

**YÜZEYDE TEKNOLOJİK İLGİLERİN  
ANLATIMSAL YAKLAŞIMI**

**Kemal SAĞLAM**

**Yüksek Lisans Tezi  
Resim Anasanat Dalı  
Prof. Mehmet KAVUKCU  
2014**

**Her hakkı saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**Kemal SAĞLAM**

**YÜZEYDE TEKNOLOJİK İLGİLERİN ANLATIMSAL  
YAKLAŞIMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Prof. Mehmet KAVUKCU**

**ERZURUM - 2014**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**TEZ BEYAN FORMU**

20/02/2014

**SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

**BİLDİRİM**

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "YÜZEYDE TEKNOLOJİK İLGİLERİN ANLATIMSAL YAKLAŞIMI" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.  
 Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun 3. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

20/02/2014

Kemal SAĞLAM



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Mehmet KAVUKÇU danışmanlığında, Kemal SAĞLAM tarafından hazırlanan bu çalışma 20/02/2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Resim Ana Sanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Başkan** : Prof. Mehmet KAVUKÇU

İmza:

**Jüri Üyesi** : Yrd. Doç. Muhammet TATAR

İmza:

**Jüri Üyesi** : Yrd. Doç. Dr. Oktay HATİPOĞLU

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. .... / ..... / .....

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdürü

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET.....</b>	<b>III</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>IV</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ .....</b>	<b>V</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>IX</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

**BİRİNCİ BÖLÜM****1950 ÖNCESİ YÜZEYDE TEKNOLOJİK NESNE**

<b>1.1. KÜBİZM.....</b>	<b>3</b>
<b>1.2. FÜTÜRİZM.....</b>	<b>10</b>
<b>1.3. BİR BAŞKALDIRI HAREKETİ OLARAK DADA.....</b>	<b>17</b>
<b>1.4. KONSTRÜKTİVİZM.....</b>	<b>27</b>
<b>1.5. DIŞAVURUMCULUK .....</b>	<b>38</b>
<b>1.5.1. Fovizm .....</b>	<b>38</b>
<b>1.5.2. Die Brücke.....</b>	<b>40</b>
<b>1.5.3. Der Blaue Reiter .....</b>	<b>42</b>
<b>1.6. SOYUT SANAT .....</b>	<b>45</b>
<b>1.7. SÜRREALİZM.....</b>	<b>51</b>

**İKİNCİ BÖLÜM****1950 SONRASI TEKNOLOJİ İLE DEĞİŞEN YÜZEY**

<b>2.1. POP-ART.....</b>	<b>58</b>
<b>2.2. MİNİMALİZM.....</b>	<b>61</b>
<b>2.3. OP SANAT.....</b>	<b>64</b>
<b>2.4. KAVRAMSAL SANAT.....</b>	<b>67</b>
<b>2.5. ARTE POVERA (YOKSUL SANAT).....</b>	<b>70</b>
<b>2.6. VİDEO SANATI .....</b>	<b>75</b>
<b>2.7. FLUXUS.....</b>	<b>78</b>
<b>2.8. OLUŞUMLAR.....</b>	<b>85</b>
<b>2.8.1. Feminist Sanat .....</b>	<b>85</b>
<b>2.8.2. Performans Sanatı.....</b>	<b>88</b>

2.9. ARAZİ SANATI (LAND ART) .....	91
2.10. POSTMODERNİZM .....	95

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE TEKNOLOJİ

3.1. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN ÖNCÜLERİ .....	103
3.1.1. Bedri Baykam .....	103
3.1.2. Balkan Naci İslimyeli .....	105
3.1.3. Ömer Uluç .....	107
3.1.4. Mehmet Güteryüz.....	110
3.1.5. Kuzgun Acar .....	112
SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA .....	116
ÖZGEÇMİŞ.....	119

**ÖZET**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**YÜZEYDE TEKNOLOJİK İLGİLERİN ANLATIMSAL YAKLAŞIMI**

**Kemal SAĞLAM**

**Tez Yöneticisi : Prof. Mehmet KAVUKCU**

**2014, 119 sayfa**

**Jüri: Prof. Mehmet KAVUKCU**

**Yrd. Doç. Muhammet TATAR**

**Yrd. Doç. Dr. Oktay HATİPOĞLU**

Toplumsal değişimlere bağlı olarak gelişen teknoloji ve medyanın egemen olmasıyla oluşmaya başlayan kitle kültürü sanatı da etkilemiş; sanat, çok sesli bir yapıya dönüşmüştür. Bu değişimler resim sanatını da etkilemiş, resmin sanattan bağımsız ve ayrı tutulamayacağı anlayışı ortaya atılmıştır. Çağdaş sanatın nesnesi olarak resim, gelenek biçim ve içerikten kurtularak modernizm görüşünü benimsemiştir. Toplumu etkileyen savaş, şiddet ve psikolojik ilgiler farklı dillerde ve biçimlerde yüzeyde ya da üç boyutta kendini ifade etmeye başlamıştır. Özellikle bireyin ekspresif bir anlatım diliyle belki de söylemediklerini sanatsal biçim ve renklerle ya da dijital yapılanmalarla iletişim kurup, kendi sözünü söylemesinin önemi tartışılmazdır. Gelişen teknolojiyle birlikte değişen resim incelemek, uyarılama ve uygulama açısından yüzeyin dünyadaki değişimini gözlemlemek ve tüm bunları genel kapsayıcı bir alan olarak Yüzeyde Teknolojik İlgilerin Anlatımsal Yaklaşımlarını incelemek bu tez çalışmasının temel amacı olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Yüzey, Teknoloji, Makine, Modernizm, Sanat.

**ABSTRACT****MASTER THESIS****EXPRESSIVE APPROACH OF TECHNOLOGICAL INTERESTS ON THE SURFACE****Kemal SAĞLAM****Advisor: Prof. Mehmet KAVUKCU****2014, 108 Pages****Jury: Prof. Mehmet KAVUKCU****Assist. Prof. Muhammet TATAR****Assist. Prof. Dr. Oktay HATIPOĞLU**

Technology developing as a result of social changes and mass culture coming into being with the dominant power of media have had an effect on the art, transforming it into a polyphonic structure. These changes have also influenced the art of painting; an understanding that painting cannot be separated and dissociated from art has emerged. As an object of contemporary art, painting has adopted the appearance of modernism moving away from the tradition, form and content. The war affecting the world, violence, psychological interests come to find a way to express themselves in different languages and forms superficially or three-dimensionally. It is certainly vital that individuals can have their own words and express, may be, what they cannot through art forms and colours, especially with an fluent language of expression, also setting a contact with digital equipments. The main purpose of the study is the investigate the changing painting with the development of the technology, observe the shifting of the surface on earth in terms of adaptation and performance, and examine Narrative Approaches of Technological Interests on the Surface as a general comprehensive field.

**Keywords:** Surface, Technology, Machine, Modernism, Art



## RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1.1.** George Braque, “L’Estaque’ da Evler” 1908 tuval üzerine yağlı boya,  
73x60cm, Kunstmuseum, Bern, İsviçre ..... 3
- Resim 1.2.** Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, Modern  
Sanatlar Müzesi, New York ..... 6
- Resim 1.3.** Pablo Picasso, Gitarist, 1910, tuval üzerine yağlı boya, 100x73 cm,  
Washington, DC, ABD Ulusal Galerisi ..... 8
- Resim 1.4.** Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Ölüdoğa, 1912 Oval Tuval üzerine  
yağlıboya ve muşamba, kolaj 30x38 cm Musée Picasso, Paris, Fransa ..... 10
- Resim 1.5.** Giacomo Balla “*Keman Yayının Ritimleri*” 1912, Albright-Knox Art  
Gallery, New York ..... 12
- Resim 1.6.** Umberto Boccioni, “*Ruh Durumları: Uğurlamalar*”, 1911, tuval üzerine  
yağlıboya, 96.2 x 70.5 cm, Galleria d'Arte Moderna Mailand..... 13
- Resim 1.7.** Umberto Boccioni “*Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri*” 1913,  
Modern Sanat Müzesi, New York..... 14
- Resim 1.8.** Carlo Carra “*Anarşist Galli'nin Cenaze Töreni*”, 1910-11, tuval üzerine  
yağlıboya, 198.7 x 259.1 cm, Modern Sanat Müzesi, New York ..... 15
- Resim 1.9.** Gino Severini “*Madam S. 'nin Portresi*” 1912, tuval üzerine yağlıboya,  
92 x 56 cm, Modern Sanat Müzesi New York..... 16
- Resim 1.10.** Anton Giulio Bragaglia “*Pozisyon Değiştirme*” 1911..... 16
- Resim 1.11.** Antonio Sant'Elia “*Yeni Şehir*” 1914 ..... 17
- Resim 1.12.** Marcel Duchamp “*Stopaj Ağı*” 1912, tuval üzerine yağlıboya ve kurşun  
kalem, 148.9 x 197.7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York..... 19
- Resim 1.13.** Marcel Duchamp “*Bisiklet Tekerleği*” 1913, hazır nesne, 64.8 x 60.2  
cm, Özel koleksiyon. .... 20
- Resim 1.14.** Marcel Duchamp “*Çeşme*” 1917 Moderna Museet, Stockholm..... 21
- Resim 1.15.** Raoul Hausmann, “*Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhı)*”, 1920, Musée  
National d'Art Moderne Centre pompidou, Paris..... 22
- Resim 1.16.** Marcel Duchamp “*Büyük Cam-Bekârları Tarafından Çırılçıplak  
Soyulan Gelin*” 1915-1923, 272.5 x 175.8 cm, ABD Philadelphia  
Müzesi..... 23

<b>Resim 1.17.</b> Marcel Duchamp “ <i>L.H.O.O.Q.</i> ” 1920, hazır nesne, 19.7 x 12.4, ABD Philadelphia Müzesi.....	25
<b>Resim 1.18.</b> Kurt Schwitters “ <i>Merzbau</i> ” 1919-1937.....	26
<b>Resim 1.19.</b> Francis Picabia “ <i>Daughter Born Without Mother</i> ” 1916-17 .....	26
<b>Resim 1.20.</b> Pablo Picasso, “ <i>Gitar</i> ”, 1912, The Museum of Modern Art, New York...	29
<b>Resim 1.21.</b> Vladimir Tatlin “ <i>Letatlin</i> ” 1929-31, Museum Tinguely, Basel.....	30
<b>Resim 1.22.</b> Vladimir Tatlin “Üçüncü Enternasyonal Anıtı Cephe Çizimi” 1919.....	31
<b>Resim 1.23.</b> Vladimir Tatlin “Üçüncü Enternasyonal Anıtı Modeli” 1919 .....	32
<b>Resim 1.24.</b> Vladimir Tatlin, “Karşıt Kabartmalar”,(Counter Relief), 1915, 71x118 cm, State Russian Museum, St. Petersburg.....	32
<b>Resim 1.25.</b> El Lissitzsky “ <i>Proun Odası</i> ”1923 .....	34
<b>Resim 1.26.</b> Victor Servranckx “ <i>Opus 47</i> ” 1923.....	35
<b>Resim 1.27.</b> Laszlo Moholy-Nagy “ <i>Işık-Uzay Modülatörü</i> ” 1923-30.....	36
<b>Resim 1.28.</b> Naum Gabo “Bir Radyo İstasyonu Projesi” 1921 .....	37
<b>Resim 1.29.</b> Henri Matisse “ <i>Dans</i> ”1910, Modern Sanatlar Müzesi, New York .....	39
<b>Resim 1.30.</b> Henri Matisse “Madam Matisse’nin Portresi” 1905, tuval üzerine yağlıboya, Statens Müzesi, Kopenhag.....	40
<b>Resim 1.31.</b> Emile Nolde “ <i>Peygamber</i> ” 1912 .....	41
<b>Resim 1.32.</b> Kahte Kollwitz “ <i>İhtiyaç</i> ” 1893-1901, taş baskı, 15.5 x 15.2 cm.....	42
<b>Resim 1.33.</b> Wassily Kandinsky “ <i>Mavi Süvari</i> ” 1903.....	43
<b>Resim 1.34.</b> Edvard Munch “ <i>Çiğlik</i> ” 1893, karton üzerine pastel boya,91x 73.5 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo.....	44
<b>Resim 1.35.</b> Franz Marc “Yaban Domuzları” 1913, 73 x 57.5cm.....	45
<b>Resim 1.36.</b> Wassily Kandinsky “ <i>Beyaz Üstüne</i> ” 1923, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 201 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York .....	46
<b>Resim 1.37.</b> Wassily Kandinsky “ <i>Siyah Üzerinde Daireler</i> ” 1923, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 110 cm, Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.....	47
<b>Resim 1.38.</b> Piet Mondrian “ <i>Kırmızılı Siyahlı Kompozisyon</i> ” 1936.....	48
<b>Resim 1.39.</b> Piet Mondrian “ <i>Gri Ağaç</i> ” 1911 .....	49
<b>Resim 1.40.</b> Meret Oppenheim “ <i>Tüylü Kahvaltı</i> ” 1936.....	53
<b>Resim 1.41.</b> Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti”, 1928-9, Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 60cm, Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles.....	53

<b>Resim 1.42.</b> Salvador Dali “ <i>The Enigma of Hitler</i> ” 1938 .....	54
<b>Resim 1.43.</b> Salvador Dali “ <i>Melancholy Atomic</i> ” 1945 .....	54
<b>Resim 1.44.</b> Salvador Dali “ <i>Nuclear Cross</i> ” 1952 .....	55
<b>Resim 1.45.</b> Max Ernst “Üç Tanığın Gözü Önünde Çocuk İsa’yı Cezalandıran Bakire” 1922 .....	56
<b>Resim 1.46.</b> Max Ernst “ <i>Yağmurdan Sonra Avrupa</i> ” 1942.....	56
<b>Resim 2.1.</b> Richard Hamilton “ <i>Bugünün Evlerinin Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?</i> ” 1956, kolaj, 26x25 cm, G.F. Zundel Koleksiyonu .....	59
<b>Resim 2.2.</b> Andy Warhol “ <i>Marilynler</i> ” 1967 .....	60
<b>Resim 2.3.</b> Tom Wesselmann “ <i>Büyük Amerikan Çıplağı</i> ” 1963 .....	60
<b>Resim 2.4.</b> Kazimir Maleviç “ <i>Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare</i> ” 1915 .....	61
<b>Resim 2.5.</b> Dan Flavin “ <i>Tatlin için Anıt</i> ” 1964-1981 .....	62
<b>Resim 2.6.</b> Carl Andre “ <i>Eşdeğer</i> ” 1966.....	62
<b>Resim 2.7.</b> Donald Judd “ <i>İsimsiz</i> ” 1960-1965.....	63
<b>Resim 2.8.</b> Victor Vasarely “ <i>Zebralar</i> ” 1939 .....	65
<b>Resim 2.9.</b> Bridget Riley “ <i>Karelerin Devinimi</i> ” 1961.....	65
<b>Resim 2.10.</b> Ad Reinhardt “ <i>Soyut Resim-9</i> ” 1965 .....	66
<b>Resim 2.11.</b> Sol LeWitt “ <i>Üç Bölümlü Set</i> ” 1968.....	68
<b>Resim 2.12.</b> Joseph Kosuth “ <i>Bir ve Üç Sandalye</i> ” 1965 .....	69
<b>Resim 2.13.</b> Piero Manzoni “ <i>Sanatçı Boku</i> ” 1961 .....	70
<b>Resim 2.14.</b> Michelangelo Pistoletto “ <i>Paçavralar içinde Venüs</i> ” 1967.....	72
<b>Resim 2.15.</b> Mario Merz “ <i>Giap İğlusu</i> ” 1968 .....	72
<b>Resim 2.16.</b> Nam June Paik, “Çello ve Video Bandı İçin Konçerto”, 1971 .....	77
<b>Resim 2.17.</b> Joseph Beuys, “Süpürme”, 1 Mayıs 1972, Karl Marx Meydanı, Berlin ....	80
<b>Resim 2.18.</b> Joseph Beuys, “Amerika’yı Seviyorum Amerika da Beni”, 1974, New York.....	82
<b>Resim 2.19.</b> Nam June Paik, “Baş İçin Zen”, 1962, Wiesbaden Müzesi .....	83
<b>Resim 2.20.</b> Nam June Paik, “Robot Ailesi”, 1986.....	84
<b>Resim 2.21.</b> George Maciunas (hazırlayan), “Fluxkit”, 1964, Ay-O, Brecht, Higgins, Jones, Knowles, Kosogi, Maciunas, Patterson, Paik, Shiomi, Watts’in işleri ve ortak Fluxus ürünlerini içeren bavul.....	85

<b>Resim 2.22.</b> Judy Chicago, “Yemek Daveti”, 1974-1979, ahşap, seramik, kumaş, metal boya, 1463x1280x91.9 cm .....	86
<b>Resim 2.23.</b> Martha Rosler, “Mutfağın Semiyotiği”, 1975 .....	88
<b>Resim 2.24.</b> Herman Nitsch, “80. Eylem”, 1984 .....	89
<b>Resim 2.25.</b> Marina Abramoviç, “Ritim 10”, 1973 .....	91
<b>Resim 2.26.</b> Walter De Maria, “New York Toprak Odası”, 1977 .....	92
<b>Resim 2.27.</b> Robert Smithson, “Sarmal Dalgakıran”, 1969-1970, taş, toprak, tuz kristalleri, su, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD .....	94
<b>Resim 2.28.</b> Richard Long, “Himalayalar’da Bir Çizgi”, 1975, siyah beyaz fotoğraf, 89x124 cm .....	95
<b>Resim 2.29.</b> Cindy Sherman, “İsimsiz Film Karesi No:17”, 1978, siyah-beyaz fotoğraf, Verbund Koleksiyonu .....	98
<b>Resim 2.30.</b> Sherrie Levine, “Duchamp’tan Sonra Çeşme”, 1981 .....	99
<b>Resim 2.31.</b> Gerhard Richter, “İsimsiz”, 1984, tuval üzerine yağlıboya, 65x80 cm....	101
<b>Resim 2.32.</b> Nam June Paik, “Flag Y”, 1985 .....	102
<b>Resim 3.1.</b> Bedri Baykam, “Fahişenin Odası”, 1981, sunta üzerine yağlı boya ve kırık ayna, 240x120 cm .....	104
<b>Resim 3.2.</b> Bedri Baykam, “Livart”, 1994 .....	105
<b>Resim 3.3.</b> Balkan Naci İslimyeli, “Deli Gömleği”, 1991, tuval üzerine akrilik, kurşun ve fotoğraf, 175x225 cm .....	106
<b>Resim 3.4.</b> Ömer Uluç, “Armalar Dizisi”, 1967-1971 .....	108
<b>Resim 3.5.</b> Ömer Uluç “Çıplak”, 1987 tuval üzerine akrilik, 100x80 cm, özel Koleksiyon .....	109
<b>Resim 3.6.</b> Ömer Uluç, “Prenses”, 190x120x160 cm .....	110
<b>Resim 3.7.</b> Mehmet Gülerüz, “Portre”, 1982, tuval üzerine akrilik, 13x18 cm, Özel Koleksiyon .....	111
<b>Resim 3.8.</b> Mehmet Gülerüz, “Martı”, 1989, 162x130 cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon .....	112
<b>Resim 3.9.</b> Kuzgun Acar, “Soyut Kompozisyon”, 1962 .....	113
<b>Resim 3.10.</b> Kuzgun Acar, “Türkiye, Kızılay Emek İşhanı Cephesi”, 1967, 13x6 m, Fotoğraf: Yusuf Taktak Arşivi .....	114

**ÖNSÖZ**

20. yüzyıldan itibaren karşımıza çıkan yeni yüzey denemeleri, hemen hemen bütün akımlar içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Modernleşen dünya ile birlikte çağdaş dünya sanatında endüstriyelleşme ile birlikte teknolojinin etkisi evrensel bir nitelik taşımaktadır.

“Teknolojik İlgilerin Anlatımsal Yaklaşımları” adlı çalışmam, teknolojinin yüzeyi ve malzemeyi ne şekilde etkilediğinin kavranmasına aracılık edecek bir çalışma sunmak amacıyla. 1950’li yıllardan sonra etkisini daha yoğun bir biçimde hissettirmeye başlayan teknolojinin, 1900’lü yıllardan günümüze değin yüzeyi ve malzemeyi ne şekilde değiştirdiğini araştırarak değerlendirmeye çalıştım.

Böyle bir çalışmayı ortaya koymamda, sanatçı ve eğitimci kişiliğiyle bana yol gösteren danışman hocam Prof. Mehmet KAVUKCU’ya, bilgilerini ve tecrübelerini benden esirgemeyen hocam Yrd. Doç. Evren KAVUKCU’ya, her zaman yanımda olan ve desteğini hissettiren sevgili eşim Cemre SAĞLAM’a sonsuz teşekkür ediyorum.

**Erzurum- 2014**

**Kemal SAĞLAM**

## GİRİŞ

18. yüzyılın ortalarında sanayi devrimi ile seri üretimin ön plana çıkmasından sonra, sanatsal üretimin biricikliğinin yerine seri üretim geçtiğinde, insanın yalnız makineleri yapan, çalıştıran bir araç; sanatın ise tekrara dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü ortaya çıkmıştır. Bu görüş pek çok çevrenin tepkisini almış, ancak seri üretimin ve teknolojinin gündelik yaşama girmesiyle, gelişimin toplumla beraber sanatı da etkilemesi uzun sürmemiştir. Bireyden toplumsal yapılanmalara kadar tüm kesimleri ilgilendiren durumların çağdaş sanattan günümüze anlatım biçimlerini kimi zaman resim yüzeyinde kimi zaman üç boyut ya da dijital dünyada toplumun ve teknolojinin de gelişimiyle yeniden yapılanarak düşünsel derinlikler oluşturmaktadır.

20.Yüzyılın başında renkçi anlayış yüzey ve renge dayalı resim olarak Nabiler ve Fovistler'le açığa çıkmıştır. İki akımda yüzeyde derinliği kaldırıp perspektifi yıkarak, form anlayışını renkle sağlamayı amaçlamıştır. Yeni düşünce, tuvaldeki doğa yanılısamasını, üçüncü boyut arayışını reddetmiştir.

Daha sonrasında ardı ardına gelen iki dünya savaşı toplumu yalnızlığa ve ümitsizliğe itmiş, tüm eski değerlere olan inancını yitiren sanatçı, geleneği tümünden reddederek, Kübizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut Ekspresyonizmle, plastik sanatları yeni tanımlamalara götürmüştür.

Kübizmin tuvale sokmuş olduğu yabancı malzemeyle, bu malzemenin zamanla yüzeyden kopması, kendi başına var olması, hatta sonra tüm bir odayı kaplaması arasında geçen süreç; sanattaki tüm boyut ve malzeme geleneklerinin yıkılışı ve asamblaj tekniği, Kübizmin kolajla başlattığı tekniği daha da ileri götürmüştür. Asamblajla birlikte, tuvale yapışık olan iki boyutlu nesne, üç boyutlu yüzeye dönüşmüştür. Duchamp'ın da Endüstri devriminin getirmiş olduğu seri üretim tekniklerine bir tepki olarak galeri mekânına konumlandığı fabrikasyon nesnesi olan pisuarı, sanat için yepyeni çağ açmıştır.

Sürrealizm ve Dada'da sanat yapıtının, yaşayan bir organizma dönüşmesiyle izleyici tarafından da var olmaya başlamıştır. İzleyici sanat ürünü ve dış dünya ile temas kurarak, ürünün tüm özelliklerini çözmüş, ona yeni yorum ve anlamlar yüklemiştir.

20. yy ortalarına doğru çağın, teknoloji çağı olması insanlığı bir ölçüde teknolojinin esiri konumuna da getirmiştir. Teknolojinin sanattaki yaratım sürecine etkisi açıktır. Bu dönemde Video Sanatı, Fluxus, Arazi Sanatı, Kavramsal Sanat gibi akımlarla birlikte sanatçı yaşadığı toplumun değerlerini sorgularken yine bu değerleri kullanması en doğal yol olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü yaşadığımız toplum, endüstri devriminden sonra teknoloji çağı olarak kabul edilmiştir. Bu yüzden bu çağın sanatçısının yaratım sürecine teknolojinin etkisini tartışmanın gereği kalmamıştır. Bu bağlamda tartışılması gereken asıl nokta teknolojinin sanatçının yaratım sürecine etkisi değil, çağını sorgulayan sanatçının teknolojiyi kullanarak ne şekilde sanat ürettiği olmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1950 ÖNCESİ YÜZEYDE TEKNOLOJİK NESNE

#### 1.1. KÜBİZM

Kübizm 1908 yılından itibaren, Pablo Picasso ile Georges Braque'nin öncülüğünde gelişen bir sanat akımıdır. Eleştirmen Louis Vauxcelles'in yazdığı bir yazı sonucunda "Kübizm" olarak adlandırılmaya başlamıştır. Bir rivayete göre de akımın gerçek isim babasının Henri Matisse olduğu bilinmektedir. "1908'de Sonbahar Salonu'nun jürisinde yer alan ünlü sanatçının sergiye katılan Braque'ın 'L'Estaque' resimlerine şematik olarak küçük küplere benzetmiş olduğu Vauxcelles'in de bu benzetmeden esinlendiği çeşitli kaynaklarda aktarılmaktadır."<sup>1</sup>



**Resim 1.1.** George Braque, "L'Estaque' da Evler" 1908 tuval üzerine yağlı boya, 73x60cm, Kunstmuseum, Bern, İsviçre

Kübizmin isim babası olmasa da gerçek taraftarı olan akımın sözcülüğünü de yapmış ünlü şair ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire'dir. Apollinaire'ye göre kübizm önemli bir devrim niteliğindedir, çizgiye ve biçime odaklanıp yeni bir görsellik yaratmışlardır. Kübizm batı sanatının yüzlerce yıldır süre gelen görsellik sistemini yerle bir etmiş, yüzeyde üç boyutluluk yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu

<sup>1</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010 s. 45



savunmuştur. “Kübizm gerçekten de yeni bir resimsel dil; yeni bir görme biçimi, dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi olarak dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resim kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı bir anlamda 20. Yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış, eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19.yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekçiliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır.”<sup>2</sup>

Kübizmin resim sanatında yarattığı devrim, dönemin diğer bilim ve sanat dallarında da etkili olduğu dönem içerisinde savunulmuştur, fakat kübistler ve de özellikle Picasso bu durumu reddetmiş, Kübizmin resim sanatı dışında bir ilgi alanı olmadığını söylemiş ve sözlerine şu şekilde devam etmiştir; “*Matematik, trigonometri, kimya, psikanaliz, müzik ve daha ne varsa, kübizmi açıklamak için devreye sokuldu. Teorilerle insanı kör eden, kötü sonuçlar doğuran bu girişimlerin hepsi saçmalaktır demeyeceğim, ama edebiyattan başka bir şey değildir.*”<sup>3</sup>

Kübizmin temelleri 1907 yılında Pablo Picasso’nun “Avignonlu Kızlar” resmi ile atıldığı söylenmektedir. Bu resmin en önemli özelliği, estetik güzelliğe karşı sıradan kalıpları yıkmış, güzel ile çirkin arasındaki alışılmış ayrımı yok etmiştir. Picasso bu resimde kendi kurallarını koymuş ve kendine göre bir tavır takınmıştır. Mehmet Yılmaz “Avignonlu Kızlar”ı şu şekilde açıklamıştır; “Avignonlu Kızlar, dikey kenarı yaklaşık iki buçuk metre bir resim. Kompozisyonda beş tane kadın figürü var. Dördü ayakta biri oturmaktadır. En soldaki figür yandan arkadaki üç figür cepheden, oturan ise arkadan (fakat yüzü önden) gösterilmektedir. İlk üç kafa, soldan sağa, resmin sanki bir portre üzerindeki düzenli notalar gibi bir ritim oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Son iki kafa ise aksak bir ritmi çağrıştırmaktadır ki burası, resmin en aykırı bölgesidir. Figürlerin rengi olarak pembe, bu resimde hala direnmektedir; ama artık parçalanmış biçimler yüzünden egemenliğini yitirmek üzeredir.”<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Antmen, s. 45, 46.

<sup>3</sup> Dore Ashton, *Picasso Konuşuyor*, (Çev.: M. Yılmaz-N. Yılmaz), Ütopya Yayınevi, Ankara 2001, s. 137.

<sup>4</sup> Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Anlara 2006, s. 40.

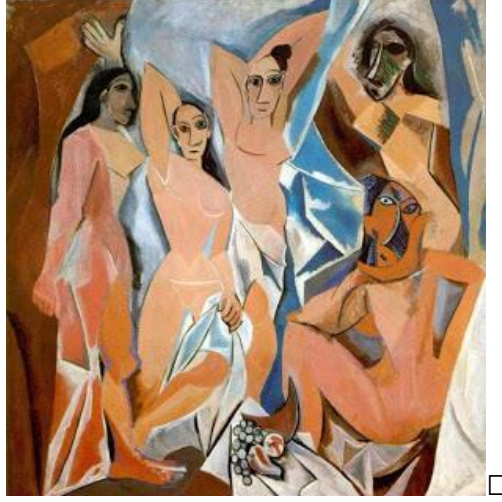
“Avignonlu Kızlar’ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzeyde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır; resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde resmedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı vermektedir. Rönesans’tan itibaren tek odaklı perspektif anlayışına alışıl olan gözlere yeni bir görme biçimi öneren bu görsel tavır, modern sanatta ‘Avignonlu Kızlar’a atfedilen önemi açıklar. Picasso, resimdeki her figürün tek başına birer heykel gibi düşünülebileceğini söylerken izleyicinin optik olarak tek yüzeyde –yani resim yüzeyinin kendisinde- algıladığı nesnelere ve figürleri üç-boyutlulukları içinde kavramış ve yansıtmış; izleyicinin önüne açılan bir pencere varmış gibi kurgulanan geleneksel resimdeki perspektif derinliği dışlanmıştır. Resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunabilecek yassı bir yüzeydir; resmin gerçeği, gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir.”<sup>5</sup>

Bu resim yapılırken birçok evreden geçmiştir. İlk başta bu kompozisyonda, iki erkek bulunduğu; bunların ilkinin bir denizci ikincisinin de elinde kafatası bulunan bir adam olduğu Picasso tarafından da aktarılmıştır. Resimde elinde kafatası bulunan adam, Picasso’nun deri hastalıklarına karşı olan korkusunun bilinçaltı yansımasıdır.

“ Öncelikle resimdeki, beş çıplak kadının, on bir ya da on ikinci yüzyıldan bu yana kadının böyle hayvanca resmedilmediğine dikkat çekiyor. Resmin insanları şaşkına çevirmek, afallamak amacıyla yapıldığını söylüyor ev cinsel ahlaksızlık, ikiyüzlülük gibi bilinen kavramlardan öte hayatın doğrudan doğruya kendisine yönelik ağır bir saldırının ağırlığından söz ediyor. Yaşamın harap olmuşluğu, çirkinliği, acımasızlığı, sağlıksızlığı büyük bir şiddetle kınanmaktadır burada. Arkaik İspanyol heykelciliğinden ve Afrika masklarından etkilenerek yaptığı ‘Avignonlu Kızlar’ da, Picasso’nun biçim sorunlarını fazla önemsemediğini de açıklıyor. Berger, onun esas amacının meydan okumak olduğunu bir kez daha vurguluyor. Picasso’nun temel sorunu uygarlığın acımasızlığıdır ve resimdeki kaydırmalar da estetik kaygıların değil, öfke patlamasına dönüşmüş bir şiddet dürtüsünün sonucudur. Bu resim Berger’e göre ‘*eylemli propagandanın*’ örneğidir.”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Antmen, s. 47.

<sup>6</sup> John Berger, *Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (Çev.: Yurdaner Salman-Müge Gürsoy), Metis Yayınları, İstanbul 1989, s. 80-81.



**Resim 1.2.** Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Kübizmin bir diğer önemli ismi Georges Braque'dir. Braque Picasso ile tanışmasının hemen ertesi yılında "Büyük Çıplak" adında bir resim yapmış, tıpkı Picasso gibi o da etnografik nesnelere merak duyarak, bu nesnelere sadeliğinden etkilenmiştir. Braque'i aynı yıllarda Cezanne'in etkisiyle de yüzeyde geometrik çözümlere de yönelmiştir. Tıpkı Braque gibi çoğu diğer Kübist sanatçılar da takibi yıllarda geometriyi yüzeyde yansıtmışlardır. Kübizm akımının önemli ismi olan Guillaume Apollinaire geometrinin espasla ilgili bir bilim olarak resmin her zaman en temel kuralı olduğunu öne sürerek Kübistleri savunmuştur;

*"Yeni ressamlar geometriyle aşırı ilgilenmeleri yüzünden sertçe eleştirildiler. Buna rağmen, geometrik figürler teknik ressamlığın özüdür. Geometri, yani uzamla, onun ölçümü ve ilişkileriyle ilgilenen bilim, her zaman için resmin en temel kuralı olmuştur. Bu güne dek, Euklides geometrisinin üç boyutu bir sonsuz duygusuyla sanatçıların ruhlarında uyanan kaygıyı dindirmeye yetiyordu – bilimsel denemeyecek bir kaygıydı bu, çünkü sanat ve bilim iki ayrı alandır. Yeni ressamlar geometrici olmaya niyetlenmiyor, tıpkı onlarda öncekiler gibi. Ama yazı sanatı için dilbilgisi neyse, geometrinin de plastik sanatlar için o olduğu söylenebilir. Şimdi günümüz bilimcileri Euklides geometrisinin üç boyutunun ötesine geçti. Bu yüzden ressamlar da çok doğal*

olarak, uzamın, modern atölyelerin dilinde kolektif olarak dördüncü boyut terimiyle adlandırılan yeni boyutlarıyla ilgilenmeye yöneldiler.”<sup>7</sup>

Kübizmin dönemler arasında isimlerinde değişiklik olmuştur. 1907-1911 yılları arasına rastlayan dönemi “Analitik Kübizm” olarak adlandırılmaktadır. Bu dönem de Picasso ve Braque, Cezanne’in attığı adımı takip etmişlerdir. Analitik Kübizm’de, parçalanmış yüzeyler, üst üste binmiş figürler ve seçilemeyen nesnelere sıklıkla rastlanmaktadır.

“Kübizmin 1907-11 arasındaki dönemine çözümsel (analitik) kübizm denmektedir. Bu gruba giren kompozisyonda yer alan nesnelere, sanatçılar çoğunlukla modele bakarak değil de akıldan, sanki oyun oynar (ya da bir matematik problemi çözer) gibi resmediyorlardı. Amaçları, nesneyi geleneksel perspektiften kurtararak, onu düşünsel bir perspektiften göstermekti. Bu da haliyle yeni bir bakış açısı, yeni bir resmetme yöntemi demektir. Yalnız, kompozisyonlardaki biçimler ne kadar parçalanmış olursa olsun, bütünü tanınmaz değildir. Tunalı’nın sözleriyle; “*Analitik Kübizmin çıkış noktası doğadır. Ama bütünselliği içindeki doğa değil de, bir sözlük olarak doğa. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haline getirecektir*”.<sup>8</sup> Doğayı çağrıştıran görüntüler ve ön-arka ilişkisine dayanan bir derinlik halen vardır bu resimlerde. Yalnız, bunlar doğanın yasalarıyla değil, resmin yasalarıyla var olmuşlardır. Biçim ve bakış sorunları asıl ilgi konusu olduğundan, çözümsel kübizmde renk feda edilmiştir. Genellikle kahverengi, bej ve gri tonlarının kullanıldığı bu resimlerde nesne, kompozisyon geneline parçalar halinde dağıtılmıştır.”<sup>9</sup>

Analitik (Çözümsel) Kübizmin en iyi örnekleri arasında Pablo Picasso’nun “Gitarist” adlı çalışmasıdır. Resim, analitik kübizm anlayışındaki en soyut resim olarak kabul edilmektedir. Sanatçının bu resminde, resmin adını bilmeyen birinin resmin içerisinde gitarı görmesi mümkün değildir.

“Picasso’nun Gitarist adlı çalışması, bu anlayışta yapılan en soyut resimlerden biridir. Resmin adını bilmeyen birinin, kompozisyonda bir gitarist bulması neredeyse olanaksızdır. Bu tip resimler, ancak belli dilsel kodları bilenlere açarlar kendilerini. Dikkatli bakarsak, yukardan aşağıya doğru, başını öne eğmiş bir gitaristin omuzlarını,

<sup>7</sup> Charles Harrison-Paul Wood, *Sanat ve Kuram*, Küre Yayınları, İstanbul 2011, s. 215.

<sup>8</sup> İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1981, s. 189.

<sup>9</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 46.

sol omzunun hizasında tel takılan burguları, orta alanda gitarımsı çizgileri, aşağıdaysa ayaklarını zor da olsa okuyabiliriz. Figür ve onu çevreleyen hava, bilinen yapıtlardan soyutlanarak bir ve aynı varlığın parçaları olarak birbirinin içine girmiştir.”<sup>10</sup>



**Resim 1.3.** Pablo Picasso, Gitarist, 1910, tuval üzerine yağlı boya, 100x73 cm, Washington, DC, ABD Ulusal Galerisi

1911-14 arası ise Bireşimsel (Sentetik) Kübizm dönemidir. Bu dönemde Picasso, Braque ve gerekse diğer kübist sanatçılar, resim yaptıkları yüzeyde gazete, muşamba, duvar kâğıdı gibi dönemin sanatı ile alakasız malzemeleri birleştirerek yeni kompozisyonlar oluşturmuş, yüzey resmi haline gelmiştir. Bu şekilde biçim sorunu ortadan kalkmış kompozisyonda gazete ya da muşamba imgesi kullanmak yerine bizzat gerçeği parçalar halinde yüzeye yapııştırılmıştır. Kübizm’de bu dönem itibariyle resimlere renkte girmiştir.

“Önce Braque, ardından Picasso’nun resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlaması ve resimsel dokuyu zenginleştirmek için boyaya kum, talaş gibi malzemeler katılmasıyla, ‘Sentetik Kübizm’ olarak adlandırılan yeni bir evreye geçilmiştir. 1912-1914 arasına tarihlenen bir sürecin en önemli yeniliği, önce Picasso’nun, ardından Braque’ın kullanmaya başladığı kolaj tekniğidir. Picasso, 1912 yılından itibaren gerçekleştirdiği resimlerine baskılı kumaşlar ve kağıtlar yapıştırmaya başlamış; ayrıca atık malzemeler kullanarak kolaj tekniğinin ilk örneklerini vermiştir. Braque da aynı

<sup>10</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 46.

tarihten itibaren ‘papier collé’ olarak adlandırılan ve kesik kağıt parçalarının resim yüzeyine yapıştırılmasıyla elde edilen kendine özgü bir kolaj tekniği kullanmaya başlamıştır.”<sup>11</sup>

Kübizm’de kolajın ilk örneklerinden biri Pablo Picasso’nun “Bambu Sandalyeli Ölü doğa” adlı yapıtıdır. Picasso da Braque da zamanlarını siyasi ve kültürel olaylarıyla yakından ilgilenmişler, bunlara ilişkin gazete kupürlerini ve reklamlarını kullanmışlardır. Kübist kolajlar, ilk kez bilindik malzemelerin ötesine geçerek, gündelik ve sıradan malzemeleri sanat yapıtının bir parçası haline getirmişlerdir. Bu şekilde neyin sanat olup olmayacağı tartışma konusu olmaktan çıkarılarak büyük bir gelişme olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

“Kolajın 20. Yüzyılın en önemli sanat tekniklerinden biri haline gelmesi, gazete, afiş, kartpostal gibi kitle kültürüne özgü basılı malzemenin bu çağda yaygınlık kazanmasıyla ilgilidir. Picasso da Braque da bu dönem yapıtlarında yaşadıkları zamanların siyasi ve kültürel gelişmelerine ilişkin ipuçları veren gazete kupürleri ve reklam imgeleri kullanmışlar, ilgilerinin salt biçimsel kaygılarla sınırlı olmadığını ipuçlarını vermişlerdir. Kübist kolaj, ayrıca, sanat nesnesinin statüsüne ilişkin çeşitli soruları gündeme getirmiştir. İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde; kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının ögesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiş; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur. Neyin sanat olup olmayacağıyla ilgili kalıplaşmış yargıların hüküm sürdüğü bir dönemde bu kadarı bile büyük, çok büyük bir adım olarak tarihe yazılmıştır. Sanat nesnesinin malzemesi ve macerasına ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşım, 20. Yüzyılın sonraki adımlarına ilişkin ipuçları taşımakta; Dada kolajlarına ve fotomontajlara, Pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel oluşturmaktadır.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Antmen, s. 48.

<sup>12</sup> Antmen, s.48. 49.



**Resim 1.4.** Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Ölüdoğa, 1912 Oval Tuval üzerine yağlıboya ve muşamba, kolaj 30x38 cm Musée Picasso, Paris, Fransa.

## 1.2. FÜTÜRİZM

Fütürizm akımı 1909’lu yıllarda ortaya çıkmıştır. Fütürist sanatçıların konuları modernizm, makine ve dinamizm olmuştur. Çevrelerinde gördükleri, hareket halinde ya da duran bütün nesnelere birbirine girmiş dahi olsa yüzeyde alabildiğince canlı ve saldırgan işlemişler, objeyi değil, insanların duygu ve düşüncelerini, yani ruh durumlarını yüzeye aktarmışlardır. Akımın manifestosunda hız, saldırganlık ve savaş yüceltilmiş ve geçmişin kalıntılarını sileceklerine söz vermişlerdir. Filippo Marinetti’nin Fütürizm manifestosu şu şekildedir;

### “FÜTÜRİZM MANİFESTOSU

*1 Tehlike sevgisini, enerji ve korkusuzluk alışkanlığını övmeye niyetliyiz.*

*2 Cesaret, atılganlık ve isyan, şiirimizin temel öğeleri olacak.*

*3 Bugüne dek edebiyat dalgın bir hımbıllığı, vecdi ve uykuyu yüceltti. Bizler saldırgan eylemi, ateşli bir uykusuzluğu, yarışçının uzun adımlarını, ölümcül sıçramayı, yumruğu ve tokadı yücelteceğiz.*

*4 Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle canlandığını onaylıyoruz: hız güzelliği. Üstü, ateşli nefes alan yılanlar gibi büyük borularla kaplı bir yarış arabası-güllenin üzerinden gider gibi kükreyerek giden bir araba, [Louvre’daki] Semendirek Zaferi’nden daha güzeldir.*

5 *Direksiyon başındaki insana, ruhunun Neşterini yeryüzüne, yörüngesi boyunca daldıran insana ilahi söylemek istiyoruz.*

6 *Şair ezel elementlerin coşkulu ateşini söndürmek üzere kendisini şevkle, görkemle ve cömertçe harcamalı.*

7 *Mücadele dışında bir yerde güzellik yok artık. Saldırgan bir karakteri olmayan bir eser şaheser olamaz. Şiiri bilmeyen güçlere, onları insanın önünde diz çöktürüp hadım etmek üzere şiddetli bir saldırı olarak kavranmalı.*

8 *Yüzyılın son zirvesinde duruyoruz! ... Neden geri bakalım, tek istediğimiz Olanaksızın gizemli kapılarını devirmekken neden bakalım geri? Zaman ve Uzam dün öldü. Çoktan mutlak içinde yaşıyoruz, çünkü ebedi, her yerde mevcut hızı yarattık.*

9 *Savaşı övüyoruz –dünyanın tek hijyenini- militarizmi, yurtseverliği, özgürlük getiren yıkıcı hareketini, ölmeye değer güzel düşünceleri ve kadını hor görmeyi.*

10 *Müzeleri, kütüphaneleri, bütün akademileri yıkacağız, ahlakçılıkla, feminizmler, fırsatçı ve yaratıcı korkaklıklarla mücadele edeceğiz.*

11 *İşle, hazla, isyanla heyecanlanmış büyük kabalıkları öveceğiz; modern başkentlerin çok renkli, çok sesli devrim dalgalarını öveceğiz; cephaneliklerin titreşen gece ateşlerini ve şiddetli elektrik aylarıyla tutuşmuş tersaneleri öveceğiz; ise bulanmış yılanları yutan açgözlü demiryolu istasyonlarını; dumanlarının eğri büğrü çizgilerle bulutlara asılı kalan fabrikaları; dev jimnastikçiler gibi nehirleri aşan, güneş altında toynakları gibi tekerlekleriyle rayları eşeleyen geniş göğüslü lokomotifleri koklayan maceracı vapurları; ve pervaneleri rüzgârda sancak gibi sarsılan ve coşkulu bir kalabalık gibi alkış tutmuş görünen tayyarelerin şık uçuşlarını öveceğiz.”<sup>13</sup>*

Fütürist sanatçılar, sanayileşmenin bir sonucu olarak makine, hızı ve savaşı ele almışlardır. Bu dönem modernliğin bir türevi olarak gördükleri endüstriyel üretim, makine, hız yüceltilmiştir. Akımın önemli isimlerinden biri olan Giacomo Balla “Keman Yayının Ritimleri” isimli tablosunda, bir olayın art arda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi yüzeye aktarmıştır. Resimde kemancının sol elinin her anı tek an olarak yüzeye aktarılmış, fütürizm temel ilkelerinden olan dinamizm bu resimde açıkça ortaya konmuştur. Resimlerde hep bir dinamizm, eylem, hareket ve kargaşa vardır.

<sup>13</sup> Harrison, Wood, s. 173.



“Sanatçının bu resmi, fotoğraf çalışmalarından edindiği deneyimlerin izlerini taşıyor. Balla, uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşmış, ‘ardışık fotoğraf’ denilen bir teknikle, uzunca bir devinim farklı evrelerini aynı karede elde etmeyi öğrenmiştir. Fotoğrafçılıkla biraz uğraşanlar, makinenin hız perdesinin ayarını ‘B’ konumuna getirdiklerinde, içerdeki film üzerine istedikleri süre kadar ışık (ve dolayısıyla görüntü) düşürebileceklerini bilirler. Makine ‘B’ ayarında ve sabit bir şekilde tutulursa, karşısındaki devinimli nesnelerin görüntüleri birden fazla ama muğlak; sabit nesnelere bir tane ve net olarak, tek film karesinde belirir. Keman Yayının Ritimlerinde işte böyle görüntü var. Balla’nın bu resimdeki amacı, müzikten çok hız resmetmekti. Görüldüğü gibi keman, yay ev el birden çok ve üst üste ama arka taraftaki sütun tek bir görüntü şeklinde resmedilmiş. Bundan da sütun kaidesinin sabit diğer elemanların hareketli olduğunu anlıyoruz.”<sup>14</sup>



**Resim 1.5.** Giacomo Balla “*Keman Yayının Ritimleri*” 1912, Albright-Knox Art Gallery, New York

Umberto Boccioni ’nin “Ruh Durumları” adlı çalışmasında, teknolojinin, hız ve zamanın çokluğu anlamında birçok öğeyi bir arada kullandığını görürüz. “Ruh Durumları” adlı üçlü pano dramatik bir öyküye sahiptir. Bu resimde farklı ruh durumları aynı anda yüzeye aktarılmıştır. Bu üçlü pano, teknolojik olarak; tren istasyonlarına, kalabalıklara ve tüm bunları tek yüzeyde buluşturan dinamizme örnektir.

“Marinetti’ nin kuruluş bildirisinde yarış arabaları, vapurlar, uçaklar ve köprülerle birlikte sözü edilen lokomotif, burada makine gücünün bir simgesidir. Ruh Durumları: Gidenler ’de kompartımanlarında oturan yolcularla trenin penceresinden görünüp

<sup>14</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara 2006, s. 83.

kaybolan şehir manzaraları birbirine karışmış gibidir. Ruh Durumları: Kalanlar 'da ise yine boş yuvarlak biçimlerle canlandırılan figürler, perdeyi andıran bir çizgi romanından geçerek, hiç bir şey betimlemeden bir hüznün duygusu verirler. Kalanlar 'da bu hüznün havası ağır basar, Gidenler 'de, hız ögesi; Uğurlamalar 'da ise hüznün havası ile mekanik enerji bir aradadır. Üçlü panonun tümü bildirideki saldırgan sözleri çağrıştırdığından çok daha ince ve insanca bir yaşantıyı ortaya koymaktadır.”<sup>15</sup>



**Resim 1.6.** Umberto Boccioni, “*Ruh Durumları: Uğurlamalar*”, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 96.2 x 70.5 cm, Galleria d'Arte Moderna Mailand

Boccioni'nin bir diğer dinamik eseri “Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri” adlı heykeldir. Esere bakıldığında hareket ve dinamizm duygusunu insana vermektedir. “Umberto Boccioni'nin 1912-14 yılları arasında gerçekleştirdiği heykeller, nesnelere ve figürleri belli bir dinamizm içinde yansıtmayı amaçlamış, Fütürizmin hıza ve harekete yönelik ilgisini adeta görünür kılmıştır. Sanatçının soyutlamanın derecesini giderek artırdığı dört heykellik bir dizinin son aşaması olan ‘Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri’, hareket yanılması yaratmak adına figürle mekânın kaynaştığı bir bütünlük içinde kurgulanmış, ‘gelecek’ duygusunun sanatsal olarak nasıl tahayyül edildiğine ilişkin önemli bir ipucu olmuştur.”<sup>16</sup>

“Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri” heykelini açıklayan bir başka isim de Mehmet Yılmaz olmuştur; “Sağ bacağı önde, mekânı sanki yararcasına ilerleyen makinemsi bir figür bu. Sanki o dönemin arabalarındaki çıkıntılar gibi, kütlede dışarı taşan uçları sivri ve dalgalı biçimler, bir yandan devinim yanılmasına katkıda buluyor,

<sup>15</sup> Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009, s. 87.

<sup>16</sup> Antmen, s. 64.

bir yandan da kendisini kuşatan uzayı davet ediyor. Belli ki, kütle ve uzayı birbirinin içine sokarak bir bütünlük oluşturmayı hedeflemiş Boccioni. Boccioni, o dönem yaptığı heykellerin çoğunu önce kilden yapıp sonra alçıdan dökmüştü.”<sup>17</sup>



**Resim 1.7.** Umberto Boccioni “*Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri*” 1913, Modern Sanat Müzesi, New York

Akımın bir diğer önemli sanatçısı Carlo Carra’dır. Onunda dinamizmi dorukta işlediği fütürist resimlerinde açıkça göze çarpmaktadır. En önemli eseri “Anarşist Galli’nin Cenaze Töreni” dir. Carra bu tabloda, İtalyan bir anarşistin cenaze törenini işlemiştir. Fütüristler her türlü kargaşayı ve anarşizmi akımlarına uygun bir konu olarak seçmiştir.

“Carlo Carra (1881 – 1966) Anarşist Galli’nin Cenaze Töreni (Les funeraillles de l’anarchiste Galli) konulu tualinde gömülmesi birçok kargaşalıklara neden olan İtalyan anarşistin cenaze töreni tasvir olunmuştur. Her türlü başkaldırıyı ve anarşik olayı olumlu karşılamayı sanat anlayışlarının gereği sayan fütüristler için bir anarşistin cenaze töreni tasvire değer bir konudur. Kompozisyonda jestler, ışık ve hareketler dinamiktir. Özellikle hareketlerin değerlendirilmesi tabloda ön planda görülmüştür.”<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 82-83.

<sup>18</sup> <http://www.inovasyonel.com/?Bid=958791>, Erişim tarihi: 02.01.2014,



**Resim 1.8.** Carlo Carrà “Anarşist Galli’nin Cenaze Töreni”, 1910-11, tuval üzerine yağlıboya, 198.7 x 259.1 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

Resimde ışıklar ve hareketler oldukça dinamiktir. Hareketlerin değerlendirilmesi tabloda ön planda tutulmuştur. Fütürist ressamlar anı yüzeye aktarmak yerine bütün durumları tek bir ana sığdırıp resmetmişlerdir. Aynı zaman da yüzeyde dinamizmi, canlı renkleri, saldırganlığı, savaşı, özetle hareket halinde olabilecek bütün durumları ve olayları yüzeye aktarmışlardır. Fütürizmin dinamizmini en iyi yansıtan sanatçılardan biri olan Gino Severini’nin en önemli eserlerinden biri de “Madam S’nin Portresi” dir. Severini bu resminde sadece hareket halindeki imgelerin değil, sabit imgelerinde Fütürizmi yansıttığını göstermeye çalışmıştır. Severini konuyu şu şekilde açıklamıştır;

*“Fütürist kuramın temelini oluşturan hareket ve dinamizm ilkesi yalnızca hareket halindeki yarış arabalarının ya da balerinlerin resimlerinde yapılmasını öngörmez; oturan bir insan ya da hareketsiz bir nesne de dinamizm içinde düşünülebilir ve dinamik şekilleri çağrıştıracaktır. Buna örnek olarak kendi resimlerimden 1912 tarihli ‘Madam S.’nin Portresi’ ve 1914 tarihli ‘Oturan Kadın’i gösterebilirim.”<sup>19</sup>*

<sup>19</sup> Antmen, s.77.



**Resim 1.9.** Gino Severini *“Madam S.’nin Portresi”* 1912, tuval üzerine yağlıboya, 92 x 56 cm, Modern Sanat Müzesi New York

Ressamların resim yüzeyinde yakalamaya çalıştıkları dinamizmi fotoğrafa taşıyan sanatçılarda olmuştur. “1910 yılında “Foto Dinamizm Manifestosu” yayımlayan Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) uzun pozlama sonucu veyahut birkaç negatifin üst üste bindirilmesiyle oluşan ‘dinamik’ fotoğraflar ortaya koymuştur.”<sup>20</sup>

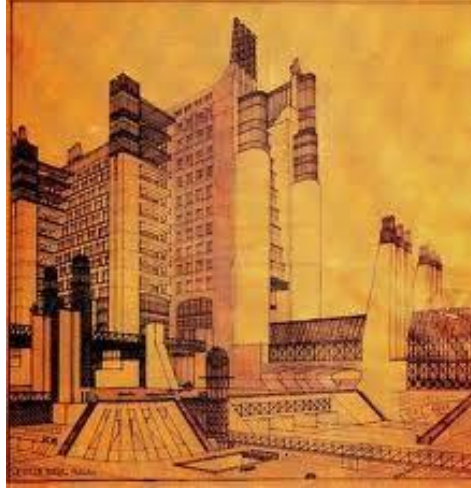


**Resim 1.10.** Anton Giulio Bragaglia *“Pozisyon Değiştirme”* 1911

Fütürizmin etkisinde kalan mimarlar o zamana dek görülmemiş büyük binalar tasarlamışlardı. Gökdelenlerin ilk adımı olarak kabul edilen bu tasarımlar son derece yenilikçi ve cesurdular. Fakat yapılan bütün projeler hayata geçirilememiş ve çizim

<sup>20</sup> Antmen, s. 69.

aşamasından ibaret olmuşlardır. “Antonio Sant’Elia (1888-1916) ve Virgilio Marchi (1895-1960) gibi mimarların yeniçağ için geliştirilen, ama kâğıt üstünde kalan fütüristik “Yeni Kent” projelerinden de söz edilebilir.”<sup>21</sup>



**Resim 1.11.** Antonio Sant’Elia “Yeni Şehir” 1914

### 1.3. BİR BAŞKALDIRI HAREKETİ OLARAK DADA

Dada Birinci Dünya Savaşı’yla yaşanan yıkım ve felaketler, ardında derin tepkileri getirmiş, savaşla birlikte sönen hayatlar ve yaşamdaki belirsizlik üzerindeki kaygı verici durumlar, dada üzerinde belirleyici bir etki oluşturmuştur. Savaşın bariz etkileriyle birçok sanatçının da maruz kaldığı göç olaylarından birisi de; farklı ülkeden gelen sanatçıların Zürih’te toplanmış olmasıdır.. Hugo Ball tarafından “Cabaret Voltaire” adlı bir kulüp de 1915–1916 yıllarında oluşmaya başlayan Dada’nın kuruluşunda, yine kendisi gibi sanatçı olan, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck gibi sanatçıların yanı sıra, yukarıda da söz edildiği gibi göçlerin etkisiyle Zürih’e gelen birçok sanatçının da katılımı görülür. “1916 yılında İsviçre’de, Alman şair ve düşünür Hugo Ball’in (1886-1927) Zürih’in bir arka mahallesinde açtığı Cabaret Voltaire, gece kulübüyle sanat lokali arası bir mekân olarak, Dada’nın başladığı yerdir. O sıralarda Zürih’te bulunan hemen tüm genç sanatçılar gibi bir gözmen olan Ball’in amacı, Birinci Dünya Savaşı’na muhalif bir ekibin bir araya gelip dayanışabileceği bir yer yaratmaktır. Amacına ulaşmak için çok da fazla beklemesi gerekmez: Şubat başında

<sup>21</sup> Antmen, s. 69.

açılan kabare, şubat sonuna doğru dolup taşmaya başlamış; sergilerin, şiir okuma gecelerinin, alternatif konserlerin, performansların ve her türlü ‘sanatsal eğlence’nin gerçekleştirildiği bir yer haline gelmiştir. Ball, ilk müdavimleri arasında Tristan Tzara (1896-1963), Rumen ressam Marcel Janco (1895-1984), Fransız asıllı Alman ressam ve heykeltıraş Hans Arp (1886-1966) gibi isimlerin bulunduğu kabaresinin yeni fikirlerin odak noktası haline geldiğini, bir tür alternatif sanatsal hareketi ifade ettiğini fark etmekte gecikmemiştir. Rivayete göre, Hugo Ball’ın Dada sanatçılarından Richard Hülsenbeck’le birlikte Almaca-Fransızca bir sözlükten rasgele seçtikleri ‘Dada’ ismi de böyle çıkmıştır. Bazı başka kaynaklarsa ‘Dada’ sözcüğünü sözlükten rasgele seçenin Dada manifestosunun da yazarı Tristan Tzara olduğunu belirtir.”<sup>22</sup>

Dada, burjuvazinin çıkarları doğrultusunda hareket edilerek gerçekleştirilen savaşın yıkıcılığını, anlamsızlığını, savaşın etkilerini içinde birebir yaşatarak ve anarşik bir üslupla sunarak göstermiş, Dada, bu sona gidişin ana belirleyicileri olan; siyasi yapı, sosyal yapı ve buna bağlı olan geleneksel yaptırımlar ve sistemin bir göstergesi olan akıl ve mantık dayatmalarına karşı tepkiler geliştirmiştir. Adem Genç Dada’yı şöyle tanımlamıştır;

*“Temel bir başkaldırı duygusudur. ‘Dada’ insanlığın uygarlık adına parçalanışına isyan eder. Sanatçıların içinde yaşadıkları düzene meydan okuması, dünyayı gülünçleştirilmesi, kapitalist burjuva toplum ahlaki ve geleneklerine karşı çıkmasıdır. Dada, modern düşüncenin gelişim evrelerinden biridir. Bir coşku, bir yiğitlik gösterisidir.”*<sup>23</sup>

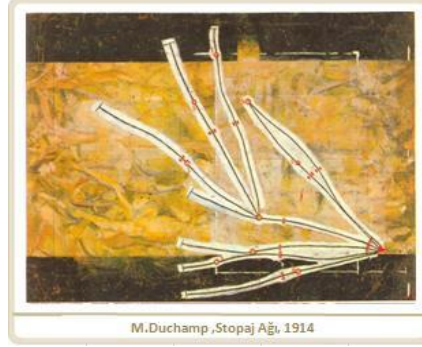
Dada’nın kışkırtıcı kitleleri harekete geçirici ve aynı zamanda yıkıcı tavrı kuşkusuz dönem içinde tepkilere de neden olur. Bunun yanı sıra dadanın yarattığı etkilerle, dönemin siyasetine, düşünce biçimine, sanatına yeni bir bakış açısı getireceği yolundaki düşüncelerde çoğunluktadır. “Dada kargaşalığından, sonradan Berthol Brecht’in çok yaygınlaşacak olan bir sözüyle ‘Yabancılaşma etkisi’ (Verfremdungseffekt), uyandırmak için yararlanıyordu. Bu yolda çevremizi, burada olup bitenleri, alışkanlıklarımızdan sıyrılarak yeni bir gözle görmemiz isteniyordu. Sokak afişleri, ilanlar, bildiriler, karikatürler, fotomontajlar, kabare, güldürü dergileri,

<sup>22</sup> Antmen, s. 121-122.

<sup>23</sup> Adem Genç, *Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1983, s. 48.

yürüyüşler, manifestolar, dans ve müzik. Bütün bunlar, dadaların yabancılaştırma etkisi uyandırabilecek olan ortamı yaratabilmek için başvurdukları çarelerdir.”<sup>24</sup>

Dada'nın kendini ifade ediş yöntemlerinden birisi de hazır nesnelere kendilerine göre yorumlayıp, sanat eseri olarak ilan etmeleridir. Duchamp'ın bu alanda yaptığı çalışmalardan 'Stopaj Ağı' çalışması örnek verilebilir.



**Resim 1.12.** Marcel Duchamp “Stopaj Ağı” 1912, tuval üzerine yağlıboya ve kurşun kalem, 148.9 x 197.7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York

Duchamp'ın hazır nesnelere, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir fakat yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine bütünleştirmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Marcel Duchamp hazır nesne kullandığı ilk yapıtlarına 1913 yılından itibaren “Bisiklet Tekerleği” ile başlamış, ardından “Şişelik” ve 20. Yüzyılın en çok tartışılan “Çeşme” gibi yapıtları gelmiştir. “Dada'nın sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi, ‘anti-sanat’ terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'nın (1967-1968) hazır nesnelere dir. Dada'nın yayılmaya başladığı yıllarda New York'ta fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in (1864-1946) kurduğu 291 adlı galeri çevresindeki sanatçılardan biri olan Marcel Duchamp hazır-nesne kullandığı ilk yapıtlarına 1913 yılından itibaren ‘Bisiklet Tekerleği’yle başlamış, ardından ‘Şişelik’ (1914) ve 20. Yüzyılın en çok tartışılan ‘Çeşme’ (1917) gibi yapıtları gelmiştir. Duchamp'ın hazır-nesnelere, bir bakıma kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir ama Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir.”<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Nazan İpşiroğlu - Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci içinde Sanat Tarihi*, Hayalbaz Yayınevi, İstanbul 2009, s. 96.

<sup>25</sup> Antmen, s.125.



Günlük hayatta kullanılan nesnelere buldukları konumdan ve fonksiyondan farklı kullanarak, yeni anlamlar vererek yapılan çalışmalara “ready-made” adı verilmektedir. Duchamp’ın ‘Çeşme’ çalışması, dadanın beklediği tepkileri doğurması açısından ses getiren bir çalışmadır. “Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışla gelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür.”<sup>26</sup>



**Resim 1.13.** Marcel Duchamp “Bisiklet Tekerleği” 1913, hazır nesne, 64.8 x 60.2 cm, Özel koleksiyon.

1917 yılında Richard Mutt takma ismiyle bir açık hava heykel sergisine bir pisuar gönderdi; eser (onun da beklediği gibi) kabul edilmedi. Buradaki metin Alfred Stieglitz’in çektiği bir fotoğraf eşliğinde ilk kez ‘The Blind Man’ in birinci ve ikinci sayılarında (New York, 1917) yayınlandı. Metnin yazarı olduğunu hiçbir zaman kabul etmese de yayınlanmasının tartışması sorumlu Duchamp idi. (Lucy Lippard, Dadas on Art, Englewood Cliffs, New Jersey, 1971, s. 143)

*“Dediklerine göre altı dolar ödeyen her sanatçı sergiye katılabilmış.*

*Bay Richard Mutt bir çeşme gönderdi. Herhangi bir tartışma söz konusu olmadan bu ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi.*

*Bay Mutt’ in çeşmesinin reddetmenin dayanakları nelerdi:*

<sup>26</sup> Lynton, s. 124-125.

*1 Bazıları onun ahlakdışı, kaba olduğuna inanıyordu.*

*2 Başkaları, onun intihal olduğuna basit bir tesisat malzemesi olduğuna inanıyordu.*

*Bay Mutt' un çeşmesi ahlakdışı değil, bunu söylemek, bir banyo teknesinin ahlak dışı olduğunu söylemek kadar saçma. O her gün tesisatçıların vitrinlerinde gördüğümüz tesisatlardan biri.*

*Bay Mutt' ın çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O, onu SEÇTİ. Sıradan bir günlük malzemeyi aldı, onu, kullanım anlamının yeni adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi – o nesne için yeni bir düşünce yarattı.*

*Tesisat malzemesi demek de saçma. Amerika' nın ortaya koyduğu sanat eserleri onun tesisatlarından ve köprülerinden ibaret. <sup>27</sup>*



**Resim 1.14.** Marcel Duchamp “Çeşme” 1917 Moderna Museet, Stockholm

Bir başka hazır nesne kullanan sanatçı da Hausmann'dır. Hausmann hazır nesnelere kullanarak bir sanat eseri ortaya koymuş ve dış etkilerle şekillenen insan bilincini anlatmaya çalışmıştır. “Raoul Hausmann'ın “Mekanik Kafa” sı, Dada' cıların aklın iflası olarak gördüğü savaş ve saldırganlık ruhunun bir tür simgesidir. Berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağında baskı rulosu, diğer kulağında bir kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde bir cüzdan durmaktadır.”<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Harrison, Wood, s. 283.

<sup>28</sup> Antmen, s. 120.



**Resim 1.15.** Raoul Hausmann, “*Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhunu)*”, 1920, Musée National d’Art Moderne Centre pompidou, Paris

Dada akımı içerisinde sanatçılar değişik teknikler kullanmıştır. Hazır nesne kullanımının yanı sıra kolajlarla ve mekanik aygıtların kopyalanmasıyla oluşturulan yapıtlar ortaya koymuşlardır. “Resimlerinde teknik illüstrasyonlardan kestiği ya da kopyaladığı mekanik aygıtlardan kolajlar yaparak bu eğilimin öncülüğün yapan Fransız ressam Francis Picabia makinelerin yaşamın bir uzantısı olmaktan çıkıp yaşamın ve insan ruhunun kendisi haline gelişini anlatmak istemiştir. Bu dönemde Picabia’ nın yanı sıra Max Ernst’ in makine ve insan öğelerini, söz gelimi savaş aygıtlarıyla insan organlarını iç içe kullandığı kolajlardan söz edilebilir. İnsan doğasının bir simgesi olarak cinsellikle ilgili göndermeler içeren bu tür ‘mekamorfik’ imgelerin son derece iddialı bir örneği de Marcel Duchamp ’ın 1915-23 yılları arasında gerçekleştirdiği “Büyük Cam-Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin” dir.”<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Antmen, s. 126.



**Resim 1.16.** Marcel Duchamp “Büyük Cam-Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin” 1915-1923, 272.5 x 175.8 cm, ABD Philadelphia Müzesi

Duchamp, bütün sanat kuramlarını alt üst etmiş, bildiğimiz resim malzemelerinin dışına çıkarak kendi başyapıtını yaratmıştır. Resim yüzeyi olarak camı kullanmış ve boya haricinde yüzeyde farklı materyallerden yararlanmış. Bu materyallerle birlikte farklı bir sanatsal anlatım biçimi yakalamayı başarmıştır. İki camın arasına hazır nesnelere ve resme dökülmüş mekanik örüntüyü yerleştirmiştir. Saydam yapısı itibariyle yüzeyde sabit olan hiçbir nesne yoktur. “Duchamp, kalıcılık niteliğini elde etmek için tuval yerine cam kullanma yoluna gitmiş ve iki saydam cam tabakasının arasına hava geçirmez bir biçimde yerleştirmiştir. Bu ikili panonun üst bölümündeki gelin, Duchamp’ ın kız kardeşini, kraliçeleri ve gelinleri konu alan bir dizi resminin özümsemiş bir sonucudur. Onun yanındaki ‘çiçek açan’ bulut, üç ağ pistonundan oluşmaktadır. Dikdörtgeni andıran bu biçimler, kare biçimdeki bir ağ fotoğrafının 1914’ te üç kez çekilmesiyle elde edilmiştir. Bulutun sağ alt yanındaki delikler, boyaya batırılmış kibrit çöplerinin oyuncak bir silahın namlusundan cama fırlatılmasıyla açılmıştır. Resmin alt bölümünde ise yarı uydurulmuş, yarı örneğe bakarak resmedilmiş makineler vardır. Bunlar arasındaki çark, hareket ettirilen edilgen bir araç, kakao değirmeni ise kendisi hareket eden etkin bir araçtır. (‘Bekâr kendi kakaosunu kendi öğütür’ sözü bir Fransız deyimidir.) Bu araçların yanında dönen ve döndürülen başka biçimler vardır. Bunlar solda toplanmış olan iplik parçalarıyla belirlenmiş Dokuz Elma Kalıbı, ortada boyayla değil de New York’ un tozuyla renklendirilmiş koni biçimindeki elekler, sağda göz doktorlarının muayenehanelerinde rastlanan levhalardır. Panonun bu alt bölümü, ustaca sağlanan perspektif duygusuyla ve yatay bir düzlem üzerinde

ölçülebilir bir yükseklikle, hemen bir ilişki kurabileceğimiz gerçek bir dünyayı anımsatır. Fakat bu tutarlı ve birçok bakımdan güven verici yapı, saydam bir yüzey üzerinde geçersiz kılınmıştır. Resimde ve fotoğrafta sağlam, anlamlı bir yapı görünümü sağlayan perspektif kurallarının saydam cam üzerinde görsel bir anlamı yoktur. Çünkü bu durumda, resimdeki cisimlerin üzerinde durduğu bir zemin ya da bir arka plan yoktur ve bu tablo ister Arensberg binasında, Katherine S. Dreier' in kitaplığında, ister sergilerde, ister şimdi bulunduğu Philadehphia Sanat Müzesinde karşımıza çıksın, çevresindeki durağan ve hareketli cisimler sürekli olarak araya girecektir.”<sup>30</sup>

Marcel Duchamp'ın bir başka önemli yapıtı ise, bıyık ve sakal çizdiği Leonardo da Vinci'nin en önemli tablosu olan Mona Lisa'dır. Duchamp bu eserinde sanat tarihinde ikon olan en önemli tabloya bir saldırı gerçekleştirerek, ikon kırıcı bir tavır sergilemektedir. Tabloya “L.H.O.O.Q.” adını vermiştir. Duchamp'a göre Mona Lisa'nın sanat tarihindeki ağırlığı, kendisinin çizdiği iki ufak simgeyle ciddi biçimde yerinden oynamıştır. Bu tabloya verdiği isimi, argoda “kız azmış” olarak nitelendirilen Fransızca bir cümleden almıştır. Duchamp, bütün resimlerin hazır nesne olduğunu savunmuş ve Mona Lisa'ya bıyık ve sakal çizerek yeni bir sanat yapıtı ortaya çıkarmıştır. Mehmet Yılmaz tablo ile ilgili şu yorumu yapmıştır; “Duchamp Mona Lisa'nın hazır bir ofset baskısına kurşun kalemle bir bıyık eklemiştir. Peki, diyelim ki Mona Lisa'nın mükemmel bir kopyasını bizzat Duchamp'ın kendisi yapsa ve bıyığı da onun üstüne ekleyseydi ne olurdu? Sonuçta izleyicinin gördüğü şey, altından ‘L.H.O.O.Q yazılı, bıyıklı bir Mona Lisa’ olmayacak mıydı? Kaldı ki bunun kimin tarafından yapıldığının hiçbir önemi yoktu. Ayrıca Duchamp'ın dediği gibi, hazır nesne yapıtın kopyası aynı mesajı verirdi. Neyse, bizim burada dikkat ettiğimiz şey daha ziyade görsel imgenin kendisidir, görsel dildir. Evet, izleyicinin gördüğü imge, altında ‘L.H.O.O.Q yazılı, bıyıklı bir Mona Lisa’, yani klasikleşmiş boyama tarzıyla yapılmış bir resmin ofset baskısıydı.”<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Lynton, s. 133.

<sup>31</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 135.

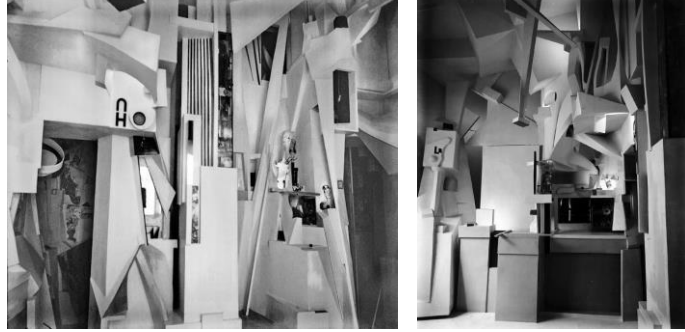


**Resim 1.17.** Marcel Duchamp “*L.H.O.O.Q.*” 1920, hazır nesne, 19.7 x 12.4, ABD Philadelphia Müzesi

Akımın bir başka sanatçısı zamanın sanat anlayışına karşı olan Schwitters yollardan, yığınlardan bulduğu metal, karton, tahta objeler, ambalaj kâğıtları ve gazetelerden faydalanmış, ortaya çıkardığı çalışmalarla gelenekleri yıkarak, sanat nesnelere zenginleştirmiştir. Bu nesnelere kimi zaman anlam ve biçim açısından dönüştürmüş, kimi zaman da doğrudan kullanmıştır. Bu deneysel nitelikteki çalışmaları onu, en önemli projesi olan “Merzbau”lara götürmüştür. Bu projede mimari, heykeltıraşlık ve performans bir aradadır ve her türlü malzemeden yararlanılmıştır. Üç yerde gerçekleştirdiği bu yapıtların, ilki Hannover’de, ikincisi Norveç’te, üçüncüsü İngiltere’de bulunmaktadır. Bu yapıtların günümüze kadar sadece biri ulaşmıştır. Günümüze kadar ulaşan bu yapıt İngiltere’deki tamamlanmamış olan Merzbau’dur. Merzbauları oluşturan fikir ise, karmaşık düzenden yeni bir düzen yaratmak ve savaş nedeniyle çöküntü yaşayan toplumların kalıntılarından yeni bir oluşum ortaya çıkarmaktır. Bu yapıtları üzerinde yaşamı boyunca çalışmıştır.

“Küçük kompozisyonların yanı sıra, asıl ilginç işleri mekânı ele geçiren türden olanlardı. Bunlarda mekân=sanat yapıtıydı. Her ikisi de birleşerek bütün oluşturuyorlardı. Örneğin Hannover’deki evinin bodrumunda, topladığı malzemeleri kullanarak yerleştirmeler yapmaya başlamıştı. Ama bir süre sonra, işin kendisi sanatçıya yol göstermeye başladı ve gündün güne, üç katlı binanın tamamına yayıldı; iş eve, ev de işe dönüştü. Schwitters buna Merz binası diyordu. Hızını alamamış olacak ki, Merz

Binalarına Norveç'te ve sonra da İngiltere'deki malikânelerinde devam etti. Bu işleri sabit olmaktan ziyade, tıpkı yaşam gibi sürekli, değişiyordu.”<sup>32</sup>



**Resim 1.18.** Kurt Schwitters “*Merzbau*” 1919-1937

Bir başka Dadacı Picabia da, eserlerinde, kafasında taşıdığı ve ortaya attığı düşünceleri savunmuştur. “*İçinde, fikirler yönlerini değiştirebilirsiniz diye kafa yuvarlaktır*”, Picabia'nın bir sözüdür. Picabia'nın yapıtları boya, tuval ve plastiğin sınırları içinde kalan çalışmalardır. Picabia yapıtlarında neredeyse teknik resim olarak adlandırılacak bir takım makine çizimleri yapmakta ve bu çalışmalarını tuvalin üzerinde gerçekleştirmektedir.



**Resim 1. 19.** Francis Picabia “*Daughter Born Without Mother*” 1916-17

<sup>32</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 114.

Dadaizm sanatçılarının çalışmaları “anlamsız” ve “saçma” olarak nitelendirmek yanlıştır. Onlar, tüm bu çalışmaları ortaya koydukları yıllarda yeterliliklerini kanıtlamış ve sanatseverlerin olumlu yönde ilgilerini çekmeyi başarabilmiştir. Ayrıca Dada’cılar 20.yüzyıl başında günümüz sanatında gördüğümüz bir çok akımı deneylemiştir. Dadaizm akımının bir diğer ilginç yanı, sanata karşı çıkan bir sanat akımı olmasıydı. Dadaistlerin en büyük amacı saldırmak, kızdırmak, olmayacak şeyler yapıp, insanlık adına yapılan soytarlıkları parça parça etmektir. “Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta ‘avangard’ ın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle 20. Yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 60’lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir. Yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok eden, disiplinler arası bir etkinlik gözetken ve sanatçı-izleyici etkileşimine dayanan Dada, günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımı 20. Yüzyıl başında deneylemiştir bir akımdır.”<sup>33</sup>

#### 1.4. KONSTRÜKTİVİZM

Rusya’da, Konstrüktivizm akımı 1920’li yıllarda ortaya çıkmıştır. 20. Yüzyılın ilk yarısında görülen diğer sanat akımları gibi ‘soyut estetik’ hareketi olarak doğmamıştır. Yeni bir dünyanın inşasını oluşturmak için sıradanlıktan çıkarak toplumsal bir zeminde anlam ifade eden tasarımlara yönelmişlerdir. “Sanatçıyı soyut ve sade bir görsel dile yönelten de dolayısıyla bireysel bir estetik dürtü değil, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel ve gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesidir. Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasında katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir ‘görünüm’ kazanmasına çalışmak, Konstrüktivistlerin öncelikli hedefidir.”<sup>34</sup>

Konstrüktivistler her şeyden önce işlevselliğe önem vermişlerdir. Akım sanatçıları sanatsal dışavurumu reddetmiş, zihinsel tasarımı desteklemişlerdir. Bu tasarımlarda geometrik öğelere yer verilmiş ve dönemin teknolojisinden el verdiği ölçüde yararlanmaya çalışmıştır. “‘Konstrüksiyon’ sözcüğü, Birinci Dünya Savaşı sonrası, İkinci Dünya Savaşı öncesindeki ara dönemden sık rastlanan sanatsal terimlerden biri olarak bir yöntem, ama öte yandan modernlik ve ilerleme olgusunun sanatçıları

<sup>33</sup> Antmen, s. 126.

<sup>34</sup> Antmen, s. 104.



tarafından nasıl algılandığını ortaya koyan bir kavramdır. Bu dönemde üretilen üç boyutlu, heykelsi nesnelere genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin elverdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir. Sanatı modernleşme sürecinin endüstrileşme, bilimsel ve teknolojik gelişim gibi daha geniş bir zeminin parçası olarak gören sanatçılar için alışılabilir malzeme ve yöntemlerle gerçekleştirilen resim ya da heykel, ‘eski düzen’ in geçkin bir ifadesi gibi algılanmış; anlamını yitirmeye başlamıştır. Buna karşılık modernizm sürecinin düzen ve denetim, disiplin ve sistem, seri ve standart gerektiren özelliklerinin sanatsal yansımaları aranmış ve ‘konstrüksiyon’, ‘modern’ in ideal biçimi olarak görülmüştür.”<sup>35</sup>

1913 yılında genç bir Rus ressamı olan Vladimir Tatlin, Paris’ te Picasso ile görüşmüştü. Picasso 1912-1914 yılları arasında değişik malzemeler kullanarak birçok Konstrüktivist heykel ile Konstrüktivist Kübist resimler yapmıştır. Picasso’nun 1912’de tabaka, metal ve telden yaptığı ‘Gitar’ı bu yapıtlarına örnektir. “Bu yapıt, düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluklardan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğacılıkla betimleyen ve gene de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir kompozisyondur. Aslında asıldığı duvar tabanı olarak tasarlanan bu kabartma yapıtı, Picasso duvarın sınırlayıcı yüzeyinden uzaklaştırarak bir sandalye üzerinde göstermekten de hoşlanıyordu. 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 de 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 atılmasında yol açan bir esin kaynağı olması dışında- apayrı bir olaydır ve kendine özgü bir ideolojinin ürünüdür.”<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Antmen, s. 104.

<sup>36</sup> Lynton, s. 102.

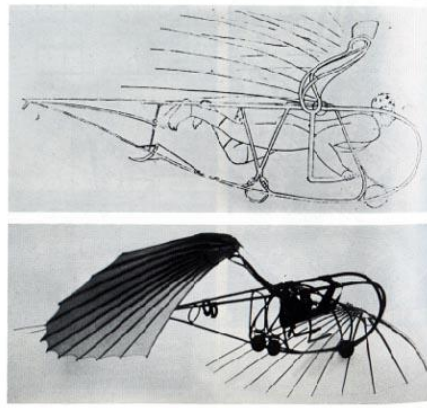


**Resim 1.20.** Pablo Picasso, “*Gitar*”, 1912, The Museum of Modern Art, New York

Yüzeyde farklı materyaller kullanan bir başka isim de Tatlin’dir. 1924-31 yılları arasında Tatlin, insan gücüyle çalışan ve ileride insanların bisiklet gibi sahip olabileceklerini umduğu bir uçan makine geliştirmeye çalışmıştır. Tatlin, ‘Letatlin’ i yaparken en çeşitli malzemeleri kullanmıştır. Uçan kanatlı hayvanları incelemiş ve buna bağlı olarak da, ham deri, mantar, çelik kablo ve ahşap parçaları kullanmıştır. Daha sonra da ilave güç katmak için balina kemikleri kullanmıştır. Tatlin “Letatlin”i yaparken amacı, hava taşıtlarının (uçak, jet vb.) havada yarattığı kirliliği önlemektir. Bu yüzden herkesin sahip olabileceği bir hava bisikleti insanların daha temiz bir dünyada yaşamasına olanak sağlayacağını düşünmektedir. “Bu araç, içinde yatan insanın dirseklerini ve kollarını kaldırıp indirmesiyle kanat çırpılarak hareket edecekti. Tatlin modernizmin üslup kaygısından burada da kurtulmuş, aracını insan vücudunun organik yapısına, kemiklere ve adalelere bakarak tasarlamıştı.”<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Lynton, s. 104.

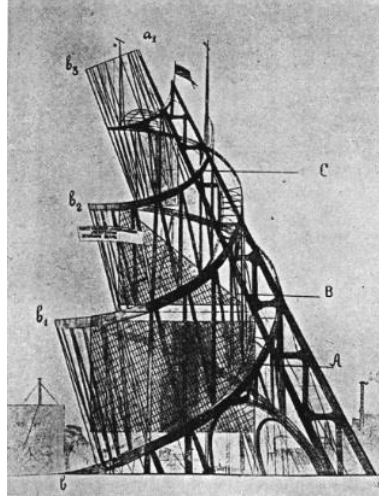


**Resim 1.21.** Vladimir Tatlin “*Letatlin*” 1929-31, Museum Tinguely, Basel

Tatlin’in en önemli çalışması yine bu tarzda fakat çok daha anlaşılabilir bir yapı olan, Üçüncü Enternasyonal’ a bir Anıt olarak ısmarlanan “Tatlin Kulesi”, aynı zamanda Eiffel Kulesi’ ne bir tepki olarak yapılacaktır. Eiffel kulesi reklam ve eğlence amaçlanarak yapılmış 300 metre yükseklikte bir yapı iken, Tatlin Kulesi 400 metre yüksekliğinde olacak, dünya çapında bir gücü simgelemek üzere tasarlanmıştır.

“Bir bölümü kafes biçiminde ve 60 derece yatay kirişin taşıdığı sarmal yapı üzerine üç hücre yerleştirilecekti: küp biçimindeki mekân toplantı ve tartışma salonu, bir yana yatmış konumda ve piramit biçimindeki mekân sekreterlik bürosu, üzerine yarım küre oturtulmuş silindir biçimindeki üçüncü mekân da danışma merkezi ve radyo istasyonu olarak tasarlanmıştı. Simgesellikle işlevselliğin uzlaştırıldığı bu yapı, çelik ve cam malzemedен oluşacaktı. Asansörler yapının kiriş omurgasına yerleştirilecek, iki sarmal yapı da araçların ve yayaların ulaşımını sağlayacaktı. Tümüyle gözlemine benzeyecek olan bu yapının, son zamanlarda açıklandığına göre, eğik eksenli Kutup Yıldızına doğru yönelecekti. Yerden fırlarcasına yükselen bu yapının anlamı ve işlevi bakımından kozmik bir tasarının parçası olduğunu düşünmek hiç de aşırı bir yaklaşım değildir. Bir geminin kaptan köprüsü ya da uzay gemisinin komuta bölümü gibi, Tatlin Kulesi de, insanlığın yeryüzündeki yönünü belirleyecekti. Kulenin tepesindeki bayraklar ve radyo direkleri, gemileri anımsatıyordu.”<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Lynton, s. 105.



**Resim 1.22.** Vladimir Tatlin “Üçüncü Enternasyonal Anıtı Cephe Çizimi” 1919

Tatlin bu modeli, tel, ahşap, diğer işlevsel malzemeler ve basit nesnelere yapmıştır. Bu eser için *‘Ben sanat yapmak istedim fakat insanlara da hizmet verebilir’* demiştir. Anıtın mükemmel bir asimetrisi vardır. Model ahşap ve telden yapılmıştı fakat eğer hayata geçirilebilseydi çelikten yapılacaktı. Yapıtta dikkati çeken öge ise şimdiki teknolojide ‘Uzay Mekiği’ni andırıyor olmasıdır. Ayrıca Tatlin bu gibi eserleri sayesinde Rus Konstrüktivizminin kurucusu olarak nitelendirilmektedir. Tatlin, kulenin çiziminden sonra, sipariş üzerine sergilenmek üzere bir modelini yapmıştır.

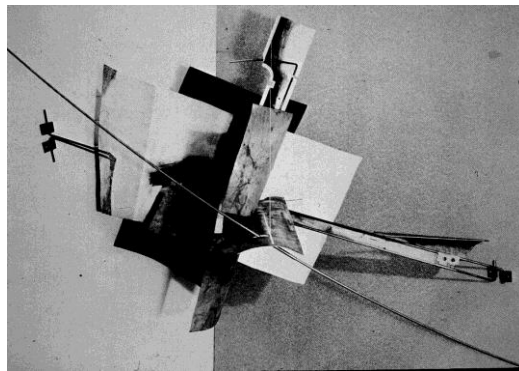
“Tatlin ve yardımcıları, bu kulenin 1920’ de Petrograd’ da ve Moskova’ da sergilenen bir modelini yaptılar. Modelin daha yalın bir örneği de daha sonraki yıllarda Rusya’ nın birçok yerinde sergilendi ve neredeyse bir azizin heykeli gibi yürüyüşlerde gezdirildi. Üzerinde kule motifi olan bir pul hazırlandı. Eleştirmen Punin, 1920’ de yayımlanan broşüründe, Tatlin’ in bu tasarısının ‘milyonlarca kişiyi temsil eden proleter bir bilincin’ desteği olmadan gerçekleşmeyeceğini belirtti ve bu tasarımı ‘dünya işçileri arasında uluslararası bağlaşmanın yalın ve yaratıcı biçimde en ideal, en canlı ve klasik ifadesi’ olarak tanımladı.”<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Lynton, s. 106.



**Resim 1.23.** Vladimir Tatlin “Üçüncü Enternasyonal Anıtı Modeli” 1919

Tatlin, yaptığı ilk kabartmaları, değişik malzemeleri bir araya getirerek gerçekleştirmiştir. 1915 yılında ve sonrasında ise, oda köşelerinde duvarlara ya da tavana asılan boşlukta sallanma hissi veren soyut ve metal heykeller yapmaya başlamıştır. Bu şekildeki yapıtları ortaya koymasında Picasso’dan etkilendiği söylenmektedir. Daha sonra da gerçekliği, kullandığı malzemede ve günlük sorunlarda aramaya başlamıştır. “Tatlin, 1914-15 arasında, heykelden ziyade resme yakın olan bir dizi alçak kabartma ve sonra da yüksek kabartmalar yaptı. Derken, malzeme olarak metal levha ve telleri kullanarak iki duvarın kesiştiği köşede havada asılı duran Karşıt Kabartmalar denemeye başladı.”<sup>40</sup>



**Resim 1.24.** Vladimir Tatlin, “Karşıt Kabartmalar”,(Counter Relief), 1915, 71x118 cm, State Russian Museum, St. Petersburg

<sup>40</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 89.

De Stijl ile Konstrüktivizm arasındaki birleşmeyi, Hollanda’ da ki Van Doesburg ile Rus Lissitzsky hazırlamışlardı. Van Doesburg, Mondrian’ la birlikte De Stijl grubunu kuran ve o grubun dergisini yöneten, kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıydı. Ressamlığının yanı sıra, değişik imzalar kullanan bir yazar, dekorcu ve yorulmak bilmeyen bir polemik ustasıydı. Vitebsk’ te Malevich’ le birlikte öğretmenlik yapan sanatçının, bu ilişki sonucu ortaya koyduğu resimler, Malevich’in dinsel özellikler taşıyan ikonlarının din dışı benzerleri gibi görünür. Lissitzsky bunları ‘resimle mimarlığın bir alış-veriş durağı’ olarak tanımlamıştır. Yolculukla ilgili bu benzetme, iki sanatçının biçimsel buluşları iki değişik tarzda kavradıklarını gösterir ki, bu da Lissitzsky’nin yaşama biçimine uymaktadır. İnsan başka bir sanatçıda bu üsluba ‘çılgın’ damgasını vurabilirdi. Lissitzsky 1921’ de Almanya’ ya gelerek hemen kollarını sıvamış ve büyük bir iyi niyetle hem bu sanatçılar için sergiler düzenlemiş, hem de kendi yapıtlarını ortaya koymuştur.<sup>41</sup>

Lissitzsky resim ile mekân ilişkisini problem edinen bir sanatçıdır. Çalışmalarında iki boyutlu resimle üç boyutlu rölyefi bir araya getirip mimariyle birleştirmiş, mimariye yeni açılımlar getirmiştir. Ayrıca geometrik formlar üzerine yaptığı çalışmalarıyla da tasarımcılara örnek olmuştur. Lissitzsky’e göre mekân sanatı etkileyen yeni bir yüzey olmuştur. Lissitzsky şu şekilde yorum yapmıştır:

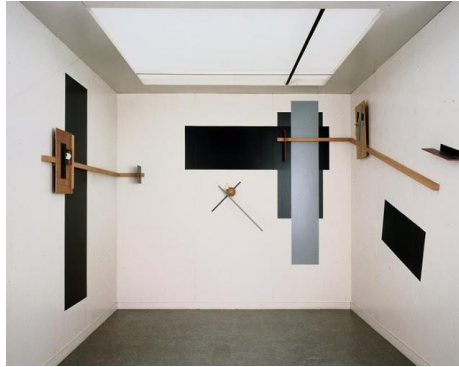
*“Her yapıtım, dikkati üzerine çekmeye değil, duygularımızı sınıfsız bir toplum yaratma gibi çok daha büyük bir amaç uğruna bizi harekete geçirmeye bir çağrıydı. Benim beşiğimi buhar makinesi sallamıştır. Buhar makinesi artık fosili bulunan büyük deniz canavarının sınıfına girmiştir. Makinelerin artık iç organlarla dolu koca karınları yoktur. Çağımız artık içinde elektronik beynin bulunduğu dinamolü kafatasının çağıdır. Madde ve ruh hemen itici güç sağlayan krank mili ile dolaysız bağlantı içindedir. Yerçekimi ve devinimsizlik engelleri aşılmaktadır.”<sup>42</sup>*

Malevich’in cisimsiz dörtgenlerinin üç boyutlu örnekleri olan ve mimari özellikler taşıyan açık-seçik biçimler, bu resimde belirsiz bir boşluk ta sallanıp durmaktadır. Bu biçimlerin üç boyutlulukları hem gösterilmekte, hem de biçimler aksonometrik olarak düzleme yerleştirdiği için, perspektif özelliklerle bir yanılısma önlenmiş olmaktadır. Biçimler sınırsız bir boşlukta özgürce yüzer gibiydiler.

<sup>41</sup> Lynton, s. 111.

<sup>42</sup> Lynton, s. 112-113.

“Kompozisyonda, modern teknolojinin ürettiği nesnelerin türevleri gibi duran geometrik düzlemler, iki boyutlu bir yüzeyde değil de, üç boyutlu bir uzayda yürüyorlar sanki. Yerçekiminden bağımsız olarak birbiri ardına yerleştirilen, birbiriyle kesişen ve zaman zaman farklı yönlere doğru yüzen bu düzlemlerden bazıları, Maleviç’inkilerin tersine, bir kalınlık ve kalınlık hissi veriyor insana. Resimden kovulmaya çalışan uzaysal bir yanılsama sorununa Lissitzsky ‘nin hala kafa yorduğu anlaşılıyor. Mekan ne kadar belirsizse, tam tersine, içinde yüzen biçimlerde o kadar belirgindir bu resimde. Sanatçı, bu kompozisyonları daha sonra ‘Proun Odası’ adı altında, bir insanın gerçekten içine girebileceği üç boyutlu bir mekândan yeniden tasarlamıştır. Üstten özel olarak aydınlatılan bu odanın duvarlarına ve döşemesine, Lissitzsky, gerek şekiller çizerek gerekse üç boyutlu nesnelere monte ederek resimlerindeki kadar etkili bir atmosfer yaratmayı hedeflemişti. Bu haliyle, daha sonra çağdaş sanatta bol bol denenecek olan yerleştirmelerin bir nevi öncüsüdür Proun Odası.”<sup>43</sup>



**Resim 1.25.** El Lissitzsky “Proun Odası”1923

Norbert Lynton konu için ifadesi şu şekildedir; “De Stijl grubunun bireyciliğe karşı saf ifadeyi, evrensel biçimlerin doğanın geçici ve koşula göre değişen biçimlerini değil de, insan ruhunu temsil ettiği görüşünü benimseyen öğretisi, artık kesinlikle bilim ve teknolojiyle birlikte düşünülüyordu. Bunun ilk sonucu bir Uluslararası Konstrüktivist Sanat Gurubu’ nun, Lissitzsky, Van Doesburg ve Berlinli sanatçı Hans Richter önderliğinde kurulması oldu. Yayımladıkları bildiride Van Doesburg’ un şu sözleri yer alıyordu: ‘Biz bugün -makinenin içerdiği güçleri esin kaynağı olarak benimseyen ve yücelten, duyarlılığımızı yeni plastik yapıtlar üzerinde odaklayan kişiler- yeni bir makine estetiğinin çizgilerinin, aydınlanan ufukta mekanik bir kozmogoninin ilk

<sup>43</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 93

armağanı olarak, plastik bir ifade ile belirlediğini görüyoruz.’ Bu yeni sanat için yeni bir sözcük bulundu: ‘Elementarizm’. Bu değişim büyük bir olasılıkla, Malevich’in resimsel biçimleri için kullandığı ‘element’ (öge) sözcüğünden kaynaklanmaktaydı. Elementarizm ve Elementarist kavramları, uzay içinde birbirinden ayrı biçimleri ve cisimleri bir araya getirme süreçleriyle ilgili bir sanat ve tasarım anlayışını getirir. Bu anlayış, aynı zamanda sınırlı geometrik biçimlerle birincil renkleri evrensel bir dil sayar ve incelikli karmaşıklıkları reddeder.”<sup>44</sup>



**Resim 1.26.** Victor Servranckx “Opus 47” 1923

Servranckx, yapıtları soyut sanatın karşıt eğilimlerinden değişik uyarılara kolayca tepki gösteren, huzursuz bir öncüydü. Norbert Lynton’a göre; “Opus 47, sanatçının 1922 ile 1924 arasında yaptığı makine biçimlerine yer veren bir dizi çarpıcı kompozisyonun içinde en güzel olanıdır. Çoğunlukla gri tonları kullandığı bu resim, yararlandığı makine biçimleriyle Leger’ nin yapıtlarını çağrıştırır, fakat dinamizmden çok denge havası yaratır. Kullandığı malzeme kaynağını kesin, metalik bir alçak kabartma tekniğiyle hissettirir. Moholy’ nin yapıtında ise yarı saydam düzlemler, belirsiz bir boşlukta durmaktadır. Paralelkenar ve daire biçimdeki düzlemleri biz, biri o yana, öbürü bu yana yatmış olarak görürüz. Proun’ larda olduğu gibi bunlarında boyutlarını belirlemek olanaksızdır.”<sup>45</sup>

Moholy, Bauhaus’da çeşitli deneyler yapmıştı. Deneylerin hepsi de makine estetiğine ve endüstriyel tasarıma öncelik veren biçim ve malzemeyle belirlemiş temel biçimleri ve renkleri kullanan deneylerden ibaretti. Ortaya çıkarttığı bu yapı yeni bir tür teknik resim olarak nitelendirilebilirdi.

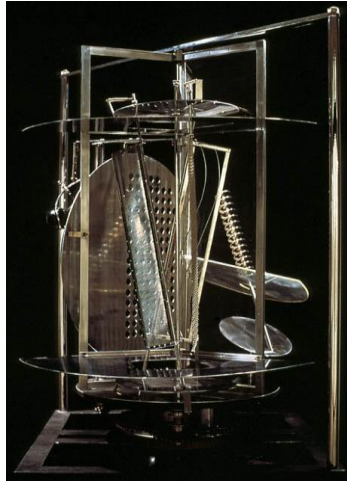
<sup>44</sup> Lynton, s. 115.

<sup>45</sup> Lynton, s. 116.



“Moholy’ nin 1926’ dan sonra yaptığı resimlerin pek çoğu düz ya da girintili değişik plastik maddeler üzerine yapılmış, böylece ışığın nesne üzerindeki fiziksel boşluklara ulaşması sağlanmıştı. Kendisinin en ünlü yapıtı, birkaç yılda geliştirip 1930’ da sergilediği kinetik bir heykeldir. Bugün ‘Işık-Uzay Modülatörü’ diye bilinen bu yapıtın ilk adı ‘Işık Donanımı’ydı. Çelik, cam, plastik ve tahta malzemeden oluşan bu motorlu yapıt, yalnızca mekanik nitelikleri olan bir sanat ürünü değil, ışıklı bir gösteri aracı olarak görmek gerekirdi.”<sup>46</sup>

Hareket ve zaman birbirinden ayrılamayacağı için bu yapıtlara zaman dördüncü boyut olarak girmiştir. “Moholy şimşek çakması, donanma fişegi gibi çeşitli ışık oyunlarından sahne ışıklandırmasına ve neon ışığına kadar değişik ışık deneylerini içeren altı bölümlük bir film yapmayı tasarlıyordu. Bu filmin yalnız son bölümünü 1930-2 yıllarında yapabildi. Bu bölümde Işık Donanımı ile bu hareketle aygıtın meydana getirdiği gölgeler ve ışıltılar inceleniyordu. Moholy’in endüstri tasarımı konusundaki Bauhaus girişimlerinin çoğunda parmağı vardı. Bunların en çarpıcı ve başarılı olanları, ilk örnekleri 1926 ile 1928 yılları arasında Bauhaus’da tasarlanıp gerçekleştirildikten kısa bir süre sonra seri yapıma geçip pazarlanan çeşitli ışık donanımlarıydı.”<sup>47</sup>



**Resim 1.27.** Laszlo Moholy-Nagy “Işık-Uzay Modülatörü” 1923-30

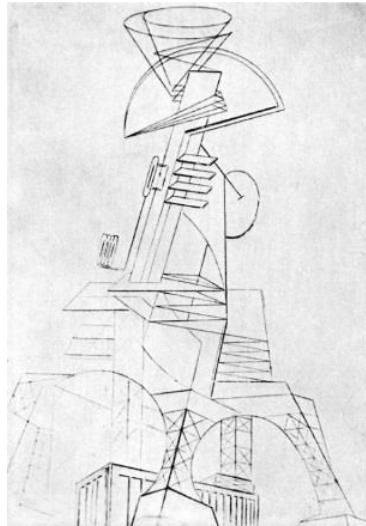
Gabo’nun 1920’lerdeki kendine özgü heykelleri, Konstrüktivist sanatçılara sığınak ve çalışma olanağı sağlıyordu. 1935’te Londra’ya geçen Gabo, orada sergilere

<sup>46</sup> Lynton, s. 118.

<sup>47</sup> Lynton, s. 118.

katılmış, Ben Nicholson ve mimar J.L.Martin’le Circle kitabının hazırlanmasına iş birliği yapmıştır. Konstrüktivist heykel geleneğini ayakta tutan, her şeyden önce Gabo’nun çabasıdır.

1930’larda bu anlayış geometri soyutlama olarak İngiltere’de ve Amerika’da kök salmış ve kendisine karşı çıkan eğilimlerin çoğundan daha uzun ömürlü olmuştur. Konstrüktivizmde plastik ve alüminyum gibi endüstriyel malzemeler, ağaç ve boya gibi eski malzemeler de kullanılmıştır. Bunlar her zaman ve her şartta Konstrüktivizm akım malzemeleridir. Gabo aynı zamanda plastik, cam, metal, tel, karton ve tahta gibi malzemeleri de kullanmıştır. İlk denemeleri figüratif olmakla beraber daha sonraki işleri soyuta doğru kaymıştır. Bu çalışmalarından bazıları da yuvarlak biçimsel yapıtlar olmuştur. “Gabo, Malevich’in sanatın bağımsız bir etkinlik olduğu görüşünü paylaşıyordu. O da, Lissitzky gibi, sanata mühendislik öğreniminden geçerek gelmişti. Kendisi Batıda gördüklerinin ve kardeşi heykeltçi Antoine Pevsner’in etkisi altında kalarak sanatçı oldu. Gabo’nun ilk heykelleri demir ve selüloit düzlemlerden oluşan soyut başları betimliyordu. Bu düzlemlerin kenarları, biçimi belirleyen bir düzenleme içindeydi, iç ve dış uzayı da birbirinden ayırmıyordu. Tatlin örneğinden esinlenen Gabo, istek üzerine bazı mimari taslaklar hazırladı. Serpuçov kenti için yaptığı Bir Radyo İstasyonu Projesi (1919-20) hem Delaunay’in Eiffel Kulesi tablosunun, hem de ölçeği ve eğimiyle Tatlin’in kulesinin izlerini taşıyordu.”<sup>48</sup>



**Resim 1.28.** Naum Gabo “Bir Radyo İstasyonu Projesi” 1921

<sup>48</sup> Lynton, s. 120.

## 1.5. DIŞAVURUMCULUK

Dışavurum akımı doğanın olduğu gibi yüzeye aktarılması yerine duygularını ve iç dünyalarını ön plana çıkarmışlardır. 20. Yüzyılda politik istikrarsızlık ve çöküntü ortamında ortaya çıkmışlardır. “20. yüzyıl başında Fransa’da “Fovizm”, Almanya’da “Die Brücke” ve “Der Blaue Reiter” gibi sanatçı gruplarının ortak noktası, 1911 yılında Berlin’de dönemin avangard sanatını destekleyen galeri ve Der Sturm’un sahibi Herwart Walden’in gözlemlediği gibi “dışarının izlenimi yerine içeriinin dışavurumu”na yönelmeleridir. Batı sanatında ”İzlenimcilik” sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz bu gelişmeler bütünü, genel olarak “Dışavurumculuk” başlığı altında ele alınır. Gerçi ‘dışavurumculuk’ bilindiği gibi, modernlere özgü bir tavır değildir.”<sup>49</sup>

### 1.5.1. Fovizm

Yüzyılın ilk Dışavurumcu akımı Fovizm’dir. ‘Fovlar’ Henri Matisse çevresinde toplanmış bir grup sanatçının ortaya çıkardığı bir topluluktur. Fovistlerin kendilerine verdikleri bu adı işledikleri konulara baktığımızda anlamak mümkün değildir. Çünkü işledikleri konular sıradan konular olmuştur. En önemli özellikleri boyaları tüpten yeni çıkmış çığ halleriyle kullanmaları ve kendileri en bağırarak renkleri seçmeleridir. Onlara göre sanat hayatına getirdikleri yenilik, renkleri kullanışları olmuştur. Fovistlere göre renkler, içgüdünün ve coşkunun ifadesidir.

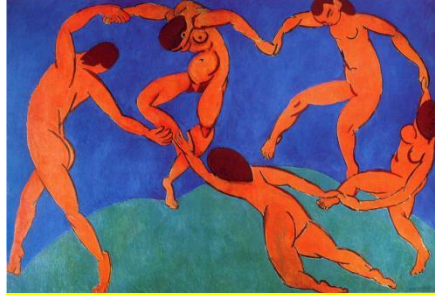
“Paris’te 1905 yılının Sonbahar Salonu’nda akademik bir sanat anlayışına kökten karşıt bir tavırla dikkat çeken bir grup sanatçı, Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles’in (1879-1943) yakıştırmalarıyla ‘vahşi yaratıklar’ yani ‘Fovlar’, 20. Yüzyılın adı konmuş ilk Dışavurumcu akımı olarak tarihe geçmiştir. Gerçekte Fovizm bir akım olmaktan çok, çeşitli kaynaklara göre 1903-1908 yılları arasında benzer eğilimleri paylaşan birkaç sanatçının birkaç sergide buluşmasından ibarettir; bir manifestosu da yoktur. ‘Fovist’ olarak nitelendirilen resimlerin başlıca özelliği ise, son derece parlak ve zıt renklerin ‘anti-natüralist’ kullanımınıdır. Renk ve dokunun ön planda olduğu be resimlerde genellikle manzara, natürmort ya da portreyle sınırlı olan içeriğin hemen hiç önemi

---

<sup>49</sup> Antmen, s. 33.

yoktur, önemli olan resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır.”<sup>50</sup>

Topluluğun en önemli ismi olan Henri Matisse resimlerinde ışık ve gölgeden uzak durup, resimdeki renk dengesini koruyabilmek uğruna varlıkların anatomileriyle ciddi biçimde oynamıştır. 1920’ de gördüğü Ambrogio Lorenzetti’nin fresklerinden etkilenerek yaptığı ‘Dans’ tablosu buna örnektir. “Tablo mavi yeşil fon üzerinde, sade bir kompozisyon içerisinde dans eden insanları konu alır. İç içe geçmiş insanlar tıpkı notalar gibi birbirlerine bağlı bir biçimde ve ahenk içerisinde dirler. Resimde danslar sıcak, fakat renkler soğuktur.”<sup>51</sup>



**Resim 1.29.** Henri Matisse “Dans”1910, Modern Sanatlar Müzesi, New York

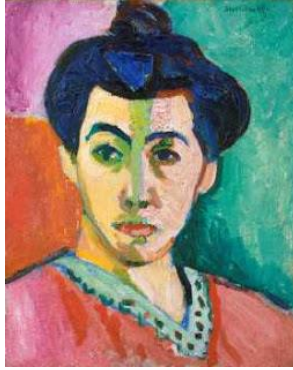
Matisse’nin akademik geleneği yerle bir eden 1905 yılında yaptığı Madam Matisse’nin Portresi’dir. Resim sergilendiğinde büyük tepkiler çekmiş ve tümüyle biçim bozmacı bir tavır takınmıştır. Tablo karısının portresi olması bir yana, kullandığı renklerin ve kompozisyonun gerçekdışı olması üzerinde tartışılmasına sebep olmuştur. Tablonun adı “Yeşil Şerit” olarak da anılmaktadır. Tablo adını tablodaki en göze çarpan öge olan ve suratı boydan boya dikine kesen kalın, yeşil çizgiden almıştır. Matisse, “Madam Matisse’nin Portresi”nde bir kişinin portresinden çok, kendisinin renk duygusunu ve Dışavurumunu gözler önüne sermeyi amaçlamıştır.

“Daha sonraki yıllarda Henri Matisse, Doğu halılarının ve kuzey Afrika manzaralarının renklerini incelemiş ve modern tasarım anlayışına büyük etkisi olan bir üslup geliştirmiştir. Matisse gördüğü sahneyi dekoratif bir desene çevirmede çok ileri

<sup>50</sup> Antmen, s. 36.

<sup>51</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 79.

gitmiştir. Duvar kâğıdındaki ve masa örtüsündeki motiflerle masanın üstündeki nesnelere arasındaki etkileşim, tabloya hâkim olan deseni oluşturmaktadır.”<sup>52</sup>



**Resim 1.30.** Henri Matisse “Madam Matisse’nin Portresi” 1905, tuval üzerine yağlıboya, Statens Müzesi, Kopenhag

### 1.5.2. Die Brücke

Almanya’da kurulmuş 20. Yüzyılın ilk manifestolu akımıdır. Ahşap baskıya ilgi duymuşlar ve yazdıkları manifestoyu ahşap baskı ile çoğaltmışlardır. Die Brücke akımı, ahşap baskının 20. Yüzyılda yaygınlaşmasının temellerini oluşturmuştur. “1905 yılında Almanya’nın Dresden kentinde bir araya gelen dört mimarlık öğrencisinin kurduğu Dışavurumcu grup Die Brücke (Köprü), 20. Yüzyılın ilk manifestolu akımıdır. Ernst Ludwig Kirchner, Eric Heckel, Karl Schmidt-Rotluff ve Fritz Bleyl’den oluşan bu akıma sonradan Emile Nolde, Max Pechstein ve Otto Müller gibi isimler katılmıştır.1913 yılına kadar bir arada sergiler açan Die Brücke sanatçıları, Alman Dışavurumcu sanatın öncüleridir. Bir manifestoyla yola çıkmış olmalarına rağmen biçimsel anlamda belirli bir ilkeleri bulunmayan grubun en önemli özelliği ‘yeni sanat’ arayışını bir tür misyona dönüştürmesidir. Grubun adı Nietzsche’nin ‘Hedef değil, köprü olmak gerek’ sözünden hareketle, eski sanat ile yeni sanat arasında ‘köprü’ olmak çabasını yansıtır. Munch’tan ve Van Gogh’dan etkilenen Fransız Fovistlerini tanıyan, Batılı kaynakların yanı sıra Afrika’nın ve Okyanusya’nın sanatına ilgi duyan Die Brücke sanatçıları, tıpkı Fovistler gibi canlı renkleri anti-natüralist bir anlayışla ve sert fırça darbeleriyle tuvale aktarmışlardır. Die Brücke sanatçıları ayrıca, taş baskıya da yoğun bir ilgi duymuşlar, hatta Kirchner’in yazdığı Die Brücke Manifestosu ahşap baskı

<sup>52</sup> Antmen, s. 36-37.

yoluyla çoğaltılmıştır. Akım, ahşap baskı sanatının 20. Yüzyılda yaygınlık kazanmasındaki temel etkenlerden biri olarak değerlendirilmiştir.”<sup>53</sup>

Grubun en önemli eserlerinden biri Emile Nolde'nin yaptığı 'Peygamber' isimli çalışmasıdır. Etkileyici bir tahta baskı eseridir. E. H. Gombrich yapıtı açıklamıştır; “Nolde'nin etkileyici bir tahta baskı eseri olan 'Peygamber', bu sanatçıların amaçladıkları, adeta afişleri andıran güçlü etkiye iyi bir örnektir. Ama artık burada amaçlanan şey dekoratif bir izlenim değildir. Onların kullandığı sadeleştirme tamamiyle ifadeyi güçlendirmenin hizmetindeydi. Bu yüzden 'Peygamber'de tüm dikkat, gözlerdeki kendinden geçmiş bakışa yoğunlaşmaktadır.”<sup>54</sup>



**Resim 1.31.** Emile Nolde “*Peygamber*” 1912

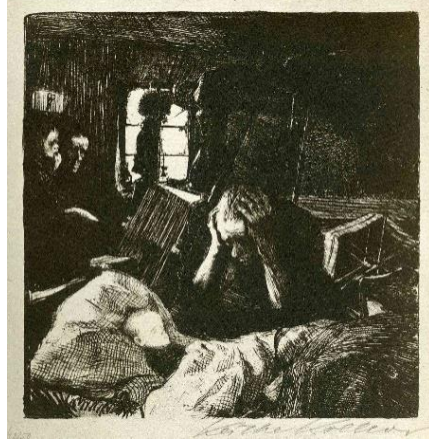
Bir diğer öncü sanatçı Kahte Kollwitz'dir. Etkileyici baskı resimleri vardır. Bu resimlerden en önemlisi “İhtiyaç”tır. Resimlerinde ezilmiş insanların acılarını paylaşmış, onların haklarını savunmuştur. Yaptığı en etkili baskı çalışması ‘İhtiyaç’tır. Yapıtında toplumsal baskılara ve şiddete gösterdiği tepkiyi göstermeyi amaçlamıştır.

“Alman sanatçı Kahte Kollwitz (1867-1945) ise etkileyici baskı resimlerini ve çizimlerini, sadece görenleri şaşkınlığa uğratmak amacıyla yapmamıştı. Fakir ve ezilmiş halkın acılarını paylaşıyor, onların haklarını savunmak istiyordu. Onun işsizlik ve toplumsal isyanın hüküm sürdüğü bir dönemde Silezya'daki dokuma işçilerinin sefaletini işleyen bir oyundan esinlenerek 1890'larda yaptığı bir dizi resimlemeden

<sup>53</sup> Antmen, s. 37.

<sup>54</sup> E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997, s. 567.

biridir. Aslında oyunda olmayan ölen çocuk sahnesi kompozisyonu daha da dokunaklı hale getirmiştir. Bu resim dizisi, altın madalya alması için önerildiğinde, konudan sorumlu bakan “resimlerin konusunu ve hiçbir hafifletici ya da yatıştırıcı yönü olmayan gerçekçi üslubunu dikkate alarak”, imparatora bu öneriyi kabul etmemesini söylemişti.”<sup>55</sup>



**Resim 1.32.** Kahte Kollwitz “İhtiyaç” 1893-1901, taş baskı, 15.5 x 15.2 cm

### 1.5.3. Der Blaue Reiter

Alman dışavurumculuğun bir diğer akımı da Der Blaue Reiter’dir. Kuruculuğunu August Macke, Wassily Kandinsky ve Franz Marc üstlenmiştir. Bu kadro önceleri Die Brücke’de yer almış, daha sonra grubun soyut sanata sıcak bakmaması nedeniyle Der Blaue Reiter grubunu kurmuşlardır. “Almanya’da 1911-1914 yılları arasında etkili olan bir başka dışavurumcu grup çekirdek kadrosunda Wassily Kandinsky, August Macke ve Franz Marc’ın bulunduğu Der Blaue Reiter’dir. Bu gruptan önce Münih’in genç avangard sanatçıları, Kandinsky’nin bir dönem başkanlığını yürüttüğü, 1909’da kurulmuş Yeni Sanatçılar Birliği’nin (NKV-Neue Künstlervereinigung) sergilerine katılmaktaydı. Birlik üyelerinin soyut resme sıcak bakmaması, Kandinsky’nin ayrılıp Franz Marc’la birlikte Der Blaue Reiter grubunu kurarak genç sanatçılara yeni bir sergi çatısı oluşturmasındaki başlıca nedenler arasındadır. Aslında iki sergi açabilen Der Blaue Reiter grubu, kısa süren etkinliğine rağmen farklı eğilimlerden, akımlardan ve ülkelerden pek çok sanatçıyı bir araya getirebilmiş (Paul Klee, Robert Delaunay, David

<sup>55</sup> Gombrich, s. 566.

Burliuk, Elizabeth Epstein, Georges Braque, Andre Derain, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov, Maurice de Vlaminck, Pablo Picasso) ve etkili olmuştur.”<sup>56</sup>

Grup adını Kandinsky'nin ilk yıllarında boyadığı “Blaue Reiter”(Mavi Süvari) adlı eserinden almıştır. Kandinsky'nin atlıları, Franz Marc'ın atları ve her ikisinin de mavi rengi, sevmesinin grubun adının konmasında etkisi olmuştur. “Der Blaue Reiter grubunun, adını, hem Franz Marc'ın hem Wassily Kandinsky'nin atlara olan sevgisinden, hem de Marc'ın ‘ruhani’ bir renk olarak nitelendirdiği maviye duyduğu sevgiden aldığı sanılmaktadır. Ayrıca Kandinsky'nin erken dönem resimleri arasında ‘Mavi Süvari’ (1903) başlıklı bir resmi bulunmaktadır.”<sup>57</sup>



**Resim 1.33.** Wassily Kandinsky “*Mavi Süvari*” 1903

Ekspresyonist sanatçılar, bozulmuş çizgiler, şekiller ve abartılı renklerle kendi duygusal dünyalarını aktarmayı hedeflemişlerdir. Ekspresyonist ressamalar, kırmızı ve tonlarıyla öfkeyi, mavi ve tonlarıyla da sakinliği anlatmışlardır.

Ekspresyonist sanatçılar, gerçekçiliğe ve idealizme karşı anti-natüralist bir yaklaşım içerisinde olmuşlardır. Edward Munch'un “Çılgılık” tablosu bunu en belirgin özelliğini taşımaktadır. “Ani bir heyecanın, tüm duygusal izlenimlerini nasıl değiştirebileceğini anlatmayı amaçlıyor. Bütün çizgiler, resim odak noktasına, yani çılgılık atan başa doğru gidiyor gibi. Sanki tüm sahne, o çılgılığın acısına ve heyecanına katılıyor. Çılgılık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi çarpıtılmış. Faltaşı gibi açılmış gözler ve oyuk yanaklar, kafatasını anımsatıyor. Korkunç bir şeyler olmuş

<sup>56</sup> Antmen, s. 38.

<sup>57</sup> Antmen, s. 38.



mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çılgınlığın nedenini hiçbir zaman bilemeyecek olmamız. Ekspresyonist sanatta halkı rahatsız eden şey, doğanın çarpıtılmasında çok, güzellikten uzaklaşmasıydı. Karikatürcü insan çirkinliğini gösterebilirdi, ne de olsa bu onun göreviydi. Oysa kendini ciddi sayan bir sanatçının, bir şeyin görüntüsünü değiştirirken, onu daha da idealleştireceği yerde çirkinleştirilmesi, hoş karşılanmıyordu. Fakat Munch, bir acı çılgılığının güzel olmayacağını, yaşamın yalnızca güzel yönlerini görmenin ikiyüzlülük olacağını söylemekle yanıt verebilirdi. Çünkü Ekspresyonistler, insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları öyle derinden hissediyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin dürüst olmayı reddetmekten başka bir şey olmadığına inanıyorlardı.”<sup>58</sup>



**Resim 1.34.** Edvard Munch “Çılgılık” 1893, karton üzerine pastel boya, 91x 73.5 cm, Nasjionalgalleriet, Oslo

Der Blaue Reiter sanatçılarının, geleceğe ve entelektüelliğe olan inançları eserlerine yansımıştır. Sanatsal duruşları ne kadar farklı olursa olsun içinde yaşadıkları çağın değişiminin farkında olan sanatçılar, yeni bir sanat oluşturma gayretinde olmuşlardır. Franz Marc bununla ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir;

*“Ben sanatla bilim arasında denge kuramadım ama, bu dengenin –bilimin hakkı yenmeksizin- bulunması gerekir. Çünkü Avrupa kültürünün temeli kesin sonuçlara*

<sup>58</sup> Gombrich, s. 564.

*ulaşmak isteyen bilime dayanır. Gerçekten kendimize özgü bir sanatımız olacaksa, bu sanat bilime karşı olmayacaktır.*<sup>59</sup>

Marc'ın bu görüşü, bilimin sanat için öldürücü etkilerinin ancak sanatın sınırlı bir şekilde tanımlandığında kabul edilebilir olduğunu vurgulayan Bazin'in görüşleriyle örtüşmektedir. Bazin bu konudaki görüşlerini; "İnsan ruhu çok yanlıdır, ve belli bir zamanda, olgular alanında olduğu gibi sanat ve fikir alanında da damgasını vurabilir. Bilimsel yaratış ve sanatsal icat, çağımızda, aynı yaşamsal enerjinin dile getirişleridir"<sup>60</sup>



**Resim 1.35.** Franz Marc "Yaban Domuzları" 1913, 73 x 57.5cm

## 1.6. SOYUT SANAT

Soyut resme tepki gösterilmesi onun alışlagelen konulardan yoksun olmasından ileri gelmez. Soyut sanat, herkesin benimseyebileceği nesnel sonuçlara varamaz da öznellik düzeyinde dolanırsa hele sanatçının anlaşılması güç karmaşık bir kişiliği varsa-seyircide ister istemez bir tedirginlik uyandırır. Bu, özellikle Kandinsky için söylenebilir. "Sanatçının yazıları ve mektuplarından kendine Özgü bir yeteneği olduğu anlaşılıyor; renkleri ve sesleri, birbirinden kesin olarak ayıramıyor. Kahverengi gördü mü, toprak altından gelen bir su sesi duyar gibi oluyor; turuncu görünce tuba sesi işitiyor; Lohengrin'i dinlerken 'kafamdaki tüm renkler gözlerimin önünde

<sup>59</sup> Nazan İpşiroğlu-Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 35.

<sup>60</sup> Germain Bazin, "Sanat Tarihi", *Sosyal Yayınlar*, (Çev.: Üzra Ünal, Selahattin Hilav), İstanbul 1998, s. 507.

canlanıyordu’ diyor. Fakat bununla da kalmıyor, karşılaştığımız insanların yüz ifadelerini nasıl biçim özelliklerinden ayırmaksızın algılasak, ilk bakışta bize sevimli, sevimsiz, çekici, itici vb. Görünürlerse, Kandinsky de çevresinde yer alan her şeyi (renkten sayıya kadar) böyle görüyor; onlarda, canlı varlıklarmış gibi inatçı, huysuz, yumuşak vb. karakter nitelikleri algılıyor.”<sup>61</sup>



**Resim 1.36.** Wassily Kandinsky “*Beyaz Üstüne*” 1923, tuval üzerine yağlıboya, 140 x 201 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Kandinsky’nin ilk soyut resmi kabul edilen ve tamamı renklerin ve biçimlerin örüntüsüne dayanan 1910 yılında gerçekleştirdiği ‘İlk Suluboya’sıdır. Ancak sanatçı 1910 yılında yayımladığı ‘Sanatta Zihinsellik Adına’ adlı kitabında, tamamen soyutlamaya, karşı çıkmıştır. “Gerek sanatçıların, gerek izleyicilerin dış dünyadan gönderme noktalarına gereksinimleri olduğunu yoksa katışıksız renk ve bağımsız biçim kullanımının bir kravata ya da bir halıya benzeyen geometrik bir dekorasyonla sonuçlanacağını belirtmiştir. Nitekim Kandinsky’nin 1910’dan 1912’ye değin yaptığı resimleri hala deneylerden izler taşımaktadır. Bu izler ancak 1912’den sonra tamamıyla yok olmuş ve sanatçı geliştirdiği Anlatımcı-Soyutlama’yla kendini yalnızca salt renklerin ve biçimlerin uyumuyla ifade etmeye başlamıştır.”<sup>62</sup>

1920’ler Kandinsky’nin yapıtlarında geometrik formların görüldüğü yıllardır. “Siyah Üzerinde Daireler” adlı yapıtında bu değişim görülebilir. Bu yapıtında geometrik şekillerin duygusal bir izlenim bıraktığını anlatmayı amaçlamıştır. “Geometri formlarının optik algılarından söz ederken, noktayı “kısa yoldan sürekli bir tutturma”,

<sup>61</sup> N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi*, s. 174.

<sup>62</sup> Z. İnankur, “Wassily Kandinsky”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s. 940.

kapalı açığı “çevresine karşı savunmasız davranıp” diye tanımlıyor. Çember, ona “alçak gönüllü, fakat aynı zamanda iddialı, sessiz fakat gürültülü, sayısız gerilimleri kendinde toplayan tek bir gerilim” olarak görünüyor.”<sup>63</sup>



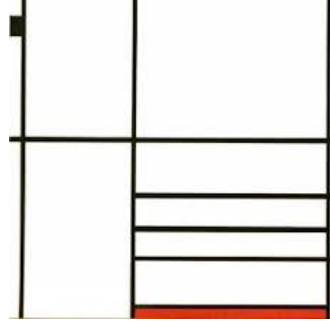
**Resim 1.37.** Wassily Kandinsky “*Siyah Üzerinde Daireler*” 1923, tuval üzerine yağlıboya, 80 x 110 cm, Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Bu dönemdeki hiçbir yapıtında, Münih döneminde yaptığı resimlerdeki soyutlama yoktur. Bu yapıtlarında dikdörtgen, daire gibi geometrik formları kullanmıştır. Kandinsky, bu dönemdeki yapıtlarında sürekli olarak kullandığı daireyi “büyük karşıtlıkların sentezi” olarak adlandırmıştır.

“Kandinsky gibi Mondrian’ın da çıkış noktası, kendi iç-dünyasında-ki karşıtlıkların yarattığı tedirginlik oluyor. Sanatçı yazılarında, sık sık rastlanan genel-özel, dışı-erkek, iç-dış, olumlu-olumsuz, nesnem-öznem, madde-düşünce gibi karşıt kavramlarla, bu tedirginliğin oluşturduğu güçleri anlatmaya çalışıyor. Bu sanat bir bunalımdan doğmuştu, elde etmek istediği de “barış ve denge” idi. Sanatçının bu deneyimlerle ne anlatmak isteğini 1936’da yapmış olduğu “Kırmızı ve Siyahlı Kompozisyon” da somut olarak görüyoruz.”<sup>64</sup>

<sup>63</sup> N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, *Oluşum Süreci içinde Sanat Tarihi*, s. 174.

<sup>64</sup> N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, *Oluşum Süreci içinde Sanat Tarihi*, s. 175.



**Resim 1.38.** Piet Mondrian “Kırmızılı Siyahlı Kompozisyon” 1936

Mondrian’a göre soyut sanat objektif ve sübjektif ifadelerden ibaret olmuştur. Sanatçıya göre sanat inşa etmek hem sanatçının kendi isteğini yapabilmesi hem de izleyiciye sunacağı yapıtın etkisi olmalıdır. İşin en önemli noktası ise her ikisini düzgün bir şekilde ifade etmektir. Mondrian’a göre;

*“Objektifte var olan evrensel güzellik sanatçı tarafından ortaya konur. Sübjektifte sanatçı yaşadıklarını da katarak kendini ifade eder. Sanatçının yapması gereken dengeyi kurmak ve ifade birliğine ulaşmaktadır. Sanat eseri üretilmeli ve inşa edilmelidir. Soyut sanatın mantığını aktarırken figüratif sanatın yetersizliğini de vurgular. Figüratifte duygulara dayanan öznel bir çıkış noktası vardır. Bu düzeyde kalındıkça evrensel güzellik ifade edilemez. Figürlü çalışmalarda karmaşık figürler sanatçıyı uğraştırır. Soyut sanatta basit, saf, nötr biçimler kullanılır. İnşa edilen elemanların bütünü içsel bir dinamizme sahiptir. İnsandaki ikiliğin karşıtlığıyla soyut sanat ortaya çıkar. Doğanın maddesel yanı ağır basar. Derinliği bulmak için doğa yok edilmelidir. Yoğunlaşma yoluyla sanat eserine daha derin bir ifade kazandırılabilir. Sanat kimse için değildir aynı zamanda herkes içindir. Geçmiş ve geleceği içinde taşır. Kültür gelişimi içinde soyut sanat en üst noktadadır. Sadece evrensel güzelliği yaratmaya yönelik bir mücadele söz konusudur. Soyutlama öznel ve nesnel baskılardan arınmış gerçek yaşamı temsil eder.”<sup>65</sup>*

Mondrian ‘Gri Ağaç’ resimde karşıt kavramları, kesişen yatay ve dikeyler dile getirmiş, açık gri bir düzey üzerine resim kenarlarına paralel çizgiler çizerek bir denge oluşturmuştur. Zemin açık gri, çizgiler siyah, sadece küçük bir parça, resmin alt yanıyla

<sup>65</sup> <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&articleID=608>, Erişim Tarihi: 25.12.2013.

ilk yatay arasında kalan dar boşluk kırmızıya boyanmıştır. Mondrian'ın bu resminde doğayla ilgili hiçbir öge yer almamaktadır.

“1924’de Sweeney’e yazdığı bir mektupta, sanatta ‘yıkıcılığın yeterince önemsenmemiş’ olduğunu söylüyor. Kübist sanat Mondrian’a göre soyutlayıcıydı, ama soyut değildi. Çünkü hacme bağlı kalmıştı. ‘Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu düzeyin kesen çizgilerle yapıyordum. Fakat bu kez de düzeyi yıkmak gerekti. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve onları renklendirdim. Şimdi de karşıtlıklarla çizgileri yok etmek istiyordum.’ Mondrian’ın bu sözleri, onun soyutlamalarla dengeye nasıl varmaya çalıştığını açıklıyor. Fakat varmak isteği denge çok oynaktı. Bu yüzden hayatı boyunca hep aynı motifi, çeşitli düzenler içinde yinelenildiği görüyoruz. Doğal biçimlerden geometri biçimlerine, doğal renklerden temel renklere giderek elde ettiği bu düzenlere “salt realite” diyor. Bu deyimler, resimlerinin doğa gerçeğinin yanında yeni bir gerçek olarak yer aldığını söylemiyor oluyor.”<sup>66</sup>



**Resim 1.39.** Piet Mondrian “*Gri Ağaç*” 1911

Sanatın akademinin etkisinde çıkması daha göreceli ve bağımsız ürünlerini 1910-1917 yılları arasında vermiş; bu yıllarda, dünyanın çeşitli köşelerinde birbirinden habersiz sanatçılarca ortaya çıkarak “soyut sanat” olarak bilinen sanat akımı içinde eser üretmişlerdir. Soyut resim mekân düşüncesini ve figürü reddetmiştir. İki devrede gelişme gösteren soyut sanatın öncüleri, Kandinsky, Mondrian ve Maleviç’tir. Nazan-Mazhar İpşiroğlu’na göre;

<sup>66</sup> N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, *Oluşum Süreci içinde Sanat Tarihi* , s. 175-176.

“Şaşmaz bir kesinlikle yürütülen araştırmalara, sanatta yerince yer vardır. 'Paul Klee'nin bu sözleri, öznelcilik dünyasına giren soyut sanatın bilimsel düşünceden uzaklaşmayı gerektirmediğini açıklıyor. Soyut sanat, Kandinsky'de pek öznel duygu ve yaşantıların dile dökülmesiydi. Klee'ye göre böyle dar ve kişisel bir öznelciliğe düşmek gereksizdi. Öznel dünyanın kendine özgü yasaları vardı ve sanatçı yapıtlarında herkesin benimseyebileceği ortak ve genel sonuçlara varabilirdi.”<sup>67</sup>

Soyut sanat, ruhsal bir bunalımı biçimlendirir. Şiirde tekrarlamaları, tiyatrodaki ukalalığı, müzikte tutku çılgınlıklarını, heykelde çarpık organlı yaratıkları, resimde de renk ve çizgi ile süslemeyi belirtmeye çalışmaktadır. Bilim ve tekniğin getirdiği yaşam sonunda, insanlar fazla düşünmeye ve üzülmeye hatta dinlenmeye vakit bulamamışlardır. Yaşamda her şey çabukluk ve pratiklik kazanmıştır. Sanatçılar da bu durum karşısında, ancak estetik kültür almış olanların kavrayabilecekleri bir ustalığı seçmekte kendileri için yarar bularak soyut sanatı yaratmışlardır. Kandinsky resimde soyut sanatı ortaya koyduğu zaman, bütün sanatçılarda yüzeyde soyutlaşmaya başlamış, soyut resimle iç dünyalarını aydınlatmaya çalışmışlardır. Nazan-Mazhar İpşiroğlu şöyle ifade etmektedir;

“Evrende her şey (mevsimler, bitkiler vb.) belli bir ritim içinde oluşur, çeşitli aşamalardan geçer ve hayat çarkı durmadan döner. Sanatçı hayat akışını dondurmadan vermek istiyorsa, bu ritme ayak uydurmalı, duvar örer gibi taş taş üstüne koyarak elindeki yapıtı oluşturmalıydı. Duvar ve hasır örme, dokuma, tohum atma, ekin biçimi gibi basit el işçiliğinin etkinliğinde Klee, oluşturucu düşünceye biçimin nasıl oluştuğunu öğreten temel örnekler görüyordu. “Sanat, görünür hale sokar, görüneni tekrarlamaz.” diyor. Oluşturucu düşünce doğayı taklit etmez, onun gibi, ona paralel yeni bir gerçek yaratır. Sanat yapıtında biçim kalıplaşmadan oluşmalı, biçim (Form) biçimlendirmeyi (Formung, Gestaltung) gizlememeli, belirtmeliydi.”<sup>68</sup>

Klee'den önce kübistlerin kolaj yapmasına rağmen Klee kolaj yapmanın en önde gelen ismiydi. “Klee ile sanata giren oluşturucu düşünce, Endüstri çağına özgü bir sanatın gelişimine yeşil ışık tutuyor. Klee büyük bir kolaj ustasıydı. Gerçi ondan önce kolaj tekniğini ilk örnekleri Kübistler vermişlerdi. Braque ve Picasso yağlı boyaya kum

<sup>67</sup> N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, *Oluşum Süreci içinde Sanat Tarihi*, s. 177.

<sup>68</sup> N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, *Oluşum Süreci içinde Sanat Tarihi*, s. 179.

karıştırarak bir yandan fırça ustalığına düşmeyi önlemek istiyor, öte yandan bu tür somut öğelerle seyircinin dikkatini resim üzerine çekmeye çalışıyorlardı. Seyirci bu resimlerden hoşlanmasa bile, onlara karşı kayıtsız kalamıyordu. Klee uyguladığı yeni tekniklerle şaşırtıcı sonuçlar elde ediyor. Her şeyden önce resim zemininin o zamana kadar bilinmedik biçimde hazırlandığını görüyoruz. Tuval, kâğıt vb. alışılmış gereçler ona yetmiyor. Kimi resimlerinde kaygan bir zemin arıyor, cam ve cilalı tahta kullanıyor. Kimi resimlerindeyse, karıştırılıp düzlenmiş gazete kâğıdına, ya da bez üzerine alçı yapıştırarak kazımaya elverişli, pürtüklü kaba bir doku üzerine yapıyor. Bu denemeler Klee'nin hazır bulduğuuyla yetinmediğini resimlerinde kullandığı malzemeye kadar her şeyi kendi yaratmak zorunluluğunu duyduğunu gösteriyor. Bu yüzden Klee'nin bir çok yapıtı, Endüstri çağının ortaya çıkarttığı yapay objeleri (plastik, pleksiglas vb.) ya da tam tersine muska, fetiş, idol gibi ilkel kavimlerin büyü objelerini anımsatır. Klee'nin bu yapıtları, resmin kendi sınırlarını aşarak objeye dönüştüğünü gösteren ilk örneklerdir.”<sup>69</sup>

## 1.7. SÜRREALİZM

Sürrealizm resim ve heykelde gerçek dünyadaki ilişkilerine göre ele alınmamaktadır. Tam tersine, bunlar asla var olmayacak düşsel bir ortam yaratarak eserlerini sunmaktadırlar. Bazen biçimler tek tek ele alındıklarında tümüyle gerçekçi bir biçimde yüzeyde oldukları görülmektedir. Bu durumlarda, eseri gerçeküstücü kılan şey sadece kompozisyon olacaktır. Bazen de, hem biçimler hem de kompozisyon gerçeküstü bir şekilde sunulur. Bunlar içinde en ünlü sürrealistler Rene Margitte, Paul Delvaux, Salvador Dalı'dır. Sürrealist sanatçılar, birçok modern ressamın resimdeki biçime önem vermesinin aksine, resmin konusuna ve anlattığı şeye önem vermişlerdir. Sürrealist resimlerin, anlamsız bir hikâye anlatmasını ve seyirciyi sarsarak onda şaşkınlık uyandırmasını isterler.

“Gerçeküstücülük. Avrupa'da 1920'li yıllarda bir anlamda Dada'nın küllerinden doğan bir akımdı. Her şeye hatta sanatın kendisine muhalif olan Dada, sonunda kendi söylemini doğrularcasına –“Gerçek Dadacı, Dada'ya karşıdır”- yok olmuş, yerini Dada'nın savunduğu görüşleri daha elle tutulur bir üretime dönüştüren Gerçeküstücülük

<sup>69</sup> N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, *Oluşum Süreci içinde Sanat Tarihi*, s. 181.



akımına bırakmıştır. “Gerçeküstücülük” terimini ilk kullanan Fransız şair Guillaume Apollinaire’dir; dönemin ünlü eleştirmenlerinden Apollinaire bu sözcüğü 1917 tarihli oyunu ‘Tiresias’ın Memeleri’yle, Picasso’nun sahne tasarımı yaptığı “Geçit” başlıklı baleyi anlatırken kullanmıştır. Gerçeküstücülük hareketinin babası sayılan, hatta sonraki yıllarda ”Gerçeküstücülüğün Papa’sı” lakabıyla anılan ünlü Fransız şair Andre Breton’un (1896-1966), 1922 yılında ‘modern arayışların’ geleceğini tayin edecek uluslararası bir kongre tasarladığını açıklaması, Gerçeküstücülük akımına giden yolun ilk adımı olmuştur. Andre Breton’un 1922 yılında yaptığı kongre çağrısı ile 1924 yılında ilk “Gerçeküstücü Manifesto”yu yayımlayarak hareketi tanımlaması arasında geçen iki yıllık süreçte, sonradan Gerçeküstücü grup içinde buluşacak Paul Eluard (1895-1952), Robert Desnos (1900-45), Rene Crevel (1900-35) ve Max Ernst (1891-1976) gibi şair sanatçılar hipnoz ve uyuşturucu aracılığıyla ruhsal otomatizmin ve rüyaların etkilerini araştırmışlar; bir tür trans halinde ürettikleri şiirlerin, resimlerin anlamını sorgulamışlardır.”<sup>70</sup>

Sürrealizm’in az sayıdaki kadın sanatçılarından biri olan Oppenheim, “Tüylü Kahvaltı”yı, Picasso ile konuşurken, konuştuklarından esinlenerek yapmıştır. Daha sonra bir sergide Andre Breton sürrealist nesneyi görünce Oppenheim’a sormuş, cevap olarak “Bir mağazadan fincan, tabak, kaşık aldım ve üzerini ceylan kürküyle kapladım” yanıtını almıştır. Yapıtı yapmasındaki amacın sofrada, cinsel, kadınsı bir şeyin olması gerektiğini savunmasıdır. Ahu Ahtmen’in bu konudaki düşünceleri şöyledir;

*“Sıradan nesnelere gündelik işlevlerinden soyutlayarak onlara gizem katmak... Gerçeküstücü akım içinde adı anılan az sayıdaki kadın sanatçılardan biri olan Meret Oppenheim’in “Tüylü Kahvaltı”sı, Gerçeküstücü Nesne’nin başlıca örneklerinden biri olarak nitelendirilmiştir.”<sup>71</sup>*

<sup>70</sup> Antmen, s. 133-135.

<sup>71</sup> Antmen, s. 134.



**Resim 1.40.** Meret Oppenheim "*Tüylü Kahvaltı*" 1936

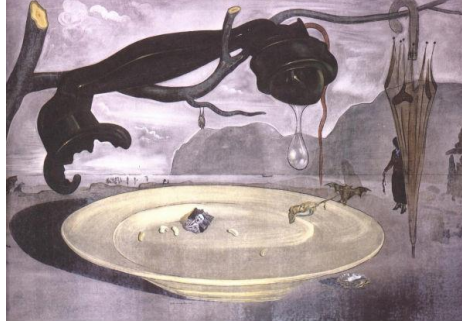
Akımın bir diğer temsilcisi Rene Magritte'dir. Resim konusunda kusursuz bir uzman olarak nitelendirilir. Çalışmalarında çoğunlukla bildik nesnelere yeni anlamlar kazandırır ve sıradan nesnelere hiç alışılmadık şekilde farklı içeriklerle gösterirdi. "İmgelerin İhaneti" adlı yapıtı bu alanda yaptığı en iyi çalışma olarak kabul görmektedir. Bu resimde sıradan bir pipo çizen Magritte, piponun hemen altına "Bu bir pipo değildir" yazmıştır. Resme ilk bakıldığında bir çelişki olduğu düşünülüyse de, Magritte tamamen haklıdır. Resim bir pipo değildir, resimdeki objenin adı pipodur.



**Resim 1.41.** Rene Magritte, "İmgelerin İhaneti", 1928-9, Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 60cm, Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles.

Kendini sürrealizm olarak tanımlayan Salvador Dali yaşadığı zaman aralığında 1500'ün üzerinde resmin yanı sıra farklı alanlarda da sanatsal üretimler yapmıştır. 1938 yılında Avrupa'da dünya tarihinin gördüğü en kanlı lider hüküm sürmüş, Dali diplomasinin ve telefon trafiğinin dünyayı felaketten kurtarmadığını, kıtanın en zor günlerinin yaşadığını "The Enigma of Hitler" adlı yapıtında göstermiştir. "Salvador Dali'nin en çarpıcı eserlerinden biri de "Melancholy Atomic"tir. Dali bu resmi Hiroşima'ya atılan atom bombasına tepki olarak yapmış, atom bombasını, yıpranmış

bedenleri, gözyaşlarını, bombardıman uçaklarını, resme aktarırken adeta dönemin çok yönlü bir fotoğrafını çekmiştir. Bir başka tepki içeren resimde “Nuclear Cross”dur. 1951 yılına geldiğimizde Dali Mistik manifestosunu yayınlamış, bu bildiri de modern bilim ile Katolik inancını sentezlemiştir.”<sup>72</sup>



**Resim 1.42.** Salvador Dalí “*The Enigma of Hitler*” 1938

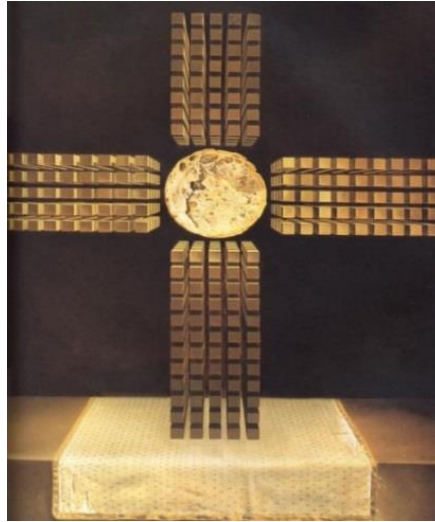


**Resim 1.43.** Salvador Dalí “*Melancholy Atomic*” 1945

Salvador Dalí, 2.Dünya Savaşı sonrası dört boyutlu küp, atomik çözünme, Katolik temalar ve DNA gibi konulara eserlerinde öncelik vermiştir. Hiroşima’ya atılan atom bombasının gücünden çok etkilenmiş, dönemini “nükleer mistisizm” olarak adlandırmıştır. Bu dönemde tuvale boya sıçratma, stereoskopik (üç boyutlu görüntü vermeye yarayan optik alet), lazer ışınları gibi değişik teknikler kullanarak denemeler yapmıştır. Hemen hemen her resminde, diğer sürrealistlerde olduğu gibi Freud’un bilinçaltı analizinden etkilenmiştir. Sürrealistler yapıtlarına, akıl ve iradenin katılmadığını söylemiş, sadece bilinçaltı mekanizmasının ürünü olan sanattan bahsetmişlerdir. “Sürrealist sanat bilincin katkısı, bugün hala sanatçılar arasında bir

<sup>72</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 89.

tartışma konusudur. Daha 1924 de Sürrealistlerin ilk manifestosunda Breton, bilinçaltı güçlerin otomatizmini savunurken, bu sorunu büsbütün görmezlikten gelememişti. 1938’de Freud, Dali’nin resimlerini gördüğü zaman, bu resimlerde bilinçsiz yapılmış hiçbir şey göremediğini, bunların psikoanalizin rüya yorumlarını iyi tanıyan bir sanatçının elinden çıkmış olduklarının besbelli olduğunu söylüyordu. Max Ernst’in yapıtlarındaki fantastik görümlere de bilincin karışmamış olduğunu söylemek güçtür. Bu resimlerde rüya anılarının, tutarsız çağrışımların kurguculuğundan çok, yapımcı düşüncenin etkinliği görülüyor. Buluşlarının zenginliği teknik deneylerinin çeşitliliğiyle(‘frottage’ tekniğini o bulmuştu) Klee’yi anımsatan bu sanatçının yapıtlarına bakarken, sanatçının yaratma gücünü neden bir ‘boş inanç’, bir ‘masal’ olarak nitelediğini anlamak güçtür.”<sup>73</sup>



**Resim 1.44.** Salvador Dali “*Nuclear Cross*” 1952

Ernst’in frotaj tekniği kullanarak yaptığı en önemli eserlerinden biri “Üç Tanığın Gözü Önünde Çocuk İsa’yı Cezalandıran Bakire”dir. Max Ernst, 1925 yılında Atlantik kıyısında kaldığı kasabadaki sahil kulübesinin tahta döşemelerinin dokusundan esinlenerek frotaj tekniğinde 34 adet yapıt üretmiştir. Bu yapıt Hristiyan karşıtı bir anlayış içinde olup, resimdeki üç tanık, Breton, Eluard ve Ernst’tir.

<sup>73</sup> N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, s. 188.



**Resim 1.45.** Max Ernst “Üç Tanığın Gözü Önünde Çocuk İsa’yı Cezalandıran Bakire”  
1922

Bir başka önemli eseri ise 1942 yılında yaptığı Yağmurdan Sonra Avrupa’dır. Ernst bu eserinde tahrip edilmiş bir doğayı en ürkütücü biçimiyle resmetmiş, tuhaf bir canlının mahvolmuş dünyada aç gözlerle dolaşması yüzeyde göstermiştir. Bu resim uygarlığın gelişimine kuşkuyla bakan dönem sanatçılarının fantastik kaygılarını dile getiren trajik öğelerle dolu bir çalışmadır. Resim Ernst’in loplop adını verdiği serideki resimlerden olup, resme bakıldığında ilk göze çarpan öğe Ernst’in hemen hemen sıklıkla kullandığı kuş figürleridir.



**Resim 1.46.** Max Ernst “Yağmurdan Sonra Avrupa” 1942

Surrealist sanatçıların hemen hemen hepsi toplumda var olan savaşları, politikayı, katliamları, yangınları vb. bütün konuları resimlerine aktarmaya çalışmışlardır.

Politikayla ilgili savaşları da olmuştur. “Surrealist dünya görüşünün politik yanı bugün hala bir tartışma söz konusudur. Çok defa Komünizmle bunlar arasında bir bağlantı olduğu söylenir. Oysa Surrealistler, bireysel özgürlüğün üstünde bir değer tanımazlar ve kurmayı düşündükleri toplum düzeninde bu özgürlüğün sınırsızlığa kavuşacağına inanırlar. Özgürlükleri kısıtladığı için, kapitalist burjuva düzeninin kalıplarını kırmak isterler. Kapitalist düzene karşı savaşlarında zaman zaman komünistlerden yardım gördükleri doğrudur. Fakat böyle de olsa bu büyük bireycilerle Kolektivizm arasında içten bir bağ kurmak güçtür. Tanınmış surrealister arasında Fransız Komünist Partisi’ne giren tek sanatçı Aragon oluyor. Surrealist sanatın toplum düzeninde bir devrime yol açacağını sık sık yineleyen Surrealistlerden pek çoğunun gelenekilikten yana olduklarını da biliyoruz. Magritte tutucudur. S. Dali, sanatın ‘her türlü yeniliğe’ karşı korunması gerektiği kanısındadır. Metafizik resmin öncüsü G. De Chirico da yine sanat akımlarına karşıdır. Bu sanatçıların tutucu yanları yapıtlarında ilk bakışta belli olur: bilinçaltı mekanizmasının ürünü olduğunu söyledikleri bu yapıtlar, mantık-dışı olmayacak çağrışımlarla dolu oldukları halde, Rönesans sanatçılarını anımsatan şaşmaz bir el ustalığı gösterirler.”<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> N. İpşiroğlu, M. İpşiroğlu, s. 189.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 1950 SONRASI TEKNOLOJİ İLE DEĞİŞEN YÜZEY

#### 2.1. POP-ART

Savaş sonrası yıllarda yokluk yerini ekonomik gelişmeye bırakmıştır. Zevk sahibi olma ya da olmama gibi bir kavramı alaya alan Pop Art, özellikle entelektüellere karşıdır. Pop Art sanatçıları nesnelerin gerçek kullanımlarını sanata malzeme olarak sokmuşlar, hayallerle yetinmekten vazgeçmişlerdir. “Artık insanlar içinde yaşadıkları bilimsel teknolojik yaşam düzenini bütün başkaldırmalarına, isyanlarına rağmen benimsemiş durumdalar. Bu yaşamın koşullarına uygun bir eğilimde, doğal olarak plastik sanatlara yerleşmeye başlamıştır. Pop-art denilen sanat akımı, hayallerle yetinmekten vazgeçerek, tasvir etmek isteği nesnelerin gerçeklerini sanata malzeme olarak sokmaktadır.”<sup>75</sup>

Pop Art resmin ilk örneğini Richard Hamilton vermiştir. Resim önce tüketici toplumun eleştirisi olarak yorumlanmış, fakat daha sonra yapılan yorumun yanlışlığı aksettirilmiştir. “1956 yılında Londra’da açılan “İte Yarın” başlıklı sergide yer alan ‘Bugünün Evlerinin Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?’ 1956 başlıklı kolaj, ‘Popüler’ sözcüğünün bir kısaltımı olan “Pop” türünde sanatın ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilir. Kolajı geliştiren İngiliz sanatçı Richard Hamilton’a göre (1922-) göre Pop Sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır: 20. Yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır. Hamilton’ın kolâjı, bu söylemin görsel bir karşılığı gibidir: Pentür geleneği dışlayarak herkesin elinden gelebilecek ‘kes yapıştır’ tekniğini kullanması, sanatçının bilinçli bir tercihidir ve okura yönelen bir mesajdır. 1950’li yıllarda modern yaşamın göstergeleriyle donanmış bir ev içini gösteren kolaj, televizyon, elektrikli süpürge, kaset çalarlar gibi aletlerin yanı sıra pencereden görünen sinema salonu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi gibi çeşitli öğeler aracılığıyla Batı dünyasında gündelik yaşamın bir portresini sunar. Geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretirken

---

<sup>75</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 123.

erkeğinde kadın gibi seyirlik bir nesne halinde görülmesi, vücut geliştirme yönündeki ilk heveslerin bu dönemde yaşanmaya başlamasından kaynaklanır. Hamilton'un sunduğu bu dünyada hemen hiçbir şey doğal değildir; televizyonun üzerindeki meyve tabağı ve odanın bir köşesine itilmiş bitki bile, yapay bir atmosferin öğeleri olarak anlamını bulur.”<sup>76</sup>



**Resim 2.1.** Richard Hamilton “*Bugünün Evlerinin Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?*” 1956, kolaj, 26x25 cm, G.F. Zundel Koleksiyonu

Pop sanatın önemli sanatçılarından bir diğeri de Andy Warhol'dur. Eserlerinde endüstriyel dünyanın izlerini, kendi üslubuyla yeniden yorumlamıştır. Bu bakış açısı ile ortaya koyduğu ve Pop Art'ın ikonu olarak kabul edilen Marilyn Monroe portresi büyük sansasyonlara yol açmıştır. Kültür endüstrisinin ürünü olan her nesne Warhol'un elinden bir sanat malzemesi olmuştur. Warhol, konu hakkında şunları söylemiştir;

*“Marilyn Monroe ya da Elizabeth Taylor'ı resmettiğimde, günümüzün önde gelen seks sembollerini temsil ettiğim duygusunu taşımıyorum. Ben Monroe'yu sıradan bir kişi olarak görüyorum. Monroe'yu böylesi şiddetli renklerle resmetmenin neyi simgelediğini sorarsanız, güzelliğini simgeliyor derim, çünkü o çok güzeldi, güzel olan şeyleri de insan renklerle anlatır.”<sup>77</sup>*

<sup>76</sup> Antmen, s. 159-160.

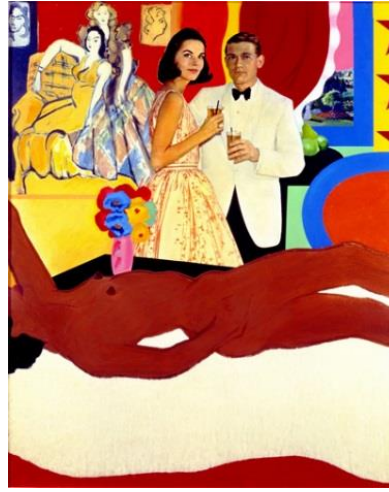
<sup>77</sup> Antmen, s. 167.





**Resim 2.2.** Andy Warhol “*Marilynler*” 1967

Andy Warhol’un yanı sıra diğer Pop sanatçılarından bazıları da eserlerinde hazır imgeleri kullanmışlardır. Tom Wesselmann’ın “Amerikan Büyük Çıplağı” örnek gösterilebilir. “Resimlerin yanı sıra üç boyutlu nesnelere uzanan Pop, Tom Wesselmann’ın “Büyük Amerikan Çıplağı” ya da “Natürmort” serilerinde gördüğümüz gibi zemin ötesine uzanarak üç boyuta kavuşmuş ya da gerçek nesnelere yer vermiştir.”<sup>78</sup>



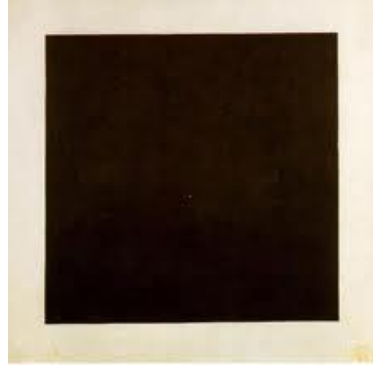
**Resim 2.3.** Tom Wesselmann “*Büyük Amerikan Çıplağı*” 1963

Pop Art, geleneksel olarak malzemedan uzaklaşmış, popüler olanı gelenekselin içerisine dâhil etmiştir. Geleneksel malzeme Pop Art’ta popüler imgeler olarak yeniden işlenmiştir. Hazır nesnelere farklı olarak, sanatın içerisine kolajları da dâhil etmiş, var olan nesnelere kültür bağlamında yeni anlamlar yüklenerek işlenmiştir.

<sup>78</sup> Antmen, s. 163.

## 2.2. MİNİMALİZM

Minimalizm 1960'lı yıllarda bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde ABD'de pop sanatı hüküm sürmektedir. Minimalizmin kendine ilk hayat buluşu Maleviç'in "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare" kompozisyonu ile olmuştur. "1913 yılında beyaz zemin üzerine siyah kare yerleştiren Rus sanatçı Kazimir Maleviç, resmin belli nesnelere gösterme, temsil etme uğraşına tümüyle sırtını dönerek salt kendiliğinde anlam bulan bir sanatsal anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Maleviç böylece sadece sanatı temsil olgusunun ideolojik işlevinden ayırmış, işlevselliğinden arındırmış; ama bir yandan da bu yaklaşımıyla Tatlin ve Rodçenko gibi Rus Konstrüktivistleri'nin biçimle işlevi özdeşleştiren ideolojik yaklaşımdan ayırmıştır."<sup>79</sup>



**Resim 2.4.** Kazimir Maleviç "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare" 1915

Minimalizm sanatçılarının önde gelen isimlerinden biri de Dan Flavin'dir. En önemli yapıtı Rus Konstrüktivist Vladimir Tatlin'e gönderme yaptığı "Tatlin için Anıt" adlı yapıtıdır. Yapıtın görünüşüne bakıldığında, hiçbir şey anlatmamaktadır. "1964 yılında Amerikalı Minimalist sanatçı Dan Flavin 'Tatlin için Anıt' yapıtını sergilediğinde, Tatlin'e olduğu kadar Maleviç'e de bir selam göndermektedir: Flavin'in yapıtı, floresan ışıklarıyla yapılmış bir düzenlemedir. Sanatçı bunlara herhangi bir müdahale de bulunmamış, yalnızca belli bir düzen içinde bir araya getirmiştir. Yapıt, görünüşe bakılırsa, herhangi bir şeyi temsil etmemekte, herhangi bir şey anlatmamaktadır. Yalnızca vardır. Flavin'in yapıtının örneklediği gibi Minimalistler için sanat, 'ne görüyorsan, odur'; ötesi yoktur."<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Antmen, s. 181.

<sup>80</sup> Antmen, s. 181.



**Resim 2.5.** Dan Flavin *“Tatlin için Anıt”* 1964-1981

Minimalizmin endüstriyel malzeme kullanımı sıklıkla rastlanmaktadır. Buna en iyi örneklerden biri, Carl Andre'nin satılmasıyla dalgalanma yaratan ve 120 adet ateş tuğlasının bir arada kullanıldığı “Eşdeğer” adlı eseridir. “1972 yılında Tate tarafından satın alındığında İngiltere’de büyük sansasyona neden olan ‘Eşdeğer’le ilgili olarak, “Tuğlayla sanat yapmak neden o kadar tepki çekmişti hiçbir zaman anlam veremedim” diyen Carl Andre, endüstriyel malzeme kullandığı yapıtlarını her zaman yerde sergilemiş, kendi idealindeki heykelin uzayıp giden bir yol olduğunu söylemiştir. Üç boyutlu sanat nesnesi olarak geleneksel ya da Modernist heykele alışık olan izleyicinin beklentilerini yerle bir eden ‘Eşdeğer’, özerkliğinden çok bağlamsallığı nedeniyle modernizmden kopuşu simgeleyen önemli yapıtlar arasındadır.”<sup>81</sup>



**Resim 2.6.** Carl Andre *“Eşdeğer”* 1966

<sup>81</sup> Antmen, s. 180.

Bir başka Minimalist sanatçı da Donald Judd'dur. Judd gündelik kullanımı olan geometrik nesnelere mekânda bir oyun ortaya koymayı amaçlamıştır. Olmayan görünümde uzaklaşarak, görünür mimariler ortaya koymuştur. Bu alandaki en önemli yapıtlarından biri "İsimsiz" adını verdiği çalışmadır. Anne Cauquelin'in konu hakkındaki düşünceleri şöyledir; *"Kutular, dolaplar, basit bastonlar, demir çubuklar gibi gündelik kullanımın geometrik biçimleri, özellikle de Don Judd tarafından bu şekilde kullanılmıştır. Söz konusu olan, basit biçimlerdeki ve önerilerin olmadığı bir mekân oyunudur. Dil aracılığıyla yapılan dolaylı bir anlatımdan sonra görülebilirlik kendi heyecanlı yükümlülüğünden, aynı zamanda gerçekleşmesi için haklı bir gerekçesi olmayan dilsel bir kışkırtmadan da kurtulur. Plastik biçimlere dayanan kendi çalışmalarına geri döner. Bundan dolayı kendi kavrayış kurallarını düzenleyerek kendi kendine açıklanan görünür mimariler oluşturmak için olmayan görünümde vazgeçer. Mekân ve zaman, çalışmanın biçimleri ve boş dayanaklar olarak değil, aynı öze sahip olarak ilk kategorilerini oluşturur."*<sup>82</sup>



**Resim 2.7.** Donald Judd "İsimsiz" 1960-1965

<sup>82</sup> Anne Cauquelin, *Çağdaş Sanat*, Dost Yayınevi, Ankara 2005, s. 115.

### 2.3. OP SANAT

Op (Optik) Sanat II. Dünya Savaşı sonrasında geçerli olan geç resimsel anlayışa tepki olarak ortaya çıkmış bir akımdır. Bu akımın amacı, hareket yanılması, ışık, optik mekan gibi yeni değerleri sunmak olmuştur. Renklerin, çizgilerin ve biçimlerin görsel etkiler yaratmak amacıyla araştırılması, görsel etkinin her bireyin gözünde, aynı yolla ve aynı biçimde oluşması, seyircinin yapıtı kavraması için hiçbir kültürel birikime sahip olmaması Optik Sanat'ın tele felsefesini oluşturmaktadır. “Bir gazete ya da dergi sayfasında, örneğin yeşil diye gördüğümüz bir alana mercekle bakarsak, aslında onun çok küçük sarı ve mavi noktacıklardan meydana geldiğini fark ederiz. Ofset baskı tekniği gözün bu zaafından yararlanır. Demek ki gözlerimiz renkleri –hangi koşulda olursa olsun- saf olarak görebilecek kadar kusursuz olsaydı, renk dünyamız sadece üç renkle sınırlı kalacaktı. 1960’larda ortaya çıkan Optik (Görsel), kısa adıyla Op Sanatın ilk uygulayışı kabul edilen Macar sanatçı Victor Vasarely (1908-97) ve ondan etkilenen bazı sanatçılar gözün kusurlarından yararlanarak geliştirmişlerdir sanatlarını.”<sup>83</sup>

Optik sanatın en önemli ismi olan Victor Vasarely yaptığı bir dizi Zebra resmiyle Optik sanatın ilk örneklerini vermiş, öncüsü olmuştur. Vasarely'nin çalışmalarında grafik oldukça göze çarpmaktadır. Çizgiler O'nun en temel öğeleri olmuştur. “Aslında tıp öğrenimi gören Vasarely, bir ara piyasada grafikçi olarak çalıştıktan sonra resim yapmaya karar vermişti. Bu yüzden onun çalışmalarının grafik dozu hayli yüksektir. 1938-39 arasından yaptığı bir dizi ‘Zebra’ resmi Op tarzda yaptığı ilk örneklerdir. Bunların bazıları siyah beyaz bazılarıysa renkliydi. Biçim olarak, zebralar bazen açıkça okunabiliyor, bazen de anırtıyordu. Ancak onun asıl derdi, en temel elemanları olan çizgi, şerit, nokta ve beneklerle göze ilginç gelecek kompozisyonlar tasarlamaktı. Bu yüzden, daha sonraki çalışmalarında doğal motiflerden tamamen uzaklaştı ve büyüyüp küçülerek birbirini izleyen çizgi ve beneklerle dörtgen zeminden bize doğru yükselen ya da geriye doğru giden, bugün yakından tanıdığımız oldukça renkli biçim yanılmalarına yöneldi. Önceleri yağlıboya ile çalışıyordu, ancak daha sonra ipek baskıyı devreye soktu sanatçı. Çünkü bu teknik onun geometrik anlatımına son derece uygundu.”<sup>84</sup>

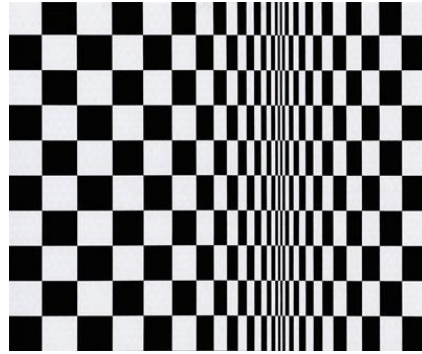
<sup>83</sup> Yılmaz, “Modernizmden Postmodernizme Sanat”, s. 197.

<sup>84</sup> Mehmet Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınları, Ankara 2012, s. 197.



**Resim 2.8.** Victor Vasarely “*Zebralar*” 1939

Bu akımın bir diğerk temsilcisi de Bridget Riley’dir. Sanatçı sade çizgilerle ve algı konusuyla yakından ilgilendiğı için çalışmaları genellikle siyah beyaz olmuştur. Bu çalışmalarına verilebilecek en iyi örnek “Karelerin Devinimi” adlı çalışmasıdır. “Algı konusuyla ilgilenen bilimcilerin çizgilerinden yola çıktığı ilk çalışmaları siyah beyazdı. İlerleyen yıllarda, bu çalışmalarının yanı sıra kompozisyonlarına gri ve renkleri de soktu. Onun birçok resmi öyle düzenlenmiştir ki, bazen tamamına bazen de belli bölgelerine bakarken insanın gözü kamaşır. Resmi oluşturan elemanlara göz uzun süre bakamaz; baksa da görüntünün devinmeye başladığı hissine kapılır.”<sup>85</sup>



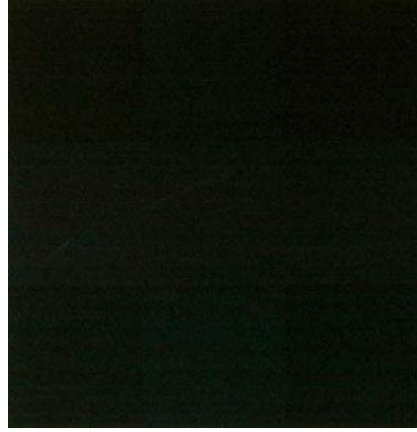
**Resim 2.9.** Bridget Riley “*Karelerin Devinimi*” 1961

Op sanata geçmişten gelen bir ismin, Reinhardt’ın katkısı büyük olmuştur. Sanatçı renkli resimleri yüzeyde işlerken bir dönem sonra renklerden vazgeçmiş siyaha dönmüş, hep aynı boyutlardaki kareyi yüzeyinde işlemiştir. Yaptığı bu resimler, heyecan

<sup>85</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 197.

uyandırmaktan çok, can sıkıntısı aktarmıştır. Mehmet Yılmaz'ın konu hakkındaki düşünceleri şöyledir;

“Bugün şöyle bir baktığımızda, hem ressamca soyutlama sonrası hem de azcül eğilim içinde yer alan sanatçılara ölmeden önce bazılarının tanışma fırsatı bulduğu Ad Reinhardt (1913-67) yazı ve resimlerinin de hatırı sayılır, bir katkısı olduğunu görmekteyiz. Reinhardt, önceleri soyut dışavurumcu resimler yaparken giderek bireysel etki ve renkleri resimden elemiş, neredeyse siyah ve hep aynı boyutlarda kare resimler yapmaya başlamıştı. Son dönem resimlerinde siyah renk tabakaları birbirleriyle keşşerek tuval yüzeyini bölüyor, ancak bunlar zorlukla ayırt ediliyordu. Reinhardt'ın siyah resimlerinin nötr boşluğu birçok izleyici, insani kavramlardan bir vazgeçiş olarak gördü. Öyle ki, bu resimler kültürümüz içinde yaşam karşıtı, katı ve öznellik karşıtı özellikleriyle doğru yoldan bir sapma olarak algılandı.”<sup>86</sup>



**Resim 2.10.** Ad Reinhardt “*Soyut Resim-9*” 1965

Op sanatı günümüzde de halen süregelmektedir. İnsanların, sıkıntılarını yüzeye dökerek rahatlama çabası içine girişmiş olmalarını anlatmayı amaçlamışlardır. Op sanat günümüzde eskisi kadar katı olmamakla birlikte devam etmektedir. “Özetle 1960’lardan 1970 sonlarına kadar en yoğun dönemini yaşayan Op sanatı, eski katı tutumunu yumuşamış olsa da etkisini halen sürdürmektedir. Meramlarını az ve öz olarak anlatmak isteyen insanlar geçmişte vardı, şimdi yine var, gelecekte de olacaktır kuşkusuz.

<sup>86</sup> Yılmaz, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, s. 199.

Saflaşmacı eğilimlerin çekiciliklerini ileride de koruyacaklarını söylemek bir kehanet olmasa gerek.”<sup>87</sup>

#### 2.4. KAVRAMSAL SANAT

Kavramsal sanat, 60’lı yıllardan sonra ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Akımın ilginç yanı, sanatın nesneye olan ihtiyaçlarının tartışılmasına sebebiyet vermesi ve uygun ortamı oluşturmuş olmasıdır. Akım, adını Sol Lewitt’in yazdığı bir yazıdan sonra almıştır. “1960’lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. İlk başta ‘Düşünce Sanatı’, ‘Enformasyon Sanatı’ gibi isimlerle anılan bu türde yeni eğilimler, Minimalist sanatçı Sol Lewitt’in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında ‘Artforum’ dergisinde yayımladığı ‘Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar’ yazısından sonra ‘Kavramsal Sanat’ başlığında toplanmış, ayrıca ‘konseptüalizm’ (kavramcılık) dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan genel bir terim halinde gelmiştir.”<sup>88</sup>

Kavramsal Sanat, izleyiciyi estetikten önce algıya çağırdığı için içerisinde birçok akımı bulundurmaktadır. Bunlara örnek olarak, Happening, Arazi Sanatı gibi sanatlar örnek gösterilebilir. Ahu Antmen konu ile ilgili şunları söylemiştir; “*Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da ‘Happening’ (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesine uzanan enstalasyon ya da ‘environment’ (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde de projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel algılama sürecine çağırması bakımından, ‘kavramsalcılığın’ sınırları içinde değerlendirilebilir.*”<sup>89</sup>

Akımın en önemli ismi Sol LeWitt’tir. “Üç Bölümlü Set” adlı yapıtı sanatçının önemli eserlerinden biridir. Sanatçı eserde uzay, mekân ve nesne ilişkilerini basit

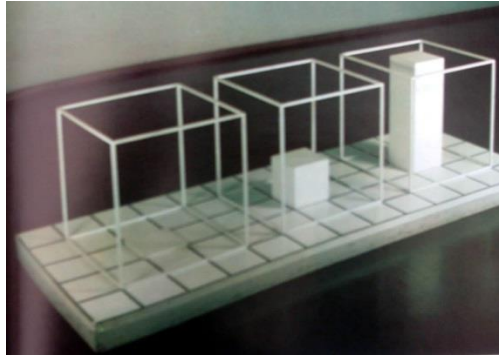
<sup>87</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 210.

<sup>88</sup> Antmen, s. 193.

<sup>89</sup> Antmen, s. 193.



araçlarla araştırmakta ve matematik düzenlemeler yaratarak üçüncü boyuta geçmektedir. “Bunlar, yerine göre yatay bir düzleme ya da duvara yerleştirilen ızgaramsı yapılardır. Sanatçı, genelde birim olarak çizgisel kareyi seçmesine karşın, yaptığı matematiksel düzenlemelerle üçüncü boyuta sıçratmakta; ızgaraların arasına koyduğu küp ve dikdörtgen kütlelerle uzay, mekan ve nesne ilişkilerini basit araçlarla araştırmaktadır. Duygu ve keyiflilikten uzak, bütün planlarının önceden yapıldığı akla dayalı işlerdir bunlar. LeWitt, 1980’lerden sonra, üç boyutlu çalışmaların yanı sıra doğrudan doğruya duvara uyguladığı iki boyutlu ve kısmen ifadedi işler de üretmeye başlamıştır. Oldukça renkli olan bu duvar resimleri yine geometrik renk alanlarının tekrarına dayanmakla birlikte, birimler eskiye oranla daha esnek olabilmektedir.”<sup>90</sup>



**Resim 2.11.** Sol LeWitt “Üç Bölümlü Set” 1968

Akımın en önde eserlerinden biri de “Bir ve Üç Sandalye” adlı Joseph Kosuth’un eseridir. Kosuth, eseri farklı nesnelere gerçekleştirmiş, nesnenin tanımını, kendisini ve imgesini yüzey üzerinde işlemiştir. Sanatçının burada yapmayı amaçladığı şey, dilden görsel algıya, görsel algıdan kavrama geçen zihinsel bir süreci incelemektir.

“Orta da gerçek bir sandalye, solunda aynı sandalyenin fotoğrafı ve sağında da sandalye denen şeyin sözlükteki tanımlarından oluşuyor bu yerleştirme. Sanatçının teklifi açık: Nesne, nesnenin görüntüsü ve sözcüklerle yapılmış tanımları arasındaki ilişki üzerinde kafa yormamızı istiyor bizden. Gördüğümüz kadarıyla, ortadaki sandalye ağaçtan yapılmış. Uzayda yer kaplayan, üstüne oturulabilen gerçek bir sandalye bu. Gelelim solundaki görüntüye: fotoğraf tekniğiyle meydana getirilmiş bu görüntü, herhangi bir sandalyenin değil, ortadaki gerçek sandalyenin görüntüsüdür. Fotoğraf

<sup>90</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 223.

tarafından aynı boyutlarda gösterilmektedir ortadaki sandalye. Fotoğraf öyle ikna edici ki, tam karşıdan bakan insan ilk saniyelerde sanki birbirinin aynı iki sandalye varmış gibi algılamaktadır. Ortadaki sandalyenin sağında yer alan sözcüklerle tarif edilen sandalyeye gelince: Orada görünen sandalyenin değil, ‘sandalye’ denen genel bir şeyin sandalye kavramının- tanımıdır bu. Bilirsiniz işte; sözlükte tarif edilen şey sandalyenin kendisi değil; s, a, n, d, a, l, y, e harflerinden oluşan ‘sandalye’nin tanımıdır. Teknik açıdan yaklaşırsak, Kosuth’un bunu geleneksel el ustalığına gerek duymadan gerçekleştirmiş olduğu ortada. Hazır bir nesne bulmuş, o nesnenin fotoğrafını çek(miş)tir, bir sözlük sayfasını büyült(tür)müş ve sonra da yardımcılarıyla birlikte yerleştirmiş.”<sup>91</sup>



**Resim 2.12.** Joseph Kosuth “Bir ve Üç Sandalye” 1965

Hazır nesne akımının öncüsü, kuşkusuz 1960’lı yıllarda yeniden keşfedilen Marcel Duchamp’tır. Duchamp, bir mağazadan aldığı pisuarı ters çevirerek ve üzerine R. Mutt yazarak bir sergiye göndermiş ve sergilenmesine izin verilmemiştir. Duchamp’ın hazır nesne kullanımındaki en önemli yapıt pisuardır ve buna “Çeşme” adını vermiştir. Kavramsal Sanat’ın bir diğer sanatçısı da Piero Manzoni’dır. Duchamp’ın bu ironisini aşan eseri ise 1961 yılında yaptığı “Sanatçı Boku” adlı eseridir. Sanatçı yaklaşık 90 adet konserve imal etmiş, birden doksana kadar konserve numaralandırmıştır. Manzoni, sanatın pazarlanabileceğini sürekli eleştirmiş fakat yaptığı bu çalışmayla da sanatın pazarlamaya açık olduğunu görmüştür. “İtalyan sanatçı Piero Manzoni’nin (1933-63) kendi nefesi ve kendi dışkısıyla yaptığı ‘Sanatçı Soluğu’(1960) ve ‘Sanatçı Boku’(1961) gibi örnekler, elbette ki kavramsal bir eğilim

<sup>91</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 226-227.

içinde ele alınması gereken yapıtlardır. Bu tür yapıtlarda sanat yapıtının üslubu, değeri ve aura'sı yerle bir edilmiş; sanatçının tepkisel tavrı, yapıtın içeriği haline gelmeye başlamıştır.”<sup>92</sup>



**Resim 2.13.** Piero Manzoni “*Sanatçı Boku*” 1961

Kavramsal Sanat hızla yaygınlaşarak 1960 sonrasında gelişen hemen hemen tüm akımların yolunu açmış, çok çeşitli akımlar halinde günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüz resim, heykel vb. sanatlarının da kavramsallaşmasında büyük etkisi olmuştur.

## 2.5. ARTE POVERA (YOKSUL SANAT)

Arte Povera akımı 1960’lı yıllardan sonra ortaya çıkmış bir akımdır. Akımın en önemli sayılabilecek niteliklerinden biri atık ve doğal malzeme kullanmalarıdır. Arte Povera’nın amacı gündelik yaşamdan gündelik kullanılan nesnelerin sanat ortamına taşınmasını sağlamak olmuş, XX. Yüzyıldaki bütün sanat akımlarının malzeme kullanım alanlarının olabildiğince genişlemesini sağlamıştır.

“Povera ya da ‘Yoksul Sanat’ akımı, 1960’ların ikinci yarısında yoğunlaşan kavramsal temelli özgürlükçü sanat hareketlerinin İtalyan kanadıdır. Dönemin diğer neo-avangard sanatsal yaklaşımları gibi sanat piyasasının ticari çarklarına bir başkaldırı niteliği taşıyan akımın başlıca özelliği, gelip geçici, atık, doğal malzemenin kullanımınıdır. İlk kez 1967 yılında İtalyan küratör ve yazar Germano Celant (1940-) tarafından, dönemin çeşitli akımlarının genel özelliklerini tanımlamak için ortaya atılan

<sup>92</sup> Antmen, s. 195.

‘Arte Povera’ terimi, zaman içinde yalnızca İtalyanlara malolmuş; Celant’ın 1969 tarihli ‘Arte Povera: Kavramsal, Hakiki ya da İmkânsız Sanat?’ başlıklı kitabı akımın İtalya dışında tanınmasına katkıda bulunmuştur. Arte Povera terimini Polonyalı tiyatro yönetmeni Jerzy Grotowski’nin (1933-99) ‘yoksul tiyatro’ (théâtre pauvre) kavramından ödünç alan Celant’a göre yeni avangard yaklaşımların ortak özelliği, gündelik yaşamdan sıradan malzemenin sanatsal ortama taşınmasıdır. Arte Povera’yla ilgili ilk yazısında, ‘Hayvanlar, sebzeler ve mineraller sanat dünyasındaki yerini almaktadır’ diyen Germano Celant, izleyiciyi bu tür malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ya da biyolojik süreçleri izlemeye çağırılmış, sanatçıları da gündelik malzemeyi dönüştüren birer simyacıya benzetmiştir. Aynalar, neon ışıkları, cam, gazete gibi malzemelerin yanı sıra ağaç gövdesi, toprak, çalı çırpı gibi doğal malzeme ve hatta çeşitli canlı hayvanlar kullanan Arte Povera sanatçıları, 20. yüzyıl sanatının yalnızca malzeme dağarcığını zenginleştirmekle kalmamış, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını genişletmişlerdir.”<sup>93</sup>

İtalya’da ortaya çıkan bu grup sanat üzerinden para kazananlara karşı tepki göstermişlerdir. Mehmet Yılmaz konuyu şu şekilde aktarmıştır; “*Mario Merz, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto ve Gilberto Zoria’dan oluşan grup, sanattaki bireysellik söylemine kuşkuyla bakıyor; sanat yapıtları bahanesiyle sanattan para kazanan galeri sistemine karşı çıkıyordu. Serginin düzenleyicisi ve sözcüsü (şimdiki moda tabirle küratörü) Germano Celant’tı.*”<sup>94</sup>

Akımın en önemli sanatçılarından biri olan Pistoletto’nun “Paçavralar İçinde Venüs” adlı yapıtı Yoksul sanatın önde gelen eserlerinden biri olmuştur. Eserde tıpkı adında kullanıldığı gibi güncel paçavralar arasında tarihsel bir imge bulunmaktadır. “Pistoletto’nun ünlü “Paçavralar İçinde Venüs”ü, değerli ile değersiz, tarihsel ile günceli bir araya getirerek ironik yaklaşımlar sergileyen Arte Povera sanatının tipik bir örneğidir. Tarihsel yapıtların meşruiyet kazanması süreçlerini düşündüren “Paçavralar İçinde Venüs”, bir yandan da İtalya’nın zengin sanatsal mirası altında ezilen çağdaş sanatçının çıkmazını akla getirir.”<sup>95</sup>

<sup>93</sup> Antmen, s. 213.

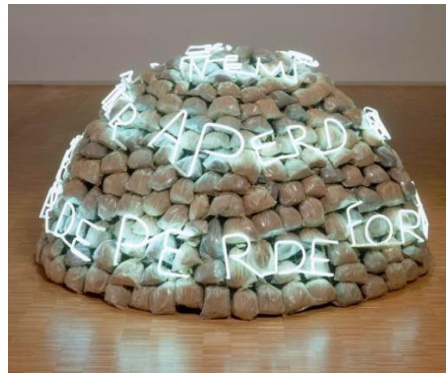
<sup>94</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 249.

<sup>95</sup> Antmen, s. 214.



**Resim 2.14.** Michelangelo Pistoletto “Paçavralar içinde Venüs” 1967

Akımın bir diğer önemli ismi Mario Merz’dir. Onun en ünlü eserleri ise İglu adını verdiği serisi olmuştur. Bu serileri genellikle taş ve toprak gibi malzemelerle yapmış, kubbe şeklini vermiştir. Merz’de diğer Arte Povera sanatçıları gibi çevresinde bulduğu günlük yaşamda kullanılan malzemelerden eserlerini tamamlamıştır. “İglu, Merz’e göre üç boyutlu bir spiraldir. Bir çadır, ev, şemsiye ya da kubbeye benzediği için de zaman ve mekân birliğinin simgesidir, organik bir varlıktır. Her canlının kendi barınağım yanı başında bulunan gereçlerden yapması gibi, Merz de İglularını çevresinde bulduğu malzemelerden yapmayı tercih etmiştir her zaman. Örneğin, 1968’de Vietnam Savaşı sırasında yaptığı Giap İglu’da boru, kümes teli, toprak ve şerit neon ışıkları kullanmıştır. Politik bir başkaldırı ya da çözümlenmeden ziyade, Budizm ile bağlantılı olarak İnşa ettiği İşinin üzerinde, neonlarla yazdığı Giap’ın şu sözleri yer almaktaydı: ‘Düşman toplanırsa toprak, dağılırsa güç yitirir’.”<sup>96</sup>



**Resim 2.15.** Mario Merz “Giap İglusu” 1968

<sup>96</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 250.

Arte Povera sanatçıları eserlerini bazen organik bazen de organik olmayan malzemelerle üretmişler, birbirinden farklı malzemeler kullanarak farklı vakıa ve kavramlar üzerinde durmuşlardır. Ahu Antmen Arte povera sanatçılarının kullandığı malzemeleri şu şekilde açıklamıştır; *“Su, plastik, sebze gibi malzemeler kullanarak gerilim, enerji, yerçekimi gibi olguları görselleştirme çabası içinde olan Giovanni Anselmo (1934-); pamuk, demir, kahve, ahşap, taş, ateş, çuval, bitki ve canlı hayvan gibi malzemelerle ilginç mekânlar kurgulayan Yunan asıllı sanatçı Jannis Kounellis (1936-); enerji simgesi olarak neon ışıklan elektrik ve taş, toprakla kurguladığı enstalasyonlarında insanın barınma gibi en temel gereksinimlerine ve doğayla ilişkisine göndermede bulunan Mario Merz (1925-); konserve kutuları, pelüş, saman gibi malzemeleri dönüştürerek hayvan ve bitki formlarını akla getiren heykelleriyle Pino Pascali (1936-68); duman, buz, tütün gibi malzemelerle süreçsel enstalasyonlarıyla Pier Paolo Calzolari (1943-); buharlaşma, basınç, ısınma ve nemlenme gibi doğal fizik yasalarına göndermede bulunduğu enstalasyonlarında izleyici-nin fiziksel katılımının ortama kattığı enerjiyi bir malzeme gibi kullanan Gilberto Zorip (1944-); Arte Povera'nın malzeme çeşitliliğini gösteren sanatçılardan yalnızca birkaçıdır.”*<sup>97</sup>

Günümüzün önemli sanatçılarından olan 1936 doğumlu olan Jannis Kounellis canlı hayvanları sanat eseri gibi sergileyerek bir sanat imgesine dönüştürmüştür. Mehmet Yılmaz bu durumu şöyle ifade etmiştir; *“Yoksul Sanat sergisine Yunanlı sanatçı Jannis Kounellis (d. 1936) de katılmıştı; ama onun asıl çıkışı, 1969'da Roma'daki Atiko Sanat Galerisi'nde canlı atları sanat yapıtları olarak sergilemesiyle gerçekleşmiştir. Sanatçı, galeri mekânına 11 tane canlı atı eşit aralıklarla bağlamış, doğadaki herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabileceğini bir kez daha göstermiştir. Duchamp'dan farkı, insan elinden çıkan bir ürünü değil, doğanın ürettiği canlı varlıkları sanat niyetiyle sunmasıydı. Gerçi Kounellis'in sergilediği atlar, doğada kendiliğinden üreyen vahşi atlar değil, insanlar tarafından kontrol edilen, haralarda üretilen atlardı. Ancak yine de canlı bir varlığın sanat yapıtı olarak sunulması, doğal ve yapay varlık ayrımının iptal edilmesi anlamına geldiği için önemlidir.”*<sup>98</sup>

Arte Povera sanatçıları arasında doğanın varoluşuna âşık olan sanatçılarda vardır. Bu sanatçılar doğanın güzelliğini ve gizemini anlatmışlardır. Onlara göre bu sanat

<sup>97</sup> Antmen, s. 215.

<sup>98</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 251.

eserleri piyasada satılamayacak değerde olmuşlardır. “Arte Povera akımı, Germano Celant’ın dediği gibi, doğal unsurların olağanüstü değerinin ve büyümlü varoluşunun sanat aracılığıyla keşfi ve sunumudur: ‘Bir bitkinin büyümesi, bir mineralin kimyasal tepkimesi, bir nehrin akışı, kar yağışı, otların ve toprağın hali, bir ağırlığın yere düşüşü...’ Bunların hepsinde, doğal varoluş yasalarının sırrı saklıdır. Arte Povera, piyasada satılamayacak kadar elle tutulamaz olan bu sırrın peşinde olan bir grup genç İtalyan sanatçının sanat tarihine mirasıdır.”<sup>99</sup>

Doğal unsurların olağanüstü değerinin ve büyümlü varoluşu anlatan sanatçıları ve eserleri Mehmet Yılmaz şu şekilde anlatmaktadır; “Çalışmalarını doğal çevrede, oracıkta bulunduğu malzemelerle yaptığı ve bunların fotoğraflarını sergilediği İçin Goldsworthy’nin yöntemi Long’un yöntemiyle benzerlik gösterir. Ancak ondan farkı, gerek heykellerinin gerekse kullandığı malzemelerin çok daha çeşitli, renkli ve geleneksel plastik değerlen gözetiyor olmasıdır. Ayrıca, kendi bahçesinde ya da başka mekânlarda yaptığı İşleri bazen galeriye getirerek de sergilemektedir. Doğaya tutkun olmakla birlikte kent yaşamını da sevmektedir sanatçı. Kar, buz, su, türlü biçim ve renkte yaprak, çiçek, dal, diken, taş, toprak, kum -kısaca, aklınıza ne gelirse, sanki gördüğü her doğal malzemeyi sanat yapıtına dönüştürme gibi saplantısı vardır. Sanatçının yaptığı heykeller doğal biçimlerin, soyut sanat geleneğinin ve yeryüzü sanatının bir çeşit sentezi sayılabilir. Yerine ve mevsimine göre kuş yuvalarına, boynuzlara, kule ya da boş kabuklara benzedikleri gibi, bazen de hiçbir şeye benzemeyen, sadece kendi kendine yeten soyut biçimlerdir bunlar. Ellerini doğal aletler olarak değerlendiren sanatçı, çalışırken çevresinde bulunduğu doğal nesnelere’ de zaman zaman alet olarak devreye sokar.”<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Antmen, s. 216.

<sup>100</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 252.

## 2.6. VİDEO SANATI

Video teknolojisiyle yapılan bütün sanatsal ürünler, video sanatı olarak adlandırılmaktadır. Video sanatı ürünlerine televizyon, bilgisayar ve perdede de rastlamak mümkündür. Video sanatına, video yerleştirme, video yansıtma gibi isimler kullanılmaktadır, ortaya konulan ürünün gösterişinde ne tür bir teknolojinin kullanıldığına bağlı olarak isimlerde değişiklik söz konusu olmaktadır.

“Kavram olarak video sanatı, teknolojiye dayalı diğer sanat alanları gibi varlığını belirli bir teknolojiye ve insanoğlunun bu teknoloji aracılığı ile gerçekleştirdiği iletişim becerilerine dayanır. Video olarak tanımlanan teknolojinin yer aldığı sanat etkinlikleri ilk video sanatı örnekleri olarak kabul edilir. Bu eserlerde ilk kullanılan video araçları ise video kameralarıdır. Bu nedenle de erken dönem video sanatı örneklerinde çoğunlukla video kameralar kullanılmış ya da video kameraların sanat eserlerinin bir parçasını oluşturduğu sanatsal etkinlikler video sanatı kavramı ile tanımlanmıştır.”<sup>101</sup>

80’li yıllardan sonra videonun bu şekilde tanımlama dönemi sona ermiş, video sanatı kavramı değişerek deneysel video adını almıştır. Sadece video sanatı için değil farklı sanat akımlarında ve dallarında da deneysel kavramı yoğun olarak kullanılmıştır. Bu konularda sanatçıların sıklıkla karşılaştıkları soru ise, konu ile ilgili neyin denendiği, neyin sınırdığı üzerine olmuştur. 80’li yıllarda videonun bu soruya vereceği en iyi cevap ise, “Oldukça güçlü bir şekilde yapılan sinematografik anlatıma karşın, dönemin ilk videolarında herke tarafından kabul edilebilir bir video diline henüz ulaşmamış olmasıdır.”<sup>102</sup>

Video sanatı ile sinemanın en büyük ortak noktalarından biri her ikisinin de devinimli görüntü kullanıyor olmasıdır. Fakat sinema seyircisi salonlarda direk sinema filmi ile muhatap olurken video izleyicisi, video görüntüsü ile birlikte, monitör vb. araçları da görmektedir. Bunun yanı sıra video ve sinema arasındaki bariz farklılardan biri de, video görüntüsünü izleyen izleyici, kendini daha samimi hissedebilir, sinema izleyicisi ise sinema salonunda kendinden geçmiş bir hal almaktadır. Mehmet Yılmaz video ve sinema arasındaki farklılıkları gözler önüne sermektedir; “Video ve sinema görüntülerinin teknolojik arka planları da farklıdır. Bir kere sinemasal görüntü, tıpkı

<sup>101</sup> Alper Altunay, *Sanat Ortamında Video*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2013, s.59.

<sup>102</sup> Altunay, s. 60.



fotoğraf filminde olduğu gibi, filme ışık düşürüldükten sonra bir takım kimyasal süreçler sonucu oluşturulur. Bu şekilde elde edilen *sinematografik* görüntünün kalitesi yüksektir. Video görüntüsü ise manyetik bantlar üzerine elektronik sinyaller düşürülerek elde edilir; ayrıca görüntü kalitesi (şimdilik) sinema filmine oranla düşüktür. Bunlar, sinemanın videoya üstünlüğüdür. Videonun üstünlüklerine gelince: Öncelikle, sinema teknolojisi aşırı pahalıyken, video neredeyse isteyen herkesin sahip olabileceği ve kullanabileceği bir teknolojidir. Fotoğraf kamerasının sağladığı olanak gibi, video kamerası da isteyen herkesin *devinimli görüntü* üretmesini mümkün kılmaktadır. Bir sinema filminin tersine, çekimden hemen sonra, hatta çekim anında video görüntülerinin izleme şansına sahibiz. Ayrıca, bilgisayar teknolojisi sayesinde bu elektronik *görüntülerin işlenmesi* çok daha kolaylaşmıştır; video, bireysel anlatımlar için (sinemayla karşılaştırılmayacak denli) kullanışlı ve ulaşılması kolay bir araçtır.”<sup>103</sup>

Video sanatının kayda değer ilk denemelerini Kore asıllı bir sanatçı olan Nam June Paik vermiştir. İlk taşınabilir video kamerasının piyasaya sürülmesiyle birlikte televizyon yayıncılarının elinde mevcut bulunan teknolojinin halka ulaşımı sağlanmıştır. Bu taşınabilir video kamera 1965 yılında Sony firması tarafından piyasaya sürülmüş Paik’in bu aletle video sanatının başlangıç noktasını ulaştırmıştır. 1971 yılında gerçekleştirdiği “Çello ve Video Bandı İçin Konçerto” adlı yapıtı ilk ve en önemli çalışmaları arasındadır.

“Paik, çello performansını bir müzik dinletisinden bir video performansa dönüştürür. Seyircilerin beklentileri ile oynar, alışlageldik sanat formlarının sınırlarında gezinir ve çoğu kez bu sınırları fazlasıyla aşar. Bu gösteriler ilk kez bir performansta video görüntüsünün sanatsal etkinliğin bir parçası olarak kullanıldığı öncü çalışmalar olarak önem taşır.”<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 334.

<sup>104</sup> Altunay, s. 92.



**Resim 2.16.** Nam June Paik, “Çello ve Video Bandı İçin Konçerto”, 1971

Video, aynı anda birçok sanat akımı içerisinde yer almıştır. Bu şekilde farklı akımlardaki sanatçılarla sanat etkileşimi yaşamış, farklı tarzlardaki kendi özelliklerini aktarma imkânına sahip olmuşlardır. Bu dönemde yapılan birbirinden farklı video çalışmaları, video sanatını kendi içerisinde farklı bölümlere ayırmıştır.

“Videoyu bir sanat ortamı haline dönüştürmeyi amaçlayan sanatçıların dönemsel olarak aynı zamanda kavramsal sanat ve diğer avangarde sanat akımları ile bu derece yakın olmaları, sanatın modernleşme sürecinde farklı disiplinlerde eserler çıkaran sanatçıların birbirleri ile yakın ilişkileri, videonun farklı sanat dallarında aktif olarak uğraşan sanatçılar ile buluşmasını sağlamıştır. Böylelikle video aynı anda birçok farklı sanat ortamının içine girmiş, farklı tarzlardaki işler içinde kendi estetik özelliklerini sergileme olanağı bulmuştur. Sanat ortamı videonun farklı dallar içinde farklı şekillerde sınarken bu denemeler sanatın sınırlarının yeniden çizildiği, aynı anda sanatın sınırlarının sınındığı bir sürece dönüşmüştür. Bu süreç içinde gerilla televizyonu, feminist video çalışmalar, video heykel-video yerleştirme ve canlı video uygulamaları gibi farklı alanlarda yapılan çalışmaların video sanatı içinde kendine ait kategoriler oluşturduğu görülmektedir.”<sup>105</sup>

<sup>105</sup> Altunay, s. 66.

## 2.7. FLUXUS

Fluksus sözcüğü, ilk olarak Georges Maciunas tarafında 1960 yılında kullanılmıştır. Kelime anlamı ‘akış’ anlamına gelen Fluxus, 1960’lı yıllarda ortaya atılmış olsa da 1962 yılında bir akım olarak kabul edilmeye başlanmıştır fakat bazı kesime göre de, bir akım olmaktan çok, o akışa kapılan sanatçıların ortak takındıkları bir tavidir. Maciunas Fluxus manifestosunda şu şekilde seslenmiştir; “*Sanatta devrimci bir tufan ve sele yola aç, yaşayan sanata, anti-sanata yol aç, Sanat Olmayan Gerçekliğin sadece eleştirmenler, amatörler ve profesyoneller tarafından değil, bütün herkes tarafından kavranmasına yol aç. Kültürel, toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik bir cephe ve eylem içinde KAYNAŞTIR.*”<sup>106</sup>

“Yeni biten savaşın yarattığı toplumsal sarsıntı, belki de bir arınma içgüdüsüyle, bozulmamış olana içten bir bağlılığı gündeme getirmiştir. Çünkü Batı’nın kendi kültürel serüvenin içinde gelmiş olduğu nokta, adeta bir doktrine dönüşen estetik yönelim, yerini yeni sentezlere yönlendirecektir ki, bu da ‘Öteki’nin keşfi, türlerin erimesi, eklektisizm gibi Postmodern döneme ilişkin bir dönüşümü yansıtmaktadır. Nitekim grubun isim babası ve önemli temsilcisi Georges Maciunas, Fluxus ile ilgili yayımladığı bildiride Dünyayı burjuva yaşamından temizlemekten bahsetmektedir. Maciunas ‘sanat karşıtlığı gerçeğinden’ söz etmektedir ki bu bir anlamda Dadaizm’le birlikte gündeme gelen, uzunca bir süre unutulmuş olsa da, bir yandan Duchamp’la birlikte iz sürmüş bir hareketin ayak seslerini duyumsatmaktadır. Maciunas bu gerçeğin yüceltilmesini önermekte, devrimlerin toplumsal, politik ve kültürel yapıların, eylemleri ortak bir işbirliği içinde olmalarını önermektedir. Bu bağlamda I. Dünya Savaşı’ndan sonra Dada neyse, II. Dünya Savaşı’ndan sonra da Fluxus odur diyebiliriz. İkisi de burjuva sanatına ve kurallara bağlı bir estetiğe kafa tutar. Duchamp’ın yerini bu kez Beuys almıştır.”<sup>107</sup>

Fluxus hareketinin en önemli ismi kuşkusuz Joseph Beuys’dur. Beuys sanat yaşamı boyunca 1960’lardan 70’lere ve 80’lerin sonuna değin süren Soğuk Savaş sürecini farklı şekillerde sorgulamış, bu süreçle ilgili bir dizi etkili iş ortaya koymuştur. Özellikle 1968 olayları sonrası git gide politik bir kimlik kazanan Beuys, 1972 yılının 1

<sup>106</sup> Harrison, Wood, s. 770.

<sup>107</sup> Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008, s. 52.

Mayıs gösterisi sonrasında, çöpçülere yardım amacıyla sokakları süpürmesi, sanatı toplumsal bir araç olarak gördüğünün kanıtıdır.

“Bu eylem 1972’de Batı Berlin’de (kent eskiden doğu ve batı olmak üzere bölünmüştü), Karl Marx Meydanı’ndaki 1 Mayıs gösterileri sırasında gerçekleşmiştir. Gösterilerin yapıldığı meydan, o zamanki Batı Berlin’in genellikle küçük Burjuvaların yaşadığı bir bölgede bulunuyordu. Sol gruplar 1 Mayıs İşçi Bayramı’nı kutlamak için meydana toplanmış; ancak aralarında bazı sürtüşmeler yüzünden bir de karşı miting yapılmıştı. Biri Asyalı, diğeri Afrikalı iki öğrencisiyle Beuys da oradaydı. Elinde kırmızı renkli büyükçe bir süpürge, öğrencilerin birinde kürek, diğerindeyse torbalar vardı. Torbaların üzerinde ‘Parti Diktatörlüğü Böyle Aşılır’ ibaresi yazılıydı. Belli ki, 1 Mayıs gösterilerine sıcak bakmamakla birlikte, farklı grupların kendi aralarındaki kavgalarını gereksiz buluyor, kızılıyordu. İki arada bir deredeydi. Gruplardan hiçbirine katılmamış, iki öğrenciyle birlikte hemen yakında bir yerde beklemeyi tercih etmişti. Miting bittikten sonra Beuys ve öğrencileri, kalabalıktan arta kalan bildiri ve artıkları süpürerek, torbalara doldurdular. Daha sonra bu artıkları galeri mekânına taşıyarak konik bir şekilde yığdılar ve kırmızı süpürgeyi de yanına koydular. İlk zamanlar, öğrencilerin attığı sloganlar ve söyledikleri şarkılar da bu yerleştirmeye eşlik ediyordu. Ancak daha sonra atıklar ve süpürge bir vitrine konuldu bu vitrin, 1972’deki eylemin belgelerinden biri olarak hala sergilenmektedir(öbür belgelerse çekilen film ve fotoğraflardır). Beuys’a göre bu süpürme eyleminin simgesel bir anlamı vardı. Evet, herkesin hakkıydı özgürlük. Ne var ki özgürlük peşinde koşarken herhangi bir partinin kölesi olmamaya da dikkat edilmeliydi. Özetle, hem fiziksel ortamın hem zihnin zararlı şeylerden arındırılması gerektiğine ilişkin bir simgeydi bu eylem.”<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*”, s. 277-278.



**Resim 2.17.** Joseph Beuys, “Süpürme”, 1 Mayıs 1972, Karl Marx Meydanı, Berlin

Beuys çalışmalarında hayvan formlarına çoklukla yer vermiştir. Özellikle tavşanları yoğun olarak kullanmıştır, bu çalışmalarından en önemlisi “Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır”dır. Sanatçı bu çalışmasında kucağındaki ölü tavşana yaptığı bütün çizimler de dâhil olmak üzere bütün yapıtlarını anlatmaktadır. Beuys’un bu çalışması politik bir duruşu sembolize etmektedir.

“Beuys’un bu performansı ilk bakışta izleyenlere anlamsız gelebilir; oysa Beuys, odada kullandığı her malzemeye bir anlam yüklemiştir ve performansını bu sembolik anlamlarla yapılandırmıştır. Bal yaşamı simgelerken, altın varlığı, tavşan ölümü, metaller görünmeyen enerjiyi, keçe ise korumayı simgelenmektedir.”<sup>109</sup>

Ahu Antmen, Beuys’un “Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır” adlı yapıtını şu şekilde değerlendirmiştir; “Alışlagelmiş malzeme dağarcığına yüklediği simgesel anlamlarla Fluxus performanslarının anlık etkisinden çok ötesine uzanan Beuys’un “Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır” (1965) ve “Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika’yı” (1974) gibi performansları, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışını gözler önüne serdiği gibi, yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını fark eder.”<sup>110</sup>

<sup>109</sup> Altunay, s. 127.

<sup>110</sup> Antmen, s.207.

Beuys ‘Amerika’yı Seviyorum Amerika da Beni’ adlı yapıtında da hayvan formlarına yer vermiştir. Bu yapıtını bir kafesin içinde gerçekleştirmiş, kendini bir keçeye sarmış, el fenerini, eldivenlerini, nota sesi veren bir metal üçgen ve bastonunu da yanına alarak, vahşi bir kurtla birlikte kafesin içerisine girmiştir. Ayrıca kafesin içerisine, saman, türbin sesi yayan bir cihaz, Wall Street gazetesini konumlandırmıştır. “Bu çalışmadan birçok anlam çıkarılmıştır: Elinde tuttuğu sopa ile İyi Çoban Christ’a (İsa) gönderme yaparken, keçenin uçak kazasından sonra onu koruyarak hayatta kalmasını sağlayan, şimdi de vahşi kurttan koruyan, çok özel bir malzeme olması vurgulanıyor. Keçeyi ayrıca, uçak kazasından kurtuluşunu kutlamak için kullanmış ve bu kurtuluş Avrupa-Asya sınırında, iki kıtayı birleştiren köprü anlamını taşıyor. Beuys, insan ve hayvan arasındaki bağı da bir köprüye benzetiyor; bu köprü, Amerikan yerlilerinin tapınarak ilahlaştırdığı kır kurdu ile beyaz Amerikalıların en büyük korkusu ve nefreti olan kır kurdu arasındaki köprüdür. Bununla bağlantılı olarak aynı köprü, modern dönemin ticari amaçlı toplumsal değerleri ile teknolojiden uzak toplumların farklı değerleri arasında olan ve onları birleştiren bir köprüdür.”<sup>111</sup>

Mehmet Yılmaz da Beuys’un bu eserini şu şekilde açıklamıştır; “Bu nesnelere birer anlamı vardı. Örneğin; metal üçgen, *bilinç*; türbin sesi, *teknoloji*; el feneri, *depolanmış enerji*; eldivenler, her türlü eylemi yapabilen *eller*; borsa haberlerini yazan Wall Street gazetesi de *Amerikan ekonomisinin acımasızlığı* demektir. Kurt ise Amerika’ya Orta Asya’dan yerlilerle birlikte gelen bir kurt cinsini temsil ediyordu. Gösteri sırasında eldivenlerini kurda vererek, simgesel olarak dostluk elini uzatmıştı. Zaten, kurdun insanın anlayamayacağı kadar güçlü bir ruhu olduğuna inanıyordu sanatçı. Kurt her seferinde kendisini ilgiyle izlemiş ama saldırmamıştı. Beş gün aynı kafeste yiyip içti, gazetesini okudu –vahşi bir kurt ile yaşanabileceğini kanıtladı Beuys. Kurt gerçek Amerika’ydı sanatçının gözünde. Beş günlük süre içinde birbirlerini incitmemişlerdi. ‘Amerika’yı Seviyorum Amerika da Beni’ demesi bu yüzdendi.”<sup>112</sup>

<sup>111</sup> Adams, Laurie Schneider, *A History of Western Art*, City University of New York 2008, s. 544.

<sup>112</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 280.



**Resim 2.18.** Joseph Beuys, “Amerika’yı Seviyorum Amerika da Beni”, 1974, New York

Fluxus’un bir kurucularından sayılan Nam June Paik, en ilginç işlerinden biri olan “Baş İçin Zen”i, Almanya’nın Wiesbaden kentinde düzenlenen bir şenlikte gerçekleştirmiştir. Gösteriyi La Monte Young’un müziği eşliğinde ortaya koymuştur. Young müziği daha öncesinde bestelemiş fakat 1962 bir gösteriye dönüşmüştür. Gösteride domates suyu ve mürekkepten hazırladığı karışıma kafasını sokarak yere serilmiş uzunca kâğıdı, kafası ile boyamıştır.

“Paik müzikte minimalist kompozisyonun öncülerinden La Monte Young’ın 1960 yılında tarihlenen müzikal partiyonu ‘Düz bir çizgi çek ve onu takip et’ biçimindeyken, Paik, ellerini ve başını mürekkep ve domates suyu ile dolu olan bir kovaya sokmuş, sonrasında zeminde yer alan bir kâğıt üzerine bir çizgi çekmiştir. Kâğıt festival süresince yerde yatay bir biçimde korunmuştur. Paik’in işindeki dizgiye bakılırsa La Monte Young’un partiyonunu/yönergelerini (müzik), Paik performans (performans sanatı) alanına taşımıştır. Ardından mekânda yer alan kâğıt, bir sanat nesnesi ya da performansı niteleyen bir belge olarak farklı bir nitelik kazanmıştır.”<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Fırat Arapoğlu-Seda Yavuz, “Bir Sanatsal Biçim Olarak “Arada Olmak” İntermedya Üzerine Çözümlenmeler”, *Sanat-Tasarım Dergisi*, 2012, s. 57.



**Resim 2.19.** Nam June Paik, “Baş İçin Zen”, 1962, Wiesbaden Müzesi

Paik video heykel olarak adlandırılan sanatsal formun da ilk uygulamalarını vermiştir. Bu uygulamaları keşfi mıknatısların ekran görüntüsünde problem çıkarmasını fark etmesiyle başlamıştır. Bu anlamda yaptığı ve Fluxus hareketi materyalleri ile gerçekleştirdiği “Robot Ailesi” serisi sanatsal yönelimine uygun yapıtlarındandır. “Paik televizyondaki görüntülerin ardındaki manipülatif tavrı duyumsatıyordu. Robot Ailesi serisi, Fluxus hareketinin çoğulcu materyallerle gerçekleştirdiği sanatsal yönelime çok uygun düşen işlerdir. Paik, monitörlerle yarattığı heykellerine, görsel ve fonetik özellikler de katarak farklı disiplinlerin iç içe geçtiği çoklu bir sunuma gitmiştir bu çalışmalarında.”<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Şahiner, s. 60.





**Resim 2.20.** Nam June Paik, “Robot Ailesi”, 1986

Günümüzden geçmişe doğru baktığımızda Fluxus’un, sanatlar arasında bir ayırım yapmaması ve sanatın çok yönlülüğünü vurgulaması en etkin özelliklerinden olmuş, otoriteye karşı devrimsel bir bakış açısı takınmışlardır. Aynı zamanda burjuva sanat pazarı mantığını kabul etmedikleri için nesne üretimine de karşı çıkmışlardır. “Burjuva değerlerine karşı çıkarken, Fluxus hareketinin de asıl kurtarmaya çalıştığı varlık; dinsel, ahlaki, askeri, siyasi baskı altında inleyen ‘birey’dir. Fluxus sanatçılarının birey kavramına verdikleri önemden ötürü, sanatta bireysel bir içerik aradıkları gibi bir yanılgıya düşmemek gerek; çünkü onlar, daha çok herkesin yapabileceği bir sanatı kastetmişleridir. Zaten en başından beri, sanatçının bir deha olarak allanıp pullanmasına, ayrıcalıklı bir yerinin olmasına karşıdırlar. Tepkilerini de daha ziyade anarşist bir tavırla dile getirmişleridir. Birey, kendi varoluşunun ve gücünün farkına varmalı, tepkisini en aşırı biçimde, korkusuzca göstermelidir.”<sup>115</sup>

<sup>115</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 270.



**Resim 2.21.** George Maciunas (hazırlayan), “Fluxkit”, 1964, Ay-O, Brecht, Higgins, Jones, Knowles, Kosogi, Maciunas, Patterson, Paik, Shiom, Watts’in işleri ve ortak Fluxus ürünlerini içeren bavul

## 2.8. OLUŞUMLAR

### 2.8.1. Feminist Sanat

1960’lı yıllarda bir grup feminist sanatçı, kadınların sanatın her alanında düzgün bir şekilde temsil edilmediği ve dışlandığı düşüncesiyle bir araya gelerek bir mücadele başlatmışlardır. Cinsiyet ayrımcılığına ve ırkçılığa şiddetle karşı çıkıp bu durumu kendilerine görev edinerek Feminist sanatı ortaya çıkarmışlardır. “Feminist sanat ve sanat tarihinin gelişim sürecinde Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin’in (1931-) 1971 ‘de yayımlandığında kadın sanatçılar ve tarihçiler arasında büyük yankı uyandıran “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesi, çığır açıcı bir öneme sahiptir. Konuyu tarihsel süreçte eğitim ve kurumsal yapılar açısından ele alan Nochlin’e göre, bir Michelangelo ya da Manet düzeyinde ‘kadın sanatçı çıkmamış’ olmasının nedeni, kadınların başta eğitim olmak üzere birçok konuda erkekle eşit haklara sahip olmayışından kaynaklanır. Nochlin ayrıca, deha, ustalık, yetenek gibi kavramların erkekler tarafından erkekler için, belirlenmiş kavramlar olduğu iddia eder.”<sup>116</sup>

Feminist Sanat’ın ABD’deki en önemli ismi ve ilk feminist sanat programı kurucusu Judy Chicago dur. En önemli eserlerinden biri ahşap, seramik, kumaş ve metal boya kullanarak birçok sayıdaki kadın sanatçıyla birlikte gerçekleştirdiği “Yemek Daveti” adlı yapıtıdır. Sanatçı bu yapıtı ile tarih boyunca dikkate alınmamış pek çok

<sup>116</sup> Antmen, s. 239

önemli kadının anısını yaşatmayı amaçlamış, bu üçgen şeklindeki yapıt simgesel bir anıta dönüşmüştür. “Yapısökümün karşılık ilişkilerinden yararlanan Judy Chicago’nun ‘Yemek Daveti’, görünenin ötesinde bilinçdışının belirlediği zanaat imgeleriyle oynar. Bu imgeleri Chicago gibi birçok sanatçı kullanmıştır. Chicago’nun ‘Yemek Daveti’nde üçgen masanın üzerinde tarih ve metodolojideki kadınlara gönderme yapan, 33 temsili yer hazırlanmıştır. Sanatçı bu oturma yerlerinde kadın temsiliyetini geleneksel el sanatları aracılığıyla göstermek istemektedir. Üçgen olarak tasarlanmış masa vajinaya ve Hıristiyanlıktaki teslis inancına gönderme yapmaktadır. Çalışmanın içerisinde kullanılan tabaklarda 999 kadının imzası bulunur. Üçgenin ilk kanadı prehistorik çağlardan Roma’ya kadar uzanan süreci, ikinci kanadı ise Hıristiyanlıktan Rönesans’a kadar olan süreci simgeler. Üçüncü kanat ise Devrim çağını simgelemektedir. Bu betimlemenin ötesinde yapıtta kadınlığa ait kullanılan her türlü simge, yapısöküme uğratılmıştır. Çünkü kullanılan göstergeler, göstergenin anlamını değiştirerek biçime gönderme yapmakta ve ironik bir söylem yaratmaktadır. Artık imgeler, göstergeyi oluşturan kavramı, göstergenin gönderme yaptığı kavrama yani ‘yıkma’ eylemine odaklanır. Kadınsılığa ait geçmişten geleceğe uzanan imge olarak ‘her türlü simge’, kadını temsil edildiği dişilik kavramından uzaklaştırır.”<sup>117</sup>



**Resim 2.22.** Judy Chicago, “Yemek Daveti”, 1974-1979, ahşap, seramik, kumaş, metal boya, 1463x1280x91.9 cm

<sup>117</sup> Meltem Söylemez, “Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 8, 2011, s. 4-5.

Judy Chicago feminist sanatın başlangıç bölümünü oluşturan sanatçılar arasında yer almıştır. Bu dönem Feminist sanatın ilk kuşağı olarak adlandırılmaktadır. 1960 ve 1980 yılları arasında yoğun bir şekilde etkileşim ve üretim içinde bulunmuşlar ve kadınların ayırıcı özelliklerine yapıtlarında sıklıkla yer vermişlerdir. Ahu Antmen Feminist sanatın ilk kuşağı olarak adlandırılan dönemi şu şekilde aktarmıştır; “Feminist sanatın 1960-80 yıllarındaki üretimlerinde belirgin bir biçimde kadınlığın ayırıcı özelliklerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu yaklaşım, bir yandan kadını erkekten ayıran biyolojik özelliklere odaklanılmasını, öte yandan tarihsel süreçte ‘kadınlık’la bağlatılandırılan ‘dekoratif’, ‘küçük’, ‘minör’, ‘duygusal’, ‘amatör’ gibi özelliklerin üzerine gidilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda kadının ve üretiminin toplumsal yapılanmanın temelinde yer alan zıt kavram çiftlerinin (erkek/kadın; kültür/doğa; zeka/sezgi; akıl/duygu; sanat/zanaat vb.) eksi ucunda görülmesinin koşulları ve nedenleri araştırılmış; bu gibi ayrımların ancak kültürel yapılar içinde, belli güç ilişkileri temelinde belirlendiği düşüncesi sanat yapıtlarına yansımıştır. Feminist sanat kapsamında gündeme gelen geniş üretime bir Doğa/Kültür ikilemi açısından bakmak, sanatçıları ve yapıtlarını yalnızca konuları ve tavırları açısından değil, tarihsel süreçte de ayrılabilmemize olanak tanır. Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültürüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen ‘ilk kuşak’ Feminist sanatçılarından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadının kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmişlerdir.”<sup>118</sup>

1980 sonrası Feminist sanatçıları kadının biyolojik özellikleri yerine kültürel bağlamda kadını ele alan çalışmalara imza atmışlardır. Bu anlamdaki en iyi örneklerden biri de kadına yönelik yüklenen, geleneksel bir rol olan annelik olgusudur. Martha Rosler’in “Mutfağın Semiyotiği” isimli videosu, kadının geleneksel rolüne dikkat çekmiş, geleneksel dayatmalara iyi bir örnek teşkil etmiştir. “Birçok feminist video uygulamasında, sanatçılar kendi vücutlarını bir sanat nesnesine dönüştürürken videonun anlatım olanaklarından ve teknik yeteneklerinden yararlanmışlar, videonun işlevselliği sanatsal anlamlar oluşturacak şekilde yeniden yorumlamışlardır. Ayrıca video ile feminist hareket tarihinin örtüşmesi, videonun sanatçılara verdiği eşitlik ortam, feminist kuram üzerine çalışan sanatçılara verdiği eşitlikçi ortam, feminist kuram

---

<sup>118</sup> Antmen, s. 242.

üzerine çalışan sanatçılara eşi bulunmaz bir fırsat sunmuştur. Örneğin; Martha Rosler'in(1943- ), Mutfağın Semiyotiği adlı 1975 yapımı çalışması, feminist video örnekleri arasında sayılabilir. 6 dakika süren videoda Rosler, modern toplumun sunduğu geleneksel kadın rollerini eleştirir. Bunun için mutfak ve mutfak ekipmanlarını seçen Rosler, video boyunca bu mutfak ekipmanlarının nasıl kadına özgü birer nesneye dönüştürüldüklerini kaba bir parodiyle işler.”<sup>119</sup>



**Resim 2.23.** Martha Rosler, “Mutfağın Semiyotiği”, 1975

### 2.8.2. Performans Sanatı

1950’li yıllarda dikkat çeken fakat 1970’lerden sonra bir akım olarak kabul edilmiştir. Performans Sanatı, Happening, Beden Sanatı gibi isimlerle de anılmıştır. Sanatçının kendi bedenini kullandığı bu akım, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar içerisinde de kullanılmıştır. performans Sanatı fotoğraf ya da video kaydı olabilecek şekilde izleyiciye sunulmaktadır. Akım, Allan Kaprow ve Jim Dine gibi Amerikalı sanatçıların performansları ile dikkat çekmeye başlamış olsa da kökeni 1950’li yıllardaki avangard akımlara dayanmaktadır.

“Fütüristler, Dadacılar ve Gerçeküstücüler performans kapsamında çeşitli etkinliklerde bulunmuşlardır. fütürizmin öncüsü Filippo Tomasso Marinetti 1913’te yayımladığı ‘Varyete Tiyatrosu Manifestosu’nda varyete tiyatrosunun ‘belirli bir geleneğe, ustaya, kurala’ bağlı olmayışını övmüş. Fütürist sanatçıları bu tür üretimlere çağırmıştır. 1915’te yayımlanan ‘Fütürist Sentetik Tiyatro’ manifestosu, bedenini

<sup>119</sup> Altunay, s. 73.

kullanmak isteyen sanatçılara, ‘çeşitli durumları, duyuşları, fikirleri, olguları ve simgeleri birkaç sözcüğe ya da harekete sığdırarak ifade etmelerini’ önermiştir. Fütürist ‘sentetik tiyatro’, genelde tek bir fikri işleyen performanslar olarak, 1960’lardan itibaren görülen performanslara çok yakındır.”<sup>120</sup>

Performans sanatı sanatçılarından bazıları gösterilerini çıplak olarak gerçekleştirmiş, müstehcen sahnelerle kan ve dışkı kullanmışlardır. Bu tür performanslar sansasyonel olmuş, polis müdahalesi ile sonlandırılmıştır. Bu türden performansları gerçekleştiren en bilindik sanatçı Herman Nitsch’dir. Nitsch, sanatçıların bu tür performanslarla şiddet duygularından arındıklarını söylemiştir.

“1984’teki 80. Eylem, tipik bir Nitsch seremonisiydi. Bir bedeni kurban ederek saldırganlıktan kurtulma -arınma-günah çıkarma amacına dönük bir gösteriydi bu. Saflık simgesi olan beyaz giysiler, içindeki sanatçının gözleri siyah bir bezle kapatıldıktan sonra bir çarمیha gerilmişti. Yardımcıları, seyircilerin gözleri önünde bir sığırı önce kesip, sonra da iç organlarını birer birer çıkarmışlar, bu arada da çarمیha bağlanmış sanatçının üstüne kan dökmüşlerdi. Üç gün süren gösteride, bedene yapılan tecavüz bütün çıplaklığıyla sergilenmiş, insanların rahatsız olması sağlanmıştı. Farklı hayvan bedenlerinin eşliğinde yapılan diğer gösterilerde de buna benzer vahşet görüntüleri vardı.”<sup>121</sup>



**Resim 2.24.** Herman Nitsch, “80. Eylem”, 1984

<sup>120</sup> Antmen, s. 221

<sup>121</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 297.

Performans Sanatındaki şiddeti kimi zaman sanatçılar kimi zaman kendileri üzerinde göstermişleridir. Bu isimlerden biri de Marina Abramoviç'tir. Abramoviç 1970 yılında yaptığı hemen her performansında fiziksel olarak saldırganlık aracılığıyla kendi bedeninin bilinçli bir halden bilinçsiz bir hale getirmeyi amaçlamıştır. Amacını kendi sözleriyle de anlatmıştır;

*“Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl istediğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını belirlemektir. Bu deneyimi halk ile birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var çünkü, halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığımda, Tibet'e gittiğimde, Aborijinlerle tanıştığımda, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenini zihinsel bir atlama gerçekleştiribilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanma gerekliydi. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzaman atlama formuydu.”<sup>122</sup>*

Abramoviç gösterilerinde ayinsel süslemeler kullanmış, bu süslemeleri can yakar nitelikte sergilemiştir. 'Ritim 10' adlı gösterisinde beyaz bir kâğıt üzerinde, sağ eli ile yere sermiş olduğu çeşitli bıçaklardan herhangi biriyle sol elini ritimli bir şekilde yaralamıştır. “Ayinsel bir havada, sanatçı önce beyaz bir kâğıdı yere koydu, sonra da onun üzerinde farklı biçim ve boyutlarda 10 tane bıçak yerleştirdi. Bunların yanı sıra iki de ses alma cihazı vardır. Bu hazırlıktan sonra sıra gösteriye geldiğinde, ilk teybin ses kayıt düğmesine bastı; sol elini tırnaklarını ojeyle dikkatlice boyadı ve sonra parmaklarını açık bir vaziyette yere koydu. Derken, birden bire bıçaklardan birini sağ eliyle alarak sol elinin parmakları arasına mümkün olduğunca hızlı bir ritimle vurmaya başladı. Her seferinde, *hırçın sağ el* yerdeki *pasif sol eli* yaralıyordu. Böylece bütün bıçakları kullandıktan sonra, teybi geri sardırıldı ve gösterinin ilk bölümünde kaydedilen sesleri sonuna kadar dinledi. Sonra yeniden yoğunlaştı ve gösteriyi tekrar etmeye başladı. Bıçakları aynı sırayla alıyor, aynı ritimde vuruyor, elini aynı şekilde yaralıyordu. Tabii bu arada, teypteki seslerle o an çıkarmakta olduğu sesler eşanlı olarak

<sup>122</sup> Bojana Pejić, *Bedende Oluş: Marina Abramoviç'in Sanatında Tinsel Olan Üzerine*, (Çev.: Nahide Yılmaz), Anadolu Üniversitesi GSF Yayını, Sayı: 13, Eskişehir 2000, s. 156.

işitiliyordu. Bittikten sonra, ikinci teybi de geri sardırarak bu kez her ikisini de birlikte dinledi ve salondan ayrıldı.”<sup>123</sup>



**Resim 2.25.** Marina Abramoviç, “Ritim 10”, 1973

## 2.9. ARAZİ SANATI (LAND ART)

1960’lı yıllarda ortaya çıkmış ve ABD’nin geniş arazilerinde hayata geçirilmiştir. Sanatta kapalı alanlara sığma çabasına bir tepki olarak ortaya çıkırsa da, doğanın tahrip edilmesine ve endüstri alanlarına da bir tepki içermektedirler. “Sanatçılar, yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünümleri resim ve heykel gibi alışlagelmiş mecralar içinde sunarken, 1960’lardan itibaren ‘manzara’ gerçek bir mekâna dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır. Akımın öncü sanatçılarından Robert Smithson’ın dediği gibi, “fırça yerine buldozer” kullanan bu sanatçılar, çoğunlukla gelip geçici olan, ama aralarında binlerce yıl yaşamaya aday örneklerin de bulunduğu birçok ilginç ‘arazi enstalasyonuna imza atmışlardır.”<sup>124</sup>

Yeryüzü Sanatı’nın bir başka açıklaması da Mehmet Kavukcu tarafından şu şekilde yapılmıştır; “*Dünyanın hiç ayak basılmamış bir bölgesinde aynı çizgi üzerinde yürüyerek oluşturulan iz, bir çölde birbiriyle paralel iki siper kazarak heykele benzer iz bırakma gibi anlayışlar 'Yeryüzü Sanatı' (Toprak Sanatı) diye adlandırılmaktadır. Bu yaklaşım ekolojik ilgilerin arttığı 1960'ların sonlarında ortaya çıkmaktadır. 1970'lerde*

<sup>123</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 300.

<sup>124</sup> Antmen, s. 251



*hızla yayılmış olan Avant-garde sanat türüdür. Çevreye, doğaya yöneliktir. Mekânı kullanma (Toprak Doldurulmuş Galeri, Walter de Maria) yerleştirme, çevresel elemanları kullanarak vurgulanmak istenen yerin öne çıkartılması gibi uygulamaları kapsar. Yeryüzü Sanatı'nın gelişme nedenlerinden biri anti-kapitalist yaklaşımlardır. Birçok Avant-garde uygulamasında da böyle olmuştur. Belirli bir ekonomik çevrenin beğenisine hizmet etmeye, sanat yapıtının meta gözüyle görülmesine, geleneksel bir takım değer yargılarına tepki olarak yaşam bulunmaktadır. 1960'lann sonunda ortaya çıktığında, Yeni Dada adı altında bir araya gelen yenilikçi hareketlerden bir olarak da değerlendirilmektedir. Büyük boyutlan itibariyle, heykel geleneksel yanılısama amaçlarının ötesinde boyutlar aşamasında minimal sanatla ilişkilendirilmektedir. Walter de Maria, 1968'de bir galeriye iki ton toprak yerleştirirken, bir başkası New York'ta bir araba parkını tuzla kaplamaktadır.”<sup>125</sup>*

Doğada gerçekleştirilen örneklerinin yanı sıra, toprak sanatını galerilerde sergileyen isimlerde olmuştur, bunun en önemli örneğini Walter de Maria ‘New York Toprak Odası’ adlı yapıtıyla vermiştir. Sanatçının amacı, kentsel bir mekânda izleyiciyi doğada olduğu hissini toprak ve toprak kokusuyla vermektir. “197 metrekairelik bir mekânda 300 kilo toprakla yapılan bu enstalasyon, gerek görünüşü gerek kokusu itibarıyla kentsel mekânda yaşayan izleyiciyi doğanın bir simgesi olarak ham toprakla karşılaştırmış; öte yandan yalnızca kapı aralığından izlenebilmesi nedeniyle kent insanının doğadan ne kadar uzak düştüğüne dair sessiz bir yorum sunmuştur.”<sup>126</sup>



**Resim 2.26.** Walter De Maria, “New York Toprak Odası”, 1977

<sup>125</sup> Mehmet Kavukcu, “Resimsel Mekândan Gerçek Mekâna Objenin Seyri”, *Atatürk Üniversitesi Dergisi*, Erzurum 2010, s. 65

<sup>126</sup> Antmen, s. 254

Robert Smithson Arazi sanatı ya da yeryüzü sanatı denilen eğilimin en önemli temsilcilerindendir. Sanat yaşamının 1960'lı yıllarında sonra iç ve dış mekân arasında gidip gelmeye başlamış, kültürel ve fiziksel hapishane diye adlandırdığı galeri mekânlarından dışarı çıkmaya karar vermiştir çünkü yeryüzü de dâhil olmak üzere zihnin ürettiği her şeyin sanat çerçevesi içerisinde olduğunu düşünmektedir.

“Smithson’a göre zihin ve yeryüzü, sürekli bir aşınıp taşınma sürecindedir. Zihinsel ırmaklar soyut kıyılan aşındırıp sürüklemekte, beyin dalgaları düşünce yarlarını oymakta, düşünceler belirsiz kayalıklarda parçalanmakta, kavramsal kristalleşmeler ulusal düşünce çökeltilerine ayrılmaktadır. Erozyon, sadece doğada değil aynı zamanda zihnimizdedir. Dışarıdaki erozyon zihnimizin çatlaklarına sızmakta, beyinsel bir çökeltiye dönüşmektedir. İşte bu aydınlık dünya sanatçıyı sarmakta, ona yeni bir estetik alan açmaktadır. Sanatçının malzemesini yeryüzü sağlamaktadır; işi de galerisi de artık yeryüzüdür. Yerkürenin katmanları karmaşık bir müzedir. Tarih öncesi kalıntılara bakan sanatçı, günümüzün sanat tarihî sınırlarını alt üst eden yıkıntı haritalarını, türlü öbekleri görür. Çökelti katmanlarını inceleyen biri, bir mantık molozuyla karşılaşır. Bunlar zihinde ve yeryüzünde, birlikte var olurlar.”<sup>127</sup>

Smithson’a göre eleştirmenler, mevcut düzeni bozarak, sanatçıların maddi ve manevi süreçlerden kopuşunu sağlamıştır. “Sanatçı, kendisi dışında yaratılan bu ortamın kısılcacında olup, ‘zaman’ bağlamının ise dışındadır. Sanatçının zamanını değersizleştiren eleştirmen, hem sanatın hem sanatçının düşmanıdır. Sanatçı zamanı bilmeli, başkalarının dayattığı yanlış bir zaman bilincinden uzak durmalı ve ayrıca zaman ırmağının derinlerine çok dalmamalıdır. Bir sanatçı unutulmak istemiyorsa, zaman ırmağının yüzeyine yakın bir yerde yüzmelidir. Zaman ırmağında yüzerken akıntıya kapılıp sürüklenenler sanat tarihinin kalıntılarıdır.”<sup>128</sup>

En ekili işleri arasında olan “Sarmal Dalgakıran”ı 1969-1970 yılları arasında Utah’taki Büyük Tuz Gölü’nde gerçekleştirmiştir. Ona göre insanlar duyarlılıklarını çevre lehine kullanmalı ve yine dünyanın her yerinde yeni doğal malzemelerle biçimler oluşturarak sonrasın da oluşturdukları biçimleri kendi hallerine bırakabilirdi. “Sarmal

<sup>127</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 239.

<sup>128</sup> Robert Smithson, “Zihnin Çökelimi: Yeryüzü Projeleri”, *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, Mehmet Yılmaz (haz), (Çev.: N. Özüaydın), Ütopya Yayınevi, Ankara 2004, s. 306.

Dalgakıran” sanatçının bu görüşünü destekler bir yapıttır. Ahu Antmen “Sarmal Dalgakıran”ı şu şekilde aktarmıştır;

“Robert Smithson’ın unutulmaz yapıtı “Sarmal Dalgakıran”, Utah’daki Büyük Tuz Gölü’nde eskiden petrol çıkartmak için kullanılmış bir bölgede gerçekleştirilmiştir. Dalgakıranın sarmal biçimi, gölün merkezinde bulunduğu söylenen efsanevi burgaca göndermede bulunmaktadır. Yapıtlarında doğal yaşam-ölüm döngüsünün bir ifadesi olan entropi fikrini İşleyen Smithson’ın bu yapıtı doğal değişimlere bağlı olarak gerçekleştirildikten bir zaman sonra sular altında kalmış, ancak 2000’li yılların başında yeniden su yüzünde görünmüştür “Sarmal Dalgakıran”! Gerçekleştirebilmek için yaklaşık yedi bin ton toprak kullanılmıştır. Dalgakıranı özellikle endüstriyel bir bölgede inşa eden Smithson, insanın doğayla ilişkisine dikkat çekmek istemiş, ayrıca binlerce yıl öncesinden günümüze ulaşan Stonehenge gibi insan yapısı anıtlara göndermede bulunmuştur.”<sup>129</sup>



**Resim 2.27.** Robert Smithson, “Sarmal Dalgakıran”, 1969-1970, taş, toprak, tuz kristalleri, su, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD

Arazi sanatındaki işlerinin ortaya koyuş şekli ile diğer sanatçılardan ayrılan isim Richard Long’dur. Long çıktığı doğa yürüyüşlerinde doğada bulunan malzemeler yardımıyla aynı noktadan gidip gelerek ayak izlerini ya da doğada bulduğu malzemeleriyle çizgiler oluşturmuştur. Ortaya koyduğu işleri şu şekilde ifade etmiştir;

*“Basit, pratik, duygusal, sessiz ve etkin sanat hoşuma gidiyor. Yürümenin sadeliği, taşların sadeliği... İnsanın elinin altında bulabileceği sıradan malzemeler, özellikle de taşlar hoşuma gidiyor... Dünyayı oluşturan malzemenin taş olması*

<sup>129</sup> Antmen, s. 252.

*düşüncesi hoşuma gidiyor. Sıradan şeylerin sanat olarak algılanması hoşuma gidiyor. Bir tekniğe bağlı olmayan duyarlılık hoşuma gidiyor.*"<sup>130</sup>

Long'un en önemli yapıtlarından biri de, yine yürüyüşü esnasında bulunduğu taşları bir çizgi olarak yerleştirdiği "Himalayalar'da Bir Çizgi"dir. Bu şekilde doğal işlerini yaparken doğal olmayan hiçbir şey kullanmamış, yapıtın kalıcılığını doğaya bırakmıştır. "Himalayalar'da Bir Çizgi, Long'un oradaki yürüyüşü sırasında gerçekleştirdiği düzenlemelerden birini gösteriyor. Sanatçı o an hemen çevresinde bulunduğu birtakım taşları bir çizgi oluşturacak şekilde yerleştirmiş ve bunu da fotoğraflamakla yetinmiştir. Gerek buradaki gerekse diğer bölgelerdeki işlerinde sanatçı doğaya müdahale ederken, çevreye zarar verecek davranışlardan kaçınmıştır. En az ve en doğal malzemeyle meydana getirdiği işleri yaparken alet kullanmamış; işlerin kalıcılığını da doğanın insafına bırakmıştır. Sanatçı bu tip işlerin yanı sıra, daha sonraları galeri mekânlarında taş ya da toprakla, genellikle dairemsi yerleştirmeler de yapmıştır."<sup>131</sup>



**Resim 2.28.** Richard Long, "Himalayalar'da Bir Çizgi", 1975, siyah beyaz fotoğraf, 89x124 cm

## 2.10. POSTMODERNİZM

Postmodernizm 1970'li yıllardan sonra yaygınlık kazanmış, orjinallik ve özgünlük gibi modern ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplamıştır. Bu süreçte görülen bütün sanatsal yaklaşımlar, örneğin, resim sanatı, diğer sanatların egemenliğine son vererek çoğulcu bir anlayışı ortaya koymuştur. Bu şekilde bütün sanatsal yaklaşımlar

<sup>130</sup> Antmen, s. 259.

<sup>131</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 246.

içerisinde tek bir tanesinin egemen olması yeni bir kavramsal sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır.

“Postmodernin sanatsal karakterine yönelik bir sorgulamanın, 1960 sonlarında, Modernizmin kendisinin erdem ve otoritesi gerçek modern sanat pratiğinin içerisinde sürekli bir incelemeye sokulduğu zaman başladığı söylenebilir. Fakat Postmodernin açık bir kuramsallaştırmasının yapılması, 1970’lerin sonunda ve 1980’lerde gerçekleşti; yani yaklaşık olarak Vietnam Savaşının 1975’te sona ermesinden Almanya’nın on beş yıl sonraki birleşmesine dek uzanan bir dönemde. Bu iki olayın her biri karşıtlıkları Soğuk Savaş tanımlamış olan iki süper güç için birer yenilgiydi. Amerika büyük bir güç olarak hayatta kaldı, ama ekonomik sağlamlığı gerilemişti. Sovyetler Birliği artık yok, onu bir arada tutan parçalar yirminci yüzyılın son on yılında dağıldı.”<sup>132</sup>

Postmodern kavramını bir başka şekilde açıklayan isim de Mehmet Yılmaz olmuştur; “1980’lerde ortaya atılan iddiaya göre, resim (özellikle de figüratif resim) yeniden doğmuştu. Gerçektenyse resim ölmemiş, dikkatlerin daha çok resim dışı söylemlere çekilmesi yüzünden, bir süre görmezden gelinmişti. O yıllarda piyasanın tercihi yeniden resme dönmüş, bu da resmin yeniden doğuşu diye sunulmuştu o kadar. Demek ki asıl değişiklik reklamın nerede odaklandığıydı. Ortaya çıkan manzaradan sonra o zamandan beri söylenen, genel olarak şudur; ‘İsteyen resim yapar isteyen heykel; isteyen soyut çalışır isteyen figüratif; isteyen kavramsal işler yapar isteyen film çeker; hiçbir anlatım yolu aşağılanamaz; güçlü olan ayakta kalır vs...’ Hadise modernizmin seçkinciliğine karşılık, farklı disiplin ve biçemlerden oluşan bir çoğulculuğun öne çıkmasıdır; ki bu da postmodernizm denen şeydir.”<sup>133</sup>

Postmodernizm, modernizm karşıtı bir yapıda olmuştur. Modernizm 20.yy başında teknolojik ve endüstriyel gelişmelerle ortaya çıkan bir akım olmuş, Avrupa’nın geleneksel ve çürüten değerlerine karşı bir savunucu olmuştur. “Post-Modernizm Amerikan toplumunun içindeki kültürel uçlanmalardan kaynaklanmış ve Amerikan sanatının içeriğe verdiği önceliği benimsemiştir.1940’lardan bu yana ABD’deki sanat serüveni eylemci bir tavır içermiş ve bu eylemcilik 1970 ve 1980’lerdeki bireyciliğe zemin hazırlamıştır. Hareketli Soyut, Pop, Foto-Gerçekçilik, daha sonra Oluşumlar ve Yeryüzü Sanatı hareketleri, vurguyu biçim yerine içeriğe yüklemiş ve ‘Sanat, Sanat

<sup>132</sup> Harrison, Wood, s.1063.

<sup>133</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 347.

İçindir' idealizminin biçimci elitizmine karşı tavrı yaratmıştır. Öte yandan, 20.yüzyılın ikinci yarısından sonraki teknolojik buluşlar sanatta yüzyıl başında olduğu gibi yeni biçimlere kaynak olmaktan çok, uzay teknolojisi ve bilgisayar gibi yenilikler, kavramlar, dallanmalar ve içerik yönünden sanatı beslemiştir.”<sup>134</sup>

Teknolojinin 1970'lerde giderek gelişmesi ile ortaya çıkan bilgisayar sanatçıları tarafından ciddi biçimde tercih edilir olmuştur. Sanatçılar bilgisayarları kendi biçimsel deneylerini gerçekleştirecek bir aygıt olarak görmüşlerdir. Bununla birlikte dijitalleşme süreci yeni bir görsel alan ve yüzey yaratmıştır.

“1970'lerin ortalarında, teknoloji alanındaki önemli buluşlar, kişisel kullanım olanakları giderek artan bilgisayarı birçok sanatçı açısından tercih edilir hale getirmiştir. Gerek mikro-işlemcinin bulunması, gerekse oldukça küçültülmesine rağmen daha da güçlendirilen transistor çipler, bilgisayarın boyutları, maliyeti ve ulaşılabilirliği açısından dramatik farklar yaratmıştı. Tasarım, televizyon reklamcılığı, fotoğraf ve filmlerde kullanılan özel imaj oluşturma süreçleri, ticari yatırımlar sayesinde kısa sürede milyonlarca dolarlık dev bir endüstrinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Bu, etkili imaj üretim sisteminin ortaya çıktığını göstermektedir. Böylece bilim adamları ve mühendislerin sanatçılarla işbirliği gerektiren bir süreçten, müşteri için Software'de gerçekleştirilen resimler ve imaj sentezlemelerine doğru yönelen bir Pazar anlayışı ortaya çıkmıştır.”<sup>135</sup>

1980'li yıllarda postmodern kuramlarken git gide yaygınlaştığı yıllarda Postmodern Yeni Kavramsalılık dikkat çekmeye başlamıştır. Post modern sanatçılar, toplumun düzenini belirleyen göstergeleri sahiplenmiş, kendilerine mal ederek dönüştürmüş ve yeni anlamlar yaratmayı amaçlamışlardır. Sanatsal nesneden çok ırk ayrımcılığı, medya eleştirileri gibi kodları irdelemişlerdir.

“Bu irdelenmeyi yapısökümcü bir yaklaşımla gerçekleştiren Yeni Kavramsal sanatçılar, kapitalist toplumlarda ekonomik düzenin kitle iletişim araçları aracılığıyla toplumsal düzeyde yayılımını ve giderek bir yaşam biçimi yaratmasını görünür kılmaya çalışmışlardır.”<sup>136</sup>

<sup>134</sup> J. N. Erzen, “Sanatta Postmodernizm”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 3, s. 1508.

<sup>135</sup> Şahiner, s. 196.

<sup>136</sup> Antmen, s. 278.

Postmodernizmin, fotoğrafın öznelliğini ve orijinalliğini yok ettiği söylenmektedir. Cindy Sherman Postmodern fotoğrafçılığının en önemli isimlerinden biridir. 1977-1980 yılları arasında çalıştığı 69 adet siyah- beyaz film karesinden oluşan ve kadının hemen hemen her yerde ikinci planda kalmasını sorgulayan “İsimsiz Film Kareleri” serisi onun tamamen tanınmasını sağlamıştır. Ahu antmen “İsimsiz Film Kareleri” ile ilgili şu şekilde yorum yapmıştır; “Cindy Sherman’ın 1970’lerde başladığı “İsimsiz Film Kareleri”, her karede farklı bir kılığa bürünen sanatçıyı ikinci sınıf Hollywood filmlerini anımsatan görüntüler içinde gösterir. Sherman’ın kendi çektiği, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu bu fotoğraflar, popüler kül-ı türün şekillendirdiği kadın imgesini sorgularken kimliğin ne kadar kaygan zeminde kurulan ve bozulan bir olgu olduğunu düşündürür.”<sup>137</sup>



**Resim 2.29.** Cindy Sherman, “İsimsiz Film Karesi No:17”, 1978, siyah-beyaz fotoğraf, Verbund Koleksiyonu

1980’li yıllarda karşımıza çıkan diğer isim Sherrie Levine’dir. Levine, ünlü erkek sanatçıların sanat eserlerini bir şekilde kopyalayarak ortaya çıkardığı biçimleri kendine mal etmiştir. Buna en ilgi çekici örnek ise Marcel Duchamp’ın “Çeşme” yapıtıdır. Levine, Duchamp’ın seçtiği hazır nesnelere bir göndermeye yapmayı amaçlamış ve bununla birlikte hazır imge kullanımı gerçekleştirerek Pop Sanat geleneğine de arkası yaslamıştır. “Levine, Walker Evans, Rodchenko ve Mondrian gibi tanınmış sanatçıların çalışmalarını yeniden fotoğraflamakta ve sonrasında ise bu fotoğrafların altına imzasını atarak kendine mal etmektedir. Sanatçının Neo-Dada olarak nitelendirilebilecek bu işleri, kopyalamanın ya da gerçek yerine ikame edilen fabrikasyon nesnenin gücünü

<sup>137</sup> Antmen, s.276.

vurgulamaktadır. Sanat nesnesinin böylesine sıradanlaştırılması, elbette ona atfedilen değer in alaşağı edilmesi ve pazardaki tecimsel değer inin sorgulanmasıdır. Bu işler, sanattaki kesin olmayan, sübjektif onaylama ve yargılama ilkelerine kafa tutmaktadır. Paradoksal olan, bu çalışmaların hem tartışmalı bir yan taşıdıkları, hem de postmodern ilişkilerinde ötürü sınırsızcasına çoğaltılabildikleri için giderek pazarlama değerlerini artıran bir niteliğe sahip olmalarıdır.”<sup>138</sup>

Levine kendi sözleri ile de bu şekildeki yapıtlarını açıklamıştır;

*“Dünya boğuluncaya kadar dolmuş durumda. İnsan her taş a izini bıraktı. Her söz, her imge, kiralanıp ipotek edildi. Bir resmin, içinde imgeler olan bir uzam olduğunu, imgelerin hiç birinin özgün olmadığını, karışıp çakıştığını biliyoruz. Bir resim, kültürün sayısız merkezinden derlenen alıntılar dokusudur. Bouvard ve Pecuchet adlı o ebedi kopyacılar gibi bizde aslında resmin doğruluğu olan derin gülünçlüğü belirtiyoruz. Her bir arka kapı olan bir jesti taklit edebiliriz. Mizaç, duygu, izlenim taşımaz, bakarak çizdiği bu dev ansiklopedi vardır sadece. Seyirci bir resmi oluşturan bütün o alıntılar in eksiksiz hepsinin üstüne kazındığı bir tablettir. Bir resmin anlamı kökeninde değil, hedefinde yatar. Seyircinin doğumu ressamı kaybetmek pahasına olmalıdır.”<sup>139</sup>*



**Resim 2.30.** Sherrie Levine, “Duchamp’tan Sonra Çeşme”, 1981

<sup>138</sup> Şahiner, s. 199.

<sup>139</sup> Harrison, Wood, s. 1090-1091.



Sanat nesnesi, 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren ekonomik, kültürel, sosyal ve cinsel bir obje olarak sıklıkla değişime uğramıştır. Postmodernizmin bir başka önemli ismi Gerhard Richter'dir. Richter, sanatını modern ustaların sanatının üzerine kurmuş, figüratif ve soyut resmin dilini aynı anda kullandığı çalışmalar ortaya koymuştur ve tutarsızlığı bir biçem olarak kavramıştır. İlk ortaya koyduğu çalışmalar fotoğraflara bakarak yaptığı resimlerdir. Bu resimlerden en önemlisi "Betty" adını verdiği çalışmasıdır. 1968 yılı sonrası için soyut çalışmalarına geçiş yılı olmuştur. Soyut çalışmalarından en önemlisi 1984 yılında yaptığı "İsimsiz" adlı tablosudur. Resimde, zemini püskürtme boylarla renklendirmiş ve üzerine kalın boyalar sürmüş, figür geleneğine hem sahip çıkmış hem de reddetmiştir. "Gerçekten de figüratif bir manzara olanlara karşılık gelen şeyler vardır bu resimde. Zeminden bu tarafa doğru sıralayalım. En önce boyandığı her halinden anlaşılan ve tuvali baştan sona kaplayan zemin – pürüzsüz gri mavi- resmi uzayıdır. Sol alt kösedeki mavi, sağ alt kösedeki kırmızı, orta tepede, sağdan sola doğru çekilen soğuk yeşil ve onun üstüne sanki bir badana fırçasıyla sağdan sola doğru sürülen yoğun sarı da bu resimsel uzayın yassılaştırmış kütleleridir. Bu sıraladıklarımız gri maviyi geri itmeye yetiyor. Ancak asıl derinlik etkisi veren elemanlar, hepsinin üzerinde yüzen ince-koyu çizgiler ve onların da üzerinde yer alan kirlili beyazlardır; ki bunlar da resimsel uzayda devinen bir takım dallardır. Gözlerimiz, birbirine paralel dikilen nesnelere ziyade, birbirini kesen nesnelere derinliğini daha kolay algılar. Richter belli görsel olanakları hazır bulmuş ve bunlardan ikisini resimlerin kodları olarak almıştır. Postmodernizme 'yeni maniyerizm' denmesinin sebebi de budur."<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 352.



**Resim 2.31.** Gerhard Richter, “İsimsiz”, 1984, tuval üzerine yağlıboya, 65x80 cm

Postmodernizm neredeyse 40 yıldır var olan bir süreç olmasına rağmen hala tam olarak tarif edilememektedir. Bilinen gerçek ise postmodern dönemin en önemli iki aracının ‘Video Sanatı’ sanatı ile olan bağlantısıdır. Bu araçlar bilgisayar ve televizyondur.

“Jameson, Postmodernizmin niteliklerini tam olarak belirginleşmediğini, bu yüzden de bir üslup olarak değil, ama hali hazırdaki ‘baskın Kültürel Yapı’ olarak algılanmasını ister. Ona göre; Postmodern Kültür, Robert Venturi’nin Pop binalarından, Andy Warhol’un üslubuna, John Cage’in müziğinden, Philip Glass ve Terry Riley’in klasik ve pop müziği sentezledikleri ürünlere, ‘Punk’tan yeni Rock grubu akımlarına kadar ‘kitsch’le çevrelenmiş bir kültürdür. Birçok görüntünün harmanlanması, ses ve görüntülerin keyfi konumlandırılması, televizyon ile ilişkisi, seri üretim kültürü ve kitsch ile kurduğu ilinti, Video Sanatı’nı tümüyle Postmodernist bir sanat haline getirmiştir. Nam June Paik ‘ı da Postmodern bir sanatçıya.”<sup>141</sup>

Nam June Paik’in postmodern anlayıştaki en önemli eseri “Flag Y”dir. Paik bu çalışmasında daha önce de kullandığı gibi video heykellerden faydalanmıştır. Üst üste ve yan yana dizdiği televizyonlara tümüyle bakıldığında bir Amerika Bayrağı görmemizi sağlamıştır. “Amerikan bayrağının yıldızlarını ve şeritlerini yeniden yaratmak için bir dil aracı olan televizyondan faydalanarak *Üç Video Flag* heykelinden (X ve Z ile birlikte) birisi olan bu çalışma, 1980’lerin sonlarında, o zamanlar New York

<sup>141</sup> Rıfat Şahiner, s. 44.

sanat sahnesinin merkezi olan Soho'daki Houston ile Brodway'in köşesinde bulunan Chase Manhattan Bank'ın geniş ön tarafında yıllarca sergilenmişti. Bu çalışmada, Paik-Abe video- sintisayzırıyla çıkarılan psikedelik efektler ve hızlandırılmış tempoyla Paik'in imzasını taşıyan video kurgusu kullanılıyordu. İşin zorlayıcı, sinirlendirici biçimde yanıp sönüşü, temsil ettiği medya kültürü kadar baskın bir öğeydi.”<sup>142</sup>



**Resim 2.32.** Nam June Paik, “Flag Y”, 1985

---

<sup>142</sup> Edward A. Shanken, *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank Yayınları, İstanbul 2012, s. 70.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE TEKNOLOJİ

#### 3.1. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNİN ÖNCÜLERİ

##### 3.1.1. Bedri Baykam

1980'lerden sonra Türkiye'ye Amerika ve orada üretilen sanatın gelişi gerçekleşmiş, yaşanan bu değişimin başı Baykam olmuştur. Baykam, 1980'lerin ortasından itibaren bir dizi resim yapmış fakat daha sonra yaptığı bu resimlerin birbirinden oldukça farklı olduğunu gözlemlemiştir. Daha sonra gördüğü bir dergi kapağındaki 'Yeni Dışavurumculuk' başlığını görünce yapıtlarının içeriğini kavramaya başlamıştır. Daha sonra da bir dizi sergi açmıştır.

“Türk resminin o güne kadar görmediği ölçekte, büyük, Yeni Dışavurumculuk'un ifade özelliklerini kullanan, karmaşık, resimsel zemine yazı, çeşitli nesnelere, fotoğraf yerleştiren tuvalerdi. Geleneksel anlatımcı resmin zaman-mekân bütünselliği ve figürler arasında kurduğu lineer ilişkiler bu yapıtlarında mevcut değildi. Resimsel yüzey aralarında bazen hiçbir ilişkinini bulunmadığı farklı vektörlerin ortak bileşkesinden oluşan bir kompozisyondu. Bu dönemin ilk kez 1984 yılında açılan sergide görülen yapıtlarında yeni bir figür anlayışı temellendirmişti. Gündelik hayat, kişisel tarih, bellek, öznellik, zemine oturan tuvaler, ilginç ve o güne kadar rastlanmamış bir teknikte resmedilmişti. Akıtmalar, kompleks bir boya ve renk anlayışı üstünde yazıyla pekiştirilmiş, kişisel olanı dile getiren bir figürçülük söz konusuydu.”<sup>143</sup>

Baykam, Yeni Dışavurumculuğun hemen hemen her sanat dalından bir parça taşıdığı savunmuş ve Postmodernizmin bir başka çeşidi olduğunu şu sözleriyle dile getirmiştir;

*“20. Yüzyılın başındaki alman Dışavurumculuğundan 1950'lerdeki Amerikan soyut dışavurumculuğuna, gerçeküstücülükten pop ve grafiti sanatına, hatta taban tabana zıt sayılan azcık ve kavramsal sanata kadar, işine yarayan her şeyden*

<sup>143</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, Masa Yayınevi, İstanbul 2013, s. 59.

*beslenebilen, onlarla zenginleşmeyi başarabilen melez bir türdür; özetle, Postmodernizmin bir çeşitlemesidir yeni dışavurumculuk.*<sup>144</sup>



**Resim 3.1.** Bedri Baykam, “Fahişenin Odası”, 1981, sunta üzerine yağlı boya ve kırık ayna, 240x120 cm

Yeni dışavurumculuk farklı ülkelerde hemen hemen aynı anda ortaya çıkmış olsa da, Baykam Yeni Dışavurumculuk’u 1980’li yılların toplumsal bir olgusu olarak dile getirmiş, bu düşüncesin, boyayı, şekilleri ve figürleri olabildiğince serbest ve dağınık kullanarak aktarmaya amaçlamıştır. Sanatçının bu konudaki düşünceleri şu şekildedir;

*“Geçmiş sanat akımlarından belki hiçbiri, Dışavurumculuğunki kadar nedeni ve kuvveti olan bir ‘yeniden doğuş’ yapamazlar. Dışavurumculuk ya da Yeni Dışavurumculuk diye adlandırdığımız sanat tarzlar, esasında örülü duvarları yıkmak üzere kurulu. Yeniden doğumunu yapan bu ‘özgürlük’ anlayışı. Bütün kısıtlamaları ve bağları kopardığını zannettiği halde, soyut dışavurumculuk bile, figürü, ya da gerçeğe olan direkt referansları, dışında tuttuğu ya da sakladığı için, sanatın özgürlüğünü kısıtlamış oluyordu. Öz ve ani tutumun, resimlerdeki bütünlüğü, açık fiziksel veya stilden kaynaklanan benzerliklerle vermek yerine, ‘gerçek’ten ihtiyacı kadar alarak ve resmi ‘şimdi ve burada’ meydana gelen ani bir olay şeklinde aktarmasını sağlıyor. Boyanın ve çizginin bu denli çarpıcılığı ve varlığı, belki Sartre’nin Varoluşçuluk anlayışıyla bağdaşabilir. Boyanın yüzey üzerinde, tüpten çıkarkenki canlılığını korumak istiyorum.*<sup>145</sup>

<sup>144</sup> Bedri Baykam, *Maymunların Resim Yapma Hakkı*, Literatür Yayınları, İstanbul 1999, s. 268-269.

<sup>145</sup> Bedri Baykam, *Boyanın Beyni*, Ayhan Matbaası, İstanbul 1990, s. 49.

Baykam, 1987 yılından sonra canlı enstalasyonlarda gerçekleştirmiştir. Bu enstalasyonlarından en önemlisi Cannes festivalinde, kendisine, en iyi sanatçı ve en iyi performans ödülleri kazandırmıştır. “Canlı enstalasyonları izleyiciyi adeta katılmaya zorlamakta, beş duyuya seslenen unsurlardan, neşeli, şakacı ve cinsel öğelerden yararlanmaktadır. 1992 yazılan ve 1994’te Cannes’teki Uluslararası Sanat Festivali’nde uygulanan Livart projesi canlı oyuncular, hayvanlar (papağan, yılan, horoz), oyuncaklar, tiyatro parodileri, resimleri videolar, enstalasyonlar kullanıldı ve seyircinin katılımı sağlandı. Baykam ayrıca Livart hakkında bir dizi Foto-Resim yaptı.”<sup>146</sup>

Baykam, ödüllü yapıtı olan “Livart” hakkında şu şekilde bilgi vermiştir; “*Sergim canlı aktörler, hayvanlar ve oyuncaklar ve daha alışılmış sanat nesneleriyle beraber bir çeşit sanat lunaparkı kurgusunda süren ve mekândan kalıcı olan happeningler ötesi bir anlayış getirmiştir.*”<sup>147</sup>



**Resim 3.2.** Bedri Baykam, “Livart”, 1994

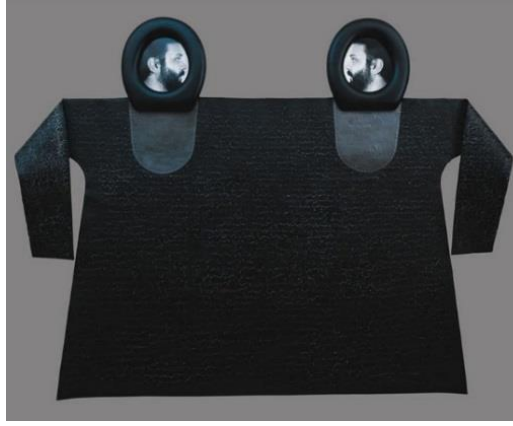
### 3.1.2. Balkan Naci İslimyeli

İslimyeli genellikle siyah-beyaz ve sade şekilde gerçekleştirdiği portreleriyle tanınır. 1970’lerden sonra ise fantastik eğiliminden uzaklaşmadan yeni bir figür ve dışavurumcu tavır takınmaya başlamıştır. 1975’li tarihlerden itibaren kartpostal, afiş gibi malzemelerle kolajlar üretmeye başlamıştır. “Sinemaya yakın ilgisi özellikle 1980’lerdeki siyah-beyaz resimlerini de etkilemiş, yapıtlarında eş zaman ve mekân

<sup>146</sup> Bedri Baykam com, Erişim Tarihi: 25.12.2013, <http://www.bedribaykam.com/bb/enstalasyon.html>

<sup>147</sup> Bedri Baykam, “Vasat Bir Eleştiriye Yanıt”, *Genç Sanat*, Sayı: 26, İstanbul 1996, s. 14.

içinde dinamik kurgu olanaklarını denemiştir. Bu yıllarda üç boyutluluğa yönelmekle birlikte yüzeyden bütünüyle kopmamıştır. Dokusal değerleriyse genel resimsel yapıyı bozmadan, yüzeyi zenginleştiren ve derinlik duygusu sağlayan bir öge olarak kullanmıştır. 19802lerin sonunda simgesellikten daha da arınarak yalın bir biçim anlayışıyla insan ilişkilerini, yaşamın ürkütücü ve karanlık yanlarını hatırlatan, gerçekçi, insanı tedirgin eden ve düşündüren boyutlarda işlemiş; ayrıca maskeli ve maskesiz insan yüzleri ve portreler gerçekleştirmiş, deneysel çalışmalara yönelmiştir. Sanatçı 1990'dan başlayarak deneysel çalışmalarını 'Sır' (1990), 'Deli Gömleği' (1991), 'İz' (1992), 'Saatler' (1993) başlıklı sergide toplamıştır.”<sup>148</sup>



**Resim 3.3.** Balkan Naci İslimyeli, “Deli Gömleği”, 1991, tuval üzerine akrilik, kurşun ve fotoğraf, 175x225 cm

İslimyeli, tuvale direnen isimlerdendir. Onun gayreti tuval resimlerinde yeni bir kategori oluşturmaktır. Diğer yandan bakıldığında ise figür resminden vazgeçmemiş, çalışmalarında figürü zorunlu kılacak yeni bir tuval olgusu yaratmayı amaçlamıştır. “Henüz bütünüyle tuvalin dışına çıkmamış, doğal olarak böyle bir zorunluluğu da olmayan bir anlayışın, tuval fiziğini, hem ifade imkânlarını zorlayan hem kavramsal bir çerçeve hazırlayan, yeni bir aşamaya taşıma çabasıydı. İslimyeli'nin yapıtlarını, dönemin bu bağlamdaki en özgün işleri arasında saymak kabildi.”<sup>149</sup>

1994 yılında gerçekleştirdiği “Söz” adlı sergisinde mekân düzenlemesini ‘dil’ teması üzerine gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarında dikkat çekmeye çalıştığı şey, iletişim, iletişimsizlik ve medya olmuştur. Sergi mekânına, kendi paletlerini, el yazısını

<sup>148</sup> S. Tansuğ, “Balkan Naci İslimyeli”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*, s. 866.

<sup>149</sup> Kahraman, *Türkiye’de Çağdaş Sanat*, s. 65

ve sözlerini taşımış, bunları dev paletler üzerinde ve duvarda şerit halindeki yazı olarak izleyiciye sunmuştur.

“Sanatçı sözünü izleyiciye iletmede iki tür uzam kullanmıştır. Bunlardan ilki dev boyutlarda paletlerdir, bunların üzerinde Balkan Naci'nin el yazısı yer almaktadır; ikincisi ise sergi mekânı boyunca bir bant halinde ilerleyen yazılardır. Bunlar izleyiciyi sorgulayan ressamın sözleridir: “Zaman nedir, geç mi kaldınız... Yarın var mı? Yarın ne yapıyorsunuz? Aslolan nedir? Gibi hem gündelik hem de felsefi bir içeriği olan kısa soru tümceleri duvar boyunca kuşatır adeta. Aslında bu yazılardan bir iç diyalog sezinleriz: Giderek anlamsızlaşan varoluşumuzu sorgulayan ressamın kendi kendine mırıldanmalarını andırır bu tümceler. Kocaman paletler halinde sergi mekânında yer alan ve ‘Fısıltılar’, ‘Ressamın Sözleri’, ‘Dinleyen’ gibi adlar taşıyan tuvalerde ressamın sözleri resimleştirilmiştir. Yazılı ve görsel düzlemde ‘Söz’ edinimini kapsayan sergiyle ressamın, sıradanlaşan yaşam biçimlerimizi ‘anlatmak’tadır.”<sup>150</sup>

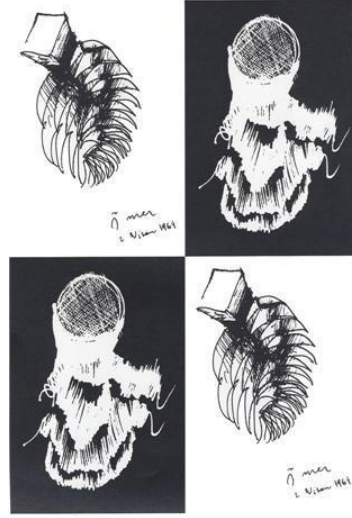
### 3.1.3. Ömer Uluç

Uluç, Soyut Dışavurumculuğun önemli isimlerindedir. Başlangıçta model ve doğa üzerine örnekler vermiş olsa da sonrasında figüratif resme yönelmiştir. Aynı yıllarda bir grup kurmuş ve bu grup ile birlikte akademizme tepki olarak soyut dışavurumculuğa yönelmiştir. “Fransız sanatçı Stael’in geniş boşluklarından, renk lekenlerinden ve kullandığı boşluklardan etkilenerek, yapıtlarında mekân sorununu çözümlenmeye yönelmiştir. Resimlerinde belli bir renk ve biçim şiddetine dayanan soyut anlayış, gizemli bir anlatımı da içermektedir. 1960’larda daha kişisel ve özgün bir sanatın içine giren Uluç, Fransız resminin etkisinden uzaklaşarak Osmanlı sanatının canlı renkleri ve dolaysız soyut anlatımdan etkilenmiş; rengi son derece özgür kullanarak tek renkli düz bir fon üstünden hareketli lekeler oluşturmuştur. 1960’ların ortalarına doğru bu lekeler canlı renkli kapalı biçimlere dönüşerek armaya benzer imgeler ortaya çıkarmıştır. Bu dönem resimlerinde imgeler koyu gri ya da başka renkte

<sup>150</sup> <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=585&periodID=&pageNo=2&exhID=0>, Erişim Tarihi: 26.12.2013,



düz bir fon önünde mavi, kırmızı, sarı renklerden, içe kapanık ama hareketli, birbirinin içine girmiş halkalarla oluşturmuştur.”<sup>151</sup>



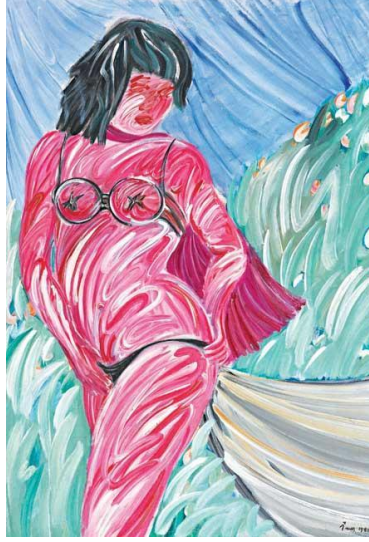
**Resim 3.4.** Ömer Uluç, “*Armalar Dizisi*”, 1967-1971

Uluç’un resimleri özgün bir biçim anlayışında olmuştur. İlk başlarda yalnız renklere özgü bir biçim arayışı olsa da kalın hatlarla çizilmiş renkler ve yarı figüratif olarak gelişme göstermiştir. Bu dönemdeki çalışmalarına baktığımızda göz alan yumaklaşmalar söz konusudur. Daha sonraları tüm bu renk, kalın hatlar, yarı figüratif çalışmalar ve yumaklaşmaları peyzaj ve nü ile birleştirmiştir.

“Ömer Uluç, başlangıçta informel denebilecek bir soyutlama fantezisi içerisinde, hareketin mekanik alanda izlenebildiği motif titreşimlerini içeren kompozisyonlar oluşturuyordu. İlginç renk ataklığı yönündense, henüz cüretini denemediği bir dönemi bu. Giderek kendi bireysel çabalarının klasik çağı denebilecek bir aşamaya ulaştı. Bu aşamada, düz, monokrom bir fon üzerinde, her türlü renk atağına şaşırtıcı bir cesaretle girdiği özgün bir motif yarattı ve bunun her birinin, ayrı bir heyecan uyandıran varyasyonlarını araştırdı. İşte bu garip kadınsı, erkeksi ve çocuksu madalyonun içinde figürleşmeyi arayan, doğum sancısına benzer bir dinamizmin yoğunluk kazandığı görülüyordu. Ömer Uluç’ta figür yaklaşımları giderek tüm dramaları ile gerçekleşmeye koyuldu. Renk yolunda, hareket duyarlılığının cüretini de denediği birkaç peyzajın yanı sıra, Uluç’un resminde figür, en özgün örneklerle boy ölçüşmeyi sınavan bir etkinlik

<sup>151</sup> Z. Rona, “Ömer Uluç”, *Eczacıbaşı sanat Ansiklopedisi* 3, s. 1840.

içinde, bu kez fonun da figürle birlikte hareket kazandığı, fonla figürün resimsel hareketin dinamizmini paylaştıkları kadın imgelerinde karar kıldı.”<sup>152</sup>



**Resim 3.5.** Ömer Uluç “Çıplak”, 1987 tuval üzerine akrilik, 100x80 cm, özel Koleksiyon

Uluç, figürleri resmederken bunu yeni bir dile dayandırmış ve boğumlardan oluşan bir yapıya taşımıştır. Bu yaklaşım ile birlikte tuvalerden, tuvalere işlenmiş peyzajlardan ve insan figürleriyle birlikte portrelerden kesinlikle vazgeçmemiştir. 1990’lardan sonra ise bu ısrarı, ortaya çıkarttığı yapıtlarında çağdaş bir içerik yakalamışına neden olmuştur. Plastik hortumları eğip bükerek onlara şekiller veriyor, bazen tuvalle bazen de tuval olmadan sergiliyordu.

“Uluç, bir süre sonra resimde yer alan ve kendi içinde amorf bir yapı gösteren o boğumları bu defa plastik hortumlar olarak tuvale eklemeye başladı. Yaklaşık yarım asırdır tuvale içkin olan figür şimdi üç boyutlu ‘yaratıklar’, ‘cinler’ olarak tuvale girmeye başlamıştı. Bu, Uluç’un çok uzun süredir uğraştığı perspektif-figür-mekân ilişkisinin dramatik dönüşümüydü. İzleyen dönemde Uluç, daha da ileri giderek bu defa hortumları eğip bükerek, onlara figürümsü bir yapı kazandırarak, aynı zamanda boyayarak boşlukta duran üç boyutlu ‘heykelimsi’ kütlelere dönüştürdü. Bunlar heykel olan ve olmayandı. Üçüncü aşamada boşlukta üç boyutlu olarak yer alan kütleler yeniden tuvale yürüdüler, bir kere daha tuvalle bütünleştiler. Uluç o boğumları ve onları

<sup>152</sup> Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, (4. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s.279.

tain eden ifadeyi her düzende aramaya, bulmaya, çoğaltmaya başlamıştı. Mürekkebin, ucu tırtırlı bir spatulayla yayılması benzeri bir dokuyu meydana getiriyor, Uluç bu zemini serigrafî için de kullanıyordu. Tercih ettiği renk skalaları arasında tam bir süreklilik vardı. Böylece meydana getirdiği ‘yaratıklar’ adeta her zeminde, farklı düzeylerde, değişik ortamlarda hayatlarını sürdüren canlı varlıklara dönüşüyordu.”<sup>153</sup>



**Resim 3.6.** Ömer Uluç, “Prenses”, 190x120x160 cm

### 3.1.4. Mehmet Güteryüz

Dışavurumcu anlatım dilinin en açık kullanan kişilerden biri de Mehmet Güteryüz’dür. İlk önceleri soyut sanatla uğraşan Güteryüz 1967’den sonra figürü ve ifade dozunu artırarak rengi azaltmış, desene ağırlık vermeye başlamış, 1980 sonrası resimlerinde de renk, en önemli öğelerinden biri haline gelmiştir. Pentür gücünü desenden almakla birlikte renk, figüratif veya non-figüratif farkı olmadan başlı başına bir önem kazanmış, resimdeki renk sorunlarıyla ilgilenmiştir. 1982-83 yıllarında portreye ağırlık vermiş 150’nin üzerinde imajinel portrelerde renge dayalı araştırmalarını yoğunlaştırmıştır. Mehmet Güteryüz konuyu şu şekilde açıklamıştır; “*Bu dönemde yaptığım resimlerde biçimden çok renge dayanıyorum. Desenci, yapı ve form hâkim olmakla birlikte daha çok rengin iç ışık meselesi, raporlar (renk komşulukları), renk şiddetleri önemli olmaya başlamıştı ve bugünkü resmin biçim ve renk değerlerine*

<sup>153</sup> Kahraman, *Türkiye’de Çağdaş Sanat*, s. 298

*dayalı bir kurguya sahip. Beslendiğim kadarıyla da daha başka. Düşünce de şekillenip bedende yoğun bir enerjiye dönüşerek dışavurumcu bir ifade biçimiyle ortaya çıkıyor. Dans, tiyatro, şiir gibi birçok farklı sanat dallarıyla buluşuyor tuvallerde. Yani düşünsel alt yapı, fiziksel kontrol ekspresyon olarak resme yansıyor.”<sup>154</sup>*



**Resim 3.7.** Mehmet Gülerüz, “Portre”, 1982, tuval üzerine akrilik, 13x18 cm, Özel Koleksiyon

Gülerüz’e göre resimlerinde konu da çok önemlidir. Nasıl ki müziğin melodisi hissedilirken veya dinlenirken müzik sözcüğü de ne kadar önemliyse, resmin melodik yapısını oluşturan resim sözcüğü de önemlidir. Bu resimlerinde motosiklete binmiş bir figür, kuaför, telefon gibi sıran şeyleri kendine konu olarak seçmektedir. Cana Beykal, Mehmet Gülerüz’ün resimlerini yorumlamıştır;

*“Gülerüz’ün resmi, her bakışımızda biraz daha acımasızca ürkünç yanlarımızın, hayvansı yabanlıklarımızın, cinsel ve sapkın duygularımızın yakalandığı bir aynaya dönüşür. Resmin biçimsel, estetik güzellik ve uyumuyla eğitilmiş bir gözün bu resimler karşısında alışılmış değer yargularından kuşku duyması doğaldır. Bu saldırgan davranış biçimini, bu şiddetli renkçiliği ve biçim çarpıtmalarını, devingen çizgisel boya sürüşlerinin ve kara mizahın sınırlarındaki tarafgir eleştiriyi bu kuşaktan başka hiçbir sanatçıda Gülerüz’ün ki kadar şiddetli bir biçimde göremeyiz.”<sup>155</sup>*

Gülerüz’ün şiddetli bir biçimde yaptığı ve estetik güzellikten yoksun, biçim bozmacı resimleri arasında en önemlisi ‘Martı’ adlı yapıtıdır. 1980’lerin sonlarında

<sup>154</sup> Ayla Ersoy, “Mehmet Gülerüz ile Sanat Üzerine Söyleşi”, *Genç Sanat*, Sayı:28, İstanbul 1996, s. 4.

<sup>155</sup> Canan Beykal, “Dışavurumculuk”, *KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi*, Sayı: 7, 1988.

yapıtlarında tamamen renge yönelmiş fakat çizimi asla geri planda bırakmamıştır. Çünkü ona göre bir ressamın en önemli dayanağı ve kendini ifade etme aracı çizgilerdir. “Martı o dönemden beri yapmakta olduğu resimlerin havasını yansıtmaktadır. Dikkat edilirse boya, renk ve çizgi kaynaşarak bir ve aynı şey haline gelmiştir bu resimde. Renk, çizimin içini dolduran bir yardımcı elemandan ziyade çizimin ta kedisidir ve bu bütünlük de boya hamurunda nesnelleştirilmiştir. Güleryüz resmin temelde ani kırılmalara uğramadan bu güne kadar geldiği, en azından mizah, dram ve tedirgin edici bir dışavurumculuğun bütün resimlerine sindiği söylenebilir. Onun resmi, 1970’lerin sonundan itibaren Batı sanatında ortaya çıkan yeni dışavurumculuk ile benzerlikler göstermektedir. Ancak bu benzerliğin takipçilikten öte, zamanın ruhunu hissetmesiyle bağlantılı olduğu unutulmamalıdır.”<sup>156</sup>



**Resim 3.8.** Mehmet Güleryüz, “Martı”, 1989, 162x130 cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon

### 3.1.5. Kuzgun Acar

Kuzgun Acar doğrudan doğruya heykelle uğraşmış bir sanatçıdır. Acar, yapıtlarında belli bir soyutlama ve bununla birlikte sıra dışı malzeme kullanımı ve bunları muhteşem bir şekilde bütünleştirmesi yadsınamaz haldedir. Tüm bu aykırı işleri onu farklı noktalara taşımıştır. Ortaya çıkardığı eserlerinde malzeme olarak ham ve kaba

<sup>156</sup> Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, s. 364.

nesneler kullanmış, genellikle çiviye ağırlık vermiştir. Yapıtlarında kullandığı bu malzemeler o dönemin Amerika'sı ve Avrupa'sındaki malzemelerdir.

“Acar çok net bir biçimde görüldüğü gibi, Avrupa'da görsel geleneğin üstünden gelen bir soyutlamaya yaslanıyordu. Bu çalışmalar heykelin, o dönemde Amerika'da yaşadığı dönüşümden, herhangi bir iz taşımaz. Sanatsal bilinçlenmenin sadece Avrupa'ya 'kayıtlı' olmasının getirdiği bir etki söz konusuydu bu durumun oluşmasında. Ama Türkiye'deki heykelin o dönemde Avrupa'da yaşanan gelişmelerin dahi uzağında kaldığı rahatlıkla öne sürülebilirdi.”<sup>157</sup>



**Resim 3.9.** Kuzgun Acar, “*Soyut Kompozisyon*”, 1962

Acar'ın bazı tartışmalara yol açmış eserleri de olmuştur. Ankara'da Emek İşhanı'nın ön girişine, çoraklaşma sonrasında kaybedilen toprakları ifade etmek amacıyla, 1966 yılında büyük boyutlu bir rölyef yapmış, sonrasında ise büyük tartışmalara yol açtığı gerekçesiyle yerinden sökülmüş, belli bir süre depolarda saklandıktan sonra da hurda olarak satılmıştır. “acar Ankara'da bulunan ve ‘Gökdelen’ diye anılan binanın cephesine bir heykel yerleştirmişti. Bu soyut bir rölyef görüntüsünde bir yapıttı. Heykelin ‘anlamının’ izleyen tarafında hemen, bir çırpıda ‘bulunamaması’ kamuoyunda bazı tartışmalar doğurmuştu. Çok ilginç bir biçimde, dönemin yükselen sol bilincine bir tepki olarak, rölyef, bazıları tarafından, SSCB haritasına benzetilmiş, bazıları yapıtta orak-çekiç aramıştır. Bazıları da heykelin bilinen bir anlamı yansıtmamasını kamuoyunda bir tartışma doğurmak maksadını taşıdığını, o tür tartışmalarla toplumsal bütünlüğü bölmenin gözetildiğini öne sürmüştür. Sonuç

<sup>157</sup> Hasan Bülent Kahraman, s. 71.

olarak askerlerin 12 Mart 1971 günü gerçekleştirdikleri müdahalenin hemen ertesinde yaptıkları ilk işlerden biri heykeli bulunduğu yerden sökmektir. Heykel önce bilinmeyen bir yere kaldırılmış, sonra anlaşıldığı kadarıyla, hurda demir fiyatına satılarak, muhtemelen eritilmişti.”<sup>158</sup>



**Resim 3.10.** Kuzgun Acar, “*Türkiye, Kızılay Emek İşhanı Cephesi*”, 1967, 13x6 m, Fotoğraf: Yusuf Taktak Arşivi

---

<sup>158</sup> Hasan Bülent Kahraman, s. 74.

## SONUÇ

Gelişen teknolojiyle birlikte sanatçılar, geleneksel yüzey ve malzemelerden uzaklaşmış, dünyanın içinde bulunduğu her türlü duruma karşılık kendi ruh hallerinin yansıttığı malzemeleri ve yüzeyi kullanmaya başlamıştır. Konumuz esasını oluşturan Yüzeyde Teknolojik İlgilerin Anlatımsal Yaklaşımları bu temel esastan ayrı düşünülemez. Çünkü dünyamızda oluşan sanayi devrimleri, endüstriyel yapılanmalar, savaşlar, göçler, baskılar vb. durumlar sanatçının da baskıya karşılık yeni çareler aramasına sebebiyet veriyordu.

Çalışmamızda 20. Yüzyıldan günümüze değin sanatçıların farklı akımlar içerisinde sergiledikleri eserlerindeki biçimsel değişiklikleri, renk kullanımlarını ve dijital olarak yüzey kullanımını inceleyip aktarmaya çalıştık. Çalışmamızda bahsettiğimiz gibi, teknoloji geliştikçe sanatçının kendini ifade etme olanakları artıyordu. Sanatçılar bu gelişim içerisinde gerek yüzeydeki biçimi değiştirmiş, gerekse renkleri farklı kullanma yoluna gitmişlerdir. 1950 öncesi akımlarda kullanılan yüzey ve malzemelere baktığımızda fazla gelişmemiş bir sanatla karşı karşıya kalıyoruz. 1950’li yıllardan sonra ise, teknolojinin hızla evrim geçirmesiyle birlikte sanatçıların ortaya koydukları yapıtlar göz ardı edilemez bir hal almıştır. Savaşlara, politikaya karşı duruş sanatçılar tarafından teknolojinin yüzeyde kullanılmasına olanak sağlamıştır. Unutulmamalıdır ki ‘insan’ var olduğu sürece olumlu ya da olumsuz birçok gelişmenin ve tepkiselliğin içinde olacaktır.



### KAYNAKÇA

- Altunay, Alper, *Sanat Ortamında Video*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2013.
- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (3. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010
- Arapoğlu, Fırat, Yavuz, Seda, “Bir Sanatsal Biçim Olarak “Arada Olmak” İntermedya Üzerine Çözümlemeler”, *Sanat-Tasarım Dergisi*, 2012.
- Baykam, Bedri, *Boyanın Beyni*, Ayhan Matbaası, İstanbul 1990.
- Baykam, Bedri, *Maymunların Resim Yapma Hakkı*, Literatür Yayınları, İstanbul 1999
- Baykam, Bedri, “Vasat Bir Eleştiriye Yanıt”, *Genç Sanat*, Sayı: 26, İstanbul 1996
- Berger, John, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, (Çev.: Yurdaner Salman, Müge Gürsoy), Metis Yayınları, İstanbul 1989
- Beykal, Canan, “Dışavurumculuk”, *KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi*, Sayı: 7, 1988.
- Cauquelin, Anne, *Çağdaş Sanat*, Dost Yayınevi, Ankara 2005.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt:1, İstanbul 1997.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt:2, İstanbul 1997.
- Ersoy, Ayla, “Mehmet Güteryüz ile Sanat Üzerine Söyleşi”, *Genç Sanat*, Sayı:28, İstanbul 1996
- Genç, Adem, *Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1983.
- Germain Bazin, “Sanat Tarihi”, *Sosyal Yayınlar*, (Çev.: Üzra Ünal, Selahattin Hilav), İstanbul 1998.
- Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1997.

- Harrison, Charless, Wood, Paul, *Sanat ve Kuram*, Küre Yayınları, İstanbul 2011.
- İpşiroğlu, Mazhar, İpşiroğlu, Nazan, *Oluşum Süreci içinde Sanat Tarihi*, Hayalbaz Yayınevi, İstanbul 2009.
- İpşiroğlu, Mazhar, İpşiroğlu, Nazan, *Sanatta Devrim*, (3. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.
- Kahraman, Hasan Bülent, “*Türkiye’de Çağdaş Sanat*”, Masa Yayınevi, İstanbul 2013.
- Kavukcu, Mehmet, “*Resimsel Mekândan Gerçek Mekâna Objenin Seyri*”, *Atatürk Üniversitesi Dergisi*, Erzurum 2010.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009.
- Pejiç, Bojana, *Bedende Oluş: Marina Abramoviç’in Sanatında Tinsel Olan Üzerine*, (Çev.: Nahide Yılmaz), Anadolu Üniversitesi GSF Yayını, Sayı: 13, Eskişehir 2000
- Schneider, Laurie Adams, *A History of Western Art*, City University of New York 2008.
- Shanken, Edward A., *Sanat ve Elektronik Medya*, Akbank Yayınları, İstanbul 2012.
- Smithson, Robert, “Zihnin Çökelimi: Yeryüzü Projeleri”, *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, (Haz. Mehmet Yılmaz), (Çev.: N. Özüaydın), Ütopya Yayınevi, Ankara 2004.
- Söylemez, Meltem, “Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 8, 2011.
- Şahiner, Rıfat, *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, (4. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.
- Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1981.
- Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Anlara 2006.
- Yılmaz, Mehmet, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınları, Ankara 2012.

## İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.bedribaykam.com/bb/enstalasyon.html>.

<http://www.inovasyonel.com/?Bid=958791>

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&articleID=608>

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=585&periodID=&pageNo=2&exhID=0>

**ÖZGEÇMİŞ**

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı ve Soyadı	Kemal SAĞLAM
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum-15.05.1980
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	Almanca
Bilimsel Faaliyetler	
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	<a href="mailto:kemalpaschazadem@hotmail.com">kemalpaschazadem@hotmail.com</a>
<b>Tarih</b>	