

ONDOKUZUNCU YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE ÖZGÜRLÜK BAĞLAMINDA SANAT NEYDİ, NE OLDU?

Hüseyin ELMAS*

ÖZET

Bütün canlılar ve hele düşünebilen bir varlık olarak insanlar için en büyük hedef, bir araç olduğu kadar da bir amaç ve ihtiyaç olan "özgürlük" tür. İnsanlık tarihini dolduran tüm savaşlar ve insanların bütün yaşam mücadeleleri bu nimeti kazanmak için yapılmış atılımlardır. İnsanoğlu ile yaşıt olduğu düşünülen sanat ve onun yaratıcısı olan sanatçı da günümüzde edindiği hak ve özgürlükleri kuşkusuz büyük bir mücadele sonunda edindi. Bazen sanatın konusuna, bazen konuda savunulan duygu ve düşüncelere, bazen diline, gelen baskılara karşı mücadele etmek durumunda kaldı. Özellikle, XIX. yüzyıl öncesi, akademizmin, sarayların ve kiliselerin katı kuralları içerisinde sanatçının tuvaliyle özgürce oynayamadığı, duygularını, düşüncelerini ortaya yeterince koyamadığı zamanları yaşadı. XIX. yüzyıl da sadece Batı da değil insanlık tarihinde de yeni bir aşama olarak kabul edilen endüstri çağıyla birlikte akademizmin, sarayların, kiliselerin katı kurallarından sıyrılarak "modernizm" ve "post-modernizm" anlayışının getirdiği "özgür" eğilimlere doğru yelken açtı ve günümüze değin onlarca anlayışa kadar uzanabilen farklı sanat anlayışlarını ortaya koydu.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Özgürlük , Modernizm, Post modernizm

ABSTRACT

The greatest goal for all beings, especially humans who are thinking beings, is "freedom", which is an end and a necessity as well as a means. All the wars that have occurred in human history and all endeavours of humans are efforts to gain this gift. Art, which is thought to have originated with humans, and its creator the artist obtained the rights and freedoms they enjoy today as a result of extensive struggles. They had to struggle against pressures on the theme of the art, the ideas and feelings advocated in the theme and the language. Particularly, prior to the 19th century, there were times when the artist could not use his brush freely on the canvas and express his feelings and ideas clearly due to the strict rules laid down by the church, the palace and the academic circles. In the 19th century, however, with the advent of the industrial age, which is acknowledged to have been a new stage in not only the western history but also human history, they rid themselves of the confines of the rigid rules of the church, the palace and academic circles and set sails towards "freer" trends brought along by "modernism" and "post-modernism" and so far have generated tens of different views of art.

The purpose of this study is to determine the level that art has attained now in the context of freedoms that art and the artist gained after the Industrial Revolution and the French Revolution.

Keywords: Art, Freedom, Modernism, Post-modernism

1. GİRİŞ

Endüstri çağı yalnız batı kültür tarihinin değil, insanlık tarihinin de yeni bir aşaması olarak değerlendirilmektedir. Endüstri çağıyla birlikte, daima araştıran, deneyen, bulan ve her açıdan hür ve bağımsız olmak için devirler boyunca büyük çaba sarf eden sanatçı, değişmeyen güzellik kalıplarını, belirli kural ve

* Yrd. Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

teknikleri, ustaların donmuş akademizmini ortadan kaldırmaya çalışmış, gelenek kalıplarını yıkıp, sanatı yeni yeni ufuklara yöneltmek için mücadele etmiştir.

Bu bağlamda kimi uzun, kimi de çok kısa bir zaman içinde farklı farklı ekoller bir birini takip etmiş, sanatçı buldum derken, o bulunan bir başkasını doğurmuştur. Ne Giotto' nun mekân derinliği gibi resme getirdiği yenilikler, ne hümanizmanın etkisiyle meydana gelen Rönesans çağının üstün resim tekniği, ne de Barok sanatın taşkın çizgileriyle ışık-gölge estetiği, sanatta bir devamlılık sağlayamamış, 19. yüzyılın ikinci yarısında Empresyonizmle başlayan ve günümüze değin onlarca anlayışa kadar uzanabilen farklı sanat anlayışlarını ortaya koymuştur. Modernizm ve Post Modernizm kavramları ile açıklanan, 19. yüzyıl sonundan günümüze kadar olan dönemde, bilhassa sanat ve edebiyatta büyük çaplı değişimler yaşanmış, Fovizm, Kübizm, Soyut Sanat, Konstrüktivizm, Dada, Fütürizm, Sürrealizm, Pop-Art, Op-Art, Art Nouveau, Hiper Realizm, Çevre Sanatı ve Olay Sanatı, Kinetik Sanat, Minimalizm, Land Art gibi anlayışlar ortaya çıkmıştır. Bugün, tüm sanat anlayışlarının ortaya çıkışı nedenleri incelendiğinde, hemen hemen hepsinin temelinde sanatçının özgürce kendini ortaya koyma çabasının yattığı görülür.

Çalışmanın amacı, endüstri çağı ve ardından gelen Fransız Devrimi sonrası, sanat ve sanatçının kazanmış olduğu özgürlükler bağlamında sanatın günümüzde ulaştığı olduğu noktanın tesbit edilmesidir.

2. ONDOKUZUNCU YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE ÖZGÜRLÜK BAĞLAMINDA SANAT NEYDİ, NE OLDU?

Günümüzde sanatın açılımları ve değişimleri değerlendirildiğinde, resim sanatındaki hareketliliğin ve kazanılan ivmelerin, hem biçim hem de öz açısından uygulanan yeni tekniklerle, çok derin boyutlarda değişime uğradığı görülecektir. Bu değişime neden olan birçok etkenle karşılaşmak mümkündür. Ekonomik, sosyal, tarihi, siyasal vb. bunlardan sadece bir kaçıdır. Ancak hiçbir değişim endüstri çağının insanoğluna, aynı zamanda da sanata ve sanatçıya kazandırmış olduğu hak ve özgürlükler kadar sanatın değişim sürecini etkilememiştir.

Endüstri çağının başlamasıyla birlikte daima araştıran, deneyen, bulan ve her açıdan hür ve bağımsız olmak için devirler boyunca büyük çaba sarf eden sanatçı, değişmeyen güzellik kalıplarına, belirli kural ve tekniklere, ustaların donmuş akademizmine uzun zaman tahammül edememiş, gelenek kalıplarını yıkıp, sanatı yeni yeni ufuklara yöneltmek için mücadele etmiştir. Bu bağlamda kimi uzun, kimi de çok kısa bir zaman içinde farklı farklı ekoller bir birini takip etmiş, sanatçı buldum derken, o bulunan bir başkasını doğurmuştur. Ne Giotto' nun mekân derinliği gibi resme getirdiği yenilikler, ne hümanizmanın etkisiyle meydana gelen Rönesans çağının üstün resim tekniği, ne de barok sanatın taşkın çizgileriyle, ışık-gölge estetiği, sanatta bir devamlılık sağlayamamıştır (Eröge, 1967).

Sanatın açılım ve değişim noktasında, sanatın ve sanatçının kazanmış olduğu hak ve özgürlüklerin ne derece etkili olduğunu Cemil Sena (1972, s. 137) şu şekilde ifade etmektedir: "*Sanat aleminde, kendinin gerçekten bir yaratıcı olduğunu fark*

Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?

eden insan, bilim kanunlarının zinciriyle bağlı olan ayaklarını topraktan kurtarmak imkansızlığı karşısında, ancak sanatın kanatları altında yükselen hayal gücünün yarattığı sonsuz güzellikler alanında biraz nefes alabildi; ve acılarını bu alemde dindireceğini umdu. Bilimle kendini kandıramayan insan, sanat alanında mutlu olacağını zannettiği zamanda bile, unutmaya çalıştığı türlü ıstıraplarının gittikçe daha derinleştiğini hissetti. Bu algı, oyuncak değiştirmekle biraz daha eğlenebilen bir çocuk gibi, sanatçıyı çeşit çeşit prensip ve ilkelere bağladı. Bunlar bazen sanatın konusuna, bazen konuda savunulan duygu ve düşüncelere, bazen dilin, bazen biçimin özelliklerine göre değişti. Birinden bıktınca ötekine atlayan sanatçı, daima yenilik ardından koştuğunu ve yeni bir zevk arayıp yarattığını hayal ederek, eski oyuncaklarının parçalarını, yeniden kırılacak olan oyuncaklarla karıştırıp eğlenen bir şımarık çocuk oldu. Hatta zaman zaman, eski oyuncaklarını saklayabilmiş olan ihtiyatlı çocuklarını de kırarak kendi eskitmiş ve parçalamış olduklarına benzetmek sendasına da kapıldı. Bu savaş ve bu teşebbüsler, hep aynı yaratığın kandırılmayan bir tutkusunu ifade ederlerken, insanlık, sürekli olarak bu tutkunun baskısı altında yeni eserler, fikirler, sistemler ve faaliyetlerle ilerlemeye devam edecektir. Bu yaratıcı tutku en geniş anlamıyla "özgürlük" ten başka bir şey değildir".

Özgürlükse, Ayla Ersoy (1995, s.65) tarafından tin'in en üst var oluş biçimi olarak tanımlanarak şu şekilde açıklık kazandırılır"... Özne olanın en üst düzeyde kendi içinde kavrayıp ele geçirdiği ve kendi içinde sakladığı şeydir. Özne olan insanın öznel yapısı ile nesnel olan arasında karşıtlık vardır. Özgürlük evrensel ve özerk olan her şeyin alanıdır. Bir yandan evren yasaları, hukuk, iyi ve gerçek diğer yandan insanın eğilimleri, duyguları, tutkuları, somut insan yüreği içindeki her şeye yer vermek gerekmektedir. Yani özgürlük akıl verileri için maddi verilerden daha önemlidir. Çünkü akıl verileri başka kimseden sağlanamadığı halde maddi veriler için durum tam tersinedir. Tarihsel gelişim süreci içinde insanlar ve toplumlar hep özgürlükleri için mücadele etmişlerdir. Ancak tek bir bireyin bencil egemenliği altında yaşanan dönemlerde, herkes bir biriyle mücadele içinde olduğu için, başkasının özgürlüğüne uzanmak tutkusu yüzünden, kendi özgürlüğünden olmuş, onu bir başkasına kaptırmıştır".

Ersoy'unda belirttiği gibi insanoglunun tarihsel gelişim içerisinde özgürlüğü için verdiği mücadelede, sanatçıyı da bunun dışında değerlendirmek olası değildir. O da, günümüzde edindiği hak ve özgürlükleri kuşkusuz büyük bir mücadele sonunda edindi. Bazen sanatın konusuna, bazen konuda savunulan duygu ve düşüncelere, bazen diline, bazense biçimin özelliklerine gelen baskılara karşı mücadele etmek durumunda kaldı. Özellikle, 19. yüzyıl öncesi, akademizmin, sarayların ve kiliselerin katı kuralları içerisinde sanatçının tuvaliyle özgürce oynayamadığı, duygularını, düşüncelerini ortaya yeterince koyamadığı zamanları yaşadı. 19. yüzyıl da sadece Batı da değil insanlık tarihinde de yeni bir aşama olarak kabul edilen endüstri çağıyla birlikte akademizmin, sarayların, kiliselerin katı kurallarından sıyrılarak "modernizm" ve "post-modernizm" anlayışının getirdiği "özgür" eğilimlere doğru yelken açtı. Böylece, kendi dışında bir amaca baş eğen uygulayıcı konumundan çıkarak, egemen bir yaratıcı konumuna ulaşmış, özgürlüğünü kazandı. Ve günümüze değin onlarca anlayışa kadar uzanabilen farklı sanat akımlarını ortaya koydu (Elmas, 2004).

Adnan Turanî (1998, s.19) sanat adına kazanılan özgürlüğün, diğer alanlarda olduğu gibi 1789 Fransız Devrimi ile doğru orantılı olarak geliştiğini belirtir.

“...1789 Fransız Devrimi'nin yarattığı en büyük düşünce yeniliği, yeryüzünde akıl edilmiş ilk devlet düzeni olan monarşi gibi, yeni bir devlet, yeni bir toplum düzeni getiriyordu. Bu nedenle, monarşinin binlerce yıl yaratıp geliştirdiği değerler ve kurumlar, fonksiyonlarını yitireceklerdi. Bu denli köklü bir değişikliğin patlak verdiği Fransız Devrimi sonunda, tüm dünyaya örnek olacak “demokratik parlamenter yönetim dönemi başlıyordu”. Böylece demokratik parlamenter toplum düzeni ile monarşi yönetiminin ve din kurumlarının baskısı birey üzerinden kalkıyor; birey yeni anlamda özgür oluyordu. “Bireyin kendi iradesini kazanması olayı, Fransız İhtilali'nin getirdiği en önemli yenilikti ve bu irade, kendi isteğini özgür olarak sanata getirecekti” diyen Turanî, Devrim sonrası demokratik parlamenter sistemin sanatçıya kazandıracığı hak ve özgürlüklere işaret etmektedir.

Fransız Devrimi sonrası yaşanan değişimlerin, sanatta ister istemez bir ikilemi de beraberinde getirdiğini söylemek yerinde olacaktır. Aslında her kültürde karşılaşılabilecek bu ikilem eskinin yeniyi kabullenmesi olarak açıklanabilir. Yani, eski ve yeni çatışması. Bilindiği üzere, alışkanlıklar ve bilinenlere aykırı olan her şey yenidir. Bunun içindir ki, yenilik bazılarında garip, bazılarında kabul edilmez, bazılarında da bozuk ya da değersiz görünür. Bu nedenle eskilerle yeniler arasında hep bir mücadele söz konusudur. Fakat tarihteki örnekler de göstermiştir ki, eskinin, yeniye karşı direnişi boş bir çabadan ileriye gidememiştir. Zira eskiye karşı yenilgiye uğrayan hiç bir yenilik yoktur. Çağın baş döndürücü değişimi karşısında elde edilen özgürlükler neticesinde sanatta da dış dünyadan içsellığe doğru kayan bir eğilim söz konusudur. Artık görünürde olan değil, sanatçının görmek istediği ön plandadır. Çoğu gerçekçi ressamalara göre ise, “Her şeyin gerçek ve doğru olanı güzeldir ve ancak doğada bulunur”. Öyleyse sanatçı doğadaki bu güzeli, aynı şekilde yansıtarak elde edebilir. İnsanlar nesnelere biçiminden hoşlanır ve taklit, ne denli başarılı olursa o denli hoşumuza gider gibi birtakım saplantılara kapılarak yenilerin özgürce tuvalle hesaplaşmasını yadırgamışlardır (Elmas, 2006).

Devrim sonrası devam eden Napolyon döneminde, ön planda tutulan sanat anlayışı Klasizm olmuştur. Klasizm’se devlet tarafından kurulmuş olan akademinin bir nevi sanat görüşüdür. Zira akademinin başında bulunan Jacques Lois David, Klasizmin katı kurallarını savunmakta, Ingres’le birlikte öğrencilerine doğayı dikkatle taklit ve etüt etmeyi önererek Klasizmin katı kurallarına bağlı kalmalarını sağlamaya çalışmaktadırlar.

Napolyon’un son zamanlarına rastlayan 1820’lerden sonra ise, Fransa’da, kazanılan hak ve özgürlükler, yeni bir sanat anlayışının doğmasına neden olmuştur. Kısa zamanda, hem yazarları, hem ressamaları, hem de heykeltıraşları arkasından sürükleyen bu yeni sanat anlayışı Romantizm’dir. Norbert Lynton, Romantizmin ortaya çıkışına kadar, sanatın, kendine tanıdığı özgürlükler ne olursa olsun, bugün bile bazı çevrelerde ‘uygarlığın beşiği’ olarak tanımlanan Akdeniz’den kaynaklanan bir ana gelenekle ilgili olarak değerlendirildiğini belirtir (Lynton, 1982).

Romantizmle birlikte sanatçılar, işledikleri konularda ne saray, ne de din kurumlarının etkisine girmişlerdir. Tam tersine, Fransız gururunun, milli duyguların, heyecanlı tiyatro sahnelerinin doğu ya da uzak ülke egzotizminin,

Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?

kendi tasarım dünyalarında oluşan görüntülerini yansıtmışlardır. Romantikler'de, ne David-Ingres İdealizmi, ne çizgi abstraksiyonu, ne de soğuk ve ölçülü renk ile bunların Klasizmde görülen disiplini vardı. Aksine, Romantikler, özgürlük sarhoşluğu içinde renkli, cesur bir paletle dinamik biçimler kullanmışlardır. Delacroix, “Doğa, ressamın eleştirerek ve seçerek kullanacağı bir sözlüktür”, “Resmi yaratan bizim tasarımımızdır” diyordu. Rene Huyghe de, bu konu ile ilgili olarak, “Gerçek artık amaç değil, yalnız sanat için bir çıkış noktasıdır” diye bir açıklamada bulunmuştur (Turanî, 1998, s. 27).

Yeni sanat anlayışı, sanatçının yaratma bakımından bağımsızlığı anlamına da gelmekteydi. Ancak, sanatçının bağımsızlığı bilindiği üzere, sanatla birlikte yasa olarak ilk defa 1836 yılında Victor Coussin tarafından verilen bir önerge ile Fransız parlamentosunda yasallaşyordu. Sanatçı bu özgür durumda, güzeli, inandığı gibi algılayabilecek ve değerlendirecekti.

Fransız Romantiklerinin, özgür sanatçılar olarak doğanın insanı coşturan özgür, temiz havasını da keşfettiklerini belirten Turanî, onların doğa atmosferinin geniş ufku içinde keyiflerine göre, özgür olarak, kendi kişisel şarkılarını söylediklerini belirtir (Turanî,1998).

Mehmet Ergüven (1992, s. 63) ise, Romantizmle birlikte rengin, yalnızca ait olduğu nesneden değil, diğer resimsel öğelerde de bütünüyle soyutlanarak mutlak bir bağımsızlığa kavuştuğunu belirtir ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren giderek artan bir ivmeyle birbirini izlemeye başlayan yeni arayışların, bu alandaki manifesto, gruplaşma, kurumsal model vb. sayısında bir tür patlamaya yol açtığını söyler. Aynı araştırmanın devamında, sanatçının tuval karşısında elde ettiği özgürlüğün bedelini nasıl ödediğini şu şekilde dile getirir:

“...Sanatçı, serbest piyasa koşullarında bir tür metaya dönüşmüş olan resmini pazarlayıp ayakta durmaya çalışırken, sınırsız özgürlüğünün bedelini çok ağır bir biçimde ödemek zorunda kaldığını fark etmiştir şimdi. Dolayısıyla kurumsal modellerin sayısındaki artış, aslında sanatçının kendini aklama isteminden kaynaklanmaktadır. Tüm sanat dallarını etkisine alan özdeşleşme yönündeki güçlü eğiliminde bunda çok önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Buna göre, özdeş bir ifade gücünün elde edilmesi özleminden hareketle arlaşma sürecine giren resim sanatı, her şeye yeniden başlamak üzere, yalnızca kendine özgü anlatım olanaklarının ardına düşmüştür bu dönemde. Aslında yeni bir uyum arayışındır burada söz konusu olan; insanoglu, görünürdeki özdeşsel doğanın ardında yeni ve o ölçüde duyarlı bir geometri keşfetmiştir; gizli oranlar ile görünenden çok farklı bir yapıdır bu. Hofmann'ın vurguladığı üzere “Romantizmin-sezgi ve duygu yolu ile kozmik-bütün'e dayanıp- şiirsel bir yaklaşımla yeryüzünün ardında yakalamaya çalıştığı, şimdi gerçeğin ayrılmaz bir parçasıydı. Önce sanatçının ayırımına vardığı bir olgu, hızla ruhsal ortamı ve buna bağlı olarak doğa ile bireyin bilimsel değerlendirilmesini hazırlarken, gerçeğe çağdaş anlamda bakışımız da değişmişti. Kısaca öykünmecî sanat anlayışı artık tarihe karışmak üzeredir; Kant baklı çıkmış; sanat yapıtında nasıl, ne'nin yerini almaya başlamıştı sessizce”.

Yukarıda da belirtildiği üzere, eskinin yeniyi kabullenme süreci her zaman sancılı olmuştur. Bu sadece eskinin, yeniyi kabullenme sürecinde yaşanan bir durum olmayıp, aynı kuşak arasında farklı görüşlerde bile, karşımıza çıkabilmektedir. Fransız Devrimi'nden 74 sanat ve sanatçının özgürlüğünün

Parlamento’da yasallaşma sürecinin ardından 27 yıl geçmesine rağmen, sanatçılar yaptıkları çalışmalara hala tepki görebilmekte, yapıtları sergilere kabul edilmemektedir. Bunun en önemli örneği ise 1863 yılında yaşanmıştır.

1863 yılında Manet’ nin, kuvvetli ve sert çatışıklar uğruna geleneksel yumuşak gölgeleme yöntemini bıraktığı ilk resimleri tutucu sanatçıların kazan kaldırmasına yol açmış, akademi üyesi ressamlar tarafından çalışmaları Salon’ a kabul edilmemiştir. Yetkili makamlar yargıçlar kurulunun karşı çıktığı eserleri “Salon des Refuses” (Reddedilenler Sergisi) adıyla özel bir sergide sergilemek zorunda kalmışlardır. Halk ise bu sergiyi, daha çok büyüklerin yargısına karşı gelen düş kırıklığına uğramış zavallı çömezlerle alay etmek için ziyaret etmişlerdir (Lynton, 1982). Üyelerin beğenip ödüllendirdikleri eserlerse, akademinin sanat anlayışına uygun düşenlerdir. Dönemin sanat yaşamına söz geçiren bu sanatçılar, sanatçının özgürlüğüne imkân tanımayan, geleneksel düşüncedeki kişilerdir. Onlara göre ele alınan konu gerçeğine benzemelidir (Kınay, 1993). Ancak, Manet’in yaşadığı olay, sanatta özgürlük adına yaşanmış ve tarihe geçmiştir.

Demokratik Parlamenter Sistem, artık dinin hukuki baskısının da giderek azaldığı bir dönemi başlatmıştır. Din artık, sanatçıyla birlikte bilim adamını da rahatsız edemiyor, bilim kendi yolunda durmadan ilerliyordu. Buhar makinesi, elektrik jeneratörü, röntgen ışığı ve o dönemde akla gelemeyecek pek çok şey. Bu nedenle, deneyin yarattığı yeni buluş ve teknikler, bu yüz yılın felsefesini de etkiliyordu. Öyle ki, gözlem, deney ve teknik, yeni düşünceyi oluşturuyor ve bu çağ insanının kafasını gereğine göre yeniden biçimlendiriyordu. Düşünülerek bulunan çözümler yerine, deneye dayanan çözümler, sağlıklı ve isabetli bir düşünme biçimi yaratıyordu. Bu gözlemler ve deneyler sonunda birey, doğadan ayrı bir varlık değil, doğanın parçası olduğunu anlıyordu (Turanî, 1998). Bilimdeki ilerleme, doğal olarak yüz yıl boyunca sanatı sıkı bir disiplin altında tutan “Akademizm’in” hegemonyasının bitmesine de neden olmuştur.

Newton’un, Chevreulle’ün ve Helmholtz’un ışık üzerinde yaptıkları araştırmalar, 19. yüzyılın son çeyreğinde sanatta yeni bir açılımı başlatmıştır. İnsanın, doğa kanunları hakkında bilgi edinmeye başladıktan sonra, özgürlük ve egemenlik bakımından bazı üstünlükler sağlayabildiğini söyleyen Ersoy (1995, s. 65) “...Çünkü o kendinden üstün gördüğü yabancı bir dünya ya bağlanır, ona bağımlı olur, bu dünyayı kendine uyduramaz, giderek yabancılaşır. Düşünce ve tasarımla dünyayı kendine mal etmek için özgürlüğe karşıt olan bu durumu aşmaya çalışır.. İnsanın özünü bilinç ve özgürlük oluşturduğuna göre, bunların gelişmesini tarihsel süreç içinde bulacağız. Tarihe baktığımız zaman özgürlüğün en ileri, en gelişmiş zorunluluk olduğunu kavrayabiliriz” der.

Bilimsel çalışmaların ilerlemesi paralelinde gelişen ilk sanat anlayışının Empresyonizm olduğunu belirten Cezanne “...Nesne üzerindeki ışık renklerini doğada görülmeyen biçimde, yani saf olarak, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor boyalarla resmetmek istediklerinden, onlar için doğa biçimlerinin gerçekçi açıdan saptanması bir sorun olmaktan çıkıyordu. Dolayısıyla nesnelerin biçimleri, resim yüzeyinde görüntü olarak hissedilecek derecede azalıyordu. Ayrıca, ışık gibi gölgeler de renklerle gösterildiğinden, renge renkle karşılık verilmesi, mavi, lacivert ve morla düzenleniyordu. Bu

Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?

yüzden resimdeki nesne biçiminin yerini renk sistemi alıyor ve tablo yüzeyi bu sisteme göre kuruluyordu” diyerek Empresyonistlerin doğa nesnesinin tuvale aktarım sürecindeki yaklaşımlarına açıklık getirmiştir (Turani, 1998, s. 41). Gombrich (1986) ise, nesnelere göründükleri gibi tasvir etmekten vazgeçtikleri zaman, sanatçıların önünde büyük imkânların açıldığını, bunun biçimler için olduğu kadar, renkler içinde geçerli olduğunu belirtir. Ayrıca, Empresyonizmle birlikte sanatçıların, optik açıklamalar için istedikleri renkleri, serbestçe seçebildiklerini böylece metafizik düşüncelerini çok rahat biçimde dile getirebildiklerini söyler.

Dış görüntüye bağlı Empresyonizm’in tam tersine, bir iç dünya görüşünün anlatımını savunan Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), 1900–1935 yılları arasında sanatçılar arasında kabul görmesiyle, yirminci yüzyıl sanatının en sürekli ve en geniş kapsamlı anlayışı olmuştur. 19. yüzyılın sonlarında yeni endüstriyel yaşamın insan üzerinde bıraktığı tüm olumsuzlukları ele almak, onun ilk kez karşılaştığı yeni yaşama karşı isyanını biçimlendirmek Ekspresyonist sanatçıların temel amacı olmuştur. Bu duyguları daha güçlü yansıtabilmek için sanatçılar tasarımda denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçim bozma yöntemini kullanmışlardır. Adnan Turani, Ekspresyonistlerdeki bu yaklaşım biçimini geçmişteki anlatım biçimlerini bir kalemde kenara atarak niteler ve kaba, haşın bir duygu ile sanatçıların, doğa biçimlerini kırıp, parçalayan, hür, pervasız, isyankâr görünüşler elde ettiklerini belirtir (Turani, 1998)

Van Gogh, ilginç fırça vuruşları ve insan duygularını harekete geçiren renklerle kendi ruhsal durumunu açığa vurduğu, peyzaj ve ayçiçekleri resimleriyle Ekspresyonist tarzdaki resimlerin ilk örneklerini oluşturmuştur. Aynı dönemlerde, Edward Munch ise, abartılmış resimler yapıp, korku, sevgi, ya da nefret gibi duyguları tuvale taşımıştır. Ekspresyonist sanatın sevilmeyen kısmı ise güzellikten uzaklaşması olmuştur. Ancak, Figürlerin çirkinleştirilmesi ve bozulması bu tarzın bir gereğidir.

Ekspresyonist sanatçıların resimlerinde ortaya koydukları özgür yaklaşım biçimi, aynı zamanda yirminci yüzyıl başlarında sanat alanında girilen tüm deneylerin temelini oluşturmuştur. 1914 öncesinde, Fütürizm, Kübizm ve Soyut Sanat da içinde olmak üzere modern sanat Ekspresyonizm olarak tanımlanmıştır. Fovizmin, Matisse ve Derain gibi tek tek ressamın eserlerine yansıyan kısa bir dönemi içermesine karşılık; Almanya’da Dışavurumculuk, görsel sanatlar, tiyatro, şiir, mimarlık ve sinema dallarında karşı durulmaz bir yangın gibi yayılan sanatsal bir inanca dönüşmüştür. Sanat dallarının tümünde etkili olmakla kalmamış; hem sanatta hem de toplumda, yerleşik biçim ve geleneklere bir başkaldırı niteliği taşımıştır (Lloyd, 2000)

Yaklaşık 19. yüzyıla kadar resim genel olarak bir amaçtır; ya Platon’un dediği gibi ‘olanı’ yansıtır ya da Aristoteles’in dediği gibi ‘olabilir olanı’. Rönesans döneminde ise resim, ‘ideal olanı’ yansıtmaktadır; yani resim, sanat alanını yaratan ‘sacayağının’ dışında bulunan, sanat olgusundan önce var olan bir ‘idea’yı’ taklit etmek, ayna örneğinde olduğu gibi, o ‘idea’yı’ yansıtmak durumundadır. Resmin varlık nedeni budur ve işlevi de o ‘ideayı’ hem içerik

bakımından hem de biçim bakımından tıpa tıp çakışır bir şekilde insanlara iletmektir (Erinç, 1995).

20. yüzyılla birlikte ise sanat, bir amaç olmaktan çıkarak araç olma konumuna gelir, yani onun varlık nedeni kendinden başka hiçbir şeye bağlanmaz. Ne biçim, ne içerik, ne de öz açısından herhangi bir bağımlılık söz konusu edilir. Küçülen dünya içinde, daha da karmaşıklaşan teknoloji ağının açılımları arasında sanatçı, hem kendini diğer insanlardan soyutlamak zorunda kalmış hem de kendi varlığını diğer insanlara kanıtlamak yükümlülüğünü hissetmiştir (Erinç, 1995). Bu ikilem içinde insan ve insana bağlı değerlere yeni yorumlar getirilmesi kaçınılmaz olmuş, sanat, kılıktan kılığa girerek, II. Dünya Savaşı'na kadar, Fovizm, Kübizm, Soyut Sanat, Konstrüktivizm, Dada, Fütürizm, Sürrealizm, gibi anlayışları doğurmuştur. Bu hareketlerin hepsi genel olarak modernizm diye adlandırılan akımdan beslenmişler ve hepsi de, değişen derecelerde, gerçekçi ya da romantik etkinin yıkıcıları olup, soyutlamaya yönelmişlerdir.

Artık Batıda sanatçı, yeni ve yenilikçi akımlar doğrultusunda, belli bir uğraşın temsilcisi olarak bilinen birtakım ustalıklar göstermek zorunda kalmamıştır. Sanat da, görünen dünyayı taklit etme görevinden özgür kılınmıştır. Batı' da durum böyle iken konumuzun ilerleyen bölümlerinde bahse konu olacak olan Rusya'da, yüzyılın ilk çeyreğinde sanat ve sanatçının özgürlüğü elinden alınacak, sanatçı belki de tarihte görülmediği kadar baskı altında tutulacaktır.

20. yüzyılın başkaldırı niteliğindeki bir başka sanat anlayışı Fovizm ise, çok kısa soluklu bir akım olmasına karşın yirminci yüzyılın en önemli anlayışlarından biri konumuna gelmiştir. Fovizm' in önde gelen sanatçıları, sanatta farklı olmayı ve yeni sanatsal yollar bulmayı amaçlamışlardır. Yapıtları, özgürce oluşturulan kompozisyonlara, şok etkisi yapan renklere ve resme yüklenen Dışavurumcu anlamlara dayanır. Aslında yaklaşım biçimleri, Van Gogh' un ya da Gauguin' in daha önce basite indirgediği resim anlayışı ile örtüşmektedir. Onlara göre resim üç boyutlu değildir. Resimde anlam ve duygu, bütün kuramsal yöntemlere sırt çeviren ressamın özgür kararına kalmalıdır.

Bunun içindir ki Vlainck, *"Kobalt mavilerim ve yeşillerimle Güzel Sanatlar Okulu'nu yakmak istedim. Önümdeki resim ne olursa olsun duygularımı fırça vuruşlarıyla aktarmak istedim"* demiştir. Matisse ise, *"...Sanatçı, doğanın nabzını elinde tutmalı; onun ritmiyle kendisi arasında bir uyum sağlamalı"* (Kostrzewa, 2000, s.84) diyerek, sanat yapıtının özgür bir ortamda üretilen özgün yapıtlar olması gerektiğini savunmuştur. Ve bundan yüz yıl önce nesnenin doğasına aykırı renkleri özgürce kullanmaktan çekinmeyerek insan saçlarında yeşil, kırmızı ya da mor, yüzlerde parlak pembe renkleri rahatça kullanabilmiştir.

Fovistler'in modern sanatta renk kavramını kökten değiştirdiklerini söylemek yerinde olacaktır. Matisse bu yeni sanatsal amacı, daha sonra modern sanatın köşe taşlarından biri olan *"Tam ve doğru olmak, doğruyu aktarmak değildir"* (Kostrzewa, 2000) sözleriyle tanımlayarak meşrulaştırmıştır. Böylesine özgürlükçü bir renk kullanımıyla yalnızca geleneksel sanat ilkelerine karşı çıkmakla kalmayan Fovistlerin, aynı zamanda İzlenimcilerin kullandığı görece renk anlayışını da kırdıklarını söyleyebiliriz.

Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?

Aslında Fovizmin birçok açıdan 20. yüzyıl sanatının gelişmesinde önemli bir rol oynadığını söylemek yerinde olacaktır. Zira dönemlerinde ve sonrasında birçok çağdaş sanatçıya gelenekleri aşmaları konusunda öncülük etmişlerdir. Daha önceki düşüncelerin anlaşılmasına, özümsemesine ve aşılmasına yardımcı olmuşlar, yeni düşünceleri kökten irdelene yöntemleriyle, sanatsal özgürlük ve özgünlük konusunda ısrarlı tutumlarıyla ve rengi “özgür” kılışlarıyla, modern sanatın önünü açmış ve sonraki kuşakların daha ileriye taşıyabilecekleri güçlü bir sanat mirası bırakmışlardır. Henri Matisse'nin dediği gibi, “*Fovizm her şey değildir, ama her şeyin temelidir*” (Kostrzewa, 2000, s.92)

20. yüzyıl sanatında biçimsel açıdan büyük devrim yaratan sanat anlayışı ise Kübizm olmuştur. Kübizm'in gelişiminde, büyük payı olan Cezanne, kendinden önce gelen gruplardan aslında daha fazla biçimcidir. Bir nevi, Courbet'den görülen “gerçeğe sadık kalmak” anlayışının önemli bir halkasını oluşturur. Ancak onun istediği şey, tuvalde görmenin psikolojik yönünü de yaratabilmektir. Bunu ortaya koyabilmek içinse, formların bir kompozisyon içindeki ve günün belirli, sabit bir saatindeki görüntülerini, insanın onlara ilk baktığı andaki durumları ile resmetmeye çalışmıştır (İnal, 2000) Cezanne, “*Doğayı kopya etmek istedim, başaramadım; ama güneşi yeniden üretmenin imkânsız olduğunu görüp, onu bir başka araçla, renkle yeniden temsil etmenin mümkün olduğunu keşfettiğimde mutluydum*” diyerek bir bakıma yaratma sürecindeki bağımsızlığını dile getirmiş ve doğadaki tüm biçimleri küre, koni ve silindire indirgeyip kendinden önce resim sanatı hiç var olmamış gibi yeni baştan başlamak istemiştir.

Kübizm, yansıtmacılığın Rönesans'tan itibaren süre gelen kurallarını kökten sarsmış ve bütünüyle farklı bir biçimsel kurgu yaratmıştır. Picasso “Avignonlu Kızlar” la insan figürünün klasik formu ve tek nokta perspektifi ile sağlanan derinlik temsilciliği prensibini tümünden yıkmıştır. Üstelik bu yeni yaklaşım; insan anatomisinin geometrik parçalara ve üçgenlere indirgenişinde ve normal anatomik oranların, göz ardı edilmişinde gözlemlenebilir. İnsan figürünün, ifadece potansiyeline yönelik, yep yeni bir yaklaşımını gösteren “Avignon’lu Kızlar” da; hareket ve fizyonomi yerine, insan görüntüsünün tamamen yeni baştan düzenlenebilmesi özgürlüğüne dayalı olan bu yaklaşım, önceden ifade edilememiş zihinsel durumları çağrıştırmayı mümkün kılacak, özellikle de, Sürrealistler'in ve Kübistler'in elbette ki Picasso'nun kendisinin elinde, 1920 ve 1930' ların en önemli eserlerinin yapılmasını da sağlayacaktır (İnal, 2000).

Malewich 20. yüzyılın ilk çeyreğinde “*Nesnelerin boyunduruğundan kurtulalım, gerçek resim üretimine girelim*” diyerek, sanatta bir devrim yarattı. Malewich'e göre nesnelere dünyası insan iradesinin tasarısı olarak tanımlanır. Yine ona göre, nesnelere, sanatçının kendi çıkarları için tasarlanmış bir dünyadır. Bu nedenle, evrenselliğe açılabilmesi için, doğaya bağlı olan dünya görüşlerinin temelden yıkılması gerektiğine inandı ve tasarladığı dünyaya ulaşabilmek için soyutlamayla işe başladı. Soyut resmin babası olarak kabul edilen Kandinsky ise, “*Artık kesin olarak şunu biliyorum: Objelerime zararlı olmaktadır.*” diyerek objelerin dış görüntüsünden kendini uzaklaştırdı (Elmas, 2006).

Gablik, 1910 ile 1930 yılları arasında modernizmin en üst düzeye ulaştığını söyler. Ona göre, Kandinsky ve Malewich, kendilerini ruhu algılayabilen birer papaz gibi görmüş ve yaşamın aşkın olduğuna ilişkin bir yaşam kavramına sahip olmuşlardır. Her ikisi de, yaşamın kurumlaşmış bir dine bağlı olmadığını savunmuşlardır. Malewich' e göre, sanat, artık dine ve devlete hizmet etmek istemiyor, yaşam biçimi tarihini resimlemek istemiyor, nesnelere ilgili bir şey yapmak istemiyordu. Sanat artık, yalnızca kendisi için ve nesnelere olmaksızın var olabileceğine inanıyordu (Giderer, 2003).

Geleneksel anlatım yollarına karşı açılan sistematik savaş ve bunun sonucu olarak da on dokuzuncu yüzyıla ait sanatsal eğilimlerin, geleneklerin yıkılması, 1916 yılında Dadaizm'le başlamıştır. Savaş sırasında ortaya çıkan ve insanlığı savaşa sürüklemekle suçladığı uygarlığa karşı bir protesto niteliğini taşıyan Dadaizm, tüm bu nedenlerden ötürü bir tür bozgunculuktur. Dadaist akımın tüm amacı, hazır-yapılmış biçimlerin çekiciliğine ve geleneksel-ancak aşınmış olduğu için değersiz kalan ve anlatımı yapılacak objeyi sahteleştirerek tüm anlatım kendiliğindenliğini yıkan lengüistik kalıplara karşı gösterilen direnişten ibarettir. Dadaizm, bu bakımdan kendisiyle tam bir görüş birliğinde olan Sürrealizmle birlikte anlatımın doğrudanlığına yönelik bir çabadır; diğer bir deyimle temelde romantik bir özellik taşımaktadır (Hauser, 1984).

Bir zamanlar Van Gogh'un "*Gördüğümü betimlemeye çalışmak yerine kendimi güçlü bir biçimde ifade edebilmek için renkleri tümüyle istediğim gibi kullanıyorum*" (Kostrzewa, 2000) diyerek renkleri dilediği gibi tercih ettiğini belirtmesi gibi, Dadaistler de, her şey sanatın işine yarayabilir diyerek, konumuz bağlamında sanatta sınır tanımamış, yüzyıllardır uygulana gelen tuval resmi bile geleneksel sayılarak sorgulamaya alınmıştır. Tuval resminin sorgulanmaya alınması noktasında Hakkı Engin Giderer (Giderer, 2003, s.111) şunları söylemektedir. "*Modernizm, "yeni" olanı bir mit durumuna dönüştürürken, geleneksel olandan da kurtulmak istemiştir. Modernizm için geleneksel bir sanat olan resim, her açıdan yeniden ele alınmış, özellikle tuval resminin konuları, fiziksel özellikleri, sergilenme biçimleri, izleyicinin tutum ve davranışları, yaratıcısı, temel bir sanat konusuna dönüştürülmüştür. Sanatın metalaştırılmasından kaçınma, yoruma karşı durma, hızla değişen yaşamın sanatçı için farklı gereksinimler yaratması, resimden daha farklı araçlar kullanma isteği, gerçekliği resmin dışında arama ve anlatma düşüncesi, yaşam ve sanat arasındaki uzaklık, tuval resminin sorgulanmasını da gerektirmiştir*".

Dadaistlerin yerleşik aynı zamanda klasik olan bütün değerler ve doğrularla bir hesaplaşma sürecine girmiş olmaları eserlerinde şiddeti de beraberinde getirmiştir. Bunun en güzel örneğini ise, Ducamp' ın "Merdivenden İnen Çıplak" isimli eseri oluşturmaktadır. Ducamp' ın 1917 yılında yaptığı "Çeşme" adlı çalışmada (ki burada bir pisuvar ele alınmıştır) geleneğe bir başkaldırı söz konusudur. Burada Ducamp, kendi düşünceleri doğrultusunda bir mesaj vermek istemektedir. Bu mesaj Tülay Elgün' e göre, geleneksel sanatın nereye gitmesi gerektiğidir. Zira burada sanatçı endüstriyel seri üretim ürünlerinin sanat yapıtına malzeme olabileceğini göstermiş, gündelik sıradan bir eşyaya imza atarak her şeyin sanat olabileceğini savunmuş ve bir anlamda sanatı ağır bir biçimde aşağılamıştır (Elgün, 2001).

Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?

Diğer taraftan Kurt Schwitters, yağlıboya resimden daha farklı bir yere giderek, resimdeki malzemenin bir çatışma yaratması gerektiğini savunmuş, farklı malzemeleri sanatına taşıyarak, yağlıboya resme karşı bir alternatif oluşturmaya çalışmıştır.

Örneğin, Kurt Schwitters, Merz adlı yapıtımdan söz ederken, yağlıboya resminden bir adım daha ileri gitmesini, malzemeye karşı malzeme kullanımına, yani onları birbirine düşürmesine borçlu olduğunu söyler. Schwitters'e göre, "...Doğanın temsilindeki artistik olmayan şey, diğer malzemelerle çatışmaya girebiliyorsa bir resimde kullanılmalıdır" (Giderer, 2003).

Tolstoy (1992, s. 140), "...Sanat eserini ortaya koymak için gereken şartlar, tamamen özgürlükten kaynaklanan ve özgürlüğe bağlı kalan bir yolun başlangıcındadır. Bir sanatçının başarılı eserler verebilme çabasının çevre ve devletten gelen baskılarla sınırlandığını düşündüğümüzde, sanatçının eserinin değer yitirdiğini ve sanat piyasalarının değersiz eserlerle dolabileceğini fark edebilirsiniz. Böyle bir sınırlama, sanata verilen en büyük cezadır" demekte ve sanatçıya devletten gelecek baskıların, onun eserinde değer kaybına yol açacağını belirtmektedir.

Bu bağlamda 20. yüzyılın ilk çeyreğinde sanata ve sanatçıya devletten gelen baskının bir örneği Rusya da yaşanmıştır. 1917 Ekim Devrimine kadar, Çarlık Rusya'sında çok hareketli ve yenilikçi bir sanat ortamının yaşandığı bilinmektedir. Zira Rus edebiyatının dünya klasikleri arasında kabul edilen, Tolstoy, Dostoyevski, Chekhov, Gorki gibi yazarları, Чайковский, Stravinsky, Шалыпин gibi müzisyenleri; Kandinsky, Malewich, Shagal gibi ressamaları bu dönemin sanatçıları arasında yer alırlar.

Bu dönem Çarlık Rusya'sı, başta Almanya ve Fransa olmak üzere, Avrupa kültürünün önde gelen merkezleriyle yoğun kültürel alış- veriş içerisinde bulunmaktadır. Avrupa'da ortaya çıkan yeni sanat anlayışları ise, kısa bir zamanda Rusya'da yankı bulmaktadır. Ancak, I. Dünya Savaşı'nın ardından içeride patlak veren grev ve isyanların ardından 1917 Ekim'inde, Lenin ve Trocki önderliğindeki devrimci Bolşevikler başa geçer ve Sovyet Cumhuriyeti ilan edilir. Bu koşullar altında kültür ve sanat artık yepyeni bir sürece girecektir (Enveroğlu, 2005)

Başlangıçta devrim ilkelerini destekleyen sanatçılar, sanatta devrimle, toplumsal devrimler arasındaki koşutluklardan yana tavır sergilerler. Başta Fütürist şair Mayakovsky ve arkadaşları olmak üzere, Aleksey Jawlensky, Kasimir Malewich, Vladimir Tatlin, El Lıtsky, Vasily Kandisky vb. birçok sanatçı devrime destek vermektedir.

Nina Kandisky (2003, s.101), 1917 Devrimi'nin erken döneminde, Sovyetler Topluluğu'nda bulunan sanatçıların yaşam koşullarının güllük gülistanlık olduğunu belirtir. "Bütün sanatçılar kişisel destek görüyor, istediklerini yazıyor ya da diledikleri gibi resim yapıyorlardı. Bu eksiksiz özgür yaratıcılık, soylu ilişkileri ortaya çıkarıyor ve Kandinsky bütün gücünü gerçekleştirmesini kaçınılmaz bulduğu projelere veriyordu" demektedir.

Ancak 1921'de parti, Komiterya' nın ikinci kongresi sırasında "yeni ekonomik önlemleri" (NEP) açıklar. Partinin düşünce adamları, sanat, edebiyat, özellikle tiyatro, sinema ve radyoyu, halk için propaganda aracı olarak

kullanmayı amaçlar. Devrimin ilk baharının ansızın bu dönemden sora sona erdiğini söyleyen Nina Kandinsky (2003, s.101), *“Lenin’in “ yeni ekonomik önlemleri” ilan etmesi, Rus devriminin büyük krizini patlattı; sanat da, devletin tanıtım aracı olarak, ideolojinin hizmetine girdi. Bu sosyalist realizmin başlangıç dönemidir. 1922 de Sovyet yanlıları soyut sanatı sosyalist idealler için sakıncalı bulduklarından, bütün soyut şekilleri resmi olarak yasakladılar...”* diyerek sanatçıların özgürlüklerinin ellerinden alındığına işaret etmektedir.

Stalin’in, Politbüro’nun başına geçmesiyle birlikte, başta Troçki, Zinovyev, Kirov ve Buharin gibi ünlü muhaliflerin bertaraf edildiğini belirten Enveroğlu (Enveroğlu, 2005), Sovyet ideolojisinin de farklı bir yöne kaydırıldığını, Stalinle birlikte bilmin ve sanatın ideoloji haline dönüştüğünü bu uğurda hiçbir zorlama ve baskıdan kaçınılmadığını, artık sanatın tamamen ideolojinin aracı olduğunu bunu kabullenmeyen herkesin de rejim ve halk düşmanı olarak kabul edildiğini söylemektedir.

Bu veriler ışığında genel olarak Sovyetler dönemi sanatı, 1986 yılında Gorbaçov’ un başa geçmesi ve ”Yeniden Yapılanma” olarak ta adlandırılan “Glasnost” dönemine kadar “Sosyal Gerçekçi” ve “Sosyalist Romantizm” denebilecek bir anlayışta devam edecektir. Gorbaçov’ la birlikte yasaklı dönemin sona ermesi, sanatçıların tekrar özgür bir ortama kavuşmalarına neden olmuştur. 1990’lı yıllara denk gelen Glasnost dönemde artık evrensel sanat, modern ve post modern bir anlayışta devam etmektedir. Rusya’da da pek çok sanatçının bu anlayışları benimsemesi 1990’lardan günümüze oldukça verimli ve hareketli bir sanat ortamının oluşmasına neden olmuştur.

Rusya’da sanata karşı uygulanan baskının devam ettiği yıllarda, 1945 sonrası, İkinci Dünya Savaşı’nı ardında bırakan dünyayı iki sorun karşılamıştır. Bunlardan birincisi, Almanya ve İtalya’nın savaşta yenilmesinin ardından Avrupa’nın ölümcül baskıdan kurtulması ve bireyin daha özgür bir yaşam ortamına kavuşması, ikincisi ise, hızla artan teknolojik gelişmedir. Artık toplum yaşamı makinesinden, modasına, mimarisinden diğer plastik sanatlarına, sanatın hayatın içine iyice girdiği bir süreçle baş başa kalmıştır. Televizyon, radyo, gazete, dergiler, sinema, bilgisayar vb. gibi medya alanındaki ilerleme insan yaşamına istese de istemese de girmiş, onu bilgi, haber ve düşünce karmaşasına sokmuştur. Bu dönem, her türlü yerleşik değerlerin sorgulandığı, acımasızca eleştirildiği bir dönemi beraberinde getirmiştir.

1945 sonrası aynı zamanda, sanata, tarihin değişik dönemlerinde yönetimler ya da güçler tarafından verilen görevlerle müdahale edildiği dönemlerin reddedildiği, sanatçının ve sanatın özgürlüğünü zirvesinde yaşamaya çalıştığı bir dönem olmuştur. Dadacılık en fazla iz bırakan ve en fazla muhalif özellikler taşıyan sanat hareketi olarak kabul edilmiş, her şeyin insan yüreğinde başlayıp insan yüreğine seslenmesi gerektiğini savunulmuştur. Sanat insan hayatına girerken, mevcut sistem yani “iktisadi siyasi dünya sistemi” her geçen gün biraz daha güçlenmiş, her şeyi kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmiştir.

1940’lardan sonra, İkinci Dünya Savaşı’nın ardından, Avrupa’nın dünya liderliğini kaybetmesiyle birlikte Paris’in sanattaki öncülüğü de yavaş yavaş

Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?

sönmeye başlamış, Amerika artık sanatsal etkinliklerde ön plana çıkmaya başlamıştır.

Dünyanın pek çok ülkesi de bu yıllarda bilinçli ya da bilinçsizce Amerikanın etkisi altında kalmıştır. Bu etki hamburger ve bluejeanden, iş ve siyasal nüfuz alanlarına kadar hemen hemen her yerde açıkça kendini hissettirmiştir. Avrupa'nın diktatörlükle yönetilen ülkelerinde, yaratıcı sanatın baskı altında bulunması, Alman askeri gücünün hemen her yöreye egemen olmasından sonra, Kıta Avrupa'sı kavramının geçerliliğini yitirmesi ve bu kıta'daki pek çok sanatçıyla okumuş insanların Batı'ya kaçması, Amerika'nın yanı sıra bir ölçüde İngiltere'nin de yararlanabileceği bir fırsat olmuştur. Mondrian, Leger, Ernst, Dali, Şagal, ve Moholy-Nagy gibi Avrupa'nın pek çok önemli sanatçısı bu dönemde Amerika'ya gelmişler ve buradaki varlıklarıyla, kendilerinden önceki yapıtlara katkıda bulunmuşlardır. Amerika'nın giderek dünya üzerindeki nüfuzunun bilincine varması, New York'un da bir kültür başkenti olmasının yollarını açmıştır. İnsanlar yepyeni bir başlangıç yapabileceğine, keşfedilecek yeni alanların açılacağına inanıyordu. Amerika'ya göç edip, orada büyüyen ve kendini Amerikalı bir sanatçı saymakla birlikte Avrupalı kökenlerinin de bilincinde olan insanlar, beklide bu etkenlerin en çok farkına varan kişilerdi. Bütün bunlar ve daha pek çok oluşum Amerika'da benzersiz yoğunlukta bir sanat serüvenini başlatmıştır (Lynton, 1998).

Bunlardan ilki başlarda eleştirmenler tarafından olumsuz bir şekilde değerlendirilse de, daha sonra geniş yankılar uyandıran Soyut Ekspresyonizm olmuştur. Soyut akıma taptaze yeni bir güç ve atılım getirdiği bilinen bu anlayışın ilk örneklerini, Jackson Pollock vermiştir.

Jackson Pollock, geleneklere bağlı olarak resme başlamasına karşın, alışılmış yöntemlere karşı sabrı tükenince, tuvalini döşeme üzerine sermiş ve boyaları üzerine dökerek bazen de damlatarak şaşırtıcı bir etki yakalamaya çalışmıştır. Böylece, Pollock, 1940' ların sonunda "Aksiyon Resmi" ya da "Soyut Ekspresyonizm" olarak adlandırılan yeni bir üslubun yaratıcısı konumuna gelmiştir.

Tuval üzerindeki izler, ona çeşitli açılardan yaklaşan, kolunu çeşitli yönlerden sallayarak, elini tuval yüzeyinde dolaştırarak boyayı saçan ressamın hareketlerini kaydetmiş oluyordu. Beyin, ruh, göz ve el; boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle kaynaşmaktaydılar. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde temsil edilen şey olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın izleriyle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki hareketsizliğini veren bir alan olmuştu. Pollock' un tuvale karşı bu yaklaşımı ilk zamanlarda eleştirmenler tarafından sarsıcı olarak nitelense de, pek çok genç sanatçının bu öncü sanatla ilişki kurması engellenememiştir. Birçoğu daha sonra, boyayı tuvale fırlatarak, bisikletle üzerinden geçerek, boya dolu torbalara nişan alıp patlatarak, dikey ya da yatay kumaş üzerinde vücudu boyanmış çıplak kadınları yuvarlayarak yapıtlar üretmişlerdir (Lynton, 1982)

1960 ve 70 sonrası, sanatın olağan üstü bir hızda değişim yaşadığı yıllar olmuştur. Pop-Art, Op-Art, Art Nouveau (Yeni Gerçekçilik), Hiper Realizm,

Çevre Sanatı ve Olay Sanatı (Happening), Kinetik Sanat, Minimalizm, Arazi Sanatı (Land Art), Kavramsal Sanat ve Fluxus Grubu gibi yaklaşım biçimleri bu dönemin ortaya çıkardığı sanat anlayışlarıdır.

Sanat ile insan arasındaki yakınlaşma “ne yazık ki” sanatın yüceltici, yetkinleştirici kimliğinde olmuyordu. Tam tersine kitleler, sistemle bütünleşmiş popüler ürünlerle buluşuyorlardı. Dönem sanatçıları bu oluşum karşısında tavır koymaya çalışırken, anlamı en aza indirerek kendilerini ifade etmeyi seçiyorlardı. Dönemin temel sorunu olarak kabul edilen şeyse, nitelikli sanat yapıtları ile kitleselleşmiş insan arasındaki uçurumdur. Zira duyarlılıkları köreltilen ve kendi de dâhil her şeye yabancılaşan insan; derinlik ve birikim gerektiren nitelikli bir sanatla kolay kolay bütünleşemiyordu. Kısaca yaşadığımız dünyada sistem çok güçlü ve etkili, insan ise onun karşısında hiç olmadığı kadar çaresizdi ve aslında bu en temel sorundu (Elgün, 2002).

Sanattan çok, sanatta yenilik olarak kabul edilen Pop, kullandığı sanat gereçlerinin seyirci tarafından kendi kültürünün bir ürünü olarak kabul edilmesinden ileri gelir. O yüzden ne aşkın bir hakikate yönelmiştir, ne de anıtsallık hedefli yapıtlar üretmiştir. Sadece tüketim toplumunun temel karakteristiklerini harmanlar ve çevrelerinin doğasını resmeden bir dizi sanatçının tepkisini barındırır. Sanattan çok soylu sanata bir tepki vardır. “Amerikan kent soylu sanatı” olarak bilinmesine karşın, gerçekte kent soylu sanatını eleştiren ‘meta’ karakterini taşıyan bir gençlik kültür hareketidir de aynı zamanda (Şahiner, 2001).

Yazı, harf, metin gibi göstergeleri de sıklıkla içinde barındıran Pop-Art insanı kimi dizgellerle ya da nesne-anlam ikileminde düşünmeye sevk eder. Bu bağlamda Amerikalı sanatçı Andy Warhol, kapitalizmin yarattığı ‘Popüler Kültür’ün benzeşim kalıplarını ve seri üretim mantığını yansıtırken, yaşanan kültüre mal olmuş imajları, buldukları alandan koparıp bambaşka bir alana, tuvale taşımıştır.

Warhol, belli bir konuda tek bir biçimi tuval üzerinde birçok kez yineleyerek, fotoğrafa özgü imgeleri de yapıtlarına taşımıştır. Seçtiği temalar arasında, film yıldızları gibi ünlüler kamuoyunun o dönemde yakından tanıdığı kişiler, suçlular, elektrikli sandalye, otomobil kazaları, endüstri ürünleri vb. pek çok bulunmaktadır. Sanatçı, kitlelerin ürettiği bu imgelerin tuval üzerinde tekrar tekrar yinelenmesi ve çoğu durumda az çok bir renk tabakasının da eklenmesiyle ilgi çekici sonuca ulaşmıştır. Böylece bir yandan bu resimlerin monoton ve sıkıcı özelliğini sevmezken, öte yandan insanların her gün gözlerimizin önünde katledilmesini ya da tanınmış kişilerin, bir takım çıkarlar uğruna sömürülmesini ne kadar kolaylıkla kabulleniverdiğimizizi bizlere göstermek ister (Lynton, 1982).

Empresyonizm, Ekspresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi sanat akımları, ortaya çıktıkları dönemlerde sadece genel geçer sanatsal anlayışları değiştirmekle kalmıyor, daha sonraki yıllarda gerçekleşecek köklü değişimleri de hazırlıyorlardı. 1950’lerin yaşandığı sıralarda dünyada ki pek çok sanatçı, kendinden önce gelenlerin ardına eklenecek ve modern sanatın yeniden yapılanmasına katkıda bulunacak sorular geliştirmeye başladılar. Yetenek, sanat eserinin değeri, daha da ötesi yapıtların varlığına ilişkin sorular, birçok yeni sanatsal

anlayışın olduğu gibi, 1960'ların başında bu alanda yerini alacak olan Fluxus' un da geçmişini oluşturmaktaydı. Sanatta alternatif bir yaklaşımı oluşturan Fluxus, başlangıçta müzik etkinlikleriyle kendisini göstermesine karşın zamanla diğer sanat alanlarına da yayılmış, etkin bir şekilde 1978' lere kadar devam etmiştir. Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar, gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan bir dizi çalışmalara sanata dönemlerinde alternatif bir yaklaşım getirmişlerdir.

Modernliğin anlamı ve modernizmin doğası üzerine tartışmaların yoğunlaştığı, sanatın ne olduğu ya da ne olması gerektiği sorusunun yeniden gündeme geldiği 1960'lı yılların çalkantılı atmosferinin ardından müzelerin ve galerilerin dışına çıkıp mekân olarak adeta tüm dünyayı kullanan, Land Art sanatçılarının çöllerde, taş ocaklarında, uçsuz bucaksız arazide, terk edilmiş madenlerde, dağlık zirvelerde gerçekleştirdikleri çalışmalar, bir yandan sanatın tanım ve uygulanışında artık tüm sınırların aşılarak sanatta yeni anlamlar yüklendiği, diğer yandan da mekân anlayışının giderek sonsuza açıldığını göstermektedir (Gedik, 1999). Sanatın uygulama alanını genişleterek doğaya açılan bu eğilim, bölgesel bir ekoloji bilinci ile arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilidir. Bu yönüyle Minimal Sanatın teknolojik biçimciliğine karşı olan Land Art, 19. yüzyılın romantik ülküsüne bağlanarak doğanın gizemine yeniden dönüşü destekler (Germaner, 1996).

1960'lı yılların sonlarında sanat dünyası tümüyle yeni bir anlayış olan Kavramsal Sanatla tanıştı. Özünde bu anlayış biçimsel yetkinliği arayan, alışlagelmiş sanatın yerine bir anlamda, yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak da algılanabilir. Kavramsal yaklaşım, sanatın demokratikleşme sürecini tamamladığı ve yaygınlık kazandığı yani profesyonel sanatçının tekelinden çıktığı, insanın kendini ifade etme yollarının nerelere kadar uzanabileceğini göstermesi açısından da önem arz etmektedir. Eleştirel bir yaklaşımla kendisini çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, çağın hızlı teknolojik değişimleri altında ezilmeye çalışan, bunu kullanan ya da teknolojiye başkaldıran, bu amaçla geleneksel sanatın boyutlarını değiştirme çabasında olan kavramsal sanatçıların görüşleri çağdaş düşünceyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiştir. Aslında 1960'lı yılların ortalarında birçok sanatçı, yapıtın gerçekleştirilmesi üzerinde değil de daha çok sanatın kendisi, anlamı ve amacı üzerinde düşünmeye başlamışlardır. Kavramsal Sanat aynı dönemlerde etkili biçimde devam eden, Land Art, Postminimalizm, Antiform gibi sanatı daha çok anlam ve amaç açısından sorgulayarak, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan ve genişleten avant-garde bir akım olarak ta ele alınabilir. Sanatçılar arasındaki benzerlikse, seyredilmek için bir sanat eseri meydana getirmek istememeleridir. Onlar daha çok yapıtlarıyla kavramlar ve analizler önerip, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye ve kendi düşünceleriyle tamamlamaya davet ederler (Germaner,1996).

Kavramsal sanatın ortaya çıkmasının ardından pek çok sanatçının sanat yapıtı üretmek yerine yukarıda da belirtildiği üzere, bir dizi tartışma ve söyleşilerle sanat kavramlarını irdelemişler, bunları ironik, alegorik ve göndermeli bir dil kullanarak basılı yayın haline getirmişlerdir. Son derece karmaşık bir dil kullanmalarının amacı ise, izleyiciyi düşünsel açıdan zorlamak olmuştur.

1980'lere gelindiğinde sanat, daha önceki hiç bir dönemde olmadığı kadar kesin, çoğulcu ve renkli bir dönüşüm yaşamıştır. Dünyadaki bildik ideolojik kodlar temelden sarsılmış, modernleşmenin insanlığa sunduğu hayat tarzı tartışılmaz niteliklerini yitirmiştir. Bu denli bir dönüşüm araştırmamızın başından beri izlendiği üzere geçmişte de görülmemiş değildir. Ancak 1980'lerde sanat, kendini toplumsal değişime adayan, geçmişle diyalog kuran bir araç olarak değil de, radikal bir iletişim aracı olarak algılanır hale gelmiştir. Her türlü grafitinin, kitle kültürü kökenli popçu değinmelerin, soyuttan daha çok figüratif representasyonun, homo-erotik yaklaşımların yoğun olarak üretildiği bir duruma ulaşmıştır (İskender, 1998). Postmodern tanımlaması ile açıklanmaya çalışılan 1980 sonrası sanatın ortaya çıkışını Kemal İskender (1999, s.43) şu şekilde açıklamaktadır. *"...Büyük bir oranda "Aydınlanma Çağı" ile başlayan rasyonalizme tapma eğiliminin Tarihi Modernizm bağlamında doruk noktasına turmandığı sadelik, arlaşma, işlevsellik, tekdüzelik, indirgeme, geometri, şematizm vb. gibi kavram ve sıfatların neredeyse despotik bir yaklaşımla empoze edilmesine karşı duyulan isyanın neden olduğu "arayış" a bağlantıdır. Sayısız tarihsel örneklerin de gösterdiği gibi, her yeni hareketin eskiye, her devrimci hareketin de tutuculuğa dönüşmesi önlenemez bir kuraldır. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde birbiri ardı sıra, aralıksız olarak ortaya çıkan ekspresyonizmden tutun da fütürizme kadar her sanat akımının başı çeken temsilcileri, bu akımların ortalama 4-5 yıl süren doruk noktalarına tırmanma süreçlerinin ardından (başlangıçta sözcülüğünü üstlendikleri) devrimci ve yenilikçi akımların gerisinde düşmüşlerdir mutlaka. Başı çeken modernistlerin daha ilümlü arayışlar içine girmeleri ile modernizmin akademikleşme ya da kurumsallaştırma sürecinin başlaması aynı zamana - 1920' lere – rastlar. Ve modernizmin 1960' larda doruk noktasına tırmanan akademikleşme sürecinin sergilediği despotik belirleyicilik, bir zamanlar karşı çıktığı 19. yy. akademiizmin gücünün katbekat üstündedir. Hatta o kadar ki modernizmin ilkelerini harfiyen uygulamayan her sanatçı yok sayılmış; Amerikan müzelerinin figüratif çalışan sanatçıları dışlayarak, bütünüyle soyuta yönelmeleri, bu müzeler önünde modernist sayılmayan sanatçıların yaptıkları çeşitli gösterilerle protesto edilmiştir".*

1980'lerde sanat ortamına giren genç sanatçılar aydınlanmadan bu yana gelişen modernist hareketlerin, ferdin hürriyetini yok ettiğini ve onu her yandan kısıp aldığını ve ezdiğini ifade etmişler, en büyük meselesinin ferdi hürriyet olduğunu ortaya koymaya çalışmışlardır. Dönemin modernist sanatçıları ise sürekli aynı şeyleri tekrarlamaktadırlar. Bunun karşısında daha genç sanatçılarsa, geçmişinkinden tümüyle farklı, yalnızca kendilerinin olan bir sanat yapmaya çalışmışlardır. Yapmak istedikleri şeyi ise, İskender (1998) modernizm olmayan her şey olarak açıklar ve modernizm o dönemde politikayı yasakladığını, bu yüzden politikayı geri getirdiklerini, modernizmin erotizmi bastırdığını, bu yüzden de bize Mapplethorpe' u getirdiklerini söyler.

20.yüzyıl olağanüstü bilim ve teknik gelişmelerine sahne olurken, modernlik sonrası toplum ve kültürlerde nedense gelişim ve bunalım hep birlikte yer almıştır. Kapitalin acımasızca damgasını vurduğu 20.yüzyıl, maddeyi ve biçimciliği ön palana çıkartırken maneviyat ve içerik adeta unutulmuştur. Korku ve utancın kaybolduğu, geleneksel değer ve alışkanlıkların gitgide azaldığı, ahlaksal değerlerin çöktüğü bir ortamda kültür de yozlaşmaya mahkûm

Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?

edilmiştir. Günümüzün bu karmakarışık dokusu içinde tekdüzelige baş kaldırmak, yeni coşkular bulmak için sanatçı hem kendi hem de toplum adına yeni arayışlara yönelmiştir. 20. yüzyıl sanatının büyük bir devrim olduğu, bütün üslup değişkenliklerine rağmen, Giotto' dan Empresyonistlere kadar sürüp gelen doğacı sanat geleneğinin ortadan kalkarak yerini Modern olarak adlandırılan bir dizi sanat akımlarına bıraktığı görülür. Modern sanat kapsamı içinde, Dada hareketinden, Sürrealizme, Kübizm'den, Soyut Ekspresyonizme, modernizm içeren güçlü titreşimler bulunmaktadır. Yaşanılan yüzyılların siyasi, sosyo-ekonomik, düşünsel gibi çeşitli çalkantıları nispeten durulup, yapıtlar dingin bir şekilde yakın plana alındığında hangi eserlerin ileriki zamanlara ulaşabileceği gerçeği ortaya çıkmaktadır (İnal, 2003).

SONUÇ

Çağımızın sanatçıları, özgür insanlar karşısında, özgürce yaşanmadıkça hiçbir şey yaratamayacağı, düşüncesinden hareket ederek, insanlık bilinçlerindeki özgürlüğü hissettirmek için, hiç çekinmeden kuralları çiğnemişlerdir. Kuralsız, ilkesiz, plansız bir sanat anlayışı bütün sanat türlerinde yerleşmiş, artık sanatın sonu geldi mi tartışmaları başlamıştır. Bunda demokrasi yönetiminin kişilere verdiği özgürlüklerin payı büyüktür. Eski dönemlerde görülen yapıtlarda, belirli bir zümrenin yapay ve kurallara bağlı duyguları artık bütün önemini yitirmiş olup, eskiden ayıp, günah, çirkin sayılan konular günümüzde, sanatçının dilediği şekilde hiç çekinmeden biçimlendirilmektedir. Sanat önceleri salt biçim bakımından özgürlük ararken, bugünün çağdaş estetiğinde anlam, konu ve ruh bakımından da özgürlük aranmaktadır. Toplumlar sürekli değişim içinde olduğuna göre, değişen yeni toplumun özgürlük arayışı da yeni değerlere göre belirlenir, yani özgürlüklerde değişkendir. Ancak insan için doğa ve toplumda sınırsız özgürlük hiçbir zaman olmamıştır, olmayacaktır. Romantik besteci Richard Wagner *"Eski çağlardan beri sanat hiçbir zaman özgür bir toplumun kendini özgürce anlatım olmamıştır"* demiştir (Ersoy, 1995).

KAYNAKLAR

- Ergüven, Mehmet. (1992) . Resimde Renk Üzerine. Türkiye'de Sanat Dergisi, 92, 54-70
- Elgün, Tülay. (2001). Marcel Ducamp Dadaizmin ve Sürrealizmin Öncü Sanatçısı. Türkiye'de Sanat Dergisi, 48, 44-55
- Elgün, Tülay. (2002). Sanatçı Olabilmek. Türkiye'de Sanat Dergisi, 54, 24-27
- Elmas, Hüseyin. (2004). Sanatta Özgürlük Üzerine, Altamira, 3, 11
- Enveroğlu, İlham. (2005). Çağdaş Azerbaycan Resim Sanatında Eski Türk Damgalarının Etkisi, Konya: S.Ü.S.B.E., Yayınlanmamış Doktora Tezi
- Erinç, Sıtkı. (1995). Resmin Eleştirisi Üzerine. İstanbul: Hil Yayın
- Eröge, Celaleddin. (1967). Sanatın Geleceği. Ankara Sanat Dergisi, 15, 10
- Gedik, Sibel. (1999). Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art. Türkiye'de Sanat Dergisi, 38, 36-41
- Germaner, Semra. (1996). 1960 Sonrası Sanat. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi
- Giderer, H. Engin. (2003). Sanatın Sonu. Ankara: Ütopya Yayınevi

Hüseyin ELMAS

- Gombrich, E.H. (1986). Sanatın Öyküsü. (Çev. Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitap Evi Yayınları
- Hauser, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi.(Çev.Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitap Evi Yayınları
- İnal, Berke. (2000). Gerçekçilikten Kübizme: Objeye Bakışın Değişimi. Türkiye’de Sanat Dergisi, 15, 40-45
- İnal, Berke. (2003). Modern Sanatın Klasikleri Üzerine. Türkiye’de Sanat Dergisi, 61, 32-39
- İskender, Kemal. (1998). Modernizmden Postmodernizme Sanat Neydi, Ne Oldu? Türkiye’de Sanat Dergisi, 35, 38-51
- İskender, Kemal. (1999). Modernizmin Rasyonalizminden Postmodernizmin Kaosuna. Türkiye’de Sanat Dergisi, 40, 18
- Kandinsky, Nina. (2003),Kandinsky ve Ben. İstanbul: İletişim Yayınları
- Kınay, Cahit. (1993). Sanat Tarihi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Kostrezewa, Tessa. (2000). Yüzyıl Başında Bir Renk Devrimi Fovizm. Yirminci Yüzyıl Sanatı. (Çeviri: Zeynep Rona). 78-92
- Lynton, Norbert. (1882). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev. Cevat Çopan, Sadi Öziş) İstanbul: Remzi Kitap Evi Yayınları
- Lloyd, Jill. (2000). Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk. Yirminci Yüzyıl Sanatı. (Çeviri: Celal Uster). 94-104
- Sena, Cemil. (1972). Estetik. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları
- Şahiner, Rıfat. (2001). 1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Kaynakları. Türkiye’de Sanat Dergisi, 50, 56-65
- Tolstoy, (1992). Sanat Nedir?. İstanbul: Şule Yayınları
- Turani, Adnan. (1998). Çağdaş Sanat Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.