

20. YÜZYIL HEYKELİNDE GÖRSEL VE DÜŞÜNSEL DEĞİŞİMLER

Arif ÇEKDERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Heykel Anasanat Dalı
Danışman: Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Mart 2011

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

20. YÜZYIL HEYKELİNDE GÖRSEL VE DÜŞÜNSEL DEĞİŞİMLER

Arif ÇEKDERİ

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2011

Danışman: Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ

Bu çalışmada 20.Yüzyılda heykelin, sanat akımları ile olan ilişkileri, en çok öne çıkan örnekler üzerinden incelenerek, heykel sanatının gelişim sürecinde, geçirmiş olduğu değişimler ele alınmıştır.

İlk çağdan 19.Yüzyılın sonlarına kadar, heykel dinin ve toplumsal kurumların belirlediği sınırların içerisinde varlık gösterebilmiştir. Modernizm'in başlangıcıyla birlikte, heykel bu sınırlarından kurtulmuştur. Heykelde Modernizm Rodin ile birlikte başlamaktadır. Heykel bu süreçte temsil işlevinden bağımsız olarak kendi varlığını sorgulamaya başlayabilmiştir. Marcel Duchamp ve hazır Nesneleriyle birlikte ise heykel'de kavram biçimin önüne geçmiştir. Birinci bölümde modernizm'in tanımı, heykel üzerinde olan etkileri ve bu süreçte ortaya çıkan akımların, heykelde görülen değişimler ile olan ilişkileri ele alınmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan postmodernist süreçte ise heykel önceki dönemlerdeki klasik tanımlamalarının ötesine geçmiş ve diğer sanat dalları ile arasındaki sınırları aşmıştır. Ekonomik üstünlüğün Amerika'nın eline geçmesiyle birlikte Avrupa sanat alanındaki eski üstünlüğünü yitirmiştir. Amerika'da gelişen Soyut Dışavurumculuk ve sonrasında bu akıma tepki olarak ortaya çıkan diğer akımlar, heykelin gelişim sürecinde etkili olmuşlardır. Bu süreç aynı zamanda heykel'in ne olup olmadığının daha fazla sorgulandığı bir süreçtir. İkinci ve üçüncü bölümlerde postmodernizm'in tanımı ile birlikte, ikinci dünya savaşı sonrası ve özellikle 1960 sonrası sanatsal hareketlerdeki değişimler ve bu değişimlerin heykelle olan etkileri örnek eserler üzerinden incelenmiştir.

ABSTRACT**İN THE 20TH CENTURY SCULPTURE VISUAL AND INTELLECTUAL
CHANGES****Arif ÇEKDERİ****The Sculpture Main Branch****Anadolu University, Fine Arts Institute 2011****Advisor: Prof. Assist. Selçuk YILMAZ**

In this study, via of the relations with the statue in the 20th century art movements, examined over the most prominent examples, the art of sculpture in the process of development, the changes had been discussed.

From the first era until the end of the 19th century, sculpture was able to being within the boundaries set by religion and social institutions. With the onset of Modernism recovered from the boundaries of sculpture. Modernism begins with Rodin at sculpture. In this process, sculpture has been able to question its own existence as an independent function is no longer represented. As to Marcel Duchamp and the ready-mades, concept got ahead of the form. In the first part, the definition of modernism, its influence on sculpture and emerging movements are discussed, together with the relationship based on this process in regard with the changes in sculpture.

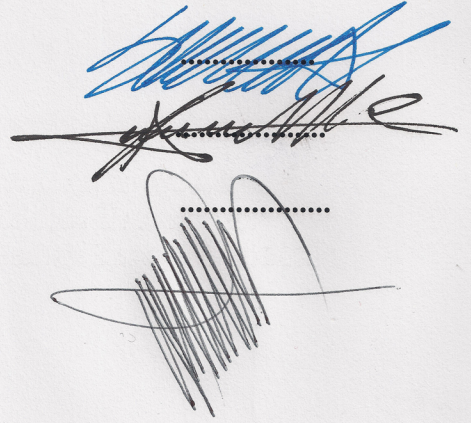
With Postmodernist process started after the Second World War, sculpture got ahead of its own classical definitions of the previous periods and has exceeded the boundaries between other branches of art. European lost its former superiority in the field of art with that the economic superiority was captured by the America. Abstract Expressionism which developed in this environment and then other movements arised to reaction to this movement have been effective in the development process of the sculpture. This process is also the process that further questioned what the sculpture is. In the second and thirth parts together with the definition of postmodernism, after the Second World War and especially after 1960s, changes in artistic movements and the effects of these changes to the sculpture examined through the model works.

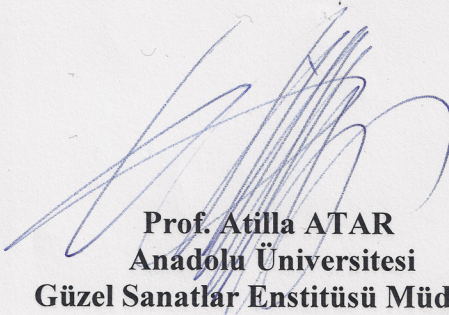
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Arif ÇEKDERİ 'nin "20. Yüzyıl Heykelinde Görsel ve Düşünsel Değişimler" başlıklı tezi 23 Şubat 2011 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ
Üye : Doç. Rıdvan COŞKUN
Üye : Doç. Rahmi ATALAY

İmza




Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

20. Yüzyılın getirdiği yenilikler, bir çok alanda olduğu gibi heykel alanında da daha önce görülmemiş değişimlere sebep olmuştur. 21. Yüzyılın sanatçısı da, hâlihazırda bu birikimlerden beslenerek sanatsal alt yapısını şekillendirmektedir. Bu çalışma heykelin 20. Yüzyılda geçirdiği değişimleri açıklamaya çalışarak, 21. Yüzyıl heykelinin dönüşümünün, tarihsel altyapısını irdelemeye yöneliktir.

“20. Yüzyıl Heykelinde Görsel Ve Düşünsel Değişimler” adlı bu tez çalışmamda katkılarını ve desteklerini benden esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ’a, değerli görüşlerinden dolayı bölüm başkanım Sayın Doç. Rahmi ATALAY’a ve Doç. Rıdvan COŞKUN’a, yardımlarından dolayı arkadaşım Ar. Gör. Soner ÖZDEMİR’e ve benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

Arif ÇEKDERİ

ÖZGEÇMİŞ

Arif ÇEKDERİ

Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans

EĞİTİM

Y. Ls. 2011 Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ls. 2006 Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

Lise. 1998 Atatürk Lisesi/ ESKİŞEHİR

SANATSAL FALİYETLER

- 2005 Turhan Selçuk, Abdulcanbaz Heykeli / Anadolu Üniversitesi Dünya Eğitim Karikatürleri Müzesi
- 2006 Turgut Pura Vakfı 25. Ödüllü Resim ve Heykel Yarışması/
Neval Süreyya Kafesçioğlu-MANSİYON
- 2006 İZMİR / KONAK II. Heykel Günleri – Metal Heykel Sempozyumu

KİŞİSEL BİLGİLER

Doğum Yeri ve Yılı: Eskişehir, 21 Ağustos 1980 Cinsiyet: erkek

Yabancı dil: İngilizce

RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1 - Abu Simbel Ramses Tapınağı.....	3
Resim 2 - Praxiteles. Knidos Afrodit'i, Mermer, M.Ö. 4.yy.....	5
Resim 3 -Rodin. Kırık Burunlu Adam, Bronz, 1875.....	13
Resim 4 - Rodin. Cehennem Kapıları, Bronz, 1890.....	14
Resim 5 - Rodin. Calais Burjuvaları. Bronz. 1895.....	15
Resim 6 - Rodin. Balzac, Bronz, 1897.....	16
Resim 7 - Constantin Brancusi. Öpüş, Taş, 1907.....	24
Resim 8 - Constantin Brancusi. Boşlukta Bir Kuş, Bronz, 1923.....	25
Resim 9 - Chac Mool.Taş.....	26
Resim 10 - Henry Moore. Yaslanan Figür, Taş, 1929.....	27
Resim 11 - Ernst Barlach. The Avenger, Bronz,1914.....	29
Resim 12 - Henry Matisse. La Serpentine,Bronz, 1909.....	30
Resim 13 - Umberto Boccioni. Uzayda Süreklilik, Bronz, 1913.....	34
Resim 14 - Pablo Picasso. Keman, teneke, renkli ahşap, 1915.....	37

Resim 15 - Pablo Picasso. Boğa Başı, Bisiklet Dümeni ve Semeri, 1943.....	39
Resim 16 - Marcel Duchamp. Çeşme, Porselen,1917.....	41
Resim 17 - Alberto Giacometti. Sabahın Dördünde Saray, Metal, 1932.....	44
Resim 18 - Meret Oppenheim. Kürkle Kaplı Fincan ve Kaşık,1932.....	45
Resim 19 - A. Pevsner. Geliştirilebilir Zafer Sütunu, Bronz, 1946.....	49
Resim 20 - Naum Gabo. Çizgisel Konstrüksiyon No:2. plastik, naylon iplik, 1970-71.....	49
Resim 21 - Marcel Duchamp. Bisiklet Tekerleği, Tabure ve Bisiklet Tekerleği, 1913.....	51
Resim 22 - Alexandre Calder. Çifte Gong, Metal,1953.....	52
Resim 23 - Bill Woodrow. L'usine, I'usine,Karışık teknik, 1984.....	59
Resim. 24 -Robert Graham. Christine, Beyaza boyanmış bronz, 1993.....	60
Resim 25 - David Smith. Cubis XXVII ,Paslanmaz çelik, 1965.....	64
Resim 26 - Andy Warhol. Brillo Kutuları, ahşap,1966.....	66
Resim 27 - Claes Oldenburg. Yumuşak Tuvalet, Köpük dolu vinleks, ahşap, 1966.....	66
Resim 28 - George Segal. Dört Bank üzerinde Üç Kişi,1976.....	67
Resim 29 - Edward Kienholz. Portatif Savaş Anıtı, 1968.....	68

Resim 30 - Duane Hanson, Turistler, Çok renkli akrilik, karışık gereç, 1970.....	69
Resim 31 - Ron Mueck. Ölü Baba, Akrilik, silikon, 1996.....	70
Resim 32 - Yves Klein. Mavi Venüs, Boyanmış alçı, 1962.....	73
Resim 33 -Cesar. Presleme,1962.....	73
Resim 34 – Arman. Çivi Fetiş. Bir araya getirilmiş revolverler, 1963.....	74
Resim 35 - Christo ve Jeanne-Calude. Demir Perde, Variller, 1961-62.....	75
Resim 36 - Carl Andre. On iki bakır köşe, bakır plaklar, 1975-78.....	78
Resim 37- Dan Flavin. İsimlessiz, Renkli Florasanlar, 1977.....	79
Resim 38 - Sol Lewitt. Dört Cepheli Piramit, 1999.....	80
Resim 39 - Eva Hesse. Hemen Ardından, 1969.....	82
Resim 40 - Robert Morris. İsimlessiz (Pembe Keçe),1970.....	84
Resim 41 - Richard Serra. Sıçrayış, Kurşun,1969.....	86
Resim 42- Robert Smitson. Sarmal Dalgakıran, 1970.....	89
Resim 43- Andy Goldsworthy. Andy Goldsworthy. Fırtına Kral Duvarı, 1997- 98.....	90
Resim 44 - Rei Naito. ‘Une Place Sur La Terre’, 1997.....	91
Resim 45 - Joseph Beuys. Sürü, 1969.....	93

Resim 46 - Rebecca Horn.Yüksek Ay ,1991.....	94
Resim 47 - Damien Hirst. Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı, 1991.....	95
Resim 48 - Joseph Kosuth. Saat(Bir ve Beş), Duvar saati, saatin fotoğrafı ve İngilizce- Latince sözlükten zaman, makine ve nesne sözlüklerinin tanımları, 1965.....	97
Resim 49 - Jannis Kounellis. 12 At, 1969.....	100
Resim 50 - Antony Gormley. Yatak,Dilimlenmiş Ekmekler, 1980.....	101
Resim 51 - Rirkrit Tiravanija. İsimli(Çiğ ve pişirilmiş),2002.....	102
Resim 52 – La Monte Young/Nam June Paik. Baş İçin Zen, 1960.....	105
Resim 53 - Shigeo Kuboto. Vagina Resim.,1965.....	106
Resim 54 - Hannah Wilke. Starification Object Series, 1974.....	110
Resim 55 - Marc Quinn. Ben, Kan, Paslanmaz çelik, soğutma ekipmanları ve pleksiglas, 1991.....	111
Resim 56 – Gilbert ve George,1969.....	113
Resim 57 - Name June Paik. Küresel Şifreci,1994.....	114
Resim 58 - Judith Bary. Cansız İmgeleri Düşlemek,1991.....	115
Resim 59 - Robert Morris.İsimsiz (Aynalı küpler), 1965.....	116

Resim 60 - Jeff Koons. Gümüş Tavşan,Plastik, 1985.....	118
Resim 61 - Katharina Fritsch. Sarı Madonnalar, 1987 – 89.....	119
Resim 62 -Takashi Murakami. Miss ko2. Boyanmış fiberglas. 1996.....	121
Resim 63 - Cindy-Sherman. Untitled,1992.....	123
Resim 64 - Kiki Smith. İşeyen Beden, Balmumu, Cam Boncuklar,1992	124
Resim 65 - Robert Gober. İsimsiz,1990.....	125
Resim 66 - Robert Gober. İsimsiz,1990.....	126
Resim 67 - Mimmo Paladino. Caduto a Ragione,Demir,1995.....	127
Resim 68 - Graham Wilson. Kakadu Adam, Taş.....	129
Resim 69 - Eduardo Kac. Alba, Yeşil Flüoresan Tavşan, 2000.....	131
Resim 70 - Thomas Grünfeld. Uyumsuz (Eşek/Kuş/Kunduz), 2008.....	132
Resim 71 - Orlan. Devant Ses Kişisel Hibridizasyon, 1998.....	134
Resim 72 - Momoyo Torimitsu. Miyata Jiro, Bataryalı rezin robot, 1994.....	135
Resim 73 - Agnes Hegedus. Handsight, 1992.....	137
Resim 74- Agnes Hegedus. Handsight, 1992.....	138

İÇİNDEKİLER	SAYFA
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	xi
RESİM LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM SÜRECİNDE HEYKEL

1. MODERNİZM ÖNCESİ HEYKEL	3
2. RODİN İLE BİRLİKTE BAŞLAYAN DEĞİŞİM	11
3. MODERNİZM VE HEYKEL	17
3.1. Başlıca Modern Sanat Akımları Ve Bu Akımların Heykelle Etkileri	21
3.1.1. Soyut Sanat	21
3.1.2. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)	27
3.1.2.1. Fovizm	29
3.1.2.2. Primitif Sanat	31
3.1.3. Futürizm (Gelecekçilik)	32
3.1.4. Kübizm	34
3.1.5. Dadaizm	39
3.1.6. Sürrealizm (Gerçeküstüçülük)	42
3.1.7. Konstrüktivizm	46
3.1.8. Kinetik Heykel	50

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE HEYKEL

1. MODERNİZMİN KISA ÖZELEŞTİRİSİ.....	53
2. POSTMODERNİZM.....	55
3. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA GERÇEKLEŞEN SANATSAL HAREKETLER VE BU HAREKETLERİN HEYKELE ETKİLERİ.....	61
3.1. Soyut Dışavurumculuk (Soyut Ekspresyonizm).....	61
3.2. Pop Sanatı.....	64
3.2.1. Fotogerçekçilik (Hyperrealizm – Photo Realizm).....	69
3.3. Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme).....	71
3.4. Minimalizm.....	76
3.4.1. Post Minimalizm.....	80
3.4.1. Anti Form.....	83
3.4.3. Süreç Sanatı.....	85
3.5. Land Art (Yeryüzü Sanatı).....	87
3.6. Enstalasyon (Yerleştirme Sanatı).....	90
3.7. Kavramsal Sanat.....	95
3.8. Arte Povera (Yoksul Sanat).....	99
3.9. Hareket Sanatları.....	103
3.9.1. Fluxus.....	104
3.9.2. Happening'ler (Oluşumlar).....	107
3.9.3. Body Art (Vücut Sanatı).....	109
3.9.4. Performans Sanatı.....	112
3.10. Video Sanatı.....	113

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYILIN SONUNDA ORTAYA ÇIKAN SANATSAL HAREKETLER

1. 20. YÜZYILIN SONU VE 21. YÜZYILIN BAŞLARINDAKİ SANATSAL GELİŞMELER VE HEYKELE ETKİLERİ.....	117
---	------------

1.1. Tüketim Kültürü ve Commodity (Appropriation) Heykel.....	117
1.2. Abject Sanat.....	121
1.3. Transavanguardia.....	127
1.4. Stuckism.....	128
1.5. Bio Sanat (Transgenetik Sanat).....	130
1.6. Robotik, Siberatik ve Telematik Sanatlar.....	133
SONUÇ.....	141
KAYNAKÇA.....	143

GİRİŞ

Heykel, İlk Çağ boyunca, dini açıdan insanların taptığı tanrılara biçim kazandırmak, siyasi açıdan da kahramanları ve tanınmış kişileri ölümsüzleştirmek için yapılmıştır. Orta Çağ boyunca da, belirli kurumlarca otoritelerini pekiştirmek için kullanılmıştır. Bu amaçlar doğrultusunda konular önceden belirlenmiş ve heykeltıraşlar bu konuların dışında eser üretememişlerdir. Bu süreçte insan figürü heykeli en çok tanımlayan öge olmuştur. Bütün bu çağlar boyunca heykel, kendi başına bir amaç olmaktan çok daha fazla bir amaca ulaşmak için kullanılan bir araç olarak kalmıştır. Heykelin bu işlevsel özelliği 19. Yüzyılın sonlarına kadar devam etmiştir.

Modernizm ile başlayan süreçte, çeşitli bilim dallarında ve teknolojiye gerçekleşen ilerlemeler sanat alanında da yansımalarını bulmuştur. Heykel sanatı da, sürekli değişen toplumun koşullarına uyarak teknolojinin getirdiği yeniliklerle yeniden şekillenmiştir. Yeni teknikler ve malzemelerin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte heykel eksiltme ve modelaj'a yönelik klasik yapısına olan eski bağımlılığından kurtularak Avrupa geleneklerinden uzaklaşmıştır.

Heykelde modernizm Rodin ile birlikte başlamaktadır. Rodin ile heykel anıtsallık işlevinden kaynaklanan sınırlarının ötesine geçmiş ve alıcısıyla daha dolaysız bir ilişkiye girmiştir. Marcel Duchamp'ın endüstri nesnelerini sanat alanına dâhil etmesiyle birlikte ise heykel bilinen tanımlamaların ötesine geçmiştir. Postmodernizm ile birlikte de heykelin diğer sanat dallarıyla arasında sınırlar kalkmış ve heykeltıraşlar kendilerini ifade edebilmek için çok farklı olanaklara sahip olmuşlardır. Heykel içinde bulunduğu zaman ve mekanla daha fazla bütünleşerek organik bir boyuta da sahip olmuştur. 20. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise gelişen teknoloji gerçeklik algılarını değişime zorlamıştır. Bu noktada estetik anlayışları da yeniden sorgulanmış ve daha önce denenmesi mümkün olmayan yeni sanatsal faaliyetlerin önü açılmıştır.

Bu çalışmanın amacı, 20. Yüzyıl sanat akımlarındaki değişimlerin heykel sanatında etkilerini göstermek ve 20. Yüzyıl heykel sanatındaki farklılıkları birbirleriyle ilişkili bir bütün olarak ele alıp, 20. Yüzyıl sanatında heykelin yerini anlamaya yöneliktir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZM SÜRECİNDE HEYKEL

1. MODERNİZM ÖNCESİ HEYKEL

Tarih öncesi dönemlerde yaşamış insanların tapındıkları ve ilah tanıdıkları şeyleri ağaç, taş, maden üzerine işlemeleri ve ibadetlerini bunlara karşı yapmaları, heykelticiliğin ilk örneklerini oluşturmuştur. Bu dönemdeki heykeller, büyü ve doğaya karşı korunma kaygısıyla yapılmış, dinsel işlevi olan nesnelere aittir. Daha sonraki dönemlerde, Eski Mısırlılar ve Mezopotamyalılar mimarlık ve taş işçiliğinde daha ileri seviyelere ulaşmışlardır. O dönemlerde, heykel çoğunlukla tapınakları süslemek ve tanrıları onurlandırmak amacıyla, dinsel kavramları biçimlendirmek için kullanılmış olan bir araçtır.



Resim 1. Abu Simbel Ramses Tapınağı. M.Ö. 1255

Kaynak: Sheaffer, Silvia Anne. *Ancient World Leaders Ramses The Great.* (New York: Chelsea House. 2009) s. 85

Klasik Yunan Dönemiyle birlikte ise, heykeltıraşlar, insan figürünün bireyler üzerindeki yadsınamaz etkisini fark etmişler ve yeni biçim arayışlarına girmişlerdir. Bu arayışların sonucunda önceki dönemlerde görülmemiş bir gerçeklik anlayışı ortaya çıkmıştır. Yunanlılar için “...gerçekçilik sanatın ayrılmaz bir parçası değildir, ancak Yunanlılar gerçekliğin Arkaik gelenekler, semboller ve biçimlerden çok daha fazlasını sunduğunu bir kez fark edince, ondan en iyi şekilde yararlanmışlardır.”¹ Klasik Yunan Döneminde heykeltıraşlar, çağlar boyunca taş üzerinde edindikleri tecrübelerden de yararlanarak, Arkaik dönemde etkilendikleri, Mısır heykelinin kalıplarının ötesine geçmişler ve yeni bir gerçeklik anlayışı geliştirmişlerdir. Önder Şenyapılı'nın da değişiyse “...Mısır sanatının da etkisiyle, çıplak insan vücudu, tanrıların gücünü görselleştirmek, böylece bu gücü ölümlülere iletmek amacıyla yararlanılan bir modeldi, Yunan yonut sanatçısı için.”² Bu şekilde, heykeltıraşlar, fiziksel var olmayı, olabildiğince eksiksiz bir biçimde, yeniden oluşturmaya çalışarak, figürlü heykel anlayışının en güzel örneklerini vermişlerdir.

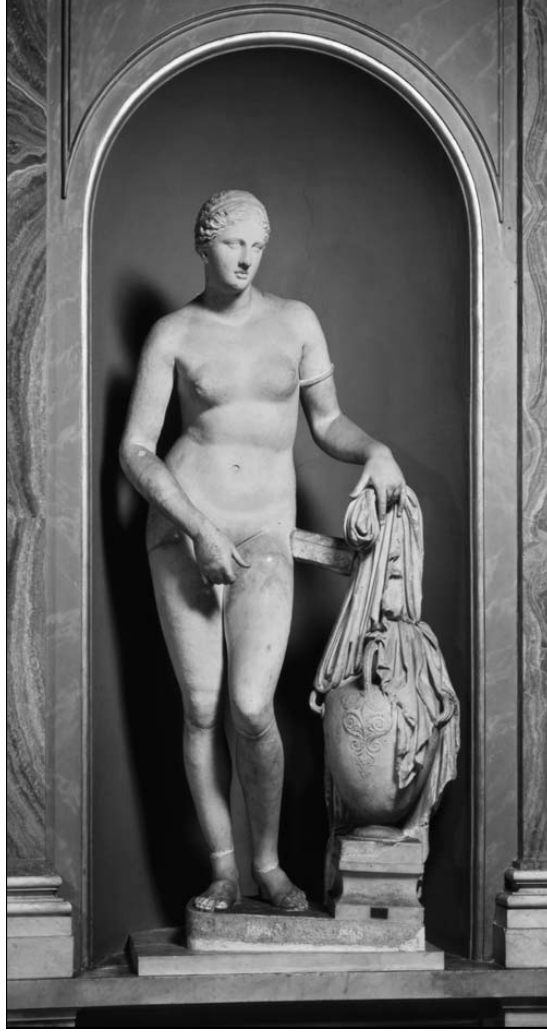
Klasik Heykel estetik anlayışının en belirleyici özeliği olan ve günümüzde bile etkisini sürdüren “anatomik kusursuzluk” geleneği bu koşullarda ortaya çıkmıştır.

Geçmiş zamanlarda dönemin üslubu, bir işin yapılmasında, sonuca ulaşma açısından en etkin yol olarak benimsenmiş tarzıdır. Bu üsluplar belirlenirken de, sanatçılar, sanattaki doğru teknik konusundaki sorularına cevap bulabilmek için, denenmiş ve başarısı kanıtlanmış olan, ellerindeki hazır verileri, değerlendirmişler ve tekrar tekrar, geçmişe dönmüşlerdir. Bu sebeple, Yunanistanlı heykeltıraşların, doğanın nasıl yansıtılması gerektiği konusunda ki bilgileri, yeni buluşlara ve artan teknik bilgi birikimine rağmen, 19. Yüzyılın sonlarına değin, etkisini kaybetmemiştir. Özellikle, büyük heykeltıraş Rodin'in “Yunanistan, heykelin anavatanıydı; katışıksız, açıklamasız heykelin”³ sözü, Yunanistanlı heykeltıraşların heykel konusundaki önemlerini vurgulamaktadır.

¹Boardman, John. **Yunan Heykeli: Klasik Dönem**. (Çeviren:Gürkan Ergin. İstanbul: Homer Kitapevi. 2005). s. 20

²Şenyapılı, Önder. **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**. (Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. 2003)s. 8

³ Rodin, Auguste. **Düşünce Kıvılcımları** (çeviren: Ayşegül Sönmezay.İstanbul: Alkım yayınları. 2006.) s.67



Resim 2. Praxiteles, Knidos Afrodit'i, Mermer, M.Ö. 4.yy

Kaynak: Barkan, Leonard. Cormack, Bradin. Keilen, Sean. The Forms of Renaissance Thought New Essays in Literature and Culture. (London: Palgrave Macmillan. 2009) s. 15

Sanatın bir tat alma ve öğretme görüşü aracı olduğu görüşünü benimseyen ve geliştiren Rönesans ressamı güzelliğe varan yol olarak Yunanlıların seçmeci Doğalcılık (Natüralizm) ve matematiksel oran ilkeleriyle etkili öğreticiliğe varan Aristoteles'in dramatik birlikler kuralını –zaman birliği, yer birliği ve eylem birliği – birleştirmişlerdi. Belli bir olayın bir anı, uyumlu bir alan içinde ve uyumlu bir dil ve üslupla anlatılıyordu.⁴

Bütün Akdeniz uygarlıklarından 19. Yüzyıl Avrupa sanatına doğru uzanan dönemde, aynı anlayışta ve belli bir bakış açısından yapılan sanatlar sıralanır...18. Yüzyılın

⁴ Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**.(çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş. Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2004.) s. 16

ortalarında başlayan toplumsal değişimlere kadar, sanattaki bu kalıplaşmış gelenekler özünde değişmeden varlığını sürdürmüştür.⁵

... Donatello, heykeli mimari yapıdan çekip çıkararak, insan bedenini anatomi kurallarına göre eklemleyerek, kasları ve kirişleri aşırı derecede belirginleştirerek Yunan heykel anlayışını yeniden geçerli kıldı...⁶

4. Yüzyılda, Hıristiyanlığın, Roma'nın resmi dini olmasıyla birlikte, heykel pagan sanatının izlerini taşıdığı için tasvir yasağıyla karşılaşmıştır. Yine de bu yasak fazla uzun sürmemiş, zamanla heykel kendi biçimlerini yaratmayı başarmıştır. İlerleyen süreçte, kilise gücünün de artmasıyla birlikte, heykelin bireyler üzerindeki gücünü fark etmiş ve onu kendi otoritesini güçlendirmek için kullanmıştır. Bu doğrultuda, heykel dinsel ve toplumsal olayları halka aktarmak adına eğitici bir araç haline gelmiştir. Ortaçağ boyunca, heykel resim ile birlikte ruhsal oluşumun maddi âlemde varlık bulması olarak kabul edilmiş ve insan figürü en belirgin özellik olarak kabul edilmiştir. Bu koşullar altında, sanatçılar, yöneticilerin ve din adamlarının emrinde ve onların kabul edebileceği bir görüş ve anlayış sınırı içinde hareket edebilmişlerdir. Bu konu üzerine, Uğur Tanyeli, "Modernizm'in Sınırları ve Mimarlık" başlıklı yazısında şöyle anlatıyor:

...Modern -öncesi dünyada her bilgi alanı normatif bir sistem oluşturur. Tasarımcı ve/veya sanatçının önünde hazır eylem ve düşünce kalıpları sistemleri vardır. Söz konusu sistemler kişiyi her tekil durum karşısında sıfırdan başlayarak tavır almaktan kurtarır. Sayısız tekil durumda uygulanabilir nitelikteki sınırlı sayıda kalıp ("pattern") ve bunları bir araya getiren sistemler o bilgi ve etkinlik alanına ait her soruyu daha sorulmadan yanıtlamaktadır.... Böyle bir sistem, kendi çizdiği sınırlar içinde hiçbir meçhulün var olmasına olanak tanımaz. Sistemin meşru ve olası saydığı her soru için önceden belirlenmiş kesin ve değişmez bir yapıt vardır. Bu nitelikte olmayan bir sorununa, sorulmasına zaten olanak yoktur; çünkü sistem böyle bir formülleştirmeye izin vermez. Dolayısıyla, normatif epistemolojik sistem tartışılmaz niteliktedir ve ait olduğu alanda kullanımı bir zorunluluktur.

⁵ Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi.**(Yedinci Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi) s. 20.

⁶ **Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi.** (Gelişim Yayınları 1983.) Cilt no: IV. s. 1815

...Böylesi bir düzende kişisel ya da bireysellik ancak kısıtlı bir çerçevede söz konusudur. Normatif sistemler o denli bağlayıcıdır ki, geçerli oldukları dönem boyunca herkesi kendilerine bağlanmaya zorunlu kılarlar. Özetle, normatif sistemlerin ana özelliği “pitik” (ikna edici) güçlerinin olağan üstü yüksek oluşudur. Bundan ötürü muhalifleri yoktur.⁷

Temelini bu düşüncelerin oluşturduğu, Ortaçağ sanatında, bu günkü heykel tanımlarıyla kıyaslanabilecek bir heykel sanatı söz konusu olamamıştır. Konu, siparişi veren kişi yani ‘kilise ve yönetici sınıf’ tarafından belirlenmiştir. Önceden belirlenmiş bu sınırlar içerisinde heykeltıraş, üslup sahibi bir sanatçıdan çok, kendisinden istenileni üreten bir imalatçıdır. Larry Shiner, bu konuyu şu şekilde ifade eder:

Ortaçağ ressamı, esas itibariyle bir “dekorasyon” ustasıydı ve sipariş üzerine mobilyaları, sancakları, kalkanlarla tabelaları, kilise duvarlarını, kamu binalarını ve zenginlerin evlerini resimlerlerdi. Her sanatın kendi loncasının olması seyrek karşılaşılan bir durumdu; ressamlar genellikle eczacılar loncasına dâhildi. (çünkü boya için onlara bağımlıydılar) heykeltıraşlar kuyumcular loncasına...mimarlar da taş ustaları loncasına dahildi.⁸

Kilisenin, sanatçılar üzerindeki bu etkisi, bilimsel ve toplumsal gelişmelerle birlikte azalmıştır. Yine de 18. Yüzyılda bile bilim adamlarının dine ters düşen düşünceleri hep kanlı bir şekilde bastırılmıştır. Kilisenin bütün bu hırçınlıklarına rağmen, Galileo Galilei, Kopernik ve Sir İsaac Newton gibi yeni bilim anlayışının öncüleri sayesinde, ortaya atılan yeni olgular, köklü değişimlere sebep olacak tartışmaların başlangıcı olmuştur. Bu konu üzerine, Mehmet Yılmaz, “*Modernizmden Postmodernizme Sanat*” adlı kitabında şöyle anlatıyor:

...Modern felsefe’nin babası kabul edilen Descartes’e göre, bilgi’nin temeli “ben”dir; bu da ifadesini ünlü “düşünüyorum, o halde varım” deyişinde bulmuştur. Descartes felsefesinde temel yetke “ben” olmakla birlikte, Tanrıbilim konusunda temel yetke yine Kilise’dir...felsefe ve Tanrıbilim alanlarının birbirinden ayrılması, ileriki dönemlerde dinin sorgulanmasının ve kamusal yaşamdan gittikçe uzaklaşmasının önünü açmıştır. Bunun sanattaki yansıması ise dinsel konuların gittikçe yerini *dünyevi*(dindışı)

⁷Tanyeli, Uğur. “**Modernizm’in Sınırları ve Mimarlık**”. **Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler" Seçkisi: 1840-1990**. (hazırlayan: Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1997) s.66

⁸Shiner, Larry. **Sanatın İcadı**. (çeviren: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2004) s.65-66

konulara bırakması şeklinde belirlemiştir...Bu kopuşun ortaya çıkmasında, hem yükselen burjuva sınıfının hem de Kant'ın (1724 – 1804) etkisi vardı kuşkusuz. Burjuvazi bir yandan Kilise ile bir yandan da soylularla çekişiyor, adım adım kentlerin yeni efendileri haline geliyordu. Kısaca, burjuva değer yargıları gelenekleri yerle bir ediyordu.⁹

Artan bilimsel bilginin yanında, yeni keşiflerle birlikte, farklı kıtalarda yaşayan halkların birikimleri hakkında bilgi sahibi olunması, Hıristiyanlığa dayalı dinsel bilgilerin kıyaslanmasına ve daha fazla sorgulanmasına sebep olmuştur. Keşiflerin getirdiği ticaret ve yeni hammadde kaynaklarıyla zenginleşip, gelişen burjuva sınıfının desteği ile birlikte halkın, rahipler sınıfı ve monarşiye karşı tepkisi güçlenmiştir. İlk büyük tepki 1789 Devrimi ile Fransa'da gerçekleşmiştir.

...Aslında bu olayın tohumları, Rönesans'ta İtalya ve Hollanda'daki hümanist görüşlerde vardı ve için için burjuva aydınlarının kalbinde yaşamıştı. Ancak bu görüşler, 1789'a değin mutlak yönetim ve kilise tarafından tüm Avrupa'da baskı altında tutulmuş, bu nedenle de gelişememişti. Bu devrim hareketi, krallığa ve onun yönetimine karşı idi ve ayrıca burjuvanın değil halkın hareketi olarak gelişmişti. Parolası da hürriyet, eşitlik ve kardeşlik idi.¹⁰

1789 Fransız İhtilalin'den sonra insan haklarının ortaya çıkmasıyla birlikte, bilim adamlarının ve sanatçıların da kişisel hakları korunmaya başlanmıştır. Baskıya karşı bireylerin haklarının yasalarla güvence alınmasıyla, özgür düşüncenin yolu açılmıştır. Bu gelişmelerle birlikte ise artık sanatçıların kilise ve saraya olan bağımlılığında da giderek azalma gözlenmiştir. "... Hollanda da olsun, İngiltere de olsun, Fransa ya da İtalya da olsun, kişi hukukunun yasalarla teminat altına alınmasıyla sanat yapıtı, kişi, yönetim ve bunun gibi kurumlarla olan bağımlılıklarını koparmaktadır."¹¹

Fransız İhtilalı ile birlikte toplumsal yapının değişmesi, daha önceki dönemlerdeki, sanatı kontrol eden değerlerin anlamını yitirmesine yol açmıştır. Böylece gerçek modern çağın başlaması için uygun zemin oluşmuştur. Fransız İhtilalin'den sonra üslup kavramının yavaş yavaş ortaya çıkmasıyla birlikte ise resim ve heykel sanatı, ustadan çırağa öğretilerek geçen, bir ticaret nesnesi olmanın dışına çıkmaya

⁹Yılmaz, Mehmet. **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. (Ankara: Ütopya Yayınları. 2005.)s. 14

¹⁰ **Bateş Sanat Tarihi Ansiklopedisi**. (Bateş Yayınları 1980.) Cilt no: II: s.19

¹¹ Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. (Yedinci Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi.) s. 33.

başlamıştır. Fransız İhtilalin'den önce, resim ve heykel'in sadece belirli konularda yapılabileceği sanılmıştır fakat İhtilaldan sonra, sanatçıların konu seçimlerindeki bütün bu sınırlar hızla ortadan kalkmıştır.

Fransız İhtilalı'nın Monarşiye son vermesine rağmen, Napolyon iktidarı döneminde de devam eden, Monarşik yapı, kendi iktidarını pekiştirmek için klasik sanat anlayışını desteklemiştir. Devrimin anlayışına ters te düşse, temsil gücünün etkisinin yadsınamaması yüzünden, Napolyon'un iktidarı süresince, bir saray geleneği olan klasik sanat anlayışı desteklenmeye devam etmiştir. Bu dönemde, sanat devrim sonrası temaları yüceltmiş ve bu kavramlar sarayın sergi salonlarında halka sunulmuştur.

...Fransız Devrimin'den sonra devam eden Napolyon döneminde, klasist anlayışta bir sanat üslubu görülüyordu. Bu sanat anlayışının merkezi de Louvre'un çatısı altında idi. Fransa'nın o dönemdeki resmi yani devletin kurduğu ilk sanat okulu olan ve akademi haline getirilen bu kurum, Napolyon'un ressamı olan Jacques Louis David tarafından yönetiliyordu.¹²

Monarşi ve Kilise'nin gücünü yitirmesiyle birlikte, sanatçıların önündeki, konu sınırları ortadan kalkmıştır kalkmasına ama bu gelişme ile birlikte, sanatçılar, geçmiş zamanlardaki işverenlerinden de olmuşlardır. Eski zamanlarda, ressam ve heykeltıraşların önlerinde kurallar bütünü olduğu için seçme şansları nerdeyse yoktur. Beğenin kuralları, geleneklerle belirlendiği için, farklı görüş ayrılıkları oluşmamış, alıcı ve sanatçılar bir şekilde anlaşabilmişlerdir. Sipariş veren olmayınca, konuyu önceden belirleyen ortadan kalkmış ve sanatçıların önündeki konu seçeneklerinin sayısı bir hayli fazlalaşmıştır. Bu seçeneklerle birlikte, artık farklı ifade şekilleri söz konusu olabilmıştır, "...sarayı yaptıran ortadan kalkınca, saraya gerekli olan sanatı yapan sanatçıda elbetteki iş bulamayacaktı. Bu nedenle, monarşik yönetimin gereği olan sanat anlayışları arasında görülen Klasizm'i yaşatan kanda damarlardan çekilmek durumundaydı."¹³ İşvereninden yoksun kalmış sanatçı artık kendi özüne dönebilmiştir.

Teknoloji ve yeni üretim biçimlerinin gelişmesiyle birlikte de, sanatçıların öncelikleri farklı alanlara kaymıştır. Özellikle fotoğraf makinesinin icadıyla,

¹² Aynı. s. 27.

¹³ Aynı. s. 32.

ressamların öncelikli görevi olan ‘gerçekliği olduğu gibi yansıtma’ anlayışı eski önemini yitirmiştir. Fotoğraf makinesi, bir ressamdan çok daha iyi ve ucuza sonuç verdiği için, ressamlar fotoğraf makinesinin giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kalmışlardır. Tüm bunların yanında, ışık üzerinde yapılan bilimsel araştırmalar sonucunda da, ressamlar geleneksel teknik bilgilerin, doğal görünümü gerçekte olduğu gibi yansıtmaya yetmediğini fark etmişlerdir. Bu koşullarda bazı ressamlar yeni teknikler geliştirme yolunu seçmişlerdir. Bu yolda çabalayan sanatçılardan biri olan ressam, Edouard Manet’in geliştirdiği teknik anlayışla Empresyonizm akımı ortaya çıkmıştır. Empresyonizm’le birlikte, Manet ve etrafında toplanmış bir grup ressam, geleneksel konuların dışına çıkarak, biçim ve renge yoğunlaşmışlardır.

“Empresyonizm göz duyarlılığına dayanan duyumcu bir sanattı. Çevremizde yer alan nesnelere, anlık bir görüntü, bir izlenim olarak sanata yansıtıyordu.”¹⁴ Bu anlamda, artık atölyelerinin dışına çıkmış olan Empresyonistler, ışığın saf renklerini yansıtmayı amaç edindikleri için, anı yakalamak zorundaydılar. Bu amaçla, Empresyonistler, ışık ve gölgeler gün içerisinde sürekli değiştiği için, keskin hatlar ve yoğun detaylar yerine, belirsiz konturlar kullanmışlardır. Bu yüzden resimlerde henüz bitmemişlik havası vardır.

...Rönesans’tan beri süregelen natüralist sanat, 19. Yüzyılda Empresyonizm’in Açık hava ressamlığıyla son aşamasına varmıştı. Bu aşamada sanat, uçarı izlenimcilerin peşinde bir ışık ressamlığına dönüşür. Bu yeni akım 1870’lerde ortaya çıktığı zaman yadırganmıştı. Fakat kısa bir süre içinde sanat yaşamına egemen olmuş ve Empresyonizm’in getirdiği yeni görüş bütün sanatlarca benimsenmişti.¹⁵

Empresyonizmin ortaya çıktığı yıllarda, Fransa’da, sanat alanında, neyin iyi ya da kötü olduğu, Güzel Sanatlar Akademisi tarafından belirlenmiştir. Empresyonist ressamlar önceleri, seçtikleri konular ve kullandıkları teknikler akademik geleneklerle uyummadığı için, defalarca bu jüri tarafından geri çevrilmişlerdir. Ayrıca halkın beğenisi de bu Akademik Jüri tarafından yönlendirildiği için başlangıçta halk tarafından da ciddiye alınmamışlardır. 19. Yüzyılın sonlarına doğru ise başlangıçtaki karşı çıkışlara

¹⁴ İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu Mazhar. **Sanatta Devrim**. (İstanbul: Remzi Kitabevi. Üçüncü basım. 1991.) s.19

¹⁵ Aynı, s.19

rağmen, geçte olsa, anlaşılabilmiş ve kabul görebilmişlerdir. Bu anlamda Empresyonistler yeni bir dönemin başlamasına yol açmışlardır. Sanat alanında getirdikleri yenilikler ve yeni arayışlara öncü olmaları sebebiyle, Empresyonizmin ilk modern sanat akımı olduğu görüşü yaygındır.

Empresyonistlerin verdiği savaş, tüm yenilikçi sanatçıların zihinlerinde yer eden bir destan oldu. Artık kendilerine karşı çıkanlara, toplumun yeniliği anlamadaki bu açık başarısızlığını hatırlatabilirlerdi. Bir bakıma bu büyük başarısızlık da, sanat tarihinde, Empresyonist anlayışın kesin zaferi kadar önemli olmuştur.¹⁶

...İzlenimcilik Akımı, eski sanat anlayışından tam anlamıyla ayrılan yepyeni bir akım olarak Modern Resmin en önemli safhasını temsil etmektedir. 19.yüzyılın çeşitli akımları az çok geleneksel anlayıştan izler taşır veya onlar geçmişler ilişkilerini sürdürürken, İzlenimciler bu bağları tamamen kopartmışlardır.¹⁷

2. RODİN İLE BİRLİKTE BAŞLAYAN DEĞİŞİM

Empresyonizmin öncesi süreçte, Romantizm akımı, monarşik yönetimi temsil eden Klasizm'e tepki olarak doğmuştur. Romantizm ile birlikte ilk kez, sanatçılar geleneklerden bağımsız olarak, ifade özgürlüğü ve biçim yaratma hakkı kazanmışlardır.

Romantizm insanın mantıkla kusursuzlaşacağına ilişkin Yeni-Klasikçi anlayışı reddetti. Aydınlanma'yı öznel'in – irrasyonelin, duygusalın, ruhsalın – önemini kabullenmede gösterdiği başarısızlık nedeniyle eleştirdi. Romantizm, yaşam deneyiminin bütün bu yönlerini içine aldı ve genellikle içinde insanın kendini hem geçiciliği hem de gerçek manevi özelliğiyle tanıdığı doğanın sonsuzluk karşısında yüceltmeye büyük önem verdi.¹⁸

Realizm ile birlikte ise, önceden belirlenmiş konuların dışına çıkılmış günlük hayattaki her hangi bir sahne, sanat eserinin konusu olabilir hale gelmiştir. "Courbert'nin La Realisme manifestosu sanatın dünyanın nesnel bir kaydı olması ve

¹⁶Gombrich, E.H.**Sanatın Öyküsü** (Çevirenler: Erol Erduran ve Ömer Erduran. Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2007) s. 523

¹⁷Beksaç, A. Engin. **Avrupa Sanatı'na Giriş** (Engin Yayıncılık, İstanbul: İkinci basım 1995) s.92

¹⁸Little, Stephen. **İzmler Sanatı Anlamak** (Çeviren: Derya Nüket Özer. İkinci basım. İstanbul: Yem Yayınevi. 2008.) s.73

“uygun” ve “uygun olmayan” konular hakkındaki kutsal fikirler pahasına sanatçının bakış açısıyla yönlendirilmesi gerektiğini savunuyordu.”¹⁹

İçerik bakımından resim alanında görülen bu öncü gelişmeler, sanat alanında yeni gelişmeler için yol açmıştır. Fakat bu gelişmeler, heykel alanında teknik ve biçimsel anlamda, sürekli gözlenen ilerlemelere rağmen, ancak 19. yüzyılın ortalarında gözlenebilmiştir. Heykel alanındaki en kayda değer gelişme Rodin’in, Empresyonizm’in temel ilkelerinden esinlenerek yaptığı heykellerle birlikte gerçekleşebilmiştir.

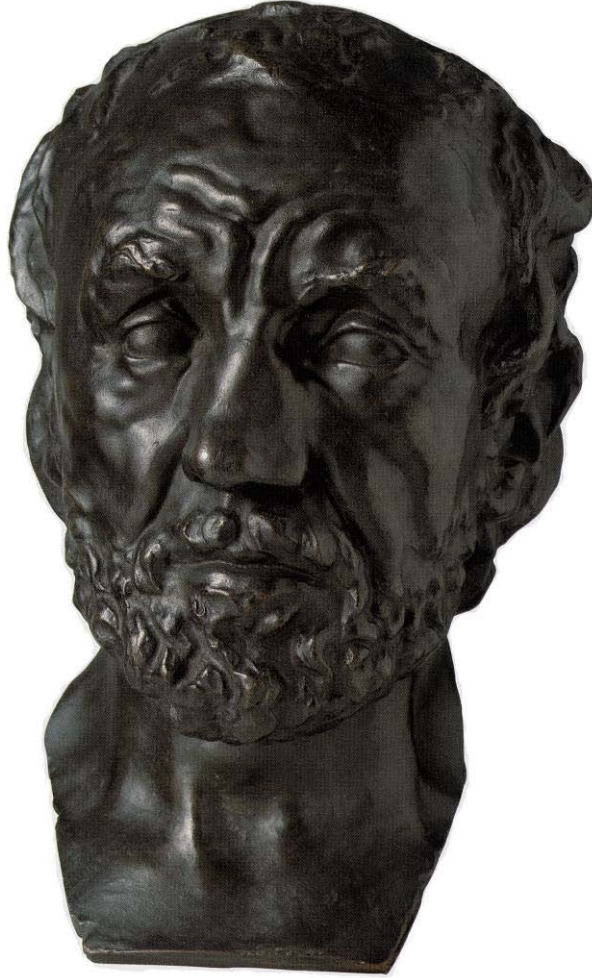
Rodin de tıpkı Empresyonistler gibi doğayı daha gerçekçi yansıtmak isteyen bir sanatçıdır. Rodin’in görsel Realism konusundaki bu tutkusu, onu çağdaşları Empresyonistler gibi doğaya yöneltmiştir. Rodin’e göre hakikat doğanın kendisindedir ve Yunanistanlı heykeltıraşlar bu gerçeği en doğru şekilde yansıtmışlardır. Fakat klasik anlayış artık bu hakikatten uzaklaşmıştır. Rodin şu sözleriyle akademik sanat geleneğine olan tepkisini dile getirmiştir. “Aslında, yeni-yunan okulunun en büyük hatası bu: Bunları antik sanat yapan şey heykellerin tipi değil, modelajı. Yeni-yunan okulu bunu hiç anlamadığı için gösterişli ama içi boş şeyler yaptı.”²⁰ Rodin’in klasik sanat anlayışına olan bu tepkisi sonucunda, çağının akademik anlayışı olan pürüzsüz bitiriş geleneğine ters olarak, heykellerinin üzerinde girinti ve çıkıntılar bırakmış ve oluşan ışık ve gölgelerle hareket izlenimi yaratmıştır. Bu yüzden, tıpkı Empresyonistlerin resimlerinde gözlemlendiği gibi, Rodin’in heykellerinde de bir bitmemişlik havası gözlemlenmektedir. Rodin’in yenilik anlayışı konu ve poz seçimlerinde de görülmektedir. Çağının egemen anlayışını temsil eden Akademik pozların tersine, seçtiği alelade pozlarla da, heykel sanatındaki geleneksel bezemeci ve anıtsal niteliklerin ötesine geçmiştir.

...Rodin, aynen Empresyonistler gibi bir yapıtın ‘bitmiş’ görünmesinden hoşlanmıyordu. Onlar gibi bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmayı tercih ediyordu. Kimi zaman, figürün yeni ortaya çıkıp biçimlendiği izlenimini vermek için, taşın bir kısmını kaba haliyle bırakıyordu. Sıradan seyirci tarafından bu, rahatsız edici bir tuhafılık,

¹⁹ Aynı, s. 80

²⁰ Rodin. A.g.e. s.27

hatta resmen tembellik olarak algılanıyordu...O zamanın seyircisi için, sanatsal mükemmellik, hala, bitmişlik, düzenli ve pürüzsüz olmak demektir. Bu dar kafalı alışkanlıklara aldırılmayarak...Rodin, Rembrand'ın ressamın hakkı olduğunu savunduğu şeyi ortaya koymuştur: Sanatçı, sanatsal amacına ulaştığını hissettiği an, yapıtının tamamlanmış ve bitmiş olduğunu savunmakta özgürdür.²¹



Resim 3. Rodin, Kırık Burunlu Adam, Mermer, 1875

Kaynak: Rodin,(London, Royal Academy of Art, 2006) s. 42

...Çağın büst ve portre geleneğine yeni bir bakış açısı sunduğu kırık burunlu adam adlı heykeli, büstü yapılan kişinin burnundaki orantısızlığın aynen verilmesi yani aşırı gerçekçi tavrı nedeniyle 1871 Salonu tarafından reddedilir. Çünkü dönem sanatı açısından oldukça belirleyici olan Salon Sergilerinde halen akademik tavrı koruyan eserlere yer

²¹Gombrich. **A.g.e.** s. 530

verilmekte, 1863'te Manet gibi birçok sanatçının bu sergilere alınmaması ve ardından açılan "Reddedilenler Sergisi" ile başlayan savaş devam etmektedir. (resim 3) ²²



Resim 4. Rodin, Cehennem Kapıları, Bronz, 1890

Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoellentor.jpg> (Erişim tarihi: 07.02.2011)

²²Dastarlı, Elif. "Fazlanın Reddi, Örtük Olanın Arzusu ve Zamanın Ruhu, Rodin" (**Bilim ve Gelecek** Aylık Bilim, Kültür ve Politika dergisi. İstanbul: 7 Renk Basım Yayın. Temmuz. 2006.) sayı:29: s.42



Resim 5. Rodin, Calais Burjuvaları, Bronz, 1895

Kaynak: Jarrase, Dominique. Rodin. (Paris: Terrail, 1992.) s.31

Rodin'in özellikle Cehennem Kapısı, Balzac ve Calais Burjuvaları adlı heykelleri, modernist heykelin ilk örneklerini oluşturmuşlardır. Rodin, 1857 yılında Güzel Sanatlar Bakanlığında almış olduğu sipariş üzerine, çalışmaya başladığı Cehennem Kapısı adlı heykelinde,(resim 4) Dante'nin 'İlahi Komedya'sından esinlenmiştir. Bu kapı için ürettiği farklı figürlerin arasından sonradan Adem ve Havva, Düşünen Adam ve Öpüşme adlı kendi başlarına da öne çıkan heykeller ortaya çıkmıştır. Rodin sonradan bu çalışması hakkında "hayal gücünün, düzenleme, hareket ve kompozisyon duygusunun peşinden gittim. Baştan beri kişisel zevk sorunu oldu bu ve sonuna kadar da böyle

kalmalı diyecektir.”²³ Bu cümle Rodin’in heykelde kişisel ifadeye verdiği önem ve kompozisyon hakkındaki görüşlerine işaret etmektedir. Rodin’in kişisel ifadeye verdiği önem özellikle 1881 yılında sipariş aldığı Balzac heykelinde görülmüştür. (resim 6) Bu heykeldeki kişisel ifade o kadar belirgindir ki, sanatçı bu heykel yüzünden basın tarafından çok sert bir dille eleştirilmiş ve eser karikatürlere konu olmuştur.



Resim 6. Rodin, Balzac, Bronz, 1897

Kaynak: Jarrase, Dominique. Rodin.(Paris: Terrail, 1992.)s.135

Rodin ‘Calais Burjuvaları’ adlı heykel grubunda da, gününün kompozisyon anlayışından farklı bir anlayış göstermiştir. (resim 5) Sanatçıdan 1884 yılında Calais Belediyesi tarafından, Yüzyıl Savaşlarında, gösterilmiş bir kahramanlık öyküsünü anıtlştırılması istenir. Rodin bu heykel grubunda, klasik anıtsallık anlayışına ters

²³ Başarır, Gülgün. “Rodin”. **Artist** (İstanbul: Artist Yayın Endüstri ve Eğitim Hizmetleri Ltd. Eylül. 2006.) sayı: 8/70: s. 16

olarak, heykel grubunun alıcısıyla arasında olan mesafeyi kaldırmayı denemiştir. Calais Burjuvaları hakkında Rodin, “konunun içerisine girebilmeliydi insanlar, tıpkı kiliselerde gördüğümüz o ölü taşıyan gruplarda olduğu gibi; onlarda her zaman yer yüzeyindedir”²⁴ cümlesini kuracaktır. Rodin, başlangıçta bu heykel grubunun halkın en çok iştirak ettiği alanlardan birinde ve toprak düzeyinde tutulmasını istemiştir. Fakat sonradan bu heykel grubu bir metrelik bir kaide üzerinde, çevresi parmaklıklarla çevrili bir şekilde halka sunulmuştur. Rodin bu durumdan hiç memnun kalmamıştır.

Bu örneklerde görüldüğü gibi Rodin’in yapıtlarıyla birlikte, heykel kendi mekânını yaratmaya çabalamış ve özerkliğini talep etmiştir. Sanatçının geleneksel üsluplara karşı çıkışı ve getirmiş olduğu yeniliklerle, 20. Yüzyıldaki yeni üslup ve biçim arayışlarının da yolu açılmıştır. Rodin’i takip eden birçok heykeltıraş ile birlikte, bir dönem kapanmış yeni bir çağ başlamıştır. “...Rodin’in ölümünden yıllarca sonra 1939’da Raspail Bulvarına yerleştirilen Balzac heykeli, ünlü heykeltıraş Brancusi’ye göre “modern heykelin başlangıç noktasıdır.”²⁵

3. MODERNİZM VE HEYKEL

Modernizm, kelimesinin kökeni hakkındaki, klasik tanımlamalara göre, ilk olarak 5. Yüzyılda, Güncel Hıristiyanlık gerçeğiyle, Pagan geçmişi birbirinden ayırmak amacıyla kullanılmıştır.

Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan ‘modern’ sözcüğü, Latince’de tam şimdi’ anlamına gelen ‘modo’ ve ondan türetilen ‘modernus’ sözcüğünden gelmektedir. Hıristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte, yeni dönemi eski(Roma ve Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez 5. Yüzyılda kullanılan bu sözcük; içeriği sürekli değişmekle birlikte, gerek antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin, gerekse kendini eski’den yeni’ye geçişin sonucu olarak görenlerin bilincini dile getirmiştir.²⁶

²⁴ Aynı. s.18

²⁵ Antmen, Ahu. **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar** (İstanbul: Sel Yayıncılık. 2008.) s. 15

²⁶Yılmaz. **A.g.e.** s.13

Bu anlamda Modernizm, bir dönemin son bulduğunu, yeni bir döneme girildiğini işaret etmekte aynı zamanda da geçmişle bağları kopartarak, görme, düşünme ve üretme tarzlarındaki değişiklikleri tanımlamaktadır. Bu bakımdan, Modernizm, geleneksel olana karşı, yeni olanı temsil ettiği söylenebilir. Modernizm ile ilgili olarak Adnan Turanî'nin modern tanımlamasına göre, "Modern...Daima çağdaş görüşü ifade eder. Geleneksel olmayan anlamına gelir. Modern sanat da aynı biçimde geleneksel olmayan en son sanat çalışmalarını ifade eder. Hearbert Read modernini "anti akademik" olarak tanımlıyor."²⁷ Jürgen Habermas'a göre de "Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı baş kaldırır; modernlik, normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle başlar."²⁸

Bizim bugün kullandığımız anlamda ise Modernizm'in tanımı, Charles Baudelaire'nin, 1863 yılında yayımladığı, *Le Peintre de la vie moderne* (Modern yaşamın ressamı) kitabında veriliyordu. "...Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır değişmeyendir."²⁹ Bu tanımdan yola çıkarak, modern kavramının, klasik olana karşı çağdaş olanı savunan boyutunun yanında, geçmiş ile bağlarının tam olarak kopmadığını da, görürüz.

Değişen toplumsal ve ekonomik ortamın koşullarına uygun bir sanat yaratma çabasıyla geleneksel, tarihsel ya da akademik biçim ve kalıpları yıkmaya yönelik modern sanat, çok çeşitli akımları, kuramları ve eğilimleri içerir. Sanatsal anlamda "...Modernizm, Birinci Dünya Savaşından hemen önce ya da sonra ortaya çıkan, Kübizm, Ekspresyonizm, Futurizm, Dadaizm, Serializm, Surrealism, gibi bir dizi şaşırtıcı akımı ve Soyutlama, Fonksiyonalizm, Ahenksizlik, Serbest şiir gibi düşünceleri kapsayan bir isimdir."³⁰

...Oysa, tıpkı Baudelaire'in dediği gibi "her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu" vardır. Dünya sürekli bir değişim içerisindeyken sanatın bir noktada donup kalması

²⁷Turani, Adnan. **Sanat Terimleri Sözlüğü**.(Onikinci basım. İstanbul: Remzi Kitapevi, Aralık 2007) s. 98

²⁸Habermas, Jürgen. "**Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje**" **Postmodernizm**. (Derleyen: Necmi, Zeka. İstanbul: Kıyı yayınları.1990.) s. 33

²⁹Harvey,David. **Postmodernliğin Durumu**. (çeviren: Sungur Savran. Dördüncü basım. İstanbul: Metis Yayınları. 2006.) s. 23

³⁰Weston, Richard. **Modernizm**.(Phaidon Press Limited, London 1996) s.7

beklentisi gerçekçi bir beklenti midir? Brecht'in iddia ettiği gibi; gerçeklik değiştikçe, onu temsil edebilecek yöntemler de değişmek zorunda kalmayacak mıdır? ³¹

Baudelaire'in modernizm tanımı, 19 ve 20. yüzyılların sanat akımlarını içerisine aldığı için önemlidir. Bütün bu çeşitlilik içerisinde, modernizm'i temsil etmeye çalışan sanatçılar, görünen modern dünyanın ötesinde, modernliğin ruh halini belirtmeye çabalamışlardır. Aynı zamanda sanatçılar yeni konular ile birlikte yeni biçimsel, teknik ve düşünsel arayışlarla 'klasik güzellik anlayışının' ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algı konusundaki alışkanlıklarını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. Modern sanatta aslında bütün bu çabaların sonucunda gelişmiştir.

Modernizmin başlangıcı, sonuçları birbirine bağlı, bilimsel, kültürel, siyasal ve teknolojik, devrimler ile bağlantılıdır. Modernizm, köken olarak Aydınlanma Devrimi ve Rasyonalizm'e dayanmakla birlikte, her alan kendisini ilgilendirdiği kadarıyla, farklı devrimleri başlangıç alır. Bu anlamda, temelini üretim biçimlerindeki değişikliklerden alan, bir üst yapı olan sanat ta, Endüstri Devrimini, Modern Sanatın başlangıcı olarak ele almaktadır.

...Dolayısıyla, modernizm'i tartışmak sanatın ve mimarlığın genel tarihsel evrimi içinde onun konumlandığı alanın sınırlarını saptamayı ve bundan öncede söz konusu sınırları belirlemek için bir referans noktası bulmayı gerektiriyor. Gelenekleşmemiş Modernist historiyoğrafi bu noktayı kendi geliştirdiği savlar çerçevesinde aramıştır. Örneğin Endüstri Devrimi'nin Modernizm'e başlangıç noktası olarak alınışının nedeni budur. ³²

Empresyonizm örneğinde görüldüğü gibi, bilimsel ve teknolojik gelişmeler sanat alanında, klasik anlayışın etkisini zayıflatırken, resmi farklı alanlara taşımıştır. Doğanın olduğu gibi temsil edilmesinin terk edilmesiyle birlikte, resim artık kendi kendisini konu haline getirebilir bir duruma gelmiştir. Artık resim bir taklitten çok kendi yapısal özellikleri olan bir nesnedir. Bu yüzden "...üzerine yapıldıkları yüzeyleri samimiyetle

³¹ Antmen, A.g.e. s.18

³² Tanyeli. A.g.e. s.64

açığa vuran Manet'in resimleri ilk modernist resimler oldu.”³³ Bu cümlesinde de ifade ettiği gibi, sanat eleştirmeni Clement Greenberg'e göre, empresyonistler, üzerine resim yaptıkları yüzeyde boya, tuval vb. malzemelerin özelliklerini bozmadıkları için ilk modernistlerdir.

Resim'in kendi özüne dönüp, kendi kendisi ile meşgul olmaya başlamasının ardından, heykelin de kendi kendisini konu haline getirebilmesinin yolu açılmıştır. Klasik heykel anlayışının tanımlayıcı özelliği olan temsil işlevinin de, modernizm ile birlikte sorgulanabilir hale gelmesiyle birlikte, heykel anıtsallığın kısıtlayıcılığından kurtulmuştur. Heykel'in modernizm'i, her hangi bir simgeyi ya da kişiyi temsil etmeye yönelik olan bu işlevselliğinden kurtulmasıyla başlar. Bu sürecin başlangıcı hakkında, sanat tarihçi Rosalind Krauss, “*Mekâna Yayılan Heykel*” adlı yazısında şöyle anlatıyor;

...Rodin'in *Cehennem Kapıları* ve *Balzac* adlı heykelleri anıt olarak tasarlanmıştı. İlki 1880 yılında yapılması planlanan bir dekoratif sanatlar müzesinin giriş kapısına yerleştirilmek üzere; ikincisi ise 1891 yılında, edebiyat dehasının anısına Paris'te belli bir yere dikilmek üzere sipariş edilmişti. Çeşitli ülkelerdeki çeşitli müzelerde birçok türevlerinin bulunmasına rağmen, ikisinin de özgün yerlerinde bulunmaması – ikisi de çökmüştür – bu yapıtların anıt olarak başarısızlıklarına işaret eder. Başarısızlıkları bu yapıtların yüzeylerinde bile kodlanmış halde mevcuttur: Kapılar o derece oyulmuş ve işlenmiştir ki kapı olarak bir işe yaramadıkları adeta yüzlerinden okunur; *Balzac* heykeli de öyle bir öznelik içerir ki Rodin'in kendisi bile (yazdığı mektuplardan anlaşıldığı üzere) yapıtın kabul edilebileceğine inanmamıştır.

Bence bu iki heykel projesiyle anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denebilecek bir şeye – bir tür yersizliğe ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına – yani modernizm'e girilir, zira heykel üretiminin modernist dönemi tam da bu yer kaybıyla bağlantılı olarak işler ve anıtı bir soyutlama; işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir.³⁴ (resim 5) (resim6)

Anıtsallık eşiğinin aşılmasından sonra, heykel tıpkı Empresyonizm ve sonrasındaki resimlerde olduğu gibi, malzemesinden kaynaklanan özelliklerini ve

³³ Greenberg, Clement. “Modernist Resim”. **Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler" Seçkisi: 1840-1990.** (çeviren: Doğan Şahiner. hazırlayan: Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1997) s.358

³⁴Rosalind, Krauss. “Mekâna Yayılan Heykel” (çeviren: Tuncay Birkan. **Sanat Dünyamız.** Kültür Ve Sanat Dergisi. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Kış 2002.) sayı:82:s.104

yapılırken geçirdiği süreçleri dışı vurarak, kendi kendisini vurgulayabilir hale gelmiştir. Modernizm ile birlikte, heykel görsel olarak, “nesnelerin gerçek duygusunu” verdiği için bir heykel plastiğine, düşünsel olarak ta, doğanın seçmeci bir taklidinden öte bir anlama, kendi başına bir kimliğe sahip olmuştur.

Eskinin aşılıp yeninin arandığı modernizm ile birlikte, artık kaidelerini de kapsayan heykel, içinde bulunduğu mekân ile farklı bir ilişkiye girmiştir. Heykel, artık yeni bir idealist mekân anlayışına sahiptir ve bu idealist mekân içerisinde kendi kamusal alanını yaratmıştır. Bu kamusal alanda, heykel modernizm’in yüzünü ana ve geleceğe dönme ilkesiyle paralel olarak, izleyicisini de kendi mekânına dâhil etmiş ve izleyeninin algısında devamlılık kazanarak, farklı bir varoluşa sahip olmuştur.

Kendi başına bir kimlik sahibi olan heykel, özüne dair gerçekliği dolaysız yoldan verme yolunu, temsilcilikten kurtulduktan sonra bulmuştur. İnsan figürüne olan bağlılığın azalmasıyla yeni plastik gerçeklik arayışları gerçekleşmiştir. Modernizm ile birlikte sanatçılarda bilinen gerçekliği daha fazla sorgulamışlardır. Bu sorgulamaların sonucunda bilinenden farklı biçimlerin olduğunu kavramışlardır.

...Sanatçı her zaman gerçekliğinin peşindeydi; ama aradığı yansıtmacı değil, resme özgü, dolaysız olarak verebileceği bir gerçeklikti. Daha özgür, daha doğrudan bir anlatımı amaçlıyordu. Sanatçı benzetmeci anlatımdan kurtulduktan sonra görünen-görünmeyen tüm gerçekliği ister Klee’de olduğu gibi figürlü, ister Kandinsky’ninki gibi figürsüz bir biçimde, dilediğince vermekte artık özgürdü. Aslında onun savaşı figürlerle değil, özgürlüğünü kısıtlayan, yollarını tıkayan natüralist gelenekleriydi.³⁵

3.1. Başlıca Modern Sanat Akımları ve Bu Akımların Heykele Etkileri

3.1.1. Soyut Sanat

Görünenin gizemli gücü sanatçının içinde saklıdır. Daha biçim almamış olan dinsel yaşantısını sanat yoluyla biçimlendirir, dışı döker sanatçı. “Sanatçı gören kişidir.” Görme

³⁵Yücel, Ünsal. “Yirminci Yüzyıl Sanatı.”

<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/yirminciyuzyil.htm> (Erişim tarihi: 04.12.2010 / 21.42)

burada dış dünyayı görme değildir; bir iç-görü (vision) de değildir; ruhsal titreşimlerin tınısını duyma ve en yüksek düzeydeki hakikatlere açılmadır.³⁶

Soyutlama, bir anlamda 20.yüzyıldan önceki süreçlerde de sanat dallarına hâkim bir dürtü olmuştur. Yazılılarıyla modern sanatçılar için kaynak oluşturmuş, Alman sanat tarihçisi ve estetikçisi Wilhelm Worringer'e göre, soyutlama dürtüsü, dış dünyanın bilinmeyenlerinin insanlar üzerinde uyandırdığı, büyük bir iç huzursuzluğundan kaynaklanmaktadır...Bu durumu uzay karşısında duyulan derin bir tinsel korku olarak betimleyebiliriz. Tibullus'un "tanrı dünyada önce korkuyu yarattı" anlamına gelen, "primum in mundo fecit deus timor" anlamına gelen sözünden de anlaşılacağı üzere, korku duygusunun da sanatsal yaratının kaynağı olduğu kabul edilebilir.³⁷ Bu anlamda soyutlamanın klasik sanat anlayışının tersine taklitten çok içgüdüsel bir dürtü olduğunu söyleyebiliriz. Bu konu üzerine Worringer "*Soyutlama ve Empati*" adlı yazısında şu şekilde devam eder:

Temelinde gerçek bir doğal model bulunsaydı, bu saf soyutlamaya elbette hiçbir zaman ulaşamazdı. Dolayısıyla burada sormamız gereken şudur: Soyutlama dürtüsü dış dünyanın nesnelere karşı nasıl davranmıştır? Sanatçıyı doğal bir modeli yeniden üretmeye zorlayan şeyin taklit dürtüsü olmadığını daha önce vurgulamıştık...Burada daha çok, dış dünyanın tek tek nesnelere (ilgi uyandırdıkları ölçüde) başka nesnelere bağlantısından ve onlara bağımlılığından kurtarma, oluş zincirinden koparma, mutlaklaştırma çabası söz konusudur.³⁸

20. Yüzyılın başlarındaki daha önce hiç görülmemiş bir şekilde gerçekleşen hızlı değişimler ve akabinde gelen iki dünya savaşı, modern insan üzerinde olumsuz etkiler bırakmıştır. Bu anlamda modern insan ve neyle karşı karşıya olduğunu bilemeyen primitif insan arasında bir benzerlik olduğunu söyleyebiliriz. Wilhelm Worringer' in söz ettiği gibi 20. Yüzyılın başındaki pek çok sanatçının primitivizm'e yönelmesi doğayla olan uyumsuz bir ilişkiye işaret etmektedir.³⁹ Tüm bu altyapı üzerinde, zaten,

³⁶ İpşiroğlu, ve İpşiroğlu. **A.g.e.** s.52

³⁷Worringer, Willhelm. "Soyutlama ve Empati". **Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler" Seçkisi: 1840-1990.** (çeviren: Şahiner, Doğan. hazırlayan Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1997) s.276

³⁸ Aynı. s.281

³⁹ Antmen. **A.g.e.** s. 84

“modernizmin temelinde soyutlama vardır ve yalnızca bu anlayış bile modernist hareketi tek başına diğer tüm süreçlerden farklı bir konuma getirmeye yetmektedir.”⁴⁰

Soyut sanat, 20. Yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, 19. Yüzyıl sonu izlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya da atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte gerçekleştirmiştir. 20. Yüzyıl başına tarihlenen her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiş, ‘sanat için sanat’çı bir yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır.⁴¹

“Her şeyden önce, resim sanatı başından beri soyut bir sanat olmuştur. Doğayı tümüyle, tıpkı yansıtmak olanaksız olduğundan, yapıtlarda az veya çok bir soyutlama söz konusudur.”⁴² 20. Yüzyıl sanatına dönecek olursak, “temsili gerçeklikten koparak özellikle renk öğesine ve şekillere odaklanan, böylece özünde soyut bir resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçının, Rus ressam Wassily Kandinsky (1866-1944) olduğu kabul edilmektedir.”⁴³ Heykel sanatında ise, “ ‘Soyut Heykel’ nedir diye şöyle bir bakarsak, Picasso’nun yaptıklarından tutun da *İnşacı* sanatçılarına kadar, doğalcı anlatım dışında kalan bütün heykellerin bu başlık altında incelendiğini görebiliriz.”⁴⁴

Heykel sanatında soyutlamaya örnek gösterilebilecek başlıca sanatçılardan biri kuşkusuz Romen sanatçı Constantin Brancusi’dir. Brancusi, aynı zamanda bir süre asistanlığını da yaptığı büyük heykeltıraş Rodin’in gerçekçilik anlayışını da aşarak bir kırılma noktası oluşturmuştur. Brancusi, başlar kuşlar, çiftler gibi belli temalar kapsamında malzemenin sanatsal dönüşümünü ve saf bir biçim algısını sergilemiştir.

⁴⁰Yamaner,Güzin. “**Postmodernizm ve Sanat, Mimari, Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Tasarım.** (Birinci basım. Ankara: Algyayın, 2007.) s.17

⁴¹Antmen, **A.g.e.** s.79

⁴²Demirkol,C.Vedat. **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodern Kırılmalar.**(Birinci Basım. İstanbul: Doğa Basın Yayın. 2008.)s. 51

⁴³ Antmen. **A.g.e.** s. 81

⁴⁴ Yılmaz. **A.g.e.** s.72



Resim 7. Constantin Brancusi, Öpüş, Taş, 1908

Kaynak: <http://fakebrancusi.blogspot.com/2010/08/sleeping-muse-and-kiss.html>

(Erişim tarihi: 08.02.2011)

Brancusi'de Rodin'in bitmemiş heykel buluşundan çıkışla, “heykel neler olmadan var olabilir?” sorusunu sormuş bir heykeltıraştır. Biçimin doğal görünümünden çok daha fazlasını çağırıştırabileceğini düşünen Brancusi varlıkların kökenlerini inkâr ederek değil, aksine kökenlerine inmeye çalışarak, karmaşadan uzak bir yalınlığı eserlerinde yansıtmıştır.⁴⁵ Brancusi'nin “yonutları her türlü fazlalıktan arındırılmıştır. Yalındır. Brancusi için form önemlidir...Brancusi, yonttuğu taş, ahşap, mermer ve benzeri gereçlerin doğasına bağlı kalarak biçimler yaratıyor ve bu yolla doğa düzenini yeniden yorumluyordu.”⁴⁶

⁴⁵Bilge, Nilgün. **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950**. (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayını. 2000) s.25

⁴⁶Şenyapılı. **A.g.e.** s.68



Resim 8. Constantin Brancusi, Boşlukta Bir Kuş, Bronz, 1923

Kaynak: <http://sec4review.blogspot.com/> (Erişim tarihi: 08.02.2011)

Soyut anlayışta heykel üreten bir diğer sanatçıda İngiliz heykeltıraş Henry Moore'dur. Moore'un primitif sanat ve Rönesans heykellerini inceleyerek geliştirdiği heykel anlayışı, onu formu daha fazla araştırmaya itmiştir. Primitivizm'e olan yakınlığından ve yontmaya karşı eğiliminden dolayı da heykellerinde giderek artan bir soyutlama görülmektedir. Moore'un Primitivizm'e olan ilgisi en çok bir Toltek-Maya, figürü olan "Chac Mool"dan (resim 9) etkilenerek yaptığı yaslanan figürlerinde görülmektedir. Bu heykeller ilerleyen süreçte boşluklara da sahip olarak, buldukları mekânı kendi içlerine dâhil etmişlerdir. Moore'un bu formlarıyla birlikte Brancusi'nin kendi içine kapalı soyut formlarına karşı, giderek dışarıya açılmaya başlayan alternatif bir soyutlama anlayışı gelişmiştir. Bunun yanında Moore taş, kemik ve ağaç kabuğu gibi doğal nesnelere üzerinde yaptığı incelemelerle de kendi dönemindeki alışılmış biçim algısının yanında, heykelde malzemenin işlenişine üzerine farklı bir bakış açısı geliştirmiştir.



Resim 9. Chac Mool, Taş

Kaynak: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chac_Mool1.jpg

(Erişim tarihi: 28.02.2011)

(Moore bir röportajında şu şekilde ifade etmiştir) Heykeli duyarlı bir şekilde inceleyen gözlemci, formu açıklama ya da anımsamak olarak değil, form olarak öğrenmelidir...Gotik dönemden beri Avrupa heykeli, yüzeyi ve dokuyu tamamen kaplayan, arındırılması gereken her türlü gereksiz ayrıntılardan ibaret hale gelmiştir. Brancusi'nin esas görevi, formu bu gereksiz ayrıntılardan kurtarmak ve bizde bir kez daha form bilinci oluşturmaktı. Bunu gerçekleştirmek içinde, heykellerinde, sanki çok değerli bir seviyede olana ulaşmak için arındırılmış ve cilalanmış gibi duran, dolaysız basit formlara konsantre olmalıydı. Ayrıca Brancusi'nin işi, modern heykelin tarihsel gelişimindeki öneminden gelen özgün bir değere sahiptir. (Moore tamamlıyor) Fakat artık kapanmış ve sınırlı bir form, statik tek bir form için zorunlu değildir. Artık onu, çeşitli boyutlardaki farklı formları bir araya getirmek için açmaya başlayabiliriz.⁴⁷

⁴⁷ Read, Herbert. **Modern Sculpture A Concise History**. (Printed and bound in Singapore by G.S. Graphics: Thames and Huston.1998.) s. 184



Resim 10. Henry Moore, Yaslanan Figür, Hornton Taşı, 1929

Kaynak: <http://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/objects/MxQAXN1MQsiSxzDPBNv1Qw>
(Erişim tarihi: 08.02.2011)

Aslında 20. Yüzyılda heykeltıraşların işlerine bakıldığında, sadece tek bir akımın anlayışıyla sınırlı kalmadıkları görülür. Akımlar birbirlerine yeni açılımlar sağlamakla birlikte aynı zamanda birbirleriyle iç içe de geçmişlerdir. Soyutlama anlayışı da, bütün diğer sanat akımlarında tamamlayıcı bir unsur olmuştur.

3.1.2. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Klasik Yunan'dan beri süregelen, gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan sanat anlayışı, Ekspresyonizm ile birlikte artık son aşamasına varmıştır. Heykel sanatında da Rodin ile birlikte klasik heykeltıraşlığın sınırlarına varıldığı söylenebilir. Bu anlamda heykelde gerçekçiliği mümkün olduğunca doğru yansıtmaya çalışan klasik anlayıştaki biçimin yerine, içerikte yavaş yavaş öne çıkmaya başlamıştır. 20. Yüzyılın başlarında ise sanatçının duygularını ifade etmeye çalıştığı yeni bir eğilim ortaya çıkmıştır.

Endüstrinin yarattığı yeni kent yaşamında gözlenen o zamana değin görülmemiş toplumsal yapı değişikliklerinin olumsuz koşullarına boyun eğme sonucu oluşan ruhsal birikimlerin neden olduğu içe kapanık yaşamın sanattaki anlatımı Post- Empresyonizm yani Ön- Ekspresyonizm idi. Ancak bu içe kapanış uzun sürmedi ve toplum ile bireyindeki ruhsal birikimler kimi yeni sanatsal anlatım patlamalarına zemin hazırladı.⁴⁸

Dışavurumculuk olarak ta bilinen, Ekspresyonizm terimi, "...ilk kez 1911'de Almanlar tarafından, İZLENİMCİLİK akımına ve doğayı kopya etmeye karşı çıkan Fovisler ve ilk Kübistler için kullanılmıştır."⁴⁹ Ekspresyonizm akımının temel amacı ise sanatçının iç dünyasının resim aracılığıyla dışa vurulması olmuştur. Ekspresyonizm ile birlikte artık anlatım biçimin önüne geçmiştir. "Kişisel bir dışavuruma dayandığı için bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan Dışavurumculuk, Fovistlerden Maurice de Valaminck'in dediği gibi, "herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma" çabasını gözler önüne serer."⁵⁰

'Ekspresyonizm' ilk olarak Empresyonizmin karşıtı ya da Fransız sanatındaki Empresyonist ilkelerin yadsınması anlamında kullanılıyordu. Bu terim Almanya'da özellikle sanat alanında Empresyonizm'den sonraki bütün gelişmeleri içeriyordu... Ekspresyonizm, müzik ve edebiyatta (özellikle şiir ve tiyatrodan) plastik sanatlarda da görülen ve konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak gören belirsiz bir eğilimle birlikte düşünülüyordu. Ekspresyonizmin amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktı.⁵¹

Ekspresyonist anlayışa uygun heykel üreten sanatçılar arasında en çok öne çıkan figür, Alman heykeltıraş Ernst Barlach'tır. Ekspresyonistlerin ortak konuları olan, modern çağın bireyler üzerinde yarattığı olumsuz etkiler, Barlach'ın eserlerinde de en belirleyici unsur olmuştur. Sanatçı Alman Gotik anlayışından gelen ahşap oyma tekniklerini benimsemiş ve yansıtmak istediği duyguları bu tekniği kullanarak vermiştir. Seçmiş olduğu konular ve yeni gelişmekte olan modernist sanat anlayışı, 1933'ten sonra iktidara gelen Nasyonal Sosyalist partisinin beklentilerini karşılamadığı için, sanatçının eserleri müze ve sergilerden uzaklaştırılmıştır. Bu dönemde sanatçının birçok eseri zarar görmüş ve kendisi 'Yoz Sanatçı' olarak damgalanmıştır. Tüm bu olumsuzluklara

⁴⁸ Turani. A.g.e. s. 80

⁴⁹ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.** (İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. 1997.) Cilt no: I: s.452

⁵⁰ Antmen. A.g.e. s. 34

⁵¹ Lynton. A.g.e. s.25

rağmen sanatçının birçok yapıtı günümüze ulaşmıştır. Barlach'ın yapıtları modernist sürecin sanatçılar üzerindeki etkileri konusunda en belirgin örneklerden biridir.



Resim 11. Ernst Barlach, The Avenger, Bronz, 1914

Kaynak:<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=99999961&workid=728&searchid=12831&tabview=image> (Erişim tarihi: 08.02.2011)

3.1.2.1. Fovizm

Bir anlamda Ekspresyonizm aynı amaca sahip, fakat farklı biçimlerde hareket eden birçok sanatçıyı, ortak isim altında birleştiren bir akımdır. Ekspresyonist anlayışın görüldüğü akımlardan bir diğeri ise Fransız Ekspresyonistleri olarak ta bilinen Fovlardır. “Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles’in (1879-1943) yakıştırmalarıyla “vahşi yaratıklar”, yani “Fovlar”, 20.Yüzyılın adı konmuş ilk Dışavurumcu akımı olarak tarihe geçmiştir.”⁵²

⁵² Antmen. **A.g.e.** s. 36

Fovizmin özelliği de, tıpkı Ekspresyonist anlayış içerisinde birleşen diğer akımlarda olduğu gibi, psikolojik dalgalanmaların aşırı renkler ve figürün deformasyonu şeklinde dışa vurulmasıdır. Bu akımın en çok öne çıkan sanatçısı ise, Henry Matisse olmuştur. Matisse, başlangıçta izlenimci ustaların resimlerini inceledikten sonra, yeni arayışlar sonucunda, bu anlayışa yönelmiştir. “Yaptığı düzenli çalışmalar onu, üç boyutlu mekânın geleneksel yorumunu reddetmeye ve renklerin hareketiyle tanımlanan yeni bir resim mekânı aramaya yöneltti.”⁵³ Matisse aynı zamanda, resim anlayışına destek olacağını düşünerek büyük boyutlu heykellerde yapmıştır. Matisse’in bu heykelleri arasında Afrika heykellerini anımsatan çalışmalarda vardır. *Başlı Gövde* ile *La Serpentine* adlı çalışmaları, duruşuyla Rodin’in şaşırtıcı bitmemiş heykel buluşu ile Afrika heykellerini anımsatan çalışmalardır.⁵⁴



Resim 12. Henri Matisse, *La Serpentine*, Bronz, 1909

Kaynak: http://rechab-art-encore.blogspot.com/2010_01_01_archive.html

(Erişim tarihi: 08.02.2011)

⁵³ AnaBritanica Genel Kültür Ansiklopedisi (İstanbul: Ana Yayıncılık. 1994.) Cilt no:12: s.337

⁵⁴ Norbert. A.g.e. s.32

3.1.2.2. Primitif Sanat

Matisse Afrika sanatından etkilenen tek sanatçı olmamıştır. Modernizm ile başlayan yenilik arayışları ve endüstri toplumunun yarattığı sıkıntılar, sanatçıları yeni arayışlara yöneltmiştir. Sömürgecilik ise endüstri toplumunun, kaçınılmaz bir sonucu olmuştur. “Bu dönemde sömürge ülkelerinden çok sayıda ‘fetiş nesne’ Avrupa’ya getirilmiş, etnografik fotoğraflarda bir patlama yaşanmış, hatta bazı dünya fuarlarında ‘gerçek ilkeller’ sergilenmiştir!”⁵⁵ 20. Yüzyılın başındaki sanatsal gelişmeler izlendiğinde ise, çoğu zaman, Ekspresyonizm terimi ile ‘primitif’ kavramlarının karşılaştırıldığı görülmüştür. Bu durum, 19. yüzyıldan 20. Yüzyıla geçilirken ki süreçte gelişen estetik ve kültürel değişimlerle alakalı olarak, dışavurumcu sanatçıların Batılı olmayan kültürlerin sanatsal anlayışlarına olan merakını ortaya koymuştur. Modernliği kentsel temalarda ve endüstrileşmede bulan sanatçılarla birlikte, hızlı kentleşme ve endüstrileşmeye tepki duyan pek çok sanatçıda olmuş, yeni bir ‘Romantik’ ruhu duyuran bu sanatçılar ‘Primitivizm’ olarak bilinen eğilimi paylaşmışlardır.⁵⁶

Özellikle Mısır, Mezopotamya, Hint, Çin, Japon ve Amerika’nın eski yerli halkları ile Afrika, Avustralya ve Okyanusya adalarında yaşayan ilkel topluluklar gibi Batı dünyasına yabancı kalmış halkların sanat ve etnografik eşyaları, XIX. yüzyılın içinde keşfedilmeye, araştırılmaya, Batı sanat merkezine taşınmaya ve bunların bilimsel sınıflandırmaları yapılarak müzelerin kurulmasına başlandı. Batı dünyası özellikle XIX. yüzyılda yeni bir Rönesans’a olanak vermeyen Yunan–Roma antikitesinden ümidi kesince, yukarıda söz edilen eski ülke kültürlerinde, yani çağdaş endüstri ile ilişkisi olmayan eski uygarlıklarla primitif halklarda, insanoğlunun sanattaki sağlıklı ilk adımlarının görüldüğü yapıtları bulacağını ümit ediyordu....Bu heykellerdeki ekspresyonist anlatım Post-Empresyonistler, Kübistler ve Ekspresyonistleri büyüledi. Gauguin, Picasso, Braque, ve özellikle Kirchner, Müller, ve Nolde gibi ressamlar ile Brancusi gibi heykeltçiler bu ilkel kaba ve biçimlemeli yapıtlardaki basit arkaizmin yarattığı anıtsal, efsanevi biçimlemeye hayran kaldılar.⁵⁷

Ekspresyonist anlayış içerisinde, primitif sanat, natüralist sanat geleneğini kırmak isteyen sanatçılara farklı ifade alternatifleri sunmuştur. Bu arayışlar içerisinde,

⁵⁵ Antmen. **A.g.e.** s. 36

⁵⁶ Aynı. s. 36

⁵⁷ Turani **A.g.e.** s 78

kübitlerin yaptığı işlerde Afrika masklarının etkisi belirgin bir şekilde görölmektedir. Afrika masklarındaki; geometrik şekillerde tahta parçalarından yapılan yüz organları ve taşlar, deniz kabukları ya da tüyler gibi malzemelerle de desteklenen bu maskların etkisi Picasso'nun işlerinde belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Heykel sanatı, primitif sanatın getirdiği dolaysız anlatım tekniği ve yeni biçimsel bakış açısıyla, natüralist sanat anlayışın kalıplarının dışında bir bakış açısına sahip olmuştur. Brancusi, "Afrika Sanatı'nı dünya heykelciliğinin bir bölümü olarak kabul etmiş ilk sanatçıydı."⁵⁸ Bunun yanında Henry Moore, Rönesans sanatını inceledikten sonra, Meksika taş heykelleri ile Michalengelo arasında büyük benzerlikler olduğunu fark etmiştir. Ekspresyonist anlayışın yaygın olduğu dönemde gerçekleşen, bütün bu gelişmelerle birlikte heykel sanatı da artık, batıyı merkez alan modern sanat'ın ötesinde, diğer költürlere de uzanmış ve ilk postmodernist belirtilerini göstermeye başlamıştır.

3.1.3. Fütürizm (Gelecekçilik)

İtalyan şair, Filippo Tommaso Marinetti, öncülüğünü yaptığı, Fütürizm (Gelecekçilik), 20.Yüzyılın başlarında İtalya'da ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Fütürizm'in amacı, doğadaki hareketlerin kübit tekniklerle yansıtılması olmuştur. "Onlar için hareket her şey idi, amaç ise hiçbir şey."⁵⁹ "Örneğin otomobilin hareketi ve hızlanma eylemi gelecekçiler için durağan haldeki otomobilin biçim ya da görünümünden çok daha önemliydi. Benzer bir biçimde, onların imgeleminde insan kalabalığı devlet kurumlarından çok daha anlamlı bir politik güçtü."⁶⁰ Fütürizm'in öncülerinden heykeltci ve ressam, Umberto Boccioni'nin 1910'da yazdığı "*Fütürist Resim: Teknik Manifesto*" adlı manifestosun'da, Fütürizm'in en belirgin özellikleri olan, eskiye karşı yeniyi savunma, hız, hareket ve devinim hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade eder;

2. 'Ahenk' ve 'yüksek beğeni' esnek terimlerin hâkimiyetine karşı başkaldırmak şarttır, böylece Rembrandt, Goya ve Rodin'in yapıtlarını yok etmek kolaylaşır....

⁵⁸ Bilge. **A.g.e.** s. 27

⁵⁹ Demirkol. **A.g.e.** s. 48

⁶⁰ Little. **A.g.e.** s. 109

.....
4. Daha önce ele alınmış tüm konular bir kenara itilmeli, çelik, gurur, ateş ve hız dolu girdaplı yaşantımızın ifadelerine yer açılmalıdır....

.....
7. Evrensel dinamizm, resimde evrensel bir dinamik duyum olarak ifadesini bulmalıdır....

.....
2. Mısırlıların çizgisel tekniğini taklit ederek resmi çocuksu, grotesk ve zayıf bir senteze tabi kılan yapmacık arkazim'e karşı çıkmalıyız.⁶¹

Umberto Boccioni'nin 1912'de yazdığı “*Gelenekçi Heykel'in Teknik Bildirgesi*” adlı manifestosu ise ““çevresel heykel” anlayışını oluşturmuştur. Bu anlayış daha sonra ARCHİPENKO, H. MOORE VE GABO'nun “uzamsal heykelleri”nin öncüsü olmuştur.”⁶²

Savundukları değerler, bir noktada savaşı ve gerektiğinde şiddeti desteklemeye kadar vardığı için, Gelecekçilerin düşünceleri kendi sonlarını hızlandırmış ve birçoğu I. Dünya Savaşında hayatlarını kaybetmiştir. Fakat sanat hakkındaki düşüncelerini sık sık toplum önünde dile getirdikleri için maddesel üretimin yanında eyleminde sanatın alanına girişinin habercisi olmuşlardır. Eskiye karşı yeniliği savunan Fütürizm bu anlamda modernist ilerici, bir anlayışa sahiptir. Bir anlamda, Fütürizm, modernizm ile başlayan süreçte, gelişen sanayileşme ve değişen toplum yapılarının toplum üzerinde yarattığı duyguların sanata yansması olmuştur.

Fütürizm sanatçıların...sanatta yeni bir çığır açtıklarını kabul etmeliyiz. Politik görüşleri açıkça gerici, sanatlarıysa ilericiydi. İşliğinde kendi başına çalışan sanatçı tipi gitmiş, onun yerine dışa dönük kışkırtıcı bir *gösteri sanatçısı* gelmişti. İtalyan gelecekçiliği, yaşamın bir cilvesi olarak, en güçlü sanatçılarından Boccioni'nin I. Dünya Savaşında 1915'te ölmesiyle hızını kesti. Ancak onların sanata getirdiği yeni tavır, daha sonra *rus gerçekçiliği ve inşacılığı, dadacılık, oluşum, fluxus ve beden sanatı* gibi sanat hareketlerinde kendini yeniden gösterecekti.⁶³

⁶¹ Antmen. A.g.e. s.75-76

⁶² “**Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.**” (İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. 1997.) Cilt: I: s.665

⁶³ Yılmaz. A.g.e. s. 84



Resim 13. Umberto Boccioni, Uzayda Süreklilik, Bronz, 1913

Kaynak: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/%27Unique Forms of Continuity in Space%27%2C 1913 bronze by Umberto Boccioni.jpg> (Erişim tarihi: 08.02.2011)

3.1.4. Kübizm

Kübizm, 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış, en önemli temsilcileri, Pablo Picasso ve Georges Braque olan, yeni bir biçimsel dil yaratmış sanat akımıdır. Kübizm adı ise, "...1908 yılında Kahnweiler Galerisi'nde sergilenen Braque'nin resimleri üzerine Matisse'nin yaptığı bir espriden gelir...eleştirmen Vauxcelles 'Gil Blas'

dergisinde Matisse'nin şakasından bahsederken, aynı eserleri 'kübik çılgınlıklar' olarak niteler."⁶⁴

Kübizm'in resim alanında getirdiği yenilik resmi iki boyutlu gerçeklik yanılsamasından kurtarmasıdır. Bu anlayışın kökeninde Cezanne'ın resim alanında getirdiği yeniliklerin etkisi de yadsınamaz.

Cezanne gerçekliği değil de, onu algılamanın sonucunu resmederek, yeni devrimci bir yön tutturdu. Cezanne'ın amacı, gerçekliğin parçalanmış, öznel bir görüntüsünü yeniden üretmek değildi. O algının değişkenliğinin altında yatan "bir birleşik alan kuramının peşindeydi ve bu temeli elementer geometrik katı cisimlerde buluyordu. 1904'te yazdığı ünlü mektubunda şunu öğütlemiştir. "... Doğayı silindir ve konilerle ele alın."⁶⁵

Cezanne'ın bu öğüdü Kübizm ile birlikte en uç noktada ifade bulmuştur. Kübistler nesnelere geometrik formları andırarak şekilde yansıtmamanın yerine, bir adım daha ileri giderek, doğrudan geometrik formlar şeklinde yansıtmışlardır.

Kübizm'in Analitik (Çözümsel) Kübizm ve Sentetik (Bireşimsel) Kübizm olarak bilinen iki çeşidi vardır. Analitik kübizm'de Picasso ve Braque, resimlerin taklitçi olmayan hacimsel ve yapısal sorunlarıyla uğraşmışlardır. Heykel sanatı'na alternatif bir bakışı getiren tür ise Bireşimsel(Sentetik) Kübizm olarak bilenen türdür. "Bireşimsel dönem boyunca Picasso, montaj tekniği sayesinde resim ile heykel arasındaki sınırları aşar."⁶⁶ Bireşimsel Kübizm ile birlikte ilk defa artık sanat dışı nesnelere, sanat alanına dâhil olmuşlar ve resim ile heykel arasındaki sınırlar yumuşamıştır.

"...Picasso için genelde figürü yırttığı, deştiği, parçaladığı söylenir. Hâlbuki onun göstermek istediği şey... Kübizmin düzenini teşkil edecek olan kavramdır; yani üç boyutlulukta değişik planların, değişik derinlik düzlemlerinin anlatımı."⁶⁷ Bireşimsel

⁶⁴Battistini,Matilde.**ArtBook Picasso** (Çeviren: Cemal Kaan Emek, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.2001.)s.64

⁶⁵Appignanesi, Richard. Garratt, Chris. "**Herkes İçin Postmodernizm**". (Çeviren: Doğan Şahiner, İstanbul: Milliyet Yayınları.1998.) s. 10-11

⁶⁶ Battistini, A.g.e. s. 114

⁶⁷Erzen, Jale Nejdet. "**Mondernizm Sonrası Sanat**" **Çağdaş Düşünce ve Sanat** (Aksüğür Duben İpek ve Şengel Deniz. (ikinci basım, İstanbul: Unesco/AİAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği, 1993.) s.15

Kübizm ile birlikte, "...Picasso ve Braque, resim yaptıkları yüzeye, gazete, muşamba, duvar kâğıdı gibi sanat dışı parçalar yapıştırmaya başladılar. Eğer sanatçı, kompozisyonda bir gazete ya da muşamba imgesi istiyorsa, onun resmini yapmaktansa gerçeğini koymakta ne gibi bir sakınca vardı ki?"⁶⁸ Bu düşünceden çıkışla, Kübizm'in nesnelerin özüne ulaşabilmek amacıyla, biçimin parçalanması yöntemi, montaj tekniğinin gelişimine sebep olmuştur. Montaj tekniğinin ise heykelde kullanılması, bu sanat dalının farklı bir değişim sürecine girmesine sebep olmuştur.

Montaj tekniğinde belli resimsel kompozisyonlar için rölyef objeleri canlandırmak amacıyla resim dışı materyallerden de yararlanır. Tel, karton ve teneke, üç boyutlu kolaj, açık ve aralıklı heykel yapmak için kullanılabilir. Yanılsamaya düşmemek için resim ve heykelerde ahşap, kumaş, halat, kâğıt ve tel gibi hiçbir resimsel dönüşüme uğramayan 'gerçek nesnelere' kullanılır. Bu materyaller mekansal niteliğe sahip oldukları takdirde kompozisyon amacıyla kullanılır ve resmin gösterişli karakterine karşı eleştirel bir bakış sunarlar; gerçekte hiçbir estetik değere sahip değildirler. Montaj tekniğiyle, farklı sanat türlerinin ifade edilebilirliği ve birbirinden bağımsız kullanılabilirliği ortaya konur. Bu teknik 20.yüzyılın öncü akımlarının ve çağdaş sanatın birçok temsilcisini derinden etkilemiştir.⁶⁹

Kandinsky'nin deyişiyle Modernist sanatçılar, "...dünyanın parçalanmasıyla ortaya çıkan düzensizlik, karmaşa, sanatçıları, yeni düzensizliğin imgelerini yaratıp yaratmamaya zorlamıştır."⁷⁰ İçinde buldukları çağın düzensiz ve karmaşık koşullarına uymaya çalışan sanatçılar için montaj tekniğini kullanarak tepkilerini vermişlerdir. David Harvey'in montaj ve kolaj üzerine düşünceleri şu şekildedir:

Montaj/kolaj tekniklerine başvurmak, sorunun ele alınmasında kullanılan bir yoldu; çünkü bu tekniklerle, farklı zamanlardan(eski gazeteler) ve mekanlardan(sıradan nesnelerin kullanımı) gelen etkiler üstüste getirilerek eşzamanlı bir etki yaratılabiliyordu. Bu yoldan eşzamanlılığı araştırmakla "anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekanı olarak kabul ediyorlardı"; aynı zamanda tam da tepki duydukları karşısında tepki duydukları koşulların kudretini kolektif biçimde onaylamış oluyorlardı.⁷¹

⁶⁸ Yılmaz, A.g.e. s.47

⁶⁹ Battistini, A.g.e. s.85

⁷⁰ Şenyapılı, A.g.e. s.43

⁷¹ Harvey, A.g.e. s.35



Resim 14. Pablo Picasso, Keman, Teneke, Renkli Ahşap, 1915

Kaynak: http://www.ideayavinevi.com/sanat/picasso/picasso_02.htm

(Erişim tarihi: 08.02.2011)

Bu tekniklerin gelişmesinde resmin iki boyutlu olmasından kaynaklanan sorunlar itici güç olmuştur. Klasik anlayışta resim hep ‘üç boyutluymuş gibi görünme’ yanılmasıyla uğraşmıştır. Picasso’ya göre resmin yarattığı üç boyutluluk yanılmasına karşı, “bir ressamın resmin üzerine yapabileceği en iyi yorum heykeldir.”⁷² Bu düşüncesiyle, Picasso zaman zaman heykel denemelerinde bulunmuştur. Picasso’ya göre “Ne olursa olsun, resim yanılısma ve taklide dayanan bir sanattır. Bir ressam siyah bir renk kullandığında, izleyici o nesnenin ‘dönüştüğünü’ sanır; ayrıca şu açık ki, derinlikte başka türlü verilemez. Öte yandan bir heykel pembeye boyandığında hep

⁷² Picasso “**Picasso Konuşuyor**”(Derleyen: Dore Ashton. çevirenler: Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz. Ankara: Ütopya yayınları. 2001.)s.133

pembe olarak kalır.”⁷³ Bu cümleyle Picasso heykel üzerine düşüncelerini dile getirmiştir. Picasso'nun montaj ve kolaj tekniklerindeki anlayışı aynı zamanda heykelleriyle de paralellik göstermiştir. Picasso'ya göre “sanatçı, imgelerini bir kemikte, bir mağara duvarında, bir ağaç parçasında bulabilir. Bir biçim bir kadını, diğeri bir bizonu, bir diğeri de bir iblisi çağrıştırabilir...”⁷⁴ Bu bakış açısına örnek olarak, Picasso 1943'te boğa başlı heykelini yapmıştır. (resim 15) Picasso hurdalıkta bulduğu bir bisiklet gidonunu ve oturağını boğa başını andıracak şekilde birleştirerek, bronz dökümünü yapmıştır. “Michael Leiris, bisiklet parçalarından bir boğa başı yaptığı için onu kutladığında, Picasso şöyle demişti: “Bu yeterli değil. Biri eline bir ağaç parçası almalı ve o bir kuş olmalı.””⁷⁵

Kübizm ve montaj tekniği “20. yüzyıl'a kadar yığma ve yontmayla yapılan heykele üçüncü bir alternatif olarak inşa tekniğini sunmuştur. Bu yöntem kişinin anlatımını, çarpıcı ve özgün bir dille ifade etmesini sağlamıştır.”⁷⁶ Montaj tekniğinin getirdiği eşzamanlılık ile birlikte heykelde, Rodin ile başlayan, izleyici ile aradaki sınırların kaldırılarak, izleyici ile farklı bir ilişki kurulmasını sağlayan ‘dördüncü boyut’ olarak bilinen zaman boyutunu gerçekleştirebilmek için farklı bir olanak gelişmiştir. Bununla birlikte, farklı malzemeler ve bulunmuş nesnelere de, heykelin alanına dâhil olmuşlardır. Bu sebeplerden kübizm modernizm'in özelliğini yansıtmakla birlikte, aynı zamanda postmodernizmin de özelliklerini de taşımıştır. Kübizm ve getirdiği montaj tekniği Dadaizm, Konstrüktivizm, Pop Sanat gibi birbirinden farklı sanat akımlarına esin kaynağı olmuş, 1960'lardaki ‘Minimalist Sanat’ ve ‘Kavramsal Sanat’ için uygun bir ortam oluşturmuştur. Ayrıca bu teknik, çağımızın sanat aracı videonun gelişimine de önemli katkılar sağlamıştır.

⁷³ Aynı. s. 132

⁷⁴ Aynı. s. 134

⁷⁵ Aynı. s. 173

⁷⁶ Bitmez, Mehmet Hakan. “Modern Çağda Kolaj, Asambaj, Montaj gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri” (Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay, 2008.)s. 36



Resim 15. Pablo Picasso, Boğa Başı, Bisiklet Dümeni ve Semeri, 1943

Kaynak: http://criticalcookie.blogspot.com/2010_03_01_archive.html

(Erişim tarihi: 08.02.2011)

3.1.5. Dadaizm

Tıpkı kübizm gibi, Dadaizm’de modernist özellikler göstermekle birlikte, postmodernist sanat’ın da temel bileşenlerinden biridir. Dadaizm 1916 yılında Zürih’te Hugo Ball’in açtığı café’de toplanan Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco ve Emmy Hennings’in da aralarında bulunduğu, bir grup savaş karşıtının oluşturduğu bir akımdır. Dadacılık özünde bir sanat akımı olmamakla birlikte,

düşüncelerini sanatsal yöntemlerle dile getirdikleri için, zamanla bir sanat akımı olarak kabul edilmiştir. Dadacıların en önemli özelliği, I. Dünya Savaşının çıkmasına sebep olan, burjuva değerleri ve burjuva değerlerinin bir uzantısı olarak gördükleri sanata karşı olan tavırlarıdır.

I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinden tüm Avrupa'daki ulusların, toplulukların aşırı bir bunalımda bulunduğu sırada soyut sanatçıların içine kapanmasına karşın bir bölüm sanatçı kendilerinden önce gelen sanat akımları olan, kübist, fovist, Bruecke'ci, orfist, dışavurumcu (ekspresyonist), fütürist ve altın oran'cı (Section d'Or) anlayışların emperyalist sömürüsüne karşı çıkmayıp sonuçta etkisiz kaldığını söylediler. Hatta onları "savaş çarkının bir parçası olarak" suçladılar.⁷⁷

Dadacıların bu sanat karşıtı tavırları, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzularının kaynağını oluşturmuştur. Bunu gerçekleştirmek içinde, geleneksel burjuva sanatının değerleri olan, el becerisi ve estetik kurallarını eleştirerek, bunların yerine yaratıcı düşünceyi öne çıkartmışlardır. Dadaist anlayışa göre, sadece estetik kurallara bağlı kalarak hareket eden sanatçı, yaratıcı düşünce bakımından sınırlandırılmış bir sanatçıdır.

Dadaizm'in sanat karşıtı tavrının en çok bilinen kısmı, "... anti-sanat terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır-nesnelidir."⁷⁸ "Önceden yapılmış bir eşyanın, sanatçı tarafından başka bir işlev ve anlamda kendi eserine sokularak değerlendirilmesi ve yeni bir biçim oluşturması"⁷⁹ anlamına gelen 'Hazır-nesne' buluşunun en tanınmış örneği Duchamp'ın pisuarıdır. Duchamp bir pisuarı ters çevirip, bir ayağın üstüne oturtmuş ve 'çeşme' adıyla seyirciye sunmuştur. (resim16) Bu şekilde, her hangi bir nesneyi sanat nesnesi olarak ortaya koyarak, onu sanat nesnesi haline getirenin sanatçının kendisi olduğunu vurgulanmıştır.

⁷⁷ Demirkol, **A.g.e.** s. 69

⁷⁸ Antmen, **A.g.e.** s. 124

⁷⁹ Turani, **A.g.e.** (Aralık 2007.) s. 120



Resim 16. Marcel Duchamp, Çeşme, Porselen, 1917

Kaynak : <http://www.sfmoma.org/artwork/25853#> (Erişim Tarihi: 28.02.2011)

“...Duchamp açısından bakıldığında, hazır yapımlar(ready made) geleneksel resim sanatının dışına çıkma ve o zamana kadar görülmemiş bir biçimde düşüncelerini aktarma olanağı anlamına gelmiştir.”⁸⁰ Bu düşünceden hareketle, “Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretilimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin tanımını tamamlar: Yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır.”⁸¹ Bu kavramsal boyutla birlikte, yaratıcı düşünce, el becerisinin önüne geçmiştir. Sonuçta heykel kavramı kökünden değişmiş ve her hangi bir nesne’de bir sanat eseri olarak sunulabilir hale gelmiştir.

...Madem ki endüstri, karşısına mimesisi ondan çok daha iyi uygulayan bir güç ve teknik olarak çıkmıştı, o zaman o güne kadar tanrısal bir görüntüyü bize en inandırıcı şekilde aktardığı için “dahi” olarak görülen sanatçı artık yoktu. Duchamp’da gördüğümüz

⁸⁰ Giderer, Hakkı Engin **Resmin Sonu** (Ankara: Ütopya yayınları, 2003) s. 112

⁸¹ Bourriaud, Nicolas **Postprodüksiyon** (çeviren: Nermin Saybaşı, Bağlam Yayınları, İstanbul:2004.) s.41

“sanatçının” ölümüdür. *Genie artık* makinedir. Artık değerli olan, bir şey yapmak değil, bir şeyi düşünebilmektir. Böylece Duchamp, sanatı tamamen kavramsal bir noktaya çekmeye çalışmıştır. Bunu yaparken de endüstrinin karşısına *ready-made*'i çıkartmıştır.⁸²

“Kübitler'deki nesne ve oylum görüntüsünü parçalama, öylesine bir yok etme biçiminde oldu ki, resimlerdeki oylum, nesne ve figür tanınabilirliklerini yitirmeye başladılar....Bu eylem, bağlanılan değerlerin çöküşü ile ilgili hayal kırıklığının yarattığı kine dayanıyordu.”⁸³

Kübizm'in nesnelerin özüne inmek adına parçalama eğilimi, başka bir bakış açısıyla, modernizm getirmiş olduğu hayal kırıklıklarına karşı bir tepki olmuştur. Bu şekilde, bir burjuva değeri olan Modernist Sanat içerisinde bir özeleştirici gerçekleşmesi sağlanmıştır. Marcel Duchamp ise 'Hazır Nesnelere' ile birlikte Kübizm ile ortaya çıkan, montaj tekniğiyle sıradan nesnelerin, resim ve heykel'in alanına dâhil edilmesi tekniğini, bir adım daha ileri götürmüştür. Dadaizm ile birlikte sanat eserinde kavramsal boyutun öne çıkması, 20.Yüzyılın ilk ikinci yarısında ortaya çıkacak olan kavramsal sanat, pop sanatı ve fluxus hareketi gibi birçok sanatsal anlayışa öncülük etmiştir.

3.1.6. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Sürrealizm (Gerçeküstücülük), Avrupa'da 1920'li yıllarda doğmuş bir sanat akımıdır. Temelde, Sürrealizm'de tıpkı Dadaizm gibi burjuva değer yargılarına ve akademik sanat geleneğine karşı çıkmış bir akımdır. Sürrealizm, temelini akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk dadaistlerin eserlerinden aldığı için, bir anlamda dadaizm'in mirasını devam ettirmiştir. Gerçeküstücülüğün Dadaistlerden farkı ise resmi reddetmemeleri ve düşlere önem vermeleridir. Sürrealizm Manifestosunu hazırlayan şair Andre Breton'a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur. Bu düşüncenin temelleri ise S. Freud'un ortaya koyduğu bilinçaltı verilerine dayanır.

Gerçeküstüçülere göre, “...Freud'un önerdiği gibi, hazine değeri taşıyan düşler, çocukluk döneminde kalan ve üstü örtülen deneyimler açığa çıkarılmalıydı. Düşünsel

⁸² Erzen. **A.g.e** s. 20

⁸³ Turani, **A.g.e.** s. 96

eylemine temelinde yer alan *ruhsal özdevinim* (otomatizm) gerçeküstücülüğün en saf anlatımıydı.”⁸⁴

Gerçeküstücülük de Dada gibi, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir. Gerçeküstücülerin, bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Psikanalize olduğu kadar Marksizme duydukları ilginin temelinde de bu vardır;⁸⁵

Dada gibi Gerçeküstücülük de yaratım aşamasında en büyük önemi, ruhsal otomatizm’i vurgulamalarından da anlaşılabilceği üzere doğaçlamaya vermiştir. Bu anlamda, Gerçeküstücülere göre, gerçeklik modelde kaynağını dışarıda bulan bir şey değil, zihinde olan bir şeydir.

“İnsan zihni, en kaba nesneye bile bir anlam yüklediğine göre, demek ki asıl model zihindeydi.”⁸⁶ Mehmet Yılmaz’ında desteklediği bu düşünceyi, heykellerin de uygulayan en belirgin heykeltıraş ise, ilk zamanlarında Sürrealist anlayışta işler üretmiş bir heykeltıraş olan, Alberto Giacometti’dir. Giacometti 1935’te Gerçeküstü anlayıştan uzaklaşmaya kadar yaptığı heykellerde, modele bakmayı bırakıp, ezberden çalışmıştır. Bu dönemde yaptığı büstler ve “Sabahın Dördünde Saray”(resim 17) isimli çalışmaları Sürrealist anlayışa örnek gösterilebilir.

Sürrealist anlayıştan yararlanarak heykel ürettiği zamanda, Giacometti, modele bakarak heykel yapma konusundaki sıkıntılarını, Pierre Matisse’e yazdığı mektupta şu şekilde ifade etmiştir:

Ben, yine de gördüğüm şeyi biraz olsun gerçekleştirmek istediğimden, çaresizlik içinde, evde, belleğimi kullanarak çalışmaya başladım. Birazıyla da olsa, bu felaketten kurtarabileceğim şeyi gerçekleştirmeye çalıştım.... Beni bundan böyle ilgilendiren, nesnelere dış biçimleri değil, benim kendi yaşamımda gerçek olarak duyumsadığım şeylerdi. (Daha önceki yıllar boyunca [Akademi dönemi] bana göre, yaşam ile çalışma arasında sevimsiz bir karşıtlık vardı, biri ötekini engelliyordu. Bu işin çözümünü

⁸⁴ Yılmaz. A.g.e. s.128

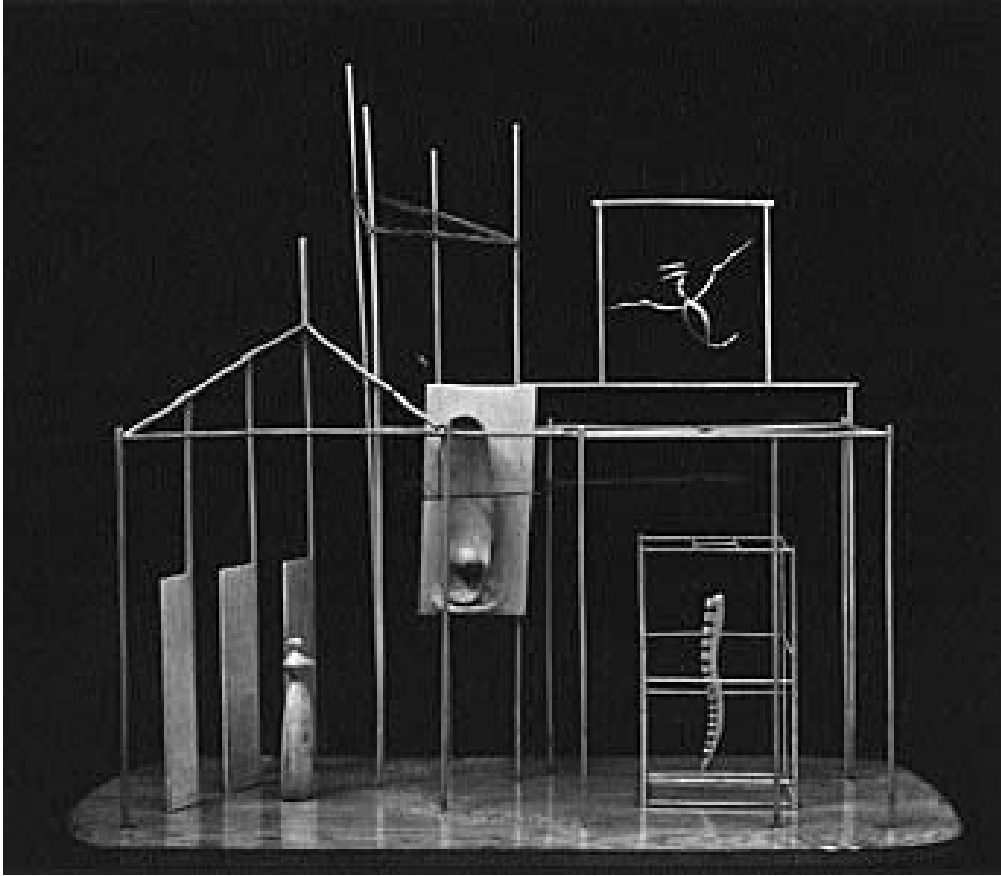
⁸⁵ Antmen.A.g.e. s. 135

⁸⁶ Yılmaz. A.g.e. s.133

bulamıyordum. Belirli saatler içinde bir bedeni, üstelik ilgimi de çekmeyen bir bedeni kopya etme isteği, bana temelden yanlış, ayrıca yaşamımdan saatler çalan bir etkinlik gibi geliyordu.)

Benim için söz konusu olan, dış görünüş olarak modeline benzeyen bir figür yapmak değil, o etkinliği yaşamak ve yalnızca beni duygulandıran ya da içimde yapma isteği uyandıran şeyi gerçekleştirmektir.⁸⁷

Bu anlayış, bilinen gerçekliğin ötesinde, gerçekliğe farklı yorumlar getirilmesi bakımından, heykeltıraşlar için farklı bir açılım oluşturmuştur.



Resim 17. A. Giacometti, Sabahın Dördünde Saray, Metal, 1932

Kaynak: <http://www.alamut.com/past/0111.html> (Erişim tarihi: 08.02.2011)

⁸⁷Palmer, Lisa Mary ve Chaussende, François. **Alberto Giacometti Yazılar** (çeviren: Aykut Derman, , ikinci baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2005) s.73-75

Giacometti ile beraber Sürrealist anlayıştan yararlanan Meret Oppenheim ve Jean Arp gibi başka heykeltıraşlarda mevcuttur. Özellikle Meret Oppenheim'in "Kürke kaplı kaşık ve fincan" adlı işi (resim 18), ilerleyen dönemlerde Kavramsal Sanat başlığı altında tanımlanan işlerin öncülerindedir. "20. Yüzyılın yontu sanatında çok önemli bir yeri olan H. Moore hem sürrealist hem de soyut biyomorfik biçimli yontular gerçekleştirmiştir."⁸⁸ Ayrıca, "A. Calder ileride kinetik sanatta da karşılaşacağımız bir sanatçı olarak ilk yontularına 1932'de "mobil" adını verdi. İçerik olarak fantastik ve sürrealist bir anlayışta idiler."⁸⁹ Gerçeküstücüler aynı zamanda gerçekliğe olan bu yaklaşımları ve farklı arayışları sayesinde kompozisyon anlayışında da değişikliklere sebep olmuşlardır.



Resim 18. Meret Oppenheim, Kürkle Kaplı Tabak, Fincan ve Kaşık, 1932

Kaynak: http://musingsofanartstudent.blogspot.com/2010_10_01_archive.html

(Erişim tarihi: 28.02.2011)

Kurulu düzeni eleştirmek üzerine oturtulmuş bir sisteme sahip Gerçeküstücüler için, aklın hiçbir denetlemesi olmadan, ahlâk ve estetik baskısı altında kalmadan üretilen sanat gerçek bir sanattır. Bu ilke 1950'lerde Soyut Dışavurumculuk adı altında yapılan Amerikan sanat akımında da alt yapısını da hazırlamıştır.

⁸⁸ Demirkol. **A.g.e.** s. 78

⁸⁹ **Aynı.** s. 78

Özetle, dadacı kaosun peşi sıra doğan gerçeküstücülük, sahiden bir devrimdi: modernizmin ısrarla sanatın *dışına* atmaya çalıştığı *figür, nesne, öykü, düş, ahlak, cinsellik*, ve daha ne varsa hepsini tekrar içeri alan ve *saf-soyut-nesnesiz sanat idealini* yerle bir eden bir devrim. Öyle ki bu devrim Avrupa egemenliğinin sonu ve Amerika egemenliğinin başlangıcının ya da başka bir deyimle, *postmodern durum*'un belirgin bir işaretiydi.⁹⁰

3.1.7. Konstrüktivizm

“Picasso'nun teknoloji artıklarını kullanarak heykel yapma yöntemi, genellikle inşacı heykel geleneğinin ilham kaynağı olarak kabul edilir. Zaten *David Burliuk*'un ilk kez *kübizm* adlı makalesinde *konstrüksiyon* (inşa) kavramını kullanması da buna işaret etmekteydi.”⁹¹ Aynı zamanda ‘Yapımcılık’ olarak ta adlandırılan, Konstrüktivizmin altyapısında siyasi bir ideoloji yer almıştır. Ekim Devrimi'yle beliren Konstrüktivizm, geçmişle tüm bağlarını koparmış, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içinde olmuştur. “Burjuva kesiminin estetik beğenisine seslenen avangard yaklaşımların toplumun daha geniş bir kesimi için bir anlam ifade etmemesi, ilerlemenin görüntüsünün daha farklı zeminlerde aranmaya başlamasının başlıca nedenleri arasında sayılabilir.”⁹²

Picasso'nun taşı ya da ağacı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel, yapma düşüncesi – resimde resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum – günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır. Rus Konstrüktivizmi – Picasso örneğinde ilk adımın atılmasına yol açan bir örneğin olmasının dışında – apayrı bir olaydır. Ve kendi özüne özgü bir ideolojinin ürünüdür.⁹³

Önceleri kübizm ile gelecekçilikten etkilenen Konstrüktivist sanatçıların makineye, teknolojiye, işlevselciliğe, plastik, çelik, cam gibi sanayi ürünlerine

⁹⁰ Yılmaz. A.g.e. s.153

⁹¹ Yılmaz. A.g.e. s.88

⁹² Antmen. A.g.e. s. 104

⁹³ Lynton. A.g.e. s.102

duydıkları hayranlıktan ötürü “sanatçı-mühendis” olarak da anılmışlardır.⁹⁴ Fütürist mimar Antonio Sant’Elia’nın yeniçağın yeni biçimlerini sanatçıların değil mühendislerin şekillendireceği yolundaki iddialarını yansıtan bu anlayış, Konstrüktivist sanatçıları endüstriyel malzemelere ve yöntemlere yönlendirmiş, geleneksel anlamda resim ve heykel üretimini geçersiz kılmıştır. Konstrüktivizm anlayışına sahip sanatçıların arasında bireysel anlayışlardan yana olanlar “Ütopycacı” olarak adlandırılıp geri planda kalmışlardır. Bununla birlikte de ‘güzel sanatların yerini kaçınılmaz olarak ‘uygulamalı sanatlar’ almış ve geleneksel sanat alanındaki hiyerarşiler de ortadan kalkmıştır.⁹⁵

Konstrüktivizm Rusya’da iki farklı şekilde gelişmiştir. Bunlardan ilki, 1921’den sonra, Rusya’da “salt sanat” a karşı “üretim sanatı”nı savunan Vladimir Tatlin ve arkadaşlarının çağdaş malzemelerin nitelik, estetik ve kullanım olanaklarına ağırlık veren “malzemenin kültürü” öğretisini tanımlamak amacıyla kullandıkları “Prodüktivist Konstrüktivizm”dir. Diğeri ise salt sanatı savunan Maleviç, Gabo, Pevsner ve Kandinsky’nin Tatlin ‘in sanatı sosyalist toplumun gelişmesine doğrudan etkin kılma eğilimine karşı çıkararak, sanatçının her zaman doğruyu ve gerçeği araması gerektiğini savundukları türdür.”⁹⁶

Konstrüktivist’ler için “mekan büyük ölçüde güçlü bir araştırma konusuydu....Daha önce, heykelle ilgili hiçbir sanat akımı bu kadar mekân bilincinde olmamıştı ya da mekânı, bu kadar bütünleyici ve heykelde somut bir hale getirmek için kararlı olmamıştı.”⁹⁷ Tatlin, Rodchenko, Stenberg ve Gabo gibi Konstrüktivist sanatçıların heykel sanatına katkıları mekânın içine heykeli, heykelin içine de mekânı sokmaları olmuştur.⁹⁸ Özellikle Naum Gabo kullandığı şeffaf malzemelerle heykellerine farklı bir derinlik kazandırmıştır. Gabo’nun mekân konusundaki düşünceleri şu şekildedir. “Bir konstrüktivist heykelde mekân, evrensel bir mekânın parçası değildir. Kendi başına bir malzemedir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekân, başka her hangi katı bir malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine

⁹⁴ **AnaBritanica Genel Kültür Ansiklopedisi** İstanbul: Ana Yayıncılık, 1994 Cilt 32: s.101-102

⁹⁵ Antmen, **A.g.e.** s. 105

⁹⁶ **AnaBritanica Genel Kültür Ansiklopedisi. Aynı.** s.101-102

⁹⁷ Bilge, **A.g.e.** s. 143

⁹⁸ **Aynı.** s. 145

sahiptir.”⁹⁹ Ayrıca, heykel ve mekân ilişkisi üzerine Gabo, yine kendisi gibi bir heykeltıraş olan kardeşi A. Pevsner ile birlikte 1920 ‘de hazırladıkları “*Gerçekçi Manifesto*” da şöyle aktarır:

Hayat bilinç ölçütü olarak rasyonel olarak soyutlanmış hakikatleri tanımaz, eylem bütün hakikatlerin en yücesi ve en kesinidir.... Biz diyoruz ki... Mekân ve zaman bizim için bu gün yeniden doğmuştur. Mekan ve zaman, hayatın üzerine kurulduğu yegane biçimlerdir ve dolayısıyla sanatta bunların üzerine inşa edilmelidir.... Hayatı mekan ve zaman olarak algılayışın farkına varmak, bizim resimsel ve plastik sanatımızın yegane hedefidir.... Elimizde iskandil, gözlerimiz bir cetvel kadar keskin, bir pergel kadar gergin, bir ruh hali içinde, yapıtlarımızı tıpkı evrenin kendi kendini, mühendisin köprüleri, matematikçinin formüllerini inşa ettiği gibi inşa ediyoruz.

.....

3. Hacmi mekanın resimsel ve pratik bir biçimi olarak görmüyoruz; sıvıyı yadalarla ölçemeyeceğimiz gibi, mekanı da hacimler halinde ölçmek mümkün değildir; bizim mekanımıza bakın ... süre giden derinlikler başka nedir? Biz derinliği mekânın yegâne resimsel ve plastik biçimi olarak kullanıyoruz.

4. Heykelde heykelsi bir ögenin kütlelerini kabul etmiyoruz. Her mühendis, somut bir cismin statik gücünün ve maddi gücünün kütlelerin niceliğine bağlı olmadığını bilir... örneğin bir ray, bir giriş gibi. Ama siz bütün eğilimlerin ve meyillerin heykeltıraşları, hacmi kütleden kurtaramayacağını sanarak bin yıllık önyargıları tekrar etmektesiniz. Burada (bu sergide) biz dört düzlem alarak, onlarla dört ton kütleymiş gibi bir hacim inşa ediyoruz. Böylece biz heykelde çizgiyi bir yön olarak görüyor ve derinliği yegâne mekânsal biçim olarak ele alıyoruz.

5. Statik ritimleri plastik ve resimsel sanatların yegâne öğeleri olarak kabul eden bin yıllık sanatsal yanılığı kabul etmiyoruz. Biz sanatımızda yeni öğe olarak kinetik ritmi, gerçek zamanın algılanmasındaki en temel öğe olarak ele alıyoruz.¹⁰⁰

“Pevsner ve Gabo kardeşler bilimsel bir göz ile maddenin içinden geçerek mekânın her şeyi kucaklayan büyüleyici hayalini fark etmişlerdi. İşte hazırladıkları bildirgenin temel ilkeleri de şuydu: “Çizgi (heykelin dış hatları), tanımlayıcı

⁹⁹ Aynı. s. 145

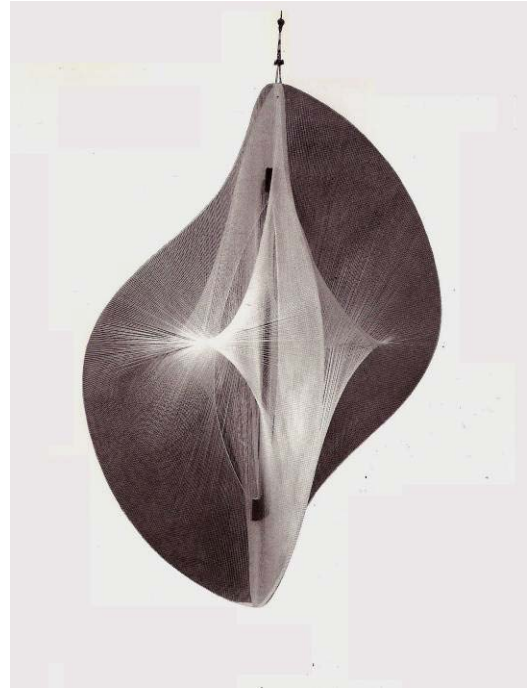
¹⁰⁰ Antmen., A.g.e. s. 106

olmamalıdır.”¹⁰¹ Bunun yanında, “*Gerçekçi Manifesto*”da da belirtilmiş olduğu gibi mekâna getirdikleri anlayışın yanında, zaman ve hareket’te birbirinden ayrılamayacağı için, bu sanatçıların yapıtlarına dördüncü boyut olarak zamanda girmiş oluyordu.¹⁰² Bu düşünceyle birlikte heykel’in alanına hareketinde girmesinin yolu açılmıştır.

Yapımcı sanatın gerçeği aynen yansıtması bütünüyle reddedilse de gerçeğin “strüktürü”nü yansıttığı konusunda belli bir görüş birliği vardı. Gerçek dinamik bir süreçti ve asıl ilginç olan ürünün dış görünümünden çok, gerçeğin nasıl oluştuğu ve işlediği idi. Yanılsamacı etkilerden arındırılmış gerçek üç boyutlu kuruluşların ortaya çıkmasıyla “Somut Yapımcılık” kavramı gelişmeye başlamıştır. KİNETİK SANAT, hatta OP SANAT ve Minimal Sanat anlayışlarıyla GRAV gibi gruplar bir anlamda bu ilkelerden esinlenmiş; söz konusu gelişmeler doğrultusunda Yapımcılık terimi, 1960’larda oldukça esnek bir anlama bürünmüştür.¹⁰³



Resim 19. A. Pevsner, Geliştirilebilir, Zafer Sütunu, Bronz, 1954



Resim 20. Naum Gabo, Çizgisel Konstrüksiyon No:2, Plastik, Naylon iplik, 1970-71

Kaynak: DUBY, Georges. DAVAL, Jean, Luc. Sculpture From Antiquity To The Present Day. (Köln: Taschen, 2002.) s. 1025

¹⁰¹ Bilge. A.g.e. s. 149

¹⁰² İpşiroğlu. ve İpşiroğlu.A.g.e. s.77

¹⁰³ “Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.” (İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. 1997.) Cilt: III: s.1924

Bununla birlikte, ilerleyen süreçte Konstrüktivist'ler arasında var olan görüş farklılıkları ve Rusya'da toplumsal gelişmelerin akımın gelişmesine uygun bir ortam sağlayamaması yüzünden, grup dağılmıştır. Konstrüktivist'lerin bir bölümü batıya göçmüş, akımın Avrupa'da yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. 1921'de El Lissitzki Hollanda'da tanıştığı De Stijl (Neo Plasticism) grubu üyeleri ile Hollanda da ve Laszlo Moholy – Nagy de yapımcılığın ABD' de tanınmasını sağlamıştır.

3.1.8. Kinetik Heykel

Kinetik kavramı ilk olarak Pevsner ve Gabo kardeşlerin Gerçekçi Bildirgeleriyle birlikte sanatın alanına dâhil olmuştur. Bununla birlikte Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere arasında yer alan 'Bisiklet Tekerleği' (resim 21) adlı çalışması ilk Kinetik Heykel örneği olarak kabul edilmektedir. Bu çalışma, dışarıdan müdahale edildiğinde dönen bir bisiklet tekerleğidir. Duchamp, bu şekilde alıcısı ve sanat eseri arasında bir etkileşimin gerçekleşmesini sağlamıştır.

Konstrüktivist'lerin heykellerine dâhil ettikleri boşluklar, hacim yanılmasına sebep olmuş ve bir hareket izlenimi yaratmıştır. Konstrüktivist'ler gibi bir Rus olmasa da, Amerikalı heykeltıraş Alexandre Calder'de Konstrüktivist'lerin ilkeleriyle paralel düşüncelere sahip bir sanatçıdır. Calder'de tıpkı Naum Gabo gibi mühendislik eğitimi görmüştür. Duchamp'ın Mobil anlayışından etkilenen Calder, hareketi heykel'in alanına dâhil ederek Konstrüktivist'lerin dinamizm anlayışları ve mekâna bakış açılarını, bir adım daha ileri götürmüştür.

“Calder'in hareketli heykelleri(mobilleri) dünyalar içinde dünyalar oldu. Kendisini çevreleyen mekânın içinden oyulup çıkarılmış mekânlar haline geldi. Hayalde yaratılmış güneş sistemlerinin minyatürleştirilmiş şiirsel biçimleri şeklini aldılar.”¹⁰⁴ Calder ile birlikte, ayakları yere basan sıradan heykellerin tersine havada sallanan ya da her hangi bir kaideye ihtiyaç duymayan yapıtlar ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda

¹⁰⁴ Bilge. A.g.e. s. 155

heykelde denge konusunda da farklı bir yaklaşım sergilenmiştir. Jean-Paul Sartre' de 'Estetik Üzerine Denemeler' adlı çalışmasında Calder'in heykelleri hakkında düşüncelerini şu şekil de belirtmiştir:

Heykel hareket, resim ise derinlik ya da ışık önerir bize. Calder hiçbir şey önermez; yaşayan bir hareketi yaratarak gerçeğin içine oturtur. Onun hareketli heykelleri kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmaz ve hiçbir şeyi göstermezler. Sadece kendi kendilerine benzeyen/yeten mutlak nesnelere onlar.¹⁰⁵



Resim 21. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, Tabure ve Bisiklet tekerleği, 1913

Kaynak: Elderfield, John. Visions of Modern Art Painting and Sculpture from The Museum of Modern Art. (New York: The Museum of Modern Art, 2003.) s.132

¹⁰⁵Sartre, Jean-Paul. **Estetik Üstüne Denemeler** (çeviren: Mehmet Yılmaz. İkinci basım, Ankara: Doruk Yayıncılık, 2000) s.126



Resim 22. Alexandre Calder, Çifte Gong, Metal, 1953

Kaynak: <http://ivedrunksunshinewithmyhair.wordpress.com/2010/06/24/go-indulge-yourself-with-the-fisher-collection/> (Erişim tarihi: 01.03.2011)

Hareketin heykelin alanına dâhil edilmesiyle birlikte, izleyicinin müdahaleleriyle, rüzgâr ya da ses gibi doğal etkenlerle hareketi bünyesine dâhil eden farklı çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu yeniliklerden sonra heykel artık sadece belirli bir anı dondurarak saklayan bir araçtan ibaret değildir. Bu yapıtlar 1960'lardan sonraki heykelde durağanlığın aşılmasına yönelik farklı denemeler olan, ışık sanatı ve video sanatı gibi farklı türlere ilham kaynağı olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE HEYKEL

1. MODERNİZM'İN KISA ÖZELEŞTİRİSİ

Modernizm'in, Aydınlanma Düşüncesinden aldığı miras, toplumu bilginin önderliğinde ilerlemeci bir ilkeyle, değişime yönlendirmektir. Bu bağlamda, modernleşme projesinin gerçekleşebilmesi için, bilimsel keşifler ve bireysel yaratıcılık savunulmuş, anlık ve parçalanmış olan, zorunlu bir koşul gibi görülmüştür. Modernizm, Aydınlanma Düşüncesinin savunduğu tarih ve gelenekten kopuşu aktif bir hale getirmiştir. Bu yüzden, Modernist düşünceyi savunanlara göre Modernizm'in getirdiği değişiklikler ve yenilikler kalıcıdır. Aynı zamanda yeni oldukları için 'iyi' ve 'güzel' ve toplum dünya görüşünü bu öngörülere göre yeniden değerlendirip adapte etmelidir.

Modernizm'in temsil ettiği değerlerin, olumsuz şeyler olduğunu elbette ki söyleyemeyiz. Getirdiği yenilikler, bilim ve teknolojinin yanında, sanat alanında da, daha önce hiç olmadığı kadar yeni imkânlar sunmuştur. Bunun yanında, vaat edilen şeyler hayata geçirilirken, kendi çelişkilerini ve yeni sorunları da beraberinde getirmiştir. Sanayileşme ve üretimin artırılması, toplumu düzenleme, yaşanabilir daha iyi bir dünya ilkelerinin ötesine geçmiş, aklın doğaya egemen olma girişimleri, sanayileşmeyle birlikte insanın insana egemen olmasına noktasına kadar dayanmıştır. Üretimin yenilik uğruna sürekli gelişip hızla yaygınlaşmasıyla makinelere mahkûm, kendilerini meta dünyasında bulmuş bir insan topluluğu ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler, modern çağ insanında bir yandan heyecan yaratırken, diğer yandan da onu umutsuzluğa sürüklemiştir. Kaos, belirsizlik, çaresizlik, içe kapanık gibi terimlerin modern çağla özdeşleştirilmesi de yaşanan bu ikilemlerden kaynaklanmaktadır.

Eğer Modernist yaratmak için yıkmak zorundaysa, o zaman sonsuz hakikatleri yaratmanın tek yolu, kendisi sonunda o hakikatleri yok etme eğilimine sahip bir yıkma

sürecidir. Oysa eğer sonsuz ve değişmez olanın peşinde isek, kaotik, anlık ve parçalanmış olana damgamızı vurmak zorundayız.¹⁰⁶

20.yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla, militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yok olma tehdidi ve Hiroşima-Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir. Bundan da kötüsü, Aydınlanma projesinin kendi amaçladığının tersine yol açarak, insanlığın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkum olduğu yolunda bir kuşku doğurmuştur.¹⁰⁷

Dünya savaşlarının ardından modernizm'in daha iyi bir dünya vaatleri de, inanılabilirliğini yitirmiştir. Birinci ve İkinci dünya savaşlarının getirdiği hayal kırıklığı bir anlamda modernizmin başarısızlığıdır. Sonucunda, modern insan geçmişini harap edip, geleceğini yıkıntıların üzerine inşa etmek zorunda kalmıştır. Tüm bu hayal kırıklıklarının nihayetinde, Aydınlanma ile başlayan, daha iyi bir dünyanın kurulabilmesi için eskinin bir kenara bırakılması geleneği, Modernizm'in kendi kendisini sorgulaması noktasına dayanmıştır. Modernizm'in bu eğiliminin sanatta bir özeleştiriyeye dönüştüğü görülür. 1960 sonrası sanatının gidişatında önemli bir yere sahip, sanat eleştirmeni Clement Greenberg'e göre Modernizm bir özeleştiridir. Bu konu hakkında '*Modernist Resim*' adlı yazısında, şu şekilde ifade eder "...modernizm'in özü, bir disiplinin karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta yatar – yıkmak amacıyla değil, kendi yetke alanının da daha sağlam yerleştirmek amacıyla."¹⁰⁸ Aslında kendisinden önce gelenle her zaman bir çatışma halinde olan Modernizm'in, bu noktaya gelmesi çok ta şaşırtıcı bir durum değildir. Greenberg'in bu ifadesinden de anlaşılacağı üzere en azından sanat alanında, Modernizm'in sınırlarına varılmıştır.

¹⁰⁶Harvey. A.g.e. s. 30

¹⁰⁷Aym. s. 26

¹⁰⁸Greenberg, Clement. "Modernist Resim". **Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler" Seçkisi: 1840-1990.** (çeviren: Doğan, Şahiner.hazırlayan Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1997) s.357

2. POSTMODERNİZM

Sanat alanında Postmodernizm güncel sanatın kendisinden önceki dönemlerin sanatlarını sorgulamasından doğmaktadır. Bu doğrultuda “Post” eki, ‘sonrası’ anlamında olduğundan postmodern terimi modern olarak adlandırılan dönemin aşıldığını ifade eden bir sözcük olmaktadır.”¹⁰⁹ Alman felsefeci, Jürgen Habermas, “*Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje*” adlı yazısında, modernizmden post modernizme geçişi bu satırlarla açıklamıştır.

Bu modernlik ruhu son zamanlarda eskimeye başladı. 1960’larda bir kez daha adından bahsedildi, ama 1970’lerden sonra, bu modernizmin, bu gün, onbeş yıl önce olduğundan çok daha zayıf yankılar uyandırdığını kabul etmeliyiz. Modernliğin yoldaşlarından Octavio Paz, daha 1960’ların ortalarında “1967 avangard’ı 1917’nin hareket ve tavırlarını tekrar ediyor. Biz modern sanat fikrinin sonlarını yaşıyoruz.” diyordu. Peter Bürger’in çalışması bize “post- avangard” sanattan bahsetmeyi öğretti. Bu deyim, sürrealist başkaldırının başarısızlığını belirtmek için seçilmişti. Bu başarısızlığın anlamı nedir? Daha genel düşünürsek, bir post-avangard’ın varlığı postmodernlik (modernlik sonrası) diye adlandırılan geniş fenomene bir geçiş anlamına mı gelmektedir?¹¹⁰

Modern’in kendi kendisi ile çatışmaya girip sonun da Postmodernizm’e dönüşmesini ve Postmodern sanatın tanımını, postmodern felsefe ’nin öncülerinden olan, Fransız düşünürü, Jean-François Lyotard “*Postmodern Durum*” adlı kitabında, şu şekilde ifade eder:

O zaman postmodernizm nedir? İmge ve anlatılmanın kurallarında ortaya atılan soruların başdöndürücü incelenmesinde ne gibi bir yer işgal etmekte ya da etmemektedir? Şüphesiz modernin bir parçasıdır. Alınan tek şey, eğer sadece düşünse (modo, modo Petronius’un söylediği gibi) şüphe edilmelidir. Cezanne’ın meydan okuduğu uzam hangisidir? Empresyonistlerin. Picasso ve Braque hangi nesneye saldırdılar? Cezanne’ın. Duchamp 1912’de hangi savdan ayrıldı? Resim yapılmalıysa kübist olmalı savından. Buren, Duchamp’ın çalışmasıyla dokunulmaz olarak kaldığına inandığı diğer varsayımı sorgulamaktadır. Yapıtın sunulmama yeri. Korkunç bir hızla içerisinde, kuşaklar kendilerini çöktürmektedirler. Bir yapıt ilkin postmodernse modern olabilir. Böyle anlaşılan

¹⁰⁹Turani.A.g.e Aralık 2007.s.117

¹¹⁰Habermas A.g.e s. 34

postmodernizm, amacında modernizm değildir oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu sürekli dir.¹¹¹

1960'ların başından itibaren, kullanılmaya başlanan, Postmodernizm terimi, modernizmin içerisindeki çelişkilere karşı bir tepkinin, yeni bir kavram olarak yüze ye çıkmasıdır. Postmodernizm, önündeki post ekinden de anlaşılacağı üzere, modernizmden sonraki bir süreci ifade eder, fakat çıkış noktası modernizm olduğu için özünde modernizm ile olan bağı da halen devam etmektedir. Bu anlamda postmodernizm'in modernizm'in içinde, doğal sürecinde gerçekleşen bir özeleştirimi yoksa yeni dönem mi olduğu konusunda bir fikir birliğine ulaşılamamıştır. Yinede modernizm'den başlıca farkı, modernizm öncesindeki tanrı merkezli düşünce ve modernizm sürecindeki insan merkezli düşünceler gibi bir merkezinin olmayış ıdır.

Merkezsiz düşünce biçimi: Gerçeği ne tanrı ne de insanoğluna dayanarak tanımlayan düşünce biçimidir. Bu düşünce biçimine göre eğer bir gerçek varsa, kişiden kişiye, durumdan duruma ve tabii, toplumdan topluma değişir. Bir başka de ğişle, bu düşünceye göre kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçek yoktur. Dolayısıyla “merkez,” “kaynak,” “temel” ve “evrensellik” gibi kavramlar ve onlara dayalı ideoloji, kuram, yaklaşım konu ve kurumlar kökten sorgulanır.¹¹²

Kuantum fiziğinin görelilik kuramından etkilenen bu düşünce, postmodernizm'in tanımını ve sınırlarını belirsizleştirmektedir. Dolayısıyla bu görüş, belirli kalıplara sığdırılamayacak, bir birinden farklı düşüncelerin bir arada bulunduğu bir çeşitliliğe yol açar. Bununla beraber, bütün bu çeşitlilik içerisinde postmodern birey, çevresiyle kurduğu ilişkilerle şekillenen, bir birey olduğu için, tam olarak çevresinden bağımsız özgür bir birey değildir.

Ancak, gerek Fransız gerekse Amerikalı postmodernistlerin insanı modernistler gibi evrensel nitelikli, benzer duygu, us ve duylara sahip kişiler olarak ele almadıkları oldukça kesindir. Onlara göre insan sürekli bir oluşum halindedir; o hem her an çevresinden etkilenir, duyularıyla çevresini algılar, duygulanır, yorumlar ve anlar, hem de çevresini

¹¹¹Lyotard, Jean-François. **Postmodern Durum Postmodernizm** (Çeviren: Ahmet Çiğdem, İstanbul: Ara Yayıncılık 1990.) s.95

¹¹²Doltaş,Dilek. “Postmodernizmin Getirdikleri ve Götürdükleri” **Çağdaş Düşünce ve Sanat**(Derleyenler: Aksüğür Duben, İpek ve Şengel, Deniz. İkinci basım. İstanbul: Unesco/AİAPTürkiyeUlusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği, 1993.) s.174

kendi, eylem tavrı ve görüşleriyle etkiler. Böylece insandan özgün ve özgür bir kişiymiş gibi söz etmek, yaşam gerçeğini çarpıtmak olur. Postmodernistler bu nedenle “kişi” sözcüğü yerine “özne” sözcüğünü kullanırlar.¹¹³

Ayrıca postmodernist toplum, endüstri toplumunun buhar makinesine dayalı teknolojisinden, elektronik ve bilgisayar ağırlıklı teknolojiye geçildiği için, teknoloji olarak çok daha gelişmiş ve karmaşık bir durumdadır. Elbette ki, üretim alanındaki bütün bu değişiklikler, toplumun yapısında da değişikliklere sebep olmuştur. Elektronik alanında, dolayısıyla kitle iletişim araçlarındaki gelişmeler, bilginin yayılımını daha da hızlandırmaktadır. “Bugünün toplumu, “Bilgi Toplumu”nda Hızlı Değişim ve Parçalanmışlık yaşanmaktadır: Bugünün toplumu Daniel Bell’in üzerinde durduğu gibi bilgi toplumu olarak nitelenmektedir.”¹¹⁴ Bilginin daha kolay yayılımı sayesinde, modernizmdeki bir bütün olan merkezi bir otoritenin yerine, çoğulcu bir çeşitlilik hâkim olmaktadır.

Resim, heykel, mimari, yazı gibi çeşitli sanat araçları arasında belirleyici sınırlar kalkmış, resimler üç boyutlu olabildiği gibi, mimari duvarlar resimli, heykeller ise boyanmış olabilmektedir. Bu sınır ve ayırım aynı zamanda sanatçının esinlendiği konu, üslup ve teknik arasında da yok olmuştur. Bir sanatçı sergisinde farklı üslupları kullanabildiği gibi tek bir resim içinde birbiri ile görünüşte bağımsız, ancak serbest bir ilişki içinde bütünleşebilecek imgelerde kullanabilmektedir. Transavangard, sanatın geleceğe dönük tavrı ile geçmişe dönük özlemini de bir araya getirmiş, tarih kullanımının farklı kapsam ve anlamı içinde yepyeni bir şekilde zaman referansları üretmeye başlamıştır.¹¹⁵

Postmodernizm’in modernizm gibi tam olarak tarihsel bir başlangıcının olmaması ve içerisindeki birbirinden farklı bir çeşitliliği kapsayan durumundan dolayı net bir tarifi yapılamamaktadır. Bu gelişmeler ışığında, Avrupa merkezinden dünyaya yayılan modernizmin tersine, postmodernist anlayış sadece batı ile sınırlı kalmamış, dünyanın diğer bölgeleriyle de yaygın bir ilişki ve alışveriş içerisine girmiştir. Postmodernizm’in yapısından kaynaklanan tek bir bütünden çok bir araya gelmiş bir çoğulluk anlayışı, eklektizmin seçmeci, birbirinden farklı şeyleri bir araya getirip bir bütün oluşturma

¹¹³ Aynı. s. 176

¹¹⁴ Yamaner, A.g.e. s. 20

¹¹⁵ Erzen. A.g.e. s. 24

ilkesi ile paralellik gösterir. Postmodernizmdeki “her şeyin her şeyden kaynaklanması” durumunun temeli bu eklektik yapısından kaynaklanmaktadır.

Posmodernist sürecin halen devam ettiği günümüzde, sanat türleri arasındaki sınırlar belirsizleşmişken, aynı zamanda, heykel de modernist tanımlamaların ötesine geçmiştir. Heykel klasik tanımlamaların sınırlarını aşmış, yeni düşünce boyutlarında farklı tanımlamalara ihtiyaç duymuştur. Heykel temsil işlevi ve anıtsallığından kurtulmanın ötesinde, malzeme, mekân ve konu olarak sınırsız imkânlara sahip olmuştur. Bu noktada heykel artık neyin kendisine dâhil olup olmadığını tartışabilir bir hale gelmiştir. Postmodernist dönemle birlikte heykelde görülen değişimler hakkında Rosalind Krauss da şu şekilde ifade eder:

Son on yıldır oldukça şaşırtıcı şeylere heykel denmeye başlandı: İki ucunda TV monitörleri olan dar koridorlar; doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar; sıradan odalara tuhaf açılarla yerleştirilmiş büyük aynalar; toprağa çizilmiş geçici patikalar. Böyle ilgisiz işlere, heykel kategorisiyle her ne kastediliyorsa ona ait olma hakkını hiçbir şey veremezmiş gibi gözükyor. Tabii, bu kategori nerdeyse sonsuz biçimde genişletilebilecek hale getirilmemişse.¹¹⁶

Postmodernizm’in içerisinde barındırdığı çoğulculuk anlayışı Eklektizmi oluşturmaktadır. Eklektizm’in sanatta yansıması ise ‘Kübizm’, Picasso ve Braque ile birlikte kullanılmaya başlanan, montaj ve kolaj gibi tekniklerdir. 20. Yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan bu hareketler çağımızın sanat anlayışında belirleyici unsurlar olmuştur.

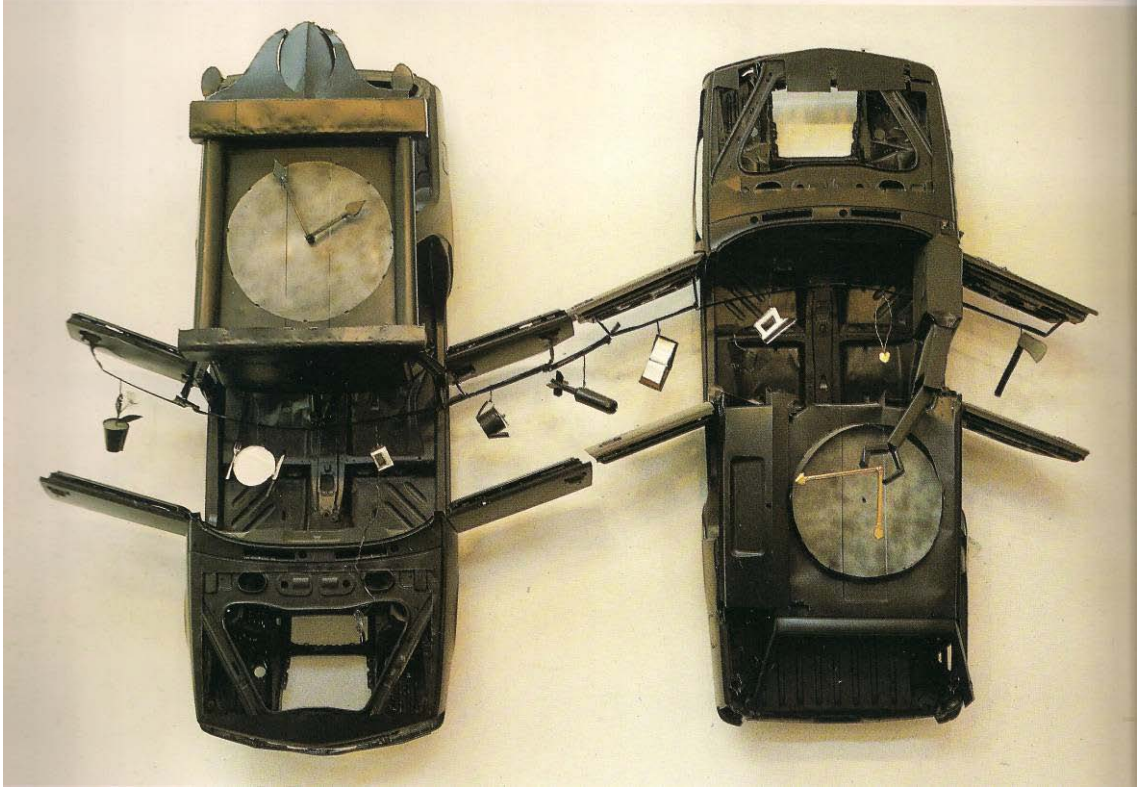
Lyotard, “Bir yapıt ancak postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayete ermiş modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder” derken kimbilir beklide Picasso’yu geçirmişti aklından. Özetle, hiçbir kurama bağlı kalmayan Picasso, Paul Feyerabend’in yıllar sonra başka bir bağlamda dile getirecek olduğu üzere, ‘ne olsa uyar’ ilkesine göre devam etmişti yoluna.¹¹⁷

Bu çoğulculuk anlayışı özellikle 1960'lardan sonra ortaya çıkan birçok sanat hareketine yön vermiştir. Bu bağlamda, kendi öz kimliğini ve doğasını kaybetmeden bir

¹¹⁶ Krauss. **A.g.e.** s. 103

¹¹⁷ Yılmaz. **A.g.e.** s.346

bütün oluşturacak şekilde bir araya gelen farklı nesnelere oluşan sanat eserleri mevcuttur. Postmodern felsefenin bu temel ilkelerine basitçe örnek vermek gerekirse Bill Woodrow'un çalışmaları verilebilir. Bill Woodrow'un çeşitli teknolojik ve endüstriyel nesnelere enkazlarını bir araya getirdiği 'L'usine, l'usine'si (Resim 23) modern bir sanayi toplumunda yaşamın boğucu doğasına imada bulunur.¹¹⁸



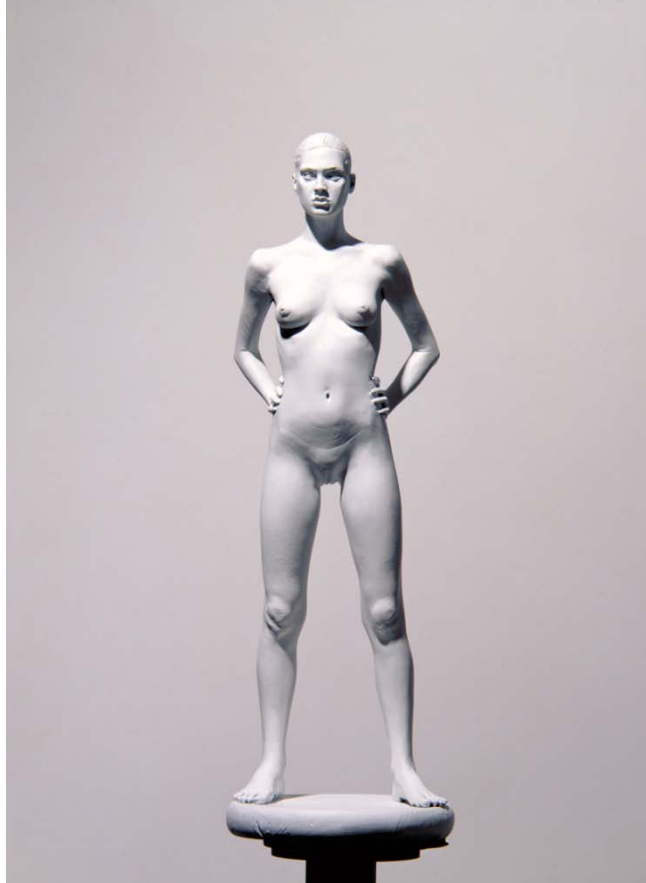
Resim 23. Bill Woodrow, *L'usine, l'usine*, Karışık teknik, 1984

Kaynak: Lucie-Smith, Edward. *Art Today*. (London: Phaidon Press. 2003) s.284

Modernizm'in geçmiş ile arasına koyduğu keskin sınırların tersine postmodern tavır yeri geldiğinde geçmişten gelen değerlerden de yararlanmaktan çekinmez. Bu tavrın örneklerinde biriside Meksikalı sanatçı Robert Graham'dır. Graham antik dünyayı kurnazca modernize etmeyi başarmış sanatçılardan birisidir. Graham'ın her zaman olmamak koşu ile sıklıkla yaptığı zarif kadın figürleri hem Yunan Tanagra isimli pişmiş topraktan yapılan, parlak renkli ve zarif biçimli heykelleriyle hem de Rönesans atölyelerinden çıkan dekoratif bronz heykellerle ile eşdeğerdirler. Bu

¹¹⁸ Lucie-Smith, Edward. **Art Today**. (London: Phaidon Press. 2003) s.551

heykeller hem eşdeğer olduğu kaynaklardan alınan unsurları içerirler hem de açıkça günümüze baki kalırlar. Bu örnek heykelleriyle, henüz sağlanmakta olan çağdaş klasisizmin başka bir varyantı olan Graham birçok çağdaş sanatçının yadsıdığı kültürel sürekliliği ileri sürmektedir.¹¹⁹



Resim 24. Robert Graham, Christine, Beyaza boyanmış bronz, 1993

Kaynak:http://www.robertgraham-artist.com/catalog/90s_gallery/christine.html

(Erişim tarihi: 08.02.2011)

Sanatsal anlamda, Postmodernizm'in artık otoriter bir hale gelmiş, modernizm'in kısıtlayıcılığına karşı, yeni çözümler bulma girişimleri olduğu söylenebilir. Postmodernizm geçmiş ya da gelecek, kitle ya da yüksek kültür ayrımı yapmadan elindeki bütün imkânları değerlendirebilme seçeneğini sunmuştur. Bu durum, sanat eseri ve hayatı birbirlerinden ayıran sınırların ve sanat türleri arasındaki mesafeli

¹¹⁹Aynı. s. 284

ilişkilerin ortadan kalkmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, postmodernizmin, 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Pop Sanatı ve ardından gelen bütün sanatsal hareketlerin ortak özelliği ve hepsini aynı başlık altında birleştirebilen bir tutum olduğunu söyleyebiliriz.

3. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA GERÇEKLEŞEN SANATSAL HAREKETLER VE BU HAREKETLERİN HEYKELE ETKİLERİ

3.1. Soyut Dışavurumculuk (Soyut Ekspresyonizm)

İkinci dünya savaşı ve Rusya'daki rejimin getirdiği olumsuzluklar, Avrupa ve Rusya'da yeni sanatsal gelişmeler için uygun zeminlerin oluşmasına olanak sağlamamıştır. Bu yüzden, birçok sanatçı yeni bir umut olarak kabul ettiği Amerika'ya göç etmiştir. Avrupa'dan taşınan bu taze kan sayesinde Amerika'da yeni sanat faaliyetlerin oluşması için uygun ortam oluşabilmiştir. Ayrıca, İkinci Dünya Savaşından galip çıkan Amerika ve ekonomisi de, yaralarını sararak canlanmaya başlamıştır. Gelişen hiperendüstrisi sayesinde Amerika sanata yatırım yapar hale gelmiş ve Londra ve Paris'in sanat alanındaki üstünlüğünü ele geçirmiştir. Yeni sanat merkezi olan New York'taki bu gelişmeler Soyut Dışavurumculuk(*soyut ekspresyonizm*) adıyla bilinen bir akımın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Tüm bu etmenlerin yanında Soyut Dışavurumculuğun gelişmesinde, sanat eleştirmenlerinin olumlu eleştirilerinden oluşan bir desteğin payı da yadsınamaz. Özellikle Clement Greenberg ve Harold Rosenberg gibi eleştirmenler akımın altyapısının oluşmasında ve Amerika dışında da tanınıp gelişmesinde önemli katkılar sağlamışlardır. Bu eleştirmenler, sanatın kitle kültürü ile olan ilişkisinin, sanattaki ilerlemeye mani olacağını düşünmüşler ve “sanat için sanat” görüşünü öne çıkartmışlardır. Bu konu hakkında, Clement Greenberg'e göre,“...resim ve heykel,

ekonomik toplumsal ya da siyasal gerçeklere gönderme yapmadan kendi biçimsel güçlerini irdelemeliydi.”¹²⁰

Soyut Dışavurumculuk, “Amerikalı sanatçı, Ad Reinhardt’ın (1923-67) deyimiyle, “gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı” bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır.”¹²¹ Bu sebeplerden ötürü, Soyut Dışavurumcu anlayışta yapılan eserlerde, içeriğin olabildiğince yüzeye kaymış olduğu gözlemlenmiştir. Bu açıdan, Soyut Dışavurumculuk, sanatçıyı merkeze alarak, içsel coşkusunu ifade etme yolunda, modernizm’in savunduğu akılcılığın ötesinde üzerinde düşünmeden gerçekleştirilen, eylemleri desteklediği için postmodernist bir akımdır.

II. Dünya Savaşı sonrası Batı sanat ortamında “Soyut Dışavurumculuk” akımının egemen olduğu bilinmektedir. O yıllarda galeri duvarlarını dolduran, içgüdüsel hareketlerle oluşmuş boya akıtmaları ve hızla çizilmiş imgelerle yüklü soyut dışavurumcu yapıtlar, akımın ustalarınca bilinçaltını ortaya çıkaran ve özgürleştiren örnekler olarak tanıtılmıştır. Oysa soyut dışavurumcu yapıtlar bu özelliklerinin yanı sıra, resim yüzeyinin odaksızlaşması, perspektifsiz bir mekân, biçimler ile arka planın bütünleşmesi gibi, asıl resimsel sorunlara çözüm getiren olanaklarda sunmaktaydılar. Varoluşçu bir düşünceyi benimsemiş olan dışavurumcu sanatçı, hareketle (jestle) kullandığı malzemeye özel fırça vuruşlarıyla, inandığı düşünceyi, dolayısıyla kendini kanıtıyor, ama kendi özel dünyasına dalması sonucu dış dünya ile olan ilişkisi kopuyordu.¹²²

Soyut Dışavurumcu anlayıştaki dolaysız anlatım şeklinin heykel sanatındaki yansımaları, klasik heykel malzemelerin doğasından kaynaklanan içe kapalılığın yerine, çevresini daha fazla içerisine dâhil eden bir heykel anlayışıdır. “...Greenberg, ışık-gölgeyi, gölgelemeyi, hacmi reddeden, tonlardan çok asal renkleri kullanan ve tuvalin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş biçimlerden yararlanan bir resim anlayışını savunmuştur.”¹²³ 20. Yüzyılın getirmiş olduğu teknik anlayışta ise metal malzeme ve kaynak teknikleri farklı ifade biçimlerine olanak sağlamıştır. Kaynak tekniklerinin kazandırdığı serbestlik ve demir çubuklardan oluşmuş ya da yüzeyindeki

¹²⁰Atakan, Nancy. **Sanatta Alternatif Arayışlar** (İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları, 2008.) s. 20

¹²¹Antmen., **A.g.e.** s. 147

¹²²Germaner, Semra. **1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar** (Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, Birinci Basım, 1997.) s. 9

¹²³Atakan. **A.g.e.** s. 20

parlaklıktan dolayı ışığı yansıtan paslanmaz çelik malzemenin uygunluğu heykelde Greenberg'in, anlayışına uygun işlerin çıkmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, Greenberg'e göre Soyut Dışavurumcu estetiğin heykeltıraşı, David Smith'tir. "Smith'in yöntemi, bir anlamda, Pollock ve Kooning'in resimdeki yöntemlerinin heykele uygulanmasıydı. Belli bir plan olmaksızın işe başlanıyor, biraz sanatçının önceki deneyimleri biraz malzeme biraz da tesadüfler belirliyordu gidişatı."¹²⁴ David Smith hakkında Uğursal Şark "*Greenberg Modernizmi Sonrası ve Heykel Tarifleri*" adlı tez çalışmasında şu şekilde aktarır:

David Smith yeni öncelikler göz önüne alındığında, var olan itibarını en başarılı şekilde güncelleyen heykeltıraş oldu. Sanatsal ve fazlasıyla ayrıntılı her şeyi reddederek, 1956'da Greenberg'in dile getirdiği kuralların bir takipçisi olarak ürettiği final işi The Cubis serisinin rakipsizliği ile 1965'deki ölümünden sonra, heykelde ilerlemenin ancak disiplin amaçlarının tekrar tarif edilmesiyle sağlanabileceğini ortaya koydu.

1965 tarihli Cubi XXVII'nin kutu benzeri yapısından kaynaklanan bir güç ve yalınlığın yanı sıra çeliğe uygulanan kumlama işleminden de sağladığı bir bütünlük vardı. Smith'in bu son çalışması, altmışların heykel anlayışı olan biçimlerin bir diğerini tamamlaması yerine basitçe birleştirilerek kompozisyondan montaja geçiş dönemini bir adım öteye taşıdı.¹²⁵

Soyut Dışavurumculuk, Clement Greenberg ile birlikte, sanatı ve sanatçıyı merkeze almıştır. Bu akım içerisinde heykel, Avrupa heykelinin kapalılığından ve klasik malzeme anlayışından uzaklaştığı için bir parça modernisttir. Fakat içeriğin yüzeye kaymasını hızlandırdığı ve önceden planlanmamış daha az akılcı olan dolaysız bir anlatıma imkân verdiği için postmodernist özellikler göstermiştir. Heykel ile alıcının arasına mesafenin girmesi ise heykel'in alanı hakkında farklı sorgulamaların gelişmesine sebep olmuştur. Bu süreç aynı zamanda, heykel bakımından da neyin heykel olup olmadığının daha fazla sorgulandığı bir süreçtir. Bu anlayış içerisinde heykel dışarıdan dokunulan ve izleyicisi tarafından hissedilen bir nesne olmasının

¹²⁴ Yılmaz, A.g.e. s.175

¹²⁵ Şark, Uğursal "Greenberg Modernizmi Sonrası ve Heykel Tarifleri" (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2004.)s. 8

yanında, izleyicisinin düşünmesine ve sanat eserini kendi zihninde kavramasına zorlayan bir boyutta gelişim göstermiştir.



Resim 25. David Smith, *Cubis XXVII*, Paslanmaz çelik, 1965

Kaynak: DUBY, Georges. DAVAL, Jean, LUC. *Sculpture From Antiquity To The Present Day*. (Köln: Taschen, 2002.)s.1049

3.2. Pop Sanatı

Dadaistlerin modern sanatın dayandığı temel ilkelere itiraz etmeleri 20.Yüzyılın son çeyreğindeki pop sanatçıları da gözlenmektedir. “1950-65 yılları arasında ilk kez İngiltere’de ortaya çıkan *pop sanatı* sanatçıları Marcel Duchamp’ın anti-art/sanat–karşıtı düşüncelerinden etkilenerek burjuvaları eleştiren yapıtlar vermişler ve bu anlamda *neo-Dada* olarak isimlendirilmişlerdir.”¹²⁶ Dadaizm içerisinde hazır nesnelerin kullanılması, Pop Sanatçılarına popüler kültüre mal olmuş nesnelere sanatlarının

¹²⁶Demirkol. A.g.e. s.126

merkezine almaları konusunda ilham vermiştir. Bu sanatçılar için günlük hayatta her an karşılaşılan nesnelere olan, Pop Sanat nesnelere, soyut dışavurumcu anlayıştaki ‘hayatla bağları kopmuş sanat eseri’ durumuna duydukları tepkiyi dışa vurmalarında yardımcı bir araç olmuştur.

...Pop Art, 20. Yüzyılın ortalarının üst derecede sanayileşmiş ülkelerindeki birikimde duyumsanan kentsel çevreyle kurulan ilişkilerin bilince çıkarılarak düşünülmesi durumudur. Böylece sanatın kaynağı sanatçının iç evreninden, dış çevreye yönelmiş, insanın, gerecin ve davranışın anlamlandırılmasına dayalı, geleneksel artizanal araçlar kullanan seyirlik bir resimden, katılım ve çözümleme gerektiren bir sanata geçişle belirlenir.¹²⁷

Pop Sanat’ı ilk kez İngiltere’de ortaya çıksa da, Amerika’da gelişip kimlik kazanmıştır. Artan üretim şekillerinin getirisi olarak, eldeki üretim fazlasının daha fazla tüketiciye ulaştırılabilmesi için, dünyanın en ücra köşelerine kadar ulaşılmıştır. Bu şekilde toplumun her kesimi popüler kültürün kalıp-marka ve reklamlarına aşına bir hale gelmiş ve farklı sınıflardan insanlar aynı şeyleri tüketerek bir anlamda aynı seviyede birleşmişlerdir. Pop Sanat’ının en önemli temsilcilerinden kabul edilen Andy Warhol “ ‘Coca Cola’ya hayranım çünkü hem zengin hem de fakir bu ürünü tüketiyor: Burada tüm ayrımların silindiği bir eşitlik var...” derken seri üretimin standardizasyon mantığının altını da çizmiştir aslında.”¹²⁸ Bu şekilde “Pop kültürün mitlerinin çok bilinen görüntülerini sürekli çoğaltarak mekanik çağın sıkıntısını, her kes için yapılan sanatın yüzeyselliğini, paranın en zavallı şeyleri bile değerli kılan gücünü, Warhol’un sistemin içinde kalarak eleştirdiği,...söylenebilir.”¹²⁹

Andy Warhol, aslında ismi bile seri üretime gönderme olan ‘Fabrika’ adını verdiği atölyesinde, bir birinin aynısı nesnelere üretmek, sanat eserinin biricikliğini yok etmek istemiştir. “Geleneksel yaklaşımlar derinlemesine bir dünya görüşüne yaslanırken Pop Art, tersine, endüstriyel ve seri üretimle elde edilmiş bir yüzeyselliği ve homojenliği içerir.”¹³⁰ Biricik olma özelliğini yitirmiş sanat eseri, yaratıcılık ögesinin öneminin

¹²⁷Şahiner, Rıfat. **Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu.**(İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi. 2008) s.136

¹²⁸Aynı. s. 20

¹²⁹Giderer. **A.g.e.** s. 107

¹³⁰Şahiner. **A.g.e.** s. 139

yitirilmesine sebep olmuştur. Sanat üretiminde, yaratıcılığın geri plana itilmesi ve düşüncenin ön plana çıkması, kavramsal sanatın gelişimini hızlandırmıştır.



*Resim 26. Andy Warhol, Brillo Kutuları
Ahşap,1966*

**Kaynak : Osterwold, Tilman. Pop Art.
(Köln:Taschen.1992)s.128**

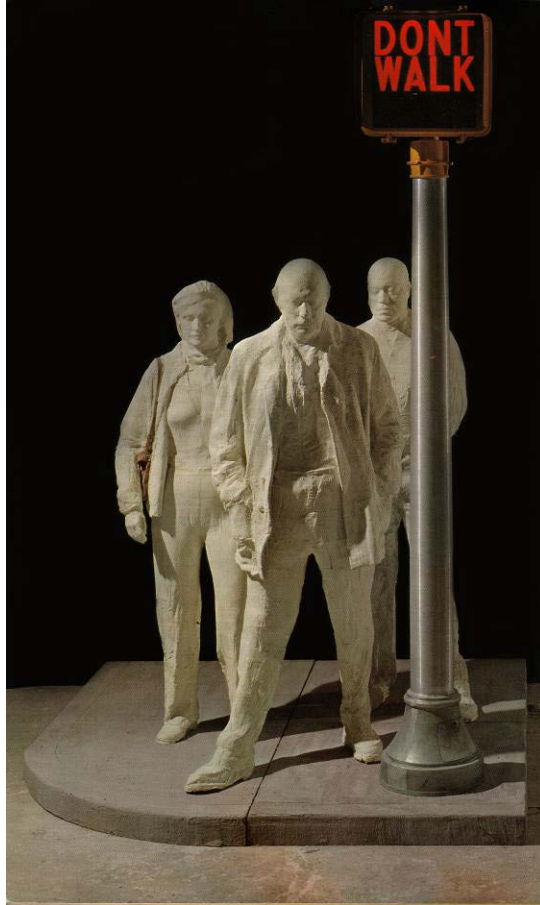


*Resim 27. Claes Oldenburg, Yumuşak
Tuvalet, Köpük dolu vinleks, Ahşap,
1966*

**Kaynak: [http://30.media.tumblr.com/
ftLORZVHooiop3m5R2F13EVNo1_r1_500.jpg](http://30.media.tumblr.com/ftLORZVHooiop3m5R2F13EVNo1_r1_500.jpg)
(Erişim tarihi :01.03.2011)**

Pop sanatı, endüstri nesnelere, sanat alanına dâhil edilmesini radikal bir noktaya taşımıştır. Bu noktada Pop Sanatı nesnelere konu olarak heykel yapan sanatçılardan biri tanesi de Claes Oldenburg'dur. Oldenburg'un bazen doğal yapıları değiştirilmiş farklı boyutlardaki, nesnelere, sanat ve hayat arasındaki sınırları kaldırmaya çalışan pop sanat anlayışına sahip örneklerdir. Sanatçı, ısırılmış elma, toprağa saplanmış dev bir mala, yumuşamış bir klozet, pasta ya da hamburger gibi sıradan bir Amerikalının her gün kullandığı nesnelere heykelin alanına dâhil etmiştir. (resim 27) Nesnelere olduklarından çok daha farklı bir şekilde izleyiciye sunan Oldenburg gerçekçi bir algı yaratırken aynı zamanda da, nesnelere doğal yapılarında yaptığı değişikliklerle de, soyut heykel anlayışına da farklı bir bakış açısı sunmuştur.

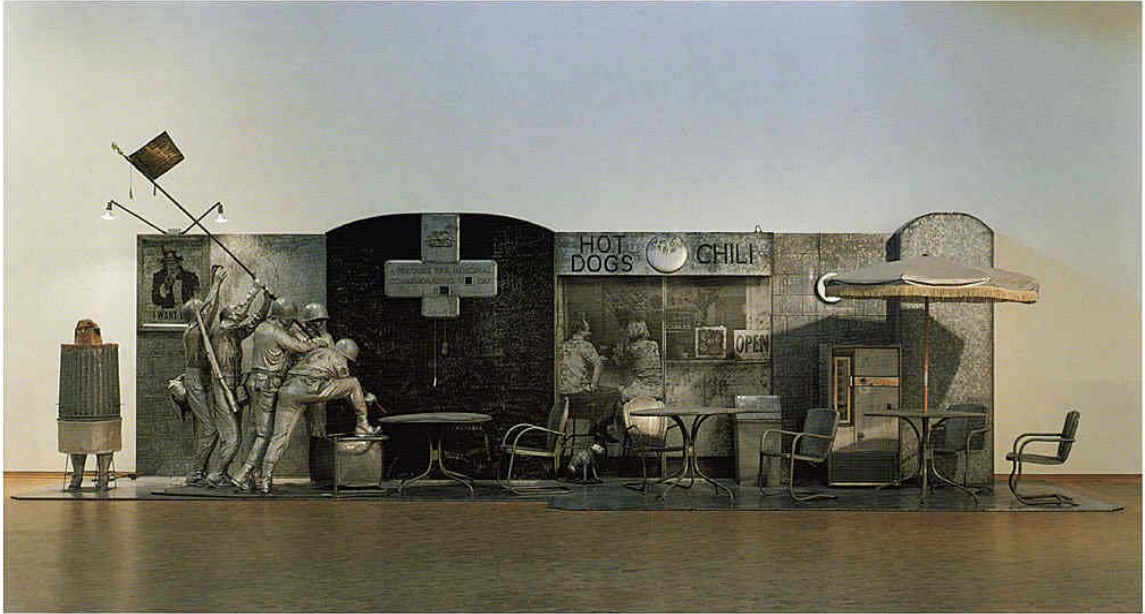
Claes Oldenburg ile birlikte Edward Kienholz ve George Segal gibi sanatçılarda üç boyutlu formlar aracılığı ile Pop sanat anlayışını dile getirmişlerdir. Bu sanatçılar kafe ya da mutfak gibi sıradan mekanlar da sıradan insanları ve yine sıradan nesnelere konu edinmişlerdir. Bu heykeller alıcılarının da, kolaylıkla kendilerini mekanın bir parçası olarak görebilecekleri çalışmalardır. Bu anlamda bu yerleştirmeler heykelin tiyatroya yaklaşımında alıcıya yeni bir rol yüklemişlerdir. George Segal'ın canlı modellerden kalıp alarak gerçekleştirdiği heykelleri gerçek hayattan kareler yansıtmaktadırlar. Segal'ın geleneksel kalıp tekniklerini kullanarak ve sonrasında tek renk beyazı kullandığı heykelleri, duruşlarındaki hantallığa ve buldukları çevrede göze batan duruşlarına rağmen, hareketlerindeki doğallığı, taklidin yapaylığına kapılmadan yansıtmışlardır.



Resim 28. George Segal, Dört Bank üzerinde Üç Kişi, 1976

Kaynak: Hunter, Sam. Segal, George. Hunter, Sam. Hawthorne, Don; Versión Castellana Ramón Ibero (Barcelona: Ediciones Polígrafa. 1984.) s.49

Edward Kienholz'da Pop Sanatı içerisinde kendi manifestolarına sahip bir sanatçıdır.... Kienholz'un "Portatif Savaş Anıtı" isimli çalışması, yeni tüketici hareketin ilk hazlarının, Vietnam Savaşının karanlık penceresinden bakılarak incelendiği, geç Pop Sanatına ait bir örnektir. Bu çalışma Amerikan askerlerini İwo Jima'da bayrak dikerken gösteren ünlü II. Dünya Savaşı fotoğrafının üç boyutlu bir reproduksiyonu'nun bir bara karşı yerleştirilmesidir. Askerler bayrağı her iki tarafın ortak elemanı olan bir masadaki yuvaya yerleştirmeye çalışmaktadırlar. Çalışmadaki kara tahta dünya atlasında fethedilerek silinen yerlerin bir listesidir. Bu çalışma tüketim ve fetihlerin el ele gittiğini açık bir şekilde ifade etmektedir.¹³¹



Resim 29. Edward Kienholz, Portatif Savaş Anıtı, 1968

Kaynak :http://www.starfetch.com/db/Edward_Kienholz/7267/ (Erişim tarihi: 08.02.2011)

Çağdaş kent kültüründen esinlenen ve yapıtlarında popüler dili kullanan birçok sanatçı bu akıma bağlanabilmektedir. Robert İndiana, Edward Ruscha, Allan D'Arcangelo, Wayne Thiebaud, Mel Ramos, ve Ed Kienholz bunlar arasında yer almaktadır. Pop Sanatı, sanatın alınıp satılan bir nesne olmasını eleştirmesi bakımından, Kavramsal Sanat ve Yeryüzü Sanatı gibi türlerin alt yapısını desteklemiştir.

¹³¹ Causey Adnrew, **Sculpture Since 1945**.(New York: Oxford University. 1998.)s. 106

3.2.1. Fotogerçekçilik (Hyperrealizm – Photo Realizm)

Fotogerçekçilikte Pop sanatı'nın bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Fotogerçekçi sanatçılarda konularını günlük hayattaki sıradan şeyler arasından seçmişlerdir. Fakat seçtikleri konularda, gerçekliği en ince ayrıntılarına kadar yansıtmış ve bunu yaparken de, sanatçının üslubuna dair hiçbir ipucu bırakmamışlardır. Fotogerçekçilik bir anlamda Andy Warhol'un homojen seri üretim anlayışının en uç noktasıdır. Burada günlük hayattaki her hangi bir olay olduğu gibi sanatın alanına dahil edilmiştir. Heykelde ise fotogerçekçilikle birlikte, modernist süreçte heykel alanının dışarısına atılmaya çalışılan insan figürü tekrar önem kazanmıştır.



Resim 30. Duane Hanson, Turistler, Çok renkli akrilik, karışık gereç, 1970

Kaynak: Arnasson, H.H. History of Modern Art(New Jersey: Prentice Hall, İnc.2003)

s.631

Bu heykellerde de tıpkı fotogerçekçi resimlerde olduğu gibi abartılı detaylar söz konusudur. Fotogerçekçi heykeltıraşlar arasında, John de Andrea ve Duane Hanson en çok öne çıkan sanatçılardır. Her iki sanatçıda Amerikan toplumunun sıradan bireyleri arasından seçtikleri modelleriyle günlük hayattan kareler canlandırmışlardır. Bu sanatçılar canlı modellerden kalıplar alarak gerçekleştirdikleri heykellerde, vücudun bütün hatlarını ve hatta vücut tüyelerine kadar ince ayrıntıları vermekten kaçınmamışlardır.(resim 30) Fotogerçekçilik ile birlikte, gerçekliğin yansıtılması konusunda sorgulamalara farklı bir yorum getirilmiştir.



Resim 31. Ron Mueck, Ölü Baba, Akrilik, Silikon, 1996

Kaynak: http://3.bp.blogspot.com/_bHBfYeQc07Y/Srvief5fhKI/AAAAAAAAACvk/wiMnJw12AYQ/s800/dead+dad-ron+mueck2.jpg (Erişim tarihi: 01.03.2011)

Pop sanatı içerisinde, anılan özellikle de George Segal'ın günlük hayattan kesitler sunan kalıplarından çıkışla eserler üreten birinci nesil fotogerçekçi heykeltıraşlardan sonra gerçekliğin sınırlarını daha fazla zorlayan yeni nesil fotogerçekçi heykeltıraşlar gelmiştir. Başlangıçta film sektöründe model yapımcısı olarak çalışan Avustralyalı sanatçı Ron Mueck fotogerçekçi heykelin en ilginç örneklerinden birisidir. Sanatçı'nın

bazen bir insandan 10 kat daha büyük ya da normalden çok daha küçük heykelleri izleyiciler üzerinde şaşırtıcı etkiler bırakmaktadır. Sanatçının babası öldükten yaklaşık bir yıl sonra gerçekleştirdiği 'Ölü Baba'(resim 31) isimli çalışması "...babasının morg tablasındaymışçasına sunulan, büyük ölçüde ayrıntılı çıplak bedenini temsil etmektedir. Eser çocuksu boyutu ve minik detaylarının kombinasyonunda kendi ürkütücü mevcudiyetini elde etmektedir."¹³² Sanat eserinde kavram'ın yoğun bir şekilde biçimin önüne geçtiği günümüzde, Ron Mueck'in çalışmaları gerçekliğe aşırı derecede bağlı örnekler olarak dikkati çekmektedir.

3.3. Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme)

27 Ekim 1960'ta Fransız eleştirmen Pierre Restany'in teşvikleriyle Yves Klein'nın Paris teki evinde toplanan bir grup sanatçı ortak bir isim altında birleşerek avant-garde bir akım olan 'Yeni Gerçekçilik'i oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar Arman, François Dufrene, Martial Raysse, Daniel Sporri, Jean Tinguely, Ultra-Lettrists, Francois Dufrêne, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé gibi isimlerdir. Ayrıca 1961 yılında grubun içerisine César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Gérard Deschamps, Christo gibi sanatçılarda dahil olmuştur. Yves Klein tarafından düzenlenen ve Restany ve diğer sanatçılar tarafından da desteklenen grubun manifestosu oldukça basittir: "Yeni Gerçekçiler kendi kolektif kimlik bilinçlerine sahiptirler; Yeni Gerçekçilik = gerçekliğin algılanmasına yeni yaklaşımlar."¹³³

Yeni Gerçekçilik çoğu zaman Pop sanatı'nın Fransız karşılığı olarak görülmekle birlikte bu sanatçılar için dünya sadece Pop Sanatı'nın gündelik hayattan esinlenerek kullandıkları objelerle sınırlı kalmamıştır. Yeni Gerçekçiler için dünyanın kendisi içerisine dahil olarak, parçalar elde edip sonra da bu parçaları eserlerinde birleştirebilecekleri bir bütün olarak ele alınmıştır.

¹³² Collins, Judith. **Sculpture Today**. (London: Phaidon Press 2007.) s. 394

¹³³ **Art Since 1900 Modernism Antimodernism Postmodernism**. (London: Thames & Hudson. 2004.) s.434

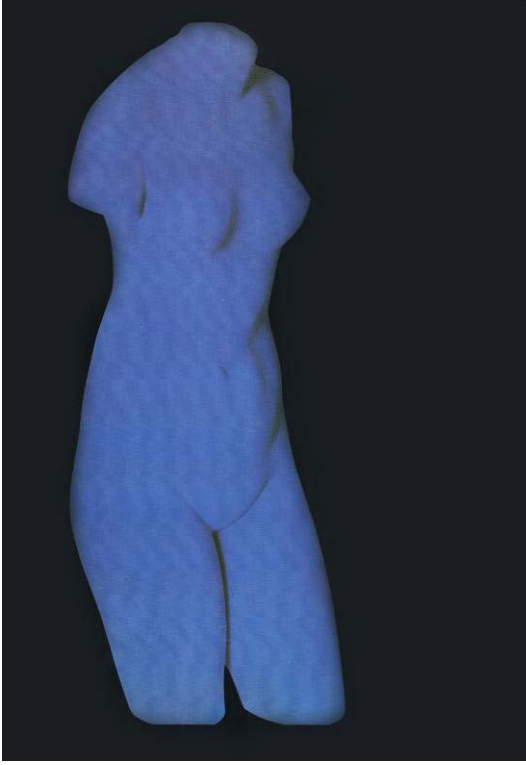
Kurucu ve teorisyen Pierre Restany'e göre "Yeni Gerçekçilik, teknolojik ilerleme ve insan ilişkilerinden özünde derinden etkilenen hayatımızın ...nesnel gerçekliğini(eylem ve davranış yoluyla) göstererek, şüphesiz tarihi bir dönüm noktası gerçekleştirmiştir: ...Kabul edilmelidir ki Yeni Gerçekçiler, organik ve tutarlı çalışmaların birimlerini, temelde manalı jestlerin üzerinden geliştirmişlerdir: Yves Klein'in yoğun renkleri, Tingueley yoluyla, montaj yapıların mekanik animasyonları, Arman yoluyla toplanan ya da çarpışan objeler, Spoerri'nin 'Tuzak' isimli çalışması.¹³⁴

Dadaizm'den esinlenerek geliştirilen Yeni Gerçekçi tavır sadece bu düşüncelerle sınırlı kalmamıştır. Yeni Gerçekçilik denilince akla ilk gelen sanatçılar Yves Klein ve Arman doğu felsefelerinden özellikle Zen Budizm'inden etkilenmiş sanatçılardır. Bu felsefelerden edindikleri bakış açılarıyla batı kültürünü maddesellikten kurtarmayı amaçlamışlardır. Örnek olarak sanatçıların 1958-60 yıllarında İris Clair galerisinde gerçekleştirdikleri sergiler dikkat çekicidir. Yves Klein'in 'Boşluk' isimli sergisi sanatsal eylemin maddeyle sonuçlanması durumuna karşı gerçekleştirilen eleştirel eylemlerin çarpıcı örneklerinden biridir. Aynı zamanda sanatçı burada gerçekliğin olabilecek en dolaysız ifadelerinden birisini gerçekleştirmiştir. Arman'ın gerçekleştirdiği 'Dolu' isimli çalışma da Yves Klein'a cevap niteliğindedir. Arman aynı galeriyi izleyicilerin hareket etmelerine izin vermeyecek şekilde çöp ile doldurmuştur. Sanatçı modern toplumun artıklarıyla bir kamu alanını kullanılmaz hale getirmiştir.

Performans niteliği de taşıyan bu çalışmaların yanında Yves Klein'in renk kullanımına yönelik farklı yaklaşımları da mevcuttur. Sanatçı yoğun maviyi kullanarak gerçekleştirdiği çalışmaların da, sanat eserini öznelikten kurtarmaya çalışmıştır. Klein aynı renge boyanmış birebirinden hiçbir farkı olmayan eserler üretmiştir. Bu yoğun renk kullanımı hakkında "der ki, "kuşkusuz, renklerin içinden yavaş yavaş maneviyata aşına oluyorum." Monokromlarının birçoğu, Uluslararası Klein Mavis(i) (IKB) olarak adlandırılan bu yoğun mavi ile boyanmıştır."¹³⁵ Bu rengi kullanarak yaptığı Mavi Venüs (resim 32) isimli çalışmasında Klein'in Dada ile olan bağı çok daha belirgindir. Sanatçı burada klasik anlayışta bir kadın torsunu hazır nesne olarak kullanmıştır.

¹³⁴ **Sculpture The Adventure of Modern Sculpture In The Nineteenth And Twentieth Centuries.** (Germany: Taschen. 1996.) Cilt: IV: s.233

¹³⁵ Lucie-Smith. **A.g.e.** s.136



*Resim 32. Yves Klein, Mavi Venüs, Resim
Boyanmış alçı,1962*

**Kaynak: Lucie-Smith, Edward.
Art Today. (London: Phaidon Press.
2003)s.137**



33. Cesar, Presleme,1962

**Kaynak: Duby, Georges. Daval, Jean, Luc.
Sculpture From Antiquity To The Present
Day. (Köln: Taschen, 2002.)s.1074**

Arman'ın çöp kullanımı üç boyutlu çalışmalarla da devam etmiştir. Sanatçı çöplüklerden bulduğu “gerçek objeleri bir araya getirerek, miktar fenomenindeki sıradanlığı aşma imkânını keşfetmiştir: aşırı tekrar tüketime teslimiyet lanetini ortadan kaldırmıştır. Çöp tenekelerini karıştırarak gerçeklik ile sanatın yerini değiştirmiştir.”¹³⁶ Arman'ın çöp kullanımına paralel olarak Cesar'ın preslenmiş hurdaları da montaj tekniğinin farklı bir şekilde kullanımı olarak gösterilebilir. Tinguely'in kendi kendini yıkan çalışmaları ise aynı zamanda kinetik heykel türünün ilginç örnekleri olarak kabul edilebilir.

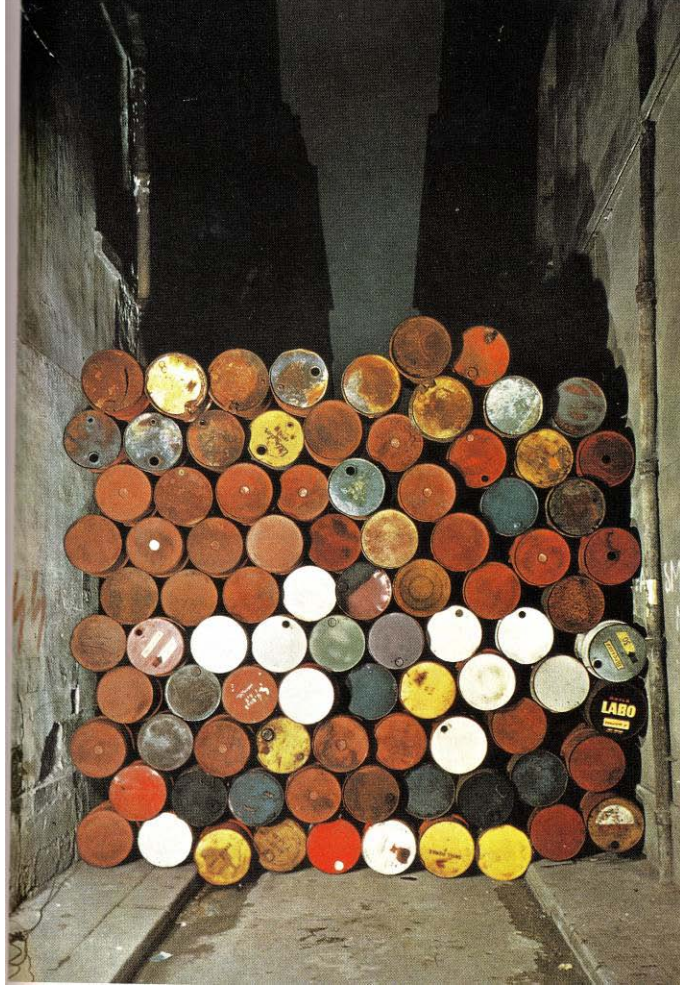
¹³⁶Sculpture The Adventure of Modern Sculpture İn The Nineteenth And Twentieth Centuries. A.g.e. Cilt: IV: s.233



Resim 34. Arman, Çivi Fetiş, Bir araya getirilmiş revolverler,1963

Kaynak: DUBY, Georges. DAVAL, Jean, Luc. Sculpture From Antiquity To The Present Day. (Köln: Taschen, 2002.)s.1074

1962 yılında Christo ve Jeanne-Claude kamusal alana dramatik bir çalışma ile dahil olmuşlardır. “Varil Duvarı, Demir Perde” 240 adet demir yağ varili ile Paris Visconti’de caddeye bir barikat kurarak, yakın zamanda inşa edilen Berlin Duvarına göndermede bulunmuşlardır.



Resim 35. Christo ve Jeanne-Calude, Demir Perde, Variller, 1961-62

Kaynak: Causey Adnrew, Sculpture Since 1945.(New York: Oxford University. 1998.)s.95

Yeni Gerçekçilik adı altında birleşen sanatçıların çalışmaları incelendiğinde, eserlerinde çok fazla ortak özelliğin olmadığı görülür. Bununla birlikte 1960'lı yıllarda sanatçılar arasında da yaygınlık kazanmaya başlayan muhalif tavır, Yeni Gerçekçileri bir araya getiren ortak bir özelliktir. Bu bakımdan ele alındığında Yeni Gerçekçilik, ilerleyen süreçte ortaya çıkacak, sanat piyasasını ve modern toplumun değerlerini eleştirel bir şekilde inceleyen diğer sanatsal hareketlerin öncülerinden biri olarak kabul edilebilir. Yeni Gerçekçi sanatçılar dünyaya yaklaşım biçimleri bakımından, heykelin malzeme olanaklarını Pop Sanatı'nın günlük nesne kullanımlarından daha uç noktalara taşımışlardır.

3.4. Minimalizm

Minimalist sanat terimini bugünkü kullandığımız anlamıyla kullanan ilk kişi, düşünür Richard Wollheim'dir. "Wollheim, 'Minimal Sanat' terimini, 1961 yılında 'içeriği en aza indirgenmiş sanat' anlamını karşılamak üzere üretmiştir."¹³⁷ Minimal sanat, belki de, bir anlamda, Rodin'le başlayan ve Brancusi ile soyut bir ifade biçimine bürünen, heykeli sadeleştirme eğiliminin geldiği en uç noktadır. Pop Sanatı'nın hazır nesne kullanımında getirdiği yeni boyutla birlikte, endüstri nesnelere minimalizm tarafından yeni bir ifade aracı olarak ele alınmıştır.

Dikkat edilirse, 1960 öncesi endüstriyel ekonomilerin sanatlarında, örneğin resimde, nesnenin algılanan ya da bilinen karakterleri soyutlanarak resmediliyordu. Elektronik çağ olarak adlandırılan zamanımızda ise, nesneyle ilgili biçimi saptama görevini kameranın yorumsuz objektifi alıyor ve bu dönemin yeni minimalist sanatçısı da nesnenin resmi yerine, nesnenin bizzat kendisini önümüze koymaya başlıyordu. Kısacası, minimalist sanatçı, sanattaki kişiliği yansıtan yoruma, yani sanat maddesini işlemekle ilgili kişisel görüşe, yani yaratıcı biçimlemeye sırtını çeviriyor. Açıkçası, sanat maddesini biçimlendiren sanatçı kişiliğinin yer aldığı resim ve heykel sanatı mantığı ortadan kaldırılıyordu. İşte bu kişisiz ürün yapma girişimi, kimi Amerikalı ve İngiliz yazarlarınca sanatın sonu diye adlandırılıyordu.¹³⁸

İçeriğin yüzeyle kaymasıyla ilgilenen Minimalistler, resim ve heykeli temel olana indirgemişlerdir. Bu sebeple "Minimalizm, sadece yapısında ve biçiminde değil, aynı zamanda sanatçıyı bir fetiş olarak kabul etmeyi reddetmesiyle de, hiyerarşik sınıflara ayrılmamış bir sanattır."¹³⁹

...1940'lardan 1960'lara uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bireysel başvuru ve derin özneliği yücelten tavrına karşılık Minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiş; Dışavurumcuların her doğaçlama fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamlar karşısına rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuştur.¹⁴⁰

¹³⁷ Özdoğru, Pelin **Minimalizm ve Sinema** (İstanbul: Es Yayınları.2004.) s.49

¹³⁸ Turani, **A.g.e.** s. 160

¹³⁹ Causey, **A.g.e.** s.120

¹⁴⁰ Antmen, **A.g.e.** s. 181

Minimalizm’de Soyut Dışavurumculuk’un sanat dilinin dolaysızlığı ilkesini benimsemiştir. Fakat soyut dışavurumculuk ile olan benzerlik bununla sınırlıdır. Minimalizm kendi nesnelliği ve rastlantıdan uzaklığıyla Soyut Dışavurumculuğa karşı bir tavır almıştır. Endüstriyel malzemelere yönelen minimalistler, kullandıkları malzemeleri ham halleriyle sunarak, yapıtlarını her türlü çağrışımdan arındırmaya çalışmışlardır. Bu sayede sanatçının her türlü yaratıcılık eylemi dışarıda bırakılmıştır. Soyut Dışavurumculuğun tersine, Minimalistler sanatçının heyecanını ve bireyselliğini dışarıda bırakarak, açıklık ve netlikle düşüncüyü ön plana çıkartmışlar aynı zamanda da resim ve heykel gibi alışılmış ifade biçimlerinin sınırlarıyla yetinmeyerek, plastik sanatlar arasındaki keskin sınırları yumuşatmışlardır.

Azcıların küp ve diğer geometrik nesnelere, soyut dışavurumcu tarzın duygusal akışkanlığına yerleştirilen ve akışı kesintiye uğratan birer bent gibiydi. Öyle ki bu biçim; açıklık ve netliğin, kavramsal kararlılığın, kesinlik ve basitliğin bir tescili gibi duruyordu. Soyut dışavurumculuk onların dışında devam etse bile, en azından azcı sanatçılar bu yeni alanda bir sert, ketum ve soğuk bir sanat yarattılar. Sistematik ve ölçülebilir yöntemlerle, daha kesin bir mecrada sanata yeni bir yön vermek istediler. Geometrik nesnelere bir sonsuzluk bahşederek, mükemmel bir denge kurdular. Kararlı ama tekrar edilebilir birimlerin monotonluğu ile görsel bir simetri yarattılar. Açıklık ve sadeliği temel alan bir sadelik geliştirdiler, endüstriyel malzemelere yöneldiler: Galvanize demir, çelik borular, floresan tüpleri, tuğlalar, bakır plaklar, endüstri boyaları, polyester küpler vs... Biçimlerin basit, geometrik ve genellikle yinelenebilir birimler olmasının yanı sıra, malzemenin de mümkün olduğunca kendi kimliğini korumasını tercih ettiler. Örneğin demir demirliğinden, ağaçta ağaçlığından uzaklaşmamalıydı.¹⁴¹

Minimalizm ile birlikte, ilk kez Rodin ile başlayan kaide ve temsil işlevini boşa çıkartma eğiliminde bir aşama daha kaydedilmiştir. Modern heykel’in anıtsallığından kaynaklanan, gerçek hayattan yalıtılmışlık durumuna karşı, minimalizm gerçek mekânı kullanmıştır. Modernizm’in dikey formlarına karşı, minimalistlerin geometrik yatay formları bu görüşlerini desteklemiştir. Özellikle Carl Andre’nin, bir dizi düz plakayı yere sererek gerçekleştirdiği ‘yer heykelleri’ bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Aynı zamanda Andre’nin plakaları yere sererken kullandığı, yerleştirme biçimi, tekrarın gücüne de bir vurgudur.(resim 36)Endüstri nesnelere bu şekilde kullanılması, Pop

¹⁴¹ Yılmaz. **A.g.e.** s.204

Sanatında da görmüş olduğumuz, birim tekrarı, tek ve biricik olan sanat eserini üretme ve sanat eserinden zevk alma durumuna karşı yeni bir anlayıştır. Minimalist heykeltıraşlarda gördüğümüz bu ortak özellik aynı zamanda, heykeldeki klasik kompozisyon alışkanlıklarına karşı farklı bir alternatifte sunmuştur.

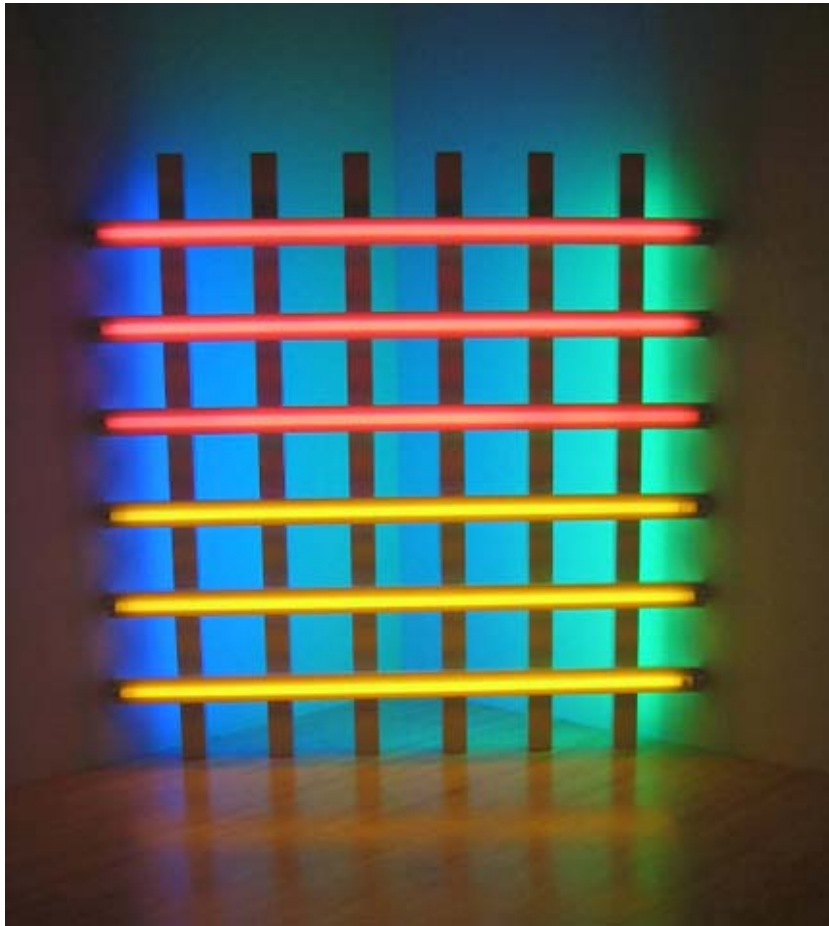


Resim 36. Carl Andre, On İki Bakır Köşe, Bakır plakalar, 1975-78

Kaynak: <http://blog.seattlepi.com/art/archives/146584.asp> (Erişim tarihi:08.02.2011)

Birim tekrarı ve mekâna yaklaşım şekilleri, Dan Flavin ile birlikte yeni bir boyuta ulaşmıştır. Flavin, ışığı devreye sokarak, mekânı algılayışta yeni bir bakış açısı geliştirmiştir. Flavin, resimdeki boyanın yerine, neon lambalarındaki farklı renklerdeki ışıkları devreye sokmuştur. Bu aynı zamanda resim ve heykelin birbirine yaklaştığı örneklerden biridir.(resim 37) Işığın yarattığı hareket mekana ayrı bir boyut kazandırmış ve bu boyutta mekan'ın kendisi heykelin bir unsuru olmuştur. Ayrıca Flavin kullanmış olduğu neon lambalarını, elektrik teknisyenleri aracılığıyla mekâna yerleştirterek, sanatçıyı arka planda bırakmıştır. Bunun yanı sıra ışığın şeffaflığıyla da madde ile sonuçlanan sanatsal üretim aşamasında sanatçının önemi daha da azalmıştır.

Minimalizm'in içeriği yüzeye kaydırması, sanatı saflaştırma eğilimleri ve düşüncenin, sanat eserinden alınan hazza tercih edilmesi ilkeleriyle paralel olarak, 'beden sanatı', 'arazi sanatı', 'gösteri ve eylem sanatı' gibi kavramsal boyutu olan sanat türleri ortaya çıkmıştır. Sanat türleri arasındaki sınırların azalmasıyla da, sanatsal bir çabayla üretilmiş, resim ya da heykel gibi geleneksel sanat nesnelerinin, ötesinde denemeler gerçekleşmiştir. Gelişen bu koşullarda, ise artık sanatsal eylemin, bir nesne ile sonuçlanması zorunluluğunun yerine düşüncelerin daha fazla önem kazandığı bir sürece girilmiştir.



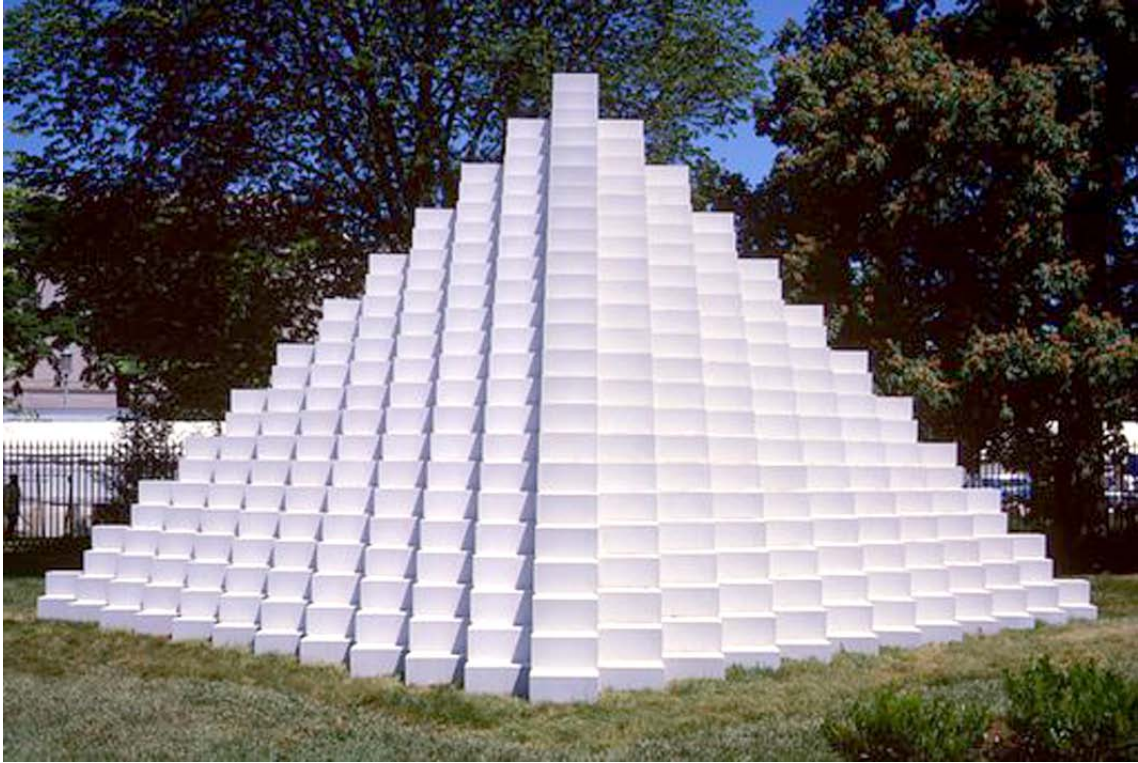
Resim 37. Dan Flavin, İsimli, Florasanlar, 1977

Kaynak: <http://blogs.glam.com/glamchic/files/2008/05/flavin-2.JPG>

(Erişim tarihi: 01.03.2011)

Eserleri hem kavramsal hem de minimalist özellikler taşıyan sanatçı, Sol LeWitt'e göre de "Düşünceler sanat yapıtı olabilir. Bunların her hangi bir töze yüklenerek ifade

etme zorunluluğu yoktur.”¹⁴² “Sol LeWitt’e göre, “Eğer bir sanatçı düşüncesini derinleştirmek isterse, keyfe ve rastlantıya bağlı kararlar olabildiğince sınırlanmalı, kapris, beğeni ve özentiler sanatsal uygulamanın dışında tutulmalıdır.”¹⁴³ “Tasarımlar ve kararlar önceden belirlendiği için sanatçı 1967’de bu tür yapıtlarını, Kavramsal Sanat olarak nitelemişti.”¹⁴⁴



Resim 38. Sol Lewitt, Dört Cepheli Piramit, 1999

Kaynak:http://www.nga.gov/education/classroom/new_angles/act_lewitt_concepts.htm

(Erişim tarihi: 08.02.2011)

3.4.1. Post Minimalizm

Sanat tarihinde birbirini takip eden diğer bütün sanat akımlarında görülebileceği gibi Post-Minimalizm’de minimalizmi takiben gelişmiş bir akımdır.

¹⁴² Şahiner. **A.g.e.** s. 160

¹⁴³ Germaner. **A.g.e.** s. 44

¹⁴⁴ Atakan. **A.g.e.** s. 20

1960lı yılların sonlarında Tony Smith ve emsalleri heykelin nasıl yapıldığına ve görüldüğüne dair bakış açılarını değişime uğrattıkları, minimal sanatın sert formalizmine karşı bir tepkide kendine yer kazanmaya başlamıştı. Küplerin sert kenarları ve dikdörtgenler yumuşamaya ve açılmaya...başlamıştır. Robert Morris heykel üzerine notlarında Anti Formu hakkında yazıyordu. LeWitt 'Kavramsal Sanat Paragraflar' ı yazmıştı...1967 yılının başlarında New York merkezli sanat tarihçisi ve eleştirmeni Robert Pincus-Witten Post- minimalizm terimini, yeni temalar ve formların ortaya çıkmasını tanımlamak için icat emişti.¹⁴⁵

Adından da anlaşılacağı üzere Post-Minimalizm Minimalizm sonrasında gelişen bir süreci işaret eder ve Minimalizm içerisindeki belli başlı problemlere ve açmazlara tamamlayıcı bir unsur olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Post-Minimalizm, Minimalizm'i kendisine referans alarak, farklı şekillerde kendisini ifade eden birçok sanatçıyı ortak bir noktada birleştirmiştir. Bu sebepten ötürü Post-Minimalizm aynı zamanda Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Yerleştirme Sanatı gibi diğer türler arasında bir geçişi de temsil etmektedir.

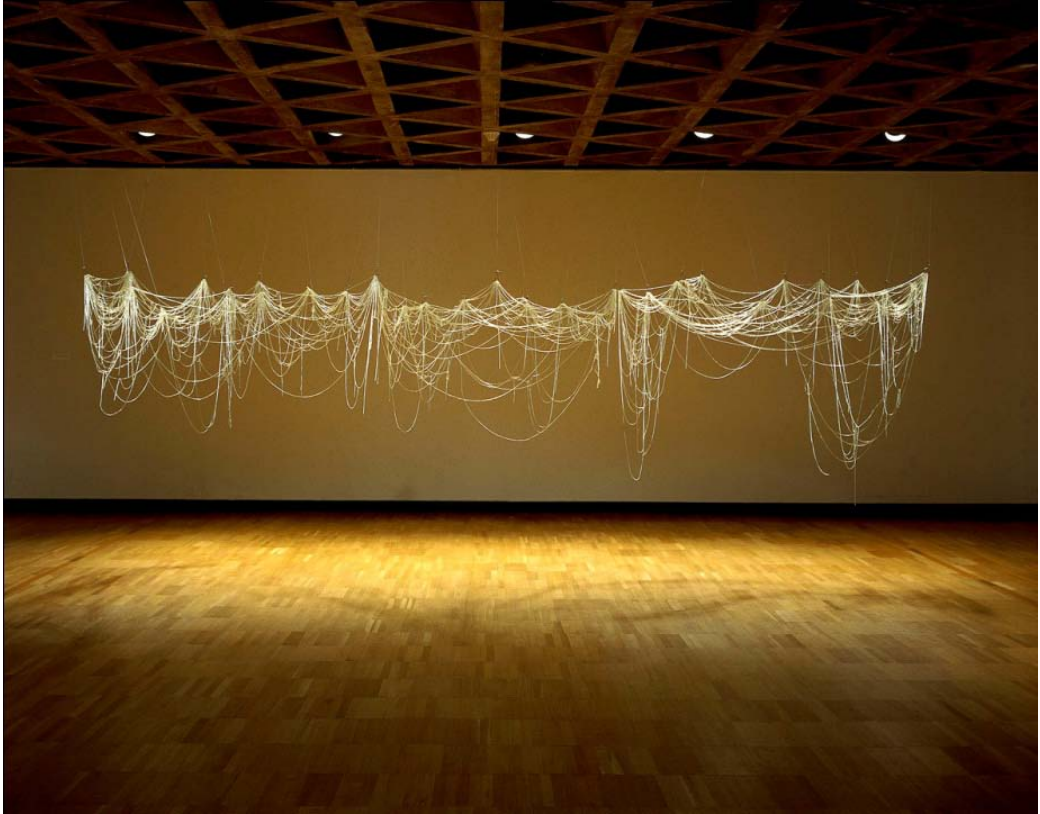
Post-Minimalizm, Minimalizm'in kalıcı formlarına karşı, yoksul sanat'ta da dikkati çeken geçici ve bazen de organik formları malzeme olarak kullanmıştır. Post-Minimalizm'de sanatçılar kullandıkları malzemelerin iticiliğiyle de izleyiciler üzerinde olumsuz duygular yaratmayı amaçlamışlardır. Bu şekilde sanat piyasasına karşı duyulan tepkide dışarı vurulmaktadır.

...1960'lı yıllarda sanat ve teknolojinin ortaklığı yükseliş göstermiştir. Bununla birlikte dünyada gelişen olaylar yüzünden bu ilerleme düşüncesi geçersiz kılınmış ve Amerikalı sanatçılar tarafından daha fazla sorgulanmıştır...Bu aşamada pis, çarpık ve itici materyalleri kullanmak post-minimalistlere göre tüketim için üretmeyi reddetmenin yolu olmuştur. Bu duruma ironi oluşturacak şekilde, teknoloji de bu tarz olumsuz eleştirilerin artmasına katkıda bulunmuş ve hatta televizyon, ses ekipmanları ya da neon lambaları dahi çalışma olarak kabul edilmiş, ironi yaratmaları için kullanılmıştır. Bu bağlamda post-minimalist tavır, kalıcılık, kapalılık ve istikrar kavramlarına karşı, radikal bir şekilde kuşkucu ve anti ilerici bir duruş sergilemek anlamına gelmektedir.¹⁴⁶

¹⁴⁵Collins. A.g.e. S.448

¹⁴⁶ **Sculpture The Adventure of Modern Sculpture İn The Nineteenth And Twentieth Centuries. A.g.e. Cilt: IV: s.269**

Bu türe örnek olarak Eve Hesse'nin zamanla değişim gösteren materyallerini gösterebiliriz.(resim 39) Hesse'nin esnek ve yumuşak formları Minimalizm'in sert, köşeli ve erkeksi formlarına karşı bir reaksiyon olmuştur. Sanatçının çalışmaları Minimalizm'in baskın yüzünün yumuşamasını temsil etmesi bakımından, havada asılı duran esnek formlarıyla yerçekimini ve süreci öne çıkartmıştır. Kullandığı malzemelerin doğası sanatçının 1970'teki erken yaşta ölümüyle de ironik bir paralellik göstermiştir.



Resim 39. Eva Hesse, Hemen Ardından. 1969

Kaynak:http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/eva_hesse.php?i=1700 (Erişim tarihi: 08.02.2011)

Post-Minimalizm adı altında gerçekteşen bu Minimalizm sorgulamalarından sonra, heykel farklı kollara ayrılarak yeni ifade biçimleri kazanmıştır.

Burada sanatın yorumu kadar deneyimi düzenlemenin ayrıcalıklı ve değerden bağımsız yöntemi de önemlidir. Bununla birlikte yapısalıcı kavramda post-minimalist sanat

içerisinde önemli bir role sahiptir: sanat kendi içyapısından ve yapıyı tanımlayan iç birleşmeden yetersiz görünmektedir. Bu duruma örnek olarak, Robert Smitson'un seri görüntülerinin yapısı ya da Eve Hesse'nin tekrarlanan modüller çalışmaları, iş kalitelerinin geçici yapılarından ötürü tehlikeye düşmüştür. Hesse'nin insanın tüketişini metaforlar olarak belirten fiberglas silindirleri başarısız olmuşlardır. Smitson taş yığınlarını... galeri ortamlarının tüm mantıksız rastlantısallığı olarak tercüme etmiştir. Bu sanatçıların durumlarında, ek olarak post-minimalizm ile ilişkili diğer sanatçılarda, galeri veya müze belirli özellikleri olan bir "mekan" olarak düşünülmüştür. Bu durum tarafsızlığı kapsayamamaktadır. Sanat eserinden etkilenen ya da sanat eseri üzerinden hareket eden bu çevre post-minimalizm'in içeriksel tutum merkezinde olmuştur. Bu konuda özellikle post-minimalizm'den bir tarz ya da duyarlılık olarak söz edilemez. Aksine aktivite veya egzersiz olarak bir tür sanat karşıtı tutumdur. Yinede post-minimalizm içerisinde... kasıtlı olarak form oluşturma sürecini vurgulamaya devam edilmiştir. Bu aynı zamanda dünyaya yönelik bir tutumdur: statik bir günlük deneyim dışında var olan, Biçimci hareketin ölümsüz, değişmez, 'sanat için sanat' varsayımının hayal dünyasının yerine sanatın kişi ve doğa ile etkileşime geçtiği görelî dünya görüşü mevcut olmuştur.¹⁴⁷

3.4.2. Anti Form

Antiform'da minimalizm'in genelleşmiş katı ve aşırı kuralcılığına karşı gelişmiş bir sanatsal harekettir. Bu akımın en önemli temsilcisi başlangıçta minimalist anlayışta çalışmalarda vermiş olan Amerikalı sanatçı Robert Morris'tir. "Robert Morris'in 1968 yılında bir Amerikan dergisi olan 'Artforum' daki makalesinde açıkladığı, 'Anti-Form'u ağırlığın önemini de mekan kadar dikkate alan yeni bir heykelsel eğilimdir."¹⁴⁸

Morris, asarak, süpürerek ya da gererek, düzensiz olarak yığıdığı materyallerini "kaybolma ve kayma aktivitesi, süreksizlik ve değişkenliğin şiddeti, yeni algısal modları keşfetme faaliyetlerinde bile karışıklık isteği"¹⁴⁹ gibi isimlerle adlandırmış ve önceden planlanmamış doğrultularda gerçekleştirmiştir. Bu süreçler sıradan materyalleri yüksek sanat seviyesine ulaştırmaya çalışılan süreçler değildirler. Morris bu aşamaları notlarında şu şekilde ifade eder; "iç organlar, kaslar, ilkel enerji,

¹⁴⁷ Ayn. s.269

¹⁴⁸ Collins. A.g.e. s.366

¹⁴⁹ Causey. A.g.e. s. 133

dışkı...bağırsakların işi”¹⁵⁰ Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi eser bütünü oluşturan kişiliksiz parçalardan daha ziyade, tek başına anlamlara sahip olarak bir araya gelmiş etmenlerden ibarettir. Soyut dışavurumculuğun dolaysız anlatım şekilleriyle benzerlik gösteren bu süreçler sanatın doğrudan bitmiş bir nesneyle sonuçlandırılması alışkanlığına karşı çıkarken, ısı ya da hava gibi doğal etmenlerinde etkisini vurgulayarak Süreç sanatıyla da paralellik göstermektedirler.



Resim 40. Robert Morris, İsimless (Pembe Keçe),1970

Kaynak: Collins, Judith. Sculpture Today. (London: Phaidon Press 2007.) s.367

Bütün bunların yanında Morris'in argümanı köklerini, duyularımızı çevreleyen başlıca üretilmiş nesnelere gelen günümüz kentsel yaşam koşullarından alır. Çevremizi saran bütün bu nesnelere, zorunlu bir ilişki de olduğumuz, imalatlarına tanık olmadığımız, yaşam koşullarımızın temel malzemeleridir. Fakat çoğu kimse bu materyallerin ilk halleri hakkında bir bilgiye sahip değildir. Bu anlamda “Morris, deneyimin bir parçası olarak temelinde bir tür ilkelliğin gerekliliğini savunmuştur. Morris ‘çevre düzeni’ni doğal açıklık duygusu anlamında bir kelime olarak kullanmamış bu yolla ‘çevre düzeni’ heykelin emsalsiz bir şekilde konusu ve yeri haline

¹⁵⁰ Aynı. s. 133

getirmiştir.”¹⁵¹ Morris’in çalışmalarındaki düzensizlik, modernist heykelin merkeze odaklı yapısının tersine bulunduğu alandan etrafa yayılan malzemeleriyle de alıcıları üzerinde bir bütünlük duygusu aramaya zorlamaktadır. Bu bağlamda Morris “İsimsiz (Pembe Keçe)(resim 40)adlı çalışmasını oluşturmak için geniş keçe paftalarını duvara iğnelemiş ve yere sermiştir; materyal ve yerçekimi sanatçının eli yerine formun geçici şeklini belirlemiştir.”¹⁵²

3.4.3. Süreç Sanatı

Minimalizm alıcısıyla girdiği ilişkide izleyicinin varlığını ima ederek sanat eserini çevreleyen alana anlam atfetmiştir. Bunu yaparken de ayrıca geçicilik kavramına da değinmiştir. Buna rağmen sanat eseri teorik olarak kendisini çevreleyen alanda olup biten zamanın dışında kalmıştır. Aynı zamanda bu zaman dilimi inkâr edilemeyecek şekilde, içinde bulunduğumuz dünyanın bir parçasıdır. Bu bağlamda Post-Minimalist eğilimler arasında gelişen süreç sanatın da biçim ve form yerine daha doğrusu bitmiş nesne yerine süreç önem kazanmıştır.

Minimalizmin tasarrufu takipçileriyle garip bir zıtlık oluşturmuştur. En uç noktada, 1960'ların sonlarında heykel toprak ve kumdan, yetişen bitkilerden, canlı kuşlar ve hayvanlardan, kumaştan, klasik parçalardan, mimari yapılardan, neon tüplerden, ışık huzmelerinden ve insan vücudunun bizzat kendisinden yapılabilirdi. Organik dünyanın zaman ölçekleri olan... yaşayan malzemeler ve sanat, tarih ve bellek arasında yeni bağlantılar açan bir dizi mevcut kültürel çekimli malzemeler gibi heykele form vermek için var olan sert ve yumuşak bileşenler var olmuştur. Heykelin genellikle tek bir malzemedan yapıldığı fikir birliği çökmüştür. Bitmiş nesnelere anlamlılık artık kesin yegâne bir gereklilik değildir. Üretim, bitmiş nesnelerin pahasına anlam kazanabilsin diye değer, prosedürler ve süreçler üzerinde geçici olana yerleştirilebilir bir hale gelmiştir.¹⁵³

Robert Morris’in Antiform anlayışı içerisinde, gevşek bir şekilde galeriye bıraktığı keçelerle tasarlanmış kalıcı biçimleri ve sanatta estetik yaklaşımı zaten ret etmiştir. Bu yolla bitmiş bir nesnenin sanatsal üretim sürecinin görünmemesi eleştirilmiştir. Eve

¹⁵¹ Ayn. s.134

¹⁵² Collins. A.g.e. s.366

¹⁵³ Causey. A.g.e. s.131

Hesse ve Robert Morris gibi sanatçıların yer çekimini de dikkate alarak gerçekleştirdiği çalışmalar heykel de sürecin önemine farklı yorumlar kazandırmıştır.

Sürecin önemini öne çıkartan çalışmalardan en belirgin örneklerden birisi Richard Serra'nın 'Sıçrayış'(resim 41) isimli çalışmasıdır. Serra, 'Sıçrayış'ı Robert Morris'in '9 Leo Castelli' sergisi için gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada, Serra duvar ve zemin arasındaki bölünmenin içine erimiş kurşun atmış ve kurşunun yerinde sertleşmesini beklemiştir. 'Sıçrayış' sanat eseri ve çevrenin ayrılmaz ve sürekli bağlantılı olarak düşünüldüğü, duruma özgü olan bir çalışmadır. Eriyik kurşun önceden belirlenemeyecek koşullarda bulunduğu yerin durumuna göre, şekil almış ve sürecin önemini öne çıkartmıştır. '9 Leo Castelli' sergisinde gerçekleştirilen bu çalışma aynı zamanda sanatçının işliğinin ve galeri salonunun birleştirildiği bir çalışmadır.



Resim 41. Richard Serra, Sıçrayış, Kurşun,1969

Kaynak: http://imgs.sfgate.com/c/pictures/2010/04/02/dd-bakersdozen11_0501429277.jpg

(Erişim tarihi: 01.03.2011)

Richard Serra, elbette ki malzemenin ve mekan koşullarının sanatsal üretim aşamalarını nasıl etkilediğini vurgulayan tek sanatçı olmamıştır. Süreç kavramı, sanatın

metalaştırılmasını ya da üretim aşamalarının vurgulanmadan sanat yapılmasının bir anlamı olmadığını göstermek isteyen, pek çok uygulamaya dahil edilmiştir. Post-Minimalist tavrın uzantıları olarak kabul edilebilecek bu uygulamalar, bazen tek seferlik performanslar halinde ya da sonun da ortada bir sanat eserinin bile kalmadığı, farklı başlıklar altında gerçekleşmeye devam etmektedir.

3.5. Land Art (Yeryüzü Sanatı)

Minimalizm ve ardından gelen Kavramsal Sanat'ın oluşum sürecinde, sanat eserinin, metalaştırılmasına karşı bir tavır olduğu görüşünün varlığı yadsınamaz. Yeryüzü Sanatı olarak bilinen sanat türü de Kavramsal Sanatla aynı görüşleri paylaşır. Yeryüzü Sanatı, sanatı sergi ve müze gibi kapalı alanların sınırlarından kurtararak, sanatın doğaya dönmesini sağlamıştır.

21.Yüzyılın başında, dünyada neler olduğunu tam olarak ayırt etmek zordur. Genetiği değiştirilmiş bitkiler ve ürünler ile dolu bir dünyada doğal ve yapay arasındaki bağ çözülmektedir. Aynı zamanda iklim değişmekte, fosil yakıt kirliliği ve küresel ısınma çevre için büyük bir tehdit oluşturmakta ve bu koşullar sanatçıların doğa ile olan alışveriş tarzlarını etkilemektedir. Heykeltıraşlar için kullanılabilir seçenekler temelde üç-katlıdır; doğal malzemeleri açık havadaki kendi çevrelerinde yeniden düzenleyebilirler ya da çalışmalarını kapalı mekandaki galeri ortamlarında sunabilirler ve bu hem kendi dünyevi gerçeklikleri içerisinde hem de benzerlerini yaparak olabilir. 1968'de Amerikalı az sayıda sanatçı hızlı bir şekilde etiketlenen "Land Art"ı uygulamaya başladılar; bu sanatçılar Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Morris ve Robert Smithson'dur. Bu sanatçılar stüdyolarından ziyade dışarıda, kısmen kentsel materyalist pop sanatına tepki olarak... yeryüzünde çalışmaya yönelmişlerdir. Temelde kentsel sanatçılara rağmen, bu sanatçılar toprak anıtsal eylemler, arazide dikdörtgen, kare ve daire gibi heybetli basit şekilleri gözlemek üzere Amerika'daki uzak kırsal yerlere seyahat etmişlerdir...Bu sanatçılar Avrupa'daki, İngiltere Stonehenge gibi Neolitik taş ve toprak anıtların ve -daireler, çizgiler, spiraller- gibi aynı basit biçimsel elementleri kullanan ve muazzam fiziksel emeğin kanıtı olan Orta Amerika'daki Pre-Kolombian Aztek ve Maya kültürüne ait taş piramit ve tapınakların farkındadırlar.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Collins. A.g.e. s.326

Doğal değişimlere bağlı olarak gerçekleştirilen, Yeryüzü Sanatı aynı zamanda, gelişmekte olan sanayinin yan etkileri ve çevreci hareketlere de göndermelerde bulunmuştur. Yeryüzü Sanatı heykel'in bulunduğu mekân ile olan ilişkisi bakımında da, ortaya çıkan sorunlara farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu konu üzerine, İngiliz heykeltıraş ve Yeryüzü Sanatçısı Richard Long, “*Beş Altı Sopaları Aldı*“ adlı yazısında şöyle ifade eder:

Açık alan heykellerim, belli yerlerde konumlanmıştır. Malzemesi ve fikri o yere aittir; bunlarda heykel ve yer tek ve aynı şeydir. Yer, heykelden itibaren gözün görebileceği kadar geniş bir alanı kaplar. Heykelin yeri yürüyerek bulunur. Bazı yapıtlar yürüyüş sırasında rastlanan belli yerlerin bir toplamıdır.¹⁵⁵

Yeryüzü Sanatının en çok bilinen sanatçısı “Sarmal Dalgakıran”(resim 42) adlı işiyle tanınan, Robert Smithson'dur. “Sanatçı yalnızca galeri sisteminin dışında çalışmakla kalmamış, aynı zamanda sergilerinin parametrelerini kendisi belirlemiş ve çalışmalarıyla ilgili kelimeleri kendisi seçerek, sergi düzenleyicisi rolünü de üstlenmiştir.”¹⁵⁶ Utah'taki tuz gölüne tonlarca çakıl ve kumun taşınmasıyla yapılan ‘Sarmal Dalgakıran’ izleyiciler tarafından da, ancak eserin olduğu yere bizzat gidilerek ya da fotoğraflar aracılığıyla görülebilmektedir. Richard Long, örneğinde de görülmüş olduğu gibi, sanatsal üretim artık galeri ve sanat müzelerinin sınırlamalarının ötesine geçmiştir. Marcel Duchamp ile başlayan, Andy Warhol ve Dan Flavin gibi sanatçılarla devam eden, yapıt ve sanatçı arasına yardımcı başka kişileri de alarak, sanatçıyı fiziksel üretim aşamasında devre dışı bırakma eğilimi Smithson'da en ileri noktalarından birine ulaşmıştır. Tüm bunların yanında, yeryüzü sanatıyla birlikte, artık mekân sanat eserinin kendisidir ve temsil son noktasına ulaşmıştır.

¹⁵⁵ Antmen. **A.g.e.** s. 260

¹⁵⁶ Atakan. **A.g.e.** s. 62



Resim 42. Robert Smitson, Sarmal Dalgakıran, 1970

Kaynak: Causey Adnrew, Sculpture Since 1945.(New York: Oxford University. 1998.)s.178

Yeryüzü sanatına verilebilecek örneklerden bir diğeri de, İngiliz sanatçı Andy Goldsworthy'dir. 1990'lı yıllarda Goldsworthy'nin bazı mekana özgü erken dönem çalışmaları, İngiltere, Cumbra'daki Grizedale Ormanı için yapılmışlardır. Bu gün bu orman komisyonu dünyada bu tür işler arasındaki en büyük koleksiyonlarından birini sunmaktadır. Grizedale Ormanı'nın felsefesi gayet basittir; sanatçılar doğrudan el ile ormanın kendi içinden elde edilen malzemelerle çalışmaları için davet edilmişlerdir. Sonradan bu çalışmalar ormanlık alanda yürüyüş yapan azımsanamayacak sayıdaki ziyaretçinin beğenisi için bırakılmıştır. Ne var ki bu alan sadece eğlence amaçlı değil, aynı zamanda ticari bir işletmenin düzenli olarak ağaçları kestiği bir site içerisinde. Bu alan içerisindeki heykellerin sebepsiz yere yok edilmediği sanatçılar ve yöneticiler tarafından fark edildiği gibi onlar doğal çürüme süreçlerinin konularıdır ve sonunda onları doğuran toprağa döneceklerdir.(Resim 43) ¹⁵⁷

¹⁵⁷ Lucie. A.g.e. s. 117



Resim 43. Andy Goldsworthy. Fırtına Kral Duvarı, 1997-98

Kaynak: Arnasson, H.H. History of Modern Art(New Jersey: Prentice Hall, İnc.2003) s.762

3.6. Enstalasyon (Yerleştirme Sanatı)

Enstalasyon, Çevre Sanatı gibi isimlerle de bilinen Yerleştirme Sanatı, Minimalizm ile birlikte önemi daha fazla anlaşılan mekan kavramının niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu bir sanat türüdür. Heykel izleyicisinden bağımsız olarak düşünülemediği ve izleyicisini kendi içerisine dahil etmek istediği için Yerleştirme Sanatı, galerilerle birlikte kamusal alanları ve doğayı da, kendi alanı olarak kabul etmiştir. Bu özelliğinden dolayı Yeryüzü Sanatı ile de yakınlık gösteren yerleştirme sanatı, izleyicilerle olan ilişkisinin yanında sanatçıya da farklı deneyimler sunmuştur. “Eleştirmen ve küratör, Nicolas Bourriaud bu tür

sanat/izleyici deneyimi açıklamak için "ilişkisel estetik" ifadesini icat etmiştir. Sanat ve görüntüler hakkında yeni fikirler üretmek için yeni mekanlar iddiasında bulunan sanatçılar, küratör olarak da görev yaparken çalışmalarının tüketimi üzerindeki kontrollerini genişletmişlerdir."¹⁵⁸

Yerleştirme Sanatıyla, heykel bazen alıcısının içerisine girip bazen de üzerinde yürüyebilmesi gibi farklı özellikler kazanarak, bir noktada yaşam ile arasında sürekli olan bir bağa ulaşmıştır. Örnek olarak Rei Naito'nun '*Une Place Sur La Terre*' isimli yerleştirmesi gösterilebilir. Naito "1997 yılında Frankfurt'ta bir gösteri için, zemine yerleştirilmiş, saydam ipek organze'den yüzlerce minik yastık yapmıştır. Ziyaretçilerin galeriye sadece yalnız ve ayakkabısız girmelerine izin verilmiş ve izleme maksimum 15 dakika ile sınırlandırılmıştır."¹⁵⁹(Resim 44)



Resim 44. Rei Naito, '*Une Place Sur La Terre*',1997

Kaynak: Collins, Judith. Sculpture Today. (London: Phaidon Press 2007.) s.361

¹⁵⁸ Collins. A.g.e. s. 346

¹⁵⁹ Aynı. S. 360

Fluxus hareketinin ve Süreç Sanatı'nın en çok öne çıkan sanatçılarından biri olan Joseph Beuys, heykel sanatına getirmiş olduğu yeni bir tanımla bilinir. Ona göre her insan eylemi zaten sanattır ve bu anlamda, insan hayatının kendisi bir sanat eseridir. Bu düşünceyle birlikte "Sosyal Heykel" kavramı, farklı heykel tanımlamaları arasındaki yerini almıştır.

Beuys insanı yaşamı bir heykel olarak değerlendirir ve kendisine ait olan 'sosyal heykel' kavramını şu şekilde açıklar : " Sosyal Heykel, yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimiz ve şekillendirdiğimizdir. Bu nedenle heykellerimizin doğası kesin ve bitmiş değildir. Birçoğunda işlemler sürmektedir; kimyasal reaksiyonlar, mayalanmalar, renk değişiklikleri, çürüme, kuruma. Her şey bir değişim durumundadır."¹⁶⁰

I. Dünya Savaşı'nın dehşetini görmüş Dadaistler ve neredeyse hepsi Kore Savaşı gazisi olan Minimalist sanatçılar gibi, II. Dünya Savaşı sırasında savaş pilotluğu yapmış Beuys'un da sanatının üzerinde de savaşta kazandığı deneyimleri etkili olmuştur. Savaş sırasında Kırım'da uçağı düşen Beuys, göçebe tatarlar tarafından kurtarılmış ve soğuktan donmaması için keçe ve yağ kullanılarak hayatta tutulmuştur. Bu sebepten ötürü yağ ve keçe, sanatçının eserlerinde önemli yere sahiptir. Bu sayede, organik malzemeler kullanılarak ta sanat yapılabildiği gösterildiği için Beuys'un çalışmaları ayrı bir öneme sahiptir.

Beuys, 1969 yılında, Volkswagen minibüs, 20 adet kızak, fener, yağ ve keçelerde oluşan "sürü" (resim45) adlı yerleştirmesi hakkında görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

Bu bir mahrumiyet nesnesidir. Sürü tarafından yapılan bir istila...Mahrumiyet durumunda; Volkswagen minibüsü kısıtlı yarar sağlar ve dolaysız, daha ilkel araçlar hayatta kalmak için gereklidir. Yer üzerinde hareketin en dolaysız biçimi, kızığın demir ayaklarının kaymasıdır. Her kızak kendine ait cankurtaran teçhizatını taşır. Cep feneri yön düşüncesini temsil eder, keçe korumayı, yağ ise gıdayı canlandırır.¹⁶¹

¹⁶⁰ Apa, Melih. " Üzerinde konuşulan, Okunan ve Görülen Bir Heykel " **Sanat Dünyamız** Kültür Ve Sanat Dergisi (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Kış 2002.) sayı: 82: s. 133

¹⁶¹ Şahiner. **A.g.e.** s. 152



Resim 45. Joseph Beuys, Sürü, 1969

Kaynak: <http://feltworks.files.wordpress.com/2010/04/the-pack-ig.jpg> (Erişim tarihi:08.02.2011)

Sanat ile yaşamın arasındaki sınırları zorlayan diğer akımlarda da olduğu gibi, Duchamp'ın 'hazır nesne' buluşu, yerleştirme sanatı tarafından da farklı şekillerde kullanılmıştır. Yerleştirme sanatının bu özelliği Yoksul Sanat, Video Sanatı ve Joseph Beuys gibi sanatçıların çalışmalarında da görülmektedir. Özellikle Beuys'tan etkilenen yerleştirme sanatçıları arasında "Alman kökenliler, obje ve mekan yaratıcı yöntemleri olan Beuys'un bakış açısını hissedebilmeyi görev bilmişlerdir. Bunların arasında Rebecca Horn'un vahşi bir boyutta etkileyici olan 'Yüksek Ay'ı sosyal öngörü'nün net unsurlarına sahiptir. "¹⁶²(Resim 46) 'Yüksek Ay' da gördüğümüz gibi bu şekilde enerji ile çalışmak aynı zamanda duygusal çalkantıları mekanda bir manyetik akım olarak ayarlamak anlamına da gelmektedir.

¹⁶² Lucie-Smith.. **A.g.e.** S.146



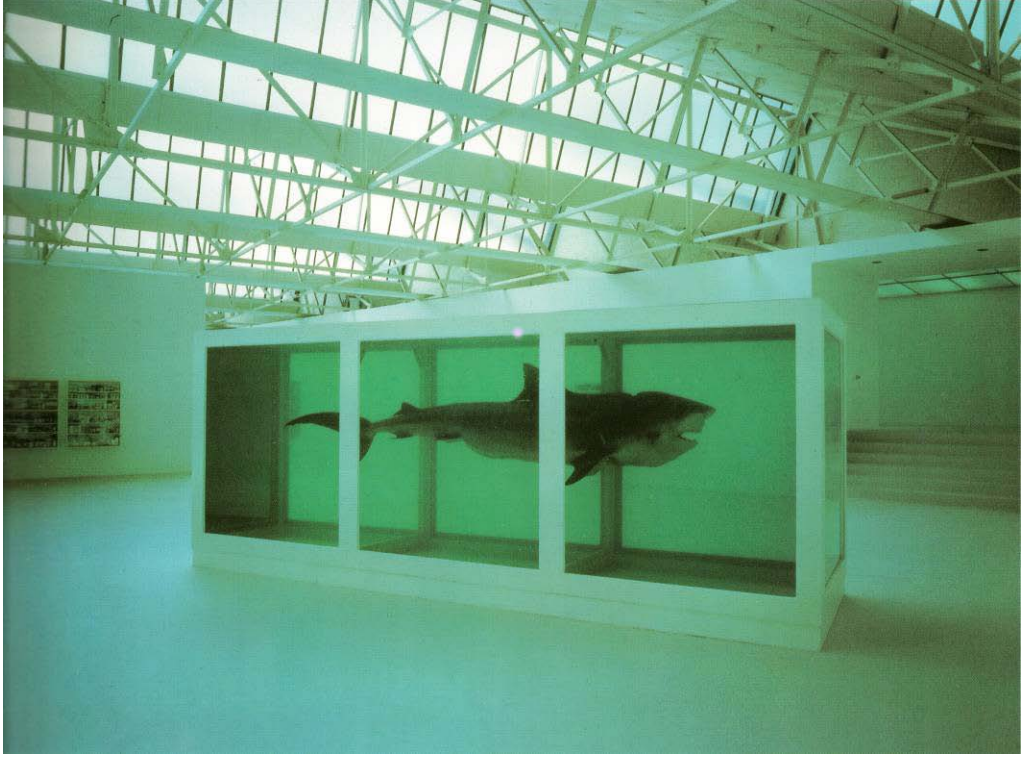
Resim 46. Rebecca Horn, 'Yüksek Ay', 1991

Kaynak: http://farm2.static.flickr.com/1167/851823949_94b060d240_o.jpg

(Erişim tarihi: 08.02.2011)

Belki de İngiliz heykelindeki, algıda mevcut bulunan karmaşanın en dramatik kanıtı, 1990'ların başında İngiltere'de en çok tartışılan genç sanatçı olan Damien Hirst, tarafından sunulmuştur. İngiliz sanat dünyasında Hirst'e itibar kazandıran bu eser 'Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı' başlığıyla yerleştirilmiştir.(resim 47) Bu iş koruyucu bir sıvının içinde yüzen ölü bir kaplan köpekbalığı içerir. Köpekbalığı o kadar dengeli ve tartılıdır ki, tankın ortasında tıpkı kendi doğasında yüzyür gibi görünür.¹⁶³ Damien Hirst, ölümün kalıcılığını ve hayatın geçiciliğini nasıl ifade edeceğini saplantı haline getirmiştir. Hirst'in bu meşhur işi, insan duygularını, bir zamanların ölüm makinesi olan bir canavara aktarmaktadır.

¹⁶³ Aynı. s. 296



Resim 47. Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı,1991

Kaynak: Lucie-Smith, Edward. Art Today. (London: Phaidon Press. 2003) s.297

Yerleştirme Sanatı alışılmamış nesnelerin kullanılması yanında, mekansal düzenleme içerisinde kompozisyon anlayışını da geliştirmiştir. 1960 sonrasında gelişen, heykel ile ilgili diğer akımların anlayışlarını birleştirmesi bakımından da yüzyılın sonuna kadar gerçekleşen heykel ile ilgili birçok sanatsal harekette belirleyici bir unsur olmuştur.

3.7. Kavramsal Sanat

Marcel Duchamp ile birlikte başlayan düşüncenin giderek sanat eserinin önüne geçmesi süreci, Pop Sanatı, Minimal Sanat ve Yeryüzü Sanatı gibi türlerle birlikte Kavramsal sanatta da devam etmektedir. Tüm bu sanat türlerinde olduğu gibi, Kavramsal Sanatta geleneksel olarak bir sanat eseri üretmeye karşı alternatif yollar geliştirme çabaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu noktada Kavramsal Sanat, geleneksel sanat nesnesine karşı olmasıyla bilinmektedir. Kavramsal Sanat anlayışında

hareket eden sanatçıların arasındaki ortak yön seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. Bu düşüncelerin ışığında, Kavramsal Sanat ile birlikte artık, sanatsal faaliyetlerde bulunurken, düşüncenin maddeye dönüşme zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Kavramsal Sanat, izleyicinin aklına seslenerek, izleyicisinin zihninde tamamlanmaya çalışır. Bu şekilde Kavramsal Sanat'ta nesne, izleyiciye aktarılmak istenen mesajın paravanından ibaret hale gelmiştir.

Sol Lewitt 1967 'de, kendi çalışmalarının kavramsal boyutunu göstermek için yazdığı "*Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*" adlı yazısında Kavramsal Sanat üzerine düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir.

Bu yazıda, konu aldığım sanatı tanımlamak için Kavramsal Sanat terimini kullanacağım. Kavramsal Sanatta, kavram düşüncesi yapıtın en önemli özelliğidir. Kavramsal sanat yapan bir sanatçı, yapıtını önceden tasarlar, yapıtıyla ilgili kararları önceden verir: uygulama o kadar önemli değildir. Düşünce sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan bir makineye dönüşür...Genellikle, sanatçının zanaatçı yönünden, yani beceriye olan gereksiniminden bağımsız bir uygulama alanıdır. Kavramsal sanatla ilgilenen sanatçının amacı, yapıtını izleyicinin zihinsel anlamda ilginç bulmasıdır, dolayısıyla yapıtın izleyiciye duygusal anlamlarda seslenmesini istemeyebilir. Yalnız bu, kavramsal sanatçının izleyicinin özellikle canını sıkmak istemesi gibi algılanmasın. Ama dışavurumcu sanata şartlanmış kişilerin beklentisi bu duygusal tepki, bu tür sanatın algılanmasına bir engel oluşturur.¹⁶⁴

Sol Lewitt'in bu cümlelerin de ifade ettiği gibi artık düşüncenin kendisi sanat üreten bir makine haline gelmiştir.

Bu süreçte, düşünce önem kazandığı için, içeriği yüzeye kaydırmaya çalışan minimalist sanatın da ötesinde, içeriğin kendisi biçim haline gelmiştir. Kavramsal sanat ile birlikte kavramın önceliği artmış ve dilde kavramla yakından alakalı olduğu için metnin anlamı önem kazanmıştır. Bu nedenle "Kavramsal sanatçılar, sanatı, Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi- Strauss, ve Roland Barthes'in geliştirdiği dil bilimsel çözümler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlenmeye çalışmışlardır."¹⁶⁵ Sözel ve yazılı dilin önem kazanmasıyla, artık resim

¹⁶⁴ Antmen. **A.g.e.** s 197

¹⁶⁵ Atakan. **A.g.e.** s. 46

ya da heykel üretmektense, sanatın ne olduğunu tartışmak sanatın kendisi haline gelmiştir. Sanatın en iyi aktarma biçiminin sözel dil olduğunu savunan Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, ve Joseph Kosuth tarafından oluşturulan ‘*Sanat ve Dil*’ adlı grubun çalışmaları Kavramsal Sanat’ın kuramsal bir alt yapı kazanmasında önemli rol oynamıştır.

Sanat yapıtı artık bir “metne” dönüşmüştür. Atkinson, dergisinin ilk sayısında, kendi yazdığı görsel sanatların tanımını özetleyen bir metinle, bir sanat nesnesi olan, Kübist bir resmi karşılaştırmıştır. Ona göre amaç aynı olduğundan, yazıyla renk arasındaki tek fark biçimdir. Atkinson geleneksel olarak üretilen nesnel yapıtların, yapıtı anlatan dil desteği olduğunu da belirterek, Kavramsal Sanat’ın hem sanat kuramını hem de sanat nesnesi üretmeyi birleştirebileceğine işaret etmiştir. Sanat artık bir takım önermelerdir.¹⁶⁶

Joseph Kosuth, nesnelere dil ve kavram ile olan ilişkilerine vurgularda bulunduğu çalışmalar gerçekleştirmiştir. Kosuth’un bir duvar saati, saatin fotoğrafı ve İngilizce-Latince sözlükten zaman, makine ve nesne sözlüklerinden alıntılarla gerçekleştirdiği ‘*Saat(Bir ve Beş)*’ adlı çalışması görsel algı, dil ve kavram arasındaki ilişkileri düşünsel bağlamda ele alan çalışmalara örnek olarak gösterilebilir. (resim 48) Bu çalışmasında, Kosuth saatle ilgili bu beş öğeyi bir araya getirerek, fotoğrafı sanat olarak kabul ederken, nesnenin kendisini neden sanat olarak kabul etmediğimizi sorgulamıştır.



Resim 48. Joseph Kosuth, *Saat(Bir ve Beş)*, Duvar saati, saatin fotoğrafı ve İngilizce- Latince sözlükten zaman, makine ve nesne sözlüklerinin tanımları, 1965

Kaynak: http://www.artcurial.com/fr/actualite/cp/2010/media/1786artminimal/minimal_Page_7_Image_0001.jpg (Erişim tarihi: 08.02.2011)

¹⁶⁶ Giderer. A.g.e. s. 151

Tıpkı Minimal Sanat ve Pop Sanatı'nda gözlemlendiği gibi, Kavramsal Sanattaki alternatif sanatsal üretim yolları bulma eğilimi de bir anlamda Clement Greenberg gibi Soyut dışavurumcu anlayışa ve bu akımın savunuculuğunu yapan eleştirmenlere de bir tepkidir. Bu tepkinin bir kavramsal sanat faaliyetine dönüştüğü durumlara bir örnek verirsek; John Latham'ın 1965'te gerçekleştirdiği eylemini gösterebiliriz. Latham, Greenberg'in 'Art and Culture' adlı kitabını, okutman olarak çalıştığı, St. Martins Sanat Okulu Kütüphanesinden alarak, kitabı önce çiğneyip öğütmüş sonrada asitin içine atıp eritmiştir. Latham daha sonra kitaba verdiği zararı bir Kavramsal sanat eseri olarak sergilemiştir.

Kavramsal Sanat, sanatın ticarileşmesini de eleştirmiştir. Kavramsal Sanatın olanaklarından yararlanarak eleştirel faaliyetlerde bulunmuş, en çok öne çıkan sanatçılardan biri de, Alman sanatçı Hans Haacke'dir. Haacke daha henüz öğrenciyken, sanatın, büyük şirketler ve hükümetler tarafından, kendi sistemlerinin çarpık yönlerini gizlemek için kullanıldığını fark etmiş ve sanatsal alt yapısını bu düşünceler üzerine oluşturmuştur. Haacke'ye göre, hangi siyasal rejimde olursa olsun, müze ve sanatsal faaliyetlere parasal kaynakta bulunanların siyasal ve toplumsal kimlikleri açığa çıkartılmalıdır. Kültür ve sanatı destekleyenler hangi toplumsal kuruluş ya da özel kişiler olursa olsun, kendi şahsi çıkarları için sanatı desteklerler. Hiç kimse sırf iyi niyetli olduğu için sanata yatırım yapmaz. Sistemin içerisinde sanatsal faaliyetlere destek olanlar, sponsorlar ya da müze yöneticileri, hiçbiri temiz değildir.¹⁶⁷ Haacke'nin özellikle Mobil petrol şirketinin faaliyetleri üzerine yürüttüğü çalışmaları sergilemesi eleştirel düşüncelerini kavramsal sanat aracılığıyla yansıtmaya örnek olarak gösterilebilir. "Haacke, topladığı yazılı ve görsel belgeleri 1981'de Mobil'in kendi reklamları ve simgeleriyle birlikte galerinin duvarlarına asarak, şirketin, bir yandan ırkçılığı bir yandan da sanatı destekleyen iki yüzlü kimliğini gözler önüne sermiştir."¹⁶⁸

Kavramsal Sanat, 1960 sonrasındaki postmodern süreçte, resim ve heykel sanatı hakkında belirleyici bir unsur olmuştur. Bu aşamadan sonra heykel artık üç boyutlu olan ve estetik haz vermeye yarayan işlevselliğinin sınırlarına dayanmıştır. Bu süreç heykelin diğer disiplinler ile arasındaki farklılıkların giderek daha fazla sorgulandığı bir süreçtir.

¹⁶⁷ Yılmaz. **A.g.e.** s. 230

¹⁶⁸ **Aynı.** s. 232

Heykel'in amacının, tarihinde hiç olmadığı kadar sorgulandığı bu dönem, onu sona erdirmektense, sınırlarını genişletmiş ve sanatçılara çok farklı uygulama imkânları sunmuştur.

3. 8. Arte Povera (Yoksul Sanat)

Yoksul Sanat olarak ta bilinen, Arte Povera ismi, 1970'te Torino'daki Museo Civico'da '*Arte Povera*' isimli sergiyi düzenleyen eleştirmen Germano Celant tarafından türetilmiştir. Celant '*Arte Povera*' hakkındaki düşünceleri şu şekildedir:

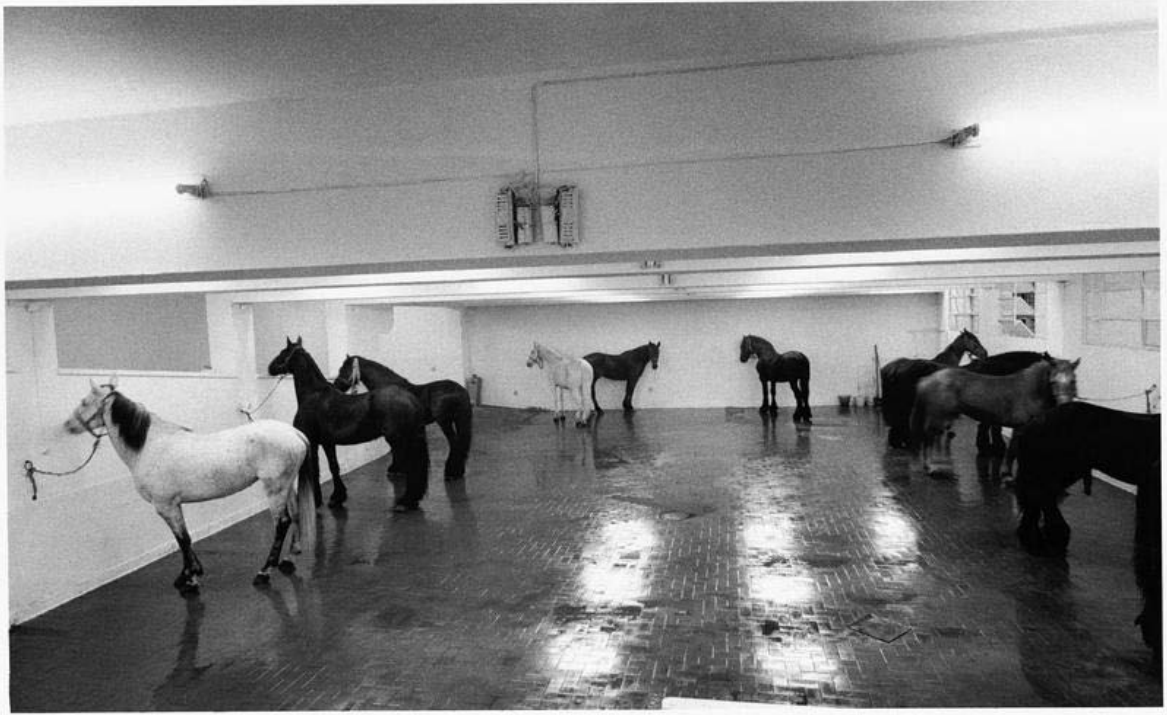
Arte Povera, temelinde anti ticari, tutarsız, banal, anti resmi, öncelikli olarak ortamın fiziksel nitelikleri ve malzemelerin değişebilirliği ile ilgilenen sanatsal bir yaklaşımını ifade eder. Bunun önemi sanatçının gerçek malzemeler ile bağlılığında ve bir şekilde bunun özel, yoğun ve ince olduğunu anlamak zor olsa da, toplam gerçeklik ve bu gerçeği yorumlama girişimlerinde yatmaktadır.¹⁶⁹

Sanat piyasasına ve buna bağlı olarak işleyen sanat sistemine karşı çıkan bir akım olan 'Yoksul Sanat'ın başlıca özelliği, modernist toplumun değerleriyle zıtlık oluşturması bakımından, kullanılan malzemelerin, gündelik yaşamdan gelen gayet sıradan nesnelere olmasıdır. Su, toprak, ağaçlar ya da canlı hayvan gibi doğada bulunan, sıradan, özetle "yoksul" nesnelere Yoksul Sanat için sanat alanına dâhil edilebilecek nesnelere dir. Bu anlamda kullanılan malzemelerin doğal yapılarından kaynaklanan özellikleri, geçirdikleri değişimler ve temsil ettikleri şeylerin izleyici üzerinde yarattığı etkiler önemli olmuştur. Yoksul Sanat'çılar için önemli olan, eserin izleyiciye entelektüel olarak değil, duygusal ve duyumsal olarak sunulmasıdır.

1960lı yıllara damgasını vurmuş Minimal Sanat'ın endüstriyel ürünleri kullanmasının tersine Yoksul Sanat çok daha fazla doğaya dönük bir tutum sergilemiştir. Yoksul Sanat başlığı altında gerçekleşmiş en devrimci hareket ise, 1969'da Jannis Kounellis'in Roma'da Attika Galerisinde, gerçekleştirdiği '*12 At*' adlı çalışmasıdır. (resim 49) Kounellis, 12 adet canlı atı galeriye getirerek eşit aralıklara yerleştirmiştir. Bu eylemiyle sanatçı sanatın metalaştırılmasını radikal bir şekilde

¹⁶⁹ Lucie -Smith. **A.g.e.** s. 146

eleştirmiştir. “Kounellis bu çalışmasıyla bir sanat yapıtının doğadaki herhangi bir nesneden farklı olmadığını göstermiş, ayrıca, insan yapımı, yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır.”¹⁷⁰ Bu çalışmada görülmektedir ki, teknoloji ve modernizm’im imkânlarından faydalanmadan da sanat yapılabilir.



Resim 49. Jannis Kounellis, 12 At, 1969

Kaynak: <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=150> (Erişim tarihi:08.02.2011)

Yoksul Sanat ile ilgili sanatçılar, 20. Yüzyıl sanatının malzeme dağarcığını zenginleştirmekle kalmamış, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini gözlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını genişletmişlerdir.

Bugün organik, geçici, malzemeler ile çalışmak popüler ise, İtalyan 'Arte Povera' grubu ve Gordon Matta-Clark (1943-1978) gibi, 1960'ların sanatçıların çalışmalarının tekrarlanan ruhundan kaynaklanmıştır. Gordon Matta-Clark heykel için geçici, doğal malzemeler kullanan ilk sanatçılar arasındadır. İtalyanlar, meyve, sebze, hayvan, ateş ve kimyasal elementler kullanırlarken, Matta-Clark, sadece gıda kullanmıştır. Bunu

¹⁷⁰ Atakan. **A.g.e.** s.42

yapmaktaki başlıca alt üst edici sebepleri, sanatı kolayca korunup satılmayan bir hale getirmektir. Günümüzde, ayrıca şeker, tuz, balmumu, buz ve baharat gibi bozulması önlenemeyen maddeler kadar çikolata, yağ, pirinç, et, bal, otlar, ekme ve un gibi enerji ve besin sağlayan maddelerde tercih edilen maddelerdir. Organik malzemelerden yapılmış sanat eserleri, zaman, şans, büyüme ve çürüme, etik ve ticaret, tüketim ve koruma sorunları hakkında fikirleri dile getirir. Sanat eseri, kendi varlığını kesin olarak uzatıp sürdürmeyecek olan yapıcısının ötesinde bir hayata sahiptir. Bu durum müzelerin rolünü baltalarken, ebediyette sanat eserinin önemini korumak için kurulmuştur. Dağılan ve kırılğan sanat eserleri kolay satılmadığı için, ayrıca sanat piyasasının ticari yönünü de sarsılmaktadır.¹⁷¹



Resim 50. Antony Gormley, Yatak, Dilimlenmiş Ekmekler, 1980

Kaynak: Collins, Judith. Sculpture Today. (London: Phaidon Press 2007.) s.207

Yoksul Sanat kapsamında üretilen çalışmalara paralel olarak, gıda maddesi kullanımına, Antony Gormley'in Yatak adlı çalışması(resim 50) ve Tom Friedman kesme şekerlerden yaptığı çalışması örnek verilebilir. Yatak isimli çalışmasında Gormley dilimlenmiş ekmekleri bir yatağı andıracak şekilde yerleştirmiştir. Bir süre geçtikten sonra, sanatçının bizzat kendisi dizdiği ekmekleri yemiştir. Ekmekleri yerken

¹⁷¹ Collins. **A.g.e.** s.198

ise sanki daha önce bir çift orada yatmış gibi bir negatif'in çıkmasına özen göstermiştir. Sanatçı bu çalışmasıyla ekmeğin farklı kültürlerdeki önemine vurguda bulunmuştur. "Hıristiyan Aşai Rabbani Ayinlerinde, örneğin --kutsama, ekme ve şarap tüketimi ile anılan, vücudu ve kanı temsil eden, Mesih'in Son Akşam Yemeği-- Gormley'in ekme yiyerek vücudu temsil etme eylemini akla getirir."¹⁷² Tom Friedman'ın çalışmasında ise kesme şekerlerden oluşan bir insan figürü görülür. Bu çalışmada "şekerin kristal doğası, beyaz mermerin kristal doğasına ironik bir göndermedir, mermer çıplak erkek kahramanlar için klasik heykelerde kullanılır."¹⁷³



Resim 51. Rirkrit Tiravanija, İsimli(Çiğ ve pişirilmiş),2002

Kaynak:<http://www.operacity.jp/en/ag/exh31rt.php> (Erişim tarihi:08.02.2011)

Joseph Beuys'un yağ kullanımında da görülen gıda maddelerinin sanat alanına girmesi de Yoksul sanat'ta da devam etmektedir. Malzemenin doğasını öne çıkartan

¹⁷² Aynı. s. 206

¹⁷³ Aynı. s. 215

çalışmalarda modernist toplum eleştirisi ve buna bağlı olarak sanat piyasasını hedef alan çalışmalar öne çıkmaktadır. Gıda maddelerinin kullanımı, malzemenin geçiciliğinden yararlanarak sanat eserinin korunup saklandığı ve değer kazandığı müzelerin işlevini geçersiz kılmayı amaçlamaktadır. 20. Yüzyılın sonlarına yaklaşıldıkça bu amaçlar doğrultusunda farklı çalışmaların sayısı giderek artmıştır. Örnek olarak Tayland/Arjantin asıllı sanatçı Rirkrit Tiravanija'nın gerçekleştirdiği bir dizi çalışma gösterilebilir. 1991 yılında Warsaw galerisinde "Rirkrit Tiravanija iki çanta pastırma aromalı cips'i sergilemiş ve izleyicilerini çalışmayı yemeleri için davet etmiştir."¹⁷⁴ Yenilebilir sanat eseriyle birlikte, alıcısı ve sanat eseri arasındaki ilişkinin tanımlamaları tekrar değişmek zorunda kalmıştır. Sanatçı 1995 yılında New York 303 Galeride benzer bir çalışma daha gerçekleştirmiştir. Tiravanija "galerinin arka odasını, buz dolabı, masalar ve sandalyeler, elektrikli tava, çatallar, kesme tahtaları, derin tava ve çaydanlıklar ile bir mutfağa çevirmiştir. Torbalarca pirinç, baharat ve bulyon küp paketleri, gibi temel yiyecek maddeleri yedi haftalık sergi sırasında bütün gelenlere sunulmuştur."¹⁷⁵ Bu etkinlikle birlikte ise izleyicilerin kendileri sanat eserinin hem üretim hem de tüketim aşamalarına dahil edilmiştir. Tam olarak ne performans ne de yerleştirme olarak tanımlanabilecek bu etkinlik sanat eserinin dokunulmazlığını tamamen devre dışı bırakmasının yanında sergileme anlayışını da sorgulatmıştır.

3. 9. Hareket Sanatları

1960'lardan sonraki dönemdeki, sanatsal hareketlerin disiplinler arası bir çizgide ilerlemesi sonucunda, akımların hepsi birbiriyle ilişki halinde olmuştur. Bu akımların ortak özelliği alışılmış sanat kalıplarının ötesine çıkmak ve sanatın ne olduğunu sorgulamaktır. Bu sebepten ötürü bu sanatsal faaliyetler, kendi içlerinde farklı akımlarmış görünseler de, özlerinde hepsi Kavramsal Sanatın farklı kolları halinde gelişmişlerdir. Bu anlamda, her sanatsal hareket, geliştirdikleri öznel yorumlarla sanatın varlığını sorgulamıştır. Getirmiş oldukları tanımlarla, bir yandan resim ve heykel arasındaki sınırları ortadan kaldırırlarken, bir yandan da, heykelin daha önce hiç olmadığı kadar özgür bir alana taşınmasını sağlamışlardır.

¹⁷⁴ Aynı. s. 212

¹⁷⁵ Aynı. s. 212

3.9.1. Fluxus

Fluxus, 1961 yılında George Maciunas (1931- 78) tarafından isimlendirilmiştir. Grubun isim babası olan Maciunas Batı Almanya'daki bir yüksek okulda birkaç yıl geçirdikten sonra 1948 yılında ABD'ye gelmiş, Litvanyalı bir savaş sonrası göçmenidir. Maciunas'ın bulduğunu iddia ettiği Fluxus ismi, -Latince *Fluere*' kelimesinden türetilen ve Akış – anlamına gelen bir kelimedir... Bununla beraber Fluxus kelimesi, Maciunas'ın öncesinde de kendi yankılarına sahip bir terimdir. “Her şey flux'tır ... her şey akar” ve “ Aynı nehirde iki sefer yıkanamamın” sözlerinin M.Ö. 5. Yüzyıl filozofu olan Efesli Heraklitos'a ait olduğu sanılmaktadır. 18. Yüzyılda Hegel'de, bu düşünceyi Diyalektik kavramıyla devam ettirmiştir. Hegel'e göre “doğadaki her şey sürekli olarak flux'tır” ve “savaşım her şeyin yaratıcısıdır.” Ve 20. Yüzyılın başlarında Fransız filozof Henri Bergson'da görmüştür ki doğal evrimin işleyişi olarak “Fluxion” değişimin ve gelişimin sabit sürecidir. Bergson ayrıca savunmuştur ki, dünyayı an ve an deneyimleyemeyiz yinede tıpkı işittiğimiz müzik gibi sürekli bir akış içerisindeyiz. Felsefik çağrışımların ötesinde de Maciunas açıkça... moleküler dönüşüm ve kimyasal füzyon gibi bilimsel süreçlerde Fluxus'ı ilişkilendirmiştir.¹⁷⁶

Maciunas'ın yanında Fluxus hareketinin en ünlü temsilcileri, Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik, George Brecht gibi ünlü isimler olmuştur. Grubun oluşmasında batı düşüncesinin dışında farklı şeyler deneyen müzisyen John Cage'in karşı sanat hakkındaki düşünceleri de etkili olmuştur. Bu anlamda Neo- Dadaist bir çizgide hareket eden Fluxus'uda tam olarak bir sanat akımı olarak tanımlamak güçtür. Sanat karşıtı tavır hakkında Maciunas'ın “*Fluxus Manifestosu*”nda belirttiği cümleleri dikkat çekicidir; “Temizleyin dünyayı burjuva hastalığından, entelektüel, profesyonel ve ticari kültürden, temizleyin dünyayı, ölü sanattan, suni, yapay, soyut sanattan, illüzyonist sanattan, matematiksel sanattan, -TEMİZLEYİN DÜNYAYI “AVRUPALILAŞMA”DAN !”¹⁷⁷

60'ların başlarında, Alman sanat sahnesi, tüm ifade alanlarını etkileyen Fluxus hareketi tarafından, çalkalanmıştır. Dolaysız olarak Dada ve Duchamp'tan etkilenen

¹⁷⁶ **Art Since 1900 Modernism Antimodernism Postmodernism.** (London: Thames & Hudson. 2004.) s.456-457

¹⁷⁷ **Aynı.** s. 463

Fluxus, siyasi ve ekonomik kısıtlamalardan kaçmak isteyen ve artık Nazi geçmişini paylaşmak istemeyen herkesin desteğini kazanmış bir harekettir. Hayatın anlamını ortadan kaldırıp geriye tek gerçeklik olarak ölümü bırakmış bir uygarlığın normlarını kırmak için şiddet ve alay en etkili silahtır. Makineleşmiş bir toplum tarafından birikimlerin kaybettirilmesinin bilinci ve faydacı düşünce insanları devletin ve endüstrinin tüketici köle figürlerine indirgemıştır. Fluxus üyeleri, sanat dünyasında bireyin köleleşmesine ve hayatın unutturulmasına karşı bir isyanın sergilendiği son kaleyi keşfetmişlerdir.¹⁷⁸



Resim 52. La Monte Young/Nam June Paik, *Baş İçin Zen*, 1960

Kaynak: <http://www.artperformance.org/article-21978098.html> (Erişim tarihi: 08.02.2011)

Bunun yanında grup içerisindeki, zaten kendi alanlarında öncü olan sanatçıların kendi disiplinleriyle akıma katkıda bulunmaları ve sanat türleri arasındaki sınırları bir kez daha ortadan kaldırmaya yönelik çalışmaları bakımından postmodernist özellikler gösteren bir akımdır. Bünyesinde barındırdığı, çok uluslu ve farklı disiplinlerde faaliyet gösteren sanatçılarla birlikte, Fluxus uluslararası bir yayılım amaçlamışlar ve geleneksel sanat kategorilerinin dışında çalışmalarda bulunmuşlardır. Bu çalışmaların hiç birisi

¹⁷⁸Sculpture The Adventure of Modern Sculpture İn The Nineteenth And Twentieth Centuries. A.g.e. Cilt: IV: s.245

tiyatro, müzik, resim, heykel gibi sınıflandırılabilen faaliyetler değildirler. Bu faaliyetlere örnek olarak, Fluxus'un özgnlgn belirleyen, 1962'deki Wisbaden, Stadtische'de gerçekleşen konser verilebilir. Bu amaç için Viyana'dan, beş özel keman virtoz getirtilmiştir. Bu virtozler yaşamlarında hiç keman çalmamış kişilerdir ve  saat boyunca anti-keman bir müzik kompoze etmişlerdir.¹⁷⁹ Bir başka ilginç iş de La Monte Young'ın 'Zen İçin Baş' isimli eyleminde Nam June Paik'in başını bir tas domates suyu ve mürekkebe batırarak yere serili bir ruloya sürmesi eylemidir.(resim 52)



Resim 53. Shigeko Kubota, Vagina Resim, 1965

Kaynak: <http://bodytracks.org/2009/06/shigeko-kubota-vagina-painting/>

(Erişim tarihi: 08.02.2011)

Fluxus ayrıca geleneksel sanatçı kimliğini de eleştirmiştir. Açıkça feminist bir duruş sergilemese de, anti-erkeksi tavra bir örnek olarak Shigeko Kubota'nın Vajinal Resim'i (resim 53) verilebilir. Bu çalışmada sanatçı kasıklarından sarkan bir fırça ile yere serilmiş tuvali, kırmızı renge boyamıştır. Böylece Jackson Pollock'un erkeksi

¹⁷⁹ Germaner. A.g.e. s.58

resim performansları, skandal sayılabilecek bir jest ile eleştirilmiştir. Hakim sanat anlayışlarını eleştiren Fluxus faaliyetleri arasında, 1962 yılında Londra'da gerçekleştirilen Festival of Misfits (Aykırılıklar Festivali)'de verilebilir. Bu festival kapsamında Gustav Metzger, galerinin duvarlarına boş çerçeveler asmış, Ben Vautier, sergi süresince hiç kıpırdamadan canlı bir heykel gibi dikilmiştir. Bütün bu eylemlerin yanında George Maciunas 1965 yılında açtığı “*The Fluxshop*” adlı dükkânı da, sanatçıların Fluxus faaliyetleri kapsamında ürettikleri nesnelere, mektupla sipariş olanağıyla halka pazarlayarak, galeri sisteminin karşısında yeni bir alternatif geliştirmiştir.

Tüm bu bağlamlar içerisinde Fluxus doğadaki ve günlük insan hayatındaki sürekliliği ve değişimi ifade etmeye çalışmıştır. Bu durumla ilişkili olarak, sürekli değişen bir evren içerisinde sanat eseri de tamamlanmış bir çalışma değil, sürekli değişim ve gelişim gösteren bir süreçtir. Fluxus, yaratımı ve yok oluşu, geçici olanı ön plana çıkartarak yaşamın akışına göndermelerde bulunmuştur. Fluxus faaliyetlerinin çeşitli kategorileri içerisinde, grup üyelerinin projeleri önemli değişiklikler meydana getirmiştir. Sanatsal üretimi, sadece nesnenin dışavurumundan ibaret olan sınırlarının ötesine taşımışlar ve tiyatro ve müzikal arasında bir yerlere kaydırmışlardır.

3.9.2. Happening'ler (Oluşumlar)

Happening adıyla da bilinen Oluşumlarda tıpkı Fluxus gibi temel ilkelerini Dadaizm'den alan bir sanat türüdür. Oluşumlar, bir plan dâhilinde gerçekleştirilen fakat seyircinin de katılımını içerdiği için doğaçlamaya açık eylemlerdir. Aynı zamanda resim, müzik, heykel, fotoğraf ve monolog gibi sanatsal birimlerin kullanıldığı, tek seferlik gerçekleşen eylemlerdir. Temellerinde, soyut dışavurumculuğun dolaysız anlatım şekli ve farklı sanat türlerini bir araya getirme denemelerinden dolayı da kübist kolaj mantığına yakınlık göstermektedirler. Oluşumlar, Pop Sanatıyla başlayan gerçek yaşamın sanatın içerisine dâhil edilmesi anlayışının uç noktasını oluşturmuşlardır.

Oluşumlar izleyici ile olan ilişkilerinden dolayı tiyatro ile de benzerlikler gösterirler. Fakat tiyatronun aksine Oluşumlar tiyatro salonlarıyla sınırlı kalmaz farklı

yerlerde de gerçekleştirilebilirler. Bu noktada, Oluşumlar bünyesinde barındırdıkları tiyatral boyutundan dolayı, heykelin zamansal genişleme sorununa karşıda yeni bir açılım sağlamışlardır.

Oluşumlarla birlikte heykel modernizm'in anıtsal, fetişleştirilmiş sanat eserlerine karşı, nesnesiz alınıp satılmayan ve kısıtlanmamış bir sanat imkânı kazanmıştır. Bu gelişmeden sonra heykel üç boyutlu, dokunulabilir, etrafında dolaşılabilen bir nesne olmasının yanında izleyicisi tarafından inşa edilen bir yapıya kavuşmuştur.

Happeningler bir uygulama ve bir ahlaktır; sanatçının özgürlüğünün güçlü bir şekilde doğrulanmasıdır; sanatçının sanatın pazar tarafından kullanılmasını (sanat yapıtının toplanıp sonrada değerlendirilmesinin) şiddetle reddedilişi ve yitirilmiş olan geleneksel değerleri geri alışıdır; Dada'nın ve M. Duchamp'ın alaycı boyutunun yeniden canlanmasıdır. Happening'de sanat, yaşam ve yaşanan an ile sıkı ilişki halinde doğrudan, geçici ve kendiliğinden belirir. “Yaşama ya da en azından onun doğrulanmasına dönüşür. (Kaprow, Altı Olağan Happening 1969)”¹⁸⁰

Allan Kaprow bu düşüncelerle hareket ederek, ‘Happening’ yani Oluşum kavramını sanat alanına dahil eden ilk sanatçıdır. Kaprow'un 1959'dan itibaren gerçekleştirdiği “*6 Bölümlü 18 Oluşum*” adlı Oluşumları, ‘Happening’in doğuşu olarak kabul edilmektedir.

Sanatçı bu “olayda”, (profesyonel oyuncuların yerine) önce arkadaşlarına böyle bir oluşuma katılmaları için basılı bir davetiye yollayıp, ardından çağırılanlardan bazılarına, içinde kağıt parçaları, tahta, fotoğraflar, kesilip oyulmuş figürler, boyalı parçalar ve olayın yapılacağı yerin krokisini içeren gizemli paketler yollar. Olayın yapılacağı gün; davetliler Galeri Ruben'in ikinci katının, plastik duvarlarla 3 odaya bölündüğünü görürler. Renkli ışıklarla donatılan odalardaki iskemleler, katılanlardan farklı yönere bakacak bir biçimde oturabilmeleri için daire ve dikdörtgen şema içinde dizilir. Birinci ve ikinci odalara boy aynaları yerleştirilip, üçüncü odada da gizli bir denetim merkezi kurulur. Her ziyaretçiye bir program ve her bölümün başlangıcının bir sesle belirtileceği, altı bölümünde eşzamanlı gerçekleşeceğini duyuran üç küçük kart verilir. İzleyici verilen programdaki hareketlere uyarak sırayla, önce askeri adımlarla yürür, sonra bir süre hareketsiz kalıp, pencerelerdeki storları kapar, afişleri okur, müzik aletlerini çalar ya da 90 dakikalık bir süre içinde birbirini izleyen 18 eylemi astarlanmış tuval üzerine aktarır. Süre sona erdiğinde, “ama” ve “eh”

¹⁸⁰ Germaner. **A.g.e.** s. 22

sözcükler mırıldanan ve birbirinden ayrı gruplaşan kadın ve erkeklerin arasındaki yatay bir çubuktan; dört tane 3 metrelik yatay çubuklar sarkıtılır.¹⁸¹

Yale Üniversitesi mezunu Claes Oldenburg'da 'eylem tiyatrosu' olarak bilinen Oluşumlarla ilgilenmiştir. Bir çıkış noktası olarak Soyut Dışavurumcu resmin psikolojik ve işaretel içeriğini alan avant-garde tiyatro, geçmişten kopup, emsali olmayan heykel formları yaratacak heykeltıraşlar için bir toplanma noktası olmuştur. Altmışlı ve yetmişli yılların başlarındaki en ünlü Amerikan heykeltıraşlarının zamanlarından beri, yeniliğin güvencesi, sadece önceki heykel geleneklerinden değil aynı zamanda resim ve tiyatrodan da gelmektedir. 1962 yılında, Oldenburg'un Oluşumları New York'un Güney Doğu kısmında bulunan kiralık bir dükkânda gerçekleştirilmiştir. Bu Oluşumlarda Oldenburg'un kendisi, eşi Pat ve Lucas Samaras başlıca sanatçılardır. Oldenburg tarafından 'Mağaza' (*The Store*) olarak adlandırılan mekan, tüketim mallarının boyanmış alçı kalıpları ile birlikte galeri, özel müze ve tiyatro olarak kullanılmıştır. Üretilmiş nesnelerin biçimsiz taklitleri arasında, Oldenburg alaycı biçimde, elle oluşturulmuş ve deforme edilmiş 'Kadın İç Çamaşırları' ve unutulmuş kadın özel eşyalarını rastgele oluşturulmuş bir düzende sergilemiştir. Oldenburg Oluşumları için geniş ölçülerde sahne donanımları tasarlamıştır. Bunlar mükemmel bir terzi olan eşi Pat tarafından dikiş makinesinde yapılmıştır. Aynı zamanda bu donanımlar Oldenburg'un ilk 'Yumuşak Heykel' örnekleridirler.¹⁸²

3.9.3. Body Art (Vücut Sanatı)

Oluşumlarda da görülen insan bedeninin sanat'ın bir unsuru olması durumu vücut sanatı ile birlikte devam etmiştir. Vücut Sanatının tıpkı Oluşum ve Performanslarda da görüldüğü gibi izleyenin önünde gerçekleşen türleri olduğu gibi, fotoğraftan yararlanılarak seyirci ile iletişime geçilen türleri de mevcuttur. İnsan bedeninin sanat eseri olarak öne çıkması bakımından da, izleyiciler üzerinde farklı duygular yaratılması amaçlanmıştır. 70'lerden sonra vücut sanatı performanslara dönüşmüştür.

¹⁸¹Bozdemir, Seda. "Hayata Adanan Sanatsal "Oluşumlar": Alan Kaprow" <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=456&bhcp=1> (Erişim tarihi: 12.12.2010/ 23.11)

¹⁸² *Sculpture The Adventure of Modern Sculpture In The Nineteenth And Twentieth Centuries.* A.g.e. Cilt: IV: s.251



Resim 54. Hannah Wilke, *Starification Object Series*, 1974

Kaynak: <http://solwayjonesgallery.com/news/?p=182> (Erişim tarihi: 08.02.2011)

1960'lar ve 70'ler boyunca Oluşum geleneği, Yvonne Rainer ve Joan Jonas gibi çoklu ortam sanatçıların performanslarıyla devam etmiştir. Bu sanatçılar heykel ile yakından ilgili tiyatro piyeslerinde, yansıtılan görüntü ve ses gibi kendi bedenlerini de kullanmışlardır. Yvonne Rainer'ın minimal ve post-minimal akımlarla paralel zamanda gelişen performansları, bu akımların heykel estetiğinin şekillenmesinde etkili bir güç olmuştur. Bir film yapımcısı olarak, Rainer'ın bu konudaki ilgisi, filmdeki boşluğun bilincinde olan bir dizi psikodrama ile devam etmiştir. Ayrıca heykeltıraş Hannah Wilke kendi bedeninin fotoğraflarını kullanmıştır. Wilke'nin çıplak kadın hassasiyetini vurgulayan feminist performanslarında erkek egemenliğinin kadın yaratıcılığı ve cinselliği üzerindeki yıkıcı etkileri eleştirilmiştir.¹⁸³

¹⁸³ Aynı. S. 271

Hannah Wilke gibi feminist görüşe sahip sanatçıların yanında fiziksel duyular üzerinden, insan bedenine dikkat çekmeye çalışan farklı uygulamalarda gerçekleşmiştir. Bazıları mazoşist eğilimler içeren bu performanslar, alıcılarını şaşırtarak, düşünmeye zorlama ve bilinç düzeyinde bir uyanmayı amaçlamışlardır.



Resim 55. Marc Quinn, Ben, Kan, Paslanmaz çelik, Soğutma ekipmanları ve pleksiglas, 1991

Kaynak: http://www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/quinn/detail1.html (Erişim tarihi: 08.02.2011)

Vücut Sanatı'nın diğer türlü etkileri daha az sağlıklı olma eğilimindedir. Birçoğu belirgin bir mazoşistlik heyecana sahiptir. 1970'li yılların başlarında, İngiliz performans sanatçısı Stuart Brisley, bir keresinde haftanın en iyi saatlerini, sakat ve diğer hayvan parçaları içeren bir banyo küvetine dalmış bir vaziyette geçirmiştir. Aynı süreçte Fransız sanatçı Gina Pane, 'Psşik Eylemler' olarak adlandırdığı, temel özellikleri, kanayana kadar kendi bedeni tahrip etmesi olan, bir dizi performans sergilemiştir. Pane ve diğerleri, çoğu için ilk örnek olan, kısa fakat son derece etkili bir hayat yaşamış, İtalyan deneysel sanatçı Pierro Manzoni'yi (1930-1963) izleyebilmeleridir. Manzoni aynı zamanda son 25 yılın sanatı üzerinde büyük bir etkisi olan Arte Povera Hareketi'nin de atarından birisidir....

1957'de genç Robert Rauschenberg ile aynı zamanda beyaz tuvali denemiştir. Manzoni ayrıca... kâğıt üzerinde tek satırdan oluşan minimal çalışmalarda da bulunmuştur. Manzoni'nin tek ve en kışkırtıcı hareketi, her nasılsa, dışkıda dahil olmak üzere kendi vücut ürünlerini paketleyip satması olmuştur. Ünlü İngiliz avan-garde sanatçısı Marc Quinn, 1990'larda kendi donmuş kanından yaptığı büstü sergileyerek öne çıkmıştır.

184

3.9.4. Performans Sanatı

Performans Sanatı, bir anlamda Fluxus ve Oluşum sanatlarıyla büyük benzerlikler gösteren, çoğu zamanda bu sanat dallarının tamamlayıcı unsuru olmuş bir sanat türüdür. Tıpkı Kavramsal sanat ile akraba olan diğer sanat türlerinde olduğu gibi yine Performans Sanatı da Dada kökenlidir. Bu bağlamda Performans sanatı da diğer sanat dallarıyla arasındaki sınırları aşmış bir sanat türüdür. Resim, heykel, müzik ve dans gibi türleri kendisinin tamamlayıcı unsurları olarak kabul etmesinin yanında, yine performanslarda da izleyicinin rolü önemlidir. “Performans yalnızca biran için var olur. Yaşamın en yüksek derecesini ifade ederken ölüme çok yakındır. Unutma belleğin bir parçasıdır, performans sanatı yalnızca seyircinin belleğinde varlığını sürdürür.”¹⁸⁵ Yves Klein'in 1960- 61'de maviye boyadığı çıplak mankenleri tuval üzerinde hareket ettirerek gerçekleştirdiği “*Anthropom*” isimli gösterileri ve Piero Manzoni'nin “*Yaşayan Heykelleri*” bir anlamda 1970'lerde ortaya çıkan bu sanatın erken temsilcileri olarak kabul edilirler.

Heykel'in yaşam ile arasındaki sınırlarını sorgulayan performans denemelerinden bir tanesi, 1969'da Gilbert Proesch ve George Passmore'un “*Şarkı Söyleyen Heykel*” (Resim 56) adlı performanslarıdır. Bu performans sanatçı ve yapıtın bütünleşmesi bakımından aynı zamanda vücut sanatının da heykelle alakalı en bilindik örneklerindedir. Gilbert ve George bu performansta, yüzlerini metalik sarı bir renge boyayarak, bir masanın üzerine çıkmışlar ve kendilerini heykel yerine koymuşlardır. Bu esnada, aşağıdaki bir kasetçalardan, ‘Flanagan and Allen’ şarkısı olan ‘Underneath the Arches’ çalmış ve bu sırada metalik kuklaları andıran hareketler eşliğinde şarkı söylemişlerdir. Bu performans sanat yapmak için her hangi bir malzemeye gerek

¹⁸⁴ Lucie-Smith. **A.g.e.** s. 132-133

¹⁸⁵ Germaner. **A.g.e.** s.60

olmadığını göstermek ve yaşamın kendisini sanat eylemine dönüştürmek bakımından farklı bir denemedir. Sanatçılar, ‘Heykeltcilerin Kuralları’ adlı kitaplarında düşüncelerini şu şekilde dile getirmişlerdir:

Her zaman şık giyinin, bakımlı olun, rahat, dostça, zarifçe ve denetimli hareket edin. Dünyayı kendinize inandırın ve bu ayrıcalık için insanların yüksek bir bedel ödemelerini sağlayın. Hiç üzülmeyin, eleştirilenler tartışır ve eleştirir ama her zaman saygılı, sessiz ve sakin olun. Tanrı hala yontmaya devam ediyor, onun için yerini uzun süre boş bırakma.¹⁸⁶



Resim 56. Gilbert ve George,1969

Kaynak: <http://www.andrewgrahamdixon.com/archive/readArticle/277> (Erişim tarihi:08.02.2011)

3.10. Video Sanatı

Video Sanatının kurucusu Fluxus hareketi içerisinde öne çıkan sanatçılardan bir tanesi olan Güney Koreli sanatçı Nam June Paik'tir. Paik, müzik, video görüntüleri ve

¹⁸⁶ Atakan. **A.g.e.** s.74

heykeli birlikte kullanarak, videonun sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanılmasında öncü rol oynamıştır. Video kayıt olanağı sağlaması bakımından tek seferlik gerçekleşen sanatsal hareketlerin korunmasına ve görüntünün kullanılarak farklı çalışmalarda bulunulmasına imkân sağlamıştır. Bunun yanında, tesadüfen mıknatısın, monitördeki görüntüleri bozduğunu fark eden Paik, daha sonra görüntüleri bozmanın farklı yollarını da bularak, elde ettiği sonuçları, eserlerinde yansıtmıştır.



Resim. 57. Nam June Paik, Küresel Şifreci, 1994

Kaynak: http://first-things-first.blogspot.com/2005_02_01_archive.html

(Erişim tarihi: 08.02.2011)

“Video teknolojisinin karakteristiklerini araştırmalarına taşıyan sanatçıların yaklaşımları oldukça farklıdır. Sanatçılar elektronik aracı basit bir kayıt aracı olarak değil, resimsel(pictoral) ve heykelsi materyalleri dönüştürebilecekleri, karmaşık bir sanatsal yöntem olarak düşünmekteydiler.”¹⁸⁷

¹⁸⁷ Şahiner. **A.g.e.** s. 69

Paik'in 1980'lerde özellikle Tv monitörlerini kullanarak farklı şekillerde gerçekleştirdiği yerleştirmeler, kavramsal sanat boyutunun yanında, üç boyutlu heykel anlayışında da ilginç örneklerdir.(resim 57) Video Sanatı digital teknolojinin modern toplum üzerindeki etkileri üzerine de, vurgulamalarda bulunması bakımında da çağımız sanatına alternatif bir bakış açısı sunmuştur.

Video Sanatı, Yerleştirme Sanatı içerisinde de öne çıkan bir unsur olmuştur. Çevresel sanatın belki de en iddialı formları video kullanılarak yapılanlardır. Bu tarz sanatın en öne çıkan eserlerinin Bill Viola, Gary Hill, Dara Birnbaum ve Judith Bary gibi Amerikalı sanatçılardan geldiğini söyleyebiliriz. Bu sanatçılardan Viola, video sanatını “gerçekliği düşünmek ve aynı gerçeklik yoluyla gizli bir dünyaya girmek”¹⁸⁸ olarak tanımlamaktadır.



Resim 58. Judith Bary, Cansız İmgeleri Düşlemek,1991

Kaynak: http://lesley.edu/aib/portfolio/faculty/intro_grad_barry.htm (Erişim tarihi: 08.02.2011)

Judith Bary'nin Robert Morris'in 1965 yılında yaptığı '4 Aynalı Küp'(resim 59) isimli çalışmasına atıfta bulunan 'Cansız İmgeleri Düşlemek' isimli çalışması minimal sanatın kısırlığına karşı bir eleştiridir.(Resim 58) Burada Robert Morris konu/nesne ve

¹⁸⁸ Lucie-Smith. A.g.e. s.162

sanat ile izleyici arasındaki ilişkiyi aynalar kullanılarak geçersiz kılmıştır. Bary, minimalist bir küp kapsatılmış gibi görünen, androjen bir baş tasarlamıştır. Bu baş yavaşça soluyormuş gibi ses çıkartmaktadır ve sonra aniden beş görünür kenarının üzerinden, üzerine dökülen sıvıya batmaktadır. Seyirci bu sıvıyı vücut sıvısı, kirlenmiş başı da, minimal sanat'ın sözde 'tarafsızlık' ilkesi üzerinde şiddetli bir saldırı olarak yorumlamaktadır. Bu tarz çevresel sanatların Amerikan sanat dünyası üzerinde önemli etkileri olduğu görülmektedir. Kelimenin tam anlamıyla herhangi bir nesne, sanatçılar, eleştirmenler ve kamu tarafından tanınabilir bir sanat bağlamında sunulması koşuluyla sanat mertebesinde kabul edilebilmiştir.¹⁸⁹



Resim 59. Robert Morris. Isimsiz (Aynalı küpler), 1965

Kaynak: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/19/morales.php> (Erişim tarihi: 01.03.2011)

¹⁸⁹ Aynı. s.165

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYILIN SONUNDA ORTAYA ÇIKAN SANATSAL HAREKETLER

1. 20. YÜZYILIN SONU VE 21. YÜZYILIN BAŞLARINDAKİ SANATSAL GELİŞMELER VE HEYKELE ETKİLERİ

1.1. Tüketim Kültürü ve Commodity (Appropriation) Heykel

“1980’lerin başlarında, klasik yapıların kullanıldığı açık alanlarda gerçekleştirilen heykelin ya da resimlerin, geleneksel resim biçimlerine yeni eklemeler vermek için kullandıkları klasik heykel formlarının yanında, yeni nesil sanatçılar, ticari mal dünyasından getirdikleri resmi bir dil geliştirmişlerdir.”¹⁹⁰ Marcel Duchamp’ın hazır nesne kullanımıyla birlikte, seçme ve aklın kullanımı kavramları yükselirken el becerisi ve zanaat kavramları eski önemini kaybetmiştir. İngiltere ve Amerika da gelişen Pop Sanatı hazır nesne kavramına karşı farklı yaklaşımlar geliştirerek 21.Yüzyılda da etkileri süren birbirinden farklı uygulamaların önünü açmıştır. Günümüzde “hazır-nesne kavramının çağdaş karşılıklarında ilginç bir çeşitlilik vardır: bazı sanatçılar materyallerini gerçekte değiştirmeden özelleştirir ve sunarlar: bazıları bulur ve değişiklik yaparken diğerleri seri üretim öğelerine benzeyen nesnelere icat ederler.”¹⁹¹ Söz gelimi hazır nesne kavramının yeni uygulamaları için İngiltere’de “eleştirilenlerce ‘Object Sculpture (Objekt Heykel)’ terimini türetirken, Amerika’da yaygın olarak ‘Commodity (Ticari, Emtia)’ ya da ‘Appropriation Sculpture (Mal edilmiş Heykel)’ olarak tanımlanır.”¹⁹² ‘Appropriation Sculpture’ türü içerisinde Pop Sanatın uzantısı olarak kabul edilebilecek, Amerika toplumunun günlük hayatında hiç bir sanatsal değeri olmayan nesnelere heykel’in sınırlarına dahil eden sanatçılar mevcuttur.

¹⁹⁰ **Sculpture The Adventure of Modern Sculpture In The Nineteenth And Twentieth Centuries. A.g.e. Cilt: IV: s.296**

¹⁹¹ Lucie-Smith. **A.g.e. s.100**

¹⁹² **Aynı. s.100**



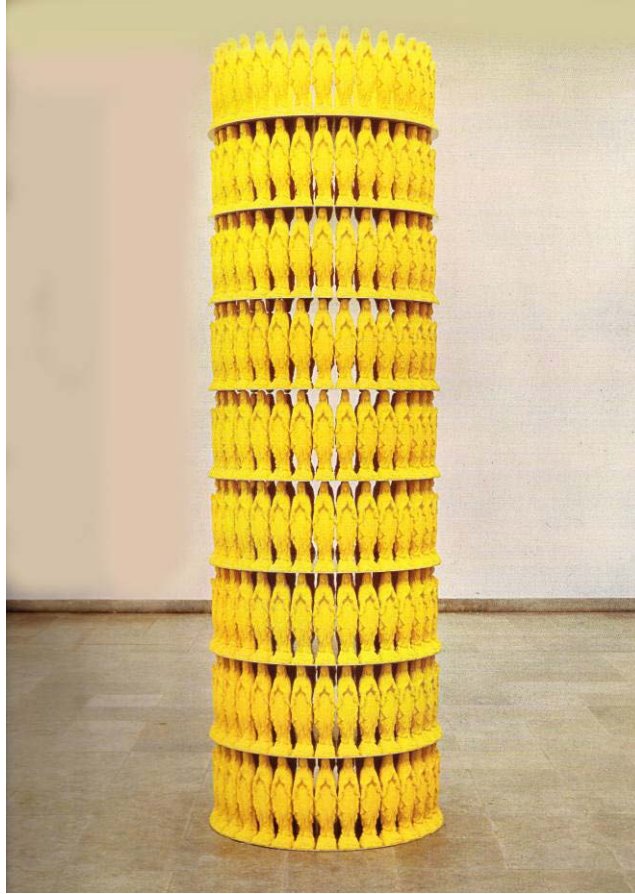
Resim 60. Jeff Koons, Gümüş Tavşan, Paslanmaz çelik, 1985

Kaynak:<http://artobserved.com/2008/08/amia-news-blurb-jeff-koons-goes-to-versailles-in-september/> (Erişim tarihi: 08.02.2011)

Materyal kaynağını Amerikan kitsch'inden bulan, Jeff Koons en çok bilinen Commodity/Appropriation heykeltıraşıdır. Koons banal olarak kabul edilen tüketici nesnelerini sanat eseri olarak yüceltip ululaştırmıştır. 1979 yılında sanatçı, oyuncak dükkânlarından alınabilen türden, ilk -dev, şişirme, plastik 'İnflatables (Şişme)' lerini-sunmuştur, örneğin 1986 tarihli 'Gümüş Tavşan' gibi.¹⁹³ (Resim 60) Bu tarzda çalışan sanatçıların işleri genellikle Marcel Duchamp'ın burjuva kültürüne karşı olan alaycı eleştirilerini, bir anlamda günümüze yansıtmaktadırlar. Bu şekilde Jeff Koons,

¹⁹³ Aynı. s.102

çalışmalarının sadece tasarım kısmını üstlenir. Çalışmaların geri kalan kısımları fabrika ortamında işçilerce tamamlanır. Andy Warhol'da da görülen seri üretim ve birim tekrarı ile sanat eserinin biriciklik ruhunun yitirilmesi, burada endüstrinin kendi imkânlarından yararlanılarak gerçekleşmektedir. Tavşan'ın paslanmaz çeliğin doğasını yansıtan metalik ve cilalanmış parlak yüzeyi aynı zamanda modern toplumda endüstrinin önemine ve mekanikleşmeye de göndermelerde bulunmaktadır. "Paslanmaz çelik dökümüm, 1970'lerde, Loise Bourgeois ya da Robert Watts tarafından düşünülmesi söz konusu iken, sonradan Koons'un tavşanı 1980'lerin ikonu olmuş, burjuvasal statü ifadesi olarak –kaideli narin materyalden bir figüre- klasik sanat formuna duyulan bütün özlemleri açığa vurmuştur."¹⁹⁴



Resim 61. Katharina Fritsch, Sarı Madonnalar, 1987 – 89

Kaynak: Collins, Judith. Sculpture Today. (London: Phaidon Press 2007.) s.110

¹⁹⁴Sculpture The Adventure of Modern Sculpture İn The Nineteenth And Twentieth Centuries. A.g.e. Cilt: IV: s.300

Katharina Fritsch 1979 ve 1984 yılları arasında tüketim nesnelere ve bu nesnelere sunum şekillerine odaklanmıştır. Sanatçı 1980'lerin başlarında Fransa'daki hacıların toplanma merkezi olan Lourdes'ten anlamlı tüketici parçaları toplamaya başlamıştır ve sonrasında "Sergi Standında Sarı Madonnalar"ı (Resim 61) yapmıştır...Fritsch'in küçük ölçekli 19. Yüzyıl kopya figürleri olan sonsuz sarı Madonnalar'ı, sadık kitleler tarafından satın alınmaya hazırlanmış gibi durmaktadırlar.¹⁹⁵

Richard Hamilton, Roy Lichtenstein gibi Pop sanat'ının bilinen sanatçılarından eserlerinde görülen, çizgi roman bantlarından gelen referanslarla, Amerikan popüler kültürünü, yüksek sanat kategorisinde sunma anlayışı farklı ülkelerde de, yansımalar bulmuştur. Söz gelimi Takashi Murakami, Japon kültürünün Pop sanatına cevaplarından birisidir. 'Otaku', Japon Pop kültüründe önemli bir yer tutan çizgi romanlar, çizgi filmler ve video oyunları ile takıntılı olarak ilgilenen kitleyi tanımlamak için kullanılan Japonca bir kelimedir. Jeff Koon'un materyal kaynağını Amerikan kitsch'in'den bulması gibi Murakami'de Otaku'dan esinlenerek üç boyutlu çalışmalar yapmıştır. Söz gelimi sanatçının yaptığı ilk üç figüründen birisi olan 'Miss ko2' isimli çalışması (resim 62) örnek olarak verilebilir. Bu çalışmada "Miss ko2, Murakami'nin seçtiği Viable Geo oyunundaki Anna Millers restoranlar zincirinden garson forması giymiş savaştan 'bisyoujo' (Japon argosunda güzel genç kız) karakterine dayandırılmıştır."¹⁹⁶ Miss ko2 aynı zamanda dış görünümüyle Japon erkeklerinin beğenilerini de yansıtmaktadır. Bu şekilde Murakami, Andy Warhol ya da Jeff Koons'un yaptığı gibi bir pop ikonunu yüksek sanat seviyesine yükseltmiştir. Başlangıçta Amerikan Pop'undan etkilenerek yapılan bu çalışmalar, sanat dünyasında yer edinerek, Amerikan sanatına geri dönüş yapmaktadırlar. Fakat bu sefer etkilenen Amerikan Pop kültürü etkileyen değil etkilenen olmaktadır.

¹⁹⁵ Collins A.g.e. s.110

¹⁹⁶ http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4101155 (Erişim tarihi:01.02.2011/03:19)



Resim 62. Takashi Murakami, Miss ko2, Boyanmış fiberglas, 1996

Kaynak: <http://www.jeanclaudelafarge.fr/chateau-versailles.html>

(Erişim tarihi: 01.03.2011)

1.2. Abject Sanat

Abject Sanat kavramı eleştirmen Julia Kristeva tarafından “*Korku’nun Gücü: Abjection üzerine Deneme*” isimli makalesinde tanıtılmıştır (1982, New York). Bu makalede kışkırtıcı, ahlaki olarak uygunsuz motif ve konuların heykel sanatının yanında, çeşitli biçimlerinde uygulanabilirliğinden bahsedilmektedir.¹⁹⁷ Bu kapsamda Abject terimi psikolojik, felsefi ve dilbilimsel kavramlarından oluşan karmaşık bir

¹⁹⁷ *Sculpture The Adventure of Modern Sculpture In The Nineteenth And Twentieth Centuries. A.g.e. Cilt: IV: s.298*

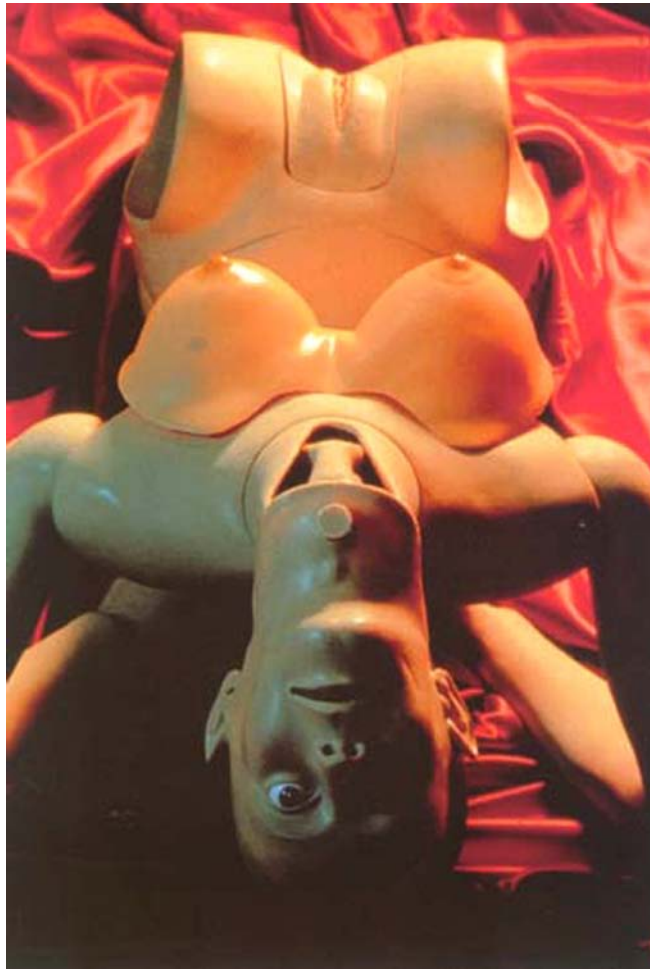
altyapıya sahiptir. Basitçe söylenebilir ki, Abjection (Adilik) temizlik ve dürüstlük duygularımızı sorgulayarak aşmaya çalışan, çoğunlukla beden parçalarını kullanan unsurlardan oluşan bir sanat türüdür.

“*Korku’nun Gücü: Abjection üzerine Deneme*”sinde Julia Kristeva (Abjection) adilik/bayağılık kavramıyla, sembolik düzene geçişte Pre-Oedipal anneden (baba ve toplum tarafından) ayırmaya çalışılan çocuğun deneyimlediği korkuyu ve uzaklaştırılmayı tanımlamıştır. En arkaik formunda, adilik, çocuğun kendisini, anne-çocuk ikilisinden çıkartıp, kendisini bir özne haline getirecek kadar adi/bayağı olarak tecrübe edilen annenin reddi/sözel bir bıkkınlıktır. Ama Kristeva için, adilik deneyimi, burada bitmez, adilik kimliğin sınırlarını zorlamayı asla bırakmaz; sürekli olarak öznenin bütünlüğünü çözmekle tehdit eder. Adilik yok edilmesi gereken eklemelenmiş "bedensel çöp" kategorisine girer, ki bu sadece anneyi kabul etmede değil aynı zamanda... beden maddeselliğini, limitleriyle döngülerini, ölüm, hastalık, bedensel sıvılar, dışkı ve adet kanını göstererek, batılı modern kültürlerinin kapasitesizliğini /kapasite yetersizliğini de gösterir. Estetik bir strateji olarak keşfedilmiş adilik/bayağılık bu şekilde (Kristeva’nın iddia ettiği gibi) kriz içerisine öznellik koyan kritik bir uygulama haline gelebilir; bir eserdir ki içinde kimlik kategorileri kısa ve ters bir şekilde sorgulanır ve bozulur. 1990’ların sanat üretimi ilgili çalışmalarda zor zamanlar olmasıyla birlikte adilik süreci için "bedensel çöp" ön plana getirilmiş ve bedensel sınırlar (dışarıdan içeriye ayırmak için olan fonksiyonu) ciddi olarak aşındırılmıştır. Önemli sergilerden biri olan 1993 Whitney’in “*Abject Sanat: Amerikan Sanatında İticilik ve İstemek*”i terminolojiden ve Robert Rauschenberg, Robert Mapplethorpe, Yayoi Kusama, Mike Kelley ve David Wojnarowicz’e kadar farklı alanlardaki sanatçıların çalışmalarını... isimlendirmek için kullanılmasından sorumludur.¹⁹⁸

Modernizm eleştirileri özellikle 1960’lardan sonra yükselen muhalif hareketlerle daha fazla ivme kazanmıştır. Bu koşullarda cinsiyet ve ırksal ayrımcılığa karşı düşünceler de daha fazla öne çıkmıştır. 20. Yüzyılın sonlarında birçok sanatçı bu teorilerin farkına vararak çalışmaların da yansıtmıştır. Bu doğrultuda Abject Sanatta aynı zamanda feminist referanslara sahip olmuştur. Fotoğraf sanatına yoğunlaşan Cindy Sherman film karelerinden alınmış gibi görülen, seri halindeki oto portreleriyle feminist anlayışın en çok öne çıkan figürlerindedir. Ek olarak sanatçının, cinsel metalaştırılmayı ele aldığı, manken ve beden parçalarından oluşan 1992 tarihli “*Seks Resimleri*” isimli serisi, Abject sanat anlayışını yansıtan çalışmalardır. Seks

¹⁹⁸ Jones, Amelia. **A Companion to Contemporary Art since 1945**. Malden. U.S.A. :Blackwell Publishing. 2006. S.391

Resimleri'nde medikal kataloglardan yararlanarak elde edilen vücut parçaları hazırlanmış nesne olarak kullanılmıştır. “Lakin kadın ve erkek cinsel organları, cinsel görünüm ve çiftlere odaklanan bu seri çok daha fazla belirsizlikler içerir. Bu çalışmalar pornografik tiyatro temsilleri olarak görülebilirler. Aynı zamanda röntgeni ve fonksiyon dışı, erotik içerikleri kasıtlı olarak zayıflatılmış çalışmalardır.”¹⁹⁹ Sherman'ın cinselliği ön plana çıkartan, kısmen soyut ve beden parçalarını gerçeküstücü bir anlayışta bir araya getiren fotoğrafları, müstehcenlik anlayışları ve artan sansüre de açıkça meydan okumaktadır.



Resim 63. Cindy-Sherman, Untitled,1992

Kaynak: <http://www.dailyartfixx.com/tag/cindy-sherman/> (Erişim tarihi:08.02.2011)

¹⁹⁹ <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=27115> (Erişim tarihi: 30.01.11/16:16)

Kiki Smith'in kariyerinin başlangıcı da, feminizm'in yükseldiği, sanatın kadın bedenini, ataerkilliğin darlığından, dinden ve kurumsallaşmış diğer baskılardan, kurtarmaya çalıştığı zamanla kesişmiştir. Heykeltıraş Tony Smith'in kızı olan Kiki Smith başlangıçta medikal teknisyen olarak eğitim almıştır. Smith, kan, tükürük gibi bedensel sıvılar ve organlarla meşgul olmuş ve yarıda bıraktığı eğitiminden elde ettiği deneyimlerini, bronz, seramik ya da bal mumundan yapılmış figürleriyle yansıtmıştır. Bu anlamda 1990'larda yaptığı, çoğunlukla kadın olan figürlerinde, kadın bedeninin erkek sanatçılar tarafından yansıtılan şekillerine ters çalışmalar üretmiştir. Bu çalışmalarıyla kadınların iç biyolojik sistemlerindeki değişiklikleri dışa vurarak, yaygın olarak tabu kabul edilen değerler üzerinden, gizli sosyal konuların doğallığına vurgularda bulunmuştur.



Resim 64. Kiki Smith, İşeyen Beden, Balmumu, Cam Boncuklar,1992

Kaynak: Collins, Judith. Sculpture Today. (London: Phaidon Press 2007.) s.25

Abject sanat anlayışı Feminist sanatçıların dışavurumlarında tamamlayıcı bir unsur olmuştur. Bu anlamda Klasik Yunandan beri gelen güzellik anlayışları ve kadın bedenine yaklaşımlar tekrar sorgulanmış ve farklı uygulamalara sahne olmuştur. Bunun yanında Abject sanat anlayışında, beden parçalarını irite edici bir şekilde kullananlar

sadece kadın sanatçılarla sınırlı kalmamıştır. Örnek olarak Robert Gober'in kendi bedeninden kalıplar alarak gerçekleştirdiği aynı zamanda Fotogerçekçi anlayışta da kabul edilebilecek çalışmaları verilebilir. Bu çalışmalarıyla sanatçı insan bedeninin kırılğanlığını göstermek istemiştir. Hem kadın hem de erkek bedeninin özelliklerini gösteren isimsiz serisinden torsuyla ise sanatçı bir anlamda eşcinsel bedeninin çift cinsiyetli doğasını yansıtmıştır. "Bütün bu rahatız edici işler melankolik ve bazen bastırılmış cinsellik içeren bir havayı paylaşır ki, kısmen 1980'lerdeki genç Amerikalılar üzerindeki AİDS salgınının yıkıcı etkilerini ima etmektedirler"²⁰⁰



Resim 65. Robert Gober, İsimsiz, 1990

Kaynak: Collins, Judith. Sculpture Today. (London: Phaidon Press 2007.) s.56

Beden parçaları sadece Abject sanatın konusu olmamıştır. Beden sanatı ve Performanslar içerisinde görülen, insan bedenini referans alarak izleyiciler üzerinde etki yaratma eğilimi ve Pierro Manzoni ve Marc Quinn gibi sanatçılarda görülen bedensel ürünlerin kullanılarak sanat yapma yöntemi, Abject sanat tarafından da farklı bir şekilde referans alınarak sosyal problemlere dikkat çekilmek istenmiştir.

²⁰⁰ Collins A.g.e. s.63



Resim 66. Robert Gober, İsimsiz, 1990

Kaynak: DUBY, Georges. DAVAL, Jean, Luc. Sculpture From Antiquity To The Present Day. (Köln: Taschen, 2002.) s.1137

Abject sanat, modernizm'in çözümlenmesinin postmodernist bir anlayışta dış vurulmasının en göze çarpan örneklerindedir. Bu anlamda bir bütünden daha ziyade tek başına ayrı ayrı birbirinden bağımsız olarak öne çıkan parçaların önemi artmıştır. Bu durum bir anlamda, nesnelere parçalamaya çalışan bir 20. Yüzyıl akımı olan kübizmin tescillenmesidir de. Bu şekilde ilk kez Rodin'de görülen bitmemiş heykel anlayışı (yarım kalmış bedenler) 20. Yüzyılın sonlarında da kendi yansımalarını bulmuştur. Bunun yanında Julia Kristeva tarafından belirtildiği gibi Abjection (Adilik/bayağılık), bedensel sınırlar üzerinden kendilik ve diğerleri durumunu vurgulamaktadır. Bu durum Gerçeküstücülük akımının psikolojik altyapısının devamı ve kökleri yine Dadaizm'e dayanan bir çeşit modernizm eleştirisidir. Abject Sanat, bütün bu birikimlerin 21.yüzyıla taşınmasına aracı olmuş sanatsal hareketlerden birisidir. Bu anlamda

Postmodernizm'in geçmişi referans alması durumunun somut örneklerinden biri gerçekleşmektedir.

1.3. Transavanguardia

20.Yüzyılın sonlarına doğru giderek yaygınlık kazanan Kavramsal Sanata karşı, halen klasik yöntemlerle heykel üretmeye çalışan sanatçılarda mevcuttur. 1980'lerin başlarında, Sandro Chia, Cucchi, Francesco Clemente ve Paladino gibi bir grup İtalyan ressam figüratif heykeller yapmaya başlamıştır. Eleştirmen Achille Bonito Oliva bu sanatçıların çalışmalarını tanımlamak ve tanıtmak için 'Transavanguardia' terimi türetmiştir.²⁰¹



Resim 67. Mimmo Paladino, Caduto a Ragione, Demir, 1995

Kaynak: <http://www.waddington-galleries.com/exhibition/paladino-bronzeiron/2/B33032/>
(Erişim tarihi: 08.02.2011)

²⁰¹ Collins A.g.e. s.18

“...Achille Bonito Oliva Avangardizm’deki zorluk varsayımı ve biricik olma amacının yerine kültürel göçebeliğin ve eklektizmin geçtiğini savunmuştur.”²⁰² Bu anlamda yaygınlık kazanan Kavramsal sanata karşı daha geleneksel yöntemleri tercih eden Transavanguardia sanatçıları çoğunlukla taş ve bronz gibi malzemeler kullanmışlardır. Sanatçıların “çalışmalarında... Giorgio de Chirico ve Carlo Carra tarafından yapılan 1920’lerin İtalyan metafizik resimlerindeki mistik anlamda klasik antika tarzın izleri vardır.”²⁰³

1.4. Stuckism

Stuckism’de 1999 yılında, ressamlar Billy Childish ve Charles Thomson tarafından İngiltere’de kurulmuş ve sonradan 45 ülkede oluşan 187 ayrı grup ile uluslar arası önem kazanmış bir sanatsal harekettir. Stuckism “ismi Childish’in işlerinin ‘Stuck’ olduğunu söyleyen eski kız arkadaşı, İngiliz sanatçı Tracey Emin’den gelen bir hakaret sonucu, Thomson tarafından türetilmiştir.”²⁰⁴ Stuckists sanatçıların en önemli özellikleri, Tate Britain ve Saatchi Gallery gibi İngiltere sanat dünyasına yön veren önemli unsurlara karşı olan tavırlarıdır. Bunun yanında Stuckists sanatçılar, figüratif anlayışta eserler üreterek Kavramsal Sanat’ın Akademikleştirilmesine ve Kavramsal sanat ile birlikte anılan diğer bütün sanatsal hareketlere karşı bir duruşta sergilemişlerdir. Grup bu düşünceleri doğrultusunda çeşitli manifestolar da yayınlamıştır. Söz gelimi 1999 yılında yayınladıkları ilk ve en bilinen manifestoları ‘*Remodernizm*’ şu şekilde başlar; “20.Yüzyılda, sonunda Postmodernizm’in saçmalık çukuruna devrilene kadar, izlenen yön boyunca, Modernizm giderek yolunu kaybetmektedir. Bu uygun zamanda, ilk Remodernist grup olarak Stuckistler, Remodernizm’in doğuşunu ilan etmektedirler.”²⁰⁵ Sonradan yayınladıkları bir diğer manifesto olan “Anti-anti sanat”ta ise Kavramsal sanata karşı olan tepkileri artarak devam etmiştir. Bu manifestoda da şu şekilde ifade etmişlerdir;

²⁰² Hopkins, David. **After Modern Art, 1945-2000**. Oxford History of Art. New York: Oxford University Press.2000. s.205

²⁰³ Collins **A.g.e.** s.18

²⁰⁴ <http://www.stuckism.com/info.html> (Erişim tarihi: 17.01.11. /03:15)

²⁰⁵ <http://www.stuckism.com/remod.html> (Erişim tarihi: 17.01.11./ 03:50)

6. Anti sanat, günümüzün sanatıdır.
7. Günümüzün sanatı sanat değildir. Anti sanatın çalışma yöntemi sanat olmayan bir şeyi sanat olarak adlandırmaktır. Bu tamimiyle Duchamp'ın ideolojisidir.
.....
10. Anti sanat'ın prensibi, sanatın yokluğunda, sanat karşıtı olmak, anlamsızlığıdır.
11. Bugünün tek canlı yeniliği, gerçek Duchampçı yolun, anti-iddialı, kendi kendini kutlayan, klostrofobik, yeteneksiz sanatsal konformizmidir, örneğin Saatchi Gallery.
12. Stuckistler, yapılması gerekli olanın ruhunun gerçek mirasçılarıdır.
13. Anti-anti sanat, sanat içindir.²⁰⁶



Resim 68. Graham Wilson, Kakadu Adam, Taş

Kaynak: <http://www.the-art-world.com/artists/aus-wilson.htm> (Erişim tarihi: 08.02. 2011)

Modern sanatın kendi karşıtlarını yaratmasının ardından, günümüz sanat anlayışlarına karşı da yeni hareketler ortaya çıkmıştır. Stuckism, 'günümüz sanat akımlarının karşıtı olduklarını iddia ettikleri bir sisteme dahil olma tutarsızlığı'na tepki olarak ortaya çıkmış hareketlerden birisidir. Söylemleri doğrultusunda Stuckist sanatçılar işlerini büyük galeriler ve önemli bienaller yerine, daha küçük çaplı galerilerde sergilemişlerdir. Bununla birlikte grup farklı ülkelerde benzer düşüncelere sahip sanatçıları bir araya getirmektedir. Örnek olarak Avustralyalı sanatçı Graham Wilson, ilk Stuckist heykel grubunu oluşturmuştur. Bununla birlikte Meg White ve Don Lawler gibi heykeltıraşlarda Stuckist ismi altında yer almış heykeltıraşlardır. 20. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve 21. Yüzyılda da devam eden Stuckism çağdaş

²⁰⁶ <http://www.stuckism.com/StuckistAntiAntiArt.html> (Erişim tarihi: 17.01.11./ 04:21)

sanattaki yaygın eğilimlerin yanında, klasik anlayışlarında halen sürdürülmesi ve uluslar arası dağılımı bakımından postmodernizm'in devamlılığını göstermektedir.

1.5. Bio Sanat (Transgenetik Sanat)

Bio sanat ya da Transgenetik sanat olarak adlandırılan sanat türü 20. Yüzyılın sonunda ortaya çıkmış ve 21. Yüzyılın başlangıcını da kapsayan bir sanat türüdür. Teknolojinin sağladığı sıra dışı imkânlar ve toplum yapısı üzerindeki etkileri, sanatçıların da teknolojiyi kullanmaları için farklı sebepler ortaya çıkartmıştır. Bilimin ve sanatın iç içe geçtiği bu noktada, sanatçılar için canlı hayvanlar ve gen teknolojisi malzeme olurken laboratuvarlar ise atölye ile eş değer kazanmıştır. Bio Sanat türün en çok öne çıkan sanatçısı, Damien Hirst ile de birlikte çalışmış Brezilyalı/Amerikalı sanatçı Eduardo Kac'tır. Kac "*Hayat Dönüşüm- Sanat Mutasyon*" başlıklı yazısında, Bio Sanatı şu şekilde ifade eder;

1997 yılından beri, Bio Sanat terimini, (nesne olma durumunun tersine), biyolojik birimler olan, ikisi de 1997'de sunulmuş "Zaman Kapsülü" ve "A-Pozitif " gibi, kendi işlerim için referans olarak kullanmaktayım. Biyolojik birim ve biyolojik nesne arasındaki fark, birincisinin etkin bir prensip içerirken ikincisinin kendi kendisine yetmesidir. 1998 yılında "transgenetik sanat" terimini aynı başlıklı bir kâğıt manifesto olarak sundum ve yeşil flüoresanlı proteini dışarı yansıtan bir köpek türetilmesini (ve toplum ile bütünleştirilmesini) önerdim. Bu protein genetik araştırmalarda biyobelirteç olarak yaygın bir şekilde kullanılmaktadır; Ancak benim amacım, öncelikle görsel özellikleri için, sembolik bir jest, bir sosyal belirteç olarak kullanılması idi.²⁰⁷

Kac 1999 yılında Fransa'da, asistanlar Louis Bec ve Louis-Marie Houdebine ile birlikte çalışmıştır. Bu çalışmaların sonucu olarak 2000 yılında "GFP Bunny" olarak bilinen, Alba isimli, "*Yeşil Flüoresan Tavşan*" dünyaya gelmiştir.(resim 69) Kac, Alba hakkında şu şekilde ifade eder;

Transgenetik Sanat, yaşayan biricik canlı türleri oluşturmak için kullanılan genetik mühendisliği temelli yeni bir sanat türüdür. Transgenetik Sanat, karmaşık tanımların

²⁰⁷ Kac, Eduardo. **Signs Of Life, Bio Art and Beyond**. London: The MIT Press. 2007. s.164

referanslarıyla, büyük bir özen gösterilerek yapılmalıdır. Bu şekilde yetiştirilen ve her şeyin üzerinde, bağlılık, saygı taahhüdüyle beslenerek yaratılan hayatı seviyorum.²⁰⁸

Kac'ın bu cümlelerde de ifade ettiği gibi, artık sanat bir nesne olma durumunun çok daha ötesinde, tanımlaması zor bir noktaya ulaşmıştır. Endüstri toplumun içerisinde bulunamamasının yanında, doğa da bile görülemeyecek türden yaşayan bir canlıyı sanat eseri olarak sunmak, hazır nesne kavramını aşılma noktasına getirmiştir. Nesnenin ötesinde artık Kac'ın deyişiyle "biyolojik birim" söz konusudur. Bu durum neyin heykel olup olmadığı yanında "nelerin heykel olamayacağı" sorularına yer açmıştır. Ayrıca Alba ile birlikte, sanat eserinde yaratıcılık sorunsalına verilebilecek en ilginç cevaplardan birisi verilmiştir. Bu noktadan itibaren "öyle ya da böyle, genetik mühendisliğiyle Eduardo Kac, yeşil flüoresan tavşan'ı bir sanat eseri olarak oluşturmuştur, bir nokta açıktır ki: sanatçı estetik amaçlar için genetik manipülasyon kullanma hakkına sahiptir."²⁰⁹



Resim 69. Eduardo Kac, Alba, Yeşil Flüoresan Tavşan, 2000

Kaynak:http://www.viewingspace.com/genetics_culture/pages_genetics_culture/gc_w03/kac_webarchive/gfp_bunny_page/gfp_bunny.htm (Erişim tarihi: 08.02.2011)

²⁰⁸ Ayn. s. 165

²⁰⁹ Stallabrass, Julian. **Contemporary Art: A Very Short Introduction.** (New York: Oxford University Press.2006.) s.124



Resim 70. Thomas Grünfeld, Uyumsuz (Eşek/Kuğu/Kunduz), 2008

Kaynak: http://www.artnet.com/Galleries/Artwork_Detail.asp?G=&gid=137554&which=&ViewArtistBy=&aid=663243&wid=425718150&source=artist&rt=http://www.artnet.com
(Erişim tarihi: 08.02.2011)

Bio Sanat'ta görüldüğü gibi canlı varlıklar söz konusu olmasa da, benzer yaklaşımlar farklı sanatçılarda da görülmektedir. Alman sanatçı Thomas Grünfeld'in doldurulmuş melez hayvanları da belki de yakın gelecekte hem sanat'ın hem de teknolojinin ulaşabileceği şaşırtıcı noktalar hakkında ipuçları vermektedir. "Grünfeld'in biçimleri, farklı yaratıkları öyle olmayacak şekilde bir araya getirmiştir ki, sanki değişen dünyada hayatta kalabilecek, yeni ve canlı bir tür oluşturmuşlar gibi görünmektedir."²¹⁰ Bu çalışmalar mitolojilerde görülen farklı melez türlerin günümüzdeki yansımaları gibi durmaktadırlar. Ayrıca sanatçının çalışmaları kolaj tekniğinin en sıra dışı örnekleri olarak kabul edilebilir. Fakat bu çalışmalar, gen teknolojisindeki gelişmelerin

²¹⁰Collins. A.g.e. s.89

yansımaları olurken, beraberinde birçok ahlaki soruyu da getirmişlerdir. Doğal yapılarıyla oynanmış hayvanların bazen rahatsız edici olabilen görüntüleri birçok tepkiye yol açmaktadır. Doğal olana bu şekilde müdahaleler heykel'in sınırlarını alışılmış sorgulamaların ötesine taşımaktadır.

1.6.Robotik, Siberatik ve Telematik Sanatlar

Teknoloji alanındaki yeni bulgular gerçeklik algıları üzerinde değişikliklere sebep olmuş ve estetik anlayışlarını da etkilemeye başlamıştır. 20.Yüzyıl'ın başlarında Gelecekçilik akımın yücelttiği birçok değer, bugün belki de hiç tahmin edilmediği bir yönde çağdaş topluma yön vermektedir.

1990'lı yılların başlarında görsel sanatlar içerisinde yeni bir disiplin alanının popülaritesinin arttığı görülmüştür. Bazen "yeni medya sanatı", "acil teknoloji sanatı" ya da (en kötü ihtimalle) "bilgisayar sanatı" olarak adlandırılan bu alan, elektronik olan her şeyin maliyetinin azalmasıyla ve kişisel bilgisayarın gelişimiyle kullanılabilir hale gelen yeni medya, araçlar ve teknoloji'nin bir dizi eleştirel incelenmesini ve kullanımını kapsamaktadır. "Net sanat", "enteraktif sanat" ve "robot sanat" son zamanlarda ortaya çıkan yeni alt dal kategorilerinin sadece birkaçıdır. Modernizm'den beri sanat daima, aktif olarak yeniden incelenen, formları genişleyen ve (Enstalasyondan, Video sanatına, Ses sanatı ve Land art'an Fluxus'a, vb) dışavurum aracı organlara sahipken, birleşen dijital teknolojiler, bütün programlarıyla ve şimdiye kadar var olan bu alanların genişlemesine ve irdelenmesine adanan kısımlarıyla (yalıtılmış "özel konu" sınıflarının yerine) yeterli büyüklükte anlamlı bir değişimi temsil etmektedir.²¹¹

Robotlar ve Cyborglar insan'ın makineleşmesinin, mecazının ötesinde, somut örneklerdirler. Bu bağlamda sanat alanında da bu gelişmelerden etkilenerek yapılan örnekler gecikmemiştir.

Cyborglar – bedenleri tamamen veya kısmen elektromekanik cihazlar üzerinden alınmış, insanlar – edebiyatta yeni değillerdir: bilim kurgu, hem hayalî ve uğursuz, insan yapımı makineler hem de başkalaştırılmış insansılar tasarlamıştır...1985'te Amerikalı sosyolog Donna Haraway yazdığı 'Cyborglar İçin Manifesto: 1980'lerde Bilim,

²¹¹Philip, Kavita. da Costa, Beatriz. **Tactical Biopolitics, Art, Activism, and Technoscience.**(London, England: The MIT Press. 2008.) s. 367

Teknoloji ve Sosyal Feminizm' başlıklı makalesinde cyborgları, transhuman ve transgender (insanötesi ve transeksüel) varlıklar olarak sunmuştur. Haraway'ın fikirleri sanat dünyasına yansımıştır ve yakın zamanda kendisini cyborg ilan etmiştir, temelde teknolojik olan beden dünyamızı kontrol eden, teknolojik güç olan networklara takılmıştır.

212



Resim 71. Orlan. Orlan, Devant Ses Kişisel Hibridizasyon 1998

Kaynak: <http://dessaignes.artsplastiques.perso.neuf.fr/images/orlan%20devant%20ses%20seif%20hybridations.jpg> (Erişim tarihi: 08.08.2011)

Bio sanat alanındaki çalışmalarının yanında 1997 yılında Eduardo Kac, vücuduna bir mikroçip nakledilen ilk kişi olmuştur. Kac çipi ayak bileğinin üzerine naklettirmiştir. "Zaman Kapsülü" ismini verdiği bu çalışma teknoloji ile olan derin ilişkimiz hakkında düşünmek bağlamında yapılmıştır. Kac ile birlikte teknoloji, hayat ve sanat'ın bir araya gelişin konu alan performanslar devam etmiştir. Söz gelimi, 1994 yılında "Japon sanatçı Mariko Mori, 'Benimle Oyna' adlı performansında, Tokyo tekno bölgesinin arka planına karşı, siber kapak-kızı gibi pozlar vermiştir. Lakin vücut imajı, (genellikle Batılı) erkeklerin fantezi ölçütlerine göre şekillenen yansımalar olarak

²¹² Collins. A.g.e. s. 76

açıklanmaktadır.”²¹³ Bir diğer sanatçıda Fransız Orlan’dır. Sanatçı bio teknoloji’nin insanların nasıl görünmek istedikleri ile ilgili fantezilerini nasıl şekillendirdiğini kanıtlamak için, 9 ayrı plastik operasyon geçirmiştir....Sanatçı bu işlemler süresince bedeninin sınırlarını küçümsemiş ve sorunsal olarak, çoğu kez masrafları daha da artan tehlikeli kozmetik cerrahi prosedürlere sahip olmuştur.²¹⁴ Bu tarz performanslar insanların kendi potansiyellerini aşmak için teknolojiden ne kadar yararlanabilecekleri konusunun sanatsal yollarla dışavurumlarıdır.



Resim 74. Momoyo Torimitsu. Miyata Jiro. Bataryalı rezin robot. 1994.

Kaynak: <http://poisonous.tumblr.com/post/97570203/miyata-jiro-a-life-like-robot-of-a-stereotypical> (Erişim tarihi: 08.28.2011)

Benzer bir performans Japon sanatçı Momoyo Torimitsu’nun robot Jiro ile birlikte New York, Amsterdam, Londra, Paris, Rio de Janeiro ve Sydney gibi şehirlerde gerçekleştirdiği çalışmasıdır.... Torimitsu’nun robotu Japon iş adamı Miyata Jiro,

²¹³Jones, Amelia. **A Companion to Contemporary Art since 1945.** (Malden. U.S.A. :Blackwell Publishing. 2006.) s.396

²¹⁴ **Aynı.** s.396

batarya ile çalışan gerçekçi bir insan figürüdür. Jiro bir iş adamı gibi siyah takım elbise ve beyaz gömlek giymiş, ipek kravat takmıştır. İnce saçları ise kelini gizleyecek şekilde taranmıştır. Bununla beraber Jiro ayakta duramayan, dizlerinin ve dirseklerinin üzerinde sürünerek hareket edebilen bir robottur. Bu esnada beyaz hemşire kıyafetleri giymiş Torimitsu, yerde sürünen Jiro’yu bataryasını değiştirerek tedavi etmektedir.²¹⁵ Sanatçı bu performansıyla, yerde sürünen bir askeri andıran hareketleriyle, iş adamı görümlü bir robot üzerinden, modern toplumun rekabetçi doğasının insanları ne kadar mekanikleştirdiğini vurgulamak istemiştir. Miyata Jiro örneğinde hareket eden bir android’in sanatsal bir faaliyet içerisinde kullanılması, klasik heykel anlayışının en önemli referansı olan insan bedenine karşı, en sıra dışı yaklaşımlardan birisi olmuştur.

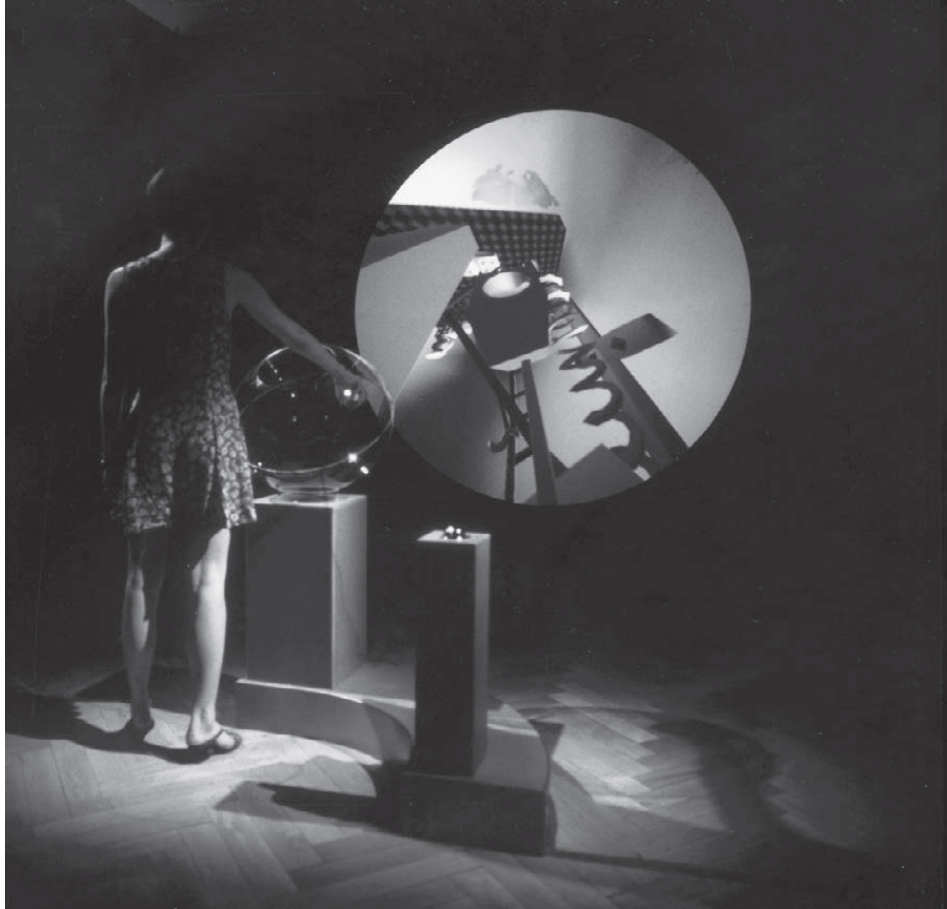
“Bizi dış dünyadan koruyan zırhımız, fiziksel derimiz, yarılarak telematik beden olarak genişleyecektir ve bunun Donna Harraway’in *Cyborg* olarak adlandırdığı biyoteknolojik erdişil yaşam formları olan bilişim teknolojileri tarafından gerçekleştirileceğini göreceğiz.”²¹⁶ Telematik terimi ilk olarak 1970’lerin sonlarında Alain Minc ve Simon Nora, tarafından bilgisayarların bilgi iletim yollarını açıklamak için kullanılmıştır. 1990’ların başlarına gelindiğinde ise İngiliz sanatçı ve teorisyen Roy Ascott “*Telematik Sanat*” terimini türetmiştir. Telematik Sanat terimi, internet ve cep telefonu ya da mail gibi diğer dijital iletişim birimlerini daha etkileşimli bir sanat formu oluşturmak için kullanan sanatı, tanımlamak için türetilmiştir.²¹⁷ Telematik Sanat kapsamında teknolojinin insan ile bütünleşmesinden etkilenecek, yeni biçimsel anlayışlar gelişmeye devam etmektedir. Örnek olarak Paul Sermon ve Agnes Hegedus gibi sanatçıların yerleştirmeleri Telematik Sanat kapsamında çalışmalardır. 1966 doğumlu bir İngiliz sanatçı Paul Sermon, Roy Ascott’ın okulundan çıkmış bir sanatçıdır....Sermon farklı mekanlardaki insanlar arasında bağlantı sağlamak için sesli iletişim sağlayan (mimikler, jestler ve şaşırtıcı derecede yakın samimiyet içeren karşılaşmalarla sonuçlanan) video konferansı kullanmıştır. Sanatçının 1992 tarihli ‘*Telematik Rüya*’ isimli telematik video yerleştirmesi Finlandiya, Kajaani’deki efsanevi Koti Sergisinde sergilenmiştir. Telematik Rüya, yüksek tanımlı görüntüler için standart

²¹⁵ Ayni. s. 78

²¹⁶ Grau, Oliver. **Virtual Art. From Illusion to Immersion.** (London: The MIT Press.2003.) s.291

²¹⁷ <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=644> (Erişim tarihi: 20.01.11/ 03:46)

bir yatak ve belki de kilometrelerce uzakta yaşayan, yakın bir partnerin görüntülerinden oluşur. Yataktaki kişinin hareketlerine neredeyse gerçek zamanlı olarak tepki veren diğer kişinin açık izdüşümü o kadar telkin edicidir ki, sonunda izdüşümsel hareketler içten davranışlar halini alırlar. Sermon amacının izleyicilerin dokunma duyularını genişletmek olduğunu ifade etmiştir. Çalışmada tabii ki, diğer yatak arkadaşına dokunmak mümkün değildir fakat kişi hızlı, dinç ya da nazik, yansıtılmış hareketler vasıtasıyla dokunma telkinini tecrübe edebilmektedir.²¹⁸



Resim 73. Agnes Hegedus, Handsight, 1992

Kaynak: Jones, Amelia. A Companion to Contemporary Art since 1945. (Malden. U.S.A. :Blackwell Publishing. 2006.) s. 572

1992 yılında, Agnes Hegedus'un 'Handsight' isimli yerleştirmesi ise Avusturya, Linz'deki prestijli elektronik sanat festivali, Ars Electronica da sergilenmiştir.(resim 73

²¹⁸ Grau. A.g.e. s.274-275

-74) Hegedus, teknoloji, algı, bedensellik, kimlik ve bellek etkileşimlerini, yansıtmak için izleyicileri Handsight'a davet etmiştir. Handsight kavramsal olarak zamanının dijital sanatlarının birçoğundan çok daha karmaşık bir çalışmadır. Karanlık bir odanın önünde düzenlenmiş Handsight üç ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler, büyük dairesel bir ekrana gerçek zamanlı bilgisayar görüntüleri projelendiren, paylaşım için ayarlanmış büyük bir göz küresi şeklindeki ara yüz ve göz küresine giren paylaşım girdili bir pleksiglas küreden oluşmaktadır. Göz küresi, kendi konumunu ve yönünü ileten bir algılama cihazı içermektedir ve kürenin içinde hareket ederken, sanal ortamdaki görüntüleri ekrana yansıtmaktadır. Göz küresi, bu şekilde izleyicinin vücudunun bir uzantısı olarak çalışmaktadır. Bu çalışma, sanal ortam algısının oluşumunun izleyicinin hareketlerine bağlı olmasının somut bir örneğidir.²¹⁹



Resim 74. Agnes Hegedus, Handsight, 1992

Kaynak: http://csw.art.pl/new/99/7e_agndl.html (Erişim tarihi: 08.02.2011)

²¹⁹ Jones. **A.g.e.** s.571

Hızla gelişen teknoloji ile birlikte Browser Sanat, Dijital Sanat, Net Sanat, Software Sanat gibi birbirleriyle ilişkili pek çok sanat türü ortaya çıkmıştır. İletişim sistemlerinin eşzamanlılığı performans kökenli sanatsal faaliyetlerin amaçladığı alıcıyı sanat'ın alanına dahil etme ilkesi için uygun olanaklar sağlamaktadır. Sanat eseri alıcısıyla dolaysız olarak etkileşime geçebilmekte ve iletişim süreklilik kazanmaktadır.

Robotik teknolojiler sayesinde hareketin birebir olarak heykelin alanına dahil edilmesi sadece kinetik heykel anlayışında görülebilen hareketi sıradanlaştırmaktadır. Bununla birlikte robotik ve dijital teknolojiler biçim üzerinde etkili olurken aynı zamanda üretim şekilleri üzerinde de yeni olanaklar sağlamaktadırlar. Seri üretimi yücelterek el becerisini geri plana iten Dadaizm kökenli akımların izledikleri yol, bir anlamda heykeltıraşın yerine geçerek, heykeli yapan makineler sayesinde farklı bir bakış açısı kazanmıştır. Teknoloji, dijital araçları kullanabilen herkezin heykel yapabilmesine olanak sağlamaktadır. Fotoğraf makinesinin çıkışı resim sanatının, dolayısıyla heykel sanatının da estetik anlayışlarını etkilemiştir. Fotoğraf makinesi örneğinde görüldüğü gibi, yeni üretim şekilleri de heykeltıraşlar için farklı üretim şekilleri aramalarını gerektirecektir. Bu noktada sanatsal yaratıcılık ve yenilik, farklı boyutlar kazanma noktasına gelmektedir.

İnternet, müze ve galeri sistemlerini aşmak isteyen sanatçılar için sınırsız olanaklar sağlamaktadır. Sanatçılar çalışmalarını kültürel ve bürokratik engellere takılmadan internet üzerinden özgürce sergileyebilmektedirler. Bu anlamda biçimsel anlayışları, "heykel'in galeri ve müzelerin sınırları içerisinde kalması eleştirilerinden" etkilenen akımların önerilerinin yanında, heykel yeni bir varoluş alanına sahip olmaktadır.

Hayat ve sanatın birleşme noktasında, bilimin ve teknolojinin de etkileri, 20.Yüzyılın estetik anlayışlarının yanında yeni estetik anlayışlarının habercisi olmaktadır. "Buna göre, yarının estetik'i, geleneksel estetik gibi, insan ve toplum için artık lüks bir bilim olmayacak, tersine, insanı tüm biçim vermeleri içinde inceleyen, insana, topluma ve teknolojiye dayalı bir tümel-evrensel, ama aynı zamanda insansal bir bilim olacaktır."²²⁰ Modernizm'in vaat ettiklerini yerine getiremediği noktada

²²⁰Tunalı, İsmail. **Estetik**. (İstanbul: Remzi Kitapevi. Altıncı Basım. 2001.)s.18

postmodernist süreç başlamıştır. Postmodernizm'in tanımlanmaya çalışıldığı aşamada ise teknoloji yeniçağın ilk değişimlerini vaat etmektedir.

SONUÇ

İnsanlık tarihinde, heykelin ilk yapılmaya başlandığı zamanlardan neredeyse 20. Yüzyılın başlarına kadar heykeltıraşlar hep geleneklerin baskısı altında çalışmışlardır. Sanayi Devrimi ve Modernizm'in getirdikleri ile birlikte toplumun değer yargıları da değişmiştir. Heykel de bu değişimler karşısında bazen değişmek zorunda kalmış bazen de bu etkileri kendi lehine çevirerek gelişim gösterebilmiştir.

Modernizm başlangıçta sanatçılar için ifade özgürlüğü sağlamıştır. Fakat sonrasında getirdiği yabancılaşma ve gerçekleşen savaşların olumsuz etkileri bir reddediş ve sanat yoluyla eleştiriye sonuçlanmıştır. Özellikle Dadaizm ile başlayan bu sanat karşıtı eğilim heykel'in temel ilkelerinin sorgulanmasına ve kendi içerisinde bir özeleştiriyeye sebep olmuştur. Heykel'in varoluşunun incelendiği bu süreç, birbirini tamamlamaya çalışan çok çeşitli uygulamalarla süreklilik kazanmıştır.

Geçmişten bugüne heykeltıraşlar farklı şekillerde gerçekliği yansıtmaya çalışmışlardır. Modernizm ile birlikte ise heykeltıraşlar bilim ve teknolojide sağlanan gelişmelerin ışığında, klasik anlayışın bu amaca ulaşmadaki yetersizliğini fark etmişler ve farklı arayışlara girmişlerdir. Heykel sanatının temsile dayalı işlevselliğini kaybetmesiyle farklı bir boyut kazanan bu süreç, başlangıçta heykelde biçimsel çözümlere neden olmuştur. Postmodernist sürecin başlamasıyla birlikte heykeltıraşlar batı merkezinden beslenen bakış açısının yanında dünya üzerindeki farklı kültürlerin birikimlerine de ulaşabilmişlerdir. Aynı zamanda teknolojinin sağladığı imkânlarla birlikte heykeltıraşlar farklı malzeme ve tekniklerle çalışabilme imkânı da kazanmışlardır. Artan yeni bilgi ve teknik imkânlar daha önce sorgulanması bile mümkün olmayan şeylerin ele alınmasını sağlamıştır.

Bu farklı bakış açıları içerisinde gerçeklik anlayışı çok farklı anlamlar kazanmıştır. Gerçeklik anlayışının kazandığı bu çeşitlilik biçimsel değişimlerin yanında içeriğin de öne çıkmasına neden olmuştur. İçeriğin ve kavramsal boyutun daha fazla sorgulandığı bu süreç heykel'in üç boyutlu olma özelliğinin yavaşça silinmeye başladığı

noktalara kadar varmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, günümüzde heykel sanatı artık alıcısıyla birlikte çok daha fazla diyaloga girer hale gelmiştir. 21. Yüzyılda da sürdürülen bu anlayış, klasik heykelde önemli olan el becerisi ve yeteneğın yanında, artık yeni ve yaratıcı düşünceler üretme yolunda bir süreklilik kazanmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Atakan, Nancy. **Sanatta Alternatif Arayışlar**. Birinci basım. İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları. 2008
- Aksügür Duben, İpek. ve Şengel, Deniz. **Çağdaş Düşünce ve Sanat**. (İlk basım1991) İkinci basım. İstanbul: Unesco/AİAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği. 1993
- Auguste, Rodin. **Düşünce Kıvılcımları** çeviren: Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Alkım yayınları. 2006
- Appignanesi, Richard. Garratt, Chris. **Herkes İçin Postmodernizm** çeviren. Doğan Şahiner, İstanbul: Milliyet Yayınları. 1998
- Bilge, Nilgün. **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900 – 1950**. Birinci basım. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayını. 2000
- Beksaç, A.Engin. **Avrupa Sanatı'na Giriş**. İkinci basım. İstanbul: Engin Yayıncılık. 1995
- Batur, Enis. **Modernizmin serüveni : bir "temel metinler" seçkisi : 1840 - 1990**. Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 1997
- Boardman, John. **Yunan Heykeli: Klasik Dönem**. Çeviren: Çeviren: Gürkan Ergin Birinci basım. İstanbul: Homer Kitapevi. 2005
- Battistini, Matilde. **ArtBook Picasso**. çeviren: Cemal Kaan Emek. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. 2001

Bourriaud, Nicolas. **Postprodüksiyon** çeviren: Nermin Saybaşılı. İstanbul: Bağlam Yayınları. 2004.

Causey Adnrew **Sculpture Since 1945**. First pres. New York: Oxford University. 1998

Collins, Judith. **Sculpture Today**. London: Phaidon Press 2007

Demirkol, C. Vedat. **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodern Kırılmalar**. İstanbul: Doğa Basın Yayın. 2008

Foster, Hal. Krauss, Rosalind. Bois, Yve-Allain. H.d., Buchloch, Benjamin **Art Since 1900 Modernism Antimodernism Postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2004

Lucie-Smith, Edward. **Art Today**. London: Phaidon Press. (First Published 1996) 2003.

Giderer, Hakkı Engin. **Resmin Sonu**. Ankara: Ütopya Yayınları, 2003

Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü**. çevirenler: Erol Erduran ve Ömer Erduran. (İlk basım 1950) Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2007

Grau, Oliver. **Virtual Art. From İllusionto İmmersion**. London: The MIT Press.2003.

Harvey, David **Postmodernliğin Durumu**. Çeviren: Sungur Savran.(İlk basım 1997) Dördüncü Basım. İstanbul: Metis Yayınları. 2006

- Hopkins, David. **After Modern Art, 1945-2000, Oxford History of Art.** New York: Oxford University Press.2000.
- İnankur, Zeynep.**19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı.** İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 1997
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar. **Sanatta Devrim. Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru** (İlk basım 1979) Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1991
- Jones, Amelia. **A Companion to Contemporary Art since 1945.** Malden. U.S.A. :Blackwell Publishing. 2006.
- Kac, Eduardo. **Signs Of Life, Bio Art and Beyond.** London: The MIT Press. 2007.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü.** Çevirenler: Cevat Çapan. Sadi Öziş.(İlk basım 1982) Üçüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2004
- Liotard, Jean-François. **Postmodern Drum Postmodernizm”** Çeviren: Ahmet Çiğdem. İstanbul: Ara Yayıncılık. 1990
- Little, Stephen. **İzmler Sanatı Anlamak** Çeviren: Derya Nüket Özer.(İlk basım 2006) İkinci basım. İstanbul: Yem Yayınevi. 2008
- Özdoğru, Pelin. **Minimalizm ve Sinema.** İstanbul: Es Yayınları. 2004.
- Palmer, Lisa Mary. Chaussende,François. **Alberto Giacometti Yazılar** çeviren: Aykut Derman.(İlk basım 1998) İkinci baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2005
- Picasso, Pablo. **Picasso Konuşuyor derleyen:** Dore Ashton. çevirenler: Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz. Ankara: Ütopya yayınları. 2001

Read, Hearbert. **Modern Sculpture A Concise History**. Printed and bound in
Singapore by G.S. Graphics: Thames and Huston.(First printed 1964) 1998.

Beatriz, P da Costa. Philip, Kavita. **Tactical Biopolitics, Art, Activism, and
Technoscience**. London, England: The MIT Press. 2008.

Şahiner, Rıfat. **Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu**.
İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi. 2008

Şenyapılı, Önder. **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**. Ankara: ODTÜ
Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. 2003

Shiner, Larry. **Sanatın İcadı**. Çeviren: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
2004

Sartre, Jean-Paul. **Estetik Üstüne Denemeler**. çeviren: MehmetYılmaz. İkinci basım,
Ankara: Doruk Yayıncılık. 2000

Stallabrass, Julian. **Contemporary Art: A Very Short Introduction**. New York:
Oxford University Press.2006.

Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. (İlk basım 1974) Yedinci basım. İstanbul:
Remzi Kitabevi. 2009

- **Sanat Terimleri Sözlüğü**. Onikinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
Aralık 2007

Tunalı, İsmail. **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitabevi.(Birinci basım. ?, Üçüncü basım
1989) Altıncı Basım. 2001.

Weston, Richard. **Modernism**. First Press. London: Phaidon Press Limited. 1996

Yılmaz, Mehmet. **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. Ankara: Ütopya, Yayınları. 2005

Yamaner, Güzin. **Postmodernizm ve Sanat, Mimari, Sinema, Edebiyat, Tiyatro, Tasarım**. Ankara: Algı yayın. 2007.

Zeka, Necmi. **Postmodernizm**. Derleyen; Kıyı yayınları,(İlk basım 1990)İkinci Basım, İstanbul,1996,

Ansiklopediler

AnaBritanica Genel Kültür Ansiklopedisi. İstanbul: Ana Yayıncılık. Cilt 12 ve 32. 1994

Bateş Sanat Tarihi Ansiklopedisi. İstanbul: Bateş Yayınları. Cilt 2. 1980

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları. Cilt: I, II ve III. Ciltler. 1997

Gelişim Hachette Alfabetik genel Kültür Ansiklopedisi. İstanbul: Gelişim Yayınları. Cilt V: 1983.

Sculpture The Adveture of Modern Sculpture İn The Nineteenth And Twentieth Centuries. Germany: Taschen. Cilt: IV: 1996.

Makaleler

Apa, Melih. “Üzerinde konuşulan, Okunan ve Görülen Bir Heykel”, **Sanat Dünyamız**, Kültür Ve Sanat Dergisi İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Kış 2002. sayı: 82

Başarır, Gülgün. “Rodin” **Artist**, İstanbul: Artist Yayın Endüstri ve Eğitim Hizmetleri Ltd. Eylül. 2006 sayı: 8/70

Dastarlı, Elif “Fazlanın Reddi, Örtük Olanın Arzusu ve Zamanın Ruhu, Rodin” **Bilim ve Gelecek**, Aylık Bilim, Kültür ve Politika dergisi. İstanbul: Renk Basım Yayın. Temmuz. 2006. sayı:29

Krauss, R. “Mekâna Yayılan Heykel”, (çeviren: Tuncay Birkan), **Sanat Dünyamız**, Kültür Ve Sanat Dergisi. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Kış 2002. Sayı:82

Tezler

Bitmez, Mehmet Hakan “Modern Çağda Kolaj, Asambaj, Montaj gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri” (Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay,2008)

Şark, Uğursal. “Greenberg Modernizmi Sonrası ve Heykel Tarifleri” (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2004)

İnternet Kaynakları

Yücel, Ünsal. “Yirminci Yüzyıl Sanatı.”

<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/yirminciyuzyil.htm>
(Erişim tarihi: 04.12.2010)

Bozdemir, Seda. “Hayata Adanan Sanatsal “Oluşumlar”: Alan Kaprow”

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=456&bhcp=1>
(Erişim tarihi: 12.12.2010)

Summary.

<http://www.stuckism.com/info.html> (Erişim tarihi: 17.01.2011.)

Childish, Billy. Thomson, Charles. Bir Stuckist Doküman. Remodernist Manifesto.

<http://www.stuckism.com/remod.html> (Erişim tarihi: 17.01.2011.)

Childish, Billy. Thomson, Charles. Bir Stuckist Doküman. Anti-Anti Sanat Manifesto.

<http://www.stuckism.com/StuckistAntiAntiArt.html> (Erişim tarihi: 17.01.2011.)

Tate Kolleksiyonu. Terimler Sözlüğü. Telematik Sanat.

<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=644>
(Erişim tarihi: 20.01.2011.)

Tate Kolleksiyonu. Çalışma. Cindy Sherman.

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=27115> (Erişim tarihi:
30.01.2011.)

Takashi Murakami (b. 1962) *Miss ko2*. Lot Notes.

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4101155
(Erişim tarihi: 01.02.2011.)