

“ESPRI” VE “SÜRPRİZ” KAVRAMLARI ÜZERİNDEN MODERN VE GÜNÜMÜZ SANAT ALGISINI ÇÖZÜMLEME DENEMESİ¹

TRYING TO ANALYSE MODERN AND ACTUAL/CONTEMPORARY ART PERCEPTION OVER THE ESPRIT AND SURPRISE CONCEPTS

Özgür TOSUN²

ÖZ

Bu makale, modern ve sonrası plastik sanatlarda değerlendirme aracı olarak “Espri ve Sürpriz” kavramlarının, sanatçı ve sanat nesnesi üzerindeki etkilerini sorgulamayı amaçlamaktadır. “Espri” ve “Sürpriz” kavramları, kültürel yaşama tüketim kültürüyle birlikte girmiştir. Kavramlar; sanatta, beklenmedik, algıyı yanıltıcı betimlemeler ile farklılık ve özgünlük arayışını işaret eder. Söz konusu algı çokuna dayalı etki oluşturma tavrı da sanat nesnesinin tinsel yönünü sığlaştırarak tinselliğinin ötelenmesi sonucunu doğurur. Çalışmada, Robert Gober ve Rene Magritte öncelikli olmak üzere, modern ve sonrası dönemde sanatın kurumsal yapısı tarafından desteklenmiş, söz konusu kavramlarla açıklanabilecek seçilmiş sanatçılar örneklenerek ve incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Espri, sürpriz, avant-garde, modernizm, Robert Gober, Rene Magritte, popüler kültür.

ABSTRACT

This essay aims to examine the effects of Espirit and Surprise concepts on artists and, art objects in modern and post modern period plastic arts as a valuation instrument. Espirit and Surprise concepts have inserted with popular culture. Concepts, betokens that looking for diversity and originality in art, with unexpected and illusive perception compositions. Subject manner of unexpected and illusive perception bottomed on effect constitution causes to translate spiritual aspect of art objects. In this study, priorly impending Robert Gober and Rene Magritte and selected artists which lived in Modern and Post Modern period and supported by art institution are going to exemplify and analyse.

Keywords: Espirit, surprise, avant-garde, modernism, Robert Gober, Rene Magritte, popular culture.

¹ Başvuru tarihi: 07.05.2015 Kabul tarihi: 23.06.2015

² Öğr. Gör., Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Çiftlikköy Yerleşkesi Yenişehir-Mersin, ozrtosun@yahoo.com

1. ESPRİ VE SÜRPRİZ KAVRAMLARININ TANIMI VE SANAT ELEŞTİRİSİNDEKİ YERİ

Öncelikle makalenin başlığını şekillendiren kavramların, güncel/popüler kültürde taşıdığı anlamlara değinmek gerekli görülmektedir. “Espri” ve “Sürpriz” kavramlarının izleri, Türk kültür alanında 80’ li yıllardan itibaren yoğun bir şekilde görülmeye başlanmıştır. Fakat Batı kültüründe çok daha eski bir geçmişe sahiptir ve sanat alanında bir eleştiri kıstası olarak kullanılmaları modernizm dönemine denk düşmektedir. Türkiye’ de ise “24 Ocak” kararlarının ardından, ekonomik yapıda A.B.D. güdümünde belirginleşen liberalleşme/serbest piyasa ekonomisi politikalarının, toplum yaşamına yansımalarının ipuçlarını da vermektedir. Her iki kavram da Fransızca kökenlidir. “Espri”, Fransızca “esprit” kavramından uyarlanarak Türkçeye yerleşmiştir ve “can, neşe, ruh” düz anlamlarının yanı sıra, “ince anlamlı, şakalı söz, nükte” (Tdk, t.y.) anlamlarına da gelmektedir. “Sürpriz” kavramı ise “şaşırtmak, hayret ettirmek”, “Şaşırtı” (Tdk, t.y.) anlamını taşımaktadır.

Serbest piyasa ekonomisinin algılara yerleştirdiği, basitlik ve sıklık kodlarının (Kitle kültürü), toplumsal düzenin şekillenmesinde etkili olduğu düşünülmektedir. Bu çerçevede; söz konusu kavramlar, popüler kültürün, topluma önerdiği/dayattığı yaşam modelinin kültür dinamikleri olma özelliğine de sahiptirler. Modernizm hareketini başlatan ve yeniden düzenlenen toplumsal örgütlenmenin üst yapısını denetimi altına alan burjuva sınıfı, ticaretin temel dinamiği arz-talep dengesini lehinde tutmak adına yeni ekonomi politikaları geliştirme yoluna girmiştir. Bu bağlamda, ortaya çıkan kültür politikaları da tüketime dayalı, ticari ilişkilerle gelişen bir eksene oturmuştur. Bürger, burjuva sınıfının toplumsal alandaki hâkimiyetinin, kültür ve sanat alanındaki etkilerini;

Sanat, düşünsel özerkleşmesine koşut olarak, toplumsal işbölümü içindeki sınırlarını da yeniden tanımlar. Aristokrasiden kalma ilişkilerden ve klasist zanaat geleneğinden arınır. 1648’den başlayarak, sarayın ve kilisenin sanat üzerindeki egemenliğini yürüten Akademi, 19. Yüzyılda artık gücünü yitirir ve işlevini giderek *Académie Julian* gibi serbest atölyelerle paylaşmaya zorlanır. Akademinin düsturu ve disiplini altındaki, kendi içine kapalı salon sergileri zamanla kamuya açılır; ama arkasından öyle laçkalaşır ki, her “sanatçırım” diyen salonda boy göstermeye başlar. Zaten aynı dönemde, bir yandan, kadim himaye sistemi yerini modern sanat piyasasına, salonlar galerilere, toplu/resmi sergiler de kişisel/özel sergilere terk etmektedir (Bürger, 2003:13).

sözleriyle örneklendirir. Modern dünyanın ve yaşamın mimarı burjuva sınıfının, ticari hayatı canlandırmak adına (planlı ya da plansız) ortaya attığı ve yenilikçi/gelişmeci

kavramları ile süslediği, tüketim ve tüketimin kısıktırılmasına dayalı yaşam ve üretim biçimi, kısa zamanda sanat dünyasında da kendisini hissettirmiştir. Adnan Turani' nin sanat kurumunu etkileyen temel faktörleri saptamak adına kaleme aldığı makalesinde de ifade ettiği gibi, günümüz modern insanının toplumsal dinamiklerinin (altyapı-üstyapı ilişkileri) ilk ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar geçen süreçte sanatın, üstyapıyı oluşturan diğer unsurların etkisiyle şekillendiği görülmektedir (Turani, 2011:7). Toplumsal hayatı şekillendiren dinamiklerin denetimini ele geçiren burjuva sınıfı da, kendi yaşamsal algı, deneyim ve biçimine uygun (hukuki, siyasi, kültürel, dini ve ekonomik) düzenlemeleri gerçekleştirmiştir. Modernizm döneminde ortaya çıkan, modernist sanat akımları ve hareketleri de özünde burjuva kültürünün kodlarını taşımaktadır. Her ne kadar karşı bir duruş geliştirmeye çalışmış olsalar da, modernizm dönemi sanat kurumunun ticaret odaklı örgütlenmesi, adı geçen girişimleri bir şekilde kendisine yararlı hale dönüştürmüştür. Sözü edilen yapısal farklılaşmanın işaretleri, Modernist hareketin ortaya çıkıp şekillendiği dönemde dünyanın sanat merkezi olan Fransa ve Paris te açıkça gözlemlenebilmektedir. Geleneksel anlamda, sanatın üretme ve sergileme anlayışının tersine, ticari kaygılarla oluşturulmuş özel galeriler, sanat dünyasında *Avant-garde* hareketin ortaya çıkışını da tetiklemiş ve/veya ivmelendirmiştir. Bu çerçevede, arz-talep dinamiği üzerinden şekillenen "öncü" sanat hareketleri, en ünlü, en pahalı, en çok satan olma ereğinin ürünüdür değerlendirmesini yapmak mümkündür. Günümüzde her alandan üreticiler, ekonomik rekabet gereçesi ile kendi faaliyet alanlarında sürekli "yeni teknoloji" ile üretilmiş "yeni tasarımlar" ve "yeni modeller"i belirli aralıklarla tüketicilerine sunma zorunluluğu ile ticari faaliyetlerini sürdürmekte ve ancak bu zorunluluk sayesinde ekonomik alanda varlıklarını sürdürebilmektedirler.

Toplumsal yaşamı şekillendiren piyasa dinamiklerine bağlı ekonomi politikasının, modernist dönemde sanatçı sınıfına yüklediği zorunluluklardan bir tanesi de ticari sanat nesnesi üretimidir. Walter Benjamin' in fotoğraf sanatı için yaptığı, fotoğrafın tecimsel yönüyle ilgili çözümlemesini (Benjamin, 2012:93), resim sanatına da uyarlamak mümkündür. Bu çerçevede, "Profesyonel sanatçı" tanımının da sanayi devriminden sonra ortaya çıktığı söylenebilir. Söz konusu ticaret olunca tüketicinin beğeni yargısı da -kaçınılmaz bir şekilde- sanat nesnesinin, estetik örgütlenmesinde etkili olmakta ya da daha sert bir ifadeyle tek belirleyici olmaktadır. Walter Benjamin sanatın tüketimle olan ilişkisini "*kitsch*"

olarak tanımlar, Greenberg de sanatın ticaret ve dolayısıyla tüketimle olan ilişkisini yine “*kitsch*” kavramıyla açıklar ve söz konusu ilişkiyi bir adım öteye taşıyarak sadece ticareti hedeflediğini öne sürer (Artun, 2010). *Avant-garde* ve *Kitsch* kavramlarının her ikisi de burjuva kültürünün ürünleridir ve alınır-satılır olma ereğine yönelik kaygılar barındırırlar. Sıtkı M. Erinç, “Sanat eseri sorunu” başlıklı metninde; sanatsal olmayan yol çözümlemesinde ekonomik, politik, ideolojik ve medya aracılığıyla olmak üzere dört başlık belirlemiştir. Yazar, söz konusu kapsamda sanat eseri olarak değerlendirilen çalışmaların değerinin devamlı olmadığını, sadece belli bir dönemin değer yargıları doğrultusunda üretildikleri için değerlerinin geçici olduğunu ifade etmektedir (Erinç, 1995:28). Modernizm ve sonrası dönemlerde de ekonomik, politik, ideolojik ya da medya aracılığı ile popüler olma ve başarı elde etme çabalarının yükseldiği görülmektedir. Böylelikle, sanat nesnesinin ifade boyutu geri plana itilerek, dekoratif yönü öne çıkmakta ve biçimsel bir varoluşun ya da biçimsel estetik kaygının yükselişi gözlemlenmektedir. Terry Barret’ in aktarımıyla Clive Bell, biçimci sanatı **“Önemli olan konu değil biçimdir. Biçimciler için sanatta anlatsal içerik, estetikten bir uzaklaşmadır, görmezden gelinmelidir ve sanat içeriği olarak politika lanetlidir”** sözleriyle tanımlamaktadır (Barret, 2012:188). Söz konusu yaklaşımın 1950 ve 1960’ lı yıllarda Grenberg tarafından etkili biçimde kullanıldığını da eklemek gerekir.

Ticari hayatta piyasaya sürülen ürünlerin ‘yenilik’ sıfatı büyük oranda yeni üretim malzemelerine ve tekniklerine bağlı gelişmektedir. Modern, post-modern ve post-post-modern süreçlerde, sanat alanında ortaya çıkan “öznel sanat önerileri”nin, geleneksel sanatın değer yargılarının, plastik anlamda indirgenmiş halleri olduğu ve söz konusu indirgemeci yaklaşımlarda pazar kaygısının önemli bir yer tuttuğu saptamasını yapmak mümkündür. Günümüzde plastik sanatlarda üretim malzemelerinin çok sık değişmesi, sanatçı ve galericilerin pazar kaygılarını, indirgemeci çerçevede şekillendiren önemli bir unsurdur. Yine modernist dönem resimlerinde, boyanın haricinde kullanılan malzemelerin (kolaj, kum, tahta, asamblaj vb.), kompozisyon alanında plastik değer/doku malzemesi olarak kullanılmış olması ve bunun altında yatan nedenin özgünlük arayışı olması, söz konusu saptamayı destekler, dönemsel yeniliklerdir. Sanatın özgünlüğünü ve dolayısıyla niteliğini belirleyen beğeni yargısı, sanatçı değil, tüketici/alıcı tarafından şekillendirilmektedir. Böylelikle, sanatın tinsel boyutu baskılanmakta/ötelenmekte ve çoğunlukla dekoratif/ticari yönü sanatın değerlendirilmesinde etkili olmaktadır.

Sanatın ticari boyutu, üretimlerini pazarlayarak yaşamını sürdürmek zorunda olan “profesyonel” sanatçılar için serbest piyasa dinamikleri çerçevesinde kaçınılmazdır. Bir sanat nesnesinin beğeni yargısının oluşturulması da eleştiri kurumu aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Terry Barret’ e göre batı sanatı; gerçekçilik, dışavurumculuk, biçimcilik, sanatın araçsal kullanımı ve özgünlük ana kıstasları üzerinden değerlendirilmektedir (Barret, 2012:184-193). Günümüzde sanat nesnesinin çözümlenmesinde anahtar kelime işlevi gören plastik dil araçlarının yanı sıra, tüketim kültürünün uzantısı olarak gelişen “Espri” ve “Sürpriz” kavramları da günümüz sanatının değerlendirilmesinde etkin biçimde kullanılmaktadır. Plastik anlamda resim alanının düzenlenmesinde bir kurgu elemanının, alışılmışın dışında bir renk, doku veya duruşla betimlenmesi, espri ve sürpriz kavramları ile açıklanmaktadır. Söz konusu kurgulama tavrı, beğeniye sunulan çalışmanın değerlendirilmesinde -maddi/ manevi- önemli bir basamak ve modern sanatın değerlendirilmesinde önemli bir kıstas olan özgünlük arayışının sonucudur. Modernizm sonrasında ortaya çıkan Op-Art akımı da algı yanılsamasına dayalı kurgular oluşturması, “espri” ve “sürpriz” kavramlarıyla açıklanabilecek görsel “şölenler” hedeflemesi nedeniyle dikkat çekmektedir. Semra Germaner op-art akımına yönelik yaptığı yorumda;

“Optik sanat yapıtının kesin ve açık karakteri, onun görsel kalitesinden hiçbir şey yitirmeksizin endüstriyel üretimine de olanak tanımaktadır. Sanat yapıtının bu biçimde çoğaltılabilmesi, bir başka deyişle birden çok özgün yapıt üretebilmesi, onun tek örnek olma özelliğini dolayısıyla yapıtın temel tecimsel değerini de ortadan kaldırmış olur” (Germaner, 1997:29).

Düşüncesini dile getirmektedir. Söz konusu ifade de modern ve sonrası sanatın ticaret odaklı bir eksene oturduğunu doğrular niteliktedir. Cevat Memduh Altar ise “espri” kavramını kullanarak yaptığı sanatın eleştirisine yönelik çözümlemeye;

“Öte yandan, üstün nitelikli bir eleştirinin, ancak dünya çapında ün yapmış büyük sanatçıların meydana getirmiş oldukları eserlerde saklı teknik ve estetik espriden beslendiği kanısı da çoğunlukla ağır basmaktadır ki bu da, sanat eserlerini yorumlamaya yönelik kanıları oluşturan, hatta bu tür kanıları kesin ve sağlam yöntemlere bağlayan bir bilim dalının var olması gerekeceği inancının ortaya çıkmasına neden olmaktadır” (Altar, 2011).

açıklamasını yapmaktadır. Sanatın ticaretle olan bağlantısından rahatsızlık duyan kavramsal sanatçılar bile zaman zaman algı şoku yaratmak amacıyla espri ve sürpriz temelli kurgular,

düzenlemeler gerçekleştirmişlerdir. Söz konusu sanatçılar ve yapıtlarına; Bacon' un ters betimlenmiş dışavurumcu figürlerini, Duchamp' ın, basit bir Mona Lisa kartpostalı üzerine bıyık ekleyerek oluşturduğu "L.H.O.O.Q." isimli çalışmasını, Salvador Dali' nin eriyen saatleri başta olmak üzere neredeyse tüm imge dağarcığını, Damien Hirst' in "Anne ve Çocuk (Bölünmüş) 1993" isimli çalışmasını, Portekizli sanatçı Joana Vasconcelos' un, İstanbul Modern de "Venedik İstanbul" sergisinde yer alan ve ilk olarak 2001 yılında sergilenmiş olan "Gelin" adlı çalışmasını, Japon fotoğraf sanatçısı Hiroshi Sugimoto' nun Eiffel Kulesi fotoğraflarını, Grafiti sanatçısı Banksy' nin Millet' in "Başak Toplayanlar" adlı çalışmasına yaptığı yorumu da eklemek mümkündür.

Ayrıca; Espri ve Sürpriz temelli kurgulara Rene Magritte ve geçtiğimiz günlerde MOMA (Museum of Modern Art) da retrospektif sergisi açılan heykel sanatçısı Robert Gober' in çoğu çalışmalarında rastlanmaktadır. Her iki sanatçının çalışmaları, gerek temsilcisi oldukları sanat eğilimleri açısından, gerekse Magritte' nin, Gober' i etkilemiş olması açısından önem taşımaktadır.

2. ROBERT GOBER VE RENE MAGRİTTE' İN ÇALIŞMALARINDA ESPRİ VE SÜRPRİZ

Robert Gober çalışmalarında, insan doğasına ait unsurlar ile yaban doğaya ait unsurları şaşırtıcı bir kurguyla bir araya getirmektedir. Sanatçı çalışmalarında, yoğunlukla ırkçılık karşıtı, AIDS, eşcinsel hakları, sosyal adalet, özgürlük ve hoş görü temelli söylemlerin yanı sıra, iç-dış, dişi-erkek, canlı-cansız, genel-özel vb. ikilem oluşturan kavram ve olguları şaşırtıcı derecede teknik bir ustalıkla işlemektedir. Örneğin; sergi mekânının duvarlarına işlediği görsel yanılsamaya dayalı orman resimleri ile insan doğasına ait nesnelere esinlenerek titiz bir işçilikle, elle oluşturduğu formlar (lavabo, klozet, musluk, sepet vb.) ya da insan vücuduna ait uzuvların bir araya getiriliş mantığı, derinlik yanılsaması ve gerçeklik bağlamında izleyiciyi çelişkiye sokmaktadır. Böylelikle doğaya yabancılaşan insanın, doğanın bir parçası olduğu gerçeğiyle yüzleşmesi hedeflenmektedir.



Resim 1. Orman 1991, İpek Baskı, (457.2 × 315 cm), 1991 ve
İsimsiz 1991, Plastik, Balmumu, Kumaş, Deri, Ahşap, (33.6 x 41.9 x 117.2 cm) 1991

Bu çerçevede sanatçının çalışmalarından bazılarını örnek olması açısından incelemek gerekirse; “Orman 1991” ve “İsimsiz 1991” adlı çalışmaların birlikte sergileniş tavrı da espri ve sürpriz kavramlarıyla değerlendirilebilecek bir sunum yaklaşımıdır. Duvarda gerçekçi bir tavırla ipek baskı tekniğiyle oluşturulmuş orman görseli ile sergi mekânının zeminine yüz üstü konumda uzanmış “İsimsiz 1991” adlı yarım insan figürü, ‘çarpıcı’ bir şekilde kurgulanmıştır. Erkek figürünün gövdesinin, sergi mekânından, orman resminin içine girerek, vücudun üst kısmının ormanın içinde kaybolmuş gibi betimlenmesi, üç boyut yanılsamasını sorgulamamıza neden olmaktadır. İçerik anlamında ise; figürün üzerine yerleştirilmiş yanan mumlar sanatçının eşcinsel tercihinin gönderme yapmaktadır. Duvardaki resim ise; bir duvar resmi olarak mekânı genişletmekte, dış mekân yanılsaması oluşturarak izleyiciyi kapalı mekân atmosferinden duygusal anlamda kurtarmakta, özgürlük hissine kapılmasına neden olmaktadır. Ancak duvarın zeminle birleştiği bir noktaya yerleştirilmiş insan bacağı formu söz konusu dış mekân yanılsamasını ve izleyicide oluşturduğu özgürlük hissini aniden yok etmektedir. İmgeler, gerçeklik yanılsamasından üç boyutlu hale dönüşmekte ve gerçek-yanılsama muhasebesini plastik anlamda yapmamıza neden olmaktadır. İzleyici çalışmanın nesnel gerçekliği ile daha çok meşgul olmakta ve sanatçının iletmek istediği mesajı ikinci plana itmektedir. Bu yönde bir yargının gelişmesinde ise sanatçının gerçekçilik sınırlarını zorlayan üretim anlayışı etkili olmaktadır. İnsan uzuvlarını

işlediği heykellerinin üretiminde balmumu, deri, kumaş, insan tüyü, plastik vb. malzemeler kullanarak izleyicide oluşan gerçeklik hissini derinleştirmektedir.



Resim 2. İsimsiz, 1992, Kontrplak, Dövülmüş Demir, Plastik Tutkal, Işık, Emaye Döküm Demir, Paslanmaz Çelik, Boyanmış Bronz Döküm, Su, Metal, Ampül, Kazein ve Serigrafi Boyası, Döküm Plastik, Kağıt Üzerine Fotalitografi

“İsimsiz 1992” adlı çalışmasında ise yine sergi mekânının duvarına uyguladığı görsel gerçekçi orman manzarası üzerine, sanatçının kendine has bir mantıkla biçimlendirdiği, - işlevsel anlamda lavabo olmayan- lavabo formları kullanılmıştır. Duvara uygulanan orman resmi, yine bir önceki örnekte olduğu gibi mekânı genişletip izleyiciyi manzaranın içine dâhil ederken, resmin işlendiği duvara yerleştirdiği lavabo formları, üst kısımda yer alan hapisane penceresini çağrıştıran uygulama ve sergi mekânının zemininin duvarla birleşme noktasına yerleştirdiği gazete balyaları gerçeklik ve yanılsama çelişmesine neden olmaktadır. Sergi mekânına yerleştirilen gazete balyalarının eşcinsellere ilişkin haberler içermesi ve gerçekte bir temizlik aracı olan lavaboların, bu işlevini yerine getirecek donanımının (pis su gideri) olmaması, izleyicide ikinci planda sorgulanan, fakat ana tema olarak kurgulanmış sorunsal niteliği taşımaktadır.

Robert Gober’ın dikkat çekmeye çalıştığı gerçek-yanılsama çelişkesinin kaynağını, yine benzer bir kaygıyla üretim yapan Rene Magritte’ nin pencere resimlerinde görmekteyiz. Rene Magritte’nin söz konusu çalışmalarının, Gober’ın tavrının şekillenmesinde etkili olduğu bilinmektedir. Rene Magritte, kimi çalışmalarında derinlik yanılsaması oluşturmanın sınırlarını zorlamış ve gerçeklikle yanılsama arasındaki farkı sorgulamıştır.



Resim 3. Rene Magritte, The Blank signature, 81x65 cm, 1965

Bu çerçevede; sanatçı "The Blank Signature" isimli çalışmasında; resimde önemli bir sorunsal olan biçim-fon ilişkisi kuralını çarpıtarak, izleyicinin düz mantığa dayalı algısını bozmayı amaçlamıştır. Başka bir ifadeyle; geleneksel derinlik yanılsamasına dayalı kurgu anlayışının kodlarını alt üst etmiştir. Resimde en geri planda olması gereken elemanların bir kısmı ana temanın önüne geçmiş, yine önde betimlenmesi beklenen elemanlar ise kimi yerde öne geçerken kimi yerde de arkada betimlenerek resimsel düzlemde bir derinlik karmaşasının oluşması sağlanmıştır.



Resim 4. Rene Magritte, The Human Condition, 100x 81cm, 1933

“The Human Condition” isimli çalışmasında ise; iç mekânda pencere önünde duran şövalenin üzerindeki tuvali, kompozisyon içerisinde yer alan ağaç ve üst kısımda bulunan bulutlar aracılığı ile pencerenin dışına ve dolayısıyla geri planda algılanacak şekilde işlemiştir. Ancak; ince bir ‘espri’ ile şövale üzerindeki tuvali derinlik sıralamasında orta alanda yer alan perdenin önünde betimlemiş ve tuvalin yan tarafında bulunan raptiyeli beyaz bölümü peyzajın üzerinde resmetmiştir. Böylece tuval üzerindeki resim ile geriye giden tuval, kenarlarının vurgulanmasıyla aynı anda öne de gelmekte ve yine bir ön-arka çelişkisi oluşturmaktadır. Sanatçının bu mantıkla kurguladığı kompozisyonlar “Pencere resimleri” ve “Resim içerisinde resim” başlıklarıyla anılmaktadır.

3. SONUÇ

Üretme ve tüketme dinamiklerine dayalı sanat algısının sanatçılara yüklediği biricik olma öğretisi, modernizm ve sonrası sanatın kurumsal yapılanmasında önemli bir etkidir. Sanat eleştirisi mekanizmasının marifetiyle ortaya çıkan eleştiri kıstasları arasında yerini alan “espri” ve “sürpriz” kavramları da, modernizm ve sonrası dönemde özgünlük arayışında önemli bir yere oturmuştur. Modernizm ve sonrası sanatı kısaca, temelleri Rönesans ve Barok dönemde atılmış batı resim sanatının değerler dizisinin indirgenmesi biçiminde değerlendirmek mümkündür. Sanatçı ifade ve özgünlük arayışında gerekli olmayan değerleri dışlamış, yalın anlatım, ifade ve kurgunun yollarını söz konusu çerçevede aramıştır. Biçimci olarak tanımlayabileceğimiz kübistlerin rengi, ifadeci olarak değerlendirebileceğimiz dışavurumcuların da biçimi dışlamaları, söz konusu duruma örnek teşkil etmektedir. “Espri” ve “sürpriz” kavramları da bu çerçevede, özgünlük adına olağan algının sınırlarının zorlanması girişimlerinin tanımlanmasında temel kıstas bağlamında değerlendirilmektedir. Söz konusu kıstasların, ortaya çıkan çalışmanın ifade gücünü zayıflattığı ve içeriksel anlamda yozlaştırdığı düşünülmektedir. Bütüncül çerçevede ele alındığında, -Gober ve Magritte ya da diğer örneklerde olduğu gibi- sanatın ifadeye dayalı temel işlevi geriye itilmekte, biçimsel yönü ağırlık kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Altar, C. M., (2011). **Çağdaş Sanat Yaratıcılığında Eleştirinin Yeri**, <http://cevadmemduh.altar.com/cagdas-sanat-yaraticiliginda-elestirinin-yeri.html>, (12/12/2014).
- Artun, A., (2010). **Kitsch Patlaması ve Eleştirinin Anlamsızlaşması**, <http://www.aliartun.com/content/detail/54>, (05/12/2014).
- Barret, T., (2003). **Sanatı Eleştirmek**, Hayalperest yayınevi, İstanbul.
- Benjamin, Walter, (2012). **Pasajlar**, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- Bürger, P., (2003). **Avangard Kuramı**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Germaner, S., (1997). **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Sıtkı M. E., (1995). **Resmin Eleştirisi Üzerine**, Hil Yayınları, İstanbul
- TDK, (t.y.). **Espri**, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5016782d3b8741.35985886, (30/07/2012).
- TDK, (t.y.). **Sürpriz**, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.50167de58a4e03.01503981, (30/07/2012).
- Turani, A., (2011). "Prehistoryadan Günümüze İnsanlığın Yarattığı Dört Temel Ekonomi ve Bunların Yaşam, Kültür ve Güzel Sanatlar Üzerine Etkileri", **IFAS (International Fine Arts Symposium)**, Konya.