



**ÇAĞDAŞ SANATTA DÜŞÜNCEYİ
ÜÇ BOYUTLU MALZEMEYLE İFADE ETME**

Özlem KAYA

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Prof. Mehmed KAVUKCU
2018**

Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Özlem KAYA

ÇAĞDAŞ SANATTA DÜŞÜNCEYİ ÜÇ BOYUTLU MALZEMEYLE
İFADE ETME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Mehmed KAVUKCU

ERZURUM – 2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Çağdaş Sanatta Düşünceyi Üç Boyutlu Malzemeyle İfade Etme" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezin basılı 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.

- Tezin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezin tamamı her yerden erişime açılabilir.

20/04/2018

Özlem KAYA



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU danışmanlığında, Özlem KAYA tarafından hazırlanan bu çalışma 20/04/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Prof. Dr. Mehmed KAVUKCU	İmza	: 
Jüri Üyesi	: Doç.Dr. Orhan TAŞKESEN	İmza	: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 20/04/2018

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ.....	V
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN SANATTA 1900-1950 ARASI YILLAR

1.1.KÜBİZM	3
1.2. KONSTRÜKTİVİZM.....	8
1.3. DADA HAREKETİ.....	12
1.3.1. Marcel Duchamp	14
1.4. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK	17
1.5. SOYUT DIŞAVURUMCULUK.....	22
1.5.1. Amerika’da Soyut Dışavurumculuk	26
1.5.2. Fransa’ da Taşizm	27

İKİNCİ BÖLÜM

1950 SONRASI SANATTA MALZEME

2.1.YENİ GERÇEKÇİLİK	29
2.2 MİNİMALİZM	34
2.3. KAVRAMSAL SANAT	41
2.4. FLUXUS	45
2.5. BEDEN ve MALZEME (ATIK) OLARAK SANAT	49
2.5.1.Arte Povera	53
2.5.2. Performans Sanatı	56
2.5.3. Feminist Sanat.....	61

2.5.4.Happening	64
2.5.5.Arazi Sanatı	67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SANAT VE TEKNOLOJİ

3.1. KİNETİK ART	72
3.2. POP ART	75
3.3.VİDEO ART	8080
3.4.SANAT-BİLİM ETKİLEŞİMİ	844

SONUÇ	877
KAYNAKÇA	899
ÖZGEÇMİŞ	912

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ SANATTA DÜŞÜNCEYİ ÜÇ BOYUTLU MALZEMEYLE İFADE ETME

ÖZLEM KAYA

Tez Danışmanı: Prof.Dr. Mehmed KAVUKCU

2018:92

Jüri: Prof.Mehmed KAVUKCU

Prof. Fikret HAŞİMOV

Doç. Dr. Orhan TAŞKESEN

Sanatın ilerlemesi, gelişmesi ancak sınırların ötesinde yeni bir boyut kazanır ve yaşamımız içerisinde gerçek olan nesnelere buluşmamıza olanak sağlar. Bundan dolayı, bu çalışmada modern sanattan çağdaş sanata kadar olan süreçte sanat kavramının niteliği, özü, biçimi, etkilendiği sosyo-kültürel-siyasi faktörler nedeniyle değişimi ve bunların etkisiyle değişen malzeme; sanat akımları ve sanat eğilimleri içerisinde incelenip örneklerle açıklanmıştır. İçerik bakımından sanatın yapılandırılmasında sanatçıların estetik veya sanatsal dile yönelmekten kaçınıp sanat yapıtının farklı bağlamlar içerisinde yerleştirilmesi, kimlik arayışı, sanat objesinin değişimi, üç boyutlu malzemenin ifade aracı olarak kullanılması üzerinde durulmuştur. Özellikle endüstriyel ve teknolojik gelişmeler sanatın seyrini değiştirmiştir. Kübizm'den Pop Art'a kadar olan sanat akımlarında bu gelişmeler açıkça görülmektedir.

Sonuç olarak bu tez de; 20. yüzyılın başlarında değişime başlayan sanatın malzemesinin, sanat yapıtı-sanatçı-izleyici arasındaki ilişkinin nasıl değiştiği sorgulanmış, sanatın pratik ve düşünsel açıdan sanat algısındaki değişiklikleri gösterilmiştir. Bu bakımdan akımlar ve sanatçıların yapmış olduğu çalışmalar üzerinden sanat varlığının değişimine dikkat çekilmiştir.

Key Words: Malzeme, İzleyici-yapıt ilişkisi, Modern Sanat, Çağdaş Sanat

ABSTRACT

MASTER THESIS

**EXPRESSING THOUGHT WITH THREE DIMENSIONAL MATERIALS
IN CONTEMPORARY ART
ÖZLEM KAYA**

Advisor: Prof Dr. Mehmed KAVUKCU

2018, Page: 92

Jury: Prof Dr. Mehmed KAVUKCU

Prof.Dr. Fikret HAŞİMOV

Assoc. Prof. Dr. Orhan TAŞKESEN

The advancement and development of art will only gain a new dimension beyond borders and allow us to meet real objects in our lives. Therefore, from the beginning of the modern art to the contemporary art, the change and development of the concept of art and the materials that are used was analyzed within the art trends and movements under the influence of the nature, essence, form, and socio-cultural-political factors of the concept of art. In terms of content, it is emphasized that artists are avoided from using aesthetic or artistic language and there is an emphasize on art works in different contexts, searching for identity, change of art object, use of three dimensional materials as an expression medium. Especially industrial and technological developments have changed development of art. The influence of these developments on is clearly seen in the art movements from Cubism to Pop Art.

As a result, this dissertation; it was questioned how the relationship between artistic material that began to change at the beginning of the 20th century and audience-art work and artist changed. The changes in the perception of the art from the practical and intellectual aspects have been shown. In this respect, attention has been taken to the change of artistic existence through the works of arts and the currents.

Key Worlds: Material, Audience-work relationship, Modern Art, Contemporary Art

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”, 1912, 29x37, tual üzerine ip, muşamba vb, Picasso Müzesi.....	6
Resim 1.2. George Braque, “Violin ve Pipo”, 1913, 106x74, tebeşir, kolaj, gazete, Ulusal Modern Sanat Müzesi	7
Resim 1.3. Alexander Archipenko, “Kayalıkların Madonnası”,1912, 53.2 x 32.8 x 35.3 cm, bronz, Moma, New York	7
Resim 1.4. Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı (çizim)”, 1920, Modern Müze.....	11
Resim 1.5. Gabo, “Head No. 2”, 1916.....	12
Resim 1.6. Raoul Hausmann, “Mekanik Kafa”, buluntu nesnelere assemblaj, 32.5x 21x20 cm, Musée National d’Art, Paris	14
Resim 1.7. M.Duchamp, “Fountain”(çeşme),1917, 38.1x48.9x62.5 cm, S.Francisco Museum of Modern Art).....	16
Resim 1.8. Joseph Cornell, “Cennet Oteli”, 1945, Assemblaj, 38.1x39.7x12.1cm, National Gallery of Canada, Ottawa.....	19
Resim 1.9. Salvador Dali, “İstakoz Telefonu”, 1938, lastik, kağıt, metal, Tate Modern, London, UK.....	20
Resim 1.10. Meret Oppenheim, “Nesne (Kürküllü Kahvaltı)”, 1936, kürkle kaplı fincan, tabak ve kaşık, Modern Sanatlar Müzesi, New York.....	21
Resim 1.11. Jackson Pollock, “Number 1” 1948, astar boyası vurulmamış tuval üzerine enamel ve yağlı boya, 1.73x2.64m, Modern Sanatlar Müzesi.....	23
Resim 1.12. David Smith, “Helmholtzvari Manzara”, 1946, mavi, kırmızı, sarı, yeşil boyanmış çelik, 40.3x44.8x18 cm, Kreeger Museum, Washington, D.C.	25
Resim 2.1. Y.Klein, “Boşluk”, Iris Clert Galerisi, 1958, Paris	30
Resim 2.2. Arman, “Dolu”, 1960, buluntu nesnelere enstalasyon, Iris Clert Galerisi, Paris.....	32
Resim 2.3. Daniel Spoerri, “Delbeck Ailesinin Dinlenme Mekanı”, 1963, Ready-Made, 82x82 cm, Koleksiyon Helga Hahn, Köln.....	33

Resim 2.4. Donald Judd, “Başlıksız”, Alüminyum, çelik, akrilik, 1990	36
Resim 2.5. Carl Andre, “Eşdeğer VIII”, 127 x 686 x 2292 mm, 1966, Tate Galerisi	38
Resim 2.6. Dan Flavin, V. Tatlin için “anıt”, floresan tüpleri, 1969.....	39
Resim 2.7. Robert Morris, “İsimsiz (Yansımali Küpler)”, cam aynalar ve ahşaplar, 914x914x914, 1965, Tate Galerisi.....	40
Resim 2.8. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı	44
Resim 2.9. Lawrence Weiner’ın sergisinden bir görünüm, 2010.....	45
Resim 2.10. Joseph Beuys, “Ausfegen (süpürge atma)”, 1972-1985, Rene Block Koleksiyonu, Neves Müzesi, Nürnberg	47
Resim 2.11. George Maciunas, Ay-O, Brecht, Jones, Higgins, Kosogi, Paik, Maciunas, Pattersan, Knowles, Shiomi, Wattas’im işlerini ve ortak Flüksus ürünlerini içeren bavul, 1964.....	49
Resim 2.12. Mario Merz, “İglo Giap”, 1968, metal borular, tel kafes, neon tüpler ve kum, 3cm çapında	54
Resim 2.13. Jannis Kounellis, “Atlas”, 1969, L’Attico Sanat Galerisi, Roma, Fotoğraf: Claudio Abate.....	55
Resim 2.14. Yves Klein, Performans Anthropometries de l’époque bleue, (mavi çağın antropometrileri, 9 Mart 1960, Galerie International d’ Art Comtemporarin)	57
Resim 2.15. Vito Acconci, “Takip Oyunu”, 1969, Performans fotoğrafı	58
Resim 2.16. Hermann Nitsch, “80. Eylem”, 1984	60
Resim 2.17. Marina Abramovic, “Rhythm 0”, 1974, İtalya.....	60
Resim 2.18. Judy Chicago, “Akşam Yemeği Daveti”, 1974-1979, Karışık Teknik, 17.6x 12.8x0.9 m.....	62
Resim 2.19. Carolee Schneemann, “Tomar”, 1975, Performans Fotoğrafı.....	63
Resim 2.20. Cindy Sherman, Fotoğraf	63
Resim 2.21. Allan Kaprow, “6 Bölümde 18 Oluşum”, 1958, New York	65
Resim 2.22. Allan Kaprow, “Yard (arka bahçe)”, 1961	66

Resim 2.23. Robert Smithson, “Salman Dalgakıran”, 1969-70, kaya, kayatuzu ve toprak, Büyük tuz Gölü, Utah	69
Resim 2.24. Walter De Maria, “Yıldırım Alanı”, 1977, paslanmaz çelik çubuklar, ortalama 6,29 cm, kapladığı alan 1.609,34x 1.005,84 m, New Mexico	70
Resim 2.25. Christo ve Jeanne-Claude, “Sarılıp Sarmalanmış Kıyı”, Little Bay, 1968-69, Avustralya.....	71
Resim 3.1. Jean Tinguely, “New York’a Saygı”, 1960, New York’taki Museum of Modern Art’ın bahçesinde kendi kendini yok eden enstalasyon	74
Resim 3.2. Alexander Calder, “Mobil”, 1932, metal, ahşap, tel, ip, 1500 x 2000 x 2000 mm	75
Resim 3.3. Andy Warhol, “200 Cambell Çorba Tenekesi”, 1962, tuval üzerine akrilik... 78	
Resim 3.4. Claes Oldenburg, “Dev Dondurma Külahı”, tual köpük kauçuk ve karton parçalarıyla doldurulmuş, liquitex ve latexle boyanmış, uzunluğu 305 cm, çapı 91 cm, New York, özel koleksiyon	79
Resim 3.5. Nam June Paik, “TV Buda”, 1974-82, video yerleştirme.....	82
Resim 3.6. Nam June Paik, “TV Garden”, 1974, Guggenheim Müzesi	83
Resim 3.7. Nam June Paik, “Elektronik Süper Otoban” ABD Kıtası, Alaska, Hawaii; 1995, enstalasyon özel yapım elektronik cihazlar, neon ışıklandırmalar çelik, tahta, renk, ses, 15x40x4 fit, Smithsonian Amerikan Sanatı Müzesi	84

ÖNSÖZ

Sanat, geçmişten günümüze kadar olan dönemde materyal seyrinin değişmesin de etkili olan teknoloji, bilim, siyasi-politik anlayışlar, sosyokültürel gibi faktörler sanat bağlamı içerisinde nasıl değiştiğinin geniş bir alanının gösterimidir. Tez de gelişen bu durumlar bağlamında sanatın ifade biçiminin ve içeriğinin düşünsel ve pratik yönden sanat algısının nasıl değiştiği ele alınarak incelenmiştir.

Bu tezin amacı; özellikle modern sanat ile çağdaş sanatta kullanılan üç boyutlu malzemelerin kullanım şekillerini bir arada sunup sorgulamaktır. Geniş kapsamlı bir yaklaşım sergilemek maksadıyla sanatçıların çalışmaları analiz edilmiştir. Tezin amacı sanatta merkezi noktada duran tekno-endüstrinin, sanatın varlığını Nasıl? - Ne Şekilde? Sorgulayarak akımlarla ve örneklerle açıklık getirmektir.

Eğitim yaşamımda sabırla ve zengin bilgi tecrübesiyle yol gösteren ve destekleyen saygıdeğer danışman hocam Prof. Mehmed KAVUKCU'ya, fikirlerini her zaman benimle paylaşan değerli hocam Arş. Gör. Hatice DOĞAN'a teşekkürlerimi sunarım. Aynı zamanda bu zorlu süreçte beni yüreklendiren aileme de teşekkür ederim.

GİRİŞ

Sanatın geçmişten günümüze kadar olan sürecin de, her dönemin farklı bir üslupla ortaya çıkması, bu sunumların farklı bağlam içerisinde tarihsel, politik, sosyokültürel şekilde ifade edilmesi izleyici üzerinde de radikal değişimlere yer edinmesine sebep olmuştur. Fikir ve söylem biçimlerinin; malzeme üzerinde değişimi ve içerik veya içeriksiz olarak yerleştirilmesi, çağdaş sanatta yeni üslupların çıkmasına neden olmuştur. Özellikle 1950 sonrasında Çağdaş Sanatta, sanatçı kadar izleyici de sanatın içinde var olmuştur. Happening, Performans Sanatı'ndaki gibi. Artık boyanan tuval, sanatın merkezinde özne konumu olmaktan çıkmıştır. Joseph Beuys'un 'Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika' da Beni' adlı performansında kullandığı kurt, gazete, keçe, türbin sesi malzemeleri, Marina Abramović'in 'Rhythm 0'ı Marcel Duchamp'ın 'Pisuar'ı gibi şeyler sıradan, dikkat bile edilmeyen bir öge durumundan sanatsal boyuta geçişi, aynı zamanda kullanılan mekânın da bir anda ters yüz edilmesi, diğer sanatçıların etkilenmelerine ve bu yönde eylem gerçekleştirmelerine sebep olmuştur. Sanatçılar, özgür alanlarını; izleyiciyle, mekânla, malzemeyle genişletmişlerdir.

Problem Durumu

Sanatçıların sanatta kullandıkları malzeme üzerindeki değişimler, malzemenin limitini gevşetmedeki tavırları, mekân değişimleri ve sanatçı-yapıt-izleyici konumu neye göre değişmektedir? Söz konusu soruların belli bir alt yapının içerisinde incelenmesi problem durumunu teşkil etmektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, modern sanattan çağdaş sanata kadar olan sanatsal süreçte ifade biçimlerini irdelemek ve bununla birlikte malzemenin geniş bir bağlamda sunulmasını araştırmaktır. Araştırmada ele alınan ve dikkat çekilmek istenen en önemli noktalardan biri sanatta düşüncenin üç boyutlu malzemeyle nasıl ifade edildiği ve hangi faktörlerin etkili olduğunu araştırıp göstermektir. Malzeme, sanat ortamında ve sanatçı

kişiliğinde özgürce bir atmosferin şekillenip ilerlemesine sebep olmuş ve bu doğrultuda örnekler bu tezde incelenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma; 1900'lü yılların başlarından beri sanatta görülen değişim süreci, günümüz sanatının şekillenmesinde önemli bir basamak halini almıştır. Bu süreçte çıkan akımlar, fikir ve söylem biçimlerinin şekillenmesi sanatta önemli bir etkiye sahiptir.

Özellikle çağdaş Sanatta; teknolojik yeniliklerle, endüstriyel gelişmeyle yeni bir çağa adımını atıp bu yenilikler doğrultusunda ilerlemesi modern sanatta sanatın konumu, özellikleri, yapısı, özü, orijinalliği, değişimi, politika içerisinde sunumu sorgulanıp sunulmuştur. Örneğin: Picasso'nun, sanata kolajı getirmesi, Tatlin'in malzeme ve içerik arasındaki ilişkinin mekânla birlikte ışığın ve bağlamın sunumunu ifade etmesi, Dadacıların estetiğe dayanmaksızın gündelik öğelere dönüşü, Pop Art'ın övülen yüksek sanata ve alçak sanata direnmesi, Marina Abramoviç'in beden ve zihinsel sınırları deneyimlemesi gibi uç sınırlara kadar sanatın ulaşması bu dönemleri en iyi simgeleyecek noktalardan sadece bir kaçıdır. Bundan ötürü sanatçıları etkileyen her olgu, her yaşantı, her sosyokültürel etki çalışmalarının şekline, biçimlerine, tekniklerine yansımış ve bu doğrultuda ilerlemelerine neden olmuştur

Sanatçıların bu örnekler doğrultusunda yapmış oldukları sanat yapıtlarının biçimsel, içeriksel ve malzeme açısından sunumu bu dönemlerin daha iyi anlaşılması açısından yararlı olacağına inanılmaktadır.

Araştırmada Yöntem

Tez de nitel araştırma yöntemiyle birlikte ilk olarak literatür ve arşiv incelenmesi yapılmış ve konu başlığı doğrultusunda gereken resimler, metinler bir arada geniş kapsamlı olarak sunulmuştur. Modern sanattan çağdaş sanata kadar olan süreçte sanat akımları ve ifade biçimleri araştırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN SANATTA 1900-1950 ARASI YILLAR

1.1.KÜBİZM

“Paris’te 1908’den itibaren İspanyol ressam Picasso (1881-1973) ile Fransız ressam Georges Braque’ın (1882-1963) öncülüğünde gelişen yeni bir sanat akımı, eleştirmen Louis Vauxcelles’in yazdığı bir yazı sonucu “Kübizm” olarak adlandırılmaya başlanmış, 1909’dan itibaren Bağımsız Salon’unda, sonraki yıllarda da Sonbahar Salonu’nda Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956) ve Fernand Léger (1881-1995) gibi sanatçıların bu tarz resimler sergilemesiyle yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Kübizmin isim babası değil ama gerçekçi taraftarı, akımın bir anlamda sözcülüğünü de yapmış olan ünlü şair ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire’dır. 1911 yılının Sonbahar Salonu’yla ilgili yazısına, “Kübizm, öyle zannedildiği gibi her şeyi küp küp çizme sanatı değildir” diye başlayan Apollinaire, “izlenimcilerin göz alıcı ama biçimden yoksun fırça darbelerine alışık olan izleyiciye” Kübizmin ne kadar önemli bir biçimsel devrim olduğunu anlatabilmek için yoğun bir çaba harcamıştır.” (Antmen, 2008:45)

Pablo Picasso ile George Braque’nin dışında Jean Metzinger, Juan Gris, Albert Gleizes ve Fernand Léger, Archipenko, Jacques Lipchitz de bu topluluğun içindeydi, nesnelere parçalıyor ve üç boyutlu öğeleri olan geometrik şekillere indirgeyerek baştan şekillendiriyorlardı. İlk başlarda parçalama saplantılarına “deney” olarak şişe, bardak, kitap veya müzik aleti gibi öğeleri bir arada tutarak meydana getirdikleri natürmortları kullanıyorlardı. Bakışlarını yalnızca bir öğeye sabit bir biçimde dikmek yerine çok perspektifli çalışmışlardır; sanki natürmortun çevresinde dolaşmışçasına aynı zaman diliminde çeşitli yönlerden resmetmişlerdir. Bunları yaparken asıl hedefleri nesnelere “daha kapsamlı olarak” tasvir etmektir. Kübist sanatçılar resmin iç bağlantılarını, formların hareketliliğini bir yüzeyde dikkat çekebilmek için sık sık renkten vazgeçmişlerdir. Kübist sanatçılar homojen bir biçimde yaydıkları topraksı gri, kurşuni renklere ve kahverengi tonları tercih ettiler. (Krause, 2005: 94)

“Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı... Böylece, kübizimde ‘güzel görüntü’ dünyası parçalanır ve gerçekliğin, bir güzel renklendirilmesi olarak anlaşılması ortadan kalkar. Nesnelere, duyuşal görünüşlerinden kurtarılınca, geriye yalnız biçim kalır. Buna göre, biçime ulaşma yolu, biçimi görünüşten çözümlenektir. Nesnelere analiz ile biçim serbest kalır. Bu analitik dönem, bu yeni ifade resmini tüm ön biçimsel, arkeolojik ve etnografik niteliklerden kurtarır. Cézanne’ın düşünceleriyle hesaplaşma içinde, Picasso ve Braque’da biçimsel yöntem olgunlaşır. Bu yöneme sonra biz analitik kübizm adını veririz. Cézanne’ın ana düşüncesi, resim deneyini görme yoluyla doğaya uygulamaktır”. (Tunalı, 2008:165)

“Duyuşal nesneden düşünsel nesne anlayışına geçişte aracılık görevi gören Cézanne’ın nesnelere küp, silindir ve koniler gibi ele alması, doğayı duyuşal olmaktan çıkartmaya hizmet eder. Cézanne, nesnelere duyuşal görünüşlerinden soyarak tuvaline aktarır. Cézanne’dan kalkan bu çizgi, kübizm ile nesnelere analiz üzerinde yoğunlaşır ve giderek biçimin serbestleşmesine olanak tanır. Biçimin serbestleştirilmesiyle nesnenin iç yapısının ortaya konması hedeflenir. Nesnenin iç yapısını kavramak ise, nesneyi görüldüğü gibi ele almanın dışına çıkmaktır. Bu bağlamda, nesnenin düşünsel olarak kavranması, üç boyutluluğa bağlı olan optik yanılsamayı ortadan kaldırır.” (Öndin, 2005:2)

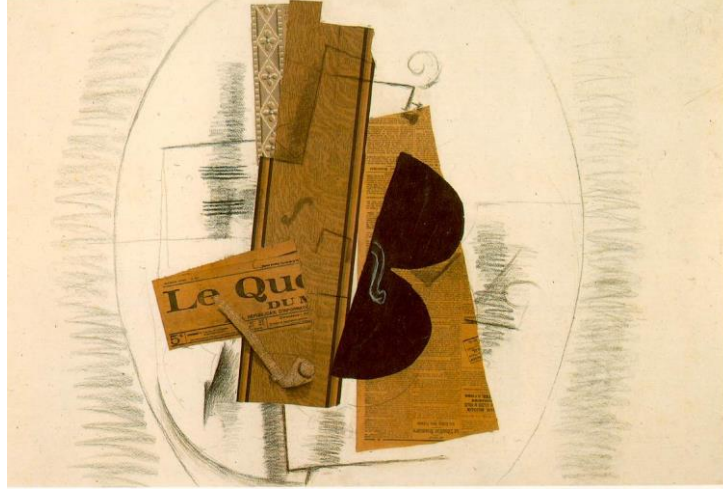
Analitik Kübizm de nesnelere “duyuşal-yüzeysel” olarak doğa üzerinde amacına bağlı olarak çözümlerken aynı zamanda nesneyi tekrar yaratmaktır. Bu oluş soyut varlık olmasına rağmen somut bir varlıktır. Tabi bunları oluştururken ana temelde doğa vardır. Varlık içerisinde doğrudan doğayı ve nesnelere barındırır. Ta ki 1912’lerden analitik kübizmden sonra ortaya çıkacak olan “Sentetik Kübizm” in baş göstermesine sebep olacak sorular ortaya çıkar. Resim sanatı bu doğa ve nesnelere temelindeki doğayı en aza indirgeyerek tek bir soyut yapı olmaz mı? Sentetik Kübizm kendini doğadan soyutlayarak analitik kübizm olmaktan çıkıp sentetik kübizmin oluşmasına sebep olur. Sentetik kübizm artık doğal elemanlar değildir; konstruktif yapılarıdır. Diğer bir söyleyişle geometrik eleman ve düşünsel soyut bir oluştur. (Tunalı, 2008:171-172)

“Bu yıllarda Picasso ve Braque uyguladıkları yöntemler sonucunda, yapıtlarında nesnelerin gittikçe soyutlamaya başlamasıyla kaybolan gerçekliklerini tekrar elde etmek amacıyla nesnelerin kendisini yapıştırmaya ya da boyayla taklitlerini uygulamaya başlıyorlar. Sentetik Kübizm olarak adlandırılan bu dönemde ilk kübist kolaj denemesi, vinil denilen yağlı kumaş parçasıyla Braque gerçekleştirmiştir. Picasso’nun, Braque’dan gördüğü bu teknikle vinil ve başka materyaller de ekleyerek gerçekleştirdiği “Still Life With The Chair Caning” adlı yapıtı Picasso’nun ilk kübist kolajıdır. O da Braque gibi vinil yani yağlı kumaşı tuvale yapıştırmış ve üstünü boyayarak sandalye illüzyonuyla kaynaştırmıştır. Oval çerçevesi kalın sicimle çerçevenilmiş olan resim, bir kahve sehпасı üzerinde, gazete, saat, bıçak, kesilmiş limon, peçete, şarap bardağı ve “jou” harfleri gibi elemanlarla dolu oluşturulmuş bir kompozisyonudur. Gelişigüzel bir şekilde bir araya getirilmiş gibi görünen bütün bu elemanlar, bize günlük yaşamın rastgeleliğini yansıtmaktır. Resmin üçte birini kaplayan vinil alan, en gerçekçi bölümler olarak ön plana çıkarken gerçeklik algısında yarattığı oyunla gelecek yüzyılın sürprizlere gebe yeni sanatına atılmış bir adım olarak da değerlendirilebilir.” Sonrasında atık malzemeleri kendine bir yöntem seçerek Picasso, tamamıyla soyut bir ifade biçimine yönelmiş, Braque da ‘papier collé’ olarak isimlendirdiği kesilmiş kâğıt parçalarıyla kendine öz kolajlarıyla Picasso’yu desteklemiştir. Çeşitli özelliklere sahip olan nesnelerin bir ara da entegre edilmesi gerçek-taklit arasındaki farkı göstermede önemli rol oynamıştır. (Resim 1.1) (Üner, ss:2)



Resim 1.1. Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”, 1912, 29x37, tual üzerine ip, muşamba vb,
Picasso Müzesi

Kübizmin adının konmasında büyük rolü olan Braque 20.yy başından itibaren özellikle de Sentetik Kübizm’in baş göstermesiyle Picasso ile yakın arkadaş olmaları, Braque’nin sanat eserlerine de istemsiz olarak yansımıştır. O kadar benzerdi ki neredeyse ayırt etmek mümkün değildir. Braque, savaş öncesi eserlerini, sert hatlarını ve kısıtlı renk paletinden feragat ederek daha yumuşak ifade biçimiyle simgelemiştir. Sanat eserinde özellikle o dönemde popüler hale gelen kitle kültürüne özgü malzemeleri kullanması (gazete, kâğıt, afiş vb.) o döneme ait verileri izleyiciye yansıtması, sanatta sınırların kalkmaya başladığının yanı sıra “sanat-nesne” ilişkisinin de bir simgesidir. (Resim 1. 2) (Antmen, 2008: 48- 49)



Resim 1.2. George Braque, “Violin ve Pipo”, 1913, 106x74, tebeşir, kolaj, gazete, Ulusal Modern Sanat Müzesi

Kübist yapılar resim anlayışı içerisinde olmasına karşın heykel sanatı içerisinde de yerini almıştır. Güzel sanatlar eğitimi alan Alexander Archipenko 1910’ lu yıllarda hareketli dinamik bir heykel anlayışı izlerken, kübist akımıyla üç boyutlu şekli vermiştir. (Resim 1.3) Alexander Archipenko ilk modern heykellerinde cam, ahşap, boru gibi malzemeleri kullanarak içbükey formlarda daha keskin şekilde ve özellikle heykellerinde açtığı boşluklarla madde ve boşluk arasında ilişkisini de örgütlemiştir. (<http://www.encyclopediaofukraine.com>, erişim: 17.10.2016)



Resim 1.3. Alexander Archipenko, “Kayalıkların Madonnası”,1912, 53.2 x 32.8 x 35.3 cm, bronz, Moma, New York

1.2. KONSTRÜKTİVİZM

Konstrüktivizm kavramı, işlevsel nesnelere veya sanatın içine girmiş olan endüstriyel malzemelerin sanatçı tarafından nasıl algılandığını ifade eden sanatsal ifadedir. Birinci Dünya savaşı sonrasında çıkan 1917 Devrimi sadece yönetimle değil aynı zaman da sanat-siyaset-komünizm ilişkisini ortaya çıkmasıyla örgütlenmeye başlamıştır. (Antmen, 2008:103-104) Soyut Sanatta, eskiden beri süregelen renk, çizgi ve biçimlerle oluşturulan doğayla alakası olmayan tamamıyla kendi içerisinde özerk bir varlık olarak yansıtılıyordu. Sanat, zamanla doğa-nesne ilişki bağlarını kopartarak non-figüratif bir anlayışa yönelecektir. Konstrüktiv sanatçılar; nesnelere dünyasını, doğayı, ampirik-duyusal varlığı takliti kendi çizgisi içerisinde sınır dışı edecektir. Sanatçıların tek ele aldığı obje-renk-çizgi ve matematiksel düzendir. Matematiksel konstrüktiv yapısı ilerleyen zamanla Bauhaus ile işlevsellik yalın biçim arayışı birleşerek daha etkili bir sanat ortaya çıkmıştır. Matematik modeller, matematiksel düşünce sanatçılarına rehberlik ederek maddesel üretim için çalışırlar. (Tunalı,2008:176-177) Amaçları estetik bir kaygı ya da sanatsal dile yönelmekten ziyade toplum ihtiyaçlarının giderilmesi düşüncesiydi ve yeniden yapılandırma söz konusuydu. Sanatçı toplumun mühendisi ve mimarisiydi. Bu olgunun hâkimiyet kazanmasıyla birlikte geleneksel resim ve heykel anlayışı ortadan kalktı. “Bu dönemde üretilen üç boyutlu, heykelsi nesnelere genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin el verdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiş.” (Antmen, 2008:104) Bundan ötürü somut olarak Gropius’un Almanya’da kurmuş olduğu Bauhaus’ta mimarideki veya tasarımlarındaki simetri- denge-düzen anlayışıyla eşleşir. Kübizmin doğasında nesnelere dünyası varken konstrüktivistlerin temelinde nesnelere birer amaç olarak kullanmış, ancak şu noktada bu akımlar birleşir: bu iki akım da sanatı çizgisel bir yapı olarak kullanır. 1920’ lerde Almanya’da gelişen Bauhaus halka kullanışlı yaşam alanları oluşturmak adına kurulmuştu. (Antmen, 2008:103-104)

“Zanaata dayalı üretim süreçlerinin ve yaşam alışkanlıklarının parçalanarak, hızla endüstriyel üretime ve meta kültürüne uyarlanması gerekiyordu. Dönüşümün anahtarı tasarımdı. Alman Ticaret Bakanlığı’nın, büyük “Victoria Reform Hareketi” ni incelemek

üzere Britanya’ da yürüttüğü ve yıllarca süren gözlem ve araştırmalar, tasarım kültürünü örgütleyecek bir eğitim seferberliğini öngörüyordu. Bu işin entelektüel dinamosu, Werkbund ve Bauhaus olacaktı. Bauhaus ideolojisi, nesnelerin düzeninin, insanların düzeninde de belirleyici olduğuna inanır. İlkini tasarlayarak ikincisine de form verilebilecekti. Nesnelerin akla uygun olması, hayatı da işlevselleştirecek ve güzelleştirecektir. Bauhaus’un lideri Gropius’un hayal ettiği ve bir iğneden sanat eserine, bir fikirden insan kimliğine kadar her şeyin tasarlanarak bir ürüne dönüştürüldüğü “topyekun tasarım” hülyası böyle canlanır”. (Artun, 2015:94-95)

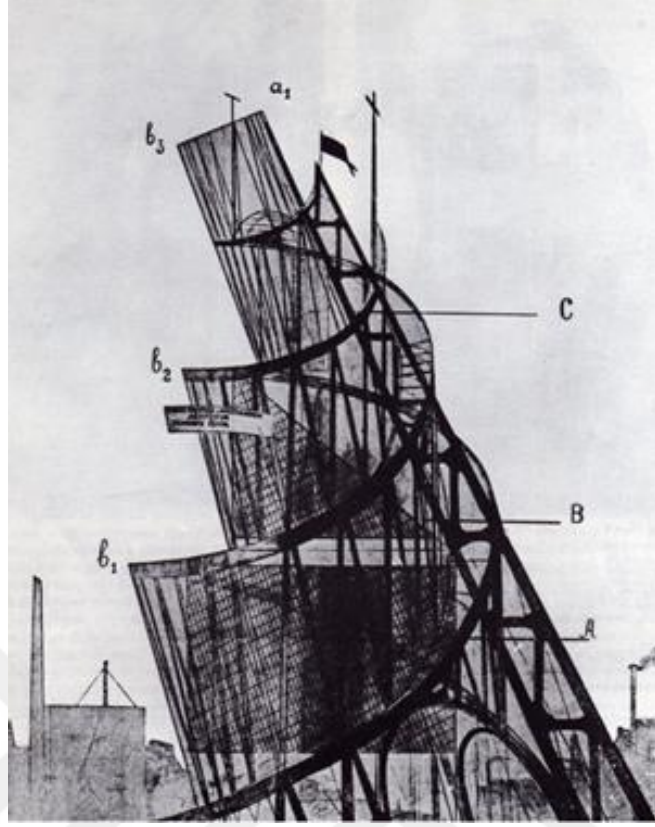
Tatlin’in kulesinin ana maddesi komünizmdir. Lenin’in 1918’ de ortaya çıkarmak istediği “Anıtsal Propaganda Planı” hayal dünyasında kalınca ilerleyen zamanlarda Tatlin’in kulesi tasarlanacaktı. Bu akımın aşırı solcu yanları yaptığı işlerde en başta formda şekil alır. Lenin anıt içerisinde taşlara, bloklara vb. şeylere düşünceler işlenecektir. Çarlık döneminin izleri silinip bunların yerine 1917 Rus Devriminin kahramanlarının adına elli adet heykel dikilecekti. Tatlin bu anıtların üzerlerine yazı yazılmasını önerdi; çünkü bu yazı ve heykeller o dönemi adeta baştan yaşatacaktı. Bu anlatılanların komünist formlarla hiçbir ilgisi olmadı.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlari-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748>, Erişim:03.11.2016)

Tatlin’in tasarlayacağı ‘Üçüncü Enternasyonal Anıtı’ Picasso gibi atık malzemelerle meydana getirdiği, heykel ve resimde sıradan yani alışılmış malzemelerden soyutlayarak doğrudan mekân ve hayatın içerisinde bulunan nesnelere izleyiciyi baş başa bırakmıştır. Bunları yaparken özellikle amacı, malzemenin endüstriyel bir ürün olarak algılanmasını sağlamaktır. Sovyet Avangardının temsil edilmesi için düşünülen üçüncü enternasyonal anıtı hayata geçirilmese de maketleriyle tarihe mal olmuş; resim, heykel ve mimari tasarımın birleşmesini ifade eden bir propagandaya dönüşmüştür. Tatlin gibi dönemdeki komünist propagandaya dikkat çekmek isteyen El Lissitzky de dönemin konu başlıklarını içeren gazete, dergi ve afiş gibi nesnelere, Rodçenko ise toplumsal fotoğraflarla biçimsel şekilde izleyiciye yansıtmıştır. (Antmen, 2008:106) Anıt en sade şekilde küp, silindir, yani geometrik şekillerin kesişmesi gibi bir durumdur. İhtiyaçlara göre bölümlere ayrılacaktı Bu amaçlar doğrultusunda sürekli bir

hareketliliği koruyacaktı; kütüphane, müze gibi durağan bir alan olmayacaktı. Anıtı en iyi şekilde temsil eden kavramı yansıtacaktır. Kısacası propagandayı yaymak amacıyla telefon, radyo alıcısı kurulup markalar arabalara bölümlere asılarak herkese duyurulacaktı. (Batur, 2015:231)

“Bu fikre uygun olarak, anıtın tasarımı, karmaşık bir direkler ve sarmallar sistemi aracılığıyla ayakta duran üç büyük cam yapı içeriyor. Bu yapılar üst üste yerleştirilmişler ve farklı, uyumlu bir şekilde birbirine bağlı biçimlerin içinde duruyorlar. Özel bir mekanizma onların farklı hızlarla hareket etmelerini sağlayacak. Alttaki, bir küp biçimindeki yapı (A), eksenini üzerinde yılda bir devir yapacak şekilde hareket ediyor ve yaşamaya yönelik amaçlar için düşünülmüş. Burada Enternasyonal’in konferansları, uluslararası kongrelerin toplantıları ve başka geniş çaplı yasama toplantıları düzenlenebilir. ... Bir sonraki, piramit biçiminde olan yapı (B), kendi eksenini üzerinde olan ayda bir devir yapacak şekilde dönüyor ve idari işlevler için düşünülmüş (Enternasyonal’in idari komitesi, sekreterlik ve diğer yönetme ve yürütme organları). Son olarak, üstteki, günde bir devir yapan silindir (C), şu etkinliklerin merkezi olarak düşünülmüş: bir bilgilendirme ofisi; bir gazete; ilan, broşür ve manifestoların yayınlanması-kısacası, uluslararası proletaryayı yaygın olarak bilgilendirmenin her türlü aracı ve özellikle de bir telgraf, küresel bir parçanın eksenleri üzerine oturtulmuş geniş bir ekran için projektörler (a1-B3) ve antenleri anıtın tepesine kadar uzanan bir radyo istasyonu. (Resim1.4) Bu yapıları donatmak ve örgütlemek için gerekli devasa olanakları belirtmeye gerek yok.” (Wood, 2015:370)



Resim 1.4. Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı (çizim)”, 1920, Modern Müze

Tatlin bu çalışmayla resmen sanatın öldüğünü duyurmuştu; “yaptıklarıyla özellikle Dadaistleri heyecanlandırmıştır; çünkü onlar 1920’de avaz avaz bağıryorlardı: “sanat öldü” Yaşasın Tatlin’in yeni makine sanatı!” (Krausse, 2005:99)

Konstrüktivizm’in işlevsellik ve saflık sanat anlayışı içerisinde kararsız kalan Gabo, 1917 devrimiyle sanatsal anlayışı yön bulmuştur. Şöyle ki Rus Devrimiyle birlikte Rusya kendi ülkesinde yabancı sanat derneklerini istemeyip, soyut sanat işlerine sıcak bakmıyordu. Ülkesindeki sanatçıların daha çok kendi istekleri doğrultusunda resim yapmaları isteniyordu. Gabo da bu baskı içerisinde resim yapamayacağından dolayı Berlin’e aynı şartlardan dolayı da İngiltere’ye gider. Amerika vatandaşı olan Gabo, eserlerinde daha evrensel şekiller oluşturmaya başladı. Ona göre, Kübizm sanat anlayışıyla çığır açmıştı; ama Kübizm doğanın dış görünüşüyle meşguldü. Gabo’nun ilk eserleri figüratif, karton, metal, tel gibi malzemelerle, daha sonraki işleri ise yuvarlak hatlara sahip soyut saf heykel içeriğe sahiptir. Gerçekçi manifestoda Gabo, Fütüristlerle alay eder. İnsan yapımı olan makinelerin doğasal hızların yanında bir hiç olduklarını

söyler. Bu düşüncesinden dolayı yaptığı heykeller mühendis disiplini anlayışıyla bilimsel ve matematiksel özveriyle yapılmış ve doğanın hızını heykellere yansıtmaya çalışmıştır. (Yılmaz, 2013:139-140)



Resim 1.5. Gabo, “Head No. 2”, 1916

Gabo, heykellerinde üç boyutlu olarak yansıtmayı yani; yeni teknikleri kullanmayı ve taklitten uzak durmayı tercih eder. “Dördüncü boyut olarak zamanın da yer aldığı mekân konstrüksiyonları, dinamik uzay kompozisyonları, havayla ya da dokunmayla kımıldayan, biçim değiştiren, ses veren, renk ve ışık yansıtan mobiller yaparlar. Makine üretimi önemli bir ifade aracıdır. Mimar, sanatçı ve mühendis işbirliğiyle meydana getirilen çalışmalarda geleneksel sıyrılmaya dikkat çeker.” (<http://furkanucar.com.tr/konstruktivizm/>, Erişim:14.12.2017)

1.3. DADA HAREKETİ

1916’ da Tristan Tzara’nın ifade ettiği gibi Dada bir isyandır, Dada sanatın yeniden yapılanmasıdır; dada tam olarak budur. Sanatın içerisine doğrudan yaşamı almamış, sıradan bir nesneyi sanat yapıtı olarak ortaya koymuştur. Yani; sanatı nihilistleştirmekti. İsviçre’nin 1.Dünya Savaşına katılmayıp tarafsız olması sanatçıların Zürih’te toplanmasına sebep olmuştur. (Dachy, 2014:63) Dada’nın geleceğinin yeri olan Zürih’te dağınık halde olan sanatçıları bir araya toplamak görevini Hugo Ball üstlendi. Tanışmak amacıyla ve döneme ilişkin bağların güçlenmesi için “Cabaret Voltaire” de etkinlikler düzenlenir. Etkinlikte Dada’nın baş sanatçıları olacak olan Marcel Janco, Hans Arp ve Tristan Tzara ile tanışır. (Batur, 2014: 361)

Menfaatler doğrultusunda 1.Dünya Savaşı'nı anlamsız bulan ve buna yönelik Zürih'teki sanatçıların gruplanması, evrensel açıdan bu eyleme tavır göstermeleri dadanın çıkmasında ana etken olmuştur. "Dada'nın iki yoğunluk merkezi vardır: Zürih ile Berlin; ondan sonra 1920'de Paris ve diğer özgür bölgeler: Dada'nın yoğun biçimde çeşitlendiği, akımı dünya çapında denetim makinesinden kaçan özgür sanatçıların coşkulu, uluslararası ağına yayan Barselona ve New York, hatta Hollanda ya da Tokyo". (Dachy, 2014:63)

Dadacılar düşüncelerini özgürce ifade etmek için doğaçlamaya ve kolaj-aseblaj gibi yöntemlere ağırlık verip kabul gören sınırları yok etmek arzusundadırlar. (Antmen, 2008:124) Şöyle ki "Arp "biyomorfik" yapıtlar (Hanok'un gözyaşları, Kuşlarla Kelebeklerin Mezara Koyulması ya da Tristan Tzara'nın Portresi), kağıttan sıkı kolajlar ya da "rastlantının yasalarına göre" düzenlenmiş, yırtık kâğıtlardan yapıtlar üretir. Duyarlılığı öylesine engindir ki konstrüktivist boyutu bile içerir."(Dachy, 2014:30) "Dada toplantıları fütürist toplantılara benzemek durumundadır. Marinetti' nin "Parolain Liberta" manifestoları, Dada manifestoları için örnek olur." Ancak, fütürizm ile dada arasında önemli bir ayrılık da ortadadır. Fütürizm optimist bir dünya görüşüne sahiptir, oysa Dada pesimist ve mutsuz bir dünya görüşü savunur" (Tunalı, 2008:207)

Merz sanatçısı olarak bilinen Schwitters, Dadaistler gibi sanatı yok etme meselesinde değildir; sanatın kurallarına uyup, savaş sonrası harabe olan hayatın içinden tekrardan sanat yaratmaktı. Schwitters, insanlar için işlevini bitiren çöpleri "MERZ" işlerine dönüştürür. (Krausse, 2005:100) Almanya'da eline ne geldiyse toplayan ve bunları birbirleriyle ilişkilendirerek anlam yükleyen bir konstrüktif yapı oluşturmuştur. Dada'nın bir kopyası olarak baş gösteren 'Merz' kolajlarla ortaya çıkmıştı; Dada'da olduğu gibi Merz geri dönüşüm ya da baştan yaratma gibi yöntemin temsilcisi olmuştu. Parçalarla oluşturulan bütünlük sistematik bir mühendisin projesi gibi düzenliydi. Bir araya getirilen her bir parça yaşamdan bir kesit gibiydi. (Dachy, 2014:47)

"İç içe geçmiş yüzeyler her bir yana kıvrılan, yukarı doğru uzanan yeni biçimler yaratırlar. Kıvrılmış, bükülmüş bu şekillerin üzerindeki geometrik yapı kendi içinde katı bir düzen oluşturur." (O'Doherty, 2010:62) Diğer bir yandan Almanya'da R.Hausmann,

Höch ve John Heartfield dada etkinliklerinde fotomontajlarıyla temsil ederken Hausmann buluntu nesnelere oluşturduğu “Mekanik Kafa” adlı assemblaj ile insan zihninin sonuna yönelik tepkisini dile getirmiştir. (Antmen, 2008:126)



Resim 1.6. Raoul Hausmann, “Mekanik Kafa”, buluntu nesnelere assemblaj, 32.5x 21x20 cm, Musée National d’Art, Paris

Hausmann resim alanında dönemin radikal devrimciliğini, malzemelerle ve toplumsal birlik olmadığından dolayı gelişen Dada’ya ilişkin radikal ifadelerle propaganda gücünü artırmıştır. Hausmann, yeni malzemelerin iğneleyici özelliklerinin tekrarlanmasına düşkün biridir. Fotomontajlarıyla toplumsal olayları eleştirel bir bakış açısıyla fotoğraflarla, simgesel öğelerle, afişlerle içeriği devrimselleştirmiştir.

1.3.1. Marcel Duchamp

Resmi terk ederek Amerika’ya göç eden Duchamp hazır nesnelere diğer bir söyleyişle insanın sanat algısını yerle bir ederek daha çok düşünmeye yönelik işler yürütmeye çalıştı. (Wood, 2015:283) “Dada hareketinin değişmez bir amacı vardır. Çağın geçerli değerlerine başkaldırmak, ahlaksal, sanatsal ve kültürel değerleri yıkmak, Dada için, sanat yapmak amacından önce bu amaç gelir ve böyle bir görevi üstlenir.” (Tunalı, 2008:207)

Duchamp'ın ready-made'leri eserlerindeki en belirgin noktaydı. 1913'te bisiklet tekerleğini taburenin üstüne takıp muhteşem dönüşünü izlemek ister ve bir başka yaptığı sıradan bir nalburdan aldığı küreğine de "kol kırılması olasılığına karşı" cümlesini yazar. İşte bunları yaparken temsil etmek için ready-made sözcüğünü seçer.

1917'de Paris Bağımsızları model alan bir sergi açıldı. Duchamp Richard Mutt takma adıyla (Fountain) diye isimlendirilen pisuar eserini ters çevirmekten başka hiçbir şey yapmayarak sergiye gönderdi. (Resim 1.7) Doğal olarak modern ressamlarla bağıni koparmasına sebep olurken aynı zamanda da reddedildi. 'Blind Man' in ikinci sayısında Richard Mutt'in olayını yer almasından sonra defalarca çeşitli yayınlarda yer almış ve böylece Pisuar ve Merdivenlerden İnen Çıplak eseri de Amerikan sanatı içerisinde yer almayı başarmıştır. (Batur, 2015) İkinci sayıda yer alan yazı aynen şöyledir: "Bay Mutt'un çeşmeyi eliyle üretip üretmemesinin önemi yoktur. Kendisi onu SEÇMİŞTİR. Gündelik yaşamdan bir nesneyi almış, yeni bir ad ve yeni bir bakış açısıyla kullanımdaki işlev ve anlamını unutturmasıya başka bir bağlama oturtturmuş- ve nesneye ilişkin yeni bir düşünme yaratmıştır." (Dachy, 2014:71)

"Duchamp, sanat nesnesini "ön yargısız", faydacı olmayan ve amacı kendi içinde olan şekilde tamamlayan ve sanat nesnesinin kendisi dışında bir açıklamayı veya bağlam gerektirmediğini savunan Kantçı estetik gelenekten saparak ready-made'lerin estetik itibarlarını önemsemedi. Buna karşın Duchamp'ın ready-made'leriyle önerdiği entelektüel estetikteki çalışmaların anlamları, nesnelere kendisine bağlı olduğu kadar sunuldukları bağlamda da ilişkilidir. Ready-made'ler ilk olarak sanatçının atölyesinde sergilendiklerinde, atölye araç gereçleri veya kişisel nesnelere gibi, önemini çoğu izleyicinin fark etmeyeceği nesnelereydi." (Doğan, 2014:26) "Yani bizim "sanat" algımız yalnız objenin kendisinden değil, sergilendiği mekândan da kaynaklanıyordu". (Krausse, 2005:100)



Resim 1.7. M.Duchamp, “Fountain (çeşme)” , 1917, 38.1x48.9x62.5 cm, S.Francisco Museum of Modern Art)

Duchamp’ın “Bilinen en önemli eseri, New York bağımsız sanatçılar Topluluğu’nun Nisan 1917’deki sergisine gönderdiği ve R. Mutt adıyla imzaladığı “Fountain”dir. Duchamp’a göre Fountain’i sanat eseri kılan, üzerine imza atılması ve müze duvarına tutturularak, işlevinin dışında kullanılmasıdır. Bu durumda pisuar, bir sanat yapıtına dönüşmüştür.” (<http://dergipark.gov.tr/inustd/issue/8725/108935>, Erişim:20.11.2016)

Duchamp’ın Ready-Made’leri zamanla anlamlı bir içeriğe dönüşmesiyle aslında amacına ulaşmıştı; çünkü istediği de çeşmeyle sıradan bir nesne üzerine müdahalelerle yeni bir kavram oluşturarak başka bir şey gösterebilmektir. Breton’ın bildirisinde ifade edildiği gibi çeşmedeki gibi dada doğallıktır. Dada müzelerde dayatılan düzen, sessizlik, din okullarında öğretilen şeyler, toplumsal kurullarla hiçbir bağı yoktur. Belli ki burada sergilediği çeşme de töreni bozmaya yöneliktir. İçgüdüsel olarak ve üzerinde hiçbir denetime izin vermemesi, zevk ve izleyiciyi memnun etme gibi bir olasılık bile mümkün değildir. (Dachy, 2014:73, Batur,2015:375) Duchamp’ın bunları yapmasındaki tüm çabası, resme gösterilen hayranlık ve tablolara dayatılan meta olgusunu, Ready-Made’lerle bitirmektir.

Ready-Made'lerin, izleyiciler üzerinde başta gösterilen şok etkisi o anlıktır; yani tekrar tekrar yaşanmaz. Belli bir süre sonra şok olgusuna alışır. Bu nedenden dolayı Hollandalı Dadaistler Konstrüktivistlerle daha sıkı bir bağ kurarlar; Fransa'da ise Dada Hareketi git gide Gerçeküstücülüğe dönüşür. (Krausse, 2005:100)

1.4. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Her şeye karşı olan Dada'nın kalıntılarından 1920'li yıllarda ortaya çıkan bir akımdır. Dadacılar kendi savundukları anlayışı bile reddederken Gerçeküstücüler, bu savunulan düşünceleri daha elle tutulur bir hale getirmişlerdir. Andre Breton, uluslararası kongrede gerçeküstücülüğün yolunu açmış ve modern sanatlar içinde geçen akımlar içerisinde Dadadan da bahsederek o dönemim bittiğini dile getirmişti. Gerçeküstücü grup içerisinde yer alan Max Ernst, Paul Eluard bilinçaltı, otomatizm, rüyalar gibi yeni gerçek ötesi durumları zemine yerleştirerek bu olgularla resimlerin anlamını sorgulamışlardır. 1924'te yayınlanan manifestoda gerçek ve ötesinin dış faktörle bağlantısı olmayan tamamen doğal yani gelişigüzel bir eylem olarak ifade edilmiştir. Sadece sanatın geleneksel biçimlerinin dışına çıkmakla kalmamış; Dada da olduğu gibi siyasi yargılarına da karşı çıkmışlardır. Bilinçaltı rüya gibi eylemlere yönelmeleri aklın iflası ve toplumsal sınırları aşma duyularından gelmektedir. Marksizm ve psikanalizle kendilerini ilişkilendirmeleri bundandır. (Antmen, 2008:133)

Gerçeküstücü sanatçılar, toplumsal kuralları ve düzeni, baskı aracı olarak görmüş; Psikanalizm'in babası Frued'in fikirlerinden faydalanırken diğer bir yönden de Gerçeküstücü sanatçıların üye oldukları Fransız Komünist Parti, sanatı sanatsal boyuttan öte devrimsel bir yöne çekmiştir. Zaten çıkarmış oldukları 'Revolution Surrealiste' dergileri adından da anlaşılabilceği gibi devrimin uzantısıdır. Onlara göre burjuva toplumunun değerlerinin raf ömrü bitmişti. Bu devrimsel ifadeler haykırışın bayrağıydı. "Gerçeküstücüler bu isyanın bayrağını hayallerin, rüyaların, bilinçaltının derinliklerine inebilen bir sanatta aramışlardır." Önyargının kontrolü olmadan, estetiksiz, plansız bir şekilde ifade edebilecekleri bir sanatın aktarımı olarak görülüyordu gerçeküstücülük. Böylece, sanatçılar, frotaj ve dekalkomani tekniklerinden yararlanarak rastlantısallığa dayanan yapıtlar ortaya çıkarmışlardır. (Antmen, 2008:135)

Gerçeküstücülüğün L.S.A.S.D.L.R dergi bildirisini kaleme alan Breton “Her şey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayatın, geçmişin ve geleceğin söylenebilen ve söylenemeyenin, alçağın ve yükseğin zıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir.” (Yılmaz, 2013:175) Amaç arayanlar bu satırdaki söylenenlere odaklanmalı ve gerçeküstücülük manifestosu bunlar için yol gösteren bir ışık olacaktır. Gerçeküstücülerin yol göstereni Breton gerçeküstücülerin var olmasında katkı sağlayan temel nokta Picasso’ydu belki Breton’a göre, Picasso “tabure, gazete, muşamba, hurda-bütün bunları sanata dönüştüren bir büyücüydü o.” (Yılmaz, 2013:181) Muhtemelen Picasso hakkındaki bu fikri Picasso’nun resimlerindeki düşsellikten şiddetten kaynaklanır. “Düşte görülen şeylerin resmedilme aşamasındaysa, gerçeküstücülerin çoğunun tekniklerini hesaba katarsak, en uçuk imgelerini bile (istisnalar olmakla birlikte) kılı kırk yaran bir irade, sabır ve hatta planla vücuda getirdiklerini söylemeye gerek bile yok.” (Yılmaz, 2013:179)

Tüm her şey yıkılmalıdır; toplum gelenekleri, dinsel yapılar tabi bunlardan önce mantık yok edilmelidir. Dünyanın baştan yaratılması, mantığın hâkim olduğu yaşantıyı değiştirmekle başlar. Yaşantılar kadar gerçek olan gerçeklik vardır. Sıradan eylemsel faaliyetlerimizi, mantığı meydana getiren şey anılarımızın nesnelere ilişkisidir. Bu bir zincirin parçaları kadar güçlüdür. Ta ki araya tesadüf ve absürt kavramlar girene kadar. Bu iki kelime gerçeküstücülüğün temel yapı parçasıdır. Rüya insana bağımsızlığını, her şeyi yerle bir etmesini sağlar. Çünkü ancak rüyada mantık devre dışı kalır.

Sanatçılar, dünyadaki görünen gerçeğin süper realite’nin bir alt kümesi gibi görüyorlardı. Gerçek gerçeklik realite ötesiydi. İfade edip etmediğimiz, gizlediğimiz her şey tamamen doğal bir şekilde gerçekliğin özü, bilinçaltında buzlu bir camın arkasındaydı. Bu gizel olgular rüyalarla iletişim halindedir. Şöyle ki rüyalar da mantık kontrol altına alınamaz olduğundan tarafsız olarak mantık gün yüzüne çıkar. Realitede geri plana atılan yani bilinçaltında birçok yaşantılar mevcuttur. Bu felsefi anlayış birçok sanatçıyı ortak bir noktada toplar. Özellikle Salvador Dali, Max Ernst, Magritte, Frida Kahlo. (Tunalı, 2008:211)



Resim 1.8. Joseph Cornell, “Cennet Oteli”, 1945, Asamblaj, 38.1x39.7x12.1cm, National Gallery of Canada, Ottawa

New York’lu olan Joseph Cornell kutu içerisine atık veya sıradan nesnelere ve asamblaj öğelerini dizerek oluşturmuş olduğu uyumda büyük bir oranda gerçeküstücülüğün etkisi görülür. (Resim 1.8) 1911 senesinde Cornell, Marx Ernestin kolajlarından etkilenmiş; bunun yanında yol üzerinde dükkânlarda görmüş olduğu eski vintage tarzı hediyelik eşyalar ya da dükkânlarda bayağı olan diğer unsurlardan da esinlenmiştir. Tuhaf öğelerin bir arada bulunduğu bu kare kutuda Adem-Hava aşklarına ya da Dante’nin cezalandırılmış aşklarına atıfta bulunan önceki kutularla ilişki kurarak cennetten kovulmadan sonra parçalanmış cenneti temsil eder gibidir. “Yukarıdaki soldaki türbülans halindeki spiralin, sanatçı’nın, 1942’de New York’a dönüşünden sonra arkadaş olduğu Duchamp’ın, Rotary Hemisphere adlı yapıtına doğrudan atıfta bulunduğu söylenebilir.” (Fineberg, 2014:24) Salvador Dali’ de kendine has ifade biçimi olan Duchamp gibi esrarengiz ama daha uç noktalarda eserler ortaya koydu.



Resim 1.9. Salvador Dali, “İstakoz Telefonu”, 1938, lastik, kağıt, metal, Tate Modern, London, UK

Sanatçılar sadece tek bir alanda sınırlı kalmayıp diğer alanlarda da şaşkınlık oluşturmayı başarmışlardı. Dali resimlerinde fobi, cinsel arzular vb. kavramları kullanıp heykellerine de yansıtmıştır. Dali'nin heykelleri üç boyutlu kolaj resimleri gibiydi; ama iki absürt olan nesneyi bir araya getirerek oluşturuyordu. Dali'nin “İstakoz Telefonu” na bakıldığında pratik yönden hiçbir anlam ifade etmiyordu ama Dali'nin iç dünyasının imgelemine canlandıran eserler olarak tanımlanıyordu. (Farthing, 2017:429)

İçerik anlamında telefon üzerindeki istakoz, acı ve cinsel zevki ifade ediyordu. Bu klasik örnekteki öğelerin birlikteliğinden yapılan ama normal bir şekilde ayrı düşünülmediğinde ilişkilendirilmeyen hem oyunbaz hem de tehditkarın sebebi olan bir durumdur. (Resim 1.9) Dali için bu konular, bilinçsizliğin gizemli isteğini açığa çıkarabilir. Telefon ve istakoza cinsel anlam yüklenerek bağlantı kurulmuştur. Resimlerinde ve tasarımlarında bu öğeyi kullanarak yiyecek ve cinsellik arasında benzerliğe dikkat çekmiştir. “İstakoz Telefonu” adlı eserde cinselliğin ifade edildiği tam konum istakoz kuyruğunun tam ağza gelecek kısmıdır. Sanatçı telefon öğesini sadece bu heykelinde değil, tasarımlarında ve diğer resimlerinde de kullanmıştır; “Mountain Lake” eserinde kullandığı gibi. (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257>, Erişim:06.04.2017)

“Alman asıllı İsveçli Meret Oppenheim (1913-85), itici ama ilginç işlerle gerçeküstücülerin dikkatini çeken; Giacometti ve Arp’ın aracılığıyla da grubun o yıllarda açtığı sergilere katılan tek kadın sanatçıydı. Aydın bir aile ortamında büyümüştü Oppenheim. Babası Jung’un düşüncelerini önemseyen bir doktor; büyükannesiyse ressam, yazar ve sıkı bir kadın hakları savunucusuydu. Bu, sanatçının kadınlık ve kimlik konularına olan ilgisinin kaynağı konusunda bize ipucu vermektedir. “Kadınlar hem kendi kadınlıklarını, hem de erkeklerin onlar için tasarladığı kadınlıklarını yaşamak zorundalar. Yani, kadın iki kez kadın. Bu çok fazla” diyordu Oppenheim. *Nesne (Kürklü Kahvaltı)*, en bilindik işlerindendir (Resim 1.10). Sanatçı, bu işiyle hem Duchampvari bir tavırla sıradan bir nesneyi sanat yapıtına cevirmiş, hem de bir kadından beklenen hizmete hayır demiş oluyordu. Oppenheim’in bu işinin günümüzde *kavramsal sanat* adı altında sıkça gösterilen ilginç nesnelerin besin kaynaklarından olduğu söylenebilir.” (Yılmaz, 2013:200)



Resim 1.10. Meret Oppenheim, *Nesne (Kürklü Kahvaltı)*, 1936, kürkle kaplı fincan, tabak ve kaşık, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Eserin oluşturduğu duygular dönemin yaşantısal seviyesine, hazzına atıfta bulunmasından dolayı başyapıt olarak sürrealistlerde yerini almıştır. İnsana hoş ya da mutluluk duygusu veren içeceğin, içilirken ağza değen kürkün insanda tiksindirici duygu oluşturması kullanım yerlerine ve duruma gönderme yapmaktadır. Sanatçının eleştirilen feminist yanları, sıradan objelerin şaşırtıcı kullanımları ve bağlantısı olmayan nesnelerin sürrealist objelere dönüşümü, Andre Breton, Alberto Giacometti ve Hans

Arp'la birlikte katıldığı sergilerle adından söz ettirmesi Meret Oppenheim'ın yaratıcı bir dönem geçirmesine sebep olmuştur.

(<https://ahmetrustem.blogspot.com.tr/2014/02/zamann-otesindekiler-no2-meret.html>, Erişim: 16.05.2017)

1.5. SOYUT DIŞAVURUMCULUK

Sanat merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasının en dikkat çekici olayı İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan sanat yönünden değişimlerdi. Bu yüzden Amerika'ya göç eden sanatçılar, New York okulu olarak adlandırılan Soyut Ekspresyonizm öncülüğünde hiçbir Amerikalı sanatçı yoktur. (Antmen, 2008) "Soyut ekspresyonizm terimi ilk kez 1919'da, Alman ekspresyonistlerin yaptığı figüratif olmayan soyut eserleri tanımlamak amacıyla Alman Der Sturm gazetesinde kullanılmıştı. 1946'da, The New Yorker yazarı Amerikalı sanat eleştirmeni Robert Coates (1897-1973), 1940 ve 1960 yılları arasında aktif olan bir grup Amerikalı sanatçının soyut çalışmalarını tanımlamak için bu terimi kullandı." (Farthing 2017:452) Biçemleri ne kadar farklı olsa da duygusal nitelikte eserler ortaya çıkarmak amaçlanıyordu. New York'ta çalıştıklarından dolayı New York okulu ya da New York ekolü olarak nitelendirildiler.

Soyut Dışavurumla birlikte artık küçük tuvaler arka plana itilmişti ve sanatçılar büyük tuvaler içerisinde ve bir bakıma büyük tuvalerin mekan-insan ve eser arasında espas ilişkisi ile ortaya çıkmasına sebep olmuştu. Rothko, küçük tuval seçmemesini nedenini şöyle kısaca anlatır: "Samimi ve insancıl olmak istiyorum. Küçük resim yapmak sizi deneyimlediğiniz şeylerin dışında bırakıyor. Ancak büyük resim yaptığınızda kendinizi onun içinde buluyorsunuz. Rothko, resmin içine girme etkisini neredeyse doğaüstü ve son derece hassas bir renk hâkimiyeti sayesinde elde ediyordu." (Farthing 2017:457)

Jackson Pollock ve diğer sanatçılar çalışmış oldukları eserleri yaptıklarında Harold Rosenberg'in de ifade ettiği gibi resim yüzeyi saf yüzey olmaktan çıkıp sahnelenen bir tiyatro gösterisine dönüşmüştür; durağanlıktan daha çok bir eylem söz konusu olmaya başlamıştır, bu eylemlerde imgeleri temsil etmişlerdir. New York Okulu

sanatçıları için düşüncelerini ifade edebilecek bir kavram olmaktan ziyade eylemlerini gösterebilecek bir olguya dönüşmüştür. (Antmen, 2008:148)



Resim 1.11. Jackson Pollock, “Number 1” 1948, astar boyası vurulmamış tuval üzerine enamel ve yağlı boya, 1.73x2.64m, Modern Sanatlar Müzesi

Pollock, eserlerinin birçoğuna isim vermemiş; bunun yerine numaralandırmayı tercih etmiştir. Bunun en önemli nedeni resimlerinin içeriğinin daha evrensel olarak tanımlamak istemesidir. (Fineberg, 2013:90) “Pollock, ‘Benim düşüncem, yeni gereksinimlerin yeni tekniklere gereksiniminin olduğudur’ açıklamasında bulunuyordu; ‘Modern ressam, kendi çağını, uçağı, atom bombasını, radyoyu, Rönesans’ın eski formları içinde ifade edemez...’ ” (Fineberg, 2013: 91)

Kompozisyon olarak sanatçının kullanmış olduğu damlatma tekniğı yapısal açıdan tekdüze, bütün olarak bakıldığında ise çizgi şeklinde bireysel şekiller kaotik karmaşada dağılmaktadır. Doku ve renk çeşitliliğı geniş bir yüzeye dikkat çeker bunların yanı sıra birbiri içine giren şekiller, üst üste katmanlaşmış boya ve sigara izmariti, kum ve diğer materyaller tam olarak bir ilişki içerisinde yansıtılarak izleyicide derinlik izlenimi bırakmıştır. Kandisky’nin düşüncesi gibi resme sadece dışından bakmak yeterli olmaz, içine girip hissedebilmek lazım. (Fineberg, 2013: 94)

Belki de bu düşüncesinden etkilenmiş olsa gerek Pollock, “1947’ de yeni resim tekniği ilgili şöyle konuşmaktadır: Yerde daha rahat oluyorum. Kendimi resme daha yakın hissediyorum, parçası gibiyim, böylece çevresinde dolaşabiliyorum ve tam anlamıyla resmin içerisindeyim. Bu teknik, Batı’nın yerli kum ressamlarıyla aynı türden. Şövale, palet, fırça gibi ressamın bilinen araç- gerecinde öteye geçmeye çalışıyorum. Çubukları, bıçakları ve damlayacak akışkanlıkta boyayı ya da kum, cam kırığı ve başka yabancı maddelerin katıldığı ağır bir impastoyu tercih ediyorum” (Fineberg, 2013: 97)

Sanatçı eserde damlatmayla kontrolü tamamen ele almıştır, ne kadar tesadüfi görünse bile. Sanatçı bedeni tuval ve mekânla bütünleşip resmin ana parçası haline gelmiştir. Sanatçının yaptığı her eser sanatçının özgeçmişini yansıtıyordu. Şöyle ki Number 1 yapıtının üst sağ tarafında Pollock’ un kendi elinin izleri vardır. Bu sanatçının kişisel bir kimliğinin bilgisini taşıdığı açık bir belgesidir. Zaten New York Okulu içerisinde birçok sanatçı el baskılarını kullanıyordu.

David Smith, “Kırkların sonlarında New York Okulu’nun ressamı gibi heykel sanatçıları da, dikkatlerini sürrealist otomatizmin saklı anlamlarına ve Varoluşçuluğuna kaydırdılar.” (Fineberg, 2013:113) Gelişigüzel olarak ortaya çıkardığı eserleri daha pratik ve istediği gibi şekillendirmek için döküm yerine bronz kullanıyordu; böylece eser üzerinde hâkimiyet sanatçının parmakları arasında yer alıyordu. “(Yapıt) her zaman değişime ve yeni ilişkilere açıktır. (Yapıt) sürpriz bir kutlama olmalıdır, prova edilmiş bir kutlama değil!” diye ifade etmiştir. (Fineberg, 2013:113) Soyut Dışavurumcu sanatçılar, New York’taki sanatçılar gibi Kübizm’in formlarını ve Gerçeküstücülük’ün biçimsel dil verilerini değiştirmeye çalıştılar. Pollock’un eserlerinde ruhsal çöküntüler, depresyonel etkiler, kendini keşfetme gibi konularla ilgilenmesi Smith’i etkilemiş ve bu yönde ilerlemesine sebep olmuştur. Bunların yanı sıra abstract heykellerine günlük hayatta kullanılan rondela, pense gibi gerçek objeler eklemeye başladı. (Fineberg, 2013:115-116) (Resim 1.12)



Resim 1.12. David Smith, “Helmholtzvari Manzara”, 1946, mavi, kırmızı, sarı, yeşil boyanmış çelik, 40.3x44.8x18 cm, Kreeger Museum, Washington, D.C.

Smith’in eserleri, sadece malzeme açısından farklı değildi; sergileme mekânı olarak da herkesten farklı olarak dışarda doğada sergiliyordu. Eserlerini kapalı galeri mekânlarına gömmüyordu. Eserleri bir pamuk kadar hafif gözükmesi, yaydıkları parlaklıkla yok edilen maddesellik uzayda asılı duruyor gibi bir izlenim yaratmaktadır. “Smith’in 1960’da heykel sanatına verdiği bu yeni yöne tanık olan Hilton Kramer şöyle yazar : ‘Smith, ilk olarak ortaya çıkan Kübist geleneğe Konstrüktivist anlayışı yeniden sokmuş ve buna sağlıklı bir ölçüt oluşması için Sürrealizmi de kullanmıştı.’ ” (Lynton, 2015:256) Smith, akımların bazı yönlerini kullanarak bir sentez oluşturmayı başarmıştır.

David Smith, ömrünün son yıllarına doğru New York Okulu sanatçılarının otomatizm kurallarını ve resimlerde olduğu gibi heykellerini de büyük boyutlu şekilde yapmayı başarmıştır. Yukarıda bahsedilen kullanılan malzemeler olsun sergileme biçimi olsun geleneksel tekniklere isyandır. Ayrıca Smith’in kullandığı materyallerin, sanayi-endüstri çağından gelmesinden dolayı yeniliğin farklı teknikleri arasında görülmektedir. Bunlarla birlikte “Sanatsal metafor terimleriyle, her yeni heykel sentezi- eğer yalnızca total deneyime girmesi nedeniyle olsa bile- dünyayı değiştirir ve karşılığında var olduğu andan başlayarak olaylar aracılığıyla geçerliliğini yitirir. Dolayısıyla Smith, heykeli kimliğin cisimleşmesi haline getirirken çalışmasını ve benlik algısını bilinmeyenin eşliğinde dengede tutmuştur.” (Fineberg, 2013: 123)

1.5.1. Amerika’da Soyut Dışavurumculuk

1908’ de sanatçılar; Avrupa’nın sanata ve sanatçıya bakış açılarından dolayı Avrupa sanatına sırtlarını dönmüşlerdi. Amerika’nın sanata yatırım yapması New York’ta Ash Can School adı altında toplanmasına sebep olmuştur. Politik çekişmeler, tartışmacı ve realist bir tavır geliştirmiş, kırsal alanda yaşam durumlarına dikkat çekmişti. Bu akımda Grand Wood, Edward Hopper’dan ziyade Arshile Gorky’i kübist ve simgeci bir anlayışla soyut sanata farklı bir bakış açısı kazandırıyor. Tabi New York Ekolü deyince akla gelen Jackson Pollock, Mark Rothko, Clifford Still, David Smith.

“1940’lı yıllarından yılların ortalarından itibaren, Amerika’nın komünizm karşısındaki tavrı iyice belirginleşti. Yönetim, SSCB başta olmak üzere bütün Doğu Bloku ülkelerine cephe alarak, bunların yıpratılması ve yıkılması için ne gerekiyorsa yapmaya karar verdi. Dünyanın neresinde olursa olsun, komünizme karşı mücadele edenleri destekledi; ‘sol’a meyilli olan herkesi aşağılamaya ve saf dışı etmeye başladı; buna, kendi ülkesindekiler de dahildi. Amerika’daki sanatçı ve aydınlara gelince, bunların kafaları karıştı zaten. SSCB’nin iç politikadaki yanılıcı ve baskıcı tavrı, modern sanata karşı hoşgörüsüzlüğü iyiye işaret değildi.” (Yılmaz, 2013:225) Öte yandan sanatçılar bu toplumsal düzeni bozan bir yaklaşımdan ziyade içe dönük bir yaklaşımı tercih ettiler. Ne de olsa ister isteyerek ister istemeyerek bu durum devinizim olarak ruhsal yapıya yönlendirilmesine sebep oluyordu. Ayrıca Amerika, önde giden bir sanat akımına yatırım yapmaya dünden razıydı. Çünkü kendi politik düşüncelerini sanatı kullanarak bir propaganda aracına dönüşme düşüncesindeydiler. Fakat sanatçıların bu düşünce doğrultusunda resim yapmaya ya da vermeye pek razı değillerdi. Şöyle ki Moskova’da ömürlerini geçirmek istemiyorlarsa başka seçenekleri de yoktu. O halde bu Kapitalist yaklaşımlar devam etmeye alışacaklardı. Bu durum sadece sanat alanında değildi; aynı zamanda sinema, yiyecek gibi her şeyi kapsıyordu. Hem Amerika’nın hem de sanatçıların günü olarak algılanabilir aslında. (Yılmaz, 2013)

Bu sebeplerden ötürü Avrupa'dan Amerika'ya sanat akışı, Amerika'nın zirvesine ulaşmasına sebep olmuştur. New York'ta önde gelen eylem ve Soyut Ekspresyonizm'in sanatçıları uluslararası yerlerini aldılar. Çıkış yolları; Gorky, Picasso ve Cezanne ağırlıklı olmakla birlikte deneyimlerini, sıkıntılarını harmanlayarak Soyut Sürrealizmi konu edinmişlerdir. Jackson Pollock'un Amerikalı olması onun için gurur kaynağı olmasına rağmen savaş zamanlarında beraber olduğu Kübist ve Sürrealist sanatçıların etkisi altında olmasından kendini alamamıştır. Çalışmalarını önceki dönem sanatçıları gibi bir ön izleme yapmadan doğrudan zemin üzerine yapmıştır. Dripping yöntemi, Sürrealistlerde de kullanılmıştır ama Soyut Dışavurumculuk'ta büyük yapıtlar içerisinde kullanılması, Sürrealist akımdan ayırmıştır. Diğer Amerikalı sanatçılardan Motherwell, dönemin siyasi fikrini "İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt" ında sade bir ifade biçimiyle dile getirmiştir. Bir diğer Amerikalı sanatçılar ise Mark Rothko ve 'zip' ile tanınan Newmann, Avrupa'ya başlarını çevirmiş, Yahudi kültürüyle ilerleyen sanatçılardır. Rothko buluta benzeyen geniş alanlarla ilerlerken, Newman yatay veya dikey şekilde düzenlediği geniş sağlam çizgilerle yola çıktı. (Eroğlu, 2015:216-217)

1.5.2. Fransa' da Taşizm

Taşizm üslup olarak Soyut Dışavurumculuk'la aynıydı ama "lirik" bir duygusu vardı. Fransızca Tache (leke) sözcüğünden hareketle lekecilik anlamına gelmektedir. Amerika'daki soyut dışavurumculuğun bir bakıma Avrupa'daki adıdır Taşizm. Bu sanat akımı içerisinde Mathieu, Jean Fautrier, Wols gibi sanatçılar vardır. Art Enformel sanatçıları olan İspanyol Antoni Tapies, Alberto Burri, Bram Van Belde gibi sanatçıların ortak noktası biçimden yana olmamalarıdır. Soyut Dışavurumculukla benzerliği İkinci Dünya Savaşının sebep olduğu buhranın, Taşist sanatçıları bireyselliğe itip insanlığın hüzünlü ruhuna gönderme yaptıkları tavırları ortaya çıkarmasıdır. (Antmen, 2008:151-152)

"Evrensel dil soyutlama" genelde sanatta açılan yeni bir bakış açısı olarak değerlendirilir. 1945'ten sonra sonraki sanat akımları tamamıyla "sıfır noktasından" başlamasalar bile savaşın derin izlerini fırça darbeleriyle kapatamayacaklarının farkındaydılar. Reel dünyanın betimleyici işlevini kaldırıp süssüz bıraktılar. Çünkü İkinci

Dünya Savaşı sonrası artık ne kadar daha çiçek, böcek, insan çizilecekti. (Krausse, 2005: 107) Bunlar arka planda kalırken odak merkezine kendilerini getirdiler. Wools ve Mathieu gibi sanatçılar gerçeküstücülüğe dayanarak kontrolsüz bir üslup geliştirdiler ve adına da Taşizm (Ieke) koydular.

Yapılan eserler, somut olmayan nesnesizliği ifade ediyordu. Nesnesizlik ifade edilecekse artık yönlendirecek ya da nasıl yapılması gerektiği konusunda hiçbir şey diretilmeyecekti. Nesne merkezden çıkartılıp sanatçı yerleştirilmiş, sanatın sanat olmasının temel şartı haline getirilmişti. Bir yandan özgürlük alanı genişlerken diğer yandan toplumun sanatı anlama anlayışı zorlaşıyordu. Bunun bariz bir nedeni gündelik hayattan sıyrılıp soyutlanmasıdır. Alışılmışın dışında artık hiçbir şey içermiyor, anlamlandırmak izleyiciye bırakılıyordu. (Krausse, 2005:108)

Sanatçıların kökenleri farklı olsa da paylaşılan ortak his, duygu açısından ve maddeci toplum yapısının kısıtlamalarına karşı birbirleriyle karşılıklı iletişimi olan kişilerdir. Örneğin; Pollock bazı eserlerinde mit ve ilkel sanata gönderme yapmış aynı zamanda ortak konu üzerinde Gerçeküstücülük'ü, Kübizm'i kullanarak Avrupa ile kendi bildikleri arasında ince bir çizgi oluşturmakta kullanmıştır. (Lynton, 2015:229) "Pueblo kızıl derilerinin farklı renklerde kumları ince ince dökerek, dinsel amaçlı sembolik simgeler dökerek kum-resmi tekniği hakkındaki bilgisine çok önem veriyordu." (Lynton, 2015:231) Tobey'in Çin ve Japonya'ya gitmesi ve Doğu sanatından etkilenerek resim yaptığını görmüş olmalı. Ama Pollock'un işleri daha çok düşünseldir. Tobey'in "beyaz yazı" olarak nitelendirildiği eserleri örümcek ağı gibi ince çizgilerle örülmüş akıcı bir birlikteliği ifade eder. (Lynton, 2015)

İKİNCİ BÖLÜM

1950 SONRASI SANATTA MALZEME

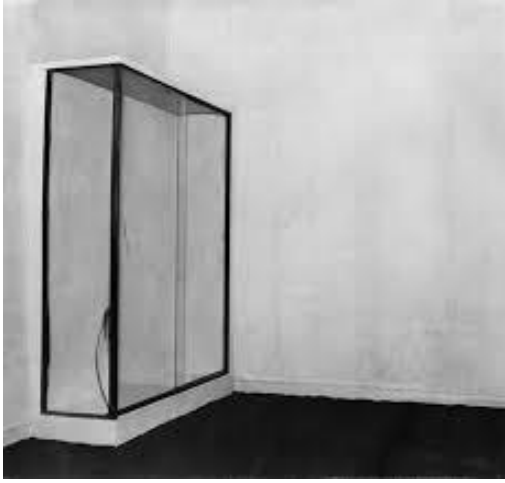
2.1.YENİ GERÇEKÇİLİK

Dada hareketi daha sonra çıkan akımlar için basamak olmuştur. Dadacılar estetik olgusunu hazır nesnelere yıkıma çalışırken Neo-Dadacılar bu hazır nesnelere estetik duygusu yaratmaya başladılar. Gündelik hayatla sanat arasındaki sınırları yok etmek için çabalayan Neo-Dadacı akımlardan biri de Fransa'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik'tir. Batı kültürünün hızlı tüketim kültürüne dikkat çekip çağının dönemine ayna tutmaktır. Gelişen dünyayla tüketim kültürünün akış selini tersine çevrilmeyeceğini göstermek için çıkış noktaları.

“Yeni Gerçekçiliğin manifestosunu yazan Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany'e (1930-2003) göre, “Tüm dillerin ve tüm üslupların tükendiği nokta” söz konusudur. Yeni Gerçekçilik ise, “artık çoktan miadını doldurmuş olan resim ve heykel alanında yeni bir formül” değildir. “Peki biz ne öneriyoruz?” diye sorar Restany ve şöyle yanıtlar: “Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansımasını değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını.”” Hazır nesne artık yaşanmış olan savaş, polemik gibi olumsuz durumları temsil etmek yerine, doğrudan yeni bir ifade repertuarının içerisinde yer almıştır. Yeni Gerçekçilik, bir yönden tüketim kültürü açısından Pop Sanat'ına, yerleştirme açısından Kavramsal Sanat'ı bünyesinde taşıyan ama genellikle atık malzemelere ve gündelik nesnelere hâkim olduğu bir akımdır. (Antmen, 2008:175-177)

“Yves Klein 28 Nisan 1958 tarihinde Iris Clert Galerisi'ndeki eylemi, “boyutları olmayan, adı konamayan, içine nasıl girilebileceği bilinmese de insanı kuşatan, ama sınırlardan yoksun” bir mekân olarak tasarlamıştır. Oysa galeri mekânının geleceği açısından son derece etkili sonuçları olmuştur. Ağzı bol laf yapan Klein'in boşluğu avucunun içine almaya çalışan o mistik imgesiyle bütünleşen bu etkinlik oldukça şaşırtıcıdır.” Aslında Yves Klein ilk önce bu eylemin bir ön aşamasını Paris 'te Collette Allendy Galerisi'nde yapmıştır.” O sergide bir tek odayı boş bırakarak, “henüz madde

haline gelmemiş resimsel duyarlılığının varlığını görünür kılmak istediğini” açıklamıştır.” Pierre Descargues’ın Yahudi Müzesi kataloğunda ifade edildiğine göre sergiye gelenlere aynı zamanda mavi kokteyl servis etmiş, galeri için Fransız Ulusal Muhafız’ı nöbet tutması için tutmuştur. Galeri mekânında bir vitrin haricinde hiçbir nesne yoktur ve tüm duvarları ve vitrini beyaza boyamıştır. Açılışa Albert Camus dâhil üç bin izleyici katılmıştır. Galeri mekânı kendini konu ve yer olarak sunan bir eyleme dönüşmüştür. “Galerinin beyaz duvarları ruhla özdeşleştirilmiş, “resimsel duyarlılık”la kaplanmıştır. Beyaza boyanmış vitrin serginin genel fikrine dair bir girizgahdır; birbirleriyle bağlantılı olduklarını gösterir (boş bir galeride vitrinin içinin boş olması).” Vitrin ve galeri mekânına sanatı yerleştirmek, sanatı özel bir işleme almak demektir. Sanatı doğal olmayan bir dünya içerisinde sahte bir nesneye dönüştürmek, galeri mekânının aslında sanatsal değil de bir süs olarak ifade edildiğini anlatmaya çalışır. (O’Doherty: 2013-111-112)



Resim 2.1. Y.Klein, “Boşluk”, Iris Clert Galerisi, 1958, Paris

Klein mistik simgelerine yani ruh, hava gibi anlamlara gelen Uluslararası Klein Mavisi maddeyi dönüştüren bir araç olarak görülmüştür. “Bana sıkça sorulan o soruya – Neden Mavi Seçtiniz? Yanıt olarak, yine Gaston Bachelard’ın Hava ve Düşler adlı kitabından enfes bir parça olarak, yanıt vereceğim.” (Wood, 2016:864-865)

İnsanoğlu mavinin içinde dünyada en zgr olarak hissettiği ve sonsuzluk içinde var olduğu tek renk mavidir. O zaman real derinliğe ulaşan hayaldir. Mavi renk düşlerin altında rahatlar, dşteyken iki boyutluluk imgeden sıyrılıp koşar: sadece havayla gelen derinlikte var olur. Diğer bir söyleyişle sırı olmayan bir aynanın uç köşesinde ve Bachelard'ın ifadesinde güzel bir şekilde ifade edilmiştir: “ “nce hiçlik vardır, sonra hiçliğin derinliği, sonra da mavinin derinliği...” Mavinin boyutu yoktur, boyutların ötesindedir o, buna karşılık diğer renkler böyle değildir. Onlar psikoloji alanlardır, sözgelimi kırmızı, ısı saçan bir sahayı varsayar.” Diğer renkler isimlerine özgü çağrışımsal duygu ve düşüncelere sebep olurken diğer yönlerle de somut düşüncelere yön verir ama tüm bunlara karşı sonsuzluk izlenimi veren gökyüzüne ve denizi insana anımsatır mavi. Bunlardan dolayı 'Uluslararası Klein Mavis'i' paletini almıştır. (Wood, 2016:864-865)

1960 yılında Klein'in eylemi Arman'ın Iris Clert Galerisini ple doldurarak karşılığını almıştır. “Mekânı tersten bir şeklinde dolduran bu birikinti, adım atacak yer bırakmayacak şekilde pencere ve duvarlara dayanmıştır. Arman'ın eyleminde, Klein'in aşkın nostomonisinin hazzı yoktur elbette.” Başlığa göre daha sade ve daha keskin bir ifade biçimine sahiptir. Mekânı birbiri içine geçmiş atık malzemelerle ve çöplerle doldurup mekândan 'hadi bakalım hazmet' der gibi beklemiştir. Artık izleyici mekân içerisinde değil mekân dışında içerdeki malzemelerle bina bir bütün olarak bütünleşip sanat eseri gibi izlenilmiştir. “Bütün bu olan biten de Arman'ın, kendi deyimiyle, hiddetlenme durumu vardır.” Mekna girilmez kılıp izleyici dışarda durmasına mahkm etmesi sanatta bir dönüm noktası amasına sebep olmuştur.(Resim 2.2) (Antmen, 2010:113) “Arman ve Klein'in sergileri insan beyninde anlık geçici şoklar yaratarak madde ve anti madde kavramlarının sorgulanmasına sebebiyet vermektedir. Her iki sanatçının sergileri birbirine son derece zıt olmakla birlikte birbirini de tamamlamaktadır.” İzleyiciyi bir hayli şaşırtan bu iki sergi deneyimi boşluk ile nesne kavramlarının sanat içerisinde incelenebileceğini göstermiştir. (Cantürk ve Boyraz, 2013:133)

Sanatsal gelişim bir dizi tarihsel “birikimlerle” daimi olarak değişiklikler içermektedir. Değişim, insanoğlunun günlük yaşamında kullandığı nesnelere, biçim ve şekil açısından paralel olarak değişmekle birlikte nesnelere yüklemiş oldukları anlamlarda da farklılık göstermesinden kaynaklanmıştır. “Sanat için önemli olanın anlam olduğunu ortaya koymaya çalışan Y. Klein ve F. Arman’ın sergileri materyalist ve anti-materyalist düşüncelerin de anlam üretimine hizmet edebileceğini göstermiştir.” (Cantürk ve Boyraz, 2013:133)



Resim 2.2. Arman, “Dolu”, 1960, buluntu nesnelere enstalasyon, Iris Clert Galerisi, Paris

Bir diğer Yeni Gerçekçi Daniel Spoerri: Enstalasyonlarıyla ünlüdür. Yaptığı işler tuzak tablolar olarak adlandırılır. “Delbeck Ailesinin Dinlenme Mekânı” adlı eserinde yemek sofrasında olabilecek olan eşyaları tabloya yapıştırıp duvara astı. (Resim 2.3) Tuzak tabloların çoğunun yüzü masa üstü ve yemekten sonra masa da kalan yemek artıkları, çatal, kaşık, peçete gibi nesnelere ibarettir. Yer yer masayı duvara raptiyelenmiş yer yer tuval üzerine eşyalar yerleştirilmiştir.

“Tuzak tablolar, daha sonra Spoerri’nin de ifade ettiği gibi, aslında dünyadan, kendisine ait bir parça talep etme girişimidir.” Bunu 1990’da yapılan bir röportajda şöyle ifade ediyordu: ‘Aslında sorun alan kontrolüyle ilgili sanırım. (<http://www.sanatatak.com/view/zero-sanatcilarini-yakindan-taniyalim-daniel-spoerri>, Erişim:11.07.2017)



Resim 2.3. Daniel Spoerri, “Delbeck Ailesinin Dinlenme Mekanı”, 1963, Ready-Made, 82x82 cm, Koleksiyon Helga Hahn, Köln.

Çünkü çocukluktan bu yana hatta çocukluğum süresince sınırlarımı kaybettim. Hiç bir zaman alan kontrolüm olmadı. Romanyalı bir Yahudi, Ortodoks bir ülkede Protestan, aslında gerçekten öldüğü bilinmeyen, babası olmayan biriydim. Size yemin ederim, duvara yapıştırdığım ilk şey, hislerden ibaretti.’ ”

(<http://www.sanatatak.com/view/zero-sanatcilarini-yakindan-taniyalim-daniel-spoerri>, Erişim:11.07.2017)

İlk kez Spoerri, tuzak tablolarıyla birbirinin yerine geçme gerçeğini vurguladı. Tablolarında uzun süre önce yaşanmış ve bitmiş ama izlerini, varlığını bu nesnelerin yerleşiminde anlayabiliriz. Tıpkı insan ömrünün bittikten sonra geride bırakmış olduğu izleri gibi... Bu şekilde nesnelerin temsil edilmesinde belki de en önemli etken sanatçının Romanya 'da yaşamış olduğu derin etkilerdir. Değişim, süreç ve yolculuk gibi kavramsal kelimelerle sanatsal bir ilişki kurmuştur. Tuzak tablolarında, hayatın basma kalıba nasıl bir süreçte dönüştüğünü ve dünyada bir nesne sanat aracı olarak temsil edildiğinde anlamsız bir görünüme bürünerek sunulduğu bir temel üzerine kuruludur. Sadece olumsuz olarak algılanmasından ziyade geçmişe özlem duygumuzun da

artmasına sebep olarak bir mesaj iletir. Kullandığı nesnelere ucuza bulanabilecek piyasa ürünleridir, anın ne zaman nerden geleceğini bilmeyen ve nasıl korunacağını bilincinde olmayan bir grup izleyicinin yemek esnasında etkileşiminden oluşturulmuştur ve sonuç olarak herhangi bir beceri, el yatkınlığı gerektirmeyen, ciddi şekilde her şeyi yapıştırma uygulamasında tüketilmiştir. Bu tablolar o an izleyiciler ile arasında kurmuş olduğu etkileşimin sonucunda insanda hangi hissi uyandırıyor anlam odur. Bir bakıma kişisel yaşam kılavuzudur. Spoerri, insanoğlunun temel içgüdüsünü argo olarak ifade etmek gerekirse yemek, içmek ve çiftleşmek olduğuna dikkat çeker. Ama üçüncüsü üzerine çok fazla konuşulduğu için bir ve ikincisi üzerine odaklanmıştır.

Spoerri, Düsseldorf'a yerleştikten sonra 1968'de alt katı restoran üst katı ise galeri mekânı olarak açtı. Farklı menülerde yemek vardı ama fiyat sabitti: Eğer müşteri garson olmayı veya bulaşık yıkamayı kabul ederse ücretsiz yemek yemesine izin veriliyordu. "Restoranın kendisi bile Spoerri'nin en güzel tuzak tablo eserleri olarak 1971 yılında Hollanda'da bir retrospektif sergide kısmen izleyicilere sunuldu" (<http://www.sanatatak.com/view/zero-sanatcilarini-yakindan-taniyalim-daniel-spoerri>, Erişim:11.07.2017)

2.2 MINİMALİZM

1960'ların sonlarına doğru simgesel olmayan, sürekliliğe dikkat çekmek için düzenli ve geometrik formlarla dizilen Minimal Sanat diğer bir söyleyişle ABC sanatı, bu tarz bir eğilime yöneldi. Donald Judd'un dümdüz, stili, sanatın öncüsü yapan, resim ve heykelin kendini izleyiciye karşı temsilden ziyade fiziksel açıdan görüldüğü gibi özüne uygun bir ifade geliştirmek için "spesifik obje" kavramını ortaya çıkardı. Minimal Sanatın o sadeliğe indirgenmiş görseli izleyici açısından şaşkınlıkla karşılandı; çünkü öncesinde gözler karmaşık sanata alışıkta. Minimal sanatçılardan yana olan Lucy Lippard bunu en iyi şekilde şöyle dile getirdi: " "Bu 'havalı' sanatçılarla ilgili... Heyecan verici olan şey," dedi, " Can sıkıntısı, monotonluk ve yineleme kavramlarına korkusuzca meydan okuyuşlarıdır" "

Frank Stella'nın düzen içinde monokrom eserleri, Robert Morris'in süreç sanatına doğru akması, Sol LeWitt'in Kavram Sanat'ı sanatın nesneden ayrılması için çıkılan bir biçim olarak kullanması, Carl Andre, Dan Flavin ve Donald Judd gibi sanatçılar ise bir akım olarak görür. Frank Stella, Jasper Johns'un eserlerini bir sergide görüp etkilenmiş. Özellikle desene (motif) bağlı kalma şekli. Şeritler halinde oluşan belli mesafelerde ritim duygusuna ve tekrarlama fikrine sadık kalmaya başlamıştı. Stella sadeleştirme yoluna giderken hem objeyi hem de sanatsal dokunuşu da yok etti. Stella Johns'a göre resimsel boyutlarını da büyük ölçüde büyüttü ve kare tuvalerin dışına çıkması eserlerin zor algılanmasına neden olmadı. (Fineberg, 2014)

Carl Andre bir katalogun sanatçı açıklaması için şunları yazdı: "Sanat gereksiz olanı dışarıda tutar. Frank Stella şerit resmetmeyi gerekli buldu. Onun resminde başka bir şey yoktur. Frank Stella ifade ya da duyarlılıkla ilgilenmez. O, resmin gereklilikleriyle ilgilenir... Frank Stella'nın resmi sembolik değildir. Onun şeritleri fırçanın tuval üzerinde izlediği yollardır. Bu yollar insanı yalnızca resme götürür." (Fineberg, 2014:284)

Stella, nesnel bir tavır içerisinde olmasına rağmen resimlerine vermiş olduğu isimlerden dolayı duygusal bir tavır içerisine bürünmüştür. Siyah yapıtlarında fark edilen fırça hareketleri resmi belirgin bir hale getirmiş ve şerit çizgilerini de belli olacak şekilde çizerek bariz olarak ortaya çıkardı. Tuvalerin şekliyle oynayarak hiç olmadığı kadar düz ve nerdeyse kaynak göstermeye başvurmuyarak nesnenin sınırlarını gevşetti. Soyut Dışavurumculuğun estetikliğini yok saymış, fırça, boya, ışık, gölge ve en önemlisi objeyi Minimal Sanat içerisine almamışlardır. Stella'nın resimlerinde sadece görünen şey üzerine kuruludur; izleyici ne görüyorsa gerçek odur. "Ancak Stella'nın, biçimsel yapının mantığına içeriğin *aracı* olarak değil, içeriğin *kendisi* olarak ısrarla başvurması, "gördüğünüz şeyin" aslında "gördüğünüz şey" değil, düzlük ve obje olma niteliği üzerine bütün o kuramların illüstrasyonu olduğunu belli etti ve altmışlardan sonra bu, giderek daha az ilgi çekici görünmeye başladı." (Fineberg, 2014:284)

Sanatçılar, Minimalist eserlerde genelde reklamcılık yöntemlerinden yararlanmışlardır. Minimal Sanat eğilimi yönünden algılanan minimal heykel ya art arda simetrik şekilde sıralanmış ya da en basit en yalın olarak tek başlarına sergilenmiştir. Bu Minimal Sanat'ın içerdiği konularla birlikte devasa heykel boyutları, galeri mekânına

sığamayacak ölçüde malzeme yapılarıyla nedeniyle açık havada sergilenen ve biçimin çevresiyle olan ilişkisiyle çeşitlilik gösterir.

“Judd, sanatta düş gücü ürününe ve her türlü dışavurumcu (ekspresyonist) anlatıma karşı olmuş, belirli nesnelere adını verdiği yalın geometrik biçimleri kullanarak nesnel heykel anlayışını savunmuştur. Kompozisyonda, parçalar arasındaki ilişki üstüne kurma ilkesine karşı çıkmış, tümevarım ilkesini benimsemiştir. Malzeme olarak çelik ya da demir kullanmış ve bunları canlı renklerle boyamıştır. Judd’un yapıtları statiktir ve duygusal anlamlar taşımaz. Ancak iddialı boyutlarıyla izleyiciyi, “kendisi-yapıt-yapıtın yer aldığı mekân” üçlüsü arasındaki ilişkiyi gözlemlemeye yöneltir.”

(<http://www.filozof.net/Turkce/tarih/tarihi-kisilikler-sahsiyetler/43721-donald-judd-kimdir-hayat-eserleri-hakk-nda-bilgi.html>, Erişim:22.07.2017, 17:41)



Resim 2.4. Donald Judd, “Başlıksız”, Alüminyum, çelik, akrilik, 1990

İllüzyona karşı duymuş olduğu antipatiden dolayı daha heykelsi yapılara yönelip, toplumsal hiçbir yönlendirme içermediğini ve yapıtın üç boyutluluk algısı uyandırıyor orda illüzyon yoktur; tam olarak üç boyutluluk hakimdir. (Resim 2.4) Toplumsal mesajdan ziyade kutu, pleksiglas, ahşap gibi çeşitli materyallerin yapısını ve tüm

açılardan ilişkisine açıklık getirmek istiyordu. Mühendis gibi matematiksel hesap yapılarak simetrik biçimde belli aritmetik sıralamaya göre sıralanmıştır. Bu şekilde yapılan düzenlemeyle geleneksel kompozisyon dışlanmıştır. (Fineberg, 2014:284)

Bir diğer Minimalist eser, 1966’ da yapılan Eşdeğer dizisidir. Tuğlaların her biri kireç veya kumdan yapılmış olup boyutları, ağırlıkları açısından “Eşdeğer” dir. Yapıtta toplam 120 adet tuğla kullanılmıştır. Günlük yaşamda inşaat önlerinde duran tuğlalar müze içerisinde sanat eserine dönüşerek bağlamını değiştirmiştir. (Resim 2.5) “Ortalama bir insanın diz kapağı seviyesine ulaşan boyuyla Eşdeğer VIII (altta), izleyicilerin bir tuğla denizinde ilerliyorlarmış gibi hissetmelerine neden oluyordu.” (Farthing, 2017:523)

İzleyiciye ve mekâna bakmış olduğu farklı düşünce tarzıyla, modern sanat anlayışıyla ayrılan Minimal Sanat, mekânı ‘mekân’ olarak sahneleştiren birçok örneğiyle sıradan anlatışın kırılmasında önemli bir etken haline gelmiştir. Amerikan kökenli Carl Andre, “şekillendirilen heykellerin aksine heykelleri mekâna yerleştirerek mekânın şekillenmesini sağlıyorum” diye ifade etmiştir. Mekânın iyice özgürleşip sınırlarını aşması ve seyircinin de mekân içerisinde kendi bedenini hissetmesi, nasıl bir rol üstlendiğinin bilincinde farklı bir bakış penceresi açar. Modernist heykeller izleyiciye görsel şölen sunabilirken, minimal eserler yapıtın türüne, malzemesine, yapısına ve bir dizi halinde tekrarlanmasına odaklanır. Herhangi bir şey yani “nesne” olma şekline odaklanır ve sanat özelliğinden uzaklaşır. Mekân içerisinde yapıtın sergilenme şekline, yapıtın alım-satım ilişkisini tartışmaya açmıştır. Tate’in bu çalışmayı satın alması ve Britanya basını ulusal servetin parası boş yere harcanıyor denmesi üzerine sanat krizi patlak vermiştir. Hâlbuki Carl Andre’nin kullanmış olduğu malzeme gayet sıradan olup zaten 20.yy’da her türlü malzeme kullanılıyordu; canlı, cansız, insan gibi akla gelebilecek her türlü malzeme... Belli ki burada sorun tuğlaların niçin sanat eseri konumuna gelmesiydi. Tuğlaların ‘sanatlaşma’ aşamasında nesnenin izleyiciyle ilişkisi, mekânla algısı, sanat eserinin mekân atmosferini yansıtması gibi kavramlar iyice özümseyordu. (O’ Doherty, 2013:11-12)



Resim 2.5. Carl Andre, “Eşdeğer VIII”, 127 x 686 x 2292 mm, 1966, Tate Galerisi

Mekân düzenlemeleriyle adından söz ettiren Amerikalı Dan Flavin, 1963’ten bu zamana kadar ışıklı konstrüksiyonlarla oluşturmuş olduğu düzenlemeleriyle bilinir. Sembolik anlam sunan tüm her şeyden uzaklaşarak, farklı özellik ve boyutlardan oluşan floresan çubukları üzerinden düzenle ritm oluşturmaya çalışır. Kalem ve boyayla çizilen çizgilerin yerine çizgi şeklindeki floresan çubukları yer alır. Boyaların ışık-gölgeyle oluşturmuş olduğu kütesellik yok edilip, kontrol altındaki parıltılar bölgesi vardır. (Lynton, 2015:309)

“Flavin tüplerdeki ışığın kareografisini yaparken, formdan çok uzam olarak heykel düşüncesini araştırdı. Işık, özellikle her bir parçayı konumuyla karşılıklı bağımlı hale getirerek uzamı açıkça belirtiyordu. (Resim 2.6) Endüstriyi kucaklamış ve sanat ile yaşamın sürekliliği konusunda ısrar etmiş; Rus Konstrüktivist Vladimir Tatlin’e saygı duruşu olan “Anıtlar (Monuments)” serisi aynı düz beyaz floresan tüplerin düzenlenmesinin çoklu permütasyonlarını içerir.” Hazır endüstriyel malzemelerden üretmesi-sıradan herkesin yapabileceği olması Flavin’in, seyircinin özgün olan objeye tabi sanat açıklamasıyla tie alır. (Fineberg, 2014:288)



Resim 2.6. Dan Flavin, V. Tatlin için "Anıt", floresan tüpleri, 1969

Robert Morris, malzemelere, sürece ve çalışmalara ilişkin araştırmaları yapmayı deneyimlemek istemiştir. Morris, Fluxus akımındaki gibi buluntusal nesneyi sanata dönüştürme, Carl Andre ve Serra'nın dağılmış yapıtlarından esinlenerek adım attığı yapıtlarında formu olmadan uzamsal olarak yer kapladığı heykel düşüncesini incelemeye başladı. (Fineberg, 2014: 289)

Kumaş fabrikasında yapılan ürünler sonrasında kırılan kumaş telleri veya kumaş parçalarını alıp rastgele zemin düzlemine dökmüştür. Dökülen kumaş parçalarının arasına karşılıklı olarak yerleştirmiş olduğu aynalar sonsuz bir form oluşturup sonlu form algısını yıkmaya çalışmıştır. "Kumaş artığı yapıtlar, Duchamp'ın estetik obje kavramına saldırısı ve sanatta düşüncenin baskınlığı savını daha da genişletti." Ayrıca düzen ile kargaşa arasında sınırı yeni bir gözlem açısı kazandırdı; heykel şeklini değil; boşlukta kapladığı alanı farkında olmasını vurgulayıp, seyircinin bağlamın özüne uygun olmasını gerektiğine yol gösterdi.

"Morris'in ünlü endüstriyel keçe eserleri de değişken form düşüncesi yanı sıra, (heykel gibi) uzam ve çekim kütlelerini araştırarak yine bu endişelerden doğmuştur" (Fineberg, 2014: 289)



Resim 2.7. Robert Morris, "İsimsiz (Yansımali Küpler)", cam aynalar ve ahşaplar, 914x914x914, 1965, Tate Galerisi

Sanatçı, küpleri aynalarla kaplatarak uzam etkisini derinleştirmiştir; sınırlı alanı sınırsız hale dönüştürmüştür; uçsuz bucaksız bir alana seyirci seyahat eder gibi etkisini ortaya çıkarmak için de yansıtıcı olan aynaları tercih etmiştir. Böylece hem mekân hem de seyircinin görüntüsü geldiği ortama geri dönerek yansımalarını gerçekleştirir. (Resim 2.7)

Morris'in minimal heykelleri 1960'ların sonlarına doğru ciddi bir parçalanmayla oluşur. Seyirci kendi bedeninin parçalarla bütünleşeceğinin bilincinde olacağından, bu doğrultuda mekân düzenlenmiştir. Temelinde şunları ifade eder: Seyirci dört duvar arasında yürüdükçe galeri ve mekân arasındaki etkileşim değişken ve karmaşık bir şekle bürünür. 1971 yılında sergi için Tate'in bahçesine alınmış daha sonrasında galeride sergilenmeye devam etmiştir. (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532>, Erişim: 24.07.2017)

Dikey yatay bantlar kullanan Fransız Daniel Buren, 1960'ların sonlarından sonra eserlerinde 8.7 cm ölçüsünde beyaz, siyah, kırmızı gibi çeşitli renklerle sanat galerisi, sokak meydanları, müze gibi değişik yerlerde meydana getirmektedir. Tüm şekiller Daniel tarafından denetimli şekilde düzen üzerine oluşturulmaktadır. Kompozisyonun tutarlılığı, şekli, rengi gibi faktörlerinden önce seyirci bantların oluşturduğu alanı görür.

Normalde sanat yapıtları özel mekânlarda sergilenmesine rağmen dış mekânda sergilenerek yapıtlaştırılmıştır. Sergilenen eser artık tek başına algılanan sanat eseri olmaktan çıkıp mekânla birlikte bütünsel bir şekle dönüşmüştür. Yapılan çalışmalar sanki mimarının bir parçasıymış gibi hissedilir. Daniel Buren'in çalışması şehrin bir ucundan diğer ucuna kadar uzanır. Paralel bantlar mimariyi tekrardan canlandırırken, mimarının dekorasyon olarak süslenmesine yardımcı olur. Yapılan bu çalışmalar uzun ömürlü olmadıklarından dolayı o ana tekrar dönülmesi adına fotoğrafları çekilerek canlı tutulmaya çalışılır. "420 West Broadway'in vitrinlerinde dökülen çizgili bantlar ve aynı semtte yer alan korsan bir ticaret reklam panosu. Buren'in MOMA' da ki bu çalışması müzeden özel sanat galerine, oradan reklam panolarına gidip gelen bir anlam kazanmaktadır." (Girgin, 2014:225)

2.3. KAVRAMSAL SANAT

1960'lı yıllarda sanatın nesneye ihtiyacının olup olmaması konusunda sorgulayıcı bir akımdır. 1950'li yıllarda yapıtın sunulduğu ilişkiyi sorgulayan, nesneden soyutlanmış bir üretimden, Duchamp dönemi ve kavramsallık öncesi bir dönemden söz etmek mümkündür. Neo-Dadacı olarak bilinen Robert Rauschenberg ressam Kooning'in desenini alıp kırk adet silgi kullanarak silmiş "Silinmiş De Kooning Deseni", Yves Klein'in "Boşluk" adlı eserini daha somut ve görülebilir hale sokması adına galeride kendisini sunması ya da Piero Manzoni'nin balon içerisine üflediği nefesi, dışkı gibi sunulan örnekler tabii ki kavramsal bir meyil içerisinde incelenmesi gereken eserlerdir. Şöyle ki sanatçı ve sanat yapıtlarının biçimi, değeri, atmosferi yerle bir edilmiş; sanatçının reaksiyonuyla yapıtın içeriği oluşturulmaya başlanmıştır. Estetik meselelerin ötesine geçip, zıt-kültürel ifadelerden beslenen üretimin kayda değer şekilde sunulmasında önemli bir basamak haline gelmiştir. (Antmen, 2008:194-195)

Kavramsal Sanat çerçevesinde üretilen bir yapıta sahip olunabilir; akılda tutulup aynısı evde ya da istenilen yerde yapılabilir, tekrardan üretilebilir. Önemli olan yapılırken düşünceyi iyi bir fikir olarak sunulmasıdır. İzleyici olumlu ya da olumsuz tepki

gösterebilir, olaya sıradan hem de olağanüstü açıdan bakabilir. “Sanatçı Sol Lewitt’in dediği gibi; ‘Kavramsal Sanat, yalnızca fikir iyi olduğu zaman iyidir.’” (Lynton, 2015:329) Kavramsal Sanat, sanatın bakış dağarcığını geniş bir bağlamda genişletip özel nesne olmaksızın özel bir mekânla, galeriyle sınırlandırılmayacağını bize aşılattır. Kavramsal Sanat yapıt olarak sonsuzluğa ulaştırdığı gibi farkındalık kazanılmasına, hareketlerimizin ve düşüncelerimizin bilincine varmamıza olanak sağlar. Örneğin; sokaktan geçerken vitrinde görülen pisuarın tekrardan alınsa “sanat yapıtı olarak sunabilir miyim?” sorusuna bilinçli bir şekilde irdelenmesine ve nesnenin sadece pisuar olarak düşünülmesinden uzaklaşmasına sebep olur. (Lynton, 2015) Bu bilinçle nesnenin, sanatın kılıfı olmaktan çıktığını fark edebiliriz. “ ‘Kavramsal Sanat’ deyiminin 1960’ların ortalarından itibaren güçlü bir şekilde dillendirilmesi ve yaygınlaşmasında Sol LeWitt (1928- 2007), Joseph Kosuth (d.1945) ve Lawrence Weiner (d.1942) gibi sanatçılar ile Sanat ve Dil Grubunun büyük emekleri var. Özellikle LeWitt’in 1967 ve Kosuth’un 1969’daki makaleleri, dikkatleri kavramsal sanatın üstüne çekmiştir. Gerçi, 1910’larda şair Apollinaire ‘kavram resmi (peinture conceptuelle)’ diye bir terim kullanmıştı ama kastettiği başka bir şeydi aslında.” (Yılmaz, 2013:285)

Kavram eşittir dildir; o zaman Kavramsal Sanat’ın malzemesinin de dil olduğu açıktır. Nasıl ki müziğin temelinde tını varsa sanatın temelinde de kavramlar dünyası yatar. LeWitt’in dediği gibi duygu ve içgüdü atılıp, akıl ve düşünce yerleştirilmelidir. (Yılmaz, 2013) Kavramsal yapıtın başka objelere benzeyip benzememesi o kadar da önemli değildir. Biçimsel olarak bir şekilde olsa da bu normal bir şey gibi olmalıdır. Yani ana şeklin karmaşık bir diziden oluşması bütünün birliğin bozacaktır. Aynı şeklin tekrarı ve düzeni yapıtta ilgi çekici bir düzeye sokar ve çalışma sahasını sınırlandırır. Kısacası şekli ne olursa olsun başlangıçta başlama şekli düşünceye dayanmalıdır. Hatta biten bir yapıttan ziyade düşünme sürecini gösteren aşamalar daha kayda değerdir.

LeWitt’e göre, göz için yapılan yapıtta kavramsalılık yoktur, algısalılık vardır. Eser biçim olarak sunulurken izleyicinin dikkatini çekmemelidir ve ani kararlar minimum seviyeye indirgenmelidir. Düşünce yapıt, yapıt düşünce kullanılmalı; illa yapıta bakıldığında sanatçının düşüncesini anlamamız gerekmez. Yapıt bitirildiği andan itibaren seyirci istediği gibi kavrayabilir. Sanatçı objenin önemini vurgulayıp sanat eseri

oymuş gibi davranırsa dışavurumcu bir ifade biçimini dönüştür-öyle ki bu olgu kötüdür. Yaptığı yapıtları 'Kavramsal Sanat' içerisine sokmayı uygun görmüştür. LeWitt'in çalışmalarının çoğunun hepsi belli şeklin tekrarına dayanmakta olup Donald Judd'an farkıysa; çizgisel olmasıdır. Donald Judd'un eserlerinde ise kütesel bir ağırlık söz konusudur. LeWitt'in yere yerleştirdiği 'Üç Bölümlü Set' adlı yapıtında matematiksel çizgi şeklindeki kareler ve bu kareler içerisine yerleştirmiş olduğu küplerle de üç boyuta atlamıştır. Heyecan ve zevkten uzak önceden yapılmış mantıksal yapıtlardır. (Yılmaz, 2013: 290-291)

Joseph Kosuth, New York'ta, 1970 yılında Modern Sanatlar Müzesi'nin açılışını ve sanatı estetik hazdan çok bilgi ve düşünce kaynağı olarak karşılayan "Information" isimli kavramsal sanat sergisinin düzenlenmesini yaptı. "Information" sergisi için yaptığı 'Bir ve Üç Sandalye' (Resim 2.8) ile kavramlarını şöyle ifade ediyordu: "İfade formda değil fikirdedir-formlar yalnızca fikrin hizmetindeki araçlardır." Eser, sandalye kavramını üç ayrı şekilde ifade ediyordu: olağanüstü olmayan bir sandalye, sandalyenin fotoğraf baskısı ve sandalyenin sözlükte açıklanan anlamının büyütülmüş bir yazısı. Bu üç element seyircinin önüne temsili, fiziksel ve sözlü düşünceyi sunmuş oluyordu. Kosuth, bir nesnenin fotoğrafı ya da açıklaması gösterildiğinde nesne ile nasıl bir bağ olduğunu ve bu bağlar içerisinde nasıl aşamalardan geçtiğini, formun daha değerli olup olmadığı konusunda bizi sorgulamaya iter. Sanatçı, güzellik ve estetikten çok izleyicinin anlam ve dil ilişkisi ile nasıl birleştiği konusunda düşünmesini ister. (Farthing, 2017:502)



Resim 2.8. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı

“Amerikalı Lawrence Weiner, önceleri tuval bezlerinden mekân düzenlemeleri yaparken, 1960’ların sonlarından itibaren dil ve düşünceyi sanatının merkezine almaya karar veren sanatçılardandır. Sanat ve Dil Grubu gibi, Weiner de sanat nesnesi üretmek yerine sanat hakkında düşünmeye eğilimlidir.” İzleyiciler yapıtı algılayamadıklarından dolayı sanat nesnesinden kaçınmıştır. Weiner, bundan ötürü sanat nesnesi üretmemiştir. (Yılmaz, 2013:299)

Weiner, nesnelere ilgilenmiyor ama nesnelere yapmaktan da muzdarip olmuyordu. “Nesne-eşsiz bir mal olması sayesinde-insanların onları görüp sanatı görmemelerine yol açan bir şeydir. Benim yaptığımı alan insanlar onu nereye isterse götürebilirler ve eğer isterlerse yeniden yapabilirler. Eğer akıllarında saklarsa, o da iyi. Ona sahip olmak için satın almaları gerekmez – sadece bilerek de sahip olabilirler ona. Benim sanatımın bir reproduksiyonunu yapan kişi tıpkı benim yaptığım kadar geçerli bir sanat yapıyordur. Sanayi ve sosyoekonomik mekanizma çevreyi kirletiyor ve sanatçı daha fazla pisletmeye mecbur kaldığı zaman sanat yapılmaz olacak. Eğer dünyanın fiziksel yönlerine kalıcı bir damga bırakmadan sanat yapamıyorsanız, o zaman belki de sanat, yapmaya değer bir şey değildir. Bu anlamda, doğada bulunan, insan varoluşunun sürdürülmesi için zorunlu olmayan ekolojik etkenlere verilebilecek

herhangi bir kalıcı zarar, insanlığa karşı işlenmiş bir suçtur.” Zaten sanatçı yaptığı sanatı insanlar aleyhinde kullanmamalı, eğer sanatçı olarak kalmak istiyorsa. Sanatçı demek insanlığa karşı en fazla yararı olan kişi demektir. Merkez odaklı eserler üretmek zorbalık olur. İmkânsız olan tonlarca çeliği dolaba kaldırmaya çalışmak gibi... (Wood, 2016:941)



Resim 2.9. Lawrence Weiner’in sergisinden bir görünüm, 2010

2.4. FLUXUS

Fluxus, kelime anlamı olarak akış, hareket, yön gibi anlamlara gelmektedir. 1960’lı yıllarda George Maciunas’ın “Fluxus Manifestosu’nda Fluxus’un açık fikirleri bahsediliyordu. Manifesto’da Fluxus’un çekirdeğinde sosyal muhalefet şekillerinden beslenen, bu akışa eklenen bir tavır olduğu dile getirilmişti. Tek bir kentle sınırlı kalmayıp birçok Avrupa kentine; Almanya’dan New York’ a ve daha birçok kente dağıldığından birçok sanatçı bu akışa katılmıştır. Bu yönden ulusalcı bir yapısı vardır. Avangard tarzı yönünden Dada ile benzerlik göstermiş ve Dada gibi sanatın sığ fikirlerinden kurtarılacak bir akım olarak tanımlanmıştır. “Sanatı “burjuva hastalıklarından” kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!...” (Antmen, 2008: 203)

Fluxus'un özünü ifade eden en net cümledir. Belli bir akım içerisinde sınıflandırılması zor olan Joseph Beuys, John Cage, Nam June Paik, Yoko Ono gibi sanatçılar Fluxus'la ilişkilendirilmiştir.

George Maciunas " ' Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russolo'dan aldık. Hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp' dan, kolaj fikrini Dadacılardan. Bunların hepsi John Cage'le sonuçlandı.'" diyerek, Cage'in hazır-nesne'yi hazır-eyleme dönüştürdüğünü söylemiştir. Sanat, güncel hayatımıza bir şey eklemeli, icraatlar sosyo-politik çabadan ayrı olarak yapılırsa tüm anlamını kaybeder. Eylemlerimiz denetim altına alınmalıdır ki Dada hareketi olmayalım. "Fluxus'un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir." Bundan dolayı sanat ve sanatçı için, sanat nesnesinin alım-satım ilişkisi olmaktan çıkmalı-meslek gibi bir geçim kaynağı olarak düşünülmemelidir Fluxus. Fluxus' da kısa süreli gösteriler, Güzel Sanatların yok oluşundan sanatçının egosu dibe ulaşıya kadar devam edecektir. Fluxus sanatçıları, sanattaki estetik haz duygusunu arka plana atarak sanat içerisinde malzeme ve metodun limitini gevşetmede ciddi bir mesafe katetmişlerdir. (Antmen, 2008:204)

Örneğin; müzik gösterileri, sokak eylemleri, performansları sanat ile yaşam arasındaki sınırları yumuşatmak için yaptıkları sanat faaliyetleridir. Topluma ve yaşama yakın olan ilişkilerinden dolayı atık malzemeleri kullanmada çekinmeyip, mümkün olduğu sürece anlık olması seyirciyi şoka uğrattıp farkındalık duygularına varmalarını sağlamıştır. Artık sanatta özne-nesne konumu yer değiştirmiş; örnek vermek gerekirse Yoko Ono' nun 'Kesip Biçme İş'i'nde (1964) şaşkınlık içinde olan seyirciler sanatçının performansına dahil olarak kıyafetlerini makasla kesmişlerdir. Pasif durumdaki izleyici aktif hale gelmiştir. İnsan, doğa, küçük malzemeler vs. sanatın kendisi olmakla birlikte yaşamın da değiştirilebileceğinin göstergesidir. Sanatın öznesine göstermiş olduğu anti bir tavidir. (Antmen, 2008:205-206)

Fluxus'la adını duyuran Joseph Beuys, çoğunlukla hesaplanarak müze içine yapılan enstalasyonların aksine, nesnelere şans temel aracı olarak görüp ona göre yerleştirmiştir. 1968 yılında yapılan 1 Mayıs gösterilerinin ardından çöpçülere yardım etmek için eline aldığı kırmızı kılı fırça ile çöpleri toplayıp meydanı temizlemiştir. Daha

sonraki süreçte bunları, sanki bir mağaza mekânı gibi hissedilen bir camekana yerleştirip, çöplerin üzerine de süpürgeyi koyarak sergilemiştir. (Resim 2.10) Kurgusuz şekilde yapılan bu yerleşme, heykelin ve performansın farklı bir kimlik içerisinde gezinmesine sebep olmuştur. Üretim kültürünün sonunda bir çöp haline gelen nesne, bunun da toplanmasına aracı olan üretim kültürü süpürgeyle aynı ortamda tutularak, süreç içerisinde kimyasal değişimler, çürümeler, renk değişimleri gibi olaylara dikkat çekmiştir. Bu noktada 'süreç sanatı' içerisinde de başta gelen öncüler arasında ismi yer alacaktır. İnsanlar için çöp haline gelen malzemenin böyle lüks bir mekânda sergilenmesi dikkat çekicidir; sonuçta dış malzeme içeridedir. (Girgin, 2014:219)



Resim 2.10. Joseph Beuys, "Ausfegen (süpürge atma)", 1972-1985, Rene Block Koleksiyonu, Neves Müzesi, Nürnberg

"Beuys'a göre bu eylemin simgesel bir anlamı vardı. Özgürlük herkesin hakkıydı ama özgürlük peşinde koşarken herhangi bir partinin kölesi olmamaya dikkat etmek gerekirdi. Kısacası, hem fiziksel ortamın, hem de zihnin zararlı şeylerden arındırılması anlamına geliyordu. Beuys hayatını giderek kendinin belirlediği bir oyuna çevirmişti. Sanata oynar. Ona göre hayatı iyileştirecek, insanı kurtaracak sanattır. Beuys eseri bir bakıma kendisidir, ölümüyle birlikte tamamlanmış bir hayattır." (http://www.dilekkutzli.com/beuys_t.html Erişim: 27.07.2017)

Fluxus'un temel amaç ve yöntemleri bir çatı altında toplamaya çalışırsak: Maciunus, Joseph Beuys ve arkadaşları farklı düşünce ve kültüre sahip olan kişilerin düşüncelerini bir noktada eriterek, benîçencilikten uzak, anti ulus bir alan oluşturmak, tiyatrocu, ressam, şair, heykeltçi gibi tüm alanları toplamayı hedeflemişlerdir. Sanat ve

sanatçının üstün konumunu ve sanat eserlerine yüklenen paha biçilmez değerler israftan başka bir şey değildir. Fluxus her türlü bilgiden, kuraldan, fiziksel özelliklerden, toplum üzerinde oynanan politik amaçlardan kurtulmalıdır.

“İlk Fluxus bildirisi Maciunas tarafından 1963’te yayımlandı. Bildiride “Dünyayı ölü sanattan arındırın... soyut sanattan, göz aldanmasına dayalı sanattan arındırın”... “Dünyayı Avrupalılaştırmadan arındırın”... sanatta devrimci bir akıntıyı ve taşmayı teşvik edin” gibi tümceler yer alıyor, sonra da kültürel ve politik devrimleri birleşik bir cephede harekette kaynaştırılması” gerektiği vurgulanıyordu.” (Yılmaz, 2013:336-337) Maciunas çalışmasında gereksiz ve alakasız malzemeleri bir bavula yerleştirerek sanat içerisinde sınıflandırma yapmamaya, malzeme ve mekânla sınırlandırıp sanatı dar düşüncelere sokulmamasının bir tavrı olarak görülebilir. (Resim 2.11) Nesne üretiminden uzak durmak fluxus’un temel özelliklerindedir. “Ancak ileriki yıllarda Maciunas Fluxshop adıyla bir dizi dükkân açmış ve seri olarak üretilen işleri mektupla sipariş yöntemiyle sembolik fiyatlara satmayı amaçlamıştır.” (Yılmaz, 2013:337)

Özetlemek gerekirse “Fluxus sanatta ve sanat kültüründe yerleşik olan statik kalıpları sorgulamıştır. Geleneksel sanat düşüncesi, akademinin düşünce yapısı ile beraber, sanatta ne yapılması ve bunun nasıl yapılması gerektiğini; sanatın yapılış ve sergileniş zamanlarını kurallar içerisinde kemikleştirmiştir. Böylece geleneksel sanat düşüncesi öğreten ve gösteren bir gelenek içerisinde bulunmakta, sanat yapanlara ve izleyicilerine bu sistemleri öğretme güdüsü içerisinde. Fluxus bu anlayışı kırmaya çalışmış ve insanlara cevaplar vermek yerine, sanat üzerine sorular sormayı tercih etmiştir.” (Arapoğlu, 2009:100)



Resim 2.11. George Maciunas, Ay-O, Brecht, Jones, Higgins, Kosogi, Paik, Maciunas, Pattersan, Knowles, Shiom, Wattas'ın işlerini ve ortak Fluxus ürünlerini içeren bavul, 1964

2.5. BEDEN ve MALZEME (ATIK) OLARAK SANAT

“Performans sanatının kökenleri, 20.yüzyılda Fütürist, Dadaist ve Sürrealist sanatçıların sahnelediği tiyatral gösterilere dayanır ve bu akımların karşılıklı etkileşim yaratarak sanatçı ve izleyici arasındaki sınırı eritmesini sağlayan kavramlardan faydalanır.” (Farthing, 2017:512)

Dada, izleyicilere sadece sanatçı kimliğiyle yönelmeyip şair, ozan, tiyatrocular olarak da bildirimlerini açıklamaya başlamışlardı. Nesneyi, nesne olarak sunmakta bedenlerini kullanmış, bedenlerini yazınsal bağlamda sergilemeye başlamışlardır. Hugo Ball insan bedenini kullanarak sesli, hareketli şiirler yaratır. Resimde kübist şekiller, kartondan yapılan kübik şekillere döner. Sanatçılar, etkinliklerde kübik kıyafet giyerek ünlü ile başlayan sıralı sözcükler söyler Cabaret Voltaire’ de. Beden bu sahnede plastikleşmiştir. Henüz ortaya çıkmamış performans sanatına da atıfta bulunmuştur. (Dachy, 2014:26)

Fütürist ve Gerçeküstücü sanatçılar, sanat içerisinde bedensel müdahalelerde bulunmuşlardır. Fütüristlerin oluşturduğu etkinlikler olgu, düşünce, davranış ve zihnin beden performansının ideolojisini oluşturup bu kavramları bedensel hareketlere sığdırmışlardır. Fütürist sanatçılar ilginç kıyafetler giyerek, çeşitli renklerde bedenlerini boyayarak, “Neden Kendimizi Boyuyoruz” gibi manifesto niteliğinde yazılar yazmışlardır. Böylece vücut hareketleri ile gündelik yaşama yaklaşmışlardır. Gerek Dadacılar olsun gerek Fütürist ya da Gerçeküstüçüler Performans Sanatının tarihi aşamasındaki öncüleri arasında rol oynamışlardır. Cabaret Voltaire gece kulübünde şiirler, tiyatrolar, danslar, kukla gösterileri, söyleşiler yaparak sanatsal bir dışavurum sergilemişlerdir. Örnek vermek gerekirse Dadacı sanatçılar George Grosz “Ölüm” kılığına bürünerek caddelerde dolaşmış; dada hareketinin sanat nesnesinden farklı olduğunu ve yayılması maksadıyla etkinlikler yapıldığı ifade edilmiştir. Aynı zamanda “1920’ lerde Bauhaus’ta (Weimar) kurulan “sahne atölyesi” ise, bir sanat okulu bünyesinde kurulan ilk performans atölyesi olarak bilinmektedir.” (Antmen, 2008:221)

Beuys ve Kaprow araç olarak kullandıkları bedenleri ile yapılan iş arasındaki var olma eylemine ilgi çekmişlerdir. Vito Acconci, Chris Burden, Hermann, Mirakamı, Yoshika, Orlan birçok sanatçı hedef ve yöntem bağlantısını ters çevirerek, bedenlerini eylem yönünde kullanmışlardır. Eylemlerini yapan sanatçılar sayesinde sanat eserlerine, bedenlerimize ve farkına varmadığımız ya da vardığımız nesnelere tekrardan farklı bir şekilde görmemize sebep olmuşlardır. Acı-hüzün, sağlık-hastalık, iğrenç, güzelliğin yatağı olan bedenlerimiz ile gizli-açık olan her şeylerimizle yüzleştik. Hayatın tam gerçekleri tuvale yansıtılanlar değil de; her şeyiyle bedendi. Acı çeken beden, mutlu olan beden, tuval olarak beden, heykel olarak beden, figür olarak beden, plastik olarak beden özetle; beden her şeyin karşılığıydı- gerçek yaşamın imgesiydi. Tuval üzerine yapılan resim kendi isteğiyle var olmaz. Bedensel sanatlardaysa sanatçı isteğiyle ve olmazsa olmaz izleyici ile var olur. Tuval ile izleyici arasındaki buz gibi soğukluk yerini bedenle gerçek yaşamın sıcaklığına bırakmıştır.

“Figür+Sanatçı+Büyücü=Gösteriş sanatçısı. Bir başka karakteri temsil eden, canlandıran tiyatro oyuncusundan çok, genellikle plastik sanatçılardan gelen biridir gösteri sanatçısı.” Beden artık kendini sınırlayan tuvale, tuvalin üstünlüğünü dile

getiren ve teşvik eden kişiye de savaş açmıştır. Tuvalde boyalarla yapılan derinlik, aldatici- bedenle ve mekân ya da ortamda yapılan derinlik gerçek derinliktir. Beden sanatı, seyirciyle var oluşunu tamamlamıştır. (Yılmaz, 2013:354-355)

20.yüzyılın 2'inci yarısından sonra teknolojik ve kültürel değerlerin ön planda olması, sanayinin gelişmesi, tüketim kültürünün büyük bir hızla dönüşüme uğraması sanatta malzemenin beden haline uğramasına sebep olmuştur. Toplumsal ayrımlar, cinsiyet açıklamaları, politik çatışmalar, dinsel farklılıklar, yaşam değişiklikleri gibi olgulara beden de dâhil olmuştur. Beden Fluxus, Happening, Performans ve diğer akımlarda farklı açılarda ve eğilimler de baş göstermiştir. Happening ve Fluxus'ta bilinçli olarak bedenin şekillendiğini görmek mümkün. Soyut Dışavurumculuk'ta Pollock'un zemine serdiği tuvalin üzerine akıttığı veya sıçlattığı boyalarla birlikte bedenini araç olarak kullanması, beden sanatının gelişmesinde önem kazanmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren Yves Klein' in özellikle kadın bedenlerini tuvalde 'canlı fırçalar' olarak kullanması Plastik sanatlarla bedenin performans içerisinde yer alması tarihi bağlantıyı açıklamaktadır.

Yukarıda bahsedilen beden sanatının süreç şekilleri söylenildiği gibi başlayıp ama adı konmayıp 1960'lı yıllarda tam rayına oturarak popülerlik kazanmıştır. Kaprow' un adı Happening' lerle anılarak "6 Bölümde 18 Oluşum" eyleminde sanatçı-sanat nesnesi ayrımcılığı yok oldu. Zamanla farklı eğilimlere bürünen hareket farklı akımlar meydana getirmiştir. En önemlileri Performans, Happening ve Beden Sanatıydı. Sanatçılar bedenin sanata tam olarak girmesi; özellikle kadınların ve kadın bedeninin kullanımı, cinsiyet ayrımcılığına ve ırk üzerinde düşünülen basmakalıp düşünceleri çürütmek maksadıyla eylemlerini devam ettirdiler. Feminist sanatçılar, bu konu başlıklarıyla yakından ilişkilidir. Erkek otoritesinin denetimi altında olan toplumlara karşı çıkışın vücut bulmuş hali olarak eylemlerine devam etmişlerdir. Bedenin çeşitli mekânlar içerisinde yer alması, daha sonraları bazı sanatçıların mekân ile yapılan çalışmalara yönelmesiyle mekân-beden ilişkisinin de güçlenmesine sebebiyet vermişlerdir.

(<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/performans-sanatinda-beden-mekan-iliskisi-i-1133>, Erişim:01.08.2017)

“Sosyal ortamlarda gerçekleştirilen veyahut kendi ‘sosyal ortam’ ını kurgulayan, izleyicinin sanatçıyla işbirliği yapmasına dayanan bu tür sanat örnekleri, Fransız sanat kuramcısı ve küratör Nicolas Bourriaud (1965-) tarafından “İlişkisel Estetik” başlığı altında ele alınmış ve bu isimle anılır olmuştur. ‘İzleyici’ kavramını yok ederek, tüm izleyicileri birer ‘katılımcıya’ ya dönüştüren bu tür sanat örnekleri arasında Arjantinli sanatçı Rirkrit Tiravanija’nın (1961-) izleyici için yaratılmış yemek yeme/okuma/film izleme ortamlarıyla, Alman sanatçı Carsten Höller’in (1961-) izleyicinin katılımıyla işlevsel hale gelen enstalasyonlar sayılabilir.” (Antmen, 2008:226)

Diğer bir konu ise atık malzemelerin malzemelere karşı kullanımı konusudur. 1900’lü yıllarda Picasso ve George Braque’nın kolajı ortaya atmasıyla farklı bir anlatım biçimi kabul edilmiştir. Aynı zamanda tarihsel süreçte atık malzemeler, tarih boyunca görmüş olduğumuz pathcwork, dini resim ve heykellere eklenen atık malzemenin düşünsel altyapısını oluşturan nesnel kolaj yönteminin de eskiden beri var olduğunun göstergesidir. İkonların üzerine yapılan metal parçalar, pathcworkta farklı renkteki malzemeleri bir araya getirerek oluşturulan bütünlük kolaja muadildir. Picasso’yla birlikte tuvale materyalin girmesi bu süreci hızlandırmıştır. “Bunlardan Robert Rauschenberg, Fontana ve Flanagan, Kurt Schwitters’in malzemeye karşı malzeme fikrini uç noktalara taşıyarak, malzemenin kendi gerçekliğine kavuşmasını sağlamış önemli sanatçılardır. Boyanmış bir yüzeyden üç boyutlu nesneye geçiş aşamasında Kurt Schwitters’dan etkilenmiş, sanat ve hayatı birleştiren yaklaşımıyla Neo-Dada olarak tamamlanan, kolaj mantığıyla birleşik resimler adını verdiği (Combine Painting) stili gerçekleştirmiş olan Robert Rauschenberg, yapıtlarında sıradan, gündelik eşyaları sanatsal malzeme olarak kullanır.” (Üner, ss:4)

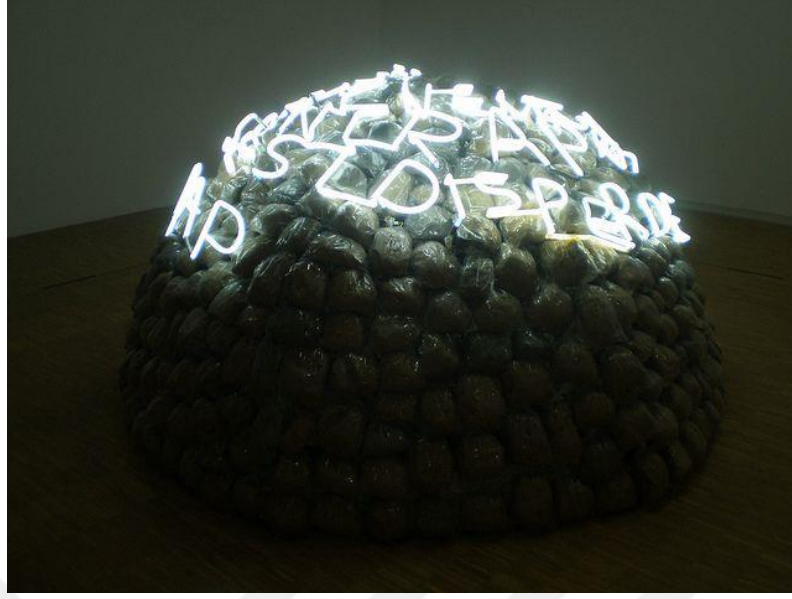
Konstrüktivizm’de Kurt Schwitters’ in çöplerle oluşturmuş olduğu Konstrüktif yapısı, Arman’ın, Yves Klein’e cevap olarak atık malzemelerle galeriyi tıka basa doldurması, Dadacı Raoul Housmann’ın Mekanik Kafa adlı çalışmasına cüzdan, vida, metal, bardak gibi buluntu nesnel eklemesi atık malzemelerin Kübizm’den günümüze dek gelişimini gösteren süreçlere örnektir.

2.5.1.Arte Povera

Art Povera diğler adıyla Yoksul Sanat, 1960'larda doğa ve gündelik yaşantının temel noktalarını dikkate alan grup İtalya'da ortaya çıktı. Boetti, Luciona Fabro, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis gibi sanatçılardan meydana gelen grup sanattaki bireysellik söylentilerine tereddütle bakıyor; sanat eserleri mazeretiyle bunların üzerinden para kazanılmasına ve galeri de satılmasına karşı çıkıyorlardı. Germano Celant, küratör ve akımın sözcüsüydü.

Celant, Arte Povera hakkında yazdığı bir yazıda "bitki ve minerallerin yanı sıra sanat arenasında artık canlı hayvanlarında yerlerini aldığını belirtiyordu." Doğanın güzelliklerini tuvale aktaran değil, bu güzelliğın kendisi olmalı sanatçı. Sanatçı doğadaki varlıkların özüne inip soruşturmalı, tekrardan düzenlenmeli. Doğa elementleri olan; su, nehir, taş, toprak, su, ağaç, çürüme, doğma, büyüme sanatçıya yol gösteren en açık şeylerdir. Sanatçı ekstradan bir şey üretmesine gerek yoktur; doğada fazlasıyla vardır. (Yılmaz, 2013:319)

Mario Merz, yapıtlarında doğal elemanların kent yaşamının bölümleri ile eş zamanda doğanın içeriden kültüre karşı baş edindiğini dile getirir gibi bir birlikteliğın sonucunu ortaya koyar. Ona göre, sanatçı günlük yaşantıdan, organik, inorganik hem de kültürel etkenler arasında sürekli mekik dokuyarak unsurları kullanan bir göçmendir. Merz, küçük parçalara ayrılmış metal ağları birbirine çamurla, bal mumuyla, ağaç ve yapraklarla sararak "İglo" dediğı serileri yapar. (Resim 2.12) Çadır, ev gibi mekânlara benzeyen yarım küreler olup, mekânlara özgü olarak elementler kullanır; sanki her yerde evi varmış algısı uyandırır. Göçebe hayatla "İglo"larını bağdaştıran soyut bir fikirdir bu durum. Kültürle ve doğayla alakalı duyusunu somutlaştıran bir tabakadır. Gün sonuna kadar bitmeyen bir kıvrım çizerek, çevresindeki her şeyi gözlemleyerek, izleyerek çalışmalarında ki çizimleri nasıl çizdiğini söyler Mario Merz. (Fineberg, 2014:318)



Resim 2.12. Mario Merz, "İglo Giap", 1968, metal borular, tel kafes, neon tüpler ve kum, 3cm
çapında

Mario Merz, neon parlak ışıkları çoğunlukla yerleştirmeleri üzerine politik ve edebi tarzda yazılar yazmak için kullanıyordu. Merz'in tekrar içinde olan gazeteleri "kelimelerin ve düşüncelerin kopyalanması" ile eşitlenen tarih öncesini, ilkel yaşamı ve yer bilimini bize anımsatır. Ayrıca rahip olan Fibonacci'nin keşfettiği aritmetik seriye atıfta bulunur. Fibonacci serisinde sayıların git gide büyümesi ve kendinden önceki sayıya oranı "tanrısal orana" yaklaşır.

Doğaya ait olan tüm her şey altın oranla yapılmıştır; bu yüzden altın kesim sanatçıları etkilenmiştir. Merz, çalışmalarında doğal ürünleri kullanmasının yanında bu serideki bahsedilen sayılara gönderme yapmak için Fibonacci'den çalışmalarına özel sayılar eklemiştir. Ona göre bu sayılar uçsuz bucaksız şekilde doğayla birleşmeyi temsil eder. (Fineberg, 2014:318-320)

1930'da Roma'daki L'Attico Galeri'sine Jannis Kounellis tarafından yerleştirilen *12 Canlı At*, sanattaki çokluk kavramının bir başka örneğidir. Bu yerleştirme, galeriye istikrarlı on iki gerçek, yaşayan, nefes alan atlar bağlanmış durumdadır. Çoklu yön, nesnelerin fiziksel durumlarından gelir. Atların her biri farklı renklere sahiptir ve bu yüzden bizim çoklu yönlerimize atıfta bulunur. Daha derin anlamına gelince, atların bir galeri alanı içerisinde yer aldığı kavramı, genellikle insanlar

için belirlenmiş olan alan sorgulamasına iter. Sanatçı, atların bizzat kendilerini sanat eseri olarak gördüğünü ve bir galeride sanat yapıtlarını izlerken doğaya da aynı saygı ve gizemle bakılması gerektiğini anlatmak istiyor olabilir. Atlar, fikir içeren kimliğe dönüşümün somut bir formudur.

(<https://vmpa.omeka.net/exhibits/show/multiplicity/jannis-kounellis--12-live-hors>,

Erişim:4.08.2017)



Resim 2.13. Jannis Kounellis, “Atlar”, 1969, L’Attico Sanat Galerisi, Roma, Fotoğraf: Claudio Abate

Jannis Kounellis, Attico Sanat Galerisi’nde canlı atları sergilemesiyle adını duyurmuştur. Mekân içine 12 tane atı belli aralıklarla dizmesiyle doğada olan canlının da sanat yapıtı olacağını gösterdi. (Resim 2.13) “Duchamp’ tan farkı, insan elinden çıkan bir ürünü değil, doğanın ürettiği canlı varlıkları sanat niyetiyle sunmasıdır.” Mekânın yapaylığıyla canlının doğal olması ayrımının yapılmamasına dikkat çektiği için önemlidir. “Daha sonraki yıllarda ateş, demir, pamuk, çelik ya da fotoğraf gibi nesnelere kullanarak da işler üretmeye başlayan sanatçı, bugün dünyanın önde gelen sanatçılarından.” (Yılmaz, 2013:321)

2.5.2. Performans Sanatı

Performans Sanatı, hiçbir özel yetenek gerektirmeyen, söze, metine ihtiyacı olmayan, izleyici tarafından düşünsel ve anlamsal olarak tamamlanabilen sahne etkinliğidir. Performans an içerisinde oluşur. Mesajın yerine zaman, metinlerin yerine ise 'canlı beden' geçer. Tekrarlanmaz bundan dolayı bir kez yapılır. Şöyle ki bu sebepten ötürü izleyicinin belleğinde varlığını sürdürür. Sanatla-yaşam arasındaki bağlantıyı yok sayar; disiplinler arası bir anlayışla çeşitli mekânlarda meydana getirerek süreci kayda değer şekilde sunar. Performans sanatından önceki akımlar içerisinde gerçekleşen bedensel hareketler de performans sanatının bir uzantısı olarak görülür. Gerek Fluxus gerek Fütüristler, Dadacılar, Gerçeküstücüler aynı pota içerisinde erimişlerdir.

Performans; sanatı yerleşmiş kalınlardan temizlemek, geleneksel resme aykırı olmak, alışılmış olan her şeyi reddetmek ve geçmiş zaman olarak hatırlanmamak adınadır. Performansta yapılan her şey gerçeğin tam da kendisidir. Eğer sahnede fırça, kan vb. şeyler varsa bunlar nesnenin kendisidir; kan boya değildir, fırça boyaların yanılması değildir. Hayatın içerisinden alıntı, izleyenleri pasiften aktifliğe iter; aynı zaman da katılımcı rolü yükler. Yapılan hiçbir şey satılık değildir. Bazen prova yapılarak bazen de gelişigüzel gerçekleşmesi Performans Sanatının özelliklerindedir. (<http://mixerarts.com/blog/performans-sanati-nedir>, Erişim:08.08.2017)

"Uluslararası Mavi Klein" renginin patentini alan Yves Klein çok yoğun doygun rengeyle bir seri çalışmalara başlamıştır. Sünger, insan bedeni gibi çeşitli malzemeler kullandı. Mavi alevler, mavi sıvılar ve mavi boyayla kaplı çıplak vücutlarla sanatçı yönlendirilmesine tabi olunarak yatay veya dikey tuvallere farklı açılardan bastırılarak çeşitli baskılar yaptı. (Lynton, 2015:332) Yves Klein "Canlı Fırça" olarak nitelendirdiği bu performansında Klein'in ifade ettiğine göre,

"fırçayı uzun zaman önce reddetmiştim. Fazlasıyla psikolojikti. Kendim ve tuvallerim arasında, en azından, entelektüel ve değişmez olması gereken bir "uzaklık" yaratmayı

umarak daha anonim olan bir silindir kullanarak boyadım. Şimdi, bir mucize gibi, fırça geri döndü, ama bu kez canlı olarak.” (Fineberg, 2014:210)

1960’da Klein, tuvalin tamamını monokrom boyamaktan ziyade modellerin boyanmış bedenlerini tuvallere bastırarak izler bırakır. Bu serileri “Anthropometries” olarak isimlendirmiştir. (Resim 2.14) Galerie Internationale d’ Art Comtemporaine’de mavi bir kostüm giyerek Aziz Sebastian tarikatına özgü törensel hacına bürünmüş olarak çıkar. Klein, orkestraya işaret vererek ‘Monoton Senfoni’si 20 dk boyunca tek ton olarak çalınmasını ister. İkinci bir talimatla çıplak kadınlar gelir, bedenlerini maviye bulayarak talimatlara göre tuval bezine kendilerini bastırırlar. “Klein saf, “özdeksiz” bir uzaklıkta kalarak çalışmaya asla dokunmaz” (Fineberg, 2014:211)



Resim 2.14. Yves Klein, Performans Anthropometries de l’époque bleue, (mavi çağın antropometrileri, 9 Mart 1960, Galerie International d’ Art Comtemporarin)

1969 yılında meydana getirdiği ilk performansında Vito, her gün Manhattan daki apartmandan çıkarak ilk gördüğü kişiyi takibe alır. Aynı zamanda takiple alakalı notlar alır ve fotoğraflar çeker. Takip oyunu denmesinde anlam iki günde yirmi bir kişinin takip edilmesinden ibarettir. (Resim 2.15) Vito, performansına başlamadan önce belli kurallar çerçevesi çizer. Takibe aldığı kişilerin, takibi beş dakika ile yarım saat arasında değişen gelişigüzel seçtiği insanları kamusal veya özel alanlara girene dek takibe alır. Acconci’nin performanslarını sıradan vücut hareketlerini içerir ve geniş kapsamlı toplumsal çağrışımları su yüzeyine çıkarır. Vito tamamıyla takip ettiği insanın

maksadına kendini bırakıyordu, böylece onların yaşamına da müdahil olmuş oluyordu. Seyirci, Vito, değişik performanslarıyla bedeninin mekânla ve diğer faktörlerle olan bağlantısının detaylı araştırmasını yapıyordu. Performans Sanatında vücudunu bir yöntem olarak kullanarak, habersiz olan insanlara da önemli bir rol vermiş olur. (Farthing, 2017:514)



Resim 2.15. Vito Acconci, "Takip Oyunu", 1969, Performans fotoğrafı

Bir diğer önemli Performans Sanatçısı Avusturyalı doğumlu Nitsch, Viyana'da yapmış olduğu bir seri kanlı performanslarıyla ismini duyurmuştur. O zamanlar da tiyatro ve edebiyatla alakalı olan Nitsch, söz ve kavramların belli bir noktaya kadar ifade aracı olarak kullanılacağını düşünerek fiziksel şeylerin araya girmesinin zamanı olduğunu düşünmüştür. 1950'li yıllarda Soyut Dışavurumcu serginin etkisiyle zihnin de meydana getirdiği o vahşi, yırtıcı düşünceyle göz doygunluğuna ulaşan sergi açtı. Açtığı sergide yere koyulmuş soyut dışavurumcu resimler, kaplara konulmuş kırmızı boya, resimleri yaparken boyalı önlüğü de tam mekânın ortasına konulmuştu. Bu dâhil olduğu sergiyi bir üst seviyeye çıkartarak şiddetini artırmak istiyordu. (Yılmaz, 2013:368)

“Nitsch’e göre bütün sanat disiplinleri, tıpkı insanın duyuları gibi, mümkün olduğunca birbirleriyle iç içe olmalıdır. Sanat duyularımıza bir bütün olarak seslenmelidir.” (Yılmaz, 2013:369) Sanattaki asıl sorun, sanat ile yaşam arasındaki eşliği aşmaktır. Toplum tarafından yüceltilmiş tabuları yerle bir edecek olan kavramlar: acı ile öğrenmedir. Yapılan eylemlerde bedene çektirilen acıların yaraları iyileşir; fakat ilk ve özgün olması gerçeği hafızalarda kalan gerçek kalıcı şeydir. Bu sanat ile yaşam arasındaki sınırları kaldırmaya yönelik tavidir. Sanatçı hayvanın kırmızı kanına kendine gömerek insanın varoluş gizemini gizler gibi ardından da yüreğinin içine sokandır. İnsanoğlunun yaşamını sürdürmesi için hayvanların kurban edilmesi anlamına gelir. Et, varlığın tohumudur. Nitsch’e göre bir nevi şeytanın tutsağı olan insandır. Bu kadar şiddetli bir performansla sahip olması belki de 2.Dünya Savaşı’nda bizzat korku ve dehşete tanıklık etmesidir. Kanlı faaliyetlerinin amacı, sanattaki aldatıcı yansılardan kurtulmaktır. Etkinlikte gösterilen hayvan gerçek, kırmızı boya değil gerçek kandır. Üç gün süren 80. Eylem de, izleyicilerin önünde hayvan kesilip yardımcıları tarafından iç organlar alınır ve Nitsch kesilen sığırın önünde masumluğu temsil eden beyaz renk olan kıyafetine kan dökülmüş halde dikilir. Bir bakıma bu eylem, günahlardan arınmaya ve masumluğa giden bir yoldur. Hz. İsa’nın çarmıha gerilişini çağırıştır. Vücuda yapılan tecavüz, bütün açıklığıyla izleyici önünde yapıldığından büyük bir rahatsızlık hissederek izleyenler. (Resim 2.16) “Sanatçının ve izleyicinin ne derece ısındıklarını elbette bilemeyiz. Ancak hayvan katliamı aracılığıyla yapılan bu tip gösterilerin insanın gaddarlığını, ikiyüzlülüğünü ve bencilliğini açık bir şekilde ortaya koyduğundan hiç şüphemiz yoktur. Bu gösteriler insanlara ‘işte siz’ diye tutulan ayna gibidir.” (Yılmaz, 2013:369-370)



Resim 2.16. Hermann Nitsch, "80. Eylem", 1984

Performans Sanatı'nın öncüsü Sırp asıllı Marina Abramoviç, "Rhythm 0" performansında bir masa üzerine koyduğu 72 cismin bazıları keskin bıçak, silah gibi zarar verici olurken bazıları ise tüy, gül gibi zararsız nesnelerdir. Giyinik halde gelen Marina'yı ilk fotoğrafçılar fotoğrafını çeker. (Resim 2.17) Ardından altı saat boyunca izleyicilerin, istediklerini yapabilecekleri söylenir. Kimi aşağılayıcı tavır içerisinde jiletle boynunu keser, şiddet artar; birileri gül verir en sonunda başına silah dayanmasıyla performans sona erer. Marina'nın bu "deney" performansı insanlığın masum görünüşünün ardından imkânlar sağlanırsa şiddetli olabileceğini kanıtlamıştır.

(<https://www.elitereaders.com/performance-artist-marina-abramovic-social-experiment/>, Erişim: 12.08.2017)



Resim 2.17. Marina Abramovic, 'Rhythm 0', 1974, İtalya

2.5.3. Feminist Sanat

“1960’lardan itibaren ABD’de bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadele başlattılar.” (Antmen, 2008:239) Aşağıda feminist sanatın Almanca olarak ortaya çıkan ilk belgelerinde kadınların toplumdaki konumları anlatılıyordu. Aynı zamanda 1972’ de “MAGNA” isimli sergide de manifesto olarak sunulmuştur. Kitleleşme iletişim araçları içerisinde erkekler, kadın imgesini yarattığı için toplumda real erille kadınlar yüz yüzedir. Erkeklerin oluşturduğu toplumda, kadınların saf dışı bırakıldığı zaman diliminde her şey eril gerçeklik üzerine kuruludur. Bu durumda Nasıl Kadın Kendini İfade Edebilir?, Nasıl Kendini Gerçekleştirip Var olabilir? Kendilerini var edebilecek sese ihtiyaçları vardır. Kadınlar, kadın imgesini kendileri yaratacak; istedikleri gibi... Biz kadınlar real yükseklığe medya unsurları yoluyla girmemiz gerekir. Bu erile, topluca bayrak açmadan meydana gelmeyeceğinden dolayı savaşmamız gerekir. Eğer hedeflere ulaşılabilecekse eşit haklar olmalı! Bu düşünce, sanatta da uygulanmalı çünkü sanat evrenseldir, tüm toplumlara ulaşmalı. Erkek binlerce yıl roman, tarih, sanatsal faaliyetlerde bulunup topluma hâkim olduysa bizim zamanımız gelmiştir. Toplum içerisinde tabulaşmış veya bizim düşüncelerimiz dışında oluşturulmuş olan tüm nosyonlar yok edilmeli! Kadınların öz düşünceleri ortaya konulmalı, arzu ve istekler oluşturulmalı. Erkekler tarafından oluşturulan kadın yüzleri bitirilmeli. Sanat, kadınların kaderini belirleyebilir ve böylece kadınlar sanatta yeni, farklı değerler oluşturabilir. “KADININ GELECEĞİ KADINLARIN TARİHİ OLACAK” (Wood, 2016:976-977)

Feminist sanatçı Judy Chicago’nun yaklaşık olarak 400 den fazla kadının dayanışmasıyla beş yılda tamamlanmış olan “Akşam Yemeği Daveti” eseridir. (Resim 2.18) Eserde, önemli kadınların seramik üzerine işledikleri vajinamsı semboller hâkim olurken tabakların altında da sanatçıların isimleri yer alır. 90 servis tabağıyla oluşturulan kompozisyonda kadınların simgesel olarak başarı öyküleri anlatılır ve mücadele için gösterdikleri çabayı simgeler. Sanatçılar, erkek yönelmesine doğru tavizsiz olmak gerektiğinden dolayı mutlak bir görüş içerisinde olmuşlardır. 1970’li yıllarda Feminist Sanat ilk olarak kadın görevlerinin toplum içerisinde oluşmasıyla

alakalıdır: Sanat içerisinde eril kavramını çürüten tavırları ve bedensel uygulamaları ata erkeklik otoritesine dolaysız olarak göndermede bulunur. Akşam Yemeği Daveti, uzun süre cinsiyetin toplumsal sorun olarak tartışılmasına sebebiyet sağlayacak bir çalışmadır. (Fineberg, 2014:373)



Resim 2.18. Judy Chicago, "Akşam Yemeği Daveti", 1974-1979, Karışık Teknik, 17.6x 12.8x0.9 m

70'lerin göze çarpan bir diğer feminist sanatçı Schneemann, "Tomar" adlı performansında toplum önünde tamamı kadın izleyicilerden oluşan ardından iki yıl sonrasında kadın-erkek önünde meydana getirdiği etkinlikte, bedeninin belli bölümlerini boyayla keskinleştirip beline önlük bağlamasıyla birlikte kitabın bölümlerinden parçalar okumaya başlar. (Resim 2.19) Hemen sonrasında kitap ve önlüğü atarak vajinasından çıkarttığı kâğıt tomarındaki yazıları okumaya başlar. "Metin, erkek bir film yapımcısının, bir kadın filmindeki "kişisel karmaşa/ duyguların kalıcılığı" eleştirisini aktarmaktadır. Çalışma bir "kadının" çalışmasının eleştirisine ve belli bir çalışmanın amaçlarına uygun olarak geliştirilen standartlar yerine önceden saptanmış (cinsiyete dayalı) bir nitelik kriterinin uygulanmasına değinir." (Fineberg, 2014:372)



Resim 2.19. Carolee Schneemann, “İçteki Tomar”, 1975, Performans Fotoğrafı

Schneemann’ın performansı kadının üreme noktasını vurgularken, bilginde kadın yoluyla aktarılabileceğine dikkat çekmiştir. Kadının beden görüntüsünü ve zihinsel nosyonların sınırlarını aşanın kadın olabileceği üzerinde durulmuştur. Diğer bir Feminist sanatçı Sherman, fotoğrafçılık eğitimi almasının ardından ilk çalışmalarında çeşitli planlar doğrultusunda makyaj, kıyafet, kostüm, saç gibi şeylerle kendi görüntüsünü tanımayacak hale sokarak siyah-beyaz şekilde fotoğraf çekilmiştir. İsimli film kareleri isimli fotoğraf serisindeki filmlerde yer alan figürlerin rollerini benimseyerek onlarla bütünleşmiş, o karakter oymuş gibi kılığa bürünerek bir algı uyandırmıştır. (Resim 2.20) Bunlar fotoğraf çekilmek için yapılan oto portre değildir. Her bir fotoğraf farklı bir karakteri yansıtır. Her fotoğrafta karakterlerini benimsediği figürün görseliyle seyirci karşısına çıkar. “Sherman’ın amacı daha çok, o filmlerde yer alan gösteri ve tüketim kültürü tarafından kadına verilmiş klişe rollerin belirlenmesini irdelemek ve o kadın stereotiplerini yansıtmaktır.” (Yılmaz, 2012:203)



Resim 2.20. Cindy Sherman, Fotoğraf

Kendi yüzünü her kadının yüzüne benzeterek bir nebze olarak o kadının ruh halini anlamaya çalışmıştır sanatçı. Toplumda kadın üzerine yüklenen yükleri irdelemek ve kadını anlamak için yapılan fotoğraf çalışmasıdır.

2.5.4.Happening

“Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, beden, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır.” Beden üzerine yapılan tüm performanslar bir çeşit kültür/doğa önermesidir. “Bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren bu sanatsal anlayış içinde akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir.” (Antmen, 2008:222)

Happeningler tiyatroya özgü mekânlarda değil; daha farklı bir aurası olan mekânlarda gerçekleşir. Örneğin; lokanta, istasyon, bahçe önü, sokak, terk edilmiş yerler... Bu şekilde kolaj ve avangard tiyatro arasında bağ kurar. Eş zamanlı meydana gelen olaylar arasında dikkat dağınıklığı yaşayan, mantıkla alakası olmayan bir yerde şaşkınlık içinde olan seyirci, mekân içinde bütünleştiğinden dolayı kolajın da parçası haline gelmiştir. Tiyatronun aksine fazla konuşma olmaz, fakat düşünceleri ileten sözcükler grubu vardır. Örnek vermek gerekirse Kaprow “sözcükler” adlı mekân düzenlenmesinde, davet edilen izleyiciler duvarlara istedikleri şeyi yazmalarını söylenir. Mekân içerisindeki bu durum kolaj kavramını irdeler gibidir. (O’Doherty, 2013:68)

Kaprow, 50’li yıllarda etrafta bulduğu hazır nesnelere heykele benzeyen şeylerle mekân düzenlemesi yapıyordu. Başlangıcı Kaprow yapıyor; devamını ise davetliler tamamlıyordu. Bu ürünü daha da geliştirmek istediğinde George Segal’in çiftliğinde meydana getirdiği ve izleyicilerin katılımıyla ilk oluşum aşaması böylece ortaya çıktı. Kaprow 6 Bölümde 18 Oluşum adlı gösterisinde görevlendirilecek olanlar profesyonel değil; arkadaş çevresi ve diğer katılımcılardır. (Yılmaz, 2013:330)

Bu süreçte başlangıcı planlı olup devamı doğaçlamada seyrini alacaktır. Sanatçı, gösteride görev alacaklara ilk önce davetiye ardından da kutular göndermiştir. Kutular içerisinde fotoğraf, kesilen figürler, kâğıt parçaları, çeşitli objeler ve oluşumun süreci

vardı. Galeri mekânı transparan paravanlarla 3'e bölündü. Her odaya bir sandalye bırakıldı ve odalar ışıklandırıldı. Sandalyeler kare veya yuvarlak şekilde yerleştirildi. Aynı zamanda bölmelerin 2'sinde boy aynası diğerindeyse denetim merkezi vardı. Açılışın olacağı gün katılımcılarda 3 kart vardı. Kartlarda program ve girişte hangi sesle başlayacağı belirtiliyordu. 6 bölümden oluşum her bölümde 3'er oluşum planlanıyordu. (Resim 2.21) 90 dakikalık gösteri başladığında sert adımlarla yürümeye başladılar, bazıları olayı resmetmeye başladı, bazıları afiş okuma, hareketsiz kalma gibi eylemler gerçekleştirmeye başladılar. Tamamen olayın seyrine göre hareket eden davetliler durumu anlamaya çalıştılar, ilişkilendirmek mecburiyetinde kaldılar. Soyut dışavurumculuğa benziyordu bazı yönlerden. Pollock tuval üzerine boyaları sıçratıyor ve istediği gibide bedeniyle eylem yaratıyordu. Şimdiki durumda sadece mekân kullanılıyordu. Tuval bezi ortadan kalkmıştı. (Yılmaz, 2013:330-331) "Bazı izleyicilerin de bizzat deneyerek gördüğü üzere, bu sanat yapma işinin gizemli bir tarafı yoktu; sıradan bir insan eylemiydi işte." (Yılmaz, 2013:331)



Resim 2.21. Allan Kaprow, "6 Bölümde 18 Oluşum", 1958, New York

Sanatın yaşam içerisindeki tutumu, transparanlaşmaya başlayıp hiç beklenmedik alanlarda gerçekleşmeye başlamıştır. Gösteri üzerinde olumlu-olumsuz düşünceler izleyicinin ruh haline ve eylemlerine bırakılmıştı. Mekânın tuval bezinin yerini alması, sanatın yaşam arasındaki kullanmış olduğu malzemelerin irdelenmesine sebep olmuştur. Kaprow gibi Pop Art sanatçıları Claes Oldenburg ve Jim Dine gibi sanatçılarda oluşumlarda dikkat çeken sanatçılardandır.

Kaprow'un bir diğerk çalışması olan "Yard" galeri zeminini tamamen araç lastikleriyle doldurarak insanların geçeceği yer bırakmayarak üstlerinden geçmeye zorlamıştır. (Resim 2.22) İzleyicilerde fiziksel olarak müdahil olmuşlardır. Sanat eserine katılımcıların da dâhil olduğu yeni bir sanat paradigması "karton bir gözden" bedensel bir varoluşa sürüklemişti. Çünkü sanat eseri, Timuçin'e göre "derin" ve "gündelik" ten ayrı "yetkin" bir eser olduğunda bedensel acı, hazdan ziyade "ebedi güzellik ölçütlerine dayanan" aklın üst noktalarda görüldüğu sanat gündemdedir. Bu düşüncelerin aksine Nancy Atakan, "Arayışlar" isimli kitabında "Oluşumlar" diye ifade ettiği bölümde izleyicilerin bizzat içinde olduğu Kaprow'un işlerini gösterir. (Çeber, 2017:93)



Resim 2.22. Allan Kaprow, "Yard (arka bahçe)", 1961

Happeninglerin özelliklerini yukardaki anlatılanlara göre şöyle özetleyebiliriz:

- "ABD kökenli,
- Sanat ve yaşam arasında iletişim kurmak isteyen,
- Bunu, seyirci ile doğrudan ilişki kurarak yapmayı hedefleyen,
- Amacına tıpkı yaşamda olduğu gibi rastlantısal, programsız, tasarlanmamış eylemlerle erişmeyi amaçlayan,
- Gösterilerin resim, dans, müzik, şiir, filmler, diaporitfler ve plaklarla yapılan,
- Görsel sanatlarla sahne sanatları arasında bir girişim; sergi ile teatral sunum karışımı bir çalışma türü olan,

- *Belli bir öykü anlatmayan,*
- *Konu, oyuncu, senaryo ile provadan kaçınan,*
- *Doğaçlama, bağımsız, taşınamaz, yeniden üretilemez ve asla ikinci kez tekrarlanmamış eylemlerle,*
- *Sanatçının özgürlüğünü güçlü bir biçimde doğrulayan,*
- *Sanatın ve sanatçının Pazar tarafından kullanılmasını reddeden,*
- *Gösterilerin garaj, sokak, apartman dairesi gibi herhangi bir mekânda ve arkadaşlar arasında gerçekleştirildiği sanat olayına Happening denmiştir.”*
(<http://blog.kavrakoglu.com/tag/allan-kaprow/>, Erişim:19.08.2017)

2.5.5.Arazi Sanatı

Doğa ile sanatçı arasında kurulan bağ sonucunda sanat üzerinde perspektif oluşturmasını sağlamıştır. Doğada oluşmuş ya da oluşabilecek her eylem, sanatçı için bir esinlenme kaynağıdır. Örneğin; kurumuş bir ağacın içinden filizlenen dal ağaç oluyorsa bir sanatçı bunu uyguladığında da yapıt elde edebilirdi. Sanatçılar nede olsa gerçeğin tam kendisiydi. Sanatçılar doğanın en küçük özünü bilenlerdi, doğasal anlayışları, izleyicilere düşündürme ve yeni kurgu kurma yetilerine sahiptir. “Land Art” kavramı içerisinde Walter de Maria Robert Smithson, Morris gibi sanatçılar “doğada” var diyebileceğimiz, bir çeşit “in situ” mantığını yürüterek, yapıtlar meydana getirmiştir. “Herhangi bir atölye yok, her şey doğada”. Özgürlük kavramı hayal edilemeyecek bir sınırsızlığa ulaşmıştı. Doğa mantık çerçevesi içerisinde “gönderme” temelli bir inşa ortaya koyar. Fotoğraf makinalarının gelişmesi ve teknolojik özelliklerin artmasıyla birlikte, doğadaki değişiklikleri an ve an yakalayıp, sanatçıya esin vermesiyle kendini göstermeye başlamıştır. (Eroğlu, 2015:384-385)

“Sanatçılar yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünümleri resim ve heykel gibi alışlagelmiş mecralar içinde sunarken, 1960’lardan itibaren ‘manzara’ gerçek bir mekâna dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır.” (Antmen, 2008:251)

Arazi sanatının önde gelen sanatçılarından Robert Smithson'ın ifade ettiği gibi "fırça yerine buldozer" kullanan sanatçılar gelip geçicilik üzerinde durup fotoğraf, video gibi teknolojik araçlarla kalıcılığı sağlamışlardır. 1950'li yıllardan sonra endüstrinin toplum üzerindeki hâkimiyeti iyice hissedilmeye başlayınca doğadan uzaklaşan insanoğlu için farkındalık ve endüstriye karşı kucak açan bir tür olan Arazi Sanat'ı iyice belirginleşmiştir

Her akımda siyasi faktörler etkili olduğu gibi Arazi Sanatı'nda da özellikle 1960-1980'li zamanlarda sosyokültürel değişiklikler, ırk-kültür-cinsiyet ilişkisi içerisinde herkesin eşit hak arayışı ve bu durumlarda büyüyen birçok sanatçı, müzelerin elit durumuna bir tepki olarak doğaya açılmışlardır. Doğada bizzat var olan malzemeleri kullanarak metalaşmayacak bir ortam oluşturmaya çalışmışlardır.

Arazi Sanat'ı geometrik şekiller kullanması açısından minimalizme, süreç açısından Arte Povera'ya, sanatçının dâhil olması açısından Performans'a, fotoğraf, belge gibi şeylerin saklanması açısından da Kavramsal Sanat'la bağlantısı vardır. Arazi sanatında eser galeri mekânına göre değil, doğanın alanına göre gerçekleşmiştir. Tuval üzerinde göllerin, dağların betimlenmesi yerine dağlar, göller bir zemin olarak sanatın topografisi haline gelmiştir. Eser, arazi sanatında iki farklı yöntem ile sunulabilir. Biri doğada yapıldığı yerde oranın fotoğrafı çekilerek görülebilir ya da bizzat oraya gidilerek görülebilir. Bir diğeri ise parçası alınarak nesnenin galeri mekânında sunulmasıyla görülebilir. (Antmen, 2008:251-253)

Arazi sanatının önemli temsilcilerinden olan Robert Smithson Amerika'da Tuz gölünde meydana getirdiği "Sarmal Dalgakıran" adlı çalışması sanatta topografilerin oluştuğunun açık bir göstergesidir. (Resim 2.23) Bu çalışmada ortalama olarak 7000 ton toprak, tuz parçası, kaya gibi malzemelerle gerçekleştirilen spiral şekil, gölün merkezinde bulunan burgaca atıfta bulunmuştur ve arazinin öz doğal topografyasını öne çıkarmıştır. Aynı zamanda doğum-ölüm çemberine de göndermede bulunur. "Mekân veya mekân-dışı" olarak iki gruba ayıran Robert Smithson, doğada gerçekleştiren ile doğanın parçalarını alıp mekânda sergilenmesini ayırmıştır. Doğa üzerinde görsel müdahalelerle yapılan çalışmalar arasında Christo- Jean Claude "Paketlenmiş Kayalıklar", Michael Heizer'in "Yarık ve Çifte Negatif", Nancy Holz'un

Utahta meydana getirdiği “Güneş Tünelleri” örnek verilirken Robert Smithson, Richard Long, Robert Morris’te doğayı galeri mekânına taşıyan sanatçılardandır. (Antmen, 2008:254)

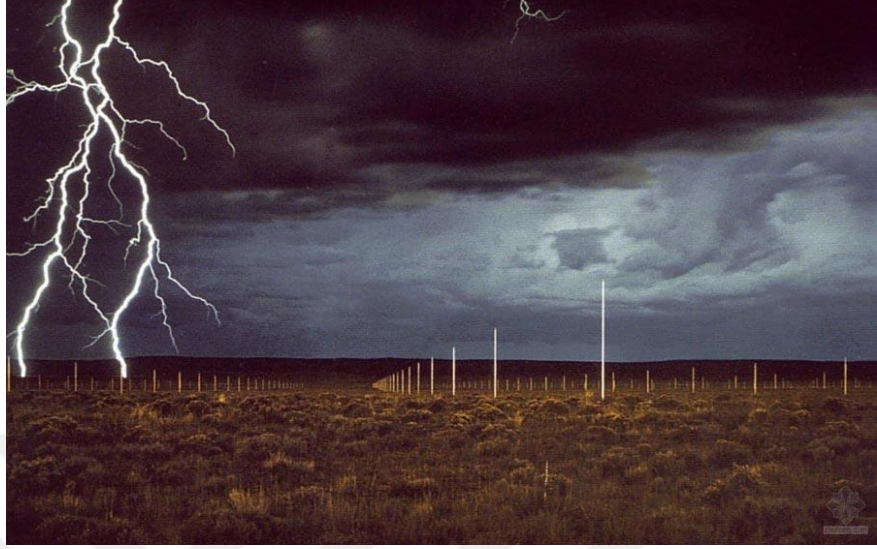


Resim 2.23. Robert Smithson, “Sarmal Dalgakıran”, 1969-70, kaya, tuz kristalleri ve toprak, Büyük Tuz Gölü, Utah

Robert Smithson’ın toprak projeleri: Toprağın alanı ve aklın parçaları sanatın uç köşelerine kadar ilerleyebiliyordu. Kurgu ya da çeşitli faktörler birbirleriyle yer değiştirebiliyordu-Robert Smithson, toprak içeren işlerini “soyut jeoloji” olarak adlandırmış ve sanatını çamursuz, doğasız olarak düşünmemektedir. “İnsanın akli ve toprak sürekli bir aşınma, erozyon halinde, akıl nehirleri soyut kıyıları aşındırıyor, beyin dalgaları düşünce yerleri çökertiyor, fikirler bilmezlik taşlarına çözülüyor ve kavramsal kristalleşme kumlu aklın tortularına dağılıyor.” Diye ifade etmiştir. (Wood, 2015:924)

Bir diğer önemli sanatçı De Maria’nın, New Mexico’nun güneyinde yer alan yıldırım tarlası düz ve yarı kurak bir havzada kurulmuştur. (Resim 2.24) “Burada sanatçı, 67 metrelik aralıklarla her birinde yirmi beş direk olan on altı sıra şeklinde düzenlenmiş. 400 paslanmaz çelik direk 1 mile 1 kilometrelik bir sistem inşa etmiştir. 5 cm çapında direklerin ortalama yüksekliği 6.19 metre ve arazideki değişimler ne olursa olsun hepsinin aynı yükseklik seviyesinde sona ereceği biçimde düzenlenmiştir.” Alan uzaktan görüldüğünde, güneşin ışığı, güneşin batışı, güneşin doğuşu sistemi hemen hemen

görünmez kılar. O boş alanın ıssızlığı, yıldırım aracılığıyla evine ses getiren doğanın ihtişamıdır. (Fineberg, 2014; 312)



Resim 2.24. Walter De Maria, “Yıldırım Alanı”, 1977, paslanmaz çelik çubuklar, ortalama 6,19 cm, kapladığı alan 1.609,34x 1.005,84 m, New Mexico

Arazi alanı engebeli olmasına rağmen bu direklerin hepsi aynı hizada olacak şekilde dikilmiştir. Direkler yıldırımı çekme gücüne sahip olduğu için zamanla diğer insanların izini sildiği gibi bu eserin izini de zamanla silecektir. Simgesel olarak nükleer savaşın sembolüdür. (Yılmaz, 2013: 314)

Christo ve Jeanne- Claude tesadüfen doğum günleri aynı olup tanışarak evlenen iki sanatçıdır. Christo büyük alanları kaplamadan önce şişe, fıçı gibi küçük nesnelere kaplamaya başlamış. Ardından büyük alanları kaplarsa daha etkili olacağını düşünüp büyük boyutlu nesnelere geçmiştir.



Resim 2.25. Christo ve Jeanne-Claude, “Sarılıp Sarmalanmış Kıyı”, Little Bay, 1968-69, Avustralya

Sanatçı, gereken makamlardan izin alarak 5.600 metreküp Helyum Paketi isimli işi yaptı. Ne kadar büyük bir iş olursa o kadar maliyeti artıyordu. Böyle olunca da boşa para harcanıyor diye insanlardan tepki aldılar. Christo ve Jeanne Claude, bu olayların ardından masrafları kendileri karşılamaya karar verirler ve yaptıkları çizim-taş baskıları satarak işlerini devam ettirirler. Kullanılan malzemeler özellikle gelip geçiciliği temsil etme nedeniyle kullanılmaya başlanmıştır. Geçici olması açısından ruhen ölümü çağrıştıran bir imgedir. Bu imge insanları sevgi, saygı, doğayla bir olma üzerine çeker. Kumaşla kaplanan kayalıklar insan bedenini kaplayan deri görevi görür; kayalıkların sert kıvrımlarını yumuşatır. (Resim 2.25) Rüzgâr estiğinde dalgalanan kumaşlar durağan nesnelere daha etkilidir. Hem doğa hem de yetkili makamlar bu çalışmaların uzun süre durmasına izin vermiyordu. Siyasi açıdan da devletin gereksiz harcamalarına atıfta bulunur. (Yılmaz, 2013:314-315)

Kısacası mekân içerisinde doğanın sunumu veya doğanın sanat olarak sunulması, insanoğlunun doğadan yaratılmasına rağmen doğadan ne kadar uzak kaldığının göstergesi olup yüzleşmesi sağlanmıştır. İnsan kendisini doğadan gitgide ötekileştirmesinden dolayı bu çalışmalar doğa kavramlarının tekrardan irdelenmesine sebep olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT VE TEKNOLOJİ

3.1. KİNETİK ART

Kinetik kavramı, ilk başlarda hareketli olan veya hareketle ilgili olan tüm her şey için kullanılan bilimsel bir kelimedir. “Bauhaus, Rus Konstrüktivistleri, De Stilj hareketi ve daha yakın dönemlerden Alexandre Calder bu akımın kaynağını oluşturmaktadır. Kinetik sanat ilk kez konstrüktivistlerce ortaya atılmış ve bu sanat düşüncesini Pevsner ve Gabo kardeşler manifestolarında şöyle savunuyorlardı. “Sanatın Mısır’ dan gelme bin yıllık yanılığısından, sadece statik ritimlerden oluşabileceği yanılığısından kendimizi kurtarmalıyız. Çağımızın duyarlılığının ana biçimi olarak, sanatın en önemli unsurlarının kinetik ritimler olduğunu bildiriyoruz.” İlk kinetik heykel bu anlayışla 1920’ de N. Gabo tarafından yapılan “kinetik heykel: Yükselen ve Duran Dalga” dır.”

<http://alicancantaentas.blogspot.com.tr/2015/05/kinetik-sanatkinetic-art.html>,

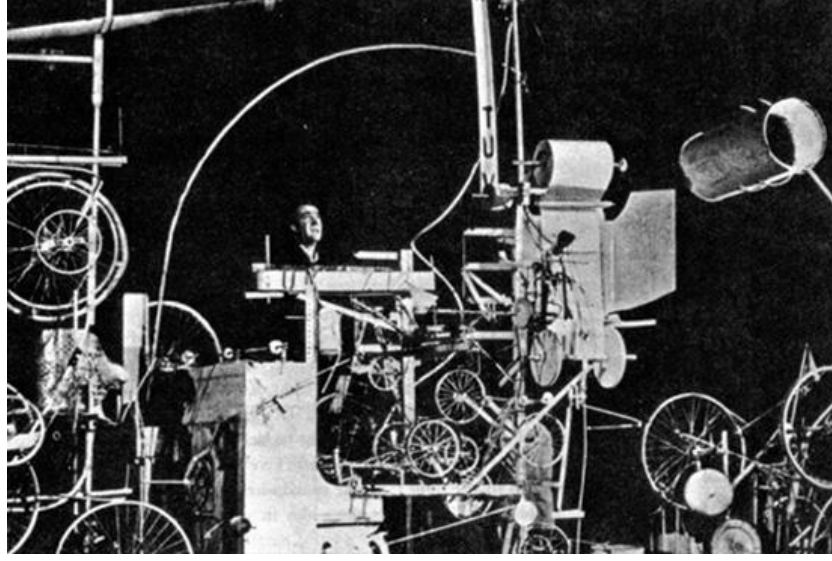
Erişim: 10.09.2017)

Klein’in ardından Jean Tinguely Nouveau Réalisme manifestosunun baş sahibi, kazara oluşan belirsizliğe duyduğu alakadan dolayı junk-sanat estetikliğiyle çalışmalarını meydana getirmiştir. (Fineberg, 2014:214) Tinguely’nin çalışmaları Kübizm’de kullanılan kâğıt ve makine parçaları, ahşap, odun vb. malzemelerle kolajlanmış makineleri oluşturmuştur. New York’a Saygı adlı çalışması çoğunlukla elektronik malzemelerden çıkan anlamsız seslerden, mekanik motorlu aletlerin kendi kendine sarsılan, titreyen veya kendini yok eden mekanizmalardan oluşmaktadır. Sanki bir kutlamaya çağırmış gibi izleyicinin bu etkinliğe katılmalarını ister. Örneğin “New York’a Saygı” adlı çalışma törenle açılmış; gösteride anlamsız bir konstrüksiyon vardır: Elli bisiklet tekerleği, ansızın çıkan ses ve iğrenç kokular, hava balonu, çeşitli kimyasalların oluşturduğu bir asamblaj haline gelmiştir. (Resim 3.1) Bu mekanik araçların kötü görünümünü kapatmak için beyaza boyatmıştır. Böylece, korku içinde izleyen izleyici için makinelerin göze güzel görünmesi sağlanmıştır. “New York’a Saygı”

ya dgn davetine gider gibi takım elbise giyinmiş mevki sahibi kişiler hatta New York Valisi izlemeye gelmiştir.

Tinguely, makineyi çalıştırmaya başlar rastlantısal olarak resim çizecek olan aracın kâğıt rulusunun kayışı yanlış takılmıştır: makine resim yapmaktan çok kâğıtları birbirine sardırıp karıştırmaya başlamıştır. Böylece, Tinguely'nin çalışmaları tahmin edilemeyecek bir yaşam biçimine dönüştü. Dahası yakılmış olan bir mumun yere düşmesi için piyona üzerine bir kutu benzin yerleştirilmiş ve acayip ses ve duman gelmeye başlamıştır. "Sonra Calvin Tomkinks'in anlattığı kadarıyla, "birden piyanonum altından, kornası yaygara kopararak ve arka tarafından duman ve alevler çıkaran küçük bir vagon fırladı. Doğrudan izleyicilere yöneldi, bir fotoğrafçının çantasına çarparak döndü ve üzerinde Paris-Match muhabirinin oturduğu merdivene şiddetle çarptı; muhabir, cesurca ayağa kalktı, vagonu ters çevirdi ve NBC ses donanımının üzerine saldı. "" (Fineberg, 2014:216)

Tam ses, gürültü, rastlantının oluştuğu bir olaydı. Daha ilgini hiç beklenmedik bir mekânda gerçekleşmesi idi. Bir yandan izleyicinin dehşete düşmesi bir yandan da müze sahibinin korkması son derece inanılmaz bir şeydi. Sonuçta, hiç kimse kapalı bir mekânda dumanın veya araçların ses çıkarmasını istemez. Müze mekânları temiz, sessiz, özel sanat eserlerinin sergilendiği ayrı bir atmosfere sahiptir. Ta ki Tinguely'nin "New York Saygı" adlı çalışması mekâna girene kadar.



Resim 3.1. Jean Tinguely, “New York’a Saygı”, 1960, New York’taki Museum of Modern Art’ın bahçesinde kendi kendini yok eden enstalasyon

Kinetik sanatçısı olan Calder’in mühendis olması, sanatının da matematiksel açıdan irdelemesine neden olmuştur. Esin kaynağı olarak fazlasıyla Mondrian’dan etkilenmiştir. Mondrian ana renklerin ilişkisini sorgulamanın yanı sıra evrenin matematiksel hesaplamasını yapıyordu. Bu matematiksel olgular durağan ve sabit olması enerjiyi yansıtmıyordu; Calder, bundan dolayı Duchamp’ın ‘mobil’ diye ifade ettiği hareketli çalışmalarını oluşturdu. Kâinat devamlı bir canlılık içerisinde olmasına rağmen kâinatı belli bir denge içerisinde tutan gizemli bir güç vardır. İşte bu söz konusu olan denge, Calder için başlangıç noktasıydı. Hareketli çalışmalarına farklı renk ve biçimleri tellere yerleştirerek çalışmanın hareket etmesini sağlamış ve soyut denge kavramını somut hale dönüştürmüştür. (Resim 3.2) (Gombrich, 2015:384)

Calder’in mühendis olmadan önceki çocukluk yaşamı mobil olarak adlandırılan çalışmaları için önemli bir temadır. Babasının verem hastalığına yakalanması sağlık adına ailecek Pasadena-Kaliforniya’ya taşınmasına sebep olmuştur. Birlikteyken gökyüzünü seyretmeleri, yıldızlara, gezegenlere olan ilgisini oluşturmuştur. Calder’in yapısı gereği mekanik aletlere karşı duyduğu ilgisi yirmilerde telle yaptığı sirkiyle ün kazanmış, heykel ve sanat alanında yerini doldurmuştur. (Fineberg, 2014:49) “Net ana hatları ve incelikli mekaniği ile mobiller Calder’in Stevens Enstitüsü’ndeki mühendislik çalışmalarını yansıtır. Sanatçı çekinerek de olsa, özellikle, kinetik dersinde, mekanik

aksiyonuyla kendisini cezbeden bir dalga makinesini hatırlamaktadır. Bir janr olarak Calder'in mobilleri göksel bir metafora sahiptir." (Fineberg, 2014:53)



Resim 3.2. Alexander Calder, Mobil, 1932, metal, ahşap, tel, ip, 1500 x 2000 x 2000 mm

3.2. POP ART

"Pop Art, 20.yüzyılın ortalarının üst derece sanayileşmiş ülkelerindeki birikimde duyumsanan kentsel çevreyle kurulan ilişkilerin bilince çıkarılarak düşünülmesi durumudur." Bu durumdan sonra iç evrenden dış çevreye geçişi sağlayan sanat anlayışının başlıca önemli sanatçılardan Rauschenberg, "Combine Painting" adını verdiği çalışmalarında pentür üzerine sıradan eşyaları yerleştirerek içsel ile sıradan, her tarafta görebileceğimiz nesnelere bir arada sunmuştur.

20.yy'da ortaya çıkan gelişmelerin eğiliminde olan ve düşünce tarzının ifadesi olan Pop Art, tüketim kültürünü yansıtan güncel bir biçim olmasının yanı sıra kavramların içinde birebir tüketim olgusunun nesnesi olmuştur. Pop Art, nesnelere dünyasını ters yüz etmiştir ama kendisi de bunların içinde yok olma tehlikesiyle yüz yüze gelmiştir. Pop Art'ın başka bir özelliği ise ifadeye dayalı resmin temel özelliği yüceltme kavramını incelemesidir. Tüketim faktörü ise, bu temsil resmine aşılacak yücelik formunu yok etmiştir. Bu düşünce kavramlarını tuvale yansıtırken bolca yazı, metin gibi şeyleri işleyerek insanı düşünmeye itmiş veya temsil edilen nesnenin fotoğrafını seri halde sunarak tüketim olgusunu izleyiciye sunmuştur. Diğer sanat

akımları gibi sanat olarak düşünülmez; daha çok sanat alanında yenilik olarak düşünülür; Pop Art, toplumda kullanılan tüketim araçlarının temsili göstergesidir. Bundan ötürü yücesel sanat yapıtlarından ve gerçeklik olgusundan uzaktır. Özünde tüketim çağının özelliklerini özümser ve geleneksel anlamda ilerleyen sanatçı gruplarıyla da zıtlaşır. Gündelik yaşamın gündelik nesnelere doğasını incelemekten kaçınıp daha çok temsil yoluna gidilir veya toplumdaki popüler nesne arzusunun ifade eder. (Şahiner, 2013:126-127)

“Böylece Pop, sanattan çok, soylu sanata karşı bir tepki, bir şamata karakteri taşır. Bir bakıma sanatçıyla çevresinin ve toplumun uzlaşmasıdır. Amerikan kentsoylu sanatı olarak bilinmesine karşın, gerçekte kentsoylu sanatını eleştiren ‘meta’ karakterini taşıyan bir gençlik kültür hareketidir. Bu yüzden bir devrim niteliğindedir.” (Şahiner, 2013:128)

Pop Art, geç modernizmin yüksek sanatına ve kapitalizmin tüketim kültürüne isyankâr bir bayrak açılımdır ki daha sonra bu güçler tarafından avuç içine alınacaktır. Minimalizm, sanatın estetiğini tekrardan baştan şekillendirmek için modernizme ve gündelik yaşam idollerine direnir; ama sonrasında geniş kültürel kitlede yer alır. Pop Art ise yüksek sanatı denemek maksadıyla kitle kültürünü kullanmayı seçer; fakat yüksek sanatından ziyade yerine gündelik olan şeyi getirir.

Pop Art gösterim maksadıyla olan imgelere ve gelişmiş kapitalizmin bedensiz öznelerini benimser. Tüketim kültürünün getirmiş olduğu seri olgusu, Pop Art’ta farklı bağlantılarda kullanılır: “Hem Minimalizm hem pop, hazır yapıtları sadece konu olarak değil biçimsel, hatta yapısal olarak da kullanır: Judd’ın idealist rasyonalizmini reddetmesi için geliştirdiği geleneksel kompozisyon yöntemindeki gibi.” (Foster, 2017: 99) Gündelik yaşam içerisindeki taklit kısmı, diğer bir söyleyişle birbirinin ardından aynı biçim ve şeklin gelmesi sosyal ekonomik açıdan düzeni sağlamak, tüketim kültürünün içinde seri üretimi sürekli hale getirmek amacıyla taklit ediliyor denilebilir. Eski sanatta yer alan saf, öz doğa ilişkisi ve Pop Art’ta öne çıkan seri olma hali endüstriyel yaşamın hâkim olmamasından dolayı göz önünde değildir. Sanatın içerisinde bu seri olma aşamasına geçme soyutlaşmanın temel bir noktasıdır. Minimal Sanat’la Pop Art’ın mantığını şunlar oluşturur: Minimal Sanat’ta çeşitli özel nesnelere, tekrara dayanan seri

düzenleme arasında oluşan gerilim ve Pop Art sanatında ise bu bahsedilen aynı işlemlerin serigrafi gibi tekrarıyla çeşitli imgelerin meydana getirilmesinde bu mantık gösterilir. Pop Art, bu mantık çerçevesi içerisinde mantıkla oynar yani tekrar ve farklılık olgusunu bazen yıkıcı anlamda kullanır. (Foster, 2017)

Warhol 1960'lı yıllarda Amerika'da popüler olan çizgi film, afişler, ticari anlam taşıyan eşyaların resimlerini yapmaya başladı. Ardından reklamcılık, illüstratörlük yaptıktan sonra daha ciddi bir sanat yapısıyla konuları elden geçirerek reklam sanatı ile gerçek sanat arasındaki çizgiyi flulaştırmıştır. Pop Art Amerika'nın şaşalı olan kültürünü oluşturan temeli, bireyselliğe dayanan soyut ekspresyonizmin güllük gülistanlık geçen dönemine dur demek için geçtiği bir tavidir.

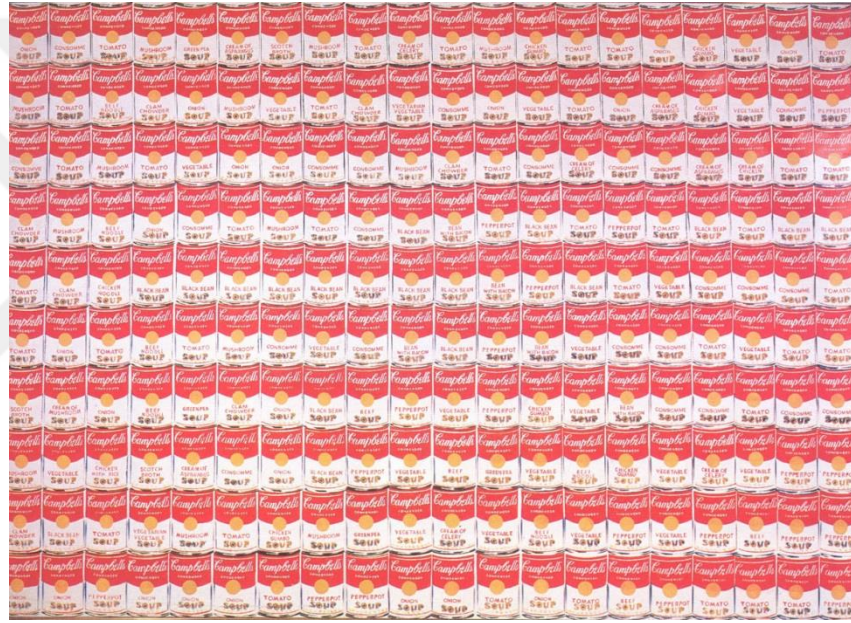
Warhol, seri üretime geçtiği nesnelere serigrafi şeklinde tuvale aktarırken hem fovların renkli, hareketli, canlı, saf ana renklerini hem de kilisede dini bir sembol olarak kullanılan ikonların renklerini kullanmıştır. Şöyle ki Marilyn Monroe'de kullandığı parlak, simli renkleri andıran renkleri kullanması bize geçmişin dini ikonları olan Meryem ve azizelerini anımsatır, günümüz popülerliğine yakın olan Marilyn Monroe gibi aktörleri tekrardan betimlemiştir. Dini semboller ne kadar ruhunu temizliyorsa kapitalizm de o kadar ruhunu temizliyordu. Mantığında "Coca Cola" ya aşık olan Warhol, Coca Cola'yı hem zenginlerin hem de fakir olanların ulaşabileceği bir kapitalizm ürünü olarak ifade etmiş: İşte burada ayrımcılığın silindiği eşitlik çizgisi vardır. Yani, kapital üretimin seri şekli standardizasyon mantığına atıfta bulunur.

Yapmış olduğu tüm çalışmalarından anlam çıkarmaya gerek yoktur. Warhol 'a göre "Pop Art, nesnelere sevmenin yoludur. Yine ona göre Pop Art her zaman iki şeydir".

"Birincisi, o insanları şeyleri ve imajları övmek için bir yoldur. İkincisi, bunların neye benzediğini ve ne olduğunu gösteren bir yöntemdir." (Şahiner, 2013: 24)

Bundan ötürü "200 Campbell Çorba Tenekesi" adlı çalışmasını seçmesindeki neden, anlamdan öte kapitalizmin meta zinciri içerisinde yer almasıdır.(Resim 3.3) Campbell tenekesi, New York, Pittshourg'ta döneminin bir zamanın da annesinin öğle arasında yaptığı yemeği, kaşıkla yediği zaman dilimini çağrıştırır. Tüm bu duygusal

hislere rağmen bu teneke kutuları bir ikondan öteye geçememiştir. Warhol Campbell tenekelerini, bir natürmort endişesi çerçevesinde kendi çizgisi ve düşüncesi doğrultusunda bir öge olarak kullanmıştır; tıpkı, Cezanne, Picasso, Braque'nin doğayı kendi düşünceleri doğrultusunda yoğurup bir dil oluşturduğu gibi. 200 Campbell Çorba Tenekesi'yle yaptığı çalışmada toplumda yaşayıp hatta her gün bu nesnelere maruz kalmamıza rağmen farkında olmamıza dikkat çekip bilinç duyumuzu açmamıza sebep olmuştur. Bu şekilde kültürel formları bize öğretir, yaşatır, hissettirir. Geçmişin şimdiki inşasını bu yöntemle gösterir. (Şahiner, 2013)



Resim 3.3. Andy Warhol, “200 Campbell Çorba Tenekesi”, 1962, tuval üzerine akrilik

“Claes Oldenburg ve James Rosenquist'in yapıtları da geniş ölçüde reklamcılıkla bağlantılıdır.” Oldenburg farklı olarak sadece iç değil, dış mekânı da ele alarak tüm görünen nesnelere birlikte New York' un bir mağazasını kopya ederek sergi mekânı olacak bir şekilde dükkan açmıştır. Dükkan hem sanatçıdan bir parça taşıyor hem de sanatçının sunduğu çalışmalara seyircinin göstermiş olduğu ritmik tepkisi ölçülüyordu. Oldenburg'un Green Galerisi'nde yer alan oldukça büyük boyutlarda olan “Dev Dondurma Külahı” ve yatağı andıran hamburgeri sergilenmişti. Standart nesne

boyutlarını ıskartaya çıkarması aynı zamanda sanatında yer alması, göklere çıkardığımız kapitalizm ürünlerinin belirlenmiş çizgilerini araştırmaya iter. (Lynton, 2015:294)

“Pop sanatçıları, reklam panolarının, dergilerin, televizyonların vb. Düz dilini iki boyutlu ortamlarda taklit ederken, Oldenburg'un üç boyutlu kâğıt mastikleri, sıva modelleri ve yumuşak kumaş formları Pop sanatı heykel alanına girdi, anahtar o zaman inovasyon.”

“Oldenburg'un nesnelere, kendilerinden ne kadar önemsiz görünseler de, bir sahne oyununda neredeyse karakterler gibi, etkileyici varlıklar haline gelirler. Bunun nedeni kısmen boyutlarının büyüklüğünün ve kısmen kumaş ya da lateks gibi yumuşak biçimler nedeniyle ortaya çıkması. Oldenburg'u Warhol'un ya da Lichtenstein'in serinliğinden koparan bu parça, portreler gibi neredeyse heyecan uyandırıyor; heykelleri, Pop Sanat eşlerinden daha nazik bir kinizle Amerikan kültürünün absürtlüğüne vurguluyor.” (<http://www.theartstory.org/artist-oldenburg-claes.htm>, Erişim: 24.09.2017)



Resim 3.4. Claes Oldenburg, “Dev Dondurma Külâhı”, tual köpük kauçuk ve karton parçalarıyla doldurulmuş, liquitex ve latexle boyanmış, uzunluğu 305 cm, çapı 91 cm, New York, özel koleksiyon

3.3.VİDEO ART

İkinci Dünya Savaşı sırasında ilerleyen teknolojik süreçler sanatta da deneysel çalışmalar olarak yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Endüstriyle gelen modern sanatın yeni bir yüzü olan Video Sanatı, 1960'lı yılların önemli bir elektronik çağıdır. Bu çağ dans, müzik gibi sanat dallarıyla ilişkilidir. Sanatçılar, televizyonun evrensel olarak tüm insanlığa ulaşacağı düşüncesiyle görsel alanda yeni ve farklı sunumlar ortaya çıkarmışlardır. 1960'lı yıllarda teknolojinin sanatta deneysel olarak hissedildiği dönemde Performans, Happening, Fluxus, Video Sanatı, Pop Art sanat akımları sanatın iskeleti olarak şekillenmiştir.

Nam June Paik, Wolf Vostell ile birlikte yaşanan olaylar, belgesel gibi video da ifade edilip zihinsel ve kavramsal bağlantılarla sanatsal süreçte yerini almıştır. "Video tekniğinin toplumsal iletişim aracı yönüyle de ele alan Vostell, üç boyutlu nesnelere bir araya getirerek televizyonları kullanmıştır." Video sanatı, mekân ve diğer nesnelere bağlantı kurarak akla 'Video Yerleştirme'yi getirir. (Kavukçu, 2013:118)

"Güney Koreli Paik televizyonun ortaya çıkışıyla dünyada çok şeyin değiştiğini, aynı aracı kullanarak vurgulayan bir sanatçıdır. Maddi bir nesne, teknolojik bir sistem olan televizyonun ailevi, toplumsal ve siyasal bir konuma sahip olduğunu; iyi-kötü ayrımı yapmadan her şeyin üretimine açık bir aygıt, bir deney alanı olduğunu ifade eder. Paik'in eserleri internet öncesi döneme aittir. Eserlerinde, teknoloji öncesi ve sonrasını; el yapımı ile teknolojiyi; hazır yapımlarla yapımı zaman ve emek gerektiren objeleri karşılaştırmayı sever."

(<http://blog.kavrakoglu.com/tag/tv-buddha/>, Erişim:29.08.2017)

Sanatın ifade biçimi olarak medya sanatı resim, enstalasyon ve heykelin tekrardan üç boyutlu olarak şekillenmesinin farklı bir uzantısıdır. Nesne ile mekânın bir yerde bütünleşerek meydana gelmesi enstalasyonlar için önemli bir konudur. Medyada kullanılan TV, video gibi araçlar artık iletişim aracı olmanın yanı sıra yerleştirme sanatının da ayrı bir kolu olmuştur. Sanatta TV ekranının yapısı mekânda temel öge olarak belirleyici rol oynar. Video sanatının enstalasyonlarla ilişkisi düzenekten öte içerikte buluşur. Video sanatıyla paralel olarak ilerleyen, "Enstalasyon,

yalnızca karşımızda duran ‘nesnelere düzeneği’ değil, izleme-izlenme sürecini yaşatan yeni bir ortamı oluşturur.”

“Monitör ve kameranın belirleyici rolünü gösteren en başarılı ilk örneklerden biri “Paik’in TV Buda adlı video enstalasyonudur.” (Resim 3.1) Sanatçı, iletişim malzemeleri olan kamera, video, monitör, TV, doğanın parçası toprak ve bilgelik sembolü Buda’yı kullanmıştır. Çalışmada buda kendisini TV ekranı içinde görür. Ekranda olan farklı zaman dilimlerinde çekilen buda görüntüsü değil, doğrudan şimdi- orada olan kendisidir. Aslında Buda’yı izleyen iki göz vardır: Biri masa üstünde olan ekranın görüntüsü, bir diğeri de tüm bu olayları kayda alan ayrı bir monitör.

“Paik, burada bir karşılaştırma ya da kesişmeyi gerçekleştirir.” Karşılaştırmadaki kasıt eş zamanlı olarak görüntünün kaydedilip sunulmasıdır. Kesişme ise Buda heykelinin mistik havasının yeni bir yüz kazanmasıdır. Dışa doğru dijital parlaklık farklı bir mistik hava taşır. Paik’in bu çalışmasında, görsel teknolojinin derinlik algısı, çalışma aşamasını nasıl etkilediğinin ayrı bir boyutunu gösterir. Gerçeklik bir medya üzerine yüklenmiştir. Artık Video Sanat’ı, enstalasyonun ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Çalışmalar her yönüyle zenginleşmiştir. Hiçbir nesneye ihtiyaç kalmamıştır. (Yılmaz, 2012:241-242-243)

Meditasyon modunda duran Buda, toplum içerisinde teknolojinin kullanımı, mahrem hayata karışan bir öge olarak gösterilmiştir. Buda, kendi özel hayatını TV ekranında izlemektedir.



Resim 3.5. Nam June Paik, “TV Buda”, 1974-82, video yerleşirme

Paik’in 1974 yılında yaptığı bir diğer eseri ‘Bahçede TV’ adlı enstalasyon çalışması, sanatçının kendisini en başarılı gördüğü eserlerinden biridir. (Resim 3.6) Alışılmış TV konumu hiç akla gelmeyecek olan doğada sergilenmiştir. Doğa, sanatçının düşüncesiyle teknolojinin sunumunu bir arada sunduğu öge olmuştur. Tropikal yeşillikler arasında 30 tane televizyon, belli aralıklarla yerleştirilmiştir. İzleyici artık TV karşısında izleyen değil, üstten bakan konumundadır. Tek bir TV ye odaklanan göz yerine hepsine birden bakan bir düzen vardır. Doğa ile teknolojinin birlikte var olacağının açık bir göstergesi olup, izleyiciyi doğaya yönlendirmesi bakımından farkındalık kazandırmıştır. Sanatçıya göre, “insanların içgüdü, gözleri kontrol eden sınırlar, televizyonun sabit pozisyonundan kurtulup etrafa baktıkları için mutlu olurlar.”

“Bu yeni sürece maruz kalan insanlığın ihtiyaçlarını gözetmekte duyarlılık gösteren Nam June Paik, teknolojiyi kendi sanatsal yaratıcılığıyla harmanlayarak üslubunu oluşturmuştur. 1969’da Howard Wise Galeri’nin basın açıklamasında isim kullanmadan ‘teknoloji nasıl insanileştirilmeli’ kalıbından yola çıkan sanatçı çalışmalarında televizyonu kullanarak televizyon ile videonun insanileştirilmesiyle ilgilenmiştir.” (<http://iaud.aydin.edu.tr/makaleler/yil8sayi29/nam-june-paik-ve-onun-tabula-rasasi-video.pdf>, Erişim:25.08.2017)



Resim 3.6. Nam June Paik, “TV Garden”, 1974, Guggenheim Müzesi

Nam June Paik'in elli kanallı video enstalasyonu ile oluşturduğu “süper otoyollar” adlı çalışması 1950'li yıllarda ABD'yi ekonomik ve kültürel açıdan eyaletleri birleştiren “süper otoyollar” ağını neon ışıklarla sınırları belirterek ilişkilendirmiştir. (Resim3.7) Karayolları sahil ile kıyı kesiminde ulaşımı kolaylaştırırken, neon ışıkları da insanları birleştiren elektronik çağdır. TV, radyo, internet aracılığıyla dünyada aynı anda aynı bilgiye herhangi bir ağdan ulaşabiliyoruz. “Elektronik Süper Otoyol” geleneksel sınırlar boyunca birbirimizi anlamada ve iletişim kurmamızda faydasını kayda değer olarak nitelendirirken, teknolojinin kültür üzerindeki etkilerine de atıfta bulunuyor diyebiliriz. Örnek vermek gerekirse, eserin fiziksel boyutu ve eş zamanlı klip sayısı ayrıntıları anlamayı zorlaştırmış ve neon ışıkların statik parlaklığı ile dinamik parlaklığı arasında görsel gerginlik ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda ekranlar, insana ulusal ve yerel referans çerçevesi için de benzer bir gerginlik hissettirir.

(<https://tr.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary/a/paik-electronic-superhighway>, Erişim:29.08.2017)



Resim 3.7. Nam June Paik, “Elektronik Süper Otoban” ABD Kıtası, Alaska, Hawaii; 1995, enstalasyon özel yapım elektronik cihazlar, neon ışıklandırmalar çelik, tahta, renk, ses, 15x40x4 fit, Smithsonian Amerikan Sanatı Müzesi

3.4.SANAT-BİLİM ETKİLEŞİMİ

Çağımızda sanat, bilim ve teknolojik ilerlemeler ışığında geçmişte olduğundan çok daha farklı bir yol izlemeye başlamıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda, sanatın yeni ifade araçları ortaya çıkmıştır. “Uluslar arası festival, bienal ve trienal gibi büyük ölçekli düzenlemeler sergilerin yanında yer almaya başladı.” Sanatçının, sanat yapıtlarına ve sanatın içeriğine izleyicinin katılması arasındaki çizgiyi ciddi derecede yumuşatmaya başlamıştır. Batı dünyasının kavramları ve biçimleri polemik olmaya başlamıştır. “Ayrıca çağdaş biçimlerin, tekniklerin çeşitliliği artmakta, internet sanatı/net sanatı, video sanatı, dijital sanat/yeni medya sanatı, ses sanatı/işitsel sanat, interaktif sanat enstalasyon/ yerleştirme ve performans sanatı gibi yeni dallar ve türler, resim, heykel ve baskı gibi geleneksel sanatlarla birlikte yer almaktadırlar.” Yirmi birinci yüzyılda sanat çalışmalarının bazıları artık eskisi gibi atölye ortamında değil, laboratuvar, deney alanları veya dış mekanlar gibi özgür ortamlarda yapılmaya başlamıştır. Çalışmalar; canlı biliminden, doğaya ve yapay zekaya kadar uzanmış geniş bir alanı kapsamaktadır. Günümüzde sanat, teknoloji ve bilimin ilerlemesine denk gelecek şekilde paralel doğrultuda ilerlemektedir. (Dikmen:2012)

Endüstrinin özellikle 1960'lı yıllarda belirgin olarak ortaya çıkmasıyla birlikte toplumda değişen yaşam ve koşullar insanoğlunu şaşırtacak derece etkilemiştir. Elektronik çağın hayatımızın parçası haline gelmesi sanatın, tasarımın, mimarinin, fotoğrafın sanatta şekil almasının bir temsilidir aslında. Günümüzün sanatını temsil eden araçlar; teknolojinin getirmiş olduğu video kaydı, TV gibi göstergesel ürünler, yeme-içmedeki popüler ürünlerin yerleştirmeye ifade edilişi, atık malzemelerin, çöplerin, insan bedenlerinin veya diğer canlılardan alınan bedensel parçalar; enstalasyonlar-yerleştirmeler, mekân içinde veya dışında şiddet, korku, endişe, savaş ve politik anlamlar vurgulanarak, sanat adı altında izleyicinin izlenimine sunularak dikkat çekilmeye başlanmıştır.

20.yy'ın ikinci yarısından şüana kadar geçen sanat akışına bakıldığında, alışılmış olan geleneksel resim ve heykel anlayışından sıyrılmak maksadıyla sanat alanında yapılan minimal işlerle, performanslarla, happeninglerle uç sanat kavramları tamamen geleneksel plastik sanat anlayışından sıyrılmıştır. 1960 yılından öncesine göre malzeme değişikliğine gidilmesi, daha da önemlisi sanatçı için çok önemli yere sahip olan sanatçıya özgü biçimleme tekniğinin de kopmuş olduğu görülmektedir. Sanat yapıtlarının içine, içerik konulmamaya çalışılması, sanatçının isteği doğrultusunda gerçekleşmektedir. Tabi ki bu süreçte gelme kısa bir zaman diliminde olmamıştır. (Turani, 2015:151) “Örneğin Marcel Duchamp daha 1913'te, yani Dadaistlerden üç yıl önce sanatsız bir sanatın yapılıp yapılamayacağını ortaya atıyor; Alexander Rodchenko ise, sanatın artık bittiğini daha 1921'lerde yazıyordu.” (Turani, 2015:154) Mondrian ise bir gün tamamen sanat alanının makinelere teslim edileceğini ima etmiştir.

Tekno-endüstri sektörünün hızlı ilerlemesi yukarıda bahsedildiği gibi medya, yiyecek, giyeceklerin yüceltilmesi beden üzerinde de etkisi olmuştur. Bedenin bir mecra olarak, medya içerisinde sunulmasının en sıradışı örneği, Orlan'ın 1990'lı yıllardan beri geçirmiş olduğu ameliyatlardır. Sanat tarihinde ikon haline gelen Venüs, Mona Lisa, Europa gibi kişilerin her birinden farklı parçalara alarak kendi yüz hattına uyarlatmıştır. Örneğin; “Venüs'ün çenesine (Boticelli), Pusche'nin burnuna (Gerôme), Europa'nın dudaklarına (Boucher) sahip olacaktır. Böylece Orlan, teknolojinin getirmiş olduğu imkanları yüzünde kullandı. Bu şekilde yapılan performanslar, etkinlikler geçmişe

oranla daha ön planda yer alan bir enstrüman görevi görmektedir. Bugünün sanatı yaklaşık olarak bir sanata bağımlı olarak veya bunlar tarafından kontrol edilen bir gerçeğin yansıması halidir. Artık Picassonun 'Avignonlu Kızları', Kandinsky'nin soyutlamacı çalışmaları revanşta değil; çoklu medya araçlarının ve yöntemlerinin kullanıldığı bir süreç yer alır. (Artun, 2015:67-68)

“Sonuç olarak, endüstriyel-teknolojik ve bilimsel gelişme, insanı kayıtsız şartsız bunların koşullarına uyma durumun da bırakmıştır.” (Turani, 2015:105)



SONUÇ

1900'lü yılların başlarında sanata farklı bir bakış açısı kazandıran Kübizm'le birlikte sanat eserine kolajın girmesi, daha sonraki akımlar ve sanat eğilimleri için bir basamak olup, özellikle 1960'lı yıllarda, sanat köklü değişikliklere uğramıştır. Özellikle Dada ile başlayıp takibindeki akımlarla devam eden sanata başkaldırı anlayışı,; malzemeleri, düşünceyi iletmede bir araç olarak kullanıp sunmuşlardır. Seyircinin de sanata müdahalesiyle birlikte sanat kavramının özgür ortamı iyice vurgulanarak eski geleneksel anlayışlar geri plana itilmiştir. Sanatta estetik değerlerin ilerisine geçip, kültürel parçalardan beslenen sanatın, kayda değer şekilde sunulmasına olanak sağlanmıştır. Kullanılan parçalar, tüketim ürünleri, günlük nesnelere gibi şeylerin sıradan ve ulaşılabilir olmasının yanısıra, bunların etkili düşünce yapısıyla birleşip, fikir olarak ortaya çıkması daha önemlidir. Tezde bahsedilen Dada Hareketi, Fluxus, Performans, Pop Art, Kavramsal Sanat gibi akımlar içerik olarak "sanat bize, günlük hayatımıza bir şey eklemeli" düşüncesiyle ilerler. Bu dönemde meydana gelen, Sanayi devrimi ve dünya savaşları da, sanat eserinin, sanat pratiği açısından değişmesine ve sonrasında nesneye duyulan ihtiyacın ortadan kalkmasına sebep olmuşlardır.

Eskiden sanat eserinin eşsiz olarak sunulmasının aksine, 20.yy Çağdaş Sanat'ta ortaya çıkan sanat akımları teknolojik ilerlemelerden yararlanarak sanatı farklı boyutlara ulaştırmıştır. Teklik kavramından sıyrılıp Pop Art'la birlikte mekanik çoğaltımın getirdiği tekrarlama, sanat eserini monotonluğa götürerek estetik yargının nasıl yok edilişi incelenmiştir. Örneğin; dikkat çeken, Andy Warhol'un "200 Campbell Çorba Tenekesi" nde olduğu gibi toplum yaşamında yer alan sıradan nesne görüntüsü, baskıyla tekrarlanarak nesnenin geçmiş görüntüsünü hatırlatmış ve nesneye bu yöntemle yeni bir farkındalık kazandırarak izleyiciye sunmuştur. Sanat eserine, şu ana kadar sanat malzemesi olmayan farklı nesnelere girmesi, teknoloji çağının başlaması, üretim-tüketim kavramlarının irdelenmesi izleyici ve sanat yapısı arasındaki bağlantıyı ve bakış seyrini değiştirmiştir. Bu seyrinde sanat ortamında ortaya çıkan eğilimler, gelişmelerin sembolü olmuştur. Video Art, Kinetik Art, Pop Art.. Çağdaş Sanat'ta endüstrinin sanat ile sorgulanması, sanat nesnesinin çoğaltılabilir bir anlayışla

yorumlanması, sanatçı-eser-izleyici arasındaki iletişim aşaması çağın sanatında sanatın kendisi haline gelmiştir. Böylelikle Çağdaş Sanat'ın içeriği, bakış açısı ve algı durumu değişmiş; üretim ve tüketim kavramlarını irdeleyen bir yaklaşım halini almıştır. Sadece tuval resmi veya el becerisine dayalı geleneksel resim anlayışı içerisinde üretilen bir anlayış söz konusu değildir. Özellikle, tezin ikinci bölümünde yer alan 1950 sonrası sanatta ortaya çıkan eserlerde biçimcilikten öte düşüncenin üzerinde durularak değerli bir şey yapmanın önemli olmadığı, önemli olanın düşüncenin değerli olması mantığıyla ilerleyen örnekler verilip incelenmiştir.

Sanat eseri; sanatçı, seyirci ve özne arasındaki ilişkidir. Tezin ele aldığı sürecin başlangıcından sonuna kadar, sanat varlığının değişmesi, müzeler, galeriler yani; sanat eserinin mekân içerisindeki konumun irdelenmesi, malzemeyle birlikte bunların ifade edilmesinde farklı yolların izlenmesi, izleyici ve sanatçının rollerinin değişimine kadar geçen tarihsel sürede radikal değişimlerde olduğu gibi gelecek süreçte sanatın değişim ve gelişim süreçlerinin izleneceği açıktır.

Dünyada yaşanan siyasal, toplumsal, kültürel ve bireysel olaylar, yeni teknolojiler ve yeni iletişim kaynaklarının etkisiyle başka bir boyut kazanacağı öngörülebilir bir durumdur. Buna ek olarak, dünyanın gittikçe tükenen kaynakları ve ekolojik etkilerle birlikte savaş ve büyük küçük toplumsal dönüşümlerin birey ve kitleler üzerinde bıraktığı izlerinde sanatçıyı ve sanatı yönlendireceği düşünülebilir. Gelecek neslin günümüz insanından daha farklı bir kimliğe bürünmesi gerçeği ortadadır. Sanatta yaşanan geçmiş ve bugün arasındaki farklılığın bir başka boyutu olarak, gelecekte de toplumsal dönüşümler sanata yansıtacaktır.

Sonuç olarak; 1960'larda sanatta başlayan geleneksel anlayışı bozma eğilimi ve ardından devamı gelmeyen biçim zorlamaları sanatta fazla öteye geçememiştir. Çağdaş Sanatın; yapısı, işlevi irdelenmiş ve meta etkisinden kurtarılmak istenilmiştir. Modern Sanat öncesi öne çıktığı hissedilen güzellik kavramı ve beğendirme duygusu arka planda kalmaktan kendini alamamıştır. Sanatta önemli yere sahip olan düşünce kavramı, sanat yapısını irdeleme, sorgulama, sınırsızlığın ötesine geçme isteği günümüz sanatında hâla devam etmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Antmen, A. (2012). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Dachy, M. (2014). *Sanatın Başkaldırısı*. (çev.: Orçun Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doğan, H. (2014). *Çağdaş Sanatta Çirkinlik (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)* . Erzurum.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*. İstanbul: Tekne Yayınları.
- Farthing, S. (2017). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev.: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu). Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (Çev.: Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları. (2011).
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü*.(Çev.: Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E.H.(2015). *Sanatın Öyküsü*. (çev.:Erol Erduran-Ömer Erduran). Çin: Remzi Kitapevi.
- Kavukçu, M. (2013). *Kübizmden Günümüz Sanatına Nesnenin Seyri*. Erzurum: Zafer Form Ofset Matbaacılık.
- Krausse, A. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (çev: Dilek Zaptcioğlu) . Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Lynton, N.(2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev.: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş). Çin: Remzi Kitabevi.
- O'Doherty, B.(2013). *Beyaz Küpün İçinde*. (çev.: Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Wood, P. - Harrison C. (2016). *Sanat ve Kuram*. (çev. : Sabri Gürses) . İstanbul: Küre Yayınları.

Şahiner, R.(2013). *Sanatta Post Modern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2015). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

İNTERNET ADRESLERİ

Arapoğlu, F. (2009). *Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Edirne, Erişim:29.07.2017, <http://dspace.trakya.edu.tr/jspui/bitstream/1/607/1/FIRAT%20ARAPOLU.pdf>

Boyras B. ve Can A. (2013) .*Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın Boşluk ve Doluluk Sergileri*. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi, sayı:3, Cilt:2, Erişim:12.07.2017 <http://www.itobiad.com/download/article-file/92670>

Çeber T. (2017). *İzleyiciyi İzlemek: Sanat eseri, Sanatçı ve İzleyici ilişkisi Üzerine*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı.38, Erişim:19.08.2017, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/307863>

Dikmen B.(2012). *Değişen Dünyada Kültür. Sanat ve Bilim İlişkisi*. Batman Üniv. Yaşam Bilimleri Dergisi, sayı:1 cilt:1, Erişim:03.10.2017, <http://www.yasambilimleridergisi.com/makale/pdf/1356126106.pdf>

GİRGİN F. (2014). *Çağdaş Sanatta, Sanatın Malzemesi Olarak Mekân*. Akdeniz Sanat Dergisi, Sayı:13 Cilt:7, Erişim:22.07.2017, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275447>

Öndin, N. (2005). *Kübizm ve Türkiye*. Sanat Tarihi Dergisi, sayı:2, Erişim:25.04.2018, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/152345>

Üner, Ö. *Malzemeye Karşı Malzeme*. RH Dergisi. Erişim: 13.10.2016,

[http://www.academia.edu/8052353/ MALZEMEYE KARŞI MALZEME RH DERGİSİ](http://www.academia.edu/8052353/MALZEMEYE_KARŞI_MALZEME_RH_DERGİSİ)

<http://www.encyclopediaofukraine.com>

<http://www.e-skop.com>

<http://www.tate.org.uk>

<http://ahmetrustem.blogspot.com.tr>

<http://www.sanatatak.com>

<http://filozof.net>

<http://dilekkutzli.com>

<http://www.artfulliving.com>

<http://www.elitereaders.com>

<http://vmpa.omeka.net>

<http://mixerarts.com>

<http://blog.kavrakoglu.com>

<http://iaud.aydin.edu.tr>

<http://tr.khanacademy.org>

<http://alicancantaentas.blogspot.com.tr>

<http://www.theartstory.org>

<http://furkanucar.com.tr>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Özlem KAYA
Doğum Yeri ve Tarihi	Bayburt, 1992
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim
Yüksek Lisans Öğrenimi	Güzel Sanatlar Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	2012-3.Uluslararası,Türk Şöleni, Atatürk Kültür ve Gösteri Merkezi, Gravür Sergisi 2012 Anadolu Gravürleri Sergisi, Erzurum avm sergi alanı, Erzurum 2014 Mezuniyet Sergisi, Atatürk üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, Erzurum 2015 Ya Kafan Dışındaysa, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	