



**EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**  
**RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**NESNELERİN SANATA DÖNÜŞÜM SÜREÇLERİNDE BİR  
ANLATI OLARAK YOKSUL SANAT**

**Hazırlayan**

**Süleyman İRGİN**

**Danışman**

**Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN**

**DOKTORA TEZİ**

**SAMSUN / 2016**



**ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ**  
**EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**  
**RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**NESNELERİN SANATA DÖNÜŞÜM SÜREÇLERİNDE BİR  
ANLATI OLARAK YOKSUL SANAT**

**Hazırlayan**  
**Süleyman İRGİN**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN**

**DOKTORA TEZİ**

**SAMSUN / 2016**

## KABUL VE ONAY

Süleyman İRGİN tarafından hazırlanan “*NESNELERİN SANATA DÖNÜŞÜM SÜREÇLERİNDE BİR ANLATI OLARAK YOKSUL SANAT*” başlıklı bu çalışma, **12.02.2016** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği / oy çokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Doktora Tezi Çalışması** olarak kabul edilmiştir.

**Başkan:** Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN

---

**Üye:** Yrd. Doç. Dr. Benan ÇOKOKUMUŞ

---

**Üye:** Yrd. Doç. Dr. Jale ÖZYILMAZ

---

**Üye:** Yrd. Doç. Dr. Engin ÜMER

---

**Üye:** Yrd. Doç. Dr. Hasbi ASLAN

---

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

\_\_ / \_\_ / \_\_

Prof. Dr. Önder KABADAYI

Enstitü Müdürü

(İmza ve Mühür)

## **BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ**

Hazırladığım Doktora tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığını taahhüt ederim.

12.02.2016

İmza

Süleyman İRGİN

## ÖZET

### NESNELERİN SANATA DÖNÜŞÜM SÜREÇLERİNDE BİR ANLATI OLARAK YOKSUL SANAT

Süleyman İRGİN

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Doktora, Şubat / 2016

Danışman: Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN

Sanat, insanlıkla paralel bir doğrultuda gelişmiştir ve sürekli olarak değişimler geçirerek insanlığın anlatısı olmuştur. Birey ve bireyler, duygu ve düşüncelerini sanat aracılığıyla dile getirmiştir. Sanat, bir irdeleme ve sorgulama yöntemi ya da bir dil olarak tanımlanması gerekirse bu dilin ve anlatının insanlıkla birlikte ve paralel olarak değiştiği ve geliştiği söylenebilir. İnsan ve sanat ikilemi, aydınlanma dönemiyle geri dönüşü olmayan bir yola girmiş, modern olma ve modernleşme artık sanatın da bir sorunu olmuştur. Günümüzde sanatın sadece yüzey üzerinde yapılan bir renklendirmeden ibaret olmadığı aşikârdır. Özellikle günümüz 21. yüzyılında eğilimlerin ve anlayışların hüküm sürdüğü bu çağda atık olanın da sanat mekânlarında yerini aldığı görmemiz mümkündür. Bu düşünceler ve bağlamlar doğrultusunda “Nesnelerin Sanata Dönüşüm Süreçlerinde Bir Anlatı Olarak Yoksul Sanat” başlıklı bu tez toplamda altı bölümden oluşmaktadır: Giriş bölümünde bilimsel araştırma yöntemleri hakkında bilgi verilmektedir. Birinci bölümde araştırmayla bağlantılı kavramsal çerçeve oluşturulmuş ve irdelenmiştir. İkinci bölümde kültür, çağdaş sanat ve tüketim kültürü ekseninde yoksul sanat analiz edilmiştir. Üçüncü bölümde modernizm ve sonrası sanatsal eğilimler içerisinde yer alan yoksul sanat ve görsellikleri hakkında araştırma yapılmıştır. Dördüncü bölümde araştırmanın tartışması, vargıları ve sonucu hakkında bilgi verilmiştir. Beşinci ve son bölümde ise araştırmanın kaynakçası ve araştırmayı yapan kişinin özgeçmişi hakkında bilgi verilmiştir.

### Anahtar Sözcükler

Sanat, Kültür, Çağdaş Sanat, Yoksul Sanat.

## **ABSTRACT**

### **IN THE OBJECTS OF ART OF TRANSFORMATION PROCESS POOR ART AS A NARRATIVE TITLED**

Süleyman IRGIN

Ondokuz Mayıs University, Institute of Educational Sciences

Fine Arts Department, Ph.D., February / 2016

Adviser: Professor Doctor Ata Yakup KAPTAN

Art developed in a direction parallel with humanity and continuously changes have been passing narratives of humanity. Individual and individuals have expressed their thoughts and feelings through art. Art is a method of analyzing and questioning or identification is needed as a language with the language and narrative of humanity and said that developed and changed in parallel. Human and artistic dilemma have entered into an irreversible course with enlightenment, there has been a problem in modern and modernizing the art anymore. Today is obviously not just a coloring made art on the surface. In particular, the present trend in the 21st century and that the waste in this era dominated by understanding it is possible to see that what takes place in art spaces. In line with this thinking and contexts "In The Objects of Art of Transformation Process Poor Art as a Narrative Titled" this thesis consists of six chapters in total: It provides information about scientific research methods in the beginner chapter. In the first section it was created in connection with research and conceptual framework was discussed. Second department culture were poor art analysis of contemporary art and consumer culture axis. Located in post-modernism and artistic trends were investigated in the third chapter and visualizations about poor art. Discussion of the research in the fourth chapter, conclusions and were informed about the result. The fifth and last chapter is given about the biography of the person making the reference and research studies.

### **Key Words**

Art, Culture, Contemporary Art, Poor Art.

## ÖNSÖZ

Öğrendikçe eksik olduğumun farkındayım ve bu bilinç beni sürekli öğrenmeye, keşfetmeye ve sorgulamaya itmektedir. “**Nesnelerin Sanata Dönüşüm Süreçlerinde Bir Anlatı Olarak Yoksul Sanat**” konulu (doktora) tezimin oluşum aşamalarında ve sonuçlanmasında maddi ve manevi olarak emeği geçen (tüm) hocalarıma, danışmanıma, (tez izleme) jüri üyelerine ve özellikle hiçbir koşulda benden desteklerini esirgemeyen aile büyüklerime sonsuz teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

**Süleyman İRGİN**

**SAMSUN / 2016**



## İÇİNDEKİLER

Kabul ve Onay.....	I
Bilimsel Etik Bildirimi.....	II
Özet.....	III
Abstract.....	IV
Önsöz.....	V
İçindekiler.....	VI-IX
Resimler Listesi.....	X-XI
Kısaltmalar.....	XII

## GİRİŞ

### BİLİMSEL ARAŞTIRMA BASAMAKLARI

1. Problem Durumu.....	1
2. Alt Problemler.....	1-2
3. Araştırmanın Amacı.....	2-3
4. Araştırmanın Önemi.....	3
5. Kapsam ve Sınırlılıklar.....	3
6. Araştırma Modeli.....	3-4
7. Evren ve Örneklem.....	4

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Anlatı.....	5-6
1.2. Sanat.....	6-9
1.3. Sanatçı.....	10
1.4. Sanat Nesnesi.....	11-14
1.5. Sanatta Özne ve Nesne İlişkisi.....	14-16
1.6. Yoksul Sanat ve Malzemesi.....	17-19

## İKİNCİ BÖLÜM

### KÜLTÜR, ÇAĞDAŞ SANAT VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ EKSENİNDE YOKSUL SANAT

2.1. Kültür.....	20-23
2.2. Kültür Algısı Bağlamında Modern ve Postmodern Sanat.....	24-26
2.3. Çağdaş Sanat.....	27-29
2.4. Tüketim Kültürü.....	30-33
2.5. Tüketim Kültürü Ekseninde Yoksul Sanat.....	34-39

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### MODERNİST VE POSTMODERNİST ANLAYIŞLAR İÇERİSİNDE YOKSUL SANAT

3.1. Modernizm.....	40-42
3.2. Modern Sanat.....	43-45
3.3. Modernizmden Postmodernizme Geçiş.....	46-54
3.4. Yeni Sanatsal Eğilimler.....	55-57
3.4.1. Kavramsal Sanat.....	58-59
3.4.2. Minimal Sanat.....	59
3.4.3. Fluxus.....	60
3.4.4. Happening (Olay).....	60
3.4.5. Body Art (Beden Sanatı).....	61
3.4.6. Performance Art (Performans Sanatı).....	61
3.4.7. Land Art (Arazi Sanatı).....	61-62
3.5. Yoksul Sanat ve Anlatısı.....	63-79

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### TARTIŞMA, SONUÇ VE VARGILAR

4.1. Tartışma.....	80-86
4.2. Sonuç ve Vargılar.....	87-93

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### KAYNAKÇA VE ÖZGEÇMİŞ

5.1. Kaynakça.....	94-106
5.2. İnternet Kaynakları ve Adresleri.....	107-111
5.3. Özgeçmiş.....	112-113



## RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1. Michelangelo Pistoletto, “Paçavraların Venüsü”, 1967.**
- Resim 2. Jannis Kounellis, “Yoksul Sanat”, Galeri Artist, İstanbul, 2013.**
- Resim 3. A. Tapies, “Patikalı Battaniye” , 2001.**
- Resim 4. Antoni Tapies, “ Ne Kapı Ne De Pencere “ , 1993.**
- Resim 5. Mario Merz, Giap İglusu, 1968, (Borular, Kümes Telleri, Neon Tüpler ve Taş).**
- Resim 6. Jannis Kounellis, Cavalli, “Canlı Atlar”, Attico Galeri / Roma, 1969.**
- Resim 7. Jannis Kounellis, Taşlar.**
- Resim 8. Jannis Kounellis, Taşlar II.**
- Resim 9. Jannis Kounellis, Pamuk Çuvalları.**
- Resim 10. Jannis Kounellis, Çöp Poşetleri ve Kaktüs.**
- Resim 11. Michelangelo Pistoletto, At Philadelphia Museum of Art.**
- Resim 12. Gilberto Zorio, (Pişmiş) Çamur Çember, 1969.**
- Resim 13. Giovanni Anselmo, Piccole Torsione ( Küçük Kıvrırma/Kıvrılma), 1968.**
- Resim 14. Giovanni Anselmo, Direction (Yön), 1967.**
- Resim 15. Alighiero Boetti, Mappa, 1983.**
- Resim 16. Giuseppe Penone, Tree, London's Whitechapel Gallery, 2012.**
- Resim 17. Alberto Burri, Darth Vader's Helmet.**
- Resim 18. Alberto Burri, isimsiz.**
- Resim 19. Alberto Burri, Cretto Nero.**
- Resim 20. Piero Manzoni, Artist's Shit, 1961.**
- Resim 21. Marc Quinn, Self Portrait.**

**Resim 22. Pierro Manzoni, Rulo I.**

**Resim 23. Pierro Manzoni, Rulo II.**

**Resim 24. Pierro Manzoni, Rulo III.**



## KISALTMALAR LİSTESİ

**Abd.** : Anabilim Dalı.

**C.** : Cilt.

**Çev.** : Çeviri.

**M.s.** : Milattan Sonra.

**MOMA:** Modern Sanatlar Müzesi.

**S.** : Sayı.

**Tdk.** : Türk Dil Kurumu.

**Ttk.** : Türk Tarih Kurumu.

**Vb.** : Ve Benzeri.

**Vs.** : Vesaire.

**YKY:** Yapı Kredi Yayınları.

**Yy.** : Yüzyıl.

# GİRİŞ

## BİLİMSEL ARAŞTIRMA BASAMAKLARI

### 1. Problem Durumu

Nesne ile sanat arasındaki süreçsel ve amaçsal ilişkide bir anlatının imgelem karakteri ve yaşadığı dönüşümlerden biri olarak “yoksul sanat”ın çağdaş sanat içinde konum ve tesir açısından içerdiği kültürel ve sosyal olgular ekseninde “estetik” ile ilişkisinin olup olmadığını irdelemek ve aynı zamanda “yoksul sanat”ın görsel ve sosyolojik yönsemeler bağlamında sanat ve sanat eğitiminde gelecekçi bakış açısı oluşturup oluşturmadığını değerlendirmek.

### 2. Alt Problemler

- Yapay olan ile doğal olanın yoksul sanat düşüncesi ile ortadan kaldırılmasının gittikçe ivme kazanması,
- 21.Yüzyılda kültür savaşlarının yol açtığı kültürel malzemelerin sanat mekânlarına taşınma gereksinimi,
- Kavramsal sanat anlayışı ekseninde düşüncelerin sergilenebilmesi fikri ve her şeyin sanat olabileceği savının sorgulanması,
- Modern mantık içerisinde yer alan her şeyin üretildiği andan itibaren hızla atık nesnelere değil de sanatsal ürüne ve kompozisyona çevrilmesi fikri,
- Yaşanılan çevrede yer alan nesnelere değişik işlevlere dönüştürmenin yeni ve farklı bakış açıları geliştireceği inancı,
- Sanatın ticarileşmesine, tüketim toplumuna tepki olarak geçici, atık ve doğal malzemelerin sanatsal tasarımlarda kullanılabilmesi,
  - Atık olarak kullanım dışına çıkardığımız malzemeleri yeniden keşfetme isteği,
  - Canlı bitki ve hayvanların da artık sanat mekânlarında sergilenebilmesi,
  - Sanatla uğraşan birey ve bireylerin “Yoksul Sanat” düşüncesi bağlamında bir simyacı gibi malzemeleri içeriden keşfedebileceği ve malzemeyle birlikte dönüşebilmeyi de kavrayabilecek donanıma sahip olabileceği fikri,
  - Sanatın aşırı şifrelerden ve klişelerden arındırmanın mümkün olabileceği düşüncesi,



- Bulduğumuz çevrenin sanatsal kompozelere dönüştürülebilmesi ve bu düşünce doğrultusunda çevreye duyarlılık kazandırma düşüncesi ve düşünceleridir.
- Sanat ile uğraşan bireylerin nesnelere, insanları, hayvanları ve bitkileri yeniden keşfetmelerini ve farklı bakış açıları kazanmalarını sağlamak düşüncesi de diğer bir alt problemi oluşturmaktadır.

### 3. Araştırmanın Amacı

*“Araştırma teriminin pek çok tanımı yapılmaktadır ve yapılmıştır. Araştırma, sorunların çözülmesi sürecine bilimsel yöntemin sistematik olarak uygulanmasıdır” (Aktaran: Büyüköztürk ve diğerleri, Gay ve diğerleri, 2009: 11). Araştırma, bilim ve sanatla ilgili olarak yapılan yöntemli çalışmadır” (Aktaran: Büyüköztürk ve diğerleri, TDK, 2010: 11)” diyebiliriz.*

Bu araştırmanın amacını ve amaçlarını şu şekilde ifade edebiliriz: Evrensel bakış açısına sahip bireylerin sanat yapma konusunda artık tuval yüzeyinden uzaklaşarak fikirlerini olabildiğince farklı kurgularda ortaya koymalarını teşvik etmek ve ekolojik ortamda yer alan nesnelere ve bireylerin kendi kültürel malzeme ve motiflerini de sanatsal olarak kompozede edebilirliğini sağlamak ve teşvik etmek.

Bunun yanı sıra bir toplumun sanatı, o toplumun bire bir yansıması olduğundan görsel sanatlar, sanat eğitimi ve tasarım eğitimi alan bireylerin toplumla görsel bağlamda iletişim kurabilecek yetide olması gerekmektedir. Bu bağlamda birey, toplumu çok iyi tanıyacak, çevresini ve çevresindeki nesnelere derinden keşfedip analiz yapabilecek yetiye de sahip olması gerekir. Bunu sağlayacak keşifler yapmasını öneren yoksul sanat anlatısı bireye çevresindeki basit ve doğal olan her türden nesneye farklı bir bakış açısıyla bakmasını önermesi açısından da önem arz eder. Aynı zamanda devamlı olarak değişen ve gelişen tüketim kültürü eksenindeki birey, kültürün sanata yansımalarını kavrayabilecek, kültürel malzeme ve nesne bağıntısını karşıt bir tavır ve tasarım olarak ortaya koyabilecek yetiye sahip olmasını teşvik etmek.

Bu bağlamda sanatla uğraşan ve düşünce tenkit (tartışma-irdeleme) eden tüm eğitsel fonksiyonların alternatif bir kaynağı olarak canlı olanın da ve atık olanın da sanatsal kompozede edilebilirliğini savunabilmek.

Bu doğrultuda atık nesnelerin ve doğal malzemelerin de tasarı elemanı olabileceğinin ve farklı olanın keşfedilmesini sağlamak ve yaygınlaştırmak. Aynı eksende sanat penceresinden bakan birey ve bireylerin çevreye bakış açılarını duyarlı hale getirmeye çalışmak da araştırmanın diğer bir amacını ortaya koymaktadır.

#### **4. Araştırmanın Önemi**

21. Yüzyıl kültür savaşları (siyasi bir terim olan “kültür savaşları” sanat, eğitim, hukuk ve tüm siyaseti kontrol etme endişesi ve amacını ifade etmektedir) bağlamında birey ve bireylerin sanat eğitimi doğrultusunda fikirlerini özgürce ortaya koymalarını teşvik edebilecek çevresel motif ve malzemelerden olabildiğince yararlanabilirliğini gösterebilmek açısından araştırma büyük önem arz etmektedir.

Bu düşünce doğrultusunda kullanımdan çıkardığımız nesnelere tekrardan keşfedip analiz etmeyi öneren “Arte Povera/Yoksul Sanat”, bir simyacı gibi nesnelere derinden analiz ederken, nesneyle birlikte dönüşmeyi ve değişmeyi de önermektedir. Tasarlanmış yaşantıların içine gömülmüş insanlar, atık olarak kullanımdan çıkarılan canlı ve cansız türlü nesnelere keşfettikçe yeniden algılamayı, duyumsamayı, anlamayı ve kendini biçimlendirmeyi; kısacası yeniden yaşamayı ve kendilerine has bakış açıları geliştirmeyi kavrayacakları düşünülmektedir.

#### **5. Kapsam ve Sınırlılıklar**

Nesnelerin sanata dönüşüm süreçlerinde bir anlatı olarak yoksul sanat bağlamında yapılandırılmaya çalışılan bu araştırma; sanat, sanat nesnesi, sanatçı, kültür, tüketim kültürü, modernist ve postmodernist sanat ifadeleri, çağdaş sanat, modernizm ve sonrası sanat anlayışları ve Arte Povera (Yoksul Sanat) düşüncesinde yer alan görsellikler ve anlatılar ile sınırlı tutulmuştur.

#### **6. Araştırma Modeli**

*“Bir bilimsel araştırma, bir problem ile başlar. Araştırma problemi, bireyin gerçekleştireceği araştırma modeli ile çözüm bulmayı planladığı sorundur” (Büyüköztürk ve diğerleri, 2012: 39).*

Üzerinde detaylı çalışma yapılacak olan konu, araştırma-inceleme ve tarama modeline dayalı olarak literatür tarama yöntemine bağlı olarak yapılmıştır.

*“Literatür taraması, bireyin ilgilendiği konuya ilişkin bilgileri bulmayı, araştırmanın kuramsal bir temel kazandırmayı ve bireyin kendisinininkine benzer çalışmaların sonuçlarını görmeyi sağlamaktadır” (Büyüköztürk ve diğerleri, 2012: 45).*

## **7. Evren ve Örneklem**

*“Evren, araştırmada toplanacak verilerin analizi ile elde edilecek sonuçların geçerli olacağı, yorumlanacağı grup olarak tanımlanabilir” (Büyüköztürk ve diğerleri, 2012: 80). “Örneklem ise; araştırmanın özellikleri hakkında bilgi toplamak için çalışılan evrenden seçilen ve onun sınırlı bir parçası olarak tanımlanır” (Aktaran: Büyüköztürk ve diğerleri, Çingı, 1994: 81).*

Araştırmanın evrenini genel olarak sanat, nesne, sanatçı, modern ve postmodern sanat, kültür, tüketim kültürü, çağdaş sanat, kavramsal sanat ve yoksul sanat düşüncesi ve görsellikleri oluşturmaktadır. Ayrıca araştırma konusuyla bağlantılı kitaplar, tezler, makaleler, filmler, belgeseller, müzeler, süreli ve süresiz yayınlar, internet kaynakları, çeşitli sanat dergileri ve konuyla ilgili yabancı sanat literatürü de araştırmanın bir diğer evrenini oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemine ise modern ve postmodern sanat, tüketim kültürü, kavramsal sanat ve yoksul sanat düşüncesi ekseninde kompoze edilen çalışmalar oluşturmaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

#### 1.1. Anlatı

Araştırma konusunun kavramsal anlaşılabilirliğini tespit etmek ve açıklamak amacıyla konuyla bağlantılı bazı terimlerin analiz edilmesinde yarar görülmektedir.

*“Anlatı sadece dil kullanım araçlarından biri değil aynı zamanda her türlü dil ve düşünce biçimlerini anlamamızı sağlayan önemli bir araçtır. Anlam, toplumda var olan düşüncenin önemli bir yansımasıdır. Konuşmayı öğrenmek hikâye anlatmayı öğrenmek demektir” (Le Guin, 1998: 39).*

Bu bağlamda anlatı; anlatma işi, ifade etme işi ve tahkiye (ayrıntılı şekilde anlatma)’ dir, diyebiliriz. Anlatmaktan gelen anlatı’nın sözlük karşılığı olarak; roman, masal, öykü, oyun...gibi gerçek ya da düşlemsel olaylar dizisinin, durumlarının yazınsal düzeyde anlatılmasını, öykülemeyi buluyoruz. Bu ekseninde anlatı, gerçek ya da hayal ürünü olayların anlatılmasıdır, denilebilir.

*“Anlam ve düşüncenin korelasyonunu kuran anlatı ve anlatılar birer bildirişim aracıdır. Her birinin bir iletisi vardır. Coste, anlatıbilimin iki tür araştırma yaptığını belirtmektedir. Birincisi, anlatı iletilerinin oluşturulmasında hangi süreçlerin etkin olduğunun incelenmesidir. Bu süreçler anlatı metnindeki insan davranışlarını ve bu davranışların temelinde bulunan yönlendirmeleri ve tüm bunların anlatı metni içindeki dil öğeleri sayesinde nasıl yapılanıp biçimlendiklerini gösterir. İkincisi, anlatı iletilerinin işlevlerinin incelenmesidir. Bu iletilerin tek ya da toplu halde okuyucu ya da dinleyici üzerindeki etkilerinin saptanması gerekmektedir. Kısacası anlatıbilim, herhangi bir anlatının biçimini ve işlevini ya da tüm anlatıların ortak özelliklerini inceler” (Erden, 1998: 43).*

Anlatı evrenseldir. Belirli zaman dilimi içerisindeki gerçek ya da kurgusal olayları ve durumları ele alır. Anlatı bir söylem türüdür ve anlatı söylemi olarak adlandırılır. Bir anlatı söylemini oluşturan her tümce ve paragrafın bir anlamı vardır ve bu anlamlar anlatı anlamları olarak ifade edebiliriz.

*“Diğer bir ifadeyle anlatı, belirli bir zaman dilimi içinde yer alan en az iki adet gerçek ya da kurmaca olaydan oluşur. Bu durum da şu gerçeğe işaret etmektedir: Hiç bir öykü tek bir olaydan oluşmaz, en kısa bir öykü bile birden fazla olay içerir. Bunun başlıca nedeni ise her anlatının belirli bir zaman dilimi içinde bir hareketi anlatmasıdır” (Erden, 1998: 44).*

Bundan dolayı bir bakıma anlatı, bir olayın sonraki olaya önderlik ettiği açıklama biçiminde karşımıza çıkan bir olaylar dizisi olarak da ifade edilebilir.

## **1.2. Sanat**

Geçmişten günümüze her dönemde sanat hakkında farklı tanımlamalar ve yorumlamalar yapılmaktadır. Sanatın ne olduğu konusunda sanatçılar, eleştirmenler, sanat tarihçileri ve sanat felsefecileri ortak bir karara varamamışlardır. Sanatın tek değil, birçok tarifi yapılmaktadır. Bu farklılıklar sanatın çok geniş bir spektrum (izge-yelpaze)’a sahip olmasından ve sanatın sübjektif (kişisel) bir özellik taşıması da bu tanım farklılığına sebep olduğu söylenebilir.

Sanat, genel anlamıyla insanın kendini ifade etme biçimidir diyebiliriz. Sanat, sanatçının duygu, düşünce ve izlenimlerini estetik düzeyde dışa vurumu, izleyen ve dinleyene estetik haz veren bir olgudur ve aynı zamanda dış gerekliliğin bir yansımasıdır denilebilir.

*“Sanat, artık eskimiş bir formülleştirmeyele insanoğlunun yarattığı yapılarda güzellik ülküsünün ifadesi biçimiyle tanımlanır. Oysa güzellik ülküsünün sanat için bir zorunluluk olmadığı, çağdaş sanat düşüncesi evreninde bir yeri kalmadığı kesin gibidir. Dolayısıyla doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisi diye nitelemek mümkündür” (Sözen ve Tanyeli, 2001: 208).*

Bu doğrultuda sanat alanı, bireyin sadece estetik etkinlik alanı değil aynı zamanda toplumsal refleksler, duyarlılıklar yaratma alanıdır denilebilir.

*“Sanat eseri bir simgedir; sanatçının göreviyse, başından sonuna dek bu simgeyi oluşturmaktır. Simge oluşturma soyutlamayı gerektirir diyen Anger, soyut sanat sürecinin bilim, matematik ve mantığıkinden tümüyle farklı olduğunu belirtmektedir” (Yılmaz, 2009: 240).*

*İpşiroğlu, “Kandinsky’nin sanatın bugünden yarını görebildiğini söylediğini aktarmaktadır” (İpşiroğlu, 2010:7).*

Sanat, bu görme eylemini simgelerle göstermektedir. Bu yüzden simge geliştirmenin, dolayısıyla soyut düşünmenin en etkili olduğu disiplin de sanat alanı ve sanat eğitimidir. O halde sanat eğitimi, eğitim paradigma (değerler dizisi)’sında tüm disiplinlerin eğitimine olumlu katkılarının olduğu söylenebilir.

Sanat, milletlerin her türden kültürel anlatılarının somutlaşmış bir biçimidir denilebilir. Çünkü onda asırlarca biriktirdikleri nesnelleşmiştir. Sanat, kültürden kültüre değişik görünümsergileyebilir. Zira sanat, yaşadığımız dünyanın vazgeçilemez bir olgusu olarak her toplumun kendi dinamiklerine, hayat şartlarına, algılama biçimlerine, bakış açılarına ve kültürel özelliklerine göre biçim alabilmektedir. Bu bağlamda insanın eşsiz bir özelliği olan parmak izleri gibi sanat objelerinin de bir toplumun kendi kültürel özelliklerini yansıtan birer parmak izi olduğu söylenebilir.

*Bu bakış açısını Aslanapa, “sanat tarihinin aynı zamanda bir kültür tarihi, insanlığın sanat kültürlerinin bir tarihidir” (Aslanapa, 1980: 144) demektedir.*

*Sanatın milliliği konusunda ise Wölflin, “her kültürün sanatında farklılıklar olduğunu anlattıktan sonra şöyle ifade etmektedir: Bu demektir ki kişisel üslupların yanında okul, memleket ve ırk üslupları vardır” (Wölflin, 1985: 18).*

*Pretextat, “Batı’nın sanatına yansıyan etkenler olarak belirttiği bu durumu şöyle ifade etmektedir: Soğuk, pozitif ve sert bir mantığın ruhlara hükmettiği Garp bölgelerinde bütün sanat mahsülleri mutlak kanunların ve değişmez kuralların idaresi altındadır” (Pretextat, 1901: 14, 15).*

Feinberg’e göre insan, sanat olmadan ve sanata ihtiyaç duymadan yaşamayacağı ve varlığını sürdüremeyeceği fenomenolojik (görüngübilim) bir olgudur (Feinberg, 1991). O halde sanat, kültürün en belirgin maddi taşıyıcı olması bakımından önemli görülmektedir. Bütün görüşler sanatın birey ve toplum hayatının vazgeçilmez bir olgu olmasında birleşmektedir.

Bu durum sanatla ilgili yapılmış olan farklı tanımlama ve yorumlamalardan da anlaşılabilir:

*“Bir tablonun, bir heykelin, bir şiirin ilkel maddelerini tabiat verir; insan da bu maddeleri işler, ruhunun isteklerini doyumak üzere sıralar ve sanat yapar. İnsanlar bazen görünenleri gerçekte oldukları gibi değil de görmek istedikleri gibi görmek isterler” (Aristo Thales, <http://www.turkedebiyati.org/bireyci-sanat>). “Ben, sanatın yeni fikirler getirip, bunları daha soylu kılacağına inananlardanım” (Bertolt Brecht, <http://www.webhatti.net/forum/konu/modern-sanat-dusuncesi>).*

*“Ressamın sanatında gösterdiği güçte bir kutsallık var. Bu güç onu, bir bakıma, Tanrıya yaklaştırır. Bu güç, ressamı hür bir tutumla türlü cevherler üstünde dolaştırır ve evrenin çeşitli gösterilerine bir bir el attırır. Hayvanlar, bitkiler, manzaralar, korku ya da mutluluk, sevinç veren tabiat görünüşleri, denizler ve nehirler, sessiz akan ya da köpüren ve taşan sular, kimi parlak kimi siyah, yağmur ve fırtına habercisi bulutlar... Ressam bütün bunları görür ve eserlerinde canlandırır. Ressam kendini tabiatla bir tutar, onunla yarış eder. Resim, tabiat ananın en soylu çocuğudur, ondan doğmuştur. Daha doğrusu resim, tabiat ananın torunudur. Dış dünyada gördüklerimiz tabiat ananın öz evlâtlarıdır. Resim, bunlardan çıktığına göre, demek ki tabiatın torunudur. Resim sanatını tabiatın torunu, Tanrının da bir yakını ve bir gösterisi biliyoruz. Resim sanatını sevmeyen, onu küçümseyen tabiatı da sevmemiş, küçümsemiş olur. Resim sanatını küçümseyen kişi, derim ki duygusuz, ruhsuz bir yaratıktır. Resim sanatını sevmeyen, onu küçümseyen, felsefe ile at başı giden bir bilimin bütün ince yorumlarına, düşüniş, duyuşlarına ve derinliklerine göz yummuş olur” (Leonardo da Vinci, <http://www.webhatti.net/forum/konu/sanat-bir-sentezdir>).*

Bu ifadeler bağlamında şunları söylememiz mümkündür: Resim sanatı göze seslenir ve ruhun penceresi de gözdür. Günümüzde sanatın ve sanat eserinin kendisinden başka gayeleri de vardır. Bilginin görevi nasıl gerçeği aramaksa sanatçının rolü de ahlaksal, dinsel, siyasal ve sosyolojik fikirlerin dışında başka bir güzellik yaratmaktır.

Sanatın hangi dönemine bakılırsa bakılsın hiçbir zaman kesinlik taşıyan bir tanımlamadan bahsedildiğine rastlanmamıştır. Sanatçı her dönemde kendine has bir tanımlama yapmıştır.

Sanat kavramı her sanatçı için subjektif (kişisel) tanımlamalardan oluşmuştur. Tıpkı sanat tanımı gibi sanatçının üslup tanımlaması da bireye ve sanatçıya has olarak ifade edilmiştir. Sanatçının karakteri, düşüncesi ve hayal gücü onun üslup özelliklerine de yansımıştır. Sanatçının azmi, yetisi onun üslûp denilen stilini oluşturmuştur. İmge yetisine sahip bir sanatçının kendine has bir stili bulunur. Evreni anlamadaki özelliği yaşadığı olaylarından çıkardığı anlam, ifade, anlatı, tasarı-tasarım, kendine has renkler ve fırçayı kullanıştaki özellikler onun stilini oluşturmaktadır.

Giotto, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Van Gogh, Picasso ve Cezanne gibi sanatçılar aynı anlatıyla doğadaki her türden nesneyi resmettiler. Ama bütün bu nesnelere bu sanatçılarda çok farklı biçim-form ve renklerle, çok daha özgün bir anlatıya dönüşmüştür. Her birinin kendine has üslubu vardır. Sanatçıyı ve eserini farklı ve özgün kılan da konudan öte bu üsluptur, yani biçemdir.

*“Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bazı adamlar bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor ve daha birçok başka şeyler üretiliyorlar. Tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yok, yeter ki bu sözcüğün yer ve zamana göre değişik anlamlara gelebileceği unutulmasın ve günümüzde neredeyse bir korkuluk veya tapınma aracı haline gelen ve büyük “S” ile başlayan Sanat’ın var olmadığının bilincinde olunulsun “(Gombrich, 2006: 15-37).*

Bu tanımlama ve yorumlamalara göre genel anlamda sanat; bir olgu, anlatım, özgünlük, subjektif (kişisel) gaye, estetik kaygı...vs. gibi amacı olan bir ifade şeklidir denilebilir.

İnsanoğlunun her dönem içerisinde olduğu var olma çabası, doğayı taklit etme, kendini ifade etme, yani duygu ve düşüncelerini aktarması sanat ile mümkün olmuştur. Bu anlatılar aracılığıyla sanatçı tarafından ortaya konulan sanat eserlerini algılayabilmek ve eser hakkında bilgi sahibi olabilmek için de sanat tarihçileri tarafından yapılan tüm tenkitler (tartışma ve irdelemeler) çok önemli görülmektedir.



### 1.3. Sanatçı

“Sanatsal, sanatla ilişkili olgu, kavram ve oluşumları niteler” (Sözen ve Tanyeli, 2001: 209).

“Basit bir anlamda söylenecek olursa sanatçı ise, sanatı gerçek manada özümseyen, önemseyen, sanatı kendi kişiliğinde eriterek güzel şeylere dönüştüren veya dönüştürebilen ve insan olmak bilincini en üst düzeyde tutan ve kendini aşan kişidir. Diğer bir deyişle sanatçı; herkesin duyduğunu, herkesin gördüğünü, herkesin hissettiğini, herkesin düşündüğünü farklı bir şekilde duyan, gören, hisseden, düşünen, yorumlayan, yansıtan ve duyulmayı duyabilen, görebilen ve olmayanı bulabilendir” (<http://www.fundasen.com/hayata-dair/sanat-nedir-sanatci-kime-denir.html>).

“Sanat, insandaki güzeli sevmek ve ondan ruhi bir zevk alma duygusundan doğmuştur. Güzeli daha iyi gören, anlayan ve onu kendi görüş ve duygusuna göre ifade edebilen ender insanlara da «sanatkâr» veya «sanatçı» denir. Bunların her biri gerçeği olduğu gibi değil, kendi hayallerinde yaşattıkları gibi tasvir ederek tabiattaki güzellikleri kendi duyularına göre ifade ederler. Herkesin göremediği güzellikleri gösteren ve anlatan ender insanlardır” (<http://sanat.nedir.com>) denilmektedir.

“Sanatçı, sanat dallarının birinde üretici etkinlikte bulunan kişidir (Sözen ve Tanyeli, 2001: 208).

“Sanatkâr ise, eski dilde sanatçı (Sözen ve Tanyeli, 2001: 209) diyen Sözen ve Tanyeli Sanatkârane’yi ise, eski dilde sanatsal açıdan yetkin düzeydeki ürünleri niteler, eski dildeki iyi bir sanatçıya yakışır nitelikte olgu, tutum ve ürünleri niteler” (Sözen ve tanyeli, 2001: 209) olarak tanımlamaktadırlar.

Dolayısıyla modern öncesi dönemlerde sanatçı, sabit ve dogmatik düşüncelere bağlı olarak çalışırken, modern zamanlarda ve günümüzde ise sanatçı artık sadece özgün ürün ortaya koymaktan öte, bilinç olarak da aklın sınırlarını zorlaması gereken bir düşünür olması gerekmektedir.

#### 1.4. Sanat Nesnesi

Nesne ve sanat nesnesinin doğa-gerçeklik ilişkisi irdelendiğinde geçmişten günümüze kadar gerçekliğin ve nesnenin pek çok şekilde değişime uğradığını görmekteyiz. Günümüz teknolojilerinin de nesneyi ve gerçekliği hızlı bir şekilde sunma biçimlerine nicelik ve nitelik olarak farklı değişikliğe uğrattığını söyleyebiliriz. Bu ekseninde nesnenin kavram ifadesine bakıldığında:

*“Nesne; öznenin dışında bulunan ve onun bilmesine konu olandır. Eytışimsel özdekçiliğe (eğitim sistemlerini sorgulayan öğreti, düşünce) göre, insan bilincinden bağımsız olarak dış dünyada var bulunan ve bilmenin konusu olan her şey ‘nesne’, bunun karşısında bulunan bilinçli insan ‘özne’dir. Her ikisi bir bütündür ve aralarındaki ilişki eytişimsel bir karşılıklı etki ilişkisidir. İnsan, nesnenin bilgisini edinerek nesneyi değiştirir ve nesneyi değiştirirken kendisini de değiştirir. Kantçılığın bilinemez saydığı nesnelere bilimin ilerlemesiyle bilinmişler ve yeniden üretilmişlerdir. Nesnenin özneye göre temelliği ve önceliği açıktır.*

*Çünkü yansıyan nesne olmasaydı bilinçsel ve öznel yansıma da olamazdı. Çünkü insan nesnenin yasalarına bağlıdır ne yaparsa yapsın bu yasaları değiştiremez, yaratamaz ve yok edemez. İnsanlar kendi tarihlerini hem nesnel koşulların hem de bu nesnel yasaların bilgisiyle oluşan ve nesnel koşullardan edindikleri öznel amaçların doğrultusunda yaparlar. Ne var ki nesnelle öznel aynı hızla işlemez, çünkü temel olan nesneyle temel olmayan öznel eşdeğerli değildir ve nesnelin öznelce kavranabilmesi için uzunca bir süre gerekebilir ve gecikebilir”(http://www.felsefe.gen.tr/felsefe\_sozlugu/n/nesne\_nedir\_ne\_demektir.asp).*

Dolayısıyla sanatçıların nesne gerçekçiliğini algılayış biçimi dönemlere göre farklılık göstermektedir. Rönesans öncesi dönemde sanat, tanrının varlığını ve dinsel/alegorik temaları-öğretileri yayan bir araç işlevi görmüştür. Bundan dolayı sanatçılar bu dönemde doğayı nesnel bir şekilde gözleme şansını elde edememişlerdir.

Doğa ve insanlar arasında var olan güçlü bir bağ-ilişki bulunmaktadır. İnsanlar ile bilinçleri arasında sıkı bir diyalog vardır. Bu diyalog insanların arasında bir perde oluşturmaktadır. Bu perde, normal yani sıradan kişiler için kaim (her daim varolan-ayakta duran-tanrı /<http://www.nedirnedemek.com>), sanatçılar için ise ince, hafif ve hemen hemen saydam bir perdedir.

*“Doğanın ve nesnenin farkına varılması rönesansla gerçekleşirken sanatçı, gözlemleyebildiği gerçekliği tuvale yansıtarak gerçekliği kusursuz şekilde anlatacak ve aktaracak olan dış görünüşleri ortaya çıkarmıştır. İzlenimciler ile birlikte nesne ve doğa gözlemi sanatçının gerçekliği algıladığı şekliyle resmetmesi ve izlenimlerini kabul edilmiş resimsel teknikleri kullanmadan gerçekleştirilmesiyle sonuçlanmıştır. Garaudy'e göre, duyuvarın verileriyle zekânın kuralları arasındaki dengeyi kesin olarak bozmuşlar ve duyuvarla kavranan, algılanan gerçekliğin ve nesnenin formunu kompoze etmeye çalışmışlardır” (<https://www.academia.edu>).*

Maddesel dünyanın tuval üzerinde keşfedilmesinden sonra ötesine doğru bir gidişat başlamış ve romantikler ile birlikte sanatçılar imgelem/düş evrelerinde yer alan varoluş biçimleri ile doğa/nesne gözlemlerini yüzeye-tuvale aktarmışlardır.

Gerçekliğin ötesine geçilebilmesi sanattaki faydacı yaklaşımı sona erdirememiştir. Sanatçı hala renklerin dünyasında dolanıp durarak doğanın ve nesnelerin tasvirlerini sanatlaştırmaya ve onların özüne inmeye çalışmaktaydı. İlerleyen dönemlerde fotoğraf tekniğinin gelişmesi de faydayı sonlandırıp, sanatçıyı tuval üzerinden kendi evren tasarımı inşa etmeye yönlendirirken, kapitalizmin kuruluşu ve gelişmesiyle de yeni kültürel değerlere sahip Batı düşüncesi de doğa gözleminin katmanlaşmasını sağlamıştır diyebiliriz.

İlerleyen zaman dilimlerinde özellikle 20. yüzyılın sonlarından itibaren nesnenin sanat üretiminde doğrudan kullanılmasına yönelik yaklaşımlar sanatın ontolojik (varlık felsefesi) yapısını değiştirirken, sanatın ne olduğuna dair tartışmaları da hareketlendirmiştir. Eklektik/kolaj, asamblaj, hazır nesne, canlı bitki-hayvanlar, organik ve inorganik nesnelerin kullanımı (resim 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17 ve 20) sözü edilen ontolojik değişimde değerlendirmek günümüz sanatının söylem/ifade biçiminin özüne dair ipuçları ve keşifleri vermektedir.

Günlük/gündelik kullanım nesnelere de tuvale girmesiyle başlayan süreç, hazır nesne ve atık nesne kullanımıyla devam etmiştir. Sanattaki paradigma değişiminde de nesnenin doğrudan kullanımı önemli bir yere sahip olmuştur. Genel olarak arayışların/irdelemelerin nesne üzerinden gerçekleştiği söylenebilir.

Tuvalin kendi bağlamında bir sorunsala dönüşmesi sanatın doğasına dair düşüncelerde köklü bir değişim gerçekleştirmesini sağlarken hazır nesneyle birlikte bu ifade estetiğinin egemenliğinden kurtulmuştur.

Sanatta nesne kullanımı çok genel bir ifade/anlatı biçimini sorgularken, nesnenin sanatta doğrudan kullanımı 21. yüzyıla denk düşen bir anlayışı temsil etmektedir. 21. Yüzyıl sanatçısının nesneyle birlikte yöneldiği arayış, kendi döneminin dinamikleriyle incelemek/irdelemek, günümüz sanatçısının nesneyle olan diyalogunu anlamada bir basamak ve yöntem oluşturmaktadır.

Sonuç bağlamında nesne/ler, bizim yararlanacağımız şekilde biçimlendirilmiştir. Nesnelere renk ve tasarımlarını da bu biçimlendirmeyle belli belirsiz keşfetmekteyiz. Kısacası, nesnelere kendilerini tam olarak görememekteyiz ve çoğunlukla da sadece bunların üzerlerindeki etiketleri okumakla yetinmekteyizdir. Gereksinimden doğmuş olan bu eğilimi dilin etkisiyle daha da vurgulama şansımız olmaktadır. Çünkü nesnenin görünümünü ancak bize onu anlatan kelimenin yetisine bağlı olarak düşündürmektedir. Bu kelime aynı zamanda bizimle nesne arasına girmekte ve onun formunu gözlerimizden saklamaktadır.

Eğer bu biçim, sözcüğün kendisini yaratan gereksinimlerin ardına saklanmasaydı sözcük olamazdı. Bütün bunlar sadece dış nesnelere de değildir, aynı zamanda bunlar bize özgü psikolojik durumlardır. Başlangıçta nesnelere iç yaşantısına şaşırmış olan algımız, bu durumu yavaş yavaş analiz ederek kavrayacaktır.

Böylelikle sanatın en büyük özentsini gerçekleştirip, bize nesneyi ifade etmiş ve açıklığa kavuşturmuş olacaktır. Kimi sanatçılar kendi içlerine kapanıktırlar. Dış evrende bir duyguyu belirten binlerce eylemin altında kişisel ve psikolojik durumu yansıtan sıradan ve sosyolojik olgunun gerisindedirler. Bunların irdelediği şey basit, katıksız bir duygu ve bir ruhsal ifadedir denilebilir.

Birtakım uyumlu sözcükleri düzene sokarak bize dilin sadece anlatmak için var olmadığını söyleyecekler ya da daha doğrusu bunu aşlamaya çalışacaklardır. Bu anlatılar, yaşayan sujenin sahip olduklarından ve her sujenin bilinç gücünden elde ettiği yetiyi göstermektedir. Yaymak ve daha da belirgin duruma getirmek üzere bu gibi paradigma ve olgular nesnelere ve sanatsal bilgi üreten bireylerin yetilerinden ne şekilde istifade ettiklerinin en büyük göstergesi olacaktır.

Böylece ister resim, yontu, tasarı, inovasyon (icat, yenilik)...ister şiir, edebiyat ya da musiki olsun, sanatın nesnesi uygulamada yararlı olan imgeleri, sosyolojik ve psikolojik uyum bakımından kabul edilmiş olan genel bilgileri ve son olarak da gerçeği kaplayan ve kapatan her şeyi, bizi nesneyle ve sanat nesnenin gerçekliğiyle karşı karşıya getirmektedir.

### **1.5. Sanatta Özne ve Nesne İlişkisi**

Objeye (nesne), her daim suje (özne) tarafından sorgulanmıştır. Genel ekseninde sanat tarihi irdelendiğinde, sanatta suje ve obje arasında bütünleşik ve ayrılmaz bir bağ olduğu görülür. Bu bağ geçmişten günümüz sanat anlayışlarına kadar sürekli irdelenmiş ve anlatılmaya çalışılmıştır. Özellikle 20. Yy.'ın sonlarına doğru suje (özne) ve obje (nesne) diyalektiği (ilişki, bağıntı, bağlantı) çeşitli sanat anlayışlarında ön plana çıktığı görülmektedir. Çeşitli arayışların hüküm sürdüğü arte povera (yoksul sanat) anlatısı ile de çok farklı bir çerçeveye oturtulmaya çalışılmıştır.

Sanatta özne-nesne ilişkisinin temel bileşenleri olan “özne ve nesne” kavramları, öznenin iki farklı konumu (sanatçı özne/alımlayıcı özne) ve bu öznelere sanat nesnesi (yaratıcı nesnesi/ algılamamanın nesnesi) karşısındaki tutumu sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel koşullar ile bağlantılı olarak değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda üretici olarak “sanatçı özne” ve “tüketici olarak sanatçı özne” fonksiyonlarının nesneyle olan ilişkisi irdelenmelidir. Sözkonusu üretici sanatçı özne, üretendir; bir nesneyi ileri sürer ve çıkarıp sergiler.

İnsanın akli ve emeğiyle ürettiği her biçimi, endüstriyel ürünleri kullanabilmekte, onu yerleştirerek sahip olabilmekte, kendisini nesnenin zamansallığının ve yerinin değiştirilmesi ile ilgilidir. Böylece yaratıcı-sanatçı iddiasından vazgeçen sanatçı, galeri-satıcı gibi bir fonksiyon üstlenmektedir.

Tüketici olarak sanatçı özne, kesin yargılar ve değerler ortaya koymaksızın, üretilmiş olan değerleri sorgulayan politik bir sorgulama yöntemi izlemekte ve ek olarak kendini “alımlayıcı olarak üretici özne” konumuna getirmektedir. Nihayetinde alımlayıcı-üretici-tüketici sanatçı özne'nin sanatı kapsamcı bir yaklaşımla ele alması, bir yandan alımlayıcıyla özdeşleşerek kendini ortaya koyması eylemi avangard kültüre özgü bir nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu ifadeler doğrultusunda sujenin yani öznenin değişkenlik ve süreklilik gösterdiğini ve objenin ise, suje tarafında dönüşüme uğratıldığını ve başka bir forma dönüştürüldüğünü söylememiz mümkündür. Farklı bir açıdan yani suje-bilgi-nesne ve sanat üretimi ekseninde değerlendirmemiz gerekirse, bilenle (özne/suje) bilinen (nesne/obje) arasında kurulan bağın sonucunda açığa çıkan ürün sanat olabilmektedir.

Dolayısıyla bilmekte olan “insan” ve bilinen ise “insanı çevreleyen diğer tüm varlıklar”dır. İnsanın kendisi bile çoğu vakit “insan bilgisi”nin nesnesini oluşturmaktadır. Bilginin kaynağını oluşturan bu gibi bağlamlar, bilginin doğruluk değerini etkilemektedir. İnsanoğlu bilgiye ulaşırken duyum süreci, deneyim, akıl, inanç, sezgi yani irfan ve hikmet gibi bağlantıları ve olguları kullanır. Yaşanılmakta olan fiziksel ve sosyolojik çevreden etkilenen suje (özne) de bu açıdan kültürel edinimler ve yetiler elde eder.

Farklı yöntemlerle ve yollarla suje (özne)'nin elde ettiği yöntem, çokluğu nedeniyle bazı düşünürler tarafından yöntem-dışı bilgi diye söz edilir. Oysa bilgiye ulaşmak için farklı yöntemler vardır ve bu farklı yöntemlerden her biri kendine göre doğruluk içerir. Bilgi, az ya da çok içinde nesnellik barındırmaktadır. Çünkü birey yaşamını idame etmek için doğaya uygun bilgiler edinmek ve üretmek zorundadır. Lakin bu bilgiler bireysel deneyimlere dayandıklarından zorunlu değildir. Ama yine de bu bilgilerle az-çok nedensellik ilişkileri kurulabilir.

İnsanoğlu, doğayı şekillendiren bir etkidir, doğayı şekillendirirken alet yapar ve bu aletleri de kullanır. Alet yapmak için gerekli olan bu bilgi ise teknik bilgidir. Teknik bilgi, somut varlık alanına ait olan bilgidir. Bu bilgi türü özellikle başlangıç döneminde gündelik bilgiye dayanmaktadır. Günümüzün gelişmiş toplumlarında ise tamamen bilimsel uygulamanın bir alanı olmaktadır.

Dolayısıyla teknik ve bilgi, yaratıcı insan aklının bir ürünü olmaktadır. Bir anlamda da teorik bilgilerin somutlaşmış halidir diyebiliriz. İnsanların ortak değerleri arasında yer alır, yani bir bakıma evrenseldir. Sanat da insanın doğada bulunan, ama keşfedilmemiş ve forma kavuşturulmamış bir şeyi yaratması, tasarlaması ve üretmesi demektir. Ancak teknikte amaç, sujenin yani tasarlayan öznenin yaşamını kolaylaştırmasıdır. Sanatın da buna benzer pratik bir amacı vardır. Ancak sanatsal üretimin amacı, “güzel ve estetik haz” dır. Sanat bilgisine ulaşılırken akıl, düşünme-düşünce, hayal, yeti...gibi olguların yanı sıra düş gücü ve sezgi gibi olguların da kullanılması gerekmektedir.

Sanat bilgisi imgeye ve düş gücüne geniş ölçüde yer vermektedir. Hatta Einstein bile, düşünmenin ve hayal gücünün bilimden daha önemli olduğunu vurgulamıştır. Sanatın nesnelere ilişkin doğru ve pratik bilgileri tasarlamak ve iletmek gibi bir üst amacı da bulunmaktadır. Sanat bilgisi de yaratıcı insan aklının bir ürünüdür denilebilir.

Bu açıdan sanat bilgisi, öznel ve özgün bir bilgi ürünüdür diyebiliriz. Biriciklik onun en belirgin ve en önemli özelliğidir. Aynı sanatçı farklı zaman dilimlerinde ve aynı nesneyi farklı bir düşünceyle ele alıp farklı yorumlara göre tasarlayabilir. Sanat bilgisinin farklı araçlarla ve tekniklerle ifade edilmesi mümkündür. Lakin bu da aynı temaların farklı nesnelere ortaya konulduğu, çok farklı sanat alanlarının da doğmasını mümkün kılmaktadır.

*“Dolayısıyla bilimde, sanatta ve teknolojide çok önemli başarılar ortaya koyanlar tarafından varlıkların, durumların, fenomenlerin değişik ve çok kapsamlı duyumsanması, algılanması, bir gerçekliğin görülebilen boyutlarının ötesinde içsel bağlamlarının sezilebilmesi ve imgelenebilmesi, özgün sanatsal yaratımlar gibi büyük buluşların, geliştirilen paradigmalardan ve teknolojik yaratımların da derin bir estetik duyarlığın ürünü olduklarını göstermektedir” (Erkin, 2010).*

Sonuç itibariyle şunu söylemek mümkün görünmektedir: Herhangi bir eylemde tasarlayan suje (özne) dir, tasarlanan ise obje (nesne) dir, diyebiliriz.

## 1.6. Yoksul Sanat ve Malzemesi

Sanat piyasasının ticari çarklarına bir başkaldırı niteliği taşıyan yoksul sanat yani arte povera'nın başlıca özelliği; gelip geçici, atık ve doğal malzemeleri kullanmasıdır. Aynalar, neon ışıklar, cam, gazete... gibi malzemelerin yanı sıra ağaç gövdesini de kullanan sanatçılar (resim 16), yalnızca malzemenin dağarcığını genişletmekle kalmamış aynı zamanda farklı nesnelerin süreç içerisindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılarak da sanat deneyiminin sınırlarını genişletmişlerdir.

Yapıtlarında organik ve inorganik malzemeleri bir araya getiren, doğal ve doğal olmayan süreçleri irdeleyen ve çeşitli doğa yaşantılarını görünür kılmaya çalışan Art Povera sanatçılarının her birinin özellikle üzerinde durduğu farklı olgular, durumlar ve kavramlardan söz edilebilir.

Art Povera, belli bir tarzdan ziyade bir yaşam felsefesidir denilebilir. Kullanılan materyallerin tamamen değersiz ve önemsiz malzemeler olmasından adını alan “Yoksul Sanat” (Arte Povera), insan-doğa-kültür ilişkisini tartışan bir sanat akımı olarak dünyaya yayılmıştır. Bu akımın en belirgin farklılığı ise sanat eserlerinde kullanılan malzemelerle ortaya çıkmaktadır.

“Yoksul Sanat”ın amacını ortaya koyar nitelikte olan bu malzemeler gayet basit yapılı, zahmetsiz elde edilebilecek taş, toprak ve bitki gibi doğada kolayca bulunabilir nesnelere dir. Öte yandan bu akıma göre sadece malzemenin “yoksulluğu” değil eserlerin sergileniş biçimi de “yoksul” karmaşadan uzak ve tıpkı doğadaki gibi sade olmalıdır. Eserlerin entelektüel olarak değil, duygusal olarak seyirciye sunulması gerekmektedir.

Bu akımın yaratıcılarından ve en önemli temsilcilerinden olan, eserleri Londra'daki Tate Modern Museum ve New York'taki “MOMA” gibi dünyaca ünlü müzelerde de sergilenen Jannis Kounellis'in şimdiye kadarki en ilgi çeken sergisi 1966'daki Roma Attiko Galerisinde 11 canlı atı eşit aralıklarla yan yana yerleştirdiği sergisi olmuştur (resim 6). Bu sergiyle sanatçı, sanatın veya sanat objesinin doğadaki herhangi bir varlıktan farklı olmadığını vurgulamak istediğini söyleyebiliriz.

Ayrıca 2013'te Kounellis iki haftalık bir çalışma ile İstanbul'a özel hazırladığı 12 parçadan oluşan sergisinde ise, Anadolu kültüründen ilham alarak, İznik ve Kütahya çinilerini, eski kilim ve halıları kullanmıştır.



Bulunduğu yere ve olanaklarına göre eserlerini hayata geçiren Kounellis'in bu sergisinde en dikkat çeken parça ise metal, yün, çuval, eski dikiş makineleri ve eski paltolar kullanarak oluşturduğu 6 metre boyundaki vagon idi (resim 2).

Rayların üzerinde eski dikiş makineleri, pamuklar, pamuk çuvalları, kırık İznik seramikleri ve kömür dolu vagonlar. Bu görüntüde ilk akla gelen fikir, sanatçının genel ve yerel kültür tarihimize bir göndermede bulunması olabilir. Dolayısıyla bu bağlamda organik ve inorganik nesnelere Türk Devletinin ekonomisinde, ticaretinde, ulaşımında ve kültüründe önemli bir rol oynadığını, başka bir deyişle Türk Tarih ve Kültürünü oluşturan nesnelere-öğeler olduğunu da düşünebiliriz.

Bu sanat düşüncesinde olan sanatçılar tabii (doğal) hareketlerini, düşlerini, belleklerini ve bedenlerini deneyimleyip anlayabilmesi için bakır, toprak, su, kar, ateş, ot, hava, taş, elektrik ve çamur gibi yaşayan enerji ve nesnelere düzenleyen bir simyacı gibi olunması gerektiğini de savunmuşlardır.

Celant'a göre sanatçının bunu yapabilmesi için doğayı algılaması, duyumsaması, soluması, gezmesi, anlaması ve doğayla bağlantıya, ilişkiye geçmesi gerekmektedir. Kendisine zorla kabul ettirilen veya ettirmeye çalışılan toplumsal sistemin üstesinden ancak böyle gelinebilir. Sanatçı kültür ile organik dünya arasında aracılık işlevi gören doğal-tabii öğeler ve nesnelere ile kentsel kültürü kaynaştırmaya çalışmıştır.

Merz ise, bir göçebe gibi farklı yerlere giderek sınırları aşmış ve çalışmalarında-işlerinde lokal-yerli nesnelere faydalanarak ulusal, kültürel ve ideolojik sınırları aşındırmaya çalışmıştır. Ayrıca Kounellis, bazı çalışmalarında da bir sanat yapıtının doğadaki herhangi bir nesneden farklı olmadığını belirterek, insan yapımı yapay-suni ile doğanın organik-tabii dünyası arasındaki karşıtlığı hem vurgulamış hem de tabii ve suni ayrımını ortadan kaldırmaya çalışmıştır.

Dolayısıyla sanatçı, kültür ile organik ve inorganik dünya arasındaki uçurumun üzerine köprü oluşturmak için çalışmalarına günlük yaşamın önemli ve sıradan nesnelere de katmıştır.

Kounellis 1967'de gerçekleştirdiği "pamuk heykel" adlı işinde de kültürün hapsedtiği doğayı karanlık, uçsuz, sonsuz, dayanıklı ve sert çelik levhaların içine hapsedtiği yumuşak ve yok olabilen beyaz pamukla simgelediği görülür (resim 9).

Yoksul sanatın sanatçıları genelde kırık cam parçaları, işlenmiş veya işlenmemiş metaller, çeşitli çöp atıkları, çalı-çırpı ve kömür parçaları gibi maddeler ile sergi ortamının temiz koşullarında doğadan gelen yalın coşkuyu canlandırmayı denemişlerdir. Görüldüğü üzere yoksul sanat, malzemesini hem kültürel motiflerden hem de doğada kendiliğinden bulunan ya da tüketilmiş atık nesnelere oluşturmaktadır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### KÜLTÜR, ÇAĞDAŞ SANAT VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ EKSENİNDE YOKSUL SANAT

#### 2.1. Kültür

“Kültür” kavramı, günümüze kadar birçok farklı disiplinde kendisine yer bulmuştur. Felsefeden sosyolojiye, ekonomiden antropolojiye kadar birçok alanda tanımlanmıştır. İlk başlarda tarımsal kavramları (ekip biçmek, yetiştirmek, büyütme) ifade eden, aydınlanma çağıyla beraber uygarlık ve çağdaşlaşma kavramlarıyla ilişkilendirilen, günümüzde ise birçok disiplinde yer edinen kültür kavramı, özellikle 20. yüzyıldan itibaren dünyada yaşanan sosyo-kültürel ve ekonomik değişimler ile farklı bir içerik kazanmıştır. Bu süreçten sonra kültür kavramı sağına ve soluna aldığı birçok kavramla ilişkilendirilmiştir. Bu kavramlar kültür endüstrisi, kitle kültürü, tüketim kültürü, görsel kültür, popüler kültür vb. olarak ifade edilebilir.

*“Kültür kavramının bu denli kapsamının gelişmesinde, kitle iletişim araçlarının etkisi gözardı edilmemelidir. Kültür, toplumsal bir olgudur. Toplumsallaşma ise insanlara özgü bir durumdur. Aynı biçimde kültür öğrenilen bir olgudur. Bu nedenle de toplumsallaşmayı etkileyen bir kavramdır denilebilir. Çünkü toplumsal bir yaşama biçimine sahip olan insanların tüm geçmiş deneyimleri biriktirilebilir” (Gündüzalp, 1986: 8).*

20. Yy.’a doğru gelindiğinde antropolog Taylor ise kültürü; “ bilgileri, inançları, sanatı, ahlaki yasaları, gelenekleri ve bir toplumun üyesi olarak insanın edindiği bütün öteki eğilim ve alışkanlıkları içeren kompleks bütün olarak tanımlamıştır (Özkul, 2007).

Kültür tanımlarının önemli toplumsal, tarihsel ve kültürel süreçlerle birlikte değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Örneğin bilginin önem kazandığı yüzyıllarda kültür, bilgi aracı olarak sanayileşmenin bir getirisi olan tüketim ve üretim ilişkilerinin ön plana çıktığı yüzyıllarda ise bir iletişim ve gösteri aracı olarak değerlendirilmiştir (Öğüt, 2008).

İnsana ilişkin bir kavram olarak kültür, tarih içerisinde yaratılan bir anlam ve önem sistemidir denilebilir. Bir grup insanın bireysel ve toplu yaşamlarını anlamada, düzenlemede ve yapılandırmada kullandıkları inançlar ve adetler sistemidir (Parekh, 2002).

*“Bilimsel anlamda kültür; dini, sanatı, yapıp ettiğimiz her şeyi içine alan karmaşık bir varlık alanıdır” (Güvenç, 2013: 14). “Kültür bir anlam yaratma sürecidir ve yalnızca dışsal doğayı ya da gerçekliği değil, onun bir parçası olan toplumsal sistemi ve bu sistem içindeki insanların toplumsal kimliklerini ve gündelik etkinliklerini de anlamlandırır” (Fiske, 2014: 228, 229).*

Kültür terimini günümüzdeki anlamına yakın bir şekilde ilk kez 17. yüzyılda **Samuel von Pufendorf** kullanmıştır. Ona göre kültür, doğaya karşıt olan ve belli bir toplumsal bağlam içinde ortaya çıkan tüm insan eserleridir (<http://www.turkcebilgi.com>).

Alman filozof **Immanuel Kant** kültürü, insanın mantıksal özünden dolayı özgürce hayata geçirebileceği amaçların ve ideallerin tümü olarak tanımlamıştır (<http://www.turkcebilgi.com>).

Bir başka Alman filozof **Johann Gottfried von Herder** kültürü, bir ulusun, bir halk ya da topluluğun yaşam tarzı olarak yorumlamıştır (<http://www.turkcebilgi.com>).

Kültürü tanımlamaya çabalayanlardan bir diğeri de antropolojinin kurucularından **Edward Burnett Taylor** olmuştur. Ona göre kültür; bilgilerden, inançlardan, sanattan, ahlaktan ve insanın toplumda yaşayan bir varlık olması nedeniyle edindiği bütün yetenekler ve alışkanlıklardan oluşan karmaşık bir bütündür (<http://www.turkcebilgi.com>).

*Dolayısıyla bu ifadeler doğrultusunda “kültür, eski dünyanın yaşam tarzını yok etmiş olan tarihin sonucudur. Ama ayrı bir alan olarak halen, kısmen tarihsel bir toplumda kısmi kalan algılanabilir zekâ ve iletişimden başka bir şey değildir. Kültür, pek anlamlı olmayan bir dünyanın anlamıdır” (Debort, 2006: 145) denilmektedir.*

*“Kültür bir ruhtur sanat ise onun bedenidir. Kültür bir ittifaklar alanıdır sanat ise bunu başaranıdır. Birçok varlığın olduğu gibi kültürün de bir genetiği vardır ve sanat bunun mühendisliğidir. Mevcudiyetinin ve akabinde hayatiyetinin sorgulandığı bir çağda kültür indirgenabilir niteliklere taşınmaktadır. Söz konusu kaos aynı zamanda kendi kuyusunu kazan bir sanat yaratmaktadır. Kendi ideolojilerini ve gelecek tasavvurlarını meşrulaştırma alanı olarak yeniden konumlandırılan kültür aynı zamanda meşrulaştırmanın motivasyonlarını zenginleştirmektedir. Çağımız kültür çağıdır. Hatta kültür savaşları çağıdır. Savaşın aktörleri ve teçhizatları yeni kültürel cephelerin ve çatışmaların uzaylarını biçimlendirmektedirler. Söz konusu aktörler çok merkezli bir yapılanmadan merkezli bir yapılanmaya yönlendirilen kültürün seçkinciliğini, normatifliğini ve konformizmini aşındırmaktadırlar” (Eker, 2013).*

Özellikle modernleşmeye eğilim gösteren toplumlarda eğitimin uygarlaşmasının en önemli temellerinden biri olduğu tezi desteklenmiştir. İnsanın yıkıcı ve ilkel davranışlarının ancak uygarlaşma ile aşılabileceği bilincine inanılmıştır. Bu bilincin oluşmasına zemin hazırlayan gözlem ve uygulamaların endişe duygusu ile fazlasıyla tetiklendiği sonucuna varılmaktadır. Söz konusu toplumların elit kesimlerinin yoğun endişe duyguları insanlığı kaostan korumak için yöntemlerin daha disiplinli hale gelmesine sebep olabilmektedir.

Bunun yanı sıra farklı grupların kültürlerinin bütünlük içinde varlıklarının ifadesi ve kültürün bileşkenlerinin sorgulanması tartışmaları sürmüş ve sıradan olana ilgi ile modernleşmenin sonuçları olan olguların da değerlendirilmesi ön plana çıkmıştır. Bununla birlikte kültür, bir kavram çatısı altında bir kavrayış ve irdeleme-analiz tarzı olmuştur denilebilir.

Kültür; tüm üretim ve tüketim süreçleriyle birlikte bir ivme kazanır ve bu bağlamda da toplumsal bir yapı bileşeni oluşturur.

Kültür, aynı zamanda bir toplumun varlığını sürdürebilmesi için gelecek nesillere aktarılması gereken bir olgudur. Sanat, bilim, siyaset, sosyo-ekonomi, vb. sosyal hayatın bir parçası olan alanlardan beslenerek ulusal bir doku oluşturan bilinçli ya da bilinçsiz yetileri içerisine alan kültür olgusu, sosyal hayatın biçimlendirilmesinde de önemli bir güce sahiptir. Kültür bu doğrultuda “uzlaş” eksenli oluşan bir olgudur denilebilir.

Bir durumun ya da değerin kültürel ekseninde değerlendirilebilmesi veya toplum tarafından kültürel konumda düşünülmesi, toplumun büyük çoğunluğunun onayı ile gerçekleşmektedir.

*“Aynı zamanda kültür, insanoğlunun fizik, doğal ve toplumsal çevresiyle etkileşim içinde yarattığı, kendiliğinden var olmayan bir olgudur” (Zullioğlu, 2014: 52). “Kültür, sosyoloji ve antropoloji için daima önemli bir kavram olmuştur, ancak bir toplumsal yapı kuramıyla bağlantılı olarak. Bugün, kültür fikrinin kendini bağlarından kopartıp suya sabuna dokunmayan, anlamlı insan eylemini nedenselliğin getirdiği sorumluluğu üstlenmeksizin betimlemekte kullanılan bir kaynak haline geldiğini ileri sürebiliriz” (Jenks, 2007: 15).*

Örneğin, bölgelere göre bile değişen kültürel değerlerin süreç ilerledikçe form değiştirdiği, yeni kültürel dokuların ortaya çıktığı ve var olan değerlerin değişerek farklı şekillerde anlamlandırıldığını görmekteyiz. Kültür, toplum ya da toplumların yaşıyışları, sosyal yapıları hakkında ipuçlarını içerisinde barındıran bir yapıya dönüşebilmektedir.

Sosyolojik düşünce bağlamında ele alınan kültür ifadesine bakıldığında, bizi sarmalayan ve insanlardan öğrendiğimiz toplumsal miras olarak tanımlanabilir. Kültürün oluşmasında iki süreç sözkonusudur. Birinci süreçte insan pasiftir ve alıcı konumundadır. Belli bir ekolojik alanda yaşıyor, beslenme ve barınma gibi ihtiyaçlarını da orada yani bulunduğu yerde gidermektedir. Doğayla kurulan bu birincil diyalog-ilişki; yani ihtiyaçları doğrultusunda edindiği yeti, eylemleri ve maddi-manevi üretim-tüketim teçhizatları, kültürün oluşmasında birincil aşama olarak görülmektedir.

İkinci aşamada ise insan alıcı düzeyden çıkar ve yaşadığı çevreye aktif bir eleman olarak katılır. Bu süreç, ilk malzemelerin ve teçhizatların tasarlanmasıyla başlayıp, Neolitik ağ’la birlikte devinim kazanmıştır. Tüm bu ifadelerden de görüldüğü üzere kültür, insan, toplum, ortak bir payda-düşünce ve ortak bir zevk alanı olarak karşımıza çıkabilmektedir.

## 2.2. Kùltür Algısı Bağlamında Modern ve Postmodern Sanat

Modernlik Rènesansla ortaya çıkmıştır ve gelişmeler göstererek 18. yüzyıl civarında Batı'da o zamandan bu yana toplumsal, ekonomik ve siyasal sistemleri göstermektedir. Postmodernite ise, kimi düşünörlere göre sanayi sonrası bir çağ doğrultusunda gelişen harekettir. Belirsizliği beraberinde gösteren bir durum sergiler. Modernizmin bir parçası olup olmadığı, bir süreklilik mi olduğu veya modernizmden bir kopuş olduğu gibi postmodernlik totaliter sistemler yerine çoğulcu ve açık bir demokrasi düşüncesini savunmaktadır (Yıldız, 2014).

Modernizm, yeni bir dünya görüşünü, kültürel bir gelişmeyi, yeni bir yaşam tarzını belirtmektedir. Modernizm, Ortaçağ'ın düşünüş tarzı ve yaşam kalıplarına bir tepkinin ürünüdür. Modernizm; olguculuk (pozitivizm), akılcılık, insanın özerkliği ve bilginin evrenselliğini benimseyen bir akımdır. Modernizm, Ortaçağ kurumlarından uzaklaşmayı, aklın rehberliğinde yeni bir toplumsal, siyasal ve ekonomik yapılanmayı anlatan bir kavramdır. Modernizm Ortaçağ'ın dağınık örgütlenmesine bir tepki olarak dünyanın, yeni bir gözle bütünleştirilmesi ve yeniden anlamlandırılması sürecidir. Bu açıdan o "geçmişten ve onun sembollerinden bağımsız bir süreç başlatma projesidir" (Zekâ, 1994) denilebilir.

Modernizm, bireyin yargılama ve eleştiri yeteneklerinin geliştirilmesi bağlamında kültürel bir dönüşüm projesi olma yönüyle düşünsel bir çabadır. Bir yaşayış tarzı veya uygulama yönüyle modernizm ise bu kuramsal içeriğin 18. yüzyıldan itibaren yaygın ve başat bir biçimde siyasal yapıda, toplumsal yaşamda etkili olmasıdır. Modernizm bir dinamiği, değişimi, dönüşümü ve savaşı içermektedir; aydınlanmış bireylerin ilişki ve örgütlenmelerinin kurumlaştığı ussal bir dünya düzenini esas almaktadır. Böylelikle modernizm kavramı 18. yüzyılda aydınlanmayla birlikte Batı'da kullanılmaya başlayan modern kapitalist-endüstriyel devletin gelişimine paralel olarak geleneksel düzenin zıddı ilerlemenin, ekonomik ve idari rasyonalizasyonun ve sosyal dünyanın farklılaşmasının vuku bulduğu bir durumu ifade etmektedir (Sarıbay, 2001) diyebiliriz.

Postmodernizm ise, 1940 ve 1950’li yıllarda yeri geldikçe yeni mimari ya da şiir biçimlerini betimlemek üzere kullanılmıştır. Kültür kuramı alanında modernizmden sonra gelen veya modernizme karşı çıkan eserleri tanımlamak üzere yaygın bir şekilde kullanılması için 1960 ve 1970’li yılları beklemek gerekmiştir (Best ve Kellner, 1998).

Terimi, postmodernlik şeklinde ilk kullanan ise tarihçi Arnold Toynbee olmuştur. Toynbee, 1974 yılında Batı uygarlığının İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra geldiği yeni dönemi postmodernlik olarak tanımlamıştır (Sarıbay, 2001).

Bu ifadeler doğrultusunda kültür ve kültür algısı, pratik yaşantımızda bir takım maddi ve manevi yenilikler ve ihtiyaçlar neticesinde ortaya çıkmaktadır. Kültür algısı bu doğrultuda olgunlaşır, gelişir ve şartlara göre değişkenlik göstermektedir. Aslında gerçekte kültürel oluşumlar önceden planlanamaz. Fakat uluslar arası politikalar ve iletişim teknolojisinin kullanımıyla bu durum geçerliliğini yitirmiştir (Doyuran, 2013) diyebiliriz.

Ernst Cassirer’in dediği gibi, “kültür önceden planlanamaz” görüşü günümüzde pek geçerli görünmemektedir. Örneğin moda ve marka eğilimleri belli kitlelerin plan ve projeleriyle, iletişim teknolojisi sayesinde hayatımıza çok hızlı bir şekilde girmektedir. Pratik hayatta kullandığımız markalar, marka kültürü ya da giyim kültürümüzü oluşturmaktadır ve bunun neticesinde de kendimizi yeni bir kültürün içinde bulmaktayız.

Batı kültürünün üst kültür olarak dikte edilerek öteki ülkelere kültür götürme, kültür aktarımı projesiyle bu ülkeleri modernleştirme ve ardından bu ülkeden postmodern bir anlayışı yaygınlaştırma çabaları bu ülkelerdeki kültürel yapıyı değiştirip uluslar arası pazarlar haline getirerek, bu ülkelere tüketim kültürünü yerleştirmek ve bir tüketim toplumu oluşturmak ABD öncülüğünde Batı kapitalizmin en önemli küresel projelerinden birisidir (Doyuran, 2013).

Günümüz toplumlarındaki kültürel değişiklikleri, yeni toplumsal yaşam tarzı ve bakış açısını postmodernizm olarak tanımlayıp adlandırmak ya da bunun yerine başka bir terim kullanmak mümkündür. Fakat önemli bir noktaya dikkat çekilmesi gerekir ki o da kitle iletişim araçlarını ve global çapta medyayı elinde bulunduran egemen kapitalist güçlerin olmasıdır.



Postmodernizm ve bu doğrultudaki ifadeler ise bu güçlerin kontrolünde olan iletişim sistemi kullanılarak yaygınlaştırılmaya çalışılan küresel anlatılardır. Murphy postmodern kültürün boyutlarını ifade ederken postmodernistlerce geliştirilen epistemoloji (bilgi felsefesi)'nin kültürel bir anlamı da olduğuna ve kültürün artık eylemin doğuşunu önceleyen bir buyruklar sistemi olmadığına dikkat çeker. Freud'un tezlerinin aksine kültürün libidonun ani patlamalarına karşı savunmada bulunmadığını belirtir. Devamlı dil ile kültür arasındaki yakın ilişkinin dikkate alındığı zaman, kültürün tutkularından bağımsız olmadığını belirtmektedir. Murphy, postmodern kültürün unsurlarını akıl, uzay, zaman, tarih, kişisel kimlik ve kişiler arası alanı olarak sıralamaktadır (Murphy, 1995).

Murphy, zamanı açıklarken her anın kendi kendine yeterli olduğunu ve başka bir ana göre yanlışılanamayacağını ve her şimdinin evrensel olduğunu belirtir. Deleuze ve Lacan gibi postmodernistlerin bihassa Deleuze'un zamanın geçişini açıklamak için Bergson'dan ödünç fikirler aldığını belirtir (Deleuze ve Guattari, 1993).

Dolayısıyla Baudrillard ve Lyotard gibi Jameson da toplumsal gelişmede temel bir kırılma olduğunu ve postmodern duruma benzer bir şeyin ortaya çıktığı, fakat bu durumun bir neo-marksizan çerçeve içinde teorileştirilebileceğine inanmaktadır. Genel manzaraya derinlemesine bir bakışla Jameson, postmodernizmi hem yeni bir kültürel egemen hem de kapitalizmin yeni bir sosyo-ekonomik evresini oluşturan "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak sunmaktadır. Çalışmaları postmodernizm hakkındaki tartışmayı geniş bir kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasal fenomenler alanını kapsayacak şekilde yaymaktadır. Böylece Jameson, postmodernizmin tartışmasını kültürel teori ve meta-teori alanlarından toplumsal teori alanına doğru sürüklemekte (Kellner, 1994) olduğu görülür.

### 2.3. Çağdaş Sanat

Türkçe lügattaki "çağdaş sanat" ifadesi İngilizcedeki "contemporary art" ifadesine karşılık olarak verilmiştir. Lakin "contemporary art"a karşılık bir ifade olarak "actual art/güncel sanat" kavramı da vardır, bu da bir kavram karmaşasına yol açmış durumdadır ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Çağdaş\\_sanat](http://tr.wikipedia.org/wiki/Çağdaş_sanat)).

Günümüzde modern, postmodern, çağdaş ya da güncel olarak yapıtları ayrı olarak ifade etmek kolay değildir. Modern ve postmodern sanat algılarında örtüşen bazı yönler vardır, ama Türkiyede "Çağdaş Sanat" kavramı sıklıkla "Güncel Sanat" olarak karşılığını bulmaktadır. "Contemporary" kelimesinin genel olarak "çağdaş, aynı zaman diliminde olan, yaşıt" olarak verildiğini; modern sözcüğüne verilen anlam ve anlamların ise, "yeni", "çağcıl", "çağdaş" ve "ilerlemeden yana olan" gibi ifadelerde karşılığını bulduğunu görebiliriz. Ayrıca Türkiyedeki eğilimin "contemporary art" ı çağdaş sanat ya da günümüz yani "şuan olmakta olan" olarak nitelendirildiği görülmektedir. Postmodern sanat deyiminin de, çağdaş sanat içinde eklektik (seçmeci) bir eğilimi belirtmek için kullanıldığı da görülmektedir.

Çağdaş sanat, herhangi bir türdeki sanata mı, yoksa bir sanat anlayışına mı işaret etmektedir? Veya çağdaş sanatın dönem bazında bir anlamı var mıdır? Bu doğrultuda çeşitli fikirler ileri sürülmüştür. Bunun nedeni de yabancı dilden Türkçeye yapılan çevirilerin bazı kelimelerdeki anlamları karşılayamamasından kaynaklanmaktadır. Bu doğrultuda bazı araştırmacıların farklı görüşleri bulunmaktadır. 1990'lı yıllardan beri sanatsal bakış daha çok toplumsal alanlar üzerine odaklanmıştır. Sanatın kamusallaşma sürecinin ön plana çıkarılması, üretim alanının sosyal alana taşınması ve ilişkisel alanda genişlemesi bu duruma örnek verilebilir.

Yine 1990'lı yıllarda sanatta disiplinlerarası yaklaşım, sanat yapıtının üretim sürecinden sergileme biçimine, küratörlük ilişkilerine değin birçok ilişki biçiminin değişimine ve birtakım farklı oluşumlara neden olmuştur. Kolektif duruşlar, sanatçı insiyatifleri, bütün dünyada dolaşan sergiler, kenti bir bakıma sanatın laboratuvarı gibi görme eğilimi, kamusal alanın ön plana çıkarılması gibi güncel ve daha önce benzerine fazla rastlanılmayan durumları ortaya çıkarmıştır (Ayaydın ve diğerleri, 2011).

Çalıkoğlu, güncel sanatı “şimdi, şuan, kendi zamanına dokunan, hızlı tepkiler veren, kendi zamanının sosyo-politik problemlerini açık bir anlatım ve teslimiyet” (<http://www.radikal.com.tr>) olarak görür. Çağdaş sanat ise, modernizm ve geç-modernizme ait sorunsallar üzerinde düşünen sanatın tekerrür eden imajı değil, dönüştürülen bir imge-hayal olduğuna inanan bir sanat izlenimini doğurmaktadır.

Bu gibi düşünceler ekseninde literatüre bakıldığında birçok yayında çağdaş sanat; kavramsal sanat, yoksul sanat, gösteri sanatları, vücut sanatı, çevre sanatı, ekolojik sanatlar, süreç sanatları ve video sanatı ile birlikte nesne sonrası sanat başlıkları ile irdelenmiştir. Bu gibi sanatların özelliği düşünceyi iletmede bir araç-gösterge olarak dili, çeşitli atık nesnelere, insanın kendisini veya doğayı kullanmalarına karşın bu göstergelerin bir sanat ifadesi ve anlatımı olarak gerek kılınmalarıdır. Eğer tüm bu sanatlarda bir yapıt-ış aranıyorsa bu ancak sanatçının iletmek istediği düşünce ve kavram olabilir.

Bugün sanat alanında estetik boyutun önemini yitirdiği daha çok içerik, kavram, anlamın önemsendiği görülmektedir. 1980’lerdeki politik dönemi yaşayan sanatçı, topluma olan sorumluluğu ile bireyselliği arasına sıkışmıştır.

Sanatçı, bu siyasal ve ekonomik sıkıntılarının neden olduğu toplumsal bunalımların etkisini, kendisi ve toplumla hesaplaşma adına seçtiği dışavurumcu tavır ile yapıtlarına aktarmaktadır.

Küreselleşme olgusu ile birlikte özellikle metropollerde kendini gösteren insanın yalnızlığı ve çaresizliği çağdaş sanatın sık sık irdelediği bir konu olmaktadır. Bu anlatı ve düşünce, modern sanatçılarda işlenmekte olan bir husustur. Bu anlayışlar ve anlatılar arasındaki temel farklılık, kullanılan teknik ve uygulama ya da aktarma yönteminden kaynaklanmaktadır. Bir diğer ayrım da postmodernistlerin modernizmin seçkinciliğini eleştirerek sanatın estetik, popülist bir çerçeveye oturtulması gerektiğidir. Sanatçının tam bir özgürlük ve özgünlük içinde herhangi bir misyonu olmaksızın kitlelerin beğenisinin sanatsal üretim için yeterli olduğu inancına sahip olmasıdır. Ayrıca çoğu güncel üretimlerin sponsorlukların büyük desteği ile gerçekleştirilmesi de güncel sanatın bağımsızlığını ne şekilde etkilediği tartışılan konular arasında yer almaktadır.

Bu bağlamda çağdaşlaşma ve çağdaş sanat, modern ve post-modernist dünyayı oluşturan politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimi ifade etmeye çalışmaktadır. Çağdaşlaşma anlayışı içerisinde bilim, teknoloji, endüstrileşme, ulus-devlet düşüncesi ve ekonomi sahasındaki etken kapital piyasa yaklaşımı varlık bulmaktadır. Bu durum sanatçı, izleyici, satıcı, mekânlar ve sanat kurumları arasındaki ilişkilerin yeniden düzenlenmesini gerektirir.

21. Yüzyılda endüstrileşmenin yarattığı yeni toplumsal yaşam biçiminin de sanata yansımaları bir bakıma kültürü de etkilemektedir. 21. Yüzyılda başlayan sanat alanındaki değişimler “çağdaşlık” kavramı ile açıklanabilir. Çünkü II. Dünya Savaşı esnasında Avrupayı terk eden birçok bilim insanı, düşünür ve sanatçının ABD’ye göç etmesinin de etkisiyle sanat ortamının merkezi değişmiştir.

Amerika’nın sanat ve kültür açısından etkin hale gelmesinde Amerika sermaye endüstrisi devleri tarafından desteklenen MOMA (Modern Sanatlar Müzesi) ‘nın soğuk savaş yıllarındaki uluslararası boyuttaki etkinlikleri-faaliyetleri büyük önem taşır. Özellikle Amerika ve İngiltere’de hareketli soyut resim; toplumsal gerçekliğin karşıtı olarak taze, yeni ve yaratıcı olması sebebiyle geleneksel resim-sanat anlayışının dışında olması bakımından önemsenmiştir.

Dolayısıyla Eylemler, Yoksul Sanat, Vücut Sanatı, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Oluşumlar, Gösteri Sanatı ve Süreç Sanatı başlıkları altında sınıflandırılan sanatların ve anlayışların tümünde resim ve heykele karşı alternatif teknik ve nesnelere kullanılmıştır.

Bir yandan da gelecek nesiller için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsü yeniden biçimlenirken, diğer taraftan da sanatın tanımı da genişlemiştir. Bu düşünceler ekseninde sanatı hem geçmişe hem de geleceğe hitap eden bir paradigma ve olgu olarak savunabiliriz. Özellikle endüstri çağı ile birlikte sanatın farklı bir forma kavuştuğunu söylememiz mümkün görünmektedir.

## 2.4. Tüketim Kültürü

Tüketim, mal ve hizmetlerin bireylerin ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde kullanmasıdır. Bu şekilde ihtiyaçların karşılanması birey ve bireylere fayda sağlamaktadır. Tüketim, pratik bağlamda nihai bir kullanım demektir. Yani mal ve hizmetlerin daha da ileri bir işleme tabi tutmak veya yeniden dolaşıma sokmak üzere insanların ihtiyaçlarını karşılayacak düzeyde satın alma işlemidir diyebiliriz.

Tüketim; üretilen mal ve hizmetlerin, gereksinim ve isteklerini karşılamaları amacıyla insanlar tarafından kullanılmasıdır (Karalar, 2001). Bu ifadeler doğrultusunda tüketim, insanoğlunun varlığıyla başlayan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fakat günümüzde tüketimin kültür kavramıyla yan yana gelmesi, tüketim alışkanlığının farklı boyutlara ulaşmasından kaynaklanmaktadır. Aslında tüketim, kullanılması zorunlu olan tüketim nesnelere tüketilmesini ifade ederken, 19. yüzyıldan sonra ortaya çıkan sanayileşmenin topluma sunduğu birçok üretim nesnesinin tüketilme zorunluluğu varmışçasına topluma dayatılmasından kaynaklanmaktadır.

Tüketim kültürü Featherstone'a göre; değişen göstergeler, imajlar ve simgeler ağıyla bütünleşmiştir. Featherstone, bu bütünleşme içindeki tüketim kültürünü üç perspektifte ele almıştır. Bunlardan ilki, kapitalist meta üretiminin genişlemesi, ikincisi toplumsal statü edinme isteği, üçüncüsü ise tüketicinin bilinçaltına hitap edilerek hazlar, rüyalar ve arzular yaratılmasının ortaya koyduğu psikolojik sorunlardır (Dede, 2015). Baudrillard, tüketim sisteminin bütün kategorileri birbirine bulaşabilir kıldığını söylemekte ve türlerin karışmasını "kültürün fotokopileşmesi" olarak yorumlamaktadır. Her tür etkinlik kültür olarak adlandırılmaktadır. Reklamlardaki göstergeler bir bakıma kültürleri fotokopileştirmektedir. Steven Connor'a göre, postmodernist kültür söz konusu olduğunda, kültürü diğer şeylerden ayırt etmek imkânsızlaşmaktadır.

Tüketim kapitalizmine karşı durulmaya çalışıldığında, kültürden destek almanın yolu kalmamıştır. Postmodern dönemde, farklılaşma tamamen çökmekte gibidir. Farklı kültürlerle aitmiş gibi görünen imgeler, gerçekten kültürlerin belirleyici özelliklerine sahip olmak yerine, yeni toplumsal yapılar, yeni kültürler oluşturacak politikalara hizmet etmektedir (Dede, 2015).

*Bu durumu Yaşar şu şekilde ifade eder: “Tüketim toplumunun tüketimi için arz edilen sanayi ürünlerinin büyük bir bölümünü, kullanıp atılmaya uygun olanları oluşturmaktadır. Bu durum insan varlığının beğenisinin tüketilebilen bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. Yani, tüketimin kendisi zevk haline dönüşmüştür” (Yaşar, 2006: 115).*

Bu açıdan değerlendirecek olursak, üretim ve tüketim arasında bir arz-talep ilişkisinden söz edebiliriz. Toplumun ihtiyacı olan tüketim nesnelерinin yanında ihtiyacı olmadığı halde seri üretim mantığıyla üretilen ürünlerin olduğu bir dünyada “üretim kültürü” kavramından söz etmek yerinde olacaktır.

Üretim kültürünün olduğu bir yerde “tüketim kültürü”nden söz etmemiz kaçınılmazdır. Dolayısıyla “üretim kültürü” ve “tüketim kültürü”nün olduğu bir yerde Yaşar’ın da ifade ettiği gibi “tüketim toplumu”ndan da bahsetmemiz gerekmektedir.

Tüketim toplumu tabiri, batıda sanayileşme sonrası ortaya çıkan toplum şeklini tarif etmek için de kullanılmaktadır (Hazar, 2000). Seri üretimin artmasıyla hızla değişen arz-talep dengesi, üreticileri ve hükümetleri farklı siyasi-politik düşünelere itmiş üretilenlerin hızlı tüketilmesini sağlamak amacıyla çeşitli yollar denenmiştir ve uygulanmıştır. Bu yolların en önemli vasıtalarından biri de hiç şüphesiz ki bilişim ve iletişim vasıtalarıdır. Yazılı ve görüntülü basın (TV) la birlikte son yıllarda bunu geçeceği ön görülen internet, tüketim toplumunu yönlendirmede ve manipüle etmede kullanılan başlıca kaynaklardır.

Artık ihtiyaçlar medya tarafından belirlenmekte, neyin ihtiyaç olduğunu düşünecek zamanı bulamayan tüketici, önüne sunulan alternatiflere “evet-hayır” yanıtından birini verebilecek kadar bir zamanı ancak bularak şuurlu-bilinçli olmaktan çok gayri, iradi ve şuursuz-bilinçsiz bir şekilde yanıtlar üretmektedir. Tüketim toplumunun meydana gelişinin altında yatan sebepleri ortaya koyarken şunları da ifade etmektedir: Tarihte olayların iki defa vuku bulduğu olur. Birincisinde bu olaylar-olgular gerçek tarihi bir değere sahipken, ikincisi birincisinin karikatürüdür ve grotesk (garip, acayip...) bir serüvendir ve efsane olmuş bir atıftan beslenir (Hazar, 2000).

Bu tespit ve tespitlerin ardından Baudrillard, yitirdiğimiz değerleri ve gerçekliğin yerini tutamayan suni (yapay-inorganik) düzenlemlerle telafi etmeye çalıştığımızı belirtmektedir.

*“Baudrillardın ifadelelerinden yola çıkan Featherstone’a göre toplumsal hayat kurallardan arındırıldıkça ve toplumsal ilişkiler değişkenleşip istikrarlı normlarca daha az yapılanmış hale geldikçe tüketim toplumu özünde kültürel bir toplum haline gelir. Göstergelerin aşırı üretimi ve imajlarla simülasyon (benzetim) ’ların yeniden üretimi, istikrarlı anlamın yitişine ve izleyiciyi istikrar duygusunun ötesine taşıyan çarpıcı kolâjların sonsuz akışından kitlelerin büyülenmesiyle gerçekliğin estetikleştirilmesine yol açar” (Featherstone, 2013: 42). “Televizyonun ve sinemanın, görüntünün, görselleşmenin ve de kitle reklamcılığının sunduğu tarzların egemenliğindedir” (Hall, 2014: 47,48).*

*“Tüketim toplumu bir başka ifadeyle tüketim olgusunun topluma öğretilmesi/alıştırılmasıdır. Tüketim olgusuna alıştıran toplum farkında olmadan yeni üretici grupların sisteme dâhil olmasına neden olur. Bu sayede üretilen malların tekeli bir anlayışla yeniden yapılandırılması süreci karşımıza çıkar. Bir bakıma yeni bir toplum tipinin yaratılmasında rol oynar” (Baudrillard, 2013: 87). “Kapitalist sistemin hüküm sürdüğü bu dönemde estetik anlayışının, özgünlük ve o özgünlük dışında kalanların yadsımasına dayandığı söylenebilmektedir. Sanatçı, artık ürünlerini pazara çıkarmakta ve sanatını yeniden üretebilmek için diğer sanatçılar ile pazarda yarışmak durumunda kalmaktadır” (Şaylan, 2009: 107).*

Bu dönemde estetik kavramında, endüstri devri öncesi ve sonrası olarak değişimler göze çarpmaktadır.

*“Endüstri toplumları öncesinde sanatçı ve tüketici arasında paylaşılan sosyolojik bir olgu alanı olarak yönlendirilen, oldukça bütünleşmiş bir ortak zevk alanından söz edilebilir. Oysa sanatçı, farklı estetik talepleri olan bir pazara hitap etmektedir. Özgürlüğünü kazanmıştır, ama aynı zamanda belirsiz ve muamma bir ortamda yalnızlaşmıştır da” (Ulusoy, 2005: 168, 169).*

Dolayısıyla endüstrileşmeyle izm’ler yerini bireysel çabalara bırakmıştır. Bu durum sanatı disipline eden kuralların terk edilmesi sonucunu doğurmuştur.

Bireyselciliğin ön plana çıktığı çağdaş sanat sürecinde estetik algıda farklılaşmalar meydana gelmiştir. Bu farklılıkların ortaya çıkmasını sağlayan üretici ve tüketici konumundaki sanatçı ve izleyicinin arz-talep ilişkisi olmuştur.

Dolayısıyla suje (özne) olan insanoğlu, sanayi toplumunda mekanik ve karmaşık bir üretim sürecinin basit ve sıradan işleri yapan bir hale gelmiştir.

*“Kitle toplumunda insanın nasıl çalışacağı, nasıl eğleneceği, nasıl tüketiceği...gibi giderek daha da yoğunlaşan bir ekseninde belirlenmeye ve belirmeye başlamıştır. Bu oluşum içinde sanatsal yaratıcılığın en önde gelen ögesi, kaçınılmaz olarak özgünlük ve özgürlük olarak nitelenmektedir”* (Şaylan, 2009: 103).

Sanayileşmeyle kapitalist sistemin kar güdüsü aşırı üretimle beraber aşırı tüketimi de karşımıza çıkarmıştır. Adeta insanların robotlaştırılarak seri üretim aracı haline getirildiği bu dönem, insanı mekanik, tekdüze ve robotik bir yaşam biçimine itmiş, tüketim nesnesine dönüşmesi ise çıkar ilişkilerinin, bencilliğin yaşama egemen olmasına yol açmıştır.

Bu gibi ifadeler doğrultusunda özellikle günümüz sanatının tüketim-üretim ekseninde değerlendirilmesine değinen Eker, sanatsal üretimin kaymış olduğu aşırı bireysel tavır ve üretimleri, toplumsal bağlamda uzlaşımsal beğeni ile sonuçlandırma arzusu ve rekabet kavramını da gündeme getirmiştir.

*“Sanatta rekabet kavramına ait bilinç ancak niyeti ve sistemi sürekli tartışılabilir çeşitli eksenlerde sanat yarışmaları ile güncellenmektedir”* (Eker, 2005: 318), diyerek sanatta bireysel çabaların ön plana çıktığına vurgu yapıp, arz-talep ilişkisi sanatın biçimlendirilmesinde, üreticiyi/sanatçıyı da etkisi altına aldığı ifade edilmiştir.

Dolayısıyla bu rekabet ortamında, sanatçının duygu ve düşüncelerinden ziyade izleyicilerin istek ve arzuları ekseninde sanatsal üretimler ortaya çıkmaktadır. Tüketim Kültürü hayatın tüm alanlarını istila ederek hayatın vazgeçilmez bir parçası olduğu izlenimi vermektedir.

Sanat da bu süreçte kapital(ist) sistemin tüketim nesnelere toplumun bireylerine sunulması noktasında adeta bir misyon görevi üstlenmiştir. Bu durum sanatın toplumsal sorumluluklarını ortadan kaldırarak sanata alışkın olmadığı yeni bir alan oluşturmaktadır denilebilir.



## 2.5. Tüketim Kültürü Ekseninde Yoksul Sanat

Tüketim Kültürü, hayatın tüm alanlarını istila ederek hayatın vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Sanat da bu süreçte maalesef kapitalist sistemin tüketim nesnelерinin toplumun bireylerine sunulması noktasında adeta bir misyon görevi üstlenmiştir.

Atık nesnelерin henüz ön plana çıkmadığı modern öncesi zamanlarda her nesne bir başka nesnenin formuna dönüşebileceği için hiçbir şey kolay kolay atıklaştırılmazdı. Ama modern-çağdaş olduktan sonra üretilen her nesne üretildiği andan itibaren hızla atığa dönüşmektedir; hatta insan bile. Bu doğrultuda Wilde'ın aşırı modern olmaya yönelik uyarısını dinlememizde yarar vardır. Wilde: *“Aşırı modern olmak kadar tehlikeli bir şey yoktur, bir de bakarsınız modası geçiverir insanın”* (<http://www.kaosgl.com>). Çünkü modası geçmek atığa dönüşmektir. İnsan sadece modern zamanın atığına değil, kentsel dönüşümle birlikte mekânın da atığına dönüşmektedir. İnsanlar daha çok müstakil yapılarda ve kırsal alanlarda yaşamayı tercih etmektedir.

Modern bireylerin hep daha yükseğe göz diktiklerinden fazlasıyla insani olan böyle bir talebi olmamaktadır. Her şeyi tasarlanmış politik-siyasi-sosyolojik tasarımlara bağlı yaşamlarımızda atığa dönüştürürken, modayı yakalamak için de durmadan yeni yaşamların peşinden koşmaktayız.



**Resim 1. Michelangelo Pistoletto, "Paçavraların Venüsü", 1967.**

Bu düşünceler bağlamında M. Pistoletto'nun 1967 yılında kompoze ettiği "Paçavralar içinde Venüs" adlı çalışması değerli ile değersiz ve tarihsel ile günceli bir araya getirerek ironik yaklaşımlar sergileyen Art Povera sanatının tipik bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel süreçlerini düşündüren "Paçavralar içinde Venüs " bir bakıma İtalya'nın zengin sanatsal mirası altında ezilen çağdaş sanatçının çıkmazını akla getirir.

Tarihsel yapıtların konum-itibar kazanması süreçlerini irdeleyen Pistoletto, resmin beşiği olan bir ülkede çağdaş sanatla bir jest oluşturur. Bir zamanlar hayranlık uyandıran Venüs, yüzü duvara dönük paçavralar içerisinde. O artık geçmiş bir estetik, bir kalıntı olarak karşımıza çıkar. Venüs (resim 1), izleyiciye sırtı dönük bir şekilde konumlanmış olup, bir yığın giysinin önünde durmaktadır. Michelangelo Pistoletto bu doğrultuda giysileri ve paçavraları dağıtarak klasik motifleri ve akademizmi de sorgulamaktadır. Heykelin salt alçı, bronz ya da mermerden üretilen sanat objesi olması anlayışına karşın, birtakım savrulmuş giysileri dahi heykel olarak sunabilmektedir. Zamansal süreçle birlikte hem geçmiş anımsatma çabası hem de geleceğe doğru bir yol alma durumu vardır.

Yani, akademik heykel anlayışı ve temsil ettiği katı kurallar Michelangelo Pistoletto tarafından parçalanmıştır. Venüs gibi işlevi belli bir sanat eseri hazır yapım ile karşılaştırılabilir hale gelmiştir. Bu tür arayışlar antiform, post minimalizm veya kavramsallık gibi çağdaş sanat anlayışlarını da yansıtmaktadır. Antiform ile birlikte her türlü kullanım nesnesi heykelin bir parçası ya da kendisi olabilmektedir. Örneğin, yoksul bireylerin ya da modern öncesi yaşamların nesnelere ya da insanları atığa çıkarmak gibi bir lüksü hiçbir zaman olmamıştır. Biriktirilen nesnelere farklı işlevlere dönüştürülürken, Duchamp'tan çok daha önceleri bir pisuvarın başka bir niyetle kullanılabilmesi keşfedilmişti.

Duchamp bize her türden nesneye öncelikle işlevsel bir nesne gibi, sonra taze yapılmış bir sanat nesnesi gibi bakmayı öğretmişti. Ancak, bu sadece zengin beyazların dünyasında doğrudur. Afrika'da bir silindir şapka pekâlâ bir taç gibi kullanılabilir, gecekondu semtlerinde eski bir araba bir ev işlevi görebilir.

Atık nesnelere henüz icat edilmediği eski çağlardan-dönemlerden gelen insanlar, nesnelere atmayıp biriktiriyorlardı ya da başka bir nesnenin formuna-işlevselliğine dönüştürüyorlardı. Tüketim toplumlarında nesnelere satın alınır-alınmaz hemen atığa dönüşmektedir. Kapital(ist) bir toplumda atığa çıkartılan nesnelere yeniden dolaşıma sokmak ve bir sanat nesnesinin malzemesi yapmak, mevcut sisteme bir muhalefet ve avangard (öncü, yenilikçi) bir tutum olarak durabilir.

Bu doğrultuda 20. yüzyılın ikinci yarısında yeni-avangard sanatsal eğilimleri benimseyen yoksul sanat, sanatın ticarileşmesine ve tüketim toplumlarına bir tepki olarak karşımıza çıkıp, kompozisyonlarında-tasarılarında bir anti-form düşüncesiyle hareket ettiğini görmekteyiz. Tiyatro yazarı Grotowski'nin dekor, kostüm, aksesuar...gibi sahne öğelerinden kurtularak, oyuncuyu kendi bedeniyle baş başa bırakan "yoksul tiyatro" kavramını ödünç alan kuratör ve yazar Celant'ın isim öncülüğü yaptığı bu yeni-avangard akımın ortak özelliği; gündelik yaşamdaki sıradan-atık nesnelere-malzemelerin sanat mekanlarına taşınmasıydı. Celant; "Hayvanlar, sebzeler, mineraller sanat dünyasındaki yerlerini alıyorlar" diye bahsetmiştir.

Sanatçıyı ve günlük kullanım malzemesini dönüştüren ve bir simyacıya benzeten Celant, bir bakıma yoksul sanat izleyicisini malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ve biyolojik süreçleri de izlemeye teşvik etmektedir.

Yoksul Sanat (Arte Povera) terimi zaman içinde sadece İtalyan sanatçıları bünyesinde toplansa da, aslında yaşamını İtalya’da geçiren Yunan sanatçı Kounellis, bu eğilimin başından beri içerisinde yer almaktadır. 1960’lardan beri çalışmalarına ateş, toprak, altın, taş...gibi element ve nesnelere koyan sanatçı, Arte Poveranın simyaya yönelik ilgilerinin bir göstergesi olmuştur. Bir keresinde galeri ortamına on bir tane canlı at yerleştirerek, galeriyi bir ahıra; sanat yapıtını da nefes alıp-veren bir varlığa dönüştürdüğünü (resim 6) biliyoruz.

Sanatçının 2013’te Türkiye-İstanbul’daki bir çalışmasında (resim 2), galeri mekânını bir köşegen gibi çaprazlama ikiye bölen büyük bir yerleştirmeyi kompoze etmiştir. Demir raylar üzerine yerleştirdiği aralıklı vagonlardan oluşan yapıtın vurucu kısmı vagonların taşıdığı malzemelerden kaynaklanmıştır. Vagonların birinin içinde yün, bir diğerinin içinde İznik ve Kütahya’ya ait seramik parçaları, bir diğerinde tuğla taşları, bir diğerinde çuval bezi, ötekinde kömür bir diğer vagonunda ise çocukluğumuza ait bir malzeme olan eski dikiş makineleri yer almıştır.

Bu enstalasyon (yerleştirme) hem parçaları hem de bütünüyle, endüstri toplumunun doğuşu ve ilerleyişi aynı zamanda ise kültürel değer kavramlarını irdeleyen bir yapıt olarak karşımızda durmaktadır.



**Resim 2. Jannis Kounellis, “Yoksul Sanat”, Galeri Artist, İstanbul, 2013.**

Kounellis, sanat çalışmalarında bu eğilimi devam ettiren ve kullandığı malzemelerle etkili sanat yapıtlarına imza atmış bir sanatçıdır. İstanbul Galeri Artist'te sergilenen sanat yapıtlarında Anadolu'ya özgü malzemeleri yapıtlarına ekleyen sanatçı, adeta kültürler arası bir diyalogun metnini yazmış gibi görünüyor. Bu metnin içinde yer alan yerleştirmelerden ilki eski kilim ve halılardan tasarlamış olduğu çalışmadır. Yerleştirmenin her bir parçası, dörder kilim ve halının kendi içinde desen üslubuna göre yerleştirmesinden oluşmaktadır (resim 2).

Sanatçı her bir parça ile kendi içinde birbiri ile oldukça uyumlu bir kültür mozaigi inşa etmiş gibidir. Anadolu'dan çıkmış duyarlılıkları, kültürel birikimleri, inançları ve yaşama dair sayısız ara renkleri yansıtan ve barındıran eserleri kendi özgür anlayışlarıyla yorumlayan sanatçı, çalışmalarını adeta yeni ifadelerle donatmıştır. Kompoze edilen sanat çalışmaları ve çalışmalarda kullanılan nesnelere tamamen değersiz nesnelere oluşturulmasından adını alan "Yoksul Sanat", sanat tarihinde en önemli eğilim-anlayışlardan biri olmuştur. Ayrıca, Yunan sanatçı Kounellis'in kompoze ettiği çalışmalar, The Tate Modern Museum ve MOMA gibi dünyaca ünlü müzeler de dâhil dünyanın birçok noktasında da sergilenmiştir.

Demir kasalardan oluşturulan vagon ve ana malzemesi demir olan kafes formu kullanılmış olan çalışmada ayrıca İznik Seramik parçalarına da yer verdiğini (resim 2) görmekteyiz.

Sonuç bağlamında Arte Povera'nın geçmişine baktığımızda, öncelikle ortaya çıkışındaki sosyo-kültürel ve ekonomik unsurların ideolojik kurgulamalarla ne denli zorlayıcı faktörler yaratmış olduğunu ve temelde "insan" olgusunun bu unsurlar altında giderek daha da güçsüz hale geldiğini ifade etmek gerekir. Tüm bu referanslarla birlikte, sanatın öz'e yani saf olana geri dönüşü, sanatçıların farkındalık kazandırma ve eleştirel bir tavır takınma süreçleri Arte Povera'nın ruhunu oluşturmaktadır. Daha somut örneklerden ilerlersek, Arte Povera'nın ortaya çıktığı yıllar olan 60'lar ve İtalya'nın Torino şehri, dönemin sosyal çalkantılarının nüks ettiği yer ve zamana tekabül etmesi anlamında oldukça önemli bir yer tutar. İtalya'nın endüstrileşmesinde merkez olan şehirde işçi ve halkın "ilerleme" ve "üretim" için sağlıksız koşullarda, özlük haklarından yoksun bir şekilde sanayi patronlarına hizmet etmeleri bir noktadan sonra patlamalarla sonuçlanmıştır.

Kapitalizmin ‘insan’ı umursamayan evrimi içinde bu tarihlerde etki eden olaylar, sanatçıların da tepkisini çekmiştir. Onlar insandan alınan değerın kendisine iade edilmesini, insan sanat ilişkisinden yola çıkarak da sanatın değerini tekrardan tartışmaya açmışlardır. İnsan’ın özüne yönelmek ya da sanatın özüne geri dönmek, insan olgusunu onun içinde kendini var ettiği kültür ve ona yaşam alanını sunan doğa olgusunu bir araya getirerek, yerinden oynatılmış taşları tekrardan yerine oturtan Yoksul Sanat’ın sanatçıları bu ideolojik kurgulamalarını 1967’de Germano Celant’ın yayınlamış olduğu bildiri ile tescillemiş oldular. İnsanı ve sanatı, Amerika’nın yapılandığı endüstri ve pompaladığı tüketim kültürüne karşı öncelikle malzemenin niteliğinden başlayarak endüstrinin karmaşıklığından uzaklaştırmak, sonrasında ise basit olana yani özüne geri döndürmek burada temel olan belirleyiciler olmuştur.

Bu gibi düşünceler doğrultusunda ulaştığımız vargı/lar: Toplum mühendisleri tarafından tasarlanan politik ve projeye dayalı hayatların içlerine yerleştirilen birey ve bireyler, atık olarak üretim safhasının dışına çıkartılan çeşitli nesnelere yoksul sanat düşüncesi bağlamında keşfettikçe yeniden algılamayı, anlamayı, sezmeyi, bakıp-görmeyi ve kendini biçimlendirmeyi öğreneceklerini ön görebiliriz.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### MODERNİST VE POSTMODERNİST ANLAYIŞLAR İÇERİSİNDE YOKSUL SANAT

#### 3.1. Modernizm

Modernizm, Batıda 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ve giderek dominant (baskın) bir konuma gelen, belli türdeki sanatsal estetik anlayışlarını ifade eden bir kavramdır. Modernizm bir aydınlanma tasarısı olarak ortaya çıkmış ve zaman içinde değişimler geçirerek günümüze kadar gelmiştir (Tekeli, 2009).

Geleneğin karşısına dikilen bir kavram olan modernizm, genel olarak değerlendirildiğinde her çağda görülebilen bir olgudur. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında görülen tüm sanat akımları çağdaş sanat formlarıyla meydana gelmiş, ancak modern süreçlerin de doğmasını sağlamıştır. Modernizm olgusu hiçbir zaman çağdaşlıkla karıştırılmamalıdır. Örneğin Giotto, Ortaçağ sonları itibariyle hem çağdaş hem de modern bir ressamdı. Fakat günümüz itibariyle Giotto'ya bakacak olursak, sadece moderndir. Bu bağlamda modernizm, bir sanat bilimi kavramıdır (Eroğlu, 2013) diyebiliriz.

Modernizm düşüncesinin en önemli özelliklerinden biri de aydınlanma felsefesidir. Aydınlanma felsefesi, (Tekeli, 2009) 'nin belirttiğine göre bilim ve ahlak ve estetik alanlarını birbirinden yalıtılmış ve ayrı olarak ele almıştır. Aydınlanma projesi, temelde ister doğa bilimi olsun ister toplum bilimleri olsun, nesnel olarak kurulabileceğini kabul etmektedir. Bu kabul, dış gerçekliğin tek bir doğru temsil ifadesi olacağı inancına dayanmaktadır. Bu kabuller yapılıncaya her soruya tek bir doğru yanıt bulunabileceği de kabul edilmiş olacaktır.

Gerçek, başlangıçta yeterli bir şekilde, yani tam bir nesnellik ile temsil edilmese de zaman içinde bilimin gelişmesiyle buna adım adım yaklaşılacak ve mutlak gerçekliğe tam olarak ulaşılmaya da çok yakınına gelinecektir. Aydınlanma, sanatta kendi iç mantığına göre kurulacak otonom (özerk-bağımsız) bir alan olarak boy göstermektedir. Sanat alanında hem yakın çevresinden hem de yakın geçmişinden farklı olma bilinci bulunmaktadır. Baudelaire'in ifadesiyle, hem geçici hem de kalıcı olmanın gerilimini taşımaktadır.

Aydınlanma projesi-tasarısı bilime, ahlaka ve sanata ilişkin kabullerin temelde insan aklına güvenmenin o zamana kadar görülenden daha özgür, daha eşitlikçi ve bireylerin daha mutlu olacağı toplumların inşasına yol açabileceğini savunmaktaydı. Bu kabullerin ortaya çıkardığı ve üzerinde durulması gereken bazı önemli sonuçları vardır. Eğer bireylerin evrensel değişmez niteliklerine göre bir ahlak kurulabiliyorsa ve bilgi nesnel olarak akla dayanarak doğanın ve toplumun yasalarını ya da sınırlarını aşabiliyorsa öncü burjuvazilerin, tasarımcıların, uzman kişilerin...vb. kişilerin topluma ve toplumlara yol göstermeleri için gerekçeler var demektir.

Bu yol gösterme, evrensel olan değerleri gerçekleştirmek için bilgiye dayanarak ve bunu bilen kişilerce yapılması gerekmektedir. Bilgi ise sürekli olarak gelişen temsil ifadesi içinde birikerek gelişecektir. Bilginin bir kere birikerek gelişmesi kabul edilince, ilerleme ve gelişme düşüncesi modernizmin ana çizgilerinden biri olarak kendini kabul ettirecektir.

Bilgi, toplumsal ilerlemenin çoğunlukla doğrusal bir gelişme çizgisinin benimsenmesi ve toplumların dönüşümsel kuramlarının belirlenmesini gerekli kılmaktadır. Böyle bir üst anlatının oluşması, tarihin özgün çizgilerine düzen getiren çerçeveler oluşturacağını göstermektedir. Böyle olguların ve durumların oluşması, nesnel kabul edilen bilime dayandırılınca, bu çizgide yer alan bireylerin ilerlemeleri evrensel ve sosyolojik amaç haline gelir ve uzman kişilerin bunu gerçekleştirmek için mekaniksel bir akli kullanmaları gerektiği anlamına gelmektedir.

Modernizm düşüncesini sadece bilgiye yaklaşımıyla kavramaya çalışmak ve bu yaklaşımın toplumsal işlevlerini kavramak yeterli olmamaktadır. Aynı zamanda nasıl bir toplum içerisinde yer aldığını ve bu toplum içerisinde ne tür işlevler gördüğüne de bakmak gerekir.

Geleneksel tarım toplumundan modern-çağdaş topluma geçilebilmesi için öncelikle sosyolojik ilişkilerin kısa aralıklı bir zaman ve mekândan başka bir deyişle yerel bağlamından koparılıp-çıkarılması gerekmektedir. Sosyolojik ilişkilerin yerel bağlamından kurtarılıp, yeni ve yerele bağlı bulunmayan bir zaman ve mekân bağlamına yerleştirmek gerekmektedir.



Bunun gerçekleşmesi için de güçlü bir vizyona-misyona yönelmek ve bu yönelime de yol gösterecek uzmanlıkların, simgeler sisteminin oluşturulması gerekmektedir. Dolayısıyla modernizm, sosyolojik gelişmelerden etkilenerek bazı değişikliklere maruz kalmaktadır. Modernizmde bir tek temsil ifade biçiminin olduğu kabüli, dünyada sosyalist hareketin gelişmesiyle birlikte gevşemeye ve onun da yerini globallik savlarını koruyan bir akılcılık almaya başlamıştır. Bir diğer gelişme ise bilimin tek yol gösterici olarak kabul edilmesidir. Bu inanç da bilginin uygulamada-pratikte başarılı olmasını gerekli kılmaktadır. Uygulamada kullanılan bilginin başarısına ya da başarısızlığına göre geriye dönerek, bilgiyi etkilemeye başlaması sonucunda da refleksif düşünce biçimi gelişmeye başlamıştır. Bu aslında bilginin uygulamayı denetlemesini sürdürmesi için gerekli idi. Ancak bu bir manada, aklın öneminin azalması demektir ve modernizmin önemli bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Böylece insan eylemlerinin ve sosyolojik gelişmelerin sistematik bilgisini kurabileceği endişesi de doğmaktadır.

Modernizm düşüncesindeki gelişmeler ve değişimler olurken, insana yaklaşımı da eleştirilmeye başlanmıştır. İnsanın değişmez özelliklerinin ve özünün bulunacağı iddiası da irdelenmektedir. Nietzsche; “böyle bir öz varsa, bu özün ancak Dionysus mitinde bulunabileceğini, bunun da yıkıcı-yaratıcılık ve yaratıcı-yıkıcılık olduğunu” söylemektedir. Böyle olunca da insanın kendini olumlamasının tek yolu, eylem/ler yapma isteğini açık hale getirmesi olacaktır. Böyle bir öz kabul edilince de modernizmin teknik aklının yol göstericiliğine olanak kalmamaktadır. Nietzsche, aydınlanmanın insanları özgürleştirme çabasına daha çok estetiği öne alan bir stratejiye ihtiyaç duyulacağını savunmaktadır. Ona göre, sanat ve estetiğin iyi ve kötünün ötesine geçebilme gücü vardır (Tekeli, 1992).

Dolayısıyla bu bağlamdaki anlatı ve örnekler, modernizmin zaman içinde gelişerek yeni değişim ve gelişmelerin ürünlerini ortaya koyabileceğini göstermektedir ve modern sanatın da işte bu gelişmeler ve değişimler içinde doğup geliştiğini ön görebiliriz.

### 3.2. Modern Sanat

Modern sanat, 18. yüzyılda yaşayan aydınlanma düşünürlerinin nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak, evrensel bir yasa ve özerk-bağımsız bir sanat geliştirme amacıyla ortaya çıkmıştır. Bir başka ifadeyle modernite, belli bir estetik anlayışı benimseyen modern dönemler için değil, fakat oldukça yakın bir dönem için geçerli olunmuş görülmektedir. Ya da toplumsal düzenin ya da sanayileşmiş toplumların sanatsal-estetik anlayışı olarak ifade edilebilir. Belki de endüstri toplumlarının özellikleri ve sorunları bu çerçevede yeni bir estetik ve sanat anlayışlarının ortaya çıkmasına kaynaklık etmiş olabilecektir.

Modern sanat, ilgili olduğu en canlı zaman dilimi olan 1880-1960 arasında tarifleyen bir tanımdır. Bu tarihler arasında ele alınmış her türlü avangard eserleri kapsar. Özellikleri şunlardır: Geçmişten kopuş iddiası söz konusudur. Var olan sanat kurumları reddedilir. Üslup ve düşünce bolluğu vardır (Eroğlu, 2013).

Modern sanatın figürden soyutlamaya giden serüveninden sonra Duchamp'ın "çeşme" (1917) adlı işi ile değişen estetik algıyla birlikte, sanatta farklı bir döneme girilmiştir. 1950'lere kadar olan dönemin "modern sanat" olarak adlandırılmasından sonra, 1950 sonrası "postmodern" ya da "çağdaş sanat" olarak kabul edilmektedir. Türkiyede ise 1980'lere kadar çağdaş olanı ya da bugüne ait olanı belirtmek üzere modern sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktaydı ve her iki sözcükte de modern kelimesinin karşılığı olarak görüldü. Bu çeviri karışıklığını gidermek için modern kelimesi çevrilmeden modern sanat olarak contemporary sözcüğü ise, contemporary art, çağdaş sanat ya da güncel sanat olarak çevrilmiştir (Türkdoğan, 2014).

Dönemsel olarak irdelendiğinde bir dönem, parametrelerine göre estetik olan, güzel, hoş...gibi kavramlardı. Bu bahsedilen modernist anlayışın estetik olgusunda belli kalıplar ve normlar bulunmaktadır. 1940-50'ler sonrası postmodernist dönemde değişen estetik anlayışla beraber, bu estetik kavramı daha farklı bir anlam kazanmıştır.

Postmodernist dönemde, modernist anlayışa uygun bir "estetik" bulunmamaktadır. Yine belli bir "estetik" bulunmaktadır, lakin bu "estetik" algı postmodernizmle beraber daha normsuz ve kalıpları olmayan bir kavram olmuştur. Bu doğrultuda Duchamp, sanatın estetik açıdan değerlendirilmesine ve analiz edilmesine karşı çıkar.

Duchamp'a göre sanat eseri sanatçısıyla iletişim kurmak için bir araçtır; izleyicinin bu araç yoluyla sanatçıyla ve onun yaratıcı imgesiyle sihirli bir şekilde özdeşleşmesini sağlayan bir ayindir. Duchamp'ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir. Sanatçının tasarımı-çalışmayı gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, emek, acı, memnuniyet, ret ve karardan oluşur. Bunlar da en azından estetik-sanat düzleminde tümüyle bilinçli olarak yapılmaz ve yapılmamalıdır. Estetik-sanat düzleminde olmak bilinçsiz mücadeleyle sanatçının şahsının baştan aşağıya gözden geçirilmesi, bir başka deyişle başa çıkılması zor ve üstesinden gelinmesi zor gibi görünen duyguların kökten dönüşmesidir.

Dolayısıyla Duchamp'ın hazır nesneye yönelmesi bu "hiç de estetik olmayan" estetik algıdan kaynaklanmaktadır. Kalıpları olan ve alıcının hali hazırda beklediği estetik algıyı görmezden gelerek, zaten etrafımızda bulunan her gün gördüğümüz bir nesneyi seçerek, ona bir anlam ve ifade yükleyerek onu bağlamlaştırmaktadır. Fiziksel bir yaratımdan uzaklaşarak zihinsel yaratımı öne çıkarmaktadır.

Duchamp'ın hazır nesnesi izleyiciyi kandırıp ona galip gelmek için vardır. Gelecek nesillerle, yani izleyicinin sanat eserine ilişkin eleştirel ve estetik yargısıyla dalga geçmek için vardır. Hazır nesne, dış dünyayla bağlantı kurmasını sağlamaya yönelik her türden girişimin üstesinden gelmektedir. Sanatçının iç dünyasının ifadesi ve simgesi olmayı sürdürür. Hazır nesne, Duchamp'ın gelecek nesillerin vereceği yargının saçmalığına ve boşluğuna olan inancı yansıtmaktadır. Duchamp'a göre, estetik edinim her zaman sosyolojik bir edimdir.

Modern sanatta ise, güzellik ve estetikten çoğunlukla bahsedilmemektedir. Bir ürüne-çalışmaya ya da güzel değerleriyle yaklaşmak şimdilik yaşadığımız dönem için oldukça lirik bir tavır olarak durmaktadır.

20. Yüzyılda ve bugün hala sanatı yakından tanımayanlar için güzel ve hoş olmayan bir sanat anlaşılır bir olgu değildir. Sanat birçok birey için, güzellikle ilgili bir paradigmadır denilebilir. Aslında güzellik ölçütünün yok olması yirminci yüzyıl sanat felsefesinin üzerinde durduğu önemli kavramlardan biri olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Daha önceden tek ve biricik olan sanat anlayışı artık yerini çoğaltabilen ürünlere-çalışmalara bırakmaktadır. Günümüz modern dönemin getirdiği teknolojik gelişmeler, çalışmaların çoğaltılmasına ve daha geniş kitlelere ulaşmasına olanak sağlamaktadır. Bu daha önceki dönemlere ait olan “sanatın teklifi” ideasını ortadan kaldırmaktadır. Bundan dolayı sanatın eski büyüleyici havasını kaybettiğini düşünebiliriz. Artık sanat ve sanatsal imge, genellikle reklam imgesi olarak kullanılmaktadır. Böyle bir dünyada sanatçı kırılmalı ve gizemli bir estetik tasarlayamaz. Endüstriyel dünyanın koşullarında tutunabilecek ve yaşayabilecek bir sanat oluşturmak mecburiyetindedir. Bu da biçimin güzelliği temelinde değil, endüstriyel-teknolojik bir ortamda kendini gösterebilecek ve rekabet edebilecek iddia ve anlamlar taşıyan bir sanat olmalıdır.

20. Yüzyılda insanlığın yaşadığı vahşetten sonra artık duygusal olamayacağını ve güzelliğin aldatıcı olacağını ifade edebiliriz. Bundan da öte artık sanatta hoş gitmeyen çalışmanın ancak tecimsel (ticari) bir tavır olabileceğini ön görebiliriz. 20. Yüzyılın sonlarına doğru avangard akımların etkisiyle birlikte sanatın söyleminde de değişiklikler yaşanmaya başlamıştır. Modernitenin güze hoş gelen estetiğinden uzaklaşarak artık sanatçılar çirkinliği, ölümü, karamsarlığı, eşcinselliği, şiddeti, etik olmayana...vb. kullanarak söylemlerini-düşüncelerini ortaya koymuşlardır ve koymaktadırlar. Böylece artık kalıpları olan sanattan uzaklaşarak normsuz ve sınırları olmayan bir alana doğru girilmektedir.

Bu düşünceler bağlamında ön plana çıkan anlatılar arasında işkence gören bedenler, kanatılan ve sınırları zorlanan vücutlar, sanatçının kendi dışkısını sergilemesi (resim 20), kan ile yapılan çalışmalar (resim 21), performans adı altında yapılan estetik ameliyatlar...gibi bütün bu normsuzluğun hakim olduğu sanatta, politik ve siyasi söylemler, kapitalist düşüncenin hakim olduğu ve yönlendirildiği bir alana doğru sürüklenmektedir. Sonuçta sanat eserlerinin artık tek ve biricik olması gerekliliğinin ortadan kalktığı, fiziksel yaratı-tasarımın önemli olduğu, ama zihinsel yaratı-tasarımın ve bağlamın öne çıktığı; “herkes sanatçı değildir” cümlesinin “herkes sanat yapabilir ve sanatçıdır” anlayışına yönelmesiyle değişen sanat, artık çok daha farklı bir olguya-paradigmaya ve estetiksizliğe doğru yönelmekte olduğu düşünülebilir.

### 3.3. Modernizmden Postmodernizme Geçiş

Modern olmadan postmodern olunamayacağı için, böyle bir açıklamada ilk kez moderni ele almak kaçınılmaz görünmektedir. Modern sözcüğü, Latince “Modernus” sözcüğünden değişerek günümüze ulaşmıştır. Kastedilen tamamen Hristiyanlaşmış bir dönemi Pagan ve Romalı geçmişten ayırmaktı. Bir başka deyişle Hristiyan olmak bir modernlik idi.

*“İçeriği sürekli değişse bile “modern” sözcüğü bir terim olarak kendini “eski” den “yeni” ye geçiş sonucu olarak görmek adına kullanmıştır. O halde modernizm ya da modernlik her şeyden önce bir “eski” kavramını baz almak ve ona göre “yeni” olma durumudur ve bir karşılaştırma eylemini içinde barındırır. Rönesans, Antikçağ’a karşı bir modernliktir. 18.Yüzyıl aydınlanması romantik modernizmdir. 19.Yüzyıl endüstrisi radikal modernizmdir. Osmanlıyı yıkan Cumhuriyeti kuran Modern Türkiye’dir. Bu gibi örnekler bize gösteriyor ki modern kavramı bir karşılaştırmayı, bir önceliği daima açık ya da saklı bir şekilde ifade etmektedir” (Erinç, 2004: 162).*

Bir önceki dönemle kendi arasında bir ilişki kuran bireysel ya da toplumsal bir bilinci tanımlayan modernizm, her şeyden önce bir “bilinç” işidir. İkinci olarak da modernizmin “yeni” kavramını içerdiğini görüyoruz. Özünden yeni olma, özünde yeni olma gibi.

*“Modernizmin dönem olarak başlangıcı üzerine birçok teori üretilmiştir. Bu teorilerin hepsinde az da olsa doğruluk payı vardır. Bu pay, belki de modernizm sözcüğünün anlamında saklı olsa gerek. Evrensel boyutta bakıldığında modernizmin her çağda görülebilecek bir olgudur. Geleneğin daima karşısında olmuştur. Alışlagelmiş görüş alışkanlıklarına ters düşen bir anlayıştır. Geçmişe yönelik ve eskiyi savunan her görüş reddedilir” (Kaptan, 2002: 59).*

Resim sanatı eğilimleri ve anlayışları göz önünde bulundurulduğunda modernizmin başlangıcı konusunda kesin bir tarihe varmak konusunda epey güçlük çekilmektedir. Çünkü sanat tarihi yorumcuları bu konuda farklı görüşler ortaya koymaktadırlar.

*“Modern sanatın ne zaman başladığını kesin olarak tespit etmek mümkün değilse de 20. yüzyılın başlarında Paris’te sonbahar salonunda Fovistlerin sergisi ile başlayan bir hareket olduğunu biliyoruz. Modern sanat bugün pek çok anlamlarda kullanılmaktadır ve bundan ilk bahseden de Dvorak’tır. Modernizmin kaynakları belirsiz olduğu gibi kökleri de farklı seviyelerde farklı yönere uzanmaktadır. Modern sanat içinde şaşırtıcı çeşitte hareketler ve üsluplar yer almakta ve tüm bunları geniş olarak tanımlayan eleştiriler de yapılmaktadır” (Ersoy, 1995: 106, 110).*

Modern sanatın ortaya çıkışı konusunda bir başka teori de Fovlar üzerinde yoğunlaşmaktadır. Renklerdeki canlılık ve rengin bir imge olarak vurgulanması, doğanın yoruma açık hale getirilmesi, nesnelerin biçimle yorumlanarak aktarılması onları realizm ve empresyonizm akımlarından ayırmaktaydı. Bu bağlamda modern sanatı oluşturan etmenlere dikkat edilecek olunursa dönemin kültürel, felsefi, sosyal ve ekonomik olaylarının da bu olguların meydana gelmesinde etken olduğu görülür.

*“Bu ekseninde Modern Sanat’ın doğuşunu sağlayan sosyal ve ekonomik etmenler ön plana çıkmaktadır. Çünkü sanat asla bir boşlukta var olmamıştır. Yaşam ve toplum bir bütüin olarak grift (kandırma) şekilde birbirine karışmıştır. Ekonomik gerçekler ve sosyal olaylar sanatın üslupsal gelişimi ile de detaylı olarak ilgilidir. Biraz geriye dönüp baktığımızda 19. yüzyılda çok önemli sosyal ve ekonomik gelişmeler yaşandığı görülür. 1870-1871 Prusya savaşı, Amerikan sivil savaşı orta sınıfın aristokratlarının yanı sıra güçlenmesi, makine üretiminin elle üretimin yerini alması, ulaşımın kolaylaşması, Victoria and Albert Museum, White Chapel Art Galery gibi bazı müzelerin açılması, Amerika’nın giderek zenginleşmesi, 20. yüzyılın ilk on yılında teknolojinin hızla ilerlemesi, Marinetti’nin 1909’da Paris’de hızın güzelliğini ve şiddeti savunan Fütürist manifestoyu yayınlaması, I. Dünya Savaşı...gibi” (Ersoy, 1998: 24).*

Modernizm, ekonomik ve toplumsal güçlerin, bu gücü bireylerin ve bütün kültürlerin kimliklerini biçimlendirerek kullanmasını da incelemektedir. Yeni eskimedikçe ya da modası geçmedikçe yenidir. Fakat bir süreci de gösterirse klasikleşir.

Yaşam tarzı, dünyaya bakış açısı gibi eylemler anlıksal olmayıp bir zaman boyutunu da betimler. Bu boyut kimi zaman bir kuşağı, bir nesli bile içine alır. Klasik ise bir eskiliği ya da geçmişliği anlatır, tanımlar. O halde modern ile klasik arasında yeni ile eski arasında bu bağlamda bir ilişki ve gizli bir bağ her daim vardır. Bu bağın düğüm noktasını bulmak ise kolay bir iş değildir. Bulunduğu varsayılsa bile duruma, zamana, konuya göre değişebilir ve değişkenlik gösterebilir. İşte, postmodernde ya da postmodernizmde modernizmin açık uçluluğu buradan gelir. Modern olarak ne alınacaktır? Hangi tarih, hangi olay, hangi olgu, hangi model...? Bu temel ya da başlangıç karmaşası, postmodernizm'in içeriğini genişletmekten öte bir anlam taşımaz. Bir başka deyişle postmodernizm tarihi, örf-adetleri, ikonografiden bezemeye kadar her türlü yerel ya da evrensel sanatı içine almak durumundadır. Yani modernizm, bakış açılarına göre sınır tanımamaktadır.

*“Bunun yanı sıra kültürel modernliği aklın üç özerk alana ayrılışı olarak tanımlayabiliriz. Bilim, ahlak ve sanat diye” (Habermas, 1994: 37).* Akli özerklik bilimi, ahlak ve sanat ise hem ilerleme hem gelişme yaratır hem de toplumlar içinde ve sanat arasında kültürel içgörüler, kültürel açılmalar oluşturur. Bu ise bir kültürel yoksullaşma demektir. O halde modernizm, daha önce belirtildiği gibi hem klasizmi hem de kültürel yoksullaşmayı bir arada barındırır. Modernizmin başlangıç ve içeriği hakkındaki ifadelerden sonra bir de bitme, ya da en azından postmodernizmin başlamasındaki ilk noktanın ne olduğu ne olabileceği üzerinde durmak gerekmektedir.

Postmodernizm, sanatta seçkinciliğin terk edilmesi, sanatla yaşamın birleştirilmesi, karşı sanat, kurmaca gerçeklik ve farklı sanat etkinlikleri ile sanat türlerinde görülen çokluk-çeşitlilik gibi özellikler boy gösterir. Gerçekte modernizmin postmodernizme evrildiği tek disiplin olarak sanat gösterilebilir. Her ne kadar aralarında kopukluk olduğundan söz edilse de aslında modernizm ve postmodernizm zannedildiği kadar birbirinden kopuk değildirler. Çünkü postmodernizm yeni bir durum gibi görünse de ortaya çıkışı yapısalılık sonrası ile bağlantılıdır. Postmodernizmdeki sınırsız özgürlük anlayışı, sanatın doğası gereği özgür-özgün-biricik olması düşüncesinden yola çıkılarak, sanatçının herhangi bir misyonunun olmayabileceği düşüncesi ile kabul edilebilir bir durumdur. Diğer disiplinler için ise negatif özgürlük düşüncesinin uygulanması, bir tür kaos durumudur.

Edebiyat alanında Fransız Şairi Baudelaire (1821-1867)'nin “Elem Çiçekleri” ve “Yapay Cennet” adlı yapıtları modern kavramına avangard (öncü) akımın girişi olarak kabul edilir. Daha sonra dadaizm, sürrealizm gibi akımlarla devam eden avangard eğilimler, modernizm’de son noktanın olmasa bile doruk noktanın göstergeleri olarak belirtilir. Öncülük, geleceğe dönük olacağı için bilinmeyene doğru bir devinimi ifade eder. Fakat böyle bir eğilim, aynı zamanda bir de çıkış noktasını kaçınılmaz kılar. Öncü olabilmek için bu çıkış noktasını iyice tanımlamak hatta abartmak gerekir ki bunun üzerine öncülük sıfatı kazanılabilsin ya da avangard olunabilsin.

Soyut Dışavurumculuk, Pop Sanat, Kavramsal Sanat, Fotogerçekçilik, Land Art (Arazi Sanatı), Vücut sanatı, Happening...gibi avangard eğilimler, sanatın ölçüt olarak alındığı andaki durumundan onun dış görünüşündeki baskılardan uygulamalardan klişe kavramlardan kurtarılarak sanatsal eyleme yeni ve dolayısıyla öncü bir nitelik kazandırmak ister. Yani, öncü bir durumu önce abartır sonra da ona tepki gösterir. Tepki, başkaldırma gereksinimi sadece modern olana karşı değil aynı zamanda modernizmin içinde de vardır. O halde postmodernizmi modernizme başkaldırma diye tanımlamak onu açıklamak için yeterli görülmemektedir.

Tekrar esas konuya modernizmin sonuna gelirsek ve mutlaka bir son aramak gerekiyorsa bu sonu avangard eğilimlerin kendi içinde bir değişime uğraması şeklinde belirtebiliriz. Modern ve modernizmle ilgili bu açıklamalardan sonra kavramın postmodernizm kavramının diğer sözcüğüne yani “post” una değinmek gerekmektedir.

“Post” kavramı İngilizcedeki kullanım şekliyle iki anlamı içermektedir. Birincisi Latince orijinine uygun olarak “sonra-sonrası” anlamına gelmektedir. Örneğin “post-graduate” bir üniversite ya da yüksek lisans eğitimi anlamına gelmektedir. İkinci bir anlamı ise; post, bir eklenti ve bir ekleme demektir. Post, bu iki anlamdan daha başka bir anlamı içermemektedir. “Post” ekinde Bazı düşünürlerin vurgulamak istediği veya demeye getirdiği postmodernizme yakıştırdığı karşı koyma ve tepki gösterme gibi eylemleri içeren herhangi bir anlam yoktur. Postmodernizme bakıldığında bu akımın ister araya tire koyarak ister koymayarak yazalım salt sözcük olarak şu şekilde anlamak ve en azından sanattaki uygulamaları kavramak açısından yararlı görülebilir: Bu akım yine tanımı gereği modernizmi temel almaktadır ve onu reddetse bile onun ayrılmaz bir eki olarak kalır.



Bundan dolayı postmodernizm her şeyden önce bir eklektik anlayış içinde çoğulculuğu benimseyen ve “her şey olur ya da ben buna sanat veya sanat eseri diyorsam, bu sanattır ve sanat eseridir” düşüncesiyle kendini ortaya koyan bir akımdır diyebiliriz. “ Ya öyle ya böyle olsun” yerine “Hem öyle hem böyle olur/olsun” parolası ve düşüncesi-mantığı onu çoğulcu ve çok yönlü bir akım haline getirir.

*“Ünlü İtalyan düşünürü ve edebiyatçısı Umberto Eco, postmodernizmi çift anlamlılık çift işlev yolu ile yeni bir maniheizm (iyilik-kötülük diyalektiğine dayalı inanç) olarak tanımlar. Bu çift anlamlılık ironik ve eğlencelidir. Eco’nun deyişi açısından yaklaştığımızda Postmodernizm’in bu eklektik yapısının kaynağını şöyle ifade edebiliriz: Hem modernizm üzerine bir yargı taşıyacak hem de sonrası üzerine en azından bir imlemedir. Yöntem ne olursa olsun hangi gruba girerse girsin postmodernizm’in esas espirisi, modernizm gibi “yeni” peşinde olmamak bu yeninin yeni olanın önce öyküsünü anlamak ondan sonra da artık yeni olmayan ve dolayısıyla aynı olmayanın engellenemeyen tersine çevrilemeyen değişimlerini aramak bulmak ve göstermektir” (Erinç, 2004: 165) denilebilir.*

O halde postmodernizm, her şeyden önce “modernleşme” sürecinin tamamlanmış olması ve modernleşmenin yapısının bir daha geri gelmemek üzere silinmiş olması bir ön şarttır. Bir başka ifadeyle, yaşam tarzı olarak ve eylem olarak modernliği özümsemiş, hazmetmiş ve sindirmiş olması gerekmektedir. Aksi takdirde postmodernizm, kişiliği yok edici bir taklit olmaktan öteye geçemez. Postmodernizm, üst yapının temellerinin temellendirilmesinin ve bu temeldeki öğelerinin eritilmesini zorunlu kılar. Tıpkı soyut sanata geçebilmek somut sanatın özümsemiş olması gibi. Postmodernizmin bir kavram olarak felsefi ve toplumsal işlevi tam olarak alımlanmadan felsefi ve toplumsal işlevleri arasındaki ilişkiler tam kavranmadan anlaşılabilirliği biraz yormuş gibi görünmektedir. İşte postmodernizm üzerine yapılan serbest “kehanet” ler bu alımlama ve kavrama noksanlığından olmaktadır. Postmodernizm, bir düşünce tarzı ve bu düşünce tarzının ifade ediliş biçimi olduğu için sanatın bir tekniği imiş gibi kullanılamaz. Kullanılmaya kalkışınca da ortaya acemi bir taklit ürününden başka bir şey çıkmayabilir. Örneğin, Walker Evans’ın “Floyd Burroughs’un İş Ayakkabıları” adlı fotoğrafı bir avangard eserdir. Rene Magritte’nin “Kırmızı Model” i bir postmodern üründür.

Bunlardan sonra Türkiye’de yapılan benzeri resim ve heykeller birer uyarlamadır denilebilir. Postmodernist bakış açısının plastik sanatlardaki en etkin kanıtı ise mimaridir. Çünkü mimari hem yapının kendini hem de çevresiyle ve kentle kentliyle olan ilişkisini tanımlar. Bu ilişki kümelerinin yeniden değerlendirilmesi postmodernistler için mimariyi aranan bir alan haline sokar. Postmodernizmin sadece biçem olarak değil, bundan önce ve ilk önce bir kültürel başatlık olarak ele alınması gerekir. Böyle olunca da mimari, bir kültürü sorgulayan ve yargısını en somut şekilde ortaya koyabilen bir sanat alanı olarak görülebilir. Mimaride postmodernizm kendini bir tür “estetik popülerizm” bir başka deyişle de “kitle estetiği” şeklinde ortaya koymaktadır. Bu bağlamda kitle estetiğini çözümleyebilmek için popüler kültüre, yani kitle kültürüne bakmak gerekir.

Kitle kültürü aynı zamanda mimarinin yansıttığı kitle estetiği de banallığı ve kitsch’i, Brezilya pembe dizilerini ve hafta sonu gazetesi kültürünü, reklamları ve modelleri, gece showları, Holywood kırdılı-vurdulu filmlerini ve benzerlerini içeren bir zevk kategorisi ile birlikte Proust Edebiyatı ve Mahler Müziğini içeren bir başka zevk kategorisini de içine, kendi bünyesine alır, bir bakıma almak mecburiyetindedir diyebiliriz.

Sanatta özellikle plastik sanatlarda postmodernizmin öncülüğünü Amerika Birleşik Devletleri yapmıştır denilebilir. İç savaşlardan sonra “ulus-devlet” kavramı içinde oluşturduğu Modern Amerika, bu yeni ülkenin gereksinimlerini Avrupa’dakilerden daha ileri bir şekilde karşılanmış ve 20. yüzyılın son çeyreğinde görevini tamamlamıştır. Bugün ABD postmodern bir toplumdur ve “ulus-devlet” değil çok kültürlü bir bileşkedir. Çok uluslu ekonomik yapı ve çok yönlü finans kaynakları dünden farklı yeni bir insan tipini zorunlu kılar. Bu yeni tip ise yeni bir yapılanmayı ve yeni yapılanma da yeni yepyeni kültürel boyutları kaçınılmaz kılmaktadır.

ABD’nin yeni yapılanmasınının felsefi temelleri Adorno’ya oturtulabilir. Marxist felsefeyle temellendirilen ve onun yeni bir yorumu üzerine kurgulanan Frankfurt Okulu’nun Amerika’daki çalışmaları döneminde Herbert Marcuse, Adorno ve yandaşları belki de Amerika örneğinden hareketle yeni kültürün evrensel boyutunu son derece reformist bir yaklaşımla değerlendirmişlerdir. Bu felsefenin temel ilkesi daha başlangıçta da hemen vurgulanan birlik ve beraberlikten çok bütünlükten ziyade çoğulculuk ve çoğulculuğa geçiştir.

Bu düşüncenin sanata yansması ise bir araya getirme, bu amaçla derleme ve yeniden bütünleştirmedir. Görsel sanatlar için özellikle bu yaklaşım tek bir cümleyle şu şekilde vurgulanabilir: Tek bir dünya içinde çeşitlilik. Böyle bir kültürel yapılanma sonucu postmodern sanat Amerika'da doğmuş ve oradan diğer kıtalara da yayılmıştır.

*“Postmodernist yaklaşım bir başkaldırmadan çok bir silkinme ve belki de kendine dönme, bir özyapıyı yakalama eğilimi olarak düşünülebilir. Her akım bir önceki akıma oranla, belli ölçüde de olsa reformisttir ve önceki akıma bir tepkidir. Postmodernizm kavramı, altı çizilerek belirtilmelidir ki salt biçimsel bir ifade olmaktan öte tarihsel bir kavramdır ve geçmişle sert ya da yumuşak, bölücü ya da birleştirici bir yöntemle hesaplaşmadır. Ayrıca postmodernizm sorunu sadece estetik bir sorun değil aynı zamanda politik bir sorundur”* (Erinç, 2004: 169) denilebilir.

Postmodernist bir sanatçı, düşüncelerini hangi sanat alanıyla belirtirse belirtsin, hangi yöntemi benimsemiş olursa olsun bu düşünceler temelde yaşanmakta olan toplumsal anın özünde bir politik kabulün ya da reddin nesnesini oluşturduğu tarihi görüşlerini yansıtmaya şeklinde ortaya çıkacaktır.

Ayrıca bu görüş, o sanatçının benimsediği geleceğe dönük politikası ile de kaçınılmaz bir ilişki içindedir. Bir başka deyişle sanatçı, hem modern dünya ile ilgili olarak yeterince donanımlı olmalı, o dünyayı özümsemiş bulunmalı hem de geleceği üzerine savunulabilir ve kanıtlanabilir düşünceler üretebilmelidir. Postmodernist eğilimin tanımlamasını kısaca böyle gösterdiğimizde hemen anlaşılabilir ki postmodernizm, antimodernizm demek değildir, ya da modern karşıtı postmodern yanlısı anlamına gelmez.

Postmodernizm istediği kadar reddeden bir tavırda bulunsun yine de modernizmle iç içe, ondan hareketle ve onunla birlikte olmak durumundadır. Bu bir bakıma onun tanımı gereğidir. Örneğin, Clark Gable ya da Marlon Brando posterleri, modern akımda romantik ya da sert erkek tipini imlerken; William Hurt posterleri, bir postmodern anlayışı simgeler ve tarihsel erkek imgelemleri yerine rol yetisi vurgulanmış olur. Bu bir bakıma modern eğilimlerin postmodern algılanışı olarak düşünülebilir.

Postmodernizm anlayışında zaman kopar. Şimdiki zaman, kendini odaklaştıran tüm çabalardan ve erek (amaç, gaye, maksat)'lerden özgün olarak yeni bir uygulama ortamına girer ki bu özdeş kültürün ve onu yansıtan modernizmin yok edilişi demektir. Üstelik bu yok ediliş, aynı zamanda çok uluslu bir uzam (bir nesnenin uzayda kapladığı alan) içinde gerçekleştirilmek durumundadır ki postmodern olabilsin.

Postmodernizm, “yüce” ve “başyapıt” gibi tanımlamalarla adlandırdığımız, yalnızca belli bir içeriğin ya da özün en belirgin ve üst duruma ulaştığı yapıtları ve yargıları kendi içinde tutarlı yeni bir uzam türü olarak bilinç düzeyine en çok yaklaştırdığı andır. Örneğin Leonardo'nun “son yemek” tablosunu bugünkü uluslar arası liderlerle tekrarlamak, yeniden tablolaştırmak, eski yapıttaki klasik anlamları, göndermeleri yarının dünyası içinde yorumlamak ve yarının dünyasını yorumlatabilecek bir imlemeyle değiştirmek, bir bakıma postmodern bir düşüncenin ve algının sonucudur.

*“Daha önce belirtilen birkaç örnekten de anlaşılacağı gibi postmodernist düşüncenin temelinde eklektik bir yaklaşım yer almaktadır. Kitle kültürünün üst üste biriktirilerek yığılmış malzemelerini, söz gelimi İkon'dan Picasso'ya dek, o kültürün tamamlanmamış kısımlarını, örneğin evrensel barış gibi, özgürlük gibi, laiklik gibi motiflerini örneğin arabesk bezeme, kutsal hilal, beyaz güvercin gibi, ya da bunların eleştirel aşamalarından herhangi bir kesitini, örneğin krallıktan cumhuriyete geçiş, ya da kadınlara oy verme hakkı tanıma gibi, kendi işlevselliklerini, kimi zaman alaycı bir yaklaşımla yadsıyarak kendi yapıtlarına temel almak, postmodernist eklektiğin, yani seçme ve derleme yönteminin en yaygın görüntülerini oluşturmaktadır” (Erinç, 2004: 171).*

Modernizmin temelinde yatan etik değerler, kimi zaman bu değerlerin savruk kullanımları ve kimi zaman da bu değerlere ters düşen özbilinç kavramları, bunların yarattığı evrensel çokluk ve çeşitlilik, grotesk bir armoni ile yan yana getirilerek ahlaki değerleri bir kez daha vurgulamak ve gerekiyorsa yermek amacı ile yeniden yapılandırılır bu akımda. Bu tutum ve genel felsefe bir bakıma postmodernizmin protestocu olarak çok yanlış bir şekilde tanımlanmasına da neden olabilir. Örneğin, Leonardo'nun tanrılar katında ve erdemliler dünyasında bir “Mona Lisa” yapması ne kadar isyan ve ret ise, Duchamp'ın daha 1912'lerde kübist bile olsa bir tablo yapmak gerektiği ön varsayımını bir kenara bırakması o denli bir protestodur.

Bir postmodern sanatçıyı isyankâr gösteren, onun cesaretidir ve cesurluğudur. Yaşanılmakta olan dünyayı eleştirebilecek, modernizm karmaşasını ve zıtlıklarını yakalayabilecek edimimleri ve bunları yansıtır. Hatalı yargılara neden olan ikinci olgu da şöyle ifade edilebilir: Bilindiği gibi “ulusal-devlet” ya da “ulus-devlet”, modernlik kavramı içinde Amerikan kent yaşamı üzerinde odaklaşmıştır ve modern dünya da bu model ekseninde dönmektedir. Amerikan kültürünün dolayısıyla evrensel kültürün deşilerek bu tiplerinin bulunması ve bu tiplerin sergilenmesi, postmodernizm için ve postmodern bir yaklaşım için hem kendi zamanını tanıma ve sorgulama hem de zamanını düşünsel olarak aşma demektir.

Sonuç itibariyle postmodernizm hem bir sorgulama hem de bir yanıt arama işidir diyebiliriz. Kuralları bulma, onlarla oynama ve bu yolla onları zenginleştirme hem bir demokrasi gereğidir hem de demokratik bir olgu büyüklüğüdür. Kuşkusuz tüm sanat fikirleri-akımları felsefi bir temele oturur. Fakat sanatçıyı genel olarak ilgilendiren bu akımların teknik ifade tarzıdır. Bir felsefe ve bir felsefi görüş bir kez teknik bir akıma dönüştü mü bundan sonrasında sanatçılara bu teknik akımı değerlendirmek, geliştirmek, oluşturmak ve daha iyiye ve en iyiye ulaştırmak düşer.

Oysa postmodernizm bir teknik değil, hatta bir tekniksizliktir denilebilir, çünkü bu akımın kavranmasındaki zorluk öncelikle bu sorundan kaynaklanmaktadır. Modernizmin özünü yakalamak, modern gibi görünmek değil, modern gibi düşünebilmek, modernizm felsefesini ve tarihini özümseyebilmektir. İşte postmodernizm akımını ve postmodernist yaklaşımı kavramadaki zorluğun ikincisi de bu “özne” koşulundan kaynaklanmaktadır. Lyotard’a göre postmodernizmin “gelecek zamanın geçmişi” paradoksuyla anlaşılması gerekmektedir.

O halde bir yapıt, belki de önce postmodern ise modern olabilir. Böyle anlaşıldığında postmodernlik sonuna varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir, demek mümkündür. Bu açıklamalardan anlaşıldığı gibi, belki de Hegel’e kadar uzanarak şu yargılarda bulunabilir: Günümüzde sanatın işlevini yürütebilmesi için sadece düşünebilen sanatçıya değil, filozof sanatçıya gereksinim vardır ve bu yaklaşım postmodernist bir eğilim içinde temele “sanat felsefesini” almak demektir.

### 3.4. Yeni Sanatsal Eğilimler

1965-1970 yılları arasında birçok yeni sanat hareket ve eğilimlerini bir alanda toplayıp birleştirmek fikri doğmuş, böylece daha geniş alanlı, fakat oldukça da karmaşık bir sanat alanı oluşturulmuştur. Konseptsel ve eşit anlamda paravizüel denilen bu sanat, bir stil veya akım değil yeni bir dünya görüşü, yeni bir sanat anlamlandırılmasıdır. Bu görüş ve anlamlandırma kendine yeten bir sanat eseri gibi çeşitli şekillerde açığa vurulmakta, yansıyış biçim ve türlerine göre sanat olayı sayılabilmektedir.

Bu doğrultuda Minimal art, environment, happening, art povera, land art, body art...olarak adlandırılan ve çoğu jest-mimik biçiminde oluşan bu sanat ideaları conceptuel sanatın görüntüleridir. Conceptuel sanat, objelerden, resim, heykel gibi imajlardan sıyrılmıştır. Dadaist sanatçı Marcel Duchamp'ın ready-made'leri ( lavabo, urinoir, kaşıklık...) gibi hazır objeler sanatçı tarafından sanat eseri olarak görülmüş ve gösterilmiştir. Aslında hazır objeler sanat eseri değildir.

Bu sadece sanata ve anlayışa verilen anlamdır. Konseptüalist Donald Judd da “birisi bir şey için “bu sanattır, sanat eseridir” diyorsa o şey sanattır, sanat eseridir” sözleriyle Marcel Duchamp gibi conceptuel sanatın özünü açıklamaya çalışmıştır. Bir başka Amerikalı konseptüalist sanatçı Joseph Kosuth da resim ve heykeli oldukları gibi değil sanatın ne olabileceğini araştırma konuları olarak görmüştür. Bir eser bir sanatçıyla herhangi bir kişi tarafından yapılabilir ya da hiç yapılmaz anlayışı conceptuel-paravisuel bir anlayıştır. Anlamı: Sanat, bir fikirdir, kavramdır, anlayıştır ve jesttir.

Joseph Kosuth'e göre sanat eseri madde olarak anlam tekrarlamadan başka bir şey değildir. Çünkü sanatla ilgili bir söz bir hüküm aslında sanatın ta kendisidir ve sanatın söze dönüştürülmüş halidir denilebilir. Conceptuel sanatla ilgili birçok konferanslar yapılmış ve sergiler düzenlenmiştir. 1969 yılı New York Conceptuel Art, Conceptuel Aspects, 1970 Londra Ideas Structures Survey, 1970 Fransız Concept Theories sergileri bunlardandır. Bu yeni sanatsal anlayış ve eğilimler içerisinde minimal sanat, tasvir konu ve öğeleri en aza indirilmiş, fakir sanat ( Arte Povera) ise tel, kireç, alçı, keçe, lastik, tahta ve ip parçaları, kum ve yağ gibi ilkel ve sıradan malzeme ile denemeler yapan farklı anlayışlardandır.

Bu anlayışlarda form endişesi yoktur, tersine forma karşı bir davranış vardır. Sanat eserinin sürekliliği söz konusu değildir, geçici denemelerdir. Conceptuel (düşünsel) niteliktedirler. Sanatçı yaptıklarını sanat eseriymiş gibi saymakta ve öylece onları tanıtmaktadır. Bu doğrultuda İspanyol sanatçı Antoni Tapies (1923-2012), ilkel ve sıradan malzeme kullanarak fakir sanat (arte povera) örnekleri veren sanatçıların ilklerindedir.



**Resim 3. Antoni Tapies, “Patikalı Battaniye” , 2001.**





Resim 4. Antoni Tapies, “ Ne Kapı Ne De Pencere “ , 1993.



### 3.4.1. Kavramsal Sanat

Sanatsal nesnelere belli olgu ve kavramları tartışmamız için hareket noktası olmuştur. Bu sanatsal hareketin en açık örneğini kavramsal sanat oluşturmaktadır. Kendi yapısının araştırmasına giren sanat kavramı, kavramsal sanat adıyla gündelik sıradan nesnelere ironik anlamlar yüklemiştir. Kendine temel olarak nesne veya doğanın kendisini almıştır. Kavramsal sanat; imge, biçim, biçimin içerik yapısına dayalı konvansiyonel (klasik, alışılmış) sanata temelden itirazlar getirmekte, kendini başka bir zemin üzerinde konumlamak istemektedir.

Kavramsal sanat; Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi-Strauss ve Roland Barthes'ın geliştirdiği dil bilimsel çözümler ve gösterge bilim kuramlarından yararlanarak sanat kavramını çözümlenmeye çalışan, Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth'un ve çevresindeki isimlerin genel olarak şekillendirdiği bir sanat biçimidir (Atakan, 1998).

Kavramsal sanat, dada ve neo-dada'dan çıkış noktasını almıştır. Fakat bunun uygulama aşamasında farklılaşmıştır. Sanatın varlığını ve işlevini izlenimcilik ve kübizme sorgulamaya başlayan sanat, Marcel Duchamp'la bir dönüm noktası yaşamıştır. Bundan sonraki süreç ve dönemde sanat kavramsaldir. Yapıtın en önemli yanının düşünüş olduğu belirtilirken biçimcilik yadsınmıştır. Kavramsal sanatın temeli bir metinsel içeriktir, ama biçimsel bir görünüm değildir.

Kavramsal sanat felsefesinin uygulanışındaki temel yol, gündelik nesnelere sözlük karşılıklarını aşarak sanat sorunlarının sembolü olarak bu doğrultuda çeşitlendirip geliştirilmesidir. Kavramsal sanat temelinde iki eğilim barındırır: Birincisi izleyiciye bitmiş bir yapıt sunmak yerine, yapıtın oluşum sürecini izleme olanağı sunmak. İkincisi de izleyicinin bu sürece etkin olarak katılımını sağlamaktır. Önemli olan izleyicinin ilgisini çekerek onu düşündürmek ve bilinçlendirmektir.

Kavramsal sanat, sanatın belli bir tür ve mekânla sınırlandıramayacağı anlayışını benimsemiştir. Kavramsal sanat, sanatsal üretimde ve tasarımda sadece malzemenin olanaklarına bağlı kalmaz. Var olmak için ve çeşitlenebilmek için kullanılabilir her şey bir araçtır. Sanatçı, yapıtının biçimsel olarak nasıl görüldüğü yönü ile değil, daha çok düşünsel yönüyle ilgilenmektedir. Kavramsal sanat düşüncesini daha çok mantık ve nesnellik temeline oturtmaya çalışır.

Bu düşünceler bağlamında kavram ve mantık temelinin oluşmasında gündelik hayattan seçilen nesnelerin sanat ortamında kullanılması konusunda bazı sanatçıların öncülük ettiğini görmekteyiz. Bunlar arasında Duchamp, Kosuth, Beuys... gibi isimler ön plana çıkmaktadır. Duchamp, resim ve heykele alternatif sunmuştur, fakat anlam sorunu ile ilgilenmemiştir. Kosuth, Duchamp'ın bu arayışını bir kenara iterek sanatta yeni bir dil olarak dilin kendisini ve yazılı metinleri önermiştir. Beuys ise, Duchamp'ın nesnelerini tekrardan ele alarak hem gerçek hem de simgesel anlamlar yükleyerek Kosuth'un dilinin yerine koymuştur.

Dolayısıyla bu anlayışın sanatçıları ve düşünürleri, galerilerde sergilenen sanat nesnelere üzerine tartışmalar yaparak düşünmeyi amaçlamışlardır.

### **3.4.2. Minimal Sanat**

Minimal sanat, 20. yüzyılın sonlarına doğru (1965)'de yayımlanan "Art in America"nın Ekim sayısındaki "ABC Art" başlıklı yazısında yeni bir sanat eğiliminden söz eder. Bu eğilim tam anlamıyla tanımlanıp adlandırılmamış, fakat yazıda kullanılan "minumum" sözcüğü "minimalizm" kavramına hayat vermiştir. Minimalizm ilk olarak kendini heykelde göstermiştir. Minimal sanat, soyut anlatımcılıktaki lirizm ve pop art'taki figürasyonu değil, konstrüktivizmin yapısını kullanmıştır. Minimalizm bütünüyle figürsüzdür, formda geometri ve birleştirme söz konusudur. Bu sanat, resim ve heykeli geometrik soyutlama ile temel bir yapıya indirgemıştır (Özal, 1998).

Minimal sanat bir bakıma içerik ve dili en yalın biçimine indirgediği halde sanat nesnesi ile ilgilenmiştir. Yani bir bakıma hala nesne sanatıdır. Görüntülerdeki basitlik ve yalınlığın altında aslında oldukça yoğun bir fikir ağı bulunmaktadır. Minimal sanat, sanatı görüntülerden arındırarak, düşünce ve kavramlarla örülmüş bir nesnellik temeline oturmuştur. Fakat bu düşünce ve kavram kargaşasında insanların algılayabilmesi için açıklayıcı metinler, bildiriler kullanılmıştır.

### 3.4.3. Fluxus

Fluxus, 1960'lı yıllardan itibaren Avrupa'dan kaynaklanan bir harekettir. Fluxus ile Happeningler çoğu zaman iç içe olmuşlardır, aralarındaki ayrımın sınırları tam anlamıyla belirginleşmemiştir. Happeninglerde her yer; cadde, sokak, harabe...gibi yerler mekan olabilmekte ve izleyici de olayın içine dahil edilip hareketin gerçekleşmesinde etkin bir rol almaktadır.

Oysa fluxus, sanatçının ve sanatçıların belli bir mekânda izleyiciye karşı yapılan hareketleridir. Fluxus'ta teatral (tiyatro oyunlarına has, abartmalı) anlamda bir ayrım ve bir konu vardır. Lakin izleyici bu oyunda metinsel bir kurgu gözlemleyememektedir. Fluxus'un gelişim sebebi, diyaloga ve dönüşüme açık olmasındandır. Fluxus, sanata bilimsel metodu uygulamıştır. Bu anlayışla amaç, yaşam ve sanat arasındaki sınırları yok etmektir. Fluxus, silinmesi gereken bir sınır olmadığını savunmaktadır. Bu doğrultuda Beuys, herkesin sanatçı olduğunu savunarak bu görüşü desteklemiştir.

### 3.4.4. Happening (Olay)

20. Yüzyılın başından beri sanatçılar toplumda etkin olarak uyarıcı nitelikte rol almak istemişlerdir ve bu doğrultuda seyirci ile doğrudan ilişki kurmaya yönelmişlerdir. Happening'in kökleri Fütüristlerin, Dadacıların ve Gerçeküstücülerin düzenledikleri topluma açık, rastlantının yön verdiği gösterilere kadar gitmektedir. 1924'te Erik Satie ve Francis Picabia'nın müzikal bale oyunu olan "Relache"da 1950'li yıllarda Gutai grubunda action painting ve çevre sanatında görülmektedir (Germaner, 1997).

Karışık bir düzene karşıt olarak yerini dışarıdan enerji alan, etkileşime açık, oluşum ve değişim süreci içeren, izleyicinin direk katılımı ile gerçekleşen sanat hareketine bırakmıştır. John Cage'ın belirttiği gibi, "yaşamdan farklı olmayan ama yaşamın içinde bir eylem olan" bir sanat yapma düşüncesi ile başlamıştır.

Happening ilk olarak bir şov ve bir olaydır. Bu şov ve olaylarda sadece sanatsal yaratıdan söz edilemez. İzleyici tam bir özgürlük ve yaratıcılık anını içine girerek yaşar. Bir düşünce veya kavramın anlatımı için düzenlenen etkileşime açık bu olaylar sanatçının istediği gibi ya da başarısızlıkla da sonuçlanabilmektedir.

### **3.4.5. Body Art (Beden Sanatı)**

Sanatçının ifadesinde malzeme olarak kendi bedenini kullanabileceği gibi aynı zamanda başkasının bedenini de deney nesnesi anlamında kullanabildiği Body Art, 1964 sonrası ortaya çıkmıştır. Beden sanatı 1964 yılından başlayarak Avrupa ve Amerika’da yaygınlık kazanmıştır. Amerika’da W. Sharp’ın yayımladığı “Avalanche” adlı dergi B. Nauman’ın “Yüz Buruşturmaları”, L. Smith’in “Koldaki Uzun Yara İzi”ni ve özellikle V. Acconci’nin “Isırıklık”larını yazı ve resimlerle tanıtarak Body Art’ı gündeme getirmiştir (Germaner, 1997).

Bu sanatta insan bedeni eylemler ve performansları içinde insanın fiziksel, duyuşsal, zihinsel ve gizli gücünü ortaya çıkarmak için kullanılır. Bu anlayış yalnızca bir fiziksel yapı olarak değil aynı zamanda toplumsal yapı olarak da değerlendirilebilir.

### **3.4.6. Performance Art (Performans Sanatı)**

Performans sanatı, bir sanat yapıtının tamamlanması olarak düşündüğümüzde o sanat yapıtının özel bir beceri gerektirmeden, özel bir işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamına gelmektedir.

Beden sanatında olduğu gibi bu sanatta da çoğu zaman sanatçı kendisi sanatın nesnesi durumundadır. Sanatçının yaşadığı dönem koşullarında gereksinimlerini karşılayacak yeni nesne olanakları bulma yolundaki denemelerinden biridir. Sanatçının ortaya sergilediği performans, yalnızca oluşturulduğu ve sergilendiği o an için vardır. Bundan sonra ise, varlığını seyircinin belleğinde sürdürür.

### **3.4.7. Land Art (Arazi Sanatı)**

20. Yüzyılın ikinci yarısındaki eğilim ve anlayışlarda genel amaç, izleyiciyi sanat yapıtıyla kaynaştırmak ve yeniden yapıta dâhil etmektir. Bu anlayışta da izleyici hareket içinde sanat yapıtının içine girer, çevresinde ve etrafında dolaşabilmektedir. Bu sanatın amacı, endüstri ile kirlenen çevreye ve buna duyarsız kalan insan tipini uyarmak, varlığın gelip geçiciliğini, doğanın değişimini ekoloji bilinci ile ve arkaik (çağ öncesi) kültürleri hatırlatarak göstermektir.

Land art, doğa görüntülerini yeni unsurlar katarak değiştirmek, zaman zaman bozmak ya da koruyucu bir amaçla geliştirmek ve yeniden düzenlemek olarak ortaya çıkmaktadır. Doğanın kullanılmasının temel amacı; sanat nesnesinin metalaştırılmasından, sanatçının zihinsel süreçlerinin değersiz kılınmasından ve sanatçının sömürülmesinden uzaklaşmaktı (Atakan, 1998) denilebilir.



### 3.5. Yoksul Sanat ve Anlatısı

*“1960’larda doğa ve yaşamın temellerini önemseyen bir grup da İtalya’da ve Amerika Birleşik Devletlerinde ortaya çıktı” (Şişman, 2006: 178).*

Mario Merz, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Alighieri Boetti, Luciano Fabro, Hans Haacke, Michael Heizer, Douglas Huebler ve Gilberti Zorio’dan oluşan grup, sanattaki bireysellik söylemine kuşkuyla bakıyor, sanat yapıtları bahanesiyle sanattan para kazanan galeri sistemine karşı çıkıyordu. Serginin düzenleyicisi ve sözcüsü Germano Celant idi.

Celant, Arte Povera (Yoksul Sanat) adıyla kaleme aldığı tanıtım yazısında, bitki ve minarelerin yanı sıra, sanat mekânlarında artık canlı hayvanların da yerlerini aldığını belirtiyordu. Sanatçılar doğayı yansıtan imge yaratıcıları değil, doğanın birer parçası olmalıydılar. Sanatçı, gerek zihinsel gerekse ruhsal varlığını yeniden keşfetmek için, tıpkı bir simyacı ve büyücü gibi doğal varlıkların kökenlerine inmeli ve yeni düzenlemeler yapmalıydı. Bakır, su, nehir, toprak, kar, ateş, hava, taş, elektrik, yerçekimi, büyüme ve yükselme gibi şeyler, sanatçıya yol gösteren en dolaysız malzemelerdi. Önemli olan doğaya egemen olmak ya da yansıtmak değil, doğayla birlikte yaşamak ve düşünmek daha önemlidir denilebilir.

Bu düşünceler bağlamında sanat kompozisyonlarında ve tasarılarında kullanılan nesnenin seçimi, onun kullanım şekli ve oluşturduğu yan anlam ile bu düşüncenin yönünü belirlemiştir. Karşı olunan toplumsal değerlerle zıtlık-tezatlık oluşturması ekseninde kullanılan nesnenin-nesnelerin basit-sıradan ve ham şekilde; su, toprak, taş...gibi doğada bulunan masrafsız ve doğal-organik olması gerekiyordu. Özetle, yoksul yani fakir olması gerekiyordu.

Diğer taraftan sadece nesnenin-nesnelerin yoksulluğu yetmiyordu, aynı zamanda onun kullanım alanının ve oluşturduğu referansın da yoksulluk içermesi ve karmaşıklıktan uzak olması gerekiyordu. Çünkü yoksul sanatta amaç, aşırı süslemeci ve şifrelerden uzak, saf-duru ve doğal bir sanat ortaya koymaktı. Yoksul sanatın sanatçıları için önemli olan çalışmanın-ürünün izleyiciye entellektüel olarak değil, duygusal ve basit olarak sunulmasıydı/tasarlanmasıydı. Sanatçının gerek duyduğu her şey doğada yeterince bulunduğu için fazladan bir şeyler üretmesine gerek yoktu. Politik bir şekilde düzenlenen yaşamın kendisi başlı başına bir sanattı zaten.

Yoksul sanatın en belirgin amacı, kavramsal sanat gibi, estetik bir ürün ortaya koymaktan öte, izleyicinin estetik düşünce sistemine ve estetik, sanatsal olaya katılmasını sağlamaktır. Döneminin diğer neo-avangard sanat yaklaşımları gibi, mevcut sanat piyasasının durumuna bir baş kaldırı niteliği taşımaktadır. Bir bakıma klasik estetiği baş aşağı etmek ister.

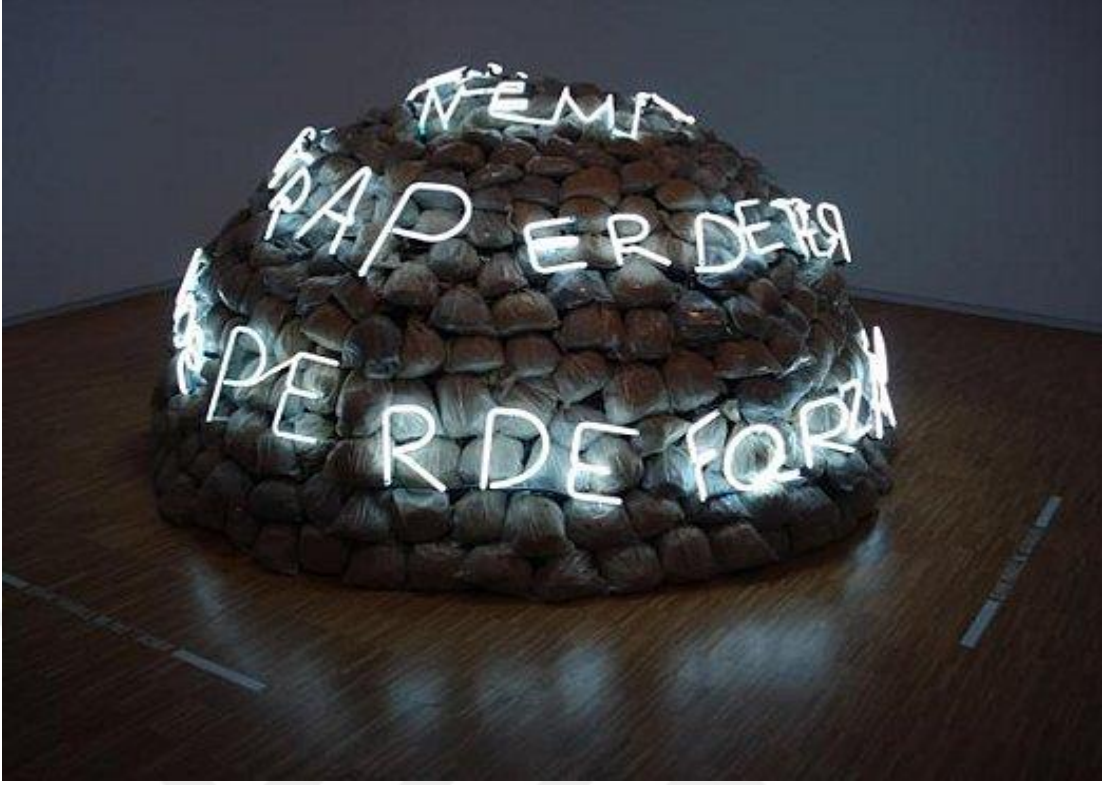
*“Yoksul sanat, sanatı gerçek yaşamdan soyutlayan ve sadece estetik bilince ermiş küçük azınlığa seslenen çağdaş sanat eğilimlerinde bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Yoksul sanatta bir gösterinin kendisi ya da onun hazırlık aşaması izleyiciye sunulmaktaydı. Buradaki ana ilke, herkesin sanat yapabileceği düşüncesi idi” (Şişman, 2006: 178).*

Bu doğrultuda Yoksul Sanat hareketi içinde öne çıkan sanatçılardan Mario Merz’i (1925-2003), İglu adını verdiği kubbemsi işlerinden biliyoruz. Başlangıçta resim eğitimi alan sanatçı, en büyük engel olarak gördüğü Picasso’yu aşamayınca, yönünü değiştirmek zorunda kalmıştır.

Bu niyetle bir ara tuvallerine çakıl, kum ve toprak gibi doğal nesnelere yapıştırdı, ama bir süre sonra bundan vazgeçerek bildiğimiz “İglu” larını yapmaya başladı. Merz, İglularını Ortaçağ’da İtalyan matematikçisi Leonardo Fibonacci’den öğrendiği bir sayı dizisi ve bundan türeyen sarmaldan yola çıkarak oluşturmuştur.

Fibonacci’nin de Araplardan öğrendiği bu sayı dizisi, basit bir toplama işlemine dayanır. Bir önceki sayıyla bir sonraki sayının toplanmasından oluşur; 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89... diye devam eden bir sayı dizidir.

Yapılan araştırmalara göre, bir daldan çıkan yaprakların ya da daha başka canlıların gelişiminde de (bazen basit bazen de daha karmaşık olmak üzere) buna benzer matematik orantılar görülebilmektedir. Sarmal, belli bir noktadan kıvrılarak çıkan ve sonsuza kadar büyümeye meyilli bir şekilde hem sonsuzluğun hem de mekânın simgesidir. Etkilendiği sayı dizisi ve sarmal, asimetriktir. Bu ise doğanın kendi kendini üretmesinin ve çoğaltmasının sırrıdır, Merz’e göre.



**Resim 5. Mario Merz, Giap İglusu, 1968, (Borular, Kümes Telleri, Neon Tüpler ve Taş) Çapı 3 M.**

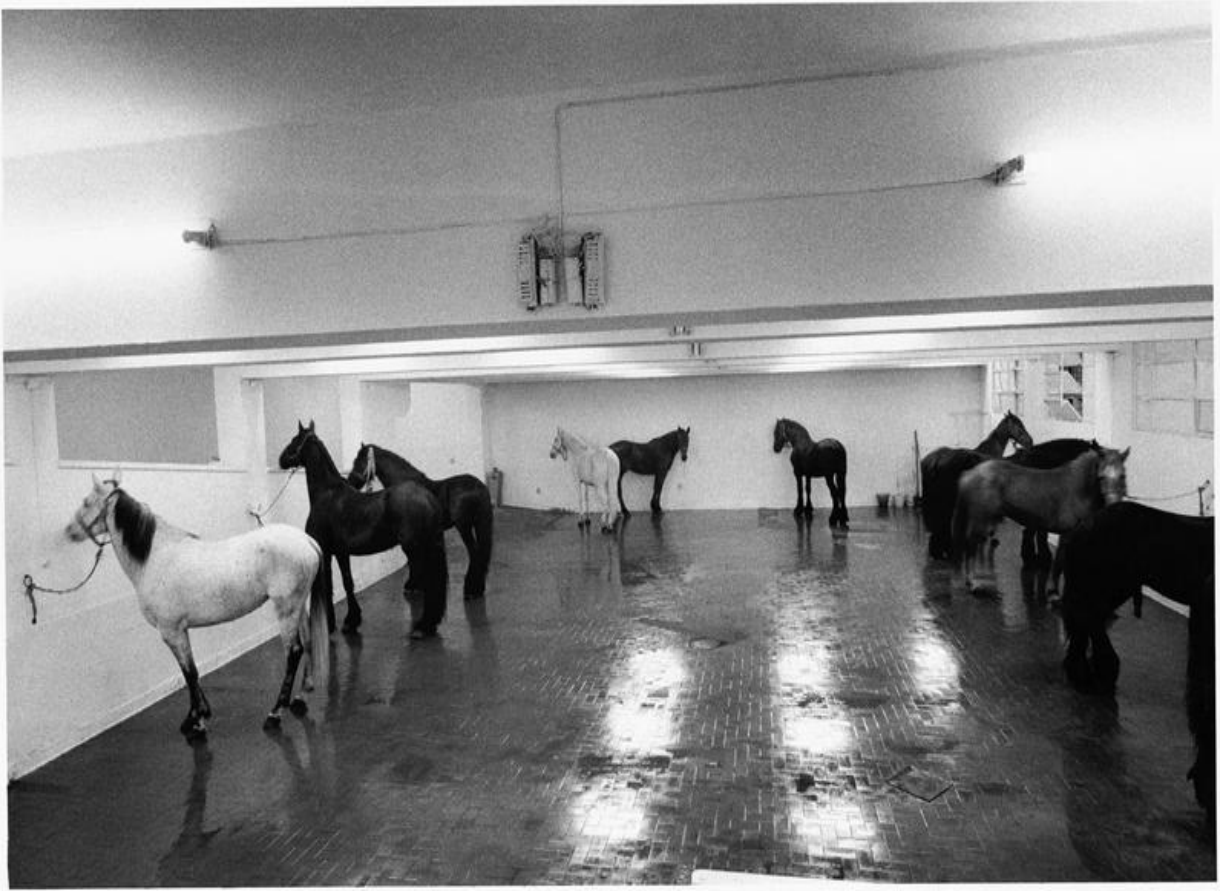
İglu, Merz'e göre üç boyutlu bir spiraldir. Bir çadır, ev, şemsiye ya da kubbeye benzediği için de zaman ve mekân birliğinin simgesidir ve organik bir varlıktır.

Her canlının kendi barınağını yanı başında bulunan gereçlerden yapması gibi, Merz de İglularını çevresinde bulduğu malzemelerden yapmayı tercih etmiştir. Örneğin, 1968'de Vietnam Savaşı sırasında yaptığı Giap İglu'da boru, kümes teli, toprak ve şerit neon ışıkları kullanmıştır (resim 5). Politik bir başkaldırıdan ya da çözümlenmeden ziyade Budizm ile bağlantılı olarak inşa ettiği işinin üzerinde, neonlarla yazdığı Giap'ın şu sözleri yer almaktaydı: “Düşman toplanırsa toprak, dağılırsa güç yitirir.”

1971'de yaptığı şeffaf İglu'nun üzerinde de yine neon ışıklarıyla  $1+1=2$  yazıyordu ki bu açıkça Fibonacci'ye bir göndermeydi. Ancak, kullandığı malzemeler/nesnelere zaman zaman yanlış anlaşılabilir. Örneğin, New York'ta yaptığı bir İglu'da gazete kullandığı için, bazıları bunu dadacı düşünceyle açıklamaya çalışmış, ancak Merz dadacıların düzensizliğin tersine kendisinin basit bir düzen arayışı içinde olduğunu söylemiştir.



Gerçekten de onun işleri olabildiğince sade bir iskeletle ayakta durur. Sanatçının bu yönüyle çalışmaları hem sanatsaldır hem de işlevseldir diyebiliriz.



**Resim 6. Jannis Kounellis, Cavalli, “Canlı Atlar”, Attico Galeri / Roma, 1969.**

1967’de ki yoksul sanat sergisine Yunanlı sanatçı Jannis Kounellis (d.1936) de katılmıştı, ama onun asıl çıkışı 1969’da Roma’daki Atiko Sanat Galerisinde canlı atları sanat yapıtları olarak sergilemesiyle gerçekleşmiştir.

Sanatçı, galeri mekânına 11 tane canlı atı eşit aralıklarla bağlamış, doğadaki herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabileceğini bir kez daha göstermiştir. Duchamp’tan farklı olarak insan elinden çıkan bir ürünü değil, doğanın ürettiği canlı varlıkları sanat niyetiyle sunmuştur. Gerçi Kounellis’in sergilediği atlar, doğada kendiliğinden üreyen vahşi atlar değildi, bunlar insanlar tarafından kontrol edilebilen, evcilleştirilmiş ve haralarda üretilen atlardı. Ancak yine de canlı bir varlığın sanat yapıtı olarak sunulmasının “doğal (tabii) ve yapay (suni)” varlık ayrımının iptal edilmesi anlamına geldiği için önemli görülmektedir.

Daha sonraki yıllarda ateş, demir, pamuk, çelik ya da fotoğraf gibi nesnelere kullanarak da işler üretmeye başlayan sanatçı, bugün dünyanın önde gelen sanatçılarından biridir.



**Resim 7. Jannis Kounellis, Taşlar.**



**Resim 8. Jannis Kounellis, Taşlar II.**





**Resim 9. Jannis Kounellis, Pamuk uvalları.**



**Resim 10. Jannis Kounellis, Çöp Poşetleri ve Kaktüs.**

Bu gibi örnekler ekseninde Arte Povera yani Yoksul Sanat'ın tasarımcıları, sanatın aşırı ticarileşmesine ve aşırı tüketime bir tepki olarak genellikle kompozisyonlarında geçici, atık ve tabii (doğal-organik) nesnelere başvurmuşlardır.



**Resim 11. Michelangelo Pistoletto, At Philadelphia Museum of Art.**





**Resim 12. Gilberto Zorio, (Pişmiş) Çamur Çember, 1969.**

Bu bağlamda Zorio'nun eserleri de doğal süreçleri ifade eder. Onun çalışmaları ve performansları genellikle devrimci, insan eylemi olan, dönüşüm ve yaratıcılık için bir metafor (benzetme) olarak ortaya konulmuştur.



**Resim 13. Giovanni Anselmo, Piccole Torsione ( Küçük Kıvrırma/Kıvrılma), 1968.**



**Resim 14. Giovanni Anselmo, Direction (Yön), 1967.**

“Yoksul Sanat” denilince, sözü edilmesi gereken ve akla gelen diğer önemli sanatçılar ise Alighiero Boetti, Giuseppe Penone, Alberto Burri, Piero Manzoni ve Michelangelo Pistoletto’dur. Boetti, Arte Povera sanatçılarının gelenekçiliğine, mantığına, yapısal anlatımlarına ve teknolojiye karşı olmasına rağmen “mappa (harita)” adı işiyle gayet gelenekçi bir yaklaşımla dev bir kilim üzerine sınırları ve nehirleri gösteren bir harita dokumuştur (resim 15).

Penone (d. 1947) ise bir binadan söktüğü sekiz metrelik bir tahtanın üzerine ağaç formu yontarak tahtaya doğadaki eski halini tekrar geri kazandırmaya çalışmıştır. Böylelikle doğadan alınıp teknik bir süreçten geçirilip işlenerek kereste haline gelen bir ağacı tekrardan eski haline geri döndürmüştür (resim 16).



Resim 15. Alighiero Boetti, Mappa, 1983.



Resim 16. Giuseppe Penone, Tree, London's Whitechapel Gallery, 2012.



Dolayısıyla, teknolojiyi adeta bir din olgusu ve vazgeçilemez bir olgu olarak kabul eden Amerikalıların ve Amerikan sanatçıların aksine İtalyan sanatçılar, teknolojik işlemi tersine çevirip tarihi süreci de geri dönüştürerek ilkel ve tabii-organik-doğal olana nesneyi/nesneleri geri döndürmüş oldular.

Bu düşünceler bağlamında ön plana çıkan diğer yoksul sanat tasarımcılarına ve işlerine değinmekte fayda vardır. Burri (1915-1995)'de yoksul sanat hareketinin sanatçılarından. Çalışmalarının esin kaynağını daha önceki yıllarda doktor olarak kanlı bandajlar ve dikilen yaralarla uğraştığı için II. Dünya Savaşında edindiği deneyimler oluşturmuştur. Sargı bezleri ve kanlı bandajları işlerinde bir metafor (mecazi anlatım) olarak kullanmıştır.

Zamanla aşınmış ve çöp olarak atılmış, yırtılmış, sökülmiş nesnelere bir araya getirilerek dikilmiş ve boyanmıştır. Kullanılan nesnenin kabalığı ve yırtılmışlığı güzellik ve bozulma arasında güçlü bir gerilim yaratmaktadır. Sanatçının işleri bir bakıma savaş sonrasında ortaya çıkan ve geleneksel kompozisyon anlayışını reddedip yeni malzemelere yönelen soyut bir sanat akımı olan serbest biçimli sanatın (art informel) felsefesini yansıtmaktadır.



**Resim 17. Alberti Burri, Darth Vader's Helmet.**



**Resim 18. Alberto Burri, isimsiz.**



**Resim 19. Alberto Burri, Cretto Nero.**



**Resim 20. Piero Manzoni, Artist's Shit, 1961.**

İrdelenmesi gereken bir diğer sanatçı da Piero Manzoni (1933–1963) dir. Piero Manzoniyi “Sanatçı Dışkısı” isimli çalışmasından tanıyoruz (resim 20). Sanatçı, Mayıs 1961’de Milano’da yaşarken 90 adet sanatçı dışkısı konservesi düzenledi/imaletti. Her kutunun kapağını da 001’den 090’a kadar numaralandırmış ve kutuların etiket kısmına da İtalyanca, İngilizce, Fransızca ve Almanca olarak, “İçindekiler: Sanatçı Dışkısı (30 gr. Net) Mayıs 1961’de taze olarak hazırlanarak üretilmiştir ve konserve edilmiştir” diye yazmıştır. Sanatçı bu çalışmasıyla bir bakıma değersiz olarak bilinen nesne (dışkı)’yi değerli bir şekilde sunup ve değerli bir şekilde göstererek bu düşünce bağlamında bir bakıma “klasik estetik” anlayışını yok saymıştır, diyebiliriz. Sanatçının ayrıca kâğıt üzerine tek bir çizgi ile çizdiği ve rulo bir kartona koyduğu kâğıdı da bireysel olarak yaptığı en kışkırtıcı çalışmalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır (resim 22, 23 ve 24).





**Resim 21. Marc Quinn, Self Portrait.**

Bu bağlamda Marc Quinn (d. 1964) 'i de unutmamak gerekir. Bu sanatçı da kendi kanını dondurarak yaptığı büstü ile ön plana çıkmıştır. Görüldüğü üzere her iki sanatçı daha çok kendi vücut sıvılarıyla yaptıkları (bu) işleriyle anılmaktadırlar.



**Resim 22. Pierro Manzoni, Rulo I.**



**Resim 23. Pierro Manzoni, Rulo II.**



**Resim 24. Pierro Manzoni, Rulo III.**

Dolayısıyla bu ifadeler ve çalışmalar doğrultusunda yoksul sanatın düşünürleri/sanatçıları estetik amaçlı imge ve biçimi yadsıyarak sanat yapıtının özündeki düşünceyi vurgulamaya çalıştıkları görülür. Yapıtlarda kullanılan malzemenin yoksulluğuna odaklanmışlardır. Geleneksel ve pahalı tekniklere, sanat eserinin alınıp-satılmasına karşı çıkmışlardır. Bu bağlamda, bu işler üzerine iyice düşünersek bunların insanların ve maddelerin sömürülmesine karşı, 20. yüzyıl kentinin hemen tanınan özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı duyulan birer tepki olduklarını anlamış oluruz (Işıктаş, 1995).

Böylece Yoksul Sanat'ın bizlere atık nesnelere yeniden keşfetmeyi önerdiğini aynı şekilde bir simyacı gibi nesnelere içeriden bakmayı-bakabilmeyi, nesnelere birlikte dönüşmeyi ve herkesin sanat yapabileceği fikrini de aşlamaya çalıştığını ön görebiliriz.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### TARTIŞMA, SONUÇ VE VARGILAR

#### 4.1. Tartışma

Sanat, insanlıkla paralel bir gelişim göstermiştir. İnsanlığın var oluşundan beri sürekli olarak değişim geçirmektedir. İnsanlık, sanatla beraber gelişim göstermiş ve sanatı kendini ifade etme aracı olarak kullanmıştır. Sanat her daim güzel ve farklı olanı arama ve keşfetme biçimidir diyebiliriz. Sanatı bir dil olarak tanımlarsak, bu dilin insanlıkla aynı boyutta yol aldığını söylememiz mümkündür. Ancak bir kavram, salt sözcük anlamından çok daha fazlasını kapsayabilir ve zaman içerisinde ona pek çok anlamlar da yüklenebilir.

Tarihsel bağlamda ve anlamda irdelediğimizde sanat kavramının 19. yüzyıl sonlarına doğru gündeme daha çok geldiği görülmektedir. Bu zamana kadarki süreçte, bilimsel teorilerde ve felsefede sanatın kesin bir şekilde tanımının yapılması mümkün olmamıştır.

Geçmişteki düşünürler ve estetikçiler, sanatın özüne ilişkin somut verilerden öte, varsayım ve tartışmalar üzerinde yoğunlaşarak sanatın bir ifade biçimini bulmaya çalıştıkları görülür. Ama sanatın evrensel nitelikleri, biricikliği, yeniliği, özneliği ve genelliği kesin bir tanıma gitmeyi engellemiştir. Ayrıca her kültür ve sosyoloji alanı da kendine özgü ve bir daha tekrarı olmayan bir sanat ortaya koymaya çalışmıştır. 20. Yüzyılın ikinci dönemine doğru gelindiğinde ise sanatın çağdaşlık, modernite ve post-modernite tartışmalarının ve sorgulamaların başladığı görülür. Bu süreç kültürün, sanatın, sanat eserinin ve sanatçının sorgulandığı bir süreci de beraberinde getirmiştir.

Bu doğrultuda modernizmin ifadesi olan temsili sanatın ortadan kalktığı ve gündelik yaşamda kullanılan her türlü nesnenin sanatın malzemesi olabileceği görüşü ortaya çıktığı görülmektedir. Bu süreçte teknolojiye yaşanan akıl almaz devrim ve değişikliklerle birbirine benzeyen, seri üretim mantığıyla şekillenen sanatsal formlar ortaya çıkmıştır.

Buna bağlı olarak sanatın hangi disiplinlerden etkileneceği, motivasyonların ne şekilde ve ne boyutta olacağını kestirmek en önemli sorunsalı oluşturmuştur. Çaędař sanat için çağın koşullarına uymak ve bu koşulları yansıtıp-geliştirmek dūřuncesi ön plana çıkmıştır. Çünkü Çaędař Sanat'ın kendiliğinden gelişmesi mümkün değildir. Bu gelişim ancak dūřünsel sūreçleri de içinde barındırarak mümkün olunabilir. Bu doğrultuda çağdaş sanat, dilini, varlığını, ortamını, malzemesini ve dūřünsel amacını ancak sorgulayarak geliştirebilir. Bunu da yapmak mecburiyetinde kaldığı dūřünülebilir.

Bu dūřünceler bağlamında giderek, Sanat mı? Sanat felsefesi mi? Estetik mi? Kūltür mü? sorularını beraberinde getiren bu tür ifadelerin sanatçıyı belirlediği ve sanatçı dedi(rtti)ęi bu dönüşümler, toplumun sanat algısını da yönlendirebilmekte ve değiştirebilmektedir. Artık herkes sanat yapabilir olduğu, herkesin sanatçı sayılabildiği bir yola doğru gidilmektedir. Bunun sonucunda da bu işleri ve ürünleri ortaya koyan kişinin bir eğitime ihtiyaçı olup olmadığı tartışmasını da ortaya çıkarmaktadır.

*“Sanat bütūn halkın değil de yalnızca varlıklı sınıfların malı olur olmaz bir mesleğe dönüştü, mesleğe dönüşür dönüşmez de bu mesleği öğreten yöntemler ve bu yöntemler yoluyla sanat öğretilmesiyle uğraşan, bu mesleği seçmiş insanlar ortaya çıktı, sanat okulları kuruldu. Liselerde bile söz sanatları-retorik-sınıfları kuruldu, güzel sanatlar akademilerinde resim, müzik, tiyatro...öğretilmeye başlandı. şimdi bu okullarda sanat öğretiliyor. İyi, güzel de, sanat, sanatçının yaşadığı özel bir duygunun öbür insanlara aktarımı olduğuna göre, bunu okulda nasıl öğreteceksiniz? Hiçbir okul insanda ne bir duygu uyandırabilir ne de insana sanatın özünün ne olduğunu kendine özgü yöntemle bir duygunun nasıl ortaya çıkarılabileceğini öğretebilir. Okulda öğretilecek tek řey, sanatçıların yaşadıkları duyguları başka sanatçılara nasıl aktarabildikleridir. Sanat okullarında öğretilmekte olan da bundan başka bir řey değildir, ancak böylesi bir eğitim, gerçek sanatın yayılmasına bir katkı sağlamadığı gibi, tam tersine sanat adı altında taklit sanatın yayılmasına katkıda bulunarak insanların gerçek sanatı anlamalarına engel olur, hatta bu konudaki en büyük engeli oluşturur” (Tolstoy, 2012:135-136).*



Diyen Tolstoy, günümüz sanat anlayışını ve düşüncesini değişen niceliksel ve niteliksel ölçütler bağlamında sanat ve sanat eğitimi daha da sorgular hale getirmiştir diyebiliriz.

Birçok tartışmanın evreninde yer alan sanat ve sanatın sonu bağlamındaki tenkitler (tartışmalar, irdellemeler) de bu alanın felsefik sorgulanmasını gerekli kılmaktadır. Yapılan araştırmalar ve düşünceler bağlamında günümüzde artık sanatın sonunun geldiği ve bir tıkanma süreciyle karşı karşıya kalındığı ifade edilmektedir, ama “sanatın sonu” denildiğinde bilinmesi gereken, özellikle 20. yüzyılın sonlarına doğru kendini gösteren bir dizi kavramsal anlayışla birlikte pop, fluxus, minimalizm, kavramsalılık, land art, body art ve yoksul sanat gibi anlayışlarda bir sanat eserinin nasıl olması gerektiğini belirleyen her türden sınırlamaların ortadan kalktığına şahit olunmasıdır.

Bu da, bir şeyin sanat olup olmadığının belirlenmesinde bizzat sanatın tanımının her zamankinden daha etkili olduğunu göstermektedir. Çünkü günümüzde sanat ve sanat felsefesi, onsuz da rahatlıkla var olabilecek bir etkinliğin dışsal açıklaması değil, sanata içtenlikle yaklaşan bir duruma gelmiştir. Eskiden düşünürler, sanatın subjektifliğinden (kişiselliğinden) dolayı sanatın tanımının yapılamayacağını ve bunun da bir önemini olmadığını savunuyorlardı. Bu düşünce, herhangi bir tanıma ihtiyaç duymadıklarını, çünkü bir şeyin sanat olup-olmadığının bir bakışta anlayabileceklerini destekleyen herhangi bir nesnel ve ampirik (deneysel) ölçüğün olmamasıydı.

Dolayısıyla günümüz modern ve postmodern düşünce doğrultusunda kompozite edilen sanat ürünleri ve sanat olayları da nicel yoğunluktan öte nitel dominantlığa (baskınlığa) göre tasarlanmaktadır. Çünkü sanatın kişiselliğinden istifade eden sanatçılar, artık bir fikrin bile sergilenebileceğini ve düşüncenin üründen daha çok önem arz ettiğinin farkındadırlar.

*“21. Yüzyıl ise kültür savaşları yüzyılıdır. Savaşın belirleyicileri ve mühimmatları yeni kültürel cephelerin ve çatışmaların evrelerini biçimlendirmektedir. Sözkonusu belirleyiciler çok merkezli bir yapıdan merkezsiz bir yapılanmaya doğru yönlendirilen kültürün seçkinciliğini, normatifliğini ve konformizmini aşındırmaktadırlar.*

*Kültür savaşları sosyolojik, kültürel, sanatsal, ekonomik, politik ve ekolojik kalıp ideolojileri biçiminde yeni bir endüstrinin yapısını tasarladıklarını savunmaktadırlar. Ama icatları altında ezilen mucitler, önce “kültür” demeden kendilerini alamamışlardır. Gerekçelerine hapsolmuş bir kültür ve dolayısıyla da sanat, yeniden itibar ve nüfuz kazanımı mücadelesi için stratejik arayışlar ve kazanımlar peşindedir” (Eker ve diğerleri, 2014: 15, 22).*

Sürekli bir arayış ve “yeni”nin peşinde koşan sanat, teknolojik gelişmelerden yararlanmayı ve bu doğrultuda çeşitlenmeyi de ilke edinmiş durumdadır. “Ya böyle ya şöyle olur değil de, hem böyle hem şöyle de olur” mantığının hâkim olduğu günümüz postmodern sanat anlayışı içerisinde ilginçlikler barındıran bir sanat anlayışı ile karşı karşıyayız.

Bu doğrultuda kültür savaşlarının kurduğu yeni siyasal coğrafyaları pekiştirecek yeni öznelerin ve tarihlerin tasarlanmasında sanata büyük görev düşmektedir. Gittikçe tek tipleşen bir evren oluşturulmaya çalışıldığı bir mantığın egemen olduğu, sanatçının ve sanatın kan kaybettiği bu süreçte üreten, tasarlayan ve düşünene büyük görev ve sorumluluklar düşmektedir.

*“Günümüzde kültürün özelleştirilmesi, kültür/egitim/sanat kurumlarının özelleştirilmesinin ötesinde, bizatihi düşüncelerin, işaretlerin, entelektüel hayatın korporasyonlara mal edilmesini de kapsamaktadır” (Artun, 2013: 47).*

Özellikle 21. yüzyıla doğru gelindiğinde sanat ve onu tasarlayan öznenin çok farklı fonksiyonlara sahip oldukları görülmektedir. Be eksende 21. yüzyıl kültür savaşlarının yol açtığı kültürel motiflerin, malzemelerin yoksul sanat düşüncesiyle sanat mekânlarına taşınma gereksiniminin ortaya çıktığı görülmektedir. Çünkü günümüzde küreselleşme bağlamında, özellikle ABD (Amerika Birleşik Devletleri)’nin tüm farklı ve özel kültürleri klonlayıp, tektipleştirip ve Amerikanizasyon denilen Amerikanlaştırma gayesini sanat yoluyla başarmaya çalıştığı görülmektedir. Bundan dolayı da her ülkenin sanatçı ve bireyleri artık kendi yerel kültürlerinden ve malzemelerinden yararlanma gayesini ön plana çıkarttıkları görülüyor. Bu bağlamda ilk olarak modernizmde yüksek kültür ve yüce eser geleneği nasıl biçimlenmektedir? Gibi bir soruyla karşılaşabiliriz.

Bu soruya verilebilecek yanıt, yerel kültürü reddeden bir anlayışın ön plana çıktığı 20. ve 21. yüzyıl sanat anlayış ve eğilimlerinde her şeyin kabul gördüğü ve sanat sayıldığı bir düşünceyle bu geleneğin yok edildiğine tanıklık etmekteyiz.

Bu düşünceler bağlamında sanatsal ürünlerin ve anlatıların nesnel boyutta yeniden karakter kazanım süreçlerine etkisi açısından yoksul sanatın kültür ve çağdaş sanat içinde konumsal ve etkisel gücünün olup olmadığı tartışılabilir.

Aslında nesne ile sanat arasındaki süreçsel ve amaçsal ilişkide bir anlatının imgelem karakteri ve yaşadığı dönüşümlerden biri olarak “yoksul sanat”ın çağdaş sanat içinde konum ve tesir/etki açısından içerdiği kültürel ve sosyal bağlamın irdelenmesi/değerlendirilmesi önem arz etmektedir. Bundan dolayı bu ekseninde bazı soru ve tartışmalar ön plana çıkmaktadır.

Günümüzde suni (yapay) olan ile tabii (doğal/organik) olanın ortadan kaldırılması düşüncesinin gittikçe ivme kazanması sonucunda sanat mekânlarında nasıl bir düzenleme ve kompozisyon kurgulanabilir ve sanat mekânlarında ne gibi ürünler, nesnelere sergilenmektedir? Bu soruya verilecek yanıt, günümüz 21. yüzyılında modern ve postmodern sanat algısı doğrultusunda artık her şeyin sanat olduğu, ya şöyle olsun ya böyle olsun değil de; hem böyle olsun hem de şöyle olsun, mantığı ön planda olduğundan, sanat mekânlarında canlı ve cansız her türlü nesne yoksul sanatta yerini alabilmektedir.

Bu bağlamda düşüncelerin ve düşüncelere dayalı ürünlerin, işlerin sergilenmesi fikri ve her şeyin sanat olabileceği savının sorgulanma isteğinin ön plana çıktığı görülmektedir. Kavramsal Sanat’ın öncülerinden biri olan Marcel Duchamp’ın Picasso kadar ürün ortaya koymadığını biliyoruz. Lakin nicelikten öte niteliğin daha önem arz ettiğini belirten Duchamp, bu doğrultuda önemli olanın fikir ve felsefi anlatım olduğunu ve bunun için de bilincin zorlanması gerektiğini ifade etmiştir.

Bu düşünceler bağlamında nesnelere sanatsal bir kompozisyon olarak tasarlanmanın mümkün olabileceği günümüzde özellikle düşüncenin ön plana çıktığını görmekteyiz. Modern sanat mantığı içerisinde yer alan her şeyin üretildiği andan itibaren hızla atığa değil de sanatsal ürüne ve kompozisyona çevrilmesinin mümkün olup olmadığını sorgulayabiliriz.

Modern öncesi dönemlerde ve hala var olan yoksul kesimlerde üretilen ve ortaya konan her şey hemen atılmaz(idi), bir işlevin başka bir fonksiyonelliği için kullanılır(dı). Bu ifadeler ekseninde yoksul sanat düşüncesinin kabul görmesi ve yaygınlaşması mümkün görülmektedir. Çünkü yoksul sanat malzemesini ve düşünce/felsefe boyutunu atık nesnelere yani çevrede doğrudan ve kendiliğinden bulunan malzemelerden oluşturmaktadır.

Yoksul sanat tasarımı ve anlatılarında çevrede yer alan atık nesnelere farklı işlevlere dönüştürüp, yeni ve özgün bakış açıları geliştirebilir mi? Aslında, günümüz tüketim ve modern dünyasında her şey alındıktan hemen sonra hızlı bir şekilde tüketilmekte ve atığa dönüşmektedir. Bundan dolayı çevrede hemen her yerde karşılaştığımız atık nesnelere farklı bir şekilde dönüştürüp, yeniden üretime ve forma kavuşturmak yoksul sanat anlatısında mümkün görülmektedir. Özellikle ekolojik anlatıya dayalı sanat anlayışları da bu düşünceyi doğrulamaktadır.

Bu yolla üretilen her çeşit nesneye öncelikle işlevsel bir nesne gibi bakmamız ve sonra da taze olarak ortaya konmuş bir sanat nesnesi gibi bakmamız ve bunu öğrenmemiz mümkün gibi görünmektedir. Bu düşünce ve düşünceler bağlamında postmodernizm sanat anlayışının da gelenek içerisinde yer alan temalara ve nesnelere sıcak baktığı, farklı kültürel değerleri içinde barındırdığı bir sanatsal dönüşümün ve keşfin yoksul sanatta ifadesini bulduğu söylenebilir.

Kapitalist dönemde kullanım dışına çıkartılan her türden nesnelere yeniden dolaşıma sokmak ve bir sanat nesnesinin malzemesi yapmak mümkün olup olmadığı irdelenmesi yapılabilir, çünkü modernizm öncesi toplumlarda üretilen hiçbir obje atılmazdı. Başka bir objenin fonksiyonelliği için tasarlanır ya da üretilirdi. Özellikle şuan yoksul kesimlerde yaşayan bireyler ve topluluklar kullanım dışı olan herhangi bir objeyi başka bir işlev görecektir duruma getirebilmektedirler. Aslında bu düşünce yoksul sanattaki çalışmalarda da kendini açıkça ortaya koymaktadır.

Yoksul sanat düşüncesi ve anlatısında sanatın ticarileşmesine karşı çıktığı ve tüketim toplumuna tepki olarak da sanatçıların yapıtlarında ve anlatılarında geçici, atık ve doğal nesnelere oluşan sanatsal kompozeler/kompozisyonlar ve düşünceler ortaya koydukları görülür. Bundan dolayı da yoksul sanat anlatısında atık olarak kullanım dışına çıkardığımız malzemeleri-nesnelere yeniden keşfetme bilinci ortaya çıkmıştır. Yoksul sanat anlayışında canlı bitki ve hayvanların da sanat mekânlarında sergilenmeleri mümkün olmuştur, fakat bunların tasarlandığı ve sergilendiği yerler nasıl olabilmektedir?

Aslında, yoksul olarak doğada kendiliğinden bulunan tabii (doğal/organik) ve suni (yapay) nesnelere yoksul sanat fikriyle artık galerilerde de yerlerini aldığını görmekteyiz (resim 6, 7, 8-10), ve bunların sergilendiği yerler de genelde eski, gösterişten uzak ve doğal alanlar olduğu görülmektedir.

Bundan dolayıdır ki sanatla uğraşan birey ve bireylerin yoksul sanat düşüncesi bağlamında bir simyacı gibi nesnelere içeriden keşfederken, nesneyle birlikte dönüşebilmeyi de kavrayabilecek donanıma sahip olması gerektiği görülür.

Dolayısıyla yoksul sanat düşüncesi ile sanatın aşırı şifrelerden ve klişelerden arındırmanın mümkün olabileceği fikri ön plana çıkmıştır. Sanatçılar tarafından ekolojik olgular ve nesnelere sanatsal tasarımlara dönüşmüştür. Bundan dolayı da insanlar arasında ekolojik duyarlılık, ivme kazanmıştır ve kazanmaktadır.

Bu gibi düşünceler doğrultusunda özetle doğayı, atıkları, insanları, hayvanları, çeşitli türden canlı ve cansız nesnelere yeniden keşfettikçe ve farklı bakış açıları kazandıkça yeniden algılamanın, duyumsamanın, anlamamanın ve nesnelere biçimlendirmenin, kısacası nesneye ve nesnelere farklı bir karakter kazandırabileceğimiz mümkün görülmektedir.



## 4.2. Sonuç ve Vargılar

21. Yüzyıla doğru gelindiğinde sanatta elle tutulamayacak değişimler ve gelişmeler ortaya çıkmıştır. Günümüzde “sanat” denilen kavramın etrafında sonu gelmez tartışmalar devam etmektedir. Modern, modernizm, modernist, postmodern, postmodernizm, postmodernist, çağdaş, güncel, kavramsal sanat, kültür, tüketim kültürü ve görsel kültür gibi kavramlar kargaşası günümüz sanatını anlaşılmasız kılmanın yanında sanatçıyı çeşitli uçuk fikirleri ve ürünleri de sergilemeye teşvik etmektedir.

Yeryüzündeki siyasal, sosyolojik, kültürel ve ekonomik düzenden kültürel taleplere, iletişimsel akıştan sanata dek hemen her şey köklü bir hareket ve değişim içerisindedir. Güzel sanatlar, reklam, popüler film ve video, halk sanatları, televizyon ve diğer performanslar, çevresel yapılar, bilgisayar grafikleri, görsel üretim ve iletişim teknolojilerinin formları gibi modernist anlayışın sonucunda vuku bulmuş bu kavramlar, sanatın çok yönlülüğüne katkı sağlamanın yanında özgünlük ve estetik boyutunu da tartışılır duruma getirmiştir.

Bu değişim ve süreç neredeyse bir asırdır hissedilen kapitalist yapılanmanın ve düşüncenin ürünüdür diyebiliriz. Çünkü sanatı ve piyasasını elinde tutan, yönlendiren ve “eder”ini tespit ettiğini varsayan elit bir kesim ile karşı karşıyayız. Olabildiğince sanat alıcısını da kendisi oluşturan ve belirleyen bu kesim, günümüz sanatını büyük ölçüde ticaret mantığıyla rahatlıkla yönlendirebilmektedir.

Kavramsal sanat düşüncesiyle Marcel Duchamp’ın ortaya koyduğu “uriner/pisuar” adlı eseri, body art/vücut (beden) sanatı adı altında kimi sanatçıların insan bedenini farklı kurgularda sergileyebilmesi, happening ve video sanatıyla bazılarının ilginç temaları ortaya koyabilmesi, yoksul sanat adı altında kimilerinin de canlı hayvanları/bitkileri sergileyebilmesi, multi medya teknolojilerinin, sanal teknolojilerinin ve reklam endüstrisinin de ortaya koyduğu her şeye sanat(sal) diyebilmesi gibi “ne yapsan sanat olur” mantığıyla hareket edilmesi ve “kitsch” olan her türden nesnenin de artık sanat sayılabileceği düşüncesini doğurmaktadır.

Bu düşünceler bağlamında yoksul sanatın sanatçıları/düşünürleri diğer sanat anlayış ve eğilimlerinden farklı olarak yapıtın ve yapıtların düşünce yanıyla yani nesnenin fiziksel özellikleri ve değişkenliği ile ilgilenmişlerdir.

Sanat düşüncelerinde hem kültürel-ideolojik malzeme ve hem de atıkların kullanıldığı ve tasarlandığı görülmektedir. Bu düşünceler ekseninde sanat ve sanat eğitiminde önemli bir etki/tesir edeceği düşünülebilir.

Kültürel dönüşümler ve dinamiklerin mevcudiyeti kadar hayatîyetinin de büyük oranda görselleştirildiği bir postmodern çağda yaşamaktayız. Kültürü kendi ideolojisi ve tasavvurlarını meşrulaştırma alanı olarak gören bir postmodern dünya aynı zamanda, meşrulaştırmanın da motivasyonlarını önemseyen tacir kimliği ile sanatı taşeron kılma gayretinde olduğunu görmekteyiz. Kültürel ekonomiler kendi yarattığı kültürel yeni potansiyellerden beslenmekte, kültürel metinleri ya da sanat eserlerini “değer”i ile “eder”i arasında sıkıştırmakta ve yeni stil yaratımlarını kutsamaktadır. Diğer bir deyişle kültür “fetih” ile “işgal” arasındaki ayrımın küresel anlam kargaşasını insanileştirmek için yeni bir sosyoloji alanı yaratmaktadır diyebiliriz.

Bu doğrultuda sanat çalışmaları/işlerinin nasıl görünmesi gerektiğine dair üzerinde uzlaşılmış herhangi bir yol/rota yoksa olguların görünümüyle bağlantılı olan bir olgu da sanatın esasının bir parçası olamayacağıdır. Dolayısıyla estetik de daha baştan tanım dışı kalacaktır. Bu düşünceden de güzelliğin bir öneminin kalmadığı gibi bir sonuç da çıkmamalıdır. Bu sadece sanatla olan arasındaki geleneksel bağı kaybetmiştir. Güzellik, insan yaşamında her daim önemli olmuştur ve bundan ötürü de sanatkârlar her daim ona ulaşmaya çalışmışlardır. Lakin sanatçılar aynı zamanda, eğer ulaşmaya çalıştıkları sanat gerekli kılıyorsa, tiksintinin ve iğrenç olanın da ardına düşmelidir, resim 20 ve 21’de bu ifadelerin anlatısını açıkça görebiliriz.

Dolayısıyla, sanatın sonu dediğimiz de aslında yeni bir kültürel ve sanatsal gerçekliğin ve çoksesliliğin başladığının bir işaretidir. Günümüzde sanatı ve sanat eğitimini gittikçe çöken bir sosyo-kültürel ortamda alıcısına ulaştırmak kültür örüntüsüne bir katkı sağlamamaktadır. Bu noktada sadece aktarıcı bir işlev görür ki bu da kişiliksiz bireylerin kişiliksiz bir kültür ortamında kişiliksiz bir sanat eğitimi almalarına neden olabilmektedir. Bugün sanatçı olmak, görsel yöntemlerle felsefe yapmakla eşdeğerdir. Hiçbir sınır ve kısıtlama kalmamıştır. Gerekirse her şey araç-amaç olarak da kullanılabilir. Bundan ötürü sanatın sonu düşüncesi, sanatçıların düşüncelerini-imgelerini diledikleri şekilde ve ifade edebildikleri, ama bu konuda sanat eğitimine de çok ciddi şekilde yaklaşılması gerekmektedir.

*Özellikle bu hususta sanatın daraltılmaması ve sadeleştirilmemesi gerekir. “Çünkü Erinç’in de dediği gibi sanatın daraltılması ve sadeleştirilmesi, onun geliştirici ve eğitici niteliğini yok edeceğinden kültüre katkısı da ters yönde olur, kültürü daha kapalı, daha içine dönük hale sokabilir. Böylece bu kültür içinde yetişecek kuşaklar, bir önceki kuşağa oranla, evrensel kültürden daha uzak bir noktada bulurlar kendilerini” (Erinç, 2004: 15).*

Adorno, tamamlanmamış eseri “theory of aesthetics” te şöyle ifade etmiştir: Apaçık bir olgu varsa, o da şudur: Sanatla alakalı hiçbir şey ne içsel ne de var olma hakkı apaçık değildir. Onun bu sözlerinden kültürel bir umutsuzluk durumu sezilebilir ve sanatçının epey öncesinde sanatın sonu olarak tanımlanan dönüşümleri, daha evvelinden sezildiği de görülmektedir. Adorno’nun umutsuzluğu, tıpkı Ruski’nin 19. yüzyılda ortaya koyduğu model gibi, yeni bir gerçekliğin ortaya çıkışıyla birlikte devri kapanan bir sanatsal ve sosyolojik modele indirgeniyordu.

Atık nesnelere, doğada kendiliğinden bulunan malzemelere, gazetelere, et parçalarına, eski kıyafetlere, şipşak resimlere, araç lastiklerine, eski oyuncaklara, şişelenmiş ölü gaz, fil dışkısı, insan dışkısı, canlı atlar, taşlar, çöpler-atıklar, tarlalar, bitkiler, harabeler vb. modernizm ve postmodernizmin son evresini tanımlayan yoksulluk, bugünün sanatsal pratikleri veya eleştirel hassasiyetleri arasında bir bakıma hiçbir bağlantı kalmadığını göstermektedir.

Kültür eleştirisi de her şeyi sorgulamak mecburiyetinde kalmıştır. Ortaya çıkan her yeni sanat ve anlayış, beğenilsin veya beğenilmesin içinde yaşamak zorunda olduğumuz kültürü mükemmel şekilde somutlaştırabilmektedir.

Eğer kültürü doğru kavramak ve algılamak istiyorsak, öncelikle daha önceki kültürlerden farklı olan sanat yapıtlarına da bakmamız gerekmektedir. Aynı zamanda da içinde bulunduğumuz konumu olabildiğince doğru bir şekilde açıklamaya çalışmamız gerekmektedir. Çünkü sanat, kültür içinde yer aldığından kültür de sanata malzeme ve içerik tedarik ettiği için ayrılmaz bir bileşen gibidirler. Dolayısıyla sanatın evrensel bir dil olarak algılanması ve bu doğrultuda eğitim verilmesi gerekmektedir. Çünkü sanat en büyük desteğini, malzemesini ve içeriğini kültürden almakta ve ondan beslendiği için de kültürle etkileşim halindedir. Ama kültürün daha kapsamlı yapısı sanatı da içerisinde barındırmakta ve onu içselleştirebilmektedir.



Sanat eğitimi mi verilmeli yoksa kültür eğitimi mi verilmeli? Noktasında söylenebilecek ve münazara edilecek çok şey vardır, ama unutulmaması gerekir ki hiç birini birbirinden kopuk olarak eğitim sahasına sürmemiz mümkün değildir. Bu bağlamda yeniden üretim sürecinde olan sanat ve sanatçının tanımı da özgül koşullarında farklı değişimler meydana getirmiştir. Bugünün sanat insanı bu düşünce bağlamında bir teknisyen gibi hareket etmek zorunda kalmıştır denilebilir.

Günümüzün sanatçısı artık bir ürün ortaya koymaktan öte, tasarlayabilen ve belki de bu tasarlama sürecine yaratıcı bir düşünür olarak eklenmesi gereken bir özneye dönüşmüştür. Kültürün uluslararası ölçütü olarak kabul edilen büyük organizasyonlarda, bugün için revaçta olan ürünler aracılığıyla kültürün hangi mecraya sürüklendiği ve kapital yapılanmanın gereği olarak, Batının hangi argümanlarla-tenkitlerle hareket ettiği de kolaylıkla gözlenebilmektedir.

Postmodernizm çatısı altında toplanan bu süreç, endüstri sonrası dönemde yeni bir toplumsallık ve kültürel etkilenim koşullarıyla uğraşırken, kentsel ölçekte olup-bitenlerden ve sanat dışındaki alanların da işin içine karıştığı çok yönlü bir kültürel atmosferi yaratmış durumdadır. Modernist ve postmodernist olgulara-yapıtlara gönderme yapan ve gerçekliğin anlamsal ve içeriksel kaydırmalarla belirsizleştiği sanal bir iklimin hâkim olduğu günümüz çokkültürlülük yapısında gerçeklik bir kez daha yok edilmiştir. Çokkültürlülük düşüncesiyle kendi kendine gönderme yapan ve giderek birbiri içinde eriyip giden sanatsal bir ticari döngüye dönüştüğü görülür.

Gelişen teknolojik, bilişimsel ve iletişimsel inovasyonlar (icatlar-yenilikler), bireyi ve toplumu manevi ve düşünsel ekseninden uzaklaştırmakla beraber maddileştirme amacını da gütmektedir. Gittikçe kendinden uzaklaşan ve mekanikleşen insan, özüne dönmek için olabildiğince ürettiği materyallere tutsak olmaktan kurtulması gerekir.

Her daim “daha” sını isteyen insan, yaratılışı itibariyle bu bilinç ile donatılmıştır. Toplumların olabildiğince lokal/yerel kültürlerinden çok iyi beslenmeleri gerekir ve sanat eğitimine de gereken önemi vermek zorundadırlar. Çünkü sürekli yeni bir ivme kazanan evren ve toplumsal olgular her daim bir değişim ve gelişim içerisindedirler. Kendine ve çevresine adapte olmaya çalışan birey ve bireyler, bu hususta öncelikle sanatı çok iyi analiz etmeleri gerekmektedir.

Gittikçe klonlaşan bir evrende çok kültürlülük, post modern sanat eğitimi, görsel kültür eğitimi, medya okur-yazarlığı, çağdaş sanat eğitimi ve dışarıya doğru taşan ve taşmakta olan sanatsal anlayışlar nedeniyle sanat eğitimi gittikçe çeşitlenmenin yanında “bir çatı altında eğitim” düşüncesinden de uzaklaştığı görülür.

*Bu ekseninde “kültür ve sanatın tüketim kültürünü eksen kabul ederek sanat eğitimine yönlendirebileceği birçok içerikten bahsetmek olasıdır” (Eker ve Aslan, 2011: 1, 20).*

Bu gibi düşünce ve ifadeler bağlamında ulaşılan vargılar:

- Dolayısıyla artık sanat eğitimindeki zorlamaların ve eleştirinin emre hazır prototip (gösterim, sunum)’lerinin sürekli değişme ihtimalinin dikkate daha fazla alınacağını söylemek mümkündür. Sanat eğitiminin görsel kültür eğitimi olarak karakterize olduğu günümüzde, kültür ve tüketim eksenli içeriklerin müfredatlaşabileceği, bulunulan coğrafyalarda bireylerin bakış açısına göre kültürel motif ve malzemelerin ekolojik sahalarda-alanlarda daha çok sorgulanacağı, kolay bulunan ve tüketilen her türlü suni (yapay) ve tabii (doğal) nesnelere de sanat ürününe dönüşebileceğini, çoklu okur-yazarlıkların mutlak olarak sanat eğitiminin yöntem yapılanmalarını karakterize edeceğini ön görebiliriz. Bu hususta sanatta çok önemli ürünler ve tasarımlar ortaya koymak için varlıkların, durumların, fenomenlerin değişik ve çok kapsamlı duyumsanması, algılanması, bir gerçekliğin görülebilen boyutlarının ötesinde içsel bağlamlarının sezilebilmesi ve imgelenebilmesi gerekmektedir.
- “Herkes sanatçıdır ve herkes sanat yapabilir” mantığıyla çöplük mü? Sanat mı? İrdelemesinin ortaya çıktığı günümüzde yoksul sanat ve düşüncesinin gittikçe yaygınlık kazanabildiğini söylememiz mümkündür. Çünkü artık yüzey üzerinde yapılandırılan ve kompoze edilen bir sanat düşüncesinin etkisini kaybettiğini ve bu ideanın, çokluğun ve karmaşanın da artık sanat sayılabildiği bir yola doğru adım atıldığını görmekteyiz.
- Bu gibi düşünceler ekseninde yoksul sanatın bir hareket ve bir anlatı olarak kültürel değerlerden ve ideolojik belirlemelerden beslenip, doğrudan nesnenin kendisine imaj verdiğini ve farklı biçimlerde nesneyi (yeniden) ortaya koyduğunu fark edebiliriz.

- Yapay, doğal ve estetik olanın yoksul sanat düşüncesi ile ortadan kaldırılmasının gittikçe ivme kazandığını görmekteyiz.
- 21.Yüzyılda kültür savaşlarının yol açtığı kültürel malzemelerin sanat mekânlarına taşınma gereksinimi ortaya çıkmıştır.
- Kavramsal sanat anlayışı ekseninde düşüncelerin sergilenebilmesi fikri ve her şeyin sanat olabileceği savının sorgulanma ihtiyacını doğurduğunu, bundan dolayı da “estetik” olan yani sanatta “güzel” olanın gittikçe ortadan kalkmaya başladığını görebiliriz.
- Modern mantık içerisinde yer alan her şeyin üretildiği andan itibaren hızla atık nesnelere değil de, yoksul sanat düşüncesi bağlamında çeşitli nesnelere sanatsal ürüne ve kompozisyona çevrilmesi mümkün olmuştur.
- Yaşanılan çevrede yer alan nesnelere değişik işlevlere dönüştürmenin yeni ve farklı bakış açıları geliştireceği inancı doğmuştur.
  - Sanatın ticarileşmesine, tüketim toplumuna tepki olarak geçici, atık ve doğal malzemelerin sanatsal tasarımlarda kullanılabilmesi mümkün olmuştur.
    - Atık olarak kullanım dışına çıkardığımız malzemeleri yeniden keşfetme isteği doğmuştur.
    - Canlı bitki ve hayvanların da artık sanat mekânlarında yerlerini aldıklarını görmekteyiz.
    - Sanatla uğraşan birey ve bireylerin “yoksul sanat” düşüncesi bağlamında bir simyacı gibi malzemeleri içeriden keşfedebileceği ve malzemeyle birlikte dönüşebilmeyi de kavrayabilecek donanıma sahip olabileceği ön görülmüştür.
      - Sanatın aşırı şifrelerden ve klişelerden arındırmanın mümkün olabileceği fikri önem kazanarak, sanatsal çalışmalarda şeffaflığa ve sadeliğe doğru gidilmiştir.
      - Yaşanılan çevrenin sanatsal kompozelere dönüştürülebilmesi ve bu düşünce doğrultusunda çevreye duyarlılık kazandırma bilinci ön plana çıkmıştır.
      - Sanat ile uğraşan bireylerin nesnelere, insanları, hayvanları ve bitkileri yeniden keşfetmeleri ve farklı bakış açıları kazanmaları teşvik edilmiştir.

Dolayısıyla bu ifadeler bağlamında tüketim kültürü ile sanat eğitiminin ilişkisinin postmodern sanat eğitime ait bir içerik olduğunu ve stratejik gerekçeleri açısından geleceğin sanat eğitiminde önemli bir kapsam oluşturacağını, yoksul sanat'ın görsel-sosyolojik yönsemeler ekseninde sanata ve sanat eğitime gelecekçi bakış açısını kazandırabileceğini ön görebiliriz.

Sonuç olarak gelecekte sanat ve sanat eğitime geçmiştekenden ve şimdikinden daha farklı unsurların dâhil olabileceğini ve özellikle birçok alan ve disiplin ile bütünleşen bir yapıya dönüşebileceğini, sanatta ve sanat eğitiminde “yenilik” için temel ölçütün “şimdi” değil, “gelecek” olacağını ön görmemiz mümkün görülmektedir.



## BEŞİNCİ BÖLÜM

### KAYNAKÇA VE ÖZGEÇMİŞ

#### 5.1. Kaynakça

ADORNO, THEODOR W. (1997). Aesthetic Theory, Minnesota: University of Minnesota Press.

ADORNO, Theodor W. ; HORKHEIMER, Max. (2013). (Çev. Orhan Kılıç,) Teori ve Pratik Üzerine, (1. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

ADORNO; T.W. (2007). Kültür Endüstrisi, (Çev. N.Ülner-M.Tüzel-E.Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.

AKAY, A. (2010). Postmodernizmin ABC'si, (1. Baskı), İstanbul: Say Yayınları.

APPIGNANESI, Richard ve GARRATT, C. (1996). Postmodernizm, (Çeviren: Doğan ŞAHİNER), (1. Baskı), İstanbul: Milliyet Yayınları.

ARNHEIM, R. (2009). Görsel Düşünme, (Çev. Rahmi Ögdül), İstanbul: Metis Yayıncılık.

ARSEVEN, C. (1998). Eklektizm, Sanat Ansiklopedisi, (I. Cilt), (1. Baskı), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

ARSLAN, N. (1997). Kavramsal Sanat, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (Yönetmen: Zeynep Rona ve Müren Beykan), (2. Cilt), İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

ARTUN, A. (2013). : (Çev. Birkan, T. ve Diğerleri.), Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, İstanbul: İletişim Yayınları.

ASLANAPA, O. (1980). Türk Sanatı I-II, İstanbul: Kervan Yayınları.

ATAKAN, N. (1998). Arayışlar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ATIKER, E. (1998). Modernizm ve Kitle Toplumu, (1. Baskı), Ankara: Vadi Yayınları.

- ATLAR, C. M. (2009). Sanat Felsefesi Üzerine, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- AURORA, Fernandez P. (1999). Arte Povera, Editorial Nerea.
- BALCI, YUSUF B. (2004). Estetik, Ankara: Gündüz Yayıncılık.
- BATUR, E. (1997). Modernizmin Serüveni, (1. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BAUDELAIRE, C. (1997). Modernlik, (Hazırlayan: Enis Batur), Modernizmin Serüveni, (Çeviren: Turhan Ilgaz), (1. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2002). Tüketim Toplumu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUDRILLARD, J. (2011). (Çev. Gen, E. ve Ergüden, I), Sanat Komplosu, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean. (2013). (Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin), Tüketim Toplumu, Söylenceleri Yapıları, 6. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUM, T. (2000). Sanatın Yaraticı, Özgür, Benzersiz Ruhu: Gerçeküstücülük. Yirminci Yüzyıl Sanatı, (Çeviren: Celal Üster), (1. Baskı), İstanbul: P Dergisi Yayınları.
- BAYKAM, B. (1989). Post-Modernizm-Hayalet Mi, Yoksa Kaygan Bir Balık Mı?, Milliyet Sanat Dergisi.
- BAYKAM, B. (1989). Post-Modernizm'in Ötesi, Milliyet Sanat Dergisi.
- BECKETT, Rothko, Ressnais. (2006). Fakir Sanat, Ankara: Dost Yayınları.
- BEKSAÇ, E. (1994). Avrupa Sanatı, İstanbul: Troya Yayıncılık.
- BELL, J. (2009). (Çev. U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna), Sanatın Yeni Tarihi, Çin: NTV Yayınları.
- BERTENS, H. (1995). The Idea of the postmodern, London and New York: Routledge.
- BEST, Steven ve KELLNER, D. (1998). Postmodern Teori, (Çeviren: Mehmet KÜÇÜK), (1. Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- BORGHESI S. (2000). (Çev. Özge Özbek) Art Book, Cezanne, Ankara: Dost Kitabevi.
- BOZKURT, N. (2004). Sanat ve Estetik Kuramları, Bursa: Asa Kitabevi.
- BURGER, Peter. (1984), Theory of The Avan-Garde, Theory and History of Literatüre, Volüme: 4, University of Minnesota Press: Minneapolis.
- BÜYÜKÖZTÜRK ve Diğerleri. (2012), Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- CAHOONE, Lawrence E. (1996). From Modernism to Postmodernism: An Anthology, Cambridge, Mass: Blackwell.
- CAROLYN, C. (2005). Arte Povera, Phaidon Press.
- CASTELLO, di R. (2000). Art Povera in Collection, Charta Press.
- CEVİZCİ, A. (2000). Felsefe Terimleri Sözlüğü, (1. Baskı), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- CHILDS, Peter. (2000). Modernism, London and New York: Routledge.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (2005). Arte Povera, Phaidon.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (Ed.). (1999). Arte Povera, London: Phaidon.
- CLAIR, J. (2000). (Çev. Özge Açıkkol), Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CLAIRE, G. (2001). Arte Povera: Selections From The Sonnabend Collection, Columbia University Press.
- CROUCH, CHRISTOPHER. (2000). Modernism in Art Design and Architecture, New York: St. Martins Press.
- CUCHE, Denys. (2013). (Çev. Turgut Arnas), Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı, 1. Baskı. Ankara: Bağlam Yayınları.
- ÇOLAK, C. (2009). Modern Sanat ve Moma, Artist Modern Sanat Dergisi.

- DANTO, Arthur C. (2014). (Çev. Zeynep Demirsü), Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi, (2. Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DEBORD, Guy. (2014). (Çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent), Gösteri Toplumu ve Yorumlar, (5. Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DEBORT, G. (2006). Gösteri Toplumu, (İkinci Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DEDE, E. (2015). 1960 Sonrası Tüketim Kültürünün Sanata Yansımaları, Kadir Has Üniversitesi: Edebiyat Fakültesi Dergisi, 17-45.
- DELEUZE, G. ve GUATTARI, F. (1993). (Çev. Turhan ILGAZ), Felsefe Nedir?, İstanbul: YKY.
- DEMİRKOL, C.V. (2008). Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm, (1. Baskı), İstanbul: Evrensel Basın ve Yayım.
- DICKIE, GEORGE (1997). Introduction to Aesthetics, New York & Oxford: Oxford University Press.
- DOUGLAS, K. (1993). Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar, (Çev. Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayıncılık.
- DOYURAN, L. (2013). Küresel Yeni Dünya Düzeninde Postmodern Söylem, Cilt (1. Sayı), [www.ulakbilgi.com](http://www.ulakbilgi.com).
- DUCHAMP, M. (1997). Marcel Duchamp ve Ready-Made, Modernizmin Serüveni, (Çeviren. Sema Rifat), (1. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- EAGLETON, Terry. (2011). (Çev. Özge Çelik), Kültür Yorumları, 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- EDMAN, I. (1998). Sanat ve İnsan, (Çev. Turhan Oğuzhan), İstanbul: MEB Yayınları.
- EFLAND, A. D. (1990). Art Education, New York-London: Columbia University Teacher Colloge Press.
- EKER ve Diğerleri (2014). Genç Kültür ile Gençlik Kültürü Etkileşimi: Kültür Savaşlarının Tutsak Gönüllüleri, Samsun: Uluslararası Kongre.



- EKER, M. (2005). Sanatsal Üretimin Tüketimsel Dirençlere Yönelik Stratejik Gereklere, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. (Cilt 6/Sayı 2), Sf. 311-323.
- EKER, M. ve TAMER, A. (2011). Tüketim Kültürü ve Sanat Eğitimi: Postmodern(ist) Sanat Eğitiminde Gelenekçi Dirençler ile Gelecekçi Stratejilerin Kültürel Bileşkeleri, Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi. Sf. 180-200.
- EMMELHAINZ, Irmgard. (2013). (Çev. Nursu Öрге), Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu?, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, Kimlik ve Estetik, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, (1. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- ERDEM, S. (1963). Modern Sanat, İstanbul: Türkiye Basımevi.
- ERDEN, M. (1998). Öğretmenlik Mesleğine Giriş, İstanbul: Alkım Yayıncılık.
- ERGÜVEN, M. (1990). Postmodernizm Yaşadığımız Hayata Tıpatıp Uyuyor, Gösteri Sanat Dergisi.
- ERİNÇ, SITKI M. (1998). Sanat Psikolojisine Giriş, Ankara: Ayraç Yayınevi.
- ERİNÇ, SITKI M. (2004). Resmin Eleştirisi Üzerine, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- ERİNÇ, SITKI M. (2004). Kültür Sanat Sanat Kültür, Ankara: Ütopya Yayınları.
- ERKİN, M. (2010). Değişik Düşünme Formları Sarmalında Buluş, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sempozyum Programı.
- EROĞLU, Ö. (2001). Arte Povera Gerçekten Yoksul Bir Sanat Mıydı?, İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.
- ERSOY, Ayla. (1998). Modern Sanatta Gerçeklik ve Soyutlama, Türkiye’de Sanat Dergisi: Ocak-Şubat Dönemi Yayını.
- ERSOY, A. (1995). Sanat Kavramlarına Giriş, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- ERZEN, Jale N. (1997). Birleştirme(Assemblage), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1. Baskı). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- ETİKE, Serap. (1995). Sanat Eğitimi Yazıları, (1. Baskı), Ankara: İlke Kitabevi Yayınları.

- FARTHING, Stephen. (2012). (Çev. Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu), Sanatın Tüm Öyküsü, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- FEATHERSTONE, M. (2005). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, (Çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FEATHERSTONE, Mike. (2013). (Çev. Mehmet Küçük), Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, (3. Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FEATHERSTONE, Mike. (2014). (Çev. Cumhuriyet Atay), Kültürel Üretim, Tüketim ve Kültürel Alanın Gelişmesi, Kültür Kuramı, (1. Baskı), İstanbul: Pales Yayıncılık.
- FISCHER, E. (2010). : (Çev. Çapan, C.), Sanatın Gerekliliği, İstanbul: Payel Yayınevi.
- FISKE, John. (2013), İletişim Çalışmalarına Giriş, (Çev. Süleyman İrvan), (3. Baskı), Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- FLOOD, Richard, and MORRIS, Frances. (2001). Zero to infinity: Arte povera 1962-1972, London: Tate Publishing.
- GABRIELLA, Giannachi, NIGEL, S. (2005). Performing Nature: Explorations in Ecology and the Arts, Poterlang Press.
- GARAUDY, Roger. (1991). Picasso, Saint-John, Kafka, (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınları.
- GELLNER, E. (1994). Postmodernizm İslam ve Us, İstanbul: Ümit Yayıncılık.
- GENÇ, Adem. (1983). Entropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Yayınlanmış Doktora Tezi: İzmir.
- GERMANER, S. (1997). 1960 Sonrası Sanat, (1. Baskı), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- GERMANO, C. (1985). Arte Povera, Electa Press.
- GERMANO, C. (1985). The Knot Arte Povera, V. Allemandi Pres.

GERMANO, Cleant, CAROLYN, Christov-BAKARGIEV. (2002). Arte Povera: Art from Italy-1967-2002, Museum of Contemporary Art (Sydney).

GIDDENS, A. (1998). Modernliğin Sonuçları, (Çeviren: Ersin KUŞDİL). (2. Baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GIORGIO, M. (2007). Arte Povera 1966-1980: Libri E Documenti, Virginia University Press.

GIOVANNI, L. (2006). Arte Povera, 5. Continents Press.

GIROUX, H. A. (2000). The Practical politics of cultural studies, New York London: Routledge.

GOMBRICH, E. H. (2006). The Story of Art, London: Phaidon.

GÜÇLÜ ve Diğerleri (2003). Felsefe Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

GÜLSEN, Ö. (1997). Eklektisizm, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1. Cilt). (1. Baskı). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

GÜNDÜZALP, Kemal. (1986). (Haz. Derya Altıntren), Kültür ve Sanata Genel Bakış, Kültür ve Sanat Kavramlarından Ne Anlıyoruz?, 1. Baskı. İstanbul: Hürriyet Gösteri Yayınları.

GÜRSOYTRAK, H. (2003). Kolaj, Montaj ve Yüzyıl Sanatı, Genç Sanat Dergisi. (Sayı: 105).

GÜVENÇ, B. (1996). İnsan ve Kültür, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÜVENÇ, Bozkurt. (2013). Kültürün ABC'si, (6. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

HABERMAS, J. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Proje Postmodernizm, (2. Baskı). İstanbul: Kıyı Yayınları.

HALL, Stuart. (2014). (Çev. S. Hakan Tuncel), Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etkinlik, Mülkiye Dergisi, Cilt: 38, Sayı: 2.

HANÇERLİOĞLU, Ö. (2015). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

HARVEY, D. (1994). Postmodernliğin Durumu, (Çeviren: Sungur SAVRAN). (1. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

HAZAR, M. (2000). Tüketim Kültürü Üzerine Kısa Notlar, Sızıntı Dergisi, İstanbul: Işık Yayıncılık.

HOWARD, M. (1997). Encyclopedia of Impressionism, (First Press). London: Carlton Books.

İŞIKTAŞ, Ö. (1995). Kavramsal sanat eğitiminin sanat eğitimi açısından önemi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

İPŞİROĞLU, N. (2010). Sanatta Devrim, (3. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

İSKENDER, K. (1991). Klasisizmin Post-Modern Dönemi ve Post-Modernizmin Klasisizmi..., Sanat Çevresi, Sayı: 155.

İSKENDER, K. (1991). Post-Modernizm'de Anlamın Anlamsızlığı, Sanat Çevresi, Sayı: 151.

İSKENDER, K. (1991). Post-Modernizmin Kökeni ve Değerleri, Sanat Çevresi, Sayı: 154.

JAMESON F. ve Diğerleri (1994). Postmodernizm, (Çeviren: Necmi ZEKA). (2. Baskı). İstanbul: Kıyı Yayınları.

JANNIS, Konellis, MARIO, Merz, ANDREA. (2007). Madesta, Frammenti Dell' Arte Povera, Museum Moderner Kunst Karnten.

JENKS, C. (1993). Culture, Routledge: London and New York.

JENKS, Chris. (2007). (Çev. Nihal Demirkol), Altkültür- Toplumsalın Parçalanışı, 1. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KANDINSKY, V. (2009). (Çev. Tevfik Tuna), Sanatta Zihinsellik Üstüne, İstanbul: Hayalbaz Yayınları.

KAPTAN, A. Y. (2002). Modernizm ve Sonrası Resim Sanatındaki İmlerin Semantik Açısından İncelenmesi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, Eskişehir: Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi.

KARASAR, N. (2005). Bilimsel Araştırma Yöntemi, (15. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

KAVURAN, T. (2003). Sanat ve Bilimde Gerçek Kavramı, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Fırat Üniversitesi Yayınları, 15. Sayı.

KELLNER, Douglas. (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl:4, Sayı: 15, Mayıs-Haziran-Temmuz, ISSN: 1303-7242.

KLEE, P. (2006). (Çev. Mehmet Dünder), Çağdaş Sanat Kuramı, Ankara: Dost Yayınları.

KLEE, P. (2013). (Çev. Çaydamlı, K.), Modern Sanat Üzerine, İstanbul: Çınar Yayıncılık.

KÖKTÜRK, Milay. (2015). Kültürün Dünyası, Kültür Felsefesine Giriş, (2. Baskı), Ankara: Hece Yayınları.

KUÇURADI, I. (1997). Sanata Felsefeyle Bakmak, Ankara: Ayraç Yayınları.

KUMAR, K. (1999). Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları, (Çeviren: Mehmet Küçük). (1. Baskı). Ankara: Dost Yayınları.

KUSPIT, D. (2010). (Çev. TEZGİDEN, Y.), Sanatın Sonu, İstanbul: Metis Yayıncılık.

LAN, Chilvers, JOHN, Graves-Smith. (2009). A Dictionary of Modern and Contemporary Art, Oxford University Press.

LE GUIN, U. K. (1998). Steering the Craft, Marine Books Edition.

LITTLE, S. (2006). İzmler Sanatı Anlamak, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

MORGAN, Robert C. (2000). Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine Çağdaş Sanat. Yirminci Yüzyıl Sanatı, (Çeviren: Ahu Antmen). (1. Baskı). İstanbul: P Dergisi.

MULLINS, CHARLOTTE. (2006). Painting People: Figure Painting Today, New York: D.A.P.

MUNDI, A. (2013). : (Çev. Atasoy, T.), İnsan Neden Sanat Yapar?, İstanbul: Renk Basım ve Yayıncılık.

MURPHY, J.W. (1995). (Çev. Hüsamettin ARSLAN), Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri, İstanbul: Eti Yayınları.

MÜLAYİM, S. (1983). Sanat Tarihi Metodu, İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.

- MÜLAYİM, S. (1989). Sanata Giriş, İstanbul: Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayını.
- NOYAN, M. (2001). Kolâj, Asamblaj, Ready-Made, İstanbul: Genç Sanat Dergisi.
- OSKAY, A. (2003). Kübist Kolâjlar, Journal Kültür University.
- OSTERWOLD, T. (1994). Pop Art, (1. Baskı). Almanya: Taschen Yayınları.
- OZENFANT, AMÉDÉE. (1952). Foundations of Modern Art, New York: Dover Publications.
- ÖĞDÜL, R. (2009). Yoksullaştırılmış Sanat, Birgün Gazetesi.
- ÖZAL, C. (1998). Yirminci Yüzyılda Sanatın Kavramsallaştırılması ve Nedenleri Üzerine Bir İnceleme, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir: Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- ÖZKUL, O. (2007). Kültür ve Küreselleşme, (2. Baskı), İstanbul: Açılım Kitap Yayıncılık.
- ÖZDEMİR, A.B. (2007). Çağdaş Sanat ve Fotoğraf, İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı Yayınları.
- ÖZSEZGİN, K. (1989). Post-Modernizm Yeni Seçmecî Bir Akım, Milliyet Sanat Dergisi.
- PAREKH, B. (2002). Dilemmas of a Multicultural Citizenship, Article: Volume 4.
- POOKE, G. ve WHITHAM, G. (2012). (Çev. GÖBEKÇİN, T.), Sanatı Anlamak, İstanbul: Optimist Yayıncılık.
- READ, HERBERT and BENEDICT. (1975). A Concise History of Modern Painting, Thames and Hudson.
- ROBERT, L. (2004). Arte Povera, Tate Publish.
- RONA, Zeynep ve BEYKAN, M. (1997). Hazır-Nesne (Ready-Made), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (Yayın Yönetmenleri: Zeynep Rona ve Müren Beykan). (1. Baskı), (2. Cilt). İstanbul: Yapı-Endüstri Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

- SAEHRENDT, C., ve KITTL, S.T. (2012). (Çev. Yılmaz, A.), *Bunu Ben de Yaparım*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SARIBAY, A.Y. (2001). *Postmodernite, Sivil Toplum ve İslam*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- SCHILLER, F. (1999). *Estetik üzerine*, (Çev. Melahat Özgü), İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- SERGIO, A. (2011). *Beatrice, Merz, Arte Povera*, Hopefulmonster Press.
- SIMMEL, G. (2013). (Çev. BORA, T. ve Diğerleri.), *Modern Kültürde Çatışma*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- SÖZEN, M. ve TANYELİ, U. (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- STALLABRASS, Julian. (2013). (Çev. Esin Soğancılar), *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, (3. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- STOREY, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları*, (Çev. Koray Kardeşahin), İstanbul: Babil Yayınları.
- SUZAN, B. (2002). *Earthworks: Art and The Landscape of The Sixties*, University Of California Press.
- ŞAHİN, H. (2000). *Postmodern Sanat*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ŞAHİNER, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, (1. Baskı), İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- ŞAYLAN, Gencay. (2009). *Postmodernizm*, (4. Baskı), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- ŞİŞMAN, A. (2006). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul: Yaz Yayınları.
- TANSUĞ, S. (1995). *Resim Sanatının Tarihi*, (3. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TEKELİ, İ. (1992). *Modernizm ve Postmodernizm Kavramları Üzerine*, Gösteri Dergisi, (138).

- TOLSTOY, L.N. (2012). (Çev. Beyhan, M.), Sanat Nedir?, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- TURANİ, A. (2004). Sanat Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANİ, Adnan (2014). Çağdaş Sanat Felsefesi, (10. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TÜRKDOĞAN, Tansel (2014). Sanat Kültür Politika (Modernizm Sonrası Tartışmalar), İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık.
- VON STAMM, BETTINA (2008). Managing Innovation Design and Creativity, West Sussex, UK: John Wiley & Sons Ltd.
- WARBURTON, NIGEL (2003). The Art Question, New York: Routledge.
- WHITMAN, G. ve POOKE, G. (2013). (Çev. Göbekçin, T.), Çağdaş Sanatı Anlamak, İstanbul: Optimist Yayınları.
- WILLIAMS, R. (1993). Kültür, (Çev.Suavi Aydın), Ankara: İmge Kitabevi.
- WILLIAMS, Raymond (1981). Culture, Glaskov.
- YAMANER, Güzin (2007). Postmodernizm ve Sanat, (1. Baskı), Ankara: Algı Yayınları.
- YAŞAR, Mesut (2006). Tüketim Toplumu ve Sanat İlişkisi, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi www.e-sosder.com, ISSN:1304-0278.
- YILDIZ, U. (2014). Postmodernizm Nedir?, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: 1-15.
- YILMAZ, Mehmet (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat, (1. Baskı), Ankara: Ütopya Yayınları.
- YILMAZ, Mehmet (2009). Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, (1. Baskı), Ankara: Ütopya Yayınları.
- ZEKA, N. (1994). Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas, İstanbul: K1y1 Yayınları.
- ZILLIOĞLU, Merih (2014). İletişim Nedir?, (5. Baskı), İstanbul: Cem Yayınevi.



ZUKIN, Sharon (1982). *Art The Arms Of Power, Loft Living: Culture And Capital in Urban Change*, the Johns Hopkins University Press: London.



## 5.2. İnternet Kaynakları ve Adresleri

<http://www.msxlabs.org/forum/sanat/14390-sanat-akimlari-yoksul-sanat-arte-povera.html> (18.09.2014).

<http://www.gorselsanatlar.org/cagdas-sanat/yoksul-sanat-arte-povera/> (18.09.2014).

<http://www.vanhaerents.be/magazine/mario-merz-arte-povera-kunstenaar-vanhaerents-art-collection/> (02.10.2014).

<http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/820808-sergi-degil-tek-perdelik-calisma> (10.10.2014).

[https://www.google.com.tr/search?q=arte+povera&btnG=Kitaplar%C4%B1+Ara&tbm=bks&tbo=1&hl=tr&gws\\_rd=ssl](https://www.google.com.tr/search?q=arte+povera&btnG=Kitaplar%C4%B1+Ara&tbm=bks&tbo=1&hl=tr&gws_rd=ssl) (12.10.2014).

<http://books.google.com.tr/books?id=tMVpQgAACAAJ&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=WFYoVKvAAafOygPzmIDIDA&ved=0CBwQ6AEwAA> (19.10.2014).

<http://books.google.com.tr/books?id=hsFPAAAAMAAJ&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=WFYoVKvAAafOygPzmIDIDA&ved=0CCMQ6AEwAQ> (19.10.2014).

<http://books.google.com.tr/books?id=qaHaqScD7iAC&pg=PA261&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=WFYoVKvAAafOygPzmIDIDA&ved=0CDEQ6AEwAw#v=onepage&q=arte%20povera&f=false> (19.10.2014).

<http://books.google.com.tr/books?id=XoQ0AQAIAAJ&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=WFYoVKvAAafOygPzmIDIDA&ved=0CDkQ6AEwBA> (26.10.1014).

<http://books.google.com.tr/books?id=8JE0AQAIAAJ&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=WFYoVKvAAafOygPzmIDIDA&ved=0CEYQ6AEwBg> (26.10.2014).

<http://books.google.com.tr/books?id=BAHTkFaQxIIC&pg=PA99&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=WFYoVKvAAafOygPzmIDIDA&ved=0CFQQ6AEwCA#v=onepage&q=arte%20povera&f=false> (26.10.2014).

<http://books.google.com.tr/books?id=D-VPAAAAMAAJ&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=WFYoVKvAAafOygPzmIDIDA&ved=0CFsQ6AEwCQ> (04.11.2014).

<http://books.google.com.tr/books?id=HEdNAAAAYAAJ&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=JVcoVLf7L-TnyQOus4KoCg&ved=0CBkQ6AEwADgK> (13.11.2014).

<http://books.google.com.tr/books?id=IYbIuflMppcC&pg=PA270&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=JVcoVLf7L-TnyQOus4KoCg&ved=0CCAQ6AEwATgK#v=onepage&q=arte> (13.11.2014).

<http://books.google.com.tr/books?id=3cIPAAAAMAAJ&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=JVcoVLf7L-TnyQOus4KoCg&ved=0CCcQ6AEwAjgK> (13.11.2014).

<http://books.google.com.tr/books?id=4wOGAgAAQBAJ&pg=PA52&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=JVcoVLf7L-TnyQOus4KoCg&ved=0CC0Q6AEwAzgK#v=onepage&q=arte%20povera&f=false> (28.11.2014).

<http://books.google.com.tr/books?id=o8kkAgAACAAJ&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=JVcoVLf7L-TnyQOus4KoCg&ved=0CDQQ6AEwBDgK> (10.12.2014).

<http://books.google.com.tr/books?id=ITZCAQAAIAAJ&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=JVcoVLf7L-TnyQOus4KoCg&ved=0CEAQ6AEwBjgK> (09.01.2015).

<http://books.google.com.tr/books?id=hi5JAQAAIAAJ&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=pFcoVJnjBcPQygOt5YHYBw&ved=0CFQQ6AEwCDgU> (09.01.2015).

<http://books.google.com.tr/books?id=2pbbnQEACAAJ&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=wFcoVKCUHMfiywORrYCgDA&ved=0CBkQ6AEwADge> (09.01.2015).

<http://books.google.com.tr/books?id=PkEsAAAAYAAJ&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=wFcoVKCUHMfiywORrYCgDA&ved=0CCcQ6AEwAjge> (09.01.2015).

<http://books.google.com.tr/books?id=mwf6RVGYLjgC&pg=PT104&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=wFcoVKCUHMfiywORrYCgDA&ved=0CCwQ6AEwAzge#v=onepage&q=arte%20povera&f=false> (27.01.2015).

<http://books.google.com.tr/books?id=hYfdAAAACAAJ&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=wFcoVKCUHMfiywORrYCgDA&ved=0CEcQ6AEwBzge> (27.01.2015).

<http://books.google.com.tr/books?id=Mp40AQAAIAAJ&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=wFcoVKCUHMfiywORrYCgDA&ved=0CFQQ6AEwCTge> (06.02.2015).

[http://books.google.com.tr/books?id=mMxPAAAAMAAJ&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=KVgoVPr0Lef\\_ywOh\\_4CIDQ&ved=0CCgQ6AEwAjgo](http://books.google.com.tr/books?id=mMxPAAAAMAAJ&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=KVgoVPr0Lef_ywOh_4CIDQ&ved=0CCgQ6AEwAjgo) (06.02.2015).

[http://books.google.com.tr/books?id=F4hVSAAACAAJ&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=KVgoVPr0Lef\\_ywOh\\_4CIDQ&ved=0CFYQ6AEwCTgo](http://books.google.com.tr/books?id=F4hVSAAACAAJ&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=KVgoVPr0Lef_ywOh_4CIDQ&ved=0CFYQ6AEwCTgo) (24.03.2015).

[http://books.google.com.tr/books?id=FS\\_1OKfims8C&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=KVgoVPr0Lef\\_ywOh\\_4CIDQ&ved=0CCEQ6AEwATgo](http://books.google.com.tr/books?id=FS_1OKfims8C&q=arte+povera&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=KVgoVPr0Lef_ywOh_4CIDQ&ved=0CCEQ6AEwATgo) (25.03.2015).

[http://books.google.com.tr/books?id=7\\_tTMwEACAAJ&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=d1goVNYMCOuAywO13YKwAQ&ved=0CBkQ6AEwADg8](http://books.google.com.tr/books?id=7_tTMwEACAAJ&dq=arte+povera&hl=tr&sa=X&ei=d1goVNYMCOuAywO13YKwAQ&ved=0CBkQ6AEwADg8) (25.03.2015).

[https://www.google.com.tr/?gws\\_rd=ssl#q=www.absolutearts.com](https://www.google.com.tr/?gws_rd=ssl#q=www.absolutearts.com) (25.03.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.arasgallery.com> (18.04.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.1st-art-gallery.com> (18.04.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.artacademy> (22.04.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.artcyclopedia.com> (22.04.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=+www.artrenewal.org> (03.05.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.artnet.com> (03.05.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.biddingtons.com> (13.05.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.britannica.com> (24.05.2025).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.britishmuseum.org> (24.05.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.centrepompidou.fr> (29.05.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.charlesritchie.com> (23.06.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.chuckclose.coe.uh.edu> (23.06.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.felsefeekibi.com> (30.06.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.wikipedia.org> (05.07.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.francois-morellet.com> (05.07.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.wga.hu> (11.07.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.gac.culture.gov.uk> (17.07.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.galerie-es.com> (26.07.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.galeriehafenrichter.com> (26.07.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.gutai.com> (08.08.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.nga.gov> (08.08.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.tate.org> (08.08.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.juddfoundation.org> (12.09.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.nationalgallery.org.uk> (29.10.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.warhol.org> (22.11.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.the-artists.org> (19.12.2015).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.munart.org> (01.01.2016).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IHOCg&ved=0CAYQ1S4#q=www.rogallery.com> (01.01.2016).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IH0Cg&ved=0CAYQ1S4#q=www.museumofconceptualart.com> (01.01.2016).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IH0Cg&ved=0CAYQ1S4#q=www.metmuseum.org> (01.01.2016).

<https://www.google.com.tr/webhp?tab=ww&ei=t1goVPn9GIT8ywP04IH0Cg&ved=0CAYQ1S4#q=www.outsideleft.com> (01.01.2016).

<http://www.domusweb.it/en/art/2010/10/31/germano-celant-the-arte-povera-period.html> (10.10.2014).

<http://ozgenyildirim.blogspot.com.tr/2013/03/jannis-kounellis-in-arte-povera-yaptlar.html> (18.09.2014).

<http://tdk.gov.tr> (25. 08. 2013).

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Arte\\_Povera](http://tr.wikipedia.org/wiki/Arte_Povera) (11.09.2014).

<http://www.banucarmikli.com/yoksul-sanat-arte-povera/> (11.09.2014).

<http://www.theartstory.org/movement-arte-povera.htm> (11.09.2014).

<http://www.milliyet.com.tr/-yoksul-sanat-istanbul> (26.09.2014).

<http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=13432> (26.09.2014).

<http://www.artimetre.com/2013/01/25/jannis-kounellis> (26.09.2014).

[http://www.dilekkutzli.com/ArtePovera\\_t.html](http://www.dilekkutzli.com/ArtePovera_t.html) (26.09.2014).

<http://www.maroon.com.tr/galeri/Antoni-Tapias> (02.10.2014).

[http://www.moma.org/collection/theme.php?theme\\_id=10454](http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10454) (11.09.2014).

### 5.3. Özgeçmiş

Süleyman İRGİN, 15.01.1986'da Elazığ Arıcak İlçesi'nin Kutludüğün Köyü'nde doğdu. İlköğretimi Diyarbakır'da ve Elazığ Arıcak İlçesi'nin Yatılı İlköğretim Bölge Okulu'nda tamamladı. Ortaöğretimi Diyarbakır Ziya Gökalp Lisesi'nin Sanat (Resim) bölümünde tamamladı. Lisans eğitimini Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği bölümünde tamamladı. Yüksek lisans eğitimini Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat Bölümü'nde tamamladı. Eğitim ve Öğrenimi boyunca çeşitli sergi, sempozyum ve yarışmalarda sanatsal-bilimsel çalışmaları yer aldı.

#### Eğitim

Yüksek lisans	Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı / 2013 / Hatay (Antakya).
Lisans	Dicle Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı / 2009 / Diyarbakır.
Ortaöğretim	Ziya Gökalp Lisesi / Sanat ( Resim) Bölümü / 2003 / Diyarbakır.

#### Sergiler

Ziya Gökalp Lisesi Sanat (Resim) Bölümü Öğrencileri Resim Sergisi, Diyarbakır, 2003.

Diyarbakır Eğitim ve Araştırma Hastanesi Dicle Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Resim Sergisi, 2008.

Diyarbakır İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Dağkapı Resim Sergisi, 2008.

Polis Teşkilatı 163. Yılı Kutlamaları Fırçalı Eller Resim Sergisi, Diyarbakır, 2008.

Diyarbakır Kültür ve Sanat Şenliği Resim Sergisi, 2009.

Diyarbakır Dicle Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Mezuniyet Sergisi, 2009.

Erzincan Üniversitesi, GÖRSED Öğretmenler Günü Karma Resim Sergisi, 2015.

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Uluslararası Demokrasi Şoleni Sempozyumu, 2015.

## Ödüller

Diyarbakır Liseler Arası Resim Yarışması İkincilik Ödülü, 2003.

Polis Teşkilatı'nın 163. Yılı Nedeniyle Düzenlenen “Polis ve Karakol” Adlı Etkinlik Çerçevesindeki Resim Yarışmasının Üniversite Kategorisinde Üçüncülük Ödülü, 2008.

## Faaliyetler ve Bilimsel Çalışmalar

Diyarbakır Gazi İlköğretim Okulu Duvar Resmi Çalışmaları, 2009.

Diyarbakır Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Resim-İş Eğitimi Ana-Bilim Dalı Binasında “19.Yy’da Görsel Sanatlar Eğitimi ve Devrimleri” Adlı Seminer, 2011.

“Gelecek”, Söyleşi, Diyarbakır Silvan İMKB Anadolu Lisesi, 2012.

Mardin Midyat Kaymakamlığınca Düzenlenen Liselerarası ve Ortaokullar Arası Resim Yarışmasında Dereceye Giren Çalışmaların Seçilmesinde Komisyon Üyesi Olarak Yer Alma, Hatay, 2013.

Diyarbakırlı Ressam Tahsin Siret Bey (Yüksek Lisans Tezi), Hatay, MKÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat Dalı, 2013.

Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Kampüsü Seminer Salonunda “Postmodern Düşünce Bağlamında Arte Povera (Yoksul Sanat)” Adlı Seminer, 2014.

“Yoksul / Fakir Sanat”, Yansı Programı / Seminer, OMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, 2014.

“Şeyleş(Me) / Nesneleş(Me) Hakkında” , Söyleşi / Ali Gaffar Okkan Anadolu (Çok Programlı) Lisesi, Diyarbakır / 2014.

“Bir Anlatı Olarak Arte Povera (Yoksul Sanat)”, Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi / Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Diyarbakır / 2015.

“Sanat Eğitimi ve Tasarımın Önemi Hakkında”, Söyleşi, Batman / Beşiri Cumhuriyet Ortaokulu, 2015.

“Çokkültürlülük Düşünce Bağlamında Sanat (Bildiri)”, Malatya İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Uluslararası Sanat Sempozyumu, 2015.

**Süleyman İRGİN, 2016**