



T.C.
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**MODERN ÇAĞDA KOLAJ, ASAMBLAJ, MONTAJ GİBİ TEKNİK
VE ANLAYIŞLARIN HEYKEL SANATINA ETKİLERİ**

Mehmet Hakan BİTMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HATAY/2008

T.C.
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**MODERN ÇAĞDA KOLAJ, ASAMBLAJ, MONTAJ GİBİ TEKNİK
VE ANLAYIŞLARIN HEYKEL SANATINA ETKİLERİ**

Mehmet Hakan BİTMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Melih APA

HATAY/2008

MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

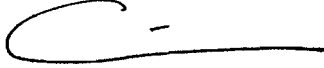
Heykel Anasanat Dalı öğrencisi Mehmet Hakan BİTMEZ tarafından hazırlanan “Modern Çağda Kolaj, Asamblaj, Montaj Gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri” başlıklı çalışma, *17.../01/2008...* tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.



Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Melih APA
(Başkan)



Üye : Doç. Zakir MEHTİYEV



Üye : Yrd. Doç. Dr. Cüneyt KURT

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../.....

Prof. Dr. Cemal YÜKSELEN
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Günümüzde heykel olarak nitelendirilen çalışmalar oldukça çeşitlilik içermektedir. Bizler yaşadığımız anı kavrayabilmek için kendimize en uygun anlatım biçimini bulmak ve kullanmak zorundayız. Aksi takdirde ‘Heykel’ adı altında ürettiğimiz çalışmalar, yaşamlarımızdan kopuk olabilir. İşte bu tezin ana fikri bu noktadan yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Tez üç bölümden oluşmaktadır. ‘Modern Çağ’ adlı ilk bölümde kolaj, asamblaj ve montaj gibi tekniklere neden ihtiyaç duyulduğu, ayrıca modern çağla değişmeye başlayan yaşamlarımızla bu tekniklerin kullanımı arasında ne türden bir ilişki olduğu sorusu aydınlatılmaya çalışılıyor.

‘Modern Hayatın Kurgusallığına Sanatsal Bir Bakış’ adlı ikinci bölümde ise teknolojinin sanat üzerindeki etkileri araştırılıyor. Bu bağlamda ilk olarak fotoğrafın icadı ve onun dünyaya yaydığı görüntülerden bahsediliyor. Daha sonrasında ise bu görüntülerin sanat çalışmalarının yapılış tarzını ve dağılımını nasıl etkilediği üzerinde duruluyor. Son olarak Kübizm’in ve özellikle Picasso’nun ‘Birazaya Getirme Teknikleri’ni kullanarak, heykelin dönüşümüne etkileri üzerinde geniş saptamalar ve yorumlar yapılıyor.

‘Heykelin Dönüşümü’ başlıklı son bölümde ise kolaj, asamblaj ve montaj gibi teknikleri kullanan bazı akımlara değiniliyor. Ayrıca bu akımların heykelin dönüşümü üzerindeki etkileri örneklerle gösterilmeye çalışılıyor. Son olarak görüntüyü elektronik olarak montajlamanın yanı sıra, bizzat görüntüyü ileten araçları da kullanarak oluşturulan heykellere değiniliyor. ‘Video Sanatı’, ‘Video Heykel’ gibi adlar altında üretilen bu çalışmalar, ‘Heykel Sanatı’nda gelinen son noktayı gözler önüne seriyor.

Bu tezin konularının sınıflandırılmasında ve tüm aşamalarında değerli önerileri ve ilgili tutumuyla bana yol gösteren tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Melih APA’ ya teşekkürlerimi sunarım.

MODERN ÇAĞDA KOLAJ, ASAMBLAJ, MONTAJ GİBİ TEKNİK VE ANLAYIŞLARIN HEYKEL SANATINA ETKİLERİ

**Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Hakan BİTMEZ
Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Melih APA**

ÖZET

18. Yüzyıl'da Aydınlanma filozoflarının nesnel bilim, evrensel bir ahlak ve yasalarla özerk bir sanat geliştirme düşünceleri, modernliğin biçimlenmesi açısından büyük önem taşımıştır. 19.yüzyıl'da sanayi ve endüstrideki atılımlarla da modernlik artık somut bir hale gelmiş, üretimdeki artış yaşam biçimlerini değiştirerek yeni düşünce biçimleri geliştirmiştir. Bu yüzyıl aynı zamanda teknolojik gelişmelerin yaşanmaya başlandığı ve “Kaos” gibi bir kavramın doğup büyüdüğü bir yüzyıl olarak da değerlendirilebilir.

20. yüzyıl ise teknoloji gibi bir silahı eline alarak, kendisine geçen yüzyıldan miras kalan kaos ortamını sanatla netleştirmeye, görünür kılmaya çalışan bir yüzyıl olarak değerlendirilebilir. İlk olarak Kübizm doğal nesnenin hacmini parçalayarak yaşanan bu karmaşaya ayna tutmaya çalışmıştır. Bu, aynı zamanda yüzyıllardır yoğrulmuş ve yontularak yapılan heykelin tarihsel süreçte hiç olmadığı kadar bir dönüşüm sürecine girmesine yol açmıştır. Heykel böylelikle parçalanarak, hemen ardından birleştirilerek yapılmaya başlanmıştır. Kolaj, asamblaj ve montaj gibi teknikler kullanılarak oluşturulan bu heykellerin ilham kaynağı ise, modern toplumun montaj yapısı ve kalabalıkların içinde yer alıp, kalabalıktan biri olamayan bireylerin oluşturduğu görüntü olmuştur.

1960'lı yıllarla birlikte heykel, yeni bir dönüşüm sürecine girmiştir. O tarihlerde bir araya getirme tekniklerinin kullanımının yanı sıra, “Minimalist Sanat”ın etkileri ortaya çıkmıştır. Heykelin tanımını iyice muğlaklaştıran Minimalizm, o zamana kadar geliştirilen önermelerden yalnızca teknik ve malzeme açısından değil, yapının anlamı, yapılış tarzı ve mekan kavrayışı açısından da bir farklılık göstermiştir.

Kullanımına ilk olarak Kübizm'de rastladığımız kolaj, asamblaj ve montaj gibi teknikler, daha sonraları gelişen her akımla (Dadaizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Pop-art) kendini bir şekilde var etmeyi bilmiştir. Son olarak Video Sanatı'nda karşımıza çıkan bu teknikler, en ileri düzeyde teknolojilerle uyumlu bir şekilde kullanılabilmesi ve içinde bulunduğumuz karmaşayı en iyi bir biçimde ifade etmesi açısından günümüz sanatı için vazgeçilmez bir anlatım biçimi olmuştur.

ANAHTAR SÖZCÜKLER

Modern Hayat, Kurgu, Biraraya Getirme Teknikleri, Heykel Sanatı

**THE EFFECT OF TECHNIQUES AND CONCEPTIONS AS COLLAGE,
ASSEMBLAGE AND MONTAGE ON THE ART OF SCULPTURE IN
MODERN AGE**

**Master of Art Thesis, Mehmet Hakan BİTMEZ
Department of Sculpture Master of Art
Advisor: Asst. Prof. Melih APA**

ABSTRACT

The ideas of philosophers of Enlightenment developing a unique art of objective science, universal morality and laws was essential for the development of modernity in the 18th century with the advances in industry in the 19th century, modernity became rooted and the increase in output had altered ways of life and styles of conception. This century can also be regarded as the period of technological innovation where the term ‘chaos’ emerged.

The 20th century, on the other hand, can be viewed as a period when with the help of technology, the chaos inherited from the previous century was attempted to be clarified and made obvious through art. First, Cubism tried to shed light on this phenomenon by crushing the bulk of the natural objects. This also led to the transformation of sculpture which was made through doughing and carving never equalled in any period in history. Hence, the sculpture was first made by being disintegrated and later by being assembled. The inspiration for these sculptures made by such techniques as ‘collage’, ‘assemblage’ and ‘montage’ was the massive sculpture of modern society as well as the picture of individuals living in it without becoming its integral part.

In 1960s, the sculpture entered a new phase of transformation. In this period, along with the use of assembling techniques, the effects of ‘Art of Minimalism’ became apparent. Minimalism, which made the definition of sculpture quite imprecise, was different from the previous suppositions.

Such techniques as ‘collage’, ‘assemblage’ and ‘montage’ which were encountered firstly with Cubism managed to maintain their presence in other following movements (Dadaism, Constructivism, Surrealism, Pop-art). Lastly, these techniques we come across in Video Art have become an essential way of expression for current/modern art in terms of their compatible use with light-technologies and their power of expression of the turbulence we live in.

KEY WORDS

Modern Life, Fiction, Assemblage Techniques, Art of Sculpture

MODERN ÇAĞDA KOLAJ, ASAMBLAJ, MONTAJ GİBİ TEKNİK VE ANLAYIŞLARIN HEYKEL SANATINA ETKİLERİ

Mehmet Hakan BİTMEZ

İÇİNDEKİLER

Jüri Üyeleri Onay Sayfası	
Önsöz.....	i
Türkçe Özet ve Anahtar Sözcükler.....	ii
İngilizce Özet, Abstract and Key Words.....	iii
İçindekiler.....	iv
Resimler Dizini.....	vi
Kısaltmalar.....	viii

BİRİNCİ KESİM

ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

1. GİRİŞ.....	1
1. 1. Çalışmanın Konusu ve Önemi	2
1. 2. Çalışmanın Amacı.....	2
1. 3. Çalışmanın Yöntemi.....	2
1. 4. Kavramsal Çerçeve.....	2
1. 5. Varsayımlar.....	3
1. 6. Kapsam ve Sınırlılıklar.....	3
1. 7. Veri Toplama Tekniği.....	3

İKİNCİ KESİM

MODERN ÇAĞ

2. MODERN HAYAT.....	4
2. 1. Modern'in Gündelik Hayata Yansıması: Modernizm.....	7
2. 2. Modern Kent Yaşamında Birey.....	8
2. 3. Bir Kurgu Olarak Dünya.....	10

ÜÇÜNCÜ KESİM

MODER HAYATIN KURGUSALLIĞINA SANATSAL BİR BAKIŞ

3. TEKNOLOJİK ETKENLER	12
3. 1. Görüntü, Fotoğraf ve Gerçeklik	14
3. 2. Aura Kavramı	18
3. 3. Kübizm'in Doğuşu.....	21
3. 3. 1. Analitik Kübizm.....	24
3. 3. 2. Sentetik Kübizm.....	26
3. 4. Biraraya Getirme Teknikleri.....	27
3. 4. 1. Kolaj.....	27
3. 4. 2. Asamblaj.....	33
3. 4. 3. Montaj.....	35
3. 5. Picasso'nun Heykel Sanatına Etkisi.....	36

DÖRDÜNCÜ KESİM

KOLAJ, ASAMBLAJ VE MONTAJIN HEYKELİN DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

4. HEYKELİN DÖNÜŞÜMÜ	49
4. 1. Sanata İlişkin Mekan: Yerleştirme.....	60
4. 2. Heykelin Bir Adım Ötesi: Land-Art.....	66
4. 3. Plastik Sanatlar Bağlamında Videonun Gelişimi.....	72
5. SONUÇ	78
KAYNAKÇA	80

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1	Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q , 1919.....	19
Resim 2	Marcel Duchamp, Pisuar , 1917.....	20
Resim 3	Pablo Picasso, Soytarı , 1905.....	23
Resim 4	Pablo Picasso, Fernande'nin Başı , 1909.....	23
Resim 5	Pablo Picasso, Pipo İçen Adam , 1911.....	25
Resim 6	Pablo Picasso, Hasır Sandalyeli Ölü Doğa , 1912.....	28
Resim 7	Pablo Picasso, Duvara Asılı Keman , 1913.....	29
Resim 8	Braque, Le Petit Eclairer , 1913.....	30
Resim 9	Pablo Picasso, Keman , 1913.....	31
Resim 10	Pablo Picasso, Mandolin ve Klarnet , 1913.....	32
Resim 11	Pablo Picasso, Keman , 1915.....	32
Resim 12	Pablo Picasso, Gitar , 1912.....	38
Resim 13	Pablo Picasso, Bahçedeki Kadın , 1929–1930.....	39
Resim 14	Pablo Picasso, Kadın Başı , 1931.....	39
Resim 15	Pablo Picasso, Kadın Başı , 1931.....	40
Resim 16	Pablo Picasso, Yapraklı Kadın , 1934.....	41
Resim 17	Pablo Picasso, Figür , 1935.....	41
Resim 18	Pablo Picasso, Boğa Başı , 1942.....	43
Resim 19	Pablo Picasso, Keçi , 1950.....	44
Resim 20	Pablo Picasso, İp Atlayan Küçük Kız , 1950.....	45
Resim 21	Pablo Picasso, Habeş Maymunuyla Çocuk , 1951.....	46
Resim 22	Pablo Picasso, Futbolcu , 1961.....	48
Resim 23	Pablo Picasso, Çocuklu Kadın , 1961.....	48
Resim 24	Vladimir Tatlin, Karşıt Kabartmalar , 1915.....	50
Resim 25	Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Ait Anıt'ın Modeli , 1919.....	52
Resim 26	Lazslo Moholy-Nagy, Işık-Uzaylı Modülatörü , 1923-30.....	53
Resim 27	Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği , 1913.....	54
Resim 28	Marcel Duchamp, Kar Küreği , 1915.....	55
Resim 29	Meret Oppenheim, Obje , 1932.....	57
Resim 30	Joan Miro, Obje , 1936.....	57

Resim 31. Robert Rauschenberg, Kule , 1957.....	58
Resim 32. Richard Hamilton, Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir? 1956.....	59
Resim 33. Robert Morris, Green Gallery Yerleştirmesi , 1963.....	60
Resim 34. Dan Flavin, İsimsiz , 1968.....	62
Resim 35. Donald Judd, İsimsiz , 1971.....	63
Resim 36. Carl Andre, İsimsiz , 1978.....	65
Resim 37. Robert Smithson, Yer Olmayan , 1968.....	68
Resim 38. Robert Smithson, Sarmal Anafor (Spiral Jetty) , 1969-70.....	69
Resim 39. Michael Heizer, Çift Negatif , 1969.....	70
Resim 40. Richard Long, Yürüyüş , 1975.....	71
Resim 41. Nam June Paik, TV izleyen Buda , 1974.....	74
Resim 42. Nam June Paik, Piyano Parçası , 1993.....	75
Resim 43. Nam June Paik, Robot Heykel , 1993.....	76
Resim 44. Nam June Paik, Information as Art, Art as Information , 1993.....	77

KISALTMALAR

AGKA: AnaBritannica Genel Kùltür Ansiklopedisi

GGKA: Görsel 20. Yüzyıl Genel Kùltür Ansiklopedisi

BİRİNCİ KESİM

ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

1. GİRİŞ

Bu tezde ele alınan konu kısaca ‘Kurgu’dur. Bu kavramın sanat alanında kullanılmaya başlanmasının başlıca nedeni ‘Modern Çağ ile birlikte değişen yaşamlarımızı etkin bir biçimde ifade edebilme kaygısıdır. Kurgu anlayışı sayesinde kişi, yaşantısını oldukça yeni bir ifade şekliyle aktarma imkanına kavuşmuştur.

Bu anlayışın en derin etkileri ‘Heykel Sanatı’nda görülmüştür. Heykel yüzyıllardan bu yana ilk defa farklı tekniklerle oluşturulmaya başlanmıştır. Picasso ve Braque’ın resimlerine iplik, gazete parçaları gibi sıradan malzemeleri ekleyerek oluşturdukları kolajlar, heykelin yapılış tarzıyla ilgili değişikliklere yol açmıştır. Picasso, bu sıradan nesnelere, daha sonraları tablonun sınırlayıcı yüzeyinden çıkararak üç boyutlu assemblajlara yöneldi. Heykele yeni bir soluk getiren bu anlatım biçimi, çağın zaten içinde bulunduğu kurgusal yapıya cevap vermesi, ayrıca her yerde bulunan malzemeleri kullanması açısından sanatçılar tarafından sıkça tercih edilir olmuştur.

20. yüzyıl teknolojik gelişmelerin en yoğun yaşandığı dönem olmuştur. Yaşantısını görüntüler üzerine kuran bu çağın insanı, kendisini fragmanlar yoluyla ifade etmiştir. Böylesi bir durum orijinal şeylere olan gereksinimi ortadan kaldırmış, kopyayı çekici hale getirmiştir. Dünyanın böylesine görüntüsel bir hal alması sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici açısından bir takım değişikliklere neden olmuştur. İzleyici şaheser diye nitelendirilen çalışmaların kopyasını elde ederek, görüntü dünyasına ayak uydurmayı bilmiştir. Sanatçı ise her türden malzemeyi, ayrıca kendisine zorla dayattırılan görüntüleri montaj tekniğiyle birleştirerek çalışmalarının alt yapısını modern yaşamın yaşanılma biçimlerine dönüştürmüştür.

1. 1. Çalışmanın Konusu ve Önemi

Çalışmanın konusu ‘Modern Çağ’la birlikte kullanılmaya başlayan ‘Bir araya Getirme Teknikleri’nin ‘Heykel Sanat’ı’ üzerindeki etkilerini araştırmak.

Yaklaşık yüzyıldır kullanılan kolaj, asamblaj ve montaj gibi teknikler 20. yüzyılın başlarında olduğu gibi günümüzde de halen kullanılmaktadır. Modern Çağın insanlığa bahşettiği ‘Kaos’ ortamı devam ettikçe bu tekniklere her zaman ihtiyaç duyulacaktır.

Çalışmanın önemi bu tekniklerin ‘Heykel Sanatı’na getirdiği yenilikleri, değişimleri sosyal ve ekonomik etkileri de gözетerek, kronolojik bir sırayla görsellerle desteklemesi olarak değerlendirilebilir.

1. 2. Çalışmanın Amacı

Amaç 20. yüzyılın başından günümüze kadar etkisini gösteren kolaj, asamblaj ve montaj gibi tekniklerin ‘Heykel Sanatı’ üzerindeki etkilerin incelenmesi ve saptanmasıdır.

1. 3. Çalışmanın Yöntemi

Bu araştırma Betimsel yöntemle gerçekleştirilmiştir. Konunun saptanması için ön araştırma yapıldı. Genel bir çerçeve içinde konu önce bir seminer olarak sunuldu. Konunun genel hatları belirlendikten sonra sınırlılıkların saptanması ve araştırma için belirlenen dönem ve sanatçılar incelendi. Araştırma için kaynak taraması yapıldı. Batılı ve Türk sanatçılardan seçilmiş çalışmalar araştırıldı, yorumlandı ve değerlendirildi.

1. 4. Kavramsal Çerçeve

Biraraya getirme teknikleri Modern Çağ ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Aslında onlar, değişen yaşamlarımıza bir tür cevap niteliğindedir. Bu teknikler sayesinde çeşitli endüstri malzemeleri kendi kullanım özelliklerinden

çıkarılıp bir araya getirilerek yepyeni bir anlam kazanmıştır. Modern Çağ insanı, parçalanmış yaşamını bu teknikler aracılığıyla ifade etmiştir. Araştırma bu kapsam içinde yer almış ve değerlendirilmiştir.

1. 5. Varsayımlar

Montaj tekniğinin heykele uygulanması bu sanat dalının tamamen değişmesine neden olmuştur. Ayrıca bu teknik, çağımızın sanat aracı videonun gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

1. 6. Kapsam ve Sınırlılıklar

Kolaj, asamblaj ve montaj gibi teknikler 1900'lerde kullanılmaya başlanmış, fakat etkileri günümüze kadar devam etmiştir. Bu tekniklerin kullanımına yol açan sosyal ve ekonomik nedenler 18. ve 19. yüzyıl'da ortaya çıkmıştır. Tez bu tarihler kapsamında ele alınmıştır.

1. 7. Veri Toplama Tekniği

Öncelikle problemin saptanması için araştırma ve kaynak taraması yapıldı. Konuyla ilgili birçok kitap, dergi, internet kaynakları tarandı. Yazılı kaynakların taraması aşamasında yayınevlerinden konu ile ilgili yayınlar incelendi. Problemin çözümlenmesine destek olacak resimler belirlendi ve ilgili metinlerin arasında yer aldı. Bölümler içinde tüm veriler çözümlenip yorumlanarak değerlendirme yapıldı.

İKİNCİ KESİM

MODERN ÇAĞ

2. MODERN HAYAT

Terim olarak “modern” çok eski bir tarihe sahiptir.¹ Fakat burada ele alınan Modern Çağ düşüncesi, Aydınlanma Projesi’yle² başlayıp günümüze kadar gelen bir süreci kapsamaktadır. Yaklaşık iki yüz yıllık bir dönemde modernite, modernizm, modernleşme gibi kavramlar sık sık birbirleriyle karşılaştırılmakta ve karıştırılmaktadır. Bu yüzden Modern Çağ, bu düşüncelerin hepsini kapsayan bir şemsiye terim olarak düşünülmüştür.

Aydınlanma düşüncesinin asıl amacı, toplumu ilerlemeci bir anlayışla bilginin önderliğinde bir değişime sürüklemektir. Bu düşünce bilimsel keşifleri, bireysel yaratıcılığı savunuyor, anlık ve parçalanmış olanı, modernleşme³ projesinin gerçekleştirilmesi için zorunlu bir koşul gibi görüyordu.

Modernliğin Rönesans ile birlikte ortaya çıktığı yaygın bir görüştür. Sarup’a göre (2004:232) “Rönesans’la başlayıp Sanayi Devrimi’nin⁴ başlangıcına kadar uzanan kısım Erken Modernlik dönemi idi. Modernlikse, Batı toplumlarında sanayi üretiminin ön plana çıktığı burjuva sınıfı dönemidir. Ardından, teknoloji devrimiyle birlikte toplumsal yeniden üretim, toplumun düzenleme ilkesi olarak üretimin yerini alır.”

Modern varoluş, kendini ilk göstermeye başladığında insanlar neye uğradıklarını şaşırılmışlardır. Fabrikalar, buharlı makineler, demiryolları, devasa

¹ “Modern sözcüğü, Latince “tam şimdi” demek olan modo’dan gelir. ... 1127 dolaylarında Abbot Suger Paris’teki St. Denis manastır bazilikasını restore etmeye başladı. Mimari fikirleri ona daha önce hiç görülmemiş, ne klasik Yunan, ne Roma ne de Roman tarzında “yeni bir bakış” kazandırmıştı. Suger önceleri buna ne ad vereceğini bilemedi. Sonunda, Latince opus modernum (modern yapıt) demeye karar verdi.” (Appignanesi, Garratt, 1998:3).

² “Aydınlanma düşüncesi XVIII. yüzyılın özellikle ikinci yarısında gelenekçi ve dinci anlayışa karşı ilerlemeciliği, katı usçuluğa karşı duygu-us dengesini savunan düşüncedir.” (Timuçin, 2002:269).

³ “Bu terim çoğunlukla sanayileşmede temellendirilmiş toplumsal gelişim aşamalarına gönderme yapmak amacıyla kullanılır. Modernleşme genişleyen kapitalist dünya pazarının sürüklediği bilimsel keşifler ile teknolojik yeniliklerin, sanayideki ilerlemelerin, nüfus hareketlerinin, kentleşmenin, ulus devletin ve kitlesel siyasal hareketlerin oluşumuyla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimlerin çeşitliliğinin bir birliğidir.” (Sarup, 2004:187).

⁴ “Sanayi Devrimi dediğimiz şey, bilimsel buluşlara dayalı teknik ilerlemelerin olanaklarıyla sağlanmış olan makineleşme düzeninin, geniş çaplı sermaye birikimlerinin de desteğiyle büyük bir üretim mekanizması durumuna geçmesiyle belirgindir. Bu dönüşüm üretimi artırırken tarihin akışını hızlandırmış, yaşam biçimlerini değiştirmiş, yeni düşünceler, yeni duyuş ve sezgi biçimleri, buna bağlı olarak yeni sanat anlayışları getirmiştir. ... Sanayi Devrimi’nin ilk öğeleri XVIII. yüzyılda, hatta bu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmıştır.” (Timuçin, 2002:234).

boyutlardaki sanayi bölgeleriyle kendini vareden bu yeni dünya, “...gerginlik ve çalkantı; psikik baş dönmesi ve sarhoşluk; deneyim imkanlarının genişlemesi ve ahlaki sınırların, kişisel bağların yok olması; benliğin gelişmesi ve sarsılması; sokak ve ruhta heyulalar...”ın (Berman, 2005:31) doğduğu bir dünyadır.

Üretimin yenilik uğruna sürekli gelişip hızla yaygınlaşmasıyla makinalara mahkum, kendilerini meta dünyasında bulmuş bir insan topluluğu¹ ortaya çıkmıştır. Yaşanan bu gelişmeler, modern çağ insanında bir yandan heyecan yaratırken, bir taraftan da onu umutsuzluğa sürüklemiştir. Kaos, uyumsuzluk, görecelik, içeriksizlik, tutarsızlık gibi terimlerin modern çağla özdeşleştirilmesi de yaşanan bu ikilemlerden kaynaklanmaktadır.

Berman, modernliği şöyle tanımlıyordu:

“Bugün, dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; başka bir deyişle uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkanları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı var. Bu deneyim yığını modernlik diye adlandırmak istiyorum. Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler.” (Berman, 2005:27).

Modern olmanın bedeli ağırdı; çünkü geçmişi tamamen unutup, bir tür hafıza kaybına uğramak gerekiyordu. Modern insan için bu, hiç de kolay değildi. Birçok modernist düşünür bir taraftan modernliğin getirmiş olduğu yeniliklere karşı çıkarken, diğer taraftan da modern fırtınanın heyecanına kayıtsız kalamamıştır. Nihayetinde modern insan geçmişini tahrip edip, dökülen yıkıntıların yerine geleceğini inşa etmek zorunda kalmıştır.

Harvey’e göre (2003:29) “Yaratıcı Yıkma” imgesi, moderniteyi anlamak açısından büyük önem taşır, çünkü tam da modernist projenin uygulanmasının

¹ Berman (2005:45), Modern toplumu bir kafes olarak nitelendiriyor, içindeki insanları da o kafesin parmaklıkları tarafından biçimlendirildiğine inanıyordu. Ayrıca, modern insanı ruhu, kalbi ya da kişisel kimliği olmayan varlıklar olarak adlandırıyor.

karşılaştığı pratik ikilemlerden türemiştir. Aslına bakılırsa, daha önce yapılmış olan çok şeyi yıkmaksızın yeni bir dünya nasıl yaratılabilirdi? Goethe'den Mao'ya kadar uzanan bir çizgide birçok modernist düşünürün işaret ettiği gibi, yumurtaları kırmadan omlet yapmak düpedüz olanaksızdır.

Modern dünyada her şey çok çabuk geliyor ve değişiyordu. Üretilen ya da inşa edilen ne varsa daha kemikleşmeden yerini bir yenisine bırakıyordu. Bu özellik modern çağın diğer çağlardan en büyük farkıydı. Berman modern hayatın girdabının birçok kaynaktan beslenegeldiğini düşünüyordu:

“Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekeli iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı.” (Berman, 2005:28).

Bütün bu gelişmelerden sonra insan yığınlarının çetin yaşam şartları altında alternatif yaşama mücadeleleri geliştireceğini, yeni iletişim olanakları doğuracağını ve bunun sonucunda da arzularını ifade edecek yeni anlatım biçimleri yaratacaklarını düşünmek hiç de yanıltıcı olmaz!

2. 1. Modern'in Gündelik Hayata Yansıması: Modernizm

1848, Paris'te kültürel modernizmin başlangıcı sayılmıştır. Bu tarihe kadar modernlik, daha çok toplumsal, ekonomik ve siyasal bölümlerle ilgili bir kalkınma şekliyle, bu tarihten sonra kültür ve sanatta, elektronik iletişim araçlarında ve bilimsel disiplinlerde gelişmelerin yaşandığı kentsel bir olgu haline gelmiştir.¹

Hünler'e göre:

“... eğer ‘toplumsal dünyanın ilerlemeci ekonomik ve idari akılsallaştırılmasını ve ayrımlaştırılması’ni amaçlayan ‘modern kapitalist-endüstriyel ulus devletini varlığa getiren süreçler’i kapsayan bir dönem terimi olarak modernlik (modernity) olmasaydı; eğer ‘bir zamansal süreksizlik duygusu, bir gelenekten kopuş ve yenilik hissi, “şimdi”nin gelip geçici, uçucu ve olumsal doğasına açılan bir hassasiyet’ olarak modern bireyin zihin durumuna gönderimde bulunan modernlik duygusu (modernité) olmasaydı; eğer ‘sanayileşmeye bilimsel ve teknolojik gelişmeye, modern ulus devlete, kapitalist dünya pazarına, kentleşmeye ve başka pek çok alt yapı öğelerine dayalı toplumsal gelişme evreleri’ni içeren modernleşme (modernization) olgusu olmasaydı; ‘bir estetik öz-bilinç ve düşünüm’ kültürüne teşvik eden, ‘eşzamanlılık ve montaj lehine’ geleneksel ‘narrativ yapının reddi’ni öngören, ‘gerçekliğin paradoksal, belirsiz-anamlı ve kesinsizlik açık-uçlu yapısını keşfetme’ye yönelen ve ‘yapısı-çözülmüş (deconstructed), insansızlaşmış (dehumanized) özneyi vurgulamak amacıyla bütünlüklü bir kişilik düşüncesi’nden kararlı bir şekilde vazgeçme telkininde bulunan bir kültürel modernizm de...” (1998:306). olmayacaktı.

Yani kültürel modernizm, bu oluşumlara öncü olmaktan çok bunlara bir cevap niteliğindedir. Ticaret ve artan kültürel temas sonucunda, ortaya çıkan kültürel ürünlerin çeşitliliğini anlama ihtiyacı, estetik öz-bilincin doğmasına neden olmuştur. Peki modernist bir estetiğin tanımı nasıl olmalıydı? Modern yaşamın gelip geçici, uçucu doğası karşısında, sanatçı birey ne yapabilirdi?

¹ “...kültürel ve siyasal niteliklerin gerçekleşmesi için, öncelikle ekonomik kalkınma gerçekleşmelidir. Yani endüstrileşme, ulusal bir pazar oluşturacak, iletişimi geliştirecek; kentleşmeyi, okur yazarlık oranının artmasını getirecek; bunların sağlanmasıyla da kültürel düzeyde, kendi içine kapalı, tarımsal küçük üretim birimlerine özgü “tekelci” normlar, yerini “evrensel” normlara bırakacak; ve bütün bunlarla birlikte de siyasal düzeyde, “ulusal egemenlik” kuramıyla temellenen temsili demokratik kurumlar gerçekleşecektir.” (Özbek, 2003:33).

Baudelaire'in cevabı şu şekildeydi:

“... eğer akıntı ve değişim, gelip geçicilik ve parçalanma modern yaşamın maddi temelini oluşturuyorsa, o zaman modernist bir estetiğin tanımı, sanatçının bu tür süreçler karşısında nasıl bir konuma yerleştiğine yaşamsal biçimde bağlıdır. Sanatçı birey bunlara meydan okuyabilir, bunları kucaklayabilir, bunların üzerinde denetim kurmaya çalışabilir, ya da bunların içinde yüzmeye karar verebilir –ama bunları asla görmezlikten gelemes.” (Harvey, 2003:33).

Harvey'e göre (2003:34) Modernizm, ancak zamanı ve bütün gelip geçici özelliklerini dondurarak sonsuz olanla bağlantı kurabilirdi. Bu ancak iki farklı yöntemle mümkündü. Bunlardan birincisi, bir mekânı tasarlayıp onu inşa ederek (bu daha çok mimarların kullandığı bir yöntemdi), yani zamanı mekânsallaştırarak; ikinci yöntemse Montaj/Kolaj tekniklerine başvurarak... Çünkü bu tekniklerle, farklı zamanlardan (eski gazeteler) ve mekânlardan (sıradan nesnelere kullanımı) gelen etkiler üst üste getirilerek eşzamanlı bir etki yaratılabiliyordu. Bu yoldan eşzamanlılığı araştırmakla 'modernistler anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekânı olarak kabul ediyorlardı.'

Böylece modern hayatla başlayan çözüm arayışları (yeniye duyulan özlem-gelenekten kopamama), modern sanatla (eskiyle yeniye bir arada bulundurarak eşzamanlı bir etki yaratma isteği) devam etmiş oluyordu.

2. 2. Modern Kent Yaşamında Birey

On sekizinci yüzyıl sonlarına doğru devrimci gelişmelerin hızlanmasıyla, Fransız Devrimi gerçekleşmiş ve üretimdeki artış sayesinde işsizler, kendilerini tatmin edecek iş imkânlarına kavuşmuştur. Sınıf bilinci gelişmiş, gerçek bir sanayi proletaryasının ortaya çıkmasıyla da modern kent kavramı doğmuştur. Sanayileşmeyle birlikte, el işçiliğine dayalı zanaatların ortadan kalkmasıyla, işlerinden olan zanaatkarlar proletarya saflarına katılmış ve yeni hizmet dalları (Tamirhane, dolmuş tesisleri, lokanta ve pansiyon işletmeciliği) bazı girişimci işçilere ek gelir sağlama fırsatı vermiştir. Bu işçiler, iyi bir eğitim almış ve yaptığı işin sorumluluğunu edinmiş kişilerden oluşmuştur.

Sanayi kenti modeliyle, önceki kent tiplerine (Antik çağ ve Ortaçağ kenti) bir yenisi daha eklenmiştir. Sanayi kenti, daha önceki kent modellerine göre siyasi ayrıcalığını yitirmiştir. Ortaçağ kentinde krallar ve soylular kentin tek hakimiydi ve ekonomi kente dayalı bir biçimde işliyordu; eğer kent çökerse bütün ülke yok olmuş sayılıyordu. Sanayi kentiyse sadece yerel özerkliği olan birer idari merkez durumundadır.

Bu kentler, sadece birçok topluluğun yaşadığı bir yer değil, aynı zamanda birbirinden farklı değerler taşıyan özgürlükler sistemidir. Özerkleşme kavramının ilk kez ortaya çıktığı bu kentler, her şeyden önce en üst düzeyde işbölümünün mekânıdır. Sosyal dönüşüm hızlı bir tempoda gerçekleşir ve herkes mesleğinin uzmanıdır. Bu, sanayi toplumunun ve onun içerdiği kentin bir özelliğidir.

“Farklı olmaya, diğerinden farklı yaşamaya olan gereksinim insanlığın en temel dürtülerinden biridir. İşte kentler bu en insani gereksinimin hayat bulduğu oluşumlar ve organizmalardır. Dayanılmaz özgür olma ihtiyacıyla, sayısız özgürlük talebinin bir arada nasıl yaşanabileceği sorusu arasındaki denge arayışı, kentleri; özgürlük ve çoğulculuğun yaşam alanlarını ortaya çıkarmıştır. Bu anlamda kent, sayısız faktörün her gün değişen dinamik hareketini ortak bir paydada buluşturan organik bir kimliğe de sahiptir.” (Demirkan, 1996:22).

Özgürleşme ve farklılaşma, ilişkileri ve kurumları, doğal olarak dünyevileştiriyor ve görünür kılıyordu. Bilim kurumunun özerkleşerek siyasi ve dini çevrelerin baskısından kurtulmasıyla, kentin ihtiyacı olan özgür hayat tarzı onaylanmış oluyor; böylece felsefe, pozitif bilimler ve sanat akımlarında inanılmaz hareketlilikler yaşanıyor.

Modern hayatın kaçınılmazları olan belirsizlik, çaresizlik, içe kapanık bireyi gittikçe yalnızlaştırıp, kendi içine hapsedmiş ve bireyin iç güvenliğinin yerini gizli bir huzursuzluk almıştır. Bu huzursuzluk kendini en açık biçimde kent hayatında gösterir. Kent hayatının kargaşası, çılgın rekabet hırsları, modern insanın kişisel bir düşünceye ve ilişkiye bağlı kalamamasına sebep olmuştur. Modern çağın doyumsuz bireyi, günlük hayatında sürekli uyarıcılara maruz kalmıştır.

“Birey geniş çevrelerdeki zihinsel hayat koşullarını, karşılıklı mesafe ve kayıtsızlığı, kendi bağımsızlığı üzerindeki etkisi bağlamında en çok, büyük kentin kalabalığında hisseder. Çünkü bedensel yakınlık ve mekan darlığı, zihinsel uzaklığı daha da görünür kılmaktadır.” (Simmel, 2005:31).

Metropollerde, bireyler arası etkileşim kırsal yerleşim alanlarına göre daha kısa ve seyrek. Kentlerde farklı çıkarlara sahip bir sürü insan bir aradadır ve ilişkilerini çok karmaşık bir organizma içerisinde birleştirmek zorundadırlar. Kırsal kesimde insanlar, kendi bölgesindeki herkesi tanır ve hepsiyle olumlu ilişkiler içerisinde; ama böylesi bir durum büyük kentte gerçekleşecek olsa birey ruhsal bakımdan paramparça olurdu. Çünkü kentteki bireyin herkesi tanımasına imkân yoktur. Bunun içindir ki büyük kentlerdeki insanlar, ilişkilerinde mesafelidir; onlar için esas olan, kentin sunduğu imkânları değerlendirmektir.

2. 3. Bir Kurgu Olarak Dünya

Teknolojinin ışık hızıyla ilerlediği günümüzde, modern insan birbiriyle ilişkisi olmayan birçok durumu ve olayı aynı zamanda yaşamaktadır. Bulduğumuz yerden dünyanın öteki ucunda ne olup bittiğini anında öğrenip, etkisinde kalabilmekteyiz. Bu yüzden ki modern insan dünyanın dört bir tarafında benzer durumlar yaşamaktadır. Dünya zamansal ve mekansal fragmanlardan oluşan bir kolaj görünümüne bürünmektedir. Bugün teknoloji aracılığıyla ulaşamayacağımız hiçbir bilgi yoktur.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra bilimsel ve endüstriyel alandaki gelişmeler toplumu ve bireyi endişe verici bir kaosa sürüklemiştir. Çözümleyemediği bir sürü makineler, aygıtlar ve elektronik parçalar, bireye çok çekici gelmiştir. Bireyin sadece kafasının içi değil, odasının içi de montaj yığındır artık. Bu durum bireyi aklında, ruhunda, dayanıklı ve değerli hiçbir şeyi saklayamaz hale getirmiştir.

Yaşamlarımızın her anında, zengin imgelerle dolu bir enformasyon bombardımanı altındaydık. Her gün beynimizin içine yığınla görüntü girmekte ve bu görüntüler, beynimizin içinde tahlil edilmesi mümkün olmayan bir şekilde birikmekteydi.

“Televizyon haberlerini düşünün sözgelimi. Bu haberler izleyicinin deneyimine sunulan yüzeysel imgelerle gösterenlerin birbirini takip etmesinden başka bir şey değildir. İnsanlar bir önceki akşamın haberlerini anımsayamazlar, çünkü anımsamaya değer hiçbir şey yoktur; yalnızca deneyimlemeye sunulan imgeler ve gösterenler vardır haberler bölük pörçük bir imgeler kolâjıdır; her bir imge çok daha fazla sayıda imgenin ortaya çıkmasına yol açar, çok daha fazlasını anımsatır; her imge bir taklitçedir, orijinali olmayan eksiksiz kopya.” (Sarup, 2004:235).

Beynimize parça parça giren görüntüler, birbiriyle ilişki kuramadan sürekli bizi meşgul etmektedir. Bu görüntü bombardımanı kafamızı bir tür montaj atölyesine dönüştürmektedir. Her şey analitik ve bütüne yaşam veren bağlar kopuktur. Doğal nesne, biçimini ve bütünü yitirmiştir. Birbiriyle ilişkisiz nesnelere bir araya gelmesi ve bu parça parçalı yaşam modelleri plastik sanatlarda, kolaj, asamblaj ve montaj gibi tekniklerle çözülmüştür. Tasviri reddeden bu teknikler, yalıtılmış gerçeklik fragmanlarını bir araya getirir ve bu yolla yeni bir anlam yaratırlar.

İşte modern insan bilmediği, anlamadığı ve çözemediği, çevresinden edindiği kopuk izlenimlerini yaşantısının bir yansıması olarak kendi sanatının mekanına taşımaktadır. Onun bu yeni çehresi yeryüzünün tümüdür. Modern insan artık kendisini fragmanlar dışında ifade edemez haldedir ve montaj da onun tek gerçeklik düzlemidir.

ÜÇÜNCÜ KESİM

MODER HAYATIN KURGUSALLIĞINA SANATSAL BİR BAKIŞ

3. TEKNOLOJİK ETKENLER

“Sanat yapıtı ne ruhun bir yansıması, ne de Platoncu İdea'nın vücut bulmuş halidir. Sanat çalışması salt varlık değil; daha çok, özne ile nesne arasında bir 'güç alanı'dır.”

Theodor Adorno

(JAY, 2005:257)

İlk bölümde modern insanın yeni bir çağla hayatının nasıl değiştiğini ve bu değişimlere karşı nasıl tepki verdiğini kısaca gördük. Tabi bu gelişmeler sadece onun yaşantısıyla sınırlı kalmamış sanatına da yansımıştır. Modern çağ endüstri ve teknolojinin de yardımıyla bireye gündelik hayatını ve sanatını bir kurgu olarak düzenlemesi için gerekli ortamı ve imkânı sağlamıştır. Gerisi ise modern insana kalmıştır.

20. yüzyıl seri yeniden üretime dayalı, farkın benzerine dönüştürüldüğü bir çağ olmuştur. Bu durumun en önemli nedeni teknoloji¹ nin gündelik hayat üzerindeki etkisidir. Bunun nihai sonucuysa, geniş bir kitle kültürünün ortaya çıkmasıdır. Teknolojinin gündelik hayat üzerindeki etkisini sanatta da görmek mümkündür.

Huysen'in de belirttiği gibi:

“Avangard sanatın doğuşunu başka hiçbir faktör teknoloji kadar etkilemedi-ki teknoloji sadece sanatçıların hayal gücünü ateşlemekle kalmadı (dinamizm, makine kültü, tekniğin güzelliği, konstrüktivist ve prodüktivist yaklaşımlar)

¹ “Teknoloji kavramının kökenine baktığımızda ‘Tekhne’ kavramıyla karşılaşıyoruz. ‘Sözcük Grek dilinden gelir. Tekhnikon, tekhne’ye ait olan anlamına gelir. Bu sözcüğün anlamı bakımından iki şeye dikkat etmeliyiz. Birincisi, tekhne’nin yalnızca el becerisine dayalı etkinlikler ve hüneler için değil, fakat aynı zamanda zihin sanatları ve güzel sanatlar için de kullanılan bir ad olmasıdır. Tekhne, öne-çıkarmaya, poiesis’e aittir; o poetik bir şeydir. Tekhne sözcüğüne ilişkin olarak dikkat edilmesi gereken diğer husus daha da önemlidir. Tekhne sözcüğünün pek erken zamanlardan Platon’un zamanına kadar, episteme sözcüğü ile bağı vardır. Her iki sözcük de en geniş anlamda Bilme’nin adlarıdır. Onlar bir şeyde bütünüyle yurdunda olmak, bir şeyi anlamak ve bir şeyde yeterli olmak anlamlarına gelirler. Böyle bir Bilme, açılma sağlar. Açılma olarak Bilme, gizini açmaz.” (Heidegger, 1998:53).

sanat eserinin içine işledi sanat nesnesinin bizzat dokusunun teknoloji ve belki de teknolojik hayal gücü tarafında istilası, kendini en iyi kolaj, asamblaj, montaj ve fotomontaj gibi sanatsal uygulamalarla gösteriyor; teknolojik hayal gücü asıl tatminini fotoğraf ve filmde, yani sadece yeniden üretilemeyen, tamamen mekanik olarak yeniden üretilebilmek için tasarlanmış sanat formlarında buldu.” (Huysen, 1988:62).

Avangard sanatla birlikte, gerçeklik nasıl temsil edilmeli? Sorusu gündeme gelmişti. Modern çağın cevabı hazırdu: Temsil edilecek nesne, artık öykünerek değil, bizzat yapıta dahil edilerek temsil edilmeliydi. Bu da doğal olarak, montaj tekniğine gereksinimi apaçık şekilde ortaya koymaktaydı.

Bürger, yapıtı organik ve organik olmayan sanat eseri; onu üretenleri de klasist ve avangardist sanatçı diye iki kısma ayırıyordu:

“Organik eser üreten sanatçı (bundan böyle “klasist” diye anacağız, ama klasik sanat eseri hakkında özgül bir anlayış geliştirmeyeceğiz) malzemesine canlı muamelesi eder. Somut hayat durumlarından doğmuş bir şey olarak sahip olduğu anlama saygı gösterir. Oysa avangardist için malzeme sadece malzemedir. Faaliyeti, başlangıçta malzemenin “hayatını” öldürmekten, yani malzemeyi, ona anlam veren işlevsel bağlamdan koparmaktan ibarettir. Klasist, malzemedeki anlamın taşıyıcısını görür ve ona saygı duyar; avangardist ise onda, ancak kendisinin anlam kazandıracağı boş bir gösterge görür. Bunun sonucu olarak klasist, malzemesini bir bütün olarak ele alır; buna karşılık avangardist onu hayatın bütünlüğünden çıkarır, yalıtır ve bir fragmana dönüştürür. Malzeme karşısındaki tavrın farklı olması gibi, eserin oluşturulması da farklıdır. Klasist, bütünün canlı bir tablosunu sunmak amacıyla eser üretir. Temsil ettiği gerçeklik kesitini, geçici bir ruh halinin aktarımıyla sınırladığı zaman bile, bu amacı gözetmektedir. Avangardist ise, anlam yükleme amacıyla fragmanları bir araya getirir (o anlam, artık bir anlamın var olmadığını gösteren bir mesaj da olabilir). Eser artık organik bir bütün olarak yaratılmaz, fragmanların bir araya getirilmesiyle oluşturulur.” (Bürger, 2004:136).

Bürger, sanatçıyı açık bir şekilde klasist ve avangardist olarak ikiye ayırmıştır. Böylesi bir ayırımın temel nedeni teknolojinin sanatsal üretimlerde kullanılmaya başlanması olarak değerlendirilebilir. Teknolojiyle birlikte sanatçıların malzemeye yaklaşımı ve onu kullanım şekli tamamen değişmiştir. Sanatçı artık

çalışmasına elinin altında çok sayıda materyal olmasının verdiği avantajla başlamaktadır. Böylesi bir durum sanatçı için çok önemli bir gelişmedir. Sanatçı bundan böyle kendini çeşitli şekillerde ifade etme olanağına kavuşmuştur.

Sonuç: Avangard çıkışla birlikte, sanatsal yaratımın temel prensipleri köklü bir değişikliğe uğramıştır. Sanatçının montaj tekniğini kullanmaya başlaması, 20. yüzyıl sanatında inanılmaz hareketlilikler yaşanmasına yol açmıştır. Bu yüzyılda hiç olmadığı kadar sanat akımı ortaya çıkmış, birbirinden farklı birçok sanatsal üretim gerçekleşmiştir.

3. 1. Görüntü, Fotoğraf ve Gerçeklik

“Fotoğrafın sonsuza dek kopyaladığı şey aslında yalnız bir kez olmuştur. Var oluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yineler Fotoğraf.” (Barthes, 2000:18).

Flusser (1991:17-19), görüntüleri teknik ve geleneksel görüntü olarak iki kategoriye ayırmıştır. Bir aygıt tarafından (örneğin, fotoğraf makinesi) üretilen görüntülere teknik görüntü, ressamın ürettiği türden görüntülere de geleneksel görüntü demiştir. Geleneksel yollarla üretilen görüntü, fotoğrafın icadına¹ kadar, alternatifsiz bir görüntü biçimiyken; fotoğrafla birlikte yepyeni bir görüntü şekli ortaya çıkmıştır.

“İçinde yaşanan dünya, güneş ışığını ve diğer ışınları yansıtır, bu yansıyan ışık yine ışığa duyarlı bir yüzey üzerine kaydedildiği zaman (optik kimyasal ve mekanik bir takım süreçler sonunda) “teknik görüntü” oluşur. Bu tür

¹ “İlk fotoğraf makinesi... Louis Daguerre tarafından 1839’da icat edilmiştir. Daguerre, gümüş nitrat sürerek ışığa duyarlı hale getirdiği bakır levhaları, karanlık kutu içinde 15-20 dakika pozlandırmış; sonra da bu levhaları civa buharına tabi tutarak, görüntünün ortaya çıkmasını sağlamıştı. Böyle bir görüntü elde etmek için bir ressamdan beklenen özel yeteneğe gerek yoktu. Görüntü, çok daha kısa bir sürede oluştuğu için, resimle kıyaslanamayacak kadar ucuzdu; ancak çoğaltılamıyordu –çünkü, hem kısır hem erkekti. Fotoğrafçıların diliyle söylesek, negatif değil, doğrudan pozitif bir görüntüydü Dagerbaskı. Bu kusurağundan dolayı da sözcüğün tam anlamıyla biricikti, özgündü. Ne var ki, bir makineden beklenen nitelik, işi kolaylaştırma ya da özgünlükten ziyade seri üretimi sağlamasıydı. Çok geçmedi, çoğaltmanın önündeki engeli de birkaç ay sonra Henry Fox Talbot, negatif bir görüntüden pozitif görüntüler elde ederek aşmayı başardı. Üçüncü aşamayı ise 1851’de, Frederick Scott Archer, ıslak levha yöntemi ile gerçekleştirdi ve böylece genel hatlarıyla modern fotoğraf teknolojisinin temeli atılmış oldu.” (Yılmaz, 2006b; 307).

görüntülerin varlıklarını gerçeklikle aynı düzlemde sürdürdükleri sanılır.”
(Flusser, 1991:18).

Gerçeklikle aynı düzlemde değerlendirilen teknik görüntüler, aslında sadece bir görüntüdürler; onların nesnellikleriye yanılgıdan başka bir şey değildir. Bu yanılgıya rağmen teknik görüntüler her zaman kendi çekiciliğini korumuştur. Çünkü:

“Teknik görüntüleri amaçlamayan hiçbir sanatsal, bilimsel ve politik olay; fotoğraf film veya videoya kaydedilmesi istenmeyecek hiçbir günlük davranış düşünülemez. Her şey bu ‘ebedi hafıza’ içine dahil olup ebedi olarak yeniden sunulmak ister.” (Flusser, 1991:23).

Modern toplumun en belirgin özelliği teknik görüntüler üzerine kurulu bir yapısının olmasıdır. Bu görüntüler, genel olarak fotoğrafik görüntülerdir; bunlar gerçeklikten dolaysız olarak kopya edilmişlerdir. Modern Çağ’da görüntüler, bireyle dünya arasında bir bağ kurma işlevine sahiptir. Bu çağın insanı, kendi ürettiği görüntülerle dünyaya hükmettiğini sanır, oysa bu hükmetme oldukça aldatıcıdır.

Çünkü görüntüler:

“Dünya hakkında bilgi verici haritalar olmaları beklenirken birer perde durumuna dönüşürler. Dünyayı insana sunarken, kendilerini açıklanması istenen dünya yerine koyarak, onu da “yeniden sunmuş” olurlar. Böylelikle insan kendi ürettiği görüntülerin bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlar. Dolayısıyla onları açıklanması istediği dünya üzerine tekrar geri yansıtır. Sonuç olarak içinde yaşanılan dünya da, bir görünüm ve durumlar bağlamına dönüşerek “görüntüsel” bir hal alır.” (Flusser, 1991:13).

Flusser’in bahsetmiş olduğu (dünyanın görüntüsel bir hal alması) teknoloji çağında kaçınılmaz bir durumdur. Bunun nedeni ise gayet açıktır:

“ Kapitalist bir toplum imgelere dayanan bir kültür gerektirir. Satın almayı hızlandırmak, sınıfsal, ırksal ve cinsel zedelenmede uyuşturmak için sonsuz miktarda eğlence sunmak zorundadır. Doğal kaynaklardan daha iyi yararlanmak üretkenliği arttırmak, düzeni korumak, savaşlar açmak, bürokratlara iş yaratmak için sonsuz miktarda bilgi toplamak gereksinmesi içindir. Fotoğraf makinesinin

iki yönlü yetisi, gerçekliği hem öznelştirebilmesi hem nesnelştirebilmesi bu gereksinimleri ideal bir biçimde karşılar ve pekiştirir. Fotoğraf makineleri, gerçekliği ileri sanayi toplumunun işleyişi açısından temel önem taşıyan iki yolla tanımlanır: (kitleler için) bir gösterim ve (yöneticiler için) bir gözetim nesnesi olarak. İmgelerin üretilmesi aynı zamanda bir yönetim ideolojisi de sağlar. Toplumsal değişimin yerini imgelerin değişimi almıştır.” (Berger, 2003: 75).

20. yüzyıl’da spordan siyasete, savaşıardan cinselliğe her şey gösterimin bir parçası haline dönüşmüştür. Tüketime dayalı kapitalist dünya pazarında, her şeyin geçiciliğine inanan, görüntüyü nesneye, kopyayı orijinale, temsili gerçeğe yeğleyen bir toplum vardır karşımızda.

“Eskiden gerçekliğe karşı duyulan hoşnutsuzluk, kendini bir başka dünyayı çok istemek biçiminde ortaya koyardı. Modern toplumdaysa gerçekliğe karşı duyulan hoşnutsuzluk, kendini var gücüyle hiç akıldan çıkmamacasına bu dünyayı kopyalamayı istemekle ortaya koyuyor.” (Sontag, 1999:100).

Baudrillard çoğaltma, kopyalama, ikizleme gibi tekniklerin ürettiği nesnelere ‘ölümsüzlük’ kavramıyla bağdaştırarak konuya farklı bir açıdan yaklaşmaktadır:

“Görüldüğü gibi her yerde tuhaf denilebilecek bir şekilde orijinaline benzeyen bir evrende yaşıyoruz. Şeyler harıl harıl kendi ikizlerini üretmeye çalışıyorlar. Ancak geleneklerin iddia ettiği gibi bunun anlamı şeylerin ortadan kalkacağı türünden bir sonuç değildir çünkü şeyler artık ölümsüz kılınmışlardır. Tıpkı “funeral homes” un (Cenaze işleriyle ilgilenen şirketler) ölüyü gömülmeden önce, makyajla, modelin yaşarkenki görünümünden daha doğal ve mütebessüm hale getirmeleri gibi.” (Baudrillard, 2005:28).

Teknolojik yenilikler, görüntüyü gerçeğinden ayırt etmeyi imkansız hale getirmiştir. Görüntüler, o kadar çok üretilip ortalığa savrulmaktadır ki, herhangi bir nesnenin orijinalinden söz etmek mümkün değildir artık.

“Öyle ki, gerçek dünya diye adlandırmaya alıştığımız dünyanın yerini hayalet ikizi almakta, dünya kopya edilmektedir. Belki de, eski gerçeklik, ortaya çıkan sanal dünyanın yalnızca yarım kalmış bir habercisi, bir ön biçimlenişiydi. Belki de, eski gerçeklik yalnızca teknoloji öncesi bir benzeşimdi.” (Robins, 1999:79).

Bu durumda gerçek ve orijinal şeyler arasındaki fark ortadan kalkmış görünüyor. Çünkü görüntüler kopya edilerek, bize gerçekliği aratmayacak şekilde hizmet etmektedir. Gittikçe yaygınlaşan ve kolay elde edilebilen görüntüler, 20. yüzyılda bir tür yönlendirme (manipülasyon) aracı olarak da kullanılmaktadır.

Fotoğraf ilk icat edildiğinden beri, dünya üzerinde etkili olabilmek için sayısız rollere bürünmüştür. Başlangıçtaki ilk amacı bizleri gerçekliğe anında ulaştırabilmektir. Fakat fotoğrafın bu anında ulaştırma amacı, modern toplumda uzaklık yaratmanın bir başka yolu olarak karşımıza çıkmıştır.

“Fotoğraf, ne denli yakın olursa olsun, eşsiz bir uzaklığın ve ne denli uzak olursa olsun eşsiz bir yakınlığın görüntüsü olan şeydir.” (Sayın, 2003:78).

Fotoğraf, görüntüyü seri halde ne kadar çok yinelerse bizi o kadar gerçekdışılığa sürükler. Gözümüzün takıldığı her yerde her zaman hazır bulunan görüntüler bizi sürekli tüketime sevk eder. Tüketilen her görüntü bir başka görüntüye gereksinim duyacağımızı bildirir. Bu, fotoğrafik görüntünün bir meta olarak küresel pazarda fazlaca dolaşımından kaynaklanır.

Görüntüsel anlatım, eskiden ressam ve heykeltıraşın işi sayılırken; fotoğraf makinesinin icadıyla bu görev fotoğraf üreticisine ya da sıradan insana düşmüştür. İlk çağlardan bu yana ilk defa sanatçıya bu anlamda ihtiyaç kalmamıştır. Bu durum sanatçıyı –yeni bir söz söylemek için- arayışlara itmiştir. Sanatçı artık doğada gördüğü herhangi bir nesneyi, makinenin yapamayacağı şekilde parçalayarak ifade etmiştir. Parçalama işlemi daha sonraları birleştirme, yani bir araya getirme denen şeyle sonuçlanmıştır.

Bu gelişmeler sonucunda yeniden üretilebilen gerçeklik fotoğrafçılığa bırakılmış, sanatçı ise gerçekliği fotoğrafın yapamayacağı şekilde temsil etmek için atölyesinin yolunu tutmuştur.

3. 2. Aura Kavramı

‘Aura’ kavramı Walter Benjamin’in 20. yüzyıl’da, sanatın üretim, dağıtım ve tüketim koşullarının radikal biçimde değiştiğini belirtmek için kullandığı bir kavramdır. Benjamin günümüz sanat yapıtlarının biriciklik değerlerinin kalmadığına, onların yerine röprodüksiyonlarının geçtiğine dikkat çeker.

“Orijinal sanat yapıtlarının yetke ya da özerkliklerinin, yeniden üretilmemelerinden (sahtelerinin yapılması dışında) kaynaklandığını anladım. Bu onlara sihirli bir Aura, otantik sanat nesnesini kuşatan karizmatik bir *hale* verir: Onlar tek kerelik, biricik, yeri doldurulmaz ve dolayısıyla paha biçilmez şeylerdir.” (Appignanesi, 1998:14).

Geleneksel anlamda üretilen sanat yapıtının özünde biriciklik niteliği yatmaktadır. Bu bağlamda üretilen yapıtlara hangi açıdan bakarsak bakalım karşılaşacağımız nitelik yine yapıtın özel atmosferi olacaktır. En eski sanat yapıtlarına baktığımızda büyüsel ve dinsel nitelikli kutsal törenlerin hizmetinde kullanıldığı bilinmektedir. Burada önemli olan nokta, sanat yapıtının törensel işleviyle biriciklik niteliği arasındaki bağın hiçbir zaman kopmamasıdır.

Benjamin’in bahsettiği kutsal hale, yeniden üretim sonucunda ortadan kalkmıştır. Sanat yapıtı, yeniden üretilerek kutsal tören kimliğinden sıyrılmıştır. Bu durum sanatın toplumsal işlevini de köklü bir değişikliğe uğratmıştır. Orijinal sanat yapıtlarının kopyalarının kitap, dergi ve kartpostallara basılması, hakiki sanat yapıtı için yıkıcı bir darbe niteliğindedir:

“Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır –bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir.” (Benjamin, 2004:55).

Benjamin, geleneksel yollarla üretilen sanat yapıtlarının sarsıntı geçirmesiyle, insanlığın yenilenişi arasında bağ kurarak, olaya sadece olumsuz bakmadığının da altı çizmektedir.

Orijinal sanat nesnesi, sadece mekanik yeniden üretimin sonucunda sarsıntıya uğramamıştır. Auranın, o eşsiz güzelliğini ve ulaşılmazlığını, Marcel Duchamp gibi bazı Dadaistler¹ eleştirmişlerdir. Yani sanat yapıtındaki hakikilik unsurunun ortadan kalkmasını sadece teknolojiye bağlamamak gerekir; bunda tekil sanat eserlerinin de payı vardır. Örneğin Marcel Duchamp bir *Mona Lisa* röprodüksiyonunu put kırıcı bir şekilde değiştirerek bunu göstermeye çalışmıştır (Resim 1). Yine Duchamp'ın bir pisuarı, fiskeye heykeli olarak sergiye göndermesi de bu amaçladır. “Pisuar”, Benjamin'in geleneksel sanatın aurası dediği şeyi, yani benzersiz olmayı ve sahicilik ilkesini eleştirmek için gönderilmiştir (Resim 2).

Resim 1. Marcel Duchamp, **L.H.O.O.Q**, 1919



¹ “Bu akım ortaya çıkmadan önceleri Marcel Duchamp, Paris'te başlayıp New-York'ta geliştirdiği ‘Ready-Made’leriyle, geleneksel sanata karşı olan düşüncelerini ortaya koymuş ve daha sonraları bu düşünceler, New York Dada hareketlerine kaynaklık etmiştir. Zürih'teki başlangıcından bu yana geçen süre içinde dadacılığın öyküsü çeşitlilikler gösterir. Önceleri bir grup çılgının kabare işletmesi olarak görülen bu hareketin kısa sürede uluslararası bir niteliğe kavuştuğu ve 1915-1920 yılları arasında New-York'ta; 1918-1923 yılları arasında Berlin'de; 1919-1922 yılları arasında Paris'te yaygınlaştığı bilinmektedir. Doğuracağı sonuçlar bakımından Dada hareketlerinin Batı Avrupa sanatında önemli bir yeri ve bugüne dek süregelen etkileri vardır. Gerçekte onun felsefi içerik taşıyan anlamını günümüz sanatındaki uzantılardan kavramak ve modern düşüncede oluşturduğu açılımları bu perspektifle özümlemek gerekmektedir. Nitekim, dadacılığın, şu anda var olan, yaşayan bir düşünce olduğuna inanılmaktadır.” (Genç, 1983:68-69).

Resim 2. Marcel Duchamp, **Pisuar**, 1917



3. 3. Kübizm'in Doğuğu

Sanayi devrimi, 1. Dünya Savağu derken sanatçıların hayal güçleri ve psikolojileri bir hayli değiğu. Bundan da önemlisi yağuam tarzları değiğu. Teknolojik geliğuemelerin yağuandığı bu dönemde sanatçıların plastik olarak birçok arayığuları oldu. Endüstri atıkları, kiğuinin kendini ifade etmesi için iyi bir seçenek olurken; bunların yanında, sanatın temel prensipleri sayılan gerçeklik ve ideal formlar bize salt bir biçim olarak göründü.  nk  sanat lar, hızla akan yağuam karđuısında, saatlerce veya günlerce sürecek  alığumalarla ilgilenemezlerdi artık.

“K bizmi bir çeşit iğulevini savsaklama olarak görenler bile, kısa zamanda kurgu (Fransızcada bir araya getirme anlamına gelen ‘montage’) dilini öğrendiler ve bu dili fotoğrafik gerçeklikle, doğalcılığa karđuı bir kompozisyon anlayığuını birleőtiren anlağuılabılır bir sanat olarak kabul ettiler. Kısacası, kopukluk ve ( oğu zaman günlük gerçeklikten alınan bazı öğelerin yapıtta kullanılması gibi) birbirine uymayan üsluplardan bilinçli olarak yararlanılması, modern sanat dilinin göreneklerinden sayıldı ve bu alanda Kübizm, bağu çeken bir akım oldu.” (Lynton, 1991:66).

Sanatımızı ve yağuantımızı etkileyen kolaj ve montaj gibi tekniklerin nasıl doğduğunu kavrayabilmek için Kübizm'i biraz irdelemek, en azından geçirdiği evrelere biraz değinmek gerekmektedir. Kübizm bize görüngülerin nasıl i  içe geçtiğini görsel olarak sunmuğu ve sanatta durağan var olma durumları yerine, bize yapıttaki süreçleri göstermiştir.

“XX. Yüzyılın bağu, ge miğule hesaplağuma dönemidir. Doğanın bulgulanmasıyla bağulayan, doğa arağuırtmasıyla sürdürülen, doğada gizli tüm olanakları sonuna değin deneyen bir kültür geliğuemesiyle hesaplağumaydı bu. Batı kültüründe böylesine kökten bir hesaplağuma, Ortaçağdan Yeniçağa geçilirken de olmuğu. O zaman olduğu gibi, bu kez de, büyük gelenekler temelden sarsılıyor, donmuğu kalıplar kırılıyor, büyük kültür birikimleri tasfiyeye uğruyor. Bu dönemde sanat yağuamı bir kaynağuma içindedir.  ağ değiğuiminin bunalımı içinde sanat lar kendilerine bir çıkar yol arıyorlar. Birçok akımlar ortaya çıkıyor. Bunlardan sadece biri, Kübizm, sanat tarihinde bir dönüm noktası oluyor. Sanatta

Natüralizm dönemi kapanıyor, soyut sanat dönemi başlıyor.” (İpşiroğlu, 1993:16).

Doğayla bağlar kopunca, doğal olarak sanatçılar kendilerine dönüyorlardı. Sanatçı, artık verilmiş biçimlerden hareket etmiyor, kendisi yeni biçimler oluşturuyordu. Bu yeni biçimler, yaşantısının bir parçası olarak sanatında açık bir şekilde görülüyordu. Endüstri çağında sanat, toplumun yaşam tarzını oluşturmak görevini üstleniyordu. Bu çağın sanatı, müzenin bir parçası olmak yerine gündelik hayata karışıyor, ve onun bölük pörçüklüğünün anlatım biçimi oluyordu.

Kübizm’in getirmiş olduğu bu yeniliklerin, şu anda bile yaşantımıza çok rahat uyarlanabileceğini söylemek mümkün. İpşiroğlu (1993)’nun da belirttiği gibi bugün bize pek doğalmış gibi görünen yaşam üslubu, XX. Yüzyılın ilk çeyreğindeki bu çabaların sonucudur.

Kübizm nesnelere parçalıyor ve yeniden düzenleyerek yeni bir gerçeklik olgusu yaratıyordu. Picasso’nun bu doğrultuda ilk heykel çalışmalarından olan “Soytarı”, cambazları ele aldığı bir kabartmadır (Resim 3). Picasso, bu çalışmada heykelin hacmini parçalayacağını sinyallerini vermiş gibidir. Gözler içe gömük, hemen hemen hiç modle edilmemiş, kulaklar kapalı ve ayrı bir parça (sanki kafaya monte edilmiş) gibi, heykelin tümü parça parça hissini veren dokularla dolu. Picasso, onu parçalama heykel kendiliğinden parçalanacak gibi.

Modern heykelin dönüm noktası ise, gene Picasso’ya ait “Fernande’nin Başı” adlı çalışmasıdır (Resim 4). Picasso, bu büste geleneksel heykelin hacmini köşeli küçük yüzeyler halinde ayrıştırarak parçalar ve Heykel Sanatının kendini yeni gelişmelere açmasını sağlar.

Resim 3. Pablo Picasso, **Soytarı**, 1905



Resim 4. Pablo Picasso, **Fernande'nin Başı**, 1909



3. 3. 1. Analitik Kübizm

İlk gerçeklik sorgulaması bu dönemde yapılmıştır. Cézanne'nın, eşzamanlı görüş açıları bulunabileceğini ortaya atmasıyla, durağan bir doğa görüşü sanattan bir daha geri gelmemek üzere atılmış oldu. Kübistler de bundan daha öteye giderek daha zengin bir gerçeklik düzlemi yarattılar.

“Geç izlenimciler, örneğin Cézanne yüzeyi, sistemli bir tasarıyla yapılandırmak için kullanmıştı. Kübistler nesnelere parçalıyor ve üç boyutlu öğeler olan küp, silindir, koni ve küre şekillerine indirgeyerek yeniden bir araya getiriyorlardı.” (Krause, 2005:95).

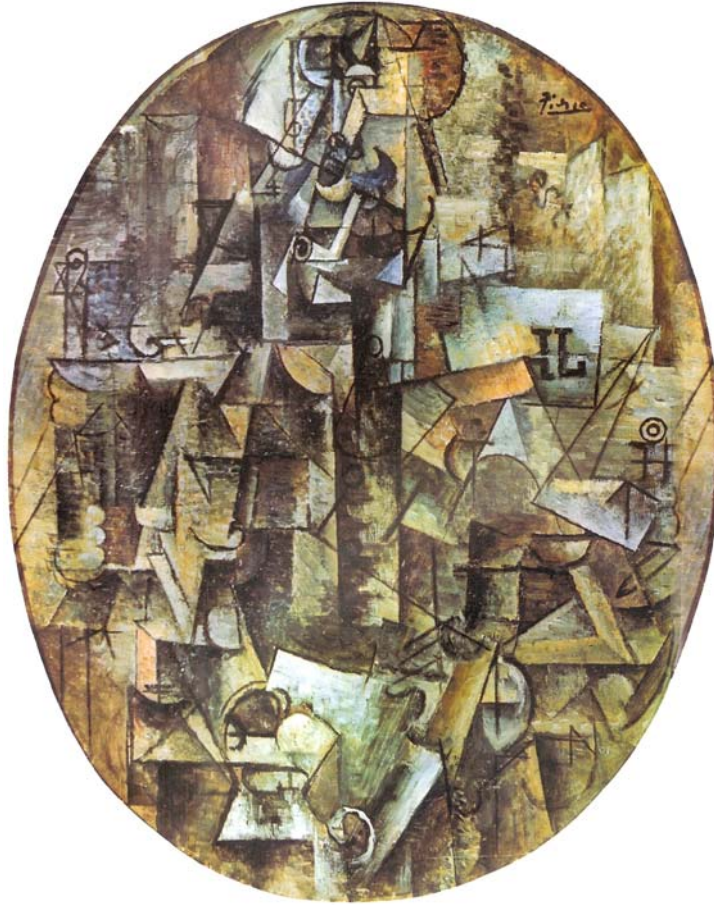
Analitik dönem yanılsatıcı betimle biçimsel dili kullanır. Çizgisel perspektifi resminden çıkararak Cézanne'dan aldıkları dersi geliştiren Picasso ve Braque, resimlerin taklitçi olmayan hacimsel ve yapısal sorunlarıyla uğraştılar.

Kübistler, bu dönemde renklerin temsilini bir kenara bırakarak gri, kahverengi ve toprağımsı renkleri tercih etmişlerdir. Kübist sanatçılar, renk kullanımının hacimsel ve mekânsal ilgilerinin azalmasına neden olduğunu düşünüyorlardı (Resim 5).

“Picasso'nun Pipo İçen Adam'ı (1911) sanatla gerçeklik arasındaki tartışmada yeni bir aşamayı simgelemektedir. Resimde adamı bulmak oldukça güçtür (hele o dönemde, bilinçli ya da bilinçsiz deneyimlerimizden yoksun olduğumuz düşünülürse, bu neredeyse olanaksızdı). Adamın başını ve piposunu bulduktan sonra, resmin geri kalan bölümünü çözmeye başlayabiliriz. Adam oturmuş durumdadır; tuvalin altına doğru elinde bir kağıt tuttuğu görülür. Adamın parçalanmış üçgen görüntüsünü çevreleyen biçimlerden bazıları, sandalyesinin parçaları olabilir. Sol elinin yanında ise dört köşe bir şişe ile üzerinde JOURNAL sözcüğünün bazı harfleri olan bir gazete görülmektedir; east (doğu) harflerinden ise bu nesnelere gerisindeki duvarda bazı afişler olabileceği anlaşılmaktadır... Resmin geri kalan bölümü, bu saydıklarımızın tersine, gerçekliği betimlemekle ilgisi olmayan bir sistemin gelişigüzel bir araya getirilmiş göstergesi ve belirtileridir. Belki de sistemler demek daha doğru olur. Adamın piposu ve bıyığı özlü ve seçik bir biçimde gösterilmiştir ve bunların resimde fiziksel bir varlığı vardır. Çizgilerle belirtilen kare biçimindeki şişenin bu çizgileri, şişe konusunda

bir fikir vermekle birlikte, onu fiziksel olarak yansıtmamaktadır. Resmin öbür bölümlerinde gördüğümüz bunlara benzer işaretler de yüzün, kolların, sandalyenin parçalarını belirtirler. Bu işaretler açıkça görüldükleri halde, tam olarak neyle ilgili olduklarını bilemeyiz. ...Bir bütün olarak ele alındığı zaman bu resim bizim üzerimizde görünen dünyayla ilgisi olmayan, fakat özellikleri yüzünden gözümüze çekici gelen değişken ve titrek bir biçim ve hiyeroglifler düzenlemesi izlenimi bırakır. Bu resmin konusunun ne olduğunu düşündüğümüz sürece, onun bir bilmecedan başka bir şey olmadığı sonucuna varırız.” (Lynton, 1991:61).

Resim 5. Pablo Picasso, **Pipo İçen Adam**, 1911



3. 3. 2. Sentetik Kübizm

Heykel Sanatına alternatif bakış açıları getiren kolaj, asamblaj ve montaj gibi bir çok tekniğın denendiğı bu döneme Sentetik (Bireşimsel) Kübizm denir. Bu dönemde yapılan çalışmalar, analitik dönemdeki çalışmalarla mantık olarak aynıydı fakat malzeme olarak farklılık gösteriyordu. Her iki dönemde de nesnelere parçalanarak ifade edilmiştir, fakat sentetik dönemde parçalanan nesnelere birleştirilirken, gerçek nesnelere kullanılmıştır. Bir başka deyişle analitik dönemde sanat dışı şeyler sanattan çıkarılmış; sentetik dönemdeyse, sanat dışı şeyler sanata dahil edilmiştir.

Bireşimsel Kübizm’de gerçek nesnelere kullanımını ön plandadır. Temsil edilecek nesne duvarda, yerde, tam karşımızdadır. İmge, objelerin genel özelliklerinin kavramsal bir dönüşümüdür. Seyirci, duvarda asılı olan şeyle gerçek arasında bir bağlantı kurabilir, çünkü sanatçı taklit etmez, objenin tanınması için işaretsel koordinatları belirler.

Turani (1999:80) “nesnenin parçalanmasını gerektiren etkenler olarak: Tüm dünyayı saran endüstriyel teknoloji sistemlerinin değiştirdiğı yaşam koşulları, bireyin özgürlüğünden uzaklaşması ve yaşanacak zamanının kalmaması, endüstri ve teknolojisinin değerlerinin göreli olduğunun ortaya çıkması; son olarak fotoğrafik görüntünün nesnenin gerçeğini vermekten uzak olduğunun anlaşılması olarak görüyordu.”

Kübistlerin heykellerde kopukluk ve karmaşa yoluyla, gerçeklerle sürekli oynamaları, teknolojinin baskın olduğu dünyaya ne kadar aşına olduklarının göstergesidir. Sonuç olarak kübistler, parçalama yönteminin önemini anladıktan sonra nesne estetiğinin ve doğa biçiminin hiçbir önemi kalmamıştır.

3. 4. Biraraya Getirme Teknikleri

“Sanatçı yaşadığı anın arkeoloğu olarak, kübistler ya da fütüristler gibi çok iyi kurulmuş bir bağlam içinde estetik değeri ya da anlamına değil, ama özünde var olan ifadeselliğine bağlı olarak, günlük yaşamın çoğunlukla aşığılanan, kırılğan kalıntısı çöpün dökümünü sabır ve coşkuyla çıkarır. Otobüs bileti, etiket, konserve kutusu kapağı, tanıtım ilanları, yırtık zarfta onu çeken terkedilmişlikleri, pislikleri, atmış ya da solmuş renkleridir; modern yaşamın bu alçak gönüllü nesnelere, sanatçının duyarlılığını harekete geçirir ve bunları, az görülen bir incelemeyle, yok etme ve yaratma süreçlerini uzamsal-dinamik bir eytişimle bir araya getirmek için kullanır.” (Cabanne, 2000:326).

3. 4. 1. Kolaj

Kelime anlamı olarak yapıştırma demektir. Kolaj elde bulunan her tür basılı malzemeyi yüzey üzerine yapıştırmayla elde edilir. Plastik sanatlarda ilk olarak Kübistler kullanmıştır.

Sanat şüphesiz içinde bulunulan teknolojik ve sosyolojik olaylardan bağımsız değildir. Her dönemin kendine özgü ifade biçimleri vardır. 20. Yüzyıl’ı en iyi ifade ettiğini düşündüğümüz kolaj, asamblaj ve montaj gibi teknikleri biraz açmaya kalkarsak, onların yönteminin yaşantımızdan çok farklı olmadığını görürüz.

“Şair Apollinaire, modern bir kent insanının yaşantısını yansıtmada, yapıştırma resim tekniğinin çok uygun olacağı görüşünden yanaydı. Apollinaire, 1918’de ölünceye kadar, bu yeni sanatın ateşli bir savunucusu oldu; ama onun böyle bir heyecan duyması özel bir durumun belirtisiydi. Bütün sanatlar yeni yöntemler, ‘yeni anlatım’ yolları arıyorlardı. Geniş anlamda kolaj, yani birbirine hiç benzemeyen öğeleri bir araya getirerek bir yapıt ortaya koyma tekniği ve bunun sonucundaki doku kopukluğunu yadırgamama özelliği şu ya da bu biçimde bütün sanatlarda görülür. Apollinaire duyduğu konuşmaları bölük pörçük bir biçimde, ama kendine özgü bir yöntemle şiirlerinde yan yana getiriyordu.” (Lynton, 1991:65).

Picasso ve Braque'ın kumaş parçaları, eski gazeteler, tel, mukavva gibi sıradan nesnelere çalışmalarına katmasıyla başlayan kolaj, modern yaşamın da anlatım biçimi olmuştur. Picasso'nun çalışmalarına entegre ettiği nesnelere sayesinde sanat ile gerçeklik arasındaki bağlantı sorgulanmıştır. Sanat çalışmasının özerklik derecesine de işaret eden kolaj, gündelik hayatın en basit bir parçasını bile kullanım değerinden çıkartarak, estetik bir nesneye dönüştürme gücüne sahiptir. Örneğin, gazete parçası resmin içinde kullanılıncaya bambaşka bir kimliğe bürünür. Hem gündelik bir nesne, hem de estetik bir obje olarak algılanır.

Cabanne'ye göre (2000:324) "Sanatçının, artık gerçeğe öykünmeye değil, ama özgürleştirilmiş bir dil içinde gerçeğin eşdeğerliklerini bulmaya çalıştığı andan başlayarak, kullanılan malzeme yeni bir işlev kazanıyor ve bu malzemenin seçimi sınırsız bir hale geliyordu. Öte yandan, sanat yapıtının nesnel kabulünün her biri diğerinin yerini tutabilen hazır nesnelere kullanımını kolaylaştırıyordu." Hazır nesnelere kullanımıyla da önemli sonuçlara yol açacak birçok temel ilke onaylanmış oluyordu.

İlk kolaj çalışması, Picasso'nun 1912 tarihli 'Hasır Sandalyeli Ölü Doğa' adlı çalışmasıdır. Bu çalışma aynı zamanda sanat tarihinin de ilk kolajıdır (Resim 6).

Resim 6. Pablo Picasso, **Hasır Sandalyeli Ölü Doğa**, 1912



“Bir resmin içinde, sadece bir sandalye yanılsaması verecek olan hasır bir sandalyeyi resmetmek yerine Picasso, bir sandalyeye hasır geçirme işlemini simgeleyen bir muşamba parçasını ele alıyor. Çerçeve yerine gerçek bir halatı kullanıyor. Tablonun içinde diğer nesnelere de var: yukarıda sağda bir limon dilimi, bir Saint-Jaques kabuğunu gösteren kenarları süslü bir üçgen, sadece üstünkörü çizgilerle belirlenmiş cam bir bardak. Solda JOU harfleri görülüyor. Bu “JOURNAL” (gazete) anlamına geliyor ama “JOUE” (oyun) fiilini de çağırıyor: tablonun kendisi bir oyun, kelime ve imge oyunları.” (Bernadac, Bouchet, 2004:63), (Resim 6).

‘Hasır Sandalyeli Ölü Doğa’da ilk defa nesnelere betimlenmek yerine gerçek nesnelere temsil edilmiştir. Böylece yüzeyi boyama esasına dayanan resim sanatının içine, ilk defa gerçek nesne girmiş oldu. Her tür malzemenin kullanımına izin veren kolajın kesin bulunuşundan sonra Picasso ve Braque birlikte yüzlerce kolaj çalışması ürettiler. Öyle ki birinin çalışmasını diğerinden ayırmak imkânsızdı (Resim 7, 8).

Resim 7. Pablo Picasso, **Duvara Asılı Keman**, 1913



Resim 8. Braque, **Le Petit Eclair**, 1913



Bu çalışmalarda yalancı mermer, ahşap duvar kağıdı ve gazeteler kullanılarak yarılsamaya düşmeden derinlik yaratılmak istenmiştir.

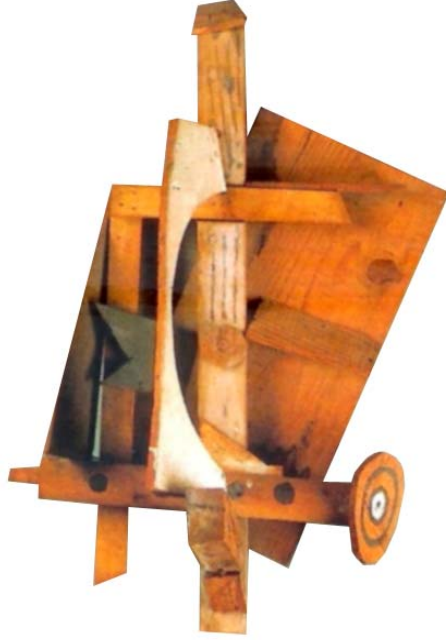
Picasso ve Braque'ın kullandıkları yüzey, yapıştırma kağıtlar, gazete, karton, tahta, ip, kutu gibi bir sürü alelade malzemelerle giderek kabarıyor ve üç boyutluluğun etkisine girmeye başlıyordu (Resim 9). Bu çalışmada Picasso, tuvalin üzerine karton bir kutu yapıştırmış ve kutunun üzerini de gerçekçi biçimde çizmiştir. Böylece alete özgü özellikler farklı bir teknikle ifade edilmiştir.

Resim 9. Pablo Picasso, **Keman**, 1913



Picasso, bir süre sonra tablonun yassı yüzeyinden tatmin olmadı ve alanı gerçek hacmiyle keşfetmeye kalkıştı. Bu doğrultuda, bir dizi konstrüksiyon heykel üretti ve üç boyutluluğun gizemine kapılmış oldu. Picasso, bundan böyle nesnelere tuvale yapıştırıp dar bir alana hapsetmek yerine, onları boşlukta kullanarak özgür kalmalarını sağlamıştır (Resim 10, 11).

Resim 10. Pablo Picasso, **Mandolin ve Klarnet**, 1913



Resim 11. Pablo Picasso, **Keman**, 1915



3. 4. 2. Asamblaj

Asamblajda günlük nesnelere çoğunlukla hiç değiştirilmeden kompozisyonun bir parçası haline gelir. İlk asamblaj örneği de Picasso'nun "Gitar" adlı çalışmasıdır (Resim 12). Gündelik malzemeyi sanat ürününe doğrudan katması ve geleneksel olmayan zengin malzeme türlerini değerlendirmesiyle asamblaj, heykel sanatı için yeni bir tekniktir. Çünkü yüzyıllardır heykel, yontularak ve modle edilerek yapılıyordu; şimdiyse parçalar monte edilerek üretiliyor.

Asamblaj "20. yüzyıl sanatında görülen bir davranış ve sanatsal üretim biçimidir. Sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemler oluşturmayı yadsıyarak onu sanatsal araçlarla ortaya konmamış doğal ya da endüstriyel nesnelere veya parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilişiyle üretmeyi öngörür. Yapıt zaten önceden de var olan öğelerin yeni bir dizge içine yerleştirilişiyle yaratılmaktadır. Fotomontaj ve kolaj, aslında birer asamblaj türüdür. Fakat asamblaj çeşitli malzemenin ya da ayrı cinsten nesnelere bir araya getirildiği üç boyutlu yapıt olarak da tanımlanmaktadır." (Noyan, 2001:15).

Heykel sanatı, asamblajın kullanımıyla birlikte içinde bulunduğu zamanı yakalayabilmiştir. Çünkü heykeli oluşturan materyaller, günlük yaşantımızdaki nesnelere bağımsız değildir. 1950'li yıllarda, asamblaj tekniğini ustaca kullanan Alman sanatçı Robert Rauschenberg'in

"...sergisine gelen bir New Yorklu kadın, sanatçıya, neden böyle alakasız nesnelere bir araya getirdiğini sorunca o da kadına şapkasına koyduğu kuş tüyünün, sırtındaki kaplan postunun, boynundaki deri parçasının, elindeki metallerin aynı derecede alakasız olduklarını söylemiş, gerçek dünyadaki nesnelere, görüntülerin hiç de düzenli bir şekilde yer almadıklarını işaret etmişti." (GGKA, 1984:1211).

New Yorklu izleyiciye alakasız görünen, aslında Rauschenberg'in çalışmasındaki nesnelere çok, onları 'yeni' kılan okuma biçimidir. Bu nedenle izleyici daha önceden alıştığı okuma düzenini karşısında görmek istemektedir.

Rauschenberg'in çalışmasının içine "gündelik hayat", onun yeni biçimi, onun yeni algılama düzeni sızmıştır. Ortalama izleyici için ise bir yapıtın içine "gündelik hayatın" girmesi, çoğu zaman tiksindirici, sanat yapıtını aşağılayıcı bir durumdur. Daha önce Benjamin'in ifade ettiği aura'nın ortadan çekilmesi, sanatçıya şunları söyleyebilme olanağı kazandırmıştır: İşte hayatımız bu! Benim yapıtım sizlerin yaşamıyla biçim alıyor. Artık bir sanat yapıtının bölünmez bütünlüğü yalanını tekrar etmek zorunda değilim. Çünkü bu başından beri bir yalandı! Şimdi onu, tıpkı yaşantımızın özü gibi parçalayabilirim, rastlantıların deney alanına dönüştürebilirim, olanı biteni, süksesiz, ağdalı sözler sarf etmeden, doğrudan söyleyebilirim!

Modernlik, kişiye kendisini ve dünyasını dönüştürmesi için her tür imkanı sunarken, bir yandan da kişinin sahip olduğu her şeyi yok etmekle tehdit etmiştir. Bu ikilem, modern insanı sürekli parçalamaya ve yenilemeye itmiştir. Modern dünyada bu iki olgu iç içe bulunmaktadır. Asamblaja gereksinim tam da bu noktadır; bölünen yaşamlarımızın birliği asamblaj sayesinde sağlanmıştır.

Kolaj tekniğinin bir sonraki aşaması olarak da değerlendirilen asamblaj, resim ve heykeli aynı noktaya getiren yepyeni bir sanat türüdür. Bu denemeler giderek her türlü içeriğin ve tekniğin sanat alanında kullanılabilmesine yol açmış, çeşitli sanat dalları arasındaki katı sınırların yok olmasını sağlamıştır. Sınırların yok olduğu durum kendini farklı biçimlerde göstermiştir. Örneğin uzmanlar (sanat tarihçileri, sanat eleştirmenleri, vb.) asamblaj'a nasıl yaklaşımları gerektiğine bir türlü karar veremedikleri için onun hakkında daha çok 'ne olmadığı' konusuna yönelmişlerdir. Şenyapılı (2003:119) asamblajın heykel olmadığı görüşünü savunuyordu. Ona göre heykel bütün ifadesini yapıldığı malzeme ya da malzemelerin oluşturduğu biçim üzerine kuran üç boyutlu sanat eseriydi. Asamblajın ifadeciliği, kendi içinde bir araya getirilmiş farklı nesnelere doğurduğu duygu ve düşünceler üzerine kurulduğundan bu tanımlamaya aykırıydı.

Read (1994:263) ise asamblajı, heykel anlamında her açıdan belirsiz nitelikler taşıyan bir kategori olarak değerlendiriyordu. Asamblajın, eğlendirmek ve şok etmek için tasarlanmış hazır yapım objelerden farklı olarak estetik bir duyguyla yaratıldığını düşünüyordu.

3. 4. 3. Montaj

Sözcük anlamı olarak kurma, takma anlamına gelen montaj, sanayi devrimiyle birlikte modern dünyanın önemli bir kavramı haline gelmiştir. Endüstride ise birbirinden farklı fakat ilişkili parçaların birbirine eklenmesi ya da zamanla bir parça işlevini yitirince yerine yedeğinin takılabilesidir.

Montajın kullanımı sadece endüstriyle sınırlı değildir. Toplumsal yaşamdan moda, mimariden plastik sanatlara kadar montaja ihtiyaç duyulmuştur. Kent yaşamının hareketliliği, yoğun çalışma temposu ve gündelik hayatın bitmez sorunları bireyi doğal olarak etkilemiş, onu farklı bir mekan ve zaman anlayışına sürüklemiştir. Televizyon, radyo, gazete ve çeşitli dergilerle görüntü ve düşünce bombardımanına maruz kalan birey, yaşamındaki bütün bu gelişmeleri montaj yöntemiyle çözmeye çalışmıştır.

Plastik sanatlar açısından irdelendiğinde, makineleşmeyle birlikte her tür endüstri atığı parça, günlük hayatımızda sıkça karşılaşacağımız hale gelmişlerdir. Her hurdacı dükkânında yığınla bu parçalardan bulmak mümkündür. İlişkisiz parçaların, gerçek fonksiyonlarını yitirerek, birbirine monte edilmesiyle yeni bir gerçeklik olgusu yaratan montaj tekniği sayesinde, her tür sıradan nesne, heykelin malzemesine dönüşebilir.

“nesnelerin sanat ögesi olmaları için, onlara asli fonksiyonlarını yitirtmek gerekmektedir. Kaldı ki çağımızda nesnelerin dış biçimleri, onların etki yapan öğelerinin bilimsel yönden tanınması sonunda önemlerini yitirmişlerdir. Nesnelerin bünyesinde bulunup görünmeyen yeni öğeler, enerji, dolaşım ve hızdır. Bu yeni keşfedilen özellikler, nesnelerin katı, değişmez görünümünün yerini almaktadırlar. Yani nesnelerin maddesel görünüş biçimleri, onların bünye yapılarını ve taşıdıkları enerjiyi yansıtmamaktadırlar. İşte maddenin enerjiye dayanan içeriğinin tasarımı, nesnenin yalnız dış biçim olarak gösterilmesini önemsiz hale getirmiştir. Nesnelerin bu görünmez iç kuvvet ve etkileri, duyu organlarımızın algılama güçleri dışında kalmaktadırlar. Demek ki sanatçı, nesnelerin yalnız görüntü biçimleri ile, onları tam olarak yansıtanın olanaksızlığını anlamış bulunmaktadır. Bu durum, bir bakıma, plastik sanatlarda görüntünün neden yeterli bulunmadığına da kanıt olarak gösterilebildiği gibi,

sanatçının sonraları nesneyi neden olduğu gibi yapıtına soktuğunu da açıklamaktadır.” (Turani, 1999:112).

Parçaların kompozisyonu söz konusu olunca doğal olarak bir araya getirme tekniklerine ihtiyaç duyulmuştur. Bu inşacı anlayış, gerçeği tasvir etmek yerine nesnenin kendisini kullanır. Kullanılan materyaller, mekânsal niteliğe sahip oldukları takdirde, heykelin gösterişli karakterine karşı eleştirel bir bakış sunarlar; gerçekte hiçbir estetik değere sahip değillerdir. Duchamp ve onun çağdaşı birçok sanatçı montaj anlayışından etkilenerek sanat kurumlarını dışlamışlardır. Duchamp, endüstri ürünü bir pisuarı sergiye göndererek bu kurumların burjuvanın tekelindeki yapısını ve yozlaştırıcı kurallarını eleştirmiş; burjuva estetik değerlerini yapıtından atmaya çalışmıştır.

Bu tekniklerle, farklı sanat türlerinin ifade edilebilirliği ve bağımsız kullanılabilirliği, ortaya konmuştur. Kübistlerle başlayan, Dada ve Konstrüktivistlerle gelişen bu anlayış, çeşitli nesnelere, çoğaltma ve birleştirmeye elde edilen kompozisyonları kullanan Pop Art’a kadar varmıştır.

3. 5. Picasso’nun Heykel Sanatına Etkisi

Picasso’nun çalışmalarında çağımız sanatının tüm çelişkilerini, iç içe geçmişliğini ve değişimini görmek mümkündür. Bıkıp usanmadan sürekli arayış içerisinde olan sanatçı, heykel sanatının başkalaşmasında önemli bir rol oynamıştır. 20. yüzyıl’a kadar yığma¹ ve yontmayla² yapılan heykele üçüncü bir alternatif olarak inşa³ tekniğini sunmuştur. Bu yöntem kişinin anlatımını, çarpıcı ve özgün bir dille ifade etmesini sağlamıştır.

¹ “Yığma yöntemi, bir çeşit ekleme yöntemidir. Kil, balmumu, plastilin, kâğıt hamuru, hatta evde hazırlanabilen hamur gibi yumuşak ve kolayca kullanılabilir malzemelerle çalışılır. En yaygın ve isteğe en verimli olan kildir.” (Yılmaz, 2006a; 52).

² “Yontarak bir biçim ortaya çıkarmak, en az yığma kadar eski olup, sonuca gitme açısından ise onun tam tersidir. ... Yontma yönteminde zaten var olan bir kütleden (taş, ağaç, kemik ya da blok haline getirilmiş alçı, ytong vb. den) yola çıkarız. Gelmiş geçmiş en büyük yontuculardan biri olan Michelangelo, mermerden heykel yapmayı ‘mermer kütlenin içindeki figürü ortaya çıkarmak için gereksiz parçaları çekip almak’ diye tanımlar.” (Yılmaz, 2006a; 53).

³ “İnşa yöntemi yukarıda değindiğimiz iki eski yönteme göre daha yenidir. Sanat tarihi kitaplarında, ilk ikisi ‘geleneksel heykel yapma yöntemleri’ ve inşa yöntemini de ‘çağdaş bir yöntem olarak anlatılır. Çağdaşlıktan kasıt, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkması ve doğal olarak çağın ruhunu yansımasıdır.” (Yılmaz, 2006a; 56).

“Picasso 20. yüzyılın en büyük yontucularından biridir, çünkü farklı malzemeleri ve yeni teknikleri deneyerek yontunun tüm oluşum biçimlerini keşfetmiştir. Sırasıyla alçıyı şekillendirmiş, ahşabı oymuş, kartonu kesmiş ve kıvrımış, rastlantıyla bulunmuş nesnelere bir araya getirmiş ve böylelikle modern heykelin tümüne yol açmıştır.” (Bernadac, Bouchet, 2004:81).

Picasso çevresindeki sıradan nesnelere, az bir müdahaleyle heykelle çeviriyordu. Böyle bir dönüşüm onun için hoş vakit geçirmek için yapılan bir eğlenceydi. Bu amaçla yaptığı ilk kabartma heykel, 1912 tarihli ‘Gitar’dır (Resim 12). Bu çalışma heykel tarihinin dönüşümünde bir ilk sayılmıştır, çünkü Picasso kil, ahşap, taş gibi işlenebilir malzemeleri kullanmıyordu artık. Picasso bu çalışmayla tuvalin sınırlayıcı yüzeyinden, üç boyutluluğa bilinçli bir şekilde geçiş yapmıştır. Tabaka metal ve tel kullanılarak oluşturulan ‘Gitar’, Konstrüktivist harekete bir itilim kazandırmıştır. Konstrüktivist çalışmalar ve Objeler Sanatı, bu çalışmadan etkilenmiştir. Picasso gitarı plastik bir sunum olarak karşımıza çıkarır. Çalınmaz halde olduğu için, Objeler Sanatından ayrılır.

“Arkadaşı Jaime Sabartes’e ilk nesnelere olan kolaj ve asamblajlarından söz ederken şöyle der Picasso: ‘Bu konstrüksiyonları yapmaya koyduğumuzda, ürettiğimiz şey bence saf hakikattir. İddiasız ve yapmacıksız bir biçimde çalışıyorduk. Yenilikler getiriyorduk; bu, hiçbir zaman yapılmamıştı, ama kaygısızca yapıyorduk bu işi. Eğer bu yapıtlar değerliyse, onlardan yarar sağlamaya çalışmamış olduğumuz için değerlidirler. Tanımadığımız, en iyisi ya da en yararlısı olmasa da, değerli bir yönünü bulduğumuz malzemelerle gerçekliği temsil etmeye çalışıyorduk.’” (Quinn, 2002:182).

Bilge’ye göre (2002:173) Bu asamblajlarda “Picasso ‘gözü değil’ ‘aklı kaldırma’ peşinde koşuyordu. Amacı Kübizm’in yeni gerçeğini öne çıkarmaktı. Bu yeni gerçek de şuydu: Sanatsal gerçek bilimsel gerçekle eşitlik içindedir. Kolajlarını hatırlatan asamblajlarının çoğunun yüzeyi kumlu bir astarla kaplanmıştı. Bu yüzey onlara hem doku kazandırıyor, hem de bu çelişkili atmosfer sayesinde inanırlığı artırıyor. Gerçek mekânda, gerçek ışıkta, gerçek nesnelere çalışıyordu. Böylece, gerçeklik konusundaki hayal dünyasını da genişletiyor, kökeni ve sonucu belirsiz eylemleri çağrıştırıyordu.”

Resim 12. Pablo Picasso, **Gitar**, 1912

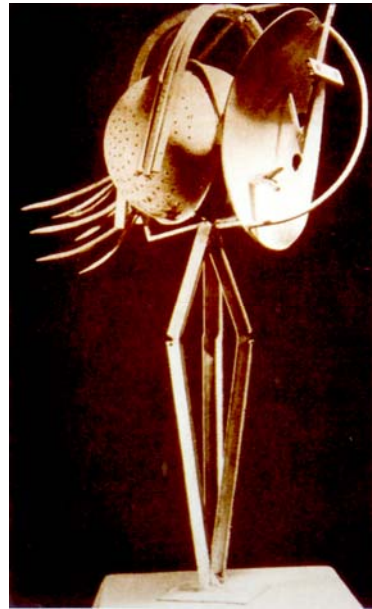


Bu asamblajlardan sonra Picasso, denemelerini aralıksız sürdürmüştür. 1928-1931 yılları arasında metalden kadın teması üzerine çalışmalar yapmıştır. Bunlar arasında “Bahçedeki Kadın”, metal heykellerinin en ilginç örneklerinden biridir (Resim 13). Bu çalışma sarmaşıklar arasında çığlık atan bir kadını simgelemektedir. Kadın ağzı açık, büyük gözleri, çivilerden oluşan gözbebekleri ve uçuşan saçlarıyla adeta çığlık atmaktadır. Diğer bir metal heykeli de tema olarak vazgeçemediği “Kadın Başı”dır (Resim 14). Süzgeç, yaba çatalı, mandal gibi sıradan metal parçalarla oluşturulan bu heykelle Picasso kaynakla birleştirilen modern heykelin temelini atmış oluyordu. Montaj ve doğaçlama mantığıyla oluşturulan bu metal heykeller, duygusuz makine çağının tam karşı kutbudur. Tatlin, Calder ve Türk heykeltçilerden Kuzgun Acar gibi bir çok sanatçı bu heykellerden etkilenmiştir.

Resim 13. Pablo Picasso,
Bahçedeki Kadın, 1929-1930



Resim 14. Pablo Picasso,
Kadın Başı, 1931



Picasso aynı yıl (1931), bir de alçıdan “Kadın Başı” yapmıştır (Resim 15). Sevgilisi Marie-Thérèse’yi konu alan bu çalışmada bedenın erotik plastiğini açıkça görmek mümkündür. Oranlar bilinçli abartılmış ve uzuvlar açıkça cinsellik taşımaktadır. Biçimsel bozulma son safhasındadır. Picasso bu heykeli kübist tarzda, yani parçalayıp birleştirerek yapmıştır. Erkek cinsel organı şehvetle kadının yüzüne monte edilmiştir.

“Picasso’nun kafasında baş, kendi içinde tam bir bütün olabilirdi. Picasso bu başa, bir bedenın ifade gücünü, ... insan vücudunun hareketliliğini kazandırmakta kendini özgür hissediyordu. Picasso, sanatını eleştirdiğinde yüz hatlarını yeniden şekillendiriyor, yeniden oranlıyor ve yeniden yerleştiriyordu. Burun, yanaklar, gözler ve boyun şaşırtıcı birleştirmelerle kümelendirilebiliyor ya da kaynaştırılarak birbiriyle etkileşime girecek parçalar haline geliyordu. Bir çok yazarın torso olarak gördüğü Bir Kadın Büstü heykelinde Picasso, konik burnu, ikiz bilyeye benzer gözlerin üzerine yerleştirir. Bu gözler ise aşağıdaki meme-popo-yanak benzeri şekillerin üzerine yuvalanmıştır. Picasso’ya göre Rönesans tipi burun, Batı sanatında bir norm haline geldiği zaman, ‘gerçeklik mahvolmuştur.’ (Bilge, 2002:176).

Resim 15. Pablo Picasso, **Kadın Başı**, 1931



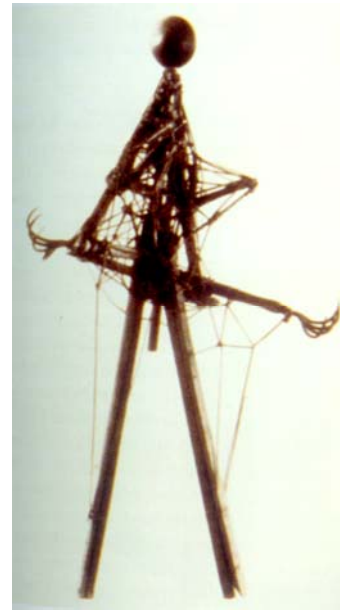
Picasso 1934-35 yıllarında “Figür” ve “Yapraklı Kadın” gibi geleneksel olmayan yaratıcı heykellere yöneldi. Picasso’nun hayal dünyasında nesnelere müzik aletlerini, kimi zaman bir insanı veya capcanlı duran bir hayvanı temsil edebiliyordu. Bu heykelleri kimi zaman alaycı, bazen de büyük bir ciddiyetle oluşturuyordu. Gerçek yapraklardan dökümü yapılarak gerçekleştirilen “Yapraklı Kadın” (Resim 16). “Kore’de gördüğü, 6. yüzyıldan kalma bir eski Yunan giysisinden sütun şeklinde kırmalara benzetilerek oluşturduğu oluklu mukavvadan yaratılmıştır.” (Bilge, 2002: 177). Başını oluşturmak için, dikdörtgen prizmadan bir kutuya alçı döküp, üzerine üç delik açmıştır. Dalgalı bir karton, kadının giysisini oluşturmuştur. Yaşamın bütün sıcaklığını, bu heykelde bulmak mümkündür.

Picasso’nun 1935 yılında yaptığı “Figür” adlı heykel, (Resim 17). “tuval germe sopaları olarak kullanılan tahtaların, uzun saplı bir kepçenin ve bir çeşit bahçe tırmığının iple birbirine bağlanmasıyla oluşturulmuştur. Heykelin çatal kolları ve açık bacaklarıyla duruşu, Afrika kabile sanatı heykelticilerini anımsatır.” (Bilge, 2002:175).

Resim 16. Pablo Picasso, Resim
Yapraklı Kadın, 1934



17. Pablo Picasso, **Figür**, 1935



Monte anlamında en üretken olduğu dönemleri ise 1940-1950'li yıllardır. Picasso'da her objenin plastik bir sunumu mutlaka vardır. 1942 yılında hurdalıkta bulunduğu bisiklet selesiyle bir dümeni, küçük bir müdahaleyle birleştirmiştir (Resim 18). Lynton'a göre (1991:214) "Boğa Başı adlı heykel de çarpıcı bir yapıttır, ancak eski bir bisikletin iki ayrı parçasını bir araya getiren bu heykelin şakacı bir yanı da vardır."

Bu montaj, heykelin sınırlarının ne kadar uçsuz bucaksız olduğunun ispatıdır. Picasso buluntu nesnelere dönüşümünü şöyle ifade ediyordu:

"Bir gün, bir bisiklet gidonu ve selesi aldım. Harika bir şey. Ama hemen ardından yapmam gereken şey, bu boğa başını fırlatıp atmaktır; sokağa nehre, nereye olursa. Sonra oradan geçen bir işçi bunu bulacak ve bu boğa başından bir bisiklet selesi ve gidonu yapabileceğini düşünecekti... İşte bu muhteşem olurdu. Başkalaşımın gücüdür bu." (Quinn, 2002:182).

Quinn'e göre (2002:182) "Picasso, asamblaj macerasına giriştiğinde amacı yalnızca nesnelere bağlı çeşitli olasılıkları incelemek değil aynı zamanda gerçekliğe meydan okumaktır. Figüratif imgelerin analiz edildikten sonra soyutlaştırıldığı Kübist yaklaşımın tersine, burada soyut unsurlar bir araya getirilir ve kendileriyle var olurlar." Örneğin, "Keçi" (Resim 19) adlı çalışma ...

"Bir palmye yaprağı sırtı oluşturur; sorgun ağacından sepetle şişmiş karnı; odun ve hurda demir parçalardan ayaklar; demirden bir kuyruk; bağ kütüklerinden keçi boynuzuyla keçi sakalı; karton kulaklar; bir konserve kutusuyla göğüs kemiği; iki seramik testi memeler; ikiye katlanmış metal bir kapakla cinsel organ; ve bir metal borunun ucuyla ortaya çıkıveren anüs. Tüm bu malzeme alçıyla kaplanmış. Daha sonra da keçi, bronza dökülmüştür." (Bernadac, Bouchet, 2004:85).

Picasso aynı yıllarda "İp Atlayan Küçük Kız" adlı heykelini de yaptı (Resim 20). Esin kaynağı da sokakta gördüğü ip atlamaya çalışan bir kızdı. Bedenin oluşması için sepet, ters giydirilmiş iki eski ayakkabı, çiçek için bir pasta kalıbı, saçlar için dalgalı karton... Picasso bu çalışmayla çok eğlendiğini itiraf etmiştir.

Resim 18. Pablo Picasso, **Boğa Başı**, 1942



Resim 19. Pablo Picasso, **Keçi**, 1950



Resim 20. Pablo Picasso, **İp Atlayan Küçük Kız**, 1950



“Françoise bir gün heykel konusunda konuşurken Picasso’ya, tuhaf nesnelere döküntüler ya da eski malzemelerle çalışmak yerine doğrudan alçı ya da kille çalışmasının daha iyi olup olmayacağını sordu. Picasso hemen yanıtladı: ‘Hayır, bu biçimde çalışmanın mükemmel bir nedeni var. Çalıştığım malzeme, kendine özgü biçimi ve hatta yüzeyi, bana eksiksiz heykelin anahtarını veriyor. Örneğin Turna: Bana heykel düşüncesini veren, turnanın kuyruk tüylerine benzeyen bir kürekti. Yapılmış hazır nesnelere gerek duymuyorum; gerçekliğe eğretilmeyle ulaşabilirim. Heykellerim plastik eğretilmelerdir. Geleneksel yöntemleri kullanmak daha kolay olurdu, ama kendi tarzımda çalışmak izleyicinin aklını çalıştırıyor, onu aklına gelmeyecek bir yöne gönderiyorum ve böylece unuttuğu şeyleri yeniden keşfetmesini sağlıyorum.” (Quinn, 2002:184), (Resim 21).

Resim 21. Pablo Picasso, **Habeş Maymunuyla Çocuk**, 1951



Picasso, 1905-63 arası elli yılı aşkın süreyle, heykel sanatına unutulmaz yenilikler getirdi (hatta yönünü değiştirdi). Heykel sanatına son katkısıysa 60'lı yıllarda ilk kez ürettiği, metal levhaları keserek oluşturduğu düz heykel dizisinden geldi. Bu modellere şekil vermek için önce eskiz yapıp ondan sonra sacı keserek şekil veriyordu. Ör. "Futbolcu" topa vurmak üzereyken hafifçe öne eğilmiş bir futbolcunun pozisyonunu konu almaktadır (Resim 22). Heykelin biraz da resimsel tadı vardır. Sanat hayatı boyunca resim ve heykel arasından gidip gelen Picasso sonunda resimle heykeli aynı noktaya getirtmiş gibidir.

Picasso şöyle demektedir: "Heykele ulaşmak için resmini kesip ayırmanız yeterlidir." (Bernadac, Bouchet, 2004:87). Yine aynı yıllarda yaptığı "Çocuklu Kadın" adlı heykel, bir anneyle çocuğun hikâyesini ele alır (Resim 23).

"Annesinin kollarında asılı duran çocuğun bedeni önce katlanmış, daha sonra da, çocuğun yapımında kullanılan dekoratif nitelikli şerit kağıtlarında olduğu gibi, boş biçimler oluşturacak şekilde kat yerlerinden kesilmiştir. Bu heykeller, saca rağmen, hammaddelerinin hafifliğini ve kırılğanlığını korurlar." (Bernadac, Bouchet, 2004:87).

Seyredenin onun her tarafını görebilmesi için heykeli, düz yapmaya çalışan Picasso, bu şekilde, yüze yakın sacdan heykel üretmiştir.

Picasso her ne kadar ressam kişiliğiyle akıllarda kalsa da getirdiği yenilikler bakımından pek çok heykeltıraşın yapamadığını yapmıştır. Zekası ve cesaretiyle yepyeni bir ifade biçimi geliştirmiş, heykelin sınırlarını sonuna kadar zorlamıştır.

Resim 22. Pablo Picasso, **Futbolcu**, 1961



Resim 23. Pablo Picasso, **Çocuklu Kadın**, 1961



DÖRDÜNCÜ KESİM

KOLAJ, ASAMBLAJ VE MONTAJIN HEYKELİN DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

4. HEYKELİN DÖNÜŞÜMÜ

Üç boyutlu sanat eseri olarak nitelendirilen heykel, önceleri tapınma amaçlı yapılmıştır. Bu özelliğini yüzyıllar boyu korumakla birlikte, zamanla yeni fonksiyonlar kazanarak önemli kişileri, şehirleri betimlemek amacıyla üretilmiştir. Kütleli biçimlendirme esasına dayanan heykel sanatı, 20. yüzyıl'da teknolojinin de yardımıyla yepyeni bir kimlik kazanmıştır.

Heykel 20. Yüzyıl'da tarihinde hiç olmadığı kadar çeşitlilik göstermiştir. Biz bu çeşitliliğin sebebini, yaşama biçimimizin değişmesiyle kullanımları kaçınılmaz olan kolaj, asamblaj ve montaj gibi tekniklere bağlıyoruz. Bu tekniklerin çağa uygun kullanım özellikleri sayesinde heykel, Kübizm'den başlayarak Minimal Sanat'a, oradan da Land-Art'a ve Video Sanatı'na kadar birbirinden etkilenerek dönüşüm geçirmiştir.

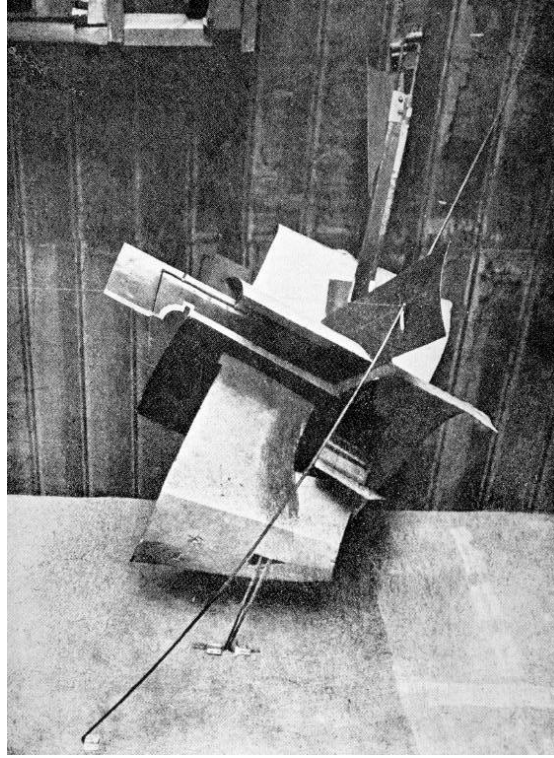
Picasso'nun her türlü malzemeyi kullanarak heykel yapma düşüncesi, konstrüktivist heykel geleneğinin başlamasına etki etmiştir. Rus konstrüktivistleri, heykel yapımında gerek malzeme gerekse teknik açıdan geleneksel anlayıştan koparak, heykel sanatına yeni bir görüş sunmuşlardır. Yalnızca üslup yönünden değil, kullanılan malzeme ve yöntemlerde de temelden bir değişiklik söz konusu olmuş, ve teknoloji ürünü birçok nesne heykelde malzeme olarak kullanılmıştır.

Konstrüktivizm'in kurucusu olarak kabul edilen Vladimir Tatlin, çeşitli materyaller kullanarak yeni bir heykel türü yaratır (Resim 24).

“Bu yeni tür, metal, cam ya da tahtadan yapılmış nesnelere mekan içinde, hiçbir şeyi temsil etmeyi hedeflemeden kendi varlıkları ile estetik bir nesne oluşturacak şekilde sunar. Yapıtlarını rölyef tarzında üreten Tatlin, arka fon olarak duvarı ya da köşeleri kullanmaya başlar. Böylece heykel mekanın bir parçası haline gelir. Üzerine asıldığı duvarın ya da köşenin bir parçası olur.” (Kırlangıç, 2006:19).

“Tatlin’in endüstriyel nesnelere gerçekleştirdiği yapıtlarının gerçek bir boşluk içinde yeni türden bir heykel yaratmanın mümkün olabileceğini gösterdiği açıktır. Kendilerine has özelliklerini koruyan bu malzemeler gerçek boşluktaki gerçek malzemelerdir. Böylece geleneksel kaideden kurtulan heykel gerçek mekanda yer alan bir varlığa, saf anlamda bir varoluşa sahip olmakta, mekana açılmakta, boşluğu içine dahil ederek mekânla kaynaşmaktadır.” (Kedik, 1997:50).

Resim 24. Vladimir Tatlin, **Karşıt Kabartmalar**, 1915



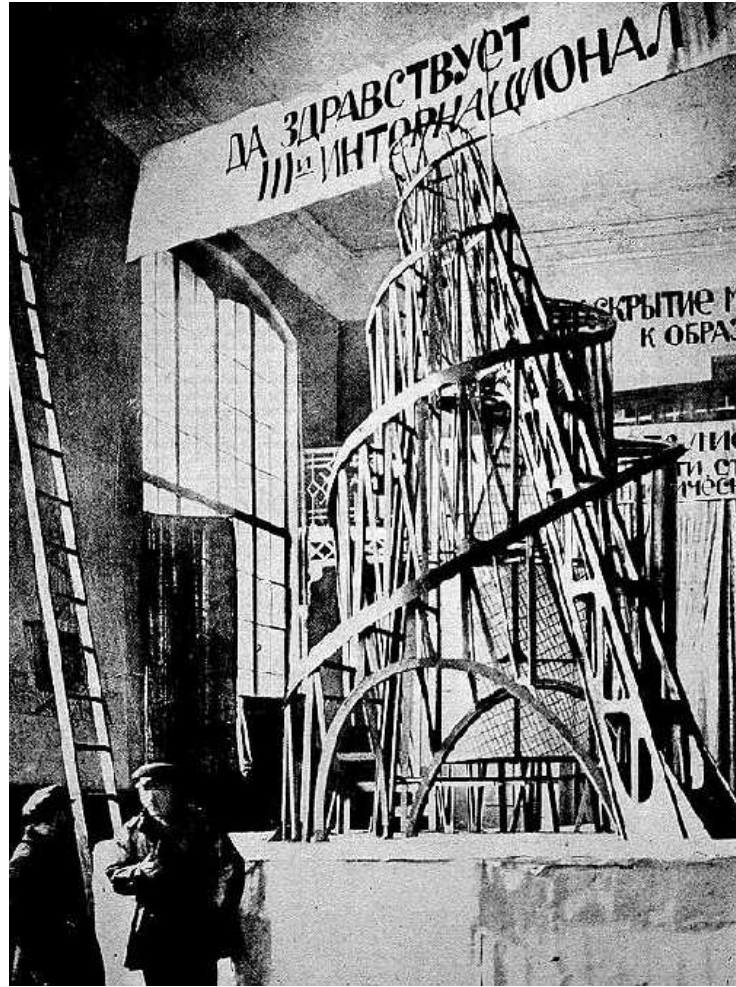
Tatlin'in en önemli yapıtı ise, Petrograd'daki Neva nehri üzerine kurulmak üzere tasarlanan ve savaşın yol açtığı düşmanlıkları yok etmek amacını taşıyan *III. Enternasyonale Anıt* heykeliydi (Resim 25).

“Tatlin'in kulesi, Paris'teki Eiffel Kulesine bir yanıt olacaktı. Eiffel Kulesi reklam ve eğlence amacıyla yapılmış 300 metreye ulaşan bir yapıydı. 400 metre olarak tasarlanan Tatlin'in kulesi ise, hem dünya çapında bir birliğin gücünü ve özlemlerini simgeleyecek, hem de Komintern'in merkezi olarak kullanılacaktı. Bir bölümü kafes biçiminde ve 60 derece yatay bir kirişin taşıdığı sarmal yapı üzerine üç hücre yerleştirilecekti: küp biçimindeki mekan toplantı ve tartışma salonu, bir yana yatmış konumda ve pramit biçimindeki mekan sekreterlik bürosu, üzerine yarımküre oturtulmuş silindir biçimindeki üçüncü mekan da danışma merkezi ve radyo istasyonu olarak tasarlanmıştı. Simgesellikle işlevselliğin uzlaştırıldığı bu yapı çelik ve cam malzemeden oluşacaktı. Asansörler, yapının giriş omurgasına yerleştirilecek, iki sarmal rampa da araçların ve yayaların ulaşımını sağlayacaktı. Tümüyle bir gözlemine benzeyecek olan bu yapının son zamanlarda açıklandığına göre, eğik eksenli Kutup yıldızına doğru yönelecekti.” (Lynton, 1991:107).

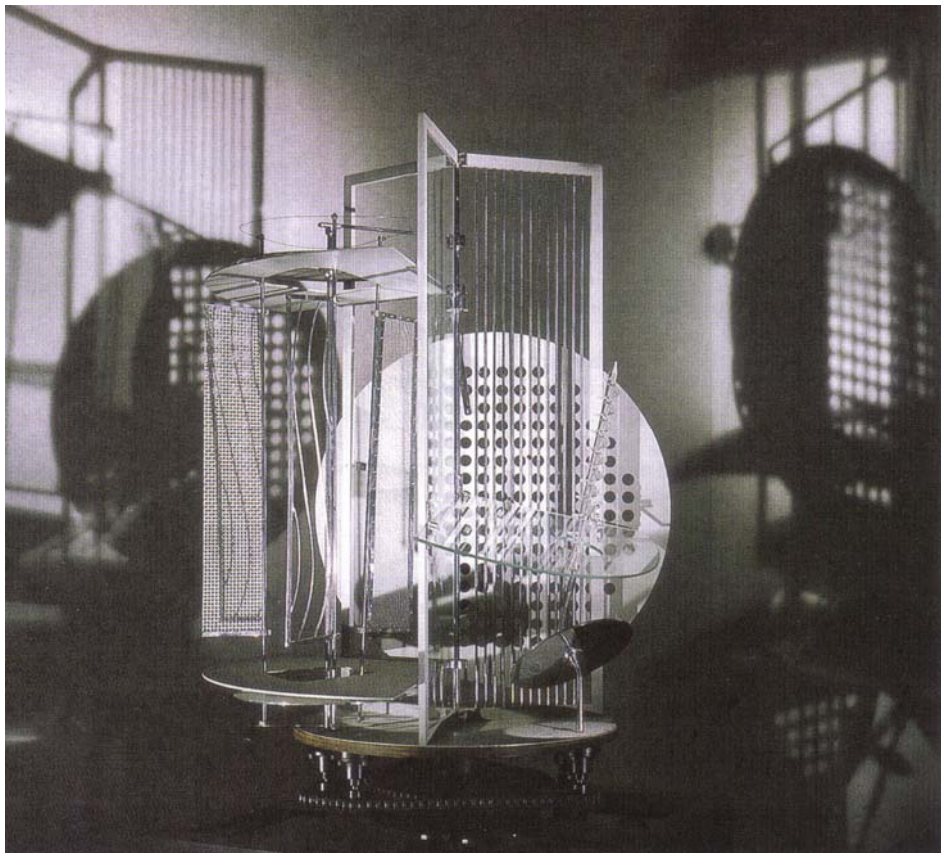
Yine konstrüktivist gelenekten gelen Lazslo Moholy-Nagy, Tatlin'in konstrüktivist heykellerine ek olarak çelik, cam, plastik gibi malzemelerin yanı sıra ışık ve motor kullanarak hareketli bir heykel üretiyordu. Lynton (1991:120), bu motorlu yapıtı, sadece mekanik nitelikleri olan bir sanat ürünü değil, ışıklı bir gösteri aracı olarak da görmemiz gerektiğinin altını çiziyordu (Resim 26).

Konstrüktivistler, teknolojik malzemeleri kullanarak kendilerine özgü yapıtlar üretmiş, fakat gelişen süreçle birlikte sanatçılar, heykelde daha çok hazır nesne kullanmayı tercih etmiştir. Amaç, yapma yerine bulma, seçme ve bunları estetik bir düzende yerleştirmektir. Böylece günlük hayatta kullanılan hazır nesnelere doğal ortamlarından ayrılarak, işe yarar özelliklerini yitirip, yeni bir görüş açısından, yeni bir isim altında, yeni bir özellik kazanarak değer değiştirmeleri sağlanmıştır. İzleyici ve sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi değişime uğratan bu tavır, izleyicinin de tepki göstermesine ve yorum yapmasına yol açmıştır. Duchamp'ın bu doğrultuda birçok hazır-nesne heykellerinin olduğu bilinmektedir (Resim 27, 28).

Resim 25. Vladimir Tatlin,
Üçüncü Enternasyonale Ait Anıt'ın Modeli, 1919



Resim 26. Lazslo Moholy-Nagy, **Işık-Uzaylı Modülatörü**, 1923-30



Resim 27. Marcel Duchamp, **Bisiklet Tekerleği**, 1913



Resim 28. Marcel Duchamp, **Kar Küreği**, 1915



Kaynaklarını Dadaistlerden alan Sürrealistler de heykel yapmanın bir yolu olarak çeşitli objelerden yararlanmışlardır (Resim 29, 30). Lynton'a göre (1991:193), "Sürrealist heykel yapmanın bir yolu, elbette, cinlere ve şeytanlara benzeyen 'obje'ler yapmaktır." Sürrealistler, Afrika kabilelerindeki ilkel insanların yaptığı gibi nesnelere doğaüstü güçler kazandırmaya çalışmışlardır. Böylelikle sanatın ilk işlevlerinden biri olan büyüsellekle bir bağlantı kurmak istemişlerdir.

"...bir heykeli herhangi bir kaidenin üstüne oturtmak, onun güncelliğini de tanımamak demektir: sahne ve resim çerçevesi gibi, heykel kaidesi de heykelin görüntüsünü gerçekdışı bir düzeye yükseltir ve böylece özel bir dikkati onun üzerine çeker. Rilke bu soyutlanmış özel mekana 'heykelcinin yalnızlık çemberi' diyordu. Bu da Sürrealistlerin ve başkalarının bu kalıpları kırma yollarını niçin aradıklarını açıklamaya yeter." (Lynton, 1991:193).

Sürrealistler, sergilerinde kemik, taş ve maden gibi doğadan bulunmuş objeleri duvarda, yerde, vitrinlerde ve raflarda sergileyerek kaideye olan tepkileri açıkça göstermişlerdir.

1950'li yıllarla bu objelerin, Pop Art'ın etki alanına girdiğini görmekteyiz. Robert Rauschenberg'in "Kule" adlı asamblijında bu açıkça görülmektedir (Resim 31). Pop sanatçıları, modern tekniğin sağladığı kolaylıkları ve çekici yenilikleri sonuna kadar kullanmış, konu olarak da içinde buldukları dönemin sosyo-kültürel durumlarını seçmişlerdir. Hamilton'un "Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?" adlı kolajı (Resim 32), o dönem insanın düşlerini olduğu gibi gözler önüne sermektedir. Tüketim toplumunun değer verip hoşlandığı ve kullandığı fotoğraf, film, televizyon, reklamlar, resimli romanlar, çıplak kadınlar, adaleli erkekler, hazır konserve yemekler ve tanınmış markalar... hepsini bu çalışmada görmek mümkün.

Görüldüğü gibi Kübizm ve ondan sonra gelişen her akım, birbirleriyle bağlantılı fakat farklı bakış açılarıyla heykelin dönüşümüne çeşitli şekilde etki etmişlerdir. Bundan sonraki süreçte tarih olarak 60'lı yıllara denk gelmektedir. Bu tarihten itibaren heykel, Krauss'un (2002:104) deyimiyle "yere yığılmış iplik atıkları, galeriye taşınmış kızılgaç kütükleri, çölden kazılmış tonlarca toprak ya da etrafi ateşlerle çevrili kütükler olmaya" başladı.

Resim 29. Meret Oppenheim, **Obje**, 1932



Resim 30. Joan Miro, **Obje**, 1936



Resim 31. Robert Rauschenberg, **Kule**, 1957



Resim 32. Richard Hamilton, **Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?** 1956



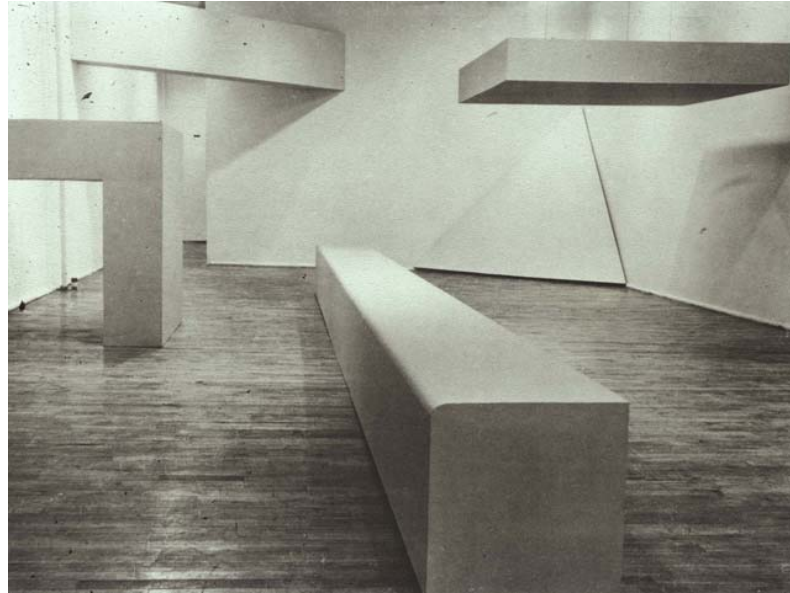
4. 1. Sanata İlişkin Mekan: Yerleştirme

Krauss (2002:105), 19. yüzyılın sonunda anıt mantığının zayıfladığına¹, kaideyi içselleştiren Modernist Heykel'in bir tür yersiz ya da evsizliğine, mutlak bir yer kaybına uğradığına dikkati çeker. 1950'li yıllarda ise heykelin tükenerek, mekân ve mimariyi kapsayacak biçimde bir dönüşüm geçirdiğini söyler. Örnek olarak da Robert Morris'in "Green Gallery Yerleştirmesi"ni gösterir (Resim 33).

"Yapıt heykel olma statüsü neredeyse bütünüyle 'heykel, odada olup da aslında odaya dahil olmayan şeydir' şeklindeki bir saptamaya indirgenebilecek olan yarı-mimari kütlelerden" (Krauss, 2002:106) oluşmaktadır.

Böylece heykel ikinci kez dönüşüme uğramıştır: Katı bir kütle olan heykel, önce parçalanarak sonraysa mekâna karışarak...

Resim 33. Robert Morris, **Green Gallery Yerleştirmesi**, 1963



¹ "Rodin'in Cehennem Kapıları ve Balzac adlı heykelleri anıt olarak tasarlanmıştır. İlki 1880 yılında yapılması planlanan bir dekoratif sanatlar müzesinin giriş kapısına yerleştirilmek üzere; ikincisi ise 1891 yılında, edebiyat dehasının anısına Paris'te belli bir yere dikilmek üzere sipariş edilmişti. Çeşitli ülkelerdeki çeşitli müzelerde birçok türevlerinin bulunmasına rağmen, ikisinin de özgün yerlerinde bulunmaması –ikisi de çökmüştür- bu yapıtların anıt olarak başarısızlıklarına işaret eder." (Krauss, 2002:105).

1960'lı yıllarla birlikte heykel, artık mekânla bağlantılı bir hale gelmiş, heykele ilişkin üretimleri tanımlamak için de yerleştirme, düzenleme gibi terimler kullanılmaya başlamıştır. Bundan sonra yapılmak istenen, gerçek mekânda biçimlerin çevresiyle olan ilişkilerini düzenleyerek, mekânın kullanımını sınırsız hale getirmektir. Böylesi bir kullanımı Minimalist sanatçı Dan Flavin'de sıkça görmek mümkün (Resim 34). “Işık yardımıyla duvarların kesin sınırlayıcı özelliği bir ölçüde ortadan kaldırılmış, duvarlar çözümlenerek bir tür sınırsızlık etkisi yaratılmıştır.” (Kedik, 1997:51).

“İşlerinde, ready-made başlangıç noktası olmasına rağmen Flavin, bu noktanın bir adım ötesindedir. Dükkândan alınan floresanlar aynen, hiçbir değişiklik yapılmadan sergilenir. Flavin'in deyimiyse “neyse odur”. Ancak, özellikle de, bugünkü sanat yapıtlarında sık sık görülen ‘ready-made’ anlayışını aştığı nokta, örneğin Duchamp'ın Pisuarı'nın aksine, floresanların aydınlatma işlevinin, sergilendikten sonra, yani bir sanat nesnesine dönüştükten sonra da sürmesidir. (Galeride sergilenen işlerin yaydığı ışık dışında başka bir ışık kaynağı yoktur) Işık burada, hem sanatın bir ham maddesi hem de retinal gerçekliğin kaynağı olarak neredeyse mutlaklaştırılmıştır. Işık her şeydir Flavin'in işlerinde. Işıkların sönmesiyle sanat da, yaşam da kaybolur onun dünyasından. Bu özelliğiyle tinsel bir boyutu da vardır. İlk insan için ateş neyse, Flavin için ışık odur.” (Şenergüç, 2006).

Heykeli yeniden tanımlayan bu yerleştirmeler, Minimalizm adı altında toplana gelmiştir. Minimalist heykelerde kullanılan malzemeler hiçbir değişikliğe uğramadan kendi niteliğini olduğu gibi ortaya koyar. Fabrika üretimi parçalar tercih edildiğinden, sanatçının malzemeyi kullanım şekliyle ilgili kişisel özelliklerini çalışmalarda görmek olası değildir.

Minimalizmin üç boyutlu, yalın biçimler kullanarak heykel oluşturma düşüncesi kendini en açık şekilde Donald Judd'da göstermektedir (Resim 35). Judd, çeşitli boyutlarda küpler kullanarak yataylık/dikeylik, girinti/çıkıntı gibi ilişkilerden uzak durmaya çalışır. Kullandığı küpler, üzerinden heykelleri alınmış bir kaideyi andırır. Heykelin etrafında dönülebilen bir şey olduğu görüşünün aksine, bu küplerin etrafında dolaşmak gereksizdir; çünkü insan bunları bir bakışta algılayabilmektedir.

Resim 34. Dan Flavin, **İsimsiz**, 1968



Resim 35. Donald Judd, **İsimsiz**, 1971



Başka bir Minimalist olan Carl Andre ise dikey bir şekilde yontarak oluşturduğu çalışmalarını bir kenara bırakarak, kalasları yan yana getirerek heykel yapmaya başlar. Ahşabın kesilmeden daha iyi durduğuna inandığından, 1960'lı yıllardan itibaren elle çalışmayı reddetmiştir. Heykellerinde malzeme biçim ve mekânın gerçekliğini ön plana çıkarmayı amaçlayan Andre, kısa bir süre sonra mekân ve biçimin dikeyliğinden sıyrılıp yataylığa yönelmiştir.

“Andre, zamanla çalışmaların yüksekliğini azaltarak bir ‘yer heykel’ geliştirmiştir. Bu yapıtında bir dizi plak yere basitçe sıralanır, burada heykel artık mekânı sıkıştırmaz ama bölmeden mekânda değişim yaratır.” (Germaner, 1997:43).

Mekânın zeminine yerleştirilen plakaları ilk bakışta algılamakta güçlük çekeriz, bu durum tam da Andre'nin olmasını istediği bir şeydir. Çalışmalarının kolay algılanmasını istemeyen Andre böylelikle amacına ulaşmış olur (Resim 36).

Andre'nin sanatının gelişimini biçim olarak heykelden, yapı olarak heykele ve bu yolla da sonunda mekân olarak heykele geçiş şeklinde karakterize edilebiliriz. Andre'nin çalışmalarında, parçaların oluşturduğu bütün içinde biçim veya niteliksel bir hiyerarşi yoktur, parçalar eşit statüdedirler. Heykeli oluşturan parçalar her kuruluşta farklı bir pozisyona girebilir. Dolayısıyla izleyici heykelin bu haliyle daha büyük bir parçadan alıntı olduğu düşüncesine kapılabilir veya gördüğünü yorumlayarak zihninde tamamlayabilir.

Tatlin'in mekânı özgürce kullanma isteği (Tatlin heykellerini yerde, duvarda, tavanda kısaca mekânın her yerinde sergileyebilecek şekilde tasarlıyordu), Minimalistlere mekânın bir heykele dönüşebileceği fikrini vermiş, onlar da -Andre de olduğu gibi- mekânın heykel olarak tasarımını sağlamışlardır.

Minimalist heykel anlayışı, hazır yapım malzemelerin mekan içerisinde çeşitli şekillerde düzenlenme esasına dayanmaktadır. Endüstri ürünü birçok nesne, ‘kurma’ anlamına da gelen montaj tekniği sayesinde mekanla bütünleşerek yeni bir heykel anlayışının doğmasına neden olmuştur.

Resim 36. Carl Andre, **İsimsiz**, 1978



4. 2. Heykelin Bir Adım Ötesi: Land-Art

Minimalistlerde iç mekânın sınırsız bir şekilde kullanıldığına tanık olmuştuk. Land-Art'la birlikte sanatçılar her türlü mekânı, doğayı, hatta dünyayı kullanabilme özgürlüğüne kavuşmuştur. Dağlık alanlar, geniş araziler, taş ocakları gibi mekânları kullanan Land-Art sanatçıları, sanata yeni anlamlar yükleyerek mekân anlayışının giderek sonsuza açıldığını göstermektedirler. Sanat pazarına karşı çıkan, galerilerin ve müzelerin dışında etkinlik göstermeye çalışan Land-Art sanatçıları, yeryüzünün tüm olanaklarını kullanarak doğaya, araziye doğrudan müdahale ederek, sonsuz mekânda bir sınır oluşturma, bir iz bırakma çabası içerisindeyler.

Minimalistlerde, fabrika üretimi parçaların iç mekana montajlandığına tanık olduk. Land-Art sanatçıları ise dünyanın kendi hazır şekillerini devasa bir montaja taşımışlardır. Land-Art'ın dış mekân ürünleri, uçsuz bucaksız arazilerde yapıldığı için ancak çekilen fotoğraflar veya video kayıtları sayesinde izleyiciye ulaşabilmektedir. Heykel ve mimarlıkla ilgili verilere de rastlanan bu düzenlemeler, kalıcılığı olmayan, zaman içinde doğa şartlarına bağlı olarak bozulan çalışmalardır. Bu özelliğiyle, modernizmin gelip geçicilik ilkesi arasında bir uyum söz konusu olduğu görülmektedir.

Eğilimin en önemli temsilcilerinden Robert Smithson, 'Yer Olmayan' diye geliştirdiği bir düşünce temelinde iç ve dış mekân arasında bağlantılar kurmaya çalışmış, bu amaçla da 1968 yılında "Yer Olmayan" adlı bir çalışma gerçekleştirmiştir (Resim 37).

İki bölümden oluşan bu çalışma: Bir tahtaya monte edilmiş fotoğraflar, beş tane boyalı kutu, kireç taşı ve kurşun kalemle kâğıda yazılmış yazılardan oluşuyordu. Smithson bu çalışmasını, belli bir yerden çektiği hava fotoğraflarını içinde toprak, taş ya da çakıl bulunan kutuların yan duvarına asarak gerçekleştirmişti. Sanatçı bu çalışmadan sonra galeri mekânının kendisini sınırladığı düşünerek dışarıya açılmaya karar vermiştir. Doğaya açılmasının en önemli nedeniyse, modernist sanat kuramı ile endüstri dünyası arasındaki iç içe geçmişliği açığa çıkarabilme isteğidir. O yüzden:

“Sanatçı teknolojik ideolojiyi temsil eden biçimlendirilmiş çelik ya da dökülmüş alüminyum yerine, paslanabilen malzemeleri kullanarak, kötü kullanımın ve entropinin¹ teknolojik dünyayı nasıl harabeye dönüştüreceğini göstermeye çalışmıştır.” (Atakan, 1998:61).

Sanat nesnesinin metalaştırılmasına ve sanatçının zihinsel süreçlerinin değersiz kılınmasına karşı olan Smithson’un bu amaçla gerçekleştirdiği en önemli yeryüzü çalışması “Spiral Jetty”dir (Resim 38). Utah’ta bulunan Büyük Tuz Gölü’nün pek bilinmeyen bir köşesine yaptığı bu çalışmada 6,650 ton taş ve toprak kullanılmıştır. Bu çalışmayı yerinde çok az kişi izleyebilmiştir; bizler ancak fotoğraflardan ve video çekimlerinden bu çalışmayı bilebiliyoruz.

Michael Heizer de yeryüzünün ıssız çöllerini, kayalıklarını mekan olarak seçen sanatçılardandır. Bir ara Smithson’la ortak işler de yapan Heizer’in en önemli çalışması “Çift Negatif”dir (Resim 39). Sanatçı bu çalışmayı gerçekleştirebilmek için 240,000 ton toprak ve kaya kazdırmıştır.

İngiliz sanatçı Richard Long da malzeme olarak uzun doğa yürüyüşlerini kullanarak, zamanın anlık boyutunu vurgulamak istemiştir. Long, dünyanın birçok bölgesinde yürüyüşler yaparak, bulduğu ağaç, taş ya da balçıklarla düzenlemeler yapmış, bazen de sadece aynı doğrultuda gidip gelerek, doğaya ayaklarıyla izini bırakmıştır (Resim 40).

Doğadaki boş araziler ve yeryüzünün tüm şekilleri (kurgulanıp tekrar bozulmaya elverişli olması açısından) Land-Art sanatçıları için vazgeçilmez bir malzeme kaynağı olmuştur. Bu çalışmalar bizde Minimal sanatın doğaya uyarlanmış biçimi, izlenimini bırakmıştır. 1960’lı yıllardan itibaren ürünlerini mekanla ilişkilendirmeye başlayan heykel, Land-Art’la birlikte, mekânı sonsuza açarak, yüksekten kuşbakışı kavranabilecek bir sanat anlayışını geliştirmiştir.

¹ “1850’de Alman fizikçi Rudolph Clausius tarafından ortaya atılan entropi kavramı, kimi zaman termodinamiğin ikinci yasası olarak da tanımlanır. Bu yasaya göre, soğuk ve sıcak gazların kendiliğinden karışması, gazın bir vakum içine denetimsiz olarak yayılması ve bir yakıtın yanması gibi tersinmez süreçler sırasında entropi artar. ...Kendiliğinden olan tüm süreçler (enerji dönüşümleri) tersinmezdir. Buna dayanarak evrenin entropisinin artmakta olduğu söylenebilir. Bir başka deyişle, her an bir miktar enerji daha mekanik enerjiye dönüştürülemez duruma gelmekte ve böylece evren giderek tükenmektedir.” (AGKA, 1988:210).

Resim 37. Robert Smithson, **Yer Olmayan**, 1968



Resim 38. Robert Smithson, **Sarmal Anafor (Spiral Jetty)**, 1969-70



Resim 39. Michael Heizer, **Çift Negatif**, 1969



Resim 40. Richard Long, **Yürüyüş**, 1975



4. 3. Plastik Sanatlar Bağlamında Videonun Gelişimi

“...sanatın her zaman teknolojiye dönük bir yüzü vardır. Yeni teknolojiler eskiden etkilendiğinde şaşılacak şekilde sanatta ve teknolojide verim karşılıklı olarak artmaktadır.”
(Winston, 1995:73).

Modern çağın görüntülerden beslendiğine, görüntülerin yaşamlarımız üzerinde ne denli etkili olduğuna ikinci bölümde değinmiştik. Bu görüntülerin iletilmesini ve depolanmasını sağlayan video, 1960’lı yıllarla birlikte sanatsal ifade aracı olarak sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Modern hayatın bir anlatım biçimi olarak montaj ve asamblaj teknikleri kendilerini ilk olarak Picasso’nun çalışmalarında, Konstrüktivizm’de ve Dada’da göstermeye başladığında, aslında asıl özledikleri ortam tam da videonun ortamıydı. Çünkü video, bu yaşamın ruhunu kendi görme biçimiyle, görme biçimine verdiği olanaklarla sunuyordu. Zaten videonun gelişiminde, geleneksel sanat anlayışına karşı olan Dadaizm ve Konstrüktivizm gibi akımlar oldukça etkili olmuştur.¹

Turim, özellikle Moholy Nagy’e dikkati çekmektedir:

“...Lazslo Moholy Nagy, video gibi bir aracın gelişimini en iyi gören sanatçı kuramcı olmuştur. Nagy’nin resim, yontu, mimari ve film kuramlarının belkemiğini oluşturan ışık gösteri araçları aslında video aletleri ile yapılması mümkün olabilen renkli ışık gösteri modellerinin ilkel örnekleriydi. Yaptığı alet, kendi etrafında dönerken aynı zamanda yer değiştiren, yansımış ve yansıtılmış modelleri hedefleyerek ışığın yönünü saptıran bir metalden ibaretti.” (Turim, 1995:101), (Resim 26).

Moholy Nagy’nin temellerini attığı video sanatı, sanatçıyla elektronik makineleri karşı karşıya getirmiştir. Sanatçı artık makinenin düğmesine basmak yerine onu kullanmayı öğrenmiştir.

¹ “Konstrüktivist Manifesto’nun (1920) sanatı zaman ve mekana dayandıran ve kinetik ritimleri öneren çıkışı, ışığın ve hareketin bir sanat formu olarak algılanması ve yeni uygulamalar, 1919’da Thomas Wilfred’in ışık-müzik bağlantısı üzerinde yaptığı çalışmalar, Marcel Duchamp’ın dönen cam levhasının, dönerken çıkardığı görüntüler, giderek ışık-hareket, renk-biçim sentezlerini ortaya koymuş, 1922’de ise Kinetik sanatla hareket eden plastiğe geçilmiştir. Moholy Nagy’nin Işık-mekan Modülâtörü, ışıkla hareketi başarı ile sergileyen tavrı ile Kinetik sanatın ilk büyük yapıtını ortaya koymuştur. Nagy’nin kinetik konstrüksiyonları yeni gelişmelere ışık tutmuştur.” (Gültekin, 1995:60-61).

Turim, bu yeni sanat biçimine nasıl bakmamız gerektiğini de şöyle sıralar:

“Video, sanatçının bilim ve teknolojiyle yüzleştiği ve onlardan esinlendiği bir alan yaratabilir. Video, tekniklerinin seçenekli bir biçimde insan estetik duygularına direndiği ve boyun eğdiği, ayrıldığı ve uyum sağladığı bir sistemde insan algısının ve düş gücünün yaratıcı bir biçimde kendilerini ifade edebileceği bir ortam yaratabilir. Video ile nasıl oynayacağımızı, çalışacağımızı öğrenmeli ve video araçlarını, doğasından gelen özelliklerini onu sınırladığı bir teknik olarak değil farklı sanat tasarımlarını gerçekleştirmek için bir araç olarak görmeliyiz.” (Turim, 1995:106).

Televizyondan farklı olarak, elektronik görüntüyü alıp işleyen, kurgulayan, çoğaltıp dağıtan video araçlarının, kullanımı arttıkça videonun çalışma alanı da genişlemiştir. Video sanatına ilişkin üretimlerin çeşitliliğinin artmasında Nam June Paik’in katkısı oldukça fazladır.¹ Televizyonun ortaya çıkışıyla bir çok şeyin değiştiğine inanan Paik, bu düşüncesini somutlaştırmak amacıyla çeşitli denemeler yapar. İlk denemelerine televizyonun içerisine mıknaş koyarak başlar. Görüntüleri elektronik olarak yapıbozumuna uğratan bu yöntemle “Deneysel Video” kavramının gelişmesine yol açar. Bu tür çalışmalar yapay renklendirme, biçim bozma, film hilesi gibi çeşitli işlemleri içermektedir.

Televizyonun insanları monotonlaştırdığını ve kendisine tutsak ettiğini düşünen Paik, izleyicinin içinde bulunduğu trajik durumu belirtmek için, bir kamera yardımıyla Budha’nın televizyonda kendi kendini izlemesini sağlar. Paik bu video enstalasyonla, olayı bir ayin gibi yansıtarak, günümüz insanına gönderme yapmaktadır (Resim 41).

Paik’in video sanatına katkısı bunlarla sınırlı kalmamış, sanatçı ayrıca televizyonun monitörünü ve çeşitli nesnelere kullanarak “Video Heykel” kavramının gelişimini sağlamıştır. Bu çalışmalar, tıpkı asamblajlarda olduğu gibi bir araya getirilerek oluşturulmuş, günümüz insanının parçalanmış dünyasına gönderme yapmasıyla da oldukça ilgi çekmiştir (Resim 42, 43, 44).

¹ “Teknoloji dünyasına, sanata olan etkilerini açıklayıcı şekilde bakarken elektronik kitle iletişim araçlarındaki (bilgisayar ve video kayıt aracı) yeni gelişmelerin sanatçılara tasavvur edilmeyecek anlatım biçimleri geliştirme olanağı sağladığı görülür. Konuya bu şekilde yaklaşmak iyimser teknoloji yaklaşımıdır. Bu iyimserlik belki de en açık şekilde Nam June Paik’in çalışmalarında görülür, onun video sanatı’nın babası sayılması bu iddiayı mantıklı kılmaktadır.” (Winston, 1995:65).

Video Sanatı, geniş kitlelere kolayca ulaşabilmesi, hem görsel hem de işitsel olarak insanları etkileyebilmesi açısından günümüz sanatında önemli bir yere sahiptir.

20. yüzyılın başlarında denenmeye başlanan kolaj, asamblaj ve montaj gibi teknikler, teknolojik olanaklar arttıkça zamanın koşullarına göre başkalaşarak, sanatla uğraşanların anlatım dili olmaya devam etmiştir. Video Sanatının en önemli kişiliklerinden Nam June Paik bunlardan sadece bir tanesidir.

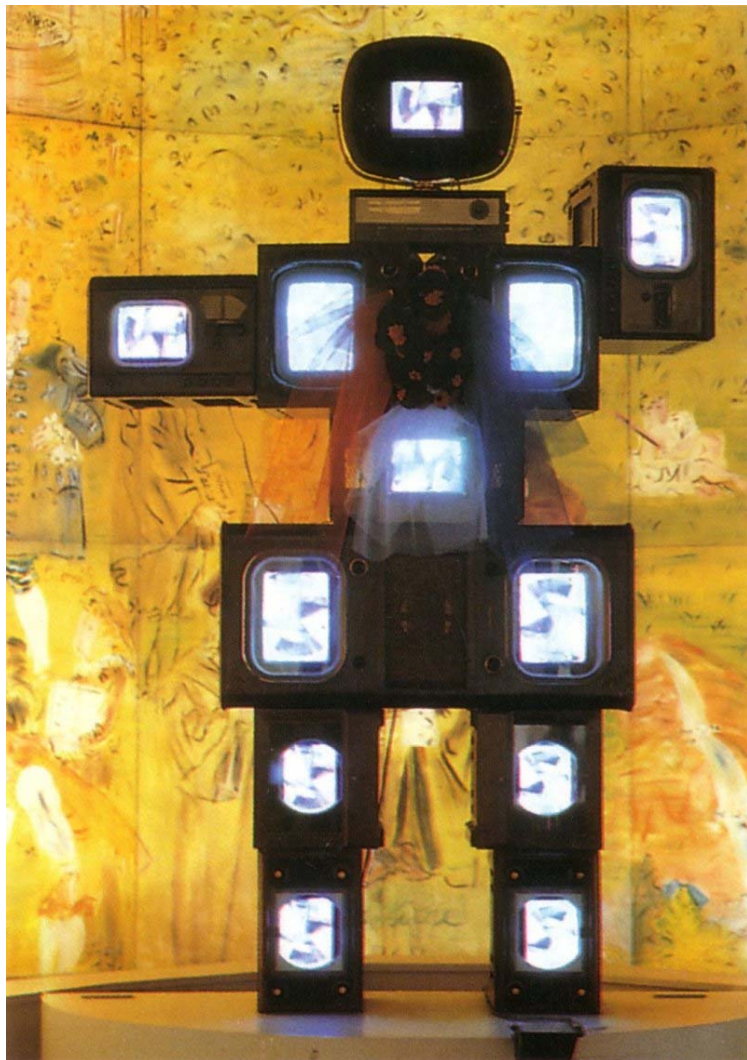
Resim 41. Nam June Paik, **TV izleyen Budha**, 1974



Resim 42. Nam June Paik, **Piyano Parçası**, 1993



Resim 43. Nam June Paik, **Robot Heykel**, 1993



Resim 44. Nam June Paik, **Information as Art, Art as Information**, 1993



5. SONUÇ

Heykelin yapılış amacı ilk çağlardan 20. yüzyıl'a kadar değişiklik gösterse de, malzeme ve kullanılan yöntem açısından pek bir farklılık göstermemiştir. Modern Çağ ise sanatçısına malzeme olarak sanayi ve endüstride kullanılan her türlü parçayı, teknik olarak da montajı sunmuştur. Modern Çağ'da yaşayan bir sanatçının yaşadığı zamanı kavrayabilmesinin en önemli yolu, kendisine sunulan bu olanakları en iyi şekilde değerlendirmesiyle mümkün olmaktadır.

Heykel, 20.yüzyıl'a kadar üç boyutlu, etrafında dönülebilir bir form iken bu yüzyılla birlikte üretim, çalışma, yerleştirme, düzenleme gibi terimlerle anılmaya başlanmış ve etrafında dönülebilirlik bazen dönülemezliğe, dönülmesi imkansızlığa, bazen de dönülecek bir şeyinin olamayışına ve son olarak da dönülebilir olan hemen hemen her şeyin, doğanın ve dünyanın kendisi oluşuna kadar varmıştır. Sanatta teknolojinin kullanımı arttıkça çeşitlilik de kaçınılmaz olmuştur.

Kübistler, yaşamın bölük pörçüklüğüne paralel olarak nesnelere parçalamış; bu aynı zamanda sıradan malzemelerin kullanımını gündeme getirmiştir. Duchamp bir adım daha öteye giderek sanat yapıtının hakikiliğini eleştirmek için seri olarak üretilmiş bir ürünü (Pisuar) sergiye göndermiştir. Moholy-Nagy ise çalışmalarında ışık ve bir takım motorlu araçlar kullanarak günümüzün en önemli sanatsal ifade araçlarından Video'nun gelişimine katkıda bulunmuştur. Tabii çeşitlilik bunlarla sınırlı kalmamıştır. Konstrüktivistlerin heykellerini tasarlarken mekanın etkisini de hesaplamaları, Minimalist sanatçıları mekanı bütün olarak kavrayan heykellere yöneltmiştir. Minimalist heykeller, yeryüzünün tümünü kullanan Land-Art sanatçıları için bir referans olmuştur.

Yeni anlatım biçimleri ilk defa ortaya çıktıklarında gerek ortalama izleyicileri, gerekse uzmanları (sanat eleştirmenlerini, sanat tarihçilerini, vb) yadırgatır ve tepki çeker. Ama bir süre sonra aynı anlatım biçimleri kurumsallaşmış, üniversitelerde kürsüleri açılmıştır bile! Diğer tarafta ise dev bir medya ve iktidar mekanizmalarıyla yaratılmış küresel kitlenin yaşamı yer almaktadır. Görüntülerle savaşlar yaratılıp (özellikle I. Körfez Savaşı), ve gene görüntülerle savaşlar saklanabilmektedir (özellikle II. Körfez Savaşı). Ve burada montaj başrolüdür. Demek ki ortada küresel bir **görüntüler rejimi** yürürlüktedir. İçinde bulunduğumuz

durumda büyük sanatçılara, küçük sanatçılara ve kendilerini sanatçı olarak görmeyen insanlara önemli bir sorumluluk düşmektedir: İmgelerle ve teknik görüntülerle ilgili bir sorumluluktur bu. Onları kesip biçmeden önce duyumsamamız gereken bir sorumluluk... Öncelikle onların gücü fark edilmelidir. Görüntüler bir montajın, asamblajın ya da kolajın parçası olsalar dahi, onların kaynakları kaybedilmemeli ya da rejime dönük anlamları bu çalışmalarla deşifre edilebilmelidir. Kolaj, asamblaj ve montaj tekniklerini ve bu tekniklerin önerdikleri yeni yaşama biçimlerini ilk duyduğumuzda kulağımıza bir oyun ortamı gibi görünür. Sanat ve oyun ilişkisi elbette önemlidir ve geçtiğimiz yüzyılda bu konu etraflıca işlenmiştir. Ama unutulmamalıdır ki oyun oynarken bile kullandığımız materyallerin bize ya da bir başkasına zarar verip vermeyeceğini önceden düşünürüz. Bu tekniklerin bize sağladığı oyun ortamı ile bir savaşa hazırlık aygıtı olarak simulatörün içindeki askerin eğitim ortamı arasındaki ilişkiyi düşündüğümüzde yaşayacağımız tek şeyin ‘oyun’ hazzı olamayacağı ortaya çıkar. Çevremizde görüntüler karabasan gibi çok sayıdadır ve boşa harcayabileceğimiz bir zaman bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi, (1988), İstanbul: Ana Yayıncılık.
Cilt 8.

APPIGNANESI, Richard, Chris Garratt, (1998), **Herkes İçin Postmodernizm**,
(Çev. Doğan Şahiner), İstanbul: Milliyet Yayınları.

ATAKAN, Nancy (1998), **Arayışlar**, (Çev. Zeynep Rona), İstanbul: Yapı Kredi
Yayınları, 1. Baskı.

BARTHES, Roland (2000), **Camera Lucida**, (Çev. Reha Akçakaya), İstanbul:
Altıkırkbeş Yayınları, 3. Baskı.

BAUDRILLARD, Jean (2005), **Simülakrlar ve Simülasyon**, (Çev. Oğuz Adanır)
Ankara: Doğu batı Yayınları, 3. Baskı.

BENJAMİN, Walter (2004), **Pasajlar**, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi
Yayınları, 5. Baskı.

BERGER. John. (2003), **O Ana Adanmış**, (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy
Sökmen), İstanbul: Metis Yayınları, 3. Basım

BERMAN, Marshall (2005), **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, (Çev. Ümit Altuğ,
Bülent Peker), İstanbul: İletişim Yayınları, 9. Baskı.

BERNADAC, Marie-Laure, Paule du, Bouchet (2004), **Picasso: Dahi ve Deli**, (Çev.
Cem İleri), İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 3.Baskı

BİLGE, Nilgün (2002), “Özgürlük Sanatçının Kendi Sınırlarını Seçmesidir”, **Sanat
Dünyamız Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 83

- BÜRGER, Peter (2004), **Avangard Kuramı**, (Çev. Erol Özbek), İstanbul: İletişim Yayınları. 3. Baskı.
- CABANNE, Pierre (2000), “Kolajlar”, **Modernizmin Serüveni**, (Çev. Meltem Cansever), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı
- CEVİZCİ, Ahmet,(2002) **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma yayınları.
- DEMİRKAN, Tarık (1996), “Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler”, **Cogito Düşünce Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 8
- FLUSSER, Vilem (1991), **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, (Çev. İhsan Derman), İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1. Baskı.
- GENÇ, Adem (1983), **Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözülmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, (Yayımlanmamış Doktora tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- GERMANER, Semra (1997), **1960 Sonrasında Sanat**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Birinci Baskı.
- Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi**, (1984), “Pop Sanatı”, İstanbul: Görsel Yayınlar. 6. Cilt S. 1210/1213
- GÜLTEKİN, Gönül (1995), “Bir İletişim Aracı Olarak Video Sanatı”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, Sayı: 20.
- HARVEY, David (2003), **Postmodernliğin Durumu**, (Çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları, 3. Baskı.
- HEİDEGGER, Martin (1998), **Tekniğe İlişkin Soruşturma**, (Çev. Doğan Özlem), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2. Basım.

- HUYSSSEN, Andreas (1988), “Saklı Diyalektik: Avangard–Teknoloji-Kitle Kültürü”, (Çev. Serdar Erener), **Defter dergisi**, Sayı 7, s.62.
- HÜNLER, Hakkı (1998), **Estetik’in Kısa Tarihi**, İstanbul: Paradigma Yayınları, Birinci Basım.
- İPŞİROĞLU, Nazan, Mazhar İpşiroğlu, (1993), **Sanatta Devrim**, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- JAY, Martin (2005), **Diyalektik İmgelem**, (Çev. Ünsal Oskay), İstanbul: Belge Yayınları, 2. Baskı.
- KEDİK, A. Sibel (1997), “Heykelin Teslimiyeti ve Mekanla Olan İlişkisi açısından Değişen Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında ‘Minimal Heykel’e Bir Bakış”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, İstanbul: Asır Matbaa, Sayı:29.
- KIRLANGIÇ, Asuman (2006), “Hareket İmgesinden Mobillere”, **RH+Sanart Dergisi**, İstanbul: Mart Matbaa, Sayı: 35.
- KRAUSE, Anna-Carola, (2005), **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, (Çev. Dilek Zaptcıoğlu), Almanya: Literatür Yayıncılık.
- KRAUSS, Rosalind (2002), “Mekana Yayılan Heykel”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 82
- LYNTON, Norbert (1991), **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2. baskı.
- NOYAN, Meltem (2001), “Kolaj, Asamblaj, Ready-Made”, **Genç Sanat Dergisi**, Sayı 86.

- ÖZBEK, Meral (2003), **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul: İletişim Yayınları, 6. Baskı.
- READ, Herbert (1994), **Modern Sculpture: A Concise History**, Thames and Hudson.
- ROBİNS, Kevin (1999), **İmaj**, (Çev. Nurçay Türkoğlu), İstanbul: ayrıntı Yayınları, 1. Basım.
- TİMUÇİN, Afşar (2002), **Düşünce Tarihi**, (3 cilt), İstanbul: Bulut yayınları, Dördüncü Baskı.
- TURANİ, Adnan (1999), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul: Remzi Kitabevi
- TURİM, Maureen (1995), “Video Sanatı: Bir Gelecek Kuramı”, (Çev. Aslı Tunç), **Video Sanatı**, İstanbul: Hil Yayın, Birinci Baskı
- SARUP, Madan (2004), **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, (Çev. Abdülbaki Güçlü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2. Baskı.
- SAYIN, Zeynep (2003), **İmgenin Pornografisi**, İstanbul: Metis Yayınları, Birinci Basım.
- SIMMEL, Georg (2005), **Modern Kültürde Çatışma**, (Çev. Elçin Gen) İstanbul: İletişim Yayınları. 3. Baskı.
- SONTAG, Susan (1999), **Fotoğraf Üzerine**, (Çev. Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2. Baskı.
- ŞENERGÜÇ, Metin (26 Ocak 2006), “Modern Sanat’ın 'Prometheus 'u” <http://www.acikgazete.com>, (10 Kasım 2007).

ŞENYAPILI, Önder (2003), **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, Ankara: Metu Pres, 1. Baskı.

QUINN, Edward (2002), “Picasso: Korkunç Koleksiyoncu”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, (Çev. Ersel Topraktepe), İstanbul: YKY. Sayı: 83.

YILMAZ, Mehmet (2006a), **Heykel Sanatı**, Ankara: İmge Yayınevi. 2.baskı

YILMAZ, Mehmet (2006b), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınevi. 1.baskı

WINSTON, Brian (1995), “Brunelleschi İçin Bir Ayna”, (Çev. Levend Kılıç), **Video Sanatı**, İstanbul: Hil Yayın, 1.Baskı.