



Görsel Sanatlarda Kapsayıcı Bir Kategori Olarak Üslup

Style as an Inclusive Category in Visual Arts

Fırat ENGİN¹

¹Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Çorum
· firatengin@hitit.edu.tr · ORCID > 0000-0002-0927-0635

Makale Bilgisi/Article Information

Makale Türü/Article Types: Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 14 Mart/March 2024

Kabul Tarihi/Accepted: 6 Mayıs/May 2024

Yıl/Year: 2024 | **Cilt-Volume:** 2 | **Sayı-Issue:** 1 | **Sayfa/Pages:** 1-21

Atıf/Cite as: Engin, F. "Görsel Sanatlarda Kapsayıcı Bir Kategori Olarak Üslup"
ERKİN, 2(1), Mayıs 2024: 1-21.

Yazar Notu/Author Note: Bu çalışma Prof. Turhan ÇETİN danışmanlığında 2012 tarihinde tamamlanan "Plastik Sanatlarda Üslubun Çözülmesi ve Postmodern Çeşitlilik" başlıklı sanatta yeterlik tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

GÖRSEL SANATLARDA KAPSAYICI BİR KATEGORİ OLARAK ÜSLUP

ÖZ

Bu çalışma, görsel sanatlarda üslup olgusunun evrimini ve bu evrimin plastik sanatlardaki yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Bu anlamda yazıda ilk olarak üslup kavramının temel nitelikleri, sonrasında ise belirleyici dinamikleri ve genel dönemsellikleri üzerinden işlevi ve kapsayıcılığının önemi üzerine önermelerde bulunulmuştur. Bu bağlamda sanat tarihsel bakış açısıyla dönemler halinde ele alınan kavramın; modern öncesi, modern ve son olarak postmodern zamanlar içerisindeki pozisyonuna değinilmiştir. Son olarak çalışmada; ulaşılan bulgularla, üslup kavramının plastik sanatlar bağlamında anlamının statik olmadığı, dönemlere göre şekil aldığı gösterilerek kavramın bugünkü doğasının anlaşılmasına katkıda bulunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Üslup, Sanat, Sanatçı, Modern, Postmodern.



STYLE AS AN INCLUSIVE CATEGORY IN VISUAL ARTS

ABSTRACT

This study aims to examine the evolution of the concept of style in visual arts and its reflections in plastic arts. In this regard, the fundamental qualities of style are first discussed in the text, followed by propositions on its function and inclusivity based on determining dynamics and general periodical characteristics. Within this context, the concept, which is examined in periods through an art historical perspective, is addressed in terms of its position in pre-modern, modern, and finally postmodern times. Finally, with the findings reached in the study, it is attempted to contribute to the understanding of the nature of the concept by demonstrating that the meaning of style in the context of plastic arts is not static, but shaped according to periods.

Keywords: Style, Art, Artist, Modern, Postmodern.



GİRİŞ

İnsanın kültürel evreni, kendisinin hayatı anlamlandırma ve geliştirme arzusunun bir göstergesidir. Rollo May'a göre; "Yaratıcılık oluşun zorunlu bir devamıdır" (May, 2001, s. 36). Buna göre insanın anlamlandırma süreci bir çeşit zorunluluk hali olarak düşünülebilir. İnsanın deneme, arama, bulma, dönüştürme, sırlara ve sınırlara meydan okuması bir zaman sonra insanın kendi getirdiği sınırlarla simbiyotik bir ilişki içerisine girmesine sebep olur. Bu ilişki daha sonrasında genişleyerek yeni sınırlara evrilir. Felsefi, sosyolojik ve kültürel sınırlar insanın kültür atlasında, özellikle de sanat yoluyla, insanın varoluşsal göstergelerinin izleri olarak okunabilir. Bu göstergeler sanat tarihi alanı içerisinde değerlendirilir, çözümlenmeye çalışılır. Buna göre sanat tarihçisi; "gerçekleşen değişimleri anlattığında işin kendine düşen yanını tanımlamış olur. Onun çalışma alanı, sanattaki çeşitli okullar arasındaki üslup farklarıdır; sanat tarihçisi, geçmişten bize kadar gelmiş yapıtları gruplaştırmak, sınıflandırmak ve kimliklerini çıkartabilmek için tanımlama yöntemlerini çok daha yüksek bir ustalık düzeyine vardırılmıştır" (Gombrich, 1992, s. 19). Üslupların kategorize edilmesi ile insan, doğa ve kültür evreni arasında bir takım genel özellikleri kapsayan ve zaman zaman keşilen kümeler ortaya çıkmaktadır (Mısır sanatı, Yunan sanatı, Gotik, Rönesans, Barok vb.). Sanat tarihsel anlamda yüzyılları kapsayan dönemlerin yanı sıra 19. ve 20. yüzyıl sanat akımları da genel özellikleri ve ayrılan yanlarıyla farklı üslup kümeleri olarak görülmektedir. Lynton, "Tarihçinin akımlardaki kalıplaşmaları bir yana bırakması olanaksızdır: kalıplaşmanın kendisi tarihin bir parçasıdır" demektedir (Lynton, 1982, s. 11). Fakat bu kalıplar yine Lynton'a göre, karşıtlıkları üzerinden değil, daha çok benzerlikleri üzerinden değerlendirilir. Çünkü "her akım, ister istemez, karşı çıktığı akımla arasındaki ayrımları açıklayarak ortaya çıkar." (Lynton, 1982, s. 12). Hauser de "var olan bir üslubu anlamak istersek, onu tek başına değil, sanat tarihinin bütünü içinde, tarihsel bir gelişmenin bir anı olarak ele almalıyız" demektedir (akt. Göksel, 2012). Dolayısıyla sanat tarihsel bağlamda hem Lynton'ın hem de Hauser'in düşüncelerinin perspektifinden bakıldığında, dönemler ve akımlar bir bütüncül kültürel sürecin birbiri ardına eklenen halkalarına benzetilebilir ancak benzerlikleri olsa da bu halkalar birbirinden ayrılmaktadır. Örneğin Mısır sanatında ölüm, yaşam gibi kavramların formel yansımaları, kendisinden sonra gelen Yunan sanatında farklılıklar gösterir. Kuşkusuz bu örneğe bağlı olarak yapılan genel değerlendirme tek başına üslupları anlamamıza yardımcı olmaz. Bir üslubu incelediğimizde onun içinde nüanslar olduğu görülür. Bu durum, birçok farklı dinamiğe sahip olmakla beraber (okullar, iktidarlar, coğrafya, teknoloji vb.) özellikle de sanatın yapısının bir doğal özelliği olan bireyselliğe dayalı metodolojide açığa çıkar ve görünür kılınır.

Üslup, "anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz" olarak tanımlanmaktadır (TDK, 1979, s. 834). Bu bağlamda genel kapsamı ile öznenin eğilimlerini nesne ya da söylem üzerinde uyguladığı bir bireysel alan olarak da düşünülebilir. Dolayı-

sıyla denebilir ki, üslup genel özelliklerinin dışında aynı zamanda özneye de ilişkin bir kavramdır. Öyleyse bireysel özelliklerin dahil edilmesiyle, aynı çatı altında genel bir değerlendirmeye sunulan ortak niteliklerin kendi içinde çeşitlendiğini düşünmek yanlış olmaz. Bu nedenle bireysel ve farklı başkaca faktörlerin etkisiyle sanatçıların aynı dönem içerisinde birbirleriyle etkileşim içinde olmalarına rağmen aynı şeyleri yapmamaları son derece ilginçtir. Tüm bu özellikleriyle üslubun çok katmanlı bir konu olduğu görülmektedir.

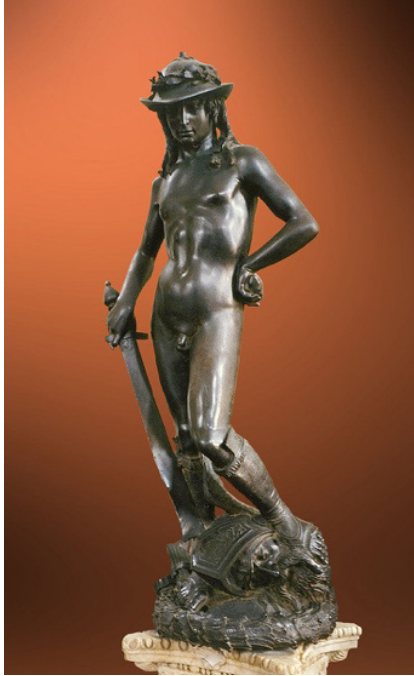
Arthur C. Danto'ya göre, "Bir grup sanat yapıtının paylaştığı ama bunun ötesinde sanat eseri olmanın ne anlama geldiği, felsefi anlamda tanımlandığı da varsayılan özellikler kümesidir üslup." (Danto, 2010, s. 71). Bu bağlamda üslup sınıflandırıcı anlamıyla sanatta dönemleri ve sanatçıları; toplumsal özellikler, yerel etkenler, okullar, yönetim anlayışları vb. etkenlere bağlı olarak teknik ve yöntem açısından ayırıştırır ya da birleştirir. Üslubun birçok olgu gibi hızlı dönüşüme uğradığı kırılma dönemi ise sanat tarihsel bağlamda büyük anlatıların (Gotik, Rönesans, Barok vb.) sonlandığı, insanlığın önemli kültürel dönemeçlerinden biri olan endüstri devrimi ile başlayan modernizmdir. Modernizmle birlikte kişisel bilinçaltının serbestliği, bireysel özgürlükler, toplumsal ve sosyal yaşamdaki değişiklikler, devlet – toplum ilişkisinin dönüşümü ile birlikte özneye bağlı bir olgu olarak üslup da farklı bir boyut kazanmıştır. Postmodernizm ile birlikte ise dünyada çok kültürlü toplumlar, küreselleşen dünya ve kitle iletişim araçları ile nispeten daha kopuk ve bağımsız düşünülebilecek olan toplulukların daha iç içe geçtiği yeni bir sosyolojinin ortaya çıktığını düşünmek yanlış olmaz. Terry Eagleton, "Postmodernizm yerelin, bölgeselin ve kendine özgü olanın gücünü açığa çıkarıp serbest bırakmış ve bunların yerküre çapında homojenleşmelerine yardımcı olmuştur" demektedir (Eagleton, 2011, s. 43). Küresel sermaye faaliyetleri ve ilişkileri, homojenleşen kültür politikaları; sosyo-kültürel dinamikleri çeşitlendirmiş, medya ve gösterilerin egemen olduğu yeni düzende bireyin algısı da dönüştürülmüştür. Bu yeni iç içe olan sosyo-kültürel düzende sanatçıların da deyiş, yapış, oluş biçimlerinde çeşitlilik hakim olmuştur. Dolayısıyla postmodern dönemde tarihsel bakış açısına bağlı olarak, belli dinamikler üzerinden kategorize etme ayracı niteliğindeki üslubun pozisyonu tartışmalı bir hal almıştır. Yazının son bölümünde bu tartışmalara yer verilmiş ve üslubun bugünkü durumu üzerine tespitlerde bulunulmuştur.

ÜSLUBU BELİRLEYEN DİNAMİKLER

Tarihsel anlamda üslubu belirleyen çok fazla etmen vardır. Bu etmenler arasında kuşkusuz dönemsel özellikler en büyük kategorize ayracıdır. Ama genel dönemsel özellikler içerisinde, üslup üzerine belirleyici olduğunu düşündüğümüz başka dinamikler de vardır. Bunlar başlıca; bireysel tavır, okullar, iktidarlar, teknolojik gelişimler, coğrafi özellikler vb. olarak düşünülebilir. Üslubun özellikle de kapsayıcı bir kategori olarak algılanmasında bu zamansız dinamikler üzerine değinilmesi gerekmektedir.

Tavir

Sanatçılar yaratma ve oluşturma sürecinde içsel dünyaları ve öznel yapıları ile tarzlarını geliştirirler. Bu anlamda özneye bağlı olarak üslubun bireysellikte doğrudan bir ilişkisinin olduğu düşünülebilir. Sontag; “biçem kavramını, sanat yapıtlarını okullara ya da dönemlere göre tarihsel olarak sınıflandırmak üzere kullandığımızda, biçemlerin bireyselliklerini gözden silmiş oluruz.” demektedir (Sontag, 2008, s. 35). Sontag’ın da ifade ettiği gibi üslubu belirleyen dönemleri salt genel özellikler üzerinden ayrıştırırsak bireysel tavrı yok saymış oluruz. Bu durum biçem – bireysellik ilişkisini de görmezden gelmemize neden olur. Örneğin, Rönesans dönemi sanatçılarından Michealengelo ve Donatello’nun her ikisinin de *David* (Görsel 1), (Görsel 2) imgesini konu edindiği görülmektedir. İlk bakışta, bu çalışmaların oluşturulma biçimleri onları belirli bir genelleme içerisinde değerlendirmemize olanak tanısa da sanatçıların bireysel tutumlarıyla çalışmaların ortak noktalarından ayrıştıkları gözlemlenmektedir. Bu duruma ilişkin Wölfflin şöyle der; “Bu bir mizaç farkıdır ve bu fark, ister bütünü, ister kısımları karşılaştırılsın, her ressamda daima vardır. Sadece burun kanatlarının çizgisinden bile üslup karakterinin en belli başlı tarafları anlaşılabilir” (Wölfflin, 1973, s.3).



Görsel 1. Donatello, *David*, 1440, Bronz, 158cm., Bargello Müzesi, İtalya.



Görsel 2. Michealengelo, *David*, 1501-1504, Mermer, 517cm.,
Florensa Akademi Galerisi, İtalya.

Bireysel tavrın özgünlükle de doğrudan bir ilişkisi vardır. Sanatçının özgünlüğü genel üsluptan bağımsız olan tavidır ve sanatçının dehası, yeteneği vb. öznel duyarlılığına bağlı biricikliği, onun bu özgünlüğünde saklıdır. “Sanatçının bu nedenle biçemle yakın bir bağı bulunmaktadır. Biçem üzerinden sanatçının sanata getirdiği yeni oluşturma biçimleri bu bağı en somut göstergeleridir. Örneğin Auguste Rodin’in kendine has kili kullanma stili, ışık gölge oyunları, Van Gogh’un fırça vuruşları gibi özellikler aynı zamanda alana özgü getirilen yenilikler olarak düşünülebilir. Bu yenilikler yaratıcılığı açığa çıkardığı gibi biriciklik ilkesi ile birleşerek, sanatçının yaratıcı karakterini de ortaya çıkarır.” (Bozkurt, 2004, s. 16).

Yaratıcı kişilik ise özellikle de modernizmle birlikte en bireysel halini bulur. Modern sanatçılardan Pablo Picasso üslup konusunu tartışmak için oldukça ilginç bir örnektir. Picasso çok yönlü çalışmış, resmin dışında; kolajlar, heykeller, seramikler, beton heykeller vb. çok geniş bir mecrada üretmiştir. *Boğa başı* (Görsel 3) başlıklı çalışmasında olduğu gibi Picasso, sadece sele ve gidonun yerlerini değiştirerek bir boğa başı imgesi elde etmiştir. Bazen de *Guernica* resminde olduğu gibi günlerce tuval karşısında resim yapmıştır. Picasso’ya göre; “Önemli olan bir sanatçının ne yaptığı değil, ne olduğudur” (akt. Berger, 1999, s. 17).



Görsel 3. Pablo Picasso, *Boğa Başı*, 1942, 33.5cm. x 43.5cm. x 19cm., Moma, Amerika.

Picasso, sanat eseri ile onun öznesi arasındaki bağlantıyı son derece etkili bir biçimde ifade etmektedir. Onun perspektifine göre öznenin tutumu sanatının üslubudur.

Bu noktada başka bir örnek olarak ise Anthony Caro gösterilebilir. Caro, Amerika'da bulunduğu dönemde Henry Moore ile birlikte çalışmış ve bir süre asistanlık görevini üstlenmiştir. Bu dönemde Amerikan sanatından, özellikle de David Smith gibi heykeltıraşlardan etkilenen Caro, modern heykelin formel özelliklerini benimsemiş ve çalışmalarını bu doğrultuda oluşturmaya başlamıştır. Caro öncesinde kullandığı geleneksel dilden tamamen uzaklaşmış ve kendi içinde radikal bir üslup kırılması yaşamıştır. Onun malzeme repertuarı metal plakalar, çelik vb. malzemelere evrilmiş ve bunlar kesme, bükme, kaynak vb. işlemler ile soyut kompozisyonlara dönüşmüştür (Görsel 4). Bu radikal değişim; sanatçının sabit bir anlatıya özgü olmadığı, bireysel yolculuğunda farklı tarzlara evrilebileceği, makas değiştirebileceği ve kendini yeniden oluşturma süreçlerine açık olabileceğini ortaya koymaktadır.



Görsel 4. Anthony Caro, *Mayıs Ayı*, 1963, Çelik, Alüminyum, 279,5cm x 305cm x 358,5cm., Gagosian Galerisi, Amerika.

Okul

Üslubu belirleyen bir diğer dinamik ise okullardır. Okul kavramı da kendi içinde hem iktidara bağlı olarak hem de dönemin genel felsefi kapsayıcılığına uygun olarak kategorize edilebilir.

Antik Yunan'da okulların sahip oldukları ustalarla, buldukları bölgede belli bir çekim alanı oluşturduğu görülebilir. Ustaların yöntemleri, gelenekleri başkaca çevreler tarafından kıyaslanır ve bu kıyaslamaların; ustaları daha fazla çalışmaya doğru yönlendirdiği izlenmiştir. Yunan sanatının çeşitliliğine ve çekiciliğine bakıldığında bu motivasyon gözlemlenebilmektedir. (Gombrich, 1997, s. 99). Yunan sanatında; "Mimaride değişik üsluplar yan yana kullanılmaya başlandı. Parthenon, Dor üslubuyla kurulmuş, ama Akropolis'teki daha sonraki yapılarda İyon denilen üslubun biçimleri kullanılmıştı" (Gombrich, 1997, s. 99).

15.yüzyıl'da sanat alanında Batı'da birçok okulun bulunmakta olduğu, bu okullarda eğitimin de geleneksel bir usta-çırak ilişkisine dayalı öğretim metodu üzerinden gerçekleştiği görülmektedir. Bu dönemde ressam olmak isteyen biri, daha erken yaşta önde gelen bir ustanın çırağı olarak göreve başlamaktadır. Çırak, usta ile ortak bir yaşamı paylaşmakta ve tüm zamanı ustasının eğitimi altında geçirmektedir. Atölyenin hazırlanmasından, boyaların düzenlenmesine kadar usta, çırağına her tür işi yaptırabilmektedir. Bir zaman sonra usta, çırağından kendi tarzını ve üslubunu benimsemesini ve onun denetiminde çalışmasını isteyebilmektedir (Gombrich, 1997, s.249). Gombrich'e göre;

“Gerçekten mükemmel okullardı bunlar. Öyle ki, günümüzde böylesine eksiksiz bir yetişme ve eğitim dönemi geçirmiş olmayı isteyen pek çok ressam vardır. Bir kentin ustalarının kendi deney ve yöntemlerini daha genç kuşağa bu şekildeki bir aktarış biçimi; aynı zamanda bu kentlerin ‘resim okulları’nın neden böyle kendine özgü kimlikler geliştirmiş olduğunu da açıklar. Bu nedenle de, bir XV. yüzyıl tablosuna baktığımız zaman, onun Floransa’dan mı yoksa Siena’dan mı, Dijon’dan mı, ya da Bruges’dan mı, Köln’den mi, ya da Viyana’dan mı geldiğini hemen ayırt edebiliriz”(Gombrich, 1997, s. 249).

Dolayısıyla okulların, kendi hedefleri bağlamında kendi yöntemlerini ve söylemlerini yaydıkları görülebilir. Örneğin, 1919 yılında Almanya’da kurulan devlet destekli Bauhaus okulu üç esas sanat dalında (mimarlık, resim, heykel) eğitim veren bir kurumdur. Okulun amacı: “sanat ve zanaat arasında bir uzlaşım bulma yoludur. Makine ve endüstri, çağın büyük gerçeğidir, ondan vazgeçilemez. O halde yapılacak şey, makineye insanı ve insanlığı katmaktır” (Tunalı, 2004, s. 61). Bu okul, sanat ve zanaat arasındaki eşsiz bağlantısıyla öne çıkan benzersiz bir sanat eğitim kurumudur. Bauhaus okulu bir zaman sonra kendi ekolünü oturmuş ve sanattan tasarıma oradan mimarlığa kadar birçok alanda bir stilin genel adı haline gelmiştir.

Günümüzde de sanat eğitimi veren okulların izlediği müfredatlar ile sanatta belirleyici unsurlar oldukları görülmektedir. Okulların bu anlamda genel karakteri, kimliği ve yaklaşım biçimleri üslubun oluşum sürecinde son derece etkilidir.

İktidar ve Yayılımcı İdeoloji

Üslubu belirleyen bir diğer unsurun ise iktidarlar olduğu düşünülebilir. “Foucault’ya göre iktidarı yalnızca bir bastırma, sınırlama ya da yasaklama olarak anlamak yetmez: iktidar ‘gerçekliği üretir’, ‘nesne alanlarını’ ve ‘doğruluk ritüellerini’ belirler” (Sarup, 2010, s. 113). İktidarlar bu anlamıyla din ve sosyal sınıflar üzerinden, bazen de halk üzerinden kendi göstergelerini oluşturur. Fransız ihtilali sonrası “Napolyon, iktidarının gücü ile neoklasik mimari anlayışı, devletin üslubu durumuna getirmiştir. Böylece Gotik üslubun yerini yeni Yunan üslubu almıştır.” (Gombrich, 1997, s. 480).

Büyük savaşlar ve fetihler de üslubu belirleyen dinamiklerden sayılabilir. Fetihler yüzünden insanların sürekli göç etmek zorunda bırakıldığı görülmektedir. Örneğin, Bizans Dönemi’ne ait *Ayasofya Ortodoks Kilisesi*, 1453 yılında Osmanlı İmparatorluğu’nun İstanbul’u fethiyle camiye dönüştürülmüş ve bu süreçte doğu – batı sentezi niteliğinde farklı bir yapı ortaya çıkmıştır (Görsel 5). Özellikle fetih-

lerin, mimari üslup üzerindeki etkileri sıklıkla gözlemlenebilmektedir. Bu örnekler sayıca çoğaltılabilir ama sonuç olarak ideolojik üstünlüklerin, tarih içerisinde kültürel anlamda birbirini son derece etkilediği ve birçok üslubun belirleyici etkenlerini oluşturdukları görülmektedir.



Görsel 5. *Ayasofya*, 532, İstanbul, Türkiye.

Teknik

Üslubun sınırlarını çizen bir başka olgu ise teknolojidir. Teknolojinin gelişimi ve yapılan buluşlar, sanatta da diğer alanlarda olduğu gibi sanatçıların ifade araçlarını geliştirmiştir. Sanat ve tekniğin gelişimi özellikle de 18.yüzyıl Sanayi Devrimi ve sonrasında hızla gelişen teknoloji ve bunun sosyal yaşamda gerçekleştirdiği sosyolojik dönüşümler ile birlikte sanat ve teknik arasındaki ilişkiyi tanımlama ihtiyacı doğurmuştur. Benjamin'e göre; "Sanat yapıtı, içinde doğduğu koşullardan bağımsız değildir, dolayısıyla sanat yapıtını tarihsel bir çözümlemenin dışında anlama olanağı yoktur" (Lenoir, 2004, s. 106).

Bu bakış açısıyla üslup, sanatsal teknik ve gelişen teknolojileri her zaman kapsamıştır. Örneğin, Gombrich'in ifadesiyle, "XVI. yüzyılın son yarısında birçok kitap tahta baskıyla resimlenmiştir" (Gombrich, 1997, s. 282). Teknik gelişmeler açısından asıl kırılma ise Sanayi Devrimi ile birlikte yaşanmıştır. Bu dönemde teknoloji hız kazanmış ve insan yaşamını bütünüyle dönüştürmüştür. Ortaya çıkan teknik çeşitlilik ve olanakların zenginliği, sanatta da yoğun bir şekilde görülmeye başlanmıştır. Lenoir'ye göre 20.yüzyıl'da "Sanat yapıtlarının mekanik olarak çoğaltılması hiçbir dönemde bugünkü düzeye erişmemiştir. Sinema filmi ilk kez, özelliği, bütünüyle çoğaltılabilirliği ile belirlenen bir sanat biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır" (Lenoir, 2004, s. 107). Sinema ve fotoğrafın ilk kez bu dönemde ortaya çıkan disiplinler olması üslubunu da beraberinde getiren yeni bir alan açmıştır. Teknolojik gelişmeler ve malzeme çeşitliliği sadece bu alanlarda değil, görsel sanatlarda da son derece etkili olmuş, başlıca modern sanat akımlarında teknik ve biçem olarak

birçok yenilik ortaya konmuştur. Örneğin; Konstrüktivizm akımı içerisinde cam, plastik, metal plaka, karton, pleksiğlas gibi birçok malzeme sanatçıların çalışmalarında belirleyici rol oynamıştır. Yine kinetik alanındaki gelişmeler, madenin artık döküm malzemesi olmasının ötesinde demir ve çeliğin eğme, bükme, kaynatma gibi teknik çözümlenmelerle işlenmeye başlanması, taşın, ağacın farklı açılardan ele alınabilmesi ve baskı teknikleri gibi birçok yenilik sanatçıların üslubuna eklenmiştir. Bugüne gelindiğinde ise dijital çağın teknik ve olanakları sanatçılara yeni alanlar açmakta, yeni mecralarda iş üretmelerine, yeni platformlarda sergiler yapmalarına olanak tanımaktadır.

Coğrafya

Coğrafi özellikler insanın birçok alanda kaderini de tayin etmiştir. İnsanoğlunun yaşamla olan diyalektik ilişkisi yine bulunduğu bölgenin temel özellikleri ile girdiği ilişki ile şekillenmiştir. Sanatçılar yaşadıkları bölgenin yerel özelliklerini taşımaktadır. Baudelaire'e göre Romantizm daha çok kuzey bölgesinin sanatıdır: Seçilen renkler, düşler, sis vb. imgeler ve temalar sıklıkla bölgesel özellikler üzerinden yapılan seçimler olarak görülebilmektedir. Buna karşılık güneyin daha natüralist olduğu görülebilir çünkü doğa orada öyle güzel durur ki; hiçbir şeyin özlemine çekmeyen insan, gördüklerinden daha güzelini zaten yaratamaz: Orada, sanat açık havadadır, birkaç yüz fersah yukarıdaysa, sonsuzun derinliklerinde kaybolup atölyede yeniden kurulan düşler, gri ufuklar içinde yiten düşlemin bakışları (Baudelaire, 2009, s. 97).

“Güney, bir heykeltıraşın en hassas yaratımlarında olduğu gibi, kaba ve somuttur; acı çeken ve kaygılı kuzey ise; imgeleme avuntu bulur ve heykel yapacak olsa, klasikten çok pitoresk eserler verir” (Baudelaire, 2009, s. 97).

Modern sanat akımlarında da bölgesel farklılıkların yarattığı çatallanmalar görülebilmektedir. Örneğin Gertrude Stein, “Doğa ve insan, İspanya’da karşıt, Fransada ise uyumlu değerlerdir. İspanyol kübizmi ile Fransız kübizmi arasındaki ayrım da işte bu noktadır. Ancak bu ayrımın, temele değin olduğu bilinen bir gerçektir. Bir zorunluluktan doğmuştur İspanyol kübizmi” demektedir (Stein, 1995, s. 30).

Bu farklılıklar sanatçıların bireysel üsluplarında da açıkça görülebilir. Örneğin Pablo Picasso her ne kadar Fransada yaşamış olsa da içindeki İspanyolu hiçbir zaman terk etmemiştir. Mavi döneminde bu izler açıkça seçtiği renklerde (turuncu, sarı, gümüş beyaz vb.) görülebilmektedir (Görsel 6). İspanya’nın diğer güney ülkelerinden de ayrıışan, kendine özgü doğası sanatçının kökleri olarak her zaman bilinçaltında yer etmektedir.



Görsel 6. Pablo Picasso, *Mavi Oda*, 1901, Tuval üzeri yağlı boya, 50.48cm x 61.59cm., Phillips Koleksiyonu, Amerika

Geniş Bir Kategori Olarak Üslup – Dönem İlişkisi

Üslubu belirleyen dinamikleri inceledikten sonra üslup – dönem ilişkisine ayrı bir parantez açmanın yerinde olduğu düşünülebilir çünkü üslubun dönemlerle belirgin bir ilişkisi vardır. Üslubu kavram olarak tanımlarken daha bireysel bir ifade ile karşılaşmamıza rağmen üslubu belirleyen tüm dinamiklerin hareket alanı bulunduğu yer, genel nitelikleri itibarıyla dönemlerin özellikleridir. Örneğin 20.yüzyıl'da yaşayan bir sanatçının üslup açısından tavrını belirleyen etmenler 15.yüzyıl sanatçısı için aynı olmamaktadır, diğer bir deyişle dönemsel kuralların getirdiği sınırlar bilinçli ya da bilinçsiz, sanatçılar için yaşadıkları dönemin koşullarına bağlı kalma durumunu da beraberinde getirir. Bryan Magee; “eğer 2000 yılında büyük bir dahi Shakespeare’inkiler gibi oyunlar yazmaya ya da Beethoven’inkiler gibi senfoniler bestelemeye çalışırsa, ne denli yetenekli olursa olsun, eserleri sahicilikten uzak, taklit ve pastiş olacaktır. Tarihin dışına sıçrayamazsınız; yani, kendinizi diyalektik süreçten bağımsız kılamazsınız” demektedir (Magee, 2000, s. 161).

Kronolojik bir anlatımla ilerleyecek olan bu bölümde postmodern paradigmlar üzerinde ağırlıklı olarak durulacaktır. Çünkü, üslubun günümüze gelirken tarihsel olarak çözüldüğü görülmektedir.

Platon, çok uzun yıllar sürecek olan benzerlik, yansıtma fikrini ortaya koyan bir yargıda bulunmuştur. Buna göre sanat taklitten başka bir şey değildir. Aristoteles ise, bu benzerlik ilkesini doğal düzen ve sanat yapıtı arasındaki ilişki ile kurulması gerekliliği üzerine değinmiştir. Bu açıdan hem oranlar birliği hem de kurallar bütünü ortaya çıkmıştır (Bozkurt, 2004, s. 25). Dolayısıyla skolastik düşünceye kadar sanat; doğanın bir yansıması, gözlem alanı olarak algılandığı bir süreç olarak devamlılık göstermiştir.

Aziz Augustinus, bilginin inançla olan ilişkisi yani inancın bilgiyi olanaklı kıldığını öne sürmüştür. O'na göre inanç, bilgiyi hem faydalı hem de anlaşılır yapıyordu. Böylece tüm eski ve yeni bilgiler inancın kesinliğinde güvenilir, tutarlı ve doğru olurlardı. Aziz Augustinus, Orta Çağ felsefesini bu genel ifadeler ile belirlemiştir (Çüçen, 2010, s. 269). Hiç şüphesiz bu tür bir sınırlama içinde sanatçıların da din odaklı bir çalışma yöntemi izlemiş olmaları doğal görülmektedir. Bu çağın sanatçısının formel açıdan Yunan sanatından da ayrıldığı gözlemlenmektedir. Çünkü sanatçı için derinlik yanılması ve dramatize edilmesi gereken eylemler artık yoktur. Resim bir tür yazı olmayı tercih etmiştir: Sade anlatımlar, arkaik yönelimler yeni bir anlatıcı dil haline gelmiştir. Bu dönemde temel amaç, kilisenin öğretilerini görsel biçimlere tercüme etmektir. Gombrich'e göre bu yeni dönem, formlarla olduğu kadar renklerle de ilişkiliydi. Artık sanatçı doğaüstü fikirlerini paylaşırken doğayı taklit etmeden daha bağımsız bir tavır takınabiliyordu. Bunlar vitray camlarından, kitap minyatürlerine kadar pek çok alanda görülmekteydi (Gombrich, 1997, s. 183).

Orta Çağ'a kıyasla Rönesans ise; bireyin daha özgür kılındığı, evrensel bir düşünce sistemi içerisinde kişiye dönüşmeye başladığı bir sistemdir. Bu dönemde birey kendi varoluşuna yol verebilen genel bir hümanizmin parçası durumuna gelmiştir. Bu bağlamda, birey olma bilincine ulaşan sanatçının, kendi kişisel kararlarına dayalı bireysel üslubunu sanat eserlerinde daha rahat gösterebileceği bir dönem başlamıştır. Bu da bizlere; sanatçının imzasını, karakterini görme olanağı verir. Bu nedenle sanat tarihinde kişisel dehanın ve bireysel üslupların daha fazla ön plana çıktığı ilk kez Rönesans Dönemi'nde gözlemlenmiştir. Rönesans sanatında Donatello, Leonardo, Michealengelo gibi bu dönemde yaşayan başka sanatçıların da isimlerinin ön planda olduğu ve yeteneklerini gösterebildikleri görülebilmektedir. Bu sanatçıların takip ettiği yol, doğaya hükmedilen, onun yasalarını ve ilkelerini bilen bir yoldur. Bu hedefe ulaşmak içinse bilgi önemlidir. Bilgi, bir yöntem ve araştırma sürecidir. Bu ise skolastik felsefeyle mümkün değildir. Onun yerine daha deneysel, gözlemsel bir bakış açısıyla mümkün olabilir. Ancak sanatçının ideolojik anlamda bir üst yapı olarak dinden ve diğer iktidar merkezlerinden tam bağımsız olarak kendini ortaya koyması ilk kez Sanayi Devrimi ile birlikte ortaya çıkan modernizm ile birlikte gerçekleşecektir.

“Hayatla kavuşması sayesinde nihayet sanat, tanrı katından insan katına döner. Yaratmak artık bireyin-öznenin- iradesindedir. Dolayısıyla sanat, özgür bireyin imgelemine, mizacının, duygularının temsili olmalıdır. ‘Eski’ silinmeli, ‘yeni’ hükmetmelidir. Kilisenin, sarayın himayesindeki klasik estetik ve bu estetiği dayatan akademinin otoritesi son bulmalı, miras bıraktıkları kanon ve normlar yıkılmalıdır.” (Baudelaire, 2009, s. 21).

Üslubu belirleyen dönemlerin, modernizm öncesinde daha temel özellikler üzerinden geniş zamanlara yayıldığı görülürken, modernizmin sorgulayıcı niteliği ile birlikte dönem aralığının daha küçük başlıklar altında, stiller ve akımlar halinde

parçalandığı, kısaltıldığı görülmektedir. Donald Kuspit'in de belirttiği gibi, modern sanat akımlardan oluşur: "... akım terimi, modern sanatı, modern döneme eşsiz dinamik karakterini veren toplumsal ve politik akımlarla ilişkilendiren, modernliğe ait o her zaman ileri gitme, (nereye olduğunu bilmeden de olsa) her zaman bir yerlere gitme anlayışını yansıtan önemli bir modern terimdir" (Kuspit, 2006, s. 68). Modern dönemde birbiri ardına tanımlanan akımlar (kübizm, fütürizm, konstrüktivizm vb.) kendi söylem ve stillerini yansıtan manifestolar deklare etmişlerdir.

Modern sanatta yeni bir biçim ortaya konulduğunda, bu biçim genellikle meşrulaşmış gibi kabul görebilir ancak sonrasında başka bir modern sanat hareketi tarafından eleştirilebilir. Bu durum, modernin kendisini sürekli değişmeye ve dönüşmeye zorlayan yapısıyla ilgilidir. Bu bağlamda, eş zamanlı ya da ardışık olarak görülen çeşitli modern sanat akımları ve manifestolarının, sanatçıların üslupları üzerinde belirleyici etkiler yarattığı gözlemlenebilir. Örneğin, fütürist sanatçıların kendinden önceki önermelere dair yıkıcı iddiaları vardır. Devinim, hız vb. kavramlar ve bu kavramlarla ilişkili resim ve heykelerde seçilen nesnel göstergeler bu bağlamda tercih edilmiştir. Umberto Boccioni'nin *Ruh Durumları: Uğurlamalar* (Görsel 7) isimli çalışması fütürizmin hem içerik hem de biçim anlamındaki iddialarını resim yüzeyinde anlatan çalışmalardan biridir. Resimde görülen parçalı yüzey, ileriden gelen lokomotif imgesi ve resmin yüzeyinde birbiri içine geçen planlar fütürist iddiaları yansıtmak amacı taşımaktadır.



Görsel 7. Umberto Boccioni, *Ruh Durumları*, 1911, Tuval üzeri yağlı boya, 70,5cm. x 96.2 cm., Moma, Amerika.

Fütürizm öncesi ve sonrası birçok modern sanat akımı da belli iddialar üzerinden belli üslup kategorileri oluşturmaktadır. Bu kategorilere rağmen, modern dönemde sanatçının akımlar ve özgünlük ilkesi bağlamında değinilmesi gereken

bir niteliği ön plana çıkmaktadır. Bu özellik, sanatçının konuları ele alış biçimindeki formel ve düşünsel özgünlük durumudur. Buna göre sanatçı belli bir akım içerisinde veya birden çok kategori altında değerlendirilse de temaları ve formları ele alış biçimindeki benzerlikler (formel ve düşünsel) onun bireysel üslup alanına işaret etmektedir. Bu bağlamda modernin kendi içinde yer alan tutarlılık ve bütünlük arayışı, aynı zamanda modern öznenin özgünlük fikri ile paralellik arz eden bir özelliği olarak düşünülebilir.

Modern sanatın bir belirleyici niteliği ise, özellikle seri üretim kapasitesine erişen sanayi ve ürün/pazarlama stratejileri sonucu yüksek bir ivmeyle batının zenginleşmesi ve yeni sosyal sınıfların oluşması ile sanatın rolünün değişmesidir. “Adam Smith üretken emeği, emeğin, üretim koşullarını ve para ya da meta olsun, genel olarak değeri, ilkin sermayeye (ve emeği, bilimsel anlamda ücretli-emeğe) dönüştüren değişimle tanımlamaktadır.” (Marx, Engels, 2009, s. 132). Modernizm ile birlikte sermaye odaklı meta estetiği yaratılır. Bu anlamda sanatın alınıp satılır bir emtiyaya dönüşmesi sanatı nesneden fikre dönüştüren bir karşı hamle ile sonuçlanacaktır. Sadece sanat alanında değil bu dönemde üretim kapasitelerinin artışı ve akabinde girilen pazar arayışları, batı dünyasında büyük çaplı deniz aşırı ticaret sahaları ve ham madde arayışlarını beraberinde getirmiştir. Büyük bir hızla ilerleyen bu anlayış iki büyük dünya savaşının da oluşumuna zemin hazırlamıştır. 1960 sonrası sanat hareketleri bu zemin üzerinden daha anlaşılır ve okunur olacaktır. Sanatta akımların etkilerinin azaldığı hayat ve sanat arasındaki sınırların tartışıldığı ve kurumsal ana akıma karşı sanat dünyasına alternatif oluşturmak amacıyla, dönüştürücü etkileriyle 1960’lı yıllarda yapılan çalışmalar, sanatçıları tamamen biçem ve format kalıplarının dışında son derece özgür bir alanda değerlendirilmelerini sağlamıştır. Foster’a göre “Buren’in çalışmaları, stüdyoların ortadan kalkmasının sonucudur. Bu gelişme sadece sanat oyunuyla ‘çelişmeyi değil; sanat kurallarını tümünden ‘yok etmeyi’ vaat eder” (Foster, 2009, s. 52), (Görsel 8).



Görsel 8. Daniel Buren, *Buren'in Kolonları*, 1986, Alana özgü düzenleme, Palais Royal, Fransa.

1960'lı yıllarda sanatçılar; amaçlarına ulaşmak için biçim ve teknik açısından sanatın sınırlarını zorlarlar: Göstergeleri bozmak, alışıldık formlardan uzak durmak, çok çeşitli yelpazede deneyselliğe inanmak ve bu anlamda üretme alanlarını pek çok farklı düşüncede uygulamak. İşte bu yöntemler onların çok sesli pratikleri olarak düşünülebilir. Örneğin Jannis Kounellis 1967'de Roma'da yer alan L'Attico sanat galerisine *12 gerçek at yerleştirmiştir* (Görsel 9). Joseph Beuys 1974 yılında New York'ta bir galeride *Amerika'yı seviyorum, Amerika'da beni* isimli performansında bir kır kurdu ile saatlerce yaşamıştır. Yine Piero Manzoni 1961 yılında kendi dışkısı ile *Sanatçının dışkısı* (Görsel 10) isimli yerleştirmesini gerçekleştirmiştir. Kavramsal sanatla birlikte de dilin doğrudan kullanımı ile ortaya çıkan yapıda dil bilimsel bir yaklaşım yaşanmış ve modernizmin görsel yapılanmasının parçalandığı görülmüştür. Böylece postmodernizin metinsel zemini de oluşturulmuştur (Foster, 2009, s.119).



Görsel 9. Jannis Kounellis, *İsimsiz (Atlar)*, Gerçek atlar, 1967, Galeri L'Attico, Roma, İtalya.



Görsel 10. Piero Manzoni, *Sanatçının Dışkısı*, 1961, Konserve, Dışkı, Tate, İngiltere.

Postmodern dönemde, modernin aksine birey ne kolektif ne de toplumsal bütünlüğe sahiptir. Madan Sarup, Jacques Lacan'ın düşüncelerine ilişkin olarak "özne asla bütünlüklü bir kişiliğin bir karşılığı olamaz. Özne her zaman arzularının nesnesinden istemeye istemeye uzak düşer." demektedir (Sarup, 2010, s. 69). Sarup, Lacan'ın özne çözümlemesini dil, toplum – özne ilişkisi içerisinde değerlendirir. Böylece parçalanmış öznelerden oluşmuş bir toplum da bireysellik, büyük anlatılardan çok kişisel anlatılara dönüşmektedir. Bu anlamda moderne ait akımlar ve büyük söylemler döneminin de sonuna geldiğini düşünebiliriz. Lyotard, "bundan böyle büyük anlatılara başvuramayız – postmodern bilimsel söylemin geçerli kılınması için ne tin'in diyalektiğine ne de insanlığın özgürleşimine başvurabiliriz." demekte ve parçalanmış öznelerden oluşan toplumsalın ayrışık ve bütünleştirilemez olduğunu vurgulamaktadır (akt. Sarup, 2010, s.216).

Postmodern söylemlerin, modern olgulara yönelik karşı savlarından dolayı, modern estetiği çözüştürdükleri düşünülebilir. Danto'nun sanatın sonundan sonra sanat deyişi tam bu noktada kendini göstermektedir. Danto, "Sanatın sonundan sonraki sanatçıların bir özelliği, bana kalırsa, asla yaratıcılığın tek bir kulvarına bağlı kalmayışlarıdır: Komar ve Melamid'in yapıtları hınzır bir ruh barındırır ama görsel olarak belirleyici bir tarzları yoktur", söylemi modernin üslup bütünlüğüne dair eleştirel bir gönderme olarak okunabilir (Danto, 2010, s. 161).

Sanatçıların çok çeşitli kulvarlarda ve tekniklerde çalışmaları, modern sanatın ideolojik bağlamlarından kurtulmaları, Achille Bonita Oliva'nın belirttiği trans-avangard alanına işaret eder; sanatçı "bir eserden diğerine, bir stilden ötekine göçüp durur. Herhangi bir hesaplama... İdeolojik bir zorunluluk yoktur... Yaratıcılık bir baştan çıkarma, bir mutasyon vakası olarak kendi deneyimini geliştirmeyi amaçlar" (akt. Burger, 2003, s. 26). Hal Foster'a göre; sanat eleştirmeni Craig Owens ise postmoderni, "gösterilenin sınıflandırıldığı modernizmden, göstergenin parçalandığı bir geçiş" olarak belirtir (Foster, 2009, s.123). Bu nedenle modernin imge üretme, metafor oluşturma gibi stratejilerinin postmodern sanat için bir zorunluluk ve bağlayıcılık oluşturmadığı düşünülebilir. Zorunlulukların ortadan kalktığı özgürlük alanı, sanatçı için geniş bir mecra ve sınırsız bir hareket alanı olarak algılanabilir.

Postmodern dönemin sanat üzerine söylemleri ve alışlagelmiş tüm kuralları sarsma eylemleri belli stratejiler üzerinden gerçekleşir. Bu stratejilerin açıklanmasıyla sanat eserinin benzersizlik ve özgünlük ilkeleri de sarsılır. Dolayısıyla nesne, mekan gibi olgular bu dönemde yeni anlamlara evrilirken en çok da üslup kavramı tartışmaya açık hale gelir. Bu noktada Foster'ın görüşü önemlidir: Bu dönemde modern simgesel bütünlük düşüncesine meydan okuma ve ontolojik olarak gösteren – gösterilen ilişkisini kötüye kullanma alegorisi belirir. Bu noktada mal etme, ortam odaklılık, melezeleşme gibi uygulamalar baş gösterir (Foster, 2009, s. 120). Göstergeleri parçalamak ve yeniden ele alma stratejileri temellük yönteminde ol-

dukça sık kullanılır. Bu yöntemin en ünlü sanatçısı Sherrie Levine modern dönem sanatçıların eserlerini kendi söylemi ile yeniden ele alır ve onların üslubunu kendine mal ederek, üst üste bindirilmiş bir üslup söylemi yaratır, böylece özgünlük ve eşsizlik kavramlarını da sarsmış olur (Görsel 11).



Görsel 11. Sherrie Levine, *Çeşme (Marcel Duchamp'tan Sonra)*, 1991, Bronz, 37.9cm. x 63.2cm. x 37.9cm., The Barbara Lee Koleksiyonu, Amerika.

1960'lı yıllarda sanatın kurumlaşmasına karşı girişilen pek çok sanatsal hareket (avangard), sanat kurumunu ve sanatın metalaşmasını eleştirirken, postmodern sanatta, sermaye, pazarlama teknikleri, satış rakamları vb. ile sanat piyasasının hatırı sayılır bir iktidarının söz konusu olduğu söylenebilir. Bu bağlamda postmodern sanatta; satış, pazarlama, -sanatçının dışında- sanat kurumunun elinde olan bir olgudur. New York'lu galerici Leo Castelli sanat eserlerinin pazarlanması konusunda son derece becerikli bir sanat simsarıydı. Willem de Kooning, Castelli için "Bu orospu çocuğunun eline iki kutu bira tutuştur, onları bile satar." demiştir. (akt. Thompson, 2008, s. 57). Bu sözler üzerine Jasper Johns iki kutu Balentine Ale'le bir heykel yapmış ve Castelli de eseri koleksiyoncu Robert ve Etheş Scull'a satmıştır (Thompson, 2008, s. 57).

Sermaye ve sanata ilişkin Jasper Johns örneği (Görsel 12), postmodern dönemde sanatın ne'liğe, nasıl'lığına dair önemli argümanlar ileri sürmektedir.

Postmodern sanatın potası herhangi bir dava gütmeyiz, her şeyi içinde eritebilir. Danto'ya göre; "Dönemin üslup bütünlüğünden ya da en azından bir ölçüt seviyesine yükseltilebilecek ve bir tanıma kapasitesi oluştururken temel alınabilecek tür-

den bir üslup bütünlüğünden yoksun oluşu ve sonuç olarak, anlatsal istikametini olanaksızlığı.” (Danto, 2010, s.35). Danto'nun belirttiği tarih sonrası sanatın tanımı burada anlam kazanır, yani tarihsel üslubun sonu.

Postmodern sanatçılar, modern sanatçıların yeni olana yönelik arayışlarına benzemeyen bir yaklaşım benimserler. Hesaplaşılması gereken belirli bir ilke yoktur, sanatçının kullanım diline her tarz ve eylem entegre edilebilir. Andy Warhol'un 1963 tarihli şu röportajı konuya ilişkin bir öngörü olarak dikkat çekmektedir; “Herhangi bir üslubun bir diğerinden daha iyi olduğunu nasıl söyleyebiliriz ki? Herhangi bir şeyden vazgeçtiğinizi hissetmeden gelecek hafta bir soyut dışavurumcu ya da bir pop sanatçı veya bir gerçekçi olabilmelisiniz.” (Swenson, 1963, s. 26.).

Warhol'un sözleri bildiri odaklı sanat anlayışına karşı bir tavır almaktadır. Üsluplar arası hiyerarşinin bir anlam ifade etmediği açıkça okunabilmektedir. Hiçbir üslup diğerinden daha iyi ya da kötü değildir. Sanatın doğru üslup ve manifesto altında kategorize edilme olayı olmadığı anlamları çıkmaktadır (Danto, 1997, s. 62).

Warhol'un üslupla ilgili ifadeleri, sanatçı ve izleyici ilişkisi hakkında oldukça önemlidir. Çünkü üslup bütünlüğünün çözüldüğü sanat öyle bir noktaya gelmiştir ki sanat izleyici ve eser ilişkisi de dönüşüme uğramıştır. “2000 yılının Haziran ayında Tate Galeride bulunan Marcel Duchamp'ın pisuarına iki Çinli sanatçı izleyicilerin içinde işedi. Bunun bir performans olduğunu düşünen izleyiciler sanatçıları alkışladı. İşin gerçeği bu müze tarafından izin verilen bir sanat olayı değildi ve tamamen illegaldi.” (Rosenberg, 2011, s.284). Ancak göz önünde bulundurulması gereken bir husus olarak, sanat izleyicisi de artık kendini bu çeşit eylemler ve tepkiler karşısında normalleştirmiş ve sanat olarak kabullenmiştir. Bu çerçevede sanatçı – iş – izleyici ekseninde modernin son halkası olarak görebileceğimiz post minimal kavramsal sanattan, trans estetik anlamda bir yaklaşıma geçişin başladığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda özellikle kişisel ifade eksenli, bireyin içsel deneyimleri ve duyguları üzerinden şekillenen soyutlamacı bir anlayışa sahip modern estetiğin bütünlükçü anlam ve anlatsı; sosyolojik, ekonomik ve kültürel değişimlerle birlikte çok katmanlı ve çoğulcu bir şekilde inşa edilebilir hale gelerek, sanata dair nesne, mekan, teknik, zanaat, izleyici, atölye vb. olgularda bütünüyle çeşitlilik sunan melez bir estetik anlayışa evrilmiştir.

Baudrillard, “Estetiğin ya ötesindeyiz ya da aşağısında. Sanatımızda estetik bir yazgı ya da tutarlılık aramak gereksiz. Göğün mavisinin kızılıltında ya da morötesinde aranması gibi bir şey olur bu” der (Baudrillard, 1995, s. 22). Burada belirtilen, sanatımızda estetik bir yazgı ve tutarlılık aramak gereksiz sözü ise Danto gibi bir düşünürü göre tam bir özgürlük dönemidir; çağdaş sanatçı alabildiğine ‘özgür’dür. Artun’a göre ise sanat öncelleri bağlayan bütün sözleşmelerden kurtulmuştur: Tarih, eleştiri, estetik, etik, stil, akım, malzeme, madde, fikir, bilgi, hakikat, hayat, siyaset, ütopya, manifesto, deha... (Artun, 2011, s. 181). Bu perspektiften

bakıldığında modern dönemin ilerici ve eleştirel tavrı, onun kurallar ve idealler üzerinden çevresini belli sınırlarla örmesine sebep olmuştur. Diğer bir deyişle modern dönem, özellikle de akımların etkisiyle kalıplar oluşturmuş ve oluşturduğu kalıpları kırarak kendisine yeni kalıplar yaratan bir döngü kurmuştur. Postmodern dönemde ise sanatçı akımlardan bağımsız, istediği gibi hareket edebilir hale gelmiştir. Ancak bu durum Danto'nun aksine, Artun için tam bir özgürlük alanı da değildir; sanatçı, kurallardan azade olsa da, piyasanın kendisini biçimlendirmesine izin vermesiyle bir tarafıyla tutsak bir haldedir.



Görsel 12. Jasper Johns, *Bronza Boyanmış (Ballantine Ale)*, 1960, Bronz, 14cm. x 20.3cm. x 12.1cm., Basel Güzel Sanatlar Müzesi, İsviçre

SONUÇ

Çalışmada üslubu belirleyen dinamikler olarak yer verilen kategoriler ışığında üslubun statik bir olgu olmadığı, değişken ve çok boyutlu yanlarının olduğu, ayrıca her ne kadar sosyo – kültürel genel yapılardan etkilense de bireysel tavırla son derece özneye bağlı bir konu olduğu gösterilmek istenmiştir.

Modern ve postmodern dönemde birçok olgu gibi üslup da dönemsel özelliklere ilişkin olarak değişim göstermektedir. Bu yüzden yazıda özellikle de postmodern dönem üzerinde durulmuş, bugüne de ışık tutan bu evrenin karakterine yön veren tartışmaların yapılmasının yerinde olduğu düşünülmüştür. Bu tartışmalarla tutarlılık ve istikrar eksenli bir kavram olarak da düşünebileceğimiz üslup bütünlüğünün, özellikle de postmodern trans-estetik anlayışı bağlamında, bu özelliğinin de zorunlu bir edim olma durumundan çıktığı, çeşitlendiği gösterilmek istenmiştir. Her ne kadar benzer bir tartışma olarak; modern dönemde Picasso, Caro gibi sanatçıların da üslubun bu özelliğini aşındırdıklarından, tek merkezli bir sanat anlayışının çok merkezli bir sanat anlayışına doğru kaydığının ilk örneklerinden bahsedilmiş olsa da üslup

bağlamında asıl kopuş, Lacan'cı bir yaklaşımla postmodern öznenin, modern özneye göre psikanalitik açıdan tamamen bütünlüklü bir birey algısından kopuşu ile gerçekleşmesi olarak görülebilir.

Danto, sanatın evrim geçirerek endüstrileşmesi, ticarileşmesi ve tüketim kültürünün etkisiyle rolünün değişmesi ile geleneksel sanatın sonunu ilan etmiş ve bu teorisi bağlamında sanata dair önemli bir olgu olan üslubun da tarihsel olarak sonunun geldiğini ifade etmiştir. Ama tarihsel ve felsefi olarak da sanatta yeni bir dönemin başladığını tanımlamak için de sanatın sonunda sonra sanat ifadesini kullanmıştır. Warhol'a göre de manifestolar delinebilir, sanatçılar akımlar arası geçiş yapabilir ve sanata dair keskin kurallar esnetilebilir durumdadır.

Her ne kadar Danto'nun kuramı üzerinden tarihsel üslubun son bulunduğu sonucuna varsak ya da Warhol'un yazıda alıntı olarak verilen 1963 tarihli röportajındaki önermesine bağlı olarak üslup üzerine katı bir anlamın artık bulunmadığını, anlamın esneklik kazandığını düşüsek de 21.yüzyılın ilk çeyreğinde üslubun tamamen ortadan kalktığını iddia etmek de doğru olmayacaktır.

Özellikle de 2000'li yılların başından itibaren sanatçıların farklı teknikler, malzemeler ve kavramlarla çalışabileceğini, sanatçının oluş, yapış, var etme edimlerinin; zihinsel anlamda daha akış halinde, farklı formlara girebilen ve bu açıdan sanat eserlerinin ve üslupların sürekli evrilen doğasına ve bu sürecin dinamiklerini belirginleştirecek açık esnek bir süreçten oluştuğunu görebilmekteyiz. Öyleyse sonuç olarak denebilir ki; tamamen özneye indirgenmiş anlamıyla bugün üslup da kendi tanımını sanatçının niyetiyle kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2011). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2009). Modern Hayatın Ressamı, çev. A. Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (1995). Kötülüğün Şeffaflığı, çev. E. Abora - I. Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (1999). Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, çev. Y. Salman, M. Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları.
- Burger, P. (2003). Avangard Kuramı, çev. E. Özbek, Ş. Öztürk, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozkurt, N. (2004). Sanat ve Estetik Kuramları. Bursa: Asa Yayınları
- Copleston, F. (2009). Helenistik Felsefe, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Çüçen, A. K. (2010). Orta Çağ ve Rönesans'ta Felsefe. Bursa: Ezgi Kitabevi Yayınları.
- Danto, C. A. (2010). Sanatın Sonundan Sonra, çev. Z. Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). Postmodernizmin Yanılsamaları. çev. M. Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü, çev. Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1992). Sanat ve Yanılsama, çev. A. Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1997). Sanatın Öyküsü, çev. E. Erduran, Ö. Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- G.R.Swenson. (1963). What is Pop Art?: Answers from 8 Painters, Part I, New York: Art News 64.
- Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu, çev. Y. Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.
- Lenoir, B. (2004). Sanat Yapıtı, çev. A. Derman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lynton, N. (1982). Modern Sanatın Öyküsü, çev. C. Çapan, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Magee, B. (2000). Felsefenin Öyküsü, çev. B. Sina Şener, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Marx, K ve ENGELS, F. (2009). Yazın ve Sanat Üzerine, çev. M. İlhan Erdost, Ankara, Sol Yayınları.
- May, R. (2001). Yaratma Cesareti, çev.A. Oysal, İstanbul: Metis Yayınları.

- Rosenberg, D. (2011). Art Game Book Arts in the 20th Century, New York, Assouline Yayınları.
- Sarup, M. (2010). Post Yapısalcılık ve Postmodernizm, çev. A. Güçlü, Ankara: Kırk Gece Yayınları.
- Sontag, S. (2008). Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş, çev. Y. Salman, M. Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları.
- Stein, G. (1995). Picasso, çev. K. Özsezgin, Ankara: Gece Yayınları.
- Thompson, D. (2011). Sanat Mezat, çev. R. Akman, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tunalı, İ. (2004). Tasarım Felsefesine Giriş, İstanbul: Yapı Yayın.
- Türk Dili Kurumu. (1979). Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Wölfflin, H. (1973). Sanat Tarihinin Temel Kavramları, çev. H. Örs, İstanbul: İstanbul Edebiyat Fakültesi Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Göksel, N. (2012, Haziran 23). Sanat Tarihi Yapma Yollarına İlişkin Değerlendirmeler. *Agrapha Dogmata*. <https://agraphadogmata.wordpress.com/tag/wolfflin/>

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Donatello, "David", Bronz, 1440, Bargello Müzesi, İtalya. <https://www.italianrenaissance.org/donatello-david/>, Erişim tarihi: 20.02.1982.
- Görsel 2. Michealengelo, "David", 1501-1504, Mermer, Florensa Akademi Galerisi, İtalya. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Davut_\(Michelangelo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Davut_(Michelangelo)), Erişim tarihi: 20.02.1982.
- Görsel 3. Pablo Picasso, "Boğa Başı", 1942, Moma, Amerika. <https://www.moma.org/audio/playlist/19/412> , Erişim tarihi: 20.02.1982.
- Görsel 4. Anthony Caro, "Mayıs Ayı", 1963, Çelik, Alüminyum, 279,5cm x 305cm x 358,5cm., Gagosian Galerisi, Amerika. <https://www.dreamideamachine.com/?p=32043>, Erişim tarihi: 20.02.1982.
- Görsel 5. "Ayasofya Ortodoks Kilisesi", 532, İstanbul, Türkiye. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ayasofya>, Erişim tarihi: 20.02.2024.
- Görsel 6. Pablo Picasso, "Mavi Oda", 1901, Tuval üzeri yağlı boya, 50,48cm x 61,59cm., Phillips Koleksiyonu, Amerika. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Room_\(Picasso\)#/media/File:Picasso's_Blue_Room_1901.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Room_(Picasso)#/media/File:Picasso's_Blue_Room_1901.jpg), Erişim tarihi: 20.02.2024.
- Görsel 7. Umberto Boccioni, "Ruh Durumları", 1911, Tuval üzeri yağlı boya, 70,5cm. x 96,2 cm., Moma, Amerika. https://en.wikipedia.org/wiki/States_of_Mind_I:The_Farewells#, Erişim tarihi: 20.02.2024.
- Görsel 8. Daniel Buren, "Buren'in Kolonları", 1986, Alana özgü düzenleme, Palais Royal, Fransa. <https://www.parisladouce.com/2018/11/paris-les-deux-plateaux-grandeur-et.html>, Erişim tarihi: 20.02.2024.
- Görsel 9. Jannis Kounellis, "İsimsiz (Atlar)", 1967, Gerçek atlar, Galeri L'Attico, Roma, İtalya. <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2021/march/23/how-jannis-kounellis-and-12-horses-made-an-arte-povera-masterpiece/>, Erişim tarihi: 20.02.2024.
- Görsel 10. Piero Manzoni, "Sanatçının Dışkı", 1961, Konserve, dışkı, Tate, İngiltere. https://en.wikipedia.org/wiki/Artist%27s_Shit# , Erişim tarihi: 20.02.2024.
- Görsel 11. Sherrie Levine, "Çeşme (Marcel Duchamp'tan Sonra)", 1991, Bronz, 37,9cm. x 63,2cm. x 37,9cm., The Barbara Lee Koleksiyonu, Amerika. <https://thewomensstudio.net/2018/04/30/sherrie-levine/> , Erişim tarihi: 20.02.2024.
- Görsel 12. Jasper Johns, "Bronza boyanmış (Ballantine Ale)", 1960, Bronz, 14cm. x 20,3cm. x 12,1cm., Basel Güzel Sanatlar Müzesi, İsviçre <https://medium.com/@tfs3000/a-toast-to-the-end-times-reconsidering-the-infamous-robert-ethel-scully-auction-85d231dee489> , Erişim tarihi: 20.02.2024.