriliyor ve toplum için çoğaltılıyordu (Fischer, 1995, s. 202). Adorno' ya göre, tabiata egemen olan insanın yaptığı gelişim değildi; teknolojinin manüplasyonu ile gelişim, gerilemeye dönüşmüştü. Toplumun mantığı reel toplum sistemlerinin mantığı ile belirlendiğinden dolayı, hakim kültür endüstrisi her bireyi ele geçirmişti... Bireylerin tamamı bilinç merkezleri sisteme sokulmuştu. Maddeler üzerindeki hakimiyet gün geçtikçe insanlar üzerindeki hakimiyete doğru evrilmiştir; sistematik bir toplum düzeninden sıyrılmak isteyen insan, eninde sonunda sistematik bir dünyaya kilitlenip kalıyordu. Bu bozulan sistemin karşısında sadece sanatla durulabilirdi. Ancak sanatın durumu da bu olanlar karşısında şüphelidir. Fakat sonrasında endüstrinin ürettiği metallerde sanat ile yaşamı birleştirme fikri doğdu. Güncel süreçte sanat iletişime ve ekonomiye evrilerek, modernizme ve avangardist yaklaşımın sonunu getirmekte; hatta modernizm karşıtı olarak meydana gelen postmodernizme de. Son dönemler de sanat' ın gösterdiği en büyük hakikat vardır, bu da piyasadır. İşte bu noktada değer kavramı da kendi anlamının dışında gelişiyor. Fakat kendi içerisinde başka bir başlangıçlar doğuracak bir sanatta olabilir. Bu olasılıklar, çağdaş sanatın ana tartışma konusudur, onu sadece hegemonik bir boyun eğme ortamından sıyrılarak, çağdaş bir eleştiri ortamının, siyasi durumun arayışına dönüşmektedir.

Bu belirtilen konular kapsamın da çağdaş sanatta değeri belirleme de etken olan şeyler nelerdir? Bir sanat objesinin değerini belirlemede, satın alınabilme değeri: popüler olan tarz, tema, malzeme vs. kullanımı yada sanatçısının birşekilde elde ettiği ün, sanat ortamında görünürlüğünün etkili olması. Sanat alanında da herşeyin sosyal hayatımızdaki gibi hızlı tüketimi ve günlük yaşantıda tutulan bir kullanım nesnesinin birçok firma, bilinmeyen markalar tarafından kopyalanması gibi sanat objelerinin de web iletişiminin de sağladığı kolaylıkla kopyalarının veya varyasyonlarının türemesi ve bunların önemli sergilenme noktalarında yer almaları ürünlere biçilen fiyatlar ve eleştirel yoksunluk veya umursamazlık ile yapılan değersizleştirme sanatı getirdiği boyut incelenecektir.

Bu bağlamda çözüm olabilecek alternatif bakış açıları felsefi ve estetik boyut üzerinden araştırılacaktır.

Problem Durumu/Konunun Tanımı

Çağdaş heykelde popüler olan konuların işlenmesi, izleyici kitle ve alıcı tarafından belirlenen kavram ve konu beklentisi, sanat piyasası ve sanatın ticarileşip metalaşması, appropriation (alma-çalma-mal etme) kavramı, sanatçıların eğilimlerinin analizi yapılacaktır.

Amaç

Araştırmanın amacı: günümüzde sanatında alanındaki konuları, tekniği ve piyasanın belirlediği kıstasları ve bunların sanatçıları üzerindeki etkileri incelenecek.

Önem

Yapılan ön araştırmalarda daha önce heykelde günümüz değerleri üzerine bir çalışma yapılmadığı için önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Değer kavramı çağdaş heykel sanatı ile sınırlandırılacaktır.

2. DEĞER NEDİR?

Değer, bir ulusun bünyesinde barındırdığı sosyo-kültürel, ekonomik, bilimsel konular, manevi ve maddi kıstasların tümünü kapsamaktadır. Buradan yola çıkılarak değerler, maddesel ve tinsel değerler olarak ayrılabiliriz. Kültürümüzün kimi kıstasları hem maddesel hem de tinsel değerleri kendi içinde barındırır. Birçok alanda bulunan şeylerin önemini belirtmemize yarayan soyut bir kavramdır.

Ahlaki, kültürel, maddi, manevi hatta coğrafi olarak bulunduğumuz konumu bile bu kavram ile nitelendiririz. Değerin insanların yaşadıkları çevre kültür ve bilgi birikimleri ile oluşturdukları öğretilerinden ortaya çıktığı düşünülmektedir.

2.1. Felsefede Değer

Değer ile alakalı bazı tanımlar şu şekildedir; ahlaksal felsefe ya da değerler felsefesinde, iş şuurunun bulunmasından sonra ortaya çıkan ve olguya, belli hisleri, istekleri, ilgililikleri, maksatları, ihtiyaçları ve hareketleri olan özneye münasebet içinde, belirli nitelikler yüklemleyerek belirtilen tavır; öznenin var olana ve işe yüklediği niteliklerdir. Yani bu anlamda değerler kişilerin nesnelere yüklediği anlam ile değerlendirilebilir.

Buna durumda, değer mevzu bahis olduğunda, olguya mecburen öznenin, benliğin karışması söz konusudur; diğer taraftan, değer, benlik veya beynin teorik bir muamele ve yöneliminden çok, tatbiki bir tavır ve yönelmenin anlatımıdır ve değer, benlik ile alakalı nesnenin kendi bireysel amacı ve hareketlerin var olan ilişkisini belirtmek üzere, o; diğer niteliklerine, sonraları dahil ettiği niteliktir (Cevizci, 2013, s. 82). Buna göre kişi kendi benlik yapısı ve ihtiyaçları doğrultusunda nesnelere anlam yükler. Değer bu evrelerden sonra, tek başına ve nesnel formda değerli durumda görülmektedir, bu olayın sonucunda mana bakımından somutlaştırılır, nesneye yansıtılır. Değer, kriter olarak, olanla meydana gelmesi gereken ayırtını belli eder ve her daim bireylerin, ona yüklediği mana doğrultusunda olumlu yahut olumsuz bir kavram gibi nitelendirilir. Diğer taraftan bütün değerler, değer biçme stilleri ve bu değer doğru olamaya bileceği gibi bu tavrı mutlak olarak kabul görmek durumunda olmayan değeri belirleyen öznenin nesnenin ve olguya olan bağını içeriğinde bulundurduğundan, tartışmalı durumdadır. Çünkü kişiden kişiye göreceli bir kavram olduğu düşünülmektedir.

Bu çerçeve içinde, haz ve acı gibi hazcı değerlerden, güzel ve çirkin gibi estetik değerlerden, iyi ve kötü gibi ahlaki değerlerden, yararlı yararsız şeklinde faydacı değerlerden, sevap ile günah gibi dini değerlendirmelerden ve sonucunda doğru yanlış gibi zihinsel değerlerden söz etmek mümkündür (Cevizci, 2013, s. 51).

Felsefi olarak değerleri ele alan kavram “aksiyoloji” dir; sınıflandırılırken bunlar etik ve estetik olarak ikiye ayrılır. Etik, sorgularken ahlaki olarak olması gerekenleri estetik; güzel kavramının içeriği ve neleri barındırması gerektiği ile ilgilenir. Etik ve estetik konularında saptama da bulunmak oldukça zordur, buradan yola çıkarak değerler felsefesi kişilerin davranışlarının temel olan özel değerleri konu almaktadır. Etik insan davranışları ve ahlaki değerleri konu alan bölümüne, estetik tabiattaki ve sanattaki güzel olan şeyleri, güzelin niteliklerini, güzel ve takdir yargılarını araştıran bölümüdür. Doğru davranışlara temel olacak değerlerle ahlak ilgilenirken, hayal gücü ve yaratıcılığa uzanan natürel ve sanatsal güzellik bölümleriyle estetik ilgilenir. Bu hususlar nedeniyle estetik değerler objektif ve kıstas belirtilip değerlendirilmesi en zor olan değerlerdir. İnsanın yaşamı süresince elde ettiği birçok bilginin kaynağına uzanan değerler sistemiyle alakalıdır. Yaşamın bizi karar almaya zorladığı durumların sonucunda, iyi ve kötünün ayırt edilmesi için tercihlerinin sonucunda insanlar iyi, kötü, ayıp, güzel, çirkin gibi bir takım yargılar da bulunurlar. Felsefenin bu yargılarına kaynaklık eden değerlerin nasıl meydana geldiğini, niteliği, sınıflandırılmasını ve insanlar arasındaki ilişkiler üzerinde duran alanıdır.

Etik’ in temel iki yetkisi vardır: hareket ve eylem yetisi. Birinci burada vurgulanmak istenen şey, pek çok insan “hareketinin”, davranışının zorunlu olarak etik alana girdiğidir. Bu zorunluluğu doğuran şey, benim davranışına muhatap olan, birlikte yaşamak zorunda olduğum öteki insanlardır. İkincinin de ise etik yetinin kararlarını kural haline getirmek.

Filozoflar belirli sorulara farklı yanıtlar vermişlerdir ve bu yüzden farklı sanat ve estetik düşünceleri kanıksanmıştır. Bir açıdan sanatsal yaklaşımlar değerlendirilirken, etik kurallara uyulması gerekliliğinden bir bütündürler.

Aristoteles güzelliği; düzen, bakışım, sınırlılık eşit orantılı olmalıdır. Aristoteles bir eserin hoşluğunu sanatçısının eserinin tabiata uygun biçimde tamamlayabilmesiyle alakalı olduğunu bildirir. Mimesis terimini Aristoteles şu biçimde açıklar: Sanat doğal imitasyondur ve bir paradigmanın bire bir uygulanmasıdır. “Aristoteles sanatı, Platon

düşüncesindeki gibi aşkın bir unsur değil, onu eserlerinin bir bütün olarak incelenmesi, var olan karakterlerinin ortaya çıkarılmasıyla tanımlanmaya çalışmıştır. Sanatı bir anlatım biçimi olarak, eserleri dilleri açısından şiirsel taraflarını konu edinmiştir.” Bireyin sanat yapıtından hoşlanma hissi ise eserin hakikaten ne kadar kişiye yaklaştığı durumunu gösterir. Sanat yapıtı nedenli hakikate yaklaşırsa insanları hakikatin tahakkümünden o denli uzaklaştırarak bireyde bir rahatlama hissi doğurur. Sanatkar, tabiatı kopya ederken ayna gibi her gördüğünü, tıpatıp olarak aktarmamıştır. Sanatçı imitasyonu, meydana getirirken kendi karar ve yeğlemesi durumu söz konusudur. Sanatçı dışarıda gördüğü bütün bireyleri değil, belirli bir bireyi; o bireyin tüm hareketleri ve yaşamının tüm zamanını değil, belirli hareketlerini ve yaşamının belirli sahnelerini anlatmalıdır. Sanatçının seçimindeki kıstası, yaşamın ve bireyin genel durumunun, temelini yansıtmaktır. Sanatın teması, gelişme yahut kendini ortaya koyabilmek için yapılan insanın ruhsal deneyimidir. Sanatçı, bu tinsel deneyimini aktarırken bireyi, olduğundan iyi veya olduğundan daha kötü olarak biçime sokar, bu hareket tragedya ve komedi gibi farklı bir çeşidin meydana gelmesine temel atmaktadır.

Bu manada sanat bir betimleme olarak, bilgilendirme meselesi olup; seyirciye verilen hazda hakikatin göstermenin, bilginin verdiği hazdır. Eserde nesnenin temelini anlayan birey, hakikate baktığında onu daha iyi anlar. Mimesis kavramında, sanat aktivitelerinin tümünü barındıran biçim olarak düşünür. Platon kuramından farklı olarak, sanatsal aktivitenin görünen metaların taklit durumunun dışında, tabiattaki yaratıcı edimin kopyası olduğunu belirtir. Bu anlatımla sanatta yaratıcı edime kısıtlı bir alan tanıdığı düşünülür. Aristoteles’e göre sanat, tabiatta kendini tamamlayamamış ve yetkinleştirememiş durumda olan kendini tamamlamaya uğraşan etkinliklerdir (Balkır, 2014).

Güzelliğin kıstaslarını belirtirken, bireyde haz uyandırması, sistem ve birliğe dayandırılması, maksat, olgunluk ve iyimserlik özelliklerini barındırması gerektiğini anlatmıştır. Hegel sanatı insanın tinsel üretimi olarak ele almaktadır, Spencer durumu, sanatın oyundan meydana geldiğini ve bireyin arta kalan kuvvetini oyun için harcadığını bu durumun onun güzellik algısına ve estetiğe götüreceğini anlatır.

Felsefe anlamında ahlak, Eski Yunan zamanında ilk defa meydana çıkmıştır. Eski Yunan da bireyin mutlu olması için kıstasların neler olduğunu sorgular, Demokritos

haz ahlakını yapılandırmış ve mutluluğa ulaşmak için hisleri alt etmek durumunda olduğunu savunmuştur. Sofistlere göre ahlak her toplum için genel geçer kaideler barındırmaz ve ahlak toplumlarından toplumlara ve zamanın göre görecelilik göstermek durumundadır. Sokrates bilginin ahlaki temeli oluşturduğunu müdafaa eder ve gerçek bilginin ancak akıl yürütmeler ile elde edilebileceğini savunur. Ahlakın ana kıstaslarını gerçeklik, adalet, toplumsal yaşam, birey sevgisi ve iç huzur olduğunu gösterir. Aristoteles ahlaki edimi “doğru olan ortayı” meydana çıkarmak olarak belirtir. Ortayı bulma edimi egzersizler yoluyla kazanılır ve ölçü birimi gerçek görüştür. Erdeme ulaşmanın yolu doğru yapmaktan ve doğru düşünmekten geçer. Avrupa'nın en karanlık dönemi olan ortaçağ da ahlak dini ana kaidelere dayandırılmıştır. İyi ve kötünün ölçülmesinde kutsal kaynaklara bırakılmış tam manasıyla yazgıcı bir hayat kanıksanmıştır. Hobbes ise barışı sağlamak için hukuk ve ahlakın temel alınması gerektiğini savunur. Locke ise ahlakın temelini acı ve hazza dayandığını savunur. Ahlaki bağlamda iyi ile kötünün, bireylerin hür eylemlerinin yasalarla uyuşup uyuşmamasıyla ilgilidir. Kant'ın ahlaki mantelitemi vazife ahlaki olarak isimlendirilir ve ana ögesi; “Öyle davranışlarda bulunki, senin davranışlarının yasası, aynı şekilde diğer bireylerin davranışları için ölçüt oluştursun.” düşüncesidir. Marxizm' in ahlaki düşüncesinde ise bireylerin hisleri, düşünce ve üretme bakımlarından sömürülmemesi, toplumsal çıkar, barışçıl bir hümanizm başlıca ana ölçüttür.

Mevlana'nın felsefî görüşünde ise aşk temelli bir evrensel yasalar bütünü ahlaki temelleri oluşturur. Gönül eğitimi bağlamında, ruhlara deva olan Mevlana; bireylere sevgiyi, aşkı öğretirken, örnek bir birey olmayı anlatır. Aşk bağlamında insan, yaratılanı sev yaradan'dan ötürü düşüncesinin ortaya koymuştur. Güzel ahlaki değerlere sahip olan ve iç dünyası zengin kişilerin oluşturduğu toplumun mutlu ve huzurlu olabileceğini; içsel terbiye ile kötü alışkanlıklarından arınarak, yüksek mertebede ahlaki değerler edinerek mutluluğun mümkün olabileceğini savunur.

Değerler ve etik kuramı olarak pragmatizme bakacak olursak, pragmatizm etik kavramına dogmatik yaklaşımı ret eder pragmatizmde kişileri belirli kurallara göre davranmaya iten hiçbir kıstas olamaz. Pragmatizm insanlığın, çoğulculuğuna ve etkileşim içinde dünya görüşüne uygun olarak, problemlerin kendine özgü nitelikler barındırdığı ve bundan dolayı çözümünü için farklı yollardan gidilmesi gerektiğini ve kişilerin kendi çevrelerindeki değerlerinin oluşumuna katkıları da bulunduğunu

savunur. Bireyin işine geldiği gibi davranmasını ve kendisini hedefe götüreceği yolda onu kullanmasına izin vereceği temel bir etik kurala sahip olma durumunun karşıtı olarak, pragmatizm kişilerin gündelik yaşantısında etik bağlamında, gelişmişliğe yer açmaya çalışmıştır. Hedef araç farkına ikili yaklaşımı kabul etmez. Kimi görüşlere göre içinde bazı hatalar veya eksiklikler vardır bu görüşün; olayların akışına göre doğrunun yanlış, yanlışın doğru olabileceği durumlarda öz değil, biçimci olarak görülür.

Fransız aydınlanması ile başlayan; Montesqueu, Voltaire, Rousseau gibi ünlü düşünürlerin oluşturduğu ve Kant'ın da belki zirveye çıkarttığı 'uşçuluk' ya da 'akılcılık' tüm otoritelere karşı çıkış, bir yandan da bu yaklaşım insan haklarına yönelik olarak tanımlanabilir en kısa şekliyle.

Gerek otoriteye karşı çıkış gerekse insan hakları, hem birer kavram olarak hem de birer eylem olarak iyi kavrandığında bunların, ne 'başboşluk' ne de 'iyilik' anlamına gelmedikleri anlaşılır. Uşçuluk, böyle bir anlayışa düşmeye de ket vurur. Zaten bu nedenle 'Akıl çağı' denmiştir (Erinç, 2004, s. 51).

"Felsefecilerin ve aydınların, insan adına ve insan için bulduklarını topluma iletenerin başında önce sanatçılar gelir, sonra da politikacılar. Hatta politikacılar, kimi zaman yeni bulguları, hele bunlar insan haklarına dönük ise kolay kolay kabullenemediklerinden, bütün sorumluluk ve yükümlülük sanatçılara kalır. Bunun için de sanatçıların ve yarattıkları sanat eserlerinin ömürleri, politikacılara oranla çok daha uzun ömürlüdür" (Erinç, 2004, s. 51).

Bir toplum için geçerli olan, doğru olan ya da ideal olan değerler; her zaman birbirine çakışmayabilir, hatta çoğu zaman ters bile düşebilir. Çünkü çoğu zaman geçerli olan değerler alışıla gelmiş, bir tarihi sürece uzanmaktadır. Oysa doğru ve ideal olan, insanın, bu yolla da değişmesine ve gelişmesine bağlı olarak ve yeni den değışe değışe ortaya çıkar. Bunun için sadece bireysel ya da toplumsal bir tarih içinde yaşamayız, aynı zaman da o tarihi yanımızda taşıyoruz. Eğer hem kendimiz hem çevremizle, örneğin otoritelerle hesaplaşmak istiyorsak, eğer (ki bu otoriteler, bağnazlığa varan inançlar, bizi biz olmaktan çıkaran kimi saplantılarımız, kimi tutkularımız da birer otoritelerdir bu tarihi yanımızdan ayırmamak ve onunla sıkça yüzleşmemiz gerekmektedir (Erinç, 2004, s. 52). Otoriteler ile başa çıkmak ve insan haklarını koruyabilmek büyük bir güç gerektirir; bu gücün ise iki temel kaynağı vardır: biri akıl ise diğeri şiddettir.

Şiddet; salt kaba güç gibi algılanmamalı her zaman. Sanatçılar ve sanat eserleri de buna çanak tutabilir. Şöyle bir Amerikan filmlerine, bir arabesk müziğe ya da pop müziğe baktığımızda durum anlaşılacaktır. İçimizdeki ben'i olumsuz yönde kışkırtacak her tür ürün, tıpkı kol gücü gibi şiddeti imgeler ve en az onun kadar da etkili olabilir (Erinç, 2004, s. 52). Buna göre sanatçı izleyicilerinin akıl gücünü geliştirebiliyorsa, yönlendirebiliyorsa ve evrene yeni şeyler kazandıra biliyorsa sanatçı ve işleri de sanat yapıtı sıfatı kazanabilir. Bu yüzden günümüz sanat çalışmalarında her şey kısa ömürlü, birbirinin varyasyonu, alt yapısı felsefesi veya kavramı olmayan işlerle, sanat ortamı değil de sanat piyasası gibi ticarileşmiştir.

Her sanatçı, alıcısına katkı getirmek ister. Ona, ya estetik kaygı ya ileti açısından, hatta her ikisi açısından bir eklemede bulunmayı ister, istemelidir de. Fakat bu isteğini gerçekleştirme de ortaya çıkabilecek en büyük sorunlardan biri; içinden çıktığı onu sanatçı yapan toplumun, kabul etmiş olduğu değerleri doğru saptayamama ve saptayamadığı için de doğru tanımlayamama yatar. Bu başarısızlığın temel nedeni ise bu değerlerin altında yatan etik kavramını yakalayamamadır (Erinç, 2004, s. 53).

Bazı sanatçılar kendi kültürlerini ve bu kültürün metaforlarını sanatlarına yansıtarak bunu dünyaya duyurmayı ve tanıtmayı başarabilmektedirler.



Resim 2.1. Tamam Azzam Özgürlük Anıtı 2012



Resim 2.2. Tamam Azzam

Sanatçı ve onun eseri arasında büyük bir bağ vardır; örneğin Suriyeli sanatçı Tammam Azzam, Suriye topraklarına özgürlüğün getirilmesi amacıyla başlatılan iç savaşa karşı olarak vurucu bir yapıt yarattı. Amerikan vari özgürlük heykelinin benzeri bir imge tasarlamıştır. Fakat onun eseri atıklardan ve molozlardan oluşmaktadır Azzam, çalışmaların da Suriye iç savaşının nedenlerinin doğrultusunda siyasi mesajını vurgulamakla birlikte, bulunduğu bölgenin koşulları, sorunları bağlamında sanat yaklaşımı oluşmuştur. Dubai'de yaşayan Azzam, Al Arabiya'ya verdiği röportajda “New York'taki Özgürlük Anıtı ABD'nin politikaların temsil etmiyor. Ben bunu sadece özgürlük sembolü olarak kullandım. Eser sanatçısının açıklamasına göre Suriye'deki tüm yıkıma rağmen bir iyimserlik mesajı taşıyordu.

2.2. Sanatta Değer

Estetik genel bağlamda, sanat ya da estetik alanında mevzu bahis değerleri felsefi olarak bulundurulmuş disiplindir; felsefenin estetiği ve güzelliği konu edinen, iyi, kötü, güzel, yüce, trajik benzeri güzelliklerle doğrudan ilişkili olan duyu kavramlarını taharri eden, natürel nesne yahut kişi yaratımı olan nesnelere gösterilen güzelliklerle alakalı yargı ve hayatımızda söz sahibi olan değerleri, hareketleri ve hazlara çözümleme yapan dalıdır. Sanatsal yaratıcılık, sanat eseri ve sanat eserinin algılanması ile meşgul olan felsefe dalıdır. Estetiği, özgür bir bilim dalı olarak diğer bölümlerden farklı bir ögenin, estetik değerler olmasından kimse şüphe etmemektedir. Estetik değer damgasını taşıyan her şey şiir, müzik, süsleme, danslar, plastik sanatlar'ın hepsi farklı bilim dalı olarak estetiğin kapsamına girer (Şimşek, 2014, s. 20).

Estetik terimi ilk defa kullanan Baumgarten diğer alanlardan ayırarak bağımsız şekliyle ortaya koymuştur. Baumgarten estetiğin temasını zihinsel çerçeve ile ilgi içinde konu alarak şu şekilde belirler: Mantık biliminin konusu, zihinsel bilginin etkinliğini hakikati araştırmaktır. Estetik bilimi de duyu bilginin yetkinlik alanı olarak güzeli kavramını araştırır. Baumgarten'dan sonra Kant'ın çalışmaları estetiğin bağımsızlığında büyük bir rol almıştır. Kant, güzel ve iyinin bütünleştiği ve farklılaştığı durumları saptayarak, güzel kavramını yararlı bilgide kopararak, estetik zevkin, hissel hazdan farklı olduğunu göstererek estetiğin kendine has sınırlarını belirtmiştir. Çağdaş estetik ise Antik Yunan'dan buyana devam eden anlayışa eleştiri getirmektedir. 20. yüzyıl' da ortaya çıkan güncel estetik güzel kavramının ne olduğu ve sınırları ile ilgilenmez (Ertürk, 2015). Sanat kavramı artık güzelin ne olduğuyula pek ilgilenmez. Günümüz estetiği de kurallar çok farklı bireysel temellere dayanmaktadır, önceki dönemlerin katı tutumundan uzaklaşmıştır artık. Estetiğin anlamı günümüze kadar bu yollardan geçerek gelişim ve değişime uğramıştır.

Felsefi bakımdan sanat, özel durumda bir bilgiyi barındıran eserler meydana getiren bir aktivite olarak düşünülmüşse de de, estetik' in hala var olma nedenini yitirdiği düşünülmektedir. Aslında sanat problemleri araştırırken sanatçının psikolojisinden ya da çoğunlukla seyircinin psikolojisinden yola çıkarak, estetik diye adlandırılan yaklaşımlar, sanat eğretilmesinin ilk somut varlığını ortaya koyan sanat yapıtının ve onun kendine has doğasının pek göz önünde bulundurmadığı düşünülür. Sanat eserinin kendin has doğası göz önünde bulundurulmayınca, esere yaklaşmanın yegâne yolu, var olma sebepleri ve etkisi bakımında yapılacak sorgulamalardan geçer. Bu da sanatçının ve izleyicinin psikolojisini algılama yolu ile yapılır. Psikoloji sorularının felsefe açısından cevapları, felsefe sorularının da psikoloji cevapları vermekten geçer bizi çıkmaz bir yola götürür. Sanatsal, yaratıcı aktivite, sadece düşünsel sürece; sanatın fonksiyonu, izleyicide bir şekilde bu duyguları uyarmaya; bir sanat eserinin değerlendirme faaliyetini de, değişik izleyicilere değişik şekillerde yapılan subjektif ya da objektif değer isnatlarına indirgenmiş olacaktır (Bozkurt, 1995, s. 37).

Yapıtın özü başlangıç noktası olarak düşünülürse, bazı soruları beraberinde getirir; o zaman sanat eserinin özü ve bilgisi nedir? Diğer insan aktiviteleriyle kıyaslanırsa, sanatın fonksiyonu kıymeti ve yeri sorununa cevap vermek gerekir; sanatta araştırma ve tenkit aktivitesi sanatın tesiri sorular ortaya çıkar. Sanatsal eseri tenkit ederken

çoğunlukla üç çeşit yaklaşım bulunur: Sıradan izleyici tepkisinde; eserle özü arasında görülen veya gördüğü var sayılan hususi bir bağlantıdan dolayı, onu sever veya sevmez ve bu hislerini esere, “değeri” olarak yükler, onu güzel-çirkin, iyi-kötü, gibi tasvir eder. Ancak bir eseri değerlendirmenin maksadı, ona özgü olan değerleri yakalamak ve meydana çıkartmaksa, bu üslup ile değerlendirmenin, değerlendirilen eserle bir alakası yoktur.

Eleştirmen’in, ve bu konuda becerikli bireylerin nitelik tespitlerinde ortaya çıkan diğer bir nitelendirme stili, bir yapıta, genel geçer bir değer hükmü, çoğunlukla da bir popüler olan akıma, akademiye, teoriye değerlendirme şeklinde ortaya çıkar. Böylelikle eserler, değer kriterleri olarak onaylanırken prensiplere ne denli mütabıksa, o derece iyi nitelendirilir. Değer bir objenin kendisiyle aynı çeşitten objeler arasındaki ehemmiyeti ve hususi yeridir (Kuçuradi, 2013, s. 94-95). Bir eser değerlendirilirken kendi alanındaki özel yerine ve farkına, yeniliğine önem verilerek belirlenmesi düşünülmektedir.

Sanatsal kıymet ve iktisadi değer, her birinin temel aldığı grup manası değişik değer evrenleri açısından hem karşılıklı birbirlerini kabul etmeyen hem de mecburi olarak barındırma türünde çelişkili bir ilişki stiline sahiptir. Bir taraftan sanatın, değeri hiçbir dönem iktisadi değere irca edilemez; çünkü sanat ne denli gerçekçi bir tanımlama gibi kulağa gelmesede satılmak için üretilmez, diğer taraftan bu tabir ile “marifet iltifata tâbidir, satın alınmayan meta zayıdır” genel düşünce belirtilmiştir. Çünkü kazancı olmadan sanatçının üretebilmesi mümkün olamayacağı düşünülmektedir. Bu soru aslında ister istemez sanatın içinde değer bulmaya çalıştığı toplumu ve onun ekonomik yaşantısı ne düzeyde olduğunu ve alım koşullarını gündeme getirir.

Kapitalin sermayesi birikimi köklü bir iktisadi sistem olduğundan sanatı Adorno’ nun tabiriyle “kültür endüstrisi” kontekstinde aslında “metalaştırma” dışında kazanç maksatlı bir iktisadi kıymet haline getirmesi imkansızdır. İşte tam burada kapital düzenin karakteristik belirtisi olan çabasına yabancılaşan emekçinin yazgısıyla sanatçının kesiştiği görülmektedir (Haşlakoğlu, 2017, s. 2).

Bu bağlamdaki yabancılaşmaya bakıldığında sanki sanatçı kendi atölyesinde meydana getirdiği bir eseri satmakta olduğu için karakteristik bir emekçi gibi ekonomik istismara maruz kalmıyor gibidir. Aslında tüzel bağlamda açıkladığı şekliyle serebral bir etkinlik gibi sanatın, gittikçe daha çok şekilde fiziksel düzeye indirgenmeye

çalışılmış genel manadaki kol emeğine kıyasla farklı bir grup olduğu da barizdir. Emeğin niteliğindeki nüans ne olursa olsun sanatçının yaşamında yeniden sanat meydana getirebilmesi için, içinde bulunduğu iktisadi düzene tıpatıp tüm emekçiler gibi aynı şartlara bağlandığı görülür.

İktisadi düzenin en korkutucu taraflarından biri, tüm toplumsal yaşamı, kapital'in mutlaklığına bağlı ekonomik sistemin ruhuna uygun şekilde kapsayıcı bir işleyiş haline dönüştürmesidir. Bu durum insanların sosyal yapılarının ve yaşam şekillerinin kapitalist sisteme dönüşmesinin de nedeni olur. Çünkü endüstriyel teknolojik çağ, yeni bir insan tipi yaratmıştır. Makinenin esiri olan bu insan metalaşarak gerçek dünyadan kopmuştur. Birey artık kendi içine dönmeyi seçmiş ve kalabalıklar içindeki yalnızlığında yaşadığı toplumun getirisi olan psikolojik birikimini de bilinçaltında toplamaya başlamıştır. Genel bakımdan kapital ekonomik sistemin bir eleştirisi gibi algılanabilecek ve diyalektiğini ekonomik olarak sınıf ayrılıkları üzerinden oluşturan Marx toplum bilimine göre, kapital ekonomik düzenin ve sınıf ayrımının birey üzerindeki etkisini açıklayabilmek için bu kavrama başvurur. Marx'a göre toplumdaki sınıflar, üretim ilişkileri ve üretim materyalleri kullanılması kuralına bağlı olarak belirtilir (Can, 2016).

Toplumu işçi sınıfı ve burjuvazi olarak iki ana sınıfa bölmüştür. Kent soylularının, üretim metalarını tekeline tutan ve mülk sahibi sınıfken işçi sınıfını sömürmesi, kullanılan ve başka sınıfların mülkiyetini emeği ile üretmesine rağmen mülk üstün de hiçbir hakkı bulunmayan sınıftır. Yabancılaşma kavramının buradaki görevi ise, işçi sınıfının bu kapital sistem ortamında özünü kaybedeceğini belirtmektedir (Haşlakoğlu, 2017, s. 4). Alışık oldukları sistemin içinden bir şekilde ihtiyaç yaratarak uzaklaştırılan insanlar, doğalarından kopmuş olacakları için kendilerine de uzaklaşarak benliklerini kaybedecek ve yabancılaşacakları düşünülmektedir.

Marks'ın yabancılaşma kuramı iki şekilde karşımıza çıkar: ilk olarak; kişinin, doğadan uzaklaşarak aslında kendi doğasına uzaklaşması ilk yabancılaşmadır. Bu tür yabancılaşma ilk bakışta o kadar da kötü anlam taşımaz gibi görünmektedir, doğal bir süreç gibi görülür. Asıl kötü olan yabancılaşma şekli ise ikinci çeşit yabancılaşma olan insanın kendisine, kendi doğasına, kendi varlığına ve emeğine yabancılaşmasıdır (Karakaya, 2017).

Çağdaş sanat felsefecileri, insanların sanat yapıtları aracılığıyla ortaya çıkan içsel çatışmaları ve bu çatışmaların sebeplerinin yabancılaşmaya toplumsal koşulların ölçütlerinin belirlediği şekilde değerlendirmişlerdir. 20. yüzyılda ortaya çıkan akımların bir tesadüf olmadığı ve yaşanan ortama tepki hali bunun bir sonucu olarak ta belirdikleri bilinmektedir. Topluma ve kendine yabancılaşan, umudunu yitiren, geleceğinden endişe duyan insanın ruhsal birikimlerinin, sanatta yansımalarını görmenin doğal bir sonuç olduğu düşünülmektedir. İçinde yaşanan dönemin yarattığı yeni sanat akımlarına baktığımızda söz konusu yabancılaşmanın izlerini net bir şekilde görebiliriz. Örneğin, Empresyonist (izlenimci) sanatçının yapıtlarında insan, ışık ve renge indirgenmiş stil, önemini yitirerek bir lekeye dönüşmüştür. Bu şekilde, Empresyonistler, insanı ışık ve renge indirgemeye başlayan, “sanat için sanat” diyerek insanı sürgünde bırakan anlayışlara ve sanatta mekanik üretime yönelen anlayışlara avangart’lar gibi radikal bir eleştiri getirmişlerdi. Daha sonra ortaya çıkan akımlarda insan, resim yüzeyinden kaybolmaya başlamıştır.

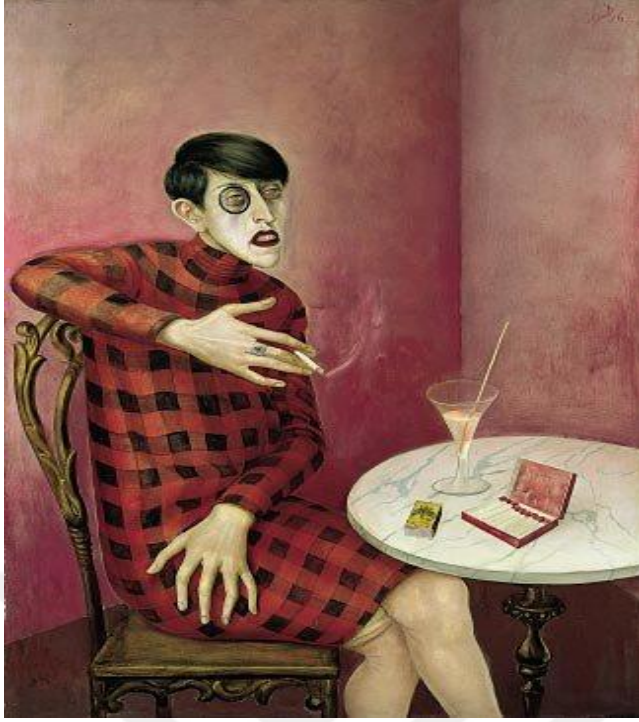
20. yüzyılın ilk çeyreğindeki sanat formlarının ya endüstriye hizmet ettikleri ya da bu duruma isyan ettikleri gözlemlenmektedir. Endüstrinin yarattığı yeni kent ortamında, toplumsal ve yapısal değişimlerin negatif şartlarının kabullenilmesinin sonucunda meydana gelen ruhsal değişimlerin sebep olduğuna ve içe dönük hayatın sanattaki anlamı olan Empresyonizm (Dışavurumculuk), yeni sanatsal anlatım biçimleriyle ortaya çıkmıştır. Dışavurumcu sanat, geleneksel ve gözlemci sanat düşüncesine karşı çıkışı ile yeni tepkisel bir anlayış olarak doğmuştur. İzlenimci sanatla benlik anlayışı da tamamen değişir. Çünkü diğer sanat akımlarında insan zekası bütün canlılardan üstün olduğu ve her şeyin ölçütü olduğu düşünülmekteydi. Ancak I. Dünya Savaşı’ndan sonra oluşan kaos ortamı, insanın üstünlüğü anlayışının değişmesine sebep olmuştur. Dışavurumcular savaşın, yıkımın ve yoksulluğun etkisindeki bireyin burjuvaya karşı duruşunu, başkaldırısını ifade ederler. Çünkü dışavurumcu sanatçı dünyayı taklit etmemiş, nesnelere deforme ederek yeniden yapılandırmıştır. İzlenimci sanat anlayışında tavır ortaklığı söz konusudur. Form bozma, rengin anlatım, hissel ve süslemeci etkilerinden faydalanılması, perspektif’ den abartılı biçimde yararlanılması ve çizim anlayışı gibi ortak özellikler yer almaktadır. Bu anlayış dışavurumculukta ruh durumunun ön plana geçmesine ve resimde konudan çok ifadenin önem kazanmasına sebep olur. Sanatın dil ve sezgisel ifade gücü olarak görme 20. Yüzyılın yaygın sanat akımlarında biri olarak düşünülmüştür. Renklerin, formların hisleri ve sanatçının en

büyük yeteneği olarak görülen sezgisel doluluğu aktarması, özellikle soyut sanatta önemli bir yer etmiştir (Dilmaç, 2018, s. 213).



Resim 2.3. Egon Schiele, Otoportre 1912

Egon Schiele ilk otoportre'lerin de dikkati çeken en önemli durum, çok sevdiği babasını yitirmesiyle beraber ondan onay alıyormuşçasına ve babasından duyduğu övgü eksikliğini gidermek için, kendini heybetli, güçlü bir duruş içinde betimlemeye çalışmasıdır. Belli bir kimliğin sınırları içinde kalmaktan sürekli kaçınan Egon Schiele'yi, daha sonraki otoportre'lerin de hastalıklı gibi zayıf, çarpışık figürlerde, hüzünlü ve ilginç yüz ifadeleriyle çarpılmış gibi kafasının üstünde diken diken görülen saçlarıyla görürüz. Bu görseller, onun aynadaki görünenin çok ötesinde bir dışavurumun yani ruh halinin sanatına olan yansımasıdır. Schiele, modern insanın bölünmüş benlik yapısına irdeler. Figürleri uzay boşluğun da gibi yansıtan sanatçı burada kişinin yalnızlığını, toplumdaki kopmasını betimler (Dilmaç, 2018, s. 214).



Resim 2.4. Otto Dix, Bir Gazetecinin Portresi 1926

Otto Dix, "Bir Gazetecinin Portresi" çalışmasında sanatına yansıttığı kötümserlik, korku ve endişe kavramlarını tinsel olarak gerçekleştiren yabancılaşmanın sonucunu olarak gerçekleştirdiği düşüncesini ifade etme biçimidir. Dışavurumcu sanatın resim alanında, figürlerde rastlanan aşırı deforme durumu da yine bu tinsel yabancılaşmanın yansımasıdır. Dışavurumcu sanatçı, bireyin toplum içinde yabancılaşmasının getirdiği tıkanmışlığı doğaya ve çıplaklığa sığınarak aşabileceğini sanmıştır. Dönemin parçalanmış karakterini ve sağlıksız toplum düzenini ifade etmek için ölüm teması üzerine odaklanarak, kitlenin ve kişinin iç içe geçmiş bunalımının yansımasını ortaya çıkarmıştır. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında, dışavurumcu sanatçının özellikle ruhsal gerçeğinin ön planda yer aldığı görülmektedir. Bu bağlamda sanatta özellikle edebiyatta toplumdan uzaklaşma (yabancılaşma) konusunun işlendiği gözlemlenmektedir. Modernite sonucu, ekonomik ve toplumsal yapının değişmesiyle yeni insan figürü ve yaşam biçimi doğar. Yukarıda bahsettiğimiz gelişmeler sonucunda eski toplumun düşünce yapısının bireyler üzerindeki kontrol mekanizması gücünü yitirirken, bireysel bağımsızlık kavramı güç kazanmıştır. Yeni kuramlara göre yenedünya düzenini insanın yapısal olarak deneyimlemesi düşüncesi doğar. İnsanın da yapısal varlığı sorgulanmaya başlanır. Bu yeni gelişimler sonucunda eski yapıların hepsinden tüm alanlar da fiziksel ve zihinsel olsun uzaklaşmalar başlar. Geleneksel

kuramlardan tamamen kopmaların başlaması sanatta da bazı kırılmalara yol açmıştır (blogspot.com, 2016). Örneğin gelenekselliğe karşı olan dadaizm'in nihilist ruhuyla bezenmiş avantgarde'ların eserlerinde, yirminci yüzyılın ilk yarısında mevcut dünya düzeninin birey üzerinde yarattığı değersizleşmeden sıyrılmaya çalışan Fransız edebiyatçıların (Andre Breton, Paul Eluard ve Louis Aragon) sürrealist eserlerinde yabancılaşmaya yönelmiş bir karşı atağı görmek mümkündür. Sürrealist sanatçılar çalışmalarında bilinçaltını ön planda tutmakla, görüleni değil bilinçaltını konu edinmeyle normalleşmiş hayat ölçütlerini sorgularlar ve hatta dikta ederler. Bu yöneliş, dış dünyadan kopan ve içine kapanan bireyin yönelişi olarak kabul edilebilir ama bir başka anlamda da sanatçının yabancılaşmaya başkaldırısının yeni bir dili olarak da görülebilir (kulturlukedi.wordpress.com, 2016). Sürrealist eserlerde figürler yapı bozum ve esnetme şeklinde işlenmiştir rüya sahneleri gibi görüntüler kullanılmıştır. Gerçeküstücülük (Sürrealizm), I. Dünya Savaşı sonrasında bir grup sanatçı toplanarak şair Andre Breton önderliğinde 1924 tarihli sürrealist manifesto bildirisini oluşturmuştur. Gerçeküstücülüğün manifestosunu yıkıcılık, yadsıyıcılık, nihilizm gibi kavramlar oluşturmuştur. Fakat bunlar sosyolog Hasan Bülent Kahraman'a sürrealizmin asıl temelini hakikatle kurduğu ilişki ve onu sorgulama şekli oluşturur (Kahraman, 2002).



Resim 2.5. Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1929

1929 Rene Magritte, fotoğraf etkisi ile resmettiği nesnenin altına "Bu Bir Pipo Değildir" yazarak üstteki imge ile alttaki yazıyı silemeye de ondan daha güçlü görünür. Artık tek başına, ne görüntü yetmekteydi ne de söylemler. Görsel imgeyi, hem görürüz hem okuruz, sözel dili de öyle. Magritte, sınırda oturan ama ekmeğini komşu ülkelerinin topraklarından kazanan biri. O topraklarda beslenmiş beslenmesine ama karşılıksız bırakmamış da. 1960' lar da kavramsal sanata öncülük etmekle kalmamış, dil felsefesi ve semiyotikle ilgilenen düşünürlere de fikir vermiş sanatçıdır (Yılmaz, 2013, s. 194). Magritte yarattığı resmin imajı ile çok gerçekçi görünen nesnenin ayrıştırılmasını, hiç bir şeyin görüldüğü gibi olmadığını vurgular (Akay ve Zeytinoğlu, 1998, s. 61). Yazı ve nesne ile çelişki yaratarak biçimlerin anlamını sorgulamaya çalıştığı düşünülmektedir.

Yaşananlardan dolayı tepkisiz duruma gelen zihin, şoka uğratarak hayatın diğer vakaları karşısında da gözü açık olmaya ironik biçimde yaklaşır. Magritte, kurullarla geleneksel toplum sistemine, genel düşünce yapılarına bu şekilde rest çekmiştir. Ayrıca endüstrinin ve teknolojinin yarattığı yeni toplum yapısının sanata yansımaları, bunun etkisi olarak sanatçının hazır malzemeyi sanat nesnesi olarak kullanmasına yol açmıştır. Hazır malzemenin sanata girmesi, sanatçının nesnelere yeni bir içerik kazandırmasını sağlamıştır. "Pop-Art" ise sanayi ve teknolojinin sonraki kademelerinde medyanın imkanlarının gelişmesiyle meydana gelmiştir. Pop sanatının ana özelliği Dadaizme has tavırlar sergileyerek yüksek sanata, saldırmak için kitle iletişim amaçlarını kullanmışlardır ama bunu yaparken medyanın nimetlerinden de güzel faydalanmışlardır. Pop sanatın önemli temsilcileri olan Roy Lichtenstein ve Andy Warhol radyo, televizyon, gazete ve dergi gibi kitle iletişim araçlarında meşhur olan imgeleri kullanarak sanat piyasasında yer etmişlerdir. Andy Warhol, Amerika popüler kültürünün öne çıkan imajlarını ve kitsch tekniğini de kullanarak işler üretmiştir (Can, 2016, s. 235).

2.2.1. Fenomenolojik Olarak Estetik

Estetikte yaygın akımlar, kendi düşüncelerinin merkezine, estetik görünüşün bir hayal olduğu görüşünü yerleştirmişlerdir (Mengüşoğlu, 2015, s. 116). Fakat estetiğe görünüş düşüncesinin sokulduğu an, estetik fenomen olarak ele alınamaz; gerçeklik görüşü açısı estetiğe sokulmuş olur. Kişisel yaklaşımlı bir durum olduğu için estetiğe ters düşeceği düşünülmektedir. Yanıltıcı imge düşüncesinin, verilmiş bir hakikatle, hakikatte

olmama karşıtlığının bağımsız olarak görülen estetiğe girdiği an, fenomen alanından uzaklaşılır. Mengüşoğlu'na “Bağımsız bir bilim olarak ele alınan estetikte, estetik olanın ve sanat nesnelere yapısının, onları yöneten değerlerin söz konusu olduğu yerde ise ancak nesnelere kendilerinin ele alınması, amaca götürecektir” diye düşünülür. Nesneden kalkan estetik, sanat bilimleriyle karşı karşıya gelir. Bu bilimler, yaşamayı ön sıraya almak ya da nesneyi tasavvurlarda eritmekten daima uzak durmuşlardır. Sanat yapıtındaki değer incelenirken bütün barındırdıkları ve bize kavramında verdiği bütün düşünce biçimlerinin temelini kavranmasını önerir (Erdiren, 2019).

Fenomenolojik yöntemin bir başka özelliği de şudur; o, kendi yasalarını ne en yüksek bir ilkedan çıkarır, ne de tek tek örneklerin induktif yığından; tek tek örnekle genel olan yasayı kavrar. Bu arada induktif yaklaşım; yukarıdan aşağıya, biricik ve en yüksek ilkedan sonuçlara ulaşmak isteyen yöntemler yerine, aşağıdan başlayarak probleme yaklaşmaktadır. Fenomenolojik yöntemin ilk belirtisi, onun fenomenlerde kalması, onun işi fenomenleri araştırmasıdır. İkinci belirtisi ise, bu fenomenlerin raslantısal teklikleri ile ilgili koşullarını değil, özlerini kavramaya çalışmasıdır. Üçüncü ise, bu özün sezgi ile kavranması gerektiğidir. Geiger bu yöntemin önemini “Fenomenolojik yöntemin gerçekten amaca götüreceği şunlardan anlaşılıyor: Tarih boyunca sanat bilimleri ve estetikte kazanılmış olan kalıcı görüşler, olayların özüne inen fenomenolojik yolla bulundular ” diye açıklar (Mengüşoğlu, 2015, s. 120). Bu yöntem ile çalışanların ne kadar güçlükle karşılaştıkları bilinmemektedir. Bazen onun, kavramlara ayırmak, sözcüklerin anlamlarını saptamakla uğraştığı, mantıksal alanda kaldığı ve şeylerle uğraşmadığı söylenir.

2.2.2. Estetik Değer Olarak Güzel Kavramı

Güzel sanat en temelde güzelliğin kavranmasıdır. Bu kavrayışın mevcut olduğu durumlarda, güzelliğin kavranışı kendisini ifade edecek olan nesnelere yaratılması için bir yol bulacaktır; bu kavrayışın noksan olduğu durumlarda, nesnelere yaratılmasında teknik becerinin hiçbir aşaması gerçekleşmeyecek ya da nesnelere yaratılmasının bir yolu bulunamayacaktır. Tüm sanatlar güzellik kavramından yola çıkmışlardır(Collingwood, 2011, s. 9-10). Bütün sanatlar güzeli bulmaya adalıdır. Bu güzellik kıstaslarının bütün dönemlerde koşullarda akımlara göre değiştiği düşünülmektedir.

Güzel teriminin doğuşu tarihi olarak felsefenin doğuşundan da eskidir. O, önce mitolojiye konu olmuştur. Eski çağlarda “güzel” mitolojideki tanrılar ve kahramanların has olan önemli özelliklerden biri olmuştur. Mitosa göre, Homeros’un M.Ö.9. yüz yılda “İlyada da anlattığı Troia savaşına, tanrıçalar arasındaki “güzellik” yarışması neden olur. Aphrodite, Hera ve Athena “altın elma” yı en güzel tanrıçaya verme yetkisi olan Paris’ i etkileyebilmek için yarışır. Sonunda Paris ödül olarak dünyanın en güzel kadınına altın elmayı verir. Paris’in Helena’yı kaçırmaması ile meşhur Troia’ya savaşı çıkar. Mitos döneminin ardından felsefenin kuruluşuyla birlikte “güzel” felsefeye konu olur. M.Ö.6 yüzyılda yaşamış doğa filozofu Pythagoras’ın felsefesinde güzelden şöyle söz edilmektedir: “En güzel şey; harmonia (uyum). Güzelin ne olduğunu sistemli bir biçimde ele alarak inceleyen ilk filozof Platon’ dur. Güzelin estetik adı altında araştırılması ise 18. yüzyılda Baumgarten tarafından gerçekleştirilmiştir. Estetik alana özgü bir özellik olan güzel kavramı içi toplumdan topluma, çağdan çağa, kişiden kişiye sürekli farklı şekillerde doldurulan bir kavram olarak süre gelmiştir (Soğancı, Aydoğan, 2014).

Estetiğe özgü bir kavram olan güzel’ in tarihine baktığımızda düşünürlerin onun asıl yurdunu ideal varlık alanı ve gerçek varlık alanı olarak niteledikleri görülmektedir. Bazı düşünürler güzel kavramının asıl yurdunu varlığın uzağında araştırmış, kimi doğada, kimi yaşamda araştırmış; kimi güzeli yaratıcısının zihninde oluşan süreçler olarak, kimi ise sanat yapıtlarının yapısına özgü bir özellik olarak belirlemiştir. Örneğin Platona göre güzelin asıl yurdu idealdır: Platon güzeli üretim aşamasındaki süreci ile ele alarak, bu sürecin sonundaki aşamaya güzel ideasını yerleştirir. Platon’un düşüncesini İ. Kuçuradi şu şekilde açıklar: (2013) Filozof olmaya giden doğrultuda ilk adımı birey, küçük yaşlardayken güzel kişiye intisap olmakla ve o kişiyi sevmekle atar. Bu isteği ile ve ilgisiyle yol göstericisinin desteğiyle, düşünsel üretime başlar. Bir sonraki aşamada ise tinsel güzelliğin, fiziki güzellikten daha değerli olarak görmesi adımı vardır; bu aşamada ahlaki eylemlerin güzelliğini öğrenir. Son aşamada öğretmeni ona doğru bilgiyi ve buna ulaşma yolunu öğretir ve gözlerini sonsuz güzele döndürerek onda sürekli bilgi üretme isteğini doğurur. Güzelin ideasını ve güzel olanın güzel nasıl ve kim tarafından sağlandığını görsün. Yolculuğun hedefi de burasıdır. Burada Filozof için bahsedilen durum sanatçı için de aslında böyledir, aynı aşamalardan geçtikten sonra sanat üretebilir günümüzdeki tıkanmanın sebebi de belki bu yola hiç girmeden bir yerlerde olma çabasıdır. Güzel ile doğruluk arsında ilgi kuran

bir diğerk önemli filozof ise Hegel'dir. Hegel "Estetik" adlı yapıtında doğruluğun duyuşal bir biçim altında görünüşe ulaşması olarak tanımladığı güzelin 'katıksız düşünce ile araçsız duyuşal olan arasında bir ortam' oluşturduğunu söylemektedir. Sanat hissel görüntünün temelindeki gerçeği fark edince görünür. Heidegger ise güzel ile doğruluk arasındaki ilgiyi şu şekilde dile getirir; "eğer gerçeklik sanat eserinin ortamına girerse güzellik olarak var olur. Görülen şeyler, doğruluğun yapıt içindeki bu varlığı olarak güzelliştir (Heidegger, 2010, s. 140-141). Doğruluktan sanat açısından bahsedildiğinde terim olarak güzellik işin içine girer ve bu terimde kişiden kişiye değişmektedir. Hatta kimi fikirlere göre sanatta güzel kavramı olmak zorunda da değildir.

Güzel'in sınırları, değişmez ölçüleri tarih boyunca araştırılmış halada devam ederken kendisi için belirlenmiş sınırların üzerinden akıp gitmektedir. Picasso şöyle der: Tanrı bir sanatçı gibidir; o zürafayı, kediyi, köpeği yarattı: esasında o hala belli bir biçime sahip değildir ve hala farklı üslupları denemektedir." Yani güzelin kurallarını araştıran estetikçinin, güzeli yaratmaya çalışan sanatçıdan daha şansız durumdadır (Yetişken, 2009, s. 112).

Kant: Güzellik, nesneyi nitelendirmek için kullandığımız bir ölçüttür. İnsanlar beğendikleri ya da beğenmedikleri şeyleri hissi olarak değerlendirirler. Estetik kavrama beğeni duygusunun ürünüdür. Bu beğeni duygusunun herkeste bulunan ortak nokta olarak açıklar.

Kant'a göre birey sanat eserine baktığında, "güzel" diye nitelendirirken, diğerk insanların da bu şekilde nitelendirmesini ister. Güzel beğenisi, menfaat olmadan ortaya çıkan hazdır. İnsanlar menfaat kollamadan objeyi hedef aldığı da aynı güzelliğe ulaşacaktır. Estetik obje olarak sanat yapıtının fiziksel kapsamı ile mana kapsamı, estetik objenin iki çeşit değer içerdığı anlamına gelmektedir. Bunların ilki, tinsel değerlerdir ki bu değerleri, estetik birey veya seyirci, fenomenal objenin tinsel niteliğinden haz aldığı zaman anlamış olur. Nesnenin verdiği tinsel hazzı objenin dokusundan, renklerinden, tonundan, kısacası fenomenal olarak beğendiğimizde verdiği zaman keşfederiz. Tinsel değerlerin anlaşılması ve takdir görmesi estetik ile ilgilenen bireyi çoğu anlamda sanat yapıtının biçimsel kıymetine ulaştırır. Estetik obje veya sanat yapıtı formel olarak, görüntüsü veya biçiminin dışında kaplamsal bir aktivitedir. Hakikaten de yapıtın biçiminden bahsedildiğinde, çoğunlukla yapıtın

tümel organizasyonu manasında genel yapısından bahsedilmek istenir. Sanatsal formun ölçütü için sanatın yapısal olarak incelenirken kullanılan birlik temellidir. Birlik uyumsuzluğun zıttını ifade eder ve kaos ortamından kopartır (Kargın, 2017).

2.2.3. Estetik Kavramının Bağımsızlığı

Estetiği bağımsızlaştırarak bireysel bir araştırma alanı olarak doğmasını da en büyük payı olan Alexander Baumgarten ilk kez bu disiplinin tanımını duyuşal bilginin bilimi olarak tanımlarken onu sadece güzel sanatlarla bağılı olmayacak şekilde genişletmiştir. Baumgarten, tinsel bilginin içgüdüşel düşünce ile eşit sayılmasını ve bilginin alt elemanı olarak görölmesi problemini ele alır fikirselle bilgi ile tinsel bilgiyi birbirinden ayırmıştır ve onun düşüncesine göre tinsel olarak kavranan şeyler estetik alanının yani duyuşal alanın nesnelereşdir. Estetin ne kadar ayrı tutulmaya çalışılsa da duyuşal bilimi ile iş birliğı içindedir. Estetik duyuşal yapının sorgulanması olarak algılansa da aslında duyarlılığın savunmasıdır bazı teorilere göre. Baumgarten kendi felsefesi mantık ve estetiğın birleşmesi durumu dışıında yetersiz görölmüştür. Descartes' in, Leibniz üzerinde durduğı ve Baumgarten'ın geliştirdiğı açık ve seçik tasarım kavramları vardır, bu terimler birbirlerinden ayrılırlar. Açık tasarımlar, bir şeyin karakteristiklerinin sayılmasından çıkar; bu açıklık kaplamsal açıklıktır: bireysel olanı, bireysel olduğı şekliyle başkalarından ayıran karakteristiklerin dökümünü verir. Bu döküm ne kadar ayrıntısı ile işlenirse, bireysel olan, duyuşal zenginliğı ve çeşitliliğı içinde o kadar eksiksiz kavranır. Seçik tasarım ise tamamen ters bir prosedüre tabidir; dışsal duyuşal özgülüklerin dökümünü çıkarmayı amaçlayan; çeşitli karakteristikleri ayırdıktan sonra, özsel olmayan özleri soyutladıktan sonra, genel kavramları biçimlendirmek niyetiyle ortak noktaları ve temel ayrımları seçen bilimsel bilgiye özgü işlemsel açıklıkla ilişkilidir (Saralıoğlu, 2013, s. 23).

2.2.4. Günümüz Estetik Değerleri

Sanatın modernleşmeye duyduğı ihtiyaç, 18.yüzyıl sanatında, romantizmle önderliğinde sosyo kültürel yapının değışmesiyle başlamıştır. 20. Yüzyıllara gelinceye kadar arada geçen birçok toplumsal olay, kültürel gelişime ve değışmeler, teknoloji, iletişim araçlarının yaygınlaşması sanatın yapısında da çeşitte değışime neden olmuştur. Marcel Duchamp' in sanata soktuğı hazır nesne kavramının öncülüğün de modernizm' in sona ermiş sanatın geleneksel yapısı tamamen değışmiş ve postmodernizm başlamıştır. Hazır nesnenin kullanımı ile heykel hem malzeme hem

form olarak tamamen geleneksel yapısından uzaklaşarak yeni bir estetik ve teknik anlayışlar doğmuştur. Mekan düzenleri ile enstelasyonlar ortaya çıkmış eserler mekana ve çevreye yayılmıştır. İletişim araçlarının metaryelleri sanatının kullanım alanlarına girmiştir ve dijital sanatlar video artlar ortaya çıkmıştır. Bunların yanında estetik beğenilerin oluşmasında medya kavramı çok büyük faktör olmakla beraber küresel beğeni yargılarının oluşması ve görsellere anında ulaşım işlerin aynışmasına ve benzerlerinin çoğaltılmasına sebep olmuştur. Ekonomik sermayelerin sanatı destekleme adı altında sanatın tekrar aslında bir hüküm altına girmeye başlaması sonucun da alıcıların bu durumu çaktırmamakla beraber belirlediği kriterlere göre yapıtların üretilmesi durumu gündeme gelmiştir. Bununla beraber de ya anlam veremediğimiz nesne ya da sanat ilan edilen bazı işler ya da birilerinin evine bahçesine uygun olması beklenen resim ve heykellerde estetik unutulmaya yüz tutan bir kavram veya gündelik hayattaki nesnelere nitelendirmek için dil pelesengi bir kavrama dönüşmüştür.

3. CAĞDAŞ SANATIN DEĞERLE İLİŞKİSİ

Aslında çağdaşlıktan insanların ilk ortaya çıktığı günden buyana bahsetmek mümkündür. Çünkü her insan döneminin ilerisine çağdaş fikirleri sayesinde geçmiştir her dönem yapılan ilerici hareketler çağdaştır. 19. yüzyıl ile birlikte sanatın içinde de anılmaya başlanmıştır. Sanatın içinde de çağdaşlığın girmesiyle sanat yapıtının estetiksel biçiminden çok düşünsel kavramsal boyutu öne çıkmaya başlamıştır. Sanatın içeriği ve sorgulama biçiminde köklü değişikliklere temel atılmıştır (Köksal, 1993, s. 83). Sanat eseri üretilirken daha çok bir kavram üzerinden yola çıkılmaya ve eserin formunun yanın da eser hakkında bilgilendirme künyeleri oluşmaya başlamıştır.

Yüksek sanatı popülist kültür ve kitle iletişim kültüründen, günlük olaylardan koparan modernist farklılaşma gündeme geliyordu. Genel olarak tanımlanacak olursa; sanatçı artık tamamlanmış bir iş sergilemekten daha çok eserlerin fikirsel boyutunu ön plana çıkarmaya önem vermişlerdir. Kavramsal sanatta estetik boyut arka planda kalır ve fikri en iyi destekleyen malzeme neyse o kullanılır. Kavramsal sanatın hedefi, zihinsel kavramaya yönelik kıymet kazandırmaktır. Sanat eserlerinin düşünsel boyutunu irdelenmektedir. Estetik kaygılar artık değişmektedir. Malzeme ve görünüş kaygısı yoktur. Hatta birçok kavramsal sanatçı, eserlerinin yapımında minimalist kaygı ile üretmeye çalışmıştır. Malzeme veya estetik kaygılardan çok nesnelere dili ve üretilen işlerin felsefesi ön plandadır. Fakat çok bariz biçimde mesaj kaygısı verme kaygısına girmezler. Bir kaç satır yazıyla bile sanat içeriği hakkında bilgi verilebilir. Sanatın tabiatını araştırırlar. Bunun sonucu olarak da aşağıda gösterileceği gibi bazı sanat akımları meydana gelmiştir.



Resim 3.1. Duchamp, Fountain(çeşme) 1917

Duchamp R. Mutt imzası atılmış olan bir pisuvar' ı eser olarak sergilemiştir ve bunun sonucun da birçok eleştirmen tarafından eleştirilmiştir. Bu yaptığı şey birçok akımın içinde yer almakla birlikte geleceğin sanatına ilk ışık tutan yapıt olarak da önemli bir yerdedir. Marcel Duchamp' ın bu fikri, kavramsal sanatın ilk örneklerinden olma durumunu da taşımaktadır (Kuspit, 2010, s. 59-60). Bunun yanı sıra pisuvar ile birlikte sanatta hazır nesne kullanımını da keşfedilmiştir. Ready made kavramı da bu şekilde doğmuştur hazır nesneye belli dokunuşlar ile üretilen işleri ifade etmektedir.

Pisuvar, ilk sergilendiği komite üyelerince sanat yapıtı olarak görülmemiştir. Bu sebeplerden kaynaklı, geleneksel olan sanatın tüm yargı ve kurallarını yıktığı için kavramsal sanatta çok fazla öne çıkmıştır günümüz de bile bu durum hala tartışma konusudur. Çünkü yüz yıllardır var olan sanat algısını ve tekniğini yerle bir etmiştir.

Fakat Kuspit' e göre Duchamp, estetik olarak, yani yüksek sanatın sonunu getiren sanatçı olarak ilan edilmiştir. Picasso, Matisse gibi sanatçılara olan ilgisi vardır fakat onlar Duchamp sanatsal benliğini bulmaya çalışırken meşhur olmuşlardı bile. Bazı düşüncelere göre Duchamp' ın onların önüne geçmesi için bu sanatçıların kullandığı, içinde bulunduğu dünyayı yıkması gerekiyordu ve bunu başardı da. Duchamp' a göre eskiyen resimsel değerleri önemsiz göstermekti ve o haset duyan oyunbozandan başka bir şey değildi; Melanie Klein' ın bahsettiği gibi, yaratamadığı şeylere haset eden

insanlar yaşamın sırrını ve içindeki iyiliği bozmaktaydı. Duchamp' ın estetiğe olan ilgiyi yıkması ve gücünü kaybetmesini sağlaması küçümsenemeyecek başarısıdır. Sanatın artık yozlaşmaya başlamasının başarısıdır (Kuspit, 2010, s. 59-60).



Resim 3.2. On Kawara (Bir Gün)1971

Japon bir kavramsal sanatçı olan On Kawara ise çalışmalarını, günlük sergilerle gerçekleştiriyordu ve bu sergileri 'bir gün' ismiyle tasarlıyordu. Bütün sergi bir gün içinde başlayıp bitmek zorundaydı. Çalışmalar o günün tarihi atılarak sergileniyordu ve o gün bitmezse imha ediliyorlardı. Farklı yerlerde de yapılan bu çalışmalarda, çalışıldığı bölgenin yerel gazetesıyla kaplı olan kutu içine yerleştiriliyordu. On Kawara' nın çalışması yaşantımızdır aslında bu nu güne indirgemıştır akıp giden süreci anlatmaya çalışmıştır (Koca, 2017).

“Bilinç, aslında, herhangi bir serginin gerçek olayıdır. Sergiler, görünüm ve kaybolma arasındaki eşiğe uzanıyor. Her eser, sanat tarihinde yer alan gerçeklerin kronolojisi içinde düzenlenmiş bir kutuya yerleştirilir. Bunun bir sanat eseri olduğuna dair kanıtlar genellikle sadece icat edilmiş ölümün eseri olarak sunulur: müze yapımı mumyalama. Ancak sanat eserinin asıl kanıtı bunun bir yaşam belirtisi olduğudur. İş, yalnızca tarih ve zamanın ötesinde, şu andaki bir yırtılmayı ortaya çıkarırsa değerlidir: bilincin gücü tam olarak bu karşılaşma anında ortaya çıkar. Her parça bir bitmiş ürün, takvimde bir nokta gibidir. Ancak bu resimleri yapma görevine adanmış günler dizisinin tefekkür' inde, sınırsız bir zamanın ufkunda, eski eserlerin ötesinde bir yaşam işareti görüyoruz: zamanın sürekliliği içinde bir kopma hareketi ”(Phaidon, 2017).



Resim 3.3. Marina Abromovic, Balkan Baroque, 1997

Marina Abromoviç Balkan Baroque çalışmasını bodrum katında depolanmış kemiklerin üzerinde oturup onları ayıklamaya çalışırken yapmıştır. Bodrumda ısının çok fazla artıp tahammül edilemeyecek kokuların eşliğinde tam dört gün geçirek balkan savaşı sözcülüğünde bütün savaşları lanetledi bu performansı gerçekleştirerek. Abromoviç’ en etkili ve akıllardan silinmeyen performansdır (Çiler, 2014).

1946 yılında doğan Marina’nın ailesi II. Dünya Savaşı esnasında faşizmlara karşı direniş gösteren partizanlar arasında yer alıyorlardı. Babası Vojo, savaştan sonra milli kahraman olarak duyurulmuştur. Babasının onları terk etmesinden sonra annesi 60’lı yıllar da Belgrad’daki Devrim ve Sanat Müzesi’nin müdürlüğünde çalışmaya başlamıştır, ev hayatında çok sert disiplin uygulanması ve Marina’nın büyük bir baskı altında yetişmesine sebep olmuştur eve giriş saatinde bile saat olarak 10’ u geçmeme kuralı vardır. Kendisinin de söylediği gibi sevgisiz bir ortamda yetişmiştir. Yaşadığı bu sıkıntılı süreçte kendisine bazı zararlar vermiştir (Ekici, 2017).

Marina Abramoviç resim bölümünde okumasına rağmen gösteri sanatlarına yönelmiştir ve bedenine şiddet uygulamaktan hiç çekinmemiştir.

Abramoviç: *“Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halkla birlikte yaşamak istedim. Bunu Tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyaloğu yaratır. Sonraları başka kültürleri tanıdığımda, Tibet’ e gittiğimde, Aborjinlerle tanıştığımda, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirilebilmesi*

için fiziksel olarak aşırı zorlandığını farkettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanma gerektiği. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formülüydü” (Yılmaz, 2013, s. 375-376).

Abramoviç’ in yanı sıra Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar da performans sanatını kullanarak bazı konulara dikkat çekmişlerdir. Bu sanatçılar aracılığı ile acı ile hazzın, yalan ile hakikatin, çirkinlik ile güzellik, cinsellik ile masumiyetin, şevkat ve şiddetin ana teması olarak görülen bedeni aracılığı ile sanatlarını var ettiler. Sergilerde gösterilen yapıtlar gibi bu çalışmalarında seyirciyle bağı olmazsa olmazdır (Yılmaz, 2013, s. 356).

Performans sanatı pek çok farklı disiplini de bir araya getirmiştir, çok çeşitli metaryelden faydalanan sanatçı, kesin yargılar içermeyen bir tanımlamaya sahiptir. Bu durum performans sanatının var olma şeklidir. Akay bu durumun sanatını deneysel sanat olarak tanımlamıştır. Sanatçı artık güncel kavramının pratikleriyle değil malzeme ve bununla geçirilen sürece yönelmiştir. Güncel sanatın yapısında boya ve desenin yanında fotoğraf, dijital sanatlar ve videolar da önemli konumda yer almıştır. Malzemenin deneysel yollarla kullanımında doğan güncel sanat, çarpan, şaşırtan, dikkat çekici bir ifade kazanmıştır. Güncel sanat sadece malzemeyi farklı şekillerde kullanımının yanı sıra, önceden de belirtildiği gibi, aynı dönemde birçok sanatı da birleştirmiştir. Bunun en büyük yansımaları performans sanatında görülür (Aydoğan, 2008, s. 5).

Performans sanatının etkisiyle ortaya çıkan sanat yaklaşımları, sadece şekilciliğe bir tepki olmakla kalmayıp, önceki sanatsal kabullerin ve önermelerinin yapısını sorgulayarak, onlara alternatif teknikler ve malzemeler konusunda gelişim göstermişlerdir. Bu şekilde sanatçının ve seyircinin durumu şekil değiştirerek sanat eserinin ve sanatın manası farklı bir boyut kazanmıştır. Bu anlamda performans sanatı da tam kimliğini kazandığı 1970’lerin öncesinde var olan sanatsal olaylara dayanmaktadır. İtalyan fütürist sanatçısı Filippo Marinetti 1910’da düzenlediği bir gösterim ve 1916’ da dadaist’ lerin kabare voltaire’ deki bazı oyunları performans sanatının ilk örnekleri olarak gösterilebilir ve sonraki dönemin tohumları bu zamanlarda atılmıştır. Fütürist daha çok manifestolar ve propaganda içerikli olarak güzel sanatlar ve edebiyat akademilerinin yerleşmiş kurallarına ve fikirlerine

saldırarak akademiye olan karşıtlıklarını beyan etmişlerdir. Bunu yaparken müzikten de faydalanmışlardır. Almanya’da bauhause ekolünün çalışmalarının da performans sanatına olan etkileri büyüktür. Bütün sanat alanlarını bir çatı altında birleştirmeyi hedefleyen bauhaus ekolünün manifestosu sayesinde işbirliği içinde yapılacak çalışmalar ve fikir alışverişi kavramı doğmuştur. 1930’ların sonlarında Avrupalı savaş sürgünlerinin New York’ a gönderilmesiyle disiplinler arası amaçlı eğitim sistemi Amerika’yada taşınmıştır. Performans sanatının, sanat ile canlı eylemi birleştirmesi ‘aksiyon resmi’ kavramını doğurmuştur.

Performans sanatının etkisiyle oluşan aksiyon resmindeki önemli gelişmeler ‘happening’ kavramı ile ortaya çıkmıştır. Sanatın ile günlük yaşamı yakınlaştırmayı hedefleyen bu sanat belirli malzemeler kullanarak, başrolde olan sanatçı happening yani oluşumlar’ ı gerçekleştirmiştir. Seyirciler sanatçının üretme sürecine bu yol ile yakından tanıklık etmişlerdir (Aydoğan, 2008, s. 79).

Aksiyon resmi olarak tanınan bu sanatı Amerikalı eleştirmen H. Rosenberg tarafından tanımlanmıştır. Soyut dışavurumcu akımın sembol isimlerinden Amerikalı ressam Jackson Pollock’ un çalışma şekli bu sanatın tanımı gibidir. Bu tür resimler geleneksel çizim ve boyama teknikleri dışında, boyanın püskürtülmesi, akıtılması, serpilmesi gibi aksiyonlarla meydana getirilmektedir. Sanatçının eserini gerçekleştirirken meydana gelen hareketler bu sanatın temelini oluşturur. Allan Kaprow, John Cage, Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Robert Whitman, Carolee Schneemann ve Red Grooms gibi sanatçılar Happening akımının önemli isimleridir (Karabaş, 2016, s. 343).



Resim 3.4. Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967

Amerikan pop sanatı soyut dışavurumculuk ile popüler simgeleri birleştiren Jasper Johns ve Robert Rauschenberg tarafından ilk örnekleri yapılmıştır. En önemli temsilcileri arasında Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg yer alır. Medyanın popüler yüzleri kişisellikten uzak bir biçimde bu sanatın aracılığıyla işlenir (Sadık, 2018). Pop sanatının en ünlü temsilcisi olan Andy Warhol 1949' da Sanat Tasarım akademisinden mezun olduktan sonra, sanat piyasasına atıldı. Andy gündelik yaşamda popüler olan her objenin, sanat eseri olarak tutacağına inanıyordu. Onun grafik sanatıyla uğraşıyor olması, seri biçim de işler üretmesine sebep oldu. Tüm amacı çok para kazanmak olan sanatçı birçok görselin seri baskısını üretti. Hatta para basıp onu bile sattı. Andy Warhol dünyadaki en kapitalist ülkenin Amerika Birleşik Devletleri olduğunun farkındaydı ve tüketime yönelik çalışmasının sebebi de buydu.

Amerika' da ve dünya da Popüler Kültürün en meşhur yüzü olan Marilyn Monroe' nun ölümünden sonra çalışmalarında kullanarak çağın Monalisa' sı kadar meşhur olduğu öne sürülen bir çalışma yapmıştır. Popüler Kültüre ait olan bütün nesnelere Andy'nin eserlerin de görmek olağandır.

Warhol' un sahte söyleminde sanatla paranın bayağı şekilde eşleşmesi sanatsal alt yapı ve değer olarak, önümüzü görmemize engel olmuştur. Para düşkünü Amerikan halkına anlam ifade etse de ilkel görülen sanat eserlerini üreten eski toplum kültüründe bir anlam ifade etmez, önemli bir devrimsel sentez niteliği taşımamaktadır. Sanat ve para

birbirinden hem ödün verdirtir hem de birbirinden kopamazlar, gerçek bir uzlaşma sağlayamamışlardır. Warhol' un "ister sanat densin ister başka bir şey" ifadesini kullanması onun sanat düşüncesi hakkında bilgi sahibi olmamıza yarar. Artık, sanatın ne olduğu, ne anlama geldiği, neden önem ifade ettiğini anlamak artık çetrefilli duruma gelmiştir. Warhol' e göre hangi anlama gayet açıktır. Sanat piyasayı belirleyememektedir, fakat para sanatı yönlendirici güce sahiptir. Warhol' e göre sanat ticaridir; bu da sanatın gücünden çok, ticaretin gücüne inanmaktadır. (Kuspit, 2010, s. 162-163). Andy Warhol' ün sanat taktiğinin gelecekteki sanat eserlerini pazarlama ve popülist yaklaşımının da öncüsü olduğu düşünülmektedir.

"1980' lere ilerlerken, yeni bir durumla karşılaşıldı. Benjamin Buchloc' göre kavramsal sanat dönemin en radikal sanatıydı çünkü diğerlerinden farklı olarak alışıla gelen görsel biçimlere karşı çıkması, fenomenolojik ya da şekilsel soruların yanında, kurumlarla ilgili bir mesele haline gelmiştir, çok farklı " algılama ve üretme" süreci devreye girmiştir. Sanatın kabiliyetten ayrıştırılması bu noktada uç bir algı oluşturulmuştur. Ancak bir paradoks ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanat "kültür endüstrisinin" en kolay içselleştirdiği sanat formu haline gelmiştir (Artun, 2013, s. 29). Sermayenin yaşanan sosyal toplumun bütün ilişkilerini, bütün yönlerini ve kültür, sanatını kısılacı altına almış ve manipüle etmeye başlamıştır. Kâr güdüsü ile manipüle edilen ekonomik model bütün her şeyi kontrol altına almıştır. 20. yüzyılın kültürü tamamen yönetiliyordu.

Sanatçı algılamalarını ve hislerini, fikirlerini süzgeçten geçirip kendini, sanatında meydana getirirken, yaşadığı döneme, topluma ve sonraki kuşaklara aktarımına, kabul görme hayali ve gereksinimi içerisindedir. Sanatçı sanatı aracılığıyla çevresine ve dünyayla iletişime geçer bunun yanında çağın teknolojisi ve bilimine de mutlak bir ilgisi olmuştur. Bilimsel ve teknolojik ilerlemeler, sanatın gelişimine de büyük etkilerde bulunmuştur. Hem sanat hem bilim, insanın hayal gücü sonucunda belli bilgilerle ortaya koyduğu yaratıcılıklardır. Yaratıcı ruha sahip olmadan hem sanatta hem de bilimde başarı durumu söz konusu olamaz. Fakat bilim de faydacılık söz konusu iken sanatta faydacı düşünceden bağımsız bir yaratıcı edim vardır. Faydacı düşünce ile gerçekleştiğinde, sanat düşüncesinden çıkar ve zanaat'e dönüşür. Sanattaki değer onun anlamındaki derinlikte aranmalıdır (Karamahmutoğlu, 2010).

Yaratıcı düşüncenin ortaya çıkabilmesi için standart düşüncelerden ve yapıdan çok özgür alanlara ihtiyacı vardır. Günümüzde sanatçılar üzerindeki popüler kültür ve piyasa değerleri buna pek izin vermemekle birlikte sanatı yönlendirmektedir ve bundan dolayı da kolayca kültür endüstrisini bir metasına dönüştüğü düşünülmektedir.

Sanat düşünsel bir birikim ve yaratı süreci ile birlikte ortaya çıkar. Her hangi bir düşünce boyutu olmadan, özensizce üretim yapan tek amaç ün ve maddi çıkarlar olan sanatçılar bir süre sonra sıradanlaşarak kendini tekrarlaya biçimde görüleceklerdir. Ki günümüz de bunun örnekleriyle sanatın her dalında sıkça karşılaşmaktayız. Sanat maddi kıymetinin sürekli göz önünde olması ve zenginlerden oluşan toplumdaki azınlığın eğlencesi, halkın ise günlük dertlerinden uzaklaşmasını ve anlık rahatlamasını aracı olmuştur, toplumsal yapıdaki düşsel manadaki bozukluk, sanatı ve sanatçıyı etkilemiştir (Karamahmutoğlu, 2010).

Allan Kaprow sanatı ve hayat ile rekabet içinde görmüştür ve bir dönemler sanat yaşamdan üstün durumda iken, modern toplumda yaşam, sanatın üst konumuna yerleşmiştir. Yaşamın sanata karşı mağlubiyeti onu yaşamın içinde var olmaya itmiştir. Bu durumun sonucunda sanat toplum tarafından sömürülmeye başlamıştır. Böylelikle sanatın yaşama teslimiyeti başlamıştır, günlük hayatın ile gereğinden fazla içli dışlı olmuştur, bunun sonucunda da sıradanlaşma ibareleri görülmeye başlanmıştır.

İnsan yaratılış gereği toplumsal bir varlıktır, temelinde hem toplumsallık, hem de bireysel olan yönleri vardır bu açıdan. Sanatkar bireysel yönleriyle var olabilmektedir. Sanatı ile meydana çıkmaya çalışırken bireyselliğini bozmamak durumundadır ancak sanatının toplum açısından kabul edilmesi ve devam edebilmesi için toplumsallaşması gerekli gibidir. Bu durum gerçekleşirken sanatından, estetik kaygılarından ödün vermemek aynı zamanda da sanatının yaratıcılık ve özgürlük bağlamında bireyselliğini korumak durumu onu bir paradoksun içine sürükler. Bu şekilde yaratıcılığını yitirdiğinde bir toplumda yaşamına devam edebilir (Karamahmutoğlu, 2010).

3.1. Çağdaş Sanat ve Piyasa

Hayatımıza ilişkin tüm dönüşümleri ifade eden küreselleşme sadece ekonomik kavramları barındırmaz bünyesinde. Gelişmekte olan teknoloji ve iletişim kavramlarının kullanımıyla küreselleşme oluşmuştur. Neo-liberal maddi politikaları temel alarak ekonomik varlığını sürdürürken, Neo-liberal kültürleştirmeye sosyal var oluşunu devam ettirir. Küreselleşen ekonomik piyasa, çok önemli ölçüde kendi

borsasını oluşturmakta ve çok uluslu bir sürü şirket bu çarkın içinde yer almakta ve bu çarkı yönetmek için çabalamaktadır. Ülkelerin birbirine maddi bağımlılığını doğuran ve küresel pazarda güç kavgaları oluşturan bu küresel kapışmada yer edinmeye çalışan gelişmekte olan ülkelerin kaynaklarının oldukça sömürülmüştür. Fakat bu gibi ülkelere yeni imkanları da sunan küreselleşme, bir taraftan çağdaşlaşmanın yarattığı imkanlara yer bulmaya çabalarken bir taraftan da var oluşunu feodal beylikler durumuna getiren “kolonileştirme” kavramına yer bulmaya çalışmaktadır. Böyle bir derin çelişki, sanat tarafından da vazgeçilemeyecek çekicilikte bir kontras doğurmaktadır. “Çağdaş sanat” küresel sermayenin oluşturduğu bu kontrastan, küresel gerilimin çetrefilini marifetli bir şekilde kendi araçlarıyla ifşa etmektedir. Küresel sermaye kendisine karşı gibi duran sanatın nimetlerinden de yaralanmayı bilmiştir. Sanat pazarını küresel olarak armağan etmiştir. Çağdaş sanatın küresel olguya nasıl eklendiğini, ilişkileri, çelişkileri, küreselleşme ile etkileşimi, küreselleşmenin meydana getirdiği dinamiklerin sanatta yansımalarının nasıl olduğuna, kendine has araçlarını, bu bağlamlarda araştırılmakta, sonrasında oluşan sanat pazarına belli rakamlarla sunulmaktadır.

Kültür endüstrisi, kültürü endüstriyel bir meta olarak işlemede iki konuyu ele alır; bunlar inançlar ve sanattır. Sanat ve bu yolla inançlar ve hammaddesi ise ister istemez, belli bir toplumun üyesi kabul edilen bireylerdir, aracı iletişim yolları, ürünü de inançlarımız ve değerlerimizi simgeleyen tutum ve davranışlarımızdır. Tıpkı ekonomide olduğu gibi Kültür Endüstrisinde de sonsal amaç, belli kişilerin zengin olmaları, maddi manevi çıkar sağlamalarıdır.

Sanatta, üretim talebe göre yapılmaz aksine; özgün, tek ve yeni olma nitelikleriyle bir arz yaratır ve bu arz sonrasında da talep oluşur gittikçe büyüyen gittikçe yaygınlaşan bir talep. Oysa endüstride ve kültür endüstrisinde kıstas mevcut talep ve potansiyel taleptir, yani nabza göre şerbet vermektir.

Kültür endüstrisi beğeni uyandıran her şeyi sanat olarak gösterir, hemen piyasaya sunar, neresi ve ne kadarının sanat olduğunu asla sormaz, bu sorunun üstünü güzel kapatır ve bunu d başarılı bir şekilde yapar. Sanatla başlayan, başlatılan yönlendirme, kısa zaman içerisinde değerlere ve inançlara yansır, bunlarda tutum ve davranışlarla kendini sergiler. Bilinçli ya da bilmeden olması fark etmez değerleri, belli

değerlerimizi ve inançlarımızı sanat adı altında yozlaştırır, yozlaştırmaya dahi ortada hiçbir seviye bırakmaz (Erinç, 2004, s. 69-74).

Müzayedelerdeki gelişmeler sayesinde direkt olarak çağdaş sanat terimini markalaştırırlar. 1980'lerde çağdaş sanat departmanları kumaya adanmış müzayede merkezleri vardı, inanılmaz bir değer yükselişi söz konusuydu. Çağdaş sanatın, figüranlarının, uçuk tutarlarda para elde edebilecekleri ve kültürel itibar kazanabilecekleri alanlar olduğu çok belliydi. Bunun yanında başka bir gelişimde, bu pazarlarının genç sanatçılara duyduğu ilgide meşrudur hatta kabul görmüş durumdadır ve devam etmektedir.

Bu fikri sadece ekonomik sebeplerle açıklamak çok kalacaktır. Tabi ki toplumsal olarak dönüşüm ve sermayenin kültürel birikimi, gençlik ve pop kavramına küresel olarak itibar edilmeye başlanması da diğer etkenler arasında sayılabilir. Bu işin içindeki kişilerinde bu durumu desteklemesi büyük etkindir. Medyanın da bu durumu popülerleştirmesiyle bir dönem sanat entelektüeli olan insanlarda çağdaş sanat merakı pekişti. Çağdaş sanatın bu çevrelerde büyük oranda rağbet gösterilmesi, piyasa oluşturma yeteneği ile alakalıdır. Yani çağdaş sanat üretimi değerli olmasaydı, yaratıcı endüstri piyasasının içine giremezdi. İhtişam hırsı ve savurganlık yaygınlaştıkça, koleksiyonerlerin serveti arttıkça, aykırı kişiliklerin sayısı çoğaldıkça ve sanatçıların paraya, şöhrete kavuşma zamanı kısaldıkça medyadaki haberlerde de bu durumu desteklemesiyle durum kanıksanıyor. Sanat dünyasının içselleştirme durumunun yanında, dışlama yoluyla da ilerleyen önemli seçkinçi çevreleri de bulundurduğu olgusu ise gözlerden kaçırıldı.

Çağdaş sanatta para her şeyi çetrefilleştirir ve her gözlemciyi etkiler. Bir müzayede ön gösterimde bir esere tahmini fiyatına göz atmadan bakmak ve bunun eserle ilgili görüşümüzü etkilemesine izin vermemek mümkün değildir. Müzayede galerisinde bir köşeye atılmış bir deri ceketin neden sanat eseri olarak satıldığını çok az kişi ciddi bir şekilde sorgular; ceket Sotheby' s in akşam müzayedesine çıkıyorsa ya da tahmini fiyatı ortalama bir banliyö evinin ya da on adet arabanın fiyatına eşitse, bunun sanat olması gerektiği düşünülür.

Müzayedeci, uzun bir arttırma mücadelesinden sonra, Mark Rothko' nun Beyaz Merkez isimli çalışması için 72.8 milyon dolara alıcı bulduğunda, salonda büyük bir alkış kopmuştur. Kutlanan şey alıcının petrol zengini olması mı, egosal durumu,

estetik beğenimi çoğunlukla sokağın aşağısındaki galeride benzer bir eser için istenen fiyatin çok üzerinde olan yeni bir uçuk fiyatın olması mıdır bilinmemekte. Müzayede satışı yaptığında, fiyat değeri belirlenmiş olur böylece de, sanat tarihine bu durum işlenir (Thompson, 2011, s. 269-270).

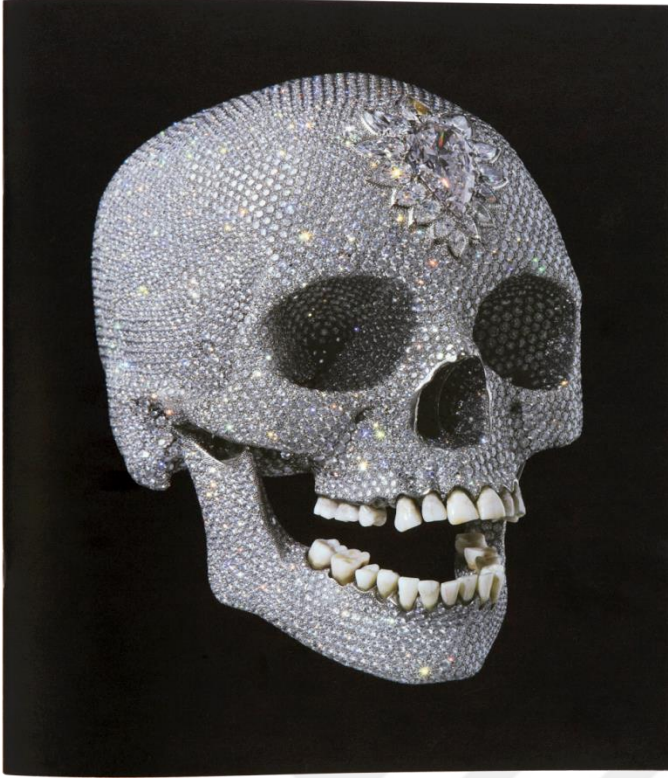
Yeni dönemde sanatın toplu iletişim araçlarına olan tutkusu, piyasaya bağlılığı kadar fazlalaşmıştır; bu araçlar ile çağdaşlığın sınırlarından kopmamak korkusu sanatçıyı, öncesinde duyulmamış, görülmemiş keşifler yapmaya odaklamış; kimi zaman dikkat çekmek için balon sansasyonlar, gereksiz tepkiler ile tartışmalara katılarak gündemden düşmeme çabası sıradan durumlar olmaya başlamıştır, sanat'ın üzerine medyanın kara gölgesi düşmüştür. Kitle iletişim araçlarının sanata olan müdahale biçim ve teknikleri popülist kültürün kimi zaman olumlu gibi görünse de çoğunlukla negatif sonuçlar doğurmuştur; kitlesel beğeni sanatı ve sanatçıyı medyanın belirlediği ölçütlere göre sanat yapması gerektiği manipülasyon'una uğratmıştır, sanata bu açıdan ciddi zarar vermiştir. Sanatçıyı hangi dalda mesleğini icra ediyorsa etsin en geçerli ve önemli ölçütün ünlü ya da tanınmış olmak gerektiğini benimsetmiştir. Daha önce yayın yoluyla kendini ispatlamış olmak, medyada gündemde olmak, başarılı imaj çizmiş olmak demektir. Eleştirmenlerin en önemli görevleri ise camiaya yeni adım atacak olan sanatçıların başarısını önceden keşfetmektir. Bu durumu başarmak o eleştirmenin değerini arttırıyordu. Sanat ve dekorasyon dergileri de sermayenin finansında olan, moda ve şov terimlerine bağlı söylemlerle sanatsever burjuvaların beğenilerine uygun düşen şekilde ortaya koyar. Küresel ölçütten açı genişletilecek olursa en zengin ve güçlü ülkelerin gelişmiş medya teknolojilerini kullanımları ve kültürlerini medya aracılığı ile tüm dünyaya yaydıkları ve bu şekilde hakimiyet sağladıkları görülür.

Medyanın zengin sanatçılara olan ilgisi, sanatçıların ticari olarak daha çok varlık elde etmeye ve görünür olmaya çalışmalarına sebep olmuştur. Son günlerin sanat piyasasında, aslında hizmet ve ticari sektörlerde görülen bazı meziyetler sanatın içine girmiş, geleceğini kendi kendine oluşturma, yapılan hareketlerin sorumluluğunu alabilme, yeni ama riskliymiş gibi göstererek alınan sorumluluklar ile kendini girişimci gibi gösterme, sanatçının başarısını gösteren faktörlerdi. Sanatsal kabiliyetlerin asli kuralları artık başka alanların üretimine aktarılmakla beraber ticari olarak belli noktalara ulaşmış olan sanatçılar bütün bu özellikleri bünyelerinde toplaya bilmekte ve böylece piyasada rol model olarak görülmekteydiler.

Yaratıcılık fikrinin ticari olanakları artık bütün alanlara hüküm sürmekle beraber sanatçıdan bu dünyada yol gösterici olarak görülmekteydi. Artık herkes yaratıcı olmayı istemekte ve ilk olarak kendini var edebilmek için çalışırken bunun yanında da yüklü miktarda para kazanmayı istemektedir (Çakır, 2016).

Postmodern' liğin geride kalmaya başladığı çağdaş dönemde artık özgünlükte çok önemsenmemektedir. Sergilenen bütün işler sanat yapıtlarıymışçasına sunulmakta, bunu yaparken de özgün ve orijin olması bekleniyormuş gibi gösterilerek kopya işler bile yine tutmaya devam etmektedir. Sanat ve meta çelişkili bir ilişkisi içinde birlikteliğini devam ettirmektedir. Her şey popülerleşiyor popüler olan her şey sanat sayılıyordu. Baudrillard' ın öncesin de fark ettiği gibi her şey estetik meta' ya dönüşünce sanki orjinalmişcesine gibi görülüyordu. Tasarım ürünü ve eksantrik olan her şey birden bire sanat haline dönüşüveriyordu. Bunun sonucunda da sanat eserleri de birden nesneleşiyordu. Sanat karşısında durması gerektiği durumun birden bire tam da içine düşmüştü. Sanat artık bir endüstri ürünü gibi üretiliyordu kimi sanatçılarca. Jeff Koons' un Ciccilina ile birlikte olurken verdiği görüntüler ve Venedik Bienali'nde sergileniyor, bu görüntüdeki heykelleri ise İtalya'nın mermer bölgesi olan Carrara' da taş ustaları işliyordu. Jeff Koons ise bu fikirleri güzel biçimde pazarlamaktadır. Bu tip sanatçılarında fabrika gibi atölyeler kurup işlerini sanat işçilerine ürettirmektedir bu bakımdan Demien Hirst ile benzer yoldan ilerlemektedirler. Ülkemizde de bu sanatçılara yakın olarak görülebilecek pozisyonda çalışan sanatçılara örnek olarak Ahmet Güneş tekin gösterilebilir.

Bu sistemin asıl fikir babası Andy Warhol' dür ancak o dürt bir şekilde, sanatın para kazanmanın en iyi yollarından biri olabileceğini savunup bunu da ispat etmiştir. Ondan sonra birçok sanatçı kabul etmese de onun yolundan yürümüştür (Artun, 2013, s. 56).



Resim 3.5. Damien Hirst, For The Love of God, 2007

Damien Hirst' ün bu meşhur çalışması 51 milyon euro değerindedir. Bu yapıt üzeri elmaslarla döşenmiş kafatasından oluşmaktadır.

Kuspit (2010) sanatın sonu adlı kitabında Hirst'ün bakış açısını bu sözleri ile göstermiştir ; *“Para her şeyi çetrefilleştiriyor. Ben sanatın paradan daha güçlü bir akçe olduğuna sahiden inanıyorum, bir sanatçının içindeki romantik duyguyu budur. Ama ister istemez, size paranın daha güçlü olduğunu söyleyen o sinsî duyguyu hissetmeye başlıyorsunuz.”*

İlk başta Damien Hirst Britanya sanat ortamlarına yeni ve taze bir kan oluşturacağı düşüncesiyle damgasını vurdu ki tersi kabul edilemez. Sonraları çalışmalarının uçuk meblalara satılması dünya sanat ortamlarında sansasyonel bir durum yaratarak her yerde Hirst' ün konuşulmasına ve eleştirilere sebep oldu. Diğer bir eleştiri sebebi yanında çok büyük sayılarda stajyer çalıştırması bütün işleri bu kişilere yaptırması ve onlara ödediği ücretin çok düşük olması gazete ve sanat ortamlarında gündeme gelmesi. Konuşulanlara göre çalışmalarının çoğuna elini bile sürmüyordu. Çalışmalarında mantıksal bir emekte olmadığını savunan bir kesim, fiziksel emekte olmadığını duyunca eleştiriler tamamen ayyuka çıkmıştır.

Birçok kişinin fikri olarak Damien Hirst kolay yoldan para kazanmanın yolunu keşfetmiş, sanatı bu emeline alet ederek haksız kazanç sağlayan tüccarın tekidir. Hirst'ün başarılı gösterilmesinin nedeni esasında ona yapılan yatırımdır ve asıl arkasındaki kişilerin kazanç kaybetmemesi durumu söz konusudur. Galeriler, müzeler ve müzayede evleri, yatırımlarını, saygınlıklarını ve kazançlarını belli düzeyde tutmaları gerekmektedir. Bu bağlamda incelenecek olduğunda Hirst sanatsal açıdan dönüşümlere yol açan sanatı borsalaştıran ve en çok kazanç elde eden sanatçı kişilik olarak tarihe geçeceği düşünülmekte (Kunzru, 2012).

Günümüzde sanatı bu denli ekonomikleştirmenin temelleri, Kraliyet Akademisi sergilerini üstlenen Burlington House'un ortaya çıkmasına kadar olan döneme uzanır; sanatçının piyasa ile ilişkisini Blake "paranın kendini gösterdiği yerde sanat yapılamaz" şeklin de yorumlar. (Hughes, 2018). Sanat tabi ki para odaklı yapılacak bir şey değildir, fakat paranın olmadığı yerlerde de sanat üretimi olması zordur. Kendi Yaşamını idame ettiremeyen insanların, sanat için vakit ve bütçe ayırması doğal olarak olanaksızdır. Bu sebeplerden;

Gerçekçi bakılacak olursa, ekonomik özgürlüğün olduğu yerlerde sanat mutlaka değişik şekiller de ortaya çıkmıştır. Paranın ve ekonomik özgürlüğün olmadığı yerlerde sanata rastlamak tabi ki zordur sanatın ortaya çıkması için zaten belli koşulların gerçekleşmiş olması gerekmektedir. Tiziano, Bernini, Piero della Francesca, Poussin, Reisener ve Chippendale'in yapıtları, karşılığında onları satın almayan ve para ödenmeseydi belki de bu kişilerin isimlerini bile bilmezdik. Fakat buradaki ayırım bu kişilerin işlerine para ediyordu, para için çetrefilli işlerin içine girmiyorlardı Picasso kırklı yaşlarında zengin bir sanatçı olmuştu fakat bu durumun onun sanatsal üretiminin ve sanatçı kişiliğinin önüne geçmedi. Bazı sanatçılar da vardır ki hiç üretmeden sanat adına yeni keşiflerde bulunmadan milyoner olmuşlardır. Genel olarak bakacak olursak, para sanatçılar için olmazsa olmazdır yoksa üretmezler. Günümüzde bohem zorluklarla savaşıyor sanatçı algısı popülerliğini yitirdi (Hughes, 2018).

Çağdaş sanat en baştan iki anlam iddia eder: bir taraftan sanatı içinde barındırırken diğer taraftan çağa uygunluk ve güncellik. İki kavramı da bünyesinde barındırır. Bir nesnenin sanat olarak duyurulmasından itibaren onu bir değer yargısına sokmuş oluruz. Bir şeyin çağdaş dünyada geçerliliği olduğunu savunmak, Adorno'nun şimdiki

dönem savunusundan bu tarafa, olumlu bir mana taşır (Boren, 2015). Hiç kimse çağın gerisinde kalmayı istemez. İdeal estetik bu sanat manasını şekillendirmiştir ve ona bazı yönden abartılı bazı yönden haklı manalar yüklemiştir, bazı iddialara göre, sanat gerçekliği gösterir, hiçbir buyruğun emrine girmez ve sadece kendi kurallarına tabidir. İnanç sisteminin yansımalarına hala rastlanmaktadır. Belli bir zaman göstergesi bağlamında çağdaş sanat çapraşık bir kavramdır; olan şeyi hali hazırda belirteceği gibi, geçtiğimiz dönemi de kapsaya bilir. Bu durumun çekiciliğini de kabul etmemek mümkün değildir. 1990'lı yıllardan buyana çağdaşlık, *tap* olmakla ilişkilendirilir ve bunun sonucunda onunla alakalı olan kişilerde kendilerini kültürlü var sayar. Fakat güncel sanat dünyasının seçkinciliğinde de kendini ayırması gerekiyordu. Çağdaş sanatın, dönemin bir görüntüsü olduğunu, bu sebepten onu anlamak için döneme ait olmanın yeterli olacağını savunur. Çağdaşlığını ispatlayan her bireye bu sanatın kapısı açıktır. Popülerlik girişimleri bu sanatta başarıya ulaştı. Fakat bu durumun bir bedeli de olacaktı, geleneksel sanat pratikleri hor görülmeye başlandı. Ekonomik krizler arkalarından bir güven dönemi getirir: hem ekonomiye hem diğer değerlere olan güvenimiz sarsılır. Değerlerin temellerinin sağlam olmadığını bize krizler hatırlatır. Marx, nesnenin kıymetini belirtmek için şu örneği vermiştir; ketenin değer şekli, “ceketle aynı” olmasıdır. Ketenin değeri her zaman farklı biçimlerinde aranmalıdır, ceketle. Bir sanat eseri de kendine has görüntüsünde değerli olmayabilir; yani, tersten söylenecek olursa bütün değerler ters yüz edilebilir. Marx değeri her durumda toplumsal ilişkilerde aradığı için her durumda kırılığandır ve daimi pazarlık durumundadır. Çağdaş sanatın içerdiği değerlerde tümüyle tartışmaya açıktır. Şimdiki dönem, genel geçer, değişken ve öngörülemeyen tarafını gösterdiğinde yatırım yapanların içini korku kaplar. Sermayenin klasik eski ve güvenilir iş aramasına da şaşırılmamak gerekir bu durumda. Güncel dönemde güven veren eserler yine şaheser olarak anılır.

Çağdaş sanatın arkasına aldığı değerler her zaman sorgulana bilir vaziyettedir ve günümüzde daha da çok sorgulanabilir durumdadır. Çağdaş sanat etiketi gücünü oldukça yitirmeye başlamıştır. Çağdaş sanat miladını doldurmuş maddi başarısı sanatsal başarısının önüne geçmiştir fakat ekonomik başarısı herkes tarafından bilinen ama dillendirilmeyen bir durum olagelmıştır. Bu sırrı açığa çıkaranlarda yaftalanmıştır. Yapılacak olan şey ise, , farklı çağdaş sanat fikirleri arasında

karşılaştırmayı iyi yapmak ve sonucu duyarlı bir biçimde eleştirel bir sentezden geçirerek kullanılması gereken çeşitli kurallar uygulamak gereklidir (Boren, 2015).

3.2. Çağdaş Sanatta Appropriation Kavramı

Appropriation kelime anlamı olarak (temellük sanatı) alma, çalma ve mal etme anlamlarına gelmektedir. Küreselleşen dünyada iletişim anındalığı ve sınırsızlığı gibi nedenler etkileşimi arttırmıştır ve buda sanatçıların benzer malzemelerden, benzer işler üretmesi onaylanırken işlerin değerini anlamları ve kavramsal çerçevesi belirlemiştir.

Bourriaud'un appropriation art konusundaki görüşleri sanat çevrelerince resmi olarak kabul görmüş bir yaklaşımın evrilmesi olarak değerlendirildi.

Küreselleşen dünyada sorunların ve yaşamların aynışması, iletişimin anındalığı ve sınırsızlığı, ulaşımın kolaylaşması gibi nedenlerle sanatçılar benzer işler üretmekte, bu da çağdaş sanatın mantığı ile örtüşmektedir. 1990'larda sanatçının doğduğu ve çalıştığı yeri bildiren etiketlerin ortaya çıkışı küreselleşme ile gerçekleşen mobilitenin bir sonucuydu ve benzer üretimlere yol veren bir durumdu. 2000'ler de iletişim ve ulaşım daha da kolaylaşınca söz konusu durum daha da yaygınlaştı. Benzer teknik ve metaryellerin kullanımı onaylanırken değer ve manaları düşünsel çerçeveleri doğrultusunda belirlendi. Üretimler bazen üretildiği coğrafya ile özgünleşti bazen sanatçının yaşam şekli ve geçmişiyle anlam kazandı. Kısaca çağdaş sanatta kabul görmüş kurallar bütünü olmadığı vurgulandı ve net tanımlamaların yanlışlığına dikkat çekildi. Artık üretimler ve onlara dair tekstler vardı ve eleştiriler bunun üzerinden yapılmalıydı (Dolmacı, 2011).

Platon ve kopyanın ideallığında; Batı estetik biçiminin temelinde Platon'un *mimesis* ilkesi düşünülecek olursa, sanatın yapısında kopyalama durumu vardır. Platon'un "*Devlet*" adlı yapıtında üç fikirden söz edilir: birincisi Tanrı'nın sahibi olduğu fikirlerdir; ikincisi marangozun Tanrısal bilgi eşliğinde ürettiği aşamasıdır; üçüncü durumda sanatçının marangozun üretimini taklit etmesiyle ortaya koyduğu çalışmadır. Sanat eserinin ideal kopyanın bir kopyası olduğunu anlatır. Tekrar röprodüksiyonunun yapıldığı düşünülürse, artık o dördüncü aşamada bir kopyadır. (Artun, 2013). Fakat burada ki kopyalama içerisinde yeniden var etme, esinlenme vardır ve eserlerin birebir kopyacılığı değildir.

“Pastiş, bir sanatçının üslubunu, tarzını, düşüncesini taklit ederek ve onun ürettiği biçimlerden hareket ederek bir başka eser oluşturma şeklidir. Ya da kendinden önceki bir sanatçıyı anımsatan, çağrıştıran bir sonuç ortaya koymaktır. Stil öykünmesi olarak tanımlanabilen pastiş yöntemi, saygı göstermek, parodi yapmak, yermek ya da aşmak gibi amaçlarla kullanılabilir” (Gürel, 2010, s. 336).

Gencer’e göre pastiş, var olan olguların alaycı ve ironik bir karışımıdır. İroni, taklit ve alıntı ile olduğu kadar parodi terimiyle de adlandırılmaktadır.

Doğu sanatında da kopyalama vardır ve daha köklüdür. Saraylarda verilen eğitim kapsamında Osmanlı, İran, Hint minyatür alanlarında ustaya bağlılık çok önemlidir geleneksel usta çırak ilişki sistemi vardır. Japon baskı sanatında da usta çırak ilişkisi önemlidir öyleki sanatçılar ustalarının isimleriyle anılmaktadırlar. Örneğin, ustasının ismi Shunso, olan ünlü ukiyo-e sanatçısı Hokusai’ ye Shunro ismi ile anılıyordu. Bu sanat içeriğinde ustayı en iyi kopyalama sanatıydı. Taklit ne kadar gerçeğe yakınsa o kadar ustaca ve iyi kabul ediliyordu. Önceki bölümlerde bahsedildiği üzere Aristoteles’ in kopyanın idealliği durumu burada da söz konusudur. Fakat bu bir öykünme biçimidir. Doğu sanatında kopya kabiliyetinin ustalıkla yapılmasına verilen önem uzun süre devam ediyor. Van Gogh’un da bazı çalışmaların da bu Japon baskısının etkileri görülmektedir (Artun, 2013).



Resim 3.6. Van Gogh, Flowering Plum Tree, 1887

İnsan niçin kopyalamaya gereksinim duyar? Acaba bu onun doğasında mı var? Alışkanlıklarından kopmaması ya da yeniye açık olmaması mı? Yoksa tembelliğinden, farklı birşey öğrenmeye karşı koyması mı? Belkide belli otoritelerin egemenliklerini sürdürebilmesi için birbirinden farksız prototipler yaratmak istediğidir, biz insanları kopyalamaya iten (Erinç, 2013, s. 83).

Doğadan esinlenerek yapılan çalışmalarda genelde sanatçının da kendinden yaratıcılık ekleyerek farklı üsluplar ortaya çıkardığı görülmüştür. Usta çırak ilişkisinde olan kopyalamalarda ise sanatçı zaman içerisinde kendi üslubunu oluşturur, fakat bunun yanında birde daha çok ticari veya ün kaygısı ile yapılan tutulanı kopyalama vardır günümüzde daha çok. Bu daha çok sanatın değersizleştirilmesinden başka faydası olmayan bir durumdur. Kendini tekrarlayan işler üreten sanatçılar da vardır yeni bir işin tutulmama kaygısıyla, bunun yanın da direk tutulan sanatçıların işlerini direk kopyalayanlarda vardır.

“Belli inançların, belli değerlerin belli otoritelerce, belli topluluklarda değişmez bir norm olarak kabul edilmesi için buyola başvurulduğu, artık iyice bilinmektedir. Zeus heykelini ya da afrodit heykelini nerde görsek tanıyıvermemizin altında bu erek yatmaktadır. Niyet ne olursa olsun kopyalama adeta insanlık tarihi kadar eskidir. Bu kopyalama çağımıza kadar iki anlamda süregelmiştir ve her iki anlamıyla ‘caiz’ bulunmuştur. Birinci anlamı sanat esrinin tıpa tıp kopyalanması, ikinci anlamı ise belli bir sanatçının tekniğinin, üslubunun benimsenmesi” (Erinç, 2013, s. 84). Tıpa tıp kopyalamada sanatçının kendinden hiç bir şey katmadığı ve sanatsal etike aykırı olmadığı için kabul göremez.



Resim 3.7. Mireille Vautier, "Les racines carrées", 2010\Manolya Çelikler, "T.C. Anayasa üzerine dikiş", 2015



Resim 3.8. Victor Brauner, Loup-table, 1939-1947

Aynı işin varyasyonu ülkemizde aşağıdaki şekilde yapılmıştır.



Resim 3.9. Gökçen Dilek Acay, Hayvan Mobilya II, 2016



Resim 3.10. Genco Gülan, 'Paralel Evrenler', 2016

Resim 3.11. Sofia Hulten, '769n Market', 2013

Etik ilişki kapsamı içinde inançlara olan gereksinimlerin nesnelleşmiş haline olan saygı, pek çok ürünün sanat eseri olarak kabul edilmesine ve ona 'tek, özgün ve yeni' muamelesi yapılmasına neden olmaktadır. Sözgelimi, 'Anadoluda yüzlerce Eros heykeli var ve hepsi birbirinin aynı' diyerek onları değersiz sayamayız. Ya da Selçuklu, Osmanlı çinileri, hemen her yerde birbirinin aynı olduğu için bir miktarının yurtdışına çıkarılıvermelerini başıslıyamayız. Onları doğru değerlendirebilmek onlarla kurduğumuz etik ilişkilerin kaçınılmaz bir sonucudur. Bu sanat eserlerinin

iletilerine, bu iletilerin iletiliş biçimlerine ve bu biçimleri bulanların zekasına gösterdiğimiz saygıdan dolayı o yapıtları değerli kılmaktadır.

Erinç' e göre; Çağdaş ve çağcıl kuramlara göre bir ürünün sanat eseri sayılabilmesi için, öncelikle onun belli bir kişi tarafından var edilmesi gerekmektedir. Yine bu kurama göre, sanatçı sıfatı verilen bu kişinin yarattığı ürünün 'tek, özgün ve yeni' olması gerekmektedir. Bir sanat yapıtının sanat eseri olup olmadığını yargulamakta temel ölçüt bu dört basamaktan oluşmaktadır. İkinci basamakta ise 'onun ne kadar sanat eseri olduğu' sorgulanabilir. İlk değerlendirmede kendimiz, ikincide ise buna ek olarak o sanat eserinin alanına giren diğer sanat eserleriyle bir karşılaştırma gerekli ve yeterlidir. Her iki ölçüde de etik değerlerimiz bizim tüm tutum ve davranışlarımızın temelini oluşturacaktır. İster sanatçı olalım, ister alıcı fark etmeksizin önce insan olarak bu etik değerlerin bilincinde olmamız kaçınılmazdır. Bütün bunlar göz önüne alındığında çağımızda kopyalamanın söz konusu bile olamayacağı hemen söylenebilir. Çünkü kopyalama temelinde kişiliği yok eden bir olgu olarak karşımıza çıkarır. Yani kopyalama, kişisiz olmayla eşanlama gelir.

“Bir sanatçıyı, bizlerden farklı ve ayrıcalıklı kılan, onun kişiliğinin oluşmasında, bizdekinde bulunmayan sanatsal yaratıcılık ve el becerisidir. Yani, yapmayı bilebilme ve ne yapacağını kestire bilme” (Erinç, 2013, s. 87-88). Bu durumda direkt yapılan kopyalamalar ile kişilerde her hangi bir yaratıcı edim görülmediği için normal insandan farklı bulunmamaktadır.

3.3. Çağdaş Heykel Sanatında Değer

Çağdaş sanatla birlikte, heykel sanatı hem düşünsel hem de biçimsel olarak başkalaşma sürecine girmiştir; daha önceleri kaide üzerin de bir form ve daha çok dini kurumlar ve kraliyet hegemonyasında iken fikir olarak özgürleşmiş ve alan olarak her yere girmiş, yapı değişikliğine uğramıştır. Öncelikle figüratif soyutlamalar ile başlayan değişme atıkların birleştirilerek formlara dönüşmesiyle yapısalcı akımı doğurmuştur. Daha sonra çeşitli malzemelerin birleşimi ve alan düzenlemeleri ile enstelasyonlar ortaya çıkmıştır. Sınırların tamamen ortadan kalkması doğrultusunda kimi zaman ses kimi zaman ışık heykele dönüşmüştür. Fakat değeri konusuna dönecek olursa önceki bölümlerde bahsedildiği gibi heykel sanatı üzerinde de küresel piyasanın galeri, alıcı ve popüleritenin etkilerinin büyük olduğu görülmektedir.

Kopyalama ve piyasa odaklı işlerin yoğunluğu bu alanda da bariz şekilde görülmektedir.

Bu kapsamda heykel alanındaki örnekler ve değişimi aşağıda gösterilecektir;

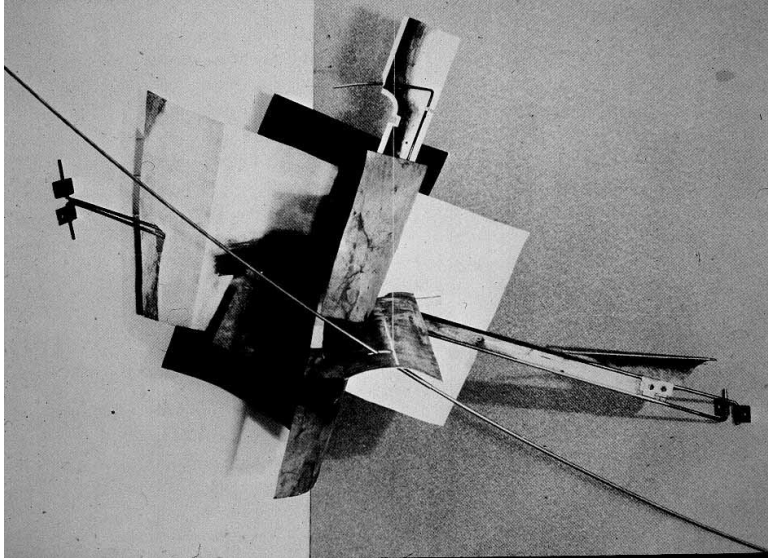
Picasso' nun modern heykelle asıl katkısı hurda malzemelerle yaptıklarıdır. Onun bu işleri heykelde inşaacılık diye bilinen akımın ilham kaynağı olmuştur. Bu geleneğin en önemli üç sanatçısı: Constantin Brancusi, Henry Spencer Moore ve Julio Gonzalez (Yılmaz, 2013, s. 117).

Kübizmle dendiğinde de ilk Picasso akla gelen sanatçıdır; heykelde formsal yapıdan ziyade dil anlayışı artık değişmeye başlamıştır. Picasso'nun gitar isimli heykelinde görüldüğü gibi hazır ve atık malzeme kullanılması heykelin yapım geleneğinde büyük değişim olduğunun göstergesidir, kübizmin genellikle eleştirildiği gibi heykelerde doğa ile bağlarını kesmemiştir. Kendi için bir formel değişim içine girmiştir sadece. Resim sanatı da yapısal olarak Kübizm ile yapısal olarak büyük değişikliğe uğramıştır ve farklı bir boyut kazanmıştır nesnelere resimde parçalanmıştır, kimi zaman tüm yönlerden görüntüsü tek yüzeyde verilmeye çalışılmıştır (Karacan, 2013, s. 19).



Resim 3.12. Picasso, Gitar, 1912

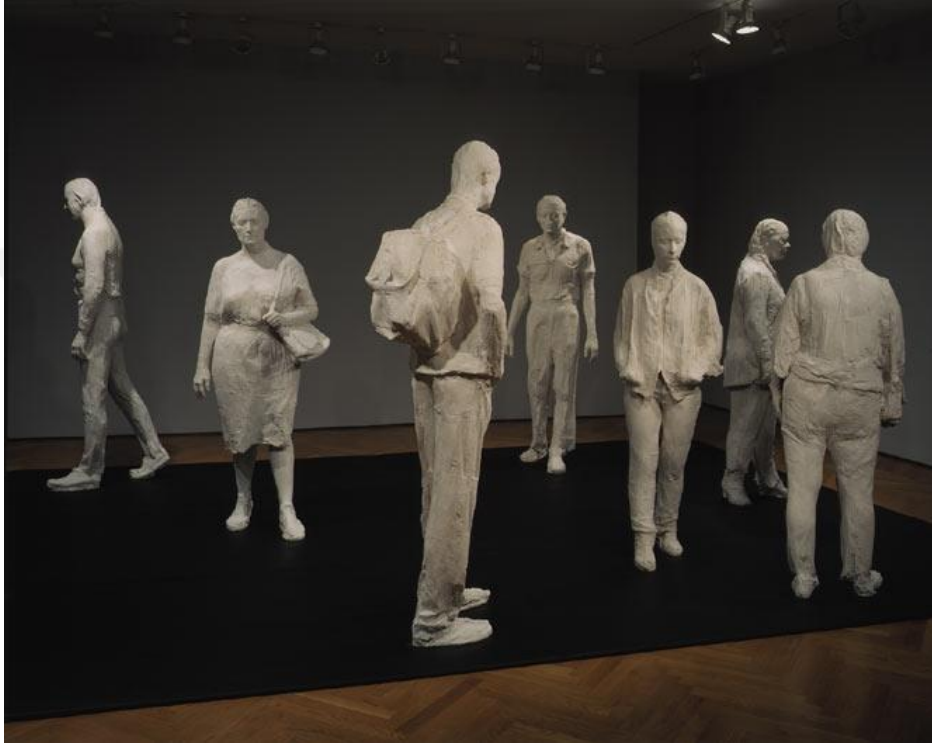
1914'lere gelindiğinde henüz Konstrüktivizm etkin ve köklü bir noktada değildi. Asamblajların etkileri bilhassa Tatlin için çok önemli yer teşkil ediyordu. Picasso'nun yaptığı örneklerin dışında asıl heykelde gelişen yapısal değişimin dönüm noktasına konstrüktivizm ile ulaşmıştır. Endüstrinin heykel yapısına çok uygun olmasına karşın geç buluşmuşlardır. Bu geç buluşma konstrüktivizmle meydana gelmiştir ve heykel temelini oluşturan taş, metal ve ahşap gibi malzeme ve teknikleri değiştirmeye başlamıştır. Tatlin, Gabo, Pevsner gibi isimlerin öncülük ettikleri konstrüktivizm ile heykel sanatı, bilhassa kütleli biçim anlayışı ve geleneksel konuların dışına çıkmış, günün yaşam tarzı ve sanayiye olan ilgiyle çağın dilini yakalamaya çalışan formlarla buluşmuştur. Konstrüktivizm heykelde anıt kavramına karşı duruş sergiliyordu, geleneksel tüm biçimlere karşı hareket başlatırken, yoğun ilgi duydukları teknik yapıyı heykelin içine sokmuşlardır. Konstrüktivist' ler belli soyutlamalar ile heykeli kendi içyapısı içinde bir değişim yolculuğuna sokmuşlardır.



Resim 3.13. Vladimir Tatlin, Karşıt Köşe Kabartması, 1914

Tatlin Moskova da aldığı sanat eğitiminden sonra, yenilikçi sanata olan ilgisiyle Paris'e Picasso'nun yanına gitmiştir ve üstte görüldüğü çalışmasında da Picasso etkileri sezilmektedir çünkü o dönemde Picasso atık metallere topladığı nesnelere birleştirilerek farklı heykeller yapıyordu. Devrimci bir sanatçı olan Tatlin de kolektif icatlara inanıyordu ve duvarda sergilene bilen alçak ve yüksek kabartmalar üzerine çalıştıktan sonra sosyalizm'i temsilen Enternasyonal anıtı da yapmıştır. Bu anıt kapitalizm simgesi olan Eiffel kulesine karşı eleştiri olarak yapılmıştır Özellikle 1950-

1960 yılları sonrası geleneksel heykel tanımlarının dışında ama heykele dair özellikleri fazlasıyla taşıyan pratiklerin dönemidir. Hazır ve buluntu nesne, asamblaj kavramlarının heykele ciddi katkıları olduğu düşünülmektedir. Heykel parçalara ayrılır halinde veya belli bir form üzerinde birim çoğaltma yapılarak temaya göre mekana yayılarak enstelasyon sanatı gelişmiştir.



Resim 3.14. George Segal, Street Crossing 1992

Segal'in Sokak Geçişi isimli yapıtı caddeden geçen gruplardan oluşan birbirlerine çarpmamaya dikkat eden yedi kişilik yayalardır. Göz teması kurmamaya çalışan düşünceler için de kaybolmuş insanlardır. Bu insanların kimileri profesyonel kişilerken, kimileri sıradan insanlar kimileri öğrencilerdir. Bu çalışma 1992 de oluşturulan George ve Helen Segal Vakfı tarafından verilen Montclair State de sergilenmektedir.

Betsi Sullam, George Segal' e sıradan insanların hayatına ışık tutan, çabuk algılanan yapıtlardır demiştir. Çünkü yaşamın içinden kişilerin dramlarını tema edinir. Yapıtları canlı gibidirler ifadesinde bulunmuştur. Pop-Art'ın devamındaki süreçte Yeni Gerçekçilik söylemi, Yeni Dışavurumculukta olduğu gibi modernizm, post modernizm etkileri bulunmakla birlikte onlara karşı tepkiler de bulunduruyor gibi görünmektedir. Yeni Gerçekçi sanatçıların eserlerinde nesne ve nesnenin formu

nesnenin işlevi arasındaki ilişki seyirciyi bir anlam metaforuna sürüklediği görünmektedir (Cantürk, Boyraz, 2013, s. 129).



Resim 3.15. Donald Judd, 1969.

Green Galeri’ de sergilenen boyanmış ahşap heykellerden sonra, yüzeyleri metal kaplı pleksiglas kutulardan çalışmalar yapmaya başlayan Judd 1966 yılında da Yahudi müzesinde sergilen temel yapılar sergisinin önemli bir yer aldı işleriyle. Bu üst üste konmuş kutular Judd’ un heykel anlayışını iyi ifade ediyorlardı. Heykel sanatını tekrardan adlandıran, eleştirel bakış açısı ile ortaya konan bu nesnelere eklenerek, yontularak veya kaynak aracılığı olmadan birleştirilmişti. Herhangi bir bağlantı veya kaide artık yoktu. Heykeller birimlere ayrılabilir, stoklanabilir, depolana biliyordu (Yılmaz, 2013, s. 276).

Heykel kendine has faktörlerini süreç içerisinde farklılaşan form anlayışı durumunda meydana getirirken, öbür sanatların aksine; kendine has özellikleri bakımından bir hafıza ve o hafızanın zaman içinde önem kazanarak öne çıkan veya gerileyen fakat kendi çerçevesin de yeniden yapılandırılan konumdadır.



Resim 3.16. Ai Weiwei, Yolculuk Yasası,2016

Güncel sanat bağlamında Çin kökenli ve tanınmış bir sanatçı olan Ai Weiwei, heykel, büyük enstalasyonları, film ve mimari alanda geniş bir disiplinler arası çalışmalarda bulundu. Yapıtlarında, sunuldukları bağlamda gerçekçilik ve değer sisteminin dönüşmesi sorumluları ön plandadır; izleyenlerine güncel sanat ve siyasi durumlar hakkında bilgilendirme yapar. Sivri dilli bir tutum sergileyen siyasi ve sosyal hayatı yorumlayan Ai Weiwei' in yenilikçi mesajları kültür ve tarihi değerler kapsamında bize geniş bir bakış açısı sunmaktadır.

“Law of a Journey” isimli sergisinde, son yıllarda önemli sorunteşkil eden mülteci krizine yöneliyor. Sanatçı, içinde yüzü olmayan 258 insan figürünü barındıran çok büyük uzuklutaki cankurtaran botu ile Türkiye’den Yunanistan’a yapılan tehlikeli yolculuğa referans veriyor.



4. SONUÇ

Çağdaş sanat ile birlikte sanatın bazı dalların da içerik olarak bir çok şey değişmiş veya farklı yaklaşımlar oluşmuştur. İyi yönlü etkilenimler olduğu gibi sanatın eski değerinin olumsuz yönde etkilenmesine yönelik bir çok faktör gelişmiştir piyasa, kültür endüstrisi ve appropriation kavramları gibi. İşlerinde usta ve özgün olan sanatçıların yanın da bu bahsedilen kavramlar ile içselleşen bir sürü sanatçı da tamamen maddi kaygılarda kaynaklı piyasa için iş üretmeye başlamışlardır ve küreselleşen dünya ile birlikte bilgiye kolay ulaşım durumundan kaynaklı çeşitli sanatçıların kopyalarını tekrar yaparak veya üzerinde ufak tefek değişiklikler yapılarak yeni üretilmiş gibi sunulmuştur, sanat ortamları da bunları çoğunlukla desteklemeye başlamıştır, bariz bir şekilde olmasa bile. Ülkemizde de bununla ilgili durumlar çeşitli etkinliklerde gündeme gelmiştir. Üstte verilmiş olan örnekler çerçevesinde birçok sanatçı gündeme gelmiştir. Maddi kısmına gelecek olursak elbetteki sanatçılar maddi kaygıları varken bunu düşünmeden iş üretemezler fakat tamamen maddi çıkarlar içinde üretemezler bu durum geçmişten günümüze süregelen bir tartışma konusudur.

Sanat nesnesinin satın alınma durumu olmadığı da sanatçı üretmeye devam edemez, çünkü kapitalist sistemin içinde hiç bir insan kazanmadan yaşamını sürdüremez. Asıl konu sanatı güncel koşullar içinde üreterek buna uygun şekilde değerli hale getirilmesi gerektiğidir. Sanatçı çağını ve çağının sorunlarını anlatarak toplumun ilerisinde bulunma durumundadır. Bu sürecin gerçekleşmesi içinse kendi içinde mutlaka bazı ilerici ve özgün değerler barındırmalıdır.

Bu değerler ise sanatın içinde bulunduğu toplum, o toplumun maddi hayatı, kültürel gelişmişlik düzeyinin o bölgenin sanatı üzerin de büyük oranda etkisi vardır. Bu tarz kültür düzeyine ulaşıldığı takdir de sanatçının da isteğe göre iş üretmek değil de, sanatçının kendi özgün eserlerine talep olacaktır. Bu noktadan sonra sanatçı özgür kalacaktır ve asıl sanat eserleri ortaya çıkmaya başlayacaktır.



5. UYGULAMALAR

Çağdaş heykel sanatında değer incelenirken aslında; günümüz de her şeyin ekonomik sebepler doğrultusunda değersizleştirip metalaştırılması ele alınmıştır. Günümüz de bizi doğamızdan uzaklaştırarak, aslında özgürmüşüz gibi gösterilerek sanal bir kutunun içinde bize empoze edilen yaşam tarzını sürmemiz, bu durumun toplumun tüm bireylerini kapsaması ve robotlaşmamız, özellikle çocuklar üzerinden geliştirilen pazarlama teknikleri ve giderek birçok değer yok olmasının nedenleri üzerinde durulmuştur. Bu empoze genellikle iletişim araçları aracılığıyla yapıldığı düşünülmektedir.

Postman bu durumu şu şekilde açıklar; televizyon ile birlikte çocukların, yetişkinlerin maddi dünyasının direkt içinde yetişmesi, toplum ilişkileri ve cinsel etkilere, kavga, kaos ve şiddet, hastalık ve ölümle alakalı bilgilere gereken zamandan önce ulaşmaları, böylelikle çocukluğun hızlıca yitirilmesine sebep olacaktır. Çocukluk biyolojik değil, toplumsal yapının temelidir ve bu sosyal hakikatin farkına vararak çocukların mutluluğu ve sağlığı gözetilmesi, sağlıklı toplumun temellerinin atmak olarak görüldüğünden çok önemli bir konudur (Cesur, Paker, 2007, s. 109).

Bunun sonucunda ise birçok kavram ile erkenden tanışan çocukluk kendi çağının gerektirdiklerinden uzaklaşarak direkt bir şekilde yetişkin dünyasının içine girmesine sebep olduğu düşünülmektedir.

Çocukluk döneminin kaybedilmesinde sadece televizyon etkili değildir. Tüketim kültürünün içine ansızın düşen çocuk ile yetişkinlik dönemine bakıldığında ayırıcı sınır giderek kaybolmakta ve çocukluk dönemi aşırı hızda kısalmaktadır. Birbirine özenme, marka kültürünün yayılması, çocuklarda oyunlara ayrılan zamanın giderek kaybolması, her şeyin hızlı tüketilmesi sonucu her şeyden çabuk sıkılma durumu, yeni bir çocuk kültürünün biçimlenmesi, büyük bir değişimin geliyor olduğunun habercisidir (Akçalı, 2003).

Bu durum sadece çocuklar için düşünülse de yetişkinler üzerinde de aynı etkiyi göstermektedir aslında, bunun yanı sıra çocuklar da geleceğimiz olduğu için bizi daha da büyük sıkıntılar beklediği aşikardır. Birçoğumuz ihtiyaç hissettiğimiz her şeyin olmasına rağmen mutsuz ve daha fazla daha farklısını istemekteyiz, insanı insan yapan öz değerlerden uzaklaşmaktayız.

Maddi biçimde kendini gösteren sermayenin, üretim süreci içerisinde zamanla metalaşan sermayeye evrildiği ekonomik tarafından bakılırsa da son olarak tüketimle olan ilişkili sonucunda tüketim kültürü kavramı ortaya çıkıyor, Zygmunt Bauman' ın tabiriyle her bir tüketicinin sıradan her toplumdaki tüketiciden farklı kişi olduğu tüketim toplumunda yer eder. Kapitalizm bu şekilde toplumun her alanını ele geçirir.

“Bu kültür, sürekli olarak bireyin denetimi dışındaki güçler tarafından belirlenen bir ihtiyaçlar silsilesi yaratan ve herkesin tüketici olmasını gerektiren özel bir özgürlüğü zorunlu kılan bir kültürdür. Aynı zamanda bütün deneyim, mal ve hizmetlerin ticarileşmesi sürecini kapsayan bu kültür, ilke olarak mal ve hizmet üretiminin en yoğun olduğu, ama aynı zaman da üyelerinin en başta olduğu, üretici değil de tüketici rolünü oynama görevini emrettiği şeklinde biçimlendirdiği toplumlarla özdeşleşir” (Yanıklar, 2010, s. 26).

Bahsedilen durum sonucunda yetişkinler ele geçirilmiştir vaziyettedir. Ebeveynlerinin harcamalarına daha çok küçük yaşta yön vermeye başlayan günümüz çocukları, ‘yarının tüketicisi’ olarak kabul edilmeleri sebebiyle şirketlerin önem verdiği bir pazar bölümü olarak değerlendirilmektedir. Şirketler, farklı yaş gruplarından çocuklara odaklanıp farklı pazar dilimlerine yönelik stratejiler geliştirmeyi hedeflemektedir. Çocuk segmenti, çocuklar kendi bütçelerinin olması ve bunu kendi ihtiyaç ve istekleri kapsamında harcadıkları, ebeveynlerinin harcamalarına yön verdiği ve şimdinin çocuklarının, geleceğin yetişkinleri olacağı düşünülürse ileride iyi bir Pazar oluşturacak olması nedeniyle çok önemli görülmektedir. TÜİK verileri incelendiğinde 2014 yılı itibariyle nüfusun %24,3’ünü oluşturan 0-14 yaş grubu çocuk sayısının yaklaşık 19 milyona ulaşarak büyük bir pazar oluşturduğu görülmektedir. Çocuklara yönelik tablet bilgisayarlar, mobil uygulamalar, yazılımlar ve online oyunlar, kişisel bakım ürünleri, kırtasiye gereçleri ve kitaplar, gezi programları, bankacılık ve yatırım hizmetleri, aktivite merkezleri, özel ambalajlar, yiyecek ve içecek menüleri ve giyim, aksesuar ve ayakkabı kreasyonları başlıca bu segmente göre farklılaştırılan ürün ve hizmetleri içermektedir.

Çocukların tüketici rolünü kazanması, çocukluk boyunca gerçekleşen bilişsel ve sosyal gelişmeyle birlikte gerçekleşmektedir. Tüketici rolünü kazanmak, ürünleri satın almayla doğrudan ilgili yetenekler ve kavramlar ile satın alımı teşvik edecek olan bilgi, tutumlar ve değerleri öğrenmeyi içermektedir (Mayer, Belk, 1982). Bu süreçte

öğrenilen yeteneklerden birisi de marka tanıma yeteneğidir. Çünkü daha önce de vurgulandığı gibi, günümüzde çocuklar ailelerin satın alma kalıpları üzerindeki etkilerinin artırmakta ve tüketim deneyimlerini daha erken ve sık yaşamaktadır. Okul öncesi dönem çocuklarının da günümüzde tüketim deneyimleri yaşadıkları göz önünde bulundurularak, üç ile altı yaş arasındaki küçük çocuklarda marka tanınırlığı kavramının gelişimi bariz görülmektedir(Südaş, 2015, s. 368). Bu durumda ailelerin bilinçlenmesi çok önemlidir; kimi ülkelerde olduğu gibi tüketimden çok üretime yönelmesi insanın ancak bir şeyler üreterek mutlu olacağı kendini değerli hissedeceği empoze edilmelidir. Her toplumun kendi kültür değerlerinden çok uzaklaşmaması gerekmektedir. Batılılaşma ile değil, bilim sanat ve entelektüel birikim ile gelişim sağlanabilir ve değerlerimizi kaybetmemek için ahlaki gelişim de çok önemlidir.



Resim 5.1. Tavuk Bebek, 2015, 10x20x30, karışık teknik

Resim 5. 1' deki çalışma gerçek tavuk ve bebek kafası birleşiminden oluşmaktadır. Bu birleşimin dışı küp şeklinde sabun ile kaplanmıştır, temizlenmek için kullandığımız sabunun içerisine böyle renkli bir mutant bebeğin saklanması sebebi; çocukların yani çocukluğumuzdan beri bizlerin bir kılıf içine büründürülmeye çalışılması durumudur. Parlak bir çocuk düşüncesi ve çabası ile belli uğraşların sonucunda bazen

elimizden kayıp gitmesi, bunu yaparken de belli kalıpların içine sokulmaya çalışılması anlatılmak istenmiştir.



Resim 5.2. Tüket-me, 2016, 140x150, Karışık Teknik



Resim 5.3. Tüket-me, 2017, 60x90x90 Karışık Teknik

Resim 5. 2 ve 5. 3' deki çalışmalarda ise teknik olarak; kil ile bebek figürünün modelaj çalışması yapıldıktan sonra polyester dökümü yapılmıştır ve bu üç çocuk kafası siyah çöp poşeti kullanılarak fikrin anlatımını arttıracakları düşünülmüştür. Burada anlatılmak istenen ise düşüncesiz bir şekilde çok sayıda çocuk yapılması bunların geleceğini Allaha havale ederek, onun birçok yaşamsal haklarının olması gerektiğinin düşünülmemesi sorumlulukların bilincinde olmadan moda akım gibi üretilmeleri ve tüketilmeleridir. Daha sonra bir çöp poşeti gibi değersizleştirilmeleri ve hala üretilmeye devam edilmeleri çalışmanın ana temasıdır.



Resim 5.4. Tabure ,2015,40x40x60, karışık teknik 2015' de Sezgisel Müdahale Sergisi, Şevket Sabancı Kültür Merkezi Galerisi, Turgut Reis , Bodrum



Resim 5.5. Tabure , 2015,40x40x60

Resim 5. 4 ve resim 5. 5' deki çalışma ise teknik olarak ahşap tabure ve kalıptan çoğaltılarak yağlı boya tekniği ile boyanmış alçı bebek kafalarından oluşmaktadır. Oturma aracı olarak kullanılan taburenin üzerinde seri şekilde bebek kafaların kullanılması çağımızda; hayatın tüm alanlarına girerek artan sanayileşme ve harcama çılgınlığı, çocuk simgesinin ve çocukluk çağını manüplasyona uğratmaktadır. Toplumsal değişim durumları çocukluğa, oyuna ve oyuncak kavramına etkisi araştırılarak küresel sermaye ve tüketen toplumun geldiği nokta olarak var olan çocuk tarzı, oyun kültürünü de kökten etkilemiştir. Modern ve geleneksel oyun kavramlarının yerini, toplumsal değişme ile birlikte oyun ve oyuncuğun sanayileşmesi ve meta, çocukların dijital ortama hapsolmaları bu çalışmanın konusudur.

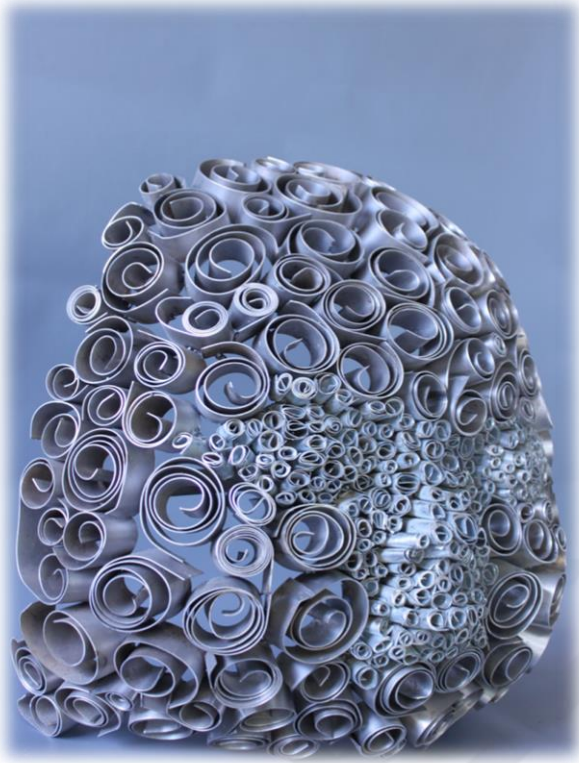


Resim 5.6. Tavuk, 2015,20x20x45, karışık teknik

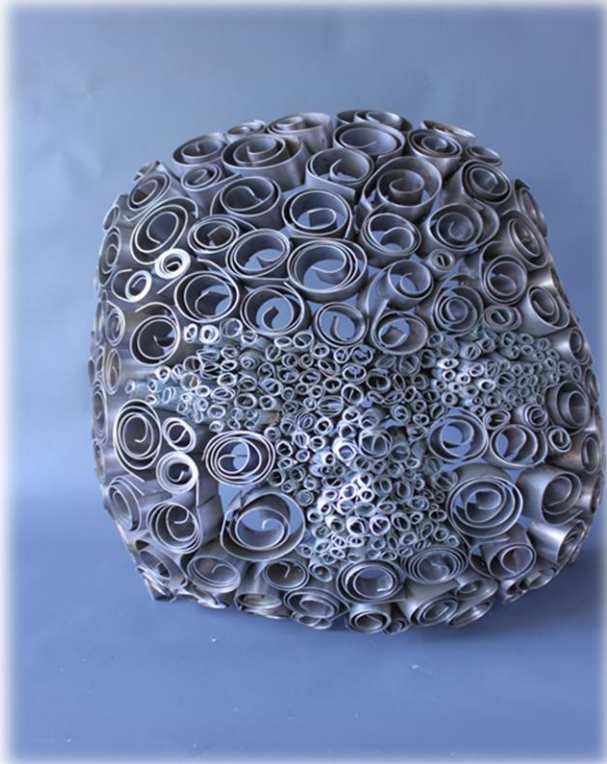


Resim 5.7. Tavuk Bebek 2,2015,20x20x45

Resim 5. 6 ve 5. 7 de Genetiği değiştirilmiş organizmalar ve çocuk konusu ele alınmıştır. Gdo' lu besinlerin en fazla çocuklar üzerinde etkisinin olduğu bilimsel araştırmalarca bilinmektedir ve en fazla tavuktan insanlara geçtiği durumu söz konusudur. İnsanların genetik yapısına kadar bozduğu bunun sonucunda ise şekilsel değişikliklere yol açtığı düşünülmektedir. Bu işte çocuk ve bebek kafasının birleştirilerek farklı bir form meydana getirilmesinin nedeni budur. İnsanların gıda tüketiminin hem çok artması, hem çok çeşitlenmesi ilk bakışta faydalı gibi ya da açlık sorununun çözümü gibi lanse edilirken etrafımızı saran sonuçlarını zaman içinde göreceğimiz büyük bir tehlikeyi de eşliğinde getireceği durumu söz konusudur.



Resim 5.8. Çocuk, 2017, 50x50



Resim 5.9. Çocuk , 50x50x2017

Resim5.9 da Quilling tekniğinden esinlenilerek form oluşturulmuştur. Quilling ilk olarak Rönesans zamanında, kitapların kapak süslemelerinde ve dini nesnelerin dekorasyonu için çoğunlukla Fransız ile İtalyan sanatkarları tarafından kullanılmıştır. O yüzyıllar Avrupa da sanatsal eğlence yapımı olarak çok popülerdi. Sanatsal aktivitenin yanında endüstriyel olarak kullanılıyordu. Quillin ile çoğunlukla zamanın metal eşyaların daha süslü şekilde yansıtılmasında da kullanılıyordu. 19. yüzyıl da dünyaya hakim olan savaşlar sebebi ile o dönemler bu tarz sanatlar geri plana itilmiş, yavaş yavaş unutulmaya başlanmıştır, son dönemlerde ülkemizde tekrar popüler olmaya başlamıştır. Burada kullanılma amacı ise bir önceki konulara bağlı olarak masum bebek yüzü formunun sert, metal levhalar ile şekillenmesi insanın da zor bir şekilde şekillenmesini fakat bu sürecin iyi işlenmesi sonucunda ortaya güzel bir formun çıkması durumu anlatılmaktadır.



Resim 5.10. Totem, 2016.50x50x160



Resim 5.11. Totem 2 , 2015, 150x50, polyester

Kızılderili kabilelerde sahiplerinin yetkilerini, haklarının ve imtiyazlarının savlarını halka göstermek ve kabullendirmek sebebiyle totem direklerinin üzerinde atalarını gösterirlerdi. Totemlerdeki semboller aileden aileye değişirlerdi, bunlar şahsi mallardı ve önemli bir şekilde koruma altındaydılar. Atalarının köklü söylencelerini, bu geleneksel öyküler de izah edilirdi. Bu öyküler, atalarının yaşadığı efsanevi olayları anlatırdı; ataların aile fertlerini tılsımlarla ile nasıl koruma altına aldıklarını ve düşmanlar ile nasıl savaşıldığı nasıl galip geldikleri anlatılırdı. Bu öykülerin işlenen resimlerinin tabii ki bir amacı vardı. Kaybedilenlerin anılması ve mülkiyetlerini belirtme dışında geçmişi geleceğe tanıtıyordu. Totem direkleri, 1830'dan bu yana yaygınlaşarak figürlerin güzelliği ve büyüklüğü, zenginlik, sosyal statünün belirtilmesi için kullanılmıştır. Günümüzde ise bu totemler salt reklam amaçlı kullanılmaktadır. Kızılderililerin kendi bilgi ve yaşamlarını geleceğe aktarma fikrinden ziyade, bugün ise gelecek nesil(çocuklar) üzerinden ileriye yatırım amaçlı reklam politikaları yürütüldüğü düşünülmektedir. Resim 5.11 ve 5.12 de ise bu düşünceye istinaden üretilmiş bir çalışmadır.

KAYNAKÇA

- Alioğlu, N. (2010). Sanat ve Bilim İlişkisi <https://dergipark.org.tr/download/article-file/255272> adresinden 27.06.2019 tarihinde alınmıştır.
- Artun, A. (2013). *Sahte sanat*. <http://www.aliartun.com/yazilar/sahte-sanat/> adresinden 12.04.2018'de alınmıştır. <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.aliartun.com%2Fyazilar%2Fsahtesanat%2F+&date=2019-05-31>
- Artun, A. (2013). *Çağdaş Sanat Nedir?* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydoğan, K.E.B (2008). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı <https://dergipark.org.tr/download/article-file/193371> adresinden 03.07.2019 tarihin-de alınmıştır.
- Aykut, A. (1986). *Büyük Larouse*. İstanbul: 200
- Boren, A. (2015). *Çağdaş Sanat Nedir?* <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir/2718> <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.eskop.com%2Fskopbulten%2Fcagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir%2F2718+%2C+&date=2019-05-31> adresinden 11.04.2018 tarihinde alınmıştır.
- Bozkurt, N. (1995). Sanat Ve Estetik Kuramları (İkinci Baskı). İstanbul: Ara Yayıncılık:27,97
- Boyraz, B.; Cantürk, A. (2013) Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın Boğluk ve Doluluk Sergileri <http://www.itobiad.com/download/article-file/92670> adresinden 10.07.2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Çakır, M. (2016). Kitle İletişim araçları ve sanat <https://www.okuryazar.tv/medya-ve-sanat-mukadder-cakir/> adresinden 07.07.2019 tarihinde alınmıştır.
- Güler, E. (2010). Postmodern Bir Durum Komedi Üzerine İçerik Analizi: Simpsonlar, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi10pdf/gurel_emet_alemjale.pdf adresinden 04.11.2018 tarihinde alınmıştır.
- Cevizci, A. (2013). Felsefe Sözlüğü. (8.Basım). İstanbul: Pardigma Yayınları
- Collingwood, R. G. (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*. (Çev. Talip Kabadayı). Ankara: Bilge Su Yayınevi.
- Dolmacı, S. (2011). *Çağdaş Sanat ve Sorunlarına Dair Kısa Notlar*, <http://www.sevildolmaci.com/tr/haberler/makale/cagdas-sanat-ve-sorunlarina-dair-kisa-notlar>, adresinden 12.04.2018 tarihinde alınmıştır.
- Erinç, S. M. (2004). *Kültür Sanat Sanat Kültür*. (2.Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Soykan, Ö. Estetik ve Sanat Felsefesi. http://www.dersimiz.com/ders_notlari/Estetik-ve-Sanat-Felsefesi-oku-21675.html 26 .07. 2016, 15.03.2018' de alınmıştır.

Gombrich, E. H. (2009). *Sanatın Öyküsü*. (6.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Haşlakoğlu, O. (2017). Sanatsal Değer ve Ekonomik Değer Arasındaki İlişkiye Etik Açıdan Bakış, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/291505>' adresinden 04.12.2018 tarihinde alınmıştır.(2-3)

Hughes, R. (2018). *Geçmişten Günümüze Sanat ve Para*, <http://www.eskop.com/skopbulten/gecmisten-gunumuze-sanat-ve-para/3634> 07.04.2018 tarihin de alınmıştır.

Hüner, H. (2011). *Estetik'in Kısa Tarihi*. (1. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınevi.

Karacan, N. (2013). Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 4(4), 17-32.

Karamahmutoğlu. G. (2010). *Günümüzde Toplumun Sanat, Sanatçı ve Yaratıcı Düşünce Algısı Üzerine*, <http://www.musikidergisi.net/?p=1576> adresinden 02.04.2018' de alınmıştır.<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.musikidergisi.net%2F%3Fp%3D1576++&date=2019-05-31>

Kargın, H. H. (2017). *Immanuel Kant'ın Estetik Görüşü*.<http://www.egitirim.gen.tr/tr/index.php/arsiv/sayi-51-060/sayi-54-nisan-2017/1002-immanuel-kant-in-estetik-gorusu> 17.03.2018' de alınmıştır.<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.egitirim.gen.tr%2Ftr%2Findex.php%2Farsiv%2Fsayi-51-060%2Fsayi-54-nisan-2017%2F1002-immanuel-kant-in-estetik-gorusu+17.03.2018&date=2019-05-31>

Köksal, A. (1993). *Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Kuçuradi, İ. (2013). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. (5.Basım). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu(95-96)

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (3.Basım). İstanbul: Metis Yayınevi, 162-163

Küreselleşmeyle Gelişen Yabancılaşma Kavramı ve Sanat http://www.jasstudies.com/Makaleler/30087469_17-Yrd.%20Do%20C3%A7.%20Dr.%20G%20C3%B6k%20C3%A7e%20C5%9Eahmaran%20CAN.pdf adresinden, 15.03.2018' de alınmıştır.

http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.jasstudies.com%2F+Makaleler%2F30087469_17-Yrd.%2520Do%25C3%25A7.%2520Dr.%2520G%25C3%25B6k%25C3%25A7e%25+20%25C5%259Eahmaran%2520CAN.pdf+&date=2019-05-31

- Mengüşoğlu, T. (2015). Estetik Anlayış. (1.Baskı) Ankara: Doğu Batı Yayınevi
- Soğancı, Ö.; Aydoğan, E.B. (2014)Sanat Felsefesihttp://www.ozgursoganci.com/wp-content/uploads/2013/04/SANAT-FELSEFESI-TAM-METNI-20141.pdf adersinden 07.07.2019 tarihinde alınmıştır.
- Südaş, H. (2015). Çocuk Tüketicilerde Marka Tanınırlılığının İncelenmesi. *Okul Öncesi Çocuklar Üzerinde Bir Araştırma*, 24(1), 369-376.
- Thompson. D. (2011). Sanat Mezat (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rajchman, J. (2012) Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi? http://www.eskop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-yeni-bir-fikir-mi/949 adresinden 27.06.2019' de alınmıştır.
- Yetişken, H. (2009). *Estetiğin ABC' si* (Birinci Baskı). Türkiye: Say Yayınları.
- Yılmaz, M.(2013). Modernden Postmoderne Sanat (2. Baskı) Ankara: Ütopya Yayınevi, 375-376.
- Yanıklar, C. (2010). Tüketim Kültürü, Kapitalizm Ve İnsan İhtiyaçları Arasındaki İlişki Üzerine Bir Tartışma. *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34(1), 25-32.
- İnternet: Yılmaz, E. (2010). Sanayi Toplumunda Sanatın İşlevselliği https://dergipark.org.tr/download/article-file/70216'adresinden 30.06.2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Phaidon, (2017)https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/14/on-kawaras-date-paintings-explained/ adresinden 01.07.2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet:Koca,H(2017). Kavramsal Sanat file:///C:/Users/Lenovo/Desktop/10.22252-ijca.370910-391189%20(1).pdfadresin' den 01.07.2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Can, G. ř. (2016)Küreselleşmeyle Gelişen Yabancılaşma Kavramı Ve Sanat http://www.jasstudies.com/Makaleler/30087469_17-Yrd.%20Do%c3%a7.%20Dr.%20G%c3%b6k%c3%a7e%20c5%9eahmaran%20CAN.pdf adresinden 02.07.2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: şimşek, İ. (2014) Antikçağdan Alman İdealizmine; Estetik Bir Değer Olarak Güzellikhttps://dergipark.org.tr/download/article-file/31210adresinde 10.07.2019 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Ekici, B. (2017). Performans Sanatının Tanrıçası: Marina Abramovichttps://www.wannart.com/performans-sanatının-tanricasi-marina-abramovic/ adresinden 29.05.2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Çiler, S. (2014). Marina Abramoviçin Unutulmaz On Performansı https://onedio.com/haber/marina-abramovic-in-10-unutulmaz-performansi-340300 adresinden 03.07.2019 tarinde alınmıştır.

İnternet: Karabaş, P. A. (2016). Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları <https://dergipark.org.tr/download/article-file/338508> adresinden 03.07.2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Ertürk .N.(2015) Baumgarten’da Duyusal Bilginin Bilimi Olarak Estetik<https://docplayer.biz.tr/23530364-A-g-baumgarten-da-duyusal-bilginin-bilimi-olarak-estetik.html> adresinden 10.07.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Can .G.(2016)Küreselleşmeyle Gelişen Yabancılaşma Kavramı Ve Sanathttp://www.jasstudies.com/Makaleler/30087469_17-Yrd.%20Do%3%a7.%20Dr.%20G%c3%b6k%c3%a7e%20%c5%9eahmaran%20CAN.pdf adresinden 10.07.2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Balkır .G.(2014) Sanatta Mimesis: Sanat Taklit Midir? <http://www.gonulbalkir.com/sanatta-mimesis-sanat-taklit-midir/> adresinden 10.07.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Karakaya.N.(2017)Karl Marx ve “yabancılaşma kavramı” <https://dusunbil.com/karl-marx-ve-yabancilasma-kavrami/> adresinde 21.09.2018 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Erdiren .O.Y.(2019) Estetik Bağlamında Resim Sanatının Alınlanmasında Özgürlüğün Biçimleri<http://openaccess.maltepe.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12415/342/10237705.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden 10.07.2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Özderin .S.(2004) Modern Süreçten Postmodern Çağdaş Sanata Geçiş Postestetik Ve Sanatın Sonu<https://dergipark.org.tr/download/article-file/275808> adresinden 10.07.2019 tarihinde alınmıştır.

İnternet: <https://teyit.org/molozlardan-ozgurluk-heykelinin-ardindaki-gercek/> Adresinden 07.06.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet: <https://odatv.com/images/resimler/cpycwdhveaabs25.jpg> Adresinden 06.06.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet: <http://www.leblebitozu.com/egon-schielenin-eserleri-ve-hayati/> Adresinden 15.06.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<https://www.sanatabasla.com/2018/12/08/gazeteci-sylvia-von-hardenin-portresi-the-portrait-of-journalist-sylvia-von-harden-dix/>Adresinden 15.06.2019 tarihinde erişilmiştir

İnternet:<http://blog.milliyet.com.tr/bu-bir-pipo-degildir/Blog/?BlogNo=426395> Adresinden 16.06.2019 tarihinde erişilmiştir

İnternet:<https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16>Adresinden 17.06.2019 tarihinde erişilmiştir

İnternet:<https://dergipark.org.tr/download/article-file/510013> Adresinden 02.07.2019 Tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<http://www.azizmsanat.org/2017/03/20/sinirsizligin-kesistigi-tabular-marina-abramovic-firat-tunabay/> Adresinden 03.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<https://www.masterworksfineart.com/artists/andy-warhol/screen-print/marylyn-monroe-marilyn-1967-2/id/W-6192> Adresinden 10.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/april/05/hirst-and-turner-more-alike-than-you-d-think/> Adresinden 11.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<http://languageoflooking.blogspot.com/2011/12/vincent-van-gogh-and-japanese-block.html> Adresinden 13.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<https://deskgram.net/benzerisler> Adresinden 15.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<https://www.wikiart.org/en/victor-brauner/wolf-table-1947> Adresinden 15.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<http://www.banucarmikli.com/tag/gokcen-dilek-acay/> Adresinden 16.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<https://listelist.com/sanat-araklama-kopya/> Adresinden 16.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<https://www.bundlehaber.com/detay/136132b4-7923-488b-b168-5c8280fc581d> Adresinden 18.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<https://www.pablocicasso.org/guitar.jsp> Adresinden 20.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/imdat-heykeli-anlasilmaz-seyler-soyluyor-i-7937> Adresinden 22.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<https://www.miandn.com/exhibitions/george-segal> Adresinden 22.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<https://dailyartfair.com/artist/donald-judd> 24.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

İnternet:<https://www.ntv.com.tr/video/sanat/ai-weiweiden-sidneye-dev-multeci-botu,66z-7hkb6UC6RQugJztkEg>





EKLER

EK-1. Eser künyeleri

Eser No	4.3
Eser Adı	İsimsiz
Eser Tekniği\Boyutları	Kalıp, polyester\150x50
Sergileme	Sezgisel Müdahale sergisi, Şevket Sabancı Kültür Merkezi Galerisi, Turgut Reis , Bodrum

Eser No	4.4
Eser Adı	Tabure
Eser Tekniği\Boyutları	Karışık Teknik\40x40x60
Sergileme	Sezgisel Müdahale sergisi, Şevket Sabancı Kültür Merkezi Galerisi, Turgut Reis , Bodrum

Eser No	4.6
Eser Adı	Tavuk Bebek
Eser Tekniği\Boyutları	Karışık teknik \ 20x20x45
Sergileme	Sezgisel Müdahale sergisi, Şevket Sabancı Kültür Merkezi Galerisi, Turgut Reis , Bodrum

Eser No	4.7
Eser Adı	Çocuk
Eser Tekniği\Boyutları	Metal\50*50
Sergileme	Erdemi Çelik ve Yaşam Tophane-i Amire İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Başkaya, Aysun
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 21.08.1990, Kütahya
Medeni hali : Bekar
Telefon : 0543 691 80 71
e-mail : aysunbaskaya@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi/ Heykel Anabilim Dalı	Devam Ediyor
Lisans	Akdeniz Üniversitesi/ Heykel Bölümü	2012
Lise	Kütahya Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	2008

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2018	Antalya Olgunlaşma Enstitüsü	Sanat Tasarım
2016-2017	Asmek /Halk Eğitim Merkezleri	Usta Öğretici
2016	Expo (Antalya)	
2011	Datça Ukssa Taş Heykel Sempozyumu	Heykeltraş
2010	Antalya Kum Heykel Festivali	Heykeltraş

Yabancı Dil

İngilizce

Sergiler

2017 Erdemir Çelik Ve Yaşam Heykel Yarışması Tophane-i Amire Sergisi
2015' de 41+ Plastik Sanatlar Karma Sergisi, Resim Heykel Müzesi ,İzmir

2015' de Sezgisel M¼dahale sergisi, Şevket Sabancı K¼lt¼r Merkezi Galerisi, Turgut Reis, Bodrum

2014 G¼n¼birlik, Ticaret Odası \ Ankara

2012 ‘Evdeyiz Bekleriz!" Zorundasın konulu Ev Sergisi \ Antalya

2012 G¼ren Eller R¼lyef Sergisi , Akdeniz Ünv. \ Antalya



