

MODERN SANATTA GELENEĞİN REDDİ

Hikmet ŞAHİN¹

ÖZET

17. yüzyıl Aydınlanma projesiyle ortaya çıkan ve dünyaya olağanüstü bir gelecek vadeden avangard/aydınlanmacı görüşün timsali olan modernizm umulan cennet beklentisini karşılayamamış; endüstrileşmenin ve bireyselleşmenin getirmiş olduğu çöküntüler gerek sosyal gerekse sanatsal yönden Batı ve evrensel kültür bağlamında tüm dünyada hüsrarla sonuçlanmıştır.

Sanatsal bağlamda ele aldığımızda Aydınlanma fikir ve mantığının tezahürü Avangard ruh sürekli yeniye ve geleceği hedeflemiştir; O ana dek eşi benzeri görülmemiş bir sanatın ortaya çıkmasına ön-ayak olmuştur. Böylelikle 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Modern Sanat denilen ve yaklaşık bir asır sürecek, etkileri günümüze kadar devam edecek bir sanat döneminin tohumlarını atılmıştır.

Modernlik bir anlamda geçmişten kopuşu ve gelecekçiliği düşlerken, diğer taraftan modernizmin evrensel kültür söylemi adı altında formal/biçimci bir sanat anlayışına gönderme yapan, yerel kültür özelliklerini reddeden bir yapı haline dönüşmüştür. Sanatta geleneğin reddi anlamına gelen modern sanat, sanayileşme ve toplumsal çöküntünün sebep olduğu yalnızlık ve karamsarlık gibi fenomenleri sanat eserlerine yansıtılmıştır.

Bu çalışmada birlikte modern sanatın iç dinamiklerinden geleneksele karşı çıkış ve bireyin yalnızlaşması gibi temel olarak iki kavramdan söz edilmiştir. Çalışma modern sanatının her dönemi ve anlayışının ortaya konmasıyla birlikte kronolojik ve genel-geçer bilgi tekrarı olacağı düşünüldüğü için sadece karakteristik akım, fikir ve sanatçılarla sınırlı kalmıştır.

Anahtar Kelimeler: modern, sanat, gelenek

REJECTION OF TRADITION IN MODERN ART

ABSTRACT

Modernism, which emerged as a result of the 17th century Enlightenment project and represented the enlightened/avant-garde view that promised the world an extraordinary future, failed to meet the expected paradise and the depressions brought about by industrialization and individualism resulted in frustration in the West in terms of society and art, and all over the world in terms of universal culture.

When we deal with it in the context of art, the avant-garde spirit, which is a manifestation of enlightened thought and logic, always targeted the new and the future and pioneered the emergence of a kind of art unprecedented until then. Consequently, from the second half of the 19th century onwards, seeds were sown of an artistic period which was called Modern Art, which would last nearly a century and whose implications have survived until today.

While modernism envisioned a break away from the past and futurism on the one hand, it became a construct that referred to a formalistic view of art and rejected features of local culture under the guise of a universal culture on the other hand. Modern art, which came to mean rejection of tradition in art, reflected phenomena such as isolation and pessimism caused by industrialization and social decadence in works of art.

In this study, two fundamental concepts of modern art, namely rejection of tradition and isolation of the individual, were dwelt on as internal dynamics of modern art. The study was limited only to characteristic movements, ideas and artists as it was believed that if all periods and approaches of modern art were attempted to be depicted, it would be yet another presentation of chronological and ordinary information among many.

Keywords: modern, art, tradition

¹Öğretim görevlisi - Doktor, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, hikmet.sahin@hotmail.com

“Modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir.”

(Jeanniere, 1993: 16).

GİRİŞ

İçinde yaşadığımız dönemin sanat, estetik anlayışlarını anlamının belki de en kolay yolu onları gerçekleştiren ve özümseyen bireylerin yani sanatçıların ele alınması ya da çözümlenmesidir. Sanat varolduğu andan itibaren hep bir devrim içerisinde olmuş; etki noktaları incelendiğinde sosyal, politik, ekonomik ve düşünsel bir takım evrelerden geçerek günümüze kadar gelmiştir. Günümüz sanatı olarak farklı biçim ve anlayışlarla karşımıza çıkan sanat eserleri her ne kadar kendinden önceki anlayışı yadsımış olsa da; onu kendinden ayrı tutmak veya bir kenara itmek isteğini etimolojik olarak yapamamıştır.

Modernizm veya modernlik dediğimiz kavram elbette bir düşün kaynağından gelerek farklı dinamiklerin altında evrilmiş ve sosyal bir yapı oluşturmuştur. Sanayileşmenin etkisiyle sosyal/kültürel çeşitliliğin arttığı banliyö yapısı içerisinde sosyal insan beraberinde gelen kültür çatışmasına maruz kalmış ve tabiri caizse kimliksiz/kültürsüz bireyler haline gelmiştir. Böyle bir sosyal ortamda öncelikle bir birey olarak yaşayan sanatçı mutlak olarak bu sosyal sınıf çatışmalarından, sağlıklı yaşam koşullarından, ekonomik politika ve kapitalist kültür menfaatçılığından dolayı mutsuz/umutsuz insan modeline dönüşmüştür. Kökeni Aydınlanma felsefesine dayanan ve insanlara mutlu bir tablo çizen modernizm, en nihayetinde toplumsal bunalımlara sebep olmuş; ancak sanat adına yaşanan bu bunalımlar bir çağın etkin sanat/estetik formlarına dönüşmüştür.

Aydınlanma, Avrupa’da 17. Yüzyılın ikinci yarısıyla, 19. Yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan ve önde gelen birtakım filozofların akli insan yaşamındaki mutlak yönetici ve yol gösterici yapma ve insan zihniyle bireyin bilincini, bilginin ışığıyla aydınlatma yönündeki çabalarıyla seçkinleşen kültürel bir dönemdir. Düşünce özgürlüğü, dini eleştiri, akıl ve bilimin değerine duyulan inancı temsil eden; hümanizm, deizm, akılcılık, ilerlemecilik, evrenselcilik gibi kavramlara sahip kültürel bir harekettir (Cevizci, 2000: 35). Habermas’ın belirttiği gibi Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilen modernlik projesi, nesnel bilimi, evrensel ahlak ve yasayı ve kendi iç mantığı çerçevesinde sanatın özerkliğini geliştirme çabalarından oluşuyordu (Habermas vd., 1994: 37). Hilav’a göre Aydınlanma: “İnsan aklına karşı sınırsız bir güvene, her şeyin akıl süzgecinden geçirilerek eleştirilmesine, tartılıp biçilmesine dayanan bu düşünce sistemi, toplumsal yaşama, devlete, ahlaka, dine ve insan aklını sınırlayarak boyunduruk altına almak isteyen her türlü otoriteye karşı şiddetli bir mücadeleye girişilmesine

yol açmıştır” (Aktaran: Doğan, 1998: 97-98).

Descartes’tan sonraki düşünüler kendilerini yeni bir Us Çağı’na girmiş gibi görmeye başlamışlar; geleneğe, otoriteye ve hurafelere esir olmak şeklinde tanımlanan ortaçağ ruhunun zincirlerinden nihayet kurtulmuş yeni bir çağdan bahsetmişlerdir (Law, 2010: 37). Modernitenin özgürlük, serbestleşme ve ortaya çıkmakta eşitlik söylemleri için uzam açtığı öne sürülmüştü; Aydınlanma Çağı da insanları batıl inançların, mistisizmin ve dinsel dogmaların baskısından kurtarmıştı (McRobbie, 1999: 15).

Aydınlanma, araçsal akılcılık, doğalcılık ve bilimcilik nedeniyle ciddi bir tenkide uğramıştır. Romantikler Aydınlanmanın aklının ruhsuz olduğunu söylerken, muhafazakârlar onu çok radikal bulmuşlardır. Yine Aydınlanma, doğa bilimlerini örnek alan bir bilgi ve akılcılık anlayışı geliştirdiği için eleştiriye uğramış; aynı çerçeve içinde, Aydınlanma akılcılığa, geleneksel ahlak ve dinin hakikatlerine karşı düşmanca tavır aldığı için karşı çıkmıştır. Nihayet yüzyılımızda Aydınlanma hareketi, bireysel ve kültürel farklılıkları göz ardı ettiği için eleştirilmiştir. Aydınlanmanın temel öğeleri olan hümanizmin, iyimserliğin, insanın sınırsızca etkinleşebileceğine duyulan inancın, bilim ve teknoloji yoluyla ilerleme ülküsünün, akılcılık ve evrenselciliğin, yaşanan toplumsal ve ekonomik koşullara bağlı olarak, önemli ölçüde erozyona uğraması sonucunda Aydınlanma fikri özellikle Avrupa’da gecekondulaşan semtlerin doğuşuna, akıl tarafından yönetilen, kendine güvenli, dışa dönük insan tipi yerine 19. Yüzyılda daha çok duyguları tarafından yönlendirilen, tedirgin, yabancılaşmış ve içe dönük bir insanın ortaya çıkışı olgusunun yarattığı hayal kırıklığıdır (Cevizci, 2000: 35-36).

MODERN SANATTA GELENEĞİN REDDİ

Aydınlanma düşüncesiyle beraber gelen gelenekçilik, modernizm arasındaki çatışma ve ayrılıkları alevlendiren Fansız Devrimi ve Endüstri Devrimi, kesinlikle, sosyolojinin ikilemelerini ve parametrelerini belirlemiştir. Endüstriyalizm çalışma koşulları, özel mülkiyetin dönüşümü, kentleşme, teknoloji ve fabrika sistemiyle ilgili problemleri arttırmış; demokratik devrim merkezileşme, eşitlik, dünyevilik, bürokrasi, bireysel haklar, ailenin ahlaki yeniden inşası, kilise ve mülkiyetle ilgili problemleri de beraberinde getirmiştir (Loyal, 2003, s. 15). Beck’e göre modernite, önce insanı, daha sonra insanın dünyasını etkilemiştir. O halde, modernite sözcüğüne bir anlam vermek mümkündür. Burada söz konusu olan, geçmişin bilinmedik semantik alanının yapılaştıran yeni bir mantık, yeni bir dünya görüşünün mantığıdır. Modern olmak artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak anlamına gelecektir (Aktaran: Özkiraz, 2007: 17).

Günümüzde yaygın şekilde kullanılan “modern” sözcüğü Latince’de ‘tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir. İçeriği sürekli değişse de, ‘modern’ terimi hep, kendini eskiden yeniye bir geçişin sonucu olarak görmek için, Antik Çağ ile kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir (Habermas vd., 1994: 31). Zaman zaman popülerleşen modernizm kavramı, tarih boyunca en karakteristik özelliği bir “kopma” durumu yansıtması olduğunu söylersek abartmış olmayız. 18. yüzyıl Aydınlanma filozofları tarafından ortaya atılan modernlik, insana kendi potansiyelini gösterdiği gibi, insanın kendi dışındaki otoritelerden (gelenek, Tanrı vb.) “kurtulmasının” da yolunu aralamıştır. Modernlikle birlikte “insan” adeta yeniden keşfedilmiş veya insana yeni payeler biçilmiş ve insan olgusu tekrar tanımlanmaya çalışılmıştır (Özkiraz, 2007: 14-15). Fransızcadaki Modernite kullanımı, modernliğin zamanın süresizliği, gelenekten kopma duygusu, yenilik duygusu ve şimdinin geçeci, yüzgezer ve olumsal doğası karşısında duyarlı olunmasına yol açan modern hayatın bir niteliği olarak görüldüğü modernlik tecrübesine işaret eder (Aktaran: Featherstone, 1996: 23).

Habermas’a göre ‘modernlik’ düşüncesi, tarihten itibaren hep vardır; bu yüzden, ‘modernlik’ kavramının Rönesans ve Aydınlanma ile sınırlandırılması tarihsel bir eksiklik olarak karşımıza çıkacaktır. Ortaçağ’dan bu yana sanat anlayışları bir şekilde modernlik ile ilişkilendirilmiştir. Herkes tarafından 19. Yüzyıla ilişkilendirilen modernizme Habermas: ‘romantik modernlik’ demektedir. Ona göre bu en yeni modernizm, gelenek ve yenilik üzerine bir karşıtlık temeline dayanmaktadır. Yeni olan yüceltilmiş, eski olanlar yerilmiş ve geleneğe karşı çıkmıştır (Yılmaz, 2006: 13). Featherstone, Alman sosyolojik teorisinin bakış açısından ele alındığında, modernlik geleneksel düzenle karşıtlık içerisine konular ve toplumsal dünyanın ilerici iktisadi ve yönetsel rasyonelleşmesini ve farklılaşmasını oluşturduğunu söylemektedir (Featherstone, 1996: 21-22).

Modernizm basitçe gelenek ve şimdi arasında soyut bir karşıtlık kuran bir anlayıştır ve bu estetik modernizm içinde bulunduğumuz dönemlere kadar uzanmıştır. Modernlik ve gelenek arasındaki bu ilişki başkaldırı unsuruna dek ulaşmaktadır. Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırmaktadır; modernlik, tüm kurallara isyan etmektedir. Bu başkaldırı ve isyanda ahlakilik ve yararlık standartları etkisiz hale getirilmeye çalışılmaktadır. Portoghesi’ye göre de modernizm “geçmişten ve onun sembollerinden bağımsız bir süreç” başlatma projesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Aktaran: Yamaner, 2007: 13-14). Modernizmin diğer düşünlerden farklı olarak ayırt edici özelliği “yeni” olması ya da yeniye üretme çabasıdır. Ancak kavram belli tarih sınırları içerisinde geçerlidir diyebiliriz. Modernizmin üretmiş olduğu “modern” eserler günümüz dikkate alındığında klasik kavramının içerisine konulabilecek bir mahiyettedir.

Oysa ki günümüzde bile modern kelimesi “yeni”yi ve güncel olanı çoğu zaman karşılayan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Modernizm tamamen geleneksel yapının değişmesini öngörmekte ve geleneğin yerini daha güvenilir bir ilke koymaktadır bu ilke rasyonellikten başka birşey değildir. Modernizm aslında bir kopuşu (kırılmayı) ifade etmektedir. Modernizmin, postmodernizmden farklı olarak geleceğe dönük hesapları, kesinlik ifade eden iddiaları ve bir bilinç durumu olarak yaklaşımlarında açıklık vardır (Özkiraz, 2007: 17). Yılmaz, modernizm açısından önemli olan şeyin eskiyi, yani geleneksel olanı reddetme ve yeniye, yani modern olana ulaşmak; hatta bununla yetinmeyip yarını planlamak olduğunu söylemektedir (Yılmaz, 2006: 16).

Modernizm geleneğin karşısına dikilen bir kavram olmuş; genel olarak değerlendirildiğinde her çağda görülebilen bir olgu haline gelmiştir. Özellikle, 20. yüzyılın ilk yarısında oluşan sanat akımları ve çağdaş formlarla meydana gelmiş, fakat modern süreçlerin de doğmasını sağlamıştır. Modern olgusu, hiçbir zaman çağdaşlıkla karıştırılmamalıdır. Örneğin; Giotto, Ortaçağ sonları itibarıyla hem çağdaş, hem de modern bir ressamdı. Fakat günümüz itibarıyla Giotto’ya bakacak olursak sadece modernisttir (Eroğlu, 2003: 246-247).

Sanayi toplumu kişilerin kendi anlam ve tanımlarını geliştirmeleri için zorlandıkları ‘bireyselleştirilmiş toplum’ olarak dönüşmüştür. Modern zamanın bireyleri yeni kesinlikler bulmak ve icat etmeye mecbur bırakılmışlardır. Kendi özgeçmişinin, kimliğinin, toplumsal ilişkiler ağının, taahhütlerinin, inançlarının bir tasarımcısı olarak birey, bağlamı olmayan asılsız bir serbestlik ile ben-merkezci bir yaşam şeklinden keyif almaktadır. Modernliğin bugünkü hali olan ‘bireyleştirme’ bireylerin özel ve gündelik hayatlarında kendilerini sorguladıkları, kendileri üzerine derin düşüncelere daldıkları, kasımlı politikalar eşliğindeki kasımlı süreci ifade etmektedir (Aktaran: Talu, 2010: 148). Endüstrinin, arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda da objeyi parçalama eğilimi belirlemiştir. Bu eğilim, yüzyılımızın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal sarsılmaları ve dolayısıyla materyalizme olan güvensizlikle ilgili görmek ortak bir kanı olarak belirtilmektedir. Endüstri insanın iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Gauguin (Resim 1), bozulmamış doğayı ve endüstriyel ortamın bozmadığı saf insanı ve ortamı aramak için Tahiti adasına gitmişti. Kübistler ve Empresyonistler ise, eşyanın gerçek görünüş formunu parçalamakla ilk tepkiyi göstermişlerdi. Bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım konusu olarak reddedip tuvalinden tamamen atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme olan düşmanlığı gösteren soyut akımlar izlemiştir (Turani, 2010: 554).



Resim 1: Paul Gauguin, İki Tahitili Kadın, TÜY., 94x72,
Metropolitan Müzesi, Amerika

Genellikle modernitenin onaltıncı ve onyedinci yüzyıllarda başladığı kabul edilirken, modernizm sanatlarda ondokuzuncu yüzyılın sonunda başlayan bir paradigma değişikliği olarak kabul edilir... Lash, estetik modernizmde kilit noktasının kendi kendini sonsuzlaştırmaya yönelik itki olduğunu; özbenin zorbalığı hakkındaki sınırların ötesini aramaya zorlanmış kendi 'kendini sonsuzlaştıran yaratık olarak insan' hakkında modernizmin ısrarcı olduğunu belirtir (Lash, 1993: 47-49).

Gelenekten kopuş olarak tanımlanmış olan modernlik bizzat bir gelenek haline, "yeni geleneği" haline gelmiştir. Modernizmin etkisi altında modernlik, sonu gelmeyen bir yenilikten daha fazla bir şey değildir: Üslubun sonsuz değişimleri, modanın sonsuz döngüleridir. Baudrillard "Değişim uğrunda bir değişim estetiği haline gelebilmek için modernlik, başlangıçta temelini oluşturan tüm tözsel ilerleme değerini parça parça kaybeder..." der (Aktaran: Kumar, 1999: 122). 20. yüzyılda güçlenen tüm akımların paylaştığı tek özellik konuları doğada oldukları gibi işlemeye karşı çıkıştı. O dönemin kimi sanatçıları bu konuda fazla istekli olmadıkları halde, eleştirmenlerin çoğunluğu gelişmeye uzanan yolun gelenekselden tamamen kopmaktan geçtiği inancındaydılar (Gombrich, 1992: 494).

Estetik modernlik ruhu ve disiplini, Baudelaire'in yapıtlarında net kontürlere bürünmüştür. Bundan sonra modernlik çeşitli avangard hareketlerin doğmasını sağladı ve nihayet sürrealistlerle doruk noktasına ulaşmıştır. Estetik modernlik kendisini değişik bir zaman bilincinde buldu ve bu zaman bilinci avangard metaforlar aracılığıyla modern sanatı ortaya çıkarttı. Habermas avangardı ani, tehlikelere atılmak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, geleceği fethetmek olarak tanımlar. Avangard kimse tarafından gidilmemiş gibi görünen bölgede bir yön bulmaktır. Bu, modernist duyarlılığın "geçmiş" hakkında neden soyut bir dille konuştuğunu da açıklar. Modernlik geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırır; modernlik normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşar. Avangard sanatta geliştirilen zaman bilinci, sadece, tarih dışı olmakla kalmaz; tarihte yanlış normatifik diye adlandırılacak olan şeye karşı da yöneliktir. Avangard tarihin nesnelleştirme gücü dolayısıyla geçmişi bir yana atar ve tarihselciliğin müzeleştirdiği eserleri reddeder (Habermas vd., 1994: 33).

Öncü ya da Fransızca aslıyla avant-garde, askeri alanda kullanılan bir terimken 1820'lerde siyasi ilerliciliğin simgelerinden biri haline gelmiştir. Kavram sanat camiasında geleneksel kalıplara meydan okumayı, yeni yollar açmayı çağrıştırmak üzere sokulmuştur. Modern sanatçı, geleneklere bağlı çalışan sanatçılara iyi gözle bakmaz. Önemli olan, sanatçının doğayı eskimiş kurallara göre değil, çağın gereklerine göre yorumlaması ve ayrıca bilinmeyi keşfe çıkmasıdır. Bu ise öncü ruha sahip olmakla mümkündür (Yılmaz, 2006: 17). Unutulmamalıdır ki bir sonraki resim sanatı dönemi, bir öncekine göre hep avangardist/öncü olmuştur. Her şeyden öte öncülük, sanatın her kolunda olduğu gibi resimde de bir etki-tepki ortamı oluşturmuştur. Resim sanatının gelişim dinamiklerinden biridir bu kavram. Sonra gelenler, öncekilere göre işi bulunduğu yerden daha ileri götürmezlerse gelişme olmayacak, böylece öncü kavramına da hizmet veremeyecektir (Eroğlu, 2003: 56-57).

19. Yüzyılın öncü akımları (Avant-garde), benimsenen geleneksel kural ve standartları sorgulamıştır. Artık geçmişle olan tüm bağlar koparılmıştır ve çağdaşmanın ruhunu görsel olarak aktarabilmek için köklü yeni çözümler aranmaktadır. Zamanın sanatçıları, yeni bir yüzyıla girmiş olmanın da bilinciyle, çağdaş ve özgün olmak için çabalamışlardır. Yenilik yapmak en büyük hedef haline gelmiştir. Bazı sanatçılar, biçim, mekan, renk ve konu seçimi gibi geleneksel kavramlara meydan okumuşlar ve konu seçerken duygu, zeka ve soyutlama alanlarını derinlemesine araştırmışlardır (Hollingsworth, 2009: 444-445). Kant, Yüce'nin Güzel'den üstün tutulması gibi temel yönsemelerini tanımak; ayrıca "sanat için sanat" gibi, modern biçimcilik gibi akımların tarihsel ve felsefi dayanaklarını izlemek açısından önemli olduğundan söz eder. Hegel ise sanattaki artistik güzelliğin yaratılmış,

akıl ikinci kez doğurduğu bir güzellik olduğu için akıl ve yaratıları doğadan ve onun görünüşlerinden üstün olduğunu; sanatın insan aklının bir gereksinimi olduğu düşüncesini savunur (Doğan, 1998: 99-103). Yüceltme estetiğinin sanatsal deneyimler dünyasını olanaklarına kapı araladığını, avant-garde'in bu yoldan geçtiğini belirten Kahraman; sanat eserinin modern sanatta zevk alma aracından ziyade etik bir gerçeklik oluşturduğunu belirtir. Böylelikle sanat nesnesi modelle özdeşleşmeyi aşacak, algılanması olanaksız bir boyutun var olduğunu vurgulayacak, bunu bir varoluş nedenine dönüştürecektir. Sanat yapıtı artık doğayı taklit etmeyecek, toplumsal bir yapıyla özdeşleştirilmeyecek ve entelektüel bir sanat nesnesi olarak müzelere yerleştirilecektir (Kahraman, 1993: 43).

Modern sanat anlayış ve estetiği, klasik sanat anlayış ve estetiğinden kopuş olarak betimlenebilmektedir. Modernizm, Avrupa'da 19. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve giderek egemen bir konuma gelen belli türde sanatsal estetik anlayışını ifade eden bir kavramdır. Bir başka deyişle, modernizm, en azından belli bir sanatsal estetik anlayışı olarak bütün modernite dönemi için değil, oldukça yakın bir dönem için geçerli olmuş gözükmektedir. Modernite, bir yönüyle akıl ve bilimin egemenliği diğer yönüyle de insanın yücelmesidir. Bu süreç içinde en yüce değer hümanizmadır ve gerçeği kavramak akıl ve bilim yoluyla mümkün olacaktır. Bu tür dönüşümün sanat ve estetik anlayışı, kaçınılmaz olarak gerçekçilik ilkesi üzerine oturacaktır (Şaylan, 2009: 79-82). Gombrich, modern sanatı geçmişin gelenekleriyle tüm bağlarını koparmış ve o ana dek hiç bir sanatçının yapmayı bile düşünmediği şeyler yapmaya çalışan bir sanat olarak düşünür (Gombrich, 1992: 442). Habermas, sanatın giderek artan bir özerkliğe doğru yönelişin izlerini taşıdığını belirtir ve bu özerkliği Rönesans'a kadar tarihlendirir. Kurumsallaşan sanat 19. Yüzyılın ortalarında nihayet sanatta bireyselleşme olarak ortaya çıktı ve yetenekli sanatçı, kendine has ifadesini, rutinleştirilmiş biliş ve gündelik edinim sınırlarından kendisini kurtarabilirdi ancak bireyselleştirmenin getirdiği bazı olumsuzluklar da vardı: Sanatın bireyselleşmesi yüceltme anlayışıyla artırılmış olan nesnenin anlamdan yoksun ya da tahrip edilen nesneden geriye hiçbir şeyin kalmadığıydı. Diğer ise bilişsel, ahlaki-pratik ve dışavurumsal kültürün bir geleneğe ihtiyaç duymasaydı. Böyle bir durum kültürün yoksullaştırılması olarak ortaya çıkacak; sürreal ifadeler bu sebepten dolayı soyutlamadan öteye gidemeyecekti (Habermas vd., 1994: 40).

Benjamin, sanayi toplumlarının ilerlemesi sanatçının enerjisini tükettiğini, yapıtlarının pırlıtısını kararttığını ve nihayet üsluplarındaki coşkuyu söndürmüş olduğunu belirtir (Kahraman, 1993: 37). Her alanı diğer alanlardan ayırma girişimi, yıllar ilerledikçe modern sanatta kendini safçılık olarak göstermiştir. Saf olan şeyin imgesi de ister istemez yekpare olmalıymış gibi düşünülmüştür. Modernist

sanatçı ve kuramcılar sanatı, sanat olmayandan kurtarma operasyonuna girişmiş, böylece öyküleme, dinsel, betimleme, doğallık vb. geleneksel konu ve değerleri birer birer modernlik gemisinden atmaya başlamışlardı. Tarihsel gelişimi içerisinde sanatta bu kadar arınmaya rastlanmaz. Kendisinden önceki değer ve gelenekleri bu kadar dışarda tutan bir sanat dönemi daha görülmemiştir (Yılmaz, 2006: 342).

Bugün çağımız toplumunun kurtarıcısı olarak endüstri görüldüğü gibi, onu ümitsiz yarınlara sürükleyen gene endüstri olmaktadır. Endüstri insanı kendi isteklerine göre şekillendirmiş onu bir otomat olarak kabul etmiştir. Endüstri insanı endüstriden yalın ve yorgundur. Bu otomatik düzenin ürünü de kişilikten yoksun bir biçimdedir. Büyük bir üretim süreci, bütün değerleri değiştirmekte ve değerli şeyleri ucuzlatmaktadır. Bu yüzden kişiliği olan orijinal esere ve el işine özlem, endüstrisi zengin olan ülkelerde ortak bir eğilimdir. Endüstri eşyası ne kadar parlak, düzgün, kaygan ise sanatçının eseri de o oranda ilkel, kaba ve insan elinin izlerine sahiptir. Bu karşıtlık, sanatçının makina imalatına ilk tepkisidir. (Turani, 2010: 556). Modern estetiğin yaratıcıları kendilerini put kırıcılar olarak görmüşlerdi ve fovlar ile kübistlerin savaş çılgılığı, "Müzeleri depoya kaldırın"dı. Raffaello ve Rubens'in eserlerini küçümseyerek bir yana itiyor gibi görünseler de buna karşıt olarak, Çin'e, Eski Yunanistan'a, Ortaçağ Roman sanatına, Kolomb öncesi Amerikan ve hatta siyahi sanatına tutkuyla ilgi duyuyorlardı. Buna rağmen çağdaş sanat, Avrupa'nın dört yüzyıl önce benimsemiş olduğu estetiğin tahrip edilmesi üzerinde temelleniyordu (Bazin, 2015: 545).

Modern sanatın modüler, geometrik estetik anlayışı çoğu zaman eserlerde içinden çıkılmaz bir kısırdöngünün oluşmasına neden olmuştur. Yeni Sanat'ın (Art Nouveau) deneylerinde, bunalımdan çıkabilmek için, Japon baskılarından yararlanmıştı. Birinci Dünya Savaşını önceleyen yıllarda doruğuna ulaşan Afrika heykeltiriliğine karşı duyulan coşku, bu devrimci akım sırasında değişik eğilimli genç sanatçılar arasında ortaktı. Hayran kalınan nesnelere, eski eşya satan dükkânlarda hiç pahasına satılıyordu. Bazı Afrika kabile maskeleri (Resim 2), bu yolla, Akademi sanatçıların atölyelerinin süsü olan Belvedere Apollonu'nun alçı kopyasının yerini aldı (Gombrich, 1992: 446). Kabile sanatı olarak adlandırabileceğimiz 1900'lü yıllarda sanatın esin kaynaklarından olan Afrika ve Okyanusya kültürüne ait "ilkel" objelerin modern sanat sürecinde kullanımı hayli ilgi çekicidir. Kimi sanatçıların modern zamanların bir eleştirisi ve içgüdüsel bir yaratım olarak değerlendirdiği bu imgeler gelenekselliği gözardı eden kimi sanatçılar için kullanılması modern sanat etiğiyle tezat oluşturmaktadır. Alman ekspresyonist ressamların üzerinde etkisinin görüldüğü bu yerli objeler Emil Nolde (Resim 3) gibi kimi ressamlarca duygusal gücün vurgulanması için kullanılmış biçimlerdir. Oysa ki

geleneksel değerlere köklü bir başkaldırı olan Die Brücke (Köprü) grubu, kabile sanatlarının tinsel nesnelere duygu ve korkularını aktarmada oluşturdukları çoğu tahta oymalarda bu yerli objeleri kullanmışlardı (Hollingsworth, 2009: 446).

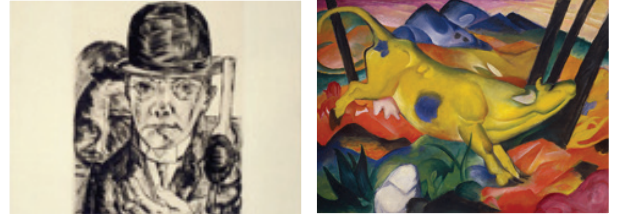


Resim 2: Gabon Bölgesinden Bir Mask

Resim 3: Emil Nolde, Masklar(Still Life III), 1911

Paul Raabe, ekspresyonist genç sanatçıların dokuzuncu yüzyılın güven dolu, rahat düşlerini silip süpüren I. Dünya Savaşı'nı önceden sezinlediklerini ve yeni bir toplum düzeninin yollarını aramaya koyulduklarından bahseder ve "Babalarının bıraktığı dünyaya sırt çevirme, gelenekleri küçümseme ve kavga tutkusu bu gençleri bağlayan eş yönler olmuştur" der (Aktaran: Doğan, 1998: 243).

Kapitalizmin gelişmesi ve kapitalizme alternatif bir dünya sisteminin siyasal gerçekliği ya da bir başka deyişle değişen dünya, sanatçının üzerinde ağır baskılara yol açan bir değişme sürecini ortaya koymuştur. Böylece misyonu dünyayı değiştirmek olan modern sanatçı açmaza girmiş ve kendi dünyasına dönüş biçiminde bir kaçışa yönelmiştir (Şaylan, 1999: 71). Dünyamızın sosyal dengesizliklerine yabancı kalamayan sanatçının, büyük kuvvetler karşısında hiçliğini anlayarak kendi içine kapanması sonucu, bakışlarını doğadan uzaklaştırarak kendi içine çevirmesiyle ortaya çıkmış bir iç muhasebesi, kişisel bir dünya görüşü olduğunu görürüz. Beckmann (Resim 4) "Ben endişeme, üzüntüme egemen olmak için resim yapıyorum." Franz Marc (Resim 5) ise: "Ben korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum" diyorlardı (Turani, 2010: 559). Bernard Focroulle modern çağda ortaya çıkan bireyin "benzersiz" bir birey olduğunu, dünyanın uçsuz bucaksızlığını bünyesinde barındıran özgür bir birey olduğundan söz eder (Focroulle vd., 2014: 26). Oysa ki modern zamanların getirmiş olduğu toplumsal çöküşün bir sonucu olarak toplumda birey ahlaki ve ruhsal yalnızlığa itilmiş, sanatçılar sosyal ve ekonomik bozukluğun bir tezahürü olarak eserlerinde toplumun psikolojik bozukluklarını ifade etme yoluna gitmişlerdir.



Resim 4: Max Beckmann, Şapkalı Otoportre, 32x25cm, Sprengel Müzesi, Hannover, 1921

Resim 5: Franz Marc, Sarı İnek, TÜY., 140x189cm, Verdunsur Müzesi, Fransa, 1911

Gelenekselliğe bakışı açısından ele alındığında Kübizm modern zamanların en saygın akımı gibi görülmektedir. Picasso'nun kübist heykelleri (Resim 6) konu, malzeme ve yöntemle ilgili geleneksel yaklaşımlarda da devrim yapmıştır. Kompozisyonlarında, Afrika sanatında kullanılan çeşitli malzemelerin bir arada kullanılmasından esinlenerek ip, eski tahta parçaları ve metal levha kullanmıştır. Picasso geleneksel yöntemlerde olduğu gibi model yaratma ve oymaktansa, doğrudan dövmek ve delmek için demircinin metal aletlerinden yararlanmıştır. Bu modernizmin hem teknik hem de içerik olarak yeniyi üretme gayretinden kaynaklanmaktadır. Makine kültürünün en güçlü aktarımı kendisini Fütürist bayrağı altında bulmuştur. Hareket adından da anlaşılacağı gibi geçmişin standartlarına ve ideallerine başkaldırmaktadır. Flippo Tommaso Marinetti ilk Fütürist Manifesto'da (1909), yeni sanayi çağını, hız güzelliğini, tehlikeyi, fabrikaların ve lokomotiflerin dinamizminden övgüyle bahseder. Sanatçı Samotrake Nike'na örnek vererek, kendisini heykelin kendisinden çok yarış arabasının heyecanlandığından söz eder (Resim 7) (Hollingsworth, 2009: 448-451).



Resim 6: Pablo Picasso, Boğa, 117x144x10cm, Ağaç Dalı, Ahşap Levha, Civi ve Vidalas, 1958, MOMA, New York

Resim 7: Umberto Boccioni, İnsan Dinamizminin Sentezi, 1913

Jameson modern dönem sanatçılarından Munch'ın "Çılgılık (Resim 8)" adlı tablosunu ele alarak modern zamanların dramatik bir yorumunu yapar: "Kuşkusuz, modernizmin büyük temaları olan yabancılaşma, anomiyi, yalnızlık, toplumsal parçalanma ve tecritin saygın bir ifade, vaktiyle kaygı çağı diye adlandırılan o dönemin

neredeşye programatik amblemidir.” der (Jameson vd., 1994: 71-72). Tüm bunlar tarihsel bir dönemi işaret eden kaygı ve yabancılaştırma gibi kavramların ileri modernizmin uyuşturucu ve şizofren deneyimleriyle Van Gogh örneğinde hayat bulur. Jameson, sanatçının 1888’de yapmış olduğu “Ayakkabılı Natürmortunu (Resim 9) alarak modern dönemin sosyolojik ve psikolojik olumsuzlukların sanatçılar ve bireyler üzerindeki etkilerinden sanatçının resmini ele alarak bahseder (Jameson vd., 1994: 65-75).



Resim 8: Edvard Munch, Çığlık, TÜY., 84x66cm, 1893, Ulusal Galerisi, Oslo
Resim 9: Vincent Van Gogh, Ayakkabılı Natürmort, TÜY., 1886, Van Gogh Müzesi, Hollanda.

Modernizm, dadacılık ve gerçeküstücülükte olduğu gibi akıl ve bilime saldırabilir ve aynı zamanda bunları Malevich’in (Resim 10) ‘Suprematizm’ ile de De Stijl ve Bauhaus hareketlerinde olduğu gibi kucaklayabilirdi. Modern teknolojiyi ve sanayinin yarattığı hayat tarzını Henri Rousseau’nun (Resim 11) ilkelci resminde ve D.H. Lawrence’ın romanlarında olduğu gibi teknoloji ve sanayiden gurur duyabilirdi. Dönemin resim ve mimarisinde büyük çoğunluğunda görüldüğü gibi modern kent hayatını alkışlayabilir ve Munch’un resimlerinde, Joyce ve Eliot’ın yazılarında olduğu gibi kimsesizlik, yalıtılmışlık ve yabancılaşmayı bu hayatta bulabilirdi. Modernizm sanat ve kültürü tarihin dışına çıkarmayı, bunları zamandan arındırmayı amaçlıyordu; ve bununla eşzamanlı olarak, çalışmalarının, içinde yaşadıkları kendi modern zamanlarının en yeğın canlılıkta dışavurumları olduklarını iddia ediyordu (Aktaran: Kumar, 1999: 121).



Resim 10: Kazimir Malevich, Suprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz, 1918, MOMA, New York.

Resim 11: Henri Rousseau, Yılan Oynatıcısı, 1907, Fransa, 1911

Benjamin, “Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olduğundan söz eder. Bu olgu bir belirti niteliğini taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır; denebilir ki genelleştirilmek istendiği takdirde: yeniden-üretim tekniğı, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır, bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir” (Aktaran: Talu, 2010: 144).

Çağdaş sanatın tanımına ilişkin kriz, tarihsel bir konu olmaktan çıkıp kuramsal bir niteliğe bürünmüştür. Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg’in bugün artık pek ender kabul gören “modernizm” tanımı, biçimci (formalist) resim ve heykeli ön plana çıkarırken, 1960’ların Pop Art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi önemli akımları göz ardı etmişti. Bazı akademisyenler ve eleştirmenler için, kaynağını yirminci yüzyılın ilk yarısındaki gelişmelerden alan soyut sanatı ifade etmek amacıyla kullanılan bu tür olgucu (positivist) “modernizm” tanımı, artık geçerliliğini yitirmişti. Bütünüyle estetik bir yargı olarak yorumlanabilecek bu gerçek “modernizm” tanımı, sanatın insana ve dünyaya ilişkin deneyimlerle şekillenen imgeler ve düşünceler çerçevesinde de var olabileceği olasılığını gündeme getiren başka bir avant-garde sanat yaklaşımıyla çatıştıyordu. Fransız sosyolog Jean Baudrillard, bir zamanlar “sahne” ve “perde” diye nitelediği iki olgu arasındaki ayrımı ortaya atmıştı. “Sahne”, tarihsel neden ve sonuç ilkesine bağlı eski dünyayı içine alırken, “perde” neden ile sonuç arasında hiçbir algılanabilir ilişkininin bulunmadığı sanal bir dünyaya gönderme yapıyordu (Morgan, 2000: 186).

Lyotard, “Modern geçen günden devralınmış olsa bile kuşkulanan gerekir.” Sözü modernin sürekli yeniyi üretme, yeninin peşinden gitme ve kendisini güncel tutması için sürekli aktif olması gerektiğini belirterek şunları söyler: “ Bir yapıt ancak önce postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder.” (Lyotard vd., 1994: 53). Lyotard, Kant’ın “yüce” felsefesine atıfta bulunarak modern estetiğın bir yüce estetiğı olduğunu, yüceliğın estetiğının acı ve hazdan oluştuğunu belirterek onun nostaljik olduğunu ancak modernist sanat anlayışının bunu ifade etmekte zorlandığından bahseder (Lyotard vd., 1994: 57).

Baudrillard’a göre, artık bir “anlık etki” dünyasında yaşıyorduk ve yaşadığımız zamana ayak uyduran sanat

da, modernizmin elle tutulur sanatı değil, elektronik çağın anlık etkiye dayanan sanatıydı. Baudrillard bu bağlamda, içinde yaşadığımız simülasyon çağının en önemli sanatçısının Andy Warhol olduğunu düşünüyordu. Warhol modern sanatın katı tutumuna karşın, seri üretim teknikleriyle güncel olayları ve sinema yıldızlarını konu alıyor, anlık görsel etki ve sansasyonel cazibe yaratıyordu (Morgan, 2000: 186).

Modern sanat genel geçer toplum beğenisi ve ortaya çıkan ve kabaca tanımlayabileceğimiz sanatsal ürünlere kuşkuyla bakar. Misyon ve seçkin bakış açısı ve anlayışıyla modern sanat kiç (kitsch) üretimlerini, toplumun genel beğeni düzeyine hitap etmeyi kendisi için yok sayar. Modern sanat küreselleşme, birey için evrensel bir denetim ve yönlendirme sürecinin ortaya çıkmasına yol açmakta ve bu süreci tamamlayan bir diyalektik içinde “farklı olabilme” kimlik inşa biçiminde taklit ve yapıştırma, eğretilme vb. eklektik kavramları reddetmektedir (Şaylan, 1999: 83).

Televizyonun egemenliğindeki elektronik çağın bu yeni anlayışı, sanatla ilgili eski varsayımlarını tümünü içeren modernist dünyanın yerini almaktaydı. Greenberg’in “modernizm” kavramına karşı yeni bir kuramsal dil gelişmeye başlamıştı, ancak bu gelişmelerle birlikte çağdaş sanat krizi de gündeme geldi. Greenberg’in modernizmi “yüksek modernizm” olarak nitelendirildi. Birçoğu için, 1960’lar ve 70’lere kadar olagelen her türlü “modern” gelişimin toplamının bir doruğu sayıldı. 1970’lerden sonra ise çağdaş sanatı postmodern kuramlar, imgelerin, estetikten çok belli düşünceler etrafında üretildiği bir göstergeler dünyası bağlamında değerlendirilen yeni bir eleştirmenler kuşağı ortaya çıktı. “Postmodernizm” böylece 1980’lere damgasını vurmuş oldu (Morgan, 2000: 188).

SONUÇ

Modernizmin kültür ve sanata katkısı tartışılmaz bir gerçektir; ne var ki modernizmin sadece olumlu yönlerinden bahsetmek konunun anlaşılması açısından yeterli değildir. Modern sanat geçmişten günümüze gelen bir sanat anlayışının sanki bir bıçak ile bir noktadan kesilip; geleneksel olanla postmodern olanın arasında özgün kimlik ve sanatıyla hayli uzun ve meşakkatli bir yol katettiği herkesin malumudur. Bu tespiti günümüzde modern sanat ve edimlerinin olmadığına yorumlayıp bir yargıya varmak elbette yanlış bir değerlendirme olacaktır.

Modernizmin her ne kadar gelişimci ve ilerlemeci ruhu (avangard) öznitelik olarak bir hafta gibi üzerine yapılmış olsa da bu ruhun vakti zamanında düşünüldüğü gibi herşeye deva olmadığını da günümüz sanat perspektifinden bakarak görebiliriz. Modernizmle birlikte gelen toplumsal, evrensel ve bireysel kimlik özellikleri bir anlamda sosyal yapıyı oluşturan varlığın yani bireyin kolektif ruh içerisinde

bulunan ve tarım kültürü anlayışına dayalı klasik dönem özelliklerini bir tarafa bırakıp; yoğun ve kalabalık banliyö metropollerinde yalnızlaşmasına neden olmuştur. Bu yalnızlaşma ve yabancılaşma bir bakıma modern dönem sanatçıların eser oluşturmada esin kaynağı teşkil etmesi açısından önemlidir. Modern sanat sadece toplumsal sıkıntıların yansıtıldığı bir meca olmamıştır; modern sanat aynı zamanda teknik/endüstriyel gereksinimlerin ortaya çıktığı, ne kadar şikayet edersek edelim, sanata yeni kavram ve düşüncelerin kazandırıldığı da bir dönemdir. Modern sanatı bireyselleşen sanatçı bağlamında sadece ekspresif/dışavurumcu görmek de yanlış bir tutumdur. Modern sanat Kübizmden sonra nesneye yeni bir bakış açısı getirmiş; sanatta yeni arayışların doğmasına imkan tanımıştır. Dünya savaşlarının ortaya çıkması ve evrensel kültür nosyonunun bir anda kayıplara karışmasıyla beraber Dadaist görüş belirlemiştir. Makineleşmenin ve avangard ruhun bireyi, sanayileşmeden almış olduğu güçle birlikte az gelişmiş veya gelişmekte olan ulusları tahakküm altına alarak niteliksizleştirme yoluna girmiştir. Bu açıdan bakıldığında modernizm ya da modernist sanat yerel kültür özelliklerini deforme etmiş ve hatta yok etmiştir diyebiliriz.

Modernizmi anlamak ve dahası modern toplumun bireysel özelliklerini ve sanata yansımaların görmek günümüz postmodern dönem ve sanatını anlamak açısından önemlidir. Günümüz sanatıyla ilgili sorunlardan birisi sanatı anlamlandırmak ve değerlendirmek gibi görünüyor. Eğer günümüz sanatının alameti farikası postmodern sanat ve kültür ise, postmodernizmi anlamının/anlamlandırmanın en temel yolu modern, modernizm ve modern sanat kavram ve dinamiklerinin iyi bilinmesinden geçmektedir.

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu. (2000). Modernizm, Yirminci Yüzyıl Sanatı. İstanbul: P Dergisi, Sayı:16.

BAZIN, Germain (2015). Sanat Tarihi (Selahattin Hilav, Çev.) İstanbul: Birinci Basım, Kabalcı Yayınları.

CEVİZCİ, Ahmet (2000). Felsefe Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Birinci Basım, Paradigma Yayınları.

DOĞAN, Mehmet H. (1998). Estetik. İzmir: I. Baskı, Dokuz Eylül Yayınları.

EROĞLU, Özkan (2003). Resim Sanatı Sözlüğü, İstanbul: 2. Baskı, Nelli Sanat Yayınları.

FEATHERSTONE, Mike (1996). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü (Mehmet Küçük, Çev.) İstanbul: Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları.

FOCROULLE, B., TODOROV T. ve LEGROS R. (2014). Sanatta Bireyin Doğuşu. (Esra Özdoğan, Çev.) İstanbul: 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları.

GOMBRICH, E. Henrich (1992). Sanatın Öyküsü (Bedrettin

Cömert, Çev.) İstanbul: 4. Basım, Remzi Kitabevi.

HOLLINGSWORTH, Mary (2009). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

HUYSEN, Andreas, (1993). Postmodernin Haritasını Yapmak. Modernite Versus Postmodernite (Der: Mehmet Küçük). (Mehmet Küçük, Çev.) Ankara: Birinci Basım, Vadi Yayınları.

JAMESON, F., LYOTARD, J. F. ve HABERMAS, Jürgen (1994). Tamamlanmamış Bir Proje: Postmodernizm (Necmi Zeka, Çev.) İstanbul: İkinci Baskı, Kıyı Yayınları.

JEANNIERE, Abel (1987). Modernite Nedir?, Modernite Versus Postmodernite (Der: Mehmet Küçük), (Nilgün Tutal-Küçük, Çev.) Ankara: Birinci Basım, Vadi Yayınları.

KAHRAMAN, H. Bülent (1993). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, İstanbul: Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları.

KUMAR, Krishan, (1999). Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma (Mehmet Küçük, Çev.) Ankara: Birinci Baskı, Dost Kitabevi.

LAW, Stephen (2010). Felsefe (Hülya Yuvalı, E. Özlem Gültekin, Çev.) İstanbul: İnkılap Yayınları.

LOYAL, Steven. (2003). The Sociology of Anthony Giddens. London: Pluto Press.

MCROBBIE, Angela (1999). Postmodernizm ve Popüler Kültür (Almila Özdek, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınları.

MORGAN, Robert C. (2000). Modernizm, Yirminci Yüzyıl Sanatı (s. 186). (Ahu Antmen, Çev.) İstanbul: P Dergisi, Sayı:16.

ÖZKİRAZ, Ahmet (2007). Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum. Konya: 2. Basım, Çizgi Kitabevi.

ŞAYLAN, Gencay, (1999). Postmodernizm. Ankara: Birinci Basım, İmge Yayınları.

TALU, Nilüfer (2010). Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey. (ss. 141-171). Metu, 27:2.

TURANİ, Adnan (2010). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: 14. Basım, Remzi Kitabevi.

YAMANER, Güzin (2007). Postmodernizm ve Sanat. Ankara: Birinci Basım, Algi Yayınları.

YILMAZ, Mehmet (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Birinci Baskı, Ütopya Yayınları.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Paul Gauguin, İki Tahitili Kadın, TÜY., 94x72, Metropolitan Müzesi, Amerika

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/49.58.1>, Saat: 09:50.

Resim 2: Gabon Bölgesinden Bir Mask.

<http://www.african-art.net/gallery/bigFormat/67e88aca3481f73368751b64d3555c11.jpg>, Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:02

Resim 3: Emil Nolde, Masklar(Still Life III), 1911.

<http://www.visualnews.com/2012/06/04/bridge-utopia-expressionist-group-die-brcke-early-20th-century/> Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:06

Resim 4: Max Beckmann, Şapkalı Otoportre, 32x25cm, Sprengel Müzesi, Hannover, 1921.

http://www.sprengel-museum.com/works_on_paper/max_beckmann/index.htm?bild_id=72037267&PHPSESSID=0f64e-3512c5941e4848f66a03fe3bb0a Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:16.

Resim 5: Franz Marc, Sarı İnek, TÜY., 140x189cm, Verdunsur Müzesi, Fransa, 1911.

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2760> Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:11.

Resim 6: Pablo Picasso, Boğa, 117x144x10cm, Ağaç Dalı, Aşşap Levha, Çivi ve Vidalar, 1958, MOMA, New York.

<https://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1559> Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2015, Saat: 11:52.

Resim 7: Umberto Boccioni, İnsan Dinamizminin Sentezi, 1913.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Boccioni#/media/File:Umberto_Boccioni,_1913,_Synth%C3%A8se_du_dynamisme_humain_\(Synthesis_of_Human_Dynamism\),_location_unknown,_destroyed.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Boccioni#/media/File:Umberto_Boccioni,_1913,_Synth%C3%A8se_du_dynamisme_humain_(Synthesis_of_Human_Dynamism),_location_unknown,_destroyed.jpg) Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat:10:26.

Resim 8: Edvard Munch, Çılgık, TÜY., 84x66cm, 1893, Ulusal Galeri, Oslo

http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F%C4%B1k_%28tablo%29 Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:30.

Resim 9: Vincent Van Gogh, Ayakkabılı Natürmort, TÜY., 1886, Van Gogh Müzesi, Hollanda.

<http://harpers.org/blog/2009/10/philosophers-rumble-over-van-goghs-shoes/> Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:30

Resim 10: Kazimir Malevich, Suprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz, 1918, MOMA, New York.

http://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich#/media/File:Kazimir_Malevich_-_%27Suprematist_Composition_-_White_on_White%27,_oil_on_canvas,_1918,_Museum_of_Modern_Art.jpg Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 11:00.

Resim 11: Henri Rousseau, Yılan Oynatıcısı, 1907.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Henri_Rousseau Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2015, Saat: 10:45.