



**TEKNOLOJİK VE YAPAY MALZEMELERLE
ÇAĞDAŞ HEYKEL UYGULAMALARI**

H. Güler DİŞBUDAK

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Anasanat Dalı
Prof. Dr. Mustafa BULAT
2019
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI**

H. Güler DİŞBUDAK

**TEKNOLOJİK VE YAPAY MALZEMELERLE ÇAĞDAŞ HEYKEL
UYGULAMALARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Mustafa BULAT**

ERZURUM - 2019



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Dr. Mustafa BULAT danışmanlığında, H. Güler DİŞBUDAK tarafından hazırlanan bu çalışma 04/07/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Mustafa BULAT

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Meysem SAMSUN

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Önder YAĞMUR

İmza

:

İmza

:

İmza

:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 04/07/2019

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "TEKNOLOJİK VE YAPAY MALZEMELERLE ÇAĞDAŞ HEYKEL UYGULAMALARI" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

04.07.2019

H. Güler DİŞBUDAK

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi **MADDE 6– (1)** Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
GÖRSELLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ	VIII
GİRİŞ.....	1
TEKNOLOJİK VE YAPAY MALZEMELERLE ÇAĞDAŞ HEYKEL UYGULAMALARI	5

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATI VE SANATSAL MALZEMENİN DEĞİŞİMİ

1.1. HEYKELDE MALZEMİNİN DEĞİŞİMİ: KAYNAKLI METAL.....	6
1.1.1. Değişimin Öncüsü Picasso	6
1.1.2. Julio Gonzalez (1876-1942)	9
1.1.3. Alexander Calder (1898- 1976) ve David Smith (1906-65).....	11
1.1.4. Alberto Giacometti (1901-1966)	12
1.2. FÜTÜRİZM: MALZEMENİN HAREKETİ.....	14
1.3. KONSTRÜKTİVİZM VE ENDÜSTRİYEL MALZEME.....	19
1.4. DADAİZM VE DUCHAMP'DA MALZEME OLARAK HAZIR NESNE	24
1.5. MALZEMENİN SÜRREALİST KULLANIMI: MERET OPPENHEİM (1913- 1985).....	28

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT VE GELİŞİM EVRELERİ

2.1. ÇAĞDAŞ SANATA DAİR KAVRAMSAL BİR DEĞERLENDİRME	32
2.2. ÇAĞDAŞ SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI	37
2.3. ÇAĞDAŞ SANATA DOĞRU ÖNCÜ AKIMLARI.....	40
2.3.1. Happening.....	40
2.2.3. Bauhaus	42
2.3.3. Fluxus	46
2.4. KİNETİK SANAT	50
2.5. MİNİMALİZM	52
2.6. POP ART HEYKEL.....	58

2.7. ARTE POVERA	64
------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINA ÖRNEKLER

3.1. DUANE HANSON (1925-96).....	67
3.2. JOHN DE ANDREA (1941,-)	68
3.3. CHARLES RAY (1953,-)	69
3.4. MİROSLAW BALKA (1958,-).....	71
3.5. GAVİN TURK (1967,-)	72

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMALAR

4.1. DİRENİŞ	75
4.2. DİRENİŞ-2	76
4.3. HAREKET	77
4.4. SEVİ.....	78
4.5. ENGELSİZ.....	79
SONUÇ	81
KAYNAKÇA.....	83

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEKNOLOJİK VE YAPAY MALZEMELERLE ÇAĞDAŞ HEYKEL UYGULAMALARI

H. Güler DİŞBUDAK

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mustafa BULAT

2019, 91 sayfa

Juri: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Doç. Dr. Önder YAĞMUR

Doç. Dr. Meysem SAMSUN

Bu çalışma modern ve çağdaş sanat arasındaki geçişi heykel sanatının malzemeye yüklediği anlam üzerinden okumaya çalışmıştır. Heykel sanatında malzemenin değişimi beraberinde bir üslup ve sanatsal değişimi de ifade etmektedir. Bu nedenle değişimin başlangıç noktası olarak modernizmin başlangıcından itibaren konu araştırılmıştır. Bu değişim ilk olarak modern sanatın figür üzerinden yaptığı avangard denemelerle başlamıştır. Zamanla figürün değişimi yeni malzemelerin ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Öte yandan modern zamanlarda bilimin ve teknolojinin hızlı ilerleyişi beraberinde sanatta da büyük değişim ve gelişimlere yol açmıştır. Bu bakımdan modern sanat tarihi bir bakıma sanatsal malzemenin de tarihidir.

Çalışmada heykel sanatındaki değişimler ve dönüşümler modern sanatın ilk dönemlerinden itibaren ele alınmıştır. Burada ana sorun sanatsal değişimin hangi sebeplerden dolayı zorunlu olarak sanatçıların yeni malzemeleri kullanmaya yönelttiğidir. Bu amaçla ilerleyen çalışma çağdaş sanat olarak nitelendirilen günümüz sanat örneklerinin incelenmesiyle tamamlanmıştır. Araştırma, çağdaş sanat tarihi alanında yapılan çalışmalarda, malzemeye özel bir yer vermek bakımından önemli bir boşluğu doldurmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Modern Sanat, Çağdaş Sanat, Heykel, Malzeme

ABSTRACT

MASTER THESIS

CONTEMPORARY SCULPTURE APPLICATIONS WITH TECHNOLOGICAL AND ARTIFICIAL MATERIALS

H. Güler DİŞBUDAK

Advisor: Prof. Dr. Mustafa BULAT

2019, 91 Pages

Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Assoc. Prof. Dr. Önder YAĞMUR

Assoc. Prof. Dr. Meysem SAMSUN

This study tried to read the transition between modern and contemporary art through the meaning of sculpture art. The change of material in the art of sculpture also refers to a style and artistic change. For this reason, starting from the beginning of modernism as a starting point of change has been investigated. This change started with the avant-garde experiments of modern art. In time, the change of the figure paved the way for the emergence of new materials. On the other hand, the rapid progress of science and technology in modern times has led to great changes and developments in art as well. From this point of view, modern art history is also the history of artistic material.

In this study, the changes and transformations in the art of sculpture have been discussed from the beginning of modern art. The main problem here is the reasons why artistic change necessarily led artists to use new materials. For this purpose, the progressive work has been completed by examining contemporary art examples which are described as contemporary art. The research fills an important gap in terms of giving a special place to the material in the works on contemporary art history.

Keywords: Art, Modern Art, Contemporary Art, Sculpture, Material.

GÖRSELLER DİZİNİ

Resim 1. Pablo Picasso, Gitar, Ceret, 31 Mart sonrası, 1913. Pastel kağıdı, kara kalem, mürekkep ve mavi kağıt üzeri ne tebeşirle yapıp bez pano üzeri ne yerleştirilmiştir, 66.4x49.6 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.....	7
Resim 2. Pablo Picasso, Bir Kadın Başı, 1 930-31. Boyalı demir, levha metal, yaylar ve buluntu nesnelere (kevgirler), Yüksekliği 1 metre. Musee Picasso, Paris.....	8
Resim 3. Julio Gonzalez, Saçını Tarayan Kadın II, 1934, Demir, 121x60x29cm. Moderna Museet, Stokholm.....	10
Resim 4. Alexander Calder, İstakoz Tuzağı ve Balık Kuyruğu, 1939. Aslı mobil, boyalı çelik tel ve levha alüminyum, çapı yaklaşık 2.6 x 2.9 m. Modern Sanat Müzesi, New York.....	11
Resim 5: Alberto Giacometti, II. Diego'nun Başı, 1955. Bronz, 56.5 x 31 x 15 cm. Özel Koleksiyon.....	13
Resim 6. Umberto Boccioni, Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri, 1913, Bronz (1931'de dökülmüştür), 111.2 x 88.5 x 40 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.....	16
Resim 7. Constantin Brancusi, Savurgan Evlat, 1915. Taş kaide üzerine meşe, yüksekliği 44.5 cm, kaide yüksekliği 31.3 cm. Philadelphia Sanat Müzesi (Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu).....	18
Resim 8. Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı Projesi, 1919-20.....	21
Resim 9. El Lissitzky, Proun 99, 1924-25. Ahşap üzerine sulu boya ve metalik boya, 129 x 99 cm. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi.....	23
Resim 10. Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.....	27
Resim 11. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917. hazır-nesne, yüksekliği 61 cm.....	28
Resim 12. Meret Oppenheim, Obje (le déjeuner en fourrure), 1936, Tüy kaplı fincan, fincan tabağı ve kaşık: fincanın çapı 10.9 cm; tabağın çapı 23.7 cm; kaşığın uzunluğu 20.2 cm; toplam yükseklik 7.3 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.....	29
Resim 13. Meret Oppenheim, <i>Ma Gouvernante (My Nurse: Hemşire)</i> , 1936.....	30
Resim 14. Alan Kaprow, Yard, 1961.....	42
Resim 15. Mimar Walter Gropius'un Dessau'daki Bauhaus Binası.....	44
Resim 16. Marianne Brandt, Çay Demliği, British Museum, 1924.....	45
Resim 17. Alma Siedhoff-Buscher, Küçük Gemi Yapımı Oyunu, 1925.....	46
Resim 18. Peter Moore, "George Maciunas", 1966. Dünya çapında Fluxus'un kurucusu ve öncü figürü olarak bilinen sanat tarihçisi.....	47

Resim 19. 1963 yılında George Maciunas tarafından yazılan Fluxus Manifesto.....	48
Resim 20. L . Moholy-Nagy Işık Uzay Modülatörü, 1923-30.	50
Resim 21. Nicholas Schöffer, Uzaysal-Dinamik Yontular, 1959.....	51
Resim 22. Frank Stella, Tuxedo Park Yol Ayrımı, 1960. Tuval üzerine mine boyası, 3.1x1.87m. Stedelijk Van Abbe Müzesi, Eindhoven, Hollanda.	53
Resim 23. Donald Judd, Leo Castelli Galerisi Enstalasyonu, New York, 1966. Rudolph Burkhardt'ın fotoğrafı.	54
Resim 24. Carl Andre, Denkliker, 1966. 120 Ateş Tuğlası, 12.5x274x57cm. Saatchi Koleksiyonu, Londra.....	55
Resim 25. Dan Flavin, 25 Mayıs Diyagonalı, 1963, (Constantin Brancusi'ye), 1963. Sarı floresan ışığı. 244 cm köşeden köşeye uzanmış. Dia Sanat Vakfı.....	56
Resim 26. John Mccracken, San Piramit, 1965. Karışık teknik. “Minimal bir gelecek? Objel olarak sanat 1958-1968” sergisinde sergilenmiştir. Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles at California Plaza, 2004. David Zwirner Galerisiniizniyle, New York. 57	
Resim 27. Robert Rauschenberg, Monogram, 1959. Doldurulmuş koç, otomobil lastiği, kolaj ve akrilik ile yapılmıştır, 1.22x1.83x1.83m. Moderna Museet, Stockholm.	60
Resim 28. Andy Warhol, Campbell Çorba Kutusu, 1968.	61
Resim 29. Claes Oldenburg, Floor Cake, 58.375 x 114.25 x 58.37cm, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York, 1962.	62
Resim 30. Allen Jones, Refrigerator (Soğutucu), Levy Galerie, 2018.....	63
Resim 31. Mario Merz, Objet Cache Toi, 1968. iglo, demir, cam, neon. Çapı 4 m. Galleria Civica d'arte Moderna e Contemporanea'da fotoğraflanmıştır, Torino. Sanatçının koleksiyonu.....	64
Resim 32. Michelangelo Pistoletto, Paçavralar Orkestrası (Orchestra di Stracci), 1968. Paçavra, elektikli ısıtıcı, çaydanlık ve bardak asamblajı.	66
Resim 33. Duane Hanson, Turistler, 1970.....	68
Resim 34. John De Andrea, Repose'de Model (1981), İskoçya Ulusal Galerileri.....	69
Resim 35. Charles Ray, Family Romance, 1993, boyalı cam elyafi ve sentetik saç, 53x85x11 inç.	70
Resim 36. Mirosław Balka, İlk Kutsal Kominyonun Hatırlanması, 1985. Collection of Muzeum Sztuki, Lodz.	71
Resim 37. Gavin Turk, Che'nin Ölümü, 2000.	73
Resim 38. Güler Dişbudak, Direniş, Plastik/kalıp, 20x30, 2018.....	76
Resim 39. Güler Dişbudak, Direniş 2, Plastik/kalıp, 15x30. 2018.....	77
Resim 40. Güler Dişbudak, Hareket, Plastik/sıcak kalıp, 30x20, 2018.....	78

Resim 41. Güler Dişbudak, Sevi, Plastik, Sıcak kalıp, 30x10, 2018.....	79
Resim 42. Güler Dişbudak, Engelsiz, plastik sıcak kalıp, 30x15.....	80



ÖNSÖZ

“Teknolojik ve Yapay Malzemelerle Çağdaş Heykel Uygulamaları” başlıklı bu tez çalışmasının, çağdaş heykel alanında malzemeyi temele alan bir araştırma olarak önemli bir boşluğu dolduracağı düşüncesi olmuştur. Konu günümüz sanat anlayışının çeşitliliğini anlama hususunda önemli bir katkı sunacağı düşünülmektedir. Genel olarak modern sanat ya da güncel olan sanat etkinliklerini ifade etmek bakımından çağdaş sanat, yarattığı çeşitlilik açısından her bakımdan geleneksel biçimlerden ayrılmaktadır. Bunun en önemli sebebi ise, modern dönemin ekonomik, kültürel ve sosyal yapılar bakımından daha karmaşık olmasıdır. Bu araştırma çalışması ortaya çıkan karmaşıklığın sanatsal üretim üzerindeki olası etkilerini karşılaştırmalı olarak ele almaktadır.

Çalışmamın başlangıcından beri bana yardımcı olan, eleştiri ve desteğini eksik etmeyen tez danışman hocam sayın Prof. Dr. Mustafa BULAT’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum-2019

Güler DİŞBUDAK

GİRİŞ

TEKNOLOJİK VE YAPAY MALZEMELERLE ÇAĞDAŞ HEYKEL UYGULAMALARI

Modern sanat bilindiği gibi 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra sırasıyla Romantizm, Natüralizm, Realizm akımlarının giderek İzlenimci sanat akımına dönüşmesiyle başlamıştır. Bu dönüşümün belli bir tarihsel süreci olmasına rağmen çoğu kez kabul edilen görüş, modern sanatın İzlenimcilik (Empresyonizm) ile başladığıdır. Şüphesiz bu görüşün haklı olan pek çok tarafı vardır. Çünkü modern anlamda biçimin, rengin, çizimin ve figürün ilk kez klasik üsluptan koptuğu süreç İzlenimcilik ile görülmektedir. Bu bakımdan İzlenimcilik modern anlamda sanatın somut değişimler gösterdiği bir öncü aşamayı ifade etmektedir. Bu aşama ilk olarak renk kullanımının çeşitlenmesiyle başlamıştır. Ayrıca rengin kullanımında yeni yöntemlerin geliştirilmesi de –noktacılık gibi- yine Empresyonist sanat ile ortaya çıktığı söylenebilir.

Modern sanatında ortaya çıkmasında ikinci aşamanın figürün tamamen klasik biçimlerden koptuğu aşamadır. Bu aşamaya malzemenin de değişimi eşlik etmektedir. Malzemenin dönüşümü, özellikle heykel sanatında, geleneksel kullanımı Picasso ile değiştiği görülmektedir. Metalleri kaynak yaparak yaptığı Gitaradlı heykel çalışması hem figürün değişime uğramasını ifade etmesi bakımından hem de malzemenin kullanımındaki yenilik de büyük etkisi vardır. Gonzalez, Calder ve Giacometti bu değişime önemli katkılar sunarak sonraki sanatsal faaliyetlere önemli katkılar sunmuştur. Bu değişim durumu şüphesiz sanatın bağımsız bir hareketi değildir. Gelişen teknoloji, bilim ve düşünce dünyası insanlık için büyük değişimlere eşgüdümlü olarak kaynaklık etmektedir. Bu bakımdan düşünüldüğünde sanat her türlü insani ilerlemeyi en canlı ve dinamik şekilde takip eden ve destekleyen bir etkinlik olmuştur. Örneğin Fütürizm sanat akımı sadece gelişen bilim ve teknolojiden ilham almamıştır, aynı zamanda insanlığın gidebileceği istikamete dair bazı öngörülerini de sanatsal bir dille sunmuştur. Yine modern sanayi toplumun karakteristiğini yansıtan diğer bir sanat akımı da konstrüktivizm olmuştur. Bu akım hem gelişen endüstrinin sanattaki yüzünü yansıtmış hem de sanayi toplumun destekçisi rolünü ortaya koymuştur. Konstrüktivizm, modern dünyanın başka bir yüzü olmuştur. Sovyet Rusya’da ortaya çıkması akıma bu özelliği vermektedir. Bir yandan tıpkı Rönesans’ın anıtsal sanatına benzeyen eserler verirken öte yandan bu eserleriyle modern zamanın ruhunu cisimleştirmeye çalışmıştır. Bu ruh Rönesans gibi tinsel bir ruh değildir; modern bir ideolojinin ruhudur. Konstrüktivist anıt ve heykeller Sovyetlerin dünyada gelişen teknolojiye ait gücünü yansıtmaktadır. Bu yanılla fütürist bir

karakteri barındırmaktadır. Ayrıca bu karakteri nedeniyle Kübizme ve dolayısıyla Ekspresyonizme ede ilham verdiği söylenebilir.

Modern sanatın batıdaki öteki yüzü ise, hızla ilerleyen teknolojinin sürekli mevcut olanı tüketip eskitmesine karşı kayıtsız kalmamıştır. Artık sanayi toplumlarının yüzleşmek zorunda kaldığı diğer bir yüzü olan “tüketim toplumu” kavramı giderek daha da hayati sonuçlar doğurmuştur. İşte yine böyle bir durumda da sanatın müdahalesiyle karşılaşmaktadır. Bu müdahale aslında bir karışı çıkış bir isyan görüntüsü vermektedir. İsyanın asıl nedeni her şeyi sürekli maddeye indirgeyen materyalist ve bilgiyi bilimle sınırlayan pozitivist görüşe karşı insanı ve insani olan tinselliği hatırlatmaktadır. Sanatta isyan dönemi özellikle 1960 sonrasındaki sanatsal akım ve olaylarla ilişkilendirilmektedir. Duchamp’ın sanatta hazır nesneyi kullanması, sadece malzemenin anlamı üzerine değil, aynı zamanda sanatın anlamı üzerine de yeni tartışmalar meydana getirmiştir. Bu tavır modern öncesi sanatta olduğu gibi bir mana arayışı değildir. Tam tersinde modern insanın modern ruhunu keşfetmeye yönelik bir tavidir. Modernitenin ürettiği ve yaşamı kolaylaştıran ve biçimlendiren her üretimin derinlerinde yatan bir anlamı olduğunu söylemeye çalışmaktadır. Hazır-nesne aynı zamanda metası olan bir üründür. Artık kullanılmayacak halde bile olsa sahip olduğu formun kavramsal bir anlamı vardır. Bu anlam modern yaşamın karakterinde içkin olan bir anlamdır. Oysa kavramsallık adı altında ortaya çıkan bu anlam arayışı zamanla anlamsızlığın sanatını yaratmıştır. Çünkü modernizm her ne kadar kendinde menkul bir anlamlar dizgesine sahip olsa da aslında insanlığa dair tüm yaratımları değersizleştiren bir sonuca yol açmıştır. Bu ortamda sanat çağdaş sanat olamaya evrilmeye başlamış ve içerisinde birçok tartışmayı günümüze kadar taşımıştır. İşte modern sanatın çağdaş sanata evrildiği bu geçiş sürecinde önemli bir sanat ve düşünce akımı olan Dadaizm ortaya çıkmıştır.

Dada sanatının böyle bir tartışma zemini üzerinden ortaya çıktığı görülmektedir. Bu kuşak sanatta felsefenin, psikolojinin, sosyal bilimlerin ve hatta fen bilimlerinin müdahalesini daha olanaklı hale getirmiştir. Çünkü artık sanat, estetik inşa etme etkinliğinin çok ötesinde kendi içerisinde farklılaşan birer düşünce akımlarını meydana getirmiştir. Modern sanat bu bakımdan sanatın çokluklar barındırdığı halini ifade etmektedir. Ancak modern sanatın çağdaş sanatta dönüştüğü yerde çoklu düşünce birimlerinin yerine bireysel sanatsal tavırların daha belirleyici olduğu bir realite ile karşılaşmaktadır. Buraya kadar söylenen şeyler araştırmanın ilk bölümünde detaylı olarak sorgulanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde, modern sanat ve çağdaş sanat arasındaki sınır çizgisinin belirsiz oluşu nedeniyle, ilk bölümle bağlantılı bir biçimde çağdaş sanatın tanımlarına, doğuşuna ve gelişimine yer verilmiştir. Söylenildiği gibi arada tarihsel olarak

kesin bir sınır konulamayan bu iki dönemin ürünleri birbirini destekleyen yönleriyle birlikte ele alınmıştır. Bu sebeple ikinci bölümün konularını ayrı başlıklara bölmek uygun düşmeyeceğinden aynı bölümde verilmiştir. Başka bir sebep ise, araştırmanın temel kavramı ve sorunsalı heykelde malzemenin değişimi olduğu için, dikkate alınan husus tarihsel çizgi değil, malzemenin tarihsel macerasıdır. Bu bölümün başka bir özelliği ise, modern sanat mı çağdaş sanat mı, henüz tam olarak ayırt edilemeyen sanatsal olayların içinde bulunduğu mecrayı malzemenin dönüşümü ile fark etmeye çalışmaktır. Başlıklar her ne kadar belli modern içeriklere göndermede bulunsa da malzemenin akışkan dönüşümü konuyu anlaşılır kılmak bakımından daha kesin veriler sunmaktadır. Çünkü bu bölüm altında malzemenin giderek sadece bir nesne ya da eşya olma zorunluluğunun olmadığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bir hareketin, videoya aşınmış bir görüntünün de malzeme olabileceği değeri tartışılmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise, güncel sanatın önemli örneklerine yer verilerek günümüz heykel sanatına dair fikirsel perspektifler sunulmaya çalışılmıştır. Burada çalışmaları ele alınan sanatçılar çağdaş sanat olarak adlandırılan sanatçılardır. Eserleri ise çağdaş olana dair düşünsel bir zemine sahiptir. Çağdaş sanata aynı zamanda güncel sanat da denildiğini göz önüne alındığında halen daha devam eden bir süreç olarak görmek gerekir. Bu bakımdan bu bölümde ele alınan sanatçıların çoğu halen hayatta olan sanatçılardır.

Günümüzde sanat araştırmaları genelde, sanatsal akımlar, tarihsel değişimler ve sanatçılar üzerinden hareketle yapılmaktadır. Ancak bu çalışmada sanatın içine girilerek, satın tözsel bir kategorisi olan malzeme üzerinden araştırma yapılmıştır. Bu durum çalışmanın özgün boyunu gösterir. Kullanılan bu yöntem sadece sanata farklı bir bakışla bakmayı ifade etmez, ayrıca malzemenin heykel sanatındaki belirleyici etkisinin ne olduğuna dair fikir de sunmaktadır. Bu araştırma bu özelliğiyle sanatı konu alan metinsel çalışma külliyatına hem önemli bir katkı sunacaktır, hem de heykel sanatı için önemli bir bileşen olan malzemenin önemini daha da hissettirecektir.

Günümüz sanatı çoğu kez araştırılması zor ve cesaret isteyen bir konudur. Zor olması halen daha devam eden bir süreç olmasından kaynaklanmaktadır. Her çalışma bu nedenle eksik olma zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Bu nedenle yapılan çalışma ne kadar derinlikli ve kapsamlı olursa olsun eksik kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalacağı için buna cesaret edilememektedir. Bu haklı bir gerekçedir. Çünkü tamamlanmamış bir çalışmanın iddiası da her zaman temelsiz olacaktır. Hem sanatın yeni ufuklara açılacağı ve hem de malzemenin daha fazla dönüşüme uğrayacağı öngörülebilir olduğu için bu çalışmanın da bir çok eksikliği

kaçınılmazdır. Öte yandan güncel olana dair güncel bir metin çalışması olması ve bu zorlukları göze alması bakımından değer taşımaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKEL SANATI VE SANATSAL MALZEMENİN DEĞİŞİMİ

Çağdaş heykel sanatında ortaya çıkan en önemli değişimlerin başında malzeme çeşitliğinin artmasından kaynaklanmıştır. Ortaya çıkan yeni sanat akımları sanat yapma biçimini ve sanata dair tanımları eleştirdiği kadar malzemenin sınırlığını reddetmiştir. Yüzyılın başında ortaya çıkan toplumsal değişimler sanatın kurucu niteliğini de hatırlatmıştır. Bu durum giderek sanatlar arası sınırların belirsizleşmeye yol açtığı ayrı bir gerçekliktir. Özellikle bu sınır mimari ve heykel arasında giderek daha da belirsizleşmiştir.

1917 Ekim Devriminden Rusya’da ortaya çıkan Konstrüktivizm, endüstri malzemesini ve tekniklerini yücelten, biçimlendirme çalışması olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum Konstrüktivizm’in çağdaş malzemeyi ve kompozisyon anlayışını benimsediğini gösterir. Konstrüktivist sanatçıların çoğu kendilerini bilim insanı veya mühendis olarak görmüştür. Makine ve bilinci kaynaştırmayı amaçlayan sanatçıları faydalı ve kullanılabilir her türlü malzemedan yeni formlar yaratarak sanat çalışması icra etmeyi amaçlamıştır. Makinenin üretim aracı olarak toplumun temel dinamiklerine yön vermesi toplumsal dönüşümün hızlı ilerlemesine yol açmıştır. Modern sanatın önemli karakteristiği çok hızlı ilerlemesiyle açıklanmıştır. Yeni akımlar, yeni formlar, yeni malzemeler giderek modern çizginin sarsılmasını ve çağdaş denilen güncel sanat biçimlerin artmasını sağlamıştır. Malzemenin artması sadece sanatsal biçimlerin artmasına değil, reklamcılık, propaganda, afiş gibi yeni mesleki dalların ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Sanat artık sadece kendi dönemin politik figürlerini yaratmakla kalmamış bu işlevi belli meslekler halinde icra etmiştir.

Fütürizm, Dadaizm, Kübizmle başlayan sanatın ideolojik işlevi Pop sanatla birlikte reklamcılık, propaganda gibi özel mesleki alanların gelişmesine yol açmıştır. Bu akımların değişiminde malzemenin tarihsel serüvenini görmek ve fark etmek mümkündür. Modern sanat biçiminin çağdaş (güncel) sanata evrilmesinin temelinde malzemenin kullanım biçimi etkili olmuştur. Bu aynı zamanda malzemenin figüratif niteliğinin kavramsal niteliğe evrilmesi şeklinde de yorumlanabilir. Çünkü çağdaş sanat olarak tabir edilen 1960 sonrası sanat biçimleri genelde kavramsal sanat olarak tanımlanmıştır. Duchamp ile başladığı düşünülse de aslında yüzyılın başında yapılmak istenen tam da sanat eserinin kavramsal boyutuna gönderimde bulunmaktı.

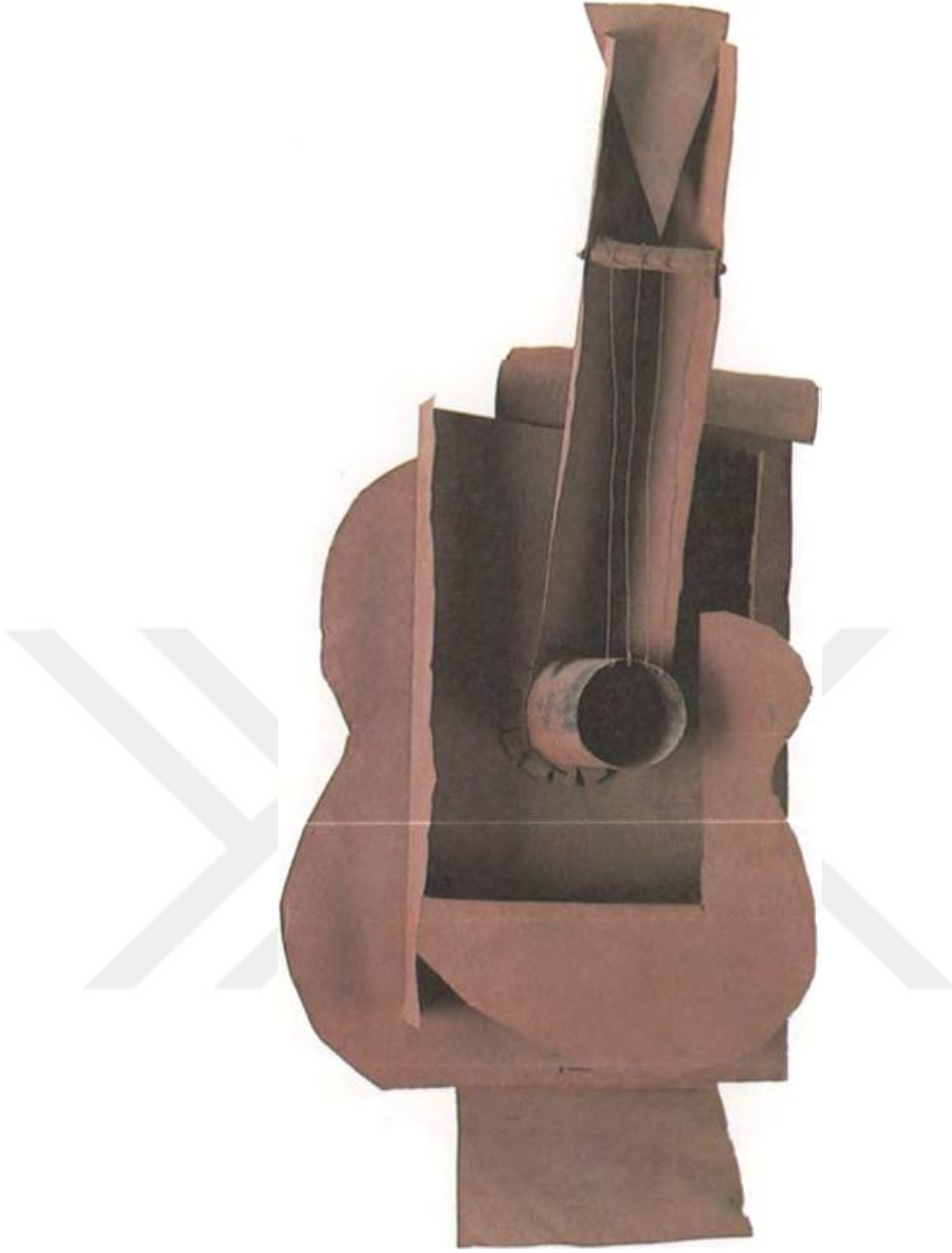
1.1. HEYKELDE MALZEMİNİN DEĞİŞİMİ: KAYNAKLI METAL

1.1.1. Değişimin Öncüsü Picasso

Dadacılar ve Sürralistlerin atık metal ve diğer hurdaların sıra dışı metodlarla bir araya getirilmesiyle kendi kendine yeter sanat eserleri yaratılabileceğini fark etmeleri en verimli keşiflerinden biridir. Picasso'nun eyer ve bir bisikletin direksiyon kollarından yaptığı *Boğa Başı* en iyi bilinen örneklerdendir (Artun, 2014, s. 34). Bu biçimdeki sanat eserleri, atık malzemelerin basit kullanışlarından çok daha fazla bir anlam ifade ediyordu, sanatçıların atölyelerine başta demir olmak üzere endüstriyel metalleri sokarak Picasso'nun 1912'de öncülüğünü yatığı yirminci yüzyıl heykel sanatındaki önemli devrimin ikinci ve nihai aşamasına yolu açmıştır.

Kübist heykel de 1912 yılına tarihlenir ve Picasso'nun iddiasına göre kolaj'dan daha eski bir tarihi vardır. Braque, bu tarihten belli bir süreden önce Kübist resimlerini yapmıştı; yardımcı olarak objelerin mukavvadan modellerini geliştirmiş ve Picasso da onu takip ediyordu. Ancak bu modellerde Kübist heykel olanağını fark eden Picasso'dur. Bunlardan birini metal levha ve kablo ile yeniden yaptı ve böylece heykelde bir devrim ortaya çıkmış oldu. Picasso'nun heykel sanatı üzerindeki etkisi radikal nitelikte olmuştur. Bu etki resimlerinden bile radikaldi. Gitar (Resim 1) ile bir anda heykel sanatının tüm doğasını değiştirmiştir. O zamana kadar Batı sanatında heykel, taş veya ağaca yontulmuş veya kille modellenip bronz veya diğer metallerle dökülmüştü. Picasso'nun heykelleri ağaç, teneke, kağıt, mukavva, tel ve başka malzemelerden, bazen de hazır malzemelerden yapılmaktaydı ve kolaj'ları gibi bir asamblaj işlemiyle bir araya getirilmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 788).

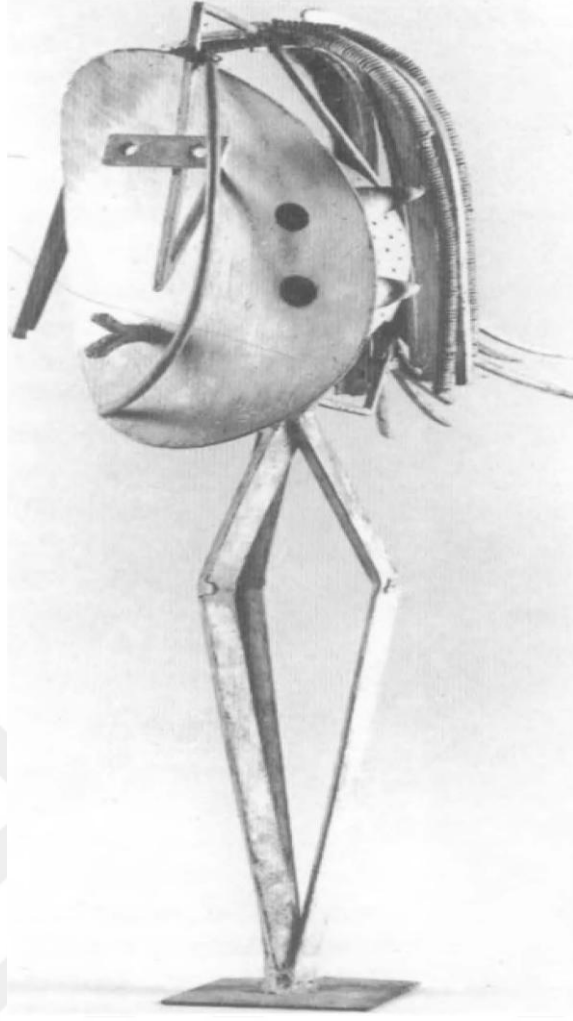
Picasso'yu heykelde önemli hale getiren etkenlerin başında geleneksel malzemeler, teknikler ve konulardan ayırıştırıcı heykel sanatına yeni bir entelektüel konum kazandırmış olmasıdır. Picasso'nun ortaya koyduğu nesnelere, bizzat nesnelere temsil ettikleri için Kübistlerin aradığı özgürlüğe ulaşmışlardır.



Resim 1. Pablo Picasso, Gitar, Ceret, 31 Mart sonrası, 1913.

Pastel kağıdı, kara kalem, mürekkep ve mavi kağıt üzeri ne tebeşirle yapıp bez pano üzerine yerleştirilmiştir, 66.4x49.6 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Gitar hem düz hem de eğri ve kesitli olması, yarı üç boyutlu ve yarı katı, dekorasyona yönelik olması; diğer taraftan da sade olması açısından Kübist resimlerin zıtlıkları ve belirsizliklerinden bazı unsurları korumayı da başarabilmiştir.



Resim 2. Pablo Picasso, Bir Kadın Başı.

1930-1931. Boyalı demir, levha metal, yaylar ve buluntu nesnelere (kevgirler), Yüksekliği 1 metre Musee Picasso, Paris.

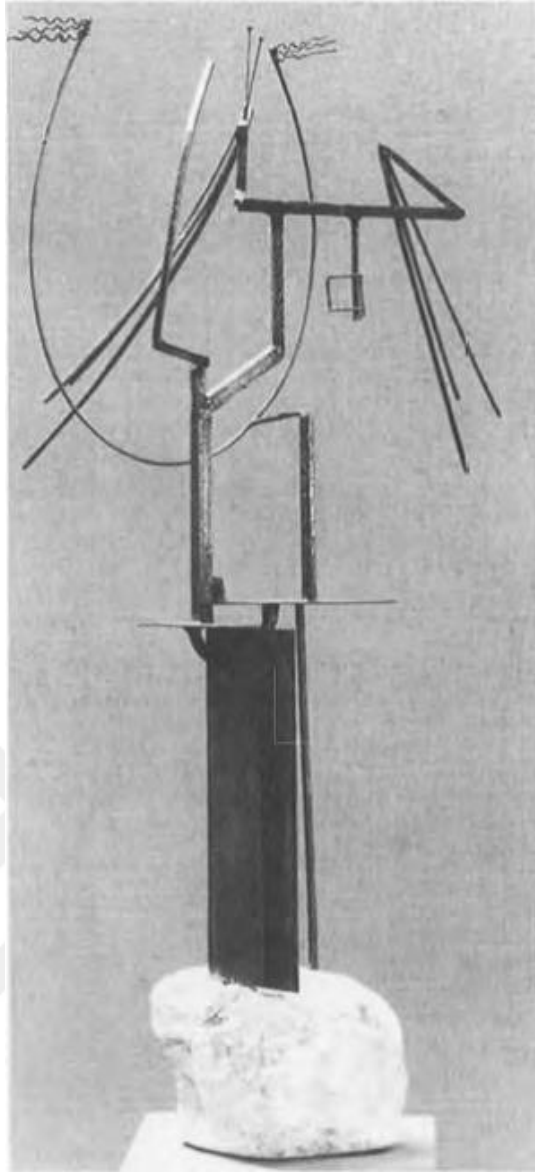
Kadın Başı (Resim 2) gibi eserleri Avrupa’da o dönemlerde her tarafa yayılan dehşet duygusuna vahşi bir anlam katmıştır ve yoğunluğu açısından Picasso’nun tablosu *Guernica* ile eşdeğer sayılmaktadır. Picasso Kübist heykellerini ahşap, mukavva, sicim ve diğer atık maddelerden kolajları için kullanımına benzeyen bir toplama işlemiyle bir araya getiriyordu. “Kapalı” başka bir deyişle katı biçimlerden bir sonraki ve en önemli adımı atarak, “açık” yani inşa edilmiş biçime, başka bir deyişle bir bloktan yontulmak, kurulmak, kalıplanmak veya asamblaj yerine boş bir çekirdek alan etrafında, serbestçe yaratılan heykele geçmekteydi. Bu amaçla dövme veya kaynaklı metal çubuklar veya plakalara gereksinim hissettiğinden Picasso, metal işçiliğinde usta olan Julio Gonzalez (1876-1942) ile ortaklığa girdi. Gonzalez’i Barselona’dan gençlik yıllarından tanırdı. İspanya’dan 1890’larda birlikte ayrılıp Paris’e yerleşmişler, Gonzalez bu şehirde bir dekorasyon sanatçısı olarak çalışıp; metal kutular, broşlar, kolyeter ve benzeri eşyalar yapmıştı. Heykele başlaması ise Picasso’nun yardımıyla 1927 yılında oldu. Bununla beraber, Gonzalez olmadan modern heykelin gelişimi herhalde

çok farklı olurdu (Fleming ve Honour, 2016, s. 813). Öte yandan Gonzales, heykelde malzemenin dönüşümünde Picasso ile birlikte önemli bir köşe taşı olmuştur.

1.1.2. Julio Gonzalez (1876-1942)

Gonzalez, Barselona'da metal işçisi bir aileden gelmekteydi. Burada demir her yerde özellikle de Art Nouveau'nun canlı bir Katalan çeşitlemesi yapılarında kullanılmaktaydı. Gonzalez ailesinin metal işlerinin hayranlarından biri şöyle yazmıştır: "Örs üzerinde aralıksız vurulan çekiç korosundan estetik kurallar veya anlamsız sınırlamalar olmadan, adeta duman kadar özgür, ateşten doğan ve ateşle işlenen bir sanatın fırladığını görüyorum" (Fleming ve Honour, 2016, s. 814).

Açık formlu heykele, Julio Gonzalez'in Paris'teki atölyesinde Picasso ve kendisinin ortak çalışmalarıyla başlanılmıştır. Gonzalez ve Picasso önce Picasso'nun 1927-28 yıllarında çizdiği tel figürlerini, sonrasında da birlikte yapılmış metal işlerini yapmışlardır. Gonzalez demir dövme işleminde Picasso'ya yardımcı olmuş, öte yandan bağımsız da çalışmıştır. Picasso keşfettikleri yeni malzemenin mekansal ve diğer olanaklarının kullanılmasında Gonzalez kadar radikal ve cesur olamamıştır. Görsel açıdan en dikkat çekici metal heykelleri bile Birinci Dünya Savaşı öncesi eserlerinden tamamen ayrılmamış, kaynağı asamblaj ile birleştirmiştir. Eserlerinde kullandığı gündelik eşyaları, tamamıyla yeniden işlememiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 814). Örneğin *Kadın Başı*'nda (Resim 2) kevgir, tel, yay ve diğer atık malzemeler rahatlıkla tanınabilmektedir. Öte taraftan Gonzalez örneğin *Saçını Tarayan Kadın II* (Resim 3) gibi heykellerinde parçaları yalnızca ana işlevsel anlamlarını yitirene kadar işlemekle kalmamış, daha da ötesi heykeli katı bir form değil, mekan etrafında ve içinde oluşturulan nesnelere bir toplamı olarak anlamıştır. Bu objeler, seyircinin çevresinde dolaşırken sürekli bir akış halindeymiş gibi görünür.



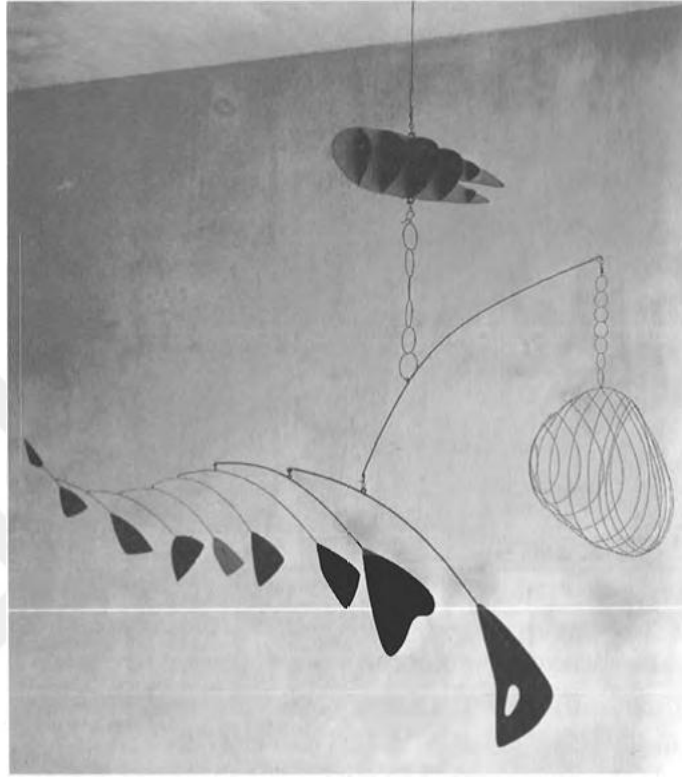
Resim 3. Julio Gonzalez, Saçını Tarayan Kadın II.

Picasso'nun 1913-1914 yıllarında gündelik malzemeyle gerçekleştirdiği heykellerini, Tatlin'in yine aynı yıllarda çeşitli malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüksiyonlarını ve 1930'lu yıllarda Picasso ve Gonzalez'in o dönemki geleneksel heykel malzeme ve metotlarını dışlayarak metale yöneldiklerini, kaynakla kütsel olmayan açık kompozisyonlar yapmaya başladıkları göz önüne alındığında gelenekselden modern biçime dönüşen sanatın serüveni daha net görülecektir.

1.1.3. Alexander Calder (1898- 1976) ve David Smith (1906-1965)

Gonzalez'in çok fazla fark edemediği açık form metal heykel kavramı, Amerikalı Alexander Calder (1898- 1976) ve David Smith (1906-1965) tarafından biraz daha ileri bir

aşamaya götürülmüştür. Calder'in eğitimi makine mühendisliği alanındaydı, fakat mesleğini yapmayarak 1926'da Paris'e yerleşmişti. Burada heykeltıraşlık yapıp metal ve mühendislik alanındaki bilgisini yeni öğrendiği Konstrüktivist ve Gerçeküstücü teorilerle harmanlamıştır. Şaşkınlık verici bir hızla Miro'nun resimlerine dayanan, tavandan veya bir tripottan astığı düz biyomorfik biçimlere dair bir dağarcık geliştirmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 814).



Resim 4. Alexander Calder, Istakoz Tuzağı ve Balık Kuyruğu, 1939.

Asılı mobil, boyalı çelik tel ve levha alüminyum, çapı yaklaşık 2.6 x 2.9 m. Modern Sanat Müzesi, New York.

Zamanla heykel sanatında kaideler ortadan kaldırıldı ve parçalı hareketli kinetik heykel kısa bir zamanda kendine özgü bir zemin yakaladı. Calder'den önce de heykele hareket ekleme girişimlerinde bulunanlar olmuştur, fakat Calder'de saat mekanizması veya diğer motorlara bağlanmış olması heykele mekanik bir görüntü vermiştir. Calder (Resim 4) ayrıca, hafif ve dikkatle dengelenmiş, etrafındaki hava akımlarıyla harekete geçen heykelleri geliştirmiş ve yaptığı çalışmaları ilk takdir eden sanatçılardan birisi Duchamp olmuştur. Sanatçı bu türdeki eserlerine mobil ismini vermiştir. Calder'in daha sonraları yaptığı müstakil metal heykelleri hareket etmediklerinden stabil adını almıştır.

Calder'in *mobil* ve *stabil*'lerinin çoğu soyut olmakla beraber, Istakoz Tuzağı ve Balık Kuyruğu (Resim 9) gibi bazı çalışmalarının hayvanlar dünyasıyla bağlantısı vardır. Bu parça, hava akımlarında yavaşça dönerken yüzen bir balığın zarif hareketini akla getirmektedir. Kaygısızca bir fantezi havası da Calder'in bu tür eserlerinde belirgindir ve Klee'nin

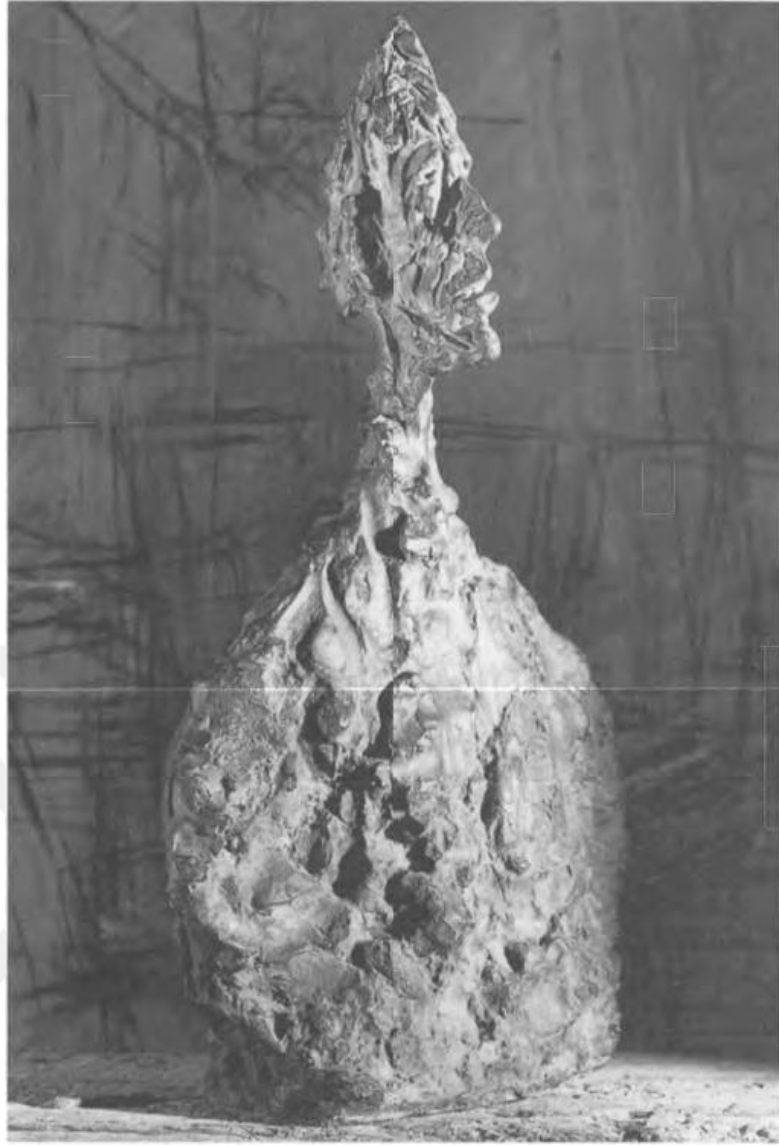
Civildayan Makine gibi resimlerinde mizahtan aldığı sofistike zevki hatırlatırlar. Calder 1932-1933 yıllarında ilk mobil'lerini Paris'te sergilediğinde Smith Brooklyn'deki Terminal Demir Fabrikasında bir atölye kurmuştur (Fleming ve Honour, 2016, s. 814).

Demircilik mesleğiyle uğraşan bir aileden gelen David Smith gençliğinden beri demir, çelik ve diğer metalleri tanımakta ve işleyebilmekteydi. Ayrıca Indiana'daki Studebaker fabrikasında, fabrika alet ve takımları hakkında bilgi de edinmişti. Daha sonra New York'ta resme başlamış, 1930 civarında da Gonzalez ve Picasso'nun eserlerinin kopyalarını gördükten sonra kesin olarak metal heykele dönmüştür.

Ressamlık geçmişi ilk heykellerinde iz bırakmış olmakla beraber geleneksel formlara ve tutumlara karşı çıkacak cesarete sahipti ve heykelde cepheden ancak üç boyutlu bir kompozisyon için resimleme alanı yaratmak yoluyla daha sonraları verilen isimle "mekan çerçeveleri"ni keşfetmiştir. İlk kaynaklı demir ve çelik heykelleri mekanda asılı duran desenleri hatırlatmaktadır. Fakat en başarılı eserleri Amerikan Lokomotif Şirketinin New York, Schenectady'deki fabrikasında kaynakçı olarak çalıştığı İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarına aittir.

1.1.4. Alberto Giacometti (1901-1966)

İsviçreli heykeltıraş Alberto Giacometti (1901-1966) 1930'larda Paris'te dikkat çekici sürrealist heykeller, özellikle metal konstrüksiyonlar ve "erotik-kinetik objeler" yapmıştır. Bunlar aynı yıllara ait Picasso, Gonzalez ve Calder'in açık form heykelleriyle doğrudan veya dolaylı olarak ilişkilidir. Giacometti savaş sonrası İsviçre'den Paris'e geri geldiğinde yönünü tamamen değiştirmiş ve 1947 yılında küçük, cepheden bakılan bronz heykeller yapmıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 841). Adının duyulmasını sağlayan bu heykellerini daha sonra uzun, sap benzeri iskeletsi figür serileri halinde geliştirmeyi sürdürmüştür.



Resim 5. Alberto Giacometti, II. Diego'nun Başı. 1955.

Bronz, 56.5 x 31 x 15cm. Özel Koleksiyon.

Optik mesafenin uzaktan puslu figürler gibi görüldüğü, konunun içsel bir özelliği haline geldiği bu eserler, savaştan sonraki yıllarda egemen olan ideolojik iklimle aynı paralelde, Varoluşçuluk düşüncesinin öngördüğü ve açık hale getirdiği, ruhsal yabancılaşmanın sembolleri olarak yorumlanmışlardı. Varoluşçu felsefenin ünlü filozofu Jean-Paul Sartre, Giacometti'nin bu yıllardaki heykellerini anladığını gösteren yazılar yazmıştı. Ancak Giacometti 1950'lerde bir başka sanatsal bunalım daha geçirmiş ve vizyoner, neredeyse mistisizm sınırlarına varan nihai bir sanat kavramı ortaya koymuştur. Artık sanatı görüntülerin arkasında yatan, metafizik "varlığın" gizemli anlamını, "gerçek mevcudiyetin" dini anlamda etkisini çağrıştıran, realitenin bir tür büyülü tekerrürü şeklinde düşünmekteydi. Sartre 1954 yılındaki bir yazısında Giacometti'nin bir gün daha önceki sanatçılardan çok daha

fazla şekilde “portreleri cismani mevcudiyetin tüm gücüyle kendilerini etkilediğinde imkansız başarıya yakınlaşacağını” ileri sürmüştür (Fleming ve Honour, 2016, s. 842).

Yaşamının son yıllarında yaptığı, genellikle yakınlarının ve çoğu zaman da yakın ilişkisinin olduğu kardeşinin bazen boyalı bronz portreleriyle bunu hemen hemen gerçekleştirmiştir. Amacı benzerlik değil, şahsiyet in özüne uyan gerçek mekanda bir gerçeklik yaratmaktır (Resim 5). Biçimciliğin hayal edilebileceği en ilkel betimlemeleri, neredeyse eserin dayandığı organik varlığı ortadan kaldırmaktadır. Ancak bütün bunların yanı sıra yaşlı adamların yüzleri gibi daha derinden düşünür, bilir ve sükûnet gösterirler. Şahsiyetlerinin özüdürler ve suskunluklarıyla çevredeki alana hakimdirler.” (Fleming ve Honour, 2016, s. 842).

1.2. FÜTÜRİZM: MALZEMENİN HAREKETİ

1909-11 yılları arasında ortaya çıkan önemli bir sanat anlayış da *Fütürizm/Gelecekçilik*’dir. 1909’da manifestosu Marinetti (1877-1944) tarafından İtalya’da yayınlanan bu anlayış, kübizme hareketi getirmiştir. “Hareket her şey, amaç hiçbir şey”dir. Bu amaçsızlık İtalya’da Mussolini’nin faşist akımını doğurmuştur. Rusya’daki fütürist akımda ise amaçlı bir hareket izlemiştir. Rus fütürizmi Dadaist bir anlayışta gelişmiş (Lynton, 2009, s. 138) ve Rus Devrimi’ne ışık tutmuştur. 1913 yılında iki fütürist olay olmuştur. Birincisi Mayakovski’nin *BirTrajedi* adlı yapıtı fütürist ressam Filonov’un dekorlarıyla sahneye konmuştur. İkinci olarak aralık ayında A. Kruchenikh’in yazdığı, ressam Matiushin’in bestelediği ve Maleviç’in dekor ve kostümlerini yaptığı *Güneşe Karşı Zafer* operası sahnelenmiştir. Maleviç’in opera dekoruna ait yaptığı desen ilk süprematist desen olmuştur (Demirkol, 2008, s. 53).

Milanolu Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), 20 Şubat 1909’da Paris’te “Figaro”gazetesinde “Le Futurisme” adlı manifestosunu yayımladığı zaman İtalyan şair ve ressamları arasında yeni bir anlayış için yarış başlamıştır. Bu manifesto, arkeologların, profesörlerin, eski sanat meraklılarının göklere çıkardıktan Eski Grek ve Roma sanatı âşıklarına karşı bir protestodur. Bu anlayış modern yaşamı, modern yaşamın hızlılığını, makinanın modern hayata getirdiği hareketi göklere çıkarmakta ve hızın güzelliğini övmektedir. Bu anlayış için: “bir yarış arabası, Samothrake Adası’ndaki Nike heykelinden daha güzel”dir. Savaş, isyan, yaşamın sağlıklı adaletsizliği göklere çıkarılmaktadır (Turani, 1979, s. 605). Marinetti, ilk olarak ortaya attığı bu anlayış için, Avrupa’nın birden fazla şehrinde konferanslar sunmuş ve çağı sarsan bir sanat anlayışı olmasına çalışmıştır, fakat bu akımın da ömrü çok fazla uzun sürmemiştir.

Marinetti, modern şehrin gürültü, sürat ve mekanik enerjisinden heyecan duyarak geçmiş, özellikle İtalya'nın geçmişteki kültür ve inançlarını silip atmak istemiştir. Marinetti'nin çağrısına uyanlardan belagatı en yüksek olan ve hem heykeltıraş hem ressam olarak en yetenekli kişi Umberto Boccioni (1882-1916) sayılabilir. Fütürist resmin 1910'da yayımlanan ve "evrensel dinamizm, dinamik duyumsamalar olarak işlenmelidir; hareket ve ışık objelerin özünü yok eder" ifadelerinin yer aldığı manifestolarının hazırlanmasından büyük ölçüde o sorumludur. Daha sonraları, o ve diğer Fütürist ressamlar Paris'i ziyaret edip, Kübist resimleri gördükten sonra amaçlarını "optik veya analitik izlenimi değil, fiziki ve mutlak deneyimi tasvir etmek" olarak formüle etmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 790). Bu sözlerin ifade ettiği gibi, Kübistler kadar izlenimcilere de yakındılar. Ancak parçalanmış Kübist biçim söz dağarcığından serbestçe birçok unsuru ödünç almışlar ve esasen onlar olmadan "dinamik" vizyonları gerçekleştirmeleri de mümkün olmayacaktır.

Kübizmden ayrıldıkları temel husus ise sadece içgüdü ve eyleme yaptıkları vurguda değil, kendi deyimleriyle "eşzamanlılık" lehine merkezi ve durağan kompozisyonları reddetmeleridir. Resimleri, süre giden bütünlüklerin küçük kısımları olarak tasarlanmıştır. Resimlerinin konusu olan eylem içinden geçer ve tipik Fütürist eserlerden *Arabanın Geçtiği Soyut Sürat*'de olduğu gibi bir merkezi de yoktur. Giacomo Balla (1871-1958) hareketin, çok sayıda çekilen fotoğraflarla incelenmesine dayanan ünlü *Tasmalı Köpek* resmini yapmıştır. Ancak diğer eserlerinde dinamizm daha az yüzeyseldir ve 1912'de başladığı *GökkuşağıYorumları*'nda ilk non-figüratif resimlerinden birini yaratmıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 790).

Fütürist mimar Antonio Sant'Elia (1888-1916)'nın gerçek bir bina yapabilme şansını bulamadan öldürüldüğü savaşın çıkmasından ötürü şehircilik konusundaki arzuları maalesef gerçekleşmeden kalmıştır. Fakat projeleri ve desenleri, geleceğin sanayi ve ticari metropolüne ilişkin geri kademeli gökdelenleri, farklı seviyelerdeki trafik şeritleri ve kalın kavisli cepheli fabrikalarıyla dikkat çekici bir vizyon yaratmıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 791). Boccioni'nin heykelleri işte bu Fütürist ütopya aittir ve mükemmelliğe de heykeltıraş olarak ulaşmıştır. *Boşlukta ilerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri* (Resim 6)'nde, akımın amaçlarına akıllarda kalan bir ifade kazandırmayı başarmıştır. Figür hareketi simgelemekten çok daimi çözülüm ve oluşum halindeki yüzey silsileleri vasıtasıyla hareketi gerçekleştirmektedir. Bununla arayışı içinde olduğu "saf formu değil, saf plastik ritmi; beden inşasını değil, beden eyleminin inşasını" başarmıştır. Henüz bu aşamada yapay malzemenin tam olarak özgülleşmesinde bahsetmek mümkün değildir. Ancak figürün klasik sanat yönteminden kopuşuna şahit olmak mümkündür. Heykelde öncelikle figüre dair bir

özgürleşme hareketinden söz etmek mümkündür. Malzemenin çeşitlenmesi bu aşamanın olgunlaşmasına bağlı olacaktır. Yine de Boccioni ile birlikte heykelde yeni malzemelerin kullanımı çağdaş sanata doğru önemli bir birikim ortaya koymuştur.



Resim 6. Umberto Boccioni, Boşlukta ilerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri, 1913.

Bronz (1931’de dökülmüştür), 111.2 x 88.5 x 40 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Boccioni 1912’de, Picasso’nun yapılan ilk heykelleriyle aynı zamanda ortaya koyduğu açılıma paralellik gösteren, muhtemelen öncüllüğünü yapan Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu’nda daha ileri bir noktaya gitmiştir. Boccioni “sonlu çizginin ve kapalı biçimli heykelin mutlak ve tam feshini” ilan etti. “Bedeni yırtıp açalım ve içindeki çevreyi saralım” diyerek “saç levha, cam, kablolar; içeride ve dışarıda elektrik ışıklarının şeffaf alanlarını, yeni gerçekliğin alanlarını, tonlarını ve yarı tonlarını belirtebilir” tavsiyesinde bulunmuştur. Daha sonra başka geleneksel olmayan malzemeler de önerilmiştir. Bunlar, mukavva, demir, beton, at kılı, kumaş, ayna hatta heykele gerçek hareket etkisi katmak için motor kullanılmıştır.

Dönemin öne çıkan ressam ve heykeltıraşı olan Umberto Boccioni’nin 1910 yılında kaleme aldığı “Fütürist Resim: Teknik Manifesto”da, yeni kuşak Fütüristlerin evrensel bir

dinamizm içerisinde sadece bir anı resmetmenin yanı sıra, dinamik algının kendisinin görsel kılınabilmesinin ardında oldukları dile getirilmiştir. Bahsi geçen bu “Teknik Manifesto”, Fütüristlerin de, dönemin diğer sanatçıları gibi, Fransız düşünür Henri Bergson’dan (1859-1941) çok fazla etkilendiklerini göstermektedir. Bergson’un ‘*elan vital*’ kavramı ve gerçekliğin her an oluşum içerisinde olduğu şeklindeki düşünceleri, somut olmayan dinamik anı resmetmenin ardındaki Fütüristleri etkilemiş, sanatsal arayışlarına adeta tercüman olmuştur. Boccioni’nin manifestoda dile getirdiği, “Her şey hareket halindedir, her şey bir devinim halinde hızla döner. Önümüzdeki figürler bir anda görünür bir anda yok olurlar. Retina üzerinde görüntülerin etkisi, titreşimler halinde algılanmaktadır. *Koşan bir atın dört ayağı değil, yirmi ayağı var* gibi görünür ve o görüntü birden üçgenimsi bir şekil kazanır” türünden gözlemleri, Bergson’un ‘*elan vital*’inin görsel çözümlemesine yönelik bir çaba olarak nitelendirilebilir (Antmen, 2009, s. 67). Fütürizmin sürekli bir oluşum ve hareketi yüceltmesi, heykel sanatında malzemenin tekniği yaran bir unsur olarak gelişmesine ön ayak olmuştur. Daha sonraları ortaya çıkacak olan Kinetik Sanat bu düşünceden hareketle teknik malzemeleri heykel sanatına kazandırmış olacaktır.

Boccioni’nin, bir hareket anını eş zamanlılıkta yine de betimleyici bir şekilde ele alan bu gibi heykellerinin yanı sıra 1914-15 yıllarına tarihlenen, daha soyut bir görünüm taşıyan, ayrıca ahşap, bakır, demir ve atık malzemelerle gerçekleştirdiği “*Dört Nala At ve Evin Dinamizmi*” gibi çalışmaları da bulunmaktadır. 1912’de kaleme aldığı “Fütürist Heykel Teknik Manifestosu”nda eski Yunan ve Roma geleneğine ve Rönesans sanatına karşı başkaldıran Boccioni, heykel sanatının yalnızca taş ve bronz gibi malzemelerle sınırlı kalmaması gerektiğini söylemiş, cam, ahşap, karton, demir, at tüyü, beton, deri, bez, ayna, ışık, elektrik gibi öğelerin yer alacağı zengin bir malzeme listesini önermiştir (Antmen, 2009, s. 68). Heykele hareket vermekten de bahseden Boccioni’nin bu manifestosunu, heykel sanatının geleceğine dair bir öngörü olarak okumak gerekir.

Fütürizm kısa süreli, yıldızı çabuk sönen bir evre olmakla beraber, düşünüldüğünden çok daha kalıcı bir etki ve daha geniş bir tesir yaratmıştır. Amerika’da coşkusu ve iyimserliği Joseph Stella’nın 1913 tarihli *Işık Muharebesi*, *Coney Adası* gibi eserlerinde yansımaları bulur. Neredeyse tüm çağdaş Avrupa sanat akımları, Fütürizmin anarşist hayatiyetinden etkilenmeden kalamayacaktır. Son ve sentetik aşamasındaki Kübizm dahil etkisini hissetmiştir. Duchamp kardeşler de Paris’te kesinlikle etki altında kalmışlardır. Villon (1876-1918) tarafından yapılan *At*’ın olağanüstü dinamizmi, açıkça Boccioni ve Fütürist resimden unsurlar taşır (Fleming ve Honour, 2016, s. 792). Hayvani yaşam enerjisine bir lokomotif ekipmanı veya mekanik bir atı simgeleyen formlar veren bu önemli çalışma, aralıksız ancak

bütününe erişmeyen soyutlamasıyla tekdir. Tendonlar ve kaslar potansiyel enerjiyi bir araya getiren bir imge içinde tanınırlığını korumaktadır.



Resim 7. Constantin Brancusi, Savurgan Evlat, 1915.

Taş kaide üzerine meşe, yüksekliği 44.5 cm, kaide yüksekliği 31.3 cm . Philadelphia Sanat Müzesi (Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu).

Paris'e 1904'te gelen Romen sanatçı Constantin Brancusi (1876-1957) aralarına hiçbir zaman girmemiş olmakla birlikte Fütüristlerden muhtemelen fikir almıştır. İlk heykellerinden en az birisi kısmen Fütüristlerin dinamizmi ve makine estetiklerinden etkisini almışa benzemektedir (Resim 7). Brancusi'nin sanatının "primitif ve folklorik kökenleri -Afrika kabile heykeli ve memleketi Romanya'nın köylü el sanatları- elbette Fütürist amaçlarla tam bir uyumsuzluk içinde ve onlarla yakınlığının üstünü örtmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 793).

Brancusi'nin modellenmiş veya oyulmuş veya uzayda inşa edilmiş olmaktan ziyade kesilmiş görünen formlara ilişkin benzersiz algısı ve yüzey dokusuyla malzemesinin öz niteliklerini coşkuyla hissettiği Savurgan Evlat gibi ahşap heykellerinde ifadesini bulmuştur.

Ağacın gergin gücü ve farklı işleme türlerine (doğrama, biçme ve oyma) uygunluğu, bu küçük eserde kullanılmış ve ona Fütüristlerin hiç hoşlanmadığı organik, el yapımı bir nitelik vermiştir. Bununla beraber Brancusi'nin daha sonraları yaptığı ve en ünlü eseri olan *Boşlukta Bir Kuş* Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemin tüm Fütürist eserlerinden çok daha beceriyle pırlıtlı, hassas aletlerle işlenmiş, sürat etkilerini bünyesinde toplamaktadır.

1.3. KONSTRÜKTİVİZM VE ENDÜSTRİYEL MALZEME

1910'ların başında Rusya'da ortaya atılan ve 1920'lerde ve sonrasında Avrupa'nın önemli sanatçıları da etkileyen akımlardan bir diğeri de gene 1913'te Vladimir Tatlin'in kabartma olarak gerçekleştirdiği geometrik soyut bir tasarım maketi, Yapımcılık yani konstrüktivizm anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştu. İlgili çeken nokta, bu akımın Tatlin dahil diğer mensuplarının Almanya ve Paris'te öğrenci ya da sanatçı olarak bulunmuş ve Kübizmden etkilenmiş olmalarıdır. Yapımcılık, sanatın mühendislik teknolojisine yaklaşan ve ondan yararlanan bir anlayıştır (Turani, 1979, s. 443). Bu anlayışa itibar eden Rus sanatçıları, makine ve onun teknolojisi yanında işlevselliğe, cam ve çelik gibi endüstri malzemelerine dayalı bir konstrüksiyona önem vermeyi öngörmüşler ve bu endüstri ürünlerine ilişkin çalışmaya da "malzeme kültürü" adını vermişlerdir.

Maleviç ve Rusya'daki diğer sanatçılar 1917 devrimini memnurlukla karşılamış ve bunu izleyen fırtınalı ve akıl karıştıran yıllarda, aralarında döneminin en orijinal ve radikal sanatçıları ve mimarları olan bir kısmı, yeni rejim tarafından resmi itibar gördükleri kısa bir balayı da yaşamışlardır. Sanatta anlayış olarak avangart nihayet hak ettiği yere gelmiş görünmektedir. Tatlin Paris'te 1913'te Picasso'nun asamblajlarını görmüş ve Rusya'ya döndükten sonra çeşitli günlük malzemelerden benzeri inşalar yapmaya devam etmiştir. Ancak herhangi bir temsili unsur kullanmadığından eserleri -türünün ilk örnekleri olarak- bütünüyle soyuttu.

Tatlin, *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*'na 1919'da başlamıştır. Bu devasa, açık kirişli, çifte helezon şeklindeki dönen koridorlar farklı düzeylerde asılı durmakta; tüm konstrüksiyon un uzunluğu 530 metreyi bulmaktadır (Resim 8) . Gerçekleştirilmemiş olmasına rağmen, Tatlin'in tasarımı devrimci modernizmin, faydacı sadeliğin, Konstrüktivist ruhun ve malzemenin mantığına saygının sembolü haline gelmiştir. Konstrüktivistlerin makine üretimi, mamul maddeleri, mimari mühendisliği, kitle iletişiminin fotoğraf ve diğer modern metodları kabul edişi bu nedenden ileri gelmektedir. Mimari dışında en etkili ve en iyi eserleri matbaacılık, propaganda ve sergi tasarımı alanlarında olmuştur (Fleming ve Honour, 2016, s. 819).

Tatlin'in Konstruktivizm anlayışı, nesne görüntüsünü resmetmek yerine, nesneyi gerçek mekân içinde sergilemeyi seçmesine de dayanmaktadır. Tatlin'in III. Enternasyonal Sergisi için hazırladığı anıt maketi, sanatın işlevselliğe hizmet etme fikrine uymaktadır. Bu anlayışta 1913-1922 arası eser verenlerin El Lissitzky, Naum Gabo ve Antoine Pevsner olduğu belirtilmektedir. Rus Yapımcılık anlayışındaki gerçekçilik mantığının 1954'lerden itibaren ABD'deki Op Art ve minimal anlayışlarını etkilediği hususunda literatürde kimi görüşlere de rastlanmaktadır (Turani, 1979, s. 444). Bunun yanında Avrupa'da geometrik soyut akımların yaygınlaşmasında konstruktivizmin etkisi olduğu da genelde kabul edilmektedir.





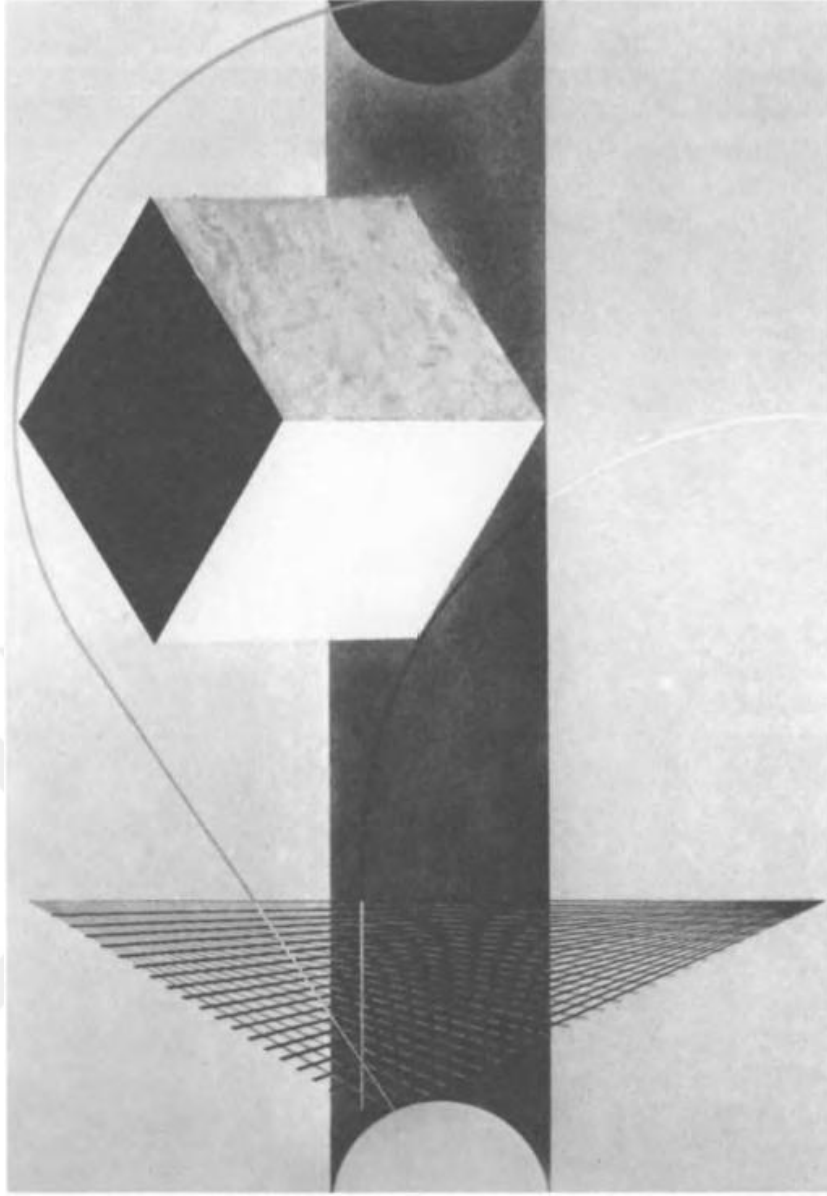
Resim 8. VIadimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı Projesi, 1919-1920.

Tatlin, tel, ahşap, metal, kağıt, karton, tutkal gibi malzemeler kullandığı bu üç boyutlu eserlerinde, geleneksel resim ya da heykelle ilişkilendirilebilecek teknikleri terk etmiştir. Birçok kaynak, Tatlin'in geliştirdiği alternatifini Picasso'nun çeşitli atık malzemelerle gerçekleştirdiği assemblajlarına ya da Boccioni'nin heykeltıraşlara alternatif malzemeler sunan Fütürist heykel manifestosuyla ilişkilendirmektedir. Çıkış noktası ne olursa olsun Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif çalışmalarının en önemli özelliklerinden biri, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşıp izleyiciyi gerçek mekânda gerçek malzemeye karşı karşıya getirmesidir. 20. yüzyılın ikinci döneminde özellikle Minimalistlerin eserlerinde etkilerinin görüleceği bu üslup, resimsel mekanla yetinmek istemeyen tüm sanatçılara yeni bir alan açmıştır. Tatlin'in malzemeye dair ilgisi, kullandığı her malzemenin kendine münhasır özelliklerini, bir nesnenin endüstriyel bir ürün gibi 'imal edilmişliğini' görünür kılmasından anlaşılabilir (Antmen, 2009, s. 106).

Konstrüktivizm, 1920’de Naum Gabo ve Antoine Pevsner’in Moskova’da “Realist Manifesto”yu yayımladıklarında yeniden bir canlanma göstermiştir. Pevsner heykeltarihi olarak önemli soyut geometrik heykel biçimlemesine varmadan önce ressam olarak Paris’te çalışmış, kardeşi Naum Gabo ise, matematik öğrenimi için Münih’te bulunmuştur. 1917’de Rus İhtilali’nin başlamasıyla ikisi de yeni yönetimde yer almak için Moskova’ya dönmüşlerdir. 1917’den sonra aktif bir kısım konstrüktivistler, gelişmekte olan yeni makine tekniği olanaklarının yardımıyla ve mutlak, yani değişmez, yani bir çeşit radikal biçimlemelere ulaşmak için kişisel algılara dayanan biçimlemelerden vazgeçiyorlardı. Tatlin ve taraftarların benimsedikleri Yapımcılık anlayışındaki “malzeme kültürü” ve işlevsellik fikrini, Rusya’da o sıralar oluşturulmakta olan sosyalist toplumun gelişmesinde bir araç olarak kullanmak istemişlerdir. Ancak bu görüşe Maleviç, El Lissitzky, Naum Gabo, Antoine Pevsner ve o sıralarda Almanyadan Rusya’ya dönen Kandinsky karşı çıktıklarından, Konstrüktivizm görüşü etrafında toplanan grup dağılmış; Tatlin ve taraftarlarının dışında kalanların çoğu, devrimin oldukça karıştırdığı Rusya’yı terk etmişlerdi (Turani, 1979, s. 444).

Tatlin’in Konstrüktivizmi yanında aynı sıralarda Aleksander Rodçenko (1891-1956) da Moskova’da Non-objektivizm adını verdiği, nesnesizlik anlamına gelen bir sanat anlayışını ilan etmiştir. Bu anlayış da Süprematizmle çok yakın biçimleme mantığına sahiptir. Ancak o, Maleviç’in yanında değil daha çok Tatlin’in işlevsellikle ilgili amaçlı görüşlerine katılmaktadır. Onun anlayışında cetvel ve pergelle gerçekleştirilmiş açı ve çizgi gibi resim öğeleri tamamen geometrik estetiğe dayandırılmaktadır. Rodçenko sonraları baskı işleriyle ilgili tipografik çalışmalara ve fotoğrafçılığa yönelmiş ve Batı sanat literatüründe adı geçen bir sanatçı olmuştur.

El Lissitzky (1890-1941), 1909-1914 arası Almanya’da Darmstadt’ta inşaat mühendisliği öğrenimi görmüş ve 1919’da Rodçenko ve Tatlin’in konstrüktivist hareketine katılmıştır. 1921 yılında ise, Moskova’da profesör olarak atanmıştır. Fakat aynı yıl Sovyet hükümetinin modern sanata karşı tavrı koymasıyla, Berlin’e gitmiştir. Orada van Doesburg ve Moholy-Nagy’yle birlikte çeşitli dergilerde çalışmış, 1923’te Bauhaus’a profesör olarak alınmıştır. 1923-1925 arası İsviçre’de ABC Grubunu kurmuş ve aynı adı taşıyan bir de dergi çıkarmıştır. Ayrıca, Hans Arp’la birlikte “Sanatın İzm’leri” (*Les Ismes de l’art*) adlı bir kitap yayımlamıştır. Kısa bir süre Berlin’de kaldıktan sonra 1928’de tekrar Rusya’ya dönmüştür (Turani, 1979, s. 444).



Resim 9. El Lissitzky, Proun 99, 1924-1925.

Ahşap üzerine sulu boya ve metalik boya, 129 x 99 cm. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi.

Lissitzky'nin en bilinen Konstrüktivist eseri, 1920 tarihli *Lenin Tribünü* projesi, Tatlin'in eserleri gibi her daim gözde çalışmalar olmuştur. Ancak Proun ismini verdiği çalışması güçlü bir mimari karaktere sahiptir ve düşüncelerini tam olarak yansıtmaktadır. "Mimariden resme geçiş için istasyon" ifadesiyle açıkladığı Proun, genelde eş ölçekli projeksiyon ile soyut kompozisyon arasında bir yerde olduğu izlenimini vermektedir (Resim 9). Resimde verilen çalışma, bir mühendislik çizimini hatırlatan Konstrüktivist makine soğuk katılığı bakımından özgündür (Fleming ve Honour, 2016, s. 820). Bir küp, perspektif çizgilerinden oluşan ağın üstünde ve merkezin bir kademe dışına taşan altta ve üstte yarı dairelerle sabit konuma dönüşen ortadaki renk çubuğunun önündeki mekânda asılı

durmaktadır. Aralıklar, ağırlıklar ve denge ile ustalıkla oynanması mimarının önemli bir unsurudur.

Rusya’da ortaya çıkan Konstrüktivizm ekolü, Almanya’da ise Bauhaus Okulu çatısı altında üretilen eserler karşılaştırıldığında, farklı koşullarda yapılmış olsalar dahi üretim süreçleri, malzemeleri ve geometrik biçimsellikleri açısından benzer özelliklere rastlamak mümkündür. En temel benzerlik, gerek Rus Konstrüktivizmini ortaya çıkaran sanatçıların gerekse Bauhaus ekolü içerisinde buluşarak yeni bir sanatsal dil yaratma idealinde olanların dünyaya bakışlarındadır. Yeni bir dünyanın ortaya çıkmasını bir zorunluluk şeklinde gören bu sanatçılar, zamanla tasarıma önem verdikleri bir süreç içinde sanatı geleneksel fonksiyonunun dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır. Her şeyden önce işlevselliğe önem veren bu yeni yaklaşımlar, sanat olgusunun felsefesi ve terminolojisinde temel bir değişimi öngörmüştür. Bu değişimin ana örnekleri, gerek Rus Konstrüktivistleri gerekse Bauhaus sanatçıları için, sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden yapılardır (Antmen, 2009, s. 103).

Almanya’nın Weimar şehrinde ‘geleceği kurmak’ amacıyla açılan Bauhaus Okulu da Rus Konstrüktivistlerine benzer, estetik hedeflerden çok toplumsal hedeflere yönelmiş bir akım olarak kurulmuştur. Sanat ve zanaatı bir araya getirmeyi ve dönüştürmeyi amaçlayan Bauhaus düşüncesinin temelinde, geleneksel akademik sanat eğitiminin toplumun ihtiyaçlarına çözüm üretebilecek sanatçıları yetiştirebilmesinin çok uzağında olduğu inancı vardır. Okulun kurucusu mimar Walter Gropius (1883-1969), bu düşünceden yola çıkarak ‘yapı evi’ adını verdiği Bauhaus’u bir tür ‘atölye- okul’ olarak tasarlamıştır. Gropius, bu okulda zanaat ve sanatçıların eğitimde ve üretimde beraber çalışmasını öngörmüş, güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki farkı ortadan kaldırmayı amaçlamıştır (Antmen, 2009, s. 107). Sanat ile teknolojinin bir birlikteliği idealiyle yola çıkan Bauhaus, endüstriyel üretime yönelik yeni bir model geliştirmeye çalışmış, çağdaş endüstriyel ve mimari tasarım alanındaki ilk önemli örnek olarak 20. yüzyıla damgasını vurmuştur. Günümüzde Bauhaus ilkeleri üzerine temellenen çok sayıda sanat ve tasarım okulu bulunmaktadır.

1.4. DADAİZM VE DUCHAMP’DA MALZEME OLARAK HAZIR NESNE

Dadacı sanat itibarı kutsayan içi boş, ömrünü doldurmuş fikirlere karşı, entelektüel bir isyanı barındıran savaştır. Fakat Dada akımı, bir kalite kavramından yoksun olduğundan, savaşını paradokslar, blöfler ve esprilerle kuvvetlendirmek istemektedir. Dadaizm’de anlam olarak sanat eserleri, yüceliğin ve ebediliğin bir değeri değildi; kuşku, başkaldırı ve benlik fikrinin yükselmesini ifade etmektedir.

İsviçre’de 1916 yılında, Alman şair ve fikir adamı Hugo Ball’ın (1886-1927) Zürih’de gece kulübüyle sanat lokali arası bir mekân olarak açtığı Cabaret Voltaire, Dada’nın başladığı yerdir. O sıralar Zürih’te bulunan bir çok genç sanatçı gibi bir göçmen olan Ball’ın hedefi, Birinci Dünya Savaşı’na muhalefet eden bir ekibin örgütlenip dayanışabileceği bir yer yaratmaktır. Şubat başında 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’ın ilk misafirleri içinde Rumen şair Tristan Tzara (1896-1963), Rumen ressam Mareel Janco (1895-1984), Fransız asıllı Alman ressam ve heykeltıraş Hans Arp (1886-1966) gibi isimler vardı. Kabaresi yeni düşüncelerin odak noktası haline gelmiş bir tür alternatif sanatsal hareketini ifade etmiştir. Hugo Ball’ın Dada sanatçılarından Richard Hülsenbeck’le birlikte Almanca-Fransızca bir sözlükten rasgele seçtikleri “Dada” ismi de böyle çıktığı rivayet edilir. Bazı kaynaklara göre ise, “Dada” sözcüğünü sözlükten rasgele seçenin birçok Dada manifestosunun da yazarı Tristan Tzara olduğunu belirtilir. Hatta Hans Arp’ın, “6 Şubat 1916’da, akşam saat altıda, Zürih’teki Cafe de la Terrasse’ta Tristan Tzara’nın Dada sözcüğünü icat ettiğini ve o sırada burnumun sol deliğine iştirilmiş bir çörek olduğunu beyan ederim” şeklinde bir açıklaması da vardır (Antmen, 2009, s. 121-2).

1918’de *DadaManifestosu*’nu yazan Tristan Tzara’ya göre Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, karşıtların birliğinin, grotesk nesnelerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir” (Artun, 2011, s, 117). Dada sanatçıları sanatı, bazı tepkilerin söylem haline getirildiği bir özgürlük alanı olarak görmüşlerdir. Böylesine bir özgürlük alanını belirleyen kuraldan çok, kuralsızlıktır ve öncelikli hedef, Dadaizm’in o ana kadar gelişen tüm sanat akımlarından farklı olduğunu, farklı kaygılarla meydana geldiğini ortaya koyabilmektir. 1918 tarihli Dada manifestosunda, “Yeterince Kübist ve Fütürist akademilerimiz var! Zaten bunlar biçimsel düşünce laboratuvarlarından başka bir şey değil” (Antmen, 2009, s. 123) diyen Tzara’nın ifadelerinden de anlaşılabilir gibi, Dada sanatçıları daha radikal bir estetik tavırdan yanadır. Tzara’nın kaleme aldığı metinlerde kullandığı kırık dökük dilbilgisi, alışılmamış söz dizini ve anlaşılması zor sözcükler, kuralları ters yüz eden özelliği bakımından yeni sanatsal kavrayışlara yönelik bir ipucu olarak görülebilir.

Kolaj ve assemblaj ve benzeri tekniklere yer veren, ifadede doğaçlamayı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin ‘primitif’ ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük niteliği, sanat ile hayat arasındaki çizgileri ortadan kaldırma arzusu ve bununla ilişkili olarak

gelişen sanat karşıtı tavidir. Dada'yı öteki akımlardan farklı kılan da esas olarak bu niteliğidir. Kolajı Kübizmle, doğaçlama performansları Fütürizmle, ket vurulmamış doğrudan ifadeye yönelik ilgiyi Dışavurumculuk'la ilişkilendirmek olanaklıdır fakat bu akımların hiçbirinde Dada'nın radikal sanat karşıtlığına rastlanmaz (Antmen, 2009, s. 124). “Ben” diyen Dışavurumculuk'lara karşı “Biz” diyen, çünkü ortak bir bilinç meydana getirmek isteyen Dadacıların bu ‘biz’inde ortak bir üslup değil, ortak bir ruh hali vardır.

Sanatı doğrudan politik bir tavrın dışavurumu olarak kullanan Fütüristler gibi sanatı değiştirmek değil yok etmek isteyen Dada'nın reddeden tavrı, esasında dünyanın gidişatına dair derin bir çığığın yansımasıdır. Dada'nın bu sanat karşıtı duruşunun en net ifadesi, ‘anti-sanat’ kavramını ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır-nesnelere dir. Dada'nın geniş kesimlere yayıldığı yıllarda New York'ta fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in (1864-1946) kurduğu 291 adlı galeri çevresindeki sanatçılardan biri olan Marcel Duchamp hazır-nesne kullandığı ilk eserlerine 1913 yılından itibaren “*Bisiklet Tekerleği*” (Resim 10)'yle başlamış, daha sonra “*Şişelik*” (1914) ve 20. yüzyılın en çok tartışılan “*Çeşme*” (1917) adlı eserleri gelmiştir (Demirkol, 2008, s. 45).

Duchamp'ın hazır-nesnelere, salt sanatçının tercih etmesi sebebiyle sanat eserine dönüşen sıradan mamul eşyalardır. Duchamp bunları “sanat” olarak düşünölmeleri için sunmaktan farklı bir şey yapmamıştır. Birçok açıdan bir sanatçının girişmiş olduğu en ikona kırıcı hareketi ifade etmekte, yerleşik sanat kurallarına karşı tam bir isyan ve reddiye hareketini temsil etmektedirler. Çünkü yaratıcı sanatı sıradan bir “hazır- nesne” tercihine indirgemek suretiyle sanat eseri ile birlikte onun geleneksel olarak bünyesinde barındırdığı zevk, zanaatkarlık, beceri gibi unsurlar da itibarsızlaştırılmaktadır. Duchamp özellikle şu unsuru vurgulamıştır: “Bu hazır-nesnelere seçimini hiçbir zaman herhangi bir estetik, zevk belirlememiştir. Seçim görsel kayıtsızlık tepkisine, aynı zamanda iyi veya kötü zevkin mutlak eksikliğine, gerçekten de tam bir duygusuzluk haline dayalı olmuştur” (Copeland, 2000, s. 188). Bunun yanı sıra bu türlü protestolarında çok ileri gittiği düşünölebilir. Hazır-nesnelere ister istemez belirli bir seçkinliğe ve görsel çekiciliğe sahiptir.



Resim 10. Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.

Marcel Duchamp insan yapısı herhangi bir nesneyi (onlara “ready made”, yani hazır yapıt diyordu) yalnızca alıp imzalayarak şöhret el etti. Ondan daha genç olan sanatçı Joseph Beuys (1921-1984), Almanya’da onu takip etti ve “Sanat” kavramını genişlettiğini ya da açtığını öne sürdü (Gombrich, 1997, s. 601). Duchamp, sanatın ne ifade ettiğine dair alışıl gelmiş üretim, sunum ve değerlendirme kriterlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni kıstaslarının nasıl belirlendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür.



Resim 11. Mareel Duchamp, Çeşme, 1917. hazır-nesne, yüksekliği 61 cm .

Duchamp'ın en eski hazır-nesnesi, mutfak kürsüsüne oturtulmuş bir bisiklet tekerleği (1913); en sansasyonel eseri ise “Çeşme” adlı ters konulmuş ve “R. Mutt” imzası atılmış bir umumi tuvalet pisuarıdır (Resim 11) , Eser New York Independents tarafından 1917’de reddedildiğinde, aşağıdaki şekilde (ismi bilinmeyen ancak Duchamp olduğu tahmin edilen birisi tarafından) savunulmuştur. “Çeşmeyi Bay Mutt’un kendi elleriyle yapıp yapmadığının herhangi bir önemi yok, onu seçmiştir. Sıradan bir gündelik eşya almış, faydası kaybolacak şekilde yeni bir başlıkla ve bakış açısıyla yerleştirmiştir. Bu nesne için yeni bir dünya yaratmıştır” (Fleming ve Honour, 2016, s. 801). Başka bir deyişle, hazır-nesnelerin “sanat” olarak önemi, onlarda keşfedilmesi mümkün olan veya olmayan estetik niteliklerinde değil, insanı düşünmeye zorlayan estetik sorularındadır.

1.5. MALZEMENİN SÜRREALİST KULLANIMI: MERET OPPENHEİM (1913-85)

Freudcu sembolizm, Dali'nin eserlerinde ve genel olarak Gerçeküstücü imgelem hareketinin en ünlü eserlerinden Tüylü Kahvaltı adıyla da bilinen Meret Oppenheim (1913-85)'a ait *Objje*'de (Resim 12) çok belirgindir. Porselen üzerinde saçı, kayganlık ile kürkü, pürüzsüz ve düzgün olanla tüyü bütünleştirmesi unutulmaz bir Freudçu yöntemle bilinçaltısal bir şekilde kaynaşmaktadır. Belçikalı ressam Rene Magritte (1898-1967) de bu tür bir imgelem kullanmıştır. Ancak Dali'nin resimleri rahatsız ederken, Magritte'in eserleri

gerçekten yıkıcıdır - bu nitelik Magritte'in kasıtlı olarak poster, reklam ve duvar kağıdı tasarımcısı olarak çalıştığı sırada öğrendiği alelade bir teknikle yapıldığından daha da güçlenir.



Resim 12. Meret Oppenheim, *Objet (le déjeuner en fourrure)*, 1936.

Tüy kaplı fincan, fincan tabağı ve kaşık: fincanın çapı 10.9 cm; tabağın çapı 23.7 cm; kaşığın uzunluğu 20.2 cm; toplam yükseklik 7.3 cm. Modern Sanat Müzesi, New York.

Sıradan nesnelere gündelik işlevlerinden soyutlayarak onlara gizem katmak Gerçeküstücü akım içinde adı anılan az sayıdaki kadın sanatçıdan biri olan Meret Oppenheim'in "*TüylüKahvaltı*"sı, 'Gerçeküstücü nesne'nin başlıca örneklerden biri olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2009, s. 133).

Meret Oppenheim döneminin en önemli kadın sanatçılarından. Sürrealistler ile birlikte erken ün kazandı, fakat daha sonraları, ait olduğu grubun ilkelerini aşarak, İsviçre'nin 20. yüzyılın en önemli kültür figürlerinden biri haline geldi. Sürekli fikirlerini yenileyen bir sanatçı Oppenheim'in eserleri çizim, resim, heykel, yazı, mobilya, giyim ve takıları kapsamaktadır; sanatçı bu türler arasında hiçbir zaman ayırım yapmamıştır. Sürrealist sanatçı Meret Oppenheim, 1936'da yaptığı *kürk kaplı çay fincanı* ve *tabağıyla* tanınır, ancak bu eseri kışkırtıcı çalışmalarının sadece bir yüzünü temsil eder. Üretken kariyeri boyunca, duygusallık ve arzu, dostluk ve sevgi, doğa ve kültür, gerçeklik ve hayal gücü temalarını yansıtan heykel, resim ve çizimler yarattı.

Heykelleri, bir işlevi yerine getirmesi amaçlanan ev eşyalarını yeniden tasarımıdır. Bu heykeller genellikle uygunsuz olan kullanılabilecek başka işlevleri önerir. Oppenheim, psikanaliz üzerine otorite sahibi olan ender bir Sürrealistti. İsviçreli bir psikanalist aileden

dünyaya gelen Oppenheim, psikanalitik teoride önemli bir yere sahip ve Carl Gustav Jung'un öğretilerini takip etmiştir. Hayatı boyunca, yaratıcılığının temelini oluşturan bir rüya günlüğü tutmuştur (Chadwick, 2002, s. 23).

Oppenheim normalde Sürrealizm ile aynı çizgide olmasına rağmen, hazır cisimleri cesaretle kullanması bakımından cesaretli bir Dada'dır. İki hareketi birbirine bağlayan önemli bir geçiş figürü sayılabilir. Sanat dünyasında kadın için kabul gören tek rolün metres ya da ilham perisi olduğu bir zamanda, Oppenheim bir sanatçı olarak var olabilmıştır. Oppenheim, Sürrealizmin cam tavanını kırmış ve onu kendi oyununda baskınlık ve boyun eğme (Sürrealizmin yaygın temaları) fantezisinin gücünü kullanarak yenmiştir (Burckhardt, 1997, p. 45). Sanatçı heykelde malzeme olarak daha çok hazır nesnelere yararlanmıştır. Bu nedenle onun bir tarafı da Dada sanatındadır. Özgün üslubuna örnek olabilecek en önemli eserlerinden bir diğeri de *Ma Gouvernante (My Nurse: Hemşirem)* (Resim 13) adlı çalışmasıdır.



Resim 13. Meret Oppenheim, *Ma Gouvernante (My Nurse: Hemşirem)*, 1936.

Eserde cinsel referanslar incelikli işlenmiş olsa da, ayakkabı topukları “nalları dikmek” şeklindeki argo tabirinin verdiği rahatsız edici duyguyu vermektedir. Kurguda akşam yemeği bir çift yüksek beyaz topukluyla servis ediliyor. Ters yatırılmış ayakkabılar fırında pişirilmiş bir tavuk gibi bağlanmış ve gümüş renkli bir tepside sergilenmiştir; beyaz renk (yani saflık), fakat aşındırılmış (yani kirli). İzleyiciyi tuhaf bir yamyam ritüeline dahil edercesine yansımaları, gümüş tepsinin kenarından geri yansıtmaktadır. Çalışmadaki sembolizm basit bir dille yazılmış bir romanın konusu gibi hemen göze çarpmaktadır. Sanatçı ilk akla gelebilecek

cinsel fetişleri doğrudan yansıtmaya çalışmış. Esaret en belirgin olanı olmasına rağmen yan tema olarak ayak fetişizmine göndermede bulunmaktadır. Bu gönderme doğrudan ayakkabı malzemesi ile sağlanmıştır. Tepsinin oval şekli ve ayakkabılar arasındaki derin yarıklar belli belirsiz bir vajina görüntüsünü anımsatmaktadır (ve özellikle de yemek bağlamında oral sekse işaret eder). Beyaz ayakkabılar ve çizik görünüşleri Madonna/fahişe kompleksine referans verebilir. Oppenheim, Freud'u tanıyordu. Kısıtlı da olsa referansları Freudçu psikanalizden alınmış gibi görülmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT VE GELİŞİM EVRELERİ

2.1. ÇAĞDAŞ SANATA DAİR KAVRAMSAL BİR DEĞERLENDİRME

Çağdaş sözcüğü zamana dair bir ifade olduğu muhakkak, ancak hangi zamana ait bir tanım sunduğu pek tartışmalı bir konudur. Her dönem kendi zamanına ait değerler için “çağdaş” tanımını kullanılması anlaşılır bir durumdur. Öte yandan çağdaş sözcüğünün kullanımının yol açtığı bir karmaşayı da başlangıçta belirtmekte fayda vardır. Çağdaş Sanat denildiğinde belli bir dönemsellik ifade ettiğini açıkça ortaya koymak gerekir. Çünkü söz konusu olan tanım, belli bir değerler dizisi, dünya görüşü, sanatsala ait bir bakış açısını barındırmaktadır. Sanatsal üretim faaliyetlerinin kendilerinden bağımsız olarak belirli bir dönemsellik sergilediğini tarihsel bir dayatmayla kabul etmek mantıklı görünmese de bir sınıflandırma işlevi gördüğünü kabul etmek gerekir. Zamanın lineer olduğuna dair algının terk edildiği ve artık ilerlemeciliğin pek rağbet görmediği bir zamanda “çağdaşlık” ifadesinden hareket etmek beraberinde itirazları göze almayı gerektirmektedir.

Doğal olarak, belirli bir çerçevede tanım yapma ve sınırları belli etme çabası konuyu açmaya yetmeyeceği gibi yeterli bir ifade şeklini de oluşturmayacaktır. Açıcı olan tutum/yöntem, neyin ne olduğun işaret etmekten ziyade, neyin nasıl oluşmakta olduğunun peşine düşmektir. Bir olay içindeki belirleyicilerin, ağların ve edimlerin ortaya dökülmesiyle virtüel bir alana doğru çekilecektir.

Gündelik yaşamda ve dil içerisindeki kullanımların süreç içerisinde yanlış olduğu iddialarının ortaya çıkması her ne kadar normal olsa da bunun eleştirisini yapmak, genele yaymak ve literatürü değiştirebilmek de bir o kadar da güç oluyor. Nitekim “çağdaş sanat” olarak söylenegele gelen sanat üretimlerini ve mekanlarını, güncel sanat ya da günümüz sanatı içerisinde değerlendiren bakış açılarının olduğu ve tartışmaların bir zemine oturmadığı bir durum söz konusudur. Bu noktadan itibaren konuyu açıklamaya çalışarak, öncelikle çağdaş sanat, güncel sanat ve günümüz sanatının ayrılıklarının ve ayrımlarının izini sürme, dil içerisinde yarattığı anlamları bulandırma ve son olarak da adlandırmaya çalışılan bu sanatı estetiğe dair bir düzleme çekmek en doğru yöntem olacaktır.

Çağdaş ifadesi tarihin sayfalarında yitirilen, eskiye ait bir anı olarak unutulmaya mahkûm mudur? Yoksa her devrin çağdaşı olarak çağdaşlık kavramı şimdiye, geleceğe ve geçmişe ait insanı tanımlayan bir ortaklık olarak mı görülmelidir? Giorgio Agamben “Çağdaş Nedir?” adlı makalesinde, yukarıdaki sorulara cevap ararken, Nietzsche’nin “çağın

aydınlarının zamana aykırı olması gerekir” nitelemesinin, Foucault, Deleuze, Guattari ve Rancière gibi bazı çağdaş filozofları derinden etkilediğini öne sürer. Agamben, özellikle Roland Barthes’ın Collège de France’daki derslerinden birinde, Nietzsche’ye atfen sözünü ettiği “çağdaş olan, vakitsiz olandır” ifadesinin çağdaş felsefe açısından önemini vurgulamaktadır (Agamben 2013, s. 41).

Çağdaş kelimesi TDK’ya göre aynı çağda yaşayan, asri, çağcıl gibi anlamlara sahip olsa da devamında kendisini sığara dönüştüren sanat kelimesini eklediğimizde söz öbeğinin anlamı oldukça değişmektedir. Giorgio Agamben’in de dediği gibi aslen çağdaş olmak, felsefi bir tanım olarak kendi zamanına uyumsuz olmak, gelecek ile ilişki kurmak, şimdi’den kopuk olmak ya da şimdi’yle bağ kuramamayı ifade etmektedir (Agamben 2013, s. 42). Nitekim çağdaş sanat denilen şeyin de, zamansal bir ifade olarak şimdiye gönderme yapan, “bugün, tam da şu an” olmakta olan sanatsal üretim faaliyetlerini kapsayan bir kategorizasyonu ifade ettiğini söylemek oldukça yanlış olacaktır. Keza, kelimenin aslı olan “*Contemporary art*”, günümüzde üretilen sanatı karşılayan bir terimden çok, tarihsel gelişim süreci içerisinde gelenek ile olan bağları kopuk ve aykırı bir çizgiyi ifade etmek için kullanılan bir terimdir (Erden, 2016a, s. 81).

Modern, -geniş bir alanı kapsadığını belirtmek elzem olmakla birlikte- sanat içinde çok az görüş birliğine sahip bir yerdedir. Buna karşın, biçimsel olarak derinleşmeye, üslupçuluğa, teknik gösterişe ve kendinden kuşku duymaya yönelik bir harekettir (Erden, 2016a, s. 77). Vasıf Kortun’a göre çağdaş ile modern arasında ilişki zamansal bir düzleme oturur. Bu zamansallık problemi, Kortun’un güncel sanat tanımlamasında lağvediliyor. Kortun, günceli zamandan, yaşanan anda var olma durumundan ayırıp (Kortun, 2018, s. 50) şunları dile getiriyor:

Güncel sanat terkininin de kendine özgü problemleri hızla birikti. Sürekli kendi soyağacından feyz alarak hep kendi aynasından dünyaya bakmasına, edebiyatı ile kendi inanç düzenini oluşturmasına ve tarihî bir kategoriye dönüşmesine fırsat vermemek gerekiyor. Aksi takdirde, öteki tabirler gibi, referansları da bağımlı kalacak; temaşa ve piyasa düzeni güncel el koyacak ve bir diğar araçsallaştırma olacak (Kortun, 2018, s. 50).

Modern, çağdaş ve güncel arasındaki zamansallık probleminin yanı sıra, mevcut ideolojik ve politik konumlanmalar da sanatsal alanda yeni arayışları ortaya çıkarmaktadır. Özellikle 20. yüzyılda egemen ideolojilerin “çağdaşlaşma” projeleri “modernin şimdiki hali olan çağdaşın” dünyada yaygınlaşmasını ve yer etmesinin bir diğar faktörü oluyor. Devlet sanatçı ilişkileri ve bir misyona bağılı olarak sanatsal üretimin dokunduğu, dert ettiği meseleler kapalı bir ortamı oluşturuyor. Azınlıkların görünür olmaya başlaması ve değişen siyasi konjonktürler çağdaşlık içinde yeni düşünceler ortaya çıkarmaktadır. “Güncel sanatın Cumhuriyet projesini sırtlanmak gibi bir derdi veya misyonu yoktur, dolayısıyla modern ve

çağdaşın iç içeliği ve geçişliliğinden net bir biçimde ayrışır. Güncel sanat, gelecek tasarlamakla uğraşmaz, burada ve şimdi ile başlar.” (Kortun, 2018, s. 48).

Kortun’un kullandığı zamansal referanslar kendi içinde bir çelişki yaratıyormuş gibi görünse de, yaşanan anda var olmayan ile “burada ve şimdi” olan güncel sanat terkinin özel bir ayrımı var gibi görünüyor. Agamben’in tanımından yola çıkarsak, çağdaş (güncel) olan dönemle bağdaşmaz ve uyuşmazken, aynı anda zaman ile kurduğu ilişki açısından bir fark yaratır. Bu fark, geçmişin ve geleceğin sınırsızlaştığı ve şimdide kesiştiği bir farktır. Dolayısıyla modern kullanımıyla şimdi’den kopuk olmak ile burada olmak iki farklı zaman algısının yarattığı bir ayrımdan ibarettir.

“Çağdaşlık, kişinin, bağlı olduğu ve aynı anda mesafeli durduğu zamanıyla arasındaki tekil ilişkidir. Bu öyle bir ilişkidir ki zamana bir ayrılma ve anakronizm aracılığıyla bağlanılır.” (Agamben 2013: 43). Güncel ve çağdaşın, modern ile birlikte düşünülerek yarattığı ayrımlar ve Türkiye yerelliği içerisinde geldiği anlamların dökümünün ardından, günümüz sanatı tanımının neyi ifade etmek üzere kullanıldığı daha net bir şekilde ifade edilebilir. Günümüz kelimesi ile güncel arasındaki ikilik dil üzerinden açıklanacak cinsten değil. Tıpkı çağdaş ile güncel arasındaki ayrım gibi “günümüz” de bir kavramsallaştırma olarak karşımıza çıkıyor. Kavramsallaştırmayı dile getiren Ebru Yetişkin, günümüz sanatını “günümüzdeki bilimsel sorgulamaları, teknolojik gelişmeleri, disiplinler ötesi yaklaşımları eleştirel bir yolla sanatsal üretim süreçlerine katan, bu yaklaşımı paylaşma açma yolları üzerine kafa patlatan ve hakim zihniyeti ters yüz etmekle uğraşarak başka bir olasılık imkanını sorgulamamıza olanak sağlayan işler” (Yetişkin, s.83 2018) olarak tanımlıyor. Burada dikkat çeken noktalardan en önemlisi günümüz sanatının teknoloji ve doğa bilimleri ile kurduğu transdisipliner ilişkidir.

Sanatsal faaliyet ve üretimi odak alan söylemlerin, çoğu zaman özneleri yönlendiren bir gücü olmuştur. Yapılan işin tanımlanma ve taksimlenmesi bu söylemlerin sınırları dahilinde oluşturulur. Toplumsal refleksler ve gelenekler bu söylemleri derinden etkiler. Etik üzerinden dönmesi arzulan tartışmaların maalesef ki ahlaki tartışmalar seviyesinden çıkamaması, sanatsal faaliyetleri olumsuz etkilerken, aynı zamanda bir diğerini ötekileştirip tanımlamaktadır. Modern sanat ile çağdaş sanat arasındaki ayrımın gelenekle olan sürtüşmenin seviyeleri üzerinden değerlendiren bir takım görüşler mevcuttur. Çağdaş sanatı serbest bir bölge olarak tanımlayan birçok yazarın ve eleştirmenin, sanatçıların özgürlük alanını gelenekler ve kutsaliyetler üzerinden eleştirdiği görülür. Stallabrass Sanat A.Ş. isimli kitabında çağdaş sanatı sıradan, gündelik hayatın işlevsel karakterinden kopuk, onun kurallarından ve uzlaşımlarından bağımsız bir hayat olarak tanımlar. Bu serbest bölgenin

içinde şenlikli sürprizler, ahlakın barbarca ihlali ve birçok inanç sistemine yönelik saldırılar, entelektüel oyunlarla tuhaf bir karışım oluşturur (Stallabrass, 2013, s. 11). Aynı şekilde Medina'nın Çağdaş Sanat: 11 Tez başlıklı makalesinde çağdaş sanatın yayıldığı mecralara atıfta bulunarak, “şimdi/mevcut” üzerine sapkın bir şekilde kapandığını ifade eder (Medina, 2013, s. 11). Buradaki sapkın sözcüğü ahlaki bir gönderme içermektedir. Kendi geleneği içinden bakmayı sürdüren kişiler yeni olanı eleştirirken, eleştirdiği şeylerle temas kurmaktan kaçınıyor, onunla aynı içkinlik düzlemi içerisinde çarpışmayı denemez. Aynı seviyelere sahip olunmadıkça yapılan eleştiriler de çoğu zaman negatif ayrımları bu şekilde oluşturur.

Sanatçıların özgürlük alanları ile ilgili olarak yapılmış olan yorumlardan bir tanesini de Hacke yapar: “Hiçbir sanat yoktur ki, kendisinin ve bütün kültürel amillerin ait olduğu toplumun toplumsal-siyasi değer sisteminden azade olsun. “Avangard” denen kişi de, kültürel/siyasi çevresinin belirlediği sınırların en iyi ihtimalle kıyısında çalışır, ama hep o sınırların izin verdiği alan içinde kalır.” (Hacke, 2006, s. 218).

Sanatçının ve dolayısıyla sanatın aidiyet mefhumu içerisinde sınırlandırılması karamsar bir tablo çiziyor olsa da, gerçeklik payı vardır. Keza Kortun da, sanatçının kendisinin de belli bir tarz ve üslupçuluk içinde, toplumun ve sistemin beklentilerine uygun olarak hazır kültürü yeniden sunmasıyla, akıllaştırmaya dayanan tarihçilik ve eleştirmenliği birbiriyle eşleştirmekte çekinmez (Kortun, 2014, s. 19).

Çağdaş sanatın kendini ayırıştırıcı özelliklerinden bir diğeri de ekonomi ve politika ile yarattığı üçgendir. Neoliberal kültürün sanat üzerindeki ağırlığı, onu ayırıştırıcı ve biçimlendiren bir hal almıştır. Öyle ki, çağdaş sanatın tanımlandığı yeni küresel bağlamlarda imtiyaz kaybına uğramış zengin bireylerin, hayırseverlik adı altında yeni bir yurttaş kimliği ve statü kazanma çabası mevcuttur (Medina, 2013, s. 13). Tekil bir perspektifin dışında küresel ekonomik piyasanın oyuncularını da bu tanımlamalara yeni anlamlar katarlar. Freeland'in aktardığına göre, 1965 yılından bu yana fonların kaynağındaki değişim göze çarpıyor. Nitekim bu değişimin en somut örneklerinden birisi de 1992 yılında şirketler tarafından sanat projelerine aktarılan meblağın 700 milyon \$ olduğu ve bu maddi desteği sağlayan şirketlerin kötü imajlarını düzeltmek isteyen sigara ve petrol sektöründen oldukları görülüyor (Freeland, 2008, s. 102). Bunun yanı sıra, yine çağdaş sanatın oluşma ve gelişme aşamalarında etkin rol oynamış bir diğer politik faktör de Esanu'nun metninde görebileceğimiz ideolojik kuşatmadır. Bu kuşatmanın sanat ve sanatçılar üzerindeki etkisi kaçınılmazdır.

Esanu, post-sosyalist ülkelerdeki Soros Çağdaş Sanat Kurumları'ndan bahsederken, sanat ödeneği kavramının ilk kez bu kurum tarafından ortaya atıldığını söyler. “Bu destek, kişisel bir hayırseverlik ifadesi veya varlıklı bir kişinin sanat sevdası nedeniyle sanatçıya

verdiği bir armağan olarak değil, avantajlı bir yatırım aracı olarak görülüyordu.” (Esanu, 2013, s. 11).

Eylemlerin ve sonuçların kendi evrenini oluşturduğu çok sayıdaki örnek gibi, bu tartışmaya konu olan “sanatın hangi sıfatla anılacağı” sorunsalı da kendi içinde çıkmazlar barındırmaktadır. Anlık olarak kendini güncelleme potansiyelini barındıran sanatsal faaliyetlerin tamamı, dışardan bakıldığında bu tartışmaya konu olan lingustik sorularla aynı içkinlik düzlemi içerisinde düşünülmesi zor bir konumdadır. Daha açık olmak gerekirse, sanatsal faaliyetin kendisi ve etrafında dönen ekonomik, politik ve etik tartışmalar bir bütün oluşturmaktadır. Bu bütün, hareketi algılanamaz, belirli bir şekli ve yönü olmayan bir yapıdadır. Bu haliyle sanatın nereye ve neye ait olduğu sorusu tek seferde ve tek eksende yanıtlanmaktan kaçınılması gerek bir yapıdadır.

Deleuze’ün edimsel ve virtüel olarak bahsettiği, çokluklara ait bu öğeler, metin boyunca içinde gezindiğimiz adlandırma gücünü problemi için uygulanabilir bir kavramsallaştırma olarak gözükmektedir. Sanatsal faaliyet ve ona dahil düşünceler ile bu faaliyet üzerine edilmiş sözler bahsi geçen çokluk kavramı içinde, edimsel ve virtüel alanları karşılamaktadır. Edimsel ve virtüel arasındaki ilişki sonsuzcadır, tıpkı sanat ve eleştirinin-ve hatta tarih yazımının- arasındaki ilişki gibidir. Edimsel olan, virtüel imgelerden oluşmuş bir sisin içinde bulunur (Deleuze, 2016, s. 14). Bu sis, görüşü zorlaştıran negatif bir şeyi ifade etmez. Aksine sanatsal faaliyete yeni yollar açma zamanı tanıyan bir yapı olarak bulunmaktadır. Bu yapı yani eleştiri, sanatsal faaliyet ile yaptığı sürekli değiş tokuş esnasında bir kristal meydana getirir. Kristal, bizim peşine düştüğümüz kelimelerdir. Bu kristallerde artık sanat ve eleştiri ayrımını yapmak söz konusu değildir. Tıpkı virtüel ve edimselin oluşturduğu kristallerdeki dar devreler gibi kendi içinde bir sürece girmişlerdir. Taktiklerden birisi, bu süreçlerin izini sürmek olabilirken, başka bir taktik de yeni bir kristalleşme süreci başlatmak üzerine kurulabilir.

Kortun, Duchamp’ın *Pisuar*’ı üzerine söylediği bir sözde, kimsenin Pisuar’a hoş ve estetik dünyamıza kattığımız bir nesne olarak bakamayacağını ifade eder (Kortun, 2014, s. 22). Bu ifade sanat izleyicisiyle sanat eseri arasında oluşmasını istediği değiş tokuşa bir göndermedir. Bu tavır, edimsel ve virtüel arasındaki ilişkinin bir benzeri olarak tezahür eder. Nitekim Stiegler de, yine aynı örnek üzerinden, Pisuar’ın sanat nesnesi olarak sevme eylemi ile alakalı bir tarafı olmadığından, ilginin Duchamp’a tekabül eden bireyleşme sürecine duyulduğunu söyler. Pisuar çağın getirdiği bireyleşmenin absürd bir kristalleşmesi durumudur (Stiegler, 2012, s. 48). Bu örnek üzerinden, sanatsal faaliyet ile zaman arasındaki

edimselleşme sürecini ve kristalize hale geldiği durumu bugünden bakarak rahat bir şekilde okunabilir.

Kavramlar eskir ve yenileri ile ikame edilmek durumundadır. Bu bitmeyen bir döngüdür. Ama kısır değildir. Virtüelden edimsele giden, kristalleşen ve kendi virtüelini (potansiyelini) içerisinde taşıyan bir edimdir. Bu süreç bir gücüllük içermez, önu kestirilemez. Önceden tahmini yapılacak olan herhangi bir şey, potansiyelinden yoksundur. Nitekim çağdaş sanatın neoliberal politikalarla bağlantısı olsa olsa bir gücüllük içerir. Virtüel alana dahil olanı tanımlamaya çalışmak, kaygan bir zeminde dans etmek gibidir.

2.2. ÇAĞDAŞ SANATIN ORTAYA ÇIKIŞI

“Çağdaş” terimi öncelikle “modern” kavramının tedavülden kaldırılmasını öneriyor. Modernlik şüana dair bir gönderimde bulunduğu için zaman olarak belli bir sınırlandırmayı kabul etmemektedir. Her dönemin “şu an”ı modernlik olarak ifade edildiğinde, terim sadece zamanı işaret eden bir gösteren işlevine indirgenmiş oluyor. Nitekim çağdaşlık terimi de aşağı yukarı böyledir. Her dönemin paydaları daima birbirleriyle çağdaşlık ilişkisi içerisinde. Estetik bir terim olarak çağdaşlık zaman zaman yerini güncel terimine bırakabiliyor. Denilebilir ki, son zamanlarda çağdaş sanat için en çok kullanılan terim “güncel sanat” terimidir. Güncel sanat (*current art*) kendisine sistematik bir tavır sağlayan kelimeyi kaybettiğinde, kronolojik yakınlık –gerçek anlamda herhangi bir şeye işaret etmese de- amaca uygun bir nitelik haline gelir (Artun, 2013, s. 8).

Batıda “çağdaş sanat” teriminin kullanımı yirminci yüzyılın başına kadar uzanır. İngiltere’de Bloomsbury Grubuyla yakın ilişkisi olan sanat uzmanları, yazarları, koleksiyoncuları 1910’da, halen daha varlığını sürdüren Çağdaş Sanat Cemiyeti (Contemporary Art Society) adlı bir oluşuma gittiler (Erden, 2016, s. 311). Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden sonra akademiye karşı olan, yeni sanat biçimlerine destek veren, aynı ada sahip bu tür oluşumlara başka yerlerde de rastlanmaya başlandı.

1938’de Melbourne’de kurulan Çağdaş Sanat Cemiyeti’nin tüzüğünde şöyle yazıyordu: “Çağdaş sanat ibaresinden, çağdaş yaşamı ve düşünceyi ifade eden bütün resim, heykel ve diğer görsel sanatlarda üretilmiş sanatı kastediyoruz” (Smith, 2010, p. 371). 1930’lu yıllarda Fransa’da yazılmış sanat tarihi kitaplarında ise çağdaş sanat terimi, kökeni Cezanne veya Edouard Manet’ye dayandırılan modern sanat için kullanılıyordu (Erden, 2016, s. 312). Bu dönemde ABD’de de modernite ile çağdaş terimlerinin anlam bakımından benzerlik taşımaktadır. New York Modern Sanatlar Müzesi’nin müdürü Alferd H. Barr, 1931’de müze bağışçıları için kaleme aldığı bir yazıda şöyle diyordu:

Metropolitan gibi tarihi müzeler, zaman içinde değerli olduğu ispatlanmış eserleri koleksiyonlarına katarlar. Burada bir risk yoktur. Paris'teki *Musee du Luxembourg*, Londra'daki Tate Gallery veya Amsterdam'daki *Stedelijk Museum* gibi modern sanat müzeleri ise çağdaş resim ve heykelleri koleksiyonlarına katarak şanslarını denerler (Smith, 2010, s. 312).

Fransa, İngiltere ve Amerika'daki örneklerden de görüldüğü gibi yirminci yüzyılın ilk yarısında, çağdaş sanat ile modern sanat sözcükleri birbiri ile örtüşüyordu. Modern sanat ve çağdaş sanat ayrışmasının fikirsel temeli İkinci Dünya Savaşı'ndan önce ortaya çıkan Dadaizm ve Duchamp'ın sanat anlayışı olduğu iddia edilebilir. Arthur Danto, *Sonundan Sonra* adlı kitabında modern ile çağdaş kavramlarının salt zamansal kavramlar olmadığını şu şekilde iddia eder:

Sanat tarihi içsel olarak evrilirken çağdaş sanat da kanımca, tüm sanat tarihinin daha önce hiçbir evresinde görülmemiş belirli bir üretim yapısı dahilinde üretilmiş bir tür sanatın adı haline geldi (...) Tıpkı "modern" kavramının salt yakın tarihli sanata değil bir üsluba, hatta bir döneme atıfta bulunması gibi, "çağdaş" kavramı da sırf şu anın sanatından daha fazlasına işaret eder oldu (Danto, 2010, s. 33).

Danto, modern ile çağdaş arasındaki ayrımın 1970'li ve 1980'li yılların ortalarına dek netleşmediğini belirterek çağdaş sanatın modern sanattan ayrımını şöyle açıklar:

Modernizmin sonundan bu yana görsel sanatlara damgasını vuran da aslında budur: dönemin üslup bütünlüğünden ya da en azından bir ölçüt seviyesine yükseltilebilecek ve bir tanıma kapasitesi oluştururken temel alınabilecek türden bir üslup bütünlüğünden yoksun oluşu ve sonuç olarak, anlatımsal istikametinin olanaksızlığı (...) Bugüne dek yapılmış olan her şey bugün de yapılabilir ve tarihsel-sonrası sanatın örneği sayılabilir. "Çağdaş" terimi, bir bakıma, bir malumat kargaşası dönemini, kusursuz bir estetik entropiyi de tanımlar. Ne ki bir o kadar da mükemmele yakın bir özgürlük dönemi. Tarihin sınırları bugün artık mevcut değil. Her şeye izin var (Danto, 2010, s. 34).

Danto'nun "Her şeye izin var" tespitine Nicolas Bourriaud *Postprodüksiyon* adlı eserinde açıklık getirmektedir. Bourriaud, "çağdaş sanat, formlarının mülkiyetini feshetmeye ya da ne yapıp edip eski hukuku yerinden oynatmaya meyillidir" diyerek şu soruyu sorar: "Sanat çalışmalarına özgürce ulaşmaya olanak veren bir politika için, telif hakkını bir kenara bırakacak bir kültüre, formların bir çeşit kopyacılığına doğru mu gidiyoruz?" (Bourriaud, 2004, s. 57).

Modern sanatın eski olan tepki göstererek yeni formlar ortaya koyma ideali ve özgün yaratılarda bulunma kaygısı yerine çağdaş sanat eskiyi bir esin kaynağı olarak kabul eder; özgün olmak gibi bir endişe taşımaz. 90'lı yıllarla birlikte sanatçılar, sosyolog ve küratör Ali Akay'ın saydığı şu yöntemleri uygulamakta bir sakınca görmediler: "temellük etme, kopyalama, gönderme yapma, anıştırma, hatırlama, benzetme, yeniden kullanma, kendine mal etme" (Akay, 2010, s. 18).

Modernizme karşı çıkan sanatçı ve düşünürlerin büyük çoğunluğu modernizmin daha çok İkinci Dünya Savaşı sonrasında, muhalif kimliğini kaybettiğini savundular. Çünkü onlara göre modernizm avangard niteliğini kaybedip kurumsallaşmıştır. Üniversiteler, müzeler, sanat

kurumları modernizmi içselleştirmişti. Modernizmin insana dair ütopyası unutuldu, diye eleştirildi. Modernizm artık büyük sermayenin araçlarından biriydi (Erden, 2016b, s. 316-17). Bu dönem içindeki modernizme karşı muhalefet, modernizmin özüne karşı değil içine girdiği bu duruma karşıdır denilebilir. Modernizm artık genel olarak kabullenilmiştir ve sistemi onaylamaktadır. Sisteme karşı çıkış modernizmden ayrılmayı gerektirmektedir.

1960'lı yıllar, toplumda sisteme karşı muhalefetin belirginleşmeye başladığı dönemdi. ABD'de hükümet komünizmin yayılmasını engellemek için Vietnam'da şiddetli bir savaş sürdürmekteydi. Özellikle 1965 yılı, Amerikan toplumunun hükümetin Vietnam politikalarına karşı sesini yükseltmeye başladığı yıldır. O dönemde Amerika'da otuza yakın savaş karşıtı örgüt ortaya çıktı. 1966 yılında Muhammed Ali, Vietnam'da savaşan bir orduya katılmaya reddettiğini ilan etti ve bunun üzerine lisansı ve unvanı elinde alındı (Erden, 2016b, s. 317). Böylece Ali savaş karşıtı tarafların en önemli figürü haline geldi. Bunun gibi eylemsellikler zamanla belli öncü grupların ortaya çıkmasına yol açtı. Bu hareketler giderek Avrupa ve oradan dünya çapına yayılarak sanat, düşünce ve entelektüel gruplara muhalif bir rol üstlenmesine yol açtı. İşte bu gelişmeler bir bakıma çağdaş düşüncenin de bir tavrı ve karakteristiği haline geldi.

Yirminci yüzyılın ortalarından, özellikle 60'lı yıllardan sonra mevcut düzene karşı güçlenen başkaldırı geleneği sanat alanında pop kültürle, *happening*lerle, rock müzikle, alternatif sokak tiyatrolarıyla, beatnik edebiyatı ile gerçekleşti. Yirminci yüzyılın başında modern avangard, içinde teknolojiye olan inancı da taşımaktaydı. Avangard sanat hareketleri teknolojiye iyimser yaklaşmıştır. 60'lı yıllardaki modernizme karşı hareket de teknolojiyi aynı şekilde benimsemiştir. Video, televizyon, bilgisayar gibi yeni teknolojik ürünleri sisteme karşı muhalefette önemli birer araç olabilme potansiyeline sahiplerdir. Daha çok ABD'de savaşa karşı olan cephenin büyük halk kesimlerine ulaşmasında televizyonun getirisi göz ardı edilemez.

2.3. ÇAĞDAŞ SANATA DOĞRU ÖNCÜ AKIMLARI

Çağdaş sanatı belirtildiği gibi 1960'lı yıllardaki sonraki gelişmelere ilişkilendirmek genel bir eğilimdir. Dolayısıyla bu dönemde ortaya çıkan sanat akımların ve biçemlerin yapısına bakıldığında çağın değişimlerine aynı zamanda yeni bir yorum getirdiği de görülebilir. Tabii ki, temelde farklılık yaratan çağdaş sanatın tavrıdır. Çağdaş sanat bir bakıma ortaya koyduğu tavrın keskinliğiyle ayrılmaktadır. Oysa modern sanat, kendini klasik sanattan içerik olarak ayırtılmaktaydı. Figür, renk gibi içeriğe dair öğeleri özgürce

kullanmasıyla geleneğe karşı çıkan modernizm, çağdaş sanat tarafından gelenek sanatla aynı tutulmuştur denilebilir. Bu tutum aynı zamanda Batı değerlerine karşı inancın tahrip olduğunu gösteren bir unsurdur. Batı'nın modernizmle vaat ettikleri özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra artık temelsiz olduğu görülmüştür. Böylece sanatın gerçek kimliğinin muhalif olmak gibi bir hedefi kabul edilmiştir. Bu dönemin önemli sanatsal gelişmeleri aşağıda irdelendiği gibi süreci daha net açıklayacaktır.

2.3.1. Happening

Dadaizm ve Sürrealizm gibi avangard hareketlerin teatral unsurlarından ortaya çıkan Happening, performans sanatının öncüsü sayılır. Akımın etkili figürleri sanat ve hayat arasındaki boşluğu doldurmakla ilgilenmiştir. Çoğu durumda, Happeningler belirli bir ortamda ya da galeride kurulan enstalasyonlar olarak gerçekleştirildi. İzleyici katılımının çok kritik önemde olduğu Happeningler; ışık, ses ve slayt projeksiyonları gibi farklı öğelere dayanır. İşin yaratılması için halkın katılımı bir şans unsuru ekledi. Bu nedenle, eserin yapıldığı ya da sergilendiği zaman bir kereliğinedir. Aynı eylemin tekrarı mümkün değildir ve bu gibi Happeningler bir sanat eserinin zamansallığı hakkında yeni bir fikir tanımlamaya yardımcı oldu. Bu dönem, etkinlikleriyle birlikte resmin “ölümü” tartışmasını da teşvik etti.

Happening, 1910'larda ve 1920 sonrası performans sanatında doğan Fütüristler ve Dadaistler tarafından başlayan bir isyandır. Bu öncü sanatçılar, devrimci fikirlerini çeşitli eylemlerle sundu. Sahnede manifestolarını ve şiirlerini okuma eylemleriyle ortaya çıkan Happening olarak bildiğimiz şeydir.

Happening adlandırmasını bir sanatçı ve öğretim üyesi olan Allan Kaprow'a borçluyuz. Kaprow 1957 baharında, George Segal'ın çiftliğini ziyaret ettiğinde, burada üretilen sanatı tanımlama ve açıklamak için bu terimi kullanmıştır (Sandford, 1995, s. 45). Basılı yayında, terim, Kaprow'un “Jackson Pollock'un Mirası” adlı yazılarında kullanılmıştır. Ünlü eleştirmen Clement Greenberg'in fikirlerinden farklı olarak, Kaprow sanat eserinden çok, yaratma süreciyle daha fazla ilgiliydi. Fikirleri, gündelik hayatı ve gündelik nesnelere kullanan sanatın üretimi ve tanıtımına odaklandı. *Soyut Dışavurumculuğun teknikestetiğine* karşı tavrıyla Kaprow, bitmiş bir eserin ötesinde sanatçı eyleminin ve yaratma sürecinin önemini vurguladı.

Bir sanat nesnesinin tarihine meydan okumak, Happeninglerin zamanla ilgili başardığı önemli yeniliktir. *Zamansal bir deneyim* olarak, biçimlenmiş olay olan Happening geleneksel anlamda sergilenemez. Geriye kalan tek eser fotoğraflar veya sözlü hikayelerdir. Böylece

Happenningler, yeni kategoriler yaratarak sanatın her türlü doğasıyla alay eder (Kaprow, s.28 1993).

Happenninglerde sanatçılar tarafından paylaşılan bir üslup kavramı oluşmadı. Fütüristlerin teatral unsurlarını ve sanat olarak kabul edilenlere karşı Dadaist isyanı alan eylemler boyut ve kapsam bakımından çeşitlik yarattı. Bu grup ile Fluxus arasında benzerlik var, ancak ikisi arasındaki en büyük fark happenningin örgütlenmesinde ve karmaşıklığında görülmektedir (Hopkins, s.58 2000). Bir Fluxus eylemi, teatral doğaçlama fikrine daha yakındı. Ancak, daha sonraki gelişmeler ve performans sanatının doğuşu bağlamında düşünüldüğünde, Happenningler daha fazla yeniliğin önünü açtığı için emsalsizdir. Happenningler bu gibi sanatların tekrarı ve teatralliğine sahip değildir.

İzleyici ve sanat eseri arasındaki sınırların olmayışı, doğaçlama ve izleyicilerin katılımıyla birlikte sanat ve yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Allan Kaprow, Robert Whitman ve George Brecht gibi sanatçılar, sanat ve sanat müdavimleri için yeni bir alan yaratmak istedikleri için resim eylemine karşı isyan etmeleri gerekiyordu. Happenningler, 20. yüzyıl tarihinde belli bir dönemin ruhunu yansıtıyordu. 1960'lı yıllarda öğrenciler kurumlara saldırırken, o dönem filozoflarının klasik felsefenin bazı temel fikirlerine meydan okuduğu gibi, "geleneksel sanata" karşı açık bir saldırıya katılan birçok sanatçı da vardı. 1950'lerin ve 1960'ların sonlarından, özellikle de ABD'deki Happenningler, bu önemli sanat döneminin en bilinen örnekleri olarak kabul edilir. Performans sanatını ve Happening'i ayıran çizgi çoğu zaman görünmez olsa da, 1970'ten sonra, çağdaş sanatın meşru bir parçası olmasına rağmen performans ve kavramsal sanat Happenningler listesinde gösterilmez (Hopkins, s. 25 2000).



Resim 14. Alan Kaprow, *Yard*, 1961.

Allan Kaprow, performans sanatı kavramlarının oluşturulmasında öncü ve “Happening” kavramının ana teorisyenlerinden biriydi. *Yard*, (Resim 14) Jackson Pollock’un “damla” resimlerine cevap olarak kavramsallaştırılan bir çalışmaydı. Çalışma zemin üzerinde istiflenmiş lastiklerin davet edilen ziyaretçi ve izleyicilerin üzerlerinde tırmanmasıyla rastgele saçılmasını içeriyordu. Boya Pollock’un çalışmasında ne ise, lastik de Kaprow için bu çalışmada oydu. Happening’in nihai sonucu Pollock’un *eylem resminin* üç boyutlu bir “kopyası” olmaktı. Pollock “damla” resimlerinde belli miktarda belirleyici etkiye sahip olmasına rağmen, eserlerindeki estetik boyut daha çok şans tarafından tayin ediliyordu. Burada da Kaprow lastikleri Pollock’un boyasını kullandığı gibi kullandı. Çalışma birkaç kez yeniden tamamen yeni bir lastik yığınıyla yaratıldı ve sanat eserinin her bir yeniden yaratımı kendi içinde orijinallik taşımaktadır.

2.2.3. Bauhaus

Bauhaus ilk kez şu sözlerle ilan edildi: “Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar bir varlık olarak bir binanın karma karakterini yeniden tanımlamalıdır... Sanat bir “meslek” değildir. Sanatçı ile zanaatkâr arasında önemli bir fark yoktur. Sanatçı, yüceltilmiş bir zanaatkârdır... Mimarlık, heykel ve resmi tek bir birlik içinde kucaklayacak ve bir gün yeni bir inancın kristal sembolü gibi bir milyon işçinin elinden cennete doğru yükseltecek olan geleceğin yeni binasını birlikte tasarlayıp yaratalım” (Wilson, s. 33 2009). Bu ilk açıklama, Almanya’da ve Avrupa’nın tamamında etkili olan sosyalist düşüncenin yanı sıra, büyük Gotik katedralleri inşa eden lonca sistemleri ve kolektif topluluk ruhu için bir nostaljiyi yansıtıyordu.

Alman mimar Walter Gropius, 1919 yılında, Grand Ducal Saxonian Sanat ve El Sanatları Okulu ve Grand Ducal Saxonian Sanat Okulu’nun birleşmesinden, Weimar’da Bauhaus’u kurdu. Kendisi yeni yaratılan sanat ve tasarım okulunun müdürü ve aynı zamanda yeni doğan hareketin lideri oldu. İlk işi, bu oluşumun bir tür tüzüğünü ve kurallarını yazmak oldu. İşte bu dört sayfaya sığdırdığı bir Bauhaus Manifestosu idi. Bu dört sayfalık kurucu manifesto, yeni okulun ayrıntılı bir öğretim programını içeriyordu. Gropius fikrini herkese açık bir şekilde anlatacağı bir ilköğretim dönemi ders planı yaptı. Basitçe söylemek gerekirse, mimari, heykel ve resim sanatçılığına geri dönüşü amaçladı. Aslında Gropius, güzel sanatların mimarlık önceliği altında birleştirilmesi gerektiğini iddia etti. Ayrıca zanaat yeteneğinin aslında yaratıcı tasarımın nihai kaynağı olduğunu düşünüyordu (Herzog, s.49 2016).

“Sanatların nihai amacı binadır”, Walter Gropius, Bauhaus Manifestosu’nun başlangıcından itibaren ana fikri bu sözdü. Onun iddiası sanatın bir uzmanlık olmadığıydı. Bu nedenle, mimarlar, heykeltıraşlar ve ressamalar zanaat işine geri dönmelidir. Başka bir deyişle, sanatçı ve zanaatkar aynıdır. Gropius broşüründe, el yapımı eserden sanat eserine doğru gelişime izin verebilecek insan iradesinin ötesinde aydınlanma anlarının olduğunu yazar. Bu nedenle zanaatkarlığı yeniden yaratmak ve “asil” sanatçılar ile “çalışan” zanaatkarlar arasındaki yapay engeli silmek istedi. Geleceği inşa etmek amacıyla, her sanat disiplininin bir arada olması gerektiğini iddia etti. Bauhaus’la yaptığı tam olarak buydu. Sanat dünyasını kendi izolasyonundan kurtarmayı amaçlayan iddialı bir programdı. Sonunda, sanat tarihinin en etkili sanat akımlarından biri haline geldi. Örneğin, bu tür bir akımın ABD’de kolayca benimseneceğini hayal etmek zordu. Fakat tam olarak öyle oldu. Şimdi, Amerika’nın herhangi bir kentinde dolaşıldığında, Bauhaus’un mimari üzerindeki büyük ölçüdeki etkisinin ilgi çekmemesi imkansızdır (Herzog, s.102 2016).



Resim 15. Mimar Walter Gropius’un Dessau’daki Bauhaus Binası.

Geleneksel görsel sanat zaman ve mekânda bir anı ve durgun bir hali yakalayıp temsil etmesi bakımından durağandır. Özellikle Bauhaus düşüncesi ve Rus Konstüktivizmi, 20. yüzyıl başlarında, sanatta geleneksel malzemeler yerine endüstriyel malzemelerin kullanımını ve sanatla üretim arasındaki ayrılığın ortadan kalkmasını öngörüyordu. Bu öngörünün arkasında esasen endüstriye dayalı modern bir toplum tasavvuru vardı (Artun, 2014, s. 12).

1926’den sonra Bauhaus öğretim üyesi Laszlo Moholy-Nagy’nin yaptığı resimlerin çoğunda düz ya da girintili farklı plastik maddeler üzerinde yapılmış, bu şekilde ışığın nesne üzerindeki fiziksel boşluklara ulaşması sağlanmıştır. En ünlü yapıtı olarak bilinen 1930’da

sergilediği kinetik bir heykeldi. Bugün *Işık-Uzay Modülatörü* diye bilinen bu yapıtın, sergilendiği dönemde adı *Işık Donanımı*'ydi (Lynton, 2009, s. 118). Moholy Bauhaus'da ışık ve renk üzerine yaptığı deneylerde makine estetiğine ve Elementarist görüşlere öncelik vermiştir.

Moholy-Nagy binaların ve farklı yapıların bazı bölümlerine yansıtılan hareketli ışık kompozisyonları üretmek üzere kurulmuş araçlar tasarlamış ve soyut ışık gösterileri için TV ekranının kullanılabilceğini öngörmüştü. "Moholy-Nagy'nin resim, heykel, mimari ve film kuramlarının belkemiğini oluşturan ışık gösteri araçları, aslında video aletleri ile yapılması mümkün olabilen renkli ışık gösteri modellerinin ilk örnekleridir (Turim, 1995, s. 100).

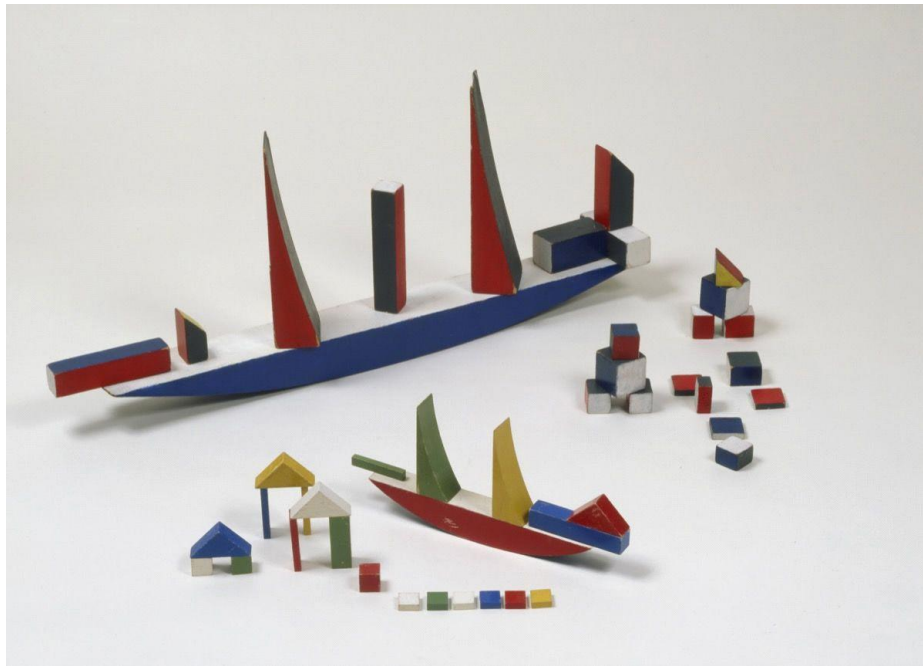
Josef Albers, László Moholy-Nagy ve Paul Klee gibi 20. yüzyılın başlarındaki Bauhaus okulunun erkek simgeleri, modern sanatın en tanınmış öncülerinden bazılarıdır. Ancak, onlara öğreten, çalışılan ve onlarla çığır açan çalışmalar yapan kadın sanatçılar, tarih kitaplarında erkek meslektaşlarının eşleri olarak ya da daha da kötüsü hiç hatırlanmazlar.

Marianne Brandt (1903-2000)'ın ilk çalışması, 1924'de yaptığı çalışmaları, daha önce kadınların girmesinin yasaklandığı metal atölyesini onun için açan László Moholy-Nagy'yi çok etkiledi. Bauhaus ile ilgili en ikonik eserler tasarlamalar yaptı. Bunların arasında MoMA'nın koleksiyonunda yer alan yarı metal bir topu andıran kül tablası ve ilk öğrenci tasarımı olan bir gümüş "çay demliliği" ve süzgeç bulunuyor ve bugün hem MET hem de British Museum gibi kurumlarda sergileniyor. Bauhaus'daki yılları boyunca Brandt, Almanya'nın en ünlü endüstriyel tasarımcılarından biri oldu. Moholy-Nagy, 1928 yılında metal atölyesinin başı olarak görevinden ayrıldıktan sonra, yerine erkek mevkidaşlarını devre dışı bırakan, Brandt geçti. Aynı yıl, okuldan çıkan ticari başarı sergileyen nesnelere birini geliştirdi: En çok satan eseri "Kandem Başucu Masa Lambası" oldu. 1929'da Bauhaus'tan ayrılan Brandt, metal eşya şirketi Ruppelwerk Metallwarenfabrik GmbH'nin tasarım departmanının müdürü olarak işe başladı (Gotthardt, 2017, s. 16).



Resim 16.Marianne Brandt, Çay Demliği, British Museum, 1924.

Yine Bauhaus okulunun başka bir sanatçısı Alma Siedhoff-Buscher (1899-1944), Bauhaus'un dokuma atölyesinde, erkek ağırlıklı ahşap heykel bölümüne geçen birkaç kadından biriydi. Orada, bugün üretimde kalan "Küçük Gemi Yapımı Oyunu" da dahil olmak üzere bir dizi başarılı oyuncak ve mobilya tasarımını icat etti. Oyun Bauhaus'un temel prensiplerini ortaya koyuyordu: Ana renklerdeki 22 blok, bir teknenin şekline dönüştürülebilir, ancak yaratıcı deneylere izin verecek şekilde yeniden düzenlenebilir. Oyuncak ayrıca kolayca çoğaltılabiliyordu (Gotthardt, 2017, s. 23).



Resim 17. Alma Siedhoff-Buscher, Küçük Gemi Yapımı Oyunu, 1925.

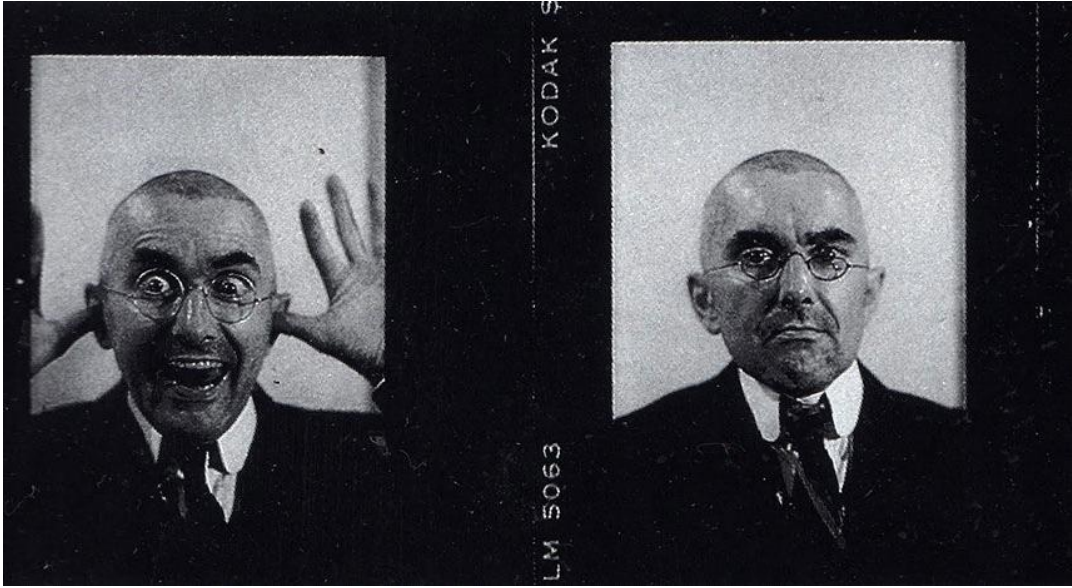
Siedhoff-Buscher ayrıca yayıncı Verlag Otto Maier Ravensburg için tasarladığı kesme takımları ve boyama kitapları ile de tanındı. Ancak en öncü çalışmalarından biri, hareketin estetiğini örnekleyen Bauhaus üyeleri tarafından tasarlanan “Haus am Horn”da çocuk odası için tasarladığı iç mekan modelidir. Siedhoff-Buscher, modüler, yıkanabilir beyaz mobilyaları da tasarladı. Her parçayı çocukla “büyütmek” için tasarladı: Bir kukla tiyatrosu, raflara ve değişen bir masaya dönüştürülebilirdi (Gotthardt, 2017, s. 14).

Bir iskelet olarak tasarlanan *Mekansal dinamik* heykel, kendi eksenini belirlemek için mekanın bir kesitinde pozisyonunu alır ve işin ritmini ortaya çıkarır. Esas amacı üretilen işte mekânın yaratıcı ve dinamik entegrasyonudur.

2.3.3. Fluxus

Litvanyalı sanat tarihçisi George Maciunas’ın *Fluxus*’un doğumunu 1961’de ilan etti. Fluxus, 1950’lerin sonunda New York’taki Sosyal Araştırmalar Yeni Okulunda, Deneysel Kompozisyon sınıfında ders veren besteci John Cage’in etrafında toplanmış yeni bir grup sanatçının adıydı. Nihai bir sonu olmayan sanatsal bir yolculuğa çıkma fikrini takip eden bu grup sanatta belirsizlik, şans ve sonsuzluk kavramlarını keşfetti. Marcel Duchamp ve Dadaizm’in hevesli hayranları bu sanatçılar, müze ve diğer kültürel kurumlar tarafından dikte edilen bir sanat eserinin ne olması gerektiğine dair açık tanımlamaları reddederek alaycı bir üslupla günlük yaşam ve sanat arasındaki çizgiyi bulanıklaştırma fikrini kendi deneysel yorum ve performans uygulamalarında vermeye çalıştılar. Bu durum, bu tür eylemlerin ve olayların tüm dünyaya “akması” ve “akıtılması” gerektiğini düşünen George Maciunas üzerinde güçlü bir izlenim bıraktı (Kordic, 2016).

Fluxus hareketi, tüm karmaşıklığı içinde, farklı yaratıcı disiplinden ve medyadan - sanat, şiir, mimarlık, tasarım, edebiyat, hatta ekonomi ve kimyadan – oluşan bir grup insandan meydana gelmiştir. Bu güçlü ve mağrur “anti-sanat” grup, Al Hansen, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Nam June Paik, George Brecht, Robert Filliou, Yoko Ono, La Monte Genç, Henry Flint, Wolf Wostell ve The Wolf gibi isimlerden oluşmaktadır (Fineberg, 2014, s. 54). Bu etkili Gutai sanatçılarının hepsi bu yenilikçi fikrin arkasındaki itici güç olarak bilenen George Maciunas’ın rehberliğini takip ediyordu.

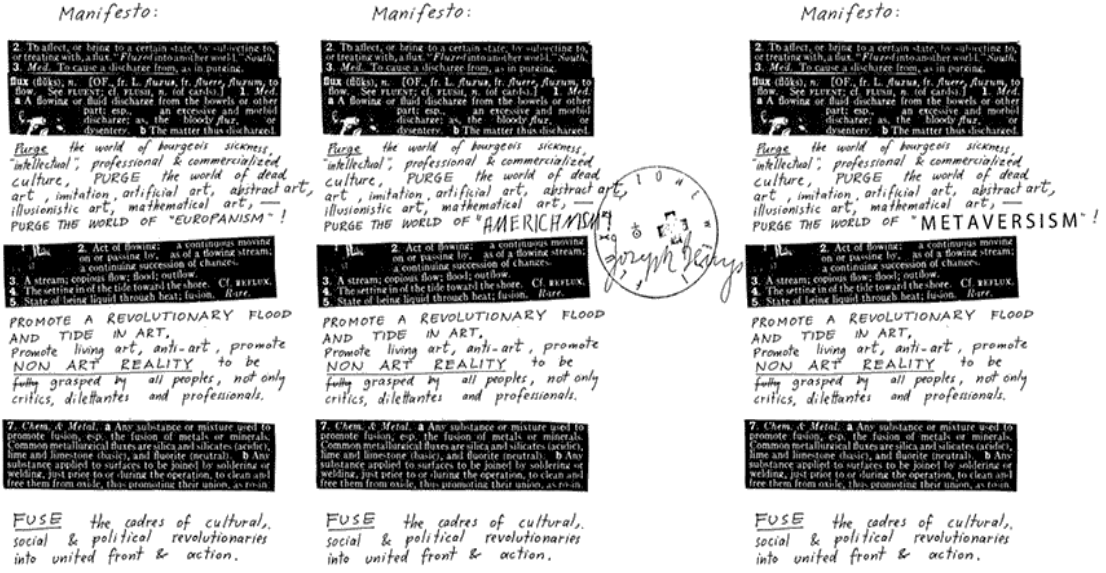


Resim 18. Peter Moore, “George Maciunas”, 1966.

Dünya çapında Fluxus’un kurucusu ve öncü figürü olarak bilinen sanat tarihçisi.

Fluxus, sürekli hareket halinde, akışta olan anlamına gelir ve mevcut olarak bu hareketle ilgilenen “açık fikirli” kimseleri tanımlar. Sanat eserleri, yaşamın sanat ve sanatın yaşam olduğunu, herkesin yapabileceğini ve yapması gerektiğini ispatlamayı amaçlayan etkinlikler, eylemler ve gösterilerdir. Kavramsal sanat ve minimalizm gibi pek çok başka hareketi birleştiren performans ve video gibi ilerici ifade biçimlerini destekleyen ve sanatçıyı bitmiş bir ürüne değil yaratma sürecine odaklanmaya teşvik eden bir harekettir. Ama belki de Fluxus’un en iyi tanımı, 1963’te Maciunas tarafından yazılmış ve uluslararası bir karaktere uygun, resmi bir harekete dönüşen manifestosundan geliyor (Kordic, 2016).

Farklı medya ve teknikler arasında olduğu kadar sanat ve yaşam arasında da bütünlük yaratan bir özgür ruh hareketi olarak Fluxus, burjuva hastalığı “entelektüel”, profesyonel ve ticarileştirilmiş kültür dünyasını temizlemek; sanatı yapay, soyut, yanılısamalı ve matematiksel formundan arındırıp eleştirmenlerin, amatörlerin ve profesyonellerin dışındaki halka sunmak istedi.



Resim 19. 1963 yılında George Maciunas tarafından yazılan Fluxus Manifesto.

Dadaizm tarafından icat edilen ve Neo-Dadaizm tarafından miras alınan bir ideolojiyi takip eden Fluxus, kendi sanat eserlerini pazar güdümlü eğilimlerden ayırarak, ticaret karşıtı olma dürtüsünü korudu. Her şeyin sanat olabileceği ve olması gerektiğinden, sanatçılar ellerinde bulunan malzemeleri ne olursa olsun, genellikle diğer Fluxus sanatçılarıyla işbirliği içinde kullandılar. Bununla birlikte, Duchamp'ın hazır nesnelere (ready-made) ilham alan George Maciunas, Fluxus'un seri üretime yönelik çeşitli kitapların ve baskıların çoğunu bir araya getirdi (Lauf, 2012, s. 13). Bunlar genellikle yüksek fiyatlarda satılmak üzere tasarlanmış, imzalanmış, numaralandırılmış ve sınırlı sayıda üretilmiştir. Bu yayınlar, bir zamanlar sanatçıların zengin külliyatlarının en nadide parçaları olsa da, günümüzde *Event Scores* veya bu hareketin adıyla anılan meşhur Fluxus kutuları olarak bilinir.

Çoğu zaman Happenings'e kıyasla, *Event Scores*, çoğu John Cage'in derslerine katılmış, onun etrafında yer alan ve ona sadık bir sanatçı gurubunun oluşturduğu avangard müzikten etkilenmiştir. Happeningler, daha uzun ve daha karmaşık olmasına rağmen, Fluxus'un etkinlikleri genellikle gerçekleştirilecek eylemleri tanımlayan belli bazı hatlardan oluşuyordu. En ikonik parçalardan bazıları George Brecht'in Drip Müziğini ve Alison Knowles'ın 1960'lardaki "hazır salata" veya "hazır çorba" tariflerini içeriyordu (Kordic, 2016). Onların özelliklerinden tahmin edebileceği gibi, *event scores* sanattaki yüksek akademik kültürü engellemek, daha yüksek bir takdir seviyesine doğru banal ve sıradan olanı yükseltmek anlamına geliyordu.

Öte yandan, Fluxkits veya Fluxus kutuları, George Maciunas tarafından tanıtıldı. Posta yoluyla pazarlanan bu etkinlikler, diğer sanatçılar tarafından yapılan grafiksel *eventsscores*'dan, etkileşimli kutu ve oyunlara, baskı kartları, dergiler ve filmlere kadar

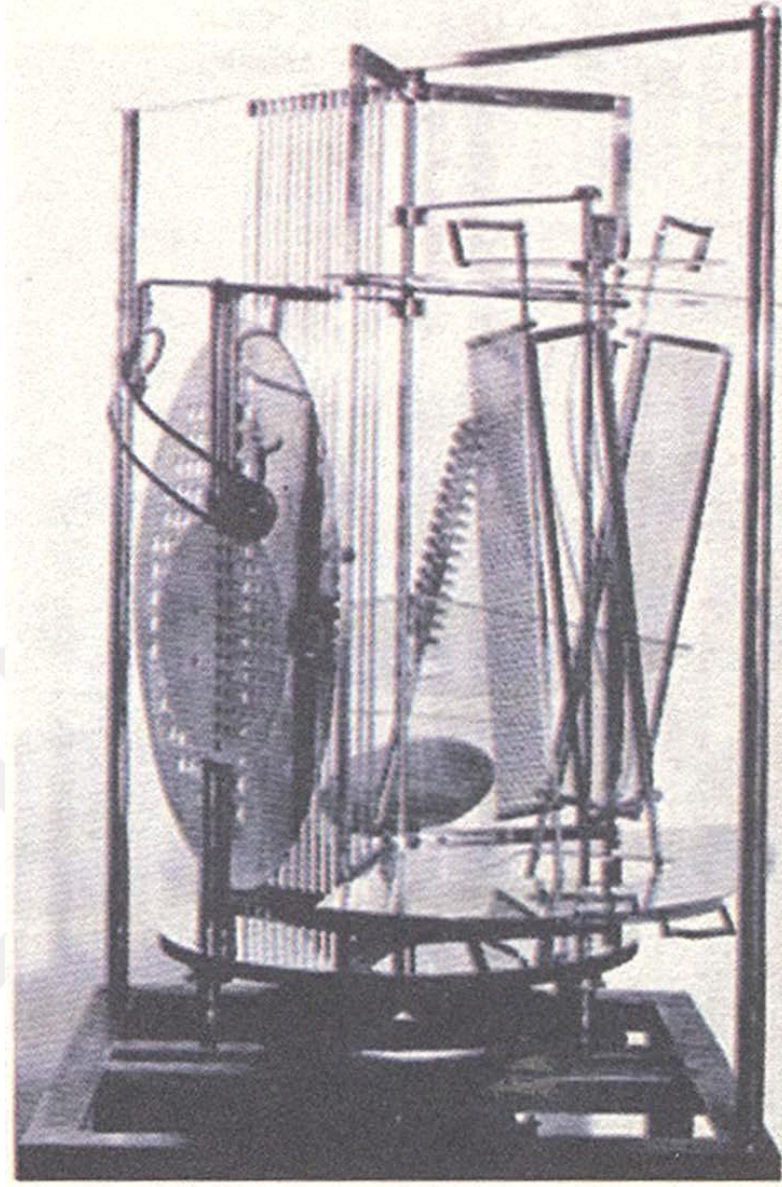
uzanan nesnelerin koleksiyonlarıydı. Bu proje Marcel Duchamp'ın “*Çanta İçinde Kutu*”sundan esinlenerek kolektif bir ürün olarak tasarlandı. Plastik veya tahta kutulara konan Fluxkits, içerdikleri nesnelerin miktarına bağlı olarak fiyatlarda bir ile yüz dolar arasında değişiyordu (Kordic, 2016).

Fluxus ayrıca performans sanatı, geleneksel olmayan heykel, deneysel müzik ve video yapımı gibi formların tanıtımında da etkili oldu. Hareketin en verimli olduğu on yılında, 1960'lı ve 1970'li yılların en önemli sanat eserleri arasında, izleyicinin takdirinde sanatçının ortaya koyduğu ve hala ilkel feminist bir sanat eseri olarak kabul edilen Yoko Ono'nun ikonik *Cut Piece* (Kesik Parça) eseri ile Nam June Paik'in Fluxus'un benimsediği ironinin mükemmel bir örneği olan *Film for Zen*'i bulunmaktadır.

George Maciunas ile başlayan hareketin ilk biçimleri, George Maciunas ile sona erdi. Hareketin kurucusu ve lideri 1978'de öldü, bu da sembolik olarak Fluxus'un sonunu işaret ediyordu. Yiyeceklerin sadece siyah, beyaz veya mor renkle servis edildiği Fluxfeast ve Wake adında bir tür olaya dönüşmüştür. Onlarca yıl sonra, öncü sanatçılar Fluxus çalışmalarına devam ettiler. Hareketin ideolojisi, 1990'larda İnternette ortaya çıkmasıyla Fluxus sonrası yazar, müzisyen ve sanatçı topluluğunun yaratılmasına ilham verdi ve günümüzün çoklu medya dijital sanat performanslarının tanınmasını sağladı - Arazi sanatı, grafiti ve sokak sanatı gibi (Lauf, 2012, s. 18). Kurumsal müze sistemleri dışında özellikle çalışmayı tercih eden sanatçılar olduğu sürece, Fluxus her zamanki ısrarıyla herkes tarafından erişilebilen çok sayıda medya aracılığıyla yaşamaya devam edecektir.

2.4. KİNETİK SANAT

Çağdaş sanat denemelerinin ilk nüvelerinin ortaya çıktığı 1950'lerde başlayan kinetik sanat anlayışlarının ön-kinetik dönemine göz atıldığında, daha 1913'te Duchamp'ın “*Bisiklet Tekerleği*” yapıtı (Bkz. Resim 10) ile karşılaşılır. 1920'de elektrik motoru ile titreşim yapan bir çelik yaydan oluşan “*Yükselen ve Duran Dalga*” adlı yapıtı ile Naum Gabo (1890-1977), 1923-30'da gerçekleştirdiği “*Işık Mekan Modülatörü*” yapıtı (Resim 20) ile Bauhaus'çu Moholy-Nagy, 1927-32 yıllarında hazırladığı “*Mobile*” yontuları ile Calder'i (1898-1976) görmekteyiz. Vasarely'nin 1932'lerde göz aldatma yolu ile yaptığı hareketli resimleri, Paris'te 1955 yılında açılan “*Hareket/Movement*” sergisi, optik sanatın, kinetik sanatın bir bölümü olduğunu düşündürmektedir (Demirkol, 2008, s. 152).

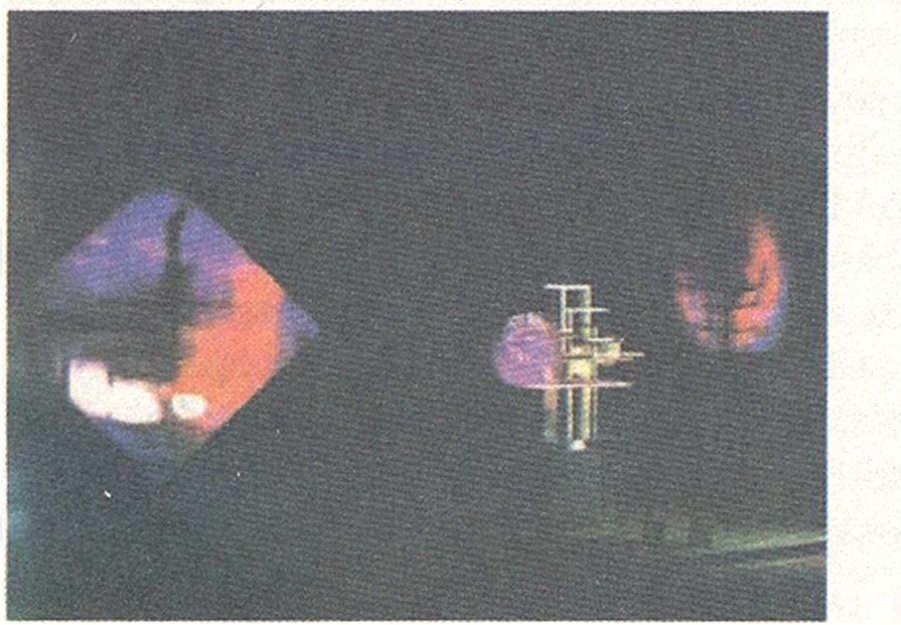


Resim 20. L . Moholy-Nagy Işık Uzay Modülatörü, 1923-30.

Pop sanatı ile birlikte 1960'da başat bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkan kinetik sanatın alanı geniş ve bu yolda yapıt veren sanatçıların sayısı önemli oranda çoktur. Sonraki bölümlerde yer alan sinema, radyo-tv, video ve bilgisayarla gerçekleştirilen yapıtları içeren “*computer sanatı*”na da kinetik sanatın katkısı fazladır. 1950’lerden başlayarak mühendis-teknişyen-sanatçı üçlüsü el ele vererek değişik nitelikte yapıtların üretimi ile sanat alanını önemli ölçüde genişletmiş olduğu görülmektedir. Örneğin: Harry Kramer 1952’de yaptığı kuklalarla “Mekanik Tiyatro”sunu kurar. Jean Tinguely (1925-1991) 1952’den başlayarak motorla hareket eden “Matematik” yontuları yapmış ve bu yontularla resim yapmayı başarmıştır. 1960’da ise kullanılmış demir eşyaları kaynakla birleştirerek hazırladığı “*New York’a Saygı*” yontusuna elektrik akımı verilince kendini parçalayarak yok etmiştir (Demirkol, 2008, s. 153). Jean Tinguely, modern çağın teknolojiye olan aşırı merakını

hicveden heykelleriyle tanınmış, kendi kendini yok eden kinetik heykeller tasarlamıştır (Antmen, 2009, s. 178).

1960 yıllarında “Kendini Yok Etme” konusu sanatçılar tarafından önemle ele alınıyor, böylelikle emperyalist baskıya pasifçe başkaldırılıyordu. Edward Ihnatowicz’in 1971’de yaptığı “Senter” aygıtı istakozun hareketine öykünen elektro-hidrolik bir yontu olup, bilgisayar ile kontrol edilmektedir (Demirkol, 2008, s. 154). Bu makine yontu, aldığı seslere göre hareket ederek sanki yiyecek arıyormuş gibi yürüyor, yüksek bir sese karşı korkmuş gibi geri kaçarak tepki gösteriyordu.



Resim 21. Nicholas Schöffer, Uzaysal-Dinamik Yontular, 1959.

Çok yönlü bir sanatçı olan Hans Haacke (1936) *geç-modernist* olarak 1966’larda *süreçsanatı* içinde ince plastik tüplerle, yer çekimine ve değişen ısıya tepki gösteren sıvılar koyarak hareket konusunda aygıtlar yapıyordu. Fransız sanatçı Nicholas Schöffer (1912-1992), 1948’den beri “Mekansal Dinamik” ve “Işık Dinamizmi” teorilerini gerçekleştirerek 1959’da yaptığı “spazio-dinamik yontu” su ile renkli ve hareket eden camlarla, ışıkla ekrana yansıtarak sonsuz sayıda tablolar yaratmaktadır (Resim 21).

Nicolas Schöffer, Kinetik sanatının temel malzemesi sayılan mekân, ışık, zaman, dinamizm ilkelerini ortaya koymuştur ve akımın kurucusu kabul edilir. Temas, hava akımı ya da izleyicinin nefesi gibi etkenlerle hareket eden eserler üretmiştir. 1948’de “mekânsal dinamik” adını verdiği konstrüksiyonlar yapmaya başlamıştır. Bu yapıtlar, ışığı yansıtan ince metaller ya da sert plastiklerden (pleksiglas) yararlanarak diklemesine oluşturulmuş, açık kuleler biçimindedir. Sanatçı, eserlerine 1950’de devinimi, 1954’te ses ögesini eklemiştir (Yaman ve diğerleri, 2012, s. 135).

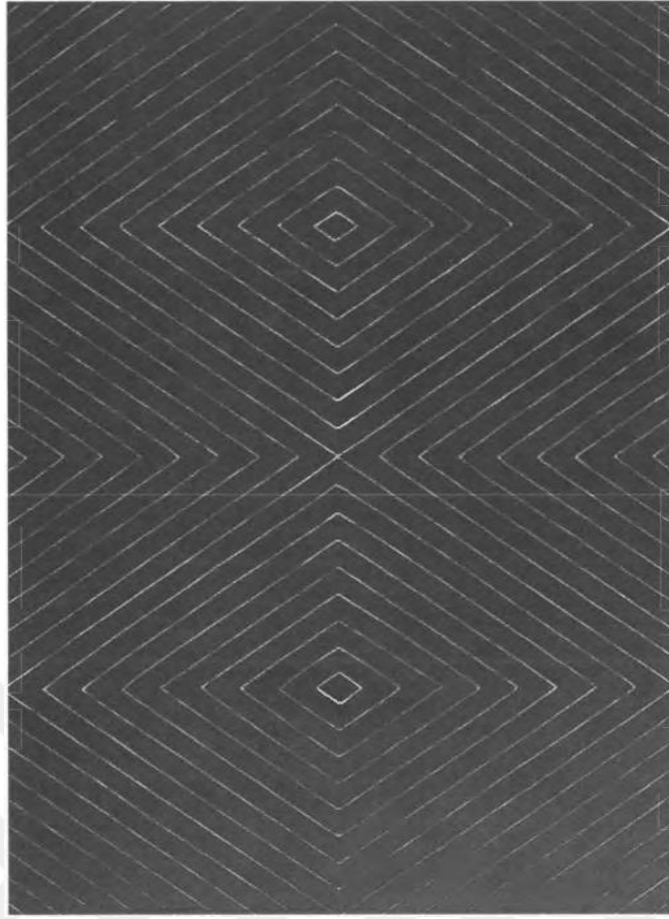
Nicolas Schöffer'in 1957'de New York Merkez Garı'nda düzenlediği "İşımsal-Dinamik" adlı gösteri, deneysel sanat anlayışını toplumsal yaşama katma çabasının bir örneğidir. Sanatçının 1961'de Belçika'nın Liege (Liyej) kentinde yaptığı 52 metre yüksekliğindeki kule; devinen, ses veren ve mekânsal özellikler taşıyan önemli eserlerinden biridir. 1959'a kadar mekânın değişik özellikleriyle birlikte ışık, müzik ve film gibi öğeleri eserlerinde kullanan sanatçı, son döneminde zaman faktörüne odaklanan eserler vermiştir (Yaman ve diğerleri, 2012, s. 136).

Genel olarak Kinetik sanatın temeli, özellikle Tatlin'in Konstrüktif çalışmalarına dayanmaktadır. Diğer yandan ise Bauhaus okulunun çoğu çalışması da Kinetik sanata öncü eserler olarak sunulabilir. Bu üç sanat akımı teknolojik malzemelerle yaratıcı modern ürünler ortaya koymuştur. Heykel sanatında malzemenin klasik imkanları bu ekollerle birlikte aşılmıştır.

2.5. MİNİMALİZM

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra birçok sanat akımı arasında, Amerikalı öz bilincine sahip olanı; tam saflık ve bütünlük, sanatın ifade aracının içinde mevcut niteliklerine indirgenmesi ve diğer niteliklerin ortadan kaldırılmasını hedefleyen Minimalizmdir. Sanatçının kullanabilecekleri araçları en aza indirgenmesiyle mutlak birleştirici eylemin ortaya çıkacağı beklenmektedir. Frank Stella (d.1936) "Bir insanın resimlerimden almasını istediğim tek şey... bütünü herhangi bir karışıklık olmadan görebilmesidir" ifadesini kullanmıştır. "Gördüğünüz şey gördüğünüz şeydir." Minimalizmi "keşfeden" Stella olmasa bile, 1959-60 yıllarında yaptığı "Siyah Resimler"i 6.4 cm genişliğinde, siyah çizgilerle kaplı ve önceden belirlenmiş, simetrik desenlerle düzenlenmiş büyük tuvalerdir (Resim 22) (Fleming ve Honour, 2016, s. 851).

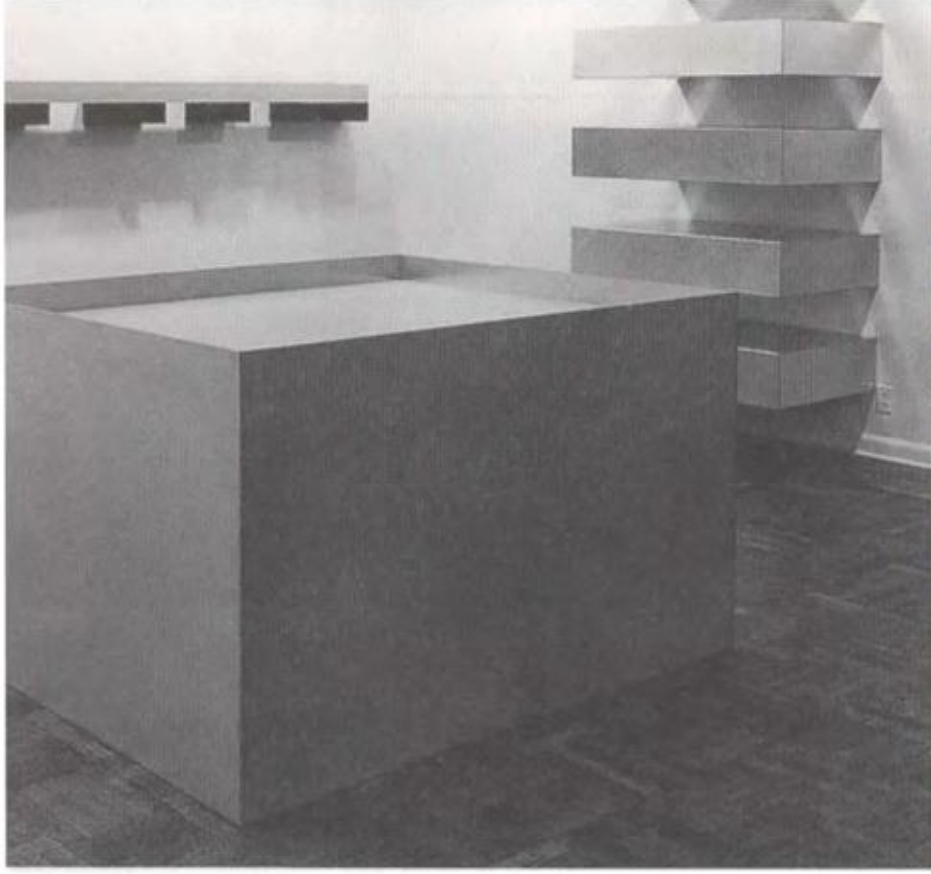
Malzeme olarak boyanın ham haldeki tuvale bazen sadece tuvalin kenarını izleyerek birbirine paralel çizgilerle merkeze doğru ile denerek dengeli uygulanması, Soyut Dışavurumcular tarafından her şeyin üstünde değer verilen iki niteliği yani bireysel tavrı ve kendi kendini ifadeyi ortadan kaldırmaktadır. Yalnızca ekspresif değil, sanrılı ve hatta simgelerin ve metaforların dokundurmaları da bir kenara bırakılmaktadır.



Resim 22. Frank Stella, Tuxedo Park Yol Ayrımı, 19

Tuval üzerine mine boyası, 3.1x1.87m. Stedelijk Van Abbe Müzesi, Eindhoven, Hollanda.

Donald Judd (1928-1994) 1965 yılında yazdığı bir makalede “son yıllardaki en iyi yeni işlerden yarısı veya daha fazlası resim veya heykel değildir” durumuna işaret etmişti. Rauschenberg’in “Kombinler”i, Johns’un “Hedef Tahtaları” ve hatta Stella’nın kalın çizgilerle yüzeyden çok nesne gibi duran çizgili resimleri hep birlikte Judd’un teşhis ettiği “üç boyutlu eser”e doğru yönelime katkıda bulunmaktaydı. Üç boyutluluk özelliği sanat yapıtlarını az ya da çok dünyadaki diğer başka cinsten nesnelere benzetmekte ve bu da geçerliliğini yitirmiş Avrupa sanat geleneğinden bir kopma şeklinde düşünülmekteydi. (Fleming ve Honour, 2016, s. 852). Bununla illüzyon, renk ve işaretlerin etrafındaki ve içindeki reel mekan sorununu ortadan kaldırılmaktadır. Sanatın, yetenekli sanatçının elinden çıktığını gösteren özel işaretleri taşıyan heykel ve resimden ibaret olduğu fikri artık daha az önem taşımaktaydı.



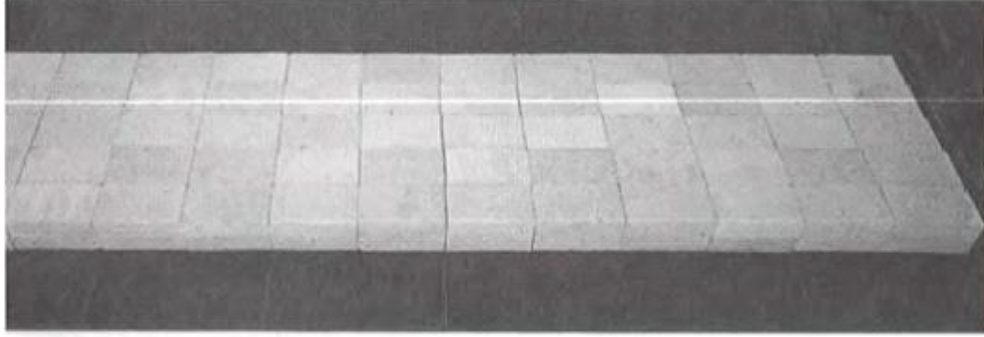
Resim 23. Donald Judd, Leo Castelli Galerisi Enstalasyonu, New York, 1966.

Rudolph Burkhardt'ın fotoğrafı.

Judd'a göre her şey sanat olabilir: "Birisi eserinin sanat olduğunu söylüyorsa, o sanattır" demektir. Leo Castelli galerisinde 1966 yılında ilk sergisini açtığında, Judd izleyen 30 yıl boyunca sürekli başvuracağı biçim dağarcığının büyük kısmını esasen geliştirmişti. Zemine konulan satranç benzeri formlar, duvara dengeli dizilmiş türdeş düşey "yığınlar" ve Fibonacci dizileri gibi matematik diziye göre duvara asılı birbirinin aynı veya değişen öğelerin yatay desenleri bunlardan bazılarıydı (Resim 23). Yine bu sıralarda boyalı kontrplaktan kendisi yapmaktansa verdiği talimatlara göre metal veya pleksiden bunların yapımını sağlamaktaydı (Fleming ve Honour, 2016, s. 853). Temel biçimler yeniden ortaya çıkmakla birlikte, her durumda kullanılan özel metal, yüzey cilasının tercihi, kullanılan pleksinin rengi, uygulanan bağlama türü vs her eserin her durumda Judd'un savunduğu gibi "spesifik" bir tür obje olmasına katkı sunmaktaydı.

Andre'nin *Equivalents* adlı eserindeki (Resim 24) gibi, 120 tuğlaya 60'lık iki katman şeklinde sekiz değişik düzenlemeyle, sayının farklı çarpım kombinasyonlarına göre yön verilmiştir. Bu, özdeş birimlerin düzenli toplanması açısından Stella'nın Siyah Resimleri'ni anımsatmaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 853). Ancak Andre'nin yaptığı tek bir teoriden veya entelektüel tavidan fazlasını kapsadığından ve Kavramsal Sanatta daha sonra meydana

gelecek gelişmelerin liderliğini yaptığı için görüldüğü kadar basit olmaktan uzaktır. Andre heykellerini “formdan ve “strüktür”den “yer”e dönüşüm anlamında tanımlamıştır. Bazen özel bir çevre için yaratılarak seyircinin mekanı nasıl kullandığını ve algıladığını denetleme eğilimini göstermiştir.

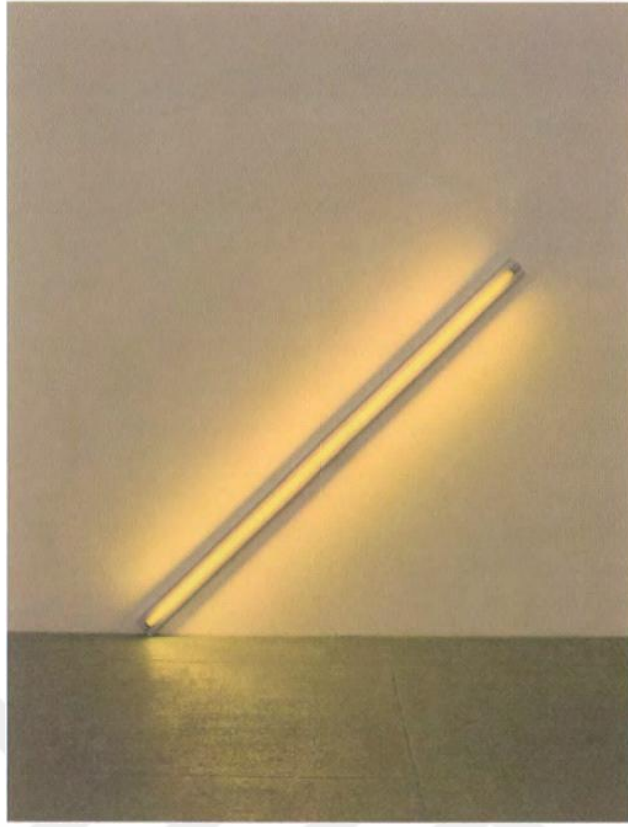


Resim 24. Carl Andre, Denkliker, 1966.

120 Ateş Tuğlası, 12.5x274x57cm. Saatchi Koleksiyonu, Londra.

Brancusi'nin formlarından ve heykelin zeminden kopması olarak kaide problemini ele almasının büyük etkisinde kalan Andre işlerini “Brancusi’yi düz yatırmak” olarak ifade etmiştir. Sanatın seyirci ile eser arasında gerçek zaman ve mekan içerisinde gelişen bir tecrübe olarak anlaşılması Minimalizmin sanatın bağımsızlığı ve olması zorunlu ebediliğine ilişkin klasik fikirlere yönelttiği mücadele açısından merkezi önemdedir. Bununla birlikte, bu eserlerin indirgemeci ruhu eski Bauhaus tasarımcısı Josef Albers (1888- 1976)’in öğretilerine ve 1950’lerdeki resimlerine, ayrıca daha spesifik olarak Duchamp ile Rus sanatçılar Maleviç ve Tatlin’in hazır-nesnelere uzanmaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 855).

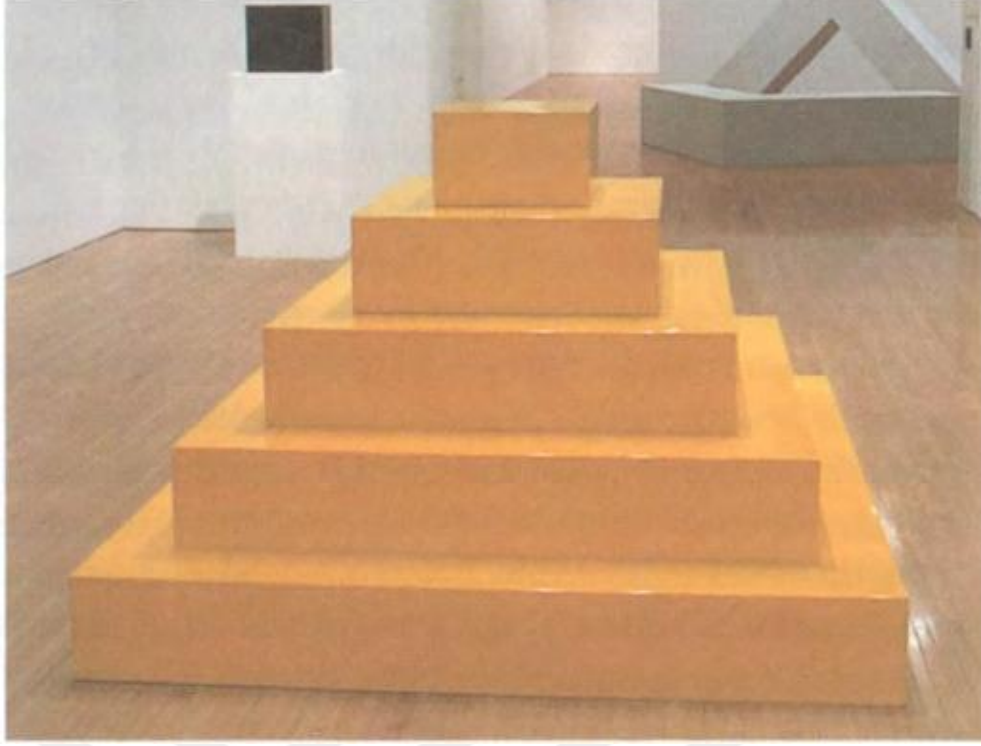
Dan Flavin’in (1933-96) belli ebatlarda floresan ışık tüplerini ile yaptığı ilk çalışmalarının diyagonal yönlenişi kendisi tarafından “kişisel esriklik” üçgeni (Resim 25) olarak adlandırılmış olsa da, ileriki zamanlarda tüplerin düzenlenmesi ve verdiği adlarda Tatlin’e yapmış olduğu göndermeler bağlantıyı açığa çıkarmaktadır (Kuspit, 2005, s. 187). Diyagonallık, Tatlin’in dinamik eğimini anımsatmakta ve bir dönemin ressamının ticari aydınlatma araçlarını galeri alanına renk sağlama araçları olarak kullanması Rusların “gerçek malzemeler gerçek mekana” mottosunu hatırlatmaktadır. Minimal tarz önemli derecede Doğu Sahili fenomeni olarak anlaşılma ile birlikte Batı Sahili sanatçılarının gelişimine ne kayda değer ölçüde katkıları olmuştur.



Resim 25. Dan Flavin, 25 Mayıs Diyagonali, 1963.

(Constantin Brancusi'ye), 1963. Sarı floresan ışığı. 244 cm köşeden köşeye uzanmış. Dia Sanat Vakfı.

John McCracken (1934-2011) de rengi “ilgilendiği biçimleri inşa etmekte kullandığı yapı malzemesi” şeklinde ele almıştır. Basit formların parlak ana renkleri ve pastelleri pigmentli reçinenin fiberglas-reçineli ağaca akıtılması yoluyla üretilmiştir (Resim 26). Meydana gelen yüzeyler pürüzsüz düzgün şekilde, yoğun ve parlaktır.



Resim 26. John Mccracken, San Piramit, 1965.

Karışık teknik. “Minimal bir gelecek? Obje olarak sanat 1958-1968” sergisinde sergilenmiştir. Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles at California Plaza, 2004. David Zwirner Galerisininizniyle, New York.

Aynı zamanda Güney California'nın sörf kültürünü ve yaralandıkları araba boyama işlerini çok iyi bir şekilde ifade etmektedir. Fakat Minimalistler muhtemelen öncüllerinden daha güçlü bir biçimde, uç konularının bazı sonuçlarının bilincindeydi. Robert Morris'in söylediği gibi: ‘kişi belirli bir durumun parçası olarak aynı anda birden fazla duyumsama algıladığı için, tek ve saf bir duyumsama iletilemez; önce renkse, ardından da boyut; düzlükse, ardından da doku vs” ifadelerinin devamını getirdiğinde aklında şüphesiz en yeni çalışması vardı. Morris “Anti-Form” adlı, Minimalizmin temiz hatları, ana formları ve mesafeli üslubuna bir çok tepki ve reddedileri haber veren yeni bir yazı yazmıştır (Fleming; Honour, 2016 : 855). Geç Minimalizm; Kavramsalılık'ta vurgunun bireysel oluşumdan düşünceye, Süreç Sanatında süreç ve manipülasyona, Land Art'a çevrede büyük ölçekli çalışmaya ve yoğunlaşmaya varan çeşitli şekiller almıştır.

Minimalistlerin sıkça kullanmakta oldukları endüstriyel malzemeler Flavin'in floresanlarıyla sınırlı değildi. Bunlardan birçoğu yapı-endüstri pazarlarından temin edilen Minimalist malzeme dağarcığı içinde sunta, tuğla, alüminyum, kontrplak, fiberglas, çelik, pleksiglas gibi çeşitli malzemeler, çoğunlukla endüstriyel metotlarla sanat yapmak için kullanılmıştır. Minimalisleri kendilerinden önceki sade, indirgemeci bir estetiği benimseyen sanatçılardan, sözgelimi Agnes Martin (1912-2004), Ad Reinhardt (1913-1967), Robert

Ryman (1930-) gibi sanatçılardan ayıran, hem bu tür endüstriyel malzemelere yönelmeleri, hem de resim ya da heykel gibi belirgin kategoriler içinde kalmamalarıdır (Antmen, 2009, s. 181-182).

Floresan ışıklarla mekanı düzenleyen Dan Flavin, yenilenen geometrik biçimlerin mekandaki bütüncül algısına yoğunlaşan Donald Judd'un dışında iri metal levhaları mekanın düzenini yeniden tanımlamak ve mekan içerisinde insana kendi fiziksel varlığını hissettirmek üzere yerleştiren Richard Serra, sanatını keskin bir şekilsel yalınlığa indirgeyerek ve düşünsel tasarım sürecine tabi tutarak geometri fenomenini mekanda görünür kılan Sol LeWitt, malzemeyi 'mekanı yontmak' için kullanan, mekan yenilendikçe yapıtları da dönüşen Robert Morris gibi sanatçılar, Minimalizmin kendi başına bir akım olarak kabul edilmesinde etkili kimseler olmuştur. 60'lı yıllardan itibaren enstalasyon gibi sanatsal pratiklerin ortaya çıkmasında da rol sahibidirler. Bazı ortaklıklarına karşın sanatçıların kendine özgü yaklaşımlarıyla yoğun bir çeşitliliği içeren Minimalist sanat, 1970'lere doğru süreçte yoğun bir biçimde ABD'de pek çok sanatçının benimsediği bir sanatsal eğilim olmuştur.

2.6. POP ART HEYKEL

İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden yaklaşık olarak 1950'lerin ortasında başlayan Pop Art ekolü, 60'ların ortasında zirve noktasına ulaştı. Postmodernizmin, ilk yaratıcı dışavurumlarından biri haline geldi. Pop Art sanatçıları savaşın kötümser etkilerini azaltmak, geleceğe umutla bakmayı ve insanları eğlendirmeyi istiyordu (Hudge, 2014, s. 168). Bu amacın gerçekleşmesinin yolu, popüler tüketim kültürünü geliştirmek, soyut sanata meydan okumak ve iki dünya savaşına sebep olan toplum yapısını alaya almaktan geçiyordu. Bu nedenle, bir bakıma eski tarz sanat biçimlerini ve sıkıcı sanat dünyasını üreten toplumu eleştiren Dada sanatının takipçileri sayılmaktadırlar.

Pop Art'ın dayanak gördüğü teoriler kolay anlaşılabilir. Gündelik yaşamın parçası olan uygulamalı ya da grafik sanatlar şeklinde bilinen sanatta, müzelerde görünen ve birçok kişi için anlaşılmaz olan yeni sanat arasındaki kavramsal farkın meydana gelmesinde, Pop Art'a kadar gelen felsefi yoğunluklu sanat teorilerinin katkısı olduğunu söylemek olanaklıdır. Art-sanat akımlarının hepsi, artık sanatla ilgilenen entelektüellerin önemli konuları haline gelmiştir. Dolayısıyla bu akımlar, nefret ettikleri sanatın imtiyazını ve gizemci savlarını paylaşmaya başlamışlardı (Gombrich, 2009, s. 610).

1956 yılında Londra'da sergilenen "İşte Yarın" başlıklı sergide yer alan "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" (1956) başlıklı kolaj, "popüler" kelimesinin bir kısaltımı olarak "pop" şeklinde sanatın ilk örneklerinden biri olarak

nitelendirilir. Kolajı gerçekleştiren İngiliz sanatçı Richard Hamilton'a göre Pop Sanat, toplumun değişmekte olan değerlerine yönelik sanatsal bir inancı ifade etmektedir: 20. yüzyılda şehir hayatını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda yapması da o kadar kaçınılmazdır. Hamilton'ın kolajı, bu söylemin görsel bir karşılığı şeklindedir: Pentür geleneğini dışlayarak herkesin elinden gelebilecek 'kes yapıştır' tekniğini kullanması, sanatçının bilinçli bir tercihi ve okura yönelen bir mesajdır. 50'li yıllarda modern hayatın göstergelerine bürünmüş bir ev içini yansıtan kolaj, elektrikli süpürge, televizyon, kasetçalar gibi malzemelerin dışında pencereden görünen sinema salonu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi gibi çeşitli elemanlar aracılığıyla Batı dünyasında gündelik hayatın bir portresini sunmaktadır (Antmen, 2009, s. 159).

Pop Sanat, bir açıdan Dada hareketinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Soyut Dışavurumculuğun yalnızca üslup olarak tarihlendirdiği Pop Sanat, tavır olarak önemli ölçüde Dada sanatıyla ilgilidir.

Robert Rauschenberg, ev televizyonlarının 1960'larda ortaya çıkardığı etkiyi en fazla hisseden sanatçılardan biriydi. Keyfi yan yana getirişler, her şeyi tek seyirlik bir gösteriye dönüştürerek gündüz ve gece değişen imgeler dizisiyle neredeyse Gerçeküstücü hale gelen televizyon, iki boyutlu eserlere ilgisini yenilemişti. Andy Warhol eliyle denenmiş dergi veya gazete resimlerinin ipek baskı kalıbı yoluyla aktarılmasını öngören *frotaj* tekniğini bir süre önce hali hazırda uyarlamaya başlamış ve Retroaktif'de yaptığı gibi en alakasız temaları ve konuları birleştiren eserler geliştirmişti (Fleming ve Honour, 2016, s. 846).

Bunları Dada'dan almış olduğu ızgara benzeri desenler halinde mürekkepli veya doğrudan tuval üzerine taşıyordu. Sonrasında da belli yerlere boya damlaları veya helezonları ekliyordu. Bununla beraber, formatları yüzünden görünüşte daha geleneksel bu eserler, Rauschenberg'in çok farklı görsel ilgileriyle çelişiyordu. Beuys'e öncüllük yaparak Cage ile birlikte muhtemelen ilk kez düzenlenen "happening"lerden birine katıldı ve ileri teknolojinin geleceğin sanatında olanaklı olabilecek kullanım biçimleri konusunda mühendis ve bilim insanlarıyla deneylere başladı (Antmen, 2009, s. 159).



Resim 27. Robert Rauschenberg, Monogram, 1959.

Doldurulmuş koç, otomobil lastiği, kolaj ve akrilik ile yapılmıştır, 1.22x1.83x1.83m. Moderna Museet, Stockholm.

Pop Sanat'ın başka önemli bir sanatçısı Andy Warhol (1928-1987)'un fotografik imgeyi olduğu gibi tuvale aktardıktan sonra müdahalelerde bulunması ve serigrafi tekniğine başvurması ve mekanik çoğaltım usullerine duyduğu ilgi sanatının içeriğini ve felsefesini belirleyen bir anlama sahiptir. Warhol'un bireysel anlatım ve özgün yetenekle üretilmiş resimlere yönelik kökten bir tepkiyi yansıtan resimlerinde el becerisini, yeteneği ve ifadeyi bir ölçüde dışlayan baskı tekniklerine başvurmasının, gündelik yaşamın ikonografisini kullanması kadar önem taşımaktadır (Antmen, 2009, s. 162).

Warhol deneyim pazarlaması olarak isimlendirilmeye başlanan konunun uzmanıydı. Warhol'un kendisi de ürünlerini temsil ettiği markalar, yani Campbell Çorbaları (Resim 28) ve Coca-Cola gibi bir marka olmuştu (Kuspit, 2005, s. 90). Aslında bu malzemeleri, üretildikleri şekilde, yani mekanik olarak yeniden ürettiyordu. Warhol'un yaptığı Modern pazarlamanın seri üretim ve dağıtım yöntemlerine öykünen yeniden bir seri üretti.



Resim 28. Andy Warhol, Campbell Çorba Kutusu, 1968.

Endüstri malzemelerinin sıradan dünyası, beğeniye önem veren seyirci tarafından estetik yönden ilgi görmemesi beklenebilir. Fakat 1960'lı yıllardan sonra sanatın gündelik olana yönelmesiyle sıradan insanların beğenileri ve estetik anlayışları ileri sanatın bir parçası haline gelmiştir.

Bir dönem Warhol'a atfedilen nesnelere sahip olarak böylece örtük bir şekilde kendilerini onunla özdeşleştiren insanlar fark etmeden Warhol'un yakın çevresinin bir parçası olmayı arzulamışlar (Antmen, 2009, s. 192). Bu nesneye sahip olmanın kişiye kendini Warhol'un yakın çevresinin bir üyesi gibi duyumsama, düşünme, hissetme ve davranma gücünü ve yetkisini verdiğine inanırlar. Warhol'un dehası, onun kendine ait nesnelere içine yerleşen bir cin olmasından geliyordu ve bu güç bütün öteki özelliklerini geride bırakmıştı.

Pop Sanatı'nın ortaya çıktığı zamanlarda, Claes Oldenburg tarafından, 1962 yılında erken dönem işi olarak görülen '*Floor Cake*' (Resim 29) yapılmıştır. Andy Warhol'un Campbell'in Çorba Konserveleri dizisini ilk yaptığı dönem de 1962 senesi ile bu döneme denk gelmekte ve aynı dönem eserlerini oluşturmaktadır. Eser New York Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenmektedir (Baro, 1969, s. 43). Bu *Yer Pastası*'na bakıldığında yüzünüze bir gülümseme yayılıyor. Fakat daha yakından bakıldığında uzaktan fark edildiği kadar da

iştah açıcı görünmez. Detaylı incelendiğinde 2.5 metrelik dev yiyecek yastığının kumaşının kirli ve iştah kaçırıcı görüntüsüyle karşılaşmaktadır. Fakat tüm bunlara rağmen son derece büyük, yumuşak ve güzel bir eser görüntüsü sunmaktadır. Kumaşların dikilip içi elyaflarla doldurularak yapılan kocaman bir yastıktır.



Resim 29. Claes Oldenburg, Floor Cake.

58.375 x 114.25 x 58.37cm, Modern Sanatlar Müzesi (MoMA), New York, 1962.

Esere uzak mesafeden bakıldığında iştah uyandıran bir yiyecek olarak düşünülebilir. Daha çok yumuşak bir pasta görüntüsünü anımsatmaktadır. Hem görsel hem de duygusal hazza hitap ettiği söylenebilir. Yukarıdan çatalı keke batırınca ezilip içindeki yumuşak kremanın akacağı hissini uyandırmaktadır. Bu seyircinin görsel olarak hayal edebileceği bir tecrübeydir. İşte tüm bu tecrübeler göz önüne alındığında bu pastayı görmenin izleyiciye bir sanat eserini seyretmenin hazzı ve iştaha dayanan bir mutluluk duygusu verdiği de söylenebilir. Eser, Amerikan kültürüne, seri üretimle üretilen gıdalara bir gönderimde bulunuyor. Tüketim mallarına, gündelik sıradan nesnelere ilgisi olan Oldenburg; patiska, branda bezleri, kağıt paçavralarla yumuşak heykeller yapmıştır. Esere bakıldığında klasik heykel anlayışından çok uzak bir imaj görülmektedir. Doğrudan yapılmış bir eser değildir. Temsil ettiği nesneye birçok benzerliği var, ancak kendi içinde çelişen bir yanı da görülmektedir. Sadece Amerikan tüketimini eleştirmekle kalmıyor, kuralları da sorguluyor.

Figüratif resim ve heykelleriyle tanınan günümüz İngiliz Pop Art sanatçılarından Allen Jones çalışmaları da, geleneksel erkek ve dişi iktidar dinamiklerine ait cinsel imaj ve ilgilerinin fetiş ve BDSM (bondage, discipline, sadism, and masochism) uygulamalarına dönüşümünü karakterize eder. Çıplak ve yarı soyut bir kadını betimlediği *Perfect Match*

(1966) (Resim 30) adlı eseri, sanatında bir dönüm noktası olacaktır. 1970 yılında yaptığı Hatstand, Table, ve Chair adlı enstalasyonları onun en ünlü ve en tartışmalı eserleri oldu. Jones, 2015 yılında, bir eserinin büyük bir retrospektifinin sergilendiği Royal College of Art'da Kraliyet Akademisyenliğine seçildi (Wroe, 2014).



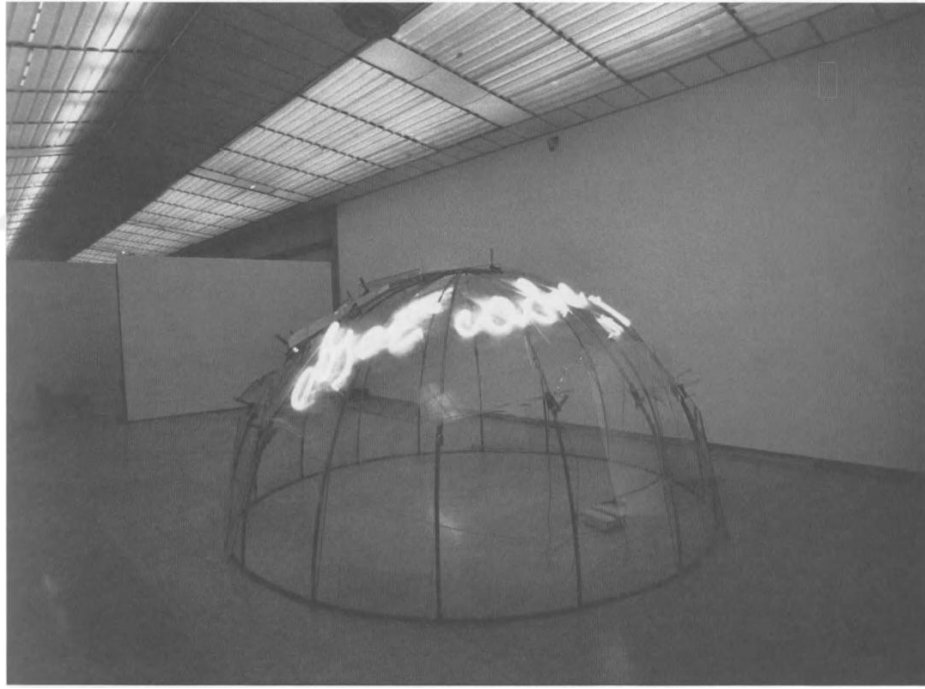
Resim 30. Allen Jones, Refrigerator (Soğutucu), Levy Galerie, 2018.

1970'lerde konuları, yarı-kübist bir üslubu yansıtan, ana hatları ve kenarları ayıran daha resimsel ve hareketli şekilleri kapsadı. Böylece heykeller, seyirciyi eserin etrafında hareket ettirecekmiş gibi, merak uyandıran bir perspektif değişikliği veren oyuk biçimlerin katmanlarının kesişiminden meydana gelmiştir. Bundan böyle tek renkli tunçtan heykeller değil, Jones'un oymalı heykelleri ve rölyefleri Pop Art döneminin cesaret uyandıran renklerini ve resimsel uygulamalarını sergiliyordu. 80'li yılların bitiminden itibaren yaptığı ilk heykel maketlerinden bazıları atriyum, galeri ve açık kamusal alanlar için anıtsal versiyonlara dönüştürülmüştür (Wroe, 2014). Yaptığı heykellerin yüzeyinde resimsel imajlar oluşturmak, Jones'un heykellerine özgü bir tarz olarak görülebilir. Canlı ve güçlü renkler hem Pop Sanat'ın tarzını yansıtmaktadır hem de geliştirdiği yarı-kübist oyuklarla modern sanatın ruhuna göndermelerde bulunmaktadır.

2.7. ARTE POVERA

Sanatın ne olduğuna dair sorgulanma, statüsünü gemi azıya almış bir tüketim toplumunda bir başka nesneye dönüştürme gayreti, çeşitlilik gösteren malzemelerin

incelenmesi ve sanat dünyasının politik alanının incelenmesi ABD'yle sınırlı kalmamıştır. Önemli derecede aktif Avrupa sahnesinden bir örnek, İtalyan eleştirmen Germano Celant tarafından 1967'de *Arte Povera* adı verilen eğilimdi. Önemli ölçüde kolay ve ucuz yoldan sağlanabilen malzemelerin *Arte Povera* (fakir sanat) ile ilgili sanatçılar tarafından böylesine uzun ve görkemli bir sanat geleneğine sahip bir ülkede kullanılması polemik etki taşımaktaydı. Kerestelerin ayrılarak içindeki filizin açığa çıkartılması, granitin kalıcılığının marul yaprağının geçiciliği ile karşılaştırılması, beygirlerle dolu bir odanın kokusu ve gürültüsü, bir kağıt yığını, İtalya haritasının ters çevrilmesi gibi doğrudan ve yaratıcı hareketler *Arte Povera*'da bol miktarda görülür. Bu dolambaçsız ve şiirsel niteliği yoğun sunuşlarıyla, bu sanat geleneğinin ilham kaynağı olduğu kadar bir yük de teşkil ettiğini de söylemekteydiler. Günümüze uygun bir sanata ulaşılabaksa sadece geçmişin büyüklüğünü tekrarlamak ve yeniden değerlendirmekle yetinilmesi mümkün olamazdı. Dolayısıyla *Arte Povera*'nın “fakirliği” yerleşik sanat düşüncelerine ve kurallarına bir meydan okumaydı (Fleming ve Honour, 2016, s. 856).



Resim 31. Mario Merz, *Objet Cache Toi*, 1968.

iglo, demir, cam, neon. Çapı 4 m. Galleria Civica d'arte Moderna e Contemporanea'da fotoğraflanmıştır, Torino. Sanatçının koleksiyonu.

Önemli olan husus, bu meydan okumanın alanlarında çok bilgili bir sanatçı grubu tarafından içeriden yönetilmesi idi ve bu manada ABD'deki çeşitli Minimalist ve Geç Minimalist eğilimlere güçlü bir paralellik arz etmekteydi.

Mario Merz'in (1925-2003) bazen tehlikeli şekilde sivri kenarlı cam levhalarla kaplanmış Eskimo kulübeleri, insanların temelde göçer varlıklar olduğuna şahitlik etmektedir

(Resim 31). Ayrıca sürekli olarak bu tür yaratıklar tarafından girilen seyahatlerin dizinini sağlanmış gibi Fibonacci numara dizilerine dönmüştür - 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 vs. Deyim yerindeyse, tek bir beden, tek baş, iki kol ve bacaklardan başlayarak silsile kıvrılarak sonsuzluğa uzanmaktadır. Silsile ilerledikçe, birleşik terimler oranı sanatçıların yüzyıllardır ulaşmaya çalıştıkları Altın Oran'a giderek yaklaşır ve seyahat ettikçe hedefi mize yaklaşabileceğimizi ancak yine de hedefin elde edilemeyeceğini belirtir. Michelangelo Pistoletto (d. 1933) "*Eksi Objeler*" (1965-66) adını verdiği sade yaşam modelleriyle, Minimalistlerin yaptığı gibi bilinçli olarak iki boyuttan üç boyuta hareket etmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 857). On yıl kadar önce aynalı yüzeylere resimler yapmış ve (*Eksi Objeler*) onun tarafından imgeyi "tuvaldeki düşey konumundan gerçek mekana" getirmenin aracı olarak tanımlanmıştı.



Resim 32. Michelangelo Pistoletto, Paçavralar Orkestrası (Orchestra di Stracci), 1968.

Paçavra, elektrikli ısıtıcı, çaydanlık ve bardak assemblajı.

Aynı doğrudan tavırla, biriktirdiği mütevazı malzemelerle yüksek sanat formlarının azametine ulaşma ya çalışmanın çağdaş dünyada uygun olabileceği anlayışıyla alay etmiştir.

Paçavralar Orkestrası (1968) sadece renkli kumaş parçaları ve birkaç çaydanlıkla hoş bir müzik yaratmaktadır (Resim 32).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINA ÖRNEKLER

Çağdaş sanat örnekleriyle birlikte bir bakıma modern sanatın figüratif biçimlere olan alerjisini yenmeye çalışıldığını görmek mümkündür. Özellikle Foto Gerçeklik adı verilen heykel örneklerinde bu tutumu sıkça görmek mümkündür. Yine de çağdaş sanatın ya da yeni kullanılan tabiriyle güncel sanatın yararlandığı malzemelerin çoğu modern sanatın sunduğu olanakları dikkate aldığı görülmektedir. Güncel sanat örneklerinde teknolojik ve yapay malzemelerin kullanımının son derece yaygın olduğu gözlenmektedir. Bu konuda öncülük yapan Süper Gerçekçilik ve Foto Gerçeklik akımları günümüzde en popüler sanat biçimleri sunmaktadır.

3.1. DUANE HANSON (1925-96)

Süper-gerçekçiliğin heykel alanındaki öncüsü, gündelik hayattan sıradan tipleri, özellikle de Amerikalı alt ve orta sınıfları konu alan Duane Hanson'dır (1925-96). Gerçekçi çıplak figürleriyle tanınan John De Andrea (1941-) da Foto-Gerçekçi heykelin başlıca temsilcileri arasındadır (Antmen, 2009, s. 164).

Duane Hanson, sıradan insanların aşırı gerçekçi tasvirleriyle tanınan Amerikalı bir heykeltıraştır. Hanson'un tekniği polyester reçinesi, bondo, bronz veya fiberglas kullanarak yaşayan insan tasvirlerini kalıba döküp ardından fiberglas figürünü gerçek cildin tüm kusurlarını ve mizacını göstermek için titizlikle boyar. Sanatçı, "Sanatım insanları kandırmakla ilgili değil" der. "Peşinde olduğum insan tutumlarıdır —yorgunluk, hayal kırıklığı, reddetme-. Bana göre bütün bunlarda bir tür güzellik var." (Copeland, 2000, s. 43).



Resim 33. Duane Hanson, Turistler, 1970.

Tüketici tasvirlerinde Pop Art hareketiyle sıkça ilişkilendirilse de, eserleri empatik olarak betimlenen Jean-François Millet gibi 19. yüzyıl hümanist ressamlarıyla da bağlantılıdır (gündelik hayat veya sıradan insanlar). İkonik heykeli, *Turistler* (Resim 33), aşırı kilolu Amerikan turistinin klişesini mizah ve şefkat karışımıyla hafifçe eleştirir. Hanson'un Eserleri Washington DC'deki Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi koleksiyonlarında bulunmaktadır. Bunun yanı sıra New York'taki Whitney Amerikan Sanat Müzesi ve Edinburgh'da bulunan İskoç Ulusal Modern Sanat Galerisi'nde eserleri sergilenmiştir. Hanson 6 Ocak 1996'da Boca Raton'da öldü (Copeland, 2000, s. 49).

3.2. JOHN DE ANDREA (1941,-)

1970'lerde Amerikan Foto Gerçekçi sanatçı grubunun prömiyer sanatçısı John De Andrea, figüratif heykel geleneği içinde yeni bir edebi gerçekçilik düzeyi oluşturmuştur (Panvanelli, s.55 2008). Canlı döküm, 1960'ların başlangıcında tam olarak keşfedilmemiş bir teknikti, ilk önce geleneksel alçı kalıpları ile çalışan John De Andrea, daha büyük bir gerçekçilik ve daha fazla tanım arayışındaydı ve bu nedenle daha hassas ayrıntılar yakalayabilen bir silikon döküm yöntemi geliştirdi. Bu, daha önce hiç görülmemiş, eşsiz ve yenilikçi bir iş alanı doğurdu; heykeller o kadar gerçekçiydi ki, ilk bakışta onları gerçek bir kişi olarak algılamak mümkündü.



Resim 34. John De Andrea, *Repose'de Model* (1981), İskoçya Ulusal Galerileri.

İlk dönem eserlerini cam elyaf pozitiflerine polivinil reçinesini ve daha sonra da bronz boya malzemesi sürerek yapan De Andrea, son olarak onları akrilik ve yağla sıvayarak otomotiv boyası ile boyardı. Gerçek insan saçı ve dökülen saçları kullanarak, cam gözler yapıp onları boyayarak, bireysel parçaya uygun çeşitli teknikler denedi. 50 yıl boyunca 350 heykel yaparak De Andrea, insan ruhunu yakalamak için tekniğini hep geliştirmeye çalıştı. De Andrea'nın heykelle olan inanılmaz tutkusu onun gerçekçi efektleri yaratma çabasından görülebilir (Panvanelli, 2008).

De Andrea'nın inanılmaz gerçekçi çıplak heykelleri detayları en ufak ayrıntıya kadar sunmaktadır. Figürlerine canlı bir ton vermek için polivinil malzemeler ve karma lateks akrilik boya ile çalışmıştır. Başlangıçta peruk kullanırdı, ancak saç derisine ve vücuda saçları tek tek yerleştirmek için bir teknik geliştirdi ve saç derisi, kaşlar ve kasık bölgesi için gerçek saçları kullandı. Cilde, giysilerin bırakabileceği izler veya deride bulunan ben, yara ve damar gibi gerçekçi dokular verilmiştir.

3.3. CHARLES RAY (1953,-)

ABD'li Charles Ray'in (1953) "*Dişi Figür*"ü (2003) alüminyum ve boya ile yapılmış, Aristide Maillole (1861-1944) tarzında klasik bir yontudur. Günümüzde, figürlerinin gerçekten ayırt edilemezliğiyle değil, şaşırtıcı boyutları ve konularıyla izleyicinin dikkatini çeken Charles Ray (1953-) ve Ron Mueck (1958-) gibi sanatçılar aynı zamanda Foto- Gerçekçilik akımının mirasçıları olarak da sayılır (Antmen, 2009, s. 164).

Charles Ray, fiberglas figürleri ve anıtsal ahşap yontularıyla tanınan çağdaş Amerikalı heykeltıraştır. Ray'ın dönemsel eserlerinden biri olan *Family Romance*'da (Resim 35), sanatçı ideal çekirdek aileyi -heteroseksüel ebeveynleri ve her iki cinsiyetten iki çocuğunu- betimlemekte; aile bireyleri çıplak ve çocuklar ebeveynleriyle aynı boyda gösterilmektedir. Değişen ölçülerin bu basit eylemi, normalliğin rahatsız edici bir versiyonunu oluşturuyor. Ray eserlerine olan yönelimlerini “ilgimi çeken şeyi yapabildiğim kadar yapıyorum. Bir şeyi kullanabildiğim kadar kullanıyorum, fakat öncelikle yaptığım ile ilgilenmek zorundayım” (Panvanelli, 2008) cümlesiyle ifade etmektedir.

Ray, 1953'te Chicago'da doğdu, sanat eğitimlerini sırasıyla Iowa Üniversitesi'nden, Rutgers Üniversitesi'ndeki Mason Gross Sanat Okulu'ndan aldı. Hem Anthony Caro hem de David Smith'in çalışmalarından etkilenen Ray'ın ilk heykelleri, Minimalizmin malzemelere ve ölçüğe olan dikkatini yansıtmaktadır. Takip eden yıllarda *İffaiye Kamyonu* (1993), *Hinoki* (2007) ve *Çocuk ile Kurbağa* (2009) dahil olmak üzere giderek daha iddialı çalışmalar yapmıştır. Ray şu anda Los Angeles'da yaşamakta ve çalışmalarına devam etmektedir. Bugün, sanatçının eserleri, New York'taki Modern Sanat Müzesi, Minneapolis'teki Walker Sanat Merkezi ve Chicago Sanat Enstitüsü koleksiyonlarında sergilenmektedir (Panvanelli, 2008).



Resim 35. Charles Ray, Family Romance, 1993.

Boyalı cam elyafı ve sentetik saç, 53x85x11 inç.

Ray eserlerin psikolojik okumaları bağlamında tam anlamıyla bir Freud hayranı sayılmaz. Fakat tutarsız ölçülerdeki dört çıplak aile üyesinin boyalı fiberglas ve sentetik saçlı

heykellerini gözlemlemek, –kabaca aynı boyda durması; çocukların büyük, yetişkinlerin küçük olması- bir analist için nasıl bir kompleks oluşturduğunu düşünmemek zor değildir. El ele tutuşmalarla ortaya çıkan desen ailevi bir barikat oluşturmaktadır; izleyici, figürler tek parçaya ve içinden geçilmez bir sisteme dönüştüğü için yalnızca dörtlü figür etrafında dolaşabilir (bu, çağdaş Post-Freudyen terapistlerin aile hakkında düşündükleri türden bir şeydir).

3.4. MİROSLAW BALKKA (1958,-)

“Benim için nesnelerin tarihi, sanat tarihinden daha önemlidir” (Riemschneider ve Grosenick, 1999, s. 50) diyen Polonyalı heykeltıraş Miroslaw Balka'nın (1958), “*İlk Kutsal Kominyonun Hatırlanması*” heykeli çelik, çimento, mermer, kumaş, ahşap, seramik ve foto gereçlerinden yapılmış ilginç bir yapıttır.



Resim 36. Miroslaw Balka, İlk Kutsal Kominyonun Hatırlanması, 1985.

Collection of Muzeum Sztuki, Lodz.

Heykelleri, videoları ve enstalasyonları hakkında konuşan Miroslaw Balka, “Kolay cevaplar yerine her zaman zor sorular oluşturmaya çalışıyorum” (Gavin, 2014, s. 34) ifadelerine yer verir. Hem unutulmayacak kadar güzel hem de derinden rahatsız edici olan eserinde, tarihle ilgili - özellikle modern Avrupa ile ilgili - anılar, hakikat ve algı hakkında ciddi sorular sormaktadır. Balka, çalışmalarında çelik, ahşap, tuz, sabun ve keçe gibi geleneksel ve geleneksel olmayan malzemeler kullanır. Soykırım sırasında ülkesinin tarihine

ve Yahudi cemaatinin tahribatına yapılan atıflar, çalışmalarında göze çarpmaktadır: Katolik olmasına rağmen, bir Holokost sanatçısı olarak tanınmıştır (Todoli, 2017, s. 54). Balka'nın heykel dışındaki video çalışması olan *Bambi* (2003)'de yine tarihle ilgili sorular soruyor; bu çalışmada izleyicilerin geçmişle yüzleşme biçimini etkilemeye çalışmaktadır. Videoda, eski Auschwitz-Birkenau toplama kampının alanı olan, kasvetli ve karlı bir ortamda yiyecek arayan genç geyikler gösterilmektedir.

3.5. GAVİN TURK (1967,-)

Gavin Turk, sanatta yazarlık konularına yönelik ironik yaklaşımıyla tanınan çağdaş İngiliz heykeltıraşlarından. Genelde günlük nesnelere veya üretilen eşyalar kullanarak yaptığı eserler, özellikle sanatçının adı ve imzası ile ilgili olanlar gibi kimlik meseleleriyle ilgilidir. “Gerçekten bir sanatçı olduğuma karar verdiğimi sanmıyorum” diyen Turk, “Düşünmeyi ve sanata bakmayı öğrenmek için üniversiteye gittim. Sonunda, sanatın en sofistike karmaşıklığını geliştirdim” (Elliott, 1995, s. 43) ifadelerine yer verir.

1967'de İngiltere'nin Guildford şehrinde doğdu. Londra'daki Kraliyet Sanat Okulu'na katılmadan önce Chelsea Sanat Okulu'nda resmi eğitim aldı. Hatıra duvarında “Heykeltıraş Gavin Turk, 1989-1991 yıllarında burada çalıştı” diye yazan Kraliyet Sanat Akademisi, sanatçının “*Cave*” (mağara) adlı tez sergisine burs vermeyi reddetmesi sanat camiasında bilinen meşhur bir olaydır. 1990'larda Damien Hirst ve Tracey Emin ile birlikte Genç İngiliz Sanatçılar olarak bilinen kuşağın bir parçası oldu. Daha sonraki eserleri arasında, Jean-Paul Marat, Che Guevara ve Elvis Presley gibi tarihi figürler, hayat boyu süren balmumu heykel serileri yer alır. Turk, o zamandan beri Kraliyet Sanat Akademisi tarafından Jack Goldhill Heykel Ödülü ve Charles Wollaston Ödülü'ne layık görülmüştür. Sanatçı halen Londra'da yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir. Bugün sanatçının eserleri, Londra'daki Tate Gallery, New York'taki Modern Sanat Müzesi ve Rotterdam'daki Caldic Collection'da sergilenmektedir (Elliott, 1995, s. 48).

Sanatçı, bir bakıma eserlerinde sanat tarihini bir geri dönüşüm nesnesi gibi canlandırmaktadır. Diğer sanatçıların genellikle yenilikçi çalışmalarına, bunların belli “ticari markalar” haline gelen stilistik klişelere veya kalıplara indirgenebildiğini göstererek cevap verir. Genellikle iki veya üç sanatçıyı referans alarak, onları tek bir resim veya heykelde birleştiren imge ve motiflerle çalışır. Yeni ve farklı bir şeyler yaratmak için bu sanat tarihi klişelerini kendisiyle yeniden şekillendirir.

Turk'un altı panelli imgesi "Widower", hem Duchamp'ın "Fresh Widow" (1920) hem de Magritte'nin "The Key to Dreams" (1930) adlı eserlerinden ilham alınmıştır. Sonuncusu, John Berger'in 'gerçek' olandan çok inandığımız ve bildiğimiz şeylerin algılarımızı yönettiğini ileri sürdüğü etkili kitabı *Ways Seeing* (1970)'in kapağında kullanılmıştır. Turk, hemen sanatın ve onun düşünce ile gerçek arasındaki ilişkiye dair sorularına cevap verir gibi sergi davetiyesinde Berger'in kitap kapağında bir göndermede bulunur (Putnam, 2017, s. 4).



Resim 37. Gavin Turk, Che'nin Ölümü, 2000.

Che Guevara'nın ölü gövdesini gösteren ünlü fotoğrafın 2000 yılında silikon olarak yeniden yapılmasını başaran İngiliz sanatçı Gavin Turk onu bizzat şehit imgesinde kalıba

döker. “*Che'nin Ölümü*” (2000) adlı yontu, balmumu ve karışık gereçten yapılmıştır (Demirkol, 2008, s. 193).

Duchamp gibi, Turk de çalışmalarında merkezi bir unsur olarak unvanlarında imalarda bulunur ve kelime oyunları yapar. Hazır ürünlerin ilkelerini benimseyerek, çoğu zaman değersiz “atık nesnelere” kullanır; böylece değersizliği kıymetli hale getirir. Bu durum onu, tercihen bir marka veya logo gibi, sanat eserine hem estetik hem de ticari değer vermenin bir aracı olarak sanatçı imzasının onaylayıcı işlevi ile büyüler.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMALAR

Bu araştırmada sanatın ortaya çıkışı gelişimi çeşitli çağ ve akımlara, görsel örneklerle konu oluşu incelenmiştir ve sanatçının bedensel duyuşsal özellikleri ile eser arasındaki bağların dışa vurumu bir sanat eserinin yaratılışından sergilenmiştir. Sergilenecek düzene kadar ruhu etkileyen fonksiyonların teknolojik yapay malzemelerin estetik sorgulamaları, imgesel süreci mekana bağlı olarak kuşaklar arasındaki zıtlığı bazen uyum içindeki inovasyon kavramı sanatsal aksiyonlara yansımış halidir. Bu çalışmalarda beden ve organların sanata aracılık ettiği gibi doğallıktan sıyrılıp plastik yapay malzemelerle sınırları zorlayan gelenekselliğin dışındaki malzemelerin estetik sorgulamalarını mekana bağlı kuşaklar arasındaki farklılığı ortaya koymak için gerçekleştirilmiş sanatsal performanslardır.

Her kültürün ve her bireyin değerleri, duyuşsal özelliklerin simgesi olarak bedenin parçaları, insanın aklı, imgesi hazır malzemeler bütününde biçimsel formların örnekleri çeşitli plastik öğelerle sanatın ortaya konuluşunun sürecidir. Fabrikasyon nesnelere, hayatımızda varlığını fark ettiren şeyler, endüstri malzemeleri, teknolojik gelişmelerle doğrudan izleyiciye yansıyan plastik sanatların ifade şekli değişik bakış açıları getirmiştir. Bedensel algı onları isimlendiren estetik özellikler insan bünyesinde değişmeyen tek gerçektir. Yine bu çalışmalar teknolojik nesnelere özün dışında kalan formlar bütünü olarak yaşama aitliği ele alınmıştır. Teknoloji ve işlevselliği barındıran yapay plastik parçaların yaşamsal faaliyetlerle dünyanın doğallık anlayışını bir arada var olan ve bedeni tutan parçalar dünyanın gerçeklik anlayışında sanatı ve sanat eserlerini bu kurgu üzerinden anlatan daha net bir yol yoktur. Teknolojinin yapay zekâyâ, doğal zekânın teknolojik yapaylığa tepkisi sanat anlayışıdır. Plastik materyalleri kullanmadaki amaç doğallığın şekillendirilmiş hali ve kavramsal ifadelerle bedende var olan organların yaşam zincirlerinin sanata yansıyan örnekleridir.

4.1. DİRENİŞ

Çalışma plastik malzemeyle ele alınıp ortaya konulmaya çalışılmıştır. Minimalist ve kavramsal sanat biçimlerine örnek teşkil edebilecek bir anlayışla ele alınmış olan bu çalışma çağdaş heykel sanatının anlatım biçimi yansıtır. Heykel düşen bir insanın ayağının betimlemesiyle “direnış” kavramına ironik bir göndermede bulunmaktadır. Verilen ölçüler ayak tabanın uzunluğu ile diz altı kısmının yüksekliğini ifade etmektedir. Sergilenme biçimi

resimde verildiği gibi kurgulanmıştır. Burada amaç direniş kavramının belli bir yıkımın sonrasında ortaya çıkmasına göndermede bulunmak istenmiştir.



Resim 38. Güler Dişbudak, Direniş, Plastik/kalıp, 20x30, 2018.

4.2. DİRENİŞ-2

İlk kompozisyonda görülen çalışmanın devamı niteliğindeki bu çalışma aynı adın ikinci serisi olarak belirtilmiştir. Yine minimalist bir tarzda oraya konulan kompozisyonda plastik malzeme kullanmıştır. Kompozisyon çalışması genelde yapay plastik malzemelerden yararlanılmıştır. Çalışmalar minimal yapı ortaya koyarken aynı zamanda kavramsal olarak soyutlama yapılmış çağdaş biçimlerin birer örneklerini sunmaktadır. Kompozisyonda durağanlık yerine hareketli bir yapı inşa edilmeye çalışılmıştır.



Resim 39. Güler Dişbudak, Direniş 2, Plastik/kalıp, 15x30. 2018.

4.3. HAREKET

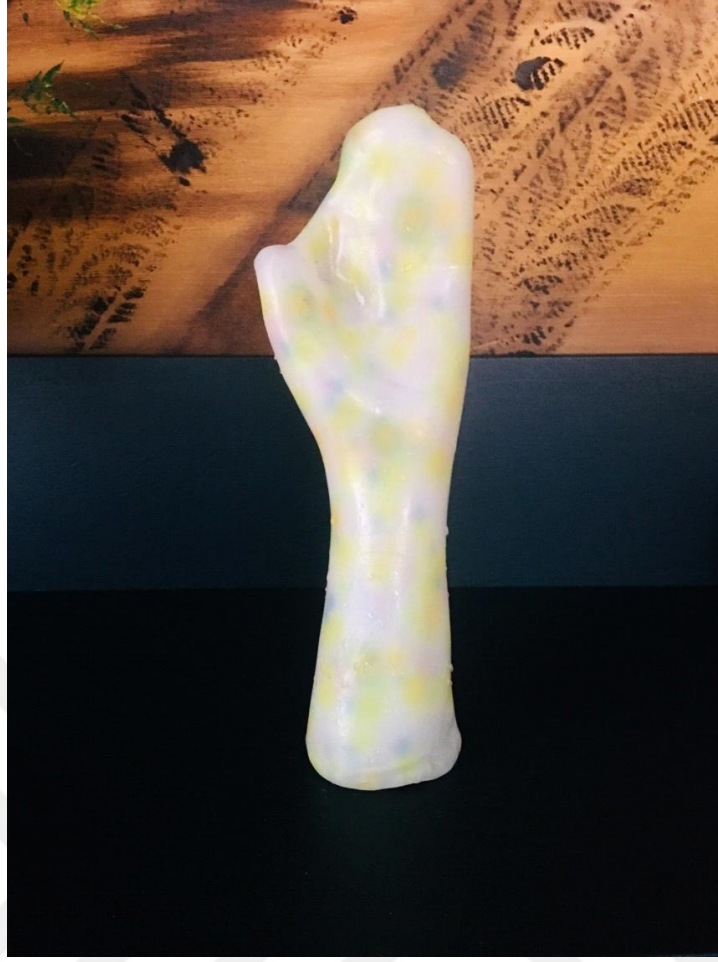
Bu kompozisyon çalışması da yine plastik malzemeler kullanılarak ortaya konulmuş ve sıcak kalıp tekniğiyle uygulanmıştır. Çalışmada at motifleri beyaz zemin üzerinden kullanılarak “hareket” kavramına atıfta bulunulmak istenmiştir. Diğer çalışmalar da olduğu gibi ironik bir anlatım biçimi ile karşılaşılmaktadır. Birbirine zıt konumda iliştilirilmiş iki ayak figürü ile aslında hareketin içerisindeki engel ve handikaplara işaret edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın kompozisyonel kurgulama biçimi de yine resimde gösterildiği gibi dikey konumda ele alınmıştır. Kompozisyonda iç boşluk elde edilerek forma dinamik bir hareket kazandırılmaya çalışılmıştır.



Resim 40. Güler Dişbudak, Hareket, Plastik/sıcak kalıp, 30x20, 2018.

4.4. SEVİ

Bu çalışmada da malzemenin içerisine renklendirme tekniği ele alınarak kullanılmıştır. Genel olarak görülen minimalist ve kavramsal anlatım tarzı, bu çalışmada ele alınıp kullanılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın malzemesi diğerlerinde olduğu gibi plastiktir. Burada da sıcak kalıp tekniği kullanılarak yapılmıştır. Kompozisyonda hem kavramsal hem de soyutlamacı heykel anlayışı göze çarpar. Aynı iki form üzerine benzer biçimler kullanılarak, birim tekrarı elde edilmeye çalışılmıştır. Beyaz renk üzerine siyah renkle biçimde ışık gölge kontrastlığı sağlanmaya çalışılmıştır.



Resim 41. Güler Dişbudak, Sevi, Plastik, Sıcak kalıp, 30x10, 2018

4.5. ENGELSİZ

“Engelsiz” adlı bu kompozisyon çalışması adlandırmaya zıt bir figür olarak ele alındığı görülür. Bu çalışmada diğer çalışmalara kıyasla renklendirme daha fazla göze çarpmaktadır. Yukarı doğru bir el ve bu ele sargıya benzer bir bağlantı eklenmiştir. Yine ironik bir kavramsal anlatımla ele alınmış bir motif olarak yorumlanabilir. Bunun yanı sıra malzeme çeşitliği söz konusudur. Sıcak kalıp ve montaj tekniği uygulanmıştır. Çalışma aynı şekilde minimal ve kavramsal özellikler taşımaktadır. Çalışmanın ölçüleri uzunluk ve enin çapı olarak verilmiştir. Kompozisyonda dikey forma kontrast oluşturacak yatay elemanlar kullanılarak kontrast oluşturmaya çalışılmıştır. Geçirgen dokulu malzeme ile de doku kontrastlığı vurgulanmaya çalışılmıştır.



Resim 42. Güler Dişbudak, Engelsiz, plastik sıcak kalıp, 30x15.

SONUÇ

Modern sanat ile Çağdaş sanat arasındaki en belirgin çizginin 1960'lı yıllardan sonra ortaya çıktığı söylenebilir. Bu dönemin çizgi yaratmadaki yeteneği sanatta düşünceyi estetiğin önüne geçiren kavramsal denemelerdir. Duchamp'ın *Çeşme* adlı çalışmasının kavramsal sanat için bir milat olarak görülmesinin nedeni de estetiğe karşı olan eleştirel tavrıdır denilebilir. Ancak iki dönemi ayırmada daha genel bir ilke de vardır ki, o da bu çalışmanın genel teması olan malzemenin evrimidir. Artık modern sanatta ortaya çıkan figüratif çeşitlilik giderek tatmin edilemeyen yeni arayışları doğurmuştur. Sanatçılar figürü değil onun yerine figürün temsil ettiği düşünceyi sanatsal objeye dönüştürmüştür. Bu talep ise malzemenin giderek değişimini zorunlu hale getirmiştir.

Modern sanattın çağdaş sanata evrilmesi bir bakıma malzemenin değişimiyle görünür hale gelmiştir. Bu değişimin öncüsü olarak görülen heykel sanatçıları Picasso'dur. Onu Gonzales, Calder ve Giacometti gibi sanatçıların takip ettiği görülmektedir. Bu sanatçıların yarattığı sanatsal birikim üzerinden yükselen Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Dadaizm gibi sanat akımları çağdaş sanata dair ilk kıvılcıkları ortaya koymuştur. Bu aşamada hem modern hem de çağdaş olan dadacı ve sürrealist sanatçıların çalışmaları düşüncenin figürün önüne geçmesini sağlamıştır. Tabii hiçbir dönemsel farklılıkların keskin çizgilerle ayrılması beklenemez. Bu yüzden bazı ara formların varlığı her zaman kaçınılmaz hale gelmiştir. İşte bu yüzden modern ve çağdaş sanat arasındaki ara formların tespiti de bu çalışmanın önemli bir sorunu olmuştur. Çalışmada Çağdaş sanata doğru öncü akımlar olarak tanımlanan Bauhaus, Happening ve Fluxus ekolleri her ne kadar çizginin çağdaş olan kısmında görülse de modern bazı özellikler taşıdığı da bir gerçekliktir.

1960'lı yıllardan günümüze kadar figüre yüklenen anlarlar çeşitlenmiştir, bu çeşitlilik bir bakıma figürü güncel sanatta vazgeçilmez kılmaktadır. Bunun yerine çağdaş sanat figürü kullandığı malzemeyle modern özünden koparmıştır. Bu kopuş bir bakıma sanat eserini estetik 'güzel'in tahakkümünden kurtarmak anlamına gelmektedir. Çağdaş sanatta sanat eserinin estetik kaygısının yerini düşünsel kaygı ele geçirmiştir. Özellikle çağdaş sanatın en karakteristik sanatsal akımı olan Pop Art'ta figür, artık bir imajı ifade etmeye başlamıştır. İmaj bir yaşam biçimi, bir düşüncenin yansıması olduğu kadar kullanılan malzemenin de işlevsel çokluğunu ifade etmektedir. Gerek teknolojik ve gerekse yapay olsun, malzeme kendi başına da bir temsil yeteneğine kavuşmuştur. Bir sanat eserinde malzeme bir imajı sergileyebildiği kadar, obje olarak kendi başına sanatsal değere kavuşmuş olduğu ileri sürülebilir.

Çağdaş sanatta her ne kadar yeni sanat uygulama biçimleri ortaya çıkmış olsa da heykel sanatı varlığını sürekli olarak geliştirmiştir. Hatta performans ve video gibi çağdaş sanat biçimleri heykel ve malzemesinin eşzamanlı evrimine işaret etmektedir. Örneğin heykel, performans sanatıyla durağan kalıcı özünden kopup hareketli ve geçici bir forma geçmiş, video ile kaydedilebilir bir forma kavuşmuştur. Hem video hem de performans sanatının heykel sanatının çağdaş formlarından biri olarak görmek bu sebeple mümkün kılınmaktadır.

Çalışmanın diğer bir verisi de güncel sanat çalışmalarına da yer vermiş olmasıdır. Özellikle malzeme çeşitliliğinin göze çarptığı güncel sanatsal üretimlerde ele aldığımız malzemenin değişimi konusunda günümüze dair örnekler sanatı dönüştürmede etkili olmuştur. Bu örnekler malzemenin geçirdiği değişimin anlaşılması bakımından önemli bir gerçekliktir. Bu araştırma çalışmada güncel malzemelerle ele alınan çalışmalara yer verilerek ele alınan konu desteklenmiştir. Çağımızda yaşanan teknolojik gelişmeler, çağdaş sanatın gelişip evrilmesinde çok önemli katkılar sağlamıştır. Günümüz sanatında bu teknolojik malzemede plastik sanatçılar tarafından yoğun olarak, sanatlarında anlatım dili olarak sıklıkla kullanılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2013). “Çağdaş Nedir?”, *Çağdaş Sanat Nedir?*, (ed.) Ali Artun, Nursu Öрге, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akay, A. (2010). *Postmodernizmin ABC’si*, Say Yayınları, İstanbul.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2014). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi “Estetik Modernizmin Tasfiyesi”*, İletişim Yay., İstanbul.
- Baro, G. (1969). *Claes Oldenburg: Drawings and Prints*, Chelsea House Publishers, London-New York.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*, Çev. Nermin Saybaşıllı, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Burckhardt, J. (1997). *Meret Oppenheim: Beyond the Teacup*, Independent Curators International (ICI). London.
- Chadwick, W. (2002). *Women Artists and the Surrealist Movement*, Paperback, London.
- Copeland, D. (2000). ‘The Constructivist Challenge to Structural Realism’, *International Security*, 187-212.
- Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, Çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G. (2016). “Edimsel ve Virtüel”, Çev. Hakan Yücefer, *Cogito* 82, İstanbul.
- Demirkol, C.V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Elliott, P. (1995). *Contemporary British Art in Print*, Scottish National Gallery of Modern Art Edinburgh.
- Erden, O. (2016a). “Modern, Çağdaş, Güncel’in Kısa Tarihi”, *Teorik Bakış*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Erden, O. (2016b). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Esanu, O. (2013). “Çağdaş Sanat Aslında Neydi?”, *Çağdaş Sanat Nedir?*, (ed.) Ali Artun, Nursu Öрге, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Fleming, J. ve Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*, Çev. Hakan Abacı, Alfa Yayınları, İstanbul.

- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*, Çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- Freeland, C. A. (2008). *Sanat Kuramı*, Çev. Füsün Demir, Dost Kitabevi, Ankara.
- Glesman, A. (2016). *The Campaign for Art: Gifts for the San Francisco Museum of Modern Art*. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.
- Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hacke, H. (2006). "Sergilenmeye Uygun Sanat", *Sanatçı Müzeleri*, (ed.) Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Hebdige, D. (2007). "Flat Boy vs. Skinny: Takashi Murakami and the Battle for "Japan"", in Schimmel, Paul, ©Murakami, *Museum of Contemporary Art, Los Angeles/Rizzoli International Publications, Inc.*
- Hodge, S. (2013). *Açıklamalı Modern Sanat*, Çev. Firdevs Candil Çulcu, Gökçe Metin, Hayal Perest Yay., İstanbul.
- Hodge, S. (2014). *Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Sanat Fikri*, Çev. Emre Gözgülü, Domingo Yay., İstanbul
- Hofp, T. (2001). 'The Promise of Constructivism in International Relations Theory', *International Security*, 23(1), 171-200.
- Hopkins, D. (2000). *After Modern Art 1945 – 2000*, Oxford University Press.
- Kapprow, A. (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press.
- Kordic, A. (2016). "What is Fluxus", <https://www.widewalls.ch/what-is-fluxus/>.
- Kortun, V. (2014). 10. (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ.).
- Kortun, V. (2018). 20. (İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ.).
- Kuspit, D. (2005). *Sanatın Sonu*, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yay., İstanbul.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan- Sadi Öziş, İstanbul.
- Medina, C. (2013). "Çağdaş Sanat: 11 Tez", *Çağdaş Sanat Nedir?*, (ed.) Ali Artun, Nursu Öge, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Panvanelli, R. (Ed). (2008). *The Color of Life, J. Paul Getty Museum Publications and the Getty Research Institute*, Los Angeles.
- Putnam, J. (2017). *Gavin Turk "History Of Art"*, Newport Street Gallery, London.

- Riemschneider, B. ve Grosenick, U. (ed.) (1999). *Art at the Turn of the Millenium*, Taschen Yayınları, İtalya.
- Sandford, R. M. (1995). *Happenings and Other Acts*, Routledge, London.
- Smith, T. (2010). “The State of Art History: Contemporary Art”, *The Art Bulletin* 92 (4), Aralık 2010.
- Stallabrass, J. (2013). *Sanat A.Ş.: Çağdaş Sanat ve Bienaller*. Çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Stiegler, B. (2012). ”Mistagoji: Çağdaş Sanat Üstüne”, *Farklı Dünyaları Düşünmek*. Çev. Emine Ayhan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Todoli, V. (2017). *Mirolaw Balka: Crossover/s*. Mousse Publishing, Milan.
- Turanî, A. (1979). *Dünya Sanat Tarihi, “Resim-Heykel-Mimari”*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Turim, M. (1995).” Video Sanatı: Bir Gelecek Kuramı”, Çev. Alper Altunay. *Şu Kitapta: Haz./Ed. Levend Kılıç. Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Hil Yayın.
- Wendt, A. (2010). ‘Anarchy is what States make of it: The Social Construction of Power Politics’, *International Organization*, 1992, 46(2), 391-425.
- Wilson, T. (2009). “The Bauhaus Movement”, <http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/art-history-the-bauhaus>, Erişim Tarihi: 10.03.2019.
- Wroe, N. (2014). “Allen Jones: ‘I Think of Myself as a Feminist’”, *The Guardian Gazetesi*, 31 Ekim 2014.
- Yaman, İ. (2012). *Çağdaş Dünya Sanatı*, Devlet Kitapları, Ankara.