



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

SANATTA NESNE MANİPÜLASYONU VE DİLSEL ETKİLEŞİMLER

Erdem Ümit ASMAZ

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

SANATTA NESNE MANİPÜLASYONU VE DİLSEL ETKİLEŞİMLER

Erdem Ümit ASMAZ

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023

SANATTA NESNE MANİPÜLASYONU VE DİLSEL ETKİLEŞİMLER

Danışman: Prof. A. Sibel KEDİK

Yazar: Erdem Ümit ASMAZ

ÖZ

Bu çalışma modern ve çağdaş sanatta dil ve nesnenin sanat eseri üretimindeki etkileşimine odaklanmıştır. Sanat raporunun yazımında, sanatçı/yazarla ortak problematikleri olan Joseph Kosuth'ın Bağlam/Metin ve Metin/Bağlam işlerinden esinlenerek, rapor iki bölüme ayrılmıştır. Güzelin estetiğe evrimi ve estetiğin kapsamının nasıl değiştiği bağlam içerikli birinci bölümün ardından, 20.yy'dan sonraki süreçte dil ve nesnenin ve sonrasında gündelik olanın plastik sanatlarda modifiye edilmeden kullanılmasının amacı, tarihsel süreci ve uğradığı değişimler sanat eseri ve sanatçı örnekleri verilerek özetlenmiştir. Üçüncü bölümde ise sanatçı/yazarın çalışmaları ve ilham kaynaklarına yer verilmiştir.

Birinci bölümün objektif ve teorik yaklaşımına karşın, ikinci bölüm daha kişisel ve öznel bir bakışla inşa edilip örneklendirilmiştir ve ikisinin bir araya gelmesiyle bu rapor sanatçı/yazarın üretimindeki zihinsel yolculuğunun bir haritası olarak sunulmaktadır.

Modern sanatın 20. yüzyıl boyunca yolculuğunu hazır nesnenin sanatta kullanımı odağından incelerken, Dada, sürrealizm, Bauhaus, Pop Art ve Kavramsal sanat akımlarındaki örnekler ve bu örneklerin üretim süreçlerindeki sorunsallar ve niyetler üzerine durduktan sonra, sanatçının günümüzün sosyo-politik ve felsefi meselelerinden etkilenerek ürettiği hazır nesneye dayanan işler, geçmişteki benzer örnekleriyle beraber sunulmuştur ve benzer işler arasında (büyük oranda) tarihsel bağlamın değişimiyle ortaya çıkan anlam farklılığı tarihi bir yaklaşımla, politik ve teorik sorunsalların değişim süreçlerinin anlatımı üzerinden açıklanmıştır.

Sanatçının genel meselesi sanat üretiminde hazır nesne kullanımı ve nesne ve dil ilişkisi olmasıyla beraber, eserlerde çağdaş insanın varoluşsal ızdırabı, yersizlik, aidiyet ve göç, bireyin varolma sürecinde devletle olan ilişkisi ve sosyal bağlamda inşa edilmiş anlamın sorgulanması, muzip bir tavırla vurgulanmıştır.

Anahtar sözcükler: Heykel, hazır nesne, dilsellik, ironi, kavramsal sanat, güncel sanat.

OBJECT MANIPULATION AND LINGUISTIC INTERACTIONS IN ART

Supervisor: Prof. A. Sibel KEDİK

Author: Erdem Ümit ASMAZ

ABSTRACT

This study focuses on the interaction of language and object in the production of artworks in modern and contemporary art. In writing the art report, inspired by Joseph Kosuth's Context/Text and Text/Context works, which have common problems with the artist/writer, the report is divided into two parts. Following the first chapter with context on the evolution of beauty into aesthetics and how the scope of aesthetics changed, the purpose, historical process and changes in the use of language and objects and then everyday objects in plastic arts without modification in the period after the 20th century are summarized by giving examples of works of art and artists. In the third section, the artist/writer's works and sources of inspiration are included. In contrast to the objective and theoretical approach of the first part, the second part is constructed and exemplified with a more personal and subjective perspective, and by combining the two, this text is presented as a map of the artist/writer's mental journey in his production. While examining the journey of modern art throughout the 20th century from the focus of the use of ready-made objects in art, after dwelling on the examples of Dada, surrealism, Bauhaus, Pop Art and Conceptual art movements and the problematics and intentions in the production processes of these works, the ready-made objects created by the artist under the influence of today's socio-political and philosophical issues are examined. Object-based works are presented with similar examples from the past, and the difference in meaning between similar works (largely) arising from the change in historical context is explained through the expression of the change processes of political and theoretical problematics. Although the artist's general concern is the use of ready-made objects in art production and the relationship between objects and language, the existential suffering of contemporary people, rootlessness, belonging and migration, the individual's relationship with the state in the process of existence, and the questioning of the meaning constructed in the social context are emphasized in a mischievous manner in the works.

Keywords: Sculpture, ready-made, linguistics, irony, conceptual art, contemporary art.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

Sayfa No

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	iii
GÖRSEL DİZİNİ	iv
GİRİŞ.....	1
Gerçeklik ve Günümüz Sanatındaki Konumu.....	1
1. BÖLÜM: SANATTA ESTETİK OLGUSUNUN EVRİMİ.....	6
1.1. Güzellikten Estetiğe.....	6
1.2. Postmodern Zamanlar	17
2. BÖLÜM: SANATTA NESNENİN EVRİMİ.....	31
2.1. 20. Yüzyılın Başında Sanat, Bilim ve Dilbilimde Analitik Dönüş: Disiplinlerarası Evrimin İzini Sürmek.....	31
2.2. Çözümlemiş Gerçekleri Rüyada Birleştirmek: Sürrealist Nesnelere, Oyunlar ve Asamblaj.....	33
2.3. Dada, Montaj, Rastlantısallık ve Kelime Oyunları.....	41
2.4. 1940'lar: Dönüştürücü Güçlerin Yakınsaması ve Amerika'da Kültürel Rönesans Umudu	51
2.4.1. Soyut dışavurumculuktan Pop Art'a: Harabe Dünyadan Rüyalara ve Filmlere Kaçmak.....	57
2.4.2. Fluxus ve Minimalizmden Kavramsalcılığa.....	58
2.5. Sınırların Yapısökümü: 1970'lerin Sanatsal Devrimi.....	74
2.6. Değişimin Yankıları: 1980'lerde Sanatsal Dinamikler.....	84
2.7. Küresel Palet: 90'larda Kültürel Kaynaşma ve Sanatsal İfade.....	92
3. BÖLÜM: DİLE VE NESNEYE YAKLAŞIMLAR.....	106
3.1. Maddenin Meta Anlatıları: Nesne Yönelimli Ontoloji ve Duchamp'ın Hazır Nesne Mirasının 21. Yüzyılda Yeniden Tasarlanması	106
3.2. Dile ve Nesneye Yaklaşımlar.....	111
SONUÇ.....	130
KAYNAKÇA.....	134
EKLER.....	139

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Lascaux Mağara Çizimleri.....	1
Görsel 2. Leonardo da Vinci. 1492. Vitruvius Adamı/Vitruvian Man.....	9
Görsel 3. Raffaello Sanzio da Urbino, 1506, Çayırdaki Madonna/Madonna of the Meadow...	16
Görsel 4. Robert Morris, 2013, Yumuşak Sallanan ve Sert Dikilen/Hinging Soft and Standing Hard.....	20
Görsel 5. Marcel Duchamp, 1917, Çeşme/ The Fountain.....	22
Görsel 6. Joseph Kosuth, 1965, Bir ve Sekiz – Bir Tanımlama / One and Eight - a Description.....	23
Görsel 7. Joseph Kosuth, 1965, Cam Kelimeler Materyal Tanımlanan/Glass Words Material Described.....	24
Görsel 8. Joseph Beuys, 1982, 7000 Meşe Ağacı/7000 Eichen.....	27
Görsel 9. Francis Bacon. 1970. İnsan Bedeni Çalışmaları/Triptych - Studies of the Human Body.....	29
Görsel 10. Meret Oppenheim. 1936. Nesne. Paris.....	35
Görsel 11. Hans Bellmer. 1936. La Poupée'den plaka.....	36
Görsel 12. Salvador Dali, 1938. İstakoz Telefonu.....	37
Görsel 13. Man Ray, 1921. Hediye. 1972 tarihli kopya.....	38
Görsel 14. Wolfgang Paalen, 1937, Boğumlu Bulut.....	38
Görsel 15. Rene Magritte. 1928-29, Perdeler Sarayı, III.....	39
Görsel 16. Alan Glass, 2001, Büyük Saydamlar Ziyafeti.....	40
Görsel 17. Meret Oppenheim, 1936. Hemşirem.....	40
Görsel 18. Marcel Duchamp. 1964. Kırık Kolun Önünde.	43
Görsel 19. Marcel Duchamp. 1951. Bisiklet tekerleği. New York.....	43

Görsel 20. Kurt Schwitters. 1923. Merzbild Kijkduin.....	45
Görsel 21. Man Ray. 1964. Yok Edilemez Nesne (veya Yok Edilecek Nesne).....	45
Görsel 22. Sang Woo Kim, 2019, Umumi Tuvalet.....	47
Görsel 23. Sang Woo Kim, 2019. Umumi Tuvalet.....	47
Görsel 24. Leo Fitzmaurice, 2015. Çöp.....	48
Görsel 25. Leo Fitzmaurice, 2019. Arcadia.....	48
Görsel 26. Matilda Moors, 2019. Projecting.....	49
Görsel 27. Raoul Hausmann, 1919–20. Sanat Eleştirmeni.....	49
Görsel 28. Numbered Editions, 2019. DaDaLand.....	50
Görsel 29. Bill Gaglione and Tim Mancusi Dada Land, (1975/1977).....	51
Görsel 30. Max Ernst. 1944, Kral Kraliçeyle Oynuyor (Le roi jouant avec la reine).....	52
Görsel 31. Piet Mondrian. 1942-43. Broadway Boogie Woogie.....	53
Görsel 32. Isamu Noguchi. 1948. Table Lamp.....	54
Görsel 33. Alexander Calder. 1943. Kırmızı Nesneli Takım.	54
Görsel 34. T. Regis Paper Co. 1943. Panelyte Div.Pervane Kanadı.....	55
Görsel 35. Charles Eames, Ray Eames. 1946. Yan Sandalye (model DCW).....	55
Görsel 36. Marcello Nizzoli. 1948. Lexikon 80 Manuel Daktilo.	55
Görsel 37. Piero Manzoni, 1960. Dinamik Sanatın Sanatı Yiyen Halk Tarafından Tüketimi...59	
Görsel 38. Piero Manzoni, Artist's Shit.1961.....	60
Görsel 39. Carl Andre, Lever. 1966.....	61
Görsel 40. Henry Flynt, Walter De Maria'nın çatı katında, 1963.....	62
Görsel 41. Sanat ve Dil Kollektifi, Michael Baldwin. Ayna Parçası, 1965.....	64

Görsel 42. Sanat ve Dil, Mel Ramsden, %100 Soyut, 1968.....	65
Görsel 43. Art & language documenta 5 index 01.....	65
Görsel 44. Robert Rauschenberg, Öyle Diyorsam Bu Iris Clert'in Portresi. 1961.....	66
Görsel 45. Yoko Ono, Greyfurt, 1964.....	67
Görsel 46. Ed Kienholz, Devlet Hastanesi (iç mekan), 1966.....	68
Görsel 47. Michelangelo Pistoletto, Struttura per parlare in piedi (Ayakta Konuşma Yapısı), 1965-1966.....	69
Görsel 48. Cildo Meireles, İdeolojik Devrelere Eklemeler: Coca-Cola (detay), 1970.....	70
Görsel 49. Daniel Buren, Affichages sauvages, 1968-69.....	70
Görsel 50. Joseph Kosuth, Fikir Olarak Fikir Olarak Sanat (Anlam), 1967.....	72
Görsel 51. Andy Warhol, Dans Diyagramı [3]. 1962.....	72
Görsel 52. Joseph Kosuth, Saat (Bir ve Beş), 1965.....	73
Görsel 53. Joseph Kosuth, "Bağlam/Metin", 1977.....	77
Görsel 54. Joseph Kosuth, 'Metin/Bağlam'.1978-1979.....	77
Görsel 55. Joseph Beuys, Bakire (Jungfrau), 1979.....	78
Görsel 56. Charles Bells, Gumball NO 10: Sugar Daddy, 1975.....	80
Görsel 57. Vito Acconci, Where We Are Now (Who Are We Anyway), 1976.....	81
Görsel 58. Michael Craig-Martin, An Oak Tree. 1973.....	82
Görsel 59. Sarah Charlesworth - Herald Tribune: Kasım 1977.....	83
Görsel 60. Andy Warhol, Chanel FS (II.354). 1985.....	86
Görsel 61. Bruce Nauman. Human/Need/Desire. 1983.....	87
Görsel 62. Bruce Nauman, One Hundred Live and Die.1984.....	88
Görsel 63. Barbara Kruger, İsimsiz (Başyapıtın İlahiyatına Yatırım Yapın). 1982.....	89

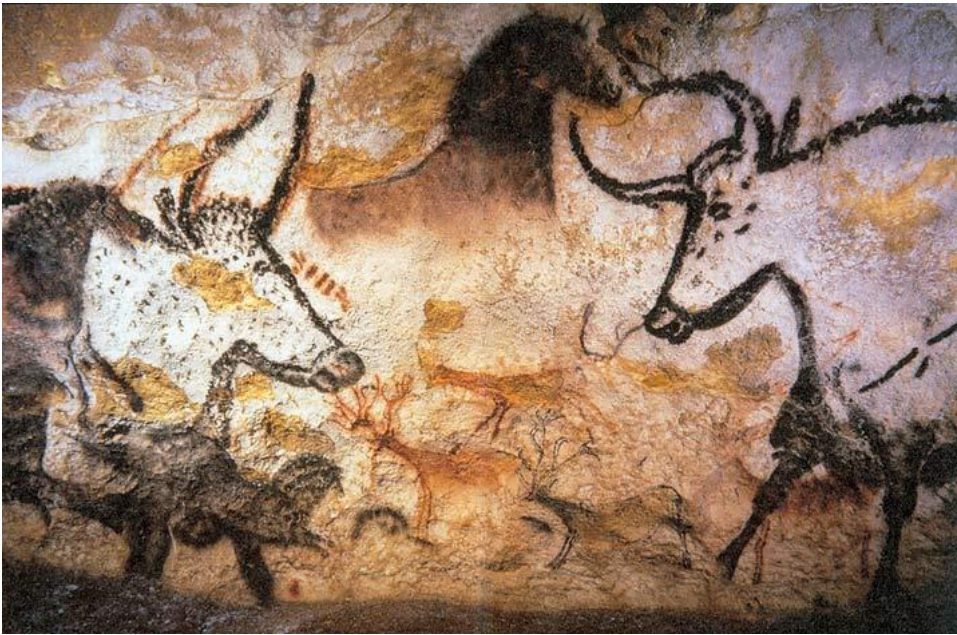
Görsel 64. Jenny Holzer. Yaşamak: ...sayısını sınırlandırmalısınız. 1980-82.....	90
Görsel 65. Christian Boltanski, Çocuk Müzesi Rezervi I ve II, 1989.....	91
Görsel 66. Jeff Konns, Michael Jackson and Bubbles, 1988.....	92
Görsel 67. Jeff Wall, Ani Rüzgar (Hokusai'den sonra). 1993.....	93
Görsel 68. Andreas Gursky, 99 cent. 1999.....	94
Görsel 69. Damien Hirst, Eczane.1992.....	94
Görsel 70. Maurizio Cattelan, Başka Bir Hazır Yapım, 1996.....	96
Görsel 71. Rachel Whiteread, House, 1993.....	96
Görsel 72. Sarah Lucas, iki Kızarmış Yumurta ve Bir Kebap. 1992.....	97
Görsel 73. Tracey Emin, Yatağım, 1998.....	98
Görsel 74. John LeKay, Yin and Yang #1. 1990.....	99
Görsel 75. John Lekay, Spiritus Callidus #2 (Kristal Kafatası), 1993.....	99
Görsel 76. John LeKay, İsimsiz (merdiven ve tekerlekli sandalye). 1991.....	100
Görsel 77. Daniel J. Martinez, Dörtlü. 1993.....	100
Görsel 78. Glenn Ligon, Kara Kitabın Kenarlarına Notlar, 1991-93.....	102
Görsel 79. Glenn Ligon, Kara Kitabın Kenarlarına Notlar, 1991-93.....	102
Görsel 80. Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" ; (USA Today). 1990.....	103
Görsel 81. Felix Gonzalez-Torres, İsimsiz (Mükemmel Aşıklar). 1991.....	104
Görsel 82. Erdem Ümit Asmaz, 2019, Evcil/Pet.....	110
Görsel 83. Erdem Ümit Asmaz, 300dpi. 2018.....	112
Görsel 84. Sol Lewitt. Duvar Deseni 273/Wall Drawing 273, 1975.....	113
Görsel 85. Sol Lewitt. Duvar Deseni 273/Wall Drawing 273, 1975.....	113

Görsel 86. Erdem Ümit Asmaz, [Ç]öpe [ç]öp at. 2018.....	114
Görsel 87. Erdem Ümit Asmaz, Optimist. 2019.....	115
Görsel 88. Erdem Ümit Asmaz, Basa(ma)mak. 2019.....	116
Görsel 89. Roman Signer. (2013). Aynı Anda Açılan Dört Şemsiye/Four Umbrellas Opened Simultaneously.....	117
Görsel 90. Erdem Ümit Asmaz. Boşluğun Otoportresi. 2018.....	117
Görsel 91. Erdem Ümit Asmaz. (2023) La Honte Sur le Lit.....	118
Görsel 92. Tracy Emin. (1998). Is Legl Sex Anal.....	119
Görsel 93. Erdem Ümit Asmaz. (2023) Mutluluklar.....	119
Görsel 94. Ceal Floyer. Monochrom Till Receipt. 1999.....	120
Görsel 95. Erdem Ümit Asmaz. (2023) Araf.....	121
Görsel 96. Erdem Ümit Asmaz. (2023) Eşik.....	122
Görsel 97. Erdem Ümit Asmaz. (2023) Cumhuriyetin Yüzüncü Yılı.....	123
Görsel 98. Maurizio Cattelan. (2023). America.....	123

GİRİŞ

Gerçeklik ve Günümüz Sanatındaki Konumu

Sanatın insana özgü olma durumu sanatın varlığını sorgulamak için dahi yeterli olmalıdır. Şarkı söylenmemiş, bir şeyler çizilmemiş, dans edilmemiş bir çocukluğun, aksine oranla daha mutlu ve daha zengin geçtiğini söylemek zordur. Dolayısıyla sanat, insan için neredeyse zorunlu bir aktivite gibi görünmektedir. Fransa'daki Lascaux mağarasındaki çizimler (Görsel 1) için Gombrich, "...bunların, resim yapmanın insana güç verdiğine ilişkin evrensel inanışın en eski örnekleri" (1997, s. 42)-önermesiyle aslında doğa taklidinin, ilkel insan için onun özelliklerine sahip olunması olarak düşünüldüğünü anlatmaktadır (20xx, s. 42). Doğa taklidi sanat yapma eyleminin ilk yöntemi gibi görünmektedir, ki bu eylemin aynı zamanda iletişim kurmanın da bir biçimi olduğu söylenebilir. İnsanın sosyal bir canlı olması ve bilgi iletme edinme yetisi gelişim sürecinde kendisine avantaj olarak dönmüştür. Mağara çizimlerinde aktarılan bilginin mistik ya da dini bir içeriği olabileceği gibi aynı zamanda çok daha pratik, yaşamsal bilgi aktarım yöntemi olduğu da olasıdır. Avcı olduğu bilinen mağara insanların ilk ava çıkacak olan gençlere dilsel olarak avlarını ve onları avlayabilecek olan yırtıcıları anlatmanın belki de yetersizliğinden ötürü bu çizimlerle öğretmiş olmaları uzak bir ihtimal değildir. Zamanla yerleşik hayata geçen insanın din olgusunu edinmesiyle, dini öğretilerin görsel verilerle iletilmesi benzer pratik bir anlatım biçimi olarak görülebilir.



1. Lascaux Mağara Çizimleri. By EU - Own work, Public Domain, Wikipedia. Erişim: 20.10.2019 <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2846254>

Görsel

Dilsel olarak gelişmiş olan insan yazıyı da kullanmaya başlamış ancak okuma-yazma becerisi çoğu uygarlıkta belirli gruplara özgü olmuştur. Bu nedenle çoğunlukta olan okuma-yazma bilmeyen insanlara dini öğretilerin aktarımı, dini mekanlarda bulunan resim ve heykel aracılığıyla gerçekleşmiştir. 15. yüzyıldan itibaren Batı sanatında, Floransa'daki Medici ailesinin zenginliklerini belirli sanatçıların işlerine harcamalarıyla sanatçı kimliği oluşmaya başlamış ve sanatçıların kendi özgün üslupları belirginleşmeye başlamıştır. Sanat yapma nedeni ve amacı halen pratik dini bilgi aktarımını içerirken bir yandan da sanatçının kendini ifadesi ve toplumla iletişimini içermeye başlamıştır ve günümüze kadar bu durum değişmeyecektir.

Bugün halen neden sanat yapılıyor sorusunun olası cevabı, sanatçının kendi yaşadığı dönemin gerçekliğini anlama ve görünür kılma eylemidir ve bu gerçekliğe alternatif gerçekliklerin de var olduğunu göstermektir denilebilir. Böyle bir çıkarsamanın doğal sonucu da zaten sanat ediminin hiçbir zaman bitmeyeceğidir. İnsan devingen bir varlıktır ve insan yaşamında meydana gelen her türlü yenilik sosyokültürel, antropolojik ve varoluşsal olguları da belirli ölçülerde etkilediği sürece, gerçeklik algısı da her zaman devinim içerisinde olacağından, gerçekliğin ne olduğunun sorgulanması olgusu da onun sanat aracılığıyla aktarılması da sona ermeyecek gibi görünmektedir. Gerçekliğin anlaşılması sorunsalının bir başka ilgilisi felsefe alanıdır, ancak felsefe yalnızca “gerçekliği” tanımlamak ve var olanı çözümlenmek üzerine yoğunlaşırken sanat, alternatif gerçeklikler önermesiyle kendisine farklı bir alan açar. Bu durum var olan ve olası sistemlerin ve yapıların farkına varılmasına ve sorgulanmasına yol açtığı gibi sanat birçok farklı disiplini yapıbozum (dekonstrüksiyon) ve yenidenyapım (rekonstrüksiyon) yöntemiyle kendisine mal eder ve yeni sistem ve yapılar olası olmaları sunar. Ancak tabii ki sanat ve felsefeyi birbirinden tamamen ayırmak günümüzde sanata yaklaşımla tam da uyumsuzdur. Örneğin Arthur Danto felsefenin sanata dışsal bir bakış açısıyla yaklaşılmasını sorgularken, “Sanat aslında Hegel’in, tinin kendi kendinin bilincine yönelimini ortaya koyan tarih öğretisinde açıklık kazanır. Sanat, tarihin bu kurgusal seyrini kendi kendisinin bilincine dönerek tekrar eder. Sanatın bilinci, sanatın düşünsel olmasındandır ki bu da felsefeyle ilişkisine dayanır zira bu, felsefenin de bilincidir” sözleriyle sanatın kendi felsefesiyle içkin olduğundan bahsediyor olmalıdır (2012, s. 76).

Bu metinde, bugün sanata bakış ve sanat nesnelere okuma, yorumlama mantığının ne olduğu irdelenerek yapılan girişin ardından *güzelin* sorgulanmasıyla başlayan felsefi bakış açısının estetiğe dönüşümü kronolojik olmaya çalışılarak işlenecektir. Estetiğin kendi içinde dönüşümü de

açıklanacak ve günümüze tekrar gelinerek bugün sanatın ne olduğuna bağlanılacaktır. Estetiğin, bu metnin ilk bölümünün konusu olmasının gerekçesi, sanatın ne olduğunu sorgulamak adına bir araç olarak doğru bir parametre olmasıdır. İkinci bölümde ise sanatta nesne kullanımının evrimi onar yıllık periotlar dahilinde irdelenerek rapor dahilinde gerçekleştirilen uygulamaların yakın dönem sanat tarihsel bağlam içerisinde nesne kullanma pratiklerinin dönüşümü ile karşılaştırılması olanağının yaratılmasına çalışılmıştır.

Gerçeklik bağlamında, bugün *nesne odaklı ontoloji* olarak adlandırılan *düz ontoloji* kavramının kullanıldığı görüş incelendiğinde, bir nesnenin, bir rengin, o rengin kişisel hatırasının, imgesinin ve o nesnenin imgesinin aynı değerde gerçekliğin oluşumuna katkıda bulunduğu bahsedilebilir (Harman, 2018, s.135). Farklı doğalara sahip varlıklar arasında yeni bir anlaşmayı tarifleyen nesne odaklı felsefi bakış açısının arka planında ekonomik bir sistem olarak kapitalizm görülebilir. Şeylerin, nesnelere dönüşmesi konusu bu sistem içerisinde oldukça doğal bir yol izlediği için farkına varılması çok da kolay olmayabilir. Aynı şekilde en manevi nesnelere de şeylere dönüşmesi bir o kadar doğaldır. Bu kapitalist sistemin hâkim olduğu bir dünyada yaşamın bir alışveriş anı olarak görülmesi kaçınılmazdır. Nitekim kapitalist düşüncenin mantığı da kendi etki alanını sürekli geliştirme eğilimidir. İnsanlar da varlıkların nesneleştirme sürecindeki bir eleman olarak görülebilir.

2017 Mart ayında Yeni Zelanda'daki Whanganui nehri, dünyada ilk defa kendi hakları ve değerlerine sahip yaşayan bir varlık ve hukuksal bir birey olarak devlet tarafından kabul edilmiştir. Nicolas Bourriaud'nun yüz yetmiş yıl sürdüğünü belirttiği bir yargı arayışının ardından Yerli Maori halkı için kutsal sayılan bir varlık olan bu nehrin biyolojik bireysel bir kimlik elde etmesini yine Bourriaud, var olan her türlü kategorizasyonun sorgulanması olarak yorumlar (Bourriaud, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=N_UOa2MS2Dw&t=1s&ab_channel=ModernArtMuseumofFortWorth.) Kategorizasyonların sorgulanması, aslında dolaylı yoldan gerçekliğin de sorgulanmasıdır. Bir nehrin bireysel haklara sahip olması, bir birey olarak yargıya başvurmak, oy verme hakkına sahip olmak, insan hakları çerçevesinde her türlü eşitliğe sahip olmak gibi nosyonları da beraberinde getirmektedir ki bu durum gerçeklik algısındaki bir dönüşümün de göstergelerinden biri gibi görünmektedir. Nitekim günümüzde cinsiyet, türler ve sosyal sınıflar gibi başka sınıflandırmalar da yeniden gözden geçirmektedir.

Günümüzde, ütopyik gelecek senaryoları ile Batı Modernizminin getirdiği gelecek planları kalmamıştır. İnsan şu anla fazlasıyla meşgul olmasından ötürü geleceği düşünmediği bir düşünsel planda var olmaktadır. Zaman paradigmasının değiştiği söylenebilir. Peter Halley, post-yapısalcı olarak nitelendirilen Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida ve Jean Baudrillard tarafından yazılmış bir grup Fransız metnin, 1980’lerde sanat dünyasının entelektüel ikliminde ilgi görmesinin hem sanat ve kuramcıları etkilemesinin hem de kültür dünyasından doğanın aniden kaybolmasını sağlamasını sorgular. Bu duruma verdiği yanıt “bu çıkıştan sorumlu olan sanatçı kuşağının İkinci Dünya Savaşından sonra doğmuş olduğu ve buna karşılık eserleri savaş deneyimiyle oluşmuş olan önemli figürlerin de zaman içinde ortadan kaybolduğu...” dur (Halley, 2011, s. 1096). Şöyle devam eder:

Buna bağlı olarak, İkinci Dünya Savaşı kuşağının varoluşçu değerleri solup gitti, ama hiç böyle bir durumu (en azından Batı dünyasında) yaşamamış olan, içinde bütün kuralların kullanışsız hale geldiği daha genç bir kuşak, kuralları saplantı haline getirdi, yani dili. [...] (Halley, 2011, s. 1096).

Yüz yüze olunan politik dönüşüme bir yaklaşım olarak antroposen kavramı, global dünyada yaşayan insanın bilincini de ortaya çıkarmaktadır. İnsan ve insan olmayan arasında ortaya çıkan politik koalisyon yeni bir yapılanmaya neden olmaktadır. Bu yapılanmada insan konumu, globalizasyonun ekonomik mantığında herhangi bir ürün ile aynı seviyede gibi görünmektedir. Sanat ve sanatçıya bakıldığında bugün sanatçının, dünyanın bu yeniden yapılandırmasını yeniden tanımlamakta, süregelen kategorileri yeniden düzenleyerek yeni bir yapılandırmayı kendisinin oluşturmakta olduğu söylenebilir.

16. İstanbul Bienalinin küratörü Nicolas Bourriaud’nun, bienal temasını belirlemede etkili bir kavram olan antroposen, insanların yalnızca iklimi değil dünya üzerindeki yaşamın kendisini etkilediği bir çağdır. Bir anlamda bu çağ yeni birtakım parametreleri de beraberinde getirmektedir. İnsanın beraber varlığını sürdürmek durumunda olduğu her türlü kuvvet, her türlü elemanla olan ilişkisini tamamıyla yeniden değerlendirmek zorunluluğunun ortaya çıktığı bir dönem olduğunu söylemek olasıdır. Buradaki asıl sorun, insanın beraber varlığını sürdürdüğü nesnelere, makineler, teknolojik cihazlar, yani genel olarak şeylerle olan ilişkisel zincirlerinin koparılması ve koşulların yeniden tartışılması gerektiğidir. Burada bitkiler, cihazlar, hayvanlar, atmosfer gibi varlıklarla, nesne odaklı felsefe, spekülative realizm ya da düz antropoloji bağlamında yeni bir koalisyon bahsedilebilir. Bu yeni yaşam oluşumu, canlı, cansız, materyal ya da zihinsel her şeyin birbiriyle

aynı düzlemde ve eşit olduğunu varsayar. Modernizmin egosunun kendine yer bulduğu bir dönemin geçip gittiği açıktır. İnsanın yaşadığı şu anki devasa sosyal ağın şeylere, nesnelere ve bunların ticaretine yönelik olduğunu söylemek mümkündür. En özel ilişkiler dahi nesnelere aracılığıyla fragmanlaştırılmakta ve aktarılmaktadır. Bununla beraber ilginç olan aynı zamanda dışarıya maruz bırakmak, teşhir etmek ihtiyacının, itkisinin varlığıdır. Bilgi, teknoloji ve algoritmalarla yönetilen bir dünyada, mahremiyetin objektif durumu değişmiş görünmektedir. Anılar ve hatıralar sosyal ağ içerisinde geride bırakılan küçük izler ve ipuçları biçimini almış durumdadır. Her biri, ait olduğu insanın ve etrafındakilerin izinin sürülebileceği indeksler halinde 'bulutta' daimî varlığını korumaktadır.

Sanat, insanın varlığının, onu çevreleyen diğer tüm varlıklarla yeniden müzakeresini mümkün kılabilir. Buradan, sanatın bir karşılaşmalar boyutunda yer aldığı düşünülebilir. Biricik bir karşılaşma olduğu ve bu karşılaşmada sanatın yerinin de en üst düzeyde bir anlamlılık noktası olduğu, her şeyin anlam kazandığı söylenebilir. Anlam, karşılaşmadan türemekte ve içinde bulunulan dünyanın var olması için bir önkoşul görevini üstlenmektedir. Sanat çalışmalarında kullanılan nesnelere geçişken özelliğe sahiptir ve iki farklı şey arasında bir bağ kurarlar. Ancak hiçbir zaman da uzun süre sabit kalmazlar ve sürekli sahip oldukları ya da yeni oluşan alt anlamlar ağı içerisinde dönüşüme uğrarlar ve bu durum bir sanat çalışmasının çok farklı katmanlarda ve biçimlerde yaşamını devam ettirmesini sağlar.

1. BÖLÜM: SANATTA ESTETİK OLGUSUNUN EVRİMİ

1.1. Güzellikten Estetiğe

Platon'un metninde Sokrates tarafından dillendirilen "güzellik bir ideadır" cümlesinde geçen güzellik kavramının antik Yunan'daki içeriği ile bugünkü içeriği arasında elbette açık bir fark vardır. Güzelliğin bir idea, bir kavram olması onun somut, elle tutulur olmadığına olağan göstergesidir. Nitekim antik Yunan'dan günümüze tanımı yapılmaya çalışılmış ve içeriği araştırma konusu olmuştur. Bugün güzellik için bir idea yerine bir fenomen ya da bir numen, bir rastlantı demek mi daha uygun olacaktır? Bu bağlamda sanata meydana gelen, kontrol edilen ve genel geçer kurallara tabi olmayan demek olasıdır. "Güzel nedir?" sorusu herhangi soyut bir cevapla karşılanamaz, ne olması gerektiğine dair önceden tanımlanmış herhangi bir fikri temsil edemez.

Felsefe her konuyu irdelediği gibi sanatı da bilinen Batı felsefesi tarihi boyunca ele almıştır. Platon'dan F. Jameson'a kadar filozofların ilgisini çeken bu alan hakkında Arthur Danto şunları belirtir:

Platon'un sanatı taklit olarak tanımladığı yaygın olarak kabul edilmiştir. Ancak, Atina'da o dönemde sanat adına başka bir şey olmadığından, bunun teori mi yoksa sadece bir gözlem mi olduğunu kestirmek zor. Kesin olan tek şey, Platon'un taklitle kastettiğinin, kelimenin bizim bildiğimiz anlamıyla aşağı yukarı aynı olduğudur: Gerçek gibi görünen ama gerçek olmayan şey. Öte yandan Platon'un sanata yaklaşımı genel anlamda olumsuzdur: Sanatın pratik faydasının oldukça az olması sebebiyle, tasarladığı ideal devlette (bir cumhuriyet!) sanatçılara yer vermemeyi planlamaktadır. Bu hedefi doğrultusunda, beşerî bilginin haritasını çıkarırken sanatı yansımalar, gölgeler, rüyalar ve yarımsamalarla beraber mümkün olan en alt kademeye yerleştirmiştir. Platon bunları salt görünüşler olarak kabul eder; sanatçıların yapmayı bildiği şeyler de bu kategoride yer alır. Nitekim bir sanatçının masa çizmeyi biliyor olması, masanın görünüşünü bildiği anlamına gelir. Peki, bir sanatçı gerçekten bir masa yapabilir mi? Büyük olasılıkla hayır; masanın görünüşü kimin işine yarar ki? (2013, s. 13).

Antik Yunan'da estetik nosyonu üzerine tez üreten felsefeciler olarak Platon, Aristoteles ve Plotinus göze çarpar. Platon'un Diyaloglar'ında Ion bölümünde Sokrates Ion ile sanat konusunda sohbet ederler. Burada gerçek bir şiir teorisinin elemanları, şairin tanrılardan (Musalar/ing. Muses) ilham alması olgusuna bağlanır. Ancak his ya da tutku burada zekâ ile çatışır. Hayal gücü hakikat ve anlayış ile savaş halindedir. Zihnin tek bir nesne ya da tek bir insan özelliği üzerindeki konsantrasyonunun bütünü düzgün algılanmasını engelleyeceğinden bahsederken hislerin de yalnızca anlayışla arandığında bulunamayacak gerçeklere ulaşabileceğini söyler. Şairin ilham

almasından bahsederken ya da şairlerin kendi şiirlerini değerlendirmede başarısızlıklarından, herhangi birinin ondan daha iyi bir yorumcu olmasından dem vurur.

Buldum, İon, bak sana da göstereceğim. Sendeki bu, Homeros üzerine güzel konuşma vergisi, demin de söylediğim gibi, bir sanat değil, Euripides'in mıknaüs taşı dediği, ama çoğunluğun Herakles taşı adını taktıkları taştaki cinsten, tanrılardan gelme bir nitelik. Bu taşı bilirsin, yaptığı şey yalnızca demir halkaları kendine çekmek değildir, üstelik kendindeki niteliği onlara geçirir, bu halkalar da taşın yapabildiğini yapar, başka demir halkaları kendilerine çekerler ve birçok halkalar o taştan aldıkları güçle birbirlerine asılı kalırlar. Böylece Musa'lardan şairlere aktarılan güç, onlardan da daha başka şairlere geçer ve bir zincir uzanır. Kahramanlık şiirlerini yazmış büyük şairlerin, duygu şiirlerini yaratmış büyük şairlerin o güzel şiirleri, sanatın değil, insanın yüreğine, benliğine üflenmiş tanrısal bir nefesin ürünleridirler. Kozibantlarnasil ancak kendilerinden geçtikten sonra dans edebilirlerse, duygu şairleri de bildiğimiz o güzel eserleri yaratırken kendilerinde değıllerdir, musiki ve ahengin akıntısına kapılmış, onların malı olmuşlardır, akılları başlarında iken değılama, kendilerini kaptırınca ırmaklardan süt akıtan, bal akıtan Bakkhalara benzerler. Lirik şairlerin ruhunu elinde tutan aynı Çılgınlıktır ki bunu zaten kendileri söylerler. Şairler şiirlerini, Musa'larla dolu bahçelerde, vadilerde dolaşarak, arılar gibi daldan dala uçarak bal topladıklarını anlatmazlar mı bize? Doğrudur bu söyledikleri. Şair hafif, kanatlı, kutsal bir şeydir, ilhamı duymadan, kendinden ve aklından öteye geçmeden yaratamaz şiirini. Bu tanrısal vergiye kavuşmamış insanın şiir yazmaya, biliciliğe gücü yetmez (Platon, s. 267)

Diğer diyaloglar da incelendiğinde Platon'un idealarına dâhil olması adına mutlak olan bir güzellik kavramı aradığı görülebilir. İdealara dâhil olma koşulu nedeniyle de gerçek güzellik bir varlığa ait bir özellik olarak var olabilir; yani varlığın kendisi güzellik olamaz. Güzellik Antik Yunan dönemi felsefesinde iyilik, hakikat ve adalet gibi değerlerden biridir. Ancak sanat konusunda fikri onun taklit yani *mimesis* olduğudur ve ideal devletinde yeri olmadığıdır. Her ne kadar sanatla ve güzel olan hakkında fazlasıyla fikir yürütmüş olsa da, daha çok şiirde bahsetmiş olsa da genelde sanatı oldukça düşük bir seviyede görmesine rağmen güzelliğin iyiyle iç içeliğini oldukça vurgular. Sanat eseri varlıkları gereği gerçek nesnelere dayanırlar, onları taklit ederler ve dolayısıyla onlardan daha aşağıdaki nesnelere dayanırlar. Bununla beraber gerçek nesnelere de aynı şekilde idealardan aşağıdadırlar. Dolayısıyla bir sanat yapıtı ideanın bir taklidinin taklidi durumundadır. Bu durumda sanat eseri bilgiye ulaşmada etkin değildir ve sanatçılar da çalışırken bilgiden yararlanmazlar. Sanat eseri tözün alt katmanlarını etkilediğinden ahlaki değerlere ancak itaat edebildiği söylenebilir.

Antik Yunan'da ve zaman içerisinde güzellik hakkında felsefeciler kendi tezlerini öne sürmüşlerdir. Örneğin Aristoteles, "'güzel" ister bir canlı varlık, isterse belli parçalardan oluşmuş bir nesne olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun düzenini göstermez. Aynı zamanda onun gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü de vardır. Çünkü güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır."

saptamasıyla güzelliğin boyut ve orantının önemine vurgu yapmıştır (Aristoteles, 1987, s. 27). Bugün de geçerliliğini koruyan estetik ve temel tasarım öğeleri armoni, simetri, kontrast gibi kavramların kökeninin Antik Yunan'da olduğu söylenebilir ve günümüze kadar mimari, heykel, edebiyat ve müzikte kullanılmıştır. Aristoteles güzelliğin evrensel elemanları arasında düzen, simetri ve aklın olduğundan bahseder.

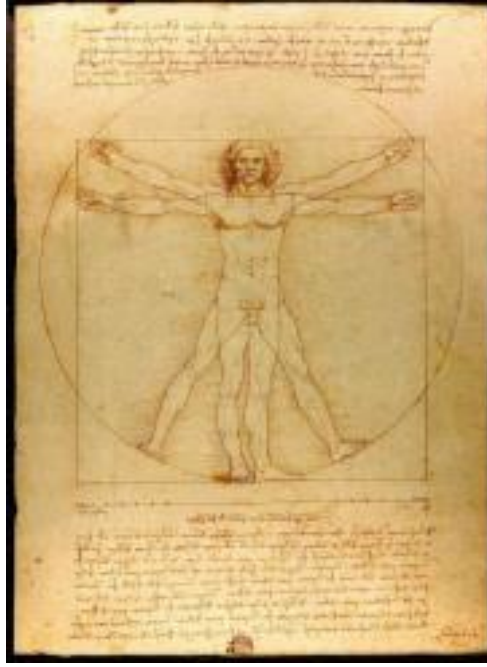
Gerçekten, şeylerde iyi ve güzel olanın varlığının veya meydana gelmesinin nedeni, muhtemelen ne Ateş, ne Toprak ne de bu türden bir başka öğedir ve filozofların da böyle bir şeyi düşünmüş olabilecekleri akla uygun değildir. Öte yandan bu kadar muhteşem bir eseri rastlantıya ve şansa mal etmek de akla uygun değildir. Bundan dolayı hayvanlarda olduğu gibi doğada da düzen ve evrensel uyumun nedeni olan bir Akıl'ın (Nous) bulunduğunu söylemek üzere bir insan ortaya çıktığında, bu insan kendisinden önce gelenlerin sayıklamaları karşısında akli başında tek kişi olarak göründü (1987 s. 158).

Burada Akıl'ın (Nous), objektif değerlendiren bir akıl olduğunu belirtmekte fayda vardır. Çünkü ileride bahsi geçecek olan post-yapısalcı felsefeciler objektif bir değerlendirmenin var olmadığını savunacaklardır. Aristoteles'e karşıt olarak Plotinus güzelliğin simetride değil formun kendisinde var olduğunu aslında mutlak birliğin kendisi olduğunu savunur.

Burada idealist bir güzellik arayışı gözlemlenmekte ve birlikte olan parçaların, tek'e evrilmesi gerektiği ve her türlü gözlemin, erdemli değerler olan iyiye, güzele ve hakikate erişmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu güzellik anlayışı, ilahi olan tek bir tanrı görüşüyle oldukça benzerlik taşır.

Antik Romalı bir mimar olan Vitruvius (Görsel 2), klasik anlamda güzeli simetri ve oranlarda arar ve doğanın bir yansıması olan insan vücudunun oranları ve simetrisinin tasarımda kullanılması gereken en mükemmel model olduğunu söyler:

Bu durumda sayı insan parmaklarından yola çıkarak bulunmuş olduğu ayrı ayrı parçalar arasında ve gövdenin bütün formu arasında simetrik bir ilişki olduğu anlaşılmalıdır. Bazı parçalar standart olarak seçilmiştir. Hem ayrı parçalar hem de tasarımın bütünü oranları ve simetrisiyle harmoni içinde olacak biçimde ölümsüz tanrıların tapınaklarını inşa edenler için saygı duymaktan başka bir şey yapamayız" (1914, s. 75).



Görsel 2. Leonardo da Vinci. Vitruvius Adamı/Vitruvian Man. 1492. Erişim: 20.06.2020
wikimedia: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg

Tabii ki Platon'dan günümüze felsefenin sanata bakışı değişmiştir. Felsefe sanatı ele alışımda güzelin tanımından yararlanır ki bu oldukça tartışılan kavram *sanatın doğasıyla* beraber felsefede estetiğin iki temel alanıdır. Ancak yine de kökeninden kopmayan yaklaşımlar 18. yüzyılda devamlılığını sürdürür. Örneğin Edmund Burke güzelliğin oranlarda olmadığını savunur. Oranlar ona göre her düzen fikrinde olduğu gibi uygunluk ve elverişlilik için vardır ve dolayısıyla anlayış ve zihinsel olanla ilgili olmalıdır; hisler ve hayal gücü olanla değil. Uzun bir dikkat ve incelemenin ardından bir nesnenin güzel olduğu kanısına ulaşılmadığını, güzelliğin muhakemeye ihtiyaç duymadığını, niyetin dahi ilgisinin gerekmediğini belirtir ve “buz ve ateş nasıl sıcak ve soğuk fikirlerini üretiyorsa” güzelliğin de etki olarak bir miktar sevgiye neden olduğunu savunur (Burke, 1823 s. 127). İnsanda oranların güzellikle ilgisini aşağıdaki eğlenceli paragrafta karşılaştırır:

Derler ki boyun, güzel vücutlarda bacağın baldırıyla karşılaştırılmalıdır; aynı şekilde bileğin çevresinin iki katı olmalıdır. Ve bu türde sonsuz gözlem birçoğunun yazılarında ve konuşmalarında bulunmaktadır. Fakat bacağın baldırıyla boyun arasında ne ilişki vardır ki; ya da bu parçalardan herhangi birinin bilekle? Bu oranlar kesinlikle güzel vücutlarda bulunur. Aynı kesinlikte çirkinlerde de bulunur; arama zahmetine girecek herkes bulabilir. Hayır, bilmiyorum ancak en güzellerde dahi (bu oranlar) daha az mükemmel olabilir. İnsan vücudunun her parçasına herhangi bir oran atayabilirsiniz; ve garanti ediyorum bir ressamın bunların hepsini ilahi bir biçimde gözlemlemesine rağmen isterse oldukça çirkin bir figür üretebilir. Aynı ressam bu oranlardan fazlasıyla saparak çok güzel bir tane üretebilir (Burke, s. 136).

Burke gibi Kant da estetiğin özünde gerçekleşen bir yargı olduğunu belirtmektedir. “Güzelin bir bilimi değil yalnızca eleştirisi (kritiği) olabilir ve güzel bilim yoktur yalnızca güzel sanatlar vardır.” (1987, s. 172) başlangıç cümlesiyle güzel sanatlar hakkındaki bölüme giriş yapan Kant’ın aslında sanatla ilgili doğrudan görüşleri, estetik eleştiri içerisinde küçük bir yer kaplamaktadır (1987, s. 172). Kant, *Mekanik sanat* adını verdiği olgunun yalnızca kişinin nesneyi idrak etmesine neden olan bir sanat olduğundan bahseder, ancak bunun yanında *estetik* olan *sanatın* haz almaya yol açması gerektiğini savunur. Üçüncü bir kavram olarak *kabul edilebilir sanat* için ise “üstüne ileride düşünülecek ya da referans verilebilecek olmayan her türlü malzeme” (1987, s.173) tanımıyla bugün asansör müziği (muzak) veya aksiyon filmi ve benzeri eğlence ürünlerini kasteder (Kant, 1987, s.173).

Bir şeyin güzel olup olmadığına karar vermek istiyorsak, idrakın gerçekleştirilmesi adına tasviri nesneye yönlendirmek için anlayışı kullanmayız; daha ziyade, tasviri özneye ve onun zevk veya hoşnutsuzluk hissine yönlendirmek için (belki anlayışla bağlantılı olarak) hayal gücünü kullanıyoruz. Bu durumda bir zevk yargısı bilişsel bir yargı değildir ve dolayısıyla mantıklı bir yargı da değildir aslında belirleyici temeli *öznel dışında bir şey olmayan* bir yargı demek istediğimiz estetik bir yargıdır. Ancak herhangi bir tasvirin hatta duyumun referansı objektif olabilir (bu durumda ampirik bir tasvirde gerçek olanı [biçimsel değil] gösterir); zevk ve hoşnutsuzluk hissine bir referans istisnadır – bu referans nesnede hiçbir şey ifade etmez, ancak burada özne, tasvirde nasıl etkilendiğini hisseder (Kant, 1987, s. 172).

Güzel sanatlar ise Kant’a göre “kendi içinde amaçlı ve amaçlı olmasa dahi sosyal iletişimi sağlayacak zihinsel güçlerimizin kültürünü ilerleten bir sunma biçimidir (Kant, 1987, s. 173). Burada güzel sanatların sosyal iletişimi tetikleme, dolayısıyla doğrudan olmasa da dili dâhil etmesi ve *zihinsel güçler* terimini seçmesi, kavramsal sanatın genel mottosuyla paralelliği açısından dikkat çekicidir. Tabii ki bunu tam anlamıyla kavramsal sanatçıların kullandığı gibi kullanmamıştır, nitekim bahsettiği iletişim hazzın evrensel olarak iletişimidir. Ancak yine de bu hazzın yalnızca saf bir histen kaynaklı bir eğlence değil, üzerine düşünülmesi gereken bir haz olduğunu belirtir. Doğanın güzelliği söz konusu olduğunda sanat gibi görünmesi gerektiği, aynı zamanda sanatın güzel olması için, izleyicinin onun sanat olduğunun farkında olması fakat bununla birlikte sanatın doğa gibi görünmesi gerektiğini savunur (Kant, 1987, s. 173). Tabii ki Kant dönemini yansıtan bir felsefecidir ve doğal olarak doğaya benzerlik gibi olgular normal karşılanmalıdır. Ancak yine de burada doğa nosyonu bugüne uyarlanarak daha geniş perspektifte bakılırsa otantiklik yani kendine özgü olma, aktarmak istediği hakkında samimi ve direkt olma gibi olgular, sanat eserinin doğa izlenimini yaratması etkisine eklenebilir.

Kant güzel sanatların ancak deha sayesinde gerçekleştirileceğini öne sürer. Yeteneğin, sanatçının içsel bir üretim becerisi olduğunu belirtir ve bu nedenle doğaya ait olduğunu söyler. “Deha, doğanın sanatın kuralını belirlediği içsel bir akli yatkınlıktır (ingenium)” (1987, s. 174). Sanatsal bir ürünün ilk önce yapılabileceğinin mümkün olup olmadığının düşünülmesi gerektiğini ve her sanatın önceden varsayılan kurallara sahip olduğunu söyleyerek güzel sanatlar kavramının belirleyici temeli olarak bir kavrama sahip herhangi bir kuraldan yola çıkan ürünün güzelliği hakkında bir yargıya izin vermediğini belirtir. Yani ürünün mümkün olma yöntemi kavramı üzerinden yargıya varılmamalıdır. Bu durumda güzel sanatların, ürünü meydana getirecek kuralı kendisi belirleyemediği iddiasını kullanır. “Bununla beraber bir ürün, bir kural tarafından ön görülmediği sürece hiçbir zaman sanat olarak adlandırılmaz ve öznenin içindeki doğanın sanatın kurallarını belirler; diğer bir deyişle, güzel sanatlar yalnızca dehanın bir ürünü olarak mümkündür.” (Kant, 1987, s. 175). Burada tekrar karşılaşılan kuralın, sanatın kendisi tarafından oluşturulamayacağı iddiası ilginçtir. Bu konuya farklı bir perspektiften bakıldığında kavramsal sanatta bu iddianın aslında çürütüldüğü gözlemlenebilir. Her ne kadar kendi kendini her durumda doğrulayabilecek bir tez olsa dahi – çünkü sanatçı doğaya aittir, sanat da onun bir parçasıdır, her durumda sanatın kuralını doğa koyacaktır – bugün, en azından kavramsal sanatta geçerliliğini yitirmiş bir yaklaşım gibi görünmektedir. Kant’ın güzelin eleştirilerinin geneline bakıldığında iki karşılıklı özellikle karşılaşılmaktadır. Bir taraftan güzelin eleştirisi hislere dayanır, herhangi bir kavrama dayanmamaktadır ve kanıtlanamazlar (örneğin bilimsel olarak). Diğer taraftansa güzelin eleştirisi özellikle arzu içermez ve herkesle ortak bir kanaattir. Dolayısıyla aslında objektif zihinsel kararlara benzerler. Bu iki özelliğe sahip olmasıyla Kant, güzelin eleştirisinde Hume ve Burke’ün savunduğu ampirik estetiğin haz yargısında zihinsel bir içerik olmadan bir hissin dışavurumuna karşı çıkarken bir yandan da Baumgarten ve Hutcheson tarafından savunulan rasyonal estetiğin haz yargısının nesnel bir özelliğe sahip bir nesnenin algılanması tezine karşı çıkmaktadır. Kant’ın her iki özelliği bir arada bulunduran evrensel bir estetik teorisi en göze çarpan özelliği gibi görünmektedir.

Güzellik şeylerin kendilerinde olan bir özellik değildir; sadece onları izleyenin zihninde var olur; ve her zihin farklı bir güzellik alımlar. Bir kişi güzele duyarlı iken bir başkası biçimsizlik alımlayabilir; ve her bir birey başkalarınınkini düzenler gibi yapmaksızın kendi duyarlılığına razı olmalıdır (Hume, 1910, s. 218).

Hume görüldüğü üzere güzelliğin bakılанда değil bakanda olduğundan bahsetmektedir. Bu da güzelliğin öznellik ve nesnelliği konusundaki soruyu akla getirmektedir. Batı tarihi boyunca çoğunlukla güzelliğin nesnenin kendisinde olduğu genel olarak kabul görmüştür. Ancak Kant ve Hume gibi güzelliğin sübjektifliğinden bahsedildiğinde güzelin herhangi bir tanımının nasıl

yapılacağı sorunu ortaya çıkmaktadır. Bu sorunu olumsuzlayan her insanın az ya da çok etkilendiği ortak güzelin varlığının yadırganamayacağıdır. Güzel olarak tanımlanan bir manzaranın herhangi bir negatif konotasyonu olmadığı sürece herkes tarafından öyle görülmesidir. Bu durumda güzelin hem objektif hem sübjektif olduğu söylenebilir.

Güzellik yargısının farklılık göstermesinde insanın geçmişi, coğrafyası ve kültürünün de etkisi açıktır. New York Manhattan'da yaşayan bir moda çalışanının güzellik yargısıyla Tibet'te meditasyon yapan bir monkun güzellik yargısının arasında farklar olmadığı söylenemeyeceği gibi benzerlikler olduğu da kabul edilebilir. Hume'ın *haz (zevk) standardı* olarak adlandırdığı benzerlikler konusundaki yorumu, felsefenin bir türünde herhangi bir haz standardının hiçbir zaman elde edilemeyeceği çünkü yargı ve duyumlama (sentiment) arasındaki farkın çok açık olduğudur (Hume, 1910, s. 217).

Her duyumlama doğrudur; çünkü duyumlama kendisi dışında hiçbir şeye referans değildir, ve insan farkında olduğu sürece gerçektir. Ancak anlamının her türlü saptaması doğru değildir; çünkü kendilerinin dışında bir şeye referans verirler yani gerçek olgulara; ve her zaman standarda uymazlar. Farklı kişilerin aynı konu hakkında yürüttüğü binlerce farklı fikir arasında, yalnızca ve yalnızca bir tane, doğru ve gerçek vardır; ve tek zorluk bunun doğrusunu bulmak ve saptamaktır. Aksine, aynı nesne tarafından tetiklenen binlerce duyumlamanın hepsi doğrudur: Çünkü hiçbir duyumlama o nesnede gerçek olanı temsil etmez. Yalnızca nesne ve zihnin organ ve yetenekleri arasında bir uyumluluk veya ilişkiyi imler; ve eğer bu uyumluluk var olmasaydı, duyumlama asla mümkün olmazdı (Hume, 1910, s.218).

Hume haz ya da zevk prensipleri yani aslında bir güzellik yargısı için bir standart arayışının doğal olduğunu söyler. Ancak, hayal gücünü ve her tür dışı vurumun geometrik hakikate indirgemenin eleştirinin kurallarına karşı olacağını belirten Hume, sanatçının dehası ya da gözlemi aracılığıyla keşfettiği sanatın kurallarıyla kendini sınırladığını belirtir (1910, s. 219). Burada her sanatçının ve de sanat eserinin kendi kurallarını oluşturduğu sonucuna varılabilir ki aslında Hume bu sözleriyle halen genel geçer bir sanat tanımı yapıyor denilebilir. Güzelin alımlanmasında insanın zevk algısının da önemine değinir. Güzelin değerlendirilmesinde zaman ve mekân seçiminin önemine dikkat çeker ve güzelliği alımlayanın da haz yetisini geliştirmiş olmasının gerektiğini belirtir: "...hiçbir şey, bir tür sanat üretmek ve belirli bir güzellik türünün gözlemlenmesi ve tefekküründen daha fazla bu yetiyi geliştiremez." (Hume, 1910, s. 224). Kant, güzelin alımlanmasında belli evrensel bir ortak noktaya erişilmesi konusunda yargının *ilgisiz* olması konusuna değinir. Burada ilgisiz; ilgi çekmesinden bağımsız olarak nesnenin güzelliğini yorumlama yetisidir.

Öncelikle (hoş/kabul edilebilir²ile gerçekleşen) yaklaşım eğilimi göz önünde bulunduralım. Burada herkes şunu söyleyecektir: Açlık en iyi ilaçtır ve sağlıklı bir iştaha sahip kişiler için yenilebildiği sürece her şey lezzetlidir. Bu durumda insanların bu tarz bir hoşlanması, haz aracılığıyla seçim yaptıklarını kanıtlamaz. Yalnızca her türlü ihtiyaçları karşılandığında kimlerin haz sahibi olduğu kimlerin olmadığını ayırt edebiliriz (Kant, 1987, s. 210).

Buradan anlaşılan estetik yargının ön yargıdan arınmış olmasıdır denilebilir. Söz konusu olan kişisel arzulardan arındırılmış bir haz, estetik yargının özgünlüğü için gerekliliğidir. Kant'a göre güzellik nesnenin kendisine bağlı olabilir; bazı güzelliklerin ise bağımsız (free) veya mutlak yani nesneden bağımsız olması olasıdır (1987, s. 210). Yani bir nesnenin güzel olmasının yine alımlayıcı tarafından ayırt edilebilecek iki ön koşulunun olduğu, bunlardan birinin yukarıda bahsedildiği gibi alımlayıcının farkında olduğu hissel yargıdan bağımsız olarak nesnenin güzelliğinin yargısının yanı sıra nesnenin kendisinin sahip olduğu form veya tasarıma dayalı evrensel bir güzellik. İkincisinin yargısının gerçekleşmesi için yani evrensel güzelliğin keşfedilebilmesi için nesne karşısında farklı izleyicilerin benzer sonuçlara ulaşması kaçınılmazdır. Etik yargıların evrenselliğinin nesnel olduğu fakat buradaki estetik sonuçların her birinin kişisel olduğu unutulmamalıdır. Ancak benzer ortamdaki benzer haz yargısı olgunluğuna sahip bireylerden birbirine yakın estetik yargıların çıkmasını önerir Kant.

Schiller ikinci mektubuna Güzel Sanatlara dikkat çekerek başlar. Dönemin zorluklarına rağmen böyle bir konudan bahsetmenin mümkün olup olmadığını retorik bir biçimde sorar. 18. yüzyıl sona ermektedir ve Fransız devrimi tüm dünyayı etkilemiştir. Schiller devrimi ve aydınlanmanın değerlendirmesini yaparken sanayi devriminin etkileri de bilinçli ya da bilinçaltından etkilerken mutlak politik özgürlüğe ulaşma yollarını sanat üzerinden aramaktadır.

Sanat gerçekler âlemini bırakmalı, cesaret gösterip gündelik ihtiyaçları aşmalıdır; çünkü o hürriyetin evlâdıdır, kurallarını maddenin çektiği darlıklardan değil, ruhların geniş isteklerinden almaya çalışır. Şimdi ise ihtiyaç hüküm sürüyor, çökmüş insanlığı, amansız boyunduruğu altına alıyor. Zamanın taptığı şey menfaattir: her kuvvet ona yaransın, her istidat onu övüp göklere çıkarsın isteniyor. Sanatın ruh alanında gördüğü hizmetlerin o kaba terazide hiçbir ağırlığı olmuyor. Bir yerden kuvvet, yardım bulamayan sanat, zamanın gürültülü pazar yerinden uzaklaşmakta, felsefe araştırmaları ruhu bile hayal diyarının bir ilinden sonra bir ilini daha koparıp kendine mal etmekte, böylece ilmin sınırları genişledikçe sanatın sınırları daralmaktadır. (Schiller, 1999, s. 16).

Bilimin sınırlarının genişledikçe sanatın sınırlarının daraldığını savunurken Aydınlanma çağını suçlamaktadır ve toplum ile devletin çürümesini dokuzuncu mektubuna kadar sürdürür. Dokuzuncu mektupta çürümeye cevabın sanat olduğunu belirtir.

Siyaset alanında her türlü düzeltmeler karakteri asilleştirmeden başlamalı fakat barbar bir devlet kurallarının tesiri altında bulunan bir karakter nasıl asilleşebilir? Demek oluyor ki, insan bu gaye için devletin vermediği bir âlet aramalı ve her bakımdan bozuk siyasetin içinde temiz ve saf kalan kaynakları meydana çıkarmalı. İşte bu ana kadar yaptığım tetkiklerle varmak istediğim noktaya ancak şimdi gelebildim. Bu âlet güzel sanattır; bu kaynaklar, ölmez örnekleriyle önümüze serilirler (Schiller, 1999, s. 36).

Ardından sanat görüşünü tanımlar. “Sanat, ilim gibi müspet olan ve insanların gelenekle getirdikleri herşeyden serbesttir. Her ikisi de insanların zorundan tamamıyla uzaktır.” (Schiller, 1999, s. 36) sözüyle sanatın özgür ruhundan dem vurduktan sonra sanatın da tarih boyunca karşılaşılan çürütücü özelliklerinden de sakınmanın gerekliliğini belirtir (Schiller, 1999, s. 36). Bu durumda sanat hakkında tarihten bağımsız bir inceleme gerekir ve böyle bir inceleme güzellik kavramını öne çıkarmalıdır. Tarihten bağımsız bir sanat incelemesi tarihten bağımsız bir güzellik kavramı incelemesini gerektirir.

Güzelliğin bu salt akıl kavramı (reine Vernunftbegriff), eğer böylesi varsa, çünkü gerçek hiçbir hâlden çıkartılmayıp daha çok hükmümüzü her gerçekte düzeltip idare ettiğinden soyut yoldan aranmalı, duylulara ve akla uyan tabiat imkânlarından çıkarılabilir- melidir. Bir kelime ile güzelliğin kendisi, insanlığın gereken şartı olarak gösterilmelidir. Şu hâlde biz kendimizi insanlığın bu salt kavramına yükselteceğiz, tecrübe de bize yalnız ayrı insanların, ayrı hâllerini gösterip asla insanlığın kendisini göstermediğinden, biz bunlardan şahsa bağlı ve değişen görünüş tarzlarından mutlak ve kalacak olanı keşfetmeye, rastladığı her türlü engellerden sıyrılarak varlıklarının gereken şartlarını yenmeye çalışacağız. Gerçi bu akli aşan yol (transzendentaler weg) bizi bir müddet, samimi görünüşler çevresinden ve eşyanın canlı hâlinde uzaklaştıracak, soyut kavramların çıplak alanına bırakacaktır fakat biz, artık hiçbir şeyin sarsmayacağı bilmenin (erkenntnis) sağlam bir temelini elde etmeye çalışıyoruz; gerçeğin dışına çıkmaya cesaret edemeyen de asla hakikati elde tutamayacaktır (Schiller, 1999, s. 43-44).

Schiller için güzellik ya da sanat fiziksel ile tinsel olanı bir araya getirmektedir.

Bundan dolayı insandan birbirine karşı iki şey istenilir, duygu ve akim temelini kuran iki kanun; birincisi, mutlak gerçeğe nüfuz eder: Bu sadece şekil olanı âlem yapacak ve yetkilerin hepsini meydana çıkaracaktır. İkincisi ise, mutlak şekle nüfuz eder: Bu da sadece âlem olanı içinde boğacak ve değişikliklerin hepsini birbirine uyduracaktır. Başka bir deyişle; içe ait olan her şeyi maddeleştirecek, madde olan herşeye de şekil verecektir. Her iki ödevin en yüksek derecede yerine getirildiği tasavvur edilirse, benim hareket ettiğim noktaya, Tanrı kavramına varılmış olur (Schiller, 1999, s. 47).

Hegel’den önceki felsefeciler sanat ve güzellik kuramlarını doğayı da dâhil ederek oluşturmuşlardır ancak Hegel, kuramını doğayı dışarıda bırakarak ve yalnızca sanat ile ilgilenecek biçimlendirdi.

Estetik derslerinde tezini var olan sanat eserleri üzerinden iletmesi onun konuya ne kadar hâkim olduğunu göstermektedir. Sanat eserini üç başlık altında toplar:

- (i) Sanat eseri, doğa ürünü değildir; o, insan etkinliği tarafından meydana getirilir;
- (ii) Sanat eseri, özünde insanın kavrayışı için yapılmıştır ve özellikle az ya da çok duyularla kavranması için duyuşal alandan elde edilir;
- (iii) O, kendinde bir amaca sahiptir (Hegel, 2012, s. 25).

Hegel güzelliğin, şeylerin nesnel bir özelliği olduğunu savunur ancak güzellik özgürlüğün doğrudan hissel bir dışavurumudur. Sanat güzelin tamamen ortaya çıktığı alandır ve doğadaki güzelliğin eksikliklerine karşın sanatta güzel ideası, dış dünyanın canlılığı ve tinselliğinin temsilinde vücut bulur. “Şimdi sanat, diğer varlıklara rastlantı ve dışsallık tarafından bulaştırılmış olan şeyi, kendi hakiki Kavram'ı ile böyle bir uyuma soktuğu için; görünüş içerisinde Kavram'a karşılık gelmeyen her şeyi bir kenara atar ve bu arındırma sayesinde İdeal'i meydana getirir” (Hegel, 2012, s. 155). Sanat Hegel için özünde figüratiftir. Bunun nedeni doğa taklidi değil amacının özgür ruhun dışa vurumu ve kavranması olduğunu ve bunun en layıkıyla insan imgeleri aracılığıyla olduğunu belirtir. Diğer bir deyişle sanatın görevi akla, günlük hayatta çoğu zaman unutulmuş insanlık ve onun özgürlüğü hakkındaki hakikati getirmesi olduğunu söyler. “Raphael'in Madonnaları, bize öyle ifade biçimleri, yanaklar, gözler, burun, ağız gösterir ki; bunlar, biçimler olarak, ışımaya, sevince, dindarlığa ve ayı zamanda anne sevgisinin alçakgönüllülüğüne uygundurlar.” (Hegel, 2012, s. 155) (Görsel 3).



Görsel 3. Raffaello Sanzio da Urbino, Çayırdaki Madona/Madoona of the Meadow, (1506). Erişim: 24.06.2020 <https://www.historycrunch.com/raphael-renaissance-artist.html#/>

Hegel'e göre romantik sanatın gelişmesi, sanatın dinden arınmasını ve insanileşmesini içerir. Orta Çağda ve antik Yunan'da olduğu gibi Rönesansta sanat dinle yakından ilişkilidir. Sanatın görevi kutsal olanın öne çıkarılmasıdır. Protestan reformlardan sonra ise din ikonlarından ve sanatsal imgelerden uzaklaşmıştır. Bu nedenle de reformlardan sonra yaşayan insanların sanata hayranlık duymayacağını ileri sürer ve modern çağda sanatın en yüksek ihtiyaçları karşılamadığını ve önceki kültür ve uygarlıklara verdiği tatmini artık sağlayamayacağını belirtir: “Bugünün Protestanlar olarak Meryem Ana'yı bir heykelin veya resmin konusu yapmak İstersek, bu malzemeyle ilgili olarak hakiki bir ciddiyet taşımayız (Hegel, 2012, s. 387).

Sanat, en yüksek işlevi içerisinde ele alındığında, bizim için geçmişteki bir şeydir ve öyle kalır. Bundan ötürü, sanat, bizim için, halis hakikati ve hayatı yitirmiştir ve daha ziyade gerçeklikteki daha önceki zorunluluğunu sürdürmek ve onun daha yüksek bir mevkiini işgal etmek yerine, idelerimize aktarılmıştır. Şimdi, sanat eserlerinin bizde uyandırdığı şey, salt dolaylı zevk değil, ama aynı zamanda bizim yargılamamızdır, çünkü (i) sanatın içeriğini ve (ii) sanat eserinin sunum aracını ve her ikisinin birbirine uygunluğunu ya da uygunsuzluğunu entelektüel irdelememize tabi kılarız (Hegel, 2012, s. 11).

Burada yine ilginç bir durum ortaya çıkmaktadır, çünkü aslında sanatın ölümünün yanında yeniden doğuşu da vurgulanmaktadır. Nitekim oldukça doğru bir tespit olduğunu zaman göstermiştir. Çünkü bu derslerde yaklaşık yetmiş sene sonra sanatın ne'liğini ilk kez sorgulayan empresyonistler gelecektir. Ondan kısa bir süre sonra da Duchamp düzleme dahil olacaktır. Hegel her ne kadar

sanatın ölümünün sonucunda sanatı bilmek için sanat felsefesine olan gereksinimin arttığını belirtse de, sanatın kendisi de aslında kendisinin ne olduğunu sorgulayarak kendi arsenalini kendisi genişletmiştir. Sanatın ölümünden Hegel'den sonra bugüne kadar konu edinen başka düşünürler de olmuştur. Donald Kuspit, Arthur Danto sanatın sonunu ve onun da sonunu irdelerken Roland Barthes yazarın ölümü tezini kullanır. Dolayısıyla günümüze gelindiğinde estetik artık güzelden bahsetmemektedir. Estetik herhangi duyumsal bir his veya zihinsel bir aktiviteyi de içermektedir. Duchamp sayılmazsa 50'lerden itibaren sanatın alanı hayli genişleyecek ve içeriği giderek zenginleşecektir.

1.2. Postmodern Zamanlar

Postmodernizmin tanımlanamaz olması bir gerçektir. Bununla birlikte mevcudiyet, kimlik, tarihsel ilerleme ve anlamın biricikliği gibi kavramları istikrarsızlaştırmak için farklılık, tekrar, izini sürmek, simülakrum ve hiper-gerçeklik gibi kavramları kullanan bir dizi eleştirel, stratejik ve retorik uygulama olarak açıklanabilir. Postmodernizmin belirlenmesinde 1950 ve 1960'larda Marx ve Freud'un okumaları dahil Paris'teki yapısalcı devrim ortamında oluşan kavramlar etkilidir. Post-yapısalcılık ve postmodernizm beraber ve ilintili iki olgu olarak göze çarpmaktadır, ancak postmodernizm daha çok yapısal sağlamlılığın yıkıldığı, modernizme bir cevap olarak görülebilir. Post-yapısal yaklaşımın ise postmodernist kaotik ve karmaşık uçlarına karşın bunları teorize eden bir olgu olduğu söylenebilir. Post-yapısalcı bakışın teorik yaklaşımının başlangıç araçları dilbilim (linguistics), göstergebilim, anlambilim, sentaks gibi alanlardır. Başlangıçta bu alanlarda yeni kavramlar arayan post-yapısalcı düşünürler daha sonra bu arayışlarını felsefi ve etik ve ardından sosyal eleştiriye çevirmişlerdir. Nitekim Barthes, Lacan ve Foucault gibi post-yapısalcı düşünürlerin çoğu yapısal teoriyi geliştirdikten sonra bu disipline kaymışlardır ki bu durum post-yapısalcı yaklaşımın devingen yapısına aksi değildir. Umberto Eco, Gilles Deleuze ve Julia Kristeva gibi düşünürler ise felsefi ve etik konular üzerine göstergebilimsel kuramlarını daha sonra sosyal konulara evirmişlerdir. Burada bireysellik, aidiyet ve kimlik gibi kavramlar baskındır. Postmodernizmin moderniteye bir saldırı veya ondan kendini ayıran bir yaklaşım olduğu düşünülmemelidir. Aslında kendini moderniteden farklı yanlarıyla tanımlayan ve modern düşüncenin farklı bir düzlemde devamı olduğu söylenebilir. 19. yüzyılın sonları gerçekliğe erişilmiş, bilim ve teknolojinin, toplu iletişim ve taşıma ağlarıyla birlikte insan algısının yeniden biçimlendirdiği modernite dönemine tanıklık etmektedir. Böylesi bir düzlemde doğal ve yapay arasında deneyimsel olarak bir ayırım olduğu düşünülmemelidir. Gerçekliğin, bu metnin başında da

bahsi geçen böylesi bir dönüşümü hem deneyimleyen özneyi hem de nesneyi kimlik, kesinlik ve içerik olarak tekinsiz bir katmana çekmektedir.

Postmodern terimini “Postmodern Durum” adlı çalışmasında kullanan Lyotard, 19. yüzyılın sonlarından itibaren bilim ve sanatta *oyunun* kurallarının dönüşümünden bahseder. Burada dipnotta “Ch. S. Peirce’in semiyotik bilimin uzantısında sentaktik, semantik ve pragmatik alanların arasında”ki ayrımın Ch. W. Morris tarafından yapıldığı ve geliştirildiği ve Wittgenstein ile birçok filozofun çalışmalarından yararlandığını belirtir (Lyotard, 2013, s. 23). Wittgenstein’in dil oyunları modelini kullandığını söylediği yönteminde iki birbirinden farklı dil oyununun bir birleşimi olan metninde felsefeci ve bir uzmanın yaklaşımını sentezler. Burada uzman “ne bildiğini ve ne bilmediğini bilir; ikincisiyse (felsefeci) bilmez. Biri sonuca varır, öbürü sorgular; bunlar iki dil oyunudur. Burada ikisi karışmış bulunuyor, öyle ki ne biri ne öbürü bir sonuca götürülmüş değil.” (Lyotard, 2013, s. 9). Bu yaklaşımıyla buradaki bilme durumunun ne yaratıcı olduğunu ve ne de hakikat olma konusunda bir iddiası olduğunu öne sürer. Yazılan tezlerin gerçeklikle ilgili bir öngörü sahibi olmaktansa sorulan sorulara stratejik bir yaklaşım değeri var olduğu söylenebilir.

Bilişim teknolojisinin bilgiyi enformasyon ve dataya dönüştürdüğü bir çağın gelişini öngören Lyotard, bir iletişim ve erişim sistemi içerisinde dijitale dönüştürülen mesajların analizinin pragmatikliği gerektirdiği, bunların aktarımının ve alımlanmasının çeşitli kurallara tabi olması sayesinde alıcı tarafından yorumlanabileceğini savunur ve bilim adı verilen dil ile etik ve politik adı verilen dillerin arasında güçlü bir bağ olduğunu iletir:

[...] bilginin “bilen” karşısında büyük ölçüde dışarıklığı bir konuma taşınması beklenebilir; hem de o derecede ki, bilen de bilme sürecinin içinde onun nesnesi olarak yer alıyor. Bilgi edinme olayının, zihin hatta kişilik oluşumunun (*Bildung*) ayrılmaz parçası olduğunu ileri süren eski ilke gittikçe gündemden düşüyor ve daha da düşecek. Bilginin tedarikçileriyle kullanıcılarının bilgiyle ilişkisi, ticari metaların üreticileriyle tüketicilerinin onlarla ilişkisinde görülen aynı biçime, yani piyasa değeri biçimine, bürünmeye doğru gidiyor ve daha da gidecek. Başka deyişle bilgi de artık satılmak için üretiliyor ve yeni bir üretimde değerlendirilmek için kullanılıyor: Yani mübadele için... Ve gittikçe daha çok böyle olacak. Başka deyişle, kendisi için bir amaç olmaktan çıkıyor, “kullanım değerini” yitiriyor (2013, s. 15)

Bu hatasız yeni dünya öngörüsü dâhilinde dönemin diğer alanlardaki gelişmeleri, özellikle sanattaki karşılıkları önemlidir. 1976 tarihli metinden yaklaşık on sene öncesinde Batı sanatı, postmodern duruma tepkisel işler üretmeye eksponansiyel olarak artan bir biçimde devam etmekteydi. 60’lı yıllar dünyada nispeten daha özgürlükçü ve yenilikçi seslerin yükseldiği bir dönemdi. Giyim, müzik uyuşturucu, seksüellik, formaliteler, cinsiyet gibi alanlardaki sosyal normlarda devrimlerin yaşadığı bir zaman olan 60’lar, İkinci Dünya Savaşı’nın yaralarını artık sarmış olan Batıda

ekonomik bir patlamayı takiben genişleyen orta sınıf tüketici toplumunun, renkli televizyon aracılığıyla insanlara iyice empoze edilmesine tanıklık etmiştir.

Amerika ve Rusya arasındaki soğuk savaş meşruiyetini kazanmış ve etkisini nükleer tehlike, Üçüncü Dünya ülkelerinde kukla devletler, planlı darbeler ve vekalet savaşlarıyla göstermiştir. Emperyalist Batının kolonileri olan 32 Afrika ülkesi bağımsızlığını ilan ederken, Amerika'da Vietnam savaşına karşı protestolar, Martin Luther King'in I have a dream konuşması, Malcolm X, feminist hareket, ırkçılık karşıtı haklar, Che Guevara ve Berlin duvarının inşası, hippiler, aya ayak basış, ilk bilgisayar oyunu, ilk sanayi robotu, alanında ilk uydular, ilk kaset, internet dönemin önemli gelişmeleridir. Stanley Kubrick, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Federico Fellini, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, Roman Polanski gibi yönetmenler, sinemanın alanını genişletici kült filmler yönetmişlerdir. Marshall McLuhan, Heidegger, Habermas, Foucault, deBeauvoir, Susan Sontag, Barthes, Derrida, Deleuze gibi düşünürler, post-yapısalcı sorgulamalarını bu dönemde sürdürmüştür. Jack Kerouac, Frank Herbert, Arthur C. Clarke gibi yazarlar ise dönemin özgürlükçü zeitgeist bağlamında edebi çalışmalar üretmişlerdir.

Böylesi bir ortamda görsel sanatlarda durumun farklı olduğunu düşünmemek gerekir. Nitekim sanatın, düşünce tarzını ve gerçeklik algısını kendi zamanından öteye taşıyan bir olgu olduğu düşünüldüğünde soyut dışavurumculuk, Pop Art, Kavramsal Sanat, Minimalizm, Performans, Arte Povera, Op Art, Land Art gibi arayışların bu devirde ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Happening gibi denemeler sanatın alanının hızla genişlemesine neden olmuştur. Bu değişikliklerin nedenine ait olan önemli cevaplar aslında Sanat ve Kuram adlı derlemede Kurumlar ve İtirazlar adlı uygun başlığa yazılan girişte bulunmaktadır ve buradaki önemli etken unsurlardan biri bağlamdır.

Modernizm bağlama aldırılmıyordu ve "özgül nesne" geleneksel galeri uzamında genellikle sorunsuzca yer alıyordu, buna karşılık malzemeye – özellikle de görece biçimsiz malzemelere – yönelik ilgi onlara biçim sağlayan "kaplar" üzerinde düşünülmesini sağladı. Bunlar arasında en önemlisi galeri uzamının kendisiydi. Ama bu da dikkat gerektirmeyen nötr bir etken olmaktan çıkıp eserin bir bileşeni olarak öne çıkarılınca, izleyicilik alışkanlıklarını daha da sorunsallaştıran bir sanat yapma imkanı belirdi (Harrison, Wood, 2011, s. 859) (Görsel 4).



Görsel 4. Robert Morris, Yumuşak Sallanan ve Sert Dikilen/Hnging Soft and Standing Hard, 2013, Spruth Magers. Erişim: 22.12.2019. <https://ocula.com/art-galleries/spruth-magers/exhibitions/hanging-soft-and-standing-hard/>

Bağlama böylesi önem atfedilmesi tabii ki tesadüf değildir. “Fransız kuramı” olarak belirtilen post-yapısalcı yaklaşımın kullandığı araçlardan biri olan göstergebilim, görsel sanatların da periferisine girmiş ve irdelenmekteydi. Nitekim metin şöyle devam etmektedir:

Roland Barthes gibi güçlü bir örnek, toplumsal dünyanın dilsiz nesne ve uygulamalarının, tıpkı bir metin gibi, anlam deşifresi olarak görülmesi eğilimine yol açtı. Kısa sürede resimlerden nesnelere, uygulamalara, sahalara, insanların kendilerine dek her şey, göstergebilimin aletleriyle donanmış olanlar için “metinler” olarak okunabilir hale geldi. Küresel modernleşmenin bir etkisi de Batı’nın gelişmiş ekonomilerinin kaba manifaktür biçimlerini ihraç etmesini ve ağırlığı gitgide enformasyon saplantısı çok daha temel türden üretime yönelik ilgiye gölge düşüren bir anlam üretimine ağırlık verilmesine yol açtı. Dilin bir farklılıklar yapısı olarak, sayesinde bizim, bir bakıma, bir dünyaya gönderme yapabildiğimiz kendi içine kapalı bir sistem olarak kavranması, kökensel bir çelişkiye göre tutarlılık sahibi olan bir dünya yerine görece özerk düzey ve uygulamalar açısından düşünmeye yönelik bir eğilime yol açtı (Harrison, Wood, 2011, s. 861)

Yaşamdaki ilişkilere bakış açısındaki paradigma kaymalarının, sanattaki ilişkilerde de bir kaymaya yol açması şüphesiz olasıdır. Sanat, yaşamın ve olası yaşamların bir yansıması olarak ele alındığında, yaşamdan kasıt özünde insan yaşamı olduğu ve insan yaşamının zamana bağlı olarak evrildiği düşünüldüğünde farklı dönemlere ait sanat edimi olgusunun da farklı olması beklenir. Rönesansta çizgisel perspektifin keşfi, ışık, gölge ve boşluk üzerine tekniklerin denenmesi ve içeriği henüz Baumgarten tarafından doldurulmuş olmasa da, da Vinci’nin *estetik* arayışları dönemin sanat algısını yönlendirir. Bu arayışların her biri dönem için bir yeniliktir mutlaka. Ancak yenilik, teknik düzlemde öteye geçmez; içerik değişmemiş ve İncilden sahneler ile mitolojik anlatıların betimlenmesi devam etmiştir. Bu durumun o dönemde herhangi bir kişi için bir sorunsal olması da beklenmemelidir. Sanat yaşayan bir olgu olması nedeniyle değişime açıktır, ancak insana

dair olması nedeniyle yalnızca insan yaşamının hızı ölçüsünde değişebilir. Nitekim Rönesansın 14. yüzyılda başladığı göz önüne alındığında Empresyonistlere gelene kadar 6 yüzyıl, sanatta çok büyük bir değişim gerçekleşmeden geçecektir. Empresyonizmin ortaya çıkmasıyla fotoğraf makinesinin keşfinin aynı dönemde gerçekleşmesi tesadüf değildir. Yeni bir medyumun hayata geçmesi, hayata yeni bir bakışın ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Marshall McLuhan'ın "Mesaj, Medyumun Kendisidir" metninden de anlaşılacağı üzere yeni bir aracı-nesne sosyo-kültürel bir değişimin de tetikleyicisi olmuş, dolayısıyla da bu değişim sanatta yeni bir yol açmıştır; tıpkı ilk filmin ardından Kübizm gibi bir akımın doğması gibi.

Sanatın ne'liği sorusuna aranan cevapların ve dolayısıyla estetiğin alanında çığır açacak ilk örneğinin Marcel Duchamp'ın "Çeşme"si olduğu söylenebilir (Görsel 5). Zamanından çok önce yaptığı bu hamle ile Duchamp, sanat nesnesinin varlığının sorgulanmasının önünü açmış, kendisinden yaklaşık 50 yıl sonra gelecek kavramsal, formel ve içeriksel sorgulamaların temelini oluşturmuştur. Pop Art, Kavramsal Sanat, Minimalizm gibi arayışların varoluşsal özlerinin dayanağı "Çeşme" olduğu açıktır. Bu duruma kronolojik olarak tersten bakmak da olasıdır. Lewitt'in isimlendirdiği *Kavramsal Sanatın*, modernizmin ve onunla beraber sanatta dönemsel yeni arayışların başlangıcını aslında, genel geçer görüş olan 19. yüzyıl ikinci yarısındaki Empresyonizm, Kübizm gibi arayışlardan Duchamp'ın "Çeşme"sine çektiği söylenebilir.

Sanatın işlevi, bir soru olarak, ilk kez Marcel Duchamp tarafından ele alındı. Aslında sanata kendi kimliğini veren kişinin Marcel Duchamp olduğunu söyleyebiliriz. (Manet ve Cézanne'dan başlayıp Kübizmle devam eden bir sanatın kendikendiyile özdeşleşmesi eğilimi olduğu açıkça görülebilir, ama onların eserleri Duchamp'inkine kıyasla ürkek ve belirsizdir.) (Kosuth, 2011, s. 902)

1969 tarihli "Felsefeden Sonra Sanat" makalesinde yukarıdaki paragrafın ardından Joseph Kosuth, modern sanatın kendisinden önce gelene göre yeni cümleler kurduğunu, ancak aynı dili (morfolojiyi) kullandığını savunur ve başka bir dil kullanarak sanatta yine de anlam içermenin olanaklı olmasını Duchamp'ın *Hazıryapımlarına* bağlar (2011, s. 902).



Görsel 5. Marcel Duchamp, 1917, Çeşme/ The Fountain. Artsy. Erişim 12.06.2019, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>

Zihinsel, düşünsel olanın, Kavramsal Sanatla birlikte sanat terminolojisine girmesi, tarihsel olarak paralelinde Minimalizm, Pop Art gibi arayışların sanatın nesnesini ve ne'liğini sorgulaması sayesinde sanatın sınırları ve neyin sanat olduğu sorunu hiç olmadığı kadar karmaşık hale gelmiştir. Morfoloji yani görünüm veya görsellik olgusu üzerine eklenen kavramsallık, kavrayış ya da zihinsel egzersiz katmanı, yeni önermelerin de önünü açmıştır. “Sanat başka sanatları etkileyerek “yaşar”, bir sanatçının fikirlerinin kalıntısı olarak var olmaz. Geçmişin farklı sanatçılarından “canlandırılmasının” nedeni eserlerinin bazı yönlerinin yaşayan sanatçılar tarafından “kullanılabilir” hale gelmesidir” (Kosuth, 2011, s. 903). Kosuth’un bu önermesinden yıllar sonra Nicholas Bourriaud, Post-Prodüksiyon isimli kitabında sanatçının bir DJ gibi kendisinden önce gelen imgeleri yeniden düzenleyerek kullandığını teorize eder. Lacan, bilinçaltının dilsel olarak yapılandığını öne sürer. İnsan toplumunun da ideolojik alanı içeren bilinçaltı bir üretim olduğu ve çeşitli göstergeler ürettiği varsayıldığında toplumun da bir dilsel varlık olduğu söylenebilir. Dolayısıyla insan ve çevresi arasında devamlı bir diyalog olduğu sonucuna da varılabilir. Sanatçı, bu dili sembolleri, metonomileri, indeksleriyle okuyabilmelidir. Herhangi bir insan toplumu, gerçekliğin dilinin konuşma biçimidir. Bunun yanında hafıza, çeşitli göstergelerin sıralaması ise, psikoanaliz bu göstergelerin yeniden organize edilerek, yeni bir naratif oluşturulmasıdır. Sanatçı gerçekliğin malzemesini kullanırken de bir psikoanalist gibi toplumun dilini deşifre eden, anlayabilen ve yeni anlamlar üretendir.



Görsel 6. Joseph Kosuth, (1965), Bir ve Sekiz – Bir Tanımlama / One and eight - a description. Erişim: 12.06.2019. <https://www.wikiart.org/en/joseph-kosuth/one-and-eight-a-description>

Zihinsel olanın sanatta kullanımı estetiğin alanını daha da genişletir. Görsel 6’da yer alan “Bir ve Sekiz” adlı çalışmasıyla beraber en tanınan işlerinden biri olan “Bir ve Üç” serisiyle de Joseph Kosuth sanatta yeni bir kategori olan kavramsal sanatın ilk adımlarını atmış olur. Formu referans olan bir statüye düşüren, yani yalnızca fikrin taşıyıcısı konumuna indirgeyen sanatsal düşünmeye bu yeni yaklaşımı etkileyicidir. Bu radikal yeni yaklaşımı yalnızca yirmi yaşındayken gerçekleştirmesi bir o kadar daha etkilidir.

Kosuth, modern sanatın aşırılıklarının şiddetli bir eleştirmeni olan New Yorklu ressam Ad Reinhardt ile ilgilenmiş ve 1965 yılında Görsel Sanatlar Okulu sanat felsefesi dersinde Reinhardt hakkında bir makale yazmıştır. Yazısında Reinhardt’ın *sanat olarak sanat* söylemini *fikir olarak fikir olan sanat* yaklaşımına uyarlayan Kosuth, “Felsefeden Sonra Sanat” isimli makalesinde Reinhardt’ın şu sözlerine yer verir: “Sanat hakkında söylenecek bir şey de onun bir şey olduğudur. Sanat sanat-olarak-sanattır ve başka her şey başka her şeydir. Sanat olarak sanat, sanattan başka şey değildir. Sanat sanat-değil değildir.” (Reinhardt, 2011, s. 899). Reinhardt ile Kosuth’un sanata yaklaşımlarındaki ayrılık, Reinhardt arıtılmış biçimsel estetiği konusunda ironik bir tavra sahipken, Kosuth biçimselcilikle estetiği ayırma konusunda ciddi olmasıdır. Yıllar sonra Reinhardt’ın katkılarından bahsederken onun “resimler yapan bir üreticiden daha fazlası olduğu; onun bir anlam üreticisi olduğunu” söylemiştir (Art Bulletin, 1996, s. 409).

Kosuth 1965'ten itibaren biçimselci sanatın kapalı sınırlarını kırmaya, duvara yasladığı cam plakalarla başlar.

Camı sevmiştim çünkü çevresinde bulunan rengi yansıtması dışında bahsedilebilecek bir rengi yoktu. Ancak her zaman form sorunu vardır. Dolayısıyla farklı durumlarda sunmaya çalıştım – kırılmış, yerde, istiflenmiş ve bu beni başka bir doğrultuya yöneltti. Dilin ilk kullanımı bu çalışmayla başladı. İlk cam parçayla, künye çok büyük önem kazandı. Kompozisyondan kaçınmayı başarmıştım ve ne bir heykel olan (zeminde) ne de bir resim olan (duvarda) bir sanat çalışması üretmekte başarılı olmuştum (1993, s. 49).



Görsel 7. Joseph Kosuth, (1965), Cam Kelimeler Materyal Tanımlanan / Glass Words Material Described. Kaynak Adı. Erişim: 06.11.2019. <https://www.nytimes.com/2015/01/09/arts/design/the-thing-and-the-thing-in-itself.html>

“Cam Kelimeler Materyal Tanımlanan”-gibi çalışmalarda önemli bir eleman olan – diğeri bilindik müze duvarındaki künye – genelde çerçevelenen sanat çalışmaları üzerine gelen camın kullanımıyla Kosuth, önemli bir yapısal değişiklik gerçekleştirir (Görsel 7). Çünkü geleneksel sanat çalışmalarının varsayılan birliğini nesne ve künye olarak iki birime böler ve böylece bu iki birimden her biri diğeri karşılıyarak kendi içerisinde diyalektik bir ilişki oluşturur. Galerideki sergileme yöntemindeki bu küçük oyun sayesinde sanat çalışması kendisi hakkında yorum yapmış olur. Bu yolla sanatın olumsuzluğunu, çalışmanın bir tarafının diğeriyle karşılıklı bir ilişkiye zorlandığı içsel bir diyalog aracılığıyla ortaya çıkarır.

Kosuth'un “Cam Kelimeler Materyal Tanımlanan” çalışmasını, o dönemde geniş bir çevre tarafından kabul gören yapısalci bir sanat örneği olarak görmek olası olsa da, aynı zamanda onu sanat olarak teyit eden o dönemde kabul edilmiş belirli parametrelerdeki kırılmaları ve boşlukları yansıttığı için post-yapısalcılığın erken örneklerinden biri olması daha yüksek ihtimallidir. Lévi-

Strauss ve Roland Barthes gibi birçok yapısalcıya paralel olarak sanatta bir birlik arayışı yerine Kosuth'un çalışmalarının, yapısal tasarımı ve nesnesi üzerinden verili metninin sınırlarını yansıttığını düşünmek olasıdır.

Alman ekolüne dönecek olursa bir başka sanat eleştirmeni, bugünün sanatı için bağlam olarak çok daha yakın olan Theodor W. Adorno'nun "Estetik Kuram" adlı çalışması modern sanat akımını estetik felsefe açısından ele alır. Sanat ve edebiyat üzerine felsefi ve sosyolojik araştırmalar, Adorno'nun derlediği eserlerin (Gesammelte Schriften) yarısından fazlasını oluşturmaktadır. En önemli sosyal-teorik iddialarının tümü bu çalışmalarda ortaya çıkar. Yine de onun "estetik yazıları", "estetik olmayan" metinlerde geliştirilen tezler için basitçe "denemeler" veya "test senaryoları" değildir. Adorno, bu türde konunun metodolojiden ve felsefenin özelleşmiş alt disiplinlere tüm bölünmelerinden ayrımını reddeder. Akademik uzmanların metinlerini sadece müzikologlar ve edebiyat eleştirmenleri değil aynı zamanda epistemologlar ve estetikçiler de bu kadar zor bulmasının bir nedeni budur. Tüm yazıları kapsamlı ve disiplinler arası bir sosyal felsefeye katkıda bulunmaktadır.

İlk olarak Adorno'nun ölümünden bir yıl sonra yayınlanan *Estetik Teori*, onun son derece zengin estetik yansımalarının bitmemiş doruk noktasına işaret etmektedir. Tüm külliyatını geriye dönük aydınlatmaktadır. Ayrıca, özellikle Walter Benjamin'den esinlenen Adorno'nun kendi "atonal felsefesi" için en uygun bulduğu "parataktik sunum" modeline en yakın olanıdır (Hullot-Kentor, 2002, s. xi-xxi). Amansız bir şekilde eşmerkezli dairelerin izini süren Estetik Teori, diyalektik bir çifte yeniden yapılanma gerçekleştirmektedir. Modern sanat akımını felsefi estetik perspektifinden yeniden inşa etmektedir. Aynı anda felsefi estetiği, özellikle Kant ve Hegel'inkini modern sanat perspektifinden yeniden yapılandırmaktadır. Adorno her iki taraftan tartışılan sanat ve felsefenin sosyo-tarihsel önemini ortaya çıkarmaya çalışır. Adorno'nun sanatla ilgili iddiaları genel olarak modern sanat hareketini yeniden yapılandırmasından kaynaklanır. Dolayısıyla, onun sanat felsefesinin bir özeti önceden belirtildiği üzere parantez içine "modern"i koyarak işaret etme ihtiyacı duymaktadır. Kitap (modern) sanatın sosyal karakteri üzerine düşünceler ile başlamakta ve bitmektedir. Bu düşüncelerde iki tema öne çıkmaktadır. Bunlardan biri, sanatın geç kapitalist bir dünyada hayatta kalıp kalamayacağına dair güncellenmiş bir Hegelci sorudur. Diğeri ise, sanatın bu dünyanın dönüşümüne katkıda bulunup bulunamayacağı konusunda güncellenmiş bir Marksist sorudur. Adorno, her iki soruyu da ele alırken, Kant'tan, uygun sanatın (Kant'ın sözlüğünde "güzel sanatlar" veya "güzel sanat"- *schöne Kunst*) biçimsel özerklikle karakterize edildiği fikrini

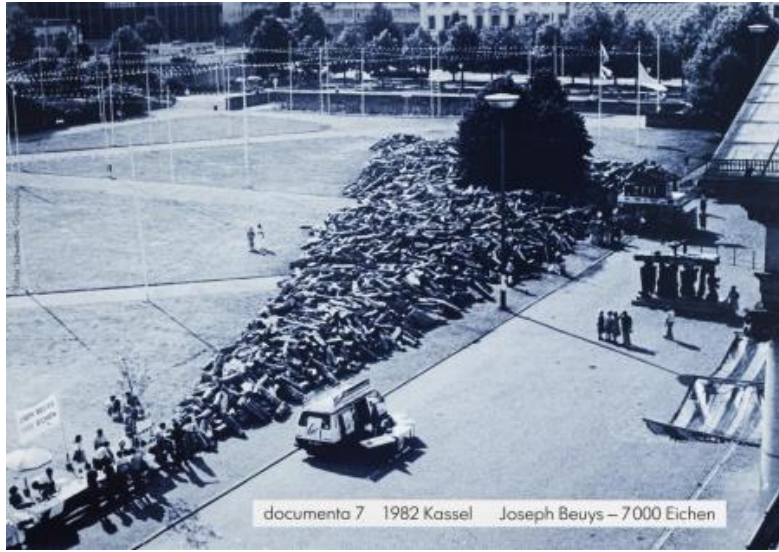
muhafaza etmektedir. Ancak Adorno, biçim üzerindeki bu Kantçı vurguyu, Hegel'in entelektüel alımlamaya (geistiger Gehalt) yaptığı vurguyla ve Marx'ın sanatın bir bütün olarak toplumun içinde olmasına yaptığı vurguyla birleştirmektedir. Sonuç, sanat eserinin özerkliğinin eşzamanlı gerekliliği ve yanlıtıcılığının karmaşık bir açıklamasıdır. Sanat yapıtının gerekli ve hayali özerkliği, böylelikle (modern) sanatın sosyal karakterinin, yani "toplumun sosyal antitezi" olmanın anahtarıdır (Adorno, 2002, s. 8).

Adorno, (modern) sanatın otantik yapıtlarını sosyal monadlar olarak görmektedir. İçlerindeki kaçınılmaz gerilimler, ortaya çıktıkları ve ait oldukları daha geniş sosyo-tarihsel süreç içindeki kaçınılmaz çatışmaları ifade etmektedir. Bu gerilimler, sanatçının sosyo-tarihsel olarak yüklü malzemelerle mücadelesi yoluyla sanat eserine girer ve birçoğu yapıt-ıç gerilimleri veya bunların bir bütün olarak toplumdaki çatışmalarla bağlantısını yanlış yorumlayan çelişkili okumalara yol açar. Adorno, tüm bu gerilimleri ve çatışmaları üzerinde çalışılması ve sonunda çözülmesi gereken "çelişkiler" olarak görür. Bununla birlikte, bunların tam çözümü, bir bütün olarak toplumda bir dönüşümü gerektirecektir ve bu, sosyal teorisi göz önüne alındığında yakın görünmemektedir.

Yorum ve eleştiri olarak, Adorno'nun estetik yazıları, izledikleri yapıt-ıç gerilimleri ve bunları kaçınılmaz sosyo-tarihsel çatışmalarla ilişkilendirdikleri incelik ve karmaşıklık açısından benzersizdir. Estetik Kuram'da buna sık sık göz atılır. Bununla birlikte, çoğunlukla, kitap "üçüncü düşünceler" düzeyinde ilerlemektedir – yani sanat eserlerinin ifade ettikleri şeylere ve toplumsal sonuçlarına uygunlukları açısından gerçek yorum ve eleştiride kullanılan kategoriler üzerine düşüncelere. Tipik olarak bu kategorileri kutupluluklar veya diyalektik çiftler olarak detaylandırır.

Böylesi bir kutupluluk ve Adorno'nun sosyal monadlar olarak sanat eserleri teorisinde merkezi olan bu kutupluluk, alımlama (anlam) (Gehalt) ve işlev (Funktion) kategorileri arasında meydana gelmektedir. Adorno'nun bu kategoriler hakkındaki açıklaması, onun sanat sosyolojisini hem yorumlayıcı hem de ampirik yaklaşımlardan ayırmaktadır. Yorumlayıcı bir yaklaşım, sanat eserinin içsel anlamını veya kültürel önemini vurgular ve sanat eserinin politik veya ekonomik işlevlerini önemsiz gösterir. Ampirik bir yaklaşım, sanat eseri ile çeşitli sosyal faktörler arasındaki nedensel bağlantıları, anlamı veya önemi hakkında yorumbilimsel sorular sormadan araştıracaktır. Adorno, aksine hem kategoriler hem de fenomenler olarak, anlam ve işlevin birbirleri açısından anlaşılması gerektiğini savunur. Bir yandan, bir sanat eserinin anlam ve toplumdaki işlevleri taban tabana zıt olabilir. Bir sanat yapıtının toplumsal işlevlerinin önemi hakkında anlamsal sorular sorulmadığı

sürece doğru bir açıklama yapılamaz. Aynı şekilde, bir sanat eserinin anlamı, eserin sosyal işlevlerini bünyesinde barındırır ve çeşitli sosyal bağlamlar için potansiyel bir alakalılığa sahiptir. Ancak genel olarak, pozitivizm ve araçsallaştırılmış akıl eleştirilerine paralel olarak Adorno, toplumsal olarak aktarılan ve sosyal olarak geçerli bir ifade olarak anlaşılan anlama öncelik vermektedir. Kendi yorumlarında ve eleştirilerinde vurgulanan sosyal işlevler, doğrudan politik veya ekonomik işlevlerden ziyade öncelikle entelektüel işlevlerdir. Bu, (modern) sanatın toplumun sosyal antitezi olduğu iddiasının hiperbolik bir versiyonuyla tutarlıdır: "Sosyal bir işlev sanat eserlerine dayandırılabilirdiği ölçüde, onların işlevsizliğidir." (Adorno, 2002, s. 227) (Görsel 8).



Görsel 8. Joseph Beuys, 7000 Meşe Ağacı/7000 Eichen, 1982, Kassel. Tate. Erişim: 13.11.2020.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745>

Kapitalizmin yapısındaki değişimden ve (modern) sanatın özerkliğine yaptığı karmaşık vurgudan dolayı Adorno, eğilimli, kışkırtıcı veya kasıtlı olarak bilinç yükseltici sanatın hem etkinliği hem de meşruiyetinden şüphe etmektedir. Yine de politik sanatı, çoğu ana akım sanatın iflas etmiş estetiğine kısmi bir düzeltici olarak görmektedir. Geç kapitalizm koşullarında, en iyi sanat ve politik olarak en etkili olan sanat, kendi iç çelişkilerini o kadar derinlemesine işlemektedir ki, toplumdaki gizli çelişkiler artık görmezden gelinemez. Adorno'nun Estetik Teoriyi adamak istediği Samuel Beckett'in oyunları bu açıdan semboliktir. Adorno onları diğer birçok sanat eserinden daha hakikat olarak görmektedir.

Adorno'ya göre, içerik (Inhalt) ve form (Form) arasındaki iç diyalektik sayesinde her sanat yapıtının kendi anlamı (Gehalt) vardır. Bu alımlama, onun doğruluğu veya yanlışlığı hakkında eleştirel

yargılara davet etmektedir. Sanat yapıtına ve onun anlamına gereken önemi sağlamak için, bu tür eleştirel yargıların hem sanat yapıtının karmaşık iç dinamiklerini hem de sanat eserinin ait olduğu sosyo-tarihsel bütünlüğün dinamiklerini kavraması gerekmektedir. Sanat yapıtının içeriğinin içten ve dıştan doğru ya da yanlış olarak bulunabileceği ölçüde içsel bir hakikat içeriği vardır. Bu tür hakikat içeriği, sanat yapıtının dışında gezinen metafizik bir fikir veya öz değildir. Ama sadece bir insan yapısı da değildir. Tarihseldir ancak keyfi değildir; önerme dışıdır, ancak bununla ilgili önerme iddialarının yapılmasını da gerektirmektedir; ulaştığı yerde ütöpik, ancak belirli toplumsal koşullara sıkı sıkıya bağlıdır. Hakikat içeriği, bir sanat eserinin eşzamanlı olarak olayların olduğu şekle meydan okuma ve şeylerin nasıl daha iyi olabileceğini önerme şeklidir, ancak şeyleri pratikte değiştirmeden bırakır: "Sanat, illüzyonsuzun görünümü olarak hakikate sahiptir." (Adorno, 2002, s. 132).

Kant'ın, estetiği iki parçaya ayırmış olduğu söylenebilir: Olası deneyimin biçimi olarak duyumsama kuramı (Saf Aklın Eleştirisinde "Aşkın Estetik") ve gerçek deneyimin yansıması olarak sanat kuramı (Yargı Gücünün Eleştirisinde "Estetik Yargının Eleştirisi"). Deleuze'ün çalışmalarında ise estetiğin bu iki yarısı yeniden bir araya gelmektedir: Eğer sanatın en genel amacı *bir duyumsama yaratmak* ise, o zaman duyumsamanın genetik ilkeleri aynı zamanda sanat eserleri için kompozisyon ilkeleridir; tersine, bu duyarlılık koşullarını en iyi açığa çıkaran sanat eseridir. Bu nedenle Deleuze sanat üzerine bir eleştirmen olarak değil, bir filozof olarak yazmaktadır ve sinema (Sinema I ve II), edebiyat (Kritik ve Klinik Denemeler) ve resim (Francis Bacon: Duyumsamanın Mantiği)- bu aşkın duyumsama alanının felsefi keşifleri olarak görülmektedir. *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantiği*, her biri Bacon'ın resimlerinin belirli bir yönüyle ilgili olan ancak aynı zamanda "genel bir duyumsama mantığı"nda da yer bulan bir dizi felsefi konsept yaratır. Genel olarak, Deleuze duyarlılık koşullarını yoğun bir uzam kavramına ve sanal bir zaman kavramına yerleştirir; bunlar zorunlu olarak çok sayıda mekânda ve karmaşık bir zaman ritminde (örneğin modern matematik ve fiziğin, genişlememiş uzamlarında ve doğrusal olmayan zamanlarında gerçekleşmektedir).

Işık zamandır, uzamsa renk. [...] lokal tonun terkedilmesi, erimemiş boya dokunuşlarının yan yana gelmesi, her rengin, tamamlayıcı rengin çağırısıyla bütününe içine çekilmesi, [...], rengin sınırsız etkinliğiyle ışığın, hatta zamanın üretilmesi, renkle açıklığın üretilmesi... (Bacon, 2009, s. 129-130)

Deleuze'e göre sanatın görevi, kişiyi algı alışkanlıklarından yaradılış koşullarına itecek "işaretler"

üretmektir. Maddelerin özellikleri yeniden kavrayarak algılandığında, önceden klişelerle dolu bayat bir gözle görülür; kişi dünyayı Deleuze'ün "temsil (figürasyon)" dediği şekilde düzenler (Görsel 9). Bu bağlamda Deleuze, Bacon'ın beyinde değil, sinir sistemi üzerinde etki yaratan bir sanat eserinin peşinde olduğunu öne sürer.

Cézanne, Figüre giden yola basit bir ad verir: duyumsama. Figür, duyumsamayla ilişkili duyulur biçimdir; doğrudan doğruya sinir sistemine etki eder, yani tene. Soyut Biçim ise, beyin dolayımıyla işlediğinden kemiğe daha yakın olan beyne hitap eder. Elbette resimdeki bu duyumsama yolunu Cézanne icat etmiş değildir. Ancak o, bu yola görülmemiş bir önem atfetmiştir. Duyumsama kolay olanın, önceden yapılmışın, klişenin tersidir. Duyumsamanın bir yüzü özneye (sinir sistemi, yaşamsal hareket, "içgüdü", "mizaç", Natüralizm ve Cézanne'da ortak olan tüm kelime haznesi), bir yüzüyse nesneye ("olgu", yer, olay) çevrilidir (Bacon, 2009, s. 40).

Bu konuşmada kastedilenin, sanatla karşılaşmada "duyumsamanın varlığını" deneyimlemek zorunda olduğu söylenebilir. Yeniden kavranılmayacak, "algılanamayan" bir şey elde edilmektedir – sanat yeniden kavranamaz, ancak hissedilebilir; başka bir deyişle, sanat algısal işlemeyi böler ve kavramsal düzene geçişi engeller gibi görünmektedir.



Görsel 9. Francis Bacon. 1970. İnsan Bedeni Çalışmaları/Triptych - Studies of the Human Body. Ordovas Gallery. Erişim 24.01.2021. <https://fineartmultiple.com/blog/francis-bacon-women/>

Bir sanat çalışması günümüzde izleyicisine birden çok okuma sunmaktadır. Bunun nedeni, izleyiciye birden çok anlam katmanı sunması potansiyelinden kaynaklanır. Birden çok anlam katmanı sunabilme yetisi, dilsel terminoloji kümesindeki daha sonra incelenecek olan metonimi,

indeks ve ironi gibi yöntemleri kullanma kapasitesiyle genişler. Mesajını, içeriğini ya da naratifini fazlasıyla doğrudan ileten bir sanat çalışması, yani içerisinde bulunduğu zamanı fazlasıyla göze batırır bir biçimde gözler önüne seren bir sanat çalışması, gelecekte onunla herhangi yeni bir diyalog veya okuma olanağının gerçekleşmemesine de neden olma ihtimalini barındırır. Sanat eseri yine de döneminin temsilcisidir ve o dönemin tanığıdır. Bu nedenle de daha önce bahsedilen sınıflandırmalardaki değişim sanatta da bir biçimde yansımaları bulmaktadır. Resim, heykel, video, performans gibi sınıflandırmalar artık geçirgenleşmiş ve birbirini içerir olmuştur. Yeniden kurulan gerçeklik kategorizasyonlarının çerçevesini sanat çalışmasının bir biçimde kendi oluşum sistemine dâhil etmekte ve bunun üzerinden bir naratif oluşturmakta olduğu söylenebilir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bu yeni kategorizasyonların da kalıcı olmadığıdır. Her sanat çalışması, kendi sınıflandırmalarına ve gerçekliğine sahiptir. Dolayısıyla kurgulanan gerçeklik çerçevesi de geçicidir ve bir sonraki çalışmada yeni bir kurgu farklı bir perspektife göre oluşacaktır. Sanat çalışmasının bir şeyi, bir durumu içinde yaşanan bağlamda yeniden çerçeveleme, yeniden haritalandırma, yeniden tanımlama denemesi olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Postmodernite ve sonrasında bilginin fragmanlaşması ve dolayısıyla parçalara ayrılması, anlamın daha önceki gibi yüce naratiflerde aranmasını olanaksız kılar. Anlatı elemanlarının ayrışmasından ötürü, bilgi havuzundan çekilen her türlü datanın yeni sonsuz kombinasyon ile bir araya getirilerek yeni anlatıların oluşturulması mümkündür. Burada son yıllarda sanat alanında sıkça karşılaşılan yeni bir felsefi görüş olarak adlandırılabilir spekülasyon ve onun bir modu olan nesne odaklı ontoloji bahsedilmeye değer görünmektedir. Tezin sahibi Graham Harman, 2014'te ArtReview'a verdiği bir röportajda "ilişkisel olmayan estetik"ten bahsetmektedir. Amacının Bourriaud'nun etkileyici "İlişkisel Estetik" kitabını hedef göstermek olmadığını belirtir ve karşı olduğunun daha geniş bir anlamda ilişkisellik olduğundan bahsetmektedir. "Burada söz konusu olan sanat yapıtlarının yalnızca sosyal ve politik çevrelerinden, yerleştirildikleri fiziksel ortamlardan veya ticari değerlerinden bağımsızlıkları değil, her türlü diğer nesneden bağımsızlıkları" şeklinde açıklamaktadır (Harman, 2014, ArtReview) Harman nesneyi, kendi içerisinde tutarlı ve onun neden meydana geldiğinin ya da ne işe yaradığının açıklanmasıyla herhangi bir şekilde daha düşük veya daha yüksek bir seviyeye çıkartılmayan bir olgu olarak açıklamaktadır. Bir şeyin ne olduğu sorulduğunda verilecek iki cevap olduğunu ileri sürer. Burada verilecek cevap şeyin neyden meydana geldiği ve ne yaptığıdır. Yani insan türünü sürdürebilmek için bu temel sorulara cevap bulmak zorundadır. Sokrates'in de belirttiği gibi felsefe bir bilgi biçimi değildir. Pozitif bilimler gibi temel yapısal hakikatlere dayanması zorunlu değildir. Bir nesneye ait bir bilgi verileceği durumda Graham'a göre bu iki tür yanıt bulunmaktadır. Ancak örneğin bir

kişinin itibarı söz konusu olduğunda hiç kimsenin izole bir durumda itibarının bulunmadığını söylemektedir. Herhangi bir devletin var olmasının da bu nedenle belirli miktarda insanın bulunmasını gerektirdiğini eklemektedir. Örneğin su söz konusu olduğunda hidrokimya üzerinden belirli sayılarda hidrojen ve oksijen atomunun belirli koşullarda bir araya gelmesiyle oluştuğu ön bilgisine sahip olunabilir. Buradaki sorun bunun öngörülebilir olup olmaması değildir. Sorun, suyun belirli oranlarda hidrojen ve oksijenin bir araya gelmeden önce hem hidrojenin hem de oksijenin suya ait özelliklere sahip olmamasıdır.

2. BÖLÜM: SANATTA NESNENİN EVRİMİ

2.1. 20. Yüzyılın Başında Sanat, Bilim ve Dilbilimde Analitik Dönüş: Disiplinlerarası Evrimin İzini Sürmek

20. yüzyılın başları, sanat, bilim ve dil bilimi de dahil olmak üzere çeşitli disiplinlerdeki insanların entelektüel çabalarında, derin bir değişim ve analitik yaklaşımlara yönelik paradigmatik bir dönüşle karakterize edilebilir. Yüzyılın başlarında yönetim, yaratıcılık, bilgi edinme ve iletişim anlayışını yeniden şekillendiren sistematik, analitik bir bakış hâkimiyetini güçlendirmiştir. Bu disiplinlerdeki analitik dönüşlerin kökleri 19. yüzyılın sonlarındaki entelektüel ve kültürel hareketlere derinden dayanmaktadır. Dolayısıyla deneysel gözlem ve hipotez testini vurgulayan bilimsel yöntemin katı metodolojileri, siyasette, sosyal hayatta, sanatta ve dilbilimde kesinlik ve nesnellik arayışını etkilemiştir.

Siyasi düşünce, diplomatik ilişkiler ve küresel düzen değişmiş, imparatorluklar çökmüş ve yeni ülkeler ve siyasi bölünmeler şekillenmiştir. Yerleşik normların ve yapıların analitik olarak yeniden değerlendirilmesi aynı zamanda yeni ideolojilerin ve siyasi hareketlerin yükselişini de katalize etmiştir. İmparatorluğun çöküşünün ardından ulusların özerklik ve kimlik arayışına girmesiyle, kendi kaderini tayin hakkını, milliyetçiliği ve bağımsızlığı savunan hareketler ivme kazanmıştır. Milliyetçi duygulardaki bu yükseliş ve kimlik arayışı, siyasi manzarayı yeniden şekillendirmiş ve önceki hegemonyalara meydan okuyan yeni ideolojilerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Özellikle teknoloji ve silahlardaki bilimsel ilerlemeler, uluslar arasındaki güç dinamiklerini belirlemede çok önemli bir rol oynamıştır. Bilimsel devrimlerden kaynaklanan nükleer enerjinin kullanılması, yalnızca savaşları değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda küresel sahnedeki güç dengesini de etkilemiştir. Bilimdeki analitik gelişmeler, özellikle Einstein'ın görelilik teorisi ve kuantum teorisi, bilimsel anlayışı dönüştürmüştür. Bu atılımlar sadece fizikte devrim yaratmakla

kalmamış, aynı zamanda başka disiplinlerde de dalgalanma etkileri yaratıp toplumlar ve ekonomileri yeniden şekillendiren teknolojik gelişmelerin temelini oluşturmuştur.

Dilbilim alanında ise Ferdinand de Saussure, odağı dilin tarihsel ve artzamanlı incelenmesinden eşzamanlı ve yapısal bir analize kaydırarak dilbilimde devrim yaratmıştır. Dildeki anlamın, dilsel öğelerin (gösterenler ve gösterilenler) içsel niteliklerinden ziyade sistem içindeki ilişkileriyle belirlendiği ve dilin yapılandırılmış bir işaretler sistemi olduğu fikrini ortaya atan Saussure, dilin öğelerini ve öğelerle anlam yaratma sürecini çözümlenmekle kalmamış, bununla beraber gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin keyfi olduğunu ve dilsel bir topluluk içindeki geleneklere dayandığını vurgulamıştır. 20. yüzyılın başlarında Rusya'da etkili bir edebi ve dilsel hareket olan Rus Biçimciliği de yapısal bir perspektifle şekillenmiştir. Fakat Rus Biçimciler edebiyatın biçimsel özelliklerine daha yoğun odaklanmışlar ve edebi aygıtların ve yapıların şekillenme biçimlerini analiz etmişlerdir. Dilbilimci ve Rus Biçimciliğinin önemli figürlerinden olan ve Saussure'ün yapısal dilbiliminden ilham alan Roman Jakobson, Saussure'ün dil teorisi ilkelerini şiir ve dilin işlevlerine uygulamış, dilin yapısal yönlerini analiz edip, edebi aygıtlar ile dilsel öğeler arasındaki paralellikleri vurgulamaya çalışmıştır. 20. yüzyılın başlarında öncü bir sanat hareketi olan Rus Konstrüktivizmi, Saussure'cü Yapısalcılık ve Rus Biçimciliği ile kavramsal bir yakınlık paylaşmış, Kazimir Malevich ve Vladimir Tatlin gibi konstrüktif sanatçılar, geometrik soyutlamayı ve sanatın yapısal unsurlarını vurgulayarak geleneksel sanatsal formları yapı bozuma uğratmayı denemişlerdir. Biçimciler gibi konstrüktivist sanatçılar da fikirleri iletmekte sanatlarının biçimsel yönlerine (şekil, renk, çizgi ve yapı) odaklanmışlar; amaçları salt temsil değil, dönemin endüstriyel ve teknolojik gelişmelerini yansıtan yeni görsel dillerin inşası olmuştur. Her disiplin kendi alanında (dilbilim, edebi analiz ve görsel sanat) faaliyet gösterirken, Saussure'cü Yapısalcılık, Rus Biçimciliği ve Rus Yapılandırmacı Sanatı arasındaki kesişme, yapıyı çözümlenme ve altta yatan sistemlerin araştırılması üzerindeki ortak vurgularında yatmaktadır.

Yapıları çözümlenme arzusu insanın kendi içine kadar uzanmıştır. Bireyciliğe ve kişisel özerkliğe giderek artan vurgu, insanları kendi iç yaşamları ve motivasyonları hakkında daha derin anlayışlar aramaya yöneltmiştir. Freud'un bireysel psikeye ve bilinçdışı arzulara odaklanması, ortaya çıkan bu kendini keşfetme ve bilimsel olarak çözümlenme arzusuyla yankılanmıştır. Çığır açan teorileriyle zihni çözümlenmeye çalışan, bilinçdışı zihni araştıran ve insan davranışının bilinçdışı arzular, çatışmalar ve deneyimler tarafından şekillendiğini öne süren. Freud'un bilinçdışı zihne ve gizli arzuların keşfine yaptığı vurgu, Gerçeküstücü sanatçılar ve yazarların eserlerinde yankı bulmuştur.

Nitekim bu dönem sanat eserleri, edebiyat ve filmler sıklıkla bilinçaltına ulaşan, Freud'un bilinçdışı ve rüya kavramlarını yansıtan rüya benzeri, mantıksız görüntülerle doludur. Freud'un insan zihnine analitik yaklaşımının, disiplinler arası alışverişi kolaylaştıran bir etkisi olmuştur- Onun teorileri sanatçılar, bilim adamları, dilbilimciler ve filozoflar arasında tartışmalara ve işbirliklerine yol açarak insan bilincinin, davranışının ve algısının karmaşıklıklarının araştırılmasına yönelik zengin bir iklim yaratmıştır.

Tüm bu değişimler doğrultusunda sanat da modern dünyanın parçalanmış, karmaşık doğasının bir yansıması haline gelmiş, yerleşik normlara meydan okuyan sanatsal ifadeler, çoğu zaman toplumsal yapı ve değerlerdeki altüst oluşları yansıtarak kültürel dönüşümlere katkıda bulunmuştur. Eskinin güzellik, estetik anlayışı ise artık çirkini, anlaşılamazı, korkunçluğu, belirsizliği ve tekensizliği de içeren bir estetiğe evrilmiş, yanı sıra temsili sanattan soyutlamaya doğru yaşanan uzaklaşma, tüm bu kavramların belki de ilk kez başka düzeyde tartışılmasına yol açmıştır. Sözü edilen uzaklaşma kendini en çok Kübist harekette göstermiş, Pablo Picasso ve Georges Braque'ın öncülüğünde Kübist Sanatçılar parçalanmış bir bakış sunarak geleneksel sanatsal normlara meydan okuyup geometrik şekiller ve çoklu perspektifler kullanarak izleyicileri daha yorumlayıcı ve analitik bir şekilde etkileşime davet etmişlerdir.

2.2. Çözümlemiş Gerçekleri Rüya Birleştirmek: Sürrealist Nesnelere, Oyunlar ve Asamblaj

Sigmund Freud'un yazılarından etkilenen Sürrealistler, edebiyatta ve sanatta rasyonel aklın kısıtlamalarına ve baskıcı olarak gördükleri toplumun kurallarına karşı çıkma yollarını arıyorlardı. Freud ve diğer psikanalistler, hastalarının bilinçaltı düşüncelerini yüzeye çıkarmak için çeşitli teknikler kullanmaktaydı; kişinin bilinçaltının derinliklerinden gelen yaratıcılığın bilinçli düşüncenin herhangi bir ürününden daha güçlü ve özgün olabileceği inancıyla Sürrealistler, yazılarını ve sanatlarını zenginleştirmek için Freud'un tekniklerinden ödünç aldılar.

Örneğin psikolojide, otomatizm terimi rüya görme, nefes alma veya sinirsel tik gibi bilinçli zihnin kontrolü altında olmayan istemsiz eylem ve süreçleri tarif etmek için kullanılmıştır; bundan ilham alarak Sürrealistler, kendiliğinden veya otomatik yazma, resim ve çizim yapma, görüntülerin ve kelimelerin serbest birleşimiyle yaratma tekniklerine veya Exquisite Corpse¹ gibi oyunlar

¹ Her katılımcının sırayla bir kâğıt üzerine yazı veya çizim yaptığı, katkısını gizlemek için kâğıdı katladığı ve daha sonra daha fazla katkı sağlaması için bir sonraki oyuncuya verdiği bir oyun. Oyun, 1920'lerde Sürrealist hareketin

aracılığıyla işbirlikçi yaratımlarına otomatizm adını verdiler. Ayrıca Sürrealistler rüyaları dile getirilmemiş duygu ve arzuların kanalları olarak yorumlamakla da derinden ilgileniyorlardı. Çalışmalarını, yaratma sürecini rüyalarla tetiklemeye ve görüntüler, metinler ve anlamlar arasındaki bilinçaltı çağrışımlardan ilham almaya önem veriyorlardı. Özellikle 1930'larda birçok Sürrealist sanatçı, nesnelere akla meydan okuyan, bilinçaltı ve şiirsel çağrışımları çağıran kombinasyonlarda düzenlemeye başladı. Tıpkı Meret Oppenheim'in çalışmalarında olduğu gibi nesnelere kendi materyalleri dışında beklenmedik materyallerden meydana geldiklerinde bilinçdışı erotizme gönderme yapabiliyordu (Görsel 10). En sık kullanılan malzemeler, hazır nesnelere veya bit pazarlarından ucuza satın alınan ürünlerdi; seri üretilen sıradan nesnelere, benzeri görülmemiş ve kışkırtıcı konfigürasyonlarda düzenlendiğinde yeni anlamlar çağırıyordu. Şans eseri keşfedilen nesnelere, Sürrealistlere eserlerini birleştirme ve dönüştürmek için tekinsiz bir hazine sağlıyordu. Sürrealist önder André Breton, asamblaj adı verilen bu yeni heykel biçiminin sıradan, gündelik gerçekliği delme ve bilinçaltına girme gücüne sahip olduğuna inanıyordu.



Görsel 10. Meret Oppenheim. Nesne. Paris, 1936

erişim: 15.11.2023

https://www.moma.org/collection/works/80997?sov_referrer=art_term&art_term_slug=surrealism

sanatçıları tarafından işbirlikçi kompozisyonlar oluşturma tekniği olarak benimsendiğinde sanat çevrelerinde popülerlik kazandı.

Bazı Sürrealist sanatçılar erotik boyutu olan nesnelere ve görüntüleri üretmekte ısrarcıydılar. Bu, kısmen Freud'cu psikolojiye ilgilerinden, kısmen de modernist akılla henüz lekelenmediğini varsaydıkları "primitif" sanata olan ilgilerinden kaynaklanıyordu. Sürrealistler, parçalanmış, müte edilmiş veya çarpıtılmış bedenleri tasvir ederek tabuları yıkıp, izleyicide şok etkisi yaratıp onun ruhunun derinlerine inmeyi hedefliyorlardı (Görsel 11). 1930'larda, çoğu uzusuz kalan veya protez kullanan Birinci Dünya Savaşı gazileri ve ufukta görünen ikinci Dünya Savaşı'nın da bu sanatsal eğilimlerinde etkili olduğu söylenebilir.



Görsel 11. Hans Bellmer. La Poupée'den plaka. 1936

erişim: 15.11.2023

https://www.moma.org/collection/works/92615?sov_referrer=art_term&art_term_slug=surrealism

Salvador Dalí'nin 'Istakoz Telefon' adlı eseri, normalde birbiriyle ilişkili olmayan öğelerin birleşiminden oluşan hem eğlenceli hem de tehditkâr bir his uyandıran klasik bir Sürrealist nesne örneğidir (Görsel 12). Dalí, bu tür nesnelere bilinçdışının gizli arzularını açığa çıkarabileceğine inanıyordu. İstakozlar ve telefonlar Dalí için güçlü cinsel çağrışımları olan nesnelereydi. Telefon,

1930'ların sonlarına yaptığı Mountain Lake gibi bazı resimlerinde görülür ve ıstakoz, genellikle erotik zevk ve acıyla ilişkilendirilen çizimler ve tasarımlarında tekrarlanmıştır.



Görsel 12. Salvador Dali, İstakoz Telefonu, 1938

erişim: 15.11.2023 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257>

Man Ray'in *Hediye* adlı eseri, her ne kadar Dada ruhuyla yapılmış olsa da Sürrealist hareket içinde gelişecek önemli bir sanatsal pratiğin habercisi olmuştur (Görsel 13). "Sürrealist Nesne", bulunmuş ve değiştirilmiş nesnelere oluşan üç boyutlu bir sanat eseri türü olarak tarif edilmiştir. Sürrealist hareketteki çeşitli edebi ve görsel pratiklerden biri olan Sürrealist nesne, 1936'dan itibaren Londra ve Paris'te düzenlenen abartılı uluslararası sürrealist sergiyle ilişkilendirilmesinin ardından ünlenmiştir. Man Ray'in *The Gift*'inde Sürrealist nesnenin iki önemli özelliği mevcuttur: Gündelik bir nesne, orijinal işlevi reddedilecek şekilde değiştirilmiştir. Sanatçının ütüye basit bir dokunuşla raptiye eklemesi, kullanışlı bir cihazı yıkıcı bir cihaza dönüştürmüştür. Ayrıca, Man Ray'in yaptığı değişiklik, sıradan bir nesneye sembolik bir işlev kazandırmıştır. Uygun ahlak ve orta sınıf değerlerine ilişkin sosyal beklentilerle ilişkilendirilen ütü, sosyal beklentilere yönelik yıkıcı bir saldırı haline gelmiştir; nesne artık yıkıcı, şiddetli olasılıklar barındırmaktadır. Sıradan ev yaşamına ait bir öğenin sadist çağrışımlarla yüklü garip, tarif edilemez bir nesneye dönüşmesi, nesnenin dada ve sürrealist yaklaşımla mantığın kurallarından ve kelimelerin geleneksel özdeşleştirilmesinden kaçma gücününün örneğidir.



Görsel 13. Man Ray, Hediye, 1921, 1972 tarihli kopya
erişim: 15.11.2023 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-cadeau-t07883>

Benzer bir şekilde, Wolfgang Paalen'in 1938 tarihli çalışması, süngerimsi köpükten yapılmış bir şemsiye olan Boğumlu Bulut, suyun itilmek yerine emilmesine neden olarak nesnenin amaçlanan işlevini inkâr etmekte ve yağmurdan korunmak isteyen kişiler için şemsiyeyi kullanışsız hale getirmektedir (Görsel 14).



Görsel 14. Wolfgang Paalen, Boğumlu Bulut, 1937.
erişim: 15.11.2023

https://en.wikipedia.org/wiki/Nuage_articulé#/media/File:WP,_Nuage_articulé_1937.jpg

Perdeler Sarayı, III adlı çalışmada Magritte, ciel (Fransızca'da "gökyüzü") kavramının eşdeğer görsel ve sözel göstergelerini aynı şekilli iki panelde sunmaktadır: Soldaki, bir trompe l'oeil'de mavi gökyüzünün atmosferik bir parçası yakalanıp aşağıya indirilmiş gibi tasvir edilmişken, sağda siyah harflerle, son derece düz ve kesin yazılmış *ciel* kelimesi göze çarpmaktadır. Ahşap panelli bir duvar ve zemini olan, tanımsız bir iç mekânda yerleştirilmiş halde resimlenen bu kelime-görüntü çiftinin köşeli çerçeveli panelleri, duvara yaslanmış tuvalerin arkalarını anımsatırken, panellerin oluşturduğu derin gölgeler, görünmez bir destekle asılmış olan bağımsız nesnelere akla getirmektedir (Görsel 15). Bu kafa karıştırıcı bileşenler, kelimeler ve görüntüler arasındaki karmaşık ilişkinin yanı sıra, resimsel temsilin yanıltıcılığını ve temsil gelenekleri arasındaki karmaşık ilişkiye de vurgu yapmaktadır.



Görsel 15. Rene Magritte. Perdeler Sarayı, III. 1928-29

erişim: 15.11.2023

https://www.moma.org/collection/works/80137?sov_referrer=art_term&art_term_slug=surrealism

Sürrealist sanatın izleri işlerinde belirgin olan Kanadalı sanatçı Alan Glass'ın (1932-2023), 2001 yılında yarattığı Büyük Saydamlar Ziyafeti assemblajı, beyaz porselen bir plaka üzerine yerleştirilmiş üç ampulden oluşmaktadır (Görsel 16). Görsel olarak, Büyük Saydamlar Ziyafeti, Meret Oppenheim'in 1936 yılında bir çift yüksek topuklu ayakkabıyı birbirine bağlayarak bir

hindiye andırırçasına şekillendirdiği Hemşirem nesnesini hatırlatır (Görsel 17). Glass'ın işinin unvanı ise, André Breton'un insan karşıtı “yeni mit”i olan “Büyük Saydamlar”a bir göndermedir. Oppenheim'ın nesnesine metinler arası göndermeyi Breton'un mitiyle çarpıştıran Glass, şiir ve düşünce, arzu ve mizahı kapsayan Sürrealist çizgiye selamını çakmıştır (Noheden ve Susik, 2021).



Görsel 16. Alan Glass, *Büyük Saydamlar Ziyafeti*, 2001.

erişim: 15.11.2023 <https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/sorprendente-hallazgo-chance-find-alan-glass-and-contemporary-surrealism-in-mexico>



Görsel 17. Meret Oppenheim, *Hemşirem*, 1936

erişim: 15.11.2023

<https://sis.modernamuseet.se/objects/1330/ma-gouvernante--my-nurse--mein-kindermadchen>

Bu örnekler göz önüne alındığında dil, ironi, hazır nesne çalışmaları sürrealistlerde de kendine yer bulmaktadır. Metnin yazarının çalışmalarında da aynı pratikler kullanıldığı düşünüldüğünde önem kazanmaktadır. 30'lu yıllara damgasını vuran Freudiyen çözümler, sürrealizmi etkilerken sonraki 10 yılda dünyayı değiştirecek olan devasa dünya savaşı muazzam bir yıkıma ve yepyeni yaratımlara gebecektir.

2.3. Dada, Montaj, Rastlantısallık ve Kelime Oyunları

Dada, Birinci Dünya Savaşı'nın (1914-18) yarattığı çaresizlik duygusu etkisinde ve modern medya ve makine kültürüne yanıt olarak oluşan sanatsal ve edebi bir harekettir. Dada sanatçıları, şans, kendiliğindenlik ve uçarılık stratejilerini kullanarak, çoğunlukla baskıcı buldukları kabul görmüş düzen ve mantık geleneklerini açığa çıkarmaya çalıştılar. Bu sanatçıları, kolaj ve fotomontajdan gündelik nesnelere ve performansa uzanan çeşitli ortamlar üzerinde deneyler yaparak, sanatın nasıl yapılması ve görülmesi gerektiği ve hangi malzemelerin sanatta kullanılabileceğine dair geleneksel kavramları yere sermişlerdir. Birinci Dünya Savaşı başladığında tarafsız bölgeler olan Zürih ve New York'ta doğan fakat gittikçe uluslararası bir hareket hale gelen Dada, hızla Berlin, Köln, Hannover, Paris ve ötesine yayılmıştır.

Dada'ya bağlı sanatçılar ortak bir üslup ve yaklaşımdan çok, Fransız sanatçı Jean (Hans) Arp'ın ifade ettiği gibi "akılın aldatmacalarını yıkmak ve mantıksız bir düzeni keşfetmek" arzusunu paylaşıyorlardı (Karl, 1988, s. 349). Dada sanatçıları için eserlerinin estetiği, aktardığı fikirlerden sonra ikinci planda görülüyordu. Dada şairi Hugo Ball şöyle yazdı: "[sanat], içinde yaşadığımız zamanların gerçek algısı ve eleştirisi için bir fırsattır." (Marinoff, 2017, s. 5). Dadacılar deneysellerdi ve sanatın ve sanat yapmanın ne olabileceğini provokatif bir şekilde yeniden hayal etme peşindeydiler; alışılmışın dışında malzemeler ve şansa dayalı prosedürler kullanarak, çalışmalarına içtenlik, uçarılık ve özgürlük aşıladılar. Dada sanatçıları kolaj ve fotomontajla uğraşmanın yanında, oyunlar, deneysel tiyatro ve performansta da denemeler yaptılar.

Dada'nın merkezi figürlerden biri olan Marcel Duchamp, sıradan üretilen ürünlerin hazır "readymade" sanat eserleri olduğunu ilan ederek, sanat eserinin teknik açıdan yetenekli bir sanatçı tarafından yapılmış güzel bir şey olduğu fikrine radikal bir şekilde karşı çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı öncesinde Duchamp, Paris'te başarılı bir ressamdı. Ancak çok geçmeden resim yapmayı neredeyse tamamen bıraktı: "Görsel ürünlerden ziyade fikirlerle ilgileniyordum" dedi Duchamp (Berleant, 2022, s. 7)

Nesnelerin sanatta temsil edilme geleneğine bir alternatif arayan Duchamp, nesnelerin kendisini sanat olarak sunmaya başladı. Seri üretilen, piyasadan rahatlıkla temin edilebilen, çoğu zaman tüketim amaçlı olan nesnelere başlıklar vererek sanat olarak tanımladı. Kendi deyimiyle bu "Hazır Nesne"ler, yüzyıllarca süren sanatçının orijinal el yapımı nesnelerin dahi yaratıcısı rolü hakkındaki düşünceyi alt üst etti (Görsel 18, 19). Duchamp'a göre "Sıradan bir nesne, yalnızca bir sanatçının seçimiyle sanat eseri saygınlığına yükseltilebilir." (Kikuchi, 2023, s. 69)

Hazır-nesnelerin meydan okuduğu bir başka fikir, sanatın güzel olması gerektiği ilkesiydi. Duchamp, seçtiği gündelik nesnelere görsel kayıtsızlıkla, yani iyi ya da kötü zevkten bağımsız bir şekilde seçtiğini iddia etmiştir. Bunu yaparak Duchamp, Kavramsal sanatın öncüsü olmuştur ve sanatsal odağını ağırlıklı gözü memnun etmeye çalışan salt "retina" sanattan, "zihnin hizmetinde olan" sanata çevirmiştir.

Dada hareketi, 100 yıl önce, Birinci Dünya Savaşı'nın vahşetine, sanat kurumunun kapitalist yapısına ve boş bir estetikçilik biçimi olarak burjuvazinin sanata olan ilgisine karşı absürt bir tepki olarak doğdu. O zamandan bu yana toplum daha fazla vahşetin, devrimin ve karşı devrimin zaman çizelgesinde hızla ilerledi. Dada bugün kendini bazı tanıdık biçimlerde gösteriyor: Dadacılar tarafından icat edilen ve savunulan yöntemler olan kolaj ve hazır ürünler hâlâ yaygın.



Görsel 18. Marcel Duchamp. Kırık Kolun Önünde. Ağustos 1964 (Kasım 1915'teki kayıp orijinalden sonra dördüncü versiyon)

erişim: 16.11.2023

https://www.moma.org/collection/works/105050?sov_referrer=art_term&art_term_slug=dada



Görsel 19. Marcel Duchamp. Bisiklet tekerleği. New York, 1951 (üçüncü versiyon, 1913'teki kayıp orijinalden sonra)

Erişim: 16.11.2023

https://www.moma.org/collection/works/81631?sov_referrer=art_term&art_term_slug=dada

Dadacılar, Birinci Dünya Savaşı'na yol açan hâkim sosyal yapıları ve politik stratejileri eleştiriyorlardı. Onlara göre savaşın yarattığı katliam, rasyonalizme dayanan medeniyetin ve düzeninin bir yanığı olduğunun kanıtıydı. Sanki Dadaistlere göre, düşünce, inanç veya sosyal yaşamda aklın en yüksek otorite olarak kabul edilmesi, kitlesel yıkımı önlemektense milyonlarca insanın katledilmesini mümkün kılıp haklı çıkarıyordu. Onlar toplumu şekillendiren sözde akılcı sistemleri eleştirmek için yeni sanat yapma stratejilerine yöneldiler. Dada sanatçıları rasyonaliteye saldırılarında şans, kazayı ve doğaçlamayı benimsediler. Bu tür güçler dadaist kolajlar, montajlar ve fotomontajların yaratılmasında etkin bir rol oynadı ve zanaat, kontrol ve kasıtlılık gibi geleneksel sanatsal pratiğini tanımlayan unsurları alt üst etti.

Dadaistler bu yöntemleri içinde yaşadıkları giderek mekanikleşen, şiddet içeren dünyayı eleştirmek ve protesto etmek için kullandılar.

Dadaist sanatçıları, vahşeti rasyonelliğın maskesi altında gizli olan burjuva hayatının eleştirisinde hemfikir olsalar da yöntem seçiminde birbirinden ayrıştılar. Bazı Dadacılar, biçim ve hareketi

analiz etmek amacıyla insanlar ve sahneleri anlatımsal olarak tasvir etmeye yöneldiler. Kurt Schwitters ve Man Ray gibi diğerleri ise konularının metafiziksel özünü ifade etmek için soyutlamayı seçtiler (Görsel 20, 21). Ama her iki akım da özünde günlük deneyimi zorlu ve isyankâr yollarla yapısöküme uğratmaya çalıştı. Dada'nın çalışmalarını anlamanın anahtarı, görünüşte aptalca ve abartılı tarzlarını derin burjuva karşıtı mesajla uzlaştırmakta yatmaktadır.

İster burjuva geleneklerine, hükümet otoritelerine, geleneksel üretim yöntemlerine, ister sanatsal kurallara saygısızlık, Dada sanatının çok önemli bileşenleriydi. Şans, Schwitters'in soyut ve güzel kompozisyonlarından Duchamp'ın büyük topluluklarına kadar Dada sanatının çoğunun temelini oluşturan anahtar kavramdı. Dadaist saygısızlığıyla bağlantılı olan bir başka özellik ironi biçimindeki mizaha olan ilgileriydi. Aslında hazır nesnenin benimsenmesi, Dada'nın ironiyi kullanmasının anahtarıdır çünkü hiçbir şeyin içsel bir değere sahip olmadığı farkındalığını vurgulamaktadır. Bir başka üretim malzemesi olarak şans, yaratıcılığı rasyonel kontrolden kurtarmak için kullanılıyordu.



Görsel 20. Kurt Schwitters. Merzbild Kijkduin. 1923.

erişim: 16.11.2023 <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/schwitters-kurt/merzbild-kijkduin#:~:text=This%20Merz%2C%20an%20invented%20word,to%20break%20down%20artistic%20conventions.>

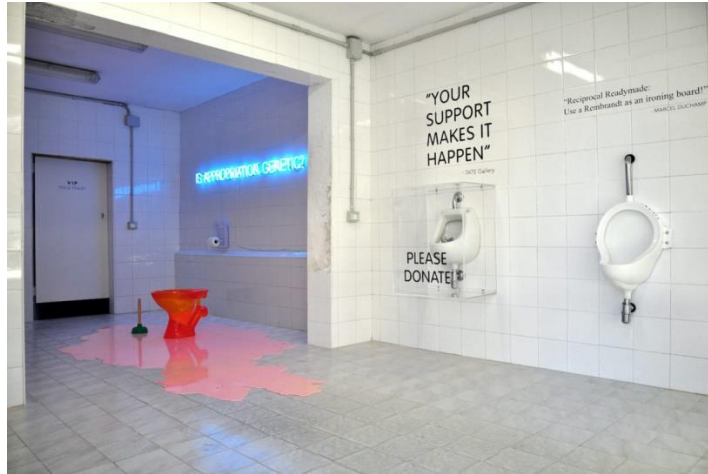


Görsel 21. Man Ray. Yok Edilemez Nesne (veya Yok Edilecek Nesne). 1964 (1923 orijinalinin kopyası)
https://www.moma.org/collection/works/81209?sov_referrer=art_term&art_term_slug=dada

Birinci Dünya Savaşı'nın yıkımı sırasında ortaya çıkan Dada, rasyonel, düzenli toplumun temel yapılarını baltalamaya çalıştı. Aklın temelinde, tüm kuralları oluşturan ve her yasanın iletiği kanal olan dil vardır; dolayısıyla kelimeleri yok etmek ve sözdizimini bozmak nihai yıkım eylemi olarak gözüktüyordu. Dada sanatçıları, alışılmışın dışında şans ve parçalama yöntemlerini benimseyerek resimsel geleneklere saldırmışlardı. Görselleri tutarlı bir mesaj iletmekten kurtarmaya çalışan Dadaistler, aynı gayeyle dilin unsurlarıyla da denemeler yaptılar; metni ve konuşmayı geleneksel yazım, dil bilgisi ve noktalama kurallarından kurtarmak için cinaslar, kelime oyunları ve deneysel şiir ve edebiyattan oluşan bir arsenal oluşturdular; bazıları kelimeleri ve harfleri soyut biçimlere dönüştürerek okunaklılıklarını ortadan kaldırdı. Bu deneylerin amacı kelimelerle anlamları arasındaki keyfi ilişkiyi ortaya çıkarmaktı.

Dadanın geleneklere ve rasyonaliteye saygısız ruhunun günümüzde de sanatsal süreçleri etkilediği söylenebilir; absürtlük ve ironi kişisel kimliği keşfetmeye yardımcı bir araç ve kişiyi uyarıcı bombardımana tutan görsel kültürden farklı ve şaşırtıcı bir şey yaratma yöntemi olarak halen kullanılmaktadır. Absürt mizah, tıpkı Dada sanatının Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyanın durumuna yönelik hayal kırıklığını ifade etmenin bir yolu olması gibi, bugün de Y ve Z kuşaklarının kalbinde yatan temel hayal kırıklığını ifade etmenin bir aracı ve güçlü bir başa çıkma mekanizması olmuştur. Absürt mizahın da selefi Dada kadar, henüz sanat olarak olmasa da sanata dönüşme potansiyeli olan bir yöntem olarak değerlendirilmeye hakkı var.

Sang Woo Kim, gerçeküstü resimler ve cesur, kavramsal enstalasyonlar üzerine yoğunlaşan bir sanatçıdır. Kim için absürtlük, kişisel bir karşı kültür evrenine açılan bir kapıdır. “Sanat bağlamındaki mantıksızlık, farklı, belki de görülmemiş bir bakış açısını gösterir ve farklı bir bakış açısıyla bakma veya düşünme fırsatı verir.” (Grundy, 2020, elephant.art) Kim’in Venedik'teki 2019 sergisi Umumi Tuvalet, Marcel Duchamp'ın 1920 Çeşmesi'nden doğrudan yararlanırken, geleneksel galeri alanının da rolünü sorgulamaya çalışmıştır (Görsel 22, 23). Kim, absürdün temelsiz veya asılsız olduğu eleştirisini reddediyor ve absürdü kullanmanın izleyicileri sanatın arkasındaki motivasyonlar konusunda eğitmek için bir yöntem olarak düşünmektedir. Kim’e göre "Bu işler ilk görüldüklerinden 'şaka' veya 'tuzak' olarak değerlendirilebilir ama ardındaki sebep ve konsept, ilk görüldüklerinden çok daha fazla düşünülmüştür." “Hakiki bir tuvaletin bir heykele ya da umumi bir tuvaletin sergilenen bir enstalasyona dönüşmesindeki süreç, sanatsal sergilenme için tasarlanan bir heykel ya da enstalasyondan çok daha güzeldir.” (Grundy, 2020, elephant.art)



Görsel 22. Sang Woo Kim, Umumi Tuvalet, 2019 erişim: 16.11.2023

<https://sangwookim.cargo.site/PUBLIC-TOILET>



Görsel 23. Sang Woo Kim, Umumi Tuvalet, 2019 erişim 16.11.2023

<https://sangwookim.cargo.site/PUBLIC-TOILET>

İngiliz sanatçı Leo Fitzmaurice, mantıksız görünen fikirleri neşeli bir zekâ ve grafik bir bakış açısıyla ele alıyor. İşlerinde tanıdık nesnelerin çevik bir şekilde yeniden tasavvur edilmesi yoluyla şaşırtıcı bir mekân duygusu sunuyor (Görsel 24, 25). Fitzmaurice'in çalışmalarının şakacılığının arkasında ciddi bir motivasyon vardır: "Toplum olarak bilgiyi, onun atıfta bulunduğu şeyle karıştırıyoruz ki bu büyük bir hatadır; zira bilgiler hafif, uyumlu ve tekrarlanabilir; hayatsa ağır, kaygan ve benzersiz." "Üstelik, bilginin hızla çoğalmasından ve yayılmasından dolayı acı çektiğimize inanıyorum ve giderek artan çok boyutlu bilgi ağlarımız içerisinde bizi örümceklerden çok sinekler olarak görüyorum. Benim için bu 'bilgi yanılması' aşabilecek her şey potansiyel olarak faydalı olabilir." (Grundy, 2020, elephant.art). Fitzmaurice'in bu sözleri Baudrillard'ın simülakrlarının simülakrlarını anımsatmaktadır. Göstergelerle oluşturulan absürdite kabul edilebilir bir durumdur.



Görsel 24. Leo Fitzmaurice, Çöp, 2015

erişim: 16.11.2023

<https://artuk.org/discover/artworks/litter-255637>



Görsel 25. Leo Fitzmaurice, Arcadia, 2019

erişim: 16.11.2023

<https://www.sculptureinthecity.org.uk/artworks/arcadia-2/>

Matilda Moors'un dikkat çekici enstalasyon projeleri gösterişli bir şekilde absürtler. Projections adlı eserini oluşturan lateks kustumuk birikintileri gibi, çalışmalarının çoğunda insanlık haline ve bedenliliğe göndermeler var (Görsel 26). "Sahte kustumuk yapmak, kelimenin tam anlamıyla bir şaka, ama hacmine, boyutuna ve sizi gerçekten yüksek sesle güldürememesi açısından başarısız olan bir şaka" der Moors (Grundy, 2020, elephant.art).

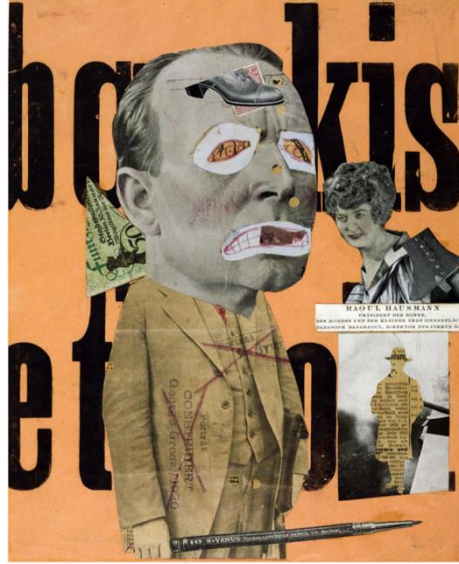
Moors'un karikatür estetiğine başvurması, Raoul Hausmann'ın dönemin sanat dünyasında iş başında olan kapitalist güçlerle dalga geçmek için reklam görüntülerini kullandığı Sanat Eleştirmeni² eseri gibi, Dadaistlerin zamanın ticari imajlarını benimseme ve yeniden kullanma pratiğini akla getirir (Görsel 27).

² Berlin Dada grubunun kurucu üyelerinden biri olan Hausmann, fotomontajı bir hiciv ve siyasi protesto aracı olarak kullanmıştır. 'Sanat Eleştirmeni'nde DaDa grubunun başka bir üyesi olan George Grosz adı geçse de resim muhtemelen bir dergiden kesilmiş isimsiz bir figürdü. Eleştirmenin boynundaki bir Alman banknotu parçası, onun kapitalist güçler tarafından kontrol edildiğini gösteriyor. Arka plandaki sözler ise Hausmann'ın Berlin duvarlarına yapıştırılmak üzere hazırladığı şiir posterinin bir parçasıdır. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>



Görsel 26. Matilda Moors, Projecting, 2019 erişim: 16.11.2023

<https://files.cargocollective.com/c334547/Garage-Gallery-Portfolio.pdf>



Görsel 27. Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni, 1919–20 erişim: 16.11.2023

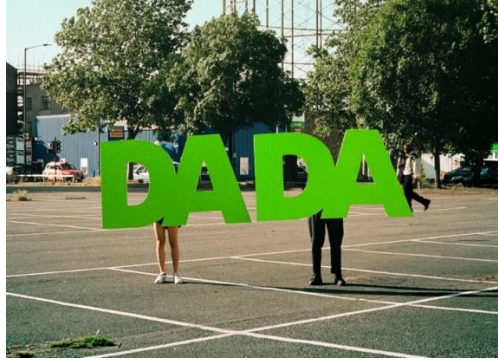
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>

Moors, çizgi filmlerdeki kaotik enerjiye gönderme yaparak onları yoğun insan deneyimiyle ilişkilendirmeyi amaçlıyor. "Çizgi film karakterlerinin maruz kaldığı şiddet – örneğin Wylie Coyote ve Tom'un hep dayak yemesi gerektiği- insanı ne kadar zorlayabileceğinize ve insanın kendisini yeniden şekillendirip tekrar deneyeceğine dair bir metafor görevi görüyor." diyen Moors'a göre, şiddetli ve canlı fikirleri kullanırken bir denge kurmak gerekiyor (Grundy, 2020, elephant.art). Sang Woo Kim'in çalışmalarında da olduğu gibi yaramazlık, daha derin ve anlamlı bir şeyi anlatmanın aracı haline geliyor: "Yaramazlıkta bir biçimde yumuşaklık vardır, o alenen yıkıcı değildir." (Grundy, 2020, elephant.art).

Ted Targett, Royal College of Art'ın küratörü ve Numbered Editions tasarım stüdyosunun yöneticisidir. Hem sanatçı ve hem sanat merkezi yöneticisi olan Targett'ın absürdü ele almakta galerinin ve yerleşik sanat dünyası sistemlerinin rolü hakkında ne düşündüğünü ilgi çekicidir:

“Gerçekçi olmak gerekirse, absürt sanat gerçekten de kutsal bir beyaz kutu içinde işleyemez. Galeriye bir kenara bırakmak ve bu sanatı herkesin önünde yapmak lazım. Orada daha iyi sonuçlar alınır; bunun başlıca nedeni şu ki galeri eşiğini geçtikten sonra davranışlarımız ve görgü kurallarımız değişmeye mahkumdur.” (Grundy, 2020, elephant.art)

Bu doğrultuda, Targett'ın Numbered Editions ekibi bir süpermarket otoparkında Tim Mancusi ve Bill Gaglioni'nin 1975 tarihli çalışması Dada Land'i yeniden yarattılar; bu çalışmada Dada geleneğine bir otoyolun yanına 'DADA' kelimesinin pembe bir kesimini taşıyarak selam çaktılar (Görsel 28). “Gerçekten bariz bir baba şakası anlatmak gibiydi. Aslında, sanatla, sanat dünyasının absürtlüğünden her şeyin daha az sabit ve katı olduğu kamuoyuna kaçmak için bir yol gibiydi.” (Grundy, 2020, elephant.art) diyerek sanatın totolojik devinimine vurgu yaparlar.



Görsel 28. Numbered Editions, DaDaLand, 2019

erişim: 16.11.2023

https://elephant.art/the-artists-keeping-the-absurdist-irreverent-spirit-of-dada-alive-18112020/dada_final/



Görsel 29. Bill Gaglione and Tim Mancusi Dada Land, (1975/1977).

erişim: 16.11.2023

<https://www.designweek.co.uk/issues/11-17-february-2019/there-is-a-snobbery-about-postcards-british-museum-explores-overlooked-art-form/>

Dada nesnelerin, sözcüklerin, davranışların bir araya getirilmesinde rastlantısallığı baz alır (Görsel 29). Bu rapor kapsamında gerçekleştirilen uygulamalarda ise yine sözcükler ve nesnelerin bir araya getirilmesi pratiği tekrarlanmaktadır ancak bu Pratik kesinlikle rastlantısal değildir. Nesne ve sözcük seçimleri bilinçlidir ve bir amaca yöneliktir.

2.4. 1940'lar: Dönüştürücü Güçlerin Yakınsaması ve Amerika'da Kültürel Rönesans umudu

Her dönem kendi geçmişini seçer ama kendinin nasıl hatırlanacağını bilemez. Kırklı yıllar, Joyce'un yüzyılın en büyük yazarı olarak ortaya çıkacağını veya kırklı yıllarda kariyerlerine yeni başlayan Eudora Welty ve Samuel Beckett'in yüzyılın sonunda İngiliz düzyazısının ustaları olacağını bilmiyordu. Çalışkan isimlerin çoğu hâlâ büyük ölçüde duyulmamıştı: Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Balthus, Buckminster Fuller, Joseph Cornell, Mark Rothko. [Ama] daha sonra hepsi çok daha iyi tanınacaktı. [...] 40'lı yılların sanatında ilk göze çarpan şey üslup ve konu çeşitliliğidir. Onyıllın ikinci yarısında, birkaç Avrupalı avangardın (Robert Delaunay, Piet Mondrian, Vasily Kandinsky, Frantisek Kupka ve Francis Picabia'nınkiler) getirdiği soyutlama hakimiyeti ele geçirdi, ancak [Amerikan akranları olan] Mark Rothko ve Jackson Pollock en soyut hallerinde bile hiç Avrupalılara benzemediler. Fernand Leger, hiçbir zaman kırklı yıllarda burada [Amerika'da] sürgündeyken olduğundan daha iyi resim yapmadığını söyledi. Onun bu başarı duygusunu Mondrian'a, Stuart Davis'e ve Robert Motherwell'e de paylaşıyordu gibi. Biçim, dönem dönem özlemine duyduğu şeyi bir daha başarmış gibiydi: Öznesinin metaforu ve dolayısıyla öznenin ta kendisi haline gelmişti. Biçim, öznesinin dışlamadı; onu içine aldı. (Davenport, 1991, s.15-32).



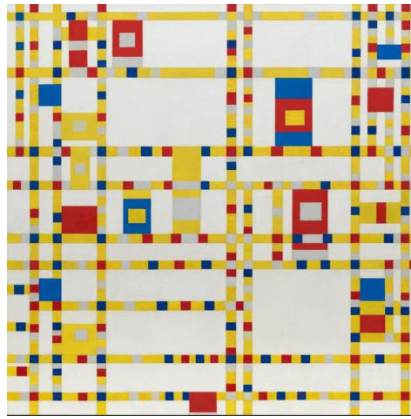
Görsel 30. Max Ernst. Kral Kraliçeyle Oynuyor (Le roi jouant avec la reine). 1944
erişim: 17.11.2023 <https://www.moma.org/collection/works/81359>

1940lar, II. Dünya Savaşı sonrası Soğuk Savaş'ın ortaya çıkışı ve politik, ekonomik ve toplumsal normlardaki önemli değişimlerle karakterize edildi. Bunların tümü ise kaçınılmaz olarak sanatsal ifadeleri derinden etkiledi. İkinci Dünya Savaşı'nın sanat ve kültür üzerinde derin bir etkisi oldu. Pek çok sanatçı ve entelektüelin savaş nedeniyle Avrupa'dan kaçması, sanatsal hareketleri ve fikirleri dünyaya (ama özellikle de Amerika'da New York'a) yayan bir diasporanın oluşmasına yol açtı. Max Ernst, Kral Kraliçeyle Oynuyor isimli çalışmasında boynuzlu bir kral, konik bir kraliçe ve altılı piyadelerin üzerinde boy gösterir. Satrancın doğasında olan çatışma ve hiyerarşi, Amerika Birleşik Devletleri'ne sürgüne giden Ernst için II. Dünya Savaşı'nın bir alegorisi olarak hizmet etmiş olabilir (Görsel 30). Savaş deneyiminin kendisi de birçok sanatçının temalarını ve üsluplarını etkileyerek travmayı, umutsuzluğu ve insan ruhunun direncini yansıtan eserlerin ortaya çıkmasını sağladı. 1940'lar sanatta modernist hareketlerin evrimine tanık oldu. Örneğin Soyut Dışavurumculuk sanat dünyasında (özellikle Amerika'da) baskın bir akım haline geldi. Büyük tuvalerde improvize, soyut ve duygusal ifadeye odaklanan Jackson Pollock, Willem de Kooning ve Mark Rothko gibi sanatçılar, iç ruhu ve duyguları yansıtan bu harekete öncülük ettiler. New York gibi şehirler sanatsal yeniliğin merkez üssü haline geldi. Mülteci sanatçılar Amerika Birleşik Devletleri'ne vardıklarında, Avrupa'nın soyutluğunu yeninin ruhuyla birleştirilip modernzime yeni bir kan kattılar. Piet Mondrian'ın "Broadway Boogie Woogie'si (1942–43), Ludwig Mies van der Rohe'nin "Farnsworth Evi" (1945–51), Fernand Leger'in çizimleri, Harry Callahan ve Paul

Strand'ın fotoğrafları, Alexander Calder'in “Constellation with Red Object” (1943) ve Henri Matisse'in “Jazz” (1947) gibi işleri geometrik soyutlama akımını canlı tutarken, soyutlamadaki biyomorfik eğilim mobilya tasarımında özellikle Frederick Kiesler ve Isamu Noguchi'nin eserlerinde yaygın bir ifade buldu (Görsel 31, 32, 33). Sürrealistlerin güçlü etkisi, Louise Bourgeois, Max Ernst, Andre Masson, Matta, Joan Miro ve Yves Tanguy'un eserlerinde kendini sürdürdü.

Kırkly yıllar tüm sanatlarda bir kriz yaşasa da [...] üniversitelerimiz yine birinci sınıf Avrupalı akademisyenlerle zenginleşti. (Laura Fermi'nin Şanlı Göçmenler: Avrupa'dan Entelektüel Göç, 1930/1941 kitabının dizini 1.400 isme ulaşıyor.) Biz [Amerika] yeni bir Hollanda gibi zulüm görenlerin sığınağı olduk. (Ancak, tüm samimiyetimizle söylemek gerekir ki, birçoğunu reddettik -biri Nijinsky, çünkü o deliydi- bazılarını hapse attık ve diğerlerine bariyerler diktik.) Yine de bilim ve sanatta bir rönesans yaratacak şeyler yaşadık[...]. Modern sanatın bir kopuş, bir çözülme olduğu ve Kübizm ve soyut resmin buna kanıt olarak sunulduğu klişesiyle sıklıkla karşılaşsak da tam tersi doğrudur: Modern bir bütünleşme ve yeni bir başlangıçtır; kısmen arkaik çağlara uzanan bir rönesanstır ve [...] yüzyılın en yaratıcı beyinlerinden bazılarını bir araya getirerek, dünyayı hâlâ zenginleştiren enerjileri ve fikirleri yaymıştır. (Davenport, 1991, s.15-32).

Chicago Tasarım Enstitüsü'nde Laszlo Moholy-Nagy, Harvard'da Gropius ve Black Mountain'da Fuller ve Olson gibi isimler ilerici bir sanat misyonunun ve yeni bir toplum yaratma idealini paylaşıyorlardı. Modern Sanat Müzesi (MoMA) gibi kurumlar, modern sanatın tanıtılmasında ve avangard hareketlerin daha geniş bir kitleye ulaşmasında önemli bir rol oynadı.



Görsel 31. Piet Mondrian. Broadway Boogie Woogie. 1942-43
erişim: 17.11.2023 <https://www.moma.org/collection/works/78682>



Görsel 32. Isamu Noguchi. Table Lamp. 1948
erişim: 17.11.2023 <https://www.moma.org/collection/works/2834>



Görsel 33. Alexander Calder. Kırmızı Nesneli Takım. 1943
erişim: 17.11.2023 <https://www.moma.org/collection/works/81834>

Bauhaus'un etkisinde olan tasarımda, işlevsellik ve Minimalizm benimsenmişti ve savaş sonrasında yeniden yapılanma çabalarındaki gitgide basitlik ve verimlilik arzusu yansıyor. Mimarlık ve tasarım dünyası, savaşın gerektirdiği olağanüstü yeni malzemeler ve teknik gelişmeler neticesinde büyük bir değişim yaşadı. Charles Eames'in kontrplak kalıplama sistemi (Görsel 35), "Pervane kanadı" (Görsel 34) ve sandalyeler gibi nesnelere tezahürler etti. Tupperware piyasaya sürüldü ve kısa sürede herkesin bildiği bir marka haline geldi. Hafif alüminyum, kokteyl çalkalayıcılardan, daktilolara (Görsel 36) ve yarış arabalarına kadar çeşitli nesnelere seri üretimini mümkün kıldı; hatta Buckminster Fuller, savaş sonrasında yoğun konut talebini karşılamak için prefabrik alüminyum konut tasarımı üzerine çalıştı.



Görsel 34. T. Regis Paper Co., Panelyte Div.Pervane Kanadı. 1943
erişim: 17.11.2023 <https://www.moma.org/collection/works/2985>



Görsel 35. Charles Eames, Ray Eames. Yan Sandalye (model DCW). 1946
erişim: 17.11.2023 <https://www.moma.org/collection/works/1971>



Görsel 36. Marcello Nizzoli. Lexikon 80 Manuel Daktilo. 1948
erişim: 17.11.2023 <https://www.moma.org/collection/works/2824>

Savaş sonrası dönem, sanatı ve kültürü etkileyen önemli teknolojik gelişmeleri beraberinde getirdi. Fotoğraf, film ve yeni baskı tekniklerinin gelişip yayılması, sanatçıların farklı ortamları ve yöntemleri keşfetmeye ve yeni ifade biçimlerini denemeye itti.

Dorothea Lange ve Robert Capa gibi fotoğrafçılar insanın direnişinin ve toplumsal mücadelelerin dokunaklı anlarını yakalayıp, insanlığın kırılğan durumunu ham ve çağırıştırıcı karelerle ölümsüzleştirdiler. Radyo yayınları, gazeteler ve yeni ortaya çıkan televizyon endüstrisi, fikirlerin yayılmasını ve küresel ölçekte kültürel alışverişi kolaylaştırmıştı. Savaş sonrasında 1940'ların jeopolitik manzarasını dünyada değişen güç düzeni tanımlanıyordu. Sovyetler Birliği ile ABD arasında Soğuk Savaş'ın başlamasıyla, ideolojik çatışma ve siyasi kutuplaşma çağını başlamıştı. Bu ideolojik mücadele, felsefe dahil hayatın her alanına nüfuz etti. 1940'larda Kıta felsefesi iç gözleme dayalı bir evrim sürecinden geçti. Jean-Paul Sartre ve Albert Camus gibi düşünürlerin temsil ettiği varoluşçuluk, bireysellik, özgürlük ve çatışmalarla yaralanmış bir dünyada anlam arayışı sorunlarıyla boğuşuyordu. Kişisel sorumluluğa ve yaşamın doğasında var olan absürtlüğe vurgu yapan varoluşçu felsefe, yakın zamandaki çalkantılı geçmişini anlamlandırmaya çalışan bir dünyada derinden yankı buldu. Daha önce de bahsedildiği gibi, Ferdinand de Saussure ve Roman Jakobson gibi dilbilim insanları, dilin doğasında bulunan yapısal unsurları ve sistemleri vurgulayıp yapısalcı yaklaşımın temellerini atmıştı. 1940'lara gelindiğindeyse yapısalcılığın etkisi dilbilimin ötesine geçerek antropoloji, sosyoloji, sanat, edebiyat teorisi ve göstergebilim gibi alanları da etkiledi. Dünya Savaşı, kültürleri ve toplumları anlamaya yönelik ilginin canlanmasına yol açtı ve küreselleşme dalgasının ortasında yerli kültürleri belgelemeyi ve korumayı amaçlayan etnografik çalışmalarda Margaret Mead ve Claude Lévi-Strauss gibi yapısalcı isimler etkili oldular.

Kırklı yıllar, bir yanda korku, inançsızlık, tiksinti ve yıkım ve bir yanda güvenlik arzusuyla eski fikir ve değerlerin kucaklandığı bir dönemdi. Hayatta kalanlar bir yas sürecinden geçer gibi hayal gücü, nostalji ve daha basit zamanlara göndermelerle yavaş yavaş gerçek yeni dünyayla yüzleşip geçmişini bir kenara attılar. Barış, II. Dünya Savaşı'nın ürettiği teknolojinin tüm dünyayı yok edebileceğinin farkına varılmasını da beraberinde getirmişti. Fakat savaş yılları geride bırakılınca, savaşın travması gittikçe toplumsal altbilince bastırıldı ve savaş yıllarında gerçekleşen teknolojiye gelişmeler, reklam, film ve tüketici ürünlerindeki yenilikleri günlük yaşamın ayrılmaz parçaları haline geldi. Hollywood filmlerinden, reklamlardan, çizgi romanlardan ve popüler müzikten görüntülerle dolu yeni bir kültürel ve görsel manzara oluşmaktaydı. Genç sanatçılar, resmî kurumlarda öğretilen sanat ile günlük yaşamlarının gerçekleri arasında bir

kopukluk hissetmeye başlamıştı; gençler içinde yaşadıkları yeni ve tüketici odaklı toplumu yansıtan bir sanatsal dil arzusunu peşindeydi.

Genç sanatçılar, o dönemde yaygın olan soyut dışavurumculuğa ve avangard hareketlere isyan ederek, kendilerini çevreleyen kitlesel üretilmiş, ticarileştirilmiş görüntülerden ilham almaya çalıştılar. Bu unsurları kendilerine mal ederek gündelik nesnelere ve popüler kültür ikonlarını yüksek sanat alanına yükselttiler. Pop Art hareketi, yüksek sanatın elitist kavramlarından uzaklaşan kültürel bir değişimi yansıtıyordu; sıradan ve gündeliği sanatsal söylem alanına taşıyordu (Davenport, 1991, s. 15-33).

2.4.1. Soyut dışavurumculuktan Pop Art'a: Harabe Dünyadan Rüyalara ve Filmlere kaçamak

Soyut dışavurumculuk ve Pop Art, üslup açısından birbirine hiç benzemeseler de aslında savaş, yıkım ve ölümden, dünyanın acımasızlığından, kaçma çabaları olarak yorumlandığında birbirini tamamlıyor ve 20. yüzyılın sanayileşme ve küreselleşmeyle birlikte giderek artan karmaşıklığını yansıtıyorlar. Soyut Dışavurumculuk medyumun kendisine odaklanıp ve temsil etmeden var olmaya çalışır ve fiziksel dünyanın gerçekliğini yakalamaya yönelik hiçbir girişimde bulunmaz. Savaş travması ve fotoğraf ve film gibi teknolojilerin yaygınlaşması neticesinde ve çözümlenemeyen ve Modernist yatkınlıklarla soyut dışavurumcular, sanat yaratımında yalnızca o medyumu kullanarak yapılabilecek bir sanat yaratmak gerektiğine inanırlar. Bu yönüyle Soyut dışavurumculuk, medyumun kutlanmasıdır. Soyut Dışavurumculuk çalışmaları, sanatı en saf haliyle (otantik, etkileyici, anlamdan yoksun) araştırmaya niyetlenir; Pop Art etrafımızda var olan kültürümüzden uyarlanmış görselleri kullanarak sanat olarak kabul edilebilecek olana meydan okur. Abartılı, cesur renkler ve taklit edilebilir yöntemlerin kullanılması, pop art'ın tanınabilir herhangi bir sanattan daha çok tasarıma benzemesine neden olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'nde pop tarzı, soyut dışavurumculuğun resimsel gevşekliğinden sonra, temsili sanata ve keskin kenarların ve farklı formların kullanımına heyecanlı bir geri dönüştü. Pop sanatçıları, kişisel olmayan, sıradan imgeler kullanarak, soyut dışavurumculuğu karakterize eden kişisel duygulara ve kişisel sembolizme yapılan vurguya isyan etmek istediler (tate.org.uk).

Soyut Dışavurumcu bir yorum boşluğu yaratırken; Pop Art çoklu tüketim temaları ve seri üretim göstergelerini kullanıp onlar üzerine yorumlar yaparak, bir yorum aşkınlığı yaratma çabasıdır. İkisinin de yarattığı belirsiz ve yorumsuz bir vazıyettir. Ama unutmak lazım ki bu benzerlik tarihsel mesafeye kendini belli etmektedir. Nitekim modernist eleştirmenler, Pop sanatçılarının bu kadar

"düşük" konuları işleme ve işledikleri konuları görünüşte eleştirel olmayan bir şekilde ele almaları karşısında dehşete düşmüşlerdi. Halbuki Pop Sanat, hem yeni konuları sanat alanına taşıdı ve hem bu konuları sanatta sunmanın yeni yollarını geliştirdi. Pop Sanat, postmodernizmin ilk tezahürlerinden biri olarak görülebilir.

Pop Art'ın etkisi ardından gelen birçok sanatsal harekette ve çağdaş sanatta görülebilir. Pop sanat sanatın popüler ve ticari kültürden beslenmesi fikrini daha geniş bir kitle tarafından kabul edilmesinin yolunu açtı. Daha öncesinde örnekleri bulunsada gündelik nesnelere bir araya getirilmesi ve alışılmamış malzeme ve tekniklerin sanatta kullanılması Pop sanattan sonra artık yaygın bir uygulamaydı. Örneğin kavramsal sanat, Pop Art'ta sanatın neden oluştuğunun sorgulanmasına çok şey borçludur. Kökleri grafitiye dayanan ve kamusal alanları sanatsal bir tuval olarak kullanan Sokak Sanatı, Pop Art'ın yüksek ve düşük sanat arasındaki çizgileri bulanıklaştırma mirasından faydalanmıştır. Benzer şekilde, 1980'lerde ve 1990'larda Jeff Koons ve Takashi Murakami gibi sanatçıların işleriyle bilinen Neo-Pop gibi hareketler de doğrudan Pop Art estetiğinden ve temalarından yararlanıp Pop sanatı oluşturan temalar ve düşünceleri yeni ve çağdaş bir toplumsal tüketim kültürüne göre güncellemişler.

2.4.2. Fluxus ve Minimalizmden Kavramsalcılığa

20. yüzyılın ilk yarısı için Kübizm ne ise, Kavramsal Sanat'ın da 20. yüzyılın ikinci yarısı için o olduğunu, yani büyük bir ayırım, ondan sonra hiçbir şeyin tamamen aynı olmadığı bir sınır olduğunu söylemek çok mu abartılı olur? Belki ama çok da yadırgamamak lazım. Kavramsal Sanat, Sanat teriminin kendisini reddettiği için Kübizm'den çok daha az şaheser üretti ve muhtemelen o kadar çok sanat nesnesi ortaya çıkarmadı; hedeflerinden biri sanatın nesnesizleşmesiydi. Ama tuhaf, sinsi bir şekilde sanata, sanata bakış açımıza, sanatın hayatla ilişkisine daha büyük bir etki bırakmış olabilir. Kavramsal Sanat, geleneksel sanat yapımına ara verileceğini duyurdu; artık sanat dünyası farklı kurallara göre yürütülüyordu. (Smith, 1999, s.1)

Gerçekten de fotoğraf makinesinin keşfinden sonra Kübizm gibi arayışların ortaya çıkmasıyla kavramsal sanatın zihni sorgulamayla ve yalnızca fikir ile sanat yapılabileceği düşüncesi aynı netlikte sanatta bir kırılma yaratmıştır ve izleri bu rapordaki uygulamaların oluşturulma pratiklerini günümüze kadar getirir. 1950'lerin sonları, modern sanatın Soyut Dışavurumculuk'tan Neo-Dada ve Pop Art'a doğru ilerleyici değişimine tanık olurken, 1960'ların sonlarında bu kez Fluxus ve Minimalizm'den Kavramsalcılığa doğru benzer bir değişim yaşandı.



Görsel 37. Piero Manzoni, Dinamik Sanatın Sanatı Yiyen Halk Tarafından Tüketimi, 1960
erişim 18.11.2023 <https://www.noshowmuseum.com/en/gf-a/piero-manzoni>

1960'da Piero Manzoni, Galleria Azimut'ta haşlanmış yumurtaları dokunarak onları parmak iziyle işaretledi ve bu yumurtaların "sanat" haline geldiğini iddia etti; daha sonra yumurtalardan birini yedi ve geri kalanını halka sundu (Görsel 37). Manzoni yumurta tüketimini eserin ortadan kalkması arzusunu gerçekleştiren bir eylem olarak görüyordu. Ayrıca Manzoni, sanatçının eliyle temas eden yumurtayı yiyen tüketicinin bir sanat eserine dönüştüğünü öne sürdü. Bu çalışma öncelikle Nicolas Bourriaud tarafından tanımlanan İlişkisel Estetik merceğinden incelenebilecek bir erken performans çalışmasıdır; bir sanat eseri bir nesneden ziyade sanatın bulunduğu yerde ve insanlar arasındaki etkileşimdedir." "Dinamik Sanatın Sanat Yiyen Halk Tarafından Tüketimi" (1960) örneğinde, yumurta sanatın sembolü olarak sanatçı ile izleyici arasında etkileşim yaratmak için kullanılır. Yumurtalar, eleştirmen Flaminio Gualdon tarafından Manzoni'nin bedeninin yerini tutan nesne olarak okunmuştur. Gualdon şöyle yazar: "Eserlerinde dini bir etki var, beden her zaman merkezde ve kutsaldır. Nesnelere, sanki sanatçının bir çeşit rahip gücü varmış gibi kutsanıyor." (<https://www.theartstory.org/artist/manzoni-piero/>).

Sanatçının rahip gücüne sahip olduğu fikri, Manzoni'nin ilgilendiği temel kavramlardan biriydi; sanatçının dokunuşu, görünürde sıradan ya da âtıl durumdaki nesnelere önemle kutsuyordu. Bu çalışma İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalyan toplumuna hâkim olan tüketimciliğin eleştirisi veya Katolik dönüşüm kavramını da bir gönderme olarak da okunmuştur.



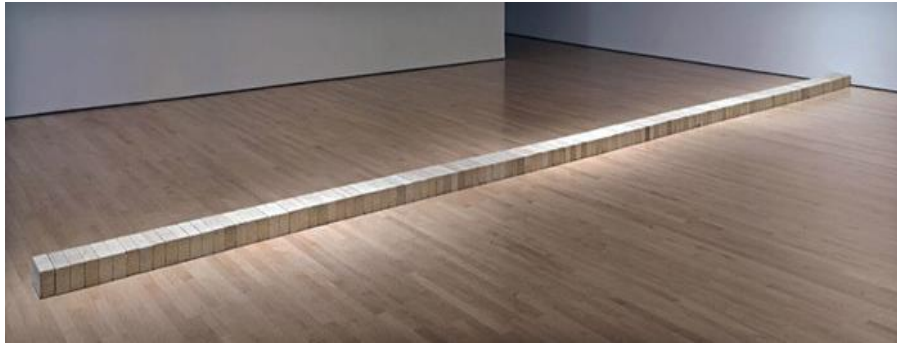
Görsel 38. Piero Manzoni, Artist's Shit.1961

erişim 18.11.2023 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667>

1961'de Manzoni sözde sanatçının 30 gram dışkısını içeren 90 teneke kutudan oluşan en meşhur eseri olan Artist's Shit'i yarattı (Görsel 38). Manzoni en şahsi bedensel sürecini bir ürüne dönüştürerek bunu sanat ilan etti ve bir sanat eserini oluşturan şeyin sanatçının niyeti ve etkileşimi olduğuna olan inancındaki kararlılığını gösterdi. "Artist's Shit", Manzoni'nin kendi bedensel dışkılarını fetişleştirilmesini ve metalaştırılmasını içeren çeşitli çalışmalar ürettiği bir dönemde yapıldı. Bunlar arasında yumurtaları yemeden önce parmak izleriyle işaretlemek ve kendi nefesiyle dolu balonları satmak da vardı. Artist's Shit kutuları bu eserler arasında, kısmen Manzoni'nin dışkısını içerip içermediklerine dair süregelen belirsizlik nedeniyle meşhuru hale geldi. Manzoni'nin Artist's Shit eserinin önemi, hem sanat dünyası ve koleksiyonerlere yönelik üstü kapalı eleştirisinin kavramsal temelinde hem de bunu iletmek için kullandığı muzip mizahta gizliydi. Kendisi bu işle ilgili ironik bir tavırla "Bir fikri, kutudaki bir fikri satıyorum" demiştir (<https://www.theartstory.org/artist/manzoni-piero/>). Manzoni çalışmalarında Karl Marx'ın meta fetişizm kavramı ve Marcel Duchamp'ın hazır eserlerinden derinden etkilenmiştir.

1950'lerin sonlarında Frank Stella, Siyah Tablolar serisini tanıtmaya başlamıştı. Bu parçalarla Stella'nın amacı, sanat eserinin/tuvalin başlı başına bir nesne olduğu fikrini desteklemek ve sanatın karşımızda gördüğümüzden başka bir şey olmadığını ilan eden bir "anti-form" yaratmaktır. Stella'nın eserleri, 1960'ların ortasında Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris ve diğer Minimalist sanatçıların işlerinin öncüsüydü (Görsel 39). Minimalistler sanat eserlerinde soyut tekrarı, biçimsel basitleştirmeyi ve endüstriyel üretimi benimsediler. Genellikle bir kaide veya ev için fazla büyük ölçekte olan, alanı farklı şekilde kaplayan ve tuğla veya çelik sac gibi geleneksel olmayan sanatsal malzemelerden yapılmış eserler yarattılar. Bazı avangard sanatçılar, sanatın esas olarak

nesnenin/eserin kendisine bağı olması gerektiğini ve dolayısıyla sanat eserinin kendi sınırlarında bir fikir veya "kavram" olabileceğini benimsediler. Henry Flynt 1963'te George Brecht ve Dick Higgins gibi Fluxus sanatçılarının eserleriyle beraber yayımlanan ilk Fluxus kitabı *An Anthology of Chance Operations*'ta "konsept sanatı" terimini ortaya attı. Flynt'in konsept sanatı, bilişsel nihilizmden doğmuştu ve sanatı, aracı ve mecrası kavramlar olduğu şeklinde tanımlıyordu. Yalnızca mantık ve matematiğin sözdiziminden yararlanan konsept sanatının, mantıksal paradoks yoluyla madde kavramlarını boşaltarak hem matematiği hem de "ciddi" kompozisyon uygulamalarını aşması amaçlıyordu. Flynt'in kavram sanatı etiketini hak etmesi için bir eserin malzemesi dilsel bir kavram olması ve bir mantık veya matematik eleştirisi yapması gerekiyordu (Flynt, 1962). 1962'de Flynt, sanatta sanat karşıtı bir yaklaşım için kampanya yapmaya başladı. Avangard sanatın ve kurumlarının yerini saf eğlence anlamına gelen *veramusement* ve *brend* terimlerinin alması gerektiğini savundu. Kampanyasının bir parçası olarak 1963'te New York City'deki MoMA ve Lincoln Sahne Sanatları Merkezi gibi kültür kurumlarına karşı ve 1964'te besteci Karlheinz Stockhausen'i -beyazların üstünlüğüne destek vermekle suçlayarak- gösteri yaptı. Flynt, 28 Şubat 1963'te Walter De Maria'nın çatı katında, Kültürden Veramusment'e adlı metnini herkesin önünde okudu (Görsel 40); ki bu eylem, sonradan bakıldığında ilk performanslardan biri olarak değerlendirilebilecek bir eylemdir (Oren, 1993).



Görsel 39. Carl Andre, Lever. 1966

erişim 18.11.2023 <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/minimalism-and-earthworks/a/carl-andre-lever>



Görsel 40. Henry Flynt, Walter De Maria'nın çatı katında, New York'ta "Kültürden Veramusment'e" kitabını okuyor, 28 Şubat 1963, fotoğraf: Diane Wakoski erişim 17.11.2023
<https://www.artsy.net/artwork/henry-flynt-down-with-art-contributions-by-henry-flynt-terry-riley-bob-morris-walter-de-maria-diana-wakowski-cornelius-cardew-and-ben-vautier>

Kavramsal sanat, o zamanlar New Yorklu etkili sanat eleştirmeni Clement Greenberg tarafından dile getirilen biçimciliğe karşı bir tepki olarak ortaya çıktı. Greenberg'e göre modern sanat, her mecranın temel, biçimsel doğasını tanımlama hedefine doğru ilerleyen indirgemeci ve mükemmeliyetçi bir süreci takip ediyordu; sanat yaratmanın hedefi, sanat mecrasının doğasına aykırı olan unsurların azaltılmasıydı. Örneğin resmin görevi, bir resmin gerçekte ne tür bir nesne olduğunu tam olarak tanımlamaktı; yani resim yapmakla eseri resim yapan (ve resimden başka hiçbir şey yapmayan) şeyin ne olduğu belirlenmeliydi. Bazıları kavramsal sanatın formalizmin ve soyutlaşmanın devamında nesnelere olan ihtiyacı tamamen ortadan kaldırarak sanatın nesnesizleşme arzusunu sürdürdüğünü iddia ederken, çoğu sanatçı kavramsal sanatı Greenberg'in biçimci modernizeminden radikal bir kopuş olarak gördü. Zaman ilerledikçe sanatçılar sanatın özeleştirisi yapmasına ve illüzyondan kurtulmasına öncelik tanımaya devam ettiler. 1960'ların sonuna gelindiğinde Greenberg'in her mecranın sınırlarını belirleyen hükümlerinin artık ilgi görmediği açıktı. 1967'de sanatçı Sol LeWitt, Artforum'da birçok kişi tarafından hareketin manifestosu olarak kabul edilen Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar'ı yayınladı ve orada şunları yazdı: "Kavramsal Sanatta fikir veya kavram, eserin en önemli yönüdür. Sanatçının Kavramsal bir form kullanması, tüm planlama ve kararların önceden alındığının ve uygulamanın baştan savma bir iş olduğunun anlamına gelir. Fikir, sanatı yapan bir makineye dönüşür." (<https://www.theartstory.org/movement/conceptual-art/>)

LeWitt'in fikirleri bir yıl sonra Lawrence Weiner tarafından 1968 tarihli "Niyet Bildirgesi" manifestosunda genişletildi. Weiner, eserin arkasındaki fikrin eserin sanat olması için yeterli olduğunda bir şey inşa etmeye gerek olmadığını ve fiziksel sanat yaratma pratiğini bırakacağını açıkladı. Kavramsal sanatçılar aynı zamanda sanatın metalaşmasına da tepki gösterdi ve sanatın alanı ve belirleyicisi olan galeri veya müzeyi ve sanatın sahibi ve dağıtıcısı olan sanat piyasasını yıkmaya çalıştılar. Bu nedenle birçok kavramsal sanatçının çalışmaları yalnızca fotoğraflar, yazılı metinler veya sergilenen nesnelere ve belgeler aracılığıyla bilinebilir. Robert Barry, Yoko Ono ve Weiner'in çalışmalarında olduğu gibi bazen sanat bir çalışmayı tanımlayan bir dizi yazılı talimata indirgenir ve fikrin eserden daha önemli olduğu vurgulanır.

Bu dönemde Avrupa'da İngiltere'nin Sanat ve Dil Grubu kendi Kavramsal fikirlerini geliştirmekteydi. Grubun çekirdeğinin oluşumu 1967-68'de Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge ve Harold Hurrell'e gerçekleşti. Art-Language dergisindeki (ilk olarak Kasım 1969'da yayınlandı) yazılar modern sanata ve pazarlanmasına ve sanatın neredeyse tamamen ticari saiklere bağımlı olmasını şiddetle eleştiriyordu. Sonraki yıllarda birçok başka sanatçı da bu kolektife dahil oldu. Art & Language kolektifinin ilk işlerinden biri olan Ayna enstalasyonda, Michael Baldwin bir tablonun yüzeyini aynayla değiştiriyor ve temsil temasını ve izleyicinin sanat eserindeki yeri ve rolünü tartışmaya olanak tanıdı (Görsel 41). Grup 1972'de Batı Almanya'nın Kassel kentinde düzenlenen Documenta V sergisi için Sanat ve Dil Dizini 01'i üretti (Görsel 43). Bu enstalasyon, Art-Language dergisinden alınan 87 metni içeren sekiz dosya dolabından oluşuyordu.

(https://monoskop.org/images/5/55/Foster_Hal_et_al_2004_1972_Documenta_5.pdf).

Mel Ramsden'in "%100 Soyut" serisindeki işinde, dil eserin kavramsal doğasının özünü somutlaştıran kritik bir unsur olarak kullanılmıştır (Görsel 42). "%100 Soyut" ifadesi birkaç anlamı bünyesinde barındırır:

Kavramsal nitelik: Ramsden'in çalışmalarının çoğu gibi, bu seri de görsel estetik veya somut formlar yerine kavramsal araştırmaya öncelik veriyor ve soyutlamanın doğası üzerine düşünmeye davet ediyor.

Dilsel Vurgu: Dil, dizide merkezi bir rol oynuyor; metinsel öğeler birincil bileşenler olarak görev yapıyor. Başlıklar ve beraberindeki metinler, Ramsden'in dil teorisine olan ilgisini yansıtarak eserlerinin anlamının ayrılmaz bir parçası haline geliyor.

Minimalist Sunum: Seri, metinlerin içine yerleştirilmiş kavramsal çerçeveye dikkat çekmek için basitlik ve form ekonomisiyle, genellikle minimalist bir yaklaşım kullanır.

Felsefi Araştırma: Başlıklar ve bunlara eşlik eden metinler aracılığıyla Ramsden, izleyicileri felsefi soruşturmalarına dahil ediyor, sanatta yerleşik biçimsel soyutlamaya meydan okuyor ve dil ve düşüncenin karmaşıklıklarını derinlemesine araştırıyor.

Entelektüel Katılım: Dizi, izleyicileri yalnızca görsel öğelere odaklanmak yerine temel kavramları yorumlamaya ve çözmeye katılmaya teşvik ederek entelektüel katılımı teşvik ediyor.

Sanatsal Normların Yıkılması: Ramsden'in "%100 Soyut" işi, görselden ziyade kavramsal olanı vurgulayarak ve sanatı oluşturan şeyin sınırlarını zorlayarak geleneksel sanatsal normlarıyla çelişiyor. (Bailey, 2012, s. 55-88)



Görsel 41. Sanat ve Dil Kolektifi, Michael Baldwin. Ayna Parçası, 1965 erişim 17.11.2023
https://en.wikipedia.org/wiki/Mirror_Piece

PIGMENT:		
Para Red Toner	100.00%	3.39%
VEHICLE, NON-VOLATILE:		
Soya Alkyd	100.00%	17.95%
VEHICLE, VOLATILE:		
Aliphatic Hydrocarbons	64.00%	55.66%
Aromatic Hydrocarbons	36.00%	
	100.00%	
PROPELLANT:		
Aliphatic Hydrocarbons		23.00%
		100.00%

Görsel 42. Sanat ve Dil, Mel Ramsden, %100 Soyut, 1968

erişim: 17.11.2023 <https://www.mamco.ch/en/1017/Catalogue/3279/Art-Language-Mel-Ramsden-100-Abstract-octobre-1968>

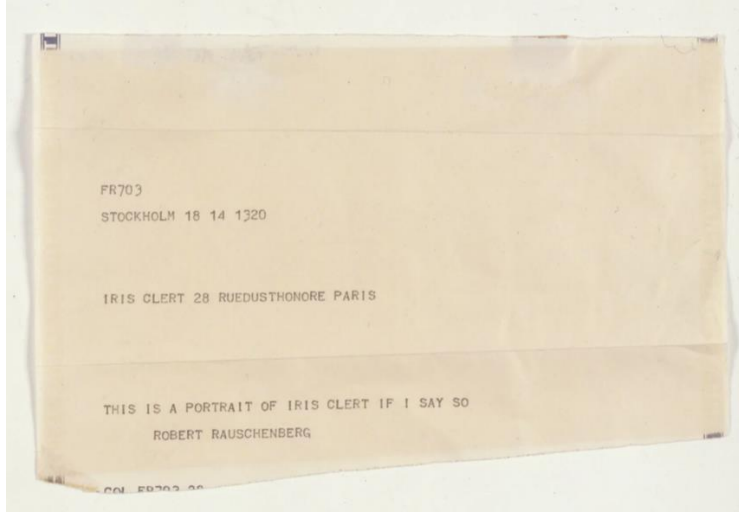


Görsel 43. Art & language documenta 5 index 01

erişim: 17.11.2023

https://en.wikipedia.org/wiki/Art_%26_Language#/media/File:Art_&_language_documenta_5_index_01.j

pg



Görsel 44. Robert Rauschenberg, Öyle Diyorsam Bu Iris Clert'in Portresi. 1961
erişim 17.11.2023 <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-this-is-a-portrait-of-iris-clert-if-i-say-so>

Robert Rauschenberg, 1961 yılında Galerie Iris Clert'in Paris'teki yeni sergi alanının açılışı için 41 Iris Clert Portresi karma sergisine davet edildi. Rauschenberg, söz verdiği portreyi yapmayı unuttu. Son dakikada sergiye dahil edilmesi için "BEN BEN DİYORUM BU IRIS CLERT'İN PORTRESİDİR" yazan telgrafi gönderdi (Görsel 44). Rauschenberg'in tamamen kavramsal katkısı, kimliğin istikrarsız ve konuşmacının (veya okuyucunun) isteğine bağlı olan öznel bir durum olduğunu ilan eder ve portre sanatının tüm geleneklerini istikrarsızlaştırır. Her izleyici eseri okudukça metnindeki "ben" in göndergesi belirsizleşir. Rauschenberg'in absürt hareketi dönemin Neo-Dada ruhuyla uyumluyken, aynı zamanda on yılın ilerleyen dönemlerinde yaygınlaşan kavramsal vurgulama eğiliminin de habercisidir. (<https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-this-is-a-portrait-of-iris-clert-if-i-say-so>).

Yoko Ono'nun ilk kez 1964'te yayımlanan sade görünümlü ve garip başlıklı kitabı Greyfurt, Kavramsal sanat ve Fluxus arasındaki bağlantının önemli bir erken örneğidir (Görsel 45). Eser teknik açıdan bir nesne olsa da sanatsal yanı bir dizi "olay notaları"- yani okuyucuların eğer isterlerse yerine getirebilecekleri çeşitli talimatlar- içerdiği için maddi kısıtlamaların ötesine uzanır. Beş bölüme (Müzik, Resim, Etkinlik, Şiir ve Nesne) ayrılmış yaklaşık 150 talimat setini listeleyen Greyfurt, Joseph Beuys'un "her insan bir sanatçıdır" şeklindeki bakış açısına benzer bir bakış açısıyla Fluxus geleneğinde bir tür kullanım kılavuzu görevi görür. Bu eser fiziksel nesnenin sanatsal uygulama için önemini belgeye veya fikir tahtasına indirgemekle kalmıyor, aynı zamanda sanat eserinin potansiyel olarak herkes tarafından icra edilmesine de olanak tanıyor ve tek bir kaynaktan çıkan sonsuz sayıda sanat eseri yaratma imkânı yaratıyor. Burada diğer kavramsal

çalışmalarda da olduğu gibi sanatsal fikrin kendisi önemli hale geliyor ve eserdeki talimatların gerçekte yerine getirilip getirilmediğinin pek önemi kalmıyor.



Görsel 45. Yoko Ono, Greyfurt, 1964

erişim 17.11.2023 [https://en.wikipedia.org/wiki/Grapefruit_\(book\)#/media/File:Grapefruit-Ono.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Grapefruit_(book)#/media/File:Grapefruit-Ono.jpg)

1966'da Edward Kienholz henüz var olmayan sanat eserlerinin çerçevesi metin açıklamalarından oluşan bir dizi Konsept Tablo (Concept Tableaux) üretti. Kavramsal Sanat terimi o zamanlar yaygın olarak kullanılmasa da eserler kavramsal sanatın ilk örnekleri arasında geçmektedir. Kienholz bu tabloları mütevazı bir meblağ karşılığında satıp ve alıcıya daha büyük bir ücret ödenmesi koşuluyla sanat eserini gerçekten inşa ettirme hakkını veriyordu. Kienholz çok sayıda Konsept Tablo satmış olsa da yalnızca Devlet Hastanesi gerçekleşmiş bir sanat eseri halini aldı. Kienholz'un buluntu nesnelere oluşan assemblajları çoğunlukla kaba, acımasız ve dehşet vericidir; izleyiciye insanın varoluğu ve yirminci yüzyıl toplumunun insanlık dışılığı ile ilgili sorular sordurtur. Kienholz bulunan materyallerle iş yapmayla ilgili 1977'de şunları söyledi: "Bir toplumu, onun hurda mağazalarını ve bit pazarlarını gezerek anlamaya başladım. Bu benim için bir tür eğitim ve tarihsel yönelimdir. Atılan şeylerde fikirlerin sonuçlarını görebiliyorum ve bir kültürü anlayabilirim." (<https://www.artchive.com/artwork/the-state-hospital-interior-ed-kienholz-1966/>).

Kienholz çalışmalarında ırkçılık, yaşlanma, akıl hastalığı, cinsel stereotipler, yoksulluk, açgözlülük, yolsuzluk, emperyalizm, vatanseverlik, din, yabancılaşma ve hepsinden önemlisi ahlaki ikiyüzlülük üzerine acımasızca yorumlarda bulunuyordu. İşlerindeki hiciv ve düzen karşıtı tondan dolayı eserleri genellikle 1960'larda San Francisco merkezli Funk Sanat hareketiyle

ilişkilendirilir. En bilinen asamblajlarından biri olan Devlet Hastanesi'nde (1966) 1940'ların sonlarında görevli olarak çalıştığı akıl hastanesindeki deneyimlerden ilham aldı. İki çıplak, gerçek boyutlu figür, metal yatak çerçevelerine benzer şekilde bağlanmışlar; hastaların izolasyonu ve esaret hissi, kafalarındaki akvaryum balığı kaseleri ve iki ranzayı birbirine bağlayan neon "düşünce balonu" ile vurgulanıyor; sanki alt yataktaki figür, mevcut durumlarının ötesinde hiçbir şey düşünemiyor (Görsel 46). Sanatçının verdiği adla bu "tablo" Pop Art'ın parlak, anonim ve eğlenceli 1960'ların tüketim toplumuyla keskin bir tezat oluşturuyor (<https://www.artchive.com/artwork/the-state-hospital-interior-ed-kienholz-1966/>).



Görsel 46. Ed Kienholz, Devlet Hastanesi (iç mekan), 1966

erişim 17.11.2023 <https://www.artchive.com/artwork/the-state-hospital-interior-ed-kienholz-1966/>

Kavramsalcılık ABD ve İngiltere ile sınırlı değildi. Aynı zamanda dünyanın diğer bölgelerinde de geniş ilgi görmekteydi. İtalya'da sanat eleştirmeni Germano Celant tarafından 1967'de türetilen bir terim olan Arte Povera terimi, hükümet, endüstri ve üniversite gibi yerleşik kurumların değerlerini eleştiren bir grup kavramsal sanatçının işlerini anlatmak için kullanıldı.

Luciano Fabro, Giovanni Anselmo, Michelangelo Pistoletto gibi Arte Povera sanatçılarının "yoksul" malzemelere olan ilgisi ve kolay erişilebilir malzemelerin olağan işlevlerini bozarak birleştirmesi 1950'ler ve 1960'ların Fluxus ve Nouveau Realisme ile bazı teknik ve stratejilerde benzerlik göstermektedir. Örneğin Pistoletto, İtalya ekonomisinin 20. yüzyıl ortalarındaki "eksik" doğasına gönderme yapan Minus Objects (1965-66) heykel serisinde, nesnelere izleyicisiz *eksik*

olduğu ve izleyicilerinin katılım veya aktivasyonu ile heykelleştiğinin altını çizmiştir. Ayakta Konuşurken Yapısı, ziyaretçiler arasında sohbet için neredeyse gerçek bir köprü oluşturmaktadır (Görsel 47).



Görsel 47. Michelangelo Pistoletto, *Struttura per parlare in piedi* (Ayakta Konuşma Yapısı), 1965-1966 erişim 17.11.2023 <https://www.luhringaugustine.com/exhibitions/michelangelo-pistoletto3>

Fransa'da 1968 öğrenci ayaklanmalarına denk gelen dönemde Daniel Buren, çağdaş sanatın kurumsallaşmasını eleştiren işler yaratıyordu. Daniel Buren 1968 ve 1969'da Paris'te yarattığı bir dizi geçici çalışma olan *Affichages Sauvages*'de (vahşi posterler) şeritleri olan baskılı kağıtları halka açık yerlerde, genellikle mevcut reklam panolarının, diğer ilanlarının üzerine veya kamu binalarına astı (Görsel 49). Buren'in amacı dikkati eserin kendisinden uzaklaştırıp sergilendiği bağlama çekmekti. Sanat eleştirmeni Boris Groys, Sovyetler Birliği'nde 1970'lerde faaliyet gösteren bir grup Rus sanatçıyı "Moskova Kavramsalcıları" veya "Rus Kavramcıları" olarak adlandırdı. Latin Amerika'da Brezilyalı sanatçı Cildo Meireles, *İdeolojik Devrelere Eklemeler* (1969) serisiyle hazır *nesneye* geri döndü. Meireles banknotlar ve Coca-Cola şişeleri gibi yaygın dolaşımdaki nesnelere toplayıp onları siyasi mesajlarla damgalıyor ve daha sonra geldikleri sisteme geri döndürüyordu (Görsel 48).



Görsel 48. Cildo Meireles, İdeolojik Devrelere Eklemeler: Coca-Cola (detay), 1970
erişim 17.11.2023 <https://www.tate.org.uk/art/artists/cildo-meireles-6633/who-is-cildo-meireles>

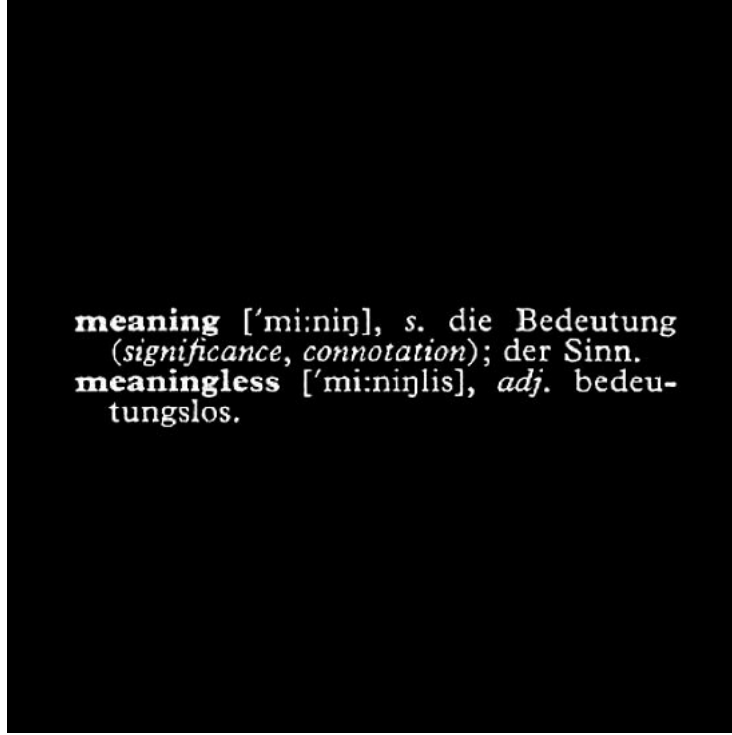


Görsel 49. Daniel Buren, Affichages sauvages, 1968-69
erişim 17.11.2023 <https://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1944/Affichages%20sauvages>

Kavramsal sanatçılar 1960'lı, 70'li ve 80'li yıllarda farklı stratejilerle “kavramsalcılık” terimini benimsemeyi reddettiler. Ancak çoğu çalışmaları için “kavramsal” gibi terimleri kullanmaktan imtina etmiyorlardı. Zira sanat kavramını sorgulamak tam da onların pratiğinin ana noktasıydı. Amaçları, sanatlarını (pratiklerini) Sanat'tan (kurumsaldan) kritik uzaklıkta tutarak kendilerini ve işlerini sorgulamaktı. Bu nedenle sanatlarının aceleyle kurumlar tarafından etiketlenmesini engellemeye çalışırken iki stratejiden birini veya her ikisini birden kullandılar: Ya "kavramsal" terimini anlamsız olacak kadar geniş bir şekilde uyguladılar (artık geleneksel bir mecrada yapılmayan herhangi bir sanatı kavramsal olarak tanımlamak) veya dar anlamda- neredeyse herkese kırıcı ve saldırgan gelecek şekilde, sadece “Sanat”la ilgilenen dile dayalı sanatı belirtirken kullandılar (Smith, 2011).

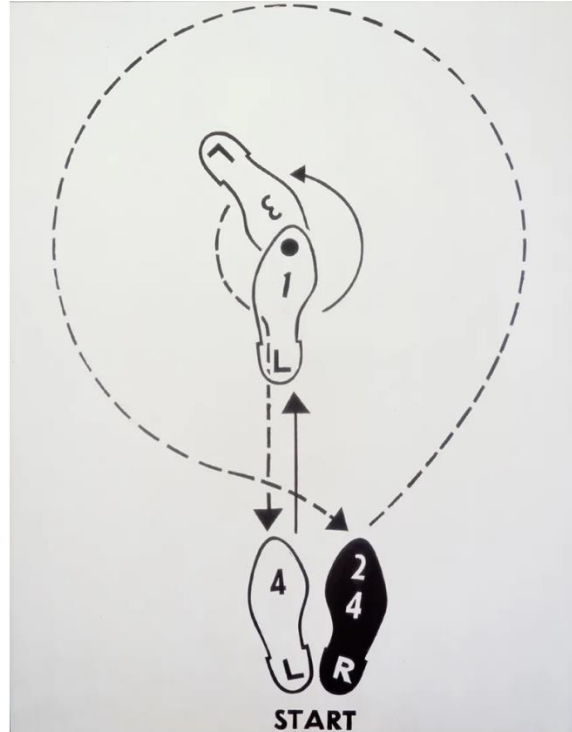
Terry Smith'in deyişiyile: "Her anda en az bir, genellikle iki ve bazen de üç kavramsalcılık anlayışı devredeydi ve bunlar, farklı zamanlarda, farklı yerlerde olsa bile, birbiriyle bağlantılı olarak devredeydi." (2011).

Smith Kavramsal Sanatın izini sürerken Kavramsal denildiğinde akla gelen Kosuth'un *Bir ve Üç Sandalye* (1965) adlı eserini bir bakımdan Pop'a benzer buluyor; zira eserin bir göstergeyi neyin oluşturduğuna dair beyanı, Richard Hamilton'ın 1956 kolajında olduğu gibi açık şekilde oradadır; ama Kosuth'un işi (Görsel 50) İngiliz sanatçınının bakış açısını şekillendiren büyüleyici ironiden yoksundur. Smith'e göre *Bir ve Üç Sandalye* ABD'nin kültürel etki alanı dışındaki bir izleyiciye hangi ögenin "sandalye olmanın" en çekici bileşeni olarak görüldüğü konusunda açık bir seçim sunuyor görünebilir ve böylece izleyiciliği süpermarket benzeri tüketime ve sanatçılığı rekabetçi mallar yapımına indirgeyebilir. Bu okumanın doğru olduğu ölçüde, bir fikrin açık bir şekilde gösterilmesine veya somutlaştırılmasına odaklanan Kavramsal Sanat örnekleri, tüketim kültürünün görsel kodlarını geri dönüştüren sıradan dilli Pop Sanatıyla bir şeyler paylaşmaktadır. O dönemde fikir-imaj etkileşiminin yarattığı ikilemi sorgulamaya çalışan birçok sanatçı her ne kadar Pop'un kapsayabileceğinden çok daha geniş bir yolda olsalar da hepsi belirli açılardan Pop'a yaklaşıyordu. Smith'e göre, *Bir ve Üç Sandalye*'deki bakmaya davet, Rauschenberg, Johns ve Warhol'un eserlerinde görmenin ne olduğuna, bir görüntünün ne olabileceğine ve bir fikrin neye benzediğine dair kavramsal sorgulamalarla benzerlik taşır (Görsel 51). Bu sanatçılar düzenli olarak fotoğrafları ve gerçek hayattan nesnelere yan yana getiriyor veya sanatı sanat yapan araçları açıkça sergiliyorlardı. Warhol'un *Dans Diyagramı* bir illüstrasyonun kendine mal edilmiş ve sergilenmiş halidir, ama aynı zamanda özellikle Warhol'un tercih ettiği şekilde yerde sergilendiğinde görsel bir simgenin nelerden oluştuğuna dair de bir gösteridir (Smith, 2011, <https://www.e-flux.com/journal/29/68078/one-and-three-ideas-conceptualism-before-during-and-after-conceptual-art>



Görsel 50. Josef Kosuth, Fikir Olarak Fikir Olarak Sanat (Anlam), 1967.

erişim 17.11.2023 <https://www.e-flux.com/journal/29/68078/one-and-three-ideas-conceptualism-before-during-and-after-conceptual-art/>

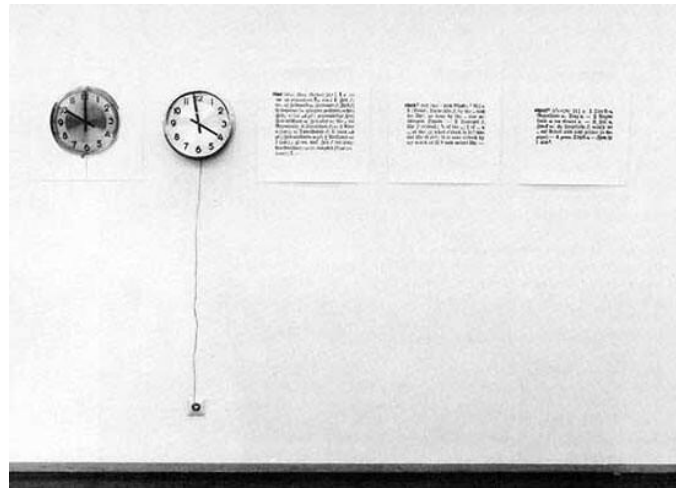


Görsel 51. Andy Warhol, Dans Diyagramı [3]. 1962

erişim 17.11.2023 <https://www.thebroad.org/art/andy-warhol/dance-diagram-3-lindy-tuck-turn-man>

Çizelgeler, grafikler, haritalar, metinler ve fotoğraflar, özellikle de resim-metin birleşimi, kavramsal sanat hareketinin üslup özellikleri olarak ortaya çıktı. Dil, 1960'ların ve 1970'lerin başlarındaki ilk dalga kavramsal sanatçılar için merkezi bir ilgi alanıydı. Sanatta metnin kullanımı yeni olmasa da Lawrence Weiner, Edward Ruscha, Joseph Kosuth, Robert Barry gibi sanatçılar 1960'larda yalnızca dilsel araçlarla sanat üretmeye başladılar. Daha önce dilin diğer göstergeler yanı sıra bir tür görsel öge olarak sunulduğu ve kapsayıcı bir kompozisyonun (Sentetik Kübizm gibi) bileşeni olmasından ziyade, kavramsal sanatçılar dili fırça ve tuval yerine kullandılar ve onun kendi başına anlam ifade etmesini hedeflediler. Robert Barry kelimeleri duvarlara yansıttı; Kosuth, nesnelerin sözlük anlamlarını sergilemenin yanı sıra nesnelerin sözlük tanımlarını, fotoğraflanmış hallerini ve kendilerini birlikte sergiledi (Görsel 52). İngiliz sanat filozofu Peter Osborne, dile dayalı sanata yönelmeyi etkileyen birçok faktör arasında yirminci yüzyılın ortalarında hem Anglo-Amerikan analitik felsefesinde hem de yapısalcı ve postyapısalcı Kıta felsefesinde dilsel anlam teorilerine dönüşün merkezi bir rol oynadığını öne sürüyordu. Felsefede gerçekleşen bu dilsel dönüş, kavramsal sanatçıların izlediği eğilimi güçlendirdi ve meşrulaştırdı. Osborne, ilk dalga kavramsal sanatçıların sanat üniversitelerinde sanat eleştirisi üzerine teorik eğitimlerini tamamlayan ilk nesil olduklarına da dikkat çeker.

Ama kavramsal sanat sadece dile odaklanmakla sınırlı kalmadı; Vito Acconci, sokaktaki yabancıları gizlice takip ederken çekilmiş fotoğraflarını sergiledi ve SoHo'daki Sonnabend Galerisi'nde eğimli zeminin üstünde mastürbasyon yapmayı denedi; Gilbert ve George, kendilerinin "Yaşayan Heykel" olduklarını bildiren kartlar ve bildiriler dağıttılar.



Görsel 52. Joseph Kosuth, Saat (Bir ve Beş), 1965.

erişim 17.11.2023 <https://www.e-flux.com/journal/29/68078/one-and-three-ideas-conceptualism-before-during-and-after-conceptual-art/>

Kavramsal Sanat, 60'lı yıllarda sahneye çıkmasından sonra, zaman zaman (özellikle 70'lerin sonunda) daha az rağbet görmüş olsa da sanat sahnesinde hep bir güç olarak kaldı; zira bir yandan sanat nesnesinin yüceliğini sorgularken bir yandan da Minimalizm ve Pop'un uzak durdukları olasılıkları yeniden gündeme getirmeye imkân tanıdı. Ama beden, psikoloji, toplum gibi radikal soyutlama nedeniyle büyük ölçüde ortadan kaldırılan konuları tekrar sanat sahnesine taşıdı. Bu kaçak ve çok yüzlü hareketin sanat dünyasının ötesinde, reklamcılık ve yayıncılığa etkileri televizyon reklamlarında ve basılı mecralarda her gün görülmektedir. Günümüzün sergileme tekniklerinin pek çok yönü de kavramsal enstalasyon sanatından etkilenmiştir (örneğin tanıdık bir nesneyi veya malzemeyi bol miktarda sunarak etkileyiciliği arttırmak). Aynı zamanda Kavramsal Sanat, sanat dünyasının kadınlara, azınlıklara ve farklı kültürlerden sanatçılara açılmasında önemli bir rol oynamıştır. Daha olumsuz bir şekilde, kavramsal akım sanatın deneyimlenme şeklini derinden değiştirmiş; Kavramsal Sanat, her nesnenin, her resmin, hatta her soyut resmin bile bir hikâye anlattığı, içinde bir tür anlatı, anlam veya “alt metin” taşıdığı varsayımını nerdeyse kaçınılmaz hale getirmiş ve böylece anlamın öncelikle entelektüel olduğu ve kolaylıkla dile indirgenebildiği ve sanatın bir varlık olarak tamamen açıklanabildiği beklentisini güçlendirmiştir. Kavramsal sanattan sonra sanat ve sanat tarihi daha karmaşık bir konu haline gelmiş ve önceden ihmal edilen felsefe, dil bilimi, politika, sosyoloji, antropolojiye dair meseleleri de içinde tartışmaya başlamıştır (Smith, 1999).

2.5. Sınırların Yapısökümü: 1970'lerin Sanatsal Devrimi

İnsanlığın 1969'da Ay'a ayak basması yeni bir dönemin başlamasının habercisiydi. Yüzyıllardır uzak gezegenleri ve Ay'ı keşfetmenin hayalini kurmuş olsak da bilimkurgu, sanatta sıklıkla gözden kaçırılan bir temaydı; ama 70'ler bilimkurgu sanatı açısından verimli bir dönemdi. 1970'lerin bilim kurgu sanatı sahnesinde siberpunk, steampunk ve benzeri pek çok fütürist temanın yükselişine tanık olundu. Bu temaların çoğu sosyo-politik eleştiri aracı olarak distopik bir geleceği anlatıyordu. 1970'ler yeni sanatsal hareketlerin yaygınlaştığı ve sanatta bireyselliğin önem kazandığı bir dönemdi. 1955'te başlayıp 1975'te sona eren Vietnam Savaşı, alevli bir siyasi hava yaratmakla beraber ABD'de yeni bir avangard sanat ortamını oluşturan önemli bir unsurdu. Amerikan toplumu hükümete karşı güvensizlik ortamına sürüklenirken, birçok sivil, savaş karşıtı hareket de barışı sanat yoluyla teşvik etti. Karşı kültür hareketlerine artan ilgi ve sanat ve kültürde yeni temaların yükselişi bu dönemi karakterize etmektedir. Nitekim 70'lerin sanatı daha çok protesto, isyan ve insan duygularıyla ilgiliydi. Feministler ve savaş karşıtı aktivistler gibi yeni popülerleşen karşı kültür hareketlerinin yansısı 1960'lardan 1970'lere kadar egemen karşı kültür olan hippilerin çağdaş

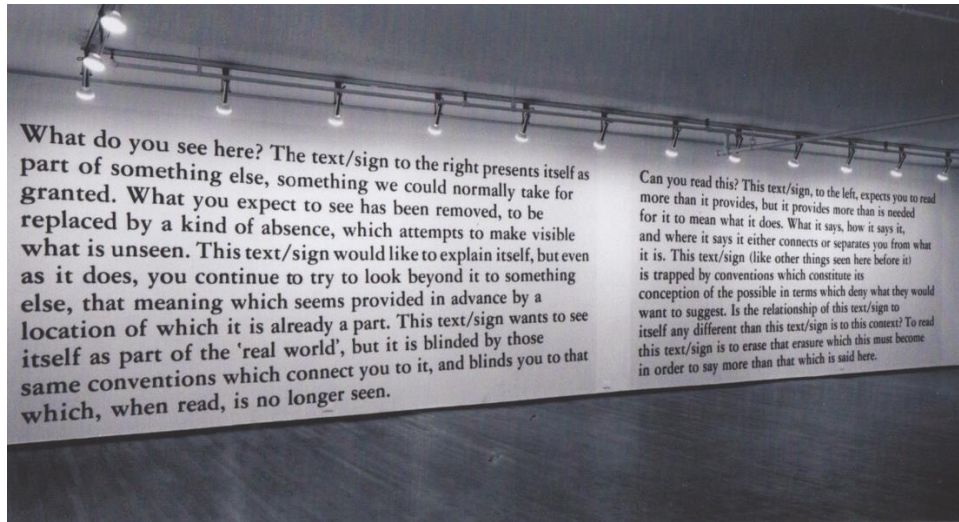
sanat üzerinde yadsınamaz bir etkisi vardı. ABD'de başlayan hippie hareketi, başta Avustralya ve Britanya yeraltı sahneleri olmak üzere diğer birçok karşı kültür hareketini etkiledi. Hippie sanatı ve modası dünyayı kasıp kavurmasıyla beraber saykodelik sanat da popüler hale geldi. *Psychedelic* sanatçılar tuval olarak posterleri, gitarları, araçları, albüm kapaklarını ve sokakları kullandılar.

1960'ların başında New York'taki sokak sanatçıları etiketleme (tagging) olarak bilinen bir uygulamayla isimleri ve imzalarını kamu yapılarına yazmaya başladılar. Başta Vandalizm olarak nitelendirilen bu uygulamalar, grafiti ve sokak sanatının yayılmasına ilham verdiler. Grafiti sanatı sıklıkla *psychedelia* ve savaş karşıtı karşı kültür gibi sanatsal hareketlerle iç içe geçmekteydi; sanatçılar duvarları çeşitli siyasi mesajları iletmek için tuval olarak kullandılar. Grafiti sanatı ABD ve dünyaya hızla yayıldı. Resimde 60'ların sonunda ortaya çıkan fotogerçekçi akımdaki görsel karmaşıklık, artan netlik ve duygusal açıdan tarafsız olma arzusu ve sıradan konuların seçilmesi bu hareket ve Pop Art arasında bir köprü kurdu. 1970'lerde bir yandan Pop Art hareketi gelişerek etkisini genişletti ve daha fazla ilgi gördü; bir yandan da Minimalizm, Dan Flavin ve Carl Andre gibi sanatçıların işlerindeki detaylandırma ve karmaşıklıktan yoksun, büyük, sade sanat eserleri ve endüstriyel malzemeler kullanımıyla varlığını sürdürdü. 1970'lerde feminist sanatçılar kadınların toplumdaki geleneksel rolünü sanat yoluyla eleştirdiler ve ona meydan okudular ve tarihsel olarak marjinalleştirilmiş toplumsal cinsiyet meselelerine dikkat çektiler. 70'lerin sanat tarzı üzerindeki en önemli feminist etki, yeni sanatsal anlatım mecralarının yaratılmasıydı. Sanatçılar kadınların sesini duyurmak için performans ve video sanatını kullandılar ve bedenlerini cinsellik, kimlik, siyaset gibi konuları araştırmak için tuvaleri olarak kullandılar. Ayrıca dikiş ve seramik gibi geleneksel olarak kadınsı ve madun görünen sanat formlarına da ilgi gösterdiler. Ünlü feminist sanatçılar müzelerde ve sanat kurumlarında kadın sanatçıların temsil edilmemesini protesto etmek ve kadın uyanışını sergilemek için kendi sergilerini oluşturdular. 60'lar ve 1970'lerde Amerika'da sanat kurumlarının acımasız ayrımcılığı ve ticarileştirilmesi-her taraftan protesto ediliyordu. Bu dönemde -minimal sanat ve kavramsal sanatın yanı sıra De Stijl ve Kübizm gibi modern hareketlerden ve Constantin Brâncuși ile Joseph Beuys'un çalışmalarından da ilham alan- Arazi Sanatı'nın savunucuları, fotografik dokümantasyon hariç başka sanatsal faaliyetler için müze ve galeriyi reddettiler, ticari sanat piyasasının ulaşamayacağı anıtsal heykeller ve peyzaj projeleri geliştirdiler.

Arazi Sanatı'nın doğuşuyla birlikte doğa artık sadece bir ortam olmaktan çıktı ve sanattaki biçimsel kaygıların doğrudan içine yerleştirildiği bir yüzey haline geldi. Arazi sanatıyla ilişkilendirilen sanatçıların birçoğu minimal sanat ve kavramsal sanatla ilgilendiler.

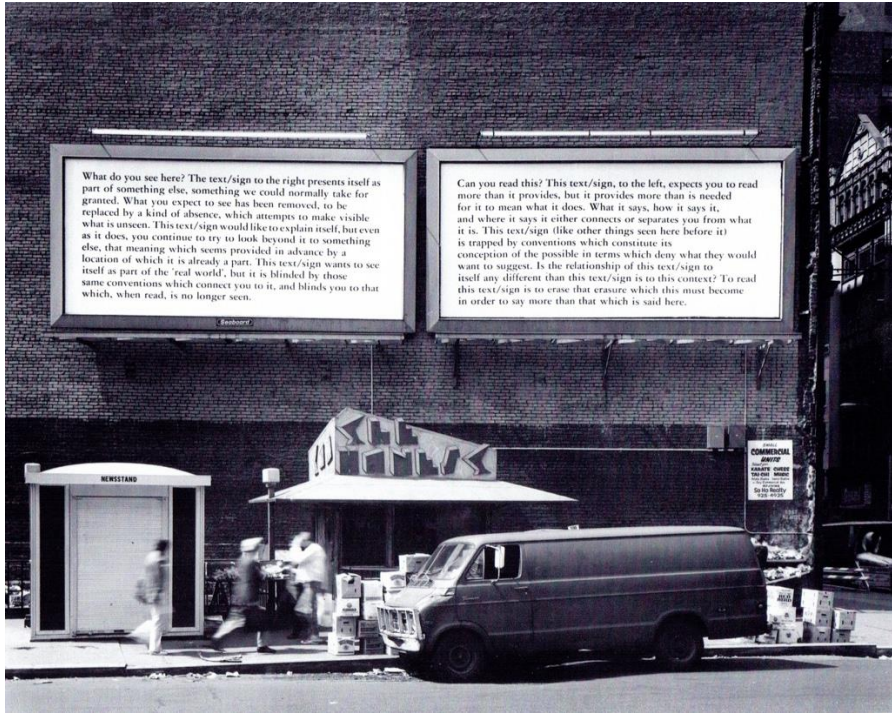
Mimaride 1950'lerde ortaya çıkan Brutalizm 70'lerde kamu binalarının tasarımında hala popülerken, bu dönemde Yüksek Teknoloji (High-Tech) mimarisi ve Postmodernizm gibi yeni mimari tarzları da rağbet gördü. Yüksek Teknoloji tarzı, çelik ve cam kullanımına ağırlık veren ve binaların yapısal bileşenlerini vurgulayan çığır açan bir tarzıdır. Postmodernist mimari ise eklektik ve dinamik tasarımlarla tanınıyordu. 1970'li yılların bir diğer avangard mimari tarzı dekonstrüktivizm, geleneksel biçimleri reddeden ve endüstriyel, düzensiz ve lineer olmayan yapılarla biliniyordu. 70'lerde bir yandan da insan ve doğa arasındaki ilişki yeniden sorgulanırken Organik Mimari, doğal ve insan yapımı malzemeleri birleştiren bir tarz olarak yaygınlaşmaya başladı.

Gittikçe hızlanan ve iletişim araçlarının yayılmasıyla birbirine bağlanan dünyada ortaya çıkan çok seslilikle beraber artık değişimin izini sürmek eskisi kadar kolay değildi ve sanat dünyası da bundan müstesna olamıyordu. Örneğin Lucy Lippard'ın Kavramsal sanat hareketinin ilk yıllarını (1966-1972) kapsayan Altı Yıl adlı kitabı 1973'te çıktı ve kavramsal sanatın kafa karıştırıcı ve karmaşık doğasından olsa gerek ki Amerikalı sanatçı Mel Bochner, Lippard'ın anlatımını kafa karıştırıcı ve keyfi olmakla kınadı. Hatta yıllar sonra Lippard'ın kendisi de kavramsalcılıkla ilgili açıklamaların çoğunun hatalı olduğunu ve Kavramsal sanatın gelişimiyle ilişkin hiç kimsenin, hatta sanatçıların bile anısına güvenilemeyeceğini savunacaktı. (theartstory.org/movement/conceptual-art).



Görsel 53. Joseph Kosuth, 'Bağlam/Metin', 1977

erişim 18.11.2023 <https://www.castelligallery.com/exhibitions/joseph-kosuth-text-context#2>



Görsel 54. Joseph Kosuth, 'Metin/Bağlam'.1978-1979

erişim 18.11.2023 <https://www.castelligallery.com/exhibitions/joseph-kosuth-text-context?view=slider>

1970'lerde 'Bağlam/Metin' ve 'Metin/Bağlam' işlerinde Joseph Kosuth, sanatın toplumsal bağlamıyla olan hayati ilişkisini örnekliyordu (Görsel 53, 54). İki eser birbiriyle eşleştiğinde iki temel soru ortaya çıkıyordu: Sanat izleyicisini nerede bulur? Sanat bu izleyiciye ne söyler? 'Bağlam/Metin' (1977) ve 'Metin/Bağlam' (1978-79) birbiriyle doğrudan diyalogda olan çalışmalardır. 'Bağlam/Metin' doğrudan galeri duvarına uygulanan metinlerden oluşur. Kosuth, 'Bağlam/Metin' ile sanat için tarafsız bir alan diye bir şeyin olmadığını, sanatın anlamının her zaman nerede yapıldığına ve nerede sergilendiğine bağlı olduğunu ileri sürmüştür. Ama çalışmanın anlamını ve bu anlamı işleyiş biçimi sadece bu duvardaki mesajdan ibaret değildi. Kosuth metindeki mesajlarda ve diyagramlarında kendine referans vererek, bağlamın, içeriğin anlamını mümkün kıldığını ve bu anlamı devreye soktuğunu ısrarla vurgulamaya çalışıyordu. 'Metin/Bağlam' işi ise ilk kez 1978 ve 1979 yıllarında hayata geçirildi. Çalışma, birbiriyle görsel diyalog oluşturan iki reklam panosuna yerleştirilen metinlerden oluşuyordu. Panolar Avrupa ve Kuzey Amerika'nın çeşitli şehirlerinde kurulmuştu. 'Metin/Bağlam' halka açık bir enstalasyon olarak üretildiğinden, eserin özel mülkiyete geçmesinin tek yolu, gerçek reklam panolarının parçalarını satın almaktı. Eserde, Kosuth'un sözleriyle: "İşin bir parçasının bütünüyle ilişkisi hem iç hem de dış organizasyonu tanımlayan bir araçtır." (<https://www.castelligallery.com/exhibitions/joseph-kosuth>).



Görsel 55. Joseph Beuys, Bakire (Jungfrau), 1979 erişim 18.11.2023

<https://www.guggenheim.org/artwork/569>

Beuys'un 70'lerde siyaset, estetik, metafizik ve sosyal ilişkiler üzerine verdiği ve genellikle diğer çalışmalar için katalizör görevi gören halka açık dersler ve tartışmaları onun sanatçı, öğretmen ve aktivist rolünü örneklendirir. Böyle bir çalışmayı, 4 Nisan 1979'da Viyana'daki Galerie Nächst St. Stephan'da yapmıştır. Beuys, Viyana'daki Palais Lichtenstein'in modern sanat müzesi olarak kullanılmasına ilişkin bir tartışma bağlamında konuşmaya davet edildi. (Aynı yılın başlarında da galeri, Beuys'e, Barok sarayın sanatı sergilemek için olduğu kadar ıslak çamaşırları asmak için de yararlı olduğu şeklindeki kışkırtıcı iddiasını tartıştığı Temel Oda-İslak Çamaşır (1979) başlıklı bir enstalasyon yaratma fırsatı vermişti. 4 Nisan tartışması doğrudan bu projeden ilham almıştı). Tartışma sırasında Beuys, karatahtaya çizilen sabun yapımının kimyasal formülüne işaret etti ve sabun yapma sürecini sosyal ilişkiler için bir metafor olarak kullanırken, sabunun moleküllerinin koloidal karakterini de fetal gelişim aşamalarıyla ilişkilendirdi. Beuys, bekaret ve anneliği sırasıyla temizlik ve kirliliğe ilişkilendirerek kadınısı temizliğin döngüsel doğasından bahsetti. Konferansta ayrıca Temel Oda-İslak Çamaşırhane'de sunulan "kadınların geleneksel alanı" olarak yıkama kavramına da değindi. Ayrıca tüm bu temalar, sanatçının küçümseyerek baktığı sanat dünyasının

entrikaları ve politikalarıyla da ilişkilendirildi. 4 Nisan 1979 tarihli Virgin enstalasyonu bu dersin bir tür temsilidir; enstalasyonda çalışmanın döngüsünü oluşturan temel unsurlar (sabun, karatahta, masa ve sandalye ve tek ampul) kullanılmıştır. Aynı yılın yazında Viyana'da Beuys, önceki iki enstalasyon ve konferansın bir tekrarını gerçekleştirmeyi planlıyordu; ancak bir vandalın esere zarar vermesinin ardından Beuys, işin bazı unsurlarını bağımsız nesnelere çıkarılmaya karar verdi ve böylece Bakire, 4 Nisan 1979/23 Haziran 1979, yalnızca ilk enstalasyonundaki karatahtadan oluştu (Görsel 55). Eserin adındaki iki tarih, hem orijinal fikri ve ilk Bakire tartışmasının gerçekleştiği tarihe hem de parçanın bağımsız bir nesne olarak oluşturulduğu tarihi ifade eder. Bu adlandırma, Beuys'un "düşünme=sanat" inancını vurgulamak için kullandığı bir tekniktir: 4 Nisan tartışmasına adlandırmadaki referans, işin kendi kendine yeten bir nesne olarak var olduğu tarihin enstalasyonun yaratım tarihinden öncelikli olduğunun altını çizmektedir (<https://www.guggenheim.org/artwork/569>)



Görsel 56. Charles Bells, Gumball NO 10: Sugar Daddy, 1975 erişim: 18.11.2023

<https://www.guggenheim.org/artwork/511>

Charles Bell'in 1975'te yaptığı fotogerçekçi resim *Gumball No 10: Sugar Daddy* adlı çalışmanın başlığı ironiyle oynuyor ve pop sanatının unsurlarıyla bağlantısını hatırlatıyor (Görsel 56). İlk bakışta, başlığın kendisi, "şeker baba" kavramını bir sakız kasesiyle birleştiriyor. "Şeker baba" terimi tipik olarak daha yaşlı, daha varlıklı bir kişinin genç birine sevgi ve ilgi karşılığında mali destek sağlamasıyla ilişkilendirilir. Ancak Bell'in sanat eserinde bu terim esprili bir şekilde günlük, seri üretilen tatlı şekerlemeler ve sakız topuyla dolu bir kavanoza uygulanmıştır. İroni, "şeker baba"nın görkemli çağrışımları ile sakızın sıradan doğası arasındaki eşitsizlikte yatmaktadır.

Üstelik eserin fotogerçekçi tarzı bu ironiyi güçlendiriyor. Bell, sakız topunu şaşırtıcı bir ayrıntı ve hassasiyetle titizlikle işleyerek sıradan konu ile başlığın çağrıştırdığı abartılı çağrışımlar arasındaki zıtlığı artırıyor. Sakızın aşırı gerçekçi tasviri, tüketici odaklı bir kültürde gündelik nesnelere atfettiğimiz önemi sorgulayarak izleyicileri değer algılarını yeniden düşünmeye zorluyor. (<https://www.guggenheim.org/artwork/511>)



Görsel 57. Vito Acconci, Where We Are Now (Who Are We Anyway), 1976

Erişim 18.11.2023 <https://www.sfaq.us/2016/06/vito-acconci-where-we-are-now-who-are-we-anyway-1976-at-moma-ps1-new-york/>

Vito Acconci-1974 ile 1979 yılları arasında sanatsal üretiminde ağırlıklı ses ve/veya video içeren enstalasyonlara odaklandı. Önceki işlerinde bireysel karşılaşmaların daha kişisel ve erotik dinamiklerini araştıran Acconci, Sonnabend Galerisi'ni model bir kamusal alana, içindeki tüm olasılık ve kısıtlamalarla açık fikir alışverişinde bulunabileceği bir tür demokratik buluşma noktasına dönüştürdü (Görsel 57). Sanatçı ana iç mekânı kapatarak duvarını siyaha boyadı ve geriye galerinin pencerelerine uzanan uzun bir koridor kaldı. Koridorda, her iki yanında sekiz tabure bulunan, masa görevi gören uzun, dar bir ahşap tahta vardı. Masa pencereden dışarı doğru devam ederek onu Batı Broadway'in üç kat yukarısında bir trampoline dönüştürdü. Acconci masanın üstüne bir hoparlör astı ve seyirciler sanatçının bir toplantı çağrısı yaptığını duyabiliyordu. Ses, farklı isimleri çağırıyordu ve hoparlörden gelen boğuk sesler bir topluluk mitingini andırıyordu. Ses, toplantılarda daha önce yaşanan başarısızlıkları ve gerçek demokratik katılımcı bir modelin zorluğunu vurgulayan "Artık başarısız olduğumuzu biliyoruz" ifadesini tekrar tekrarlıyordu. Odanın dışarısında havaya doğru çıkıntı yapan trampoline de bu kararsız ve belirsiz duruma vurguyu arttırıyordu Performans sanatı uzmanı Frazer Ward'a göre trampoline aksiyona dalmayı, bir tür inanç sıçramasını temsil etse de aynı zamanda acımasız gerçekliğe doğru dalma olarak da yorumlanabilir

(theartstory.org/artists/acconci-vito/). Akademisyen Judith Russi Kirschner de Acconci'nin enstalasyonlarında ses kayıtlarının dahil edilmesinden de öteye giden yeni bir dil kullanımına dikkat çekmiş ve şöyle demiştir: "Gündelik nesnelerin, gündelik anlamlarını korurken dönüştürüldüğü ve -Acconci'nin onları yerleştirdiği belirli bağlam içindeki potansiyellerine işaret ederek- ek anlam taşıyıcıları haline geldiği bir dilsel sistemdir." (theartstory.org/artists/acconci-vito/). Kirschner, Acconci'nin hazır nesne kullanımının, gündelik nesnelerin orijinal işlevini ve anlamını değiştirerek onları sanata dönüştüren Marcel Duchamp'tan farklı olduğunu belirtiyor. Acconci'nin masası ve sandalyeleri geleneksel işlevlerini sürdürüyor, ancak aynı zamanda alanı toplumsal eylem için bir buluşma yeri haline getiriyor. Nesnelere artık sadece sahne malzemesi değil; mekânı bir sanat galerisinden topluluk toplantısına dönüştürmeye yardımcı olan sembolik anlam taşıyıcılarıdır. (<https://www.theartstory.org/artist/acconci-vito/>)



Görsel 58. Michael Craig-Martin, *An Oak Tree*. 1973

erişim: 18.11.2023

[https://en.wikipedia.org/wiki/An_Oak_Tree#/media/File:An_Oak_Tree_\(conceptual_art_installation\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/An_Oak_Tree#/media/File:An_Oak_Tree_(conceptual_art_installation).jpg)

An Oak Tree, Michael Craig-Martin tarafından 1973 yılında yaratılan bir sanat eseridir ve -şu anda orijinal olarak broşür olarak yayınlanan- bir metinle birlikte sergilenmektedir (Görsel 58). Metin beyaz üzerine kırmızı renktedir; obje, sanatçının öngördüğü miktarda su içeren ve ideal yüksekliği 253 santimetre olan, duvara vidalanmış mat gri boyalı braketlerle bir cam raf üzerinde yer alan Fransız Duralex bir bardaktan ibarettir.

Metin, objenin bir bardak su olmadığını, "bir bardak suyun arazlarını değiştirmeden" yaratılmış "yetişkin bir meşe ağacı" olduğunu açıklayan soru ve cevap şeklinde göstergebilimsel bir tartışma içermektedir. Metinde "Bu bir sembol değil. Bir bardak suyu meşe ağacına dönüştürdüm. Ama görünümünü değiştirmedim. Gerçek meşe ağacı fiziksel olarak mevcut ancak bir bardak su şeklinde" ifadesi yer almaktadır. Craig-Martin'e göre "Artık ona bardak su demek doğru değildir. Ona ne isim verirseniz verin sizin isimlendirmeniz bunun bir meşe ağacı olduğu gerçeğini değiştirmeyecek."tir.

An Oak Tree'den önce kaygısı yapısöküm olan Craig-Martin'in sonraki işlerinde "parçaları yeniden bir araya getirme çabasına" girmiştir (marinawittmann.com/post/explore-the-role-of-the-title). Daha sonra Marcel Duchamp'ın Çeşme çalışmasının mantığını kullanarak, "hem kalıcı hem de istikrarsız" olan anlamı bir kenara atmak amacıyla faydacı nesnelere ve düz renkli alanların çizimleriyle çalışmıştır., Fakat kendine göre bu sonuçsuz bir çabadır, zira insanların çağrışımlar ve anlamlar yaratma ihtiyacı bu hedefi ulaşılamaz kılmaktadır (https://en.wikipedia.org/wiki/An_Oak_Tree#).



Görsel 59. Sarah Charlesworth - Herald Tribune: Kasım 1977

erişim: 18.11.2023 <https://carolineidentityplace.wordpress.com/research-reflection/sarah-charlesworth-herald-tribune-november-1977/>

Sarah Charlesworth'un pratiğinde fotoğraf hem konu hem de mecradır. Çağdaşları Louise Lawler, Sherrie Levine ve Richard Prince gibi Charlesworth'un çalışmaları da temsil sistemlerini eleştirmek

ve fotografik görüntülerin üretimi ve dağıtımında gizli olan ideolojik varsayımları ortaya çıkarmak için sahiplenme ve yeniden yapılandırma stratejilerini kullanır. Herald Tribune: Kasım 1977 tarihli baskılarda Charlesworth, bir ay boyunca incelediği tek bir gazetenin ön sayfalarını toplamıştır (Görsel 59). Dilden arındırılmış sayfalar savaşın, silahların, diplomatik olayların ve gazetede ayrıcalıklı erkek varlığının ağır bastığını ortaya koymaktadır. Dilin önceliğini ortadan kaldırarak ve izleyicinin dikkatini haber değeri taşıyan olayın sunumunun altında yatan grafik yapılara odaklayarak, Charlesworth belirli bir olayın nasıl ve kim için temsil edildiğine ve devrede olan güç hiyerarşilerine vurgu yapmaktadır.

2.6. Değişimin Yankıları: 1980'lerde Sanatsal Dinamikler

1980'de Ronald Reagan'ın ABD Cumhurbaşkanı seçilmesi, serbest piyasa kapitalizmine ve geleneksel değerlere öncelik veren yeni bir muhafazakar dönemi başlattı. Ancak bu aynı zamanda bu ideallere karşı çıkan, toplumsal sınırlara meydan okumaya ve yeni ifade biçimlerini keşfetmeye kendini adanmış canlı sanat topluluklarının ortaya çıkmasına neden olan karşı-kültürel bir hareketi de ateşledi.

Bu isyan ve keşif atmosferinde, çeşitli disiplinlerden sanatçılar deney ve gelişme için verimli bir zemin buldular. David Lynch ve Spike Lee gibi ileri görüşlü film yapımcıları yenilikçi tekniklerle cesur hikayeler anlatmak için Hollywood geleneklerinden uzaklaştılar. Müzik dünyası, insanların müzik tüketiminde devrim yaratan ve sanatçılara yeteneklerini görsel olarak sergilemeleri için benzeri görülmemiş bir platform sunan MTV'nin doğuşuna tanık oldu. Bu arada, Keith Haring ve Jean-Michel Basquiat gibi grafiti sanatçılarının kendi alt kültürlerinin dışında da tanınmasıyla yeraltı sanat ortamları gelişti. 1980'lerde kişisel bilgisayarların yükselişiyle birlikte, dijital teknolojinin, yaratıcı süreçlerde ve sanatçılar için erişilebilirlikte devrim yaratması nedeniyle sanat üzerinde etkisi önemli ölçüde arttı. Birdenbire Adobe Photoshop, AutoCAD ve masaüstü yayıncılık gibi araçlar ulaşılır oldu ve yenilikçi tasarımlar ve sanat işleri yaratmak için sonsuz fırsatlar doğdu. Bu yeni keşfedilen özgürlük, sanatçıların daha önce hayal bile edilemeyen dijital teknikleri denemelerine olanak tanıdı, geleneksel sanat formları arasındaki engelleri yıktı ve yaratıcılıkta bir rönesansın kıvılcımını ateşledi. Dünya çapındaki diğer yaratıcılarla işbirliği yapmak, sınırları ve kültürel sınırları aşan küresel bir sanat topluluğunu teşvik eden çevrimiçi ağlar aracılığıyla mümkün hale geldi. 1980'lerde VCR ve gelişen ev video pazarı sayesinde filmler artık evin rahatlığında izlenebiliyordu. Bu inanılmaz teknolojik sıçrama, filmlere ve televizyon programlarına erişimi demokratikleşirken sanatsal ifadenin parmakların ucunda olduğu bir dünyayı vadediyordu. Yaratıcılar ve tüketiciler

arasındaki engeller kalkıyordu ve sanatçıların çalışmalarını doğrudan dağıtmaları için uygun maliyetli yollar artıyordu. İnsanlar video kiralama mağazalarına akın ettikçe filmin çeşitli türler, tarzlar ve kültürlerine yeni bir tutku doğmaktaydı. 1980'lerdeki ekonomik refah, alternatif yatırım fırsatları arayan birçok kişinin gelirinin artmasına yol açtı. Sanat eserleri değerli finansal varlıklar olarak görülmeye başlandı ve bu da köklü sanatçıların yanında yeni ortaya çıkan yeteneklerin eserlerine olan talebi artırdı. Artan refah ve muhafazakârlaşan sosyo-politik ortam yerini, 70lerin direnişçi, sorgulayan ve ilerlemeci havasıyla farklı olan daha apolitik, eğlenceli, melez, çoğulcu ve belirsiz bir kültürel ortama bıraktı. Bir yanda 60'lar ve 70ler yoğun minimalizmi ve kavramsal sanata tepki olarak figüratif, temsili ve neo ekspresyonist damarda yeni bir canlanma yaşanırken, bir yanda da kavramsal sanatta yeni akımlar ve sorular ortaya çıktı. Postmodernist yazarlar, düşünürler ve sanatçılar sanatın tek bir anlam veya amaca ihtiyaç duyduğu fikrine karşı çıktılar; bunun yerine çoğulluğu ve belirsizliği kucakladılar. Sanatçılar yerleşik anlatıları yeniden yapılandırıdılar ve yüksek ve popüler kültürlerden unsurları karıştırarak pastişle denemeler yaptılar. Kavramsal akım, başta dikkati sanat nesnesinin arkasındaki fikre odaklamıştı ve bu nesnenin anlam taşıyıcısı olarak geleneksel rolünü sorguluyordu. 80'lere gelindiğinde ise, kavramsal sanatçıların sanat nesnesini maddilikten arındırması ve zamana dayalı ve geçici sanat eserleri üretmeye başlamasıyla maddenin gerekliliği konusunda sorgulamalar güçlendi. Sanat nesnesinin tamamen maddeden arındırılması hiçbir zaman gerçekleşmemiş olsa da - ve hata bu çabaya tepkiyle maddi, figüratif, temsilci ve hatta ticari sanata sert bir dönüş yaşansa da - zaman içinde sanat nesnesi esnek ve şekillendirilebilir hale geldi ve bu şekillendirilebilirlik, göstergebilim teorileri ve bilgisayar teknolojileriyle birleştiğinde, kavramsal sonrası sanat nesnesinin ortaya çıkmasına neden oldu. New York'un 80'lerdeki sanat ortamı, yaratıcılığın ve yeniliğin heyecan verici, canlı bir merkeziydi. Koleksiyonerlerin çağdaş sanata yeniden ilgi duyması, ortaya çıkan yetenekler için gelişen bir pazar yarattı. Ayrıca şehrin her yerinde galeriler açılmaya başladı ve bu sanatçıların eserlerini sergilemelerine olanak tanındı. Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring gibi önemli figürlerin cesur stilleri, toplumsal normlara ve geleneksel sanatsal beklentilere meydan okurken dönemin derinden arzulanan özgürlük özlemini yansıtıyordu. Modernizmin katı kurallarının, kategorilerinin ve hiyerarşilerinin kısıtlamalarını reddeden bu heyecanlı dönemde, Jean-Michel Basquiat gibi sanatçılar grafitiyi güzel sanatlarla harmanladı, Cindy Sherman Otoportreleriyle kimliğin oluşumunu sorguladı, Keith Haring'in AIDS gibi sosyal sorunlara karşı çıkan renkli duvar resimleri yaptı ve Robert Mapplethorpe'un cinselliği konu alan toplumsal normlara meydan okuyan provokatif fotoğrafları erotik fotoğrafçılıkta sınırları zorladı ve müstehcenlik yasaları ve sanatsal özgürlüğün ilişkisi üzerine tartışmaları alevlendirdi. (Forgeard, 2023, brilliantio.com).



Görsel 60. Andy Warhol, Chanel FS (II.354). 1985 erişim: 20.11.2023
<https://www.halcyongallery.com/artists/1-andy-warhol/works/145/>

Chanel 345, Andy Warhol'un 1985 yılında yarattığı bir serigrafi baskıdır (Görsel 60). Eser, bir şişe Chanel parfümünü tasvir etmektedir ve sanatçının 1980'lerin popüler reklamlarının pop art yorumlarını içeren Ads serisine aittir. Chanel 354'ün parlak şişesinin taşıdığı feminen enerji, güzel eşyalara sahiplenme arzusunu ve zenginliğin havasını yansıtmaktadır. Chanel 354, Warhol'un "Amerikan Rüyası" felsefesinin temelini oluşturan ulaşılabilir cazibeye duyulan hayranlığının ve popüler kültür göstergelerini yeniden sahiplenen biçiminin devamıdır. Warhol, parfümü "daha fazla yer kaplamanın" bir yolu olarak görmüş ve yarı kullanılmış parfüm şişeleri toplamıştır; hatta 1987'de öldüğünde bir şişe Estee Lauder'in "Beautiful"uyla birlikte gömülmüştür. (<https://revolverwarholgallery.com/portfolio/chanel-354/>)



Görsel 61. Bruce Nauman. *Human/Need/Desire*. 1983 erişim: 20.11.2023

<https://www.moma.org/collection/works/81175>

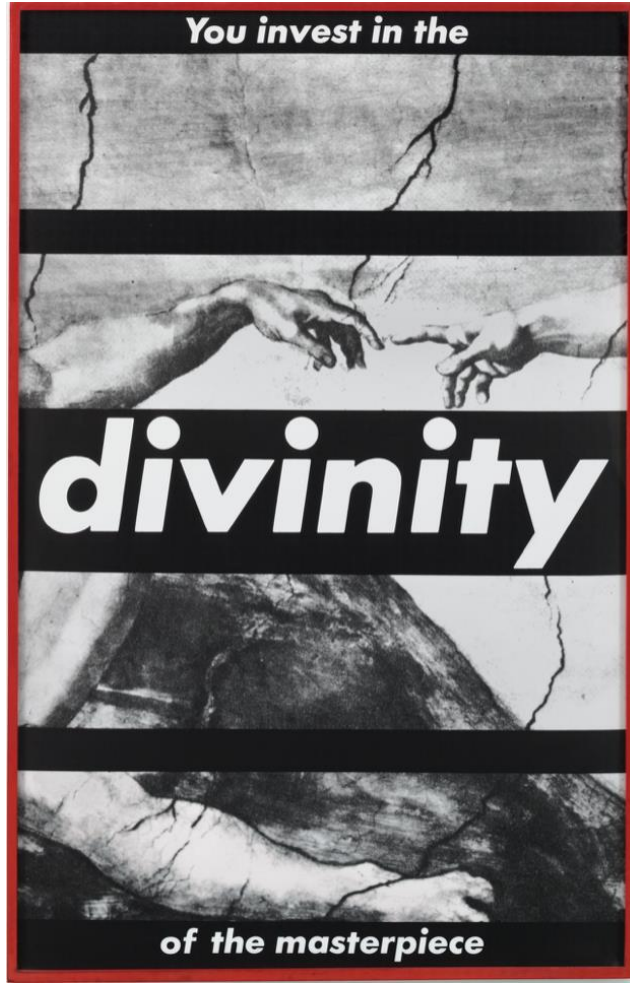
Bruce Nauman'ın *Human/Need/Desire* adlı çalışmasında insan, ihtiyaç, arzu, umut gibi insani isteklerle ilgili kelimeler neon ışıkla sürekli yanıp söner ve anlam çağrıştırıp değiştirerek, nabız gibi atan bir döngüde parlar (Görsel 61). Sözcükleri sunup onları alıp götüreren bu çalışma, izleyicinin algılama alışkanlıklarıyla oynar. Dilin "çok güçlü bir araç" olduğuna inanan Nauman'ı neon reklamların ikna edici mesajları ve hipnotik havası neon tüpleri kullanmaya heveslendirmiştir. (moma.org/collection/works/81175). Burada sanatçı, ironik bir şekilde, insan deneyiminin temel unsurlarını ele almak için bu gösterişli ticari aracı (tüm kabloları açıktayken) kullanmıştır.



Görsel 62. Bruce Nauman, One Hundred Live and Die.1984

erişim: 20.11.2023 <https://www.wikiart.org/en/bruce-nauman/one-hundred-live-and-die-1984>

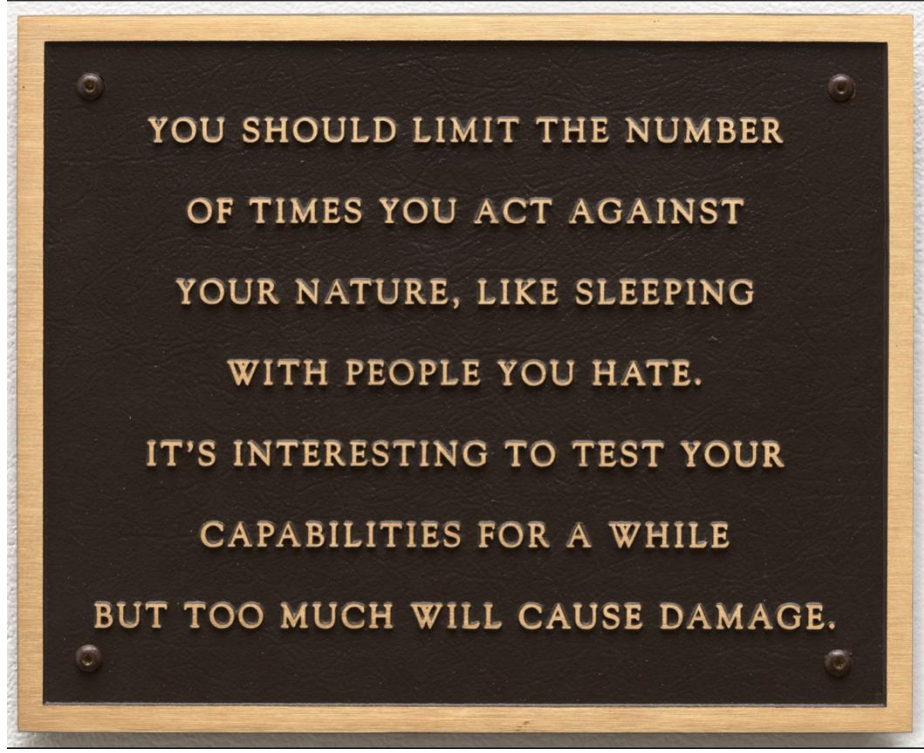
Bruce Nauman'ın başyapıtı One Hundred Live and Die yine bir neon coşkusu içinde yaşamının veya ölmenin olası yüz ironik, sıradan ve trajik yolunu incelemektedir (Görsel 62). Her bir cümle (“KIRIL VE YAŞA”, “DÜŞ VE ÖL”, “TÜKÜR VE YAŞA” vb.) odayı farklı bir renkle aydınlatır ve hayata dair şaşırtıcı derecede derin bir yorum sunar; her cümle bir hikâye anlatır ve hayatın ne kadar berbat, komik veya sıradan olabileceğini yineler. İşte, sofistike bir algoritmaya göre, her cümle birbiri ardına ayrı ayrı yanıp sönüyor, sonra her bir sütun aydınlanıyor ve nihayetinde tüm parçanın aydınlatılmasıyla iş doruğa ulaşıyor. Bu işte Nauman'ın kelime oyununa olan sevgisi, renk ilişkilerine olan ilgisi ve sosyal yorumlarla birleşip görsel bir senfoni yaratıyor (theartstory.org/artist/nauman-bruce/).



Görsel 63. Barbara Kruger, İsimlessiz (Başyapıtın İlahiyatına Yatırım Yapın). 1982
erişim: 20.11.2023

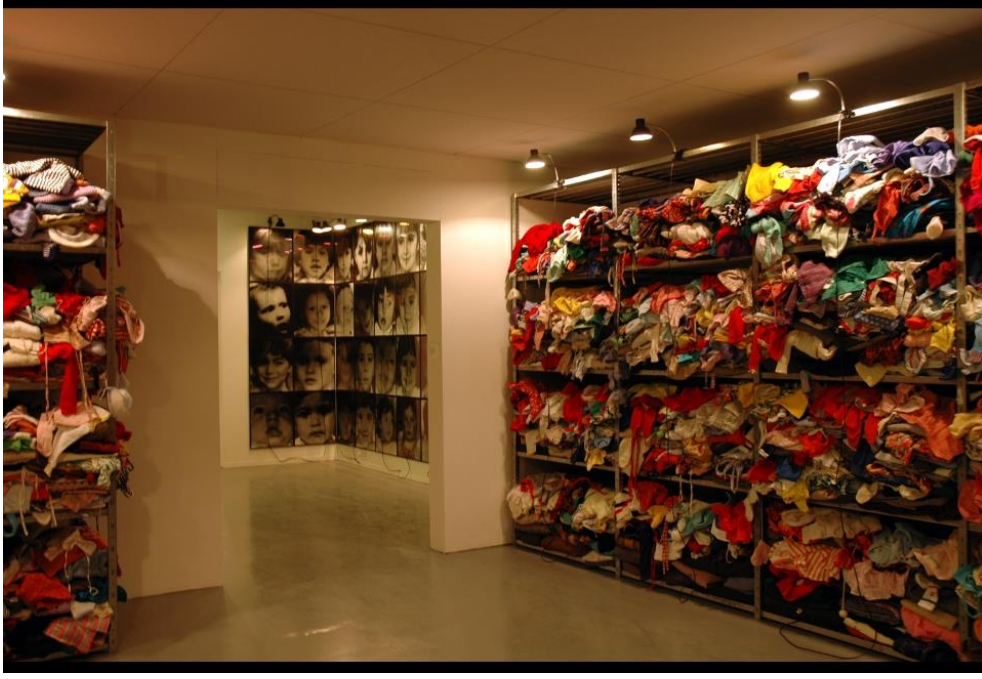
https://www.moma.org/collection/works/79334?artist_id=3266&page=1&sov_referrer=artist

Barbara Kruger, 80'lerde kendinden sıklıkla söz ettiren Pictures Generation'la bağlantılı Amerikalı bir kavramsal kolaj sanatçısıdır. Kruger'in çalışmalarının çoğu, kelime sanatı (Word Art) olarak bilinen, izleyiciye meydan okuyan özlü ve iddialı metinlere sahip fotoğraflardan oluşmaktadır. Eserlerindeki cümleler sıklıkla "siz", "sizin", "ben", "biz" ve "onlar" gibi güç, kimlik, tüketim ve cinsellik gibi toplumun kültürel yapılarını vurgulayan zamirleri içerir. Barbara Kruger, Michelangelo'nun Sistine Şapeli fresklerinin arasından, insanın yaratılışının Tanrı'nın parmağının Adem'in parmağına dokunuşuyla temsil edildiği iyi bilinen bir detayı tekrar kullanarak sahiplenmiştir (Görsel 63). Kruger, bu freskin siyah beyaz röprodüksiyonunu metinle birleştirerek, İncil'deki yaratılış hikayesi ile Batı resminin övülen başyapıtı arasında bir paralellik kurmuştur.; Sanatçının grafik tasarım geçmişi, kırılmış görüntüyü agresif metniyle cesurca kaplamasında dikkat çekicidir. Kruger, "Siz" kelimesini kullanarak bizi (izleyici, okuyucuyu da) din ve sanat tarihiyle ilgili devam eden ataerkil anlatılara dahil etmiştir. (https://www.moma.org/collection/works/79334?artist_id=3266&page=1&sov_referrer=artist).



Görsel 64. Jenny Holzer. Yaşamak: ...sayısını sınırlandırmalısınız. 1980-82
erişim: 20.11.2023 <https://www.moma.org/collection/works/106989>

Jenny Holzer 1970'lerin sonlarından bu yana çeşitli mecralarda yalnızca metinlerle ve açık ve ifadelerle çalışan bir sanatçıdır. Living (1980-82) serisi otuz bronz plaktan oluşan bir setten oluşmaktadır (Görsel 64). Bir plaket genelde tarihi bir alanı tanıtır, önemli bir eylemi veya olayı anar, katı gerçekleri aktarır ve otorite tarafından beyan edilecek ifadeleri aktarmak için uzun süre dayanacak bir şekilde tasarlanır. Holzer'in plakaları ise kişisel ilişkiler, davranışlar ve inançların samimi alanıyla ilgilenir. Plakadaki metin okunduğunda muğlaktır, güne ve izleyiciye bağlı olarak komik, ironik veya kaygı uyandırıcı gelebilecek, ancak sonuçta okuyucuyu askıda bırakan bir düşünce silsilesini ifade eder. Holzer'in Living'de amacı, anonimken "otoritenin, düzenin sesinin görünümüne sahip olmak" tır. Burada, Holzer'in kariyerini ileriye taşıyacak kamusal ile özel arasındaki sınırı bulanıklaştırma ve metindeki gücün kaynağını sorgulama fikirlerinin de tohumları görülmektedir.



Görsel 65. Christian Boltanski, Çocuk Müzesi Rezervi I ve II, 1989

erişim: 20.11.2023 <https://www.mam.paris.fr/en/oeuvre/reserve-du-musee-des-enfants-i-et-ii>

Christian Boltanski, 1980'lerin sonlarında ikinci el kıyafetler kullanarak enstalasyonlar yapmaya başlamış ve kumaşın insan vücuduna ve vücuduyla nasıl çağrışımlar yapabileceğini araştırmıştır (Görsel 65). *Réserve du Musée des Enfants I et II* adlı çalışması, insanların kısa yaşam sürelerine ve giyilen kıyafetlerin onları taşıyan bedenlerden daha uzun dayanmasına vurgu yapmak için kıyafetlerle yaptığı denemelerin bir sonucudur. *Réserve du Musée des Enfants I ve II* sıra sıra metal raflara tıktırılmış çocuk kıyafetleri yığınlarının ve bir dizi gölgeli siyah-beyaz fotoğrafın yer aldığı bir enstalasyondur. Eser, Modern Sanat Müzesi'nin bodrum katındaki Çocuk Müzesi'nin eski rezervinde yer almıştır. Bu enstalasyon, Nazilerin sınır dışı edilen kişilerin kıyafetlerini sakladığı depoları andıracak şekilde tasarlanmış ve bu şekilde sergilendiğinde kıyafetler duygusal açıdan ilgi çekici tarih ve ölüm simgelerine dönüşmüştür. Boltanski'nin bizzat belirttiği gibi, "Birinin fotoğrafı, giysisi ya da cesedi hemen hemen aynı şeydir: Orada biri vardı, şimdi gitti." (<https://www.theartstory.org/artist/boltanski-christian/>). İşin bir de kokuyla ilgili bir bağlantısı vardır: Eski kıyafetlerin rahatsız edici kokusu hemen algılanmakta ve bu kıyafetlerin eski, şimdi olmayan kullanıcılarının tanımlanamaz bir izi olduğunu akla getirmektedir. Özellikle 80'lerde koku alma kavramı sıradan müze deneyimine dahil değildir. Boltanski'nin kokuyla aynı anda yakınlık ve yabancılık simülasyonu yaratması, koklama ve görme arasındaki ilişkiyi de problematize etmiştir.



Görsel 66. Jeff Koons, Michael Jackson and Bubbles, 1988

erişim: 20.11.2023 https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Jackson_and_Bubbles

"Eğer herhangi biri olabilseydim Michael Jackson olurum." diyen Koons'un 1988'deki "Banalite" sergisinin odağı olarak Jackson'un bir portresini seçmesi şaşırtıcı değildi (Sutton, 2014, billboard.com) (Görsel 66). "Benim için Michael Jackson, insanların kültürleri ne olursa olsun, Jackson'u benimsemekle güvende hissedecekleri bir manevi otorite olarak hizmet etti" diyerek sözlerine devam eden Koons, Jackson'ın posturunu hafifçe değiştirerek Madonna ve Çocuk tarihi ikonografisini yansıtıyordu. Heykel ilk kez ortaya çıktığında Jackson hayranları, sırlı porselenin Jackson'ı beyaz tenli ve çok kadınsı gösterdiğine gücendiler. Koons, Jackson'ın çift cinsiyetli görünümüne ilişkin şikayetleri antik dünyaya gönderme yaparak oyaladı. "Apollo müzik çalarken cinsiyetleri aşan bir dönüşüme ilham veriyordu, böylece erkek daha kadın oluyordu. Michael da modern Apollo'dur." (https://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Jackson_and_Bubbles)

2.7. Küresel Palet: 90'larda Kültürel Kaynaşma ve Sanatsal İfade

20. yüzyılın son 10 yılı, tarihin sonunun başlangıcı olarak adlandırıldı. Sovyetler Birliği'nin çözülmesi ve Soğuk Savaş döneminin nükleer korkusu azaldıkça bu korkunun yerini terörizm korkusu aldı. Amerika'da kapitalist demokrasi on yıl boyunca istikrarlı bir büyüme gerçekleştirdi; ancak Soğuk Savaş döneminin süper güçlerinin üstünlüğü de 90'larda küreselleşme süreciyle bozuldu ve iş dünyası ve kültürün sınırları ulusalın ötesine çekildi. Kablolu televizyonun, cep telefonları ve İnternetin yükselişiyle birlikte çokkültürlülük zamanın simgesi haline geldi.

Parçalanmış ve merkezisizleşmiş sanat dünyası da birbirinden farklı uygulamalar ve hareketlerden oluşan zengin bir döneme şahit oldu.

1990'larda videonun meşru bir sanatsal araç olarak kabullenilmesi artık kesinleşmişti; Doug Aitken, Bill Viola ve Matthew Barney gibi sanatçılar video sanatının sınırlarını zorlamada etkili oldular. Özellikle Barney'in heykeller, çizimler ve kitapların da eşlik ettiği uzun metrajlı film projesi, Cremaster Cycle (1994-2002) çeşitli görsel sanat biçimlerinin karmaşık bir anlatıda yakınsamasının örneğini oluşturuyordu. 1990'lar fotoğraf sanatında, dijital manipülasyon ve büyük ölçekli fotoğrafçılık bağlamında anılır. Andreas Gursky, dijital fotoğraflarında ölçek ve perspektifle oynama yeteneğini sergilerken, çağdaş tüketim toplumu ve küreselleşmiş ticaret sistemine eleştiri olarak okunan işleriyle şöhret kazandı. Jeff Wall, sanat tarihinin başarılarına gönderme yapan sahnelenmiş büyük ölçekli fotoğraflarında, bir yandan sinema ve belgesel tekniklerini ve modern fotoğraf yöntemlerini kullanırken bir yandan klasik sanata saygı duruşunda bulunur (Görsel 67).



Görsel 67. Jeff Wall, Ani Rüzgar (Hokusai'den sonra). 1993 erişim: 21.11.2023

<https://www.mca.com.au/exhibitions/jeff-wall-photographs/>



Görsel 68. Andreas Gursky, 99 cent. 1999 erişim: 21.11.2023 <https://www.artsy.net/artwork/andreas-gursky-99-cent>

99 Cent, Türkiye'deki 1 lira mağazalarına tekabül eden Los Angeles'taki bir 99 cent mağazasının iç görüntüsünü tasvir etmektedir (Görsel 68). Gursky'nin 1990'dan bu yana çalışmalarında yaptığı gibi eser dijital manipülasyon kullanılarak yaratılmıştır. Birçok sanatçı dijital çağın hızlı ilerlemesine somut yaşanmış deneyim ve kimlik konularına yönelerek karşılık vermiştir. Siyasallaşmış bedenler ve kimlikler, mekâna özgü enstalasyonlar ve sanatın küresel kültür içindeki konumu, dünya çapında hem sayı hem de itibar olarak büyüyen bienallerin programlarında ön plana çıkmaya başlamıştır.



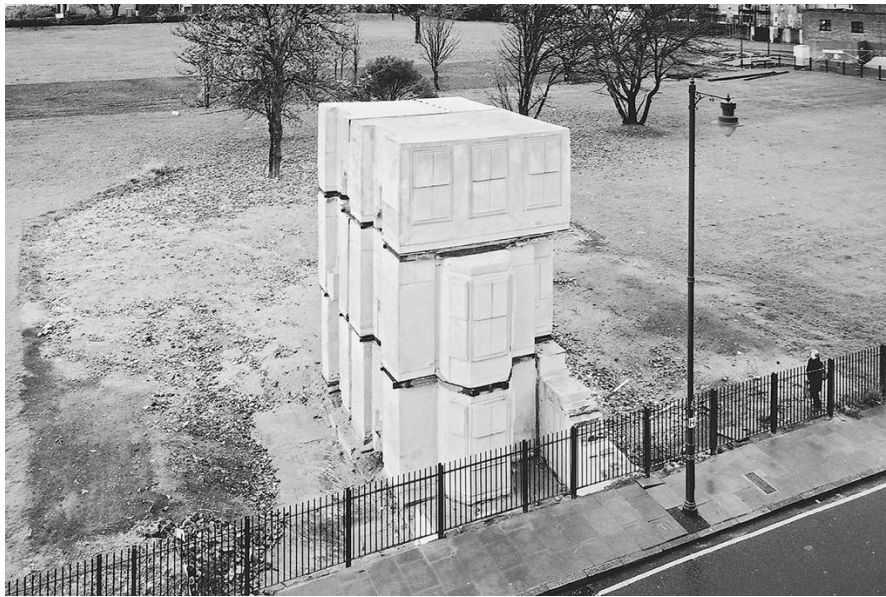
Görsel 69. Damien Hirst, Eczane.1992 erişim: 21.11.2023 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-pharmacy-t07187>

1980'lerde Londra sanat merkezi olarak New York ve Batı Berlin'in çok gerisindedir. Finans endüstrisinin büyümesine rağmen mimari ve ekonomik açıdan büyük ölçüde yoksun olan İngiliz başkenti, Amerikalı ve Alman muadilleriyle karşılaştırıldığında çok az sayıda çağdaş galeriye ve postmodern sanat ortamına sahiptir. New York ve Berlin'deki sanatçılar ise Londra'da muadili olmayan, Pictures Generation, Street art ve Neue Wilden gibi postmodern hareketlerle özdeşleşmişlerdir. O zamanlar çoğu 20'li yaşların başında olan YBA (Young British Artists; Britanyalı sanatçılar ve Britart olarak da anılır) sanatçıların çoğu, 1980'lerin sonlarında Goldsmiths'teki Güzel Sanatlar programından, bazıları ise Royal College of Art'tan mezun olmuştur. Genç İngiliz Sanatçılar, Londra'daki bu zorlu ortamı büyüme için bir fırsat olarak görmüşler ve ilk başarılarını Londra'nın endüstriyel çorak alanlardaki ucuz depolarda sergiler düzenleyerek elde etmişlerdir. YBA'lar kendilerinden yıllarca eser üretmeleri ve küçük grup sergilerine katılmaları, sonra başarılı kişisel sergiler gerçekleştirmeleri ve önemli müze koleksiyonlarına alınmaları beklenen geleneksel İngiliz sanatçı kariyer yoluna karşı isyan etmişlerdi; YBA'ların çoğu kariyerlerinin çok erken dönemlerinde, yani sanat okulundan hemen sonra, benzeri görülmemiş satışlar elde etti. YBA, 90'lardaki pratikleriyle Minimalizm, Kavramsal, Performans, Beden ve Enstalasyon sanatlarında denemeler yaptılar. Koleksiyoner ve galerici Charles Saatchi, 1997'de Londra Kraliyet Sanat Akademisi'nde düzenlenen "Duygular" sergisinde Britart'ın tanrılaştırılmasını sağlamış olsa da grubun en öne çıkan sanatçısı, daha 90'ların başlarında, sanat izleme ve patronaj tanımlarını muzip bir şekilde eleştirmişti. Hirst'ün 1992 tarihli çalışması *Pharmacy* Cohen Gallery ve Tate London'da sahnelediği boş ilaç kutularıyla dolu özel yapım bir eczane sanat ve yaşam arasındaki ayrımları ortadan kaldırmayı ve aynı zamanda sanat piyasası için yeni metaforlar yaratmayı amaçlıyordu (Görsel 69). İş, koleksiyoncuların ihtiyaç malzemelerini mağazadan bozuk parayla aldıkları kolaylıkla sanat eseri satın aldıklarını ima ederken, bir yandan da onların sanat alma iştahlarını eczaneden keyif verici haplar alan bağımlılara benzetiyordu (LeBourdais, 2015, artsy.net).



Görsel 70. Maurizio Cattelan, Başka Bir Hazır Yapım, 1996. Çalıntı bir sergiden kasalı eserler erişim: 21.11.2023 https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/another-fucking-readymade/5486

Benzer bir eleştiri İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan'ın alaycı çalışmalarında da görülür. Cattelan, 1996 yılında Amsterdam'daki Crap Shoot adlı grup sergisine katılmaya davet edildiğinde, yakındaki bir galerinin tüm içeriğini çalıp ardından çalıntıları kendi işiymiş gibi sergilemeye karar verdi. Cattelan Another Fucking Readymade adlı eserinin başlığında Duchamp'ın Hazırnesne fikrine göndermesiyle beraber, yeniden sahiplenmenin yasallığının tartışmalarını yeni sınırlara taşıyordu (Görsel 70).



Görsel 71. Rachel Whiteread, House, 1993 Grove Road, Londra E3, 1993. Erişim: 21.11.2023 <https://www.widewalls.ch/magazine/rachel-whiteread-house>

YBA'ların işlerinde denedikleri arasında insan ölçeğindeki enstalasyonlarla izleyici için yeni fiziksel ve psikolojik deneyimleri sağlamaktı. Bu damarda işlerden en incisi Rachel Whiteread'de ait: Londra'nın işçi sınıfı mahallesinde yıkılması planlanan bir teras evin beton dökümü olan 1993 eseri Ev (Görsel 71), 90ların akılda kalan sanat eserlerindedir. Pompeii benzeri heykelsi enstalasyon, yıkım, anıtlştırma ve dışlanma duygularını çağrıştırır. Bu eserle beraber Whiteread Turner Ödülü'nü kazanan ilk kadın oldu. Bu durum biraz da 90'ların kapsayıcı, çok kültürlü ruhu dahilinde dikkate alınabilir.



Görsel 72. Sarah Lucas, İki Kızarmış Yumurta ve Bir Kebap. 1992 erişim: 21.11.2023

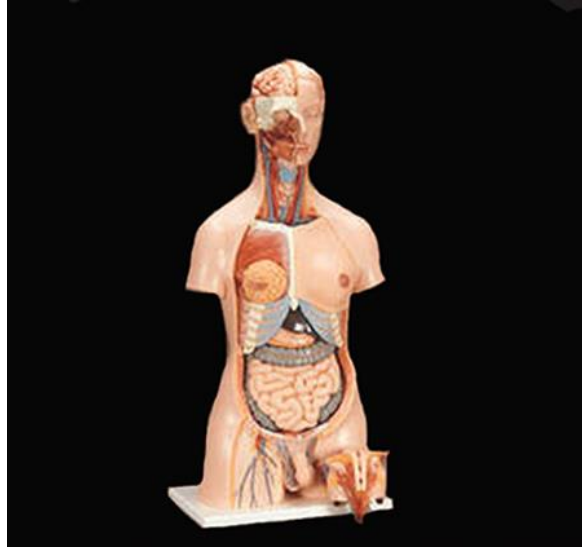
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/sarah-lucas>

Bir başka YBA üyesi Sarah Lucas, İki Kızarmış Yumurta ve Bir Kebap'ta sözü edilen nesnelere - parçanın sergilendiği gün taze yapılmış bir şekilde- çıplak bir kadın bedenini andıran bir düzenlemeyle ahsap bir masanın üzerine yerleştirmiştir (Görsel 72). Yumurtalar ve kebab klişe İngiliz yiyecekleri olarak cinselleştirilmiş kadın formuna hicivli gönderme yaparken, kompozisyonun şaşırmış yüze olan benzerliğini vurgulamak için masanın arkasına parçanın tamamının bir görüntüsü yerleştirilmiştir. Lucas çağdaş İngiliz kültürü ve kadınlıkla ilgili cesur yorumlarıyla tanınmıştır. İşinde Kavramsal Sanatın babası Marcel Duchamp'ın hazır eserlerine açıkça saygı duruşunda bulunurken, bir yandan da kadın bedeninin basmakalıp tasvirlerini İngiliz zekâsı ve hassas dokunuşuyla agresif bir şekilde eleştirmiştir. (<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/sarah-lucas>).



Görsel 73. Tracey Emin, Yatağım, 1998 erişim: 21.11.2023 <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/47068/1/tracey-emin-my-bed-being-turned-into-a-comedy-special-sky>

İngiliz sanatçı Tracey Emin'in Yatağım (Görsel 73) işi, Emin'in depresyonla mücadele ettiği ve yatakta geçirdiği birkaç günün kaydıdır: Yatak yapılmamış ve çarşaf lar lekeli; her tarafta prezervatif, doğum kontrol hapi, adet kanı lekeli iç çamaşırı, para ve sigara izmaritleri gibi çeşitli nesnelere saçılmıştır. Emin'in aktardığına göre iş, romantik bir ilişkinin sona ermesinin ardından günlerce içinde yatalak kaldığı gerçek yatağıdır. Bu eser temsil ve sunum arasında önemli ayrımı tekrar vurgulamaktadır: Eser resim ya da heykel gibi bir nesnenin temsili değildir. Burada sanat, başka bir nesneye gönderme yapan değil nesnenin kendisidir.



Görsel 74. John LeKay, Yin and Yang #1. 1990, erişim: 21.11.2023

<https://en.wikipedia.org/wiki/File:LeKayYinAndYang.jpg>



Görsel 75. John Lekay, Spiritus Callidus #2 (Kristal Kafatası), 1993. Erişim: 21.11.2023

https://en.wikipedia.org/wiki/John_LeKay#/media/File:LeKaySpiritus2.jpg

John LeKay, New York'ta yaşayan İngiliz kavramsal ve enstalasyon sanatçısı, 1993 yılından beri yaptığı kristal kaplı kafatasları tanınır ve hatta Damien Hirst'ü fikirlerini kopyalamakla suçlamıştır. Yalnız 90'larda artık postmodernizmin ve post-truth kavramının etkileri kendini oldukça kuvvetli bir biçimde hissettirdiğinden ötürü bu durum çok da önem görmemiştir.

Lekay'ın 1992'de yaptığı sergisinde işleriyle YBA işleri arasındaki paralellik dikkat çekicidir. Çalışmalar arasında yapay penislerle kaplı lekeli bir ortopedik yatak, hastalıklı genital uzuvların tıbbi bir modelleri, üç ayaklı bir sandalyeye bağlanan protez bacak desteği ve şaman tahtlarını andıran alüminyum bir merdivenin üzerinde dengelenen bir tekerlekli sandalye yer alıyordu.

Lekay'ın işlerinde uyarıda bulunmadan tuhaf ve keskin bir kötü niyete dönüşen ilginç bir mizah var (Görsel 74, 75, 76).



Görsel 76. John LeKay, İsimsiz (merdiven ve tekerlekli sandalye). 1991 erişim: 21.11.2023
https://en.wikipedia.org/wiki/John_LeKay#/media/File:LekayUntitled1991.jpg



Görsel 77. Dörtlü Daniel J. Martinez. 1993 Whitney Bienali Giriş Düğmesi Seti, erişim: 21.11.2023
https://specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=20963

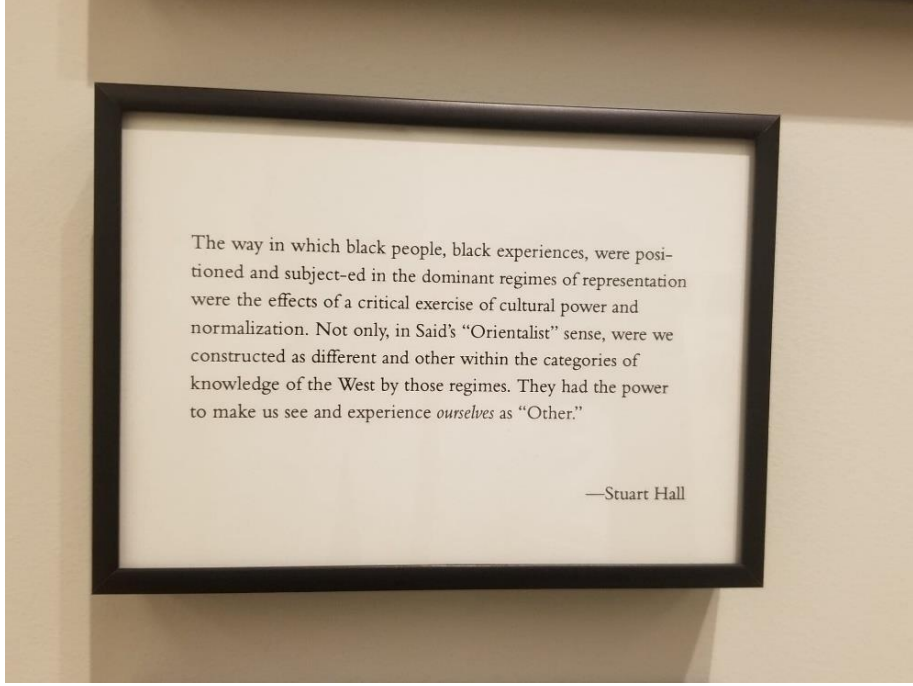
1993 aynı zamanda Amerikan sanatı için de bir dönüm noktasıydı. 90'ların başı, ABD'de sıklıkla "Kültür Savaşları" olarak adlandırılan yoğun kültürel çatışmalarla anılır. Bu çatışmalar sansür, kimlik politikaları ve ahlaki değerler gibi konularla ilgiliydi ve kültür kurumları ile halk arasında hararetli bir tartışma yaratıyordu. Bu çerçevede, 1993 Whitney Bienali, bu çekişmeli diyalogları yansıtan ve bunlara katkıda bulunan bir odak noktası olarak sanat tarihine geçmiştir. 1993 Bienali'nin dikkat çekici özelliği çeşitliliği benimsemesi ve kimlik siyasetini kutlamasıydı. İçlerinde birçok azınlığın yer aldığı sanatçılar, geleneksel normlara meydan okuyarak ırk, cinsiyet, cinsellik ve kimlik temalarını ele alan çalışmalarını sergiledi. Sergide özellikle Felix Gonzalez-Torres gibi sanatçıların yerleştirmeleri kayıp, aşk ve AIDS salgını konularını ele aldı ve izleyicileri zamanın katı gerçekleriyle yüzleştirdi.

Konuklar, Whitney Müzesi'ndeki 1993 Bienali Sergisinin önizlemesine girerken, korumalar onları sanatçı Daniel J. Martinez tarafından tasarlanan küçük metal düğmelerle süslüyordu (Görsel 77). Her zamanki "WMAA" müze logosu yerine, çok renkli giriş düğmelerinin bazılarında "Hiç Beyaz olmayı İstemeyi hayal edemiyorum" yazıyordu. Diğerlerinde ise bu kelimelerden yalnızca bir veya ikisi vardı. Nitekim düğmelerde "HİÇ BEYAZ OLMAK İSTEDİĞİMİ HAYAL EDEMİYORUM", "'HAYAL ET", "HİÇ İSTEDİĞİMİ" VE "BEYAZ" yazıyordu. Bu düğmeler her konuğu yürüyen bir performans sanatı parçasına dönüştürme etkisi yaratmıştı.



Görsel 78. Glenn Ligon, Kara Kitabın Kenarlarına Notlar, 1991-93. Erişim: 21.11.2023

<https://www.glennligonstudio.com/notes-on-the-margin>



Görsel 79. Glenn Ligon, Kara Kitabın Kenarlarına Notlar, 1991-93. Eserden detay erişim: 21.11.2023

<https://www.mmoorer.com/glenn-ligon>

1993 Whitney Bienali'nde yer alan bir diğer sanatçı Glenn Ligon, baskılanma deneyimini başarılı metin-resimlerinde kasvet ve mizahı dengeleyerek aktardı. Notes on the Margin of the Black Book'ta (Görsel 78, 79) Ligon, Siyah erkek bedeninin kültürel temsillerini hicivli bir şekilde fotoğraf ve metinlerle eşleştirdi.



Görsel 80. Felix Gonzalez-Torres. "Untitled" (USA Today). 1990 erişim: 23.11.2023

<https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-usa-today>

Ligon'un işlerindeki mesaj tuval üzerine her ek metin katmanıyla daha güçlü hale gelirken, Felix Gonzalez-Torres'in heykelleri (Görsel 80, 81) tam tersi bir şekilde geriye hiçbir şey bırakmayana kadar parça parça eksilerek etki kazanıyordu. Gonzalez-Torres'in çalışmalarının çoğu silahlı şiddet, AIDS krizi ve akabinde gelen yas ve kayıp gibi konularla ilgiliydi. Ünlü şeker yığınları işleri ziyaretçilerin alması için galeri alanına dökülen, belirli miktarda ve sembolik ağırlıklarda şekerlerden oluşuyor. Zamanla yığın tamamen kaybolur; bahşiş ve kaybetmek, mevcudiyet ve geçicilik temalarını bu işlerde çelişkili ve şiirsel bir biçimde sorgular. González-Torres yerleştirmeleri Fransız küratör Nicolas Bourriaud'nun bu dönemin sanatının vazgeçilmezi olarak tanımladığı İlişkisel Estetik kavramının kapsamına giriyor; Bourriaud'nun tanımladığı gibi bu işler bağımsız ve özel bir eser yerine insan ilişkilerinin tamamını ve bunların sosyal bağlamını araştıran bu tür ilişkisel sanatı temsil ediyordu. 90'larda müzeler ve galeriler yaygın bir biçimde siyasetin ve bedenlerin çarpışma alanı haline geldi bu çarpışmalarda sıradan nesne ve sanat eseri, hayat ve sanat, tarih ve hatıra arasındaki sınırın ayrışması gittikçe zorlaştı.



Görsel 81. Felix Gonzalez-Torres, İsimsiz (Mükemmel Aşıklar). 1991 erişim 23.11.2023

<https://www.theartnewspaper.com/2021/02/26/works-by-pioneering-queer-artist-felix-gonzalez-torres-to-be-displayed-around-barcelona>

93 Whitney Bieneli müzenin tarihinde en çok eleştirilen sergilerden biri haline geldi. Michael Kimmelman, New York Times incelemesinin ilk paragrafında şöyle yazdı: “Genelde birbiriyle uyumsuz görüşlere sahip çeşitli New York eleştirmenlerini nadir bir uyum içinde bir araya geldiği şey: en azından bu sergiden hoşlanmıyorlar. Segiden nefret ettim.” (<https://www.vulture.com/2016/04/identity-politics-that-forever-changed-art.html>).

Bu Bienal, zamanın kültürel ve politik manzarasının bir mikrokozmosu gibi hatırlanır. Bienal, 90'larda değişen toplumsal tutum ve değerleri, hem yansıtmıştır hem de bu değerlerin sorunsallaşmasına katkıda bulunmuştur. Serginin geleneksel normlara meydan okuması ve tartışmalı konuları cesurca incelemesi, statükoya meydan okuyarak sanat dünyasının sınırlarının çok ötesine uzanan tartışmaları alevlendirmiştir.

Siyaset teorisyeni Francis Fukuyama, bildiğimiz şekliyle tarihin 1989 yılında sona erdiğini, tüm büyük soruların yanıtladığını ve 90'lı yılların demokratik kapitalizminin insan varoluşunun son döneminin ilk on yılı haline geldiğini iddia etmektedir (<https://www.vulture.com/2016/04/identity-politics-that-forever-changed-art.html>). Bu kavramın yanlış olduğu 21. yüzyılın başlarında kanıtlanmış olsa da Fukuyama'nın teorisinin kültüre uygulanabilirliği tartışılabilir. 1990'lar sanat tarihinde alışıla gelmiş dönemlerin ve hareketlerin düzenli bir şekilde birbirini izlemesine son veren dönemdir. Bu karamsar perspektiften bakıldığında 90'lı yıllar kültüre uzun bir durağanlık dönemi getirmiş gibi görünse de aslında 90'lar, toplum olarak yaratıcılar ve eserleriyle nasıl karşılaştığımızı, onları hangi farklı yollarla yorumladığımızı, galerilere ve sanat kurumlarına kendilerini nasıl kurumsallaştırdıklarını, topluma farklı yollarla nasıl müdahale edildiğini ve edilebileceğini sorguladığımız ve yeniden tanımladığımız yıllar olmuştur. (<https://www.widewalls.ch/magazine/90s-art>).

Tüm bu örnekler, zamanla orantılı olarak nesnenin kullanımının geldiği noktayı göstermektedir. Ironi, absürdite gibi yöntemler, post-truth ve postmodernitenin muğlaklaştırdığı hakikati göstermek ve vurgulamak adına kullanılan arsenali genişletmektedir. 60'larda hazır nesne kullanımı tüketim toplumuyla birlikte önem kazanmıştır. Bu tüketici çılgınlığa (consumerism) karşın bir taraftan da felsefi alanı sorgulayan kavramsalcılar nesneyi ve dili bu yönelimleri doğrultusunda kullanmışlardır. 70'lerde ise sosyal adalet vurgusu öne çıkmakta ve bu doğrultuda performative, feminist, anti-ırkçı yönelimler önem kazanmakta ve sanat ile güncel hayat arasındaki sınır muğlaklaşmaktadır. Örneğin warhol'un Brooklyn'deki stüdyosundaki yaşamı aynı zamanda bir sanatçı stilinin yansımasıdır. 70'lerin hippie, psikedelik sanatı 80'lerin başında dijital dönüşmüş ve video çalışmaları önemini arttırmıştır. 80'lerin sonlarında ise kültür savaşları dahilinde geylik, siyahilik, AIDS, kadınlık sorgulanmış Sovyetlerin dağılmasıyla kapitalizm, liberalizm, globalizm önündeki engeller ortadan kalkmıştır. 90'larda ise globalizm tam hız devam ederken, bienaller önem kazanmıştır. Postmodernizm zirve yapmış ve modernizmin her konusu sorgulanır olmuş, çok seslilik, çok kültürlülük öne çıkmıştır. Irak savaşının televizyondan izlenmesi post-truth etkisinin

artmasına neden olmuştur. 2000'den sonra terör saldırıları global hakim ABD'yi sarsmış, ileride bir tür polis devlete daha da yaklaştıracak adımlar atmasına neden olmuştur. Uzak Asya marketinin büyümesi ve Batı marketlerinin kırılmaşması aynı döneme denk gelmiştir. Günümüzde ise artık var olan tüm sanat edimleri belli bir biçimde var olabilmektedir. Simülasyon dünyasında tüm kontrastlar ortadan kalkmıştır ve gerçeklik, simülasyon içerisinde erimiştir. Bu hiperreel dünya kendine referans veren gösterge serilerinden oluşmaktadır.

3. BÖLÜM: DİLE VE NESNEYE YAKLAŞIMLAR

3.1. Maddenin Meta Anlatıları: Nesne Yönelimli Ontoloji ve Duchamp'ın Hazır Nesne Mirasının 21. Yüzyılda Yeniden Tasarlanması

21. yüzyılda görsel kültür çalışmaları, her türden görüntünün nasıl iletişim kurduğunu ve kimlik, cinsiyet, sınıf, güç ilişkileri ve diğer sosyal ve politik değerler ve ilişkilerin inşasına nasıl katıldığını anlamak için çok yönlü bir yaklaşım benimseyen, tanınmış disiplinlerarası bir çalışma alanı olarak resmîyet tanınmış ve büyümüştür. Görsel kültür çalışmaları tıp, bilim, siyaset, tüketim kültürü, din ve maneviyat, sanatla birlikte ve iç içe bir şekilde incelemeyi hedeflemiştir. Görsel kültür araştırmacıları, resim ve heykel gibi yerleşik güzel sanatlar mecraları yanı sıra film, televizyon, çizgi roman, moda tasarımı ve diğer popüler kültür biçimlerini analiz eder ve göstergebilim, sosyoloji, psikanaliz, alımlama teorisi dahil olmak üzere birçok metodoloji ve teoriden yararlanırlar. Bilginin üretim ve akış hızının artması, görsel üretim teknolojilerinin gelişmesi ve kültürlerarası sınırların soluklaşması sanatı anlamakta böyle bir yöntemsel değişimi kaçınılmaz kılar. Tıpkı görsel kültür araştırmacılarının her türden görüntü ve medyayı incelediği gibi, 21. yüzyıl sanatçıları da kültürün çeşitli alanlarından beslenip görüntü, malzeme ve kavramlar olarak güzel sanatlar ve tasarım sınırlarının ötesine çıkmaya çalışırlar. Profesyonel spor dünyası ve onun fanatik hayranları Paul Pfeiffer'in konusu olurken, ticari televizyon endüstrisi de Christian Jankowski'nin çeşitli video enstalasyonlarına ilham olur. Wim Delvoye devam eden dizisi Cloaca'da insanları siborglar olarak hayal eder ve insanın sindirim sistemini bir tür biyomekanik mekanizma gibi temsil etmeye çalışır.

2000'li yıllara hâkim olan ambiyans aslında 1990'ların sonunda başlamıştır. 90'ların ilk yıllarında Amerikan ekonomisi içler acısı bir durumdadır ve bu da sanat piyasasını kırılğan bir hale getirmiştir. Daha önce de değinildiği gibi AIDS ve kültür savaşları hararetle devam etmektedir. Aynı zamanda çok kültürlülük ve filizlenen küresellik de sanat dünyasında yeni kapılar açmıştır. New York'ta benzeri görülmemiş sayıda Afrikalı-Amerikalı, Latin ve Asyalı-Amerikalı sanatçının ortaya çıkmasına ek, aynı zamanda Afrika, Latin Amerika ve Asya'da sanat merkezleri canlanmakta ve sanat akımları ve etkinlikleriyle ilgili haberler İnternette hızlıca dolaşmaktadır. Sanat, günün iyi ve kötü gerçeklerini daha fazla politikayla angaje, aktivist ruhlu, çoğu zaman bilinçli olarak etnik referanslı, yeni bir yaklaşımla yansıtmaktadır. 21.yüzyıla gelindiğinde ekonomi tekrar canlanmakta ve 2000'li yılların karakteristik fenomeni olan sanat fuarının perakende taleplerini karşılamak için de 90'larda yeni mecralara göre daha az rağbet gören resme de ilgi artmaktadır.

11 Eylül 2001 olaylarından sonra uzmanlar kültürde derin bir değişim olacağını, sanat dünyasında bile yeni bir ciddiyet ve melankolinin doğup ironinin sona ereceğini öngörmüşlerdir. Ancak beklentilerin aksine sanat sahnesi büyük bir değişime uğramamıştır. Amerikan hükümeti ekonomiyi desteklemek için harcamaları teşvik etmiş ve sanat endüstrisi de statükoyu koruyarak görev bilinciyle karşılık vermiştir. 2000'li yılların sanat piyasasında, Damien Hirst ve Jeff Koons gibi ün kazanmış ve marka değeri yüksek sanatçıların resim ve çizimlerine ilgi yüksektir. Ayrıca Picasso, Warhol ve Klimt gibi eski ustaların mirası da hayranlık ve yatırım konusu olmaya devam etmiş; aynı zamanda fuarlarının çoğalmasıyla da sanat pazarı büyümüştür. İlginç bir şekilde, bu kültürel ve ekonomik coşkunun ortasında, önemli küresel olaylar, özellikle de Amerika Birleşik Devletleri'nin Irak savaşına katılımı, sanat dünyasının diyalogunda ve odağında belirgin bir şekilde eksik görünmektedir. 2000'li yıllar Çin'deki çağdaş sanat sahnesinde de önemli bir yükselişe tanık olmuş; özellikle Pekin'de sanat sahnesi gelişen sanat bölgeleri ve galerilerle devasa bir endüstriye dönüşmüştür. Büyüyen Asya ekonomisi, 2000'lerde Hindistan'ın çağdaş sanat ortamının da genişlemesini teşvik etmiş ve Hintli sanatçılar küresel sanat festivallerinde tanınmaya başlamıştır. Afrika sanatı da benzer bir yükseliş ve tanınırlık kazanma sürecinden geçmiş; özellikle, küratörlüğünü Okwui Enwezor'un üstlendiği ve Afrika modernizmi üzerine odaklanan "Kısa Yüzyıl: Afrika'da Bağımsızlık ve Kurtuluş Hareketleri, 1945-1994" başlıklı sergi 2001 yılında Avrupa'da ve sonraki yıl New York'ta sergilenerek, Afrika sanatı ve tarihini Batı'ya tanıtmakta etkili bir rol oynamıştır. Küresel Güney'in sesini daha yüksek çıkardığına başka bir örnek olarak; 2004 yılında Houston Güzel Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen "Ters Ütopiyalar: Latin Amerika'da Avangard Sanat" başlıklı tarihi retrospektif, Latin Amerika modernizmine dair derin bir bakış açısı

sunmuştur. Küratörlüğünü Mari Carmen Ramírez ve Héctor Olea'nın üstlendiği sergi, 20. yüzyıl Latin Amerika sanatına ilişkin yaygın stereotiplere meydan okumuş ve Latin Amerika sanatının yalnızca din ve devrim temalarıyla sınırlı olmadığını altını çizmiştir. Sergi Latin Amerika'daki çeşitli ülke ve kültürlerden kaynaklanan çeşitliliği vurgularken, Latin Sanat'ın Avrupa modernizminin sonucu ve türevi olmadığını aksine, Latin Amerika'nın Avrupa'ya yeni sanatsal bakış açılarını sunduğunu tartışması açısından önemlidir. Ayrıca, 2000'li yıllarda Batı'nın İslami kültürlerle etkileşiminde dikkate değer bir değişim meydana gelmiştir. 11 Eylül olaylarının ardından New York'taki sanat meraklıları, Metropolitan Müzesi'ndeki gözden kaçan İslami galerileri keşfetmeye yönelmiş ve hayatlarının aniden odak noktasına gelen bir din hakkında fikir sahibi olmaya çalışmışlardır. 2008 yılında Katar, İslam sanatına adanmış çarpıcı müzesinin açılışını yapmış, ayrıca Met İslami koleksiyonunu güçlendirmeye gayret etmiştir.

Orta Doğu'da yapılan işgaller arkeolojik yağmaların gerçekliğine ve bu eserlerin mülkiyeti hakkındaki sorulara dikkat çekmiş ve büyük Amerikan müzelerinde düzenlenen sanatın ülkelerine geri gönderilmesine yönelik çağrılar 2000'li yıllar boyunca yankı bularak günümüze dek etkisini sürdürmüştür.

2000'li yıllarda sanat kurumları, daha önce yeterince kullanılmayan sergileme ve iletişim yöntemlerini keşfederek dijital çağı benimsemeye başlamışlardır. Sanatçılar da dijital teknolojiyi geniş ölçüde benimsediler ve onu yaratıcı süreçlerine daha yoğun entegre etmişlerdir. Önceden dijital teknoloji, fotoğraf, video, resim gibi geleneksel mecraların yanında tamamlayıcı bir araç olarak kullanılırken, bazı sanatçılarda internet de dahil olmak üzere dijital teknolojiyi birincil ortam olarak benimseme gibi bir eğilim ortaya çıkmıştır (Cotter, 2009). Dijital medya sanatın pazarlanması ve tanıtımını da derinden etkiledi; Contemporary Art Daily 2008 yayına başladı, Artsy 2009 kuruldu ve Instagram 2010 faaliyete başladı; bunların ve benzerleri platformlar günümüzün sanat trendlerini belirleyen mecralardan bazılarıydı. (<https://www.nytimes.com/2010/01/03/arts/design/03shift.html>).

Erken 21. yüzyıl sanatında dikkat çekici bir eğilim, gittikçe sanatçı, küratör ve aktivist arasındaki ayrımların bulanıklaşması ve sanatsal müdahaleler için kamusal alanın (analog veya dijital) benimsenmesidir. Olafur Eliasson'un insan yapımı Şelaleleri gibi iddialı kamu projelerin yanında sokak sanatına ve Kendin Yap uygulamalarına da ilgi artmıştır; Christian Marclay'in The Clock adlı eseri gibi arşiv araştırmasını popüler medya tarihine birleştirmiş işler, Carsten Höller'in işlerinin örnek olabileceği enstalasyonlar ve Pussy Riot'un siyasi eylemlerine kadar uzanan

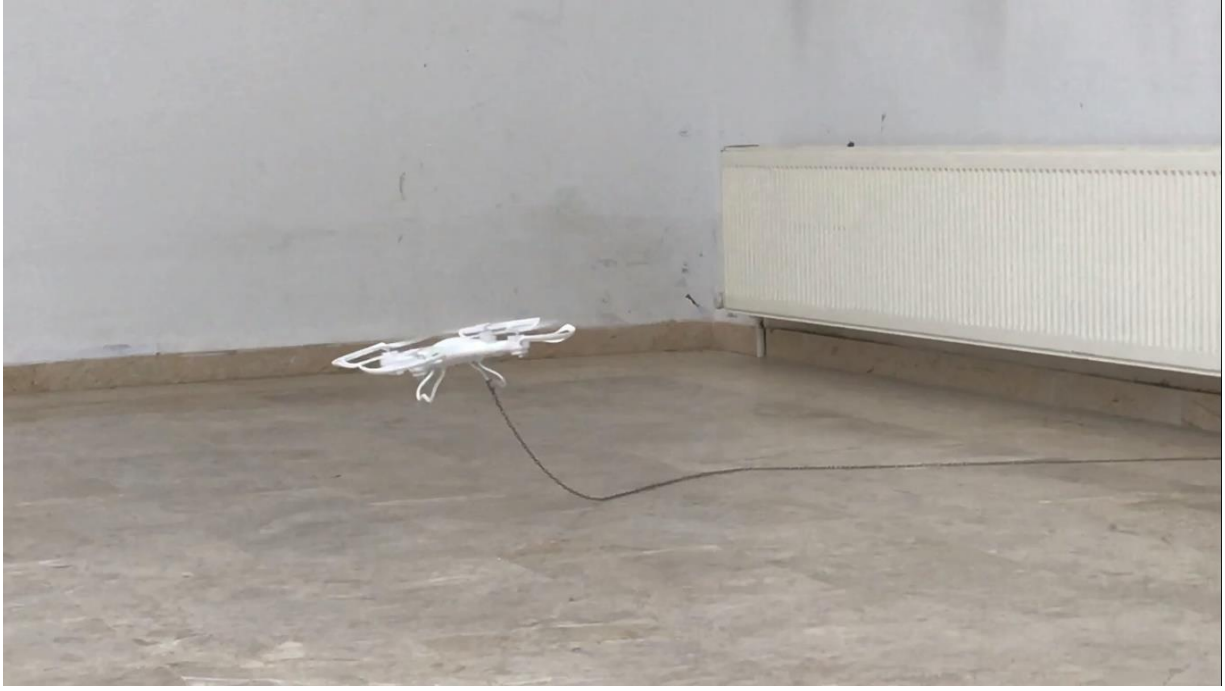
toplumsal katılımı uygulamalar hem popüler katılım hem de kurumsal onay topladı; ama resim ve heykel özellikle piyasada önemini korudu. 1999 Venedik Bienali'yle ilgili yazısında Peter Schjeldahl, Festival Sanatı terimini yalnızca [bienal gibi] sergilerde var olan, küratörleri satıcılardan ve sübjektif uyandırılmış izleyici kitlesini kendini adanmış sanat ustalarından üstün tutan çevre odaklı işleri tarif etmek için icat etti. Sanat sahnesinde bir yanda biyeneler, üniversiteli kesim, sanat eleştirmenleri ve küratörlerin teşvik ettiği, bir yanda da sanat pazarının, galerilerin ve fuarların yüceltiği iki farklı damar artık kolaylıkça birbirinden ayırt edilebiliyordu.

2000'li yıllarda sanatçılar, büyük ölçekli set tasarımcılarına benzer roller üstlenerek, steril beyaz duvarlı galerileri ve endüstriyel depoları sürükleyici ve psikolojik olarak yüklü ortamlara dönüştürdüler. Örneğin, 2001 yılında Christoph Büchel, Michele Maccarone'un Manhattan galerisini sıkışık bir sınıf ve yıpranmış bir banyo gibi bir dizi klastrofobik alana dönüştürdü. Benzer şekilde, Mike Nelson 2007'deki "A Psychic Vacuum" adlı enstalasyonunda Manhattan'da harabe ve kullanılmayan bir binanın içini, yerel buluntu nesnelere çeşitli düzenlemeler içeren birbirine bağlı odalar şeklinde tasarladı. Son derece atmosferik olan iş "yokluğun varlığı" ve gerçeklik, temsil ve kopya arasındaki boşluk üzerine etkili bir meditasyondur. A Psychic Vacuum'un başlığı, Stanislaw Lem'in "A Perfect Vacuum" (1971) adlı eserine bir göndermeydi. Lem'in metni, var olmayan kitapların incelemelerinin bir derlemesiydi; Nelson'un çalışması da hayali bir film setine benziyordu. Ertesi yıl Jonah Freeman ve Justin Lowe, Alexandre Singh ile birlikte "Hello Meth Lab in the Sun"ı yaptılar. Bu enstalasyon -çatı katının eski duvar kağıtları porno içeriklerle süslü ve daha birçok yıpranmış malzemeyle dolu olan- simüle edilmiş bir uyuşturucu üretim tesisinden oluşuyordu. Bu nitelikteki sanat eserleri, kentsel galeri ziyaretçilerine yabancı oldukları Batı'nın eski sanayileşmiş bölgelerinde yaygın olan çürüme temsilleri arasında gezinme fırsatı sağlıyordu. Bu enstalasyonlar bir keşif ve yenilik duygusu yaratmakla beraber, Walter Benjamin'in insanlığın kendi parçalanmasından estetik zevk bulma kapasitesi hakkındaki iddiasını da hatırlatıyordu. Bu tasarlanmış ortamların verdiği ticari olmama hissi onların çekiciliğine önemli ölçüde katkıda bulundu. Ancak, bütün sanat tarihi seyrinde olduğu gibi değişim yine kıyıdaydı, 21. yüzyılın ilk on yılını takip eden on yılda, Dondurma Müzesi, Renk Fabrikası gibi pazarlama odaklı sanat girişimleri veya sanatçı Yayoi Kusama gibi sanatçılar ürkütücü içeriklerden uzaklaşarak bunun yerine tüketimi ve planlanmış mutluluğu vurgulayan, fotoğraflar çekinmek için tasarlanmış ortamlar için bilet satmaya odaklandılar (Russeth, 2020). Sanat tarihçisi Tony Godfrey'nin de dediği gibi "toplumumuzda nesnelere yalnızca nesne değil, biz onlara içgüdüsel olarak anlam ve önem yüklüyoruz" (1998. s. 28). Bir bakıma sanat tarihi nesnelere ve insanların arasındaki etkileşim ve insanların nesneye verdikleri değerlerin tarihinin çözümlemesidir. Marcel Duchamp 20. yüzyılın

başlarında nesnelere alıp onları sanat eseri olarak yeniden sunmasıyla ünlüdür. Zaman ilerledikçe hazır nesne, sanatın ve sanat üretiminin ayrılmaz bir biçimi haline gelmiştir. Bisiklet Tekerleği artık sanat tarihi kanonunun önemli çalışmalarından biri olarak tartışılmazdır. Joseph Kosuth, 1969 tarihli Felsefeden Sonra Sanat adlı metninde Duchamp'ı sadece Hazır Nesne'ye kimlik veren değil, sanata da kimlik veren biri olarak tanımlar. Zira hazır nesneden sonra sanat odağını dilinin biçiminden ne söylediğine kaydırmıştır. Küratör Dean Daderko, "Hem maddi hem de kavramsal olarak sadeliği, çağdaş anımsız değerlendirmemiz için aydınlatıcı yollar sunuyor; içinde bulunduğumuz karmaşık ve çok-değerli küresel bağlamları ele almak için hizmete sokulabilecek ideal ve şekillendirilebilir bir formdur." diyerek Hazır Nesnenin çağdaş sanat dünyasında devam eden etkisini düşünmemiz gerektiğini vurgular (Coghlan, 2012). Daderko, Duchamp'la ilgili de şunları söyler:

Sanat eserini oyunun sonu olarak görmüyordu; sanat eseri, başka imkanların ve konumların geliştirilmesi için bir sıçrama tahtası, bir süreçti. O, sanatsal üretimde üretken belirsizlik ve meydan okuma için bir alan yarattı ve artık birçok sanatçı da onun yarattığı alana ilgi duymakta... Daha sonra yıkmak gerekiyorsa bir hiyerarşi kurmanın ne anlamı var? (<https://aestheticamagazine.com/is-the-readymade-still-revolutionary/>)

Daderko, seçimin kendisinin – yani sanatçının bir nesneyi alıp onu yeniden bağlamsallaştırma kararının- sanat eserinin sanatsal değerinin belirleyicisi olduğunu savunur. İyi yapılmış bir seçim bir seçilmiş gibi görünmeyebilir; bir doğal zorunluluk gibidir. Estetiği reddetme seçeneği bile sonuçta estetik bir seçimdir. (Coghlan, 2012) (<https://aestheticamagazine.com/is-the-readymade-still-revolutionary/>)



Görsel 82. Erdem Ümit Asmaz, 2019, Evcil/Pet.

3.2. Dile ve Nesneye Yaklaşımlar

Daderko, seçimin kendisinin – yani sanatçının bir nesneyi alıp onu yeniden bağlamsallaştırma kararının- sanat eserinin sanatsal değerinin belirleyicisi olduğunu savunur. İyi yapılmış bir seçim bir seçilmiş gibi görünmeyebilir; bir doğal zorunluluk gibidir. Estetiği reddetme seçeneği bile sonuçta estetik bir seçimdir.

Metinde gelinen noktada, estetiğin evrimi ve sanatta nesnenin kullanımının son yüzyıldaki evrimi gösterilerek rapor dahilinde gerçekleştirilen çalışmaların sanattaki meşruiyeti sorgulanmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda çalışmalarda iki farklı koldan yürüyen sanat pratiği görülmektedir. Bir yandan dil kullanılarak oluşturulan formlar bulunmakta öte yandan nesnelere ve onların birbirlerine etkileri sorgulanarak oluşturulan yapılar var olmaktadır. Nesnelere birbirlerine etkilerinin sorgulandığı çalışmalarda çoğunlukla fonksiyonlarının kısıtlanması üzerinden araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Bu kısıtlamalar sayesinde yeni anlam içerikleri oluşturulmaya ve ironi üzerinden okuma denemeleri yapılmaya çalışılmıştır.

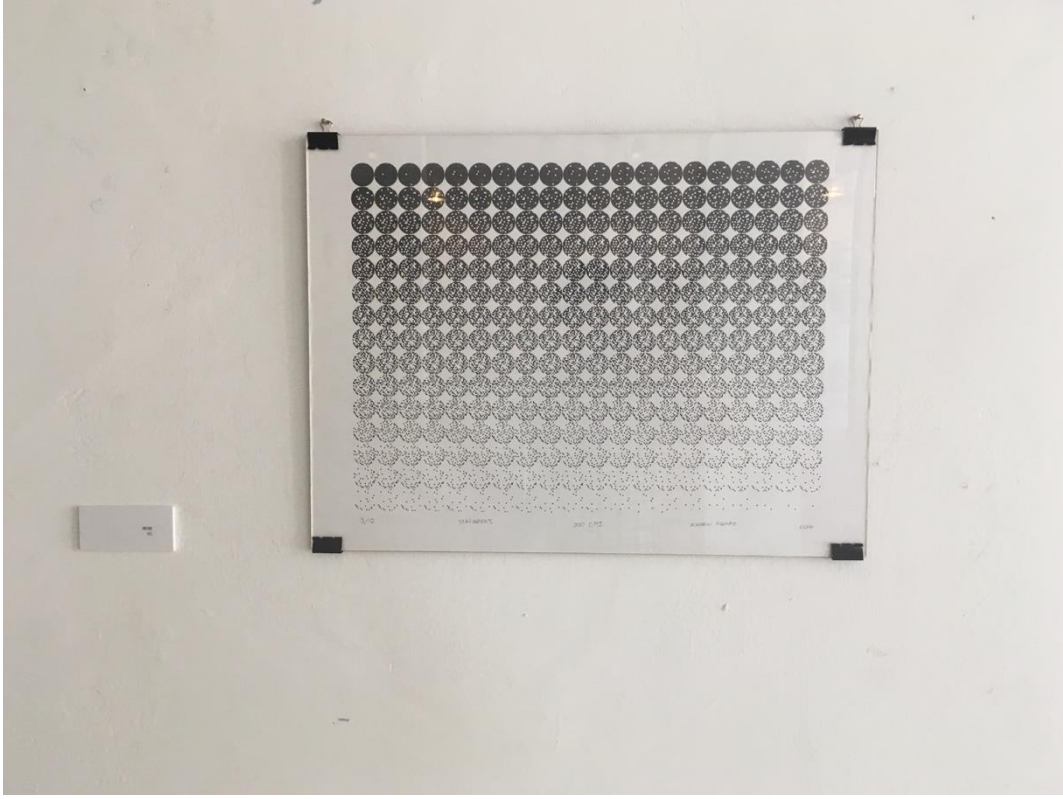
Evcil/Pet isimli çalışmada bir drone, onu kısıtlayacak biçimde bir zincir aracılığıyla bağlanmıştır (Görsel 82). Burada post-yapısalcı bir dekonstrüksiyon (dekonstrüksiyon post-yapısalcılıkla

ilişkilidir fakat aynı değildir) yapılmak istenirse bağlı bir drone, bir evcil hayvan olarak görülebilir. Drone'un bu alışılmadık durumunun sağladığı yabancılaşma ve uzaklaşma bir yandan evcil hayvanların zincir veya tasma gibi nesnelere kısıtlanmasının etiği konusunda bir sorgulama alanı açarken bir diğer yandan bu tür yeni teknolojilerin insanlık tarafından zaptırapta alınmasının absürtlüğünün görülmesine yol açabilir. Silahlı İnsansız Hava Araçlarının (SİHA) yarattığı militer üstünlük ve yıkım gücü aşikâr iken böylesi bir güç karşısında zincir ile kısıtlamaya çalışmak beyhudedir. Böylesi bir okumanın yapılabilmesi aşağıdaki Stephen Heath'e ait bir kaynaktan alıntılanan metinde anlaşılabilir:

Barthes'ın tezi Lacan, Althusser ve Foucault'nun kuramlarında görülen, öznenin merkezsizleştirilmesiyle ilgilidir. Burada eser – diyelim bir sanat eseri – birincil, özünde kendi kendine kapalı bir şey, bütün onu görme, okuma, tartışma vb. eylemlerine olan önceliği belirlenmiş olan şey olmaktan çıkarılır, bütün bu işlemler kümesi yeniden kavramsallaştırılır. Bu yüzden bir anlam kurma süreci radikal bir şekilde olumsal hale gelir, eserin anlamsal kalbinin tanrılaştırılması yerine yer değiştiren bir dizi karşılıklı değişimlerin ürünü olur. Deyim yerindeyse eser önceliğini ve önemini kaybeder ve hepsi de az çok eşit anlara ait sayılan etkileşimlerin sahasına iner. Barthes bu etkileşimlere 'oyun' adını verir (2011, s. 1013).

Drone'un SİHA'larla birlikte anılması görece yeni genel geçer bir gerçekliğe denk gelmektedir. İlk olarak 'drone'lar militer makineler değil, sivil yaşamın birer oyuncuğu olarak tanınmaktaydı denilebilir. Dolayısıyla bu anlam ve içerik dönüşümü post-yapısalcı bir bakışla ancak anlaşılabilir; yani buradaki çalışmanın okunması, 'drone'un ne olduğu bilgisine sahip olmaya ve aynı zamanda bugün daha çok hangi özellikleriyle öne çıktığı bilgisine de sahip olmaya muhtaçtır. Obje odaklı ontolojik olarak ele alındığında Graham Harman metafor alanının literer açıklanamayacağından bahseder:

Bir sanat eserinin fiziksel olarak neyden yapıldığını tasvir etmekten çok az şey elde ederiz ve eserin sosyopolitik bağlamını nasıl etkilediğinin ya da ondan nasıl etkilendiğinin tasvirini kötü bir şekilde sanat eserinin yerine koyarak da meseleyi ıskalarız. Zira o hakikaten bir sanat eseriye, o halde birçok başka mümkün etkiye muktedir olan veya hatta hiçbir etkiye muktedir olmayan bir artık olmalıdır. Bir sanat eseri, hangi türde olduğu bir yana, izah edilemezdir (2020, s. 59).

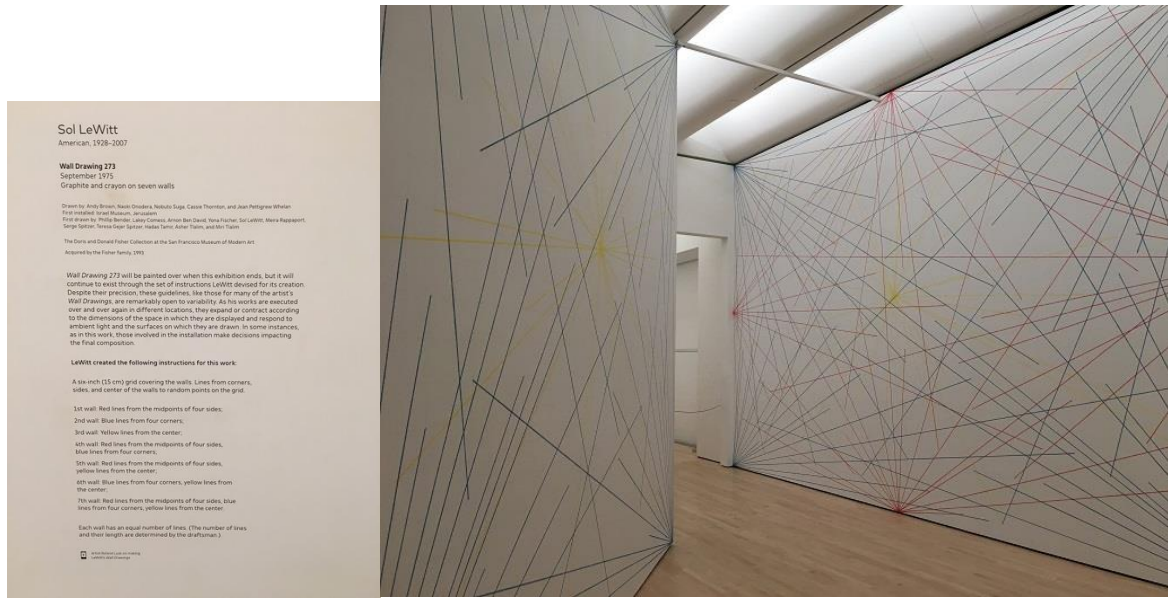


Görsel 83. Erdem Ümit Asmaz. 300dpi. 2018

300 dpi isimli çalışma dpi kısaltmasının açılımıyla anlaşılmaktadır (Görsel 83). “Dots per Inch” olarak ifade edilen terim inç başına düşen nokta sayısı olarak çevrilebilir. Dönüşlülük, totoloji gibi kavramlar bağlamında üretilmiş olan çalışmada üç yüz (300) adet daire formu bulunmaktadır. Daireler 35x50 cm boyutundaki kağıt üstüne 20x15 adet olarak aralarında boşluk kalmayacak biçimde dizilmişlerdir. Her bir daire 1 inç çapa sahiptir ve her daire içerisinde üç yüz (300) adet nokta bulunmaktadır. Bu noktalar sağ üst taraftaki daireden itibaren, her dairede birer tane azalarak sonuncu dairede bir nokta kalacak şekilde azalır.

Yukarıdaki betimleme, Sol Levitt’in tanımlamalarına yakın olması nedeniyle benzer bir biçimde tanımlanmıştır (Görsel 84, 85). Adeta spiral bir döngüyle kendi kendini anlatmaktadır. Çalışmanın kavramsal sanata yakınlığı yadsınamaz denebilir. Ancak aynı zamanda rapor kapsamında gerçekleştirilen diğer çalışmalarla benzer bir biçimde sönümlenme, dönüşlülük, absürdite, ironi gibi kavramlarla da ilişkilendirilmektedir. Kosuth’un bunun gibi bir konuda fikir beyan etmesi elbette ki şaşırtıcı değildir. Şöyle der Kosuth:

Sanat eserleri analitik önermelerdir. Yani, eğer bağlamları içinde –sanat olarak– görülürlerse, herhangi bir olgu hakkında bir bilgi sunmazlar. Bir sanat eseri, sanatçının niyetinin bir sunumu olması açısından bir totolojidir, yani belli bir sanat eserinin sanat olduğunu söylüyordur, bu da tanımın bir parçasıdır. Bu yüzden, onun sanat olduğu *a priori* doğrudur (Judd da ‘Biri buna sanat derse, o sanattır’ derken bunu kasteder) (2011, s. 903).



Görsel 84, 85. Sol Lewitt. Duvar Deseni 273/Wall Drawing 273, 1975i Art Class Curator. Erişim: 09.01.2023. <https://artclasscurator.com/sol-lewitt-instruction/>

Mantık karşısında mantıksızlık konusundaki paradoksal durumu Lewitt, “Bazı fikirler kavramda mantıksaldır ve algıda mantıksızdır” biçiminde açıklamıştır (2011, s. 895). ‘[Ç]öpe [ç]öp at’ isimli çalışmada kavramda mantıksal olanın algıda mantıksız olması gözlemlenebilmektedir (Görsel 86). Metnin dolayısıyla da sözel ve yazınsal dilin, görsel ve sanatsal dil ile her ne kadar paralellikleri olsa dahi işaretleri, kodlamaları farklılık göstermektedir. Genellikle bir sözcüğün karşıladığı nesnenin imgesinin bir kültür içerisinde aşağı yukarı benzer olduğu gibi bir cümlenin oluşturduğu anlamın imgesinin de benzer şekilde birbirine yakın olduğu söylenebilir. Örneğin “dağ” sözcüğünün imgesi ve “bir kır gezintisi” cümlesinin imgesi az çok belirlidir, şeklinde düşünülür. Çalışmada buna benzer önyargıların kırılarak kodların çakışmadığı ve hata verdiği bir durum vurgulanmak istenmiştir. Daha önce Leo Fitsgerald’ın *Çöp* (Görsel 24) isimli çalışmasıyla benzer nesnelerr içermektedir. Burada iki çalışma arasındaki fark aslında nesnenin tamamen kendisinin ele alınması ve farklı bir medyuma aktarılması iken, esas olan [Ç]öpe [ç]öp at çalışmasında iki nesnenin dialektik olarak uyuşmamasından kaynaklanan bir ironinin varlığıdır. Buradaki herhangi bir nesnenin temsilinin ötesinde zihinde yaratılan bir anomalinin varlığıdır.



Görsel 86. Erdem Ümit Asmaz. [Ç]öpe [ç]öp at. 2018

Bazen de anlamsal paradoks, cümledeki birkaç kelimenin varlığı ve yokluğuyla meydana gelebilir. Optimist adlı çalışma, Marquis de Sade gibi tarihi figürlerin bilinir cümlelerindeki bazı sözcüklerin eklenmesi ve çıkarılmasıyla değişen naratiften yararlanmaktadır (Görsel 87). Pozitif içeriğin negatife dönmesi ve tersi, dönüşümlü olarak art arda gelmesi aslında bu tekrarın birbirini sönmümlendirmesi ile sonuçlanmaktadır. Aslında burada Bruce Nauman'ın çalışmasının farklı bir kompozisyonu mevcuttur (Görsel 62). Böylece içerik anlamsızlaşır ve dil, işlevselliğini kaybeder. Seyirci hem görsel hem de sözel olarak bir okuma yapmak durumundadır ve tartışmaya açılan olgu güzellik veya estetik değil birebir içerik ve onun efemerallığıdır. Hal Foster, bir makalesinde “Sanatçı sanat nesnelere üreticisi olmaktan çıkıp gösterge yönlendiricisi olur ve seyirci de estetiğin edilgen izleyicisi ya da göstergenin tüketicisi olmaktan çıkıp mesajların etkin okuru olur” demiştir (2011, s. 1089).



Görsel 87. Erdem ümit Asmaz. Optimist. 2019



Görsel 88. Erdem ümit Asmaz. Basa(ma)mak. 2019

Basa(ma)mak isimli çalışma, nesnenin -merdiven- işlevselliğini yitirmesi ve yeni bir forma dönüşmesini içermektedir (Görsel 88). Ancak kullanılan malzeme, basamakların her ne kadar birbirini üzerine yığılmış olsa dahi halen bir merdivene gönderme yapan bir strüktürün bulunması yine de nesneden tam olarak uzaklaşmaya izin vermemektedir. Dolayısıyla bir ara form oluşturulmuştur. Daha önce bahsi geçen Meret Oppenheim'in çalışmasıyla bir paralellik olduğu öne sürülebilir (Görsel 17). Yeni bir forma evrilecek olan tanıdık bir form. Roman Signer'in Aynı Anda Açılan Dört Şemsiye çalışmasındaki işlevsellik yitimi oldukça benzerdir (Görsel 89). Burada şemsiyelerin kovaların üzerinde bulunması, kovanın işlevini engellemekte ve kovalara bağlı pil düzeneğinin de hiçbir zaman çalışmamasına neden olmaktadır.



Görsel 89. Roman Signer. (2013). Aynı Anda Açılan Dört Şemsiye/Four Umbrellas Opened Simultaneously. Hauser&Wirth. Erişim: 03.01.2023. <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/4884-roman-signer-skulptur-installation/#images>



Görsel 90. Erdem Ümit Asmaz. Boşluğun Otoportresi. 2018

Boşluğun Otoportresi isimli çalışmada hazır nesnelere birbirleriyle olan ilişkilendirmeleri üzerinden metonomik yeni bir anlam üretilmeye çalışılmıştır (Görsel 90). Yine aslında işlevsizlik ve sönümlenme kavramları bu çalışma için de kullanılabilirken, -çünkü vantilatörün duvara dönük çalışması kendi işlevsel doğasına aykırıdır- aynı zamanda da künye üzerinden bir deşifre yapılarak hemen görünür olmayan farklı anlam katmanları ve okuma yöntemleri eklenmektedir. Burada kullanılan otoportre sözcüğü bilindiği üzere sanatsal, özellikle de resimsel bir terimdir ve sanatçının kendisini resmetmesi olarak açıklanabilir. Burada duvar bir tuval görevi görmekte ve vantilatör medyum olarak bir fırça veya bir kalem olarak var olmaktadır. Boşluk ise aslında vantilatörden süzülen mekân içindeki havadır ve zaman içerisinde tüm bu hava vantilatörden duvara aktarılacaktır. Ancak bu düzenek sonucunda beklendiği üzere duvar üzerinde herhangi bir temsil izi oluşmayacaktır. Bu da işlevselliğin yine aksadığının bir işaretidir.

Burada yine ironi oldukça güçlü bir biçimde rol almaktadır. Daha önce bahsedildiği üzere Tracy Emin'in çalışması (Görsel 73) gibi kişisel bir çalışma başka bir açıdan ele alınarak yatağı ve üzerindeki nesnelere de yok ederek sadece dilsel bir yaklaşımla benzer bir bağlantı kurmakta ve aslında ayıp, yatak ve olmak kelimeleri üzerinden yeniden bir içerik sunmaktadır. "ayıp yatakta olur" cümlesinin Fransızca yazılması ve *lost in translation* yani tercüme sırasında kaybolan içerik üzerinden okunduğunda bazı ince anlamların yitmesi, çalışmaya yeni bir anlam katmaktadır (Görsel 91).



Görsel. 91. Erdem Ümt Asmaz. (2023). La Honte Sur le Lit

"La Honte Sur le Lit" (Görsel 91) adlı çalışma, Bruce Nauman'ın işlerine gönderme yaparken aynı zamanda dadaistlerin kelime oyunları geleneklerine de esprili bir göndermede bulunmaktadır. Tracy Emin'in pembe neon kullanarak oluşturduğu "Is Legal Sex Anal" (Görsel 92) çalışması da ironik bir biçimde cinsellik ve cinselliğin tabu olma durumunu ele almıştır.



Görsel 92. Tracy Emin. (1998). Is Legl Sex Anal. Erişim 10.12.2023.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-is-legal-sex-anal-t11889>



Görsel 93. Erdem Ümit Asmaz. (2023). Mutluluklar.

Mutluluklar (Görsel 93) künyeli çalışma kendi başına bir ironi içermektedir. Ateist olan sanatçının İran devleti tarafından resmi olarak verilen imam nikahı belgesinin kendisini içermektedir. Yine hayat ve sanat arasındaki sınırın post-modern dönemde muğlaklaşmasının bir örneğidir. Ayrıca çalışmanın hikayesinde sanatçının prekaryaya dönüşmesi, yani güncel yaşamda kırılğan ve güvencesiz hale gelmesini de vurgulamaktadır. Çalışmanın içeriğinde aynı zamanda son dönemde var olan göç, göçmenlik, sığınmacılık temaları doğrudan, müdahale edilmeden sunulmaktadır. Yazıların farsça ve türkçe olması yine dilin anlamlılığının muğlak olmasını vurgulamaktadır. Örneğin farsça olan yazıda “boşanma hakkı kadına tanınmıştır” ibaresi metnin türkçesinde yer almamaktadır çünkü bu ibare Türkiye sınırları içerisinde anlamsızdır. Bu çalışmanın bir benzeri Ceal Floyer tarafından 1999 yılında sergilenmiştir (Görsel 94). Sanatçı tamamen beyaz ürünlerden oluşan alışverişinin yine beyaz olan fişini dilsel ve görsel bir ironiyle galerinin beyaz duvarında sergilemiştir. Burada da tüketen birey, kişiselliğin önüne geçmekte ve kişisellik tüketimle vurgulanmaktadır.



Görsel 94. Ceal Floyer. (1999). Monochrom Till Receipt. Erişim 10.12.2023
<https://imageobjecttext.com/2014/06/21/the-white-stuff/>

Araf (Görsel 95) isimli çalışmada nesne bileşenlerinden eksiltme prosedürü uygulanarak var olan nesnelerin bir aradalıkları sorgulanmıştır. Kemer ve taburenin birlikteliği çok tanınan bir imgeyi

akla getirse de bu ikisinin varlığı bir üçüncüsünün yokluğu üzerinden yeni bir anlam kazanmaktadır. Schrödinger'in düşünce deneyinde kutunun içindeki kedinin canlı olup olmaması gözlemcinin kutuyu açıp açmamasına bağlı olmasındaki gibi burada da Freudien bilinçaltı bağlamında yaşam ile ölüm arasındaki alt anlamlar sorgulanabilir.



Görsel 95. Erdem Ümit Asmaz. (2023) Araf.

Eşik isimli çalışmada (Görsel 96), kullanılan nesnelere ayakkabılar bir kapının iki tarafına yerleştirilerek içeri ve dışarı kavramları yine ironi üzerinden sorgulanmaktadır. Wittgenstein'in dil oyunlarında olduğu gibi aslında bir anlamı olmamasına rağmen bir şekilde anlamlandırılmakta olan kapının nesnel ve işlevsel durumu dönüştürülerek yeni bir işlev atfedilmiştir.



Görsel 96. Erdem Ümit Asmaz. (2023) Eşik.

“Cumhuriyetin Yüzüncü Yılı” (Görsel 97) adlı çalışma, cumhuriyetin yüzüncü yılı için özel bir seri olarak üretilen altın kaplama görünümlü bir rakı şişesinden oluşmaktadır. Bu iş, kendisi var oluşuyla bir ironidir. Altın kaplama görünümlü tasarım, iktidarın şatafatlı arzularıyla cumhuriyetin arzularını bir araya getirmektedir. Catellan’ın America (Görsel 98) çalışmasıyla paralellik taşımaktadır.



Görsel. 97. Erdem Ümit Asmaz. (2023) Cumhuriyetin Yüzdüncü Yılı



Görsel 98. Maurizio Cattelan. (2023). America. Erişim. 10.12.2023
<https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-america>

SONUÇ

Duchamp'ın hazır nesne fikrini ortaya attıktan 100 yıl sonrasında hazır-yapım yüzyılında daha önce yapılmış olanı kendinde içeren sanatsal pratiklerin kapsamı önemli ölçüde genişledi ve farklı bir sahiplenme (sonrası) stratejiler alanının ihtiyacını doğurdu. Günümüz sanatçıları ve eleştirmenleri, bu kavramı küreselleşmiş bir çerçevede araştırmak için kültürel teoriyi ve sanatsal araştırmayı birbiriyle birleştiriyorlar. Ele alınması gereken sorunlar, küreselleşen dünyamızda malların dolaşımı, talep üzerine üretimin yükselişi ve fikri mülkiyet çatışmalarının ortaya çıkması gibi konuları kapsamaktadır. Bu konuların oluşturduğu bir arkaplanda Duchamp'ın öncü pratiğini postendüstriyel ve postdijital çağ bağlamında ve çağdaş estetik olanakları ışığında yeniden çerçeveleme imkanı yaratabilir.

Nesnenin doğası ve insan düşüncesinin onun anlamını kavrama kapasitesi üzerine düşünceler, Nesneye Dayalı Ontolojinin başarısının ve son on yılda Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılan yeni materyalizmlerin gösterdiği gibi, uluslararası tartışmayı canlandırmaya devam ediyor. Bu teorilerin temel referansları arasında Martin Heidegger'in "şeyliğin/şeylerin sorusu" teorisi yer alır; buna göre bir nesne, tam olarak çalışmadığı ve işlevselliğini kaybettiği anda özünü ifade eder; İşlevselliğini kaybeden şey, burada ve şimdi, basit varlığıyla, kendini bize gösterir. Günümüzde organik ve inorganik varlıklar arasında bir yerde yeniden konumlanan insana ve onun özerkliğine de uygulanan bu nesne yorumu, aynı zamanda sanat eserinin doğasını, benzersizliğini, hikâyesini ve onun gerçekten tamamen yorumlamanın imkansızlığını çözümlmek için de kullanılmıştır. Ancak küratör Caterina Molteni'nin de vurguladığı gibi, bir şeyin doğasını sahip olduğu herhangi bir işlevden ayrı, benzersiz bir beden olarak hayal etmek cazip ve özgürleştirici görünse de bu tür teoriler bir yandan da neoliberal düşünce modelini güçlendirmek için kolaylıkla kullanılabilir; paylaşım ve esnek ekonominin yenilikçi ve özgürlük odaklı ifadeleri kapitalist model tarafından özümselediği gibi, nesnenin esasının yüceltilmesi fikri de günümüzde hakim kültürel ve ekonomik yapılara kolayca dahil edilebilir. Molteni bu tehdide karşı direnmek için sanatçıların anti-kahraman nesnenin ontolojisine odaklanmasını önerir. Edebiyatta anti-kahraman, ilk bakışta kahraman olamayacak gibi görünen bir karakterdir. Beceriksiz gibi tanımlanabilen anti-kahraman, yüce kahraman/düşmanın canlandırdığı baskın düşünce modellerini eleştirmek için kullanılır. Anti-kahraman, mevcut tarihsel-kültürel bağlamda kabul gören öykü yapısını bozan bir anti-anlatı kurar ve yeni bir anlatının geliştirilmesini sağlar. Nesnelere de kendilerini günümüzün iki hâkim dünya görüşüne alternatif olarak sunduklarında anti-kahraman rolünü üstlenirler; biri özcü (auratik nesne), diğeri işlevselci (kullanıma hazır tüketici nesnesi). Anti-kahraman nesne, Fyodor Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar'ındaki kahraman gibidir; onun gibi sonuçsuz iddialarıyla bir öğle yemeğini

mahveder ve misafirlerin en derin güvensizliklerinin bir gösterisine dönüşerek yoksul, bocalayan ve duruma uygun olmayan bir nesnedir. (<https://www.neroeditions.com/on-sculpture-and-object-oriented-ontology/>)

‘Sanat öldü. Şu andaki hareketleri hiçbir şekilde canlılığın göstergesi değildir; ölümden önceki ızdırıp nöbetleri bile değildir; bunlar elektrik şok gibi kuvvete maruz kalan bir cesedin mekanik refleks hareketleridir.’

(Marius de Zayas, “The Sun Has Set,” *Camera Work* (July 1912), 39:17. Danto, Arthur C. "V. The End of Art". *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2005, pp. 81-116. <https://doi.org/10.7312/dant92294-006>)

‘Gerçeğin diline hâkim olursanız tamamen gerçek gibi görünen bir hikaye inşa edebilirsiniz. Günümüzde bunu yapmak o kadar kolay ki, çok tehlikeli. Bir noktada artık bu yapının bir parçası olmak istemedim” Cristina de Middel (<https://www.huckmag.com/article/cristina-de-middel-photographer-post-truth-age>)

Tezin büyük bir bölümü 20. Yüzyılın başından 21. yüzyılın başına kadar sanat anlayışının tarihsel seyirde nasıl değişip dönüştüğünü hazır nesnenin sanatta kullanımı üzerine odaklanarak incelenmiştir. Modern dönemi ne zaman arkamızda bırakıp tamamen modern sonrası döneme girdiğimiz konusunda tartışmalar olsa da modern sonrası dönemin 20. yüzyılın ikinci yarısında başladığına dair bir uzlaşma olduğu söylenebilir. Bunun için geçmiş yüzyıl sürecinde hayatın içinde olanın (ister dil veya nesne) doğrudan nasıl, hangi gerekçelerle ve hangi bağlamda sanata dahil edildiğini incelemek Modern’den Postmodern’e geçiş sürecinin de alternatif bir okuması olduğunu söyleyebiliriz. Rapor kapsamında gerçekleştirilen çalışmaların çoğunda geçmiş olan yüzyılda bu geçiş üzerine araştırma yapan sanatçıların işlerinin etkisi görünmekle beraber, içinde bulunulan fetret döneminin sanatçıda yarattığı alaycı ve ironik yaklaşım da göze çarpmaktadır. Geçen yüzyıl savaşlar ve barışlarıyla, teknolojik ve bilimsel gelişimleriyle, yıkılan, yeniden dikilen ve değişen sınırlarıyla ve özellikle gittikçe ondan kaçmanın imkânsız hale geldiği büyük verileriyle, bir yandan insanı yeni başlangıçlar için umutlandırırken, bir yandan da yarattığı umutları art arda

kırmaktadır. Bu duygu durumunun sadece bana ve bugüne özel olmadığını düşünce tarihini incelediğimizde daha da iyi fark edebiliriz. 1920'lerin sonları ya da 1930'ların başlarında, Antonio Gramsci Turi hapishanesindeki uzun tutukluluğu sırasında doldurduğu bir deftere şunları yazmıştı: 'Kriz tam olarak eskinin ölmesi ve yeninin doğamaması gerçeğinden ibarettir; bu fetret döneminde birçok hastalıklı semptomlar ortaya çıkmaktadır' .1984'te Arthur Danto, 'Sanatın Sonu' başlığını taşıyan bir makale yazmıştı. Birkaç yıl öncesinde Richard Rorty felsefenin, Michel Foucault ise siyasetin sonunun geldiğini ilan etmişti. Birkaç yıl sonra Francis Fukuyama tarihin sonunu ilan edecekti. Sanki geçtiğimiz yüzyılda düşünürler bir şeylerin ölümünü ilan etmekle bilinçaltında da olsa bir şeylerin doğumunun ihtimalini arzuluyorlardı. Artık 80lerde zirve yapmış sonların kehaneti yerine sonsuz bir sonrada gibiyiz. Hakikat sonrası, Modern sonrası, Nesne Sonrası, Kavram Sonrası vs. bu içinde olduğumuz durumun gündelik yaşantısının banallliği ve teorik anlatımındaki ağdalı dil arasındaki zıtlığın ironik çelişkisi işlerimin çoğunun ilham kaynağı olmuştur diyebiliriz.

Geçtiğimiz yüzyıl büyük oranda insanın özbilinci mitini, modernizmin akılcılığını, tarihle ilgili büyük anlatıları, patriarkal koruyuculuk ve baskıcılığı, bilgi dolaşımındaki sınırları ortadan kaldırma çabasıyla geçti. Tüm alanlarda olduğu gibi, görsel sanatların da tarihi ön kabulleri hızlı bir süreçte sorgulanıp reddedildi. Danto'nun belirttiği gibi: 'Tarihin yükünden kurtulan sanatçılar, diledikleri şekilde, diledikleri amaçla veya hiçbir amaç gütmeyen sanat yapmakta özgürleşti.' 'Her şeye mübahlaştı' ve 'her şey her şekilde, her şeye uyar hale geldi.' Yani, çağdaş sanatta her şeye izin vardır. Başka bir deyişle, hiçbir şey kesin doğru olarak belirlenmemiştir. Bunun sonucunda da hata yapmak imkansızdır. Sınırların ve kuralların olmadığı bir sanat dünyasında, işleri doğru ve yanlış yapma biçimi arasında ayırım yapmanın artık bir anlamı yoktur. Bu durum başta Danto'yu mustarip etmiş olsa da sonradan bu vaziyete alışmıştır gibi; tarihsel günümüzün çoğulcu sanat dünyası, gelecekteki siyasi olayların müjdesidir der Danto (1997, s. 37).

Görsel sanat, Danto'nun dediği gibi 1964 ya da 1984 civarında tarih sonrası bir aşamaya geçmiş olsa da bu dönemde hala posteleştirel değildir. 1990'lara kadar hala sanat üzerine konuşulabiliyordu; ancak, sol eğilimli politikalar liberal ilerlemecilik olarak adlandırılan -hoşgörü, eşitlik, haklar gibi kavramların düzenlenmiş piyasa ekonomisine uyumlu hale gelmiş- birleştiğinde sanatta eleştiri sonrası dönemine girilmiştir. 2000'lerde Art Basel Miami Beach gibi etkinliklerle beraber Posteleştirel sanat artık inkâr edilemez bir gerçektir. Bu fuarlar, uçsuz bucaksız, temasız ve eleştiriden kaçan sanat gösterileri sergilemekle eleştirilenleri pazar analizine veya sosyal anlatılara yönelmeye teşvik etmeye başlamıştır. Bu değişim sanatın zenginlik karşısında kendini reddedip

içten boşalmasını beraberinde getirmiştir. Sanat artık sadece sanatçının ifadesi ve marketin ona tepkisi alanında mahpus kalmıştır. (Einspruch, 2024) (<https://dissidentmuse.substack.com/p/the-postcritical-era#footnote-5-135275752>)

Oyunun kurallarının akılla (modern) veya gelenekle (modern öncesi) tarif edilmediği dönemde (modern sonrası) kuralları market ve haz belirler. Aslında içinde bulunduğu dönemin trajik/ironik doğası gelenek ve akıl savaşından marketin galip çıkmasında yatmaktadır.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor. (2002). *Aesthetic Theory*. (R. Hullot-Kentor, Çev.). İngiltere: Continuum.

Ames, Amelia (2017). Can the Whitney Biennial Ever Live Up to Its Controversial, Politically-Charged 1993 Exhibition? Erişim: 25.11.2023.

https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/in_focus/the-whitney-biennial-1993-the-role-of-institutions-in-a-turbulent-society-54620#:~:text=The%20Whitney%20Biennial%20of%201993%20put%20identity%20politics—as%20both,most%20political%20exhibitions%20in%20history.

Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Artnet. Erişim: 21.12.2019. <http://www.artnet.com/artists/joseph-kosuth/biography>

Bacon, Francis. (2009). *Duyumsamanın Mantiği*. (C. Batukan, E. Erbay Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Bailey, Robert. (2012). *Art&Language and The Politics of Art Worlds, 1969-1977*. Pittsburg. Erişim: http://d-scholarship.pitt.edu/11494/1/ETD_Template_Robert_Bailey.pdf

Berleant, Arnold (2022). *Popular Inquiry: The Journal of Mass Culture*. Popularinquiry.com

Bourriaud, Nicolas. (2017) *Nasher Sculpture Center March 30, 2017*. Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=8FADS5hgB-8>

Burke, Edmund. (1823). *A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Sublime And Beautiful*. Londra: Thomas McLean, Haymarket.

Britannica. Erişim: 21.12.2019. <https://www.britannica.com/biography/Joseph-Kosuth>

Castelli Gallery. Erişim 25.11.2023. <https://www.castelligallery.com/exhibitions/joseph-kosuth>

Danto, Arthur. (2012), *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (E. Berktaş, Ö. Ejder, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Danto, Arthur. (1997) *After the End of Art*, London: Princeton University Press

Davenport, Guy. *Art of the forties*, (Riva Castleman (Ed.)), Erişim: 08.11.2023.
https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_330_300011524.pdf?_ga=2.62159151.2033634370.1701176235-1592589466.1701176235

[chapter: *Civilization and Its Opposite in the 1940s*]

Forgeard, Valerie (2023). Behind the Artistic Boom: What Contributed to a Resurgence of the Arts in the 1980s? Erişim: 26.11.2023. <https://brilliantio.com/what-contributed-to-a-resurgence-of-the-arts-in-the-1980s/>

Grundy, Harry. (2020). The Artist Keeping the Absurdist, Irreverent Spirit of Dada Alive. elephant.art

Gombrich, E.H. (1997), *Sanatın Öyküsü*, (E. Erduran, Ö. Erduran Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi A.ř.

Guggenheim. Erişim: 25.11.2023. <https://www.guggenheim.org/artwork/10382>

Guggenheim. Erişim: 21.12.2019. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/joseph-kosuth>

Harman, Graham. (2018). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. ABD: Pelican.

Harrison C., Wood, P. (2011). Sanat ve Kuram. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Kurumlar ve İtirazlar. Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları.

Hegel, Georg Wilhelm F. (2012). *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*. (T, Altuğ, H. Hünler, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Hume, David. (1910). Of the Standard of Taste. C. W. Eliott (Ed.). *English Essays from Sir Philip Sidney to Macaulay*, s. 215–236. İngiltere: P F Collier & Son.

Karl, Frederick R. (1988). *Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. New York: Atheneum.

Kosuth, Joseph. (1996). *Art Bulletin*, 'Writing (and) the History of Art, Intention(s)', *The Art Bulletin*, Vol. LXXVIII, Nr. 3, September, pp.407-412

Kant, Immanuel. (1987). *Critique of Judgement*. (W. S. Pluhar, Çev.). ABD: Hackett Publishing.

Kosuth, Joseph. (1970) *Conversation with Jeanne Siegel*, April 7, 1970, Broadcast on WBAI FM, Gabriele Guercio, ed., Joseph

Kosuth: *Art After Philosophy and After*, Collected Writings, 1966-1990 (Cambridge, Massachusetts and London, England: MIT Press, 1993)

Kikuchi, Ryunosuke. (2023). Multidisciplinary View on the Link of Environmental Activism with Art Creation. journal.uitm.edu.my

LeBoudais, George Philip. (2015). The Most Iconic Artists of the 1990s. Erişim 26.11.2023. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-most-iconic-artists-of-the-1990s>

Lewitt, Sol. (2011). Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram*, s. 892-895. İstanbul: Küre Yayınları.

Lyotard, Jean-François. (2013). *Postmodern Durum* (İ. Birkan, Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Marina Witte Mann. Erişim: 25.11.2023. marinawittemann.com/post/explore-the-role-of-the-title

Marinoff, Lou. (2017). *Dada as Philosophical Practice, And Vice Versa*. (Ed.) New Castle: Cambridge Scholars Publishing.

McLuhan, Marshall. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. ABD: McGraw Hill.

MOMA. Erişim: 12.11.2023. <https://www.moma.org/collection/terms/surrealism>

MOMA. Erişim: 25.11.2023. <https://www.moma.org/collection/works/106989>

MOMA. Erişim: 15.11.2023.

https://www.moma.org/collection/works/79334?artist_id=3266&page=1&sov_referrer=artist

Oren, M. (1993). Anti-Art as the End of Cultural History. *Performing Arts Journal*, 15(2), 1–30. Erişim: 16.11.2023. <https://doi.org/10.2307/3245708>

Otten, Liam (2003). American Art of the 1980s. Erişim: 23.11.2023.

<https://source.wustl.edu/2003/12/american-art-of-the-1980s/>

Platon. (2010). *Devlet*. (H. A. Yücel, Çev.). İstanbul: T.C. İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon. (2010). *Diyaloglar*. (T., Aktürel, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. Plotinus. (1930).

The Enneads. (S. MacKenna, B.S. Page, Çev.). ABD: Penguin Classics.

Reinhardt, Ad. (2011). Sanat ve Kuram. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar*. İstanbul: Küre Yayınları.

Rose, Josh R., "Man Ray, *The Gift*," in *Smarthistory*, August 9, 2015, Erişim: 29.11.2023. <https://smarthistory.org/man-ray-the-gift/>.

Russeth, Andrew. (2020). High-Intensity Art. Erişim: 22.11.2023.

<https://www.artnews.com/art-in-america/features/underrated-overrated-art-of-the-2000s-1234576148/>

Sadashiv, Saskshi. (2023). The Art of Absurdity: Resurgence of Dadaism through Gen-Z memes. Erişim 09.11.2023. <https://www.artnowthus.in/blog/the-art-of-absurdity-resurgence-of-dadaism-through-gen-z-memes-saskshi-sadashiv>

Saltz, Jerry; Corbett, Rachel. (2016) How Identity Politics Conquered the Art World Erişim: 25.11.2023. <https://www.vulture.com/2016/04/identity-politics-that-forever-changed-art.html>

Schiller. (1999). Estetik Üzerine. (M. Özgü, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Shaw, Dan. (1993) THE NIGHT; The Message? Good Question. Erişim 25.11.2023. <https://www.nytimes.com/1993/03/07/style/the-night-the-message-good-question.html>

Skyn. Erişim: 21.12.2019.

<http://origin.www.skny.com/attachment/en/56d5695ecfaf342a038b4568/Press/56d5698dcfaf342a038b6246>

Smith, Roberta. (1999). Conceptual art: Over and yet Everywhere. Erişim: 13.11.2023. <https://www.nytimes.com/1999/04/25/arts/art-architecture-conceptual-art-over-and-yet-everywhere.html>

Smith, Terry, (2011), One and Three Ideas: Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art. Erişim: 12.11.2023. <https://www.e-flux.com/journal/29/68078/one-and-three-ideas-conceptualism-before-during-and-after-conceptual-art/>

Susik, Abigail; Noheden, Kristoffer, (2021) 'Sorprendente hallazgo' ('Chance find'): Alan Glass and contemporary Surrealism in Mexico. Erişim: 11.11.2023. <https://contemporary.burlington.org.uk/journal/journal/sorprendente-hallazgo-chance-find-alan-glass-and-contemporary-surrealism-in-mexico>

Sutton, Kate. (2014). Jeff Koons' Controversial Michael Jackson Sculpture: The Story Behind It. Erişim: 25.11.2023. <https://www.billboard.com/music/music-news/jeff-koons-controversial-michael-jackson-sculpture-the-story-behind-it-6150392/>

Takac, Balasz. (2020). Re-Inhabiting The Rachel Whiteread House Erişim: 26.11.2023. <https://www.widewalls.ch/magazine/rachel-whiteread-house>

Tate. Erişim 14.11.2023. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/sarah-lucas>.

Tate. Erişim: 12.11.2023. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/surrealism>

Tate. Erişim: 14.11.2023. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>

The Art Story. Erişim: 25.11.2023. <https://www.theartstory.org/movement/conceptual-art>

The Art Story. Erişim: 25.11.2023. <https://www.theartstory.org/artist/boltanski-christian/>

The Art Story. Erişim: 25.11.2023. <https://www.theartstory.org/artist/holzer-jenny/>

The Art Story. Erişim: 25.11.2023. <https://www.theartstory.org/movement/young-british-artists/>

The Art Story. Erişim: 25.11.2023. <https://www.theartstory.org/artist/ligon-glenn/>

The Art Story. Erişim: 25.11.2023. <https://www.theartstory.org/artist/wall-jeff/>

The Art Story. Erişim: 25.11.2023. <https://www.theartstory.org/artist/emin-tracey/>

<https://www.widewalls.ch/magazine/90s-art>

The Art Story. Erişim: 25.11.2023. <https://www.theartstory.org/artist/nauman-bruce/>

Vitruvius. (1914). The Ten Books on Architecture. (M. H. Morgan, Çev.). Londra: Oxford University Press.

Wikipedia. Erişim: 21.12.2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth

Wikipedia. Erişim: 24.11.2023. https://en.wikipedia.org/wiki/Neo-conceptual_art

Wikipedia. Erişim: 24.11.2023. https://en.wikipedia.org/wiki/Post-conceptual_art

Wikiwand. Erişim: 25.11.2023. https://www.wikiwand.com/en/John_LeKay

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

(İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

...../...../.....

(İmza) Adı SOYADI

**Yüksek Lisans/Sanatta Yeterlik/Doktora
Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı:

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (21/02/2023)

Erdem Ümit Asmaz

Öğrenci No.:

Anasanat/Anabilim Dalı:

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. A. Sibel KEDİK

**Master's/Proficiency in Art/PhD
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title :

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (21/02/2023)

Erdem Ümit ASMAZ

Student No.:

Department:

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Prof. A. Sibel Kedik

ÖN KAPAK



11111

SANATTA NESNE
MANİPÜLASYONU VE
DİLSEL ETKİLEŞİMLER

ERDEM ÜMİT ASMAZ 2023 DR -

ARKA KAPAK