

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

ZİTLİK KAVRAMININ SANATIN ARAÇ OLARAK KULLANIMIYLA
HEYKEL SANATINDA SORGULANMASI

Alparslan EBCİM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2013

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

ZITLIK KAVRAMININ SANATIN ARAÇ OLARAK KULLANIMIYLA HEYKEL
SANATINDA SORGULANMASI

Alparslan EBCİM

Danışman
Prof. E. Berika İPEKBAYRAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2013

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Alparslan EBCİM tarafından hazırlanan ZITLIK KAVRAMININ SANATIN ARAÇ OLARAK KULLANIMIYLA HEYKEL SANATINDA SORGULANMASI başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız



Üye

Prof. E. Berika İPEKBAYRAK
(Danışman)



Üye

Doç. Dr. Mustafa YÜKSEL



Üye

Yrd. Doç. Dr. Tolga LEVENT

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

17. 01. 2013

Prof. E. Berika İPEKBAYRAK
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusu; insan yaşamına dair her türlü zıtlığın, ‘zıtlık’ kavramı altında ele alınıp, izleyiciye kavramı aktarıp, kavram üzerine düşündürmek amacıyla sanatın ifadesel araç olarak, ‘akımlararası’ bir yaklaşımla, biçimsel ve biçim karşıtı özelliklerin bir arada, heykel sanatının sınırları içerisinde uygulamasının gerçekleştirilmesidir. Düşünce, tasarım ve uygulama aşamaları olarak bölümlenen bu çalışmanın ilk bölümünde zıtlık kavramının insan yaşamındaki konumu, tarihte ilk alınış biçimleri ve kavramın bugünkü kullanılış şekli incelenmiş, sanat tarihinden örnekler verilmiştir. İkinci bölüm olan tasarım aşaması, sanatın araçsallaşması ve akımlar arası yaklaşımın devamında, kavramsal ve biçimsel olarak iki aşamada ele alınırken, kavramsal tasarım aşamasında, Kavramsal Sanat ve Dada’nın düşünce öncelikli yöntemleri incelenmiş, biçimsel tasarım aşamasında ise Soyut Sanat’ın geometrik form anlayışı ve Bauhaus’un temel sanat öğeleri araştırılmıştır. Uygulama aşamasında, biçimsel ve kavramsal (metinsel) özellikler, gerçekleştirilmiş örneklerle birlikte sorgulanmıştır. Bu çalışmada yöntem olarak kullanılan akımlararası yaklaşımın özelliği itibariyle; Soyut Sanat, Dada, Bauhaus, Kavramsal Sanat, Sözcük Sanatı akımlarının, Marcel Duchamp, Joseph Kosuth, Felix Gonzales-Torres gibi sanatçıların düşünce ve yöntemlerinin tamamı değil, çalışmaya destek olacak özellikleri kullanılmıştır.

Bu çalışmanın süresi boyunca her türlü yardım ve desteğini esirgemeyip, benim için en rahat ve özgür çalışma şeklini sağlayan sayın Prof. E. Berika İPEKBAYRAK hocama, 2007 yılında zıtlık kavramı üzerine düşüncelerimin yönlenmesine önayak olup, organik ve inorganik form araştırmaları yapıp, geliştirmeme yardımcı olan sayın Yrd. Doç. Dr. Can KÜÇÜKTEPEPINAR hocama, heykel eğitimim boyunca sanat ve heykel adına öğrendiğim her şey için sayın Doç. Ayşe AZMAN, Doç. Mustafa YÜKSEL,

Yrd. Doç. Nesrin KARACAN, Yrd. Doç. Metin ŐEN, Öğr. Gör. Murat ULUTAŐ, Őiyarbar EPÖZDEMİR ve Juan Botella LUCAS hocalarıma, bu çalışmanın tamamlanmasında emeğini hiçbir açıdan esirgemeyen aileme ve çok sevgili Ebru KIDIMAN'a sonsuz teŐekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Zıtlık kavramının sanatın araç olarak kullanımıyla heykel sanatında sorgulanması isimli bu çalışma, düşünce-tasarım-uygulama olarak üç aşamada, dört bölümde oluşturulmuştur. Yaşamın karşıtlıklardan oluştuğunu diyalektik bir tavırla ilk kez Herakleitos anlatmaya çalışmıştır. Onun ardından günümüzdeki dualizm düşüncesine kadar zıtlık kavramı insan yaşamının değişmez bir parçası olmuştur. Bu çalışmanın çıkış noktası insan yaşamsallığına dair zıtlık kavramının sorgulanışının, ifade edilişi -izleyiciye aktarımı- dir. Bu amaçla Ducamp'ın sanatın araç olarak kullanımı üzerine düşünceleri araştırılır. Akımlar arası yaklaşımın oluşum koşullarının ardından, kavramsal tasarım aşamasında Kavramsal Sanat'ın düşünceyi sanat nesnesinden öncelikli olarak ele alışından yararlanır. Biçimsel tasarım aşamasında Soyut Sanat'ın geometrik formlarından ve Bauhaus'un temel sanat öğeleri içinde yer alan somut-görüntü öğelerinden faydalanılmıştır. Uygulama aşamasında, soyut-geometrik-biçimsel bir yaklaşımla oluşturulan heykeller, Kavramsal Sanat'ın metinsel yaklaşımı, kolâj ve Sözcük Sanatı'nın yardımıyla, akımlararası bir yaklaşımla uygulanmıştır.

Anahtar kelimeler; Zıtlık, Soyut Sanat, Temel Sanat Öğeleri, Kavramsal Sanat, Sözcük Sanatı, Akımlararası Yaklaşım.

Anahtar sanatçılar; Marcel Duchamp, Joseph Kosuth.

ABSTRACT

This work which name is the inquiry of opposition idea at sculpture art by using of art as a mediator is composed of three parts which are thinking-imagining-practice and by four chapters. First time with a dialectic behaviour Herakleitos tries to tell that life is comprised of oppositions. After him till the present days dualism idea, opposition concept is an unchangeable member of world life. Starting point of this work is to denote - transference to spectator- the inquiry of opposition concept about world life. For his purpose, Duchamp's ideas about 'using art as a mediator' are analysed. After the creation stages of trend-ship approach, conceptually imagining stage is benefited by Conceptual Art's idea about putting thinking above art-object. Formal imagining stage is benefited by geometrical forms of Abstract Art and the concrete-image elements which are in the basic design elements of Bauhaus. At the practice stage, sculpters which created by abstract-geometrical-formal approach are practiced by the help of Conceptual Art's text approach, collage and Word Art with trend-ship approach.

Key Words; Opposition, Abstract Art, Basic Design Elements, Conceptual Art, Word Art, Trend-Ship Approach.

Key Artists; Marcel Duchamp, Joseph Kosuth.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR LİSTESİ	vi
RESİM LİSTESİ	vii
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM ZITLIK KAVRAMI (DÜŞÜNCE AŞAMASI).....	5
I.1. Sanat Tarihinde Zıtlık Kavramı.....	8
II. BÖLÜM SANATIN ARAÇ OLARAK KULLANIMI	62
III. BÖLÜM HEYKEL SANATINDA SORGULAMA	67
III.1. Akımlararası Yaklaşım	71
III.2. Biçimsel Tasarım Aşaması	73
III.3. Kavramsal Tasarım Aşaması	82
IV. BÖLÜM UYGULAMA AŞAMASI	89
IV.1. Biçimsel Yaklaşım	89
IV.2. Kavramsal (Metinsel) Yaklaşım.....	94
SONUÇ.....	113
KAYNAKÇA	115

KISALTMALAR LİSTESİ

TDK; Türk Dil Kurumu.

STT; Sanat Tanımı Topluluğu.

İDGSG; İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi.

RESİM LİSTESİ

1. Polykleitos, Doryphoros (Mızrakçı), MÖ. 450-440	9
2. Antonio Pollaiuolo, Aziz Sebastianus'un Şehit Edilişi, 1475	11
3. Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-1498.....	12
4. Michelangelo Buonarroti, Pieta (Merhamet), 1498-1499	13
5. Michelangelo Buonarroti, Ölen Esir, 1513.....	13
6. Michelangelo Buonarroti, (Medici Şapeli Figürleri) Gece-Gündüz, 1520-1534	14
7. Pieter Bruegel, Ressam ve Müşterisi, 1565.....	15
8. Tintoretto, İsanın Göğe Çıkışı, 1576-1581	16
9. Rembrandt van Rjin, Gece Nöbeti, 1642.....	18
10. Rembrandt van Rjin, Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi, 1632.....	18
11. Willem Kalf, Bardaklar, Istakoz ve İçki Buynuzu İle Ölüdoğa, 1653	19
12. Jan Vermeer van Delf, Aşçı Kadın, 1660.....	20
13. Antoni Canova, Psişe ve Cupid, 1792.....	21
14. Francisco Goya, Bir Balkondaki Grup, 1810-1815.....	24
15. Edouard Manet, Balkon, 1868-1869.....	24
16. Auguste Rodin, Yürüyen Adam, 1900	25
17. Auguste Rodin, Öpücük, 1888-1889	25
18. Georges Braque, Manzara, 1908	27
19. Pablo Picasso, Masa Üzerinde Meyve ve Ekmek, 1908.....	27
20. Henri Matisse, Madam Matisse: Yeşil Çizgi, 1905.....	28
21. Henri Matisse, Nice'te Ev İçi, 1921	29
22. Kasimir Malevich, Yıkanan, 1910.....	30
23. Kasimir Malevich, Oduncu, 1912.....	30

24. Vassily Kandinsky, İsimli, 1910	31
25. Piet Mondrian, Kırmızılı Siyahlı Kompozisyon, 1936.....	32
26. Paul Klee, Gül Bahçesi, 1920.....	34
27. Paul Klee, Suyun Üstündeki Ev, 1930	35
28. Marcel Duchamp, Şişe Kurutma Makinesi, 1914.....	36
29. Paul Strand, Wall Street, New York, 1915.....	37
30. Georgia O’Keeffe, Beyaz Kanada Ambarı. No. 2, 1932.....	38
31. Alberto Giacometti, Devrimin Hizmetinde Sürrealizm’den Sessiz ve Hareketli Objeler, 1930	38
32. Alberto Giacometti, Asılmış Top, 1931	39
33. Alberto Giacometti, Orman, 1950	40
34. Barbara Hepworth, İplikli Figür II. Versiyon, 1956.....	41
35. Barbara Hepworth, Orfe Maketi II. Versiyon, 1956	41
36. Barbara Hepworth, Anne ve Çocuk, 1934.....	42
37. Barbara Hepworth, Merryn, 1962.....	42
38. Barbara Hepworth, Koni, Küre, Boşluk, 1937	42
39. Barnett Newman, Sözleşme, 1949.....	43
40. Robert Motherwell, XXXIV. İspanya Cumhuriyetine Ağıt, 1953-1954.....	44
41. Ben nicholson, 11 Kasım 1947 (Fare Deliği), 1947	45
42. Michelangelo Pistoletto, Soutzka’yla Birlikte Kendi Portresi, 1967	46
43. Michelangelo Pistoletto, Paçavraların Venüsü, 1967.....	47
44. Gilbert ve George, Ölüm, 1984	48
45. Louis Bougeois, Anne (Maman), 1999	49
46. Louis Bougeois, Anne (Maman), 1999	50

47. Albert Paley, Orman Pakı, 2006.....	51
48. Xu Bing, Panda Hayvanat Bahçesi, 1998.....	51
49. Xu Bing, Panda Hayvanat Bahçesi (Ayrıntı), 1998	52
50. Arnaldo Pomodoro, Daire, Kare, 1982-1983	53
51. Rachel Whiteread, İsimli (Basamaklar), 2001	54
52. Rachel Whiteread, Set/Rıhtım, 2005	54
53. Anish Kapoor, Ben Hamileyken, 1992.....	55
54. Anish Kapoor, Ben Hamileyken ve Kız Kardeş, 2005	56
55. Cristina Iglesias, İsimli I, 2002	57
56. Cristina Iglesias, İsimli II, 2002	57
57. Spencer Finch, 2 Saat, 2 Dakika, 2 Saniye, 2007	58
58. Spencer Finch, Gece Gökyüzü, 2004	58
59. Spencer Finch, Boş Odada Günışığı, 2004.....	59
60. Beverly Semmes, Göl Üzerinde, 1999	60
61. Jason de Caires Taylor, Sualtı Heykel Parkı, 2006	60
62. Jason de Caires Taylor, Sualtı Heykel Parkı, 2006	61
63. Jason de Caires Taylor, Sualtı Heykel Parkı, 2006	61
64. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917	64
65. Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam), 1915-1923	66
66. Marcel Duchamp, Veriler, 1944-1966.....	66
67. Joseph Kosuth, Text, 1979	71
68. Felix Gonzales Torres, İsimli, 1991	72
69. Pablo Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1908	76

70. Georges Braque, La Ciotat, 1907	76
71. Paul Cezanne, Sainte-Victoire Dağı, 1904	77
72. Vassily Kandinsky, Fugue, 1914.....	79
73. Alparslan Ebcim, Zıt 2., 2007	81
74. Alparslan Ebcim, Zıt 54., 2010	81
75. Alparslan Ebcim, Zıt 83., 2012	91
76. Alparslan Ebcim, Zıt 84., 2012	91
77. Alparslan Ebcim, Zıt 80., 2012	93
78. Alparslan Ebcim, Zıt 85., 2012	93
79. Alparslan Ebcim, Zıt 86., 2012	93
80. Roy Lichenstein, Art, 1962	95
81. Shusaka Arakawa, Reversibility No.1, 1970-1971.....	96
82. Eugen Gomringer, Silencio (Sessizlik), 1954	97
83. Ben Vautier, Attention Cette Boite..., 1966	97
84. Robert Morris, Card File, 1962	98
85. Rudolf Mumprecht, Da-Sein Espoir Vie Liberte, Couage Amour, 1979	98
86. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965	99
87. Alparslan Ebcim, Soyut 1, 2007	100
88. Alparslan Ebcim, Soyut 2, 2007	100
89. Alparslan Ebcim, Soyut 3 (ön yüzey), 2007.....	101
90. Alparslan Ebcim, Soyut 3 (arka yüzey), 2007.....	101
91. Alparslan Ebcim, Louvre, 2007.....	102
92. Alparslan Ebcim, Jiri, 2007	103
93. Alparslan Ebcim, MS. 2007, 2007	103

94. Alparslan Ebcim, Ters-Düz, 2007	104
95. Alparslan Ebcim, Ters-Düz (ayrıntı), 2007	104
96. Alparslan Ebcim, Evrim 1, 2006	105
97. Alparslan Ebcim, Evrim 1 (Ayrıntı), 2006	105
98. Alparslan Ebcim, Evrim 1 (Ayrıntı), 2006	106
99. Alparslan Ebcim, Evrim 2, 2007	106
100. Alparslan Ebcim, Evrim 2 (Ayrıntı), 2007	107
101. Alparslan Ebcim, Zıt 78., 2012	107
102. Alparslan Ebcim, Zıt 80., 2012	107
103. Alparslan Ebcim, Zıt 7886. (düzenleme), 2012	108
104. Alparslan Ebcim, Zıt 87., 2012	109
105. Alparslan Ebcim, Zıt 87., 2012	109
106. Alparslan Ebcim, Zıt 8891. (düzenleme), 2012	109
107. Alparslan Ebcim, Zıt 88. (Ayrıntı), 2013	110
108. Alparslan Ebcim, Zıt 88., 2013	110
109. Alparslan Ebcim, Zıt 89., 2013	110
110. Alparslan Ebcim, Zıt 90., 2013	111
111. Alparslan Ebcim, Zıt 91., 2013	111
112. Alparslan Ebcim, Zıt 90., 2013	111
113. Alparslan Ebcim, Zıt 91., 2013	112
114. Alparslan Ebcim, Zıt 88., 2013	112

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, insan yaşamına ait karşıtlıklara dair, genel bir sorgulamayı, sanat (soyut heykel sanatı, kavramsal sanat) aracılığıyla ifade etmek, izleyicinin zıtlık kavramı üzerine düşünsel bir etkinlikte bulunmasını sağlamaktır.

Düşünce aşamasında; zıtlık kavramından yola çıkılmıştır. Zıtlık kavramı, günümüzde dualite adıyla, insan yaşamındaki zıtlık düşüncesini en genel şekilde ifade ederek varlığını sürdürmektedir. Dualizmin 21. Yüzyıl'da hala popüler bir görüş olmasının temel sebebi, günümüzde hala modernitenin şekillendirdiği bir dünyada, geçmişte de var olan çelişkileri daha da büyük bir uçurumla yaşıyor olmamızdır.

Tasarım aşamasında; sanatın, zıtlık kavramın sorgulanışının ifade edilmişinde bir araç olarak kullanım olanakları araştırılırken, bir düşünceyi ifade etmek amacıyla araç olarak kullanılan sanatın, birbirine zıt özelliklere sahip yaklaşımlarının bir araya getirilebilmesi akımlar arası yaklaşım sayesinde mümkün olur. Sanat tarihinin, 1960 öncesi biçimsel yaklaşımlarıyla birlikte 1960 sonrası biçim karşıtı ve kavramsal özelliklerinin hangi şartlarda bir arada kullanılabileceği biçimsel ve kavramsal tasarım aşmalarında incelenir.

Uygulama aşamasında; Soyut Heykel Sanatı'nın geometrik, formsal özellikleri ve Bauhaus'un temel sanat öğelerinden biçimsel olarak, kavramın sorgulanışını daha anlaşılabilir bir şekle sokabilmek adına kolâj, Sözcük Sanatı ve Kavramsal Sanat'ın metinsel uygulamalarından kavramsal açıdan faydalanılmıştır.

Sanat tarihi Modernizm sonrası Post-Modern dönemi, hatta Post-Modern sonrası (1990 sonrası) çoktan kabul etmiştir. Bedri Karayağmurlar'a göre ise "Postmodernite bir varsayım ya da yalnızca bir savdır ve modern her şeyiyle sürmektedir ve bu nedenle postmodern olarak algılanan bütün anlatılar modern içinde ve anlaşılır

düzeyde varlıklarını sürdürmektedir.” (Karayağmurlar, 2007) Modernizmin etkileri, toplumsal yaşam açısından 21. Yüzyıl’da da büyük oranda etkili olsa da, sanat alanında modernin ardından oluşan postmodern de tüketilmiş ve postmodern sonrası dönem, günümüzde, hem modern hem de postmodern öğelerin bir arada kullanılabilirdiği bir tarzda, şekillenmeye devam etmektedir. “Modernizmde heykel, modernizm öncesi özelliklerini devam ettirirken, yeniliklerde eklenir. (...) Postmodern anlayışta heykel izleyicinin kendisini seyretmesinden çok deneyimlemesini veya düşünmesini ister. (...) Günümüz heykelinin biçim dili hem modernizm sürecinde kazandığı dil zenginliğini hem de postmodern anlayışın getirdiği yaklaşımları yansıtır.” (Huntürk, 2011:16) E.H. Gombrich günümüz sanatçılarının yaşadıkları döneme ait akımlara, üsluplara, tarzlara, düşünelere bağlı kalmadan amaçlarına uygun yaklaşımları sanat tarihi içinden alıp kullanabilme özgürlükleri konusunda şöyle der,

Günümüzde eleştirel düşüncenin çeşitliliği [ile birlikte], (...) bu yeni ortamın genişleyen sınırları içinde çalışan sanatçıların hepsi ‘Post-Modern’ etiketini kabul etmiyor. (...) Fakat artık günümüzde sanatçıların kendi istedikleri yolda yürüme hakkına sahip oldukları kabul ediliyor. (...) En son gelişmelerin bize öğrettiği şey, tıpkı giyimde ve dekorasyonda olduğu gibi, sanat beğenisinde de modaların geçtikten bir süre sonra yeniden gelmeleri. (Gombrich, 2007: 622, 623, 626)

1900’lü yılların başında Duchamp’ın hazır-nesne’leriyle başlayan süreçte, 1960’larda ve 1970’lerde Minimalizm ve Kavramsal Sanat ile birlikte modernist heykel yaklaşımlarından ciddi bir uzaklaşma oluşur. 1980’li yıllarda Tony Cragg (1949-), Anthony Gormley (1950-), Anish Kapoor (1954-) gibi Yeni İngiliz Heykeli’nin öncüleri Modernist Soyut Sanat’ı bir kenara bırakıp farklı teknik ve malzemelerle yeni bir soyutlamacı anlayışa yönelmişlerdir.

1980’lerden 2000’lere uzanan süreçte kategorik olarak ‘heykel’ başlığı altında ele alınabileceğimiz yapıtlar, gerçekte son derece sınırlıdır. Disiplinlerarası ilişkilerin ve kavramsal içeriğin ön plana geçmesi, ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve alışılmamış sınırların ortadan kalkmasına yol açmış, (...) hangi alanda uzmanlaşmış olursa olsun

sanatçıların, gerektiğinde heykel, resim, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimlerine yönelmelerine yol açmıştır. (Antmen, 2009: 291, 292)

20. Yüzyıl'ın sonlarında Vuc Cosic (1966-) internet sanatçılarını Duchamp'ın ideal çocukları olarak tanımlarken, günümüzde birçok yazılım sanatçısı Sol Lewitt'in fikrin sanat yapan bir makineye dönüşmesi düşüncesinden esinlenerek kendilerini Lewitt'in ideal çocukları olarak görüyorlar.

Bauhaus okulunun eğitim ve öğretimde kullandığı temel sanat öğeleri, günümüzde resim, heykel, mimarlık, iç mimarlık, grafik, endüstriyel tasarım, seramik, tekstil, animasyon vb. dalların eğitiminde kullanılmaktadır. 100 yıl önce serbest şekillendirme-desen ile başlamış, günümüzde estetik değer ve görsel öğeler-ilkeler içeren, uygulamalı bileşimine ulaşmıştır. Bu öge ve ilkelerin kullanım yöntemleri, günümüzde hayli çoğalmıştır.

Bu çalışmanın, düşünce aşamasında; zıtlık kavramının sınırları çizilip, tarihsel olarak ortaya çıkışı, Doğu ve Batı kültür-felsefe hayatında kullanılışı, sanat tarihinde zıtlık kavramına denk gelen sanatçı, sanat eseri, dönem, akım, üslup, eğilim, kuramlardan örneklerle birlikte kavramın günümüzdeki durumuna değinilecektir.

Sanatın araç olarak kullanımı, Duchamp ile birlikte karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır.

Tasarım aşaması biçimsel ve kavramsal olarak iki bölüm halinde, akımlararası bir yaklaşımın devamında oluşturulacaktır.

Biçimsel tasarım aşamasında; çalışmanın görselliğinin belirlenmesi amacıyla, Soyut Sanat'ın nesne temsilini bırakma süreci, Bauhaus'un temel sanat öğeleriyle birlikte ele alınacaktır.

Kavramsal tasarım aşamasında; Kavramsal Sanat'ın biçim karşıtı, estetik karşıtı düşüncelerinin yanında malzeme kullanımı, incelenip, Dada'nın biçim yerine

nesnenin anlamına yoğunlaşmalarıyla birlikte ele alınacaktır.

Uygulama aşamasında; çalışmanın biçimsel özellikleri, Soyut Sanat'ın geometrik form anlayışı ve Bauhaus'un temel sanat öğelerinden, dışsal estetik görüntü öğeleriyle birlikte oluşturulur. Kavramsal Sanat'ın metinsel yaklaşımı, kolâj ve Sözcük Sanatı, çalışmanın kavram öncelikli, sanatsal aracılığının devamında, izleyicinin zıtlık kavramı üzerine düşünmesini hedefleyen yanını belirginleştirmek amacıyla kullanılacaktır.

Bu çalışmadaki dönem, akım ve sanatçılar ile ilgili veriler yerli ve yabancı kaynak taraması yapılarak çeşitli kitap, ansiklopedi, dergi, makale ve internet dokümanlarından yararlanılarak oluşturulurken, çalışmada yer alan akım, üslup, eğilim ve kuramlardan bütün özellikleriyle değil çalışmanın oluşumunu sağlayabilecek özellikleri alınarak -akımlararası bir yaklaşım şekli ile- faydalanılmıştır.

I. BÖLÜM ZITLIK KAVRAMI (DÜŞÜNCE AŞAMASI)

Zıt kelimesi sıfat haliyle, Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlüğü'nde 'karşıt' ve 'ters' anlamlarına gelmektedir. Karşıt kelimesi " Nitelik ve durumları birbirine büsbütün aykırı olan, zıt, kontrast" (Türk Dil Kurumu [TDK], 2012), ters kelimesi ise "Gerekli olan duruma karşıt, zıt" (TDK, 2012) anlamındadır. Zıtlık kelimesi ise isim haliyle 'karşıtlık' anlamına gelip, karşıtlık kelimesi "Karşıt olma durumu, zıddiyet, mübâyenet, tezat, zıtlık, kontrast" (TDK, 2012) anlamlarını içerir.

Eşanlamlıları "aksi, aykırı, çelişik, evrik, hilaf, karşıt, kontra, makûs, mugayir, muhalif, taban tabana zıt, ters, uyuşmaz" (TDK, 2012) olan zıtlık kavramı tarihte ilk defa rasyonel düşüncenin oluşumunun ardından, felsefe tarihinin ilk filozofları ya da düşünürleri sayılan Yedi Bilgeler'in iyi ve kötüyü kesin bir biçimde birbirlerinden ayrı şeyler olarak kabul etmeleriyle ele alınmış olur. Felsefe, M.Ö. 6. Yüzyıl'da, dinden ve mitolojik düşünceden uzaklaşma, doğal olayların doğaüstü sebeplerle değil doğal sebeplerle açıklanması gerekliliğiyle birlikte, modern döneme özgü bilindik anlamıyla, insan aklını temel alan bağımsız bir etkinlik olarak, Antik Yunan'da ortaya çıkmıştır. Atina'da yaşamış olan İonia'lı düşünür Anaksagoras (M.Ö. 500-428) özdekle, ruhu kesin olarak birbirinden ayırıp sonsuza kadar ayrı kalacaklarını söyleyerek felsefe alanındaki ilk düalist olur. Nus adını verdiği bir ruh özdeksel yapıdadır ama yaratan olmak bakımından yaratanın karşısında bulunmakla beraber, birbirine indirgenemeyen temelli bir zıtlık meydana getirir.

Zıtlık kavramı üzerine insanlık tarihindeki ilk kapsamlı düşünceler Herakleitos'un (M.Ö. 540-480) düşüncelerinde ortaya çıkar. 'Her şey akar gider' diyerek ilk defa diyalektik tavra değinen yunanlı filozof Herakleitos'a göre her şey sürekli bir değişim ve hareket halindedir. "Herakleitos'un ontolojik bir ilke olarak ortaya attığı 'panta

rei' (her şey akıyor) düşüncesinin hiçbir dönemde günümüzde olduğu kadar geçerli olduğunu söyleyemeyiz.” (Tunalı, 2007:22) En kusursuz hareket olarak düşündüğü, başlangıçla bitişi birleştiren dairesel harekette başlangıçla bitiş çakıştığında olan şey zıtlığın birbirine dönüşmesi ya da birbirlerinden meydana gelmeleridir (evrensel dönüşlülük). Zıtlıkların birliği içinde varlığını sürdüren evrende zıtlıkların sürekli çekişmesiyle devam eden bu diyalektik, uyumsuzluk (karşıtların birliği) olmazsa evrenin yok olacağını düşünür. ‘Karşıtlar uyuşurlar. Uyumsuzluk en güzel uyumu yaratır: oluş tümüyle kavgadır.’ cümlelerine göre karşıtlar en çok kavga içinde bir araya gelirler. ‘Tanrı gün ve gecedir, kış ve yazdır, savaş ve barıştır, verimlilik ve kıtlıktır.’ diyerek tanrı'nın da karşıtlarla anlaşılması gerektiğini söyler. Bilgi'nin temeline de karşıtlıkları koyar ve ‘Bu adaletsizlikler olmasaydı adaletin ne olacağını bilemeyeceklerdi.’ der. Karşıtlıklarla akış Herakleitos tarafından ‘Aynı ırmağa iki kere girilmez.’ ‘Aynı ırmağa girenler her zaman yeni olan bir suyun akışında yıkanır.’ ‘Aynı ırmağa giriyoruz ve girmiyoruz, varız ve yokuz.’ sözleriyle, ırmak imgesi yardımıyla açıklanır. ‘Gölge de ışık da, kötülük de iyilik de birbirinden ayrılmaz: onların doğası bir ve aynıdır. Çıkan ve inen yol bir ve aynıdır.’ sözleri felsefi bir düzlemde mutlak olan hiçbir şeyi kabul etmediğini gösterir.

Asya kıtasının geniş bir bölümünde, özellikle Çin’de binlerce yıldır var olan, evrendeki diyalektik kutupluluğu gösteren, evrenin zıt ama birbirini tamamlayıcı iki gücüyle, zıtlık ilişkilerini açıklayan, Ying Yang Kuramı doğru-yanlış, iyi-kötü gibi batı tipi karşıtlıklardan değil daha çok armoni, denge, tamamlanmışlık gibi şeylerden söz eder. “Aristoteles Mübitlerin Mısırlılardan daha eski olduğunu, biri iyi biri kötü ruh olmak üzere iki ilkeye inandıklarını bildirir. Birincinin adı Zeus ve Oromasdas’dır, öbürünün adı Hades ya da Arimanios’dur.” (Timuçin, 2008:121) Eski Mısır bilgeliği, ‘İlahlar ikiliği bir etmiş insanlardır. İnsanlar ise birliği bilmek için ikiliği yaşayan henüz çocuk ilahlardır’ der.

Şaman kültürü içinde Altay Türklerinin gök, yer ve yeraltı tasarımıyla oluşan dinde, gökte iyi ruhların, yeraltında kötü ruhların olduğu, yer de ise insanın bu zıt ruhlar arasında denge kurmakla görevli olduğuna inanılırdı. 1192'de Eisai isimli bir din adamı tarafından ortaya atılan, Şinto ve Çin'deki Ch'an görüşlerinin karışımı olan Zen Budizm'i derin bir düzen içinde, her türlü zıtlığı eşzamanlı içeren, uçsuz bucaksız bir yaşamdan bahseder.

Evrendeki, insan yaşamındaki zıtlık ve birbirini tamamlayıcılık düşüncesini, içinde bulunduğumuz çağda ifade eden en genel terim Dualite'dir (ikilik, ikileme, ikili denge, ikisellik). Dualizm varoluşu birbirine zıt ve indirgenemez iki tezatlık prensibine dayandırır. Yani iki zıtlık birbirinin varlığının gereği ve sebebidir. Bu yaklaşım ile olaylara bakıldığı zaman bir taraf tutulması gerekmez, her iki tarafa da eşit mesafeden bakılabilir. Temelde öbür dünya ve bu dünya (tanrı-insan) ayrımını ileri süren dinsel ikicilikten oluşmuştur.

Hiçbir şeyin mutlak bir doğrusu veya yanlışı olmadığı fikri bu çalışmada, insan yaşamı açısından ve zıtlık kavramının içeriği bakımından, mutlak olmayan doğru ve yanlışların yanında seçimlerin olduğu kabul edilerek ele alınmaktadır. 'Her sebep en az bir sonuca, her sonuç da en az bir sebebe yol açıyorsa, bu sürekli değişim içinde de sabit bir doğru veya yanlıştan söz edilemez, ancak doğru ve yanlış gibi zıtlıkların her zaman bir arada oluşu gerçeğinden bahsedilebilir. İnsanların hayatlarının benzer noktaları olsa da, gerçekte, yaşamsal koşullardan dolayı hiçbir insan yüzde yüz aynı hayatı yaşayıp, aynı şeyleri aynı şekilde öğrenmez, algılamaz, düşünmez. Bundan dolayı; birincisi, birisi için doğru, iyi, olumlu vb. olduğuna inanılan herhangi bir şey bir başkası için yanlış, kötü, olumsuz vb. olabilir. İkinci olarak da, hiçbir şey bir başka şeyin aynısı olamaz. Bu zıt kutupların değişmez varlığından dolayı da, herhangi bir olayın gerçekleşene kadar olma ya da olmama ihtimali eşittir. Sonuçta gerçekleşme ihtimali açısından ve gerçekleşikten

sonrada kişisel yorum farklılıklarından dolayı zıtlık (karşıt olma durumu) insan yaşamının değişmez bir özelliğidir.’

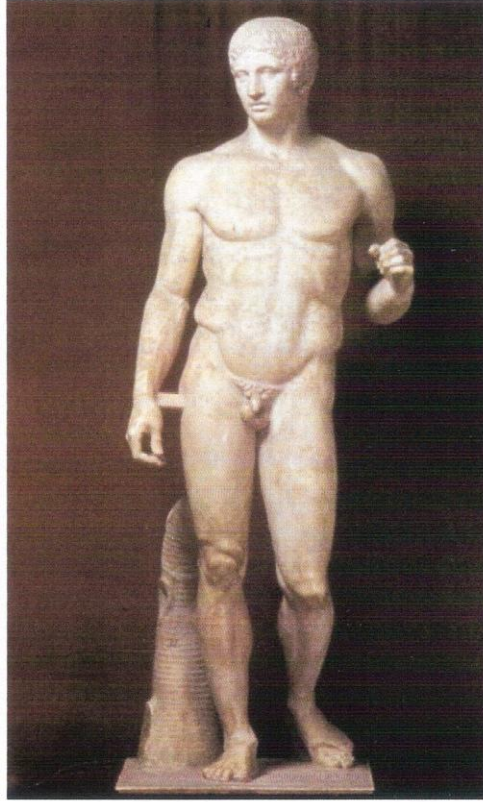
I.1. Sanat Tarihinde Zıtlık Kavramı

Zıtlık kavramı, sanat tarihi boyunca, farklı açılardan, değişik amaçlarla ele alınmıştır. Veya gerçekleştirilen çalışmaların zıtlık kavramının en genel içeriğinin bir parçasına denk geldiği örnekler de mevcuttur.

MÖ. 2000’lerden başlayarak, milattan önce son yüzyıldaki Roma egemenliğine kadar süren Yunan heykel sanatına idealist bir estetik anlayışı hâkimdir. Yunan heykeli zıtlıklar ve bunun yarattığı dinamizm üzerine kuruludur, dikkatli bir gözlemin devamında çok ideal vücutlar, ideal yüzler, ideal ölçüler ve duruşlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Arkaik, Klasik ve Helenistik olarak üç döneme ayrılabilir. Arkaik Dönem Yunan heykeli katı, geometrik duruşları ve sütuna benzeyen vücutlarıyla gerçekliğin yansıtılması konusunda yeterli yetkinliğe ulaşamamıştır. Klasik Dönem Yunan heykel sanatı tarihteki ilk gerçekçi sanat yönelimi olarak kabul edilmektedir. Bu dönem heykellerinde ölçü, denge, kompozisyon ve uyum belli bir disiplin içinde kullanılmıştır. Kompozisyon ve anatomi sorunlarının çözümlenmesiyle frontal kalıplar kırılmış, gerçek görüntü zorlanmadan yansıtılabilir duruma gelinmiştir. İnsan vücudu artık hareket kazanmış, kendi eksenleri etrafında dönebilmeye başlamıştır. Yunanlılar MÖ. 5. Yüzyıl’da Klasik Dönem’den itibaren heykellerde kontrapost adı verilen yöntemi kullanmaya başlamışlardır.

MÖ. 5. Yüzyıl’ın ortalarında heykeltıraş Polykleitos (MÖ. 480-MÖ. 5. Yüzyıl sonları) heykelde uyulması gereken kuralları anlatan Canon (kanun) adında bir kitap yazar ve ardından bu kuralları kullanarak Doryphoros (mızrakçı) isimli heykeli yapar. (Resim 1) Bu heykelde kontrapost yöntemine uygun bir şekilde, bacaklardan birisi rahat diğeri gergin dururken, bu zıtlığı, vücudun üst kısmının hafifçe dönüş hareketiyle vücut ağırlığını zıt

yönlere yayması dengeler.



Resim 1

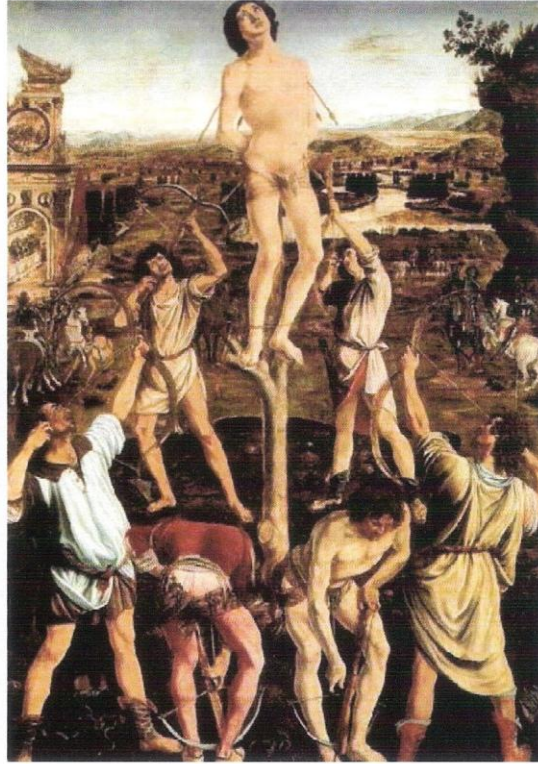
Hıristiyan dünyasında resim kavgalarının sonuçlandığı 843 yılı Batının düşünce tarihinde bir dönüm noktasıdır. Yüzyıllar boyunca Yahudilikle Putperestlik arasında bocalayan Hıristiyanlık, bu tarihten sonra yeni bir ‘Doğruluk’ (Hakikat) anlayışı içinde özgürlüğe kavuşur. (...) Hıristiyan inancına göre, tanrı cisim kazanır, ruh madde olur. Soyut ve somut iki Hakikat anlayışı burada birbiriyle kaynaşıyor; (...) Hıristiyanlık düşüncesi, diyalektik bir düşüncedir: Tanrı ve insan, ruh ve madde karşıtlarını aynı oluşumun birbirini tamamlayan aşamaları olarak görür. (...) Karşıt eğilimleri kendinde toplaması Batı Hıristiyan düşüncesini, sürekli bir gelişime iten bir gerilim ve tedirginlik içinde tutar. (...) Batı düşüncesi karşıt eğilimlerin çarpışması içinde gelişiyor. Bunlardan birinin atılımını öteki karşılıyor, birbirini kovalayan eğilimlerin çarpışmasından yeni bileşimler ortaya çıkıyor; her bileşim, yeni bir atılımın çıkış noktası oluyor ve gelişme böylece sürüp gidiyor. (...) Batı Ortaçağ sanatında XIII. yüzyılda, dünyayı aşma eğiliminin doruğa vardığı Gotik Dönemde, (...) maddeden sıyrılarak Tanrıya yönelme bu sanatın ana ilkesiydi. (...) Fakat bu dönemde bile diyalektik Hıristiyan düşüncesi bu-dünyayla bağıni büsbütün koparamıyor ve Gotik’in içinde, Max Dvorak’tan beri ‘Gotik’in Natüralizmi’ diye adlandırılan bir karşı akım başlıyor. (...) Bu Natüralizm, XIV. yüzyılın başında Giotto’nun (1266-1337) yapıtlarında, Gotik dönemin İdealizmine karşı tepki olmaktan çıkarak atılıma geçiyor ve karşıt güçlerin savaşında doğaya yönelme eğilimi ağır basıyor. Böylece Batı sanatında yeni bir çağ başlıyor. (İpşiroğlu, 2009:56-

61)

İtalyan ve Flaman sanatçıların, XV. yüzyılın başında yaptıkları yeni buluşlar, tüm Avrupa'da bir canlılık yarattı. (...) Sanattaki bu büyük devrimin hemen ortaya çıkan ilk sonucu, her yerdeki sanatçıların denemelere girişmeye ve yeni, şaşırtıcı etkiler aramaya başlamaları oldu. XV. yüzyıl sanatına egemen olan bu serüven ruhu, Ortaçağ'dan gerçek kopuşu belirleyen unsurdur. (...) XV. yüzyıl Floransa'sının ressam ve heykelticileri çoğu zaman yeni anlayışı eski bir geleneğe uydurmak zorunda kalmışlardır. Eskiyle yeniyi, Gotik gelenekle modern formları karıştırmak, yüzyılın ortasındaki birçok ustanın tipik özelliğidir. (Gombrich, 2007:247-251)

Rönesans böylece, Ortaçağ ve Yeniçağ'ın bir çeşit hesaplaşması niteliğinde Ortaçağ'a ait değerlere sahip olmasının yanında, Antikçağ'a ait düşünceyi de geliştirerek, özellikle İtalya'da ve Avrupa'da bilim, felsefe, sanat alanlarındaki büyük değişimlerin eşliğinde 15. Yüzyıl'da oluşmaya başlar. Sanat alanındaki en önemli değişim sanatçıların artık bir işçi gibi geçmişi tekrarlamak yerine gördüğünü yapabilen, yorumlayabilen, özgür bir kimlik haline gelmesidir. Genel olarak 15. Yüzyıl Erken Rönesans, 16. Yüzyıl'ın ilk yarısı Yüksek Rönesans, 16. Yüzyıl'ın ikinci yarısından 17. Yüzyıl'a kadarki dönem Geç Rönesans veya Maniyerizm olarak adlandırılmaktadır.

Erken Rönesans döneminde Floraransa'daki önemli atölyelerden birisinin başında bulunan Ressam Antonio del Pollaiuolo'nun (1432-1498) atölyesinde de antik heykellerden yararlanarak gerçekleştirilen anatomi öğrenimi birinci sıradadır. 1475 civarında Floransa'da, Santissima Annunziata Pucci Şapeli için yaptığı 'Aziz Sebastianus'un Şehit Edilişi' (Resim 2) isimli resimde, Aziz Sebastianus ve çevresindeki figürlerde antik heykel pozları kullanılmıştır. Aziz Sebastianus, etrafındaki dar açılı üçgene oldukça düzgün ve simetrik bir düzenlemeyle yerleştirilmiş altı cellâdı tarafından öldürülürken resmedilmiştir. Fakat ressam resimdeki bu rahatsız edici simetri ve düzeni, en öndeki iki figür yaylarını ayarlarken arkadakilerin zıt hareketi yapıp ok atıyor olmalarıyla ve bu iki figürden birisinin önden diğerinin arkadan görünmesiyle elde ettiği zıtlık ile azaltılmayı denemiştir.

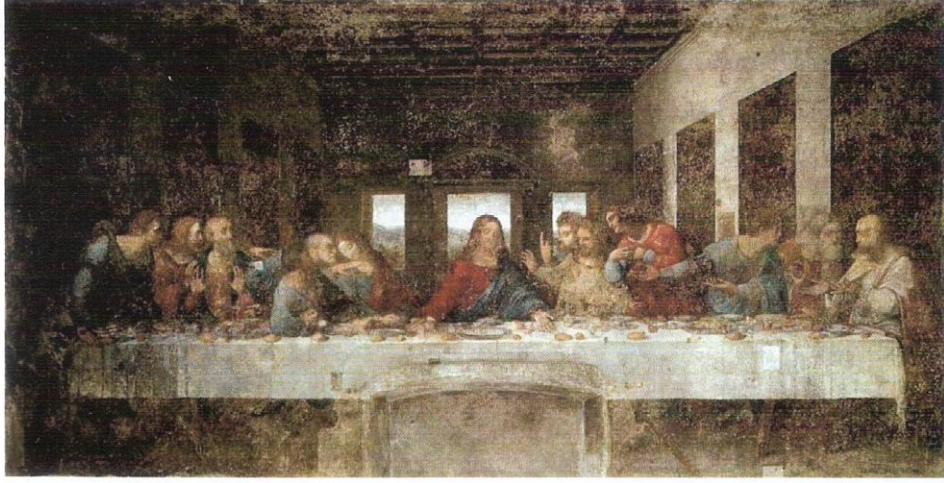


Resim 2

Asıl adı Leonardo di Ser Piero da Vinci olan, Rönesans dönemi sanatını doruğa ulaştıran, ressam, mühendis, anatomist, heykeltıraş Leonardo da Vinci (15 Nisan 1452-2 Mayıs 1519), İtalya'da bir Toskana kasabasında doğdu. Floransa'lı usta Verrochio'dan dersler aldı. Yaşamının büyük bir bölümünü 15. Yüzyıl'da erken Rönesans döneminde geçirmiştir. Leonardo'nun en ünlü çalışmalarından bir tanesi Milano'da Santa Maria delle Grazie manastırının yemek salonunun bir duvarını kaplayan 'Son Akşam Yemeği' (Resim 3) freskosudur (1495-1498).

Bu eser aynı temayı işleyen eski yapıtlara hiç benzemiyordu. (...) Bu resimde hareket ve heyecan vardı. (...) Bu sahneye canlılık veren şey (...) karşılıklı sorular ve işaretlemelerdir. İsa trajik sözleri henüz söylemiş, onu sevenler, duydukları karşısında korkuyla geri çekilmişlerdir. Havarilerden kimisi sevgi ve suçsuzluğunu belirtmek istiyor gibi, kimisi Rab'ın kimi kastetmiş olabileceğini tartışıyor, kimisi de, söylediklerinin açıklamasını beklercesine İsa'ya bakıyor. Hepsinden daha aceleci olan Aziz Petrus, İsa'nın sağında oturan Yahya'ya doğru atılıyor ve kulağına bir şeyler fısıldarken, ister istemez Yahuda'yı masanın üstüne doğru itiyor. Yahuda diğer havarilerle birlikte olduğu halde onlardan ayrı duruyor. Yalnız o, el kol hareketi yapmıyor, yalnız o soru sormuyor. Sadece öne eğilip, kuşkulu ya da kızgın bir ifadeyle

bakarken bu kargaşa içinde sükunetle oturan İsa'nın yazgıya boyun eğmiş figürüyle kontrast yaratıyor. (...) Çeşitlilikte o kadar düzen ve düzende o kadar çeşitlilik var ki, birbirini tamamlayan karşıt hareketlerin uyumlu oyunu tükenmek bilmiyor. (Gombrich, 2007:291-298)

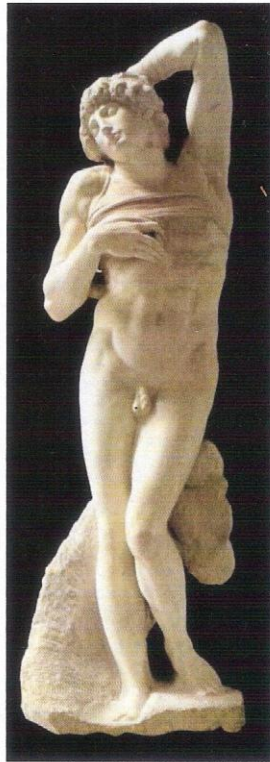


Resim 3

Yüksek Rönesans döneminin, İtalya Floransa'lı, ikinci büyük sanatçısı, ressam, heykeltıraş, mimar, şair Michelangelo Buonarroti'dir (6 Mart 1475-18 Şubat 1564). 1488 yılında Domenico ve Davide Ghirlandio kardeşlerin atölyesinde çalışmaya başlayan Michelangelo, 1490'lı yıllarda Floransa'da heykeltıraş Bertoldo di Giovanni'nin (1449-1492) yanında eğitimine devam eder. Rönesans'ın üç dönemine de denk gelmiştir. Michelangelo'nun 1498-99 yıllarında çalıştığı erken dönem işlerinden 'Pietà' (Merhamet) (Resim 4) isimli heykelinde "İsa'nın yatay, Meryem'in dikey gövdesi ile kurulan kompozisyonda iki figürün kompozisyon içindeki önemi eşittir, birinin ağırlığı diğerini ezmez, drapelerin (dökümlü kumaş) hareketine karşın cansız bedeninin duruşu karşıtlık yaratarak birbirini tamamlarlar." (Huntürk, 2011:160) 1513 civarında yaptığı, bugün Louvre Müzesi'nde bulunan 'Ölen Esir' (Resim 5) isimli heykeli "hareket halinde olduğu halde hiç kıpırdamıyor gibidir. Michelangelo'nun elde etmek istediği etki de buydu belki. Onun sanatının en hayran bırakıcı sırlarından birisi, ne denli sert bir şekilde dönüp kıvrılırsalar da, figürlerinin dış çizgilerindeki belirginlik, yalınlık ve sükûnettir." (Gombrich, 2007:313)



Resim 4

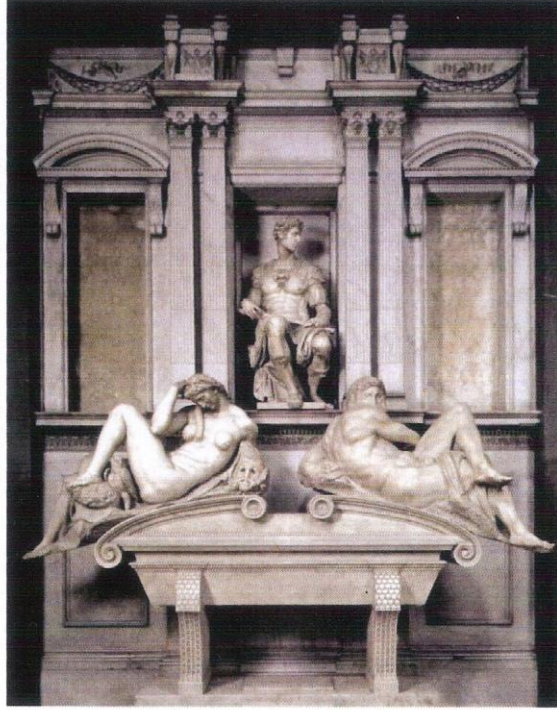


Resim 5

Yüksek Rönesans, antik heykel sanatına karşı ilginin yükseldiği bir dönemdir.

Bu ilginin sonucunda Papa 2. Julious, Michelangelo'ya mezar anıtı siparişi verir.

Floransa'daki Medici Şapeli'nin sert hatları Michelangelo'nun yumuşak hatlı figürleriyle zıtlık oluştururken, geceyi temsil eden kadın figürü ve gündüzü temsil eden erkek figürü anlamları bakımından ayrı bir zıtlık oluştururlar. (Resim 6)



Resim 6

Rönesans dönemi Janr resminin, peyzaj çalışmaları ve köy betimlemeleriyle ünlü Hollanda'lı en büyük Flaman ressam, Pieter Bruegel'dir (1525-9 Eylül 1569). Pieter Coecke van Aelst'in öğrencisi olmuş, İtalya ve Fransa gezilerinin ardından 1551'de Antwerp'de ressam loncasına usta olarak kabul edilmiştir. Bruegel'in gündelik yaşamdan seçtiği konular; insanların perişanlık, sefalet görüntüleriyle birlikte, mutluluk, insanlar arasındaki yardımlaşma, dayanışma çabalarıdır. Cehalet temeline oturttuğu iyilik-kötülük, doğruluk-yanlışlık gibi zıt kavramları simgesel bir şekilde, alegorik olarak tuvallerine yansıtmıştır. Güncel olaylarla ilgili iğneleyici tavrını birçok çalışmasında sergileyen Bruegel, sanata ve sanatçıya saygı duyulması gerektiği inancıyla 1565 yılında gerçekleştirdiği 'Ressam ve Müşterisi' (Resim 7) isimli çalışmasında da "işine saygı

duyan bir ressam ile sanatçının omuzları üstünden, yaptığı resme bakarken beceriksizce kendi para çantasını karıştıran aptal görünümlü gözlüklü adam arasındaki kontrastı göstermiştir.” (Gombrich, 2007:381)



Resim 7

Maniyerizm, 16. Yüzyıl'ın ikinci yarısında, Rönesans sanatının geometriye dayalı, insan merkezli akılcılığına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Karşıt eğilimlerin savaşımı içinde gelişen Batı düşüncesinde dinsel güçlerin yeniden canlanarak Rönesans'a karşı bir tepki hareketine geçmeleri doğaldı. Fakat bu tepki, Ortaçağ düşüncesine dönme değildi. (...) Doğayı aşma eğilimi, Yeniçağda doğadan uzaktan uzaklaşma olmuyor, sanatçıyı yeni bir doğa anlayışına, Rönesans nesnelciliğine ters düşen öznel bir yoruma götürüyor. Böylece Ortaçağda gördüğümüz karşıt eğilimlerin savaşımı, Yeniçağda – öznel ve nesnel iki doğa anlayışının savaşımına dönüşerek – Natüralizm düzeyinde sürüyor. (...) Manyerizm, karşıtlıkların kaynaştığı ve pervasızca ortaya döküldüğü bir dönemdir. Dindarlıkla Putperestlik, Mistisizmle Eros ve Dionysos kültü, fantastik kurguculukla (G. Arcimboldo) salt ve soyut geometrinin şiiri – bağdaşmasalar da yanyana gelebiliyorlardı. Bu eğilimlerin bazen aynı sanatçıda, hatta aynı yapıtta yan yana geldiği bile oluyor, (...) Bütün bu karşıtlıklar, sanatçının kişiliğine göre, türlü karışımların ortaya çıkmasına yol açıyor. (İpşiroğlu, 2009:115-118)



Resim 8

Maniyerist dönemin İtalyan sanatında etkili bir ressam olan Tintoretto (1518-1594) Venedik'te yaşamış ve ünlü ustalardan dersler almıştır. Resimlerinde kullandığı belirgin ışık-gölge zıtlıkları gençlik dönemlerinde Venedikli ve Giritli ressamlarla çalışmasının bir sonucudur. 'İsa'nın Göğe Çıkışı' (Resim 8) isimli tablosunda da diğer çalışmalarında olduğu gibi kuvvetli siyah-beyaz zıtlıkları kullanmıştır. Maniyerizm'de iç huzursuzlukların ifadesi olarak kullanılan ışık-gölge zıtlıkları onun resimlerinin öznel bir anlatım aracı olmasını sağlar.

Barok Rönesans'a tümüyle zıt bir sanat üslubudur. Temelde Rönesans'tan farklı, yeni bir dünya görüşüne dayanan bu üslup, Rönesans'ın insanı ön plana alan, sıkı bir

geometriye dayanan akılcı tutumuna karış çıkış, katılaşmaya yüz tutmuş kalıpları yıkmak eylemiydi. Barok sanatının temel amacı görüneni gerçekte olduğu gibi inandırıcı bir biçimde vermektir, ama Barok sanatçıları bu amaca Rönesans sanatçısından çok ayrı yollardan varmayı başarmıştır.

Barok dönemi insanını kötümser ve karşıt düşünceler içinde olan bir devrin insanı olarak görmek ve değerlendirmek yanlış olmaz. Çünkü otuz yıl savaşları ve mezhep kavgalarının sonucunda barok insanı bitmek bilmeyen mücadele ve savaşların yükünü artık taşıyamamaktaydı. Böyle özelliklere ve karşıtlıklara sahip barok insanı hayatın geçiciliği bilincine varmış ve 11. Yüzyıl'daki gibi memento mori (ölümü hatırla) düşüncesi hayata hâkim olmuştur.

Barok dönemi, Hollanda'lı ressam ve baskı ustası Rembrandt van Rjin (15 Temmuz 1606-4 Ekim 1669) Hollanda altın çağında yaşamış, sanat tarihinin en önemli ressamlarından birisidir. Leiden Üniversitesi'nden resim yapma amacıyla ayrılan Rembrandt 1620'li yılların hemen başında ressam Jacop van Swannenburg'dan ders almış, 1620'li yılların ortalarından sonra, Leiden'de arkadaşı Jan Lievens ile birlikte kurdukları atölyede çalışmalarına devam etmiştir. İtalyan Rönesans sanatından etkilenen Rembrandt, Barok tarzına uygun olarak çalışırken, kompozisyonlarında uyguladığı spiral yerleştirme, Caravaggio'nun etkileri ile Rubens'in açık ve koyu değerler arasında yoğun zıtlıklar oluşturmayı sağlayan Chiaroscuro tekniğini birleştirmiştir. Resimlerinde ışık-gölgenin abartılı ve çarpıcı bir şekilde kullanımı ile yarattığı zıtlıklar aslında insanın ve doğanın zıtlıklarıdır. Hayatı boyunca düzenli olarak gerçekleştirdiği otoportrelerinin amacı kendisini betimlemek değildir. Bunlar İncil'den alınma sahnelerde kullanmak üzere portre denemeleri, değişik, kendisine özgü sanatsal teknikleri geliştirdiği bir süreç, chiaroscuro tekniğini ilerlettiği çalışmalardır. Rembrandt'ın,

(...) çoğu resminde ilk edinilen izlenim oldukça koyu bir kahverengi tonların hâkimiyetidir. (Resim 9) Ancak bu koyu tonlar yarattıkları güçlü kontrastla, resimdeki az sayıda canlı ve parlak rengi daha da vurgular. Bu nedenle, Rembrandt'ın bazı tablolarında, [örnek olarak 1632 yılında yaptığı Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi'nde (Resim 10)], ışık neredeyse göz kamaştırarak kadar parlak görünür. (Gombrich, 2007:425)



Resim 9



Resim 10

Barok dönemi, 17. Yüzyıl Hollanda'sında en önemli natürmort ressamlarından birisi olan Willem Kalf (1619-1693) Rotterdam'da doğmuştur. 1642-1646 yılları arasında Paris'te çalışan sanatçı Hollanda'ya dönüşünün ardından 1653'te Amsterdam'a yerleşmiş ve aynı şehirde ölmüştür. İlk dönem çalışmalarında mutfak görüntüleri ve avlu manzaraları konu edinen Kalf, sonraları dönemin Hollanda'sına ait değerli objeleri, egzotik yiyecekleri kullandığı gösterişli natürmortlar yapmıştır. 1653 yılında gerçekleştirdiği 'Bardaklar, Istakoz ve İçki Boynuzu İle Ölüdoğa' (Resim 11) isimli resmi dokuları kullanmasındaki yeteneğinin yanında, soğuk ve sıcak renklerin zıtlığını uygulamadaki ustalığını gösteren önemli çalışmalarından birisidir. Kalf "ışığın renkli bir camda nasıl yansıyor kırıldığını incelemeyi seviyordu. Renklerin ve dokuların arasında oluşan kontrastları ve uyumları inceledi. Zengin desenli İran halıları, ışıltılı porselenler, rengârenk meyveler ve parlatılmış metalleri kullanarak yepyeni uyumlar elde etmeye çalıştı." (Gombrich, 2007:430)



Resim 11

Dokuları kullandığındaki ustalık ve sıcak-soğuk renk zıtlığını kullanmadaki becerisinden dolayı sıklıkla çağdaşı Jan Vermeer van Delf ile karşılaştırılmıştır.

Barok dönemi, 17. Yüzyıl Hollanda'sının diğer bir önemli ressamı olan Jan Vermeer van Delf (31 Ekim 1632-1675), Delft şehrinde doğmuştur. Babası resim ticareti ile uğraştığı için küçük yaşta resme ilgi duymuş ve Carel Fabritius'un öğrencisi olmuştur. 1653'te ressamlar loncasında usta olan Vermeer 1662-1770 yılları arasında ressamlar loncası başkanlığı yapmıştır.

Çoğunlukla, tipik bir Hollanda evinin bir odasında duran sıradan figürleri işlemiştir. (...) Tabloları aslında içinde insan figürü bulunan ölü doğalardır. 1660 dolaylarında yaptığı 'Aşçı Kadın' isimli tablosunda (Resim 12) biçimlerin netliğini kaybetmeden kontrastları yumuşatan bir fotoğrafçı gibi, Vermeer de nesnelerin dış çizgilerini yumuşatmış ama onların kütleli etkilerini korumayı bilmiştir. İşte bu yumuşaklığın ve kesinliğin garip birleşimi, onun en iyi tablolarını unutulmaz yapmaktadır. (Gombrich, 2007:430-433)

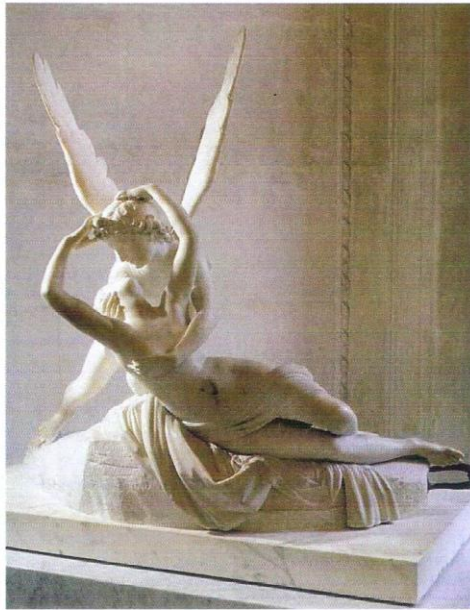


Resim 12

18. Yüzyıl'ın ortalarında, Antik çağın Klasik sanat anlayışına karşı yeniden hayranlık duyulmaya başlanmıştır. Neo-Klasik (1750-1815) anlayış 18. Yüzyıl'ın ikinci yarısı ve 19. Yüzyıl başlarında Rokoko ve Barok sanatlarına tepki olarak oluşmuştur.

İçinde mitoloji, tanrılar, din ve erdemle biçimlenen alegorik yaklaşımlar görülen Neo-Klasik sanat görüşünün gelişimini, doğayı, evreni keşfetmeye yönelik bilimler ve Descartes felsefesi desteklemiştir. Bu dönemdeki sanatçılar fiziksel gerçekliğin yanında içsel gerçekliğinde betimlenmesine önem vermişlerdir. Doğayı dikkatle etüt ve taklit eden sanatçılar, insan karakterine önem vermiş, fakat insan karakterinin yalnızca yüce, ölçülü, dengeli unsurlarını ve insan aklını ön plana çıkarmışlardır.

Neo-Klasik anlayışı en iyi şekilde eserlerinde uygulayan sanatçılardan birisi gerçekçi figüratif üslubu ılımlaştıran İtalyan heykeltıraş Antoni Canova'dır (1 Kasım 1757-13 Ekim 1822). Passagno Köyünde doğan Canova'nın büyükbabası ve babasının taş ustası oluşundan dolayı küçük yaşlarda heykeltıraşlığa ilgi duymuş ve ilk olarak büyükbabasından çizim teknikleri ile ilgili ders almıştır. Dokuz yaşında ilk mermer çalışmalarını (iki küçük sunak) yaptıktan sonra bir süre büyükbabası ile çalışmış sonrasında heykeltıraş Giuseppe Toretto'nun yanında çıraklık yapmıştır. Anatomiye ve desen çizimine çok önem veren Canova'nın heykelleri Barok'un aşırılığından Klasizm'in saflığına dönüşün çok iyi örneklerindedir.



Resim 13

“Kompozisyonu bir X oluşturacak şekilde çalıştığı Psişe ve Cupid heykelinde Apuleus’un öykünün son sahnesini betimlemiştir. (...) Canova’nın mermere hâkimiyeti mermerde tenin, saçların, kanatların, kumaşın yumuşak etkisinden anlaşılabilir. Bu yumuşaklığa karşın, üzerinde buldukları mermer kaide sert etkide bırakılmış, kontrast oluşturulmuştur.” (Huntürk, 2011:175)

Romantizm akımının, sanatçıların duygularına önem verişiyile birlikte, 1820’lerden itibaren Klasik ve Neo-Klasik dönemlere bir tepki olarak, ortaya çıkmasının sonucunda,

(...) klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir klavuz olduğu inancı yitirilmiş, tarihsel araştırmalara gösterilen büyük ilgi sonucu geleneğin de aslında bir çelişen örnekler bütünü olduğu ortaya çıkmıştı: üslup konusunun gidererek ön plana çıkması ve sanatın kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatın kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatın konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi. (...) Romantizmle ortaya çıkan görüşlerin pek çoğu etkinliğini koruduğu gibi, o dönemde beliren karışıklıklar ve karşıtlıklar bugün bizim içinde geçerlidir. (Lynton, 2004:13)

Modern sanat, genel kaniya göre 19. Yüzyıl’ın son çeyreğindeki figüratif ve natüralist sanatlara karşı bir tepki olarak, sanatçıların dünyayı gördükleri gibi temsil etmeyi bırakmalarıyla başlar. 20. Yüzyıl’dan itibaren sanatçılar kişisel, özgür anlatım biçimlerini ve farklı problemleri konu ederek sanata yeni bakış açıları getirmişlerdir. Bilimsel gerçekliklerin, teknolojinin ve toplumsal koşulların hızla değiştiği bu çağda, sanatçılar artık yüzyıllar boyu benimsedikleri, görüneni tasvir etme amacı ile yetinmemeye ve bu çağa özgü yepyeni bir sanat anlayışı oluşturmaya başlamışlardır. Görünen gerçekliğin yerini, sanatçıların içsel gerçekliği ve psikolojik etkileri yansıtmaya çabaları almıştır. İlk iş, görüneni inandırıcı biçimde yansıtmaya çalışan natüralist anlayışı yıkmak olmuştur. 19. Yüzyıl’ın en etkili akımlarından biri olan Gerçekçilik, bu dönemden itibaren önemini yitirmiştir. Temsil ikinci plana atılmış, sonunda figürsüz ve soyut sanata, sanatın biçimsel sorunlarının araştırıldığı noktaya gelinmiştir. Sanatçılar, toplumdan ve yaşamdan, içinde

bulunduğu koşullar ve sorunlardan etkilenerek, bireysel algı ve yorumun ön plana çıktığı yapıtlar üretmişlerdir. Aynı dönemde fotoğraf makinesinin icadı ve gelişimi de sanatçıların gerçekliğe olan bakış açılarını değiştirmiştir. Ressamlar ve heykeltıraşlar, büst yapımı ve portrecilik gibi bazı alanları fotoğrafçılara bırakmak zorunda kalmış, bunun yanı sıra birçok sanatçı, görünen gerçeği betimleme işini insan gözünden daha iyi bir şekilde yapabilen kameraya bırakmış ve gerçekçi tarzlardan uzaklaşmıştır. Bu kaygılar sonucunda, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Sembolizm, Dadaizm, Sürrealizm, Soyut Sanat, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi akımlar birbiri ardı sıra ve birbirlerini yıkarcasına ortaya çıkmıştır. Artık sanat olgusu, bireyselleşmenin, özgür anlatımın ifade gücü olmaya başlamıştır. Sanatçıda 20. Yüzyıl'ın kuramcı-düşünür insanının öncülüğünü üstlenmiştir.

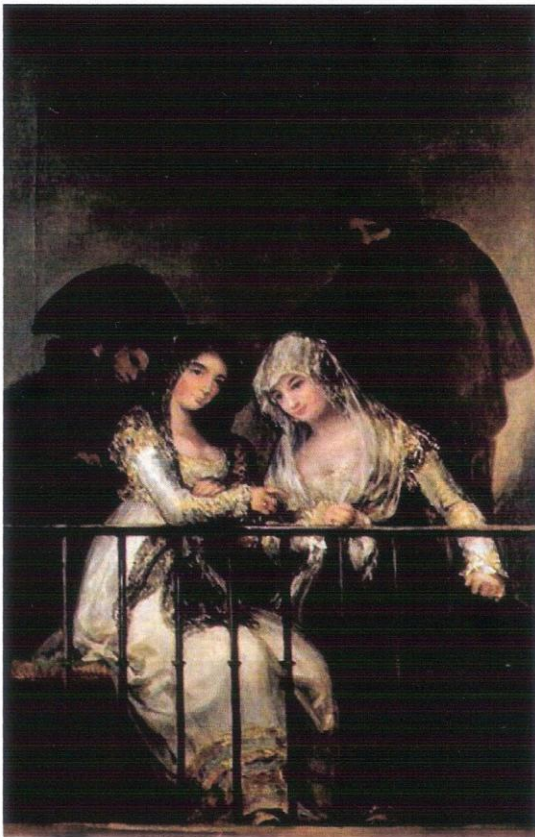
Barok'tan sonra karşıt güçlerin savaşımı, hızını yitiriyor, savaşım uzlaşmaya dönüşüyor. Bu yüzden XX. Yüzyılın başına kadar yeni bir çağ ya da dönem üslubu doğmuyor artık. Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Empresyonizm vbg. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda ortaya çıkan sanat üslupları, karşıt güçlerin birbiri üzerindeki etkilerinden oluşan türlü karışımlardır. (İpşiroğlu, 2009:144)

Genellikle Empresyonizm'in ortaya çıkmasıyla başladığı kabul edilebilecek olan Modern Sanat'ta, oluştuğu ortamın zıt koşullarının sonucunda yeni-eski, ileri-geri vb. gibi, günümüzde hala geçerliliğini koruyan zıt kavramlar önem kazanır. Modernist düşünce, akli merkeze koyarak, içinde barındırdığı zıt fikirleriyle, çok çeşitli görüşlerle birlikte oluşmuş ve yaşanmıştır. "Habermas'a göre 'modernlik düşüncesi' 5. Yüzyıl'dan itibaren hep vardır. Herkes tarafından 19. Yüzyıl'la bağlantılı olarak kastedilen modernliğe ise romantik modernlik demektedir. Ona göre bu en yeni modernizm, gelenek ve yenilik üzerindeki bir karşıtlık temelinde ilerlemiştir." (Yılmaz, 2006:13)

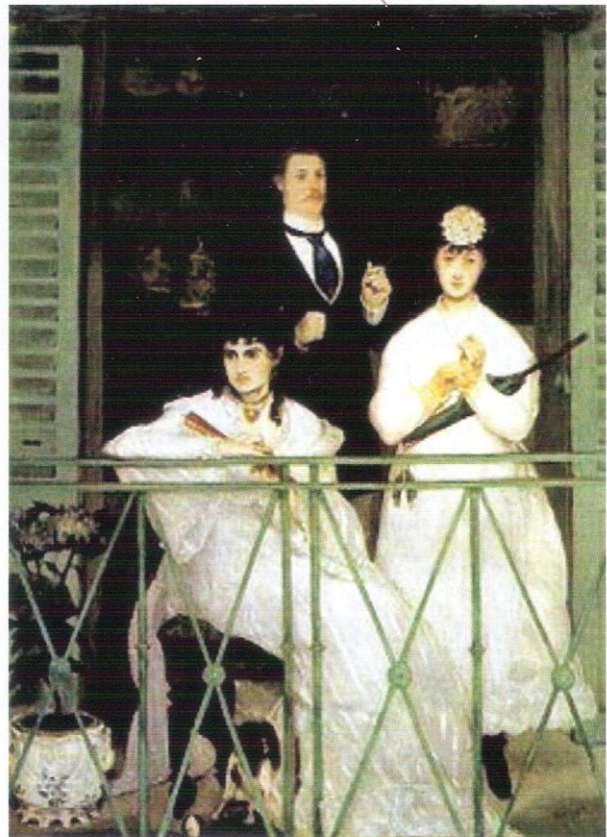
Empresyonizm akımının 1877'de Paris'te oluşmasıyla birlikte, Rönesans'tan beri Avrupa resmine hâkim olan ışık-gölge, bilimsel perspektif vb. kurallar değişmeye başlamıştır. Atölye dışında açık havada, doğadan aldıkları izlenimleri güneş renklerini

kullanarak çalışmışlardır. Gerçekçilik akımından Empresyonizm'e geçişte önemli katkıları bulunan Fransız ressam Edouart Manet (23 Ocak 1832-30 Nisan 1883), 19. Yüzyıl'da modern yaşamı konu edinmiş ilk ressamlardandır.

Manet'in, alışılmış yumuşak gölgeleme yöntemi yerine güçlü ve sert kontrastlar kullanmaya başladığı ilk resimler bile, tutucu sanatçılar arasında tepkiyle karşılandı. (...) Goya'nın resimlerinden birisi (Bir balkondaki grup, 1810-1815 dolayları) (Resim 14) sanatçıyı açıkça etkilemiş ve onu balkonda duran benzer bir topluluğu resmetmeye ve açık havadaki parlak ışıkla, odanın içindeki biçimleri yutan karanlık arasındaki kontrastı incelemeye itmiştir. (Resim15) (Gombrich, 2007:512-514)



Resim 14



Resim 15

Modernizm'in başlangıcındaki en önemli heykeltıraşlardan biri olan Auguste Rodin (12 Kasım 1840-17 Kasım 1917), Paris'te doğmuş ve ilk atölyesini 1864'de tutmuştur. 1903'te Uluslararası Ressam, Heykeltıraş ve Baskı Sanatçıları Derneği'nin başkanı oldu. Empresyonist'lerin resimde yaptığı ışık üzerine denemelerini heykellerinde gerçekleştiren Rodin, batının güçlü ve görkemli figür geleneğini devam

ettirdiyse de; figürü sadece dış görünüşü ile ele almamış, ona insan ruhunun yansımalarını eklemiş, fiziksel formu, iç dünyayı yansıtmaya yarayan bir araç olarak kullanmıştır. Gerçeği yansıtabilme kaygısıyla yola çıkan Rodin'in heykelleri, çağdaşları olan Empresyonist ressamlar gibi, çoğu zaman bitmemişlikle suçlanmıştır. "Örneğin Vaftizci Yahya heykelinden gövdeyi kopartarak Yürüyen Adam'da (Resim 16) kullanması sonucu oluşan izleri, çatlakları görünür biçimde eserinde bırakmıştır. Sanatçı diğer çalışmalarında da (Resim 17) malzemenin bir kısmını çalışılmamış kaba halde bırakır ve parlatılmış yüzey-kaba bırakılmış, dokulu yüzey karşıtlığını sağlar." (Huntürk, 2011:204, 205)



Resim 16



Resim 17

Kübizm akımı, Fransız ressam ve heykeltıraş Georges Braque (13 Mayıs 1882-31 Ağustos 1963) ile İspanyol ressam ve heykeltıraş Pablo Picasso'nun (25 Ekim 1881-8 Nisan 1973) çalışmalarının devamında oluşmuştur. Braque Fransa'da doğmuş ve 1902 yılında güzel sanatlar eğitimi almaya başlayana kadar dekoratörlük ve boyacılık yapmıştır. Önce Fovizm ardından Cezanne'ın etkisinde kalmıştır. 1908 yılından itibaren Picasso ile

Kübist denemelere girişip, Analitik ve Sentetik Kübizm'i oluşturdular. Malaga'da doğan Picasso'nun babası sanat öğretmeni idi. 1895'te yenilikçi, sembolist bir grupla çalışmalar yaptıktan sonra 1904'te Paris'e yerleşmiştir. Burada Braque ile birlikte Empresyonizm'deki renk oyunları yerine varlıkların geometrik biçimleri üzerine yoğunlaştıkları çalışmalara başladılar.

Kübistler de Empresyonistler gibi doğaya yaklaşma çabası içinde işe başlıyorlar. Fakat her iki sanat akımının doğadan anladığı ve onda aradığı başka şeylerdi. Empresyonistler uçarı izlenimleri arıyorlardı; Kübistler nesnenin özünü, değişmeyen kalan yanını. Duyumculuğa aklın tepkisi karşı çıkıyor. İlk kübist resimler bu karşıt eğilimlerin çatışmasından doğuyor. (İpşiroğlu, 2009:169)

Empresyonizm ile Kübizm arasında geçişi sağlama konusunda en önemli katkıyı şüphesiz Modern sanatın gelişiminde büyük, etki ve katkıları olan Fransız post-empresyonist ressam Paul Cezanne (19 Ocak 1839-22 Ekim 1906) yapmıştır. Ölümünden sonra, onun adına açılan sergi ve sanat ile ilgili yazışmalarının açıklanmasıyla birlikte birçok sanatçı, Cezanne'ın,

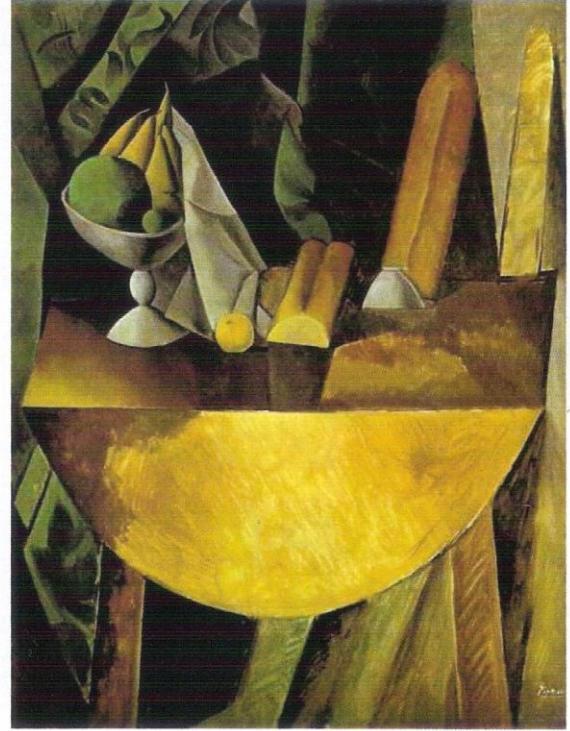
(...) doğayı küre, koni ve silindir biçimlerine göre işleyin' sözlerini benimseyerek, farkında olmadan buna eksik olan kübü de eklediler ve ister figüratif ister soyut türde olsun, geometrik biçimlere yer veren bir sanatın sözcülüğünü ettiler. (...) Bazıları bu biçimlerden yararlanarak Kübizm akımını başlattılar ve görüşlerinin getirdiği çelişkilerle uzun süre boğuşmak zorunda kaldılar." (Lynton, 2004:23, 24)

Objenin tamamını dönüştüren geometrik inşaya Sentetik Kübizm, objenin her açıdan görünüşüyle gerçekleştirilen parçalamaya ise Analitik Kübizm denilir.

İlk Kübist sanatçılar, duyular dünyasıyla ilişkilerini henüz koparmamışlardı. Burada aklın katkısı, duyularla algılanan doğal formları, geometrik formlarına sokmaya zorlamak da kalıyordu. Braque'ın peyzajında (Resim 18) ve Picasso'nun natürmortunda (Resim19) bunu görüyoruz. (...) her iki sanatçıda doğa illüzyonculuğuna düşmekten kaçmıyorlar ve yapıtlarının özerk bir varlık olmasını istiyorlardı. (...) Bu yüzden resim yüzeyiyle hacim, sujeyle tuval arasında ortaya çıkan ikiliği gidermek için, her iki sanatçıda biçimleri çarpıtma (deformation) zorunda kalıyorlar. Biçimleri çarpıtmadan ikiliğin giderilmesi, Kübizm'in 'Analitik' diye adlandırılan ikinci döneminde mümkün oluyor. (İpşiroğlu, 2009:170)



Resim 18

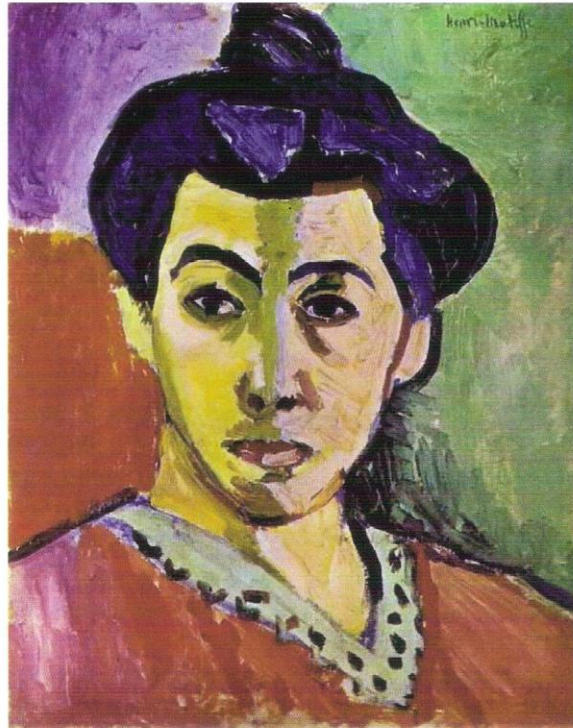


Resim 19

Fovizm 1898-1908 yılları arasında Henri Matisse tarafından Fransa'da geliştirilmiş olan bir sanat akımıdır. Fovizm akımı adını 1905 yılında Matisse, Derain ve Vlaminck'in Paris'te açtıkları ilk sergide bulunan ünlü eleştirmen Louis Vauxcelles'nin bu gruba le fauves (vahşi hayvanlar) olarak hitap etmesiyle almıştır. Aslında bu serginin Modern resme çok katkısı olmuşsa da, tuval üzerine sürülmüş doğrudan renkler ve bozuk perspektif sergiye gelenleri daha önce hiç karşılaşmadıkları bir anlatımla karşılaştırmıştır. Fovizm'in en önemli özelliği, renklerin tüpten çıktığı gibi çiğ, hemen hemen hiç karışmadan ve dikkat çekici bir şekilde doğrudan kullanılmasıdır. 20. Yüzyıl'ın en önemli ressamlarından olarak kabul edilen Henri Matisse (31 Aralık 1869-3 Kasım 1954), renkleri kullanımındaki ustalığın büyüklüğüyle Modern sanatın en büyük sanatçılarından birisi olmuştur. 1869 yılının son gününde kuzey Fransa'da dünyaya gelen Matisse, 1889'da École Quentin de la Tour'da çizim kurslarına devam etti. 1891 yılında Paris'e giderek Academie Julian'da William Bourgeois'un sınıfına kayıt yaptırdı, kısa bir süre sonra

École des Arts Décoratifs'e yazılmasının ardından 1895 yılında sınavı kazanarak resmen Moureau'nun öğrencisi oldu. Matisse'in yüzyılın sonlarına doğru saf prizmatik renklere ilgi duymaya başlaması ve 1897 yılında Musée du Luxembourg'da Empresyonistleri keşfetmesi sanat hayatının en önemli dönüm noktalarıdır. Matisse'in en sabırlı modeli olan karısı Bayan Matisse, onun bir erken dönem başyapıtına da konu olmuştur. 1905 yılında tamamlanan 'Bayan Matisse: Yeşil Çizgi' (Resim 20) saf, yalın renkli düzlemlerle kurgulanmış kompozisyonuyla, sanatçının üslup eğilimini ortaya koymaktadır.

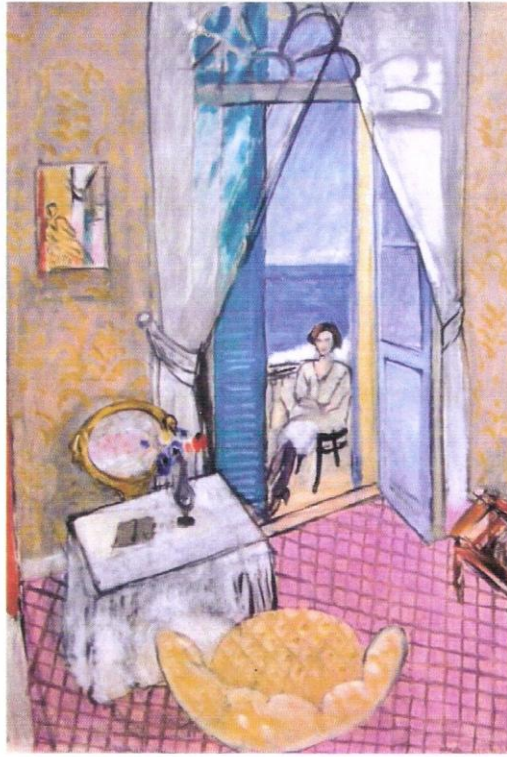
Karısının sert eleştirilere yol açan portresi Salon d'Automne'da asılı dururken, o bugün Madam Matisse: Yeşil Çizgi diye bilinen yeni bir portreye başlamıştı. (...) biçimleri çarpıtmaktan kaçınmıştı (...) renkler kendi başlarına ne kadar şaşırtıcı olursa olsunlar, biçimleri açıkça destekliyorlardı. Aynı işi fırça darbeleri de yapıyor, en sert biçimde kullanıldıklarında bile anlatımı açıklayıp destekliyorlardı. (...) renkler rasgele seçilmiş gibi gelebilir, oysa sonuç inandırıcıydı: güzel bir kadının yüz çizgileri korkusuzca resmedilmişti. Başka bir ressam başı belirgin gölgelerle biçimlendirip ona heykelsi bir görünüm verebilirdi: Matisse ise bu sonucu ışık-gölge karşıtlığının yarattığı görsel gerilime benzeyen bir karşıt renk gerilimi ile elde ediyor. Böylece yüzün bir parçasını gölgede bırakarak, ya da canlılığını azaltarak gözden yitirmek zorunda kalmıyor. (Lynton, 2004:30)



Resim 20

Matisse, 1. Dünya savaşının ardından zamanının büyük bölümünü Nice şehrinde geçirmeye başladı. 1921 yılında gerçekleştirdiği,

‘Nice’te Ev İçi’ (Resim 21) tablosunun tatlı renkleri ve sevimli havası, Matisse’in Batı resminin geleneksel perspektif anlayışı ile İran minyatürlerinden öğrendiği düz mekân düzenlemesi –‘gerçekten plastik mekân anlayışı’- arasında sağladığı kıl payı dengeyi görmemizi engelleyebilir. Aslında, bu ikilik sanatçının görsel hareketlerini anlamak için resmi sürekli olarak durmadan yeniden çözümlmeye zorlar bizi. (...) Ressamın, resmin solundaki kırmızı alanı, resmin mekânını bozmaması için nasıl eksik bıraktığına dikkat edin. Resim böylece hem düz, hem de derinliği olan bir yüzey olarak karşımıza çıkar. (...) Matisse’nin biçimleri çelişik fakat sevinçli alanlarla doludur. (Lynton, 2004:206, 209)

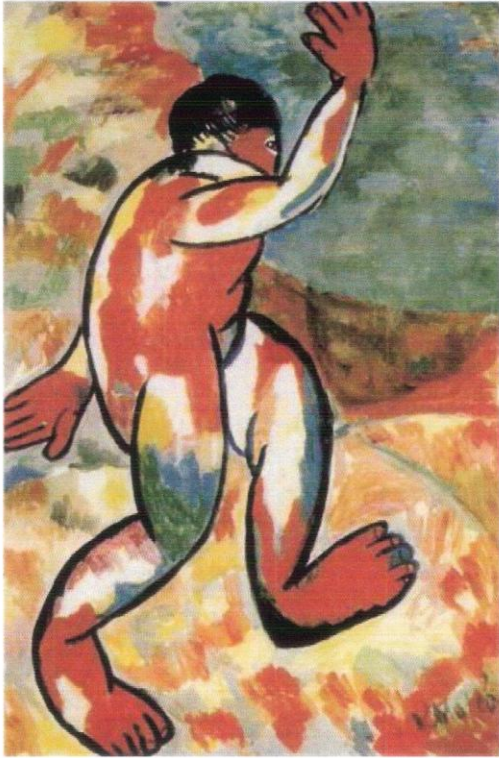


Resim 21

Süprematizm, Geometrik soyut sanatın öncülerinden, ressam ve sanat teorisyeni Kazimir Malevich’in (23 Şubat 1879-15 Mayıs 1935), kendi geometrik soyutlaması için kullandığı terim ve sanat anlayışıdır. Kiev’de doğan sanatçının sanata olan ilgisi çok küçük yaşlarda Ukrayna’da yaşadığı köyde köylülerin yaptığı el işleri ve süslenmiş duvarlara olan hayranlığıyla oluşmuştur. Köylerde gördüğü şekillerde çizimleri

taklit ederek resim yapmaya başlayan Malevich, 1895-1896 yıllarında Kiev'de çizim eğitimi almıştır. 1904'te taşındığı Moskova'da, Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Okulu'da 1904-1910 yılları arasında eğitim alıp, Fedor Rerberg'in atölyesinde çalıştı. Süprematist hareketinin yaratıcısı Malevich 1913'te Kübizm'in de yardımıyla sanatı objeye bağlı görüşten kurtarmaya çalışmış, Soyut resimde bulunan bütün Ekspresyonist ve hikayeci öğelerin ortadan kaldırılmasını ve mutlak saf biçimlerin, basit uyumların kurulmasında kullanılmasını önermiştir. 1915 yılında Kübizm'den Süpermatizm'e manifestosunu yayınlamıştır.

Malevich'in Oduncu (1912) tablosu (Resim 22) onun Yıkanan (Resim 23) adlı resminin ana çizgilerini kıvrımlı düzlemlere dönüştürüp, parlak renkler ve karşıt tonlar kullanarak daha belirgin bir hale getirir. Bu düzlemlerin yarattığı oylum (hacim) duygusu, düzlemlerin birbiriyle çelişen ilişkiler içinde yerleştirilmeleriyle dengelenir: resimdeki aydınlık ve karanlık alanların gelişigüzel yan yana gelmeleri sonucu, tutarlı bir biçimlendirme ve ışıklandırma yöntemi kullanıldığı da görülür. (Lynton, 2004:77)



Resim 22



Resim 23

1910 yılına tarihlediği ilk soyut suluboya resimleriyle (Resim 24) 20. Yüzyıl

sanatında çok önemli bir dönüm noktası olan, ressam ve sanat kuramcısı Vassily Kandinsky (4 Aralık 1866-13 Aralık 1944) Moskova'da doğmuştur. 1886 yılında Moskova Üniversitesi'nde hukuk ve ekonomi okumaya başladı. 1896 senesinde hukuk alanındaki kariyerini terk edip ressam olmaya karar verdi ve Münih'e gitti. 1901 yılında Kandinsky ve arkadaşları, sanatçıların sergi açabilme olanaklarını genişletmeyi amaçlayan Phalanx grubunu kurdular. 1909 yılında Münih Sanatçılar Birliği'nin ilk başkanı olarak seçildi ve aynı yıl ünlü doğaçlamalarına başladı. 1911'de Kandinsky, diğer arkadaşları ile birlikte Münih'teki geleneksel sanatçılar derneğini ile bağlantılarını kopartarak Der Blaue Reiter (Mavi Binici) akımını oluşturdu. Der Blaue Reiter o dönemde müzik, tiyatro ve bilimsel alanları da kapsayacak şekilde Soyut Resim, Gerçekçilik Akımı ve Primitif Sanatlar için adeta bir yönlendirici konumundaydı.



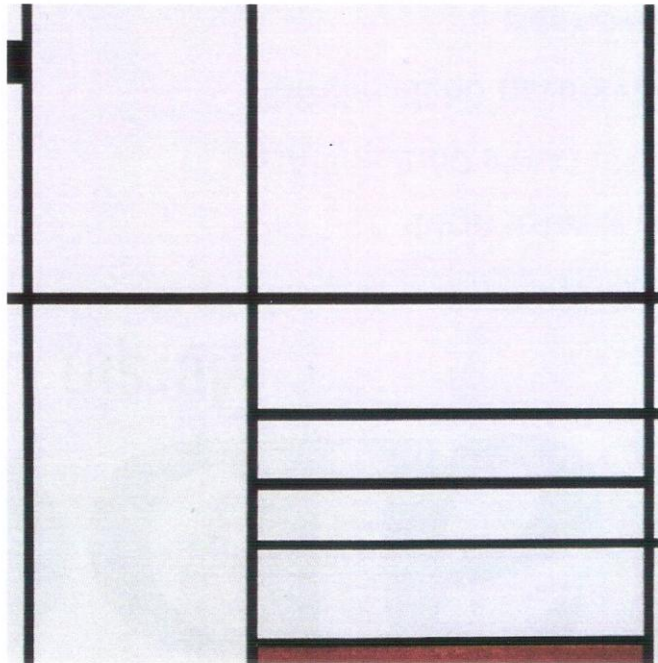
Resim 24

Kandinsky, modern sanatçıların kullanabileceği üslupları 'Blaue Reiter' yıllığında yayımlanan 'Biçim Sorunu Üstüne' adlı denemesinde tanımlamıştı. Ona göre, bu üslupların iki kutbu '1. tam soyutlama, 2. tam gerçekçilik'ti. Bu iki kutup sonunda 'aynı amaca' yönelen iki yol gösterir. Malevich'in tersine Kandinsky, soyutlama ile yarı-soyutlama arasında bir köprü'nün gerekliliğini duymuyordu. Kendisi nesnel nesnel olmayanın gerekliliğini geçerli olacağı ruhsal bir düzeyde iletişim kurmayı amaçlıyordu. Bunun gerçekleşebileceğine olan inancı primitif (ilkel) sanatları, Doğu sanatını ve Rönesans öncesi sanatı incelemesinden

kaynaklanıyordu. (...) Betimlenmiş nesnelere duyarlı olmamızı isteyen sanat yapıtları, bizi eğretilme yoluyla etkiler. Ayrıca, yenilikçiliğin soyutlama eğilimi ve çelişik betimleme yöntemleri kullanması, Platon'dan beri pek çok düşünürün öne sürdüğü gibi, algıladığımız gerçekliğin kurallara bağlı ve değişken bir sistem olduğunu görsel yollardan anlamamızı sağladı. (Lynton; 2004:147-151)

Kandinsky, manevi değerlerin betimlenmesi şeklinde özetlenebilecek sanatsal yaklaşımını, 1912 yılında yayımlanan *Sanatta Zihinsellik Üzerine* isimli kitabında geliştirmiştir. Ona göre sanat dalları dışsal yapılarından dolayı birbirlerinden ne kadar farklı olurlarsa olsunlar ortak noktada buluştukları zaman, insan ruhunu arıtıp, harekete geçirebilecek iç amaç için çaba vermeliydiler.

Neoplastisizm'in yaratıcısı Hollandalı ressam Piet Mondrian (7 Mart 1872-1 Şubat 1944), Amersfoort'da doğmuştur. Babası resim öğretmeni olan Mondrian 1892-1894 yıllarında Amsterdam Sanat Akademisi'nde resim öğrenimi alır. İlk çalışmalarının çoğunlukla Hollanda'ya ait kırsal görüntülerinden oluşan Natüralist veya Empresyonist manzara resimleridir. 1920'li yıllardaki çalışmalarıyla birlikte Mondrian'ın kendi tarzı da şekillenmeye başlar.



Resim 25

Beyaz zemin üzerine enine ve boyuna siyah çizgilerden ve 3 ana renkten oluşan Neoplastisizm olarak adlandırdığı tarzı yaratmıştır. Bu tarzı yaratırken,

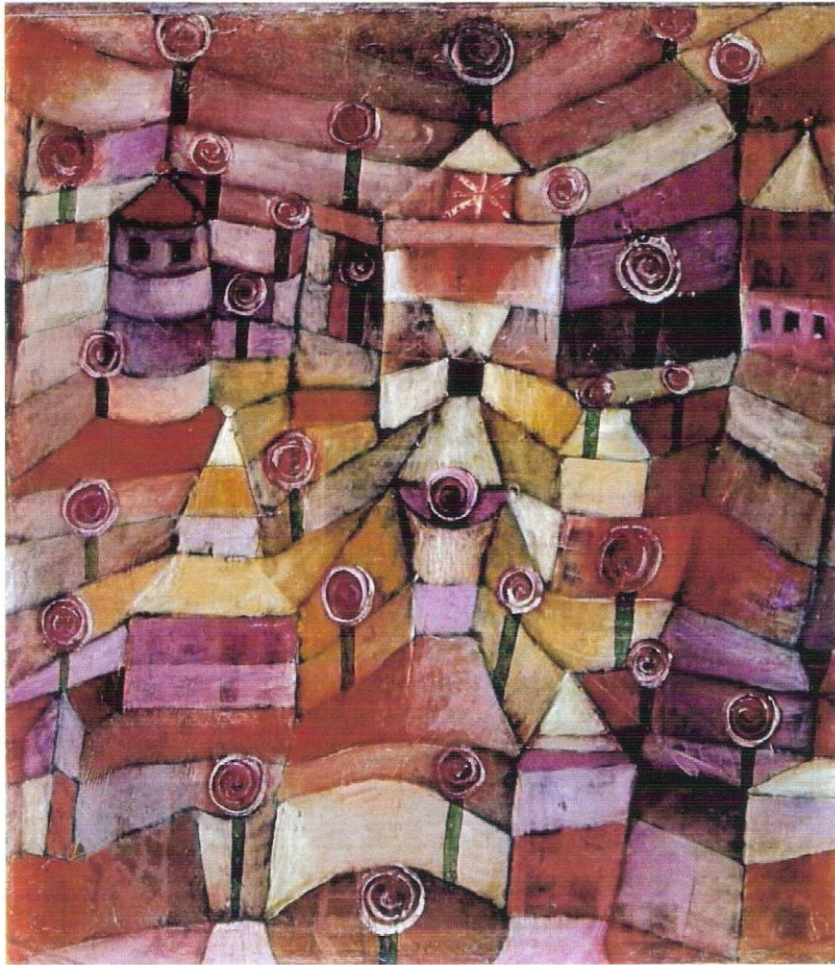
Kandinsky gibi Mondrian'ında çıkış noktası, kendi iç dünyasındaki karşıtlıkların yarattığı tedirginlik oluyor. Sanatçı yazılarında, sık sık rastlanan genel-özel, dışı-erkek, iç-dış, olumlu-olumsuz, nesnel-özel, madde-düşünce gibi karşıt kavramlarla, bu tedirginliğin oluşturduğu güçleri anlatmaya çalışıyor. Bu sanat bir bunalımdan doğmuştu, elde etmek istediği de 'barış ve denge' idi. Sanatçı bu deyimlerle ne anlatmak istediğini 1936'da yapmış olduğu 'Kırmızı ve Siyahlı Kompozisyon'da (Resim 25) somut olarak görüyoruz. Karşıt kavramları, kesişen yatay ve dikeyler dile getiriyor. Bunlar açık gri bir düzey üzerine resim kenarlarına paraleller çizerek bir denge oluşturuyorlar. (...) Kübist sanat Mondrian'a göre soyutlayıcıydı, soyut değildi. Çünkü hacme bağlı kalmıştı. 'Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu düzeyi kesin çizgilerle yapıyordum. Fakat bu kez de düzeyi yıkmak gerekti. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve onları renklendirdim. Şimdi de karşıtlıklarla çizgileri yok etmek istiyorum.' Mondrian'ın bu sözleri, onun soyutlamalarla nasıl dengeye varmaya çalıştığının açıklıyor. (İpşiroğlu, 2009:174-176)

"Mondrian'ın sanatı evrensel değerleri ve (ying ile yang birleşmesinde olduğu gibi) karşıtların yan yana geldiği varoluşu dile getiriyordu; ona göre, yaptığı dinamik fakat uyumlu tablolar henüz gerçekleşmemiş fiziksel ve ruhsal dünyanın modelleri olarak görülmeliydi." (Lynton, 2004:82)

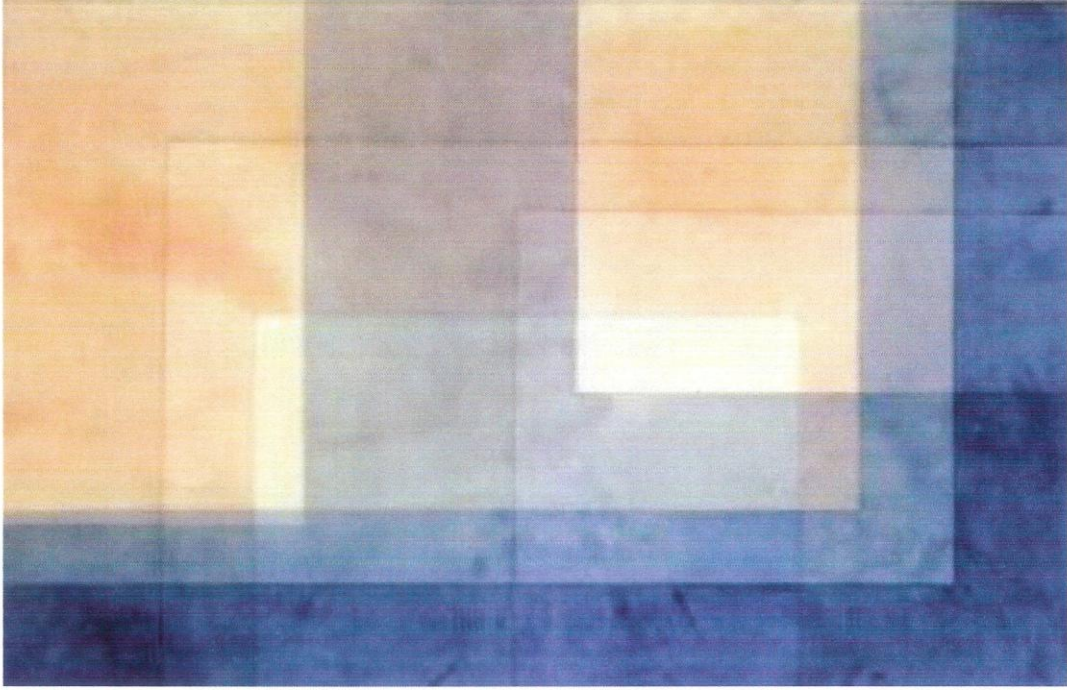
Soyut Sanat, Ekspresyonizm, Kübizm, Sürrealizm, gibi birçok akıma etkileri Alman kökenli İsviçreli ressam Paul Klee (18 Aralık 1879-29 Haziran 1940), Münchenbuchsee'de doğmuş, renk teorileriyle ilgili birçok yazı yazmıştır. Klee küçük yaşlarda resimle uğraşmaya başladıktan sonra 1898-1901 yılları arasında Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gördü. Kandinsky'yle tanışmasının ardından renk ile ilgili kendi teorilerini geliştiren Klee, 1912 yılındaki Paris ziyaretinin sonrasında Kübizm'e ilgi duymaya başlar ve soyut sanatın erken dönem tanımlarından olan saf resmin öncüsü olur.

Soyut sanat, Kandinsky'de pek öznel duygu ve yaşantıların dışa dökülmesiydi. Klee'ye göre böyle dar ve kişisel öznelciliğe düşmek gereksizdi. Öznel dünyanın kendine özgü yasaları vardı ve sanatçı yapıtlarında herkesin benimseyebileceği ortak ve genel sonuçlara varabilirdi. Böylece Batı sanatında baştan beri izlediğimiz diyalektiğin, XX. yüzyıl sanatında da sürdüğünü görüyoruz. Mondrian ve özellikle Kandinsky için doğadan uzaklaşma, 'içe-kapanma' demekti.

Klee, soyut sanatın da 'nesnel' olabileceği kanısındadır. Bu düşünce XX. yüzyıl resim sanatında yeni bir gelişime, sanatta 'oluşturucu düşünce'nin ortaya çıkmasına yol açıyor. (...) Klee kendini bir oluşum içinde duyuyordu: özelle nesnelin, soyutla somutun, Batı sanatının her döneminde sanatı yeni bir atılıma götüren statik ve dinamik öğelerin çarpıştığı bir oluşum içinde. (...) 'Karşıtların birbirini tümleyerek bütünleşmesi' ilkesine Klee, hayatı boyunca bağlı kalıyor. (Resim 26) Bu ilke onu 1920'den sonra yeni bileşimlere götürüyor. Onun gözünde iç ve dış karşıtlığı, oluşumun-yaratma sürecinin - birbirinden ayrılmaz aşamalarıydı. Sanatında bu oluşumu vermek istiyordu. Oluşturucu düşünce düzeyinde en öznel duygular bile nesnelleşiyor, dış-algılar da birer iç-görüye dönüşüyordu. Bu bakımdan resimlerinde dış-algıyla iç-görünüm, nesnelle öznelin sınırlarını ayırmak güçtür. (...) 1930'dan sonra 'Divisionism' diye adlandırdığı bir teknik uyguluyor. (...) Bundan sonraki çalışmaları ağırlık ve denge sorunları üzerinde toplanır. (Resim 27) (...) Yer çekimi ve ağırlıktan sıyrılma bu dönemde onun sanatını oluşturan karşıtlıklardır. Dünyayla evreni, maddeyle madde ötesini, iyiyle kötüyü onun deyimleriyle 'yıkıcı ve oluşturucu güçleri', 'şeytanla tanrısal'ı uzlaştırarak yeni bileşimlere varma, Klee'nin hayatının son on yılında gerçekleştirmek istediği bir gayeydi. (İpşiroğlu, 2009:177-181)



Resim 26



Resim 27

2. Dünya Savaşı sonrasında Pop Sanat ve Kavramsal Sanat'ın oluşumuna çok önemli etkileri olan Fransız asıllı Amerikalı sanatçı Marcel Duchamp (28 Temmuz 1887-2 Ekim 1968) Blainville'de doğmuştur. Kardeşlerinden Jacques Villon, ressam ve Raymond Duxhamp-Villon, heykeltıraştır. Académie Julian'de okuyan Duchamp'ın ilk eserleri post-izlenimci üslubunda olmuşsa da daha sonra etkisini günümüzün çağdaş sanatçılarına kadar sürdüren en etkili Dadaist sanatçı olmuştur. 1. Dünya Savaşı öncesinde çoğu sanatçının eserlerini retinal olarak nitelendirmiş ve bunun yerine sanatın tekrar zihnin hizmetinde olması gerektiğini söylemiştir. Norbert Lynton'a göre, "Duchamp, 1912 yılına kadar karşısına çıkan yeni anlatım yollarını, şiirsel ve çelişik doğrultularda geliştirmeye çalışan araştırmacı ve huzursuz bir ressamdı." (Lynton, 2004:130) Geleneksel sanatsal üretim yöntemlerini ironik bir şekilde ve yergi eşliğinde yıkmak Duchamp'ın ana fikirlerindedir. Bu amaçla 1914'te gerçekleştirdiği ilk hazır nesnelere (Resim 28) ile birlikte Duchamp sanatsal yeteneğin zıttı olan bir yaratıcı sürece girmiştir. Kendisini geleneksel resimden uzak tutmaya ve sanat eserinin kavramsal değerinin ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

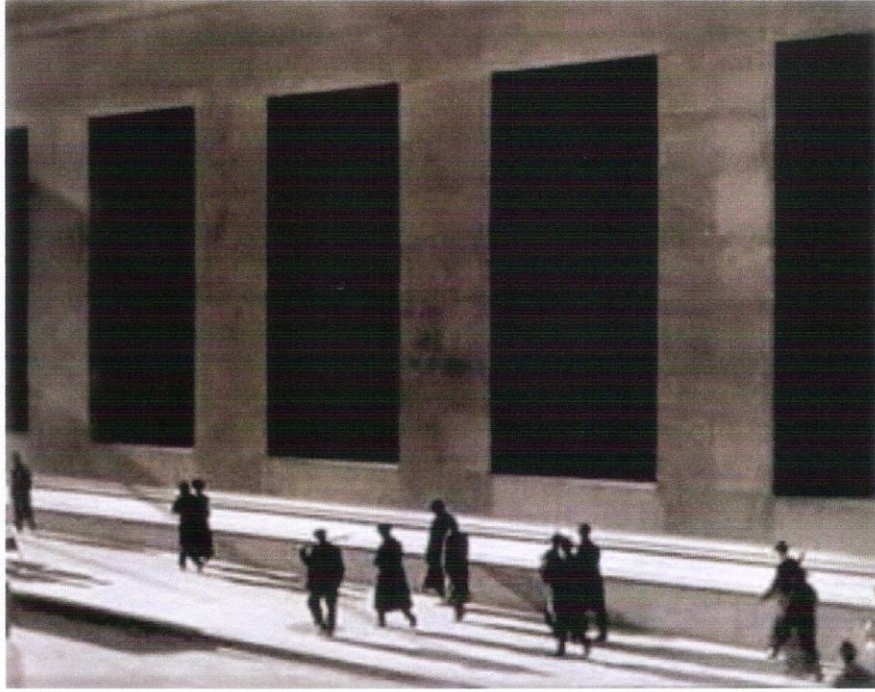


Resim 28

Nesnelerin görünüşünün yakından gözlenmesine dayanan herhangi bir modern resimde, belli bir büyü niteliğinin sezilmesi hemen hemen kaçınılmaz bir durumdur. (...) Bu büyü için metafiziksel bir amaç da gerekli değildir: gerçeğin tuvalin gerçekdışılığı üstüne aktarılması, kendi başına yeterli bir değişimdir. Burada, belki de çelişik olan nokta, bu gözlemin modern görsel bilincin önemli bir olgusuna, yani fotoğrafın her yerde var olmasına rağmen hala geçerli olmasıdır. Asıl çelişki, olgular dünyasıyla ilgili bütün kuşkularımız arasında, fotoğraf görüntüsünü gerçek sayma eğilimimizdir. (Lynton, 2004:161)

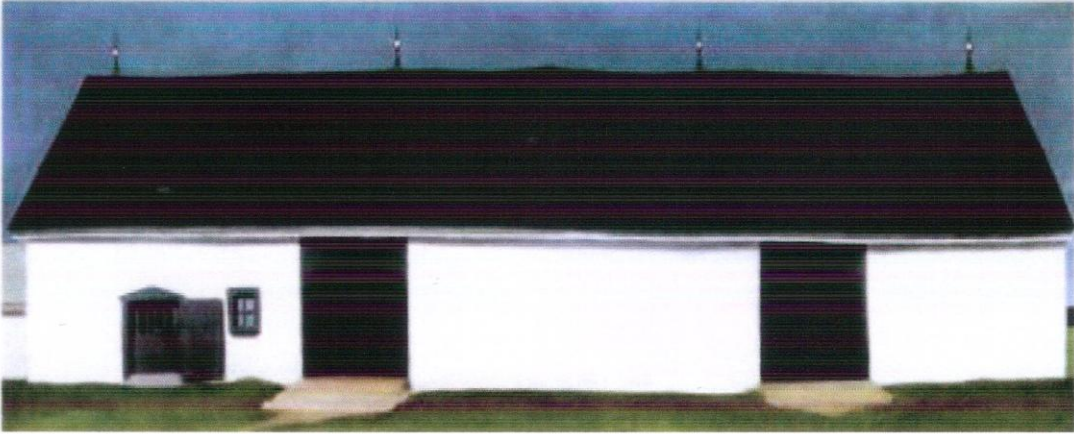
20. Yüzyıl modern Amerikan fotoğrafının önemli isimlerinden birisi olan Amerikalı fotoğraf sanatçısı ve film yapımcısı Paul Strand (16 Ekim 1890-31 Mart 1976), New York'ta doğmuştur. 1907 yılında fotoğrafçılığa başlayan Strand, Ethical Culture School'da okudu. Belgesel fotoğrafçısı Lewis Hine'in öğrencisi oldu. Doğal ve fotoğrafçılığa özgü yöntemleri kullanmayı benimsediği insan, doğa, manzara ve mimari fotoğraflarının dışında, vurgularını dolaysız ve net anlattığı soyut fotoğrafları da vardır.

Paul Strand'in 1915 tarihli 'Wall Street, New York' adlı fotoğrafındaki (Resim 29) yayaların gölgeleriyle, onların üzerlerinde yükselen ürpertici mimari, özünde dramatik olan bu görüntüye insanla insan üretimi olan sistemler arasındaki çelişki duygusunu da ekler. Bu ilk Boccioni yapıtlarında rastladığımız Fütürist bir görüntüdür; ama bu aynı zamanda çizgileri belirgin, kendi gibi dolaysız ve yüceltici bir başka görüntü türünün ortaya çıkmasına yol açmıştır. (Lynton, 2004:162)



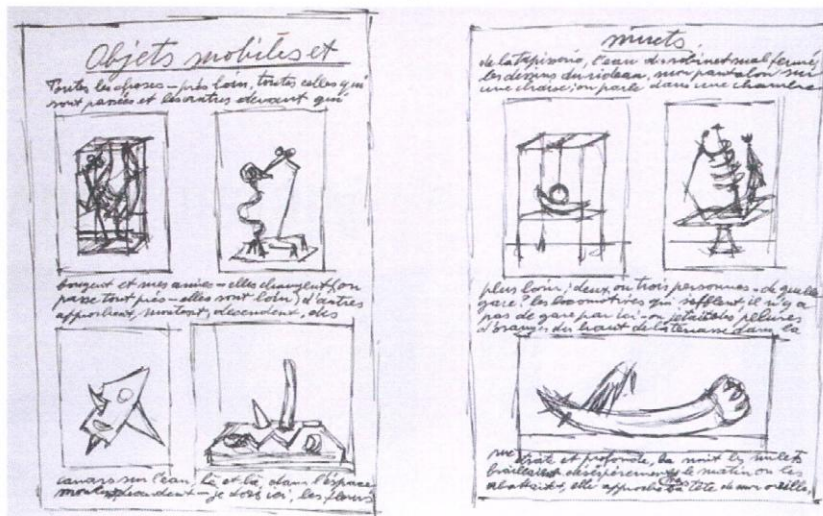
Resim 29

20. Yüzyıl Amerikan resim sanatındaki önemli ressamlardan olan Georgia O’Keeffe (15 Kasım 1887-6 Mart 1986), Wisconsin’de doğmuştur. 1905-1906 yıllarında Chicago Sanat Enstitüsü’nde ve 1907-1908 yıllarında New York Sanat Öğrencileri Birliği’nde (Art Student’s League) sanat eğitimi aldı. 1908-1912 yılları arasında ticari reklam ressamlığının ardından 1912’de Virginia Üniversitesi’nde ve 1914-1915 yıllarında ise Columbia Teachers Koleji’nde öğrenimine devam etti. Erken dönem çalışmalarında görülen, Avrupa resim anlayışının peşinden gittiği taklitçilik, Uzakdoğu sanatlarına yönelmesinin devamında, 1920’den itibaren yerini kendi özgün tarzına bırakır. Çalışmalarındaki kesinlik ve sertlikle birlikte, doğal biçimleri büyütürken ritmik ve belirgin dış çizgilerin yanında net ve açık alanları hacimlendiriyordu. 1932 yılında gerçekleştirdiği ‘Beyaz Kanada Ambarı No.2’ (Resim 30) adlı resminde de net ve açık alanlardan faydalanmış ve “telefoto objektifi kullanan bir fotoğrafçı gibi dikkatini konu üzerine yoğunlaştırmış, karşıtlığa önem veren fotoğraf baskılarından bildiğimiz bir yalınlığı elde etmek için, bütün ayrıntıları dışarıda bırakmıştır.” (Lynton, 2004:162)

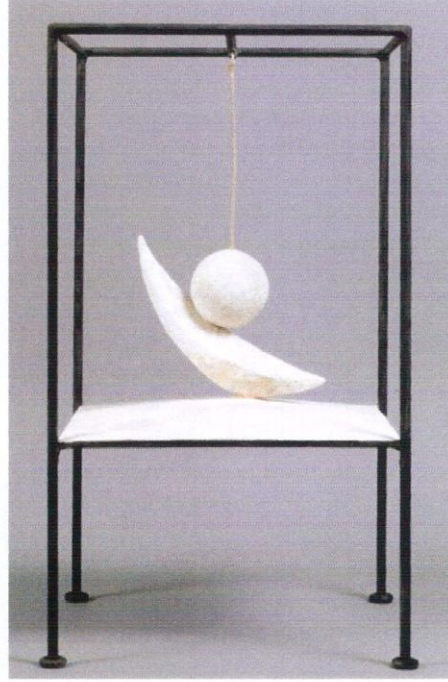


Resim 30

Sürrealizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Formalizm gibi akımlara önemli katkılarda bulunan İsviçre asıllı, heykeltıraş ve ressam Alberto Giacometti (10 Ekim 1901- 11 Ocak 1966), Stampa'da doğmuştur. Babası Post-Empresyonist tarzda çalışan bir ressam olan Giacometti 1919-1920 yıllarında Cenevre'de başladığı sanat eğitimine 1920-1921 yıllarında İtalya'da devam ettikten sonra 1922'de gittiği Paris'te Archipenko'nun atölyesinde çalışmasının ardından heykeltıraş Antonie Bourdelle'nin atölye asistanlığını yapar. 1920'lerin sonlarına doğru Sürrealizm'e ilgi duyar, 1930'ların başlarında gerçekleştirdiği Sürrealist çalışmalarından 'Asılmış Top' (Resim 31, 32) sanat tarihinin üçüncü kinetik heykelidir.



Resim 31



Resim 32

Bu eserle sanatçı, sanat yapıtı ile izleyici arasında yeni bir ilişki kuruyor; dokunma-dokunmama isteği yaratıyordu. Giacometti,

(...) burada heykele yeni bir işlev veriyor, sanat yapıtı ile izleyici arasında yeni bir ilişki kuruyordu. Bu ilişki, hayattan da bildiğimiz tiksintiyle isteğin, tat almayla acı çekmenin birbirine karıştığı çekicilik-iticilik yaşantısından kaynaklanıyordu. Önemli olan bu nesnelerin hareketliliği değil, bizim onlara hem dokunmak istememiz, hem de bundan korkmamızdır. (Lynton, 2004:194)

Giacometti, 1930'ların ortalarından sonra çalışırken model kullanmaya başladığı, dolayısıyla düşlerden uzaklaşıp dış dünyaya yöneldiği gerekçesiyle sürrealistler tarafından reddedildi. Giacometti'nin kil ile modle ettiği dokulu yüzeyli figüratif heykellerinin boyutları neredeyse heykel olma niteliklerini kaybedecek kadar gittikçe küçülen bir şekilde kimi zaman üç dört santime kadar indi, kimi zaman iki metreye ulaştı.

1938-1939 yıllarında heykellerinin konusunu insan büstüne dönüştü. Giacometti'nin,

(...) çalışmalarında kadın erkek gibi iki bedenin kutup oluşunun metaforu vardır, (...) Sonuçta konu ne olursa olsun heykeline hareketi katması, açık formlar kullanarak boşluğu içine alması ve şekillendirmesi, geometrik biçimlerle daha organik görünümlü olanları karşıtlık yaratacak şekilde kullanması ve farklı malzemeleri kullanmasıdır." (Huntürk, 2011:266, 267)



Resim 33

“Giacometti'nin ince uzun figürleri (Resim 33), yarınlarından emin olamayan insanların hem güçsüzlüğünü, hem de dayanıklılığını mükemmel bir biçimde ifade ederler.” (Lynton, 2004:258)

20. Yüzyıl İngiliz heykelinin önemli temsilcilerinden olan Barbara Hepworth (10 Ocak 1903-20 Mayıs 1975) West Yorkshire'da doğmuştur. Leeds School of Art'taki eğitiminin ardından 1921-1924 yıllarında Royal College of Art'ta eğitimine devam ettikten sonra bir süre İtalya'da eğitim görür.

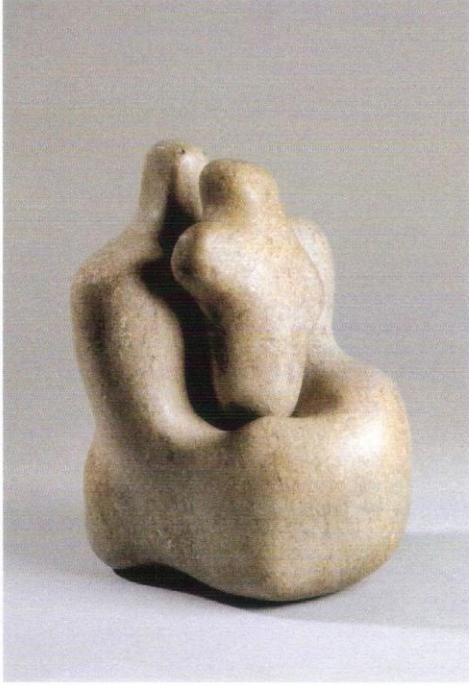
1930'larda özgün tekniğini geliştiren İngiliz heykeltıraş Barbara Hepworth heykellerinin içinde yarattığı boşluğu iplerle veya ip etkisindeki çubuklarla hareketlendirir (Resim 34, 35), düz alanlara karşı karşıtlık oluşturur. (...) Sanatçının daha kapalı formlar seçerek çalıştığı heykellerine örnekler olarak Anne ve Çocuk (Resim 36), Merryn (Resim 37) gibi heykelleri verilebilir. Benzeri çalışmalarında aynı tür biçimleri farklı oranlarda birbirini tamamlayacak şekilde tekrarlar. Merryn heykelinde dolu alanın bir kısmını boşaltarak dolu-boş karşıtlığı yarattığı gözlemlenebilir. (Huntürk, 2011:277, 278)



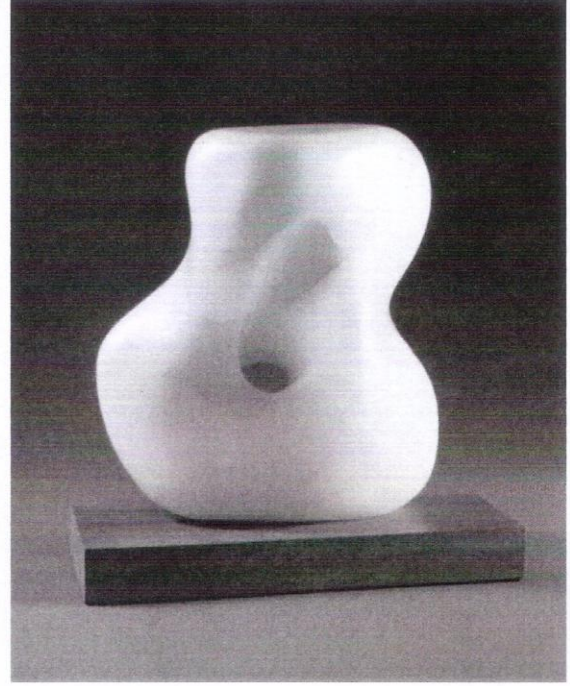
Resim 34



Resim 35

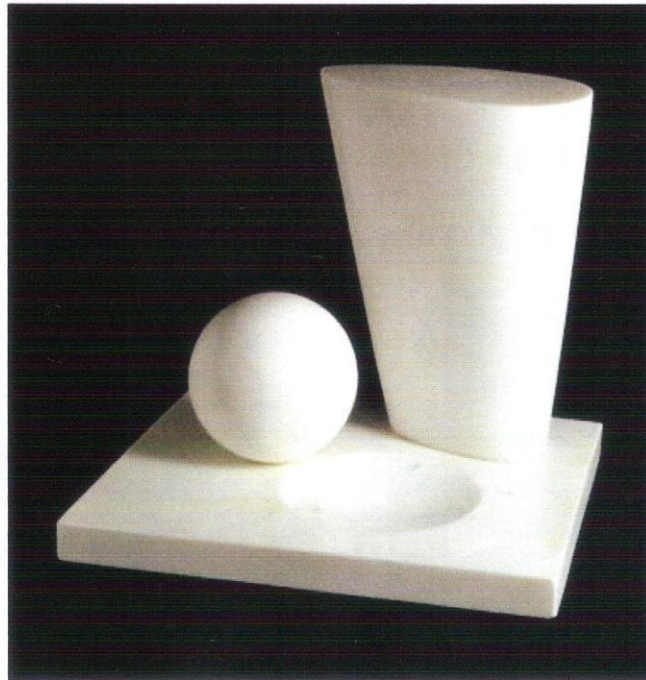


Resim 36



Resim 37

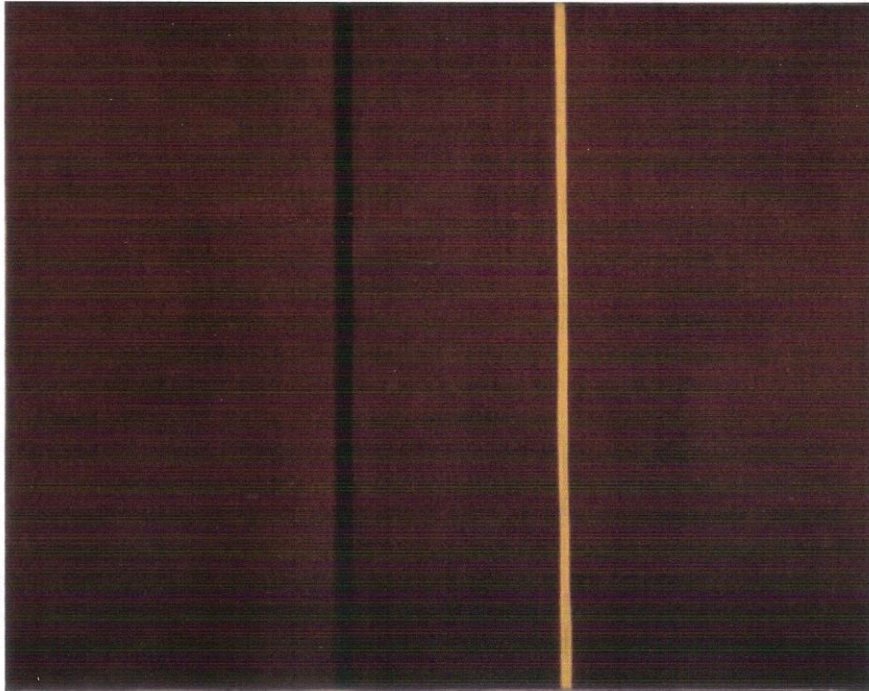
'Koni, Küre, Boşluk' (Resim 38) isimli soyut kompozisyonunda kare; sert, küre; yumuşak ve koni; ikisini tamamlayan bir etki verir. Dolu olan kürenin yanına, kürenin negatifi yerleştirilmiş ve doluluk boşluk ilişkisine, negatif-pozitif alanlara dikkat çekilmiştir. Genelde negatif alanlar; elle tutulamayan boşluğun değerlendirildiği alanlardır, fakat çoğu zaman pozitif içinde de negatif etki veren biçimler kullanılır. (Huntürk, 2011:18)



Resim 38

Soyut Dışavurumculuk akımının önemli temsilcilerinden biri olan Amerikalı ressam Barnett Newman (29 Ocak 1905-4 Haziran 1970), New York'ta doğmuş ve geç resimsel soyutlamaya öncülük etmiştir. Sanat öğrenimini Boston Üniversitesi'nde ve Londra'da tamamlayan Newman, 1940'lı yıllardaki Sürrealist çalışmaları sırasında, daha sonraları kendi tarzını oluşturacak olan, dikey çizgilerle ayrılmış renk alanlarını bulmuştur. Newman, bu dikey çizgileri eserlerini hem parçalara ayıran hem de onları birleştiren zıt öğeler olarak yorumlar. İlk eserlerinde renk alanları homojen bir renge sahip değilken, daha sonraları, 1949 yılında yaptığı 'Sözleşme' (Resim 39) isimli resminde gerçekleştirdiği gibi, Geç-Resimsel Soyutlama'da kompozisyonun veya büyük alanların tek ve düz bir renkle kapatılması benzeri bir şekilde, tek bir tona sahip olmuşlardır.

Barnett Newman 1948'de 'güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat' olarak adlandırdığı olguya ulaşabilmek için çok çalışmıştı. (...) İlkel bir imge araştırırken, Newman resimsel dili iki esas öğeye indirgedi: İlki, geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi, bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu. (...) Newman'ın bazı resimleri çok büyüktür ve renk alanları ve sütunlarla sağlanan derece kontrastları uçsuz bucaksız görüntüleri çağırıştırır. (Lynton, 2004:238, 239)



Resim 39

1940 sonrası Amerika'da Soyut Dışavurumculuk akımının temsilcilerinden olan Robert Motherwell (1915-1991), Washington'da doğdu. Otis Sanat Enstitüsü'nde ve Stanford Üniversitesi'nde sanat öğreniminin dışında, Harvard'da estetik, Columbia'da sanat tarihi dersleri aldı. Yaşadığı dönemin siyasi dramlarına karşı ağırbaşlı bir duyarlılıkla yaklaşan Motherwell 1953-1954 yıllarında yaptığı İspanyol Ağıtları'nda da (Resim 40) aynı yaklaşım içindedir. "Motherwell, sürekli olarak yaşamla bağlar kurmaya, ona ulaşmaya çalışmıştır. Ressam, İspanyol Ağıtları'nı yaşamla ölüm arasındaki çelişkinin ve bunların birbirleriyle bağlantısının görkemli mecazları olarak tanımlar." (Lynton, 2004:243)



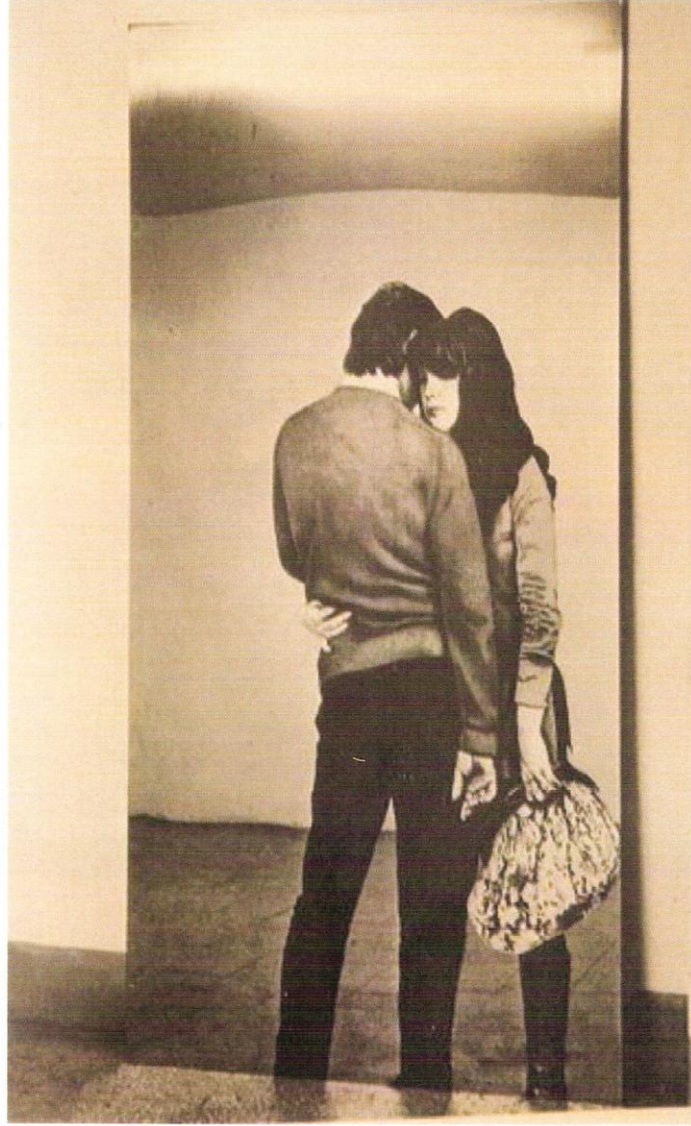
Resim 40

İngiliz soyut ressam Ben Nicholson (10 Nisan 1894-6 Şubat 1982), Buckinghamshire'da doğmuştur. Babası ressam olan Nicholson, 1910-1911 yıllarında Slade School of Fine Art'ta sanat eğitimini tamamlayıp, ilk çalışmasını 1904 yılında gerçekleştirdikten sonra, erken dönem çalışmalarında Kübizm'den etkilenmiştir. 11 Kasım 1947 (Fare Deliği) (Resim 41) isimli çalışmasında "natürmortu bir düzlemler topluluğu olarak, peyzajı da az çok doğalcı (biraz da ilkelci) bir tutumla ele alıp, birbirinden farklı, hatta birbirine karşıt bu iki resimsel ifade biçimini kaynaştırmıştı." (Lynton, 2004:265)



Resim 41

Yoksul Sanat (Arte Povera) akımının öncü sanatçılarından olan İtalyan sanatçı Michelangelo Pistoletto (1933-), Biella’da doğmuştur. 1956’da resim yapmaya başlayan Pistoletto, 1960’lı yıllarda heykel, 1970’li yıllardan itibaren de düzenlemeler yapmaya başlamıştır. Erken dönem işlerine oto-portreye dayalı bir sorgulama hâkimdir. 1960’lı yılların başında izleyiciyi ve gerçek zamanı çalışması ile bütünleştiren, birleştiren ayna resimlerini yapar. 1967 tarihli, İnox ile cilaladığı çelik üstüne saydam kâğıt kullanarak gerçekleştirdiği Soutzka’yla Birlikte Kendi Portresi (Resim 42) isimli çalışmasında, “gerçeklik yansımaları büyük ölçüde başarılıdır; ancak hem tek renklilik, hem de tuvale yansıyan figürlerin hareket etmesi ya da görüş açılarının değişmesi, resimdeki hareketsiz figürlerle oluşturduğu çelişki yüzünden, onu gerçekten uzaklaştırmaktadır.” (Lynton, 2004:311) 1960’ların ortalarından sonra Yoksul Sanat akımının oluşmasında önemli bir yeri olan Minus Objects isimli bir seri üzerinde çalışır. 1967 yılında Yoksul Sanat akımının her türlü malzeme, kompozisyon ve uygulama yöntemini kullanabilmesine uygun bir şekilde, eski kıyafetlerden ve paçavralardan oluşmuş yığının önüne yerleştirilmiş Venüs heykelinden oluşan Paçavraların Venüs’ü (Resim 43) adlı yapıtı gerçekleştirir.



Resim 42

Pistoletto aşk tanrıçası Venüs'ü betimleyen klasik bir heykelin röprodüksiyonunu kullanarak "hem İtalya'nın klasik geçmişini yansıtır, hem de değişen toplumda sanatın yerini, yeni kullanılan malzemeleri sorgular. Pistoletto'nun çalışmasında (...) Venüs arkası bize dönük, giysi yığınınna bakarken çağdaş ve geçmiş arasındadır. Çalışmadaki karşıtlıklar yumuşak/sert, biçimli/biçimsiz, değerli/değersiz, monokrom/renkli, tek/sıradan, kültür/hergün olarak dikkat çeker" (Huntürk, 2011:312, 313) Ayrıca heykelin kusursuzmuş izlenimi veren görüntüsüyle kumaş parçaların karmaşıklığı da biçimsel bir zıtlık yaratmaktadır.

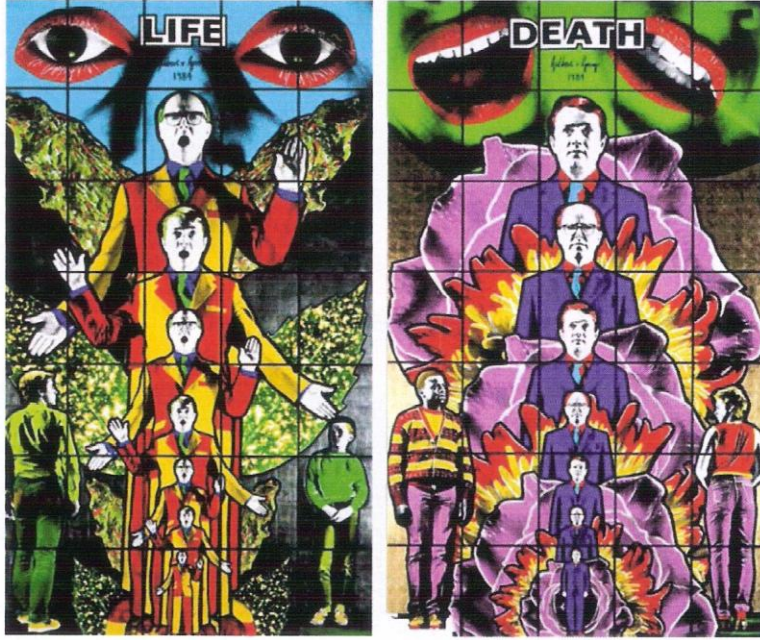


Resim 43

1969 itibaren gerçekleştirdikleri yaşayan heykel gösterileriyle isimlerini duyuran Gilbert ve George Londra'da St. Martin's Sanat Okulu'nda öğrenciyken tanışılar. Gilbert Proesch (17 Eylül 1943-), İtalya'nın Dolomitler bölgesinde doğmuş, Münih Akademisi'nde öğrenim görmüştür. George Passmore (8 Ocak 1942-), İngiltere Totnes'da doğmuş, Dartington Hail ve Oxford Sanat Okulu'nda okumuştur. 1967 yılında Londra'da tanışıp aynı okulda okudukları dönemden itibaren Londra'da birlikte çalışıyorlar. Erken dönem çalışmalarında özlem ve ironik bir yaklaşım vardır. Konularını din ve vatanseverlik benzeri çok geniş bir yelpazede ele alırlar. 1984 yılında foto-montaj tekniği ile gerçekleştirdikleri Ölüm (Resim 44) isimli çalışmalarında,

Din dışı bir konuyu işleyen modern bir resmin, bir ölçüde, dinsel imgelerden güç kazandığını görüyoruz. Bu özellikle Gilbert ve George'un gösterişsiz resimsel söylemleri için de geçerlidir. (...) Bu iki eski heykel sanatçısı, 1980 çalışmalarını çağrıştıran bir kompozisyonda, foto-montaj tekniği kullanarak bir çeşit vitray yapmışlar, bu vitrayda ölümü bir yükseliş ve bir dizi doğum olarak göstermişler. Tablodaki keskin çizgiler ve çarpıcı renkler, yarı-dinsel imgeler ve düzenlemeye bir karşıtlık yaratmaktadır. Aynı şeyi resimdeki ima ve başlıkla, Meryem'in göğe yükselişiyle ilgili görüntüleri içinde söyleyebiliriz. Bu karşıtlıkla, Bacon'un resimlerindeki devinimle incelikte sunuş arasındaki ayrılığa olduğu gibi, bu tür çalışmaların kendine özgü bir çarpıcılığı vardır. Gilbert ile George yapıtlarını sergilemeye 1968'de, Ken Kiff ise 1970'de

başladı. 1980’li yıllarda üçü de, aralarında yalnızca ‘figüratif’ sözcüğüyle bağlantı kurulabilecek çelişik yapıtları kapsamına almaya hazır olan sanat dünyasında büyük ün sahibi oldular. (Lynton, 2004:349, 350)



Resim 44

1980’li yıllarda İngiltere’de heykel adına gerçekleştirilen çalışmalar, soyut ve figüratif gibi zıt yaklaşımların birleşimi olmasından dolayı dikkat çekmeye başlar.

1990’dan günümüze çalışmalar; hem modern dönemin minimalizm, dışavurumculuk gibi akımlarını, soyut veya figüratif üsluplarını hem de postmodern anlayışı içerirler. Sanatçıların bir kısmı ahşap, taş, bronz gibi geleneksel malzemelerle, bir kısmı da pirinç, polen, sebze-meyve gibi dönüştürülebilir, kırılabilir organik malzemelerle çalışırlar. (...) Genel eğilim izleyicinin sanat eserini bir nesne olarak izlemesi yerine deneyimini, duyumsamasını sağlamaktır. Sanatçıların eski ve yeni mitlerden, Uzak doğu inançlarından, bilim ve teknolojiye ilişkin yeniliklerden etkilendikleri ve özgünlüklerini güçlü bir şekilde farklı malzemelerle yansıttıkları gözlemlenebilir. (Huntürk, 2011:339)

21. Yüzyıl Amerikan heykel sanatının öncülerinden olan Fransız heykeltıraş Louise Bourgeois (25 Aralık 1911-31 Mayıs 2010), Paris’te doğmuştur. 12 yaşındayken duvar halıları için çizim yapmaya başlar, 15 yaşında Paris Sorbonne’da matematik okuduktan sonra geometri alanında yaptığı çalışmalar, onun kübist çizimleri için bir altyapı oluşturmuştur. Önce Ecole de Louvre’da sonrada Ecole des Beaux-Arts’da öğrenimini

sürdürdü. Ardından sanatçı Fernand Leger'in atölye asistanı olarak çalıştı. 1938'de New York'ta Art Students League of New York'da öğrenimine devam etti. 1930'larda resimle başladığı sanatı gerçeküstücü izler taşır. 1947 sonrasında yapmaya başladığı heykel çalışmalarından bazıları soyut olmakla beraber onlar hakkında konuşmalarında eserlerini sembol olarak ifade etmekte ve ilişkiler üzerine odaklanmaktadır. Heykelleri için lastik, tahta, taş, metal gibi çok çeşitli malzemeler ve ailesinin ana işi olan dokuma duvar halıcılığına uygun olarak da kumaş ve tekstil de kullanmıştır. Zaman zaman feminist eğilimler de gösteren Bourgeois'in, en ünlü eseri, yaşamının son 12 yıllık döneminde bitirdiği (örümcek biçimli) Maman adlı çalışmasıdır. Bu çalışmalarını annesine benzeterek her ikisinin de kırılganlık ve dantel örmelerini eşleştirmiştir.

Louis Bourgeois'in kamusal alanlara (Resim 45), iç mekânlara (Resim 46) yerleştirilen dev boy örümcekleri halkın arasına karışmışlar, küçücük örümcekler görmeye alışkın izleyicinin boyutlarla ilgili algılamasını alt üst etmişlerdir. (...) Çevreyle iletişim içindeki örümcekler, (...) mimarinin sert düz biçimlerinin yanında daha yumuşak, organik kırılgan biçimleriyle karşıtlık oluşturmuşlardır. (Huntürk, 2011:339, 340)



Resim 45



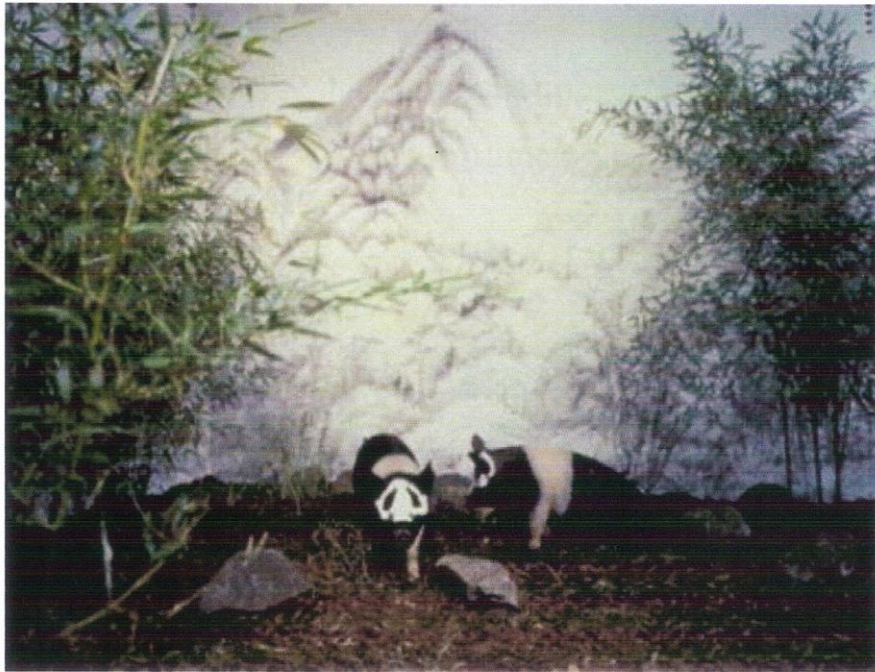
Resim 46

Amerikalı modernist bir heykeltıraş olan Albert Paley (1944-), Pensilvanya’da doğmuştur. Philadelphia’da, Tyler Sanat Okulu’nda öğrenim görmüştür. Güzel Sanatlar alanında üç fahri doktora sahibidir. Kuyumcu olarak çalıştıktan sonra 1969 yılında Amerika’da Rochester Institute of Technology’de öğretmenlik yapmaya başladı. En yenilikçi ve önemli çağdaş tasarımcılar arasında yer alan sanatçının eserleri, son derece özgün ve farklı, ama belirgin bir şekilde modern, genellikle Art Nouveau’nun akıcı çizgilerine sahip çalışmalardır. 1970 civarında büyük ölçekli işler yapabilmesini sağlayan metal çalışmalara yöneldi. Genellikle sezgisel çalıştığı metal işlerini, çizimler ve kesin planlarla uygulamaktansa, doğal ve dinamik akış içerisinde her parçayı çalışmanın gelişimine izin verecek bir şekilde yerleştirerek gerçekleştirir. Çalışmaları hem organik hem de endüstriyeldir. İlk temsili tasarımı, dünyaca ünlü St. Louis Zooloji Parkı’nın güneydoğu köşesinde bulunan Orman Parkı isimli çalışmasıdır. “2006 yılında tamamlanan ‘Orman parkı’ çalışması organik doğal yaşamı metal malzemeyle yansıtan, bir tür karışıklık içeren çalışmasıdır.” (Huntürk, 2011:343)

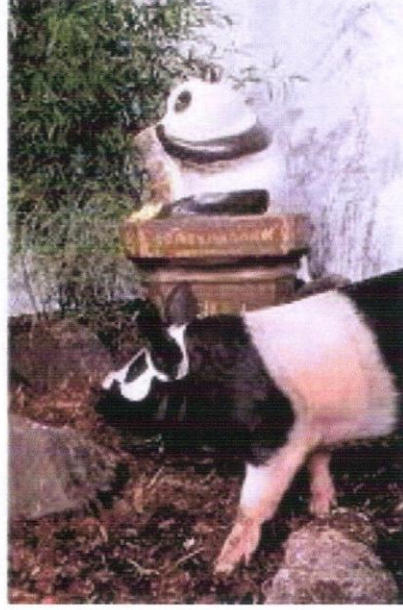


Resim 47

Xu Bing (1955-), Chongqing’de doğmuştur. 1977 yılında CAFA’da (The Central Academy of Fine Arts) sanat öğrenimine başlamıştır. 1998 yılında gerçekleştirdiği Panda Hayvanat Bahçesi (Resim48) isimli çalışmasında “Amerikan York türü canlı erkek domuza ve Çin-Changbai türü canlı dişi domuza birer panda maskesi takmıştır. (Resim 49) Amacı doğu batı kültürleri arasındaki farkı metafor kullanarak vurgulamak ve karşıt kültürlerin iletişim kurmaya çalışmalarını anlatmaktır.” (Huntürk. 2011:344)



Resim 48



Resim 49

Panda Hayvanat Bahçesi'ndekine benzer şekilde, 21 Eylül-25 Kasım 2012 tarihleri arasında İstanbul'da düzenlenen, geleneksel Çin kültürü ve felsefesinin, yeni teknikler, çağdaş keşifler ve yenilikçi yaklaşımlarla yorumlandığı sergide, kültürel deneyimle dil arasındaki bağlantıya odaklandığı Yeni İngilizce Kaligrafisi'nde Batı ve Doğu arasındaki dil ve kültür zıtlıklarını gösteriyor.

İtalyan heykeltıraş Arnaldo Pomodoro (26 Haziran 1926-), Morciano di Romagna'da doğmuştur. 1937 yılında Rimini'de Istituto Tecnico per Geometri'de okumaya başlayan Pomodoro 1945-1946 yıllarında Bologna Üniversitesinde ekonomi okur. 1940'ların ortalarından 1957 yılına kadar Pesaro'da kamu binalarının restorasyonu için danışman olarak çalıştı. Aynı zamanda bir kuyumcu olarak çalışmış ve sahne sanatları okumuştur. Sonradan metal, ahşap, beton ve onun en sevdiği malzeme olacak olan bronz ile heykel çalışmaları yapmaya başladı. Çalışmalarına düzgün ve düzenli çizgiler sağlayan geometrik bir ruh hâkimdir. Ancak çatlaklar ve açıklıklar pürüzsüz dış yüzeyi kırar ve izleyicinin içerideki karmaşık içyapıyı görmesini sağlar. 1982-1983 yıllarında gerçekleştirdiği Daire Kare (Resim 50) isimli çalışmasında,

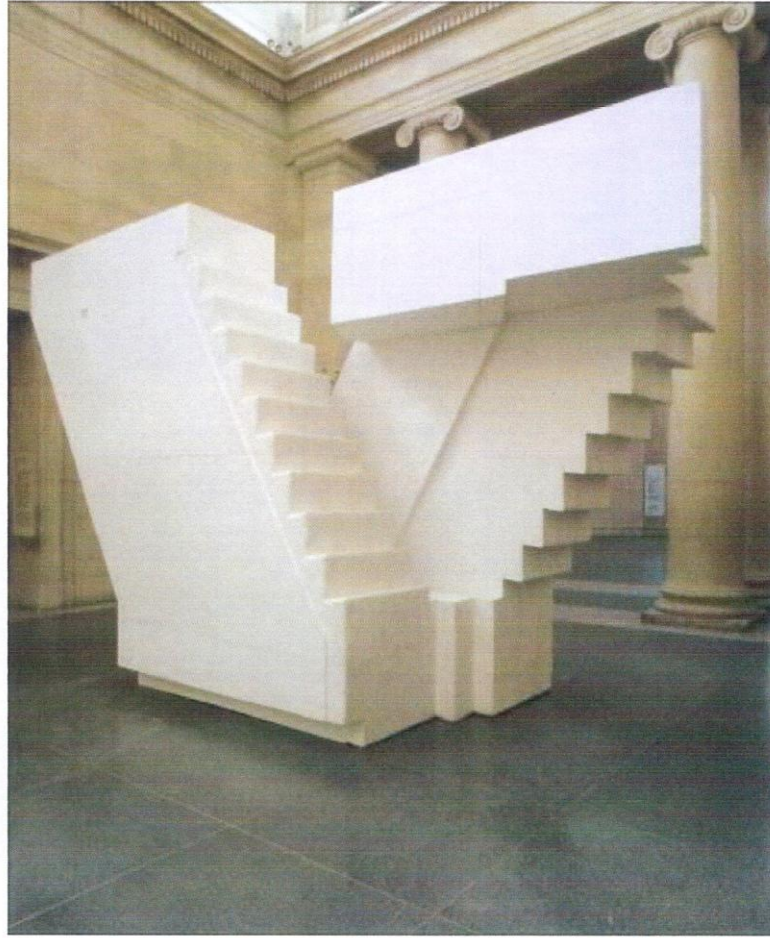
(...) büyük kürenin kapalı formlarını yer yer boşaltarak kare etkisinde açık alan yaratmış ve içinde büyük küreyi tamamlayan daha küçük küre ve küçük hareketli kareler oluşturmuştur. Farklı değerlerdeki küre ve kareler hem dolu hem boş olarak okunabilirler. Promodoro negatif-pozitif alanların ilişkisinde büyük-küçük, ı ışık-gölge, sert-yumuşak, düz-yuvarlak, düzen-kaos, monoton-hareketli gibi karşıtlıklara önem vermiştir. (Huntürk, 2011:350)



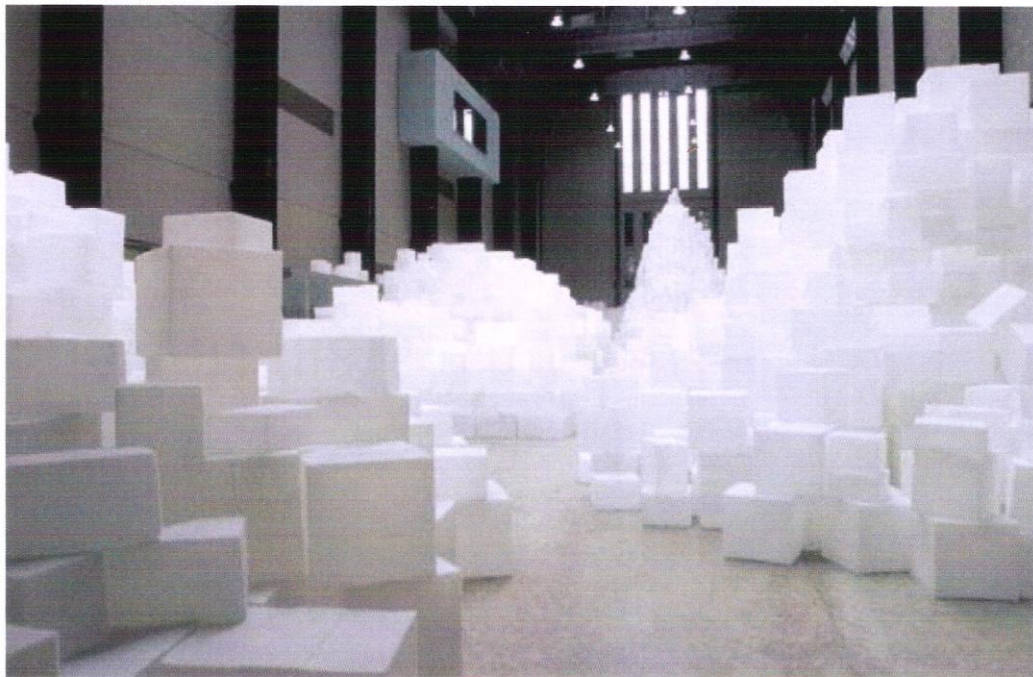
Resim 50

İngiliz heykeltıraş Rachel Whiteread (20 Nisan 1963-), Londra’da doğmuştur. 1982-1985 yıllarında Brighton Polytechnic’te resim ve 1985-1987 yılları arasında Slade School of Fine Art’da heykel öğrenimi görmüştür. Genç Britanyalı Sanatçılar) grubuna dâhil olan Whiteread ilk ‘Turner ödülü’ alan kadın heykeltıraştır.

Sanatçı normalde göremediğimiz boşluğu görünür kılmıştır. Örneğin bir evin odalarında, dolabın içinde, merdiven altında (Resim 51) nesne olarak göremediğimiz boşluk (hava) vardır. Sanatçı benzer boşlukları görebileceğimiz, dokunabileceğimiz nesnelere haline getirir. (...) Boş karton bir kutunun içine sıvı kıvamda alçı döküldüğü zaman, alçı bir süre sonra donacaktır. Kutunun altı, üstü, kenarları kaldırıldığı zaman ortaya kutunun içindeki boşluğun biçimini almış, sertleşmiş alçı çıkacaktır. Bu kutunun içindeki boşluğun bir nesne olarak görünür halidir. (Resim 52) Sanatçı günlük yaşamımızda negatif-pozitif, dolu-boş olanların yerlerini değiştirir, göremediklerimize dikkat çeker. (Huntürk, 2011:351, 352)

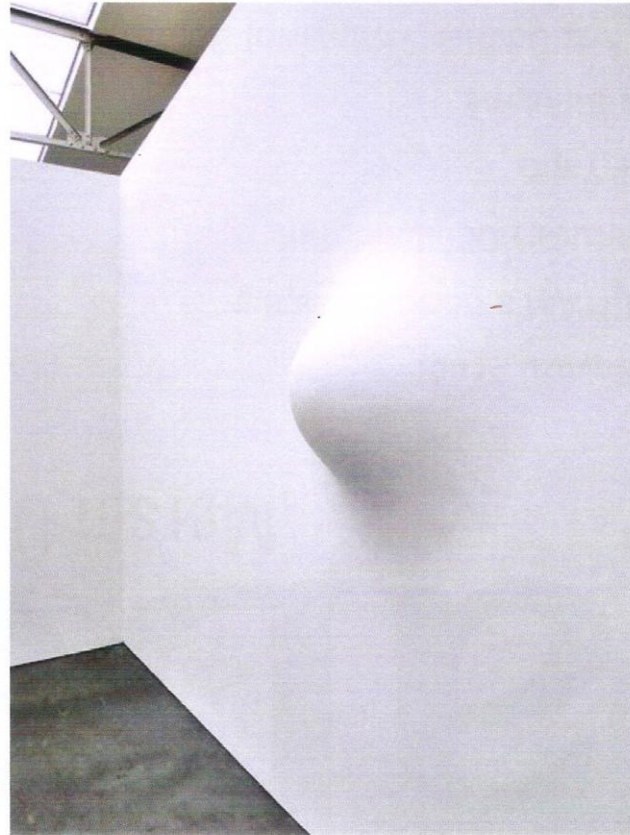


Resim 51



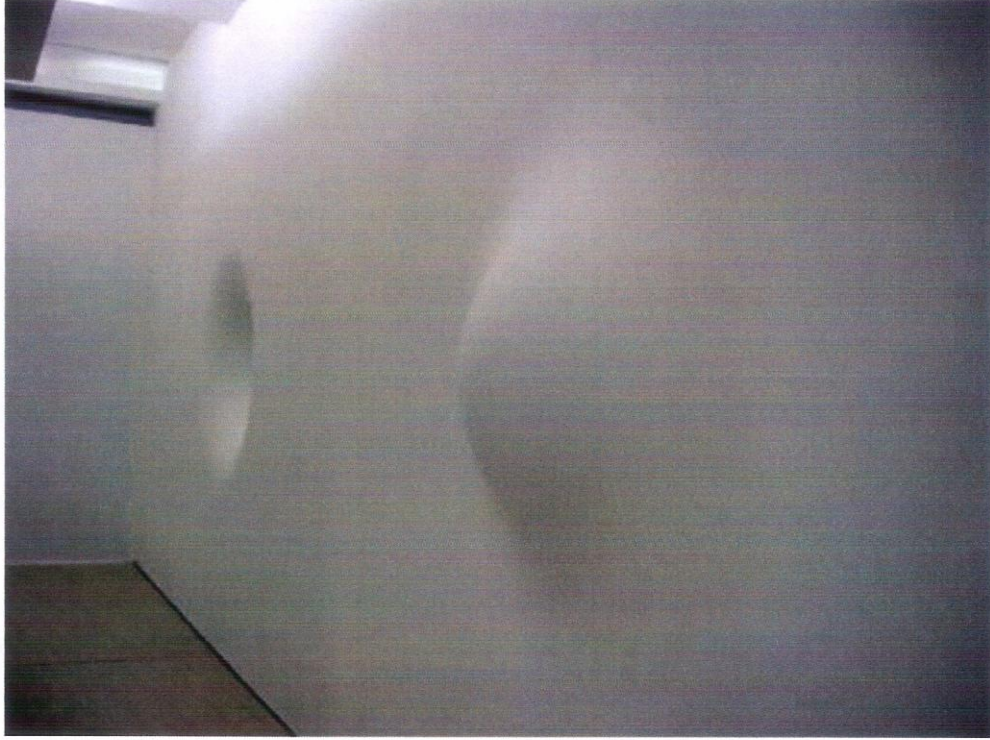
Resim 52

Anish Kapoor 1954 yılında Bombay’da doğmuş ve yaşamının büyük bölümünü İngiltere’de geçirmiş bir sanatçıdır. 1973 yılında geldiği İngiltere’de önce Hornsey College of Art’a girer ardından sonra Chelsea School of Art’ta öğrenimine devam eder. Anish Kapoor’un ilk heykelleri basit formların renk pigmentleri ile boyanmasından ortaya çıkar. Zamanla yapıtlarını çoklu bakış açısı ile ele almaya başlar ve izleyiciyi de bu yöne çekmeye çalışır. 1990’lı yıllarda büyük boyutlar işler üretmeye başlamıştır. Yapıtlarında aynı anda görülebilen doğu kökenleri ve modern sanat kültürünün yansımaları onun en belirgin özelliklerindedir. Çalışmalarında batı ve doğu kültürlerinin bir sentezini yaparken Hindistan’a özgü geleneksel öğeleri de kullanır. Heykellerinde ele aldığı konular kültürel bağlarla ilişkili ve psikolojik tabanlıdır. İşlerinde ele aldığı metafizik kutuplar olarak varlık-yokluk, olmak-olmamak, yer-yersizlik gibi zıt kavramlar en çok kullandığı konulardır.



Resim 53

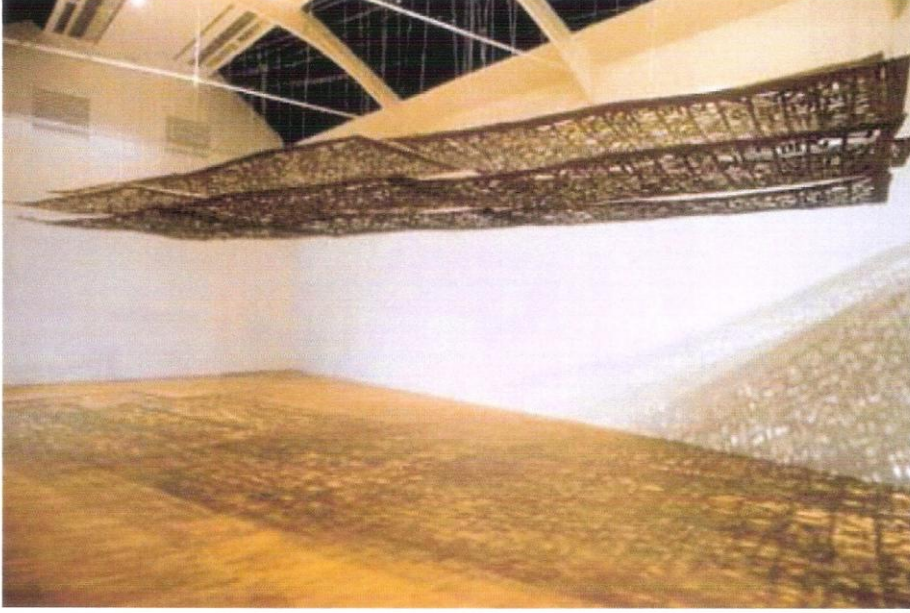
Çalışmaları hem fiziksel, hem de psikolojik doluluk-boşluk ilişkileri üzerinedir. (...) Kapoor, 1992'de 'Ben Hamileyken' (Resim 53) isimli, dışa doğru form verdiği eserleri çalışır ve onu 2005'de içe doğru biçimlendirdiği 'Kız Kardeş' (Resim 54) parçası ile birlikte sergiler. Çalışma hem dolu-boş karşıtlığını içerir, hem de hamile ismi verilen parça, izleyiciye göremediği ama var olan bir oluşumu, farklı bir boyutu anlatır. (Huntürk, 2011:355)



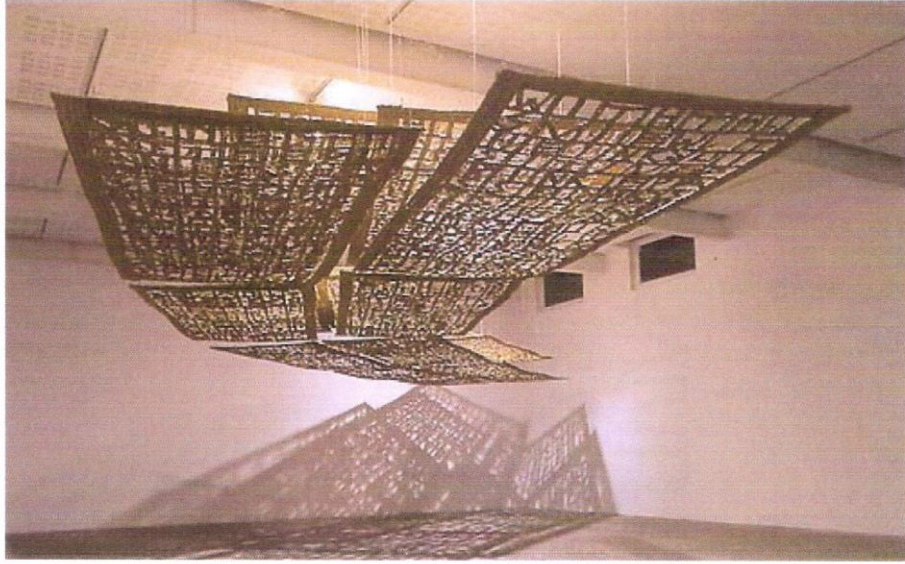
Resim 54

Cristina Iglesias, 1956 yılında San Sebastian'da doğmuş, İspanyol heykeltıraş ve grafik sanatçısıdır. Endüstriyel malzemelerle çalışmaktadır. Beton, metal ve camı bambu veya dökülmüş yapraklarla kombine eder. Genellikle çalışmalarının dış yüzeylerini yaprak ve dal parçalarıyla kaplamaktadır. Heykellerine ipek veya bakıra yaptığı büyük boyutlu serigrafiler eşlik eder. Çalışmaları, sık sık bitki örtüsü desenleri ile ilişkilendirdiği boşluk ve ışığın, çimento, reçine, kaymaktaşı, bronz, ayna gibi farklı malzemelerle yan yana gelişidir. Yarattığı mekanların izleyiciye, görünen-görünmeyen, mesafe-detay gibi zıtlıklar arasında bir deneyim sunması amacıyla mağaralar, labirentler ve bahçelerden ilham almaktadır. 2002 yılında gerçekleştirdiği İsimsiz I (Resim 55) ve İsimsiz II (Resim 56) isimli çalışmalarında,

(...) halfa otu (özellikle paspaslarda kullanılan malzeme) kullanmış ve çalışmasını tavana monte etmiştir. Yukarıdan verilen ışık sayesinde çalışmanın dolu ve boş alanlarının gölgesi mekânın çeşitli yerlerine düşer. İzleyici çalışmayı algılayabilmek için yere, tavana bakar, iç ve dış mekân, gerçek ve sanal olan, doğal ve yapay birbirine karışmıştır. (Huntürk, 2011:390)



Resim 55



Resim 56

Spencer Finch 1962 yılında Connecticut'da doğmuş Amerikalı bir sanatçıdır. 1985 yılında Hamilton College karşılaştırmalı edebiyat bölümünden, daha sonra 1989 yılında heykel öğrenimi gördüğü Rhode Island Tasarım Okulu'ndan mezun olur.

Çalışmalarında suluboya, fotoğraf, cam, video, floresan ışığı, elektronik materyaller gibi malzemeler kullanmıştır. Finch çoğu çalışmasında (Resim 57, 58, 59) 'Kendinizi Görürken Görmeniz Olası mı?' sorusunu sorar. Yanıtı ise imgelemin tabiatında her zaman bir zıtlığın, kendi kendini görmenin imkânsız arzusunun var olduğudur. Birçok işi 'görmek istiyorum, ama mümkün değil' gerilimini inceler.



Resim 57



Resim 58



Resim 59

Beverly Semmes 1958 yılında Washington'da doğmuş Amerikalı bir sanatçıdır. 1982 yılında Tufts Üniversitesinde sanat tarihi ve heykel eğitimini tamamladıktan ardından 1983-1984 yılları arasında bir yıl New York Studio School'da öğrenim gördükten sonra 1987 yılında Yale Sanat Okulunda heykel öğrenimini bitirmiştir. Semmes'in çalışmalarının gerçeküstücü bir sesi, kültürel eleştiri yaptığı eserlerinde dahi mizahi bir yaklaşımı vardır. Çalışmalarında heykel, fotoğraf, video, büyük uzun elbiseler kullanmıştır. 1999 yılında gerçekleştirdiği Göl (Resim 60) isimli çalışması,

(...) sakin görünür. Buna karşın sanatçı monotonluktan kaçınarak farklı değerleri bir araya getirmiştir. (...) Dairenin yüzeyindeki kıvrımların fazlalığı genelde görülen düz etkilere bir karşıtlık oluşturur. Duvardaki kare resimler birbirleriyle uyumlu bir karşıtlık, denge içindedir. Mekânın renklerindeki sakinlik bağırıcı bir kırmızı nesneyle hareketlenir. (Huntürk, 2011:393)



Resim 60

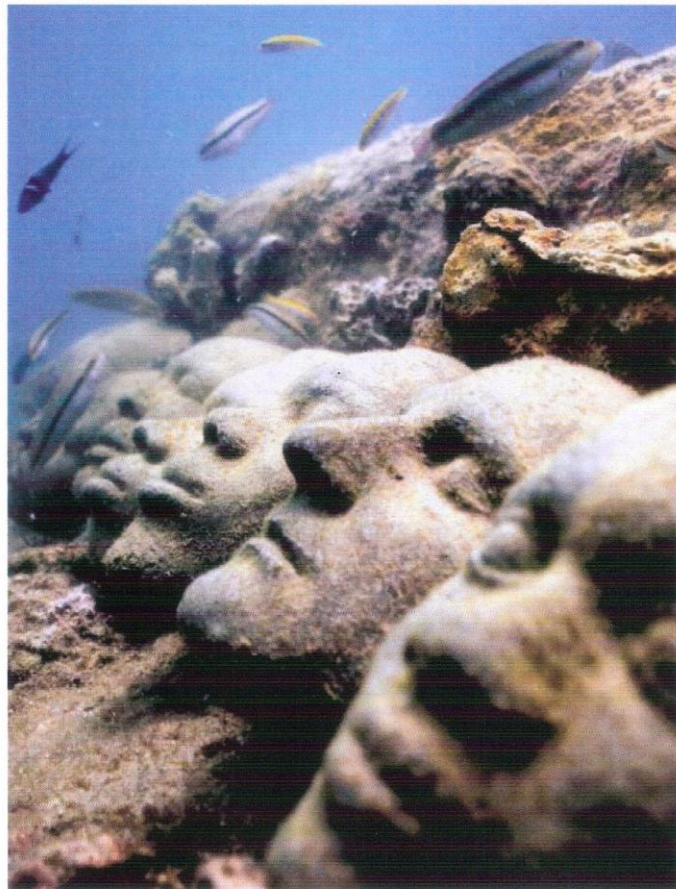
Jason de Caires Taylor 12 Ağustos 1974 doğumlu İngiliz heykeltıraştır. Sualtı heykel yapımı konusunda uzmanlaşmıştır. Mercan ve deniz yaşamının büyüme ve yerleşmesine izin verecek çalışmalar gerçekleştirir. “Çalışmaları iki karşıt görüşü yansıtır. Doğa dengesinin bozulması nedeniyle dünyanın geleceği endişe vericidir ve su altı heykelleri (Resim 61, 62, 63) uyarı niteliğindedir. İyimser görüşe göre de sanatçı insanlara yaşayabilecekleri yeni mekânların, dünyaların ümidini verir.” (Huntürk, 2011:409)



Resim 61



Resim 62



Resim 63

II. BÖLÜM SANATIN ARAÇ OLARAK KULLANIMI (TASARIM AŞAMASI)

İnsanlık tarihinin başından itibaren insanların duygu, düşünce, inançlarını yansıtan heykeller, halkı korumuş, bereket sağlamış, düşmanları korkutmuş, bekçilik yapmış, yazılı kanunları göstermiş, öyküler anlatmış, bu dünyada olduğu gibi öteki dünya yolculuklarında da insanlara eşlik etmiş, görsel bilgi vererek, propaganda yapmış, toplumun düşüncelerini şekillendirip, insanları yönlendirmişlerdir. “İlk heykelciklerin doğum, bereket, verimlilik gibi konularda insanlara yardımcı olma amaçlı çalışıldıkları ortak kanıdır.” (Huntürk, 2011:30) Diyoritten yapılmış, dini özelliklere sahip Klasik Dönem (Yeni Sümer) Gudea heykelleri adak heykeli olarak tapınaklara bırakılırdı. İsteklerin gerçekleşmesi için adanmış olan bu heykeller tanrı ve insan arasında bir tür aracı konumundadır. Romalılar zaferle döndükleri seferler sonrasında, kazandıkları başarıları simgeleyen anıtlar dikmeyi adet edinmişlerdir. Belirli zaman ve yerde gerçekleşen olayları anlatan kabartmalarla süslü bu anıtların aracılığı ile zaferler anlatılır, imparatorun tanrı ve tanrıçalar ile görsel bağlantısı kurularak gücü pekiştirilir, propagandası yapılırdı. Yunanlılar heykeli halkı eğitme amacına yönelik olarak, Mısırlılar ise heykeli yöneticilerin “halka vermek istedikleri duyguları yoğunlaştırmak için kullanmışlardır.” (Burke, 2003:54) Roman kiliselerinin, okuma yazma bilmeyenlere dini mesajların iletilmesi ve izleyicinin görsel yolla eğitilmesi amacıyla heykellerle süslenmesi gibi, Rönesans döneminde de resimler, din ile ilgili konuları, inanışları aktarmak için araç olarak kullanılmıştı. Rokoko sanatçıları da heykel aracılığı ile rahiplere ölümü, cehennemi anımsatıp günah konusunda dikkatli olmalarını amaçlamıştır. Devrim yıllarında Fransa’da sanatçılar, yeni politik ve sosyal fikirleri ifade edip, devrimin eşitlik, özgürlük gibi görüşlerini halka benimsetip yaymanın yanında, önce Napolyon’u övmek, daha sonra da devrimin, savaşların acılarını yansıtmak amacıyla sanatı güçlü bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır. 20. Yüzyıl

sanatında geniş bir kullanım alanı olan geometrik formlar her sanat akımı hatta her sanatçı için farklı bir ifade değeri taşımaktadırlar. 20. Yüzyıl geometrik form biçimlemelerinde sanatçı geometriyi bir amaç olarak görmek yerine herhangi bir şeyin ifade aracı olarak kullanmaktadır.

Duchamp' da sanatı düşünce eylemine dönüştürmüş, sanat dışı bir nesneyi sanat bağlamına sokarak, sanatın düşünce için araç olarak kullanılabileceğini göstermiştir. “Duchamp'a kadar sanattaki gelişim, sanat olanaklarının, yalnızca, biçimsel olarak yeniden gözden geçirilmesi düzeyinde kalıyordu.” (Aysan, 1980) Marcel Duchamp 1913'ten itibaren yapmaya başladığı hazır-yapıtlarıyla, sanatın ne olduğuna dair alışılmış görüşleri değiştirip, sanatın içine felsefeyi sokmasıyla birlikte, sanat eserinin malzemesi, uygulama yöntemi veya biçimi ne kadar farklı olsa da düşüncenin herhangi bir sanatsal çalışmanın en önemli noktası ve hatta amacı olabileceği gösterilmiş olur.

1917 tarihli *Çeşme* (Resim 64) adlı yapıt müzeye girdiği zaman güzel ve zarif olarak övüldüğünde Duchamp sinirlenmişti, çünkü yapıt salt estetik düzlemde anlaşılmıştı. (...) Duchamp şöyle diyordu: ‘Nesnenin ‘görünüşü’ hakkında dikkatli olmak zorundayım... Yaklaştığımız şeye, sanki hiçbir estetik duygu beslemiyormuş gibi yaklaşmak zorundasınız. Hazır-nesnelerin seçilmesi her zaman görsel bir kayıtsızlığa, aynı zamanda iyi ya da kötü zevkin tamamen yok olmasına dayanır.’ (Kuspit, 2006:38)

Duchamp *Çeşme* ile ilgili olarak *The Blind Man*'in ikinci sayısında ‘Richard Mutt Sorunu’ adıyla yayımladığı yazısında şöyle der: “Mutt, günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı.” (Yılmaz, 2006:105) “Hazır-nesnelerin çifte kimliği vardır. (...) Bir yandan eylemsiz bir madde olarak kalırken bir yandan da estetik ozmosa sahiptirler.” (Kuspit, 2006:38)

Duchamp'a göre ‘yaratıcı edim’in özünü oluşturan ‘estetik ozmos’ (...) sanat eserlerinin insanlara bir şeyler anımsatmasını, ilgi çekmesini, (...) izleyicinin (...) ciddiye alacağı bir olguya –‘izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya’- dönüştürür. (...) Duchamp, estetik ozmosu ‘Boya, piyano yada mermer gibi eylemsiz bir madde aracılığıyla (...)

sanatçıdan izleyiciye doğru bir aktarım faaliyeti' diye tanımlıyordu. (...) Duchamp sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür. (...) Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımdır. (Kuspit, 2006:30, 31)



Resim 64

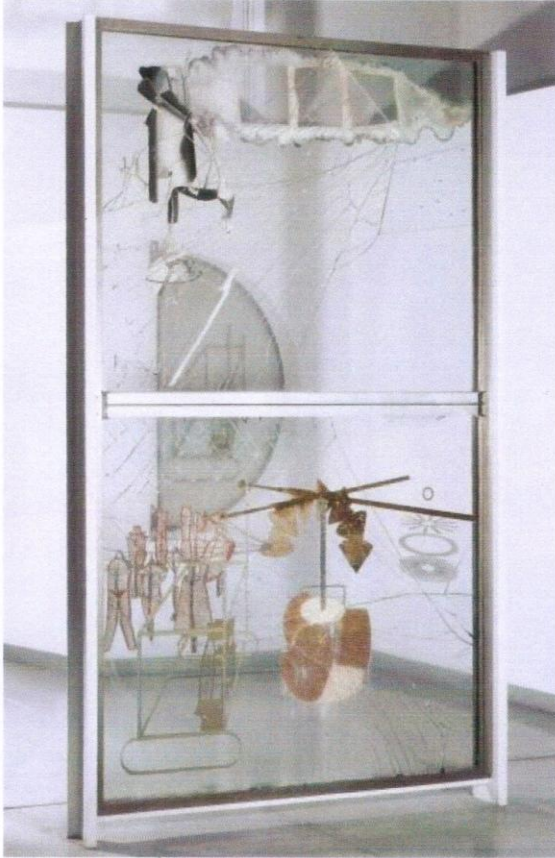
Bu çalışmanın ilk aşaması; zıtlık kavramının insan yaşamına dair sorgulanmasıdır. İkinci aşama; bu sorgulamanın aktarımı için sanatın aracı ("aracı: iki şey arasında bağlantı kuran vasıta." (TDK, 2012)) konumuna geçmesidir. Bu aracılık, zihinsel, düşünsel bir sorgulama etkinliğinin, sanat yoluyla ifade edilmiştir. Zıtlık kavramının aktarımı için aracı olarak seçilen sanatsal yaklaşımlar üzerine sanatsal bir sorgulama yapılmayan bu çalışmada sorgulanan şey; zıtlık kavramı, bunun izleyiciye aktarımını sağlayan etken ise; 'sanatsal dil'dir.

Gündelik konuşma dili bir göstergeler dizgesidir. Ancak toplumsal ve tarihsel yaşamın kendine özgü gereksinimlerini karşılamak üzere matematik, tıp, bilgisayar dili vb. gibi yapay dil yetileri de geliştirilmiştir. İşte sanat da bu özgül dil yetilerinden biridir. Nasıl ki hekimler tıp dilini kullanıyorlarsa, sanatçılar da sanat dilini kullanırlar. Bu dilin oluşumunda ve kullanılış biçiminde sanatçının düşünsel süreci büyük önem taşır. (...) Sanat, “sanatçı-sanat nesnesi-alıcı” biçiminde bir dizge kurar: (...) bu dizge, sanatsal iletişim süreci olarak da adlandırılabilir. Böylece sanat nesnesi, sanatçının bilincinde oluşan imgeyi; alıcının kendi öz bilincinde kavrayabilmesine ve yeniden kurabilmesine olanak veren bir çeşit şifre olarak ortaya çıkar. (İmamoğlu, 2005:58)

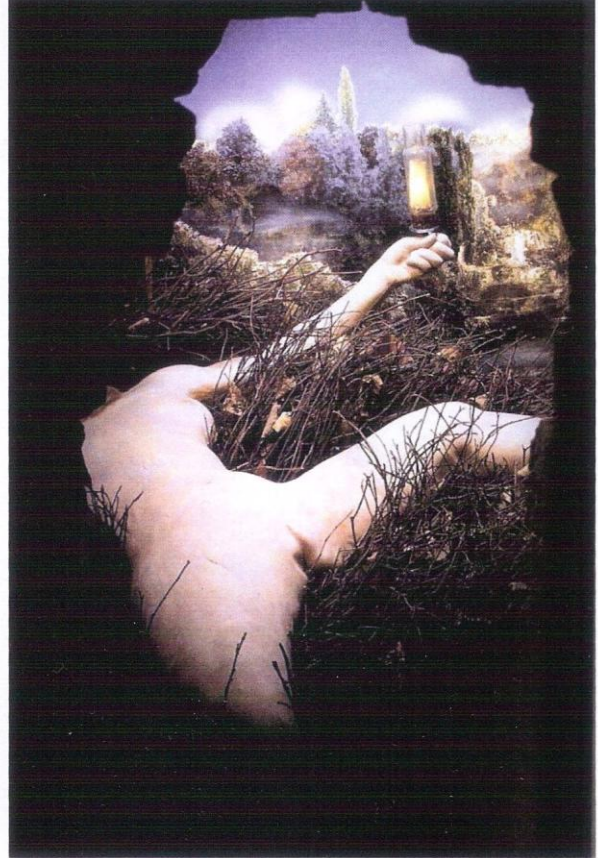
Bu şifre sanatçının düşüncelerini izleyicinin algılayabilmesini sağlayan sanatın (sanatsal çalışmanın) aracılığıdır. Bunu sağlayabilen etken ise bir düşüncenin devamında ortaya çıkan sanatsal dildir. Duchamp’a göre,

Malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır; böyle sanat eseri yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir. (...) Mesele, sanatçının, kendi duygularına yönelik içgörüyü, (...) malzeme aracılığıyla, (...) kazanıp kazanamayacağında yatmaktadır. Sanatçı duygularını katarak malzemeyi sanatsal yaşama döndürür ama (...) sanatçının sanat yapması, üzerine sanat yaptığı şeye –ele aldığı konuya yönelik duygularına- dair içgörü kazandığı anlamına gelmez. Duyguları üzerine düşünmek yerine pekâlâ malzemesi aracılığıyla onları sahneliyor –yineliyor, naklediyor- da olabilir. (...) Duchamp’ın cinsel duygularını eserleri aracılığıyla –en açık şekilde *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam)*, 1915-23, (Resim 65) ve *Veriler*, 1944-66 (Resim 66) adlı eserlerinde- tekrar tekrar somutlaştırması anlamaktan çok, ifade etmekle ilgilendiğini gösterir. (Kuspit, 2006:31-33)

Tamamen zihinsel bir etkinlik olarak -duygulardan bağımsız bir şekilde- zıtlık kavramının insan yaşamındaki varoluşu üzerine sorgulanan düşüncenin, heykel sanatı aracılığıyla izleyiciye nakledilmesini sağlayan sanat –sanatsal çalışma- izleyiciyle iletişim kurmak, bu iletişim sonucunda izleyiciyi kavram üzerine düşündürmeyi amaçlayan bir aracı konumundadır. İzleyicinin görevi; çalışmada farklı şekillerde, gerekli özelliklere sahip değişik sanatsal yaklaşımların (bir arada) kullanılmasıyla, sunulan zıtlık kavramını aktarıcı sanatsal özellikleri yakalayıp, zıtlık kavramının en genel, geniş anlamıyla bağlantılı herhangi bir düşünce eylemi içine girmesidir. Böylece çalışma amacına ulaşmış ve tamamlanmış olacaktır.



Resim 65



Resim 66

Tamamen zihinsel bir etkinlik olarak -duygulardan bağımsız bir şekilde- zıtlık kavramının insan yaşamındaki varoluşu üzerine sorgulanan düşüncenin, heykel sanatı aracılığıyla izleyiciye nakledilmesini sağlayan sanat –sanatsal çalışma- izleyiciyle iletişim kurmak, bu iletişim sonucunda izleyiciyi kavram üzerine düşündürmeyi amaçlayan bir aracı konumundadır. İzleyicinin görevi; çalışmada farklı şekillerde, gerekli özelliklere sahip değişik sanatsal yaklaşımların (bir arada) kullanılmasıyla, sunulan zıtlık kavramını aktarıcı sanatsal özellikleri yakalayıp, zıtlık kavramının en genel, geniş anlamıyla bağlantılı herhangi bir düşünce eylemi içine girmesidir. Böylece çalışma amacına ulaşmış ve tamamlanmış olacaktır.

Duchamp'a göre, sanat eserinin yaratım öyküsünün sonu sanatçı değildir. Sanatçının (...) kişisel sanat ifadesi (...) izleyici tarafından (...) 'arındırılmalı'dır. (...) İzleyicinin görevi eserin estetik ölçütlere göre ağırlığını saptamaktır. (...) İzleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar, böylece yaratma edimine katkıda

bulunmuş olur. (...) Duchamp, sanat eserinin anlamını dünya için çözüp yorumlamaktansa, sanat eseri aracılığıyla (...) sanatçı ile özdeşleşmek ister. (...) Sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla (...) özdeşleşmesini sağlayan bir ayındır. (...) Duchamp'ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir. (...) Duchamp '*Büyük Cam*'in gündelik anlamdaki her türlü estetiği terk etme girişimi' olduğunu söylüyordu, (...) belirli duyguları, izleyicinin estetik deneyimine ve değerlendirmesine tamamen kayıtsız kalarak aktarma girişimiydi. İzleyici bu girişimi (...) sanatçının amacını yansıtan bir aracı olarak görürse ancak anlayabilirdi. (...) Duchamp'ın sanatçısı bir çeşit zihinsel emekçidir. (...) Sanat (...) estetik deneyimin ifadesi ve aracısı değil (...) kişisel (...) sanatsal olmayan bir sürecin kaydından ibarettir. (...) Başka bir ifadeyle, Duchamp'a (...) göre sanat, (...) esasen sanatsal olmayan bir deneyimin bir başka dile çevrilmesidir (başka bir alfabeyle yazılmış gibi yapılmasıdır). (Kuspit, 2006:34-46)

Bu çalışma, zıtlık kavramı üzerine düşüncelerin izleyiciye aktarımı sırasında kullandığı zıt özellikle sahip yaklaşımların, sanatın alışıl gelmiş, tek yönlü bakış açısıyla değil de, kavramı aktarmaya yardımcı olacak sanatsal aktarım araçları olarak değerlendirilmeleriyle anlaşılabilir olur.

Kavramsal Sanat da düşünceye, anlama, kavrama öncelik verip, formu, biçimi önemsemeyen, geleneksel sanat eserini düşüncenin aktarımı için araç olarak gören bir anlayıştır. Kosuth'a göre;

Modern sanat ve daha önceki gerçekleştirmeler biçimsel görünüşlerine bağlıydı. Başka bir deyişle, sanatsal dil yeni şeyler anlatıldığı halde, aynı kalıyordu. Sanatın anlamını koruyarak yeni bir dili konuşmanın olanaklılığının anlaşılmasını Duchamp'ın Ready-made'i sağlamıştır. Ready-made'le birlikte sanatın ilgisi dil'in biçimine değil ne dediğinedir. Ready-made'le sanat, artık, bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm Kavramsal Sanat'ın başlangıcını belirler. Duchamp'dan sonra sanat bütünüyle kavramsaldir. (Kosuth, 1969)

III. BÖLÜM HEYKEL SANATINDA SORGULAMA

Üç boyutlu sanat eseri olarak nitelendirilen heykel, erken dönemlerde tapınma amaçlı yapılmıştır. Bu özelliğini yüzyıllar boyu korumasının yanında zamanla yeni fonksiyonlar kazanarak önemli kişileri, şehirleri betimlemek amacıyla üretilmiştir. Heykelin yapılış amacı ilk çağlardan 20. Yüzyıl'a kadar değişiklik gösterse de, malzeme ve

kullanılan yöntem açısından pek bir farklılık göstermemiştir. Kütleyi biçimlendirme esasına dayanan heykel sanatı, 20. Yüzyıl'da teknolojinin de yardımıyla yepyeni bir kimlik kazanmıştır. Heykel 20. Yüzyıl'da tarihinde hiç olmadığı kadar çeşitlilik göstermiştir.

18. Yüzyıl'ın ikinci yarısı ve 19. Yüzyıl başlarında heykel alanında hâkim olan Neo-Klasik anlayış içinde mitoloji, tanrılar, din ve erdemle biçimlenen alegorik yaklaşımlar görülmüyordu. Sanat yapıtında mükemmel dengeye ulaşmak için önceden belirlenmiş kurallara başvuruluyor, standartlaşmış proporsiyonlar, sabit değerler listesi uygulanıyordu.

19. Yüzyıl imgenin egemenliği altında geçerken, 20. Yüzyıl'da nesne önem kazanır. Sanat yapıtı bir şey betimleme işlevini bir yana bırakarak, duyumsal iletişim gücüne yönelir. Sanat yapıtları güzellik kavramını sorgulamaya başlamış, artık düzen yerine düzensizliği, anlam açıklığı yerine anlamsızlığı telaffuz eder duruma gelmişti. Modernleşmeyle beraber özne-nesne arasına mesafe girer ve nesne, kendisine özerk bir statü talep etmeye başlar. Modernizm ile birlikte heykel, Rodin'in açtığı çığırla beraber özerkleşir, anıt mantığından ve kaidesinden kurtulmuş olur. Herhangi bir akademik eğitimi olmayan Rodin heykel sanatında biçimsel ve temasal bağlamda geleneksel kuralları yıkmıştır. Picasso, 1912 yılından başlayarak, sentetik kübizmin yöntemlerinden olan kolâjı, günlük yaşamın nesnelere olan karton, kâğıt, tahta, teneke ve tel kullanarak konstrüktivist bir yöntemle kendi bağlamından kurtararak üçüncü boyuta, yeni bir nesne bağlamına taşır. Duchamp'ın ready-made (hazır-nesne) ile heykel kavramına yeni bir yaklaşım getirirken yaptığı şey, herhangi, sıradan, seri yapım sonucu üretilmiş bir nesne seçmek ve ona yeni bir konum kazandırmaktır. Heykel denilen olgu, yalnızca yapılan bir şey olmaktan çıkıyor, estetik ve el işçiliğine dayalı sanatın eleştirisi olarak yapılmış bir şeye dönüşüyordu. Nesnenin serüveni ready-made'den sonra object trouve (bulunmuş nesne),

montaj, asamblaj, sürrealist obje ve kinetik heykel ile yoluna devam etmiştir.

1960 civarında modern sanatın temel kuvvetlerinden olan kompozisyon ve psikoloji öğeleri etkisini kaybetmeye başlar. Yaratıcısının yaşam öyküsü, iç yaşamı, imzası ve jestleri ile bütünlük oluşturan modern sanat sorgulanmaya başlanır. Modern heykel vasıtasıyla imgesi değişmiş olsa da temelde figüre, işarete ve nesneye bağımlı olan heykelde dikey yönelimin yerini yatay yönelim almaya başladı. Artık dünyayı konstrüktivist ve dışavurumcu bir açıdan algılama biçimi yeterli değildir. Joseph Beuys, savaş sırası ve sonrasında edindiği yoğun varoluşsal deneyimlerle, heykele Sosyal Heykel kavramını getirmiştir. Duchamp'ın sanat anlayışında her nesne sanat eseri olabilirken, Beuys'un sanat anlayışında her insan heykeldir ve sanatçıdır. Gilbert ve George, Şarkı Söyleyen Heykel performansları ile sanat ve hayat arasında hiçbir sınır olmadığını, gündelik etkinliklerin her birinin, dolayısıyla tüm hayatların heykel sayılabileceğini göstererek, heykelin kabul gören yerleşik tanımını genişletmişlerdir. Bu devrimsel gelişmelerin ışığında sanat, tavır alan, eleştiren, gündelik gerçeklikle ve sokakla bütünleşen bir sanat şekline dönüştü. Post-modern dönemde heykel artık salt hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle tanımlanan ve mekânla bağlantı kuran kütle değildir. Sanatın yeni ilgi alanları toplum, hayat, gerçek, sokak yaşamı, kitle iletişimidir. Bu çerçevede heykel artık yeni malzemeler, yeni araçlar ve mekânlar kullanmaya başlarken nesne, ses, film, insan bedeni, vb. öğeleri de üretim sürecine katarak mekân ile bağlantısını arttırdı. Heykel, artık daha kapsayıcı bir biçimde, bir kalıp yağ, bir gaz bulutu, bir parça toprak, bir hareket, bir fikir veya bir video düzenlemesi olabilirdi. Heykel, bir galeride, sokakta, çölde, gökte, bedende ve hatta sadece zihnimizde bile yer alabilirdi. Sanatın seyri, nesnenin serüveninden giderek sürece, kavrama, yaklaşım ve duruma yöneldi.

1970'lerde sanatta modern dönem özelliklerinin ortadan kalkmaya

başlamasıyla heykeltıraşlar, ortam kurgulayanlar, beden sanatı ya da video sanatı yapan, geleneksel olanın dışındaki malzemelerle çalışan sanatçılar olarak, izleyicinin doğrudan deneyiminin önemini vurgu yaparlar.

1980'lerin başlarında İngiltere'de Yeni İngiliz Heykeli (Brit-Pop) olarak adlandırılan bir akım ortaya çıkar. Tony Craig, Richard Deacon ve Anish Kapoor kamu fonu tarafından desteklenip, toplu sergilerle gruplaşan bu ekolün temsilcilerindendi. Britanya'daki yeni heykel çalışmaları, Henry Moore'un heykellerine karşı oluşan bir tepkiyle deneyciliğe girişti, aynı zamanda Arte Povera'nın bazı özelliklerini benimsedi.

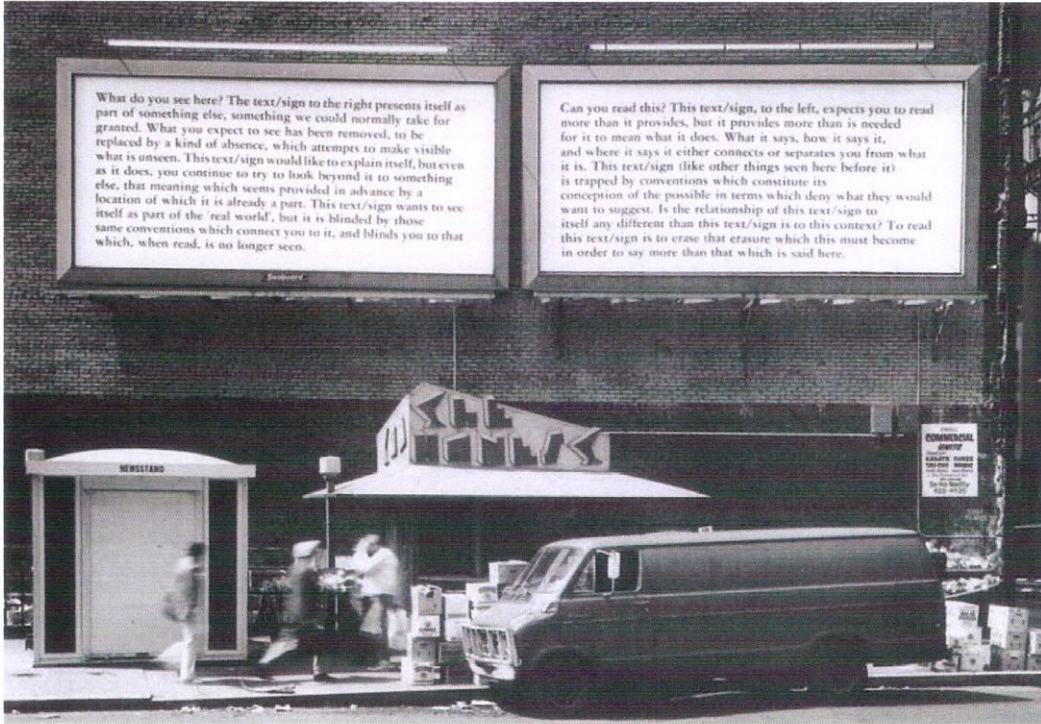
Postmodern dönemin ardından sanatı etkileyen artyapısalcılık ve yapısöküm kavramlarından sonra görülen küreselleşmeyle, sınırlar arası geçişlilik meydana gelirken sanatta çok kültürlülük ve çoğulculuk söz konusu olur. 1990'lara gelindiğinde heykel çalışmalarında kullanılan geleneksel ifade biçimleri giderek sıra dışı bir hal almaya başladı. Heykel sanatına büyük emek vermiş bir sanatçı olan Fransız asıllı Amerika'lı sanatçı Louise Bourgeois'in bu dönemde giderek ilgi odağı haline gelmesinin temel sebebi post-modern sonrası döneme uygun olarak uzun sanat yaşamında hiçbir sanatsal harekete katılmamış olmasıdır. Sanatçının heykelleri, tüm estetik sınıflandırma biçimlerinin dışında kalan soyut geometriyle organik formlar arasında salınır. Bourgeois, sanatında üslûpsal bütünlüğün olmayışını, ne söylediğinin nasıl söylediğinden önemli oluşuyla açıklamıştır. Yirminci yüzyıl sonlanırken, çağdaş sanatta sınırlar oldukça belirsizdir.

Günümüzde akımlar, üsluplar değil, kendi kendine yeten yapıtlara sahip bireysel özellikler önemlidir. İçinde yaşadığı çağa, sanatı aracılığıyla yorum getirmeye çalışan 21. Yüzyıl sanatçıların, tek bir üslupta sıkışıp kalmamaları bir kayıp olarak değil, tam tersine yeni fırsatlar yakalama olasılığı olarak değerlendirilmelidir. Çünkü artık sanatsal ifade biçimlerinin birbirlerine üstünlükleri değil, geçişlilikleri söz konusudur.

III.1. Akımlararası Yaklaşım

Bu çalışmanın çıkış noktası seçilmiş bir kavramın sorgulanmasıdır. Bu sorgulamayı ifade etmek amacıyla sanatı araç olarak kullanır. Fakat heykel sanatı sınırlarında gerçekleştirilen bu araç olma durumu sanat tarihindeki herhangi bir sanatsal yaklaşımla sınırlı değildir. Anlama destek, aktarıma yardımcı, kavramın içeriğiyle bağlantılı olduğu sürece, her türlü, hatta birbirine taban tabana zıt akım, kuram, düşünce, üslup, eğilim vb.nden -Kosuth'un sanatın, sanatı etkilemesiyle var olup, devam edebileceği fikrine benzer bir şekilde, bir arada (aynı çalışma içinde)-, 'akımlararası yaklaşım' şekli ile yararlanır.

Kosuth için tüm sanatsal öneri özünde sanatın bir tanımlaması anlamını içerir ya da böyle bir tanımlamanın sonu sanattan başka bir şey olamaz. Sanatın bu sanat üzerine katlanması daha önce "Sanat sanat olarak sanattır ve bütün diğer şeylerde diğer şeylerdir" diyen Ad Reinhardt ve minimalistlerden "Her konuda inanılmaz varsayımları kabul etmeyen bir yapıt istiyorum" diyen Donald Judd tarafından hazırlanmıştı. Joseph Kosuth; Marcel Duchamp, Ad Reinhardt, Jasper Johns, Frank Stella, Donald Judd'dan kendine kadar uzanan bir çizgide, evrimini belirleyen bütün ilişkileri açıkça gösterir. (Germaner, 1997:51)



Resim 67

Kosuth,(....) eski kuşak sanatçılarının bazı çalışmalarının genç sanatçılara yeni ipuçları verebileceğini öne sürmüştü. Örneğin, Kosuth 1960'larda Ad Reinhardt'ın çalışmalarını incelemiş, bir önceki kuşağın yapıtlarında bulduğu yararlı öğeleri farklı türde bir sanat geliştirebilmek için kullanmıştı. Aynı şekilde 1980 ve 90'ların genç sanatçıları Kosuth'u incelemiş ve kendi çalışmaları arasında ilintiler bulmuşlardır. Örneğin yazar, öğretmen, sanatçı Felix Gonzales-Torres, Kosuth'un afiş panosu uygulamalarını (Resim 67) benimsemiş, ancak Kosuth panoları, galeri ve müzelere alternatif sanat bağlamlarını irdelemek için kullanırken, Gonzales-Torres panoları, toplumsal ve siyasal konuları irdelemek, örneğin bireyin kamu ve özel mekânlardaki konumunu saptayabilmek için bir mekân olarak ele almıştı. (Atakan, 2008: 130)

Felix Gonzales-Torres (1957-1996) 1991 yılında, New York'da insanların yoğun olarak bulunduğu alanlara, yastıklardaki izlerden dolayı daha yeni kalkıldığı belli olan, düzensiz ve boş bir yatağın bulunduğu görüntülerden oluşan 24 adet billboard yerleştirmiştir. (Resim 68) Ürettiği işlerin anlamlarının izleyici ile birlikte şekillenmesini amaçlayıp, malzeme olarak sıklıkla kelimelerden yararlanmıştı. Gonzales-Torres'in bu çalışma açısından ikinci önemli özelliği de, her ne kadar eleştirmenler tarafından pop-minimalist ve kavramsal sanat sınırları içine dâhil edilse de, geleneksel estetik yaklaşıma karşı olmayışındır ki, Empresyonist Claude Monet'yi, kavramsal sanatçı Victor Burgin'e tercih ettiğini saklamamıştır.



Resim 68

Bu çalışmanın, zıtlık kavramının sorgulanışını, sanatı ifade sel araç olarak kullanarak, heykel sanatında aktarmaya -ifade etmeye- çalıştığı, tasarım (kavramsal -metinsel- ve biçimsel -nesnel, görsel-) aşamaları, akımlararası bir yaklaşımla oluşturulur. Bu çalışma birbirine zıt sanatsal yaklaşımların bir arada kullanılabilmesinin, duruma göre mümkün olabileceğini savunur. Buda öncelikle, bu çalışma için seçilen kavramın içeriği, anlamıyla ilgilidir. Zıtlık kavramı anlamı gereği özünde iki farklı kutbu bir arada barındırdığından, 'kavramsal yaklaşım' ve 'biçimsel yaklaşım'ların birlikte kullanımı mümkün olmaktadır.

III.2. Biçimsel Tasarım Aşaması

“Heykelin ana dili olan biçim dili; ışık-gölge, dolu-boş, sert-yumuşak, yatay-dikey, katı-organik, içbükey-dışbükey, işlenmiş-kaba bırakılmış, monoton-hareketli, büyük-küçük, yuvarlak-düz gibi karşıtlıkların çalışmada bilinçli şekilde dengeli kullanımınıdır.” (Huntürk, 2011:15)

Geometrik unsurların 20. Yüzyıl sanatından önceki dönemlerde varlığı, sanat eserlerinde süsleme unsuru olarak ya da varlıkların stilizasyonu gibi kullanımlara sahipti. 20. Yüzyıl başlarında ise geometrik formlar, salt kendi başına formlar, kendi özerk biçim ve içeriklerini kendi içinde barındıran, söylemi olan biçimlemeler olarak varlık kazanırlar. 20. Yüzyıl'ın ilk çeyreğinde biçimlendirme konusunda çokça kullanılmış olan ve bütün bir yüzyılın sanat biçimlemelerini etkileyen geometrik form unsuru, geniş kapsamlılığında dolayı farklı biçimlerde görselleşmiştir. Bazen yaratım ve ifade olanaklarını çoğaltan yardımcı bir unsur olarak ön plana çıkmasına karşın bazı biçimleme anlayışlarında ise, bir bütün olarak tamamen geometrik unsurlardan oluşan yaratımlar olarak oluşurlar.

Bu çalışmanın, zıtlık kavramının, heykel sanatında sorgulanması aşamasındaki biçimselliği formsal açıdan Soyut Sanat sınırlarına denk gelse de, sanatın saflığı fikrinden

yola çıkarak elde edilen geometrik formlardan farklı olarak zıtlık kavramını karşılayabilecek formsal karşılıklara (organik form-inorganik form) sahip olduğu için Soyut Sanat'ta da kullanılan geometrik formlar tercih edilmiştir. "Soyut sanatın geometrik biçimler kullanması, (...) bir amaç değil, bir araçtır. Çünkü soyutluk bir metod, bir yöntem değil, tersine, mutlağı, temel varlığı, derinliği bir düşünme ve bir biçimlendirmedir. (...) Geometrik-yapısal bir güzelliştir. Elemanların denge ve denkleşmesine ve buradan doğan harmoniye dayalı bir güzelliştir." (Tunalı, 1996:152, 160) Soyut Sanat öncesinde sanatın biçimselliği değişik şekillerde de (modernizm süreci içinde dahi; Empresyonizm, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Sürrealizm vb.) olsa doğaya biçim vermek şeklindeydi. Soyut Sanat'ta ise duyusal gerçekliğin ötesindeki düşünsellik aranır ve ona biçim verilir.

Sanat tarihinde geometrik formların kullanımı açısından, algılara dayalı obje yorumunun ortadan kaldırılmasına dayanan soyut sanat yaklaşımlarının ortaya çıkabilmesi konusunda Kübizm oldukça etkili olmuştur. "Kübizme gelinceye kadar resimde görülen anlatım biçimleri yalnızca doğayı görmenin ve onu tekrarlamamanın yeni türleriydi. Oysa Kübizmle beraber sanatta yaratma olayı tümüyle özerk (Autonom) bir olay olur". (Brion, M.'den aktaran Tunalı, 1996: 164) Beraberinde yeni bir varlık yorumu oluşturan Kübist biçimlemede konuyu oluşturan herhangi bir varlığın doğal görünümüyle aktarılması söz konusu değildir. Fakat Kübizmin dış varlık ilgilerinden tamamen bağımsız bir biçimleme anlayışı vardır diyebilmek biraz zordur. Her ne kadar Kübist sanatçılar, Kübist biçimlemede varlıkları tanınmayacak kadar biçimini bozup, geometrik bir parçalanmaya, tasarıma tabi tutmuşsalar da, doğal nesne ve görünümlerden hareket edip, varlıkların bazı genel karakteristik özelliklerini yansıtan kısımlarını kullanmaktan kaçınmamışlardır. Bu anlamda Kübist biçimleme tamamıyla soyut bir biçimleme anlayışı olmayıp soyutlama

niteliğinde olan bir biçimlemedir.

Neoplastisizm'de ya da Süprematist biçimlemede ise salt geometrik biçim ilgileri söz konusu olduğundan, bu çalışmalardaki formlar doğal form ve görünümüleriyle ne biçim ne de içerik düzeyinde bir ilişki söz konusu olmayacaktır. Kübizm ile başlayan nesnelere geometrik bir parçalamaya tabi tutulması ya da geometrik olarak düzenlenmesi, ardından gelen diğer akımların bunu daha ileri götürüp nesne ve görünümlerin tamamen atıldığı geometrik bir biçimlemeye varılmasına yol açmış, bu geometrik biçimlemeden etkilenerek kendilerine özgü diller geliştirmişlerdir. Kübizm'deki geometrik yapı daha çok anlatım olanaklarını çoğaltan ve yeni bir ifade anlayışını olanaklı kılan bir özelliktedir, Neo-Plastisizm ve Süprematizm'de ise geometrik formun yardımcı unsur değil ana unsur olduğu yeni bir ifade şeklidir. Mondrian doğadan yola çıkarak gerçekleştirdiği çalışmalarının ardından salt geometrik formların ve temel renklerin kompozisyonuna ulaştığı Neo-Plastisist biçimlemeler yapmıştır. Malevich ise çalışmalarını giderek temel düzlemsel geometrik formların kompozisyonuna indirgediği Süprematist çalışmalar gerçekleştirmiştir. Böylesi salt bir geometrik biçimleme, nesne ve görünümlerin şu veya bu şekilde de betimlenebileceği önerisi değil, nesne ve görünümlerin tamamen dışarıda tutulduğu, özerk bir yaratım ve biçimlendirme alanına işaret etmektedir. Bu çalışmalarda artık hiçbir hikâyeci ya da sembolik öge yer almaz.

Birçok kaynakta Kübist özelliklere sahip ilk çalışmanın, Picasso'nun 1907 yılında yaptığı Avignonlu Kadınlar (Resim 69) isimli çalışması olduğu söylenir. Oysa çalışmada yer alan figürler deforme edilmesine karşın tam bir geometrik eğilim ya da bir parçalanma söz konusu değildir. Fakat Braque'ın ilk Kübist çalışmaları (Resim 70) daha sadedir ve daha baskın olan geometrik yapılanma, Cezanne'ın öne sürdüğü temel hacimsel geometrik formlarla biçimlendirme önerisine daha çok uymaktadır.

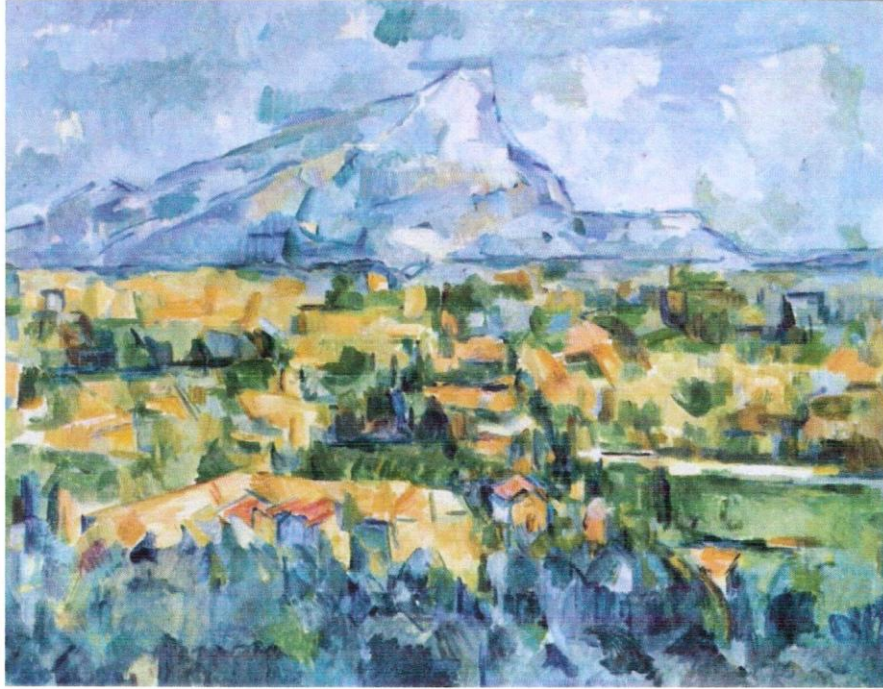


Resim 69



Resim 70

Cezanne'ın kendi çalışmaları (Resim 71) ve öne sürdüğü temel hacimsel geometrik formların Kübistlerin ilk dönem çalışmalarıyla örtüşmesi, onun Kübistler üzerindeki etkisinin kolaylıkla görülebilmesi sağlar.



Resim 71

Soyut Sanat'a doğu ilerleyen süreçte doğayı görünenin dışında, düşünülen bir dünya olarak, ilk defa ele almasıyla en önemli rol Cezanne'ındır. Cezanne nesnelere yalnızca geometrik biçimleriyle kavrayarak doğayı, duysal olarak algılanan bir dünya olmaktan çıkarıp, düşünülen, kurgusal, soyut bir dünya haline getirir ve öncelik nesnenin kendisinden nesnenin anlamına kayar. Fakat bu süreçte, başlangıçta doğadan yola çıkılırken, zamanla deforme edilir (Ekspresyonizm), ardından doğa ve nesnelere, yeni bir biçimde yani geometrik biçimleriyle kavranırken, sonunda da doğa ve nesnelere tamamen ortadan kaldırılır (Soyut Sanat). "Bu yeni biçim verme, Cezanne'ın, doğayı, silindire, küpe ve konilere dönüştürmeyi öneren sözlerinde sözcül kaynağını bulan soyut sanat olarak somutluk kazanır. Cezanne'dan kalkan bu soyut çizgi, çeşitli dallara ayrılarak günümüze kadar ulaşır." (Tunalı, 1996:124)

18. Yüzyıl aydınlanma hareketi, Fransız devrimi ve sanayi devrimi ile birlikte değişen dünyada burjuvazinin iktidar mücadelelerinin yarattığı çelişkili ortamın karşıt görüşleriyle modern kent ortamları oluşurken, evrensel yasalara dayalı bilim anlayışının yerine göreceli bilim anlayışının gelmesi sanatında sorgulanıp, yansıtma kuramına dayalı taklitten vazgeçilip, Figüratif Sanat'tan uzaklaşılmasına yol açar. 20. Yüzyıl'a kadar sanat natüralist, realist özelliklere sahiptir. Objeler ya görüldüğü gibi çalışılmış ya da bazı durum ve olayların temsiline yönelik çalışmalar yapılmıştır. 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başlarında hem yaratıcı tavır hem de form biçimlemesi düzeyinde sanat eserinin işlevsel özelliklerinde belirgin farklılaşmalar ve işlev değişiklikleri yaşanmıştır. “Nesne görüntüsü içeren resimler genel olarak Figüratif, bundan uzaklaşanlar ise Soyutlamacı, Soyut ya da Non-Figüratif olarak adlandırılmıştır. Bu karşıtlık 20. Yüzyıl sanatının ilk çeyreğinde o kadar vurgulanmıştır ki, Soyut Sanat kavramı neredeyse modern sanatla eşanlamlı kullanılır hale gelmiştir.” (Yılmaz, 2006:17, 18)

Başlangıçta modernistler için saflık, sanatı kendi özüne yabancı şeylerden kurtarma, ayırma, arındırma anlamındaydı. 20. Yüzyıl'ın hemen başında Soyut Sanat ile ilgilenen sanatçılar eserlerini en saf şekle sokabilmek adına nesne görüntülerinden tamamen uzaklaştılar. Kısaca Soyut Sanat, nesnenin yerine düşünceyi koyar. Wilhelm Worringer (1881-1965) 1908 yılında 'soyutlama ve özdeşleyim' adıyla yayınladığı kitabında bütün sanat tarihini ve sanat akımlarını açıklayabilecek, birbirine zıt iki kavram ortaya atar. Bunlardan birisi natüralist sanatları içeren 'özdeşleyim içtepisi', diğeri ise natüralizm karşıtı, soyut sanat anlayışlarını içeren 'soyutlama içtepisi'dir. 1910'lu yılların başında Rus asıllı ressam Vassily Kandinsky'nin (1886-1944), tuvalinden nesne görüntüsünü tamamen atarak yapmış olduğu ilk suluboya resimler (Resim 72) sanat tarihi için bir devrim niteliğindedir.



Resim 72

Kandinsky'e göre; "Form ne kadar soyutsa, çekiciliği de o kadar açık ve doğrudandır (...) sanatçı bu soyut formları daha fazla kullandıkça, soyut krallığının derinliklerine doğru güvenle ilerleyecektir. Ve ardından, resimlerinin bu krallığın diline gittikçe daha da aşinalık kazanmış izleyicileri gelecektir." (Kandinsky, 2001:92). Kandinsky için herhangi bir dışsal öğeye dayalı biçimlendirme özgür ifadeyi kısıtlamaktadır. Bu yüzden her türlü hikâyesel anlatım terk edilmelidir.

Bu çalışmanın biçimsel özellikleri tasarlanırken, gerçekleştirilecek heykellerin, soyut geometrik, zıt formlarıyla birlikte, ifade edilmek istenen zıtlık kavramı sorgulamasını daha belirgin bir şekle sokabilmek adına, Bauhaus'un görsel sanat dünyasına getirdiği temel yenilik olan 'Temel Sanat' eğitim-öğretiminin bir parçası olan, nesnel gerçekliğe sahip öğelerden biçim ve doku öğelerinin zıtlıklarından yararlanılacaktır.

'Bauhaus' okulunu Walter Gropius (1883-1969) Weimar'da kurmuş ve 1919-1928 yılları arasında yönetmiştir. İlk Bauhaus okulunun programındaki temel görev, "yaratıcı şekillendirmeyi gerçekleştirebilecek sanatsal yeteneği olan insanları, sanatçı

olarak yetiştirmek” şeklinde belirlenmiştir. Dersleri Kandinsky, Klee vb. gibi ünlü sanatçılar teorik ve uygulamalı yürütmüşlerdir. Temel Sanat; düşünce, görsel bilincin, bedensel-zihinsel güçlerin, görsel bilmeye dayalı yeteneklerinin geliştirilmesi, estetik değere sahip, öge ve form üretebilmeyi sağlayabilecek, estetik bilgi yoğunluğuna ulaşabilmenin, kısaca yaratıcı kişiliğin ana eğitim ve öğretimidir. Bütünü oluşturan her bir parçaya ‘öge’ denir. Direk olarak gözle duyumsanan, görsel sanatların somut öğeleri, malzemeye, ışıkla, mekânla bağlantılı olarak doğada vardır. Sanatçının yetenekleriyle bağlantılı olarak oluşan, doğada olmayan, gözle görünmeyen ama duyumsanan ögeler, içsel öğelerdir. Öğeleri yeri, işlevi, yapısı bakımından guruplaştıran Temel Sanatın öğeleri, bu farklı özelliklerine göre beş başlık altında toplanabilir. Temel sanatın, ifade, estetik etki, estetik değeri ve teknik anlatım öğeleri duyumsama yoluyla kavranırken, nesnelliğe bürünmeleri somut görüntü öğeleri ile mümkün olmaktadır. Bu somut görüntü öğelerinden biçim, ışık-gölge, renk ve doku öğeleri nesnel gerçekliği, yön, aralık, ölçü öğeleri ise kavramsal gerçekliği olan öğelerdir. Sanat nesnelilerinin farklı öğeler içeren etki değeri estetikdir. Görsel sanat nesnesine estetik özellikler bu öğelerle verilir.

1) *İfade (anlatım) Öğeleri*: bireyin yaşadığı çağa, topluma, kendi sanat gücüne bağlı olan ‘üslup, ritim, hareket, yalınlık ve uyum (armoni)’,

2) Görüntünün *Estetik Etki Öğeleri*: ‘güzel, hoş, iyi, doğru, yüce, komik, muazzam’,

3) Görüntünün içsel özünü oluşturan içsel *Estetik Değer Öğeleri*: ‘ifade, anlam ve işlev’,

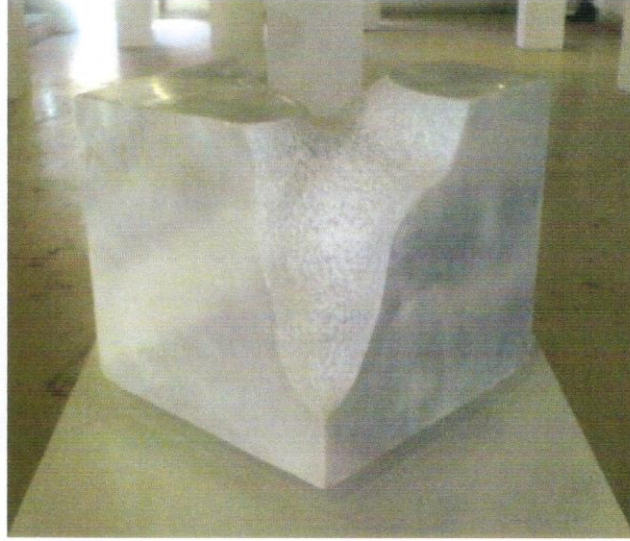
4) Bireyin bedensel yeteneklerinin kullanımıyla oluşan *Teknik Anlatım Öğeleri*: ‘nokta, çizgi ve leke’,

5) Gerçekte de olan ve estetik nesnenin var oluş görüngülerini oluşturan *Somut-*

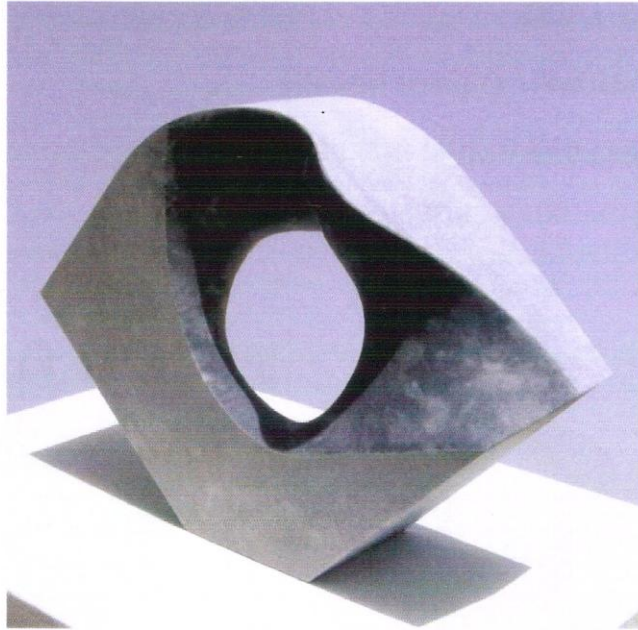
Görüntü Öğeleri: 'biçim, renk, doku, yön, ölçü, aralık ve ışık-gölge'dir.

Bu öğeler, sanatçı, izleyici arasında bir iletişim aracı olarak ortak bir dil olma özelliği de taşır.

Bu çalışma, salt geometrik formlar kullanılarak, biçimsel bir yaklaşımla (Resim 73, 74) gerçekleştirilmiş olsaydı, sorgulanmasının aktarımı amaçlanan kavramın önceliği belirsizleşebilecekti.



Resim 73



Resim 74

III.3. Kavramsal Tasarım Aşaması

‘Kavram’ kelimesi Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre, isim haliyle; bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, mefhum, fehva, konsept, nosyon, nesnelere veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bir ortak ad altında toplayan genel tasarım (TDK, 2012) anlamındadır, ‘kavramsal’ kelimesi ise sıfat haliyle; kavramla ilgili, kavram niteliğinde olan (TDK, 2012) anlamına gelmektedir.

Soyutun somutlanması insanın duyu ve duygularıyla çevresindeki dünyayı devamlı olarak algılaması, kavraması ve bunları imgeler olarak biriktirmesiyle gerçekleşir. İnsan çevresindeki gerçeklikleri, soyut imgeler şeklinde zihnine yerleştirip, algı düzeyine çıkarabilen, yani kavramlaştırabilen tek varlıktır. Kavramlar, bilgi birikimi olarak, somut gerçekliğin insan beynindeki soyut karşılıklarıdır. İnsanlar bu bilgi birikimi (soyutlama) yardımıyla düşünür, algılar ve davranır. “Kavramlar üst düzey soyutlama becerisinin sonunda gerçekleşir. Soyut Sanat, sanatın içinde yer alan, imgelerin ilgilerinden koparılmasıyla gerçekleşen sanatın adıdır. Soyut Sanat tanınır imgeleri iptal ederken Kavramsal Sanat yeni durumların biçimlenmesidir.” (Karayağmurlar, 2007) 1961 yılında “Henry Flynt malzemesi kavram olan bir sanat’tan söz ederek ‘Kavramsal Sanat’ terimini kullanmış, 1967 yılında ‘Paragraphs on Conceptual Art’ ve 1969’da ‘Sentences on Conceptual Art’ adlı yazıları yayımlayan Sol Le Witt, ‘Düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirine eklenir ve somutlaşırlar.’ (Germaner, 1997:47, 48) diyerek terimi açıklamaya çalışmıştır.

Aslında kavramsallık sanat açısından yeni bir şey değildir fakat Duchamp’ın sanatla felsefeyi iç içe sokmasının devamında, 1950’li yıllarda ‘nesne’nin odak noktası olmasıyla birlikte, görünen gerçeklikten başka bir gerçekliğin aranmaya başlanmasıyla doğaya bakış değişir ve 20. Yüzyıl sanatçılarının bir bölümü yeni arayışlar ve sorgulamalar

yapmaya başlarlar. Paul Cezanne, Paul Klee, Piet Mondrian, Pablo Picasso gibi sanatçıların form, renk, denge üzerine yaptıkları çalışmalarla sanat bilimsel nitelikler kazanırken, Marcel Duchamp, Sol Lewitt, Joseph Kosuth, gibi sanatçılar yeni denemeler ve önermelerle, sanat nesnesi yerine sanatın kendi anlam ve amacı üzerine düşünceleriyle sanatın yönünü değiştirmeye çalışmışlardır. 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısında, 1960'lardan sonra, bir form yaratma veya üslup oluşturma gibi kaygıları olmayan, kavramın içeriğiyle bağlantılı olarak çok farklı şekillere bürünebilen, kavramsal içerikli bir sanat anlayışı ortaya çıkar. En aktif dönemini yaşadığı 1960'lı yıllar boyunca, Duchamp'ın hazır yapıtlarının görsel bir dile işaret etmesiyle, göstergebilimin de yardımıyla 'nesneye dayalı' olarak ve Kosuth'un sanatı 'dilbilimsel' açıdan ele almayı amaçlayan, dilbilime dayalı iki farklı tür olarak çelişkili bir biçimde gelişmişlerdir. Bu sanatçıların amaçları farklılık gösterse de ortak özelliklere sahip oldukları söylenebilir. Yeni anlam ilişkileriyle birlikte, sanat nesnesinin gerçekliğini sorgulayarak, seyredilme amaçlı bir sanat eseri yapmak yerine çalışmalarıyla kavram ve analiz önermeleri oluşturmaları, geleneksel anlamdaki el işçiliğine karşı oluşları noktalarında benzer düşüncelere sahiptirler. Ayrıca Dada'nın farkında olmadan yaptığı şeyi bilinçli olarak yapmaya çalışarak, sanatın kurallarını ve sınırlarını değiştirmeye, genişletmeye çalışmışlardır.

Alışlagelmiş sanatın yerine, bir anlamda, yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak da algılanabilir. Kavramsal yaklaşım, (...) insanın kendini ifade etme yollarının nerelere dek uzanabileceğini göstermesi açısından da ilginçtir. Eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, (...) geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanatın boyutlarını değiştirme çabasında olan (...) Kavramsal Sanat aynı yıllarda etkili olan Antiform, Land Art, Postminimalizm gibi sanatı anlam ve amaç açısından sorgulayarak, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan ve genişleten avant-garde bir akımdır. (Germaner, 1997:47, 48)

Kavramsal Sanat başlığı altında birleştirilebilecek olan sanatçılar sanatın anlamını, işlevini değiştirirken birtakım akımlar ve düşüncelerden yararlanmış ve/veya ortak özellikler sergilemişlerdir. Empresyonizm ve Foto-Gerçekçilik'in gerçekliği

sorgulama şekilleri, Kübizm'in doğanın algılanmasıyla ilgili çözümlenmeleri, Dada ve Duchamp'ın sanatı köktenci bir eğilimle reddetmelerinden faydalanmışlardır. Sanat nesnesinin önemini yok etmeye çalışırken ise Andy Warhol'un (1930-1987) kişisizleştirme olgusuyla birlikte Minimalizm'in içerikten arınmış ifade şekliyle yararlanmışlardır. Biçimci sanat ve estetiği savunan Clement Greenberg'in (1909-1994) biçimcilik ve modernizm kuramlarına karşı, sanatın nasıl değil, ne amaçla yapıldığını sorgulayarak karşılık verir. Ekspresyonizm'in duyguyu temel alan, temsili anlayışına, düşünce temelli bir gerçeklik yaklaşımıyla karşı çıkar. "Kavramsal sanat, yalnızca bir sanat kuramına indirgenemeyen, sanatsal bir pratiktir. (...) Kavramsal Sanat terimi çok çeşitli hatta, farklı eğilimleri kapsamaktadır." (Aysan, 1980)

"Sanatçılar arasındaki [diğer bir] ortak yön, seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. (...) Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye, kendi düşüncesiyle tamamlamaya çağırırlar." (Germaner, 1997:48) Kavramsal Sanat düşüncesinin, kavramın herhangi bir şekilde görselleştirilebileceğini savunur. Fakat bu görsellik çalışmaya yardımcı olan bir unsur olarak kullanıldığından, biçimsellik temel problemlerden birisi değildir. Bu sebeple kavramsal çalışmalar için biçimsel bir çözümleme mümkün değildir. Kosuth, bu fikirden yola çıkarak, biçimcileri, nesnelere biçimbilimsel bir yöntemle çözümlemeye çalışmalarını eleştirir.

Biçimci sanat ve eleştiri yalnızca biçimsel ölçütleri dikkate alan bir sanat tanımını kabul eder. Çok sayıda nesne ya da benzeş imge olgusal görsel "okumalar"ın benzeşmesi nedeniyle birleştirilebilir gibi gözükse de, bundan sanatsal ya da kavramsal bir ilişki çıkarılamaz. Eleştirinin (biçimci) biçimsel ölçütlere bağlılığı, geleneksel sanat biçimine bağlılığın ister istemez sorumlusudur. (...) Biçimci eleştiri, açık, olağan bir bağlamda varolan özel nesnelere somut öğelerinin çözümlenmesinden öte bir şey değildir. Sanatsal işlevi veya doğayı kavramamıza hiçbir bilgi (hiçbir olgu) katmaz. Biçimsel eleştiri, "çözümlenmiş nesnelere sanat yapıtı mıdır?", sorusunu yanıtlamıyor. Sanat yapıtının kavramsal öğesini görmezden geliyor.

Biçimsel eleştirinin sanat yapıtının kavramsal ögesini aydınlatmamasının gerçek nedeni, açıkça, şudur: Biçimci sanat, ancak, önceki sanat yapıtlarına benzerliğiyle sanattır. Biçimci sanat içeriksiz bir sanattır. (Kosuth, 1969)

Bu çalışma, izleyiciyi gördüğü, seyrettiği şeye duygusal veya duyusal yaklaşmasını değil, zıtlık kavramıyla ilgili, -kendi yaşanmışlıklarından yola çıkarak-, en azından bir bağlantı üzerine düşündürmeyi amaçlar.

18. Yüzyıl'ın ikinci yarısından 1960'lara kadar gelen modernist dönemdeki Kavramsal Sanat'ın, yerleşik sanata köktenci bir tavırla karşı çıkmasının temelinde Dadacılar ve Dadaizm'in New York ayağı Duchamp vardır. Dada, 1. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkilerine karşı siyasi bir tepki olarak 1917 yılında Zürih'te oluşur ve kısa bir süre sonrada Berlin, Paris gibi şehirlere yayılır. Artık yaratacak yeni bir şey kalmadığı fikri, gelenekselleşen sanata karşı inançsızlık, onu yok etme ya da en azından sanatın tanımını değiştirme güdüsüne dönüşmüştür. Dada'yı daha önceki sanat akımlarından ayıran en önemli özelliklerinden birisi sanatın biçimselliğinden, ortak bir form benzerliğinden çok sanatçıların tavır-duruşlarıyla ilgilenmesi, yani sanat nesnesinden çok sanatçının düşüncesini önemsemesiydi. Bu düşüncelerin ise çok farklı şekilleri olabiliyordu. Dadacılar sanatın ayrıcalıklı konumuna karşı çıkıp, kabaca sanatı yok etmek isterken, çalışmaları, modern sanat üsluplarını kendi yorumlarıyla uyguladıkları, çoğunlukla gösteriler ve yazılar şeklinde belirmiş ve sonucunda gösteri ve diğer olaylarında sanat sınırları içinde değerlendirilebileceğini göstermişlerdir. Böylece istemeden de olsa yok etmeye çalıştıkları geleneğin (sanatın) sınırlarını daha da genişletmişlerdir. Malzeme açısından ise geleneksele bağlı kalmakta ısrarcı olmamaları sanatçıların baştaki ortak yönleridir. Her gün karşılaşılan malzemeler kullanılmıştır. Kolâj, asamblaj ve fotomontaj yaygındır. Üretilenler, sanata ve geleneğe karşı bir karakter taşıdıkları için ne heykel, ne resim belki ne de birer sanat yapıtıdır. Bu sanatçıların

sanata karşıtlıklarının ifadesi aynı zamanda ready-made sergilemeleriyle de ortaya çıkmaktadır. Hazır-yapımlar, meydana gelen şeyin ardındaki anlamla belirlediğinden, fikrin yani kavramın ortaya çıkmasıyla örtüşür ve bu da Kavramsal Sanat için belirleyici olacaktır. Kavramsal Sanat, Dadaizm'in 1915 tepkisini andırır biçimde bir karşı duruş göstererek, sanatsal üretimi izleyicinin edilgen izleyişine sunulmuş bir meta ya da fetiş olmaktan kurtarmayı istemiştir.

Post-Modernizm 1960'ların sonlarıyla başlatılabilen, Modernizm'le hesaplaşmayı, dolayısıyla Modernizm karşıtlığını veya Modernizm öncesini içinde barındıran, özellikle disiplinlerarasılık vurgusuyla sanatı etkilemiş bir dönemsel düşünüşdür. 1970'lerde çağın sanatını açıklayamamaktan doğan sıkıntı, Post-Modernizm teriminin ortaya atılması ile bir ölçüde giderilmiştir. Terim, kısa sürede kabul görüp yaygınlaşmıştır. Post-Modernizm, aslında herhangi bir tanıma indirgenemeyecek kadar karmaşık ve düzensizdir. Ancak kuşkusuz Modernizm'le bir hesaplaşmayı dolayısıyla Modernizm karşıtlığını ya da Modernizm öncesini içinde barındıran Post-Modernizm en genel anlamda, aydınlanma tasarısının temelini oluşturan nesnel bilginin us yoluyla edinilebilir olduğuna duyulan güvenin yıkılmasıyla birlikte, gerçekçilik, ussallık, özne gibi modern felsefenin en temel tasarımlarının sorunsallaştırılarak ele alınmasıdır. Post-Modernizm, bir yeniden değerlendirme sürecidir; çoğulcu anlayışta oluşu belirleyicidir. Post-Modernizm kendini bir çerçeve olarak öne sürmeye başladığında Kavramsal Sanat, dünya üzerindeki etkinliğini yükselen bir doğrultuda sürdürmekteydi. 1960 sonrası sanat ortamının tümel biçim anlayışından ve sanat dallarının geçişliliğinden doğan bir biçim dili olarak yerleştirmeler, performanslar ya da diğer türler de birçok kavramsal sanatçı tarafından uygulanmış, post-modern ilkeler etrafında ortaya çıktığı, post-modern bir dünyanın özetini verdiği iddia edilebilecek üretimler yapılmıştır. Kavramsal Sanat, sanatın

tanımının tekrar yapılmasına yol açan ve beden sanatı, performans sanatı, e-posta sanatı, internet sanatı, video sanatı gibi tanımı, kapsamı hala tartışılan türleri beraberinde getiren 20. Yüzyıl sanatına damgasını vurmuş, dönem olarak değerlendirilmemesi gereken ve etkileri hala sürmekte olan bir sanat ve düşünüş biçimidir. Oldukça tartışma yaratmış, resmi ve heykeli yadsıyan bir kuramsal çözümleme ve sanatsal uygulamadır.

Kosuth'a göre Kavramsal Sanat 1975 yılı itibariyle, 1960'ların sonunda başlayan pek çok eğilimle birlikte sona ermiştir. Kosuth bu dönemin sona erme nedenleri olarak, ürünlerin müze ve galeriler tarafından kabul edilmesi ve sanat dergilerine yazan eleştirmenlerin yaptıkları yanlış yorumları öne sürmüştür.

Türkiye'de Kavramsal Sanat, Batı'da ortaya çıktığı gibi belirli bir döneme özgü teknik, malzeme ve konu çerçevesinde oluşmamıştır. Karşılaştığı direnç sonucunda, eski olana karşı günceli savunan ve kavram temelli çalışan belli sanatçılar ve sergiler çerçevesinde gelişmiş sanatsal bir anlayıştır. Post-Modernizm'in disiplinlerarasılığı kendine mal etmesi, tarihten parçaları koparıp birleştirerek kendine gelenek olmayan bir gelenek yaratması, Türk sanatçılara bir geleneksizlik ve geleceksizlik perspektifi vermiştir. Ancak Türkiye'de Kavramsal Sanat'ın özellikle Modernizm veya Post-Modernizm etkisinde olduğu da söylenemez. Çünkü sanatçılar bu düşünüş biçimlerine bilinçli olarak yönelmemiş, dünya sanatının gidişatından etkilenmişlerdir. Türkiye'de Kavramsal Sanat alanında, 1970'lerden günümüze dek yenilikçi bir tavır ile büyük çıkışlar görülmüştür. Fakat kimi sanatçıların tavırlarını öze inip yansıtamamalarından, Vücut Sanatı, Süreç Sanatı, Çevre Sanatı vb. gibi yaklaşımların getirdiği duyarlılığın yaşanmamış olmasından, seyircinin yeterli bilgi ve bilince sahip olmadıklarından dolayı Kavramsal Sanat toplum tarafından yeterince algılanamamış ve sindirilememişse de günümüze kadar devam eden süreç, çok seslilik ve çeşitlilik içinde devam etmiştir.

1967 yılında Altan Gürman Fransa ve Füsun Onur ABD'deki eğitimlerini tamamlayarak Türkiye'ye dönmüşler ve 1970'li yılların başında Türkiye'de Kavramsal Sanat'ın ilk uygulamalarını gerçekleştirmişlerdir. Kavramsal Sanat'ın Türkiye'deki ilk isimlerinden olan Füsun Onur, heykel bölümü mezunudur fakat heykel ve resme yönelmemiş, biçimsel sanatı aşan çalışmalar yapmıştır. 1970'lerde heykelsi biçimler çalışarak sanat yaşamına başlayan sanatçı 1980'lerde uzam-zamanı ön plana çıkaran, hazır-nesnelere yerleştirmeye dönük, 1990'larla ise uçucu, geçici malzemeleri esas alan işler yapmıştır. Ürettikleriyle sanatın ne olduğu konusunu kavramsal bir sorgulama içinde ele almıştır.

Türkiye'de Kavramsal Sanat'ın yaygın biçimde gündeme gelmesi 1975 yılı dolaylarında gerçekleşmiş, Sanat Tanımı Topluluğu (STT) kurucularından Şükrü Aysan Kavramsal Sanat'ı tartışmaya açan ilk sanatçı olmuştur. 1977 yılında Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Nuri Yamaner Yeni Figürasyon eğilimine ve dışavurumcu yaklaşımlara tepki göstererek bir araya gelmişlerdir. Grup 1978 yılında ilk sergilerini açmıştır. STT sanatçıları, fotoğrafa, metinlere, belgelere yönelik, yani görselliği ön plana çıkaran çalışmalardan kaçınarak Kosuth çizgisinde işler üretmiş, sanatın sınırlarını ve işlevini sorgulamışlardır. STT'nun 1980 yılında İDGSG'ndeki sergisinde, Alparslan Baloğlu ve İsmail Saray'ın da konuk sanatçı olarak katılmasıyla Sanat Olarak Betik isimli kitap çalışması gerçekleştirilir. 32 sayfadan oluşan, sanat üzerine yazılmış metinler ve sanat olarak metinlerin yer aldığı betik her sanatçıya dört sayfa ayrılarak düzenlenmiştir. Sanat Olarak Betik, 1980 baslarında, numaralı, 200 adet olarak, betik tanımıyla birlikte, ayrımlı araçlar (bez, fotoğraf kâğıdı, vb.) ve basım olanakları kullanılarak gerçekleştirilmiştir. STT, başlı başına sanat ürünü sayılan bir kitap tasarlayarak, duvarların boş olduğu, bir masa üzerinde ürettikleri kitabın yer aldığı sergiler düzenleyerek Kosuth

çizgisinde Kavramsal Sanat anlayışının Türk Sanatı'nda yerini almasında önemli bir yere sahiptir. İngiliz-Amerikan Sanat ve Dil Grubu'yla ortak yanları olan bu sanatçılar, 1982 yılında topluluğun amaçlarını ve Çağdaş Türk Sanatı'ndaki yerlerini belirleyen manifesteler bir metin yayınlamışlardır.

1980'li yıllarda sanatçıların disiplinlerarası bir tavırla para amacı olmadan, nesne ve paraya karşı durdukları görülmektedir. Benzer anlayıştaki genç sanatçılar ilgilendikleri ve anlatmak istedikleri alanda bir bellek yaratmak ve onu koruma amacıyla 1996 yılında Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği'ni kurmuşlardır. Bu amaçla çeşitli performans günleri düzenlemiş kendi alanlarıyla farklı disiplinlerin kesişme noktaları üzerinde durmuşlardır.

IV. BÖLÜM UYGULAMA AŞAMASI

Biçimsel Sanat'ın içinde de düşünce ve kavramlar olsa da hiçbir zaman biçimden daha önemli olmamıştır. Bu çalışmanın, biçimsel özellikleri -fiziksel görünümü, görselliği, nesnelleşmesi-, geleneksel bir malzemenin (mermer) kullanımıyla, Soyut Sanat'ın geometrik form dili, Bauhaus'un temel sanat öğeleriyle birlikte, estetiksel bir bakış açısıyla ele alınmış, Kavramsal Sanat'ın metinsel yaklaşımından, kolâj ve Sözcük Sanatı'ndan çalışmanın kavramsal özellikleri oluşturulurken yararlanılmıştır.

“Modernizm öncesinin heykelleri daha çok anlatım dilini, modernizm heykelleri daha çok biçim dilini, modernizm sonrasının heykelleri de her iki dili birden kullanırlar.” (Huntürk, 2011:15)

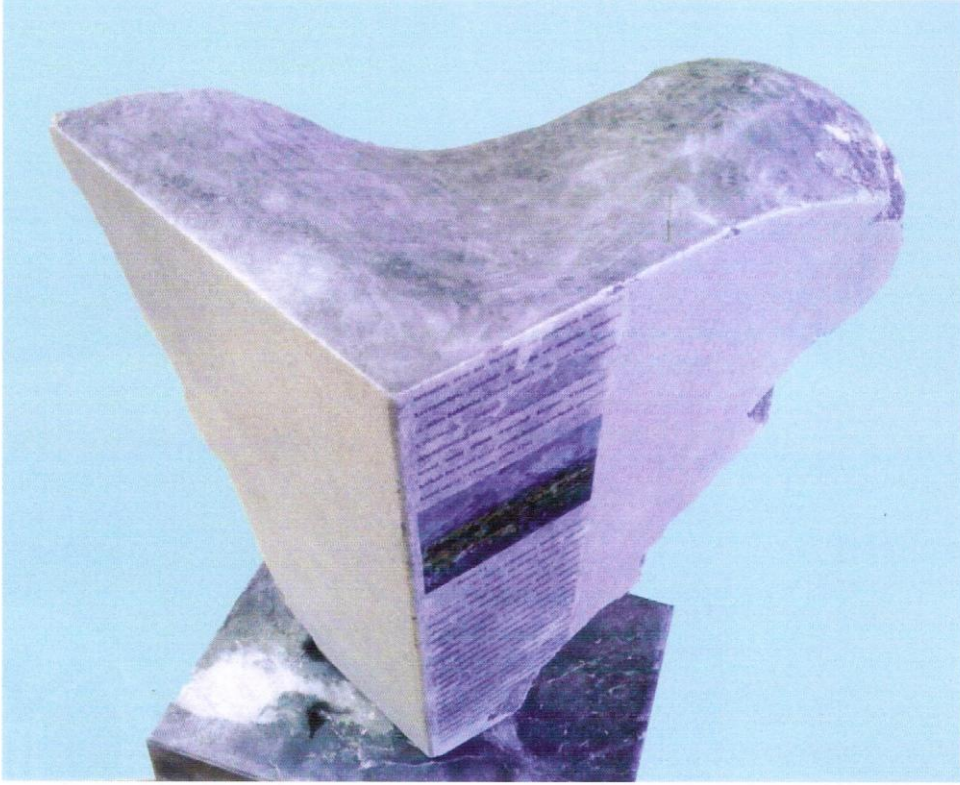
IV.1. Biçimsel Yaklaşım

Geçtiğimiz yüzyıldaki teknolojik gelişmelerin devamında, yeni malzemelerin hızla ve çokça çeşitlenmesi, günümüz sanatındaki en büyük sorunlardan birisinin oluşmasına yol açmıştır. Yeni malzemelere ve uygulama tekniklerine düşünceyi ikinci

plana iterek yaklaşan sanatçılar, yenilik adına, kavramlardan oluşan günümüz sanatının içini boşaltma riskiyle karşı karşıyadırlar. Bu sebepten yola çıkarak, kavramın önemli olduğu bu tez çalışmasında sanat tarihinin başından beri kullanılan, klasik bir malzeme olan mermer seçilir. Günümüz teknolojisi kullanılsa bile el işçiliği ile şekillendirilen mermer, salt malzeme odaklı yaklaşımların dışında yenilik yolunda geleneksel malzemelerin kullanımının olanaklı olduğunu gösterir.

Herhangi bir varlığın, anlamın, içeriğin, işlevin görselleştirilmesi 'form', formun farklı pozlarda kurulması 'biçim'dir. Doğada var olan her şeyin geometrik bir formu olduğu söylenebilir. Geometride, yüzeyler, iki boyutta üçgenden ve daireye, nesnelere ise üç boyutta üçgen prizmadan küreye doğru uyumlu bir şekilde oluşurlar. Köşeli-sivri (kübik, prizmatik, inorganik) biçimler ile yuvarlak- elips (küresel, organik) biçimler iki zıt uç arasında, zıtlıklara sahiptirler. Bu çalışmadaki heykeller için üçgen prizmatik bir şekil seçilmesinin öncelikli sebebi en temel iki geometrik şekilden birisi olmasıdır ki bu, biçimin çalışmadaki anlam ve amacın önüne geçmemesi adına önemlidir. Bir diğer sebepten geometrik şekiller içerisinde açısı değiştiğinde kendi içinde zıtlık oluşturabilen (küp veya küre her açıdan aynı şekle sahiptir) tek geometrik şekil olmasıdır. Diğer taraftan biçimler salt biçim olarak kendisini oluşturan geometrik öğeleri bakımından da zıtlıklara sahiptirler. Bu çalışmada kullanılan soyut geometrik formlar zıtlık kavramını ifade edecek biçimsel öncelikte olduklarından organik ve inorganik formlar bir arada kullanılarak oluşturulmuştur. (Resim 75, 76) Aynı şekilde her biçimin değişik şekilleri de, birbirleriyle zıtlık içermektedir. Var olan her şey, zıtlıklardan oluştuğuna göre, her tasarımda biçimsel uygunluklar ve zıtlıklar, kaçınılmaz olarak yer alacaktır. Bu yüzden biçimsel olarak uyumlu ve dengeli bir tasarım yapabilmek için, biçimlerin oluşmasını sağlayan geometrik zıtlıkların ve biçimlerin aralarındaki zıtlıkların uygun ve bilinçli bir

şekilde oluşturulması gerekir.



Resim 75



Resim 76

Bu çalışmada, değişik ölçülerdeki ters üçgen prizmatik heykellerin her biri kendi içlerinde zıt formlar kullanılarak oluşturulur.

Yuvarlak (organik) ve köşeli (inorganik) biçimler genel olarak, yapı, anlam, işlev, ağırlık ve karakter olarak birbirlerine zıttırlar. Az-çok, büyük-küçük, dar-geniş gibi biçimsel zıtlıklar, ölçüsel biçim zıtlıkları, ağır-hafif, durgun-hareketli, sert-yumuşak, zayıf-kuvvetli gibi zıtlıklar, biçimlerle oluşturulan ifade zıtlıklarıdır. Biçimler, sahip oldukları doku, renk ve ışıklılık durumuna göre de zıtlık içerirler. Aynı geometride, aynı ölçü ve pozisyonda olan biçimlerin renkleri ve dokuları farklı ise, biçimler birbirleri ile zıt olurlar.

Bu çalışmadaki esas amaç zıtlık kavramının ifadesi olduğundan ve biçimsel özelliklerin kavrama yardımcı olacak şekilde dengeli bir biçimde oluşturulması gerektiğinden, doku zıtlıkları da diğer biçimsel özellikler gibi dengeli bir biçimde, kavramın önüne geçmeyecek aynı zamanda da geri planda kalmayacak bir oranda kullanılmıştır.

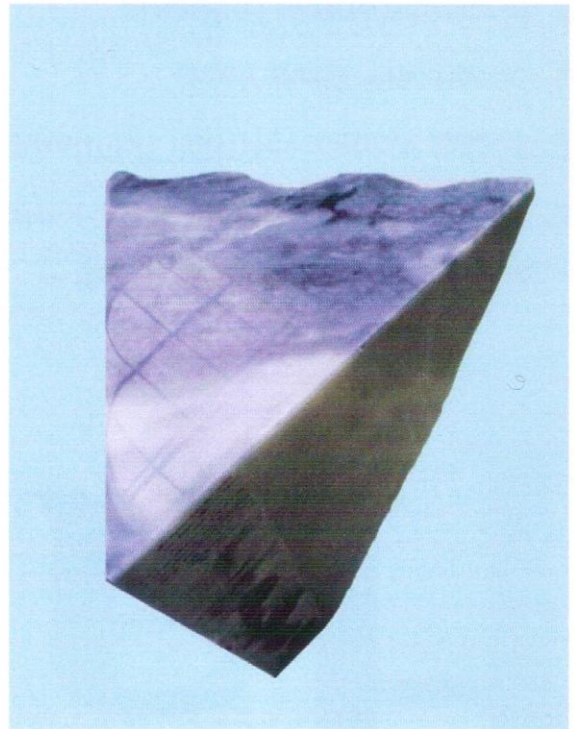
Doku, yüzeylerin dokunsal duygumuzu etkileyen değerleridir. Formu, biçimi, yüzeyi karakterize eder. Doğal ve yapay olarak ikiye ayrılabilir. Doğal dokular insana gereksinimi olmadan kendi iç ve dış yasalarıyla oluşan dokulardır. Nesnel özelliklerine göre sert- pürüzlü dokular ve düz-yumuşak dokular olarak iki zıt kutba ayrılırlar. Doğal malzemenin, insan tarafından bilgi, emek ve teknikle işlenerek oluşturulduğu dokular yapay dokulardır. Bu çalışmadaki ters üçgen prizmatik şekilli, yani dört yüzeye sahip heykellerin bir yüzeyi mermerin doğal kırık dokusuyla bırakılıp, günümüz teknolojisi kullanılarak oluşturulan yapay dokuyla zıtlık oluşturmaktadır. (Resim 77) Aynı zamanda yapay dokuya sahip diğer üç yüzeyden ikisinde, pürüzlü-mat (zımpara yapılmamış) (Resim 78) ve pürüzsüz-parlak (ince zımpara yapılmış) (Resim 79) şekilde uygulanarak zıtlık oluşturulmaktadır.



Resim 77



Resim 78



Resim 79

IV.2. Kavramsal (Metinsel) Yaklaşım

Düşüncenin ifade ediliş şekli olarak, uygulama süreçlerinden ve sonuçlarından çok, düşünce ve kavramın daha önemli oluşundan dolayı geleneksel üretim yöntemlerine karşıdırlar. Düşüncenin her türlü şekilde ifade edilebileceğini savunurken, gündelik yaşama dair malzemelerle birlikte geleneksel malzemelerden de yararlanmışlardır. “Kavramsal sanatın uygulayıcıları tuval, fırça gibi alışlagelmiş gereçlerden yararlandıkları gibi sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmaktadırlar.” (Germaner, 1997:48)

Yinede Kavramsal Sanat’ı malzeme, ifade şekli veya biçimsel özellikleriyle tanımlamak mümkün değildir, fakat bu çalışma, zıtlık kavramını sorgulamasının dışında biçimsel özellikler taşıyan bir ifade şekli de kullandığı için her iki açıdan da tanımlanabilir niteliktedir.

Kavramsal Sanat’ın özü biçimsel bir görünüşe değil, düşünsel altyapıya, metinsel bir içeriğe bağlıdır. Kavramsal Sanat’ta görsellik, aktarılmak istenen düşüncenin ifadesi için araç olarak kullanılır. Bu görsellik, çalışmanın içeriğine göre çok farklı şekillerde olabilirken, bu görselliği anlaşılabilir bir şekle sokmak adına metinsel bir yaklaşımdan faydalanılır. Kavramsal Sanat’ta görsellik biçimsel bir yaklaşımla oluşturulmadığı için tek başına çalışmanın amacını anlatabilmek için yeterli değildir, fakat metinsel yaklaşımda benzer şekilde tek başına sanatsal bir çalışmanın ortaya çıkması için yeterli değildir. Kavramsal Sanat, kavramı, düşünceyi aktarmanın en açık yolu olarak, çalışmaya destek olacak metinsel bir üretim şekli kullanır. Metinler ve görsellik bir arada ele alındığında çalışma anlam kazanır. Aslında “Sanatçının sunduğu kavramın izleyici tarafından anlaşılıp anlaşılmaması önemli değildir. Zaten izleyicinin işi algılayabilmesi için bir yol bulmak, sanatçının elinde ve kontrolünde değildir. Farklı insanlar, aynı şeyi farklı bir yoldan anlayacaklardır.” (LeWitt, 1967:59)

Tabii ki her nesne ya da yapıt bir dizi zihinsel çağrışımı harekete geçirir. Sıradan izleyicinin... görgüsü ve bilgisi onu bir duyumsama ve duygulanma ortamına (estetik anlayış) doğru sürüklerken, profesyonel izleyici... sanatçının kendisi için yarattığı nesnelere (yapıtların) ne tür bir anlam dizgesi (epistemolojik anlayış) oluşturduğunun peşinden gideceklerdir. Eğer çağrışımlar zihinde yeterince berrak değilse, nesnelere anlamlı bir zihinsel ortamı yaratmıyorsa, ... yapıtın yanındaki metin hemen devreye girecektir. Yapıtın çağrışım güçleriyle metnin göndermeleri üst üste bindiğinde belirsizlik neredeyse bütünüyle kaybolacak ve... izleyicinin bir anlamsızlık, kuralsızlık hatta bazen (belki de çoğu zaman) saçmalık olarak gördüğü nesnelere ya da yapıtlar anında anlam biçimlerine dönüşecektir. (Polat, 2010:60)

Kavramsal Sanatta yazının kullanımı ister bir anlam ifade etsin isterse etmesin bir düşünceyi belirtmenin en dolaysız ve aynı zamanda estetik olan yollarından biridir. Sözcük sanatında kullanılan kelimeler ya da cümleler izleyicide sözcüğün taşıdığı anlamı dair bir imge yaratmayı amaçlamamaktadır. Sözcük Sanatında yapıtlar sözcükler şeklinde biçimlendirilmiş, herhangi bir yerde yazılmış veya basılmış metinler de kullanılmıştır ama bu biçimler geleneksel eleştiri ve biçimsel çözümleme kurallarına göre değerlendirilmemelidir. Bu metinler plastik kaygılarla oluşturulmadığından estetik kısmı yâdsınmış ve görsel güzelliği önemsizdir.

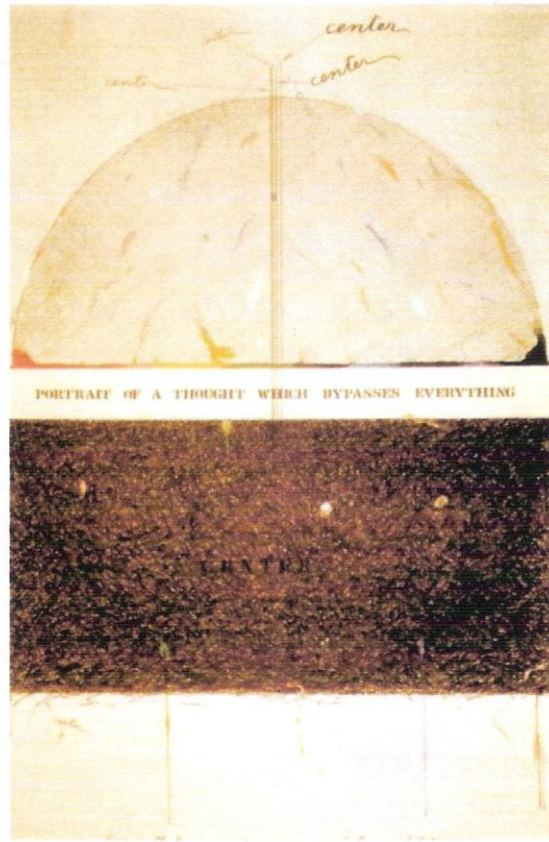
Sözcüğün sanat nesnesi olarak kullanımı ilk Amerikan Pop Sanatında görülmüştür. Roy Lichtenstein 1962 yılında gerçekleştirdiği çalışmasında art sözcüğünü gölgeli harfler şeklinde büyüterek imgeye dönüştürmüştür. (Resim 80)



Resim 80

Bundan daha önceleri dışavurumcuların baskı ve tuval resimlerinde de bazı sözcükleri ve yazıları kullandığı bilinmektedir. Fakat sözcük bağımsız olarak kullanılmamış, resmin plastik ya da organik bir unsuru olarak kullanılmıştır.

Shusaka Arakawa (1936-) tablolarında (Resim 81) sözcüklere yalnızca linguistik mesajlarından ötürü değil, biçimlerinden dolayı da yer vermektedir. Sanatçının resimlerinde yazı, kompozisyon ögesi olarak imgesel bir değere sahiptir. Ancak yazı bunun dışında asıl görüntüyü açıklayarak seyircinin bakışını yönlendirir. Örneğin bir tablosunda şöyle bir yazıya rastlanabilir. “Lütfen bunu okurken ve bakarken nefes alışınızı düşünün”: yapıt eşzamanlı olarak bilincin çeşitli düzeylerinde etkili olmaktadır. (Germaner, 1997:52)



Resim 81

İsviçreli şair Eugen Gomringer'in 1954 tarihli Silencio (sessizlik) isimli görsel şiirinde (Resim 82), boş bir kağıda koyu puntolarla sürekli olarak yazılan “Silencio” kelimeleri ile, izleyicinin zihninde sessizliğe ilişkin düşünsel bir metafor yaratmayı, sayfanın ortasında bıraktığı beyaz boşlukla da, düzenli sessizlik kavramı yıkmayı amaçlamıştır.

silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio

Resim 82

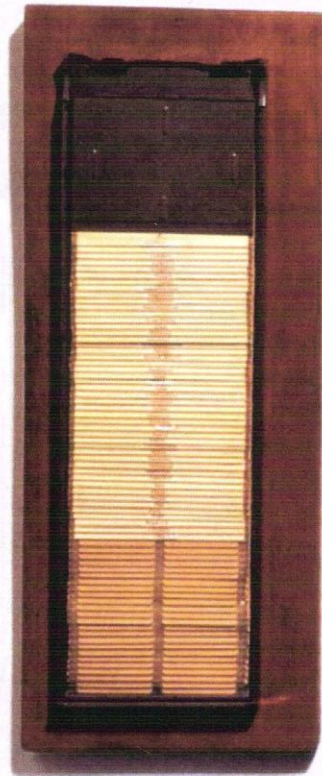
“Ben Vautier’de ise betimlenmiş sözcükler her şeyden önce töreye aykırı içeriğiyle şaşırtıcı, saldırgan ya da açıkça zırva bir düşüncüyü göstermenin aracıdır.”

(Germaner, 1997:52) (Resim 83)

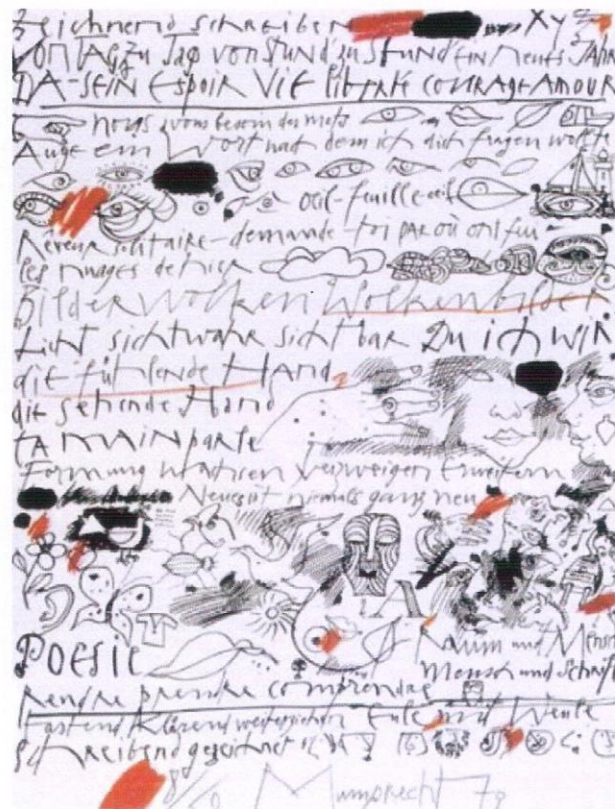


Resim 83

Robert Morris’in 1962 yılında gerçekleştirdiği Card-File isimli çalışması (Resim 84), kendine özgü bir dil kullanımı, görselliğin kaybolması, zaman ve mekân aracılığı ile büyümenin anlatıldığı, aynı şeyi ters kelimelerle tekrarlayarak oluşturulmuş, sözcük sanatını yansıtan başlıca yapıtlardandır.



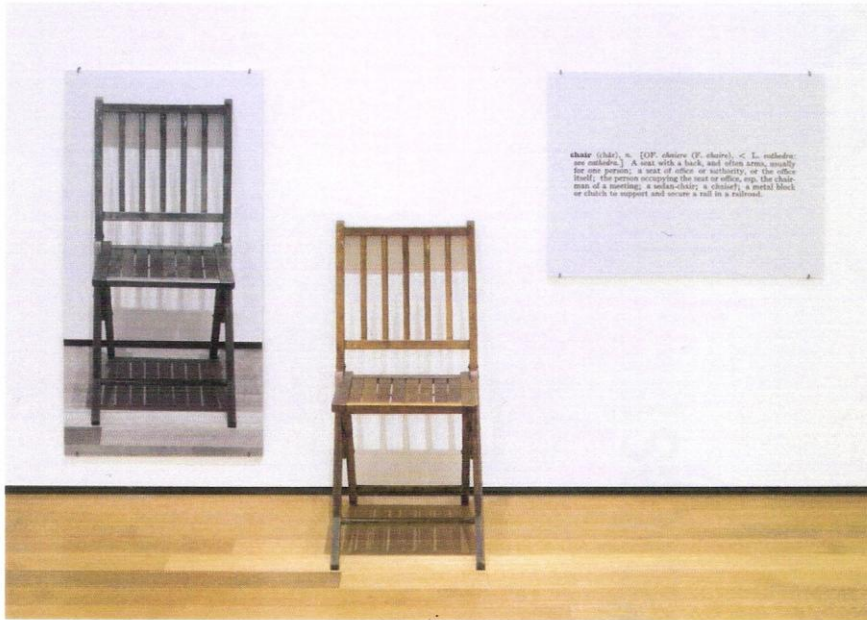
Resim 84



Resim 85

“Rudolf Mumprecht’in (1918-) resimlerinde başlıca görsel ifade aracı olarak yer alan bir sözcüğün, bir cümlenin ya da bir metnin giderek jestüel uygulamalara ve soyut izlere dönüştüğü izlenebilir. (Resim 85) Dolayısıyla yazının resim içinde kullanılışı çoğu kez resimsel bir düşünce yaratmaktadır.” (Germaner, 1997:52)

Sözcük Sanatında yapıtlar üreten bir sanatçı da Joseph Kosuth’tur. 1965 yılına ait Bir ve Üç Sandalye (Resim 86) adlı yapıtında sandalyeyi fotoğraf ve sözlük anlamı ile birlikte sunar. 1969’un sonlarına doğru sanatçı, pop sanat ürünlerine benzetilmesinden dolayı sözlük tanımlamalarının büyük fotolarını yapmayı bırakmıştır.



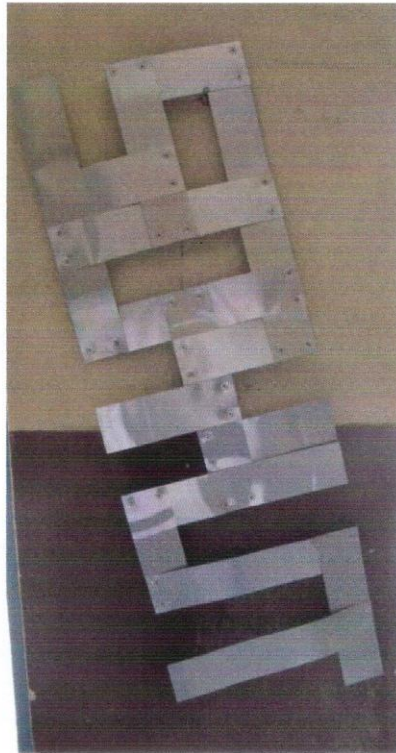
Resim 86

Bu çalışmada kullanılan metinsel yaklaşımın altyapısını oluşturan çalışmalardan, 2007 yılına ait Soyut üçlemesinde soyut kelimesi heykellerin formlarının belirleyici ögesi olmuştur. Soyut 1’de (Resim 87) soyut kelimesi yeşil renkli, dik olarak konumlandırılmış, birleşik harflerden oluşurken harflerin içinde kalan boşluklar yatay bir konumda, yeşilin zıttı olan kırmızı renklidir. Bu çalışmada ele alınan soyut kelimesi, boşluk-doluluk ilişkisi, yatay-dikey konumlandırma ve de renk açısından zıt özelliklere sahiptir.



Resim 87

Soyut 2’de (Resim 88) kelimenin anlamını daha vurgulu yapmak adına iki boyutlu bir tasarımla çalışılmıştır. Aynı zamanda galvanizli sacın parlak yüzeyiyle, sergilendiği duvarın doğal matlığı zıtlık ilişkisine sahiptir.



Resim 88

Soyut 3’de ise soyut kelimesi heykelin ön yüzeyinde (Resim 89) harfler çıkıntı olacak şekilde yapılırken, arka yüzeyinde (Resim 90) harflerin dışında kalan boşluklar (ön yüze ile aynı yöne doğru) çıkıntı olarak uygulanmıştır. Böylece hem iç-dış hem de ön-arka zıtlığı yakalanmış olur.



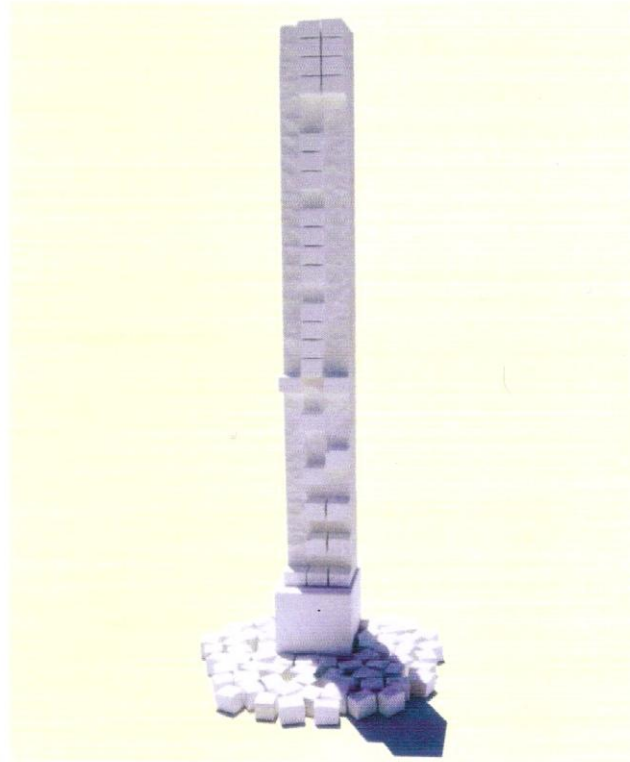
Resim 89



Resim 90

Bu üç çalışmada da soyut kelimesi içeriği ile ilgili herhangi bir şey anlatmamaktadır, gerçekleştirilmek istenen heykele formsal anlamda yardımcı unsur olarak kullanılmaktadır.

Sözcüğün kendi anlamını vurgulamak amacıyla yapılan çalışmalara örnek olarak ise Louvre, MS. 2007, Jiri ve Ters-Düz gösterilebilir. Louvre Müzesinin Önüne koyulması amacıyla tasarlanan beton maket çalışmasında (Resim 91) louvre kelimesi heykelin bir yüzeyini yukarıdan aşağıya doğru komple kaplayarak, harflerin her biri yatay olarak 3, dikey olarak 5 sıradan olmak üzere toplam 15 karenin içine sığacak şekilde, harflerin dışında kalan kareler kırılıp, çıkartılarak uygulanmıştır. Bu çalışmada Louvre Müzesi louvre kelimesi ile vurgulanmış ve anlatılmak istenen ile uygulamasında kullanılan kelimenin örtüşmesi sağlanmıştır.



Resim 91

Jiri ve MS. 2007 isimli çalışmalarda da heykellerde kullanılan kelimeler anlatılmak istenen içerik ile uyumaktadır. Jiri (Resim 92) isimli çalışma, heykelin yapımı sırasında, heykeltıraş Jiri Kovanic ile kurulan iletişimi aktarmak amacıyla heykelin yüzeyine, Louvre'da olduğu gibi harflerin her biri 15 kareye sığacak şekilde jiri yazarak uygulanmıştır.



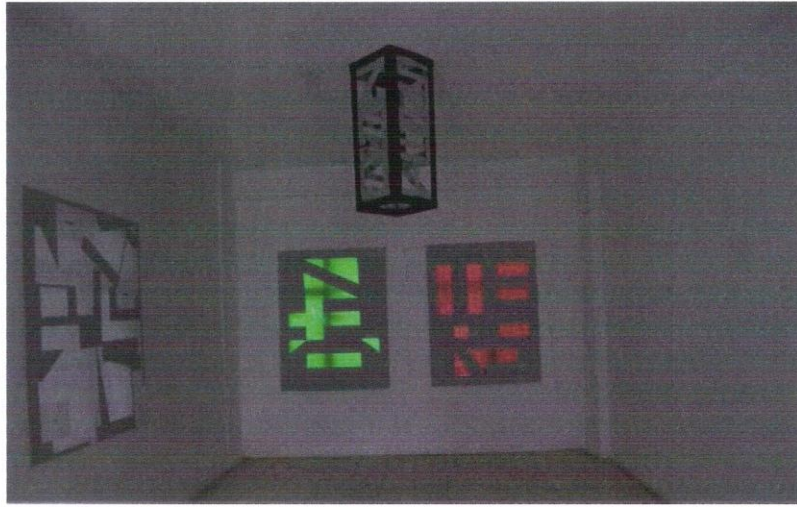
Resim 92

MS. 2007 ise (Resim 93), heykelin yapımının gerçekleştirildiği mekânın tarihi bir açık hava heykel müzesi olmasından dolayı, heykelin yapıldığı çağa, zamana vurgu yapmak amacıyla heykelin üst paçasının üzerine diğer iki çalışmada olduğu şekilde MS. 2007 yazılmıştır.

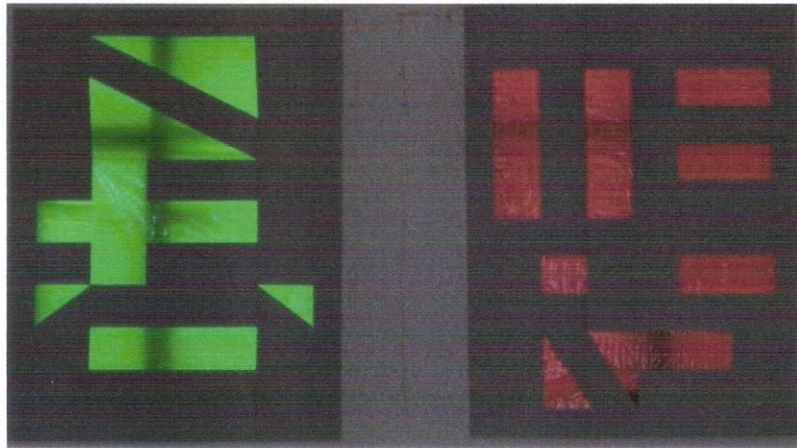


Resim 93

Ters-düz (Resim 94) isimli çalışmada ise ters ve düz kelimeleri heykelin dört yüzeyine biri düz biride ters şekliyle olmak üzere ikişer defa kullanılmışlardır. Kelimelerin içeriklerine vurgu yapmak amacıyla zıt şekillerde kullanılmalarının dışında yerde sergilenmek yerine tavana asılı duruşuyla da kelimelerin içeriğindeki zıtlığa yardımcı olmaktadır. Ayrıca, çalışmanın bir parçası olup, arka planda duvarda asılı olan ters ve düz kelimelerinin geometrik düzenleme benzeri bir şekilde kırmızı-yeşil renk zıtlığıyla birlikte uygulanması çalışmanın amaçladığı ifadeyi destekleyici niteliktedir. (Resim 95)



Resim 94



Resim 95

Bu dört çalışmada da, kullanılan kelimeler, heykellerin içinde formsal olarak öne çıkmamasına rağmen, direk olarak içerdikleri anlamı yansıtmaya amacındadır. Evrim 1



Resim 98

Evrım 2 (Resim99) isimli çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm olan Hata! (Resim 100), yazı, kolaj ve resimden oluşup iki duvarın kesişimine konumlandırılmıştır, ikinci bölüm Mesaj Yüzde Yirmisi ve üçüncü bölüm Hiç Değişmedik mi? 2 ise heykel düzenlemelerinden oluşmaktadır. Çalışmadaki sözcükler tepkisel anlam içeren bir şekilde, cümleler halinde kullanılmıştır.

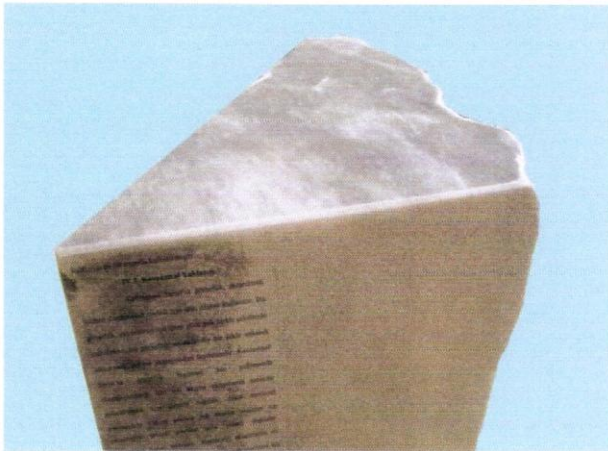


Resim 99



Resim 100

Heykeller ve metinlerin bir arada kullanılması bu çalışmanın (zıtlık kavramının içeriğiyle bağlantılı olarak) biçimsel-estetik özellikleri ile düşünsel-kavramsal özelliklerinin eşit olarak, dengeli bir biçimde ifade edilebilmesini sağlamıştır. Bu çalışmada, sorgulanan kavramın aktarımının -anlatmak istediklerinin ve ifade şeklinin-, yeterli anlaşılabilirlik düzeyinde olabilmesi bakımından metine ihtiyaç duyulmaktadır. Kavramsal sorgulamayı gerçekleştirmek amacıyla faydalanılacak metinler transfer yöntemiyle heykellerin iki yüzeyine aktarılıp, hem heykellere biçimsel özellikleri dışında kavramsal yaklaşımın bir parçası olma hem de metinlerin çalışmanın bütünlüğünden kopup, ayrı bir açıklayıcı gibi durmaları engellenmiş olur. (Resim 101, 102)



Resim 101



Resim 102



Resim 103

Zıt 7886 adıyla (Resim 103) gerçekleştirilen 9 parçalık düzenlemede, metinler heykeller üzerinde açıklayıcı bir biçimde kullanılmıştır. Metin olarak zıtlık kavramı üzerine gerçekleştirilen bu tez çalışmasına ait yazılar kullanılmıştır. Yazıları düzenli bir biçimde okuyabilmek için önce saat yönünde daha sonra saat yönü tersine toplam iki tur atmak gerekmektedir. Zıt 87. isimli çalışmada zıtlık kavramını açıklayıcı bilgiye ait metin, kolâj ve renk zıtlıklarıyla birlikte kullanılmıştır. (Resim 104) Ters prizmatik şekilli heykelin yan yüzeylerinden birisi üzerindeki kolâj çalışması ve metin transfer yöntemiyle uygulanmıştır. Diğer iki yan yüzeyden birisi zımpara yapılmış-parlatılmış, biriside düzeltilmiş-mat bırakılmış bir şekildeken üst yüzey insan müdahalesi olmaya doğal-organik yapıda bırakılmıştır. (Resim 105) 2013 yılına ait Zıt 8891. (Resim 106) isimli 4 parçalık çalışmada da heykeller ters üçgen prizma şeklindedir. Dört adet heykelin her birisinde bir renk zıtlığı üzerine kurulu, bu tez çalışmasının değişik zamanlarına ait yazılı metin parçalarının da bulunduğu kolâj çalışması, transfer yöntemiyle uygulanarak gerçekleştirilmiştir.



Resim 104



Resim 105



Resim 106

Zıt 88.'de (Resim 108) kırmızı-yeşil renk zıtlığı, tez çalışmasının kapak metniyle birlikte (Resim 107) ele alınmıştır.



Resim 107

Zıt 89.'da (Resim 109) turuncu-mavi, zıt 90.'da (Resim 110) sarı-mor, zıt 91.'de (Resim 111) siyah-beyaz renk zıtlığı, tez çalışmasının değişik bölümlerine ait parçalarla birlikte transfer yöntemiyle gerçekleştirilmiş kolâj çalışmalarında kullanılmıştır.



Resim 108



Resim 109



Resim 110



Resim 111

Dört çalışmanın da üst yüzeyleri zımpara yapılmış-parlatılmış bir şekilde yan yüzeylerinden birisinde kolâj çalışması, diğerinde düzeltilmiş mat bırakılmış yüzey vardır. (Resim 112) Üçüncü yan yüzeyler ise doğal kırık dokusuyla bırakılmış (Resim 113, 114) organik yüzeydir. Bu dört çalışma dairesel bir düzenleme içinde, kolâj yapılmış renkli yüzeyler izleyiciye bakacak şekilde konumlandırılmıştır.



Resim 112



Resim 113



Resim 114

SONUÇ

Bu çalışma öncelikli olarak sorguladığı zıtlık kavramını izleyiciye aktarmak amacıyla, genel anlamıyla sanatı, aracı bir ifade şekli olarak ele alıp, daha dar anlamıyla heykel sanatı sınırları içerisinde uygulamasını gerçekleştirmektedir. Sanatın araç olarak kullanımı Duchamp'ın sanat nesnesini ikinci plana atıp, düşünceye öncelik veren yaklaşımıyla şekillenmiştir. Zıtlık kavramının sorgulanışının ifadesinin biçimsel tasarım aşaması oluşturulurken, Soyut Sanat'ın geometrik form anlayışı ve Bauhaus'un temel sanat öğelerinden yararlanır. Çalışmanın görselliğini biçimsel bir yaklaşımla oluşturulurken, sorgulanan kavramın izleyiciye yansıtılması sırasında oluşan aktarım sorunu, Kavramsal Sanat'ın metinsel yaklaşım şekli, kolaj ve Sözcük Sanatı ile çözülmeye çalışılmıştır. Bu çalışma, kavramın içeriğiyle ilgili olarak heykel sanatı içerisinde farklı dönem (1960 öncesi-sonrası) ve akımlara (Soyut Sanat, Bauhaus, Kavramsal Sanat, Sözcük Sanatı) ait özelliklerinin aynı çalışma içerisinde kullanımını mümkün kılmıştır ki bu noktada 'akımlararası yaklaşım' bu çalışmanın 'sanatın araç olarak kullanılması'ndan sonraki ikincil derecede sanatsal sorunsalı olmaktadır. Sanat tarihi farklı disiplin ve alanların bir arada kullanılabilirdiği örneklere fazlasıyla sahiptir. Fakat aynı alan ya da disiplin içerisinde değişik akımların birlikte kullanımı çok özel denemeler dışında karşılaşımla şansının çok da fazla olmadığı bir konudur.

Wilhelm Worringer'in sanat tarihini özdeşleşim ve soyutlama içtepileri kavramlarıyla iki zıt kutba ayırmasına benzer bir şekilde, 1960'larda Kavramsal Sanat'ın ortaya çıkışıyla birlikte biçim karşıtı özelliğe bürünen sanat, 1960 öncesi biçimsel ve sonrasında biçim karşıtı şeklinde ikiye ayrılabilir. Bu çalışmanın zıtlık kavramı üzerine düşüncenin ifadesi amacıyla, araçlaşan sanatın, akımlar arası yaklaşımla, heykel sanatında aktarımı dışındaki sanatsal problemlerinin başında, biçimsel ve biçim karşıtı özelliklerin

bir arada kullanılabilmesi yatmaktadır. Hem tasarım hem de uygulama aşamalarında biçimsel (Soyut Sanat, temel sanat öğeleri) ve biçim karşıtı (Kavramsal Sanat) özelliklerin bir arada kullanılabilmesi öncelikle sorgulanan kavramın (zıtlık) içeriğiyle ilgilidir. Çünkü zıtlık kavramı yapısı gereği birbirine karşıt iki tarafı içermektedir. Dolayısıyla bu kavramın görselliğe kavuşmuş halinin de iki uca sahip olması gerekmektedir. Bu amaçla uygulama aşamasında uygulaması gerçekleştirilen heykellerin biçimsel olarak zıt formlara (organik, inorganik) sahip olmasının yanında, Kavramsal Sanat'ın metinsel yaklaşımından da faydalanılmasıyla karşıt özelliklere sahip iki (biçimsel, biçim karşıtı) yaklaşımın bir arada kullanımını mümkün olmuştur.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2009). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2010). *Sanat manifestoları, avangard sanat ve direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Atalayer, F. (1994). *Temel sanat öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Aysan, Ş. (1980). *Kavramsal sanat*. Erişim tarihi: 16 Nisan 2011,
http://www.sanattanimitoplulugu.com/Kavramsal_Sanat.htm
- Bağatır, R. D. (belirtilmemiş). *Nesnenin ötesi: kavramsal sanatın dayanak noktaları*. Erişim tarihi: 15.11.2011,
http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/7_reyhan.pdf
- Bağlı, M. (2010). *Modernizme direnen estetik*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Batur, E. (1998). *Modernizmin serüveni, bir "temel metinler" seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, G. (1998). *Sanat tarihi*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Berger, J. (2005). *Görme biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Burke, P. (2003). *Tarihin görgü tanıkları*. (Çev. Zeynep Yelçe) İstanbul: Kitabevi Yayınevi.
- Cevizci, A. (2001). *İlkçağ felsefesi tarihi*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Dempsey, A. (2007). *Modern çağda sanat, üsluplar, ekoller, hareketler*. (Çev. Osman Akınhay) İstanbul: Akbank Yayınları.
- Dumont, J.P. (2007). *Antik felsefe*. (Çev. İsmail Yerguz) Ankara: Dost Kitabevi.
- Erden, O. (2012). Peki, bugün güncel sanat. *Genç Sanat*, 201, 30-40.

- Erzen, J. N. (1991). *Modernizm sonrası sanat, çağdaş düşünce ve sanat*. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları.
- Fisher, E. (2003). *Sanatın gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan) İstanbul: Payel Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Bu bir pipo değildir*. (Çev. Selahattin Hilav) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gençaydın, Z. (1989). *Güzel sanatlar fakültelerinde temel sanat eğitimi*. Ankara: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrası sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gombrich, E.H. (2007). *Sanatın öyküsü*. (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2011). *Sanat ve kuram, 1900-2000, değişen fikirler antolojisi*. (Çev. Sabri Gürses) İstanbul: Küre Yayınları.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin durumu*. (Çev. Sungur Savran) İstanbul: Metis Yayınları.
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve sanat kuramları*. İstanbul: Kitabevi Yayıncılık
- İmamoğlu, G. (2005). Kavramsal sanat üzerine. *Artist*, 58-59.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (1991). *Sanatta devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Kagan, S.M. (2008). *Estetik ve sanat notları*. (Çev. Aziz Çalışlar) İzmir: Karakalaem Kitabevi.
- Karayağmurlar, B. (2007). *Sanatta kavram, sanatın kavramsallaşması ve bir bienal girişimi*. Erişim tarihi: 29 Ocak 2012,

<http://karayagmurlaryazilar.blogspot.com/2007/08/sanatta-kavram.html>

Kosuth, J. (1969). *Felsefenin sonu sanatın başlangıcı*. (Çev. Şükrü Aysan) 1980, Erişim tarihi: 17 Kasım 2011,

<http://www.sanattanimitoplulugu.com/Felsefenin%20Sonu%20Sanatin%20B.htm>

Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*. (Çev. Yasemin Tezgiden) İstanbul: Metis Yayınları.

Lepper, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü*. (Çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LeWitt, S. (1967). Kavramsal sanat üzerine paragraflar. (Çev. Gülten İmamoğlu) *Artist, Eylül 2005/08*, 58-59.

Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr. Sadi Öziş) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Moran, B. (2009). *Edebiyet kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Polat, N. (2010). Çağdaş sanat üzerine. *Artist Actual*, 38, 60-63.

Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm* (Çev. Abdülbaki Güçlü) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Shiner, L. (2004). *Sanatın icadı*. (Çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şahiner, R. (2008). *Sanatta postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Thomson, G. (1998). *İnsanın özü*. (Çev. Celal Üster) İstanbul: Payel Yayınevi.

Timuçin, A. (2006). *Düşünce tarihi*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2008). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Townsend, D. (2002). *Estetiğe giriş*. (Çev. Sabri Büyükdüvenci) Ankara: İmge Kitabevi.

Tunalı, İ. (1983). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (1996 a). *Felsefenin ışığında modern resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (1996 b). *Grek estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2002). *Sanat ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Tunalı, İ. (2007). Yeni sanat üstüne. *Artist*, 3/76, 22-24.

Tunalı, İ. (2010). *Estetik beğeni, çağdaş sanat felsefesi üstüne*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (1993). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2010). *Çağdaş sanat felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türk Dil Kurumu, eş ve yakın anlamlılar sözlüğü. Erişim tarihi: 18 Kasım 2010,

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_esanlamlar&arama=esanlam&guid=TDK.E
SA.4f92b86b790dc1.11026833](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_esanlamlar&arama=esanlam&guid=TDK.E
SA.4f92b86b790dc1.11026833)

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_esanlamlar&arama=esanlam&guid=TDK.E
SA.4f92b8d0bb2d30.14843499](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_esanlamlar&arama=esanlam&guid=TDK.E
SA.4f92b8d0bb2d30.14843499)

Türk Dil Kurumu, genel Türkçe sözlük. Erişim tarihi: 19 Kasım 2010,

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4f929eef9
6dfb7.98090362](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4f929eef9
6dfb7.98090362)

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=kar%C5%9F%C4
%B1t&uid=28170&guid=TDK.GTS.4f92a2f31d9337.43306077](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=kar%C5%9F%C4
%B1t&uid=28170&guid=TDK.GTS.4f92a2f31d9337.43306077)

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4f92b6a6
436210.76319778](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4f92b6a6
436210.76319778)

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4f92b762
ca37d8.69961098](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4f92b762
ca37d8.69961098)

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4f92b735
48b7a1.41395319](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.4f92b735
48b7a1.41395319)

Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve özdeşleyim*. (Çev. İsmail Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yetkin, S.K. (2007). *Estetik doktrinler*. Ankara: Palme Yayıncılık.

Yılmaz, M. (2001). *Sanatçıları okumak ya da hayali söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2006 a). *Heykel sanatı*. Ankara: İmge Yayınevi.

Yılmaz, M. (2006 b). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ziss, A. (2009). *Estetik, gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi*. (Çev. Yakup Şahan)

İstanbul: Hayalbaz Kitap.