

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

72856

YİRMİNCİ YÜZYILDA SANATIN KAVRAMSALLAŞMASI VE
NEDENLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

72856

Hazırlayan
A. CEM ÖZAL

Danışman
Yrd. Doç. Turan ENGİNOĞLU

İZMİR
1998

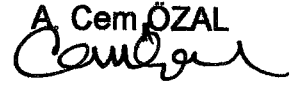
T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum " Yirminci Yüzyılda Sanatın Kavramsallaşması ve Nedenleri Üzerine Bir İnceleme " adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

05/10/1998

A. Cem ÖZAL



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün 8.11.1998 tarih ve ...21... Sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ...9... maddesine göre Resim-İş..... Anabilim/Anasanat-Dalı yüksek lisans/doktora..... öğrencisi .A. Cem ÖZAL.....'in.....20. yy'da Sanatın Toplumsallaşması ve Nedenleri Üzerine İncelenmesi konulu tezi incelenmiş ve aday 16.11.1998 tarihinde, saat 14.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 30.... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ...Başarılı..... olduğuna oy birliği..... ile karar verildi.



BAŞKAN

Doc. Mümtaz SAĞLAM

ÜYE

Yrd. Doç. Bedri KARAYAKÖMURLAR



ÜYE

Yrd. Doç. Turan ENGİNOĞLU



ÖZET

Yirminci yüzyıl hızla bir bilgi çağı konumuna ulaşmıştır. Bu hıza ulaşmada, insanlığın bu döneme dek getirdiği bilgi birikiminin büyük rolü vardır. İnsanoğlu bu bilgi kümülasyonunu değerlendirerek teknolojik, bilimsel, sanatsal, ekonomik ve diğer tüm alanlarda büyük atılımlar gerçekleştirerek, zamanla kendisini, kendisine bile yabancılaştıracak, yalnızlaştıracak bir sürece girmiştir. Sanatsal alanda ise geleneğin reddedilişi ile başlatılan modernist bir süreçle karşılaşmaktayız. Özellikle Dada ile, bu modernist süreç içerisinde sanatın kavramlarla karşılaşmasını ve 1945 sonrasında ise sanattaki bu kavramsallaşmanın doruğa çıktığını ve bir aktarım dili haline geldiğini görüyoruz. Peki sanattaki bu değişimin, kavramların bu denli geçerlilik kazanmasının altında yatan nedenler nelerdir? Bu yola nasıl ve neden sapılmıştır?

İşte bu soruların kaynaklık ettiği araştırmamız iki ana bölümden oluşmaktadır. Bir olayın anlaşılabilmesi için, o olayın öncesinin, hazırlayıcılarının da bilinmesi gerekliliğinden hareketle, ilk bölümde bu kavramsallaşma süreci, modernizmin başlangıcı olarak kabul edilen Empresyonizm'den 1970'lere dek incelenmiştir.

İkinci bölümde ise bu kavramsallaşmaya etki eden etmenler, aralarındaki ilişkiler kurularak bütünlenmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

The Twentieth Century have been reached the concept the " age of knowledge ". The total experiences of humankind is the key of this "rapid", concept of "age of knowledge". Humankind would use these experiences to transform all concepts of technological, scientific, artisitc, economical and the other diciplines and then they would result with the alienation with the world, even with "themselves". As the scope of ART, we are facing with modernization (as against the traditional experiences of ART). Especially with Dada, in this modernization age, we face with the conceptualization of ART. After 1945's, these concept reached the "top" and it transformed itself as an interaction language.

This research , generally, can be seen with two parts. At the first part, this conceptualization period, and the period starts from Empresyonizm to 1970's was researched.

At the second part, the reasons of this conceptualization and the relations between these reasons are being built up.

ÖNSÖZ

Yirminci Yüzyıl.. Devingenliğin hız kazandığı, ekonomik, siyasal, toplumsal, teknolojik ve tüm bunlara bağımlı sanatsal ve insansal değişimin devri... Hümanizmin önemini yitirip sömürgeciliğin prim kazandığı, insanın robotlaştığı, sosyal tabakalar arası uçurumların neredeyse kapanamaz duruma vardığı, sanattaki coşkunun, estetik beğenilerin, heyecan ve isteklerin bir kenara bırakılıp düşüncenin ve kavramların egemen kılındığı bir devir.

Bu devirde sanat eserleri artık salt iki boyutlu bir düzlemden, salt heykelden, edebiyattan, görüntü ya da hareketlerden oluşmamaktadır. Tüm bu disiplinler bir araya gelip bir ürün oluşturmaktadır. Görünümleri artık estetik beğenilerimize seslenmemekte; içerikleri konuşmaktadır bizlerle.

Peki nedir bu devirde düşüncenin, kavramların coşkular ve içtenlik üstünde bir utku kazanmasını sağlayan? Neden bu yola sapılmış? Tüm bunlar insanın ve dolayısıyla insana bağlı tüm alanların doğal gelişiminin bir sonucu mu, yoksa altında yatan nedenler bir buzdağı aldatmacası mı?

Araştırma da buradan başlıyor. Bu sorular araştırmanın çıkış noktasını oluşturuyor. Ve teknoloji ve bilimin engellenemez gelişimi sonucu sanatçının yerini sorgulaması ve bu sorgulama sonucu aldığı tavırla başlatabileceğimiz Modernizm ile, sanatın ölüp ölmediği tartışmasına kadar olan süreç inceleniyor.

Görüldüğü gibi sanattaki bu kavramsallaşma kargaşası için sorulan ve sorulacak olan pek çok soru var. İşte bu sorulardan yola çıkıp kısa bir tarihsel hatırlatma ile bu kavramsallaşma hareketini mümkün oldukça geniş bir çerçevede irdelemeye çalıştım.

Kabul edersiniz ki, ezbere dayalı bir eğitim sistemi içinde bir şeyin nedensel kökenini irdelemek oldukça efor istemektedir. Bu nedenden dolayı, bu eforu benimle birlikte sarfeden danışmanım Yrd.Doç. Turan ENGİNOĞLU'na; Öğretim Üyesi Mete SEZGİN'e; fikirleriyle bu tezi hazırlamamda ve olayları değerlendirmemde büyük payı olan dayım Cengiz BALTACI'ya; sevgileriyle bana destek olan Aileme; sık sık konuları tartışarak ayrıntıları görmemi sağlayıp sabrını ve sevgisini veren eşim Banu Çiçek ÖZAL'a ve bu tezi hazırlarken kullandığım bilgi birikiminin oluşmasını sağlayan tüm insanlara teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	II
TUTANAK.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
ÖNSÖZ.....	VI
İÇİNDEKİLER.....	VII
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM	3
GENEL ANLAMDA SANAT.....	3
II. BÖLÜM	5
GÖRÜNTÜDEN ANLAMA: YAŞADIĞIMIZ ÇAĞA GİRİŞ.....	5
III. BÖLÜM	46
DADA VE SÜRREALİST HAREKETLERDE KAVRAMSALLAŞMA.....	46
IV. BÖLÜM	70
DADA SONRASI SANATSAL HAREKETLERDE KAVRAMSALLAŞMA.....	70
IV-1 POP-ART.....	71
IV-2 FLUXUS.....	74
IV-3 HAPPENING.....	75
IV-4 BODY-ART.....	78
IV-5 PERFORMANCE.....	79
IV-6 LAND-ART.....	79
IV-7 MINIMALİZM.....	81
IV-8 KAVRAMSAL SANAT (CONCEPTUEL ART).....	82
V. BÖLÜM	108
KAVRAMSALLAŞMANIN TEMEL DİNAMİKLERİ.....	108
V-1 MODERNİZMİN ORTAYA ÇIKARDIĞI KAVRAMLAR.....	108
SONUÇ.....	119
ÖZET.....	121
EKLER.....	122
RESİMLER DİZİNİ.....	125
KAYNAKÇA.....	131

GİRİŞ

Yirminci Yüzyıl her alanda etkinliklerin büyük bir hıza ulaştığı, insanın topraktan kopup kitlesel kent yaşamına ayak uydurma zorunluluğunu duyduğu, rahata ulaşmakla beraber git gide yalnızlaştığı ve kendi içinde bile yabancılaştığı bir çağ; insan düşüncesinin, bilgisinin giderek egemenleştiği, sanatsal bağlamda düşüncenin eylemden öne çıktığı bir süreç Yirminci Yüzyıl... Peki nedir tüm bunlara neden olan etkenler ve nasıl bir süreç izlemiştir?

Ondokuzuncu Yüzyılın ikinci yarısı ve özellikle buhar makinasının bulunmasıyla başlayan teknolojik ve bilimsel devrim, herşeyin değişiminin temel nedeni konumundadır. Fotoğraf makinası ise sanatsal süreçte sanatın ve sanatçının yerinin, görevinin sorgulanmasını sağlamıştır. Bu teknolojik yenilikle başlayan modernizm süreci içinde bu sorgulamayı ilk uygulayanlar Empresyonistler olmuştur. X ışınları, quantum mekaniği, atomun parçalanabilirliği, özel ve genel görelilik kuramları gibi bilimsel ve teknolojik gelişmelerle birlikte insanın evreni kavrayışı değişmiş; şimdiye dek bildiği, gördüğü nesnelere şüphe duymuş, bir başka öze ulaşmaya (esas olana/arkhe gibi) çalışmıştır. Kübistler, Ekspresyonistler, Fovist ve Fütüristler bu amaç doğrultusunda çalışmışlardır. Geleneği reddeden bir kulvarda olmalarına karşın geleneğin bir parçası olarak görülebilirler. Dada ile birlikte, tamamen parçalanan gelenek ve sanatın öldürülmesi olgularıyla karşılaşmaktadır. Bu bağlamda Dada, kavramsallaşma yolunda ayrıca incelenmesi gereken bir süreç konumuna gelir. Kapitalizmin artan tüketim ve üretim süreçleri içerisinde Avrupa'da yayılmaya başlaması ve bunun doğurduğu en büyük sonuç: 1. Dünya Savaşı. Değişen değerlere alışmaya çalışmanın ya da alışamamış olmanın sıkıntılarının üzerine, kendini başka bir paylaşımın ortasında bulan insan toplumsal bir bunalımın eşiğine gelmiştir.

Teknolojik, bilimsel, sosyal ve kültürel bağlamda pek çok gelişmelerle, sanatsal bağlamda yeni yön arayışlarıyla günümüze kadar geldik.

Çok kısa özetlediğim gibi bu bir süreçtir. Ve bir süreci anlamak, o süreçte neden olan etmenleri ortaya çıkarmakla mümkündür. Yani bir olayın anlaşılabilmesi, onun çevresiyle birlikte ne kadar kavranabildiğine bağlıdır.

Etkileyici faktörleri gözardı etmek, bizi araştırmamız boyunca yanlış sonuçlara götürür. Bunun açılımını birinci bölümde yapmaya çalıştım. Genel anlamda tartıştığımız olguya bir tanım ve bu tanım içindeki hareketlerin doğru olarak anlaşılmasının ne gibi kriterlere bağlı olduğunun açılımını ortaya koymaya çalıştım.

İkinci bölümde kavramsallaşma sürecinin temellerinin incelenmesi bazında, sanatsal bağlamda Empresyonistlere, teknolojik ve bilimsel alanda fotoğrafın bulunuşuna, felsefi açıdan Empresyonistlere kaynaklık eden Hume ve Mach felsefelerine kadar inilmiştir. Kavramsallaşma süreci içinde bir kilometre taşı olarak kabul ettiğimiz Dada'ya dek, tüm bu alanlardaki gelişmelerin birbirleri ile ilintileri kurulmaya çalışılarak bu bölümde incelenmiştir.

Üçüncü bölüm az önce de belirttiğim gibi, kavramsallaşmada bir dönüm noktası olan Dada'yı ve Dada kadar etkili bir başka hareket olan Sürrealizm'i içeriyor. Öncelikle hem Dada, hem de Sürrealizmin kısa bir tanımı yapılmış, ardından sanatın ne yönde ve nasıl kavramsal kodlara bağlandığı konusu belirtilmiştir. Diğer etki alanlarıyla ilişkilendirilerek kavramsallaşmanın süreci açıklanmaya çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde Dada'nın etkisinden ya da ateşlemesinden sonra sanattaki kavram yoğunlaşması üzerinde durulmuştur. Genel olarak irdelemek yerine kavramların yoğun olarak kullanıldığı önemli birkaç hareketin, başlıklar halinde, kavramsallaşmadaki yeri araştırılmıştır.

Beşinci bölüm ise tüm bu süreç içerisinde, önceki bölümlerde kısa kısa değinilen ve sanatın kavram/düşünce boyutuna kaymasına neden olan temel dinamikler daha ayrıntılı ve ilişkilendirilerek incelenmiştir. Modernizm ile başlattığımız süreç içinde kapitalizm, teknoloji, toplumsal olaylar, felsefe gibi bu sürece etki eden sistemlerin doğurduğu çeşitli dandy, fotoğraf etkisi, ready-made gibi kavramlar ' Modernizm ve Ortaya Çıkardığı Kavramlar ' alt başlığında ele alınmıştır.

I. BÖLÜM

GENEL ANLAMDA SANAT

Böyle bir açıklama ile araştırmaya başlamak istiyorum. Bunu yapmamın sebebi, tüm araştırmam boyunca/sürecinde, incelemelerim sırasında okuduklarımı ve gördüklerimi irdelerken bu olgudan, sanat olgusundan, hareket etmiş ve bu olguya göre değerlendirmiş olmamdır.

Bu nedenden hareketle, kimilerine göre güzelin betimlenmesi, kimilerine göre mimetik bir eylem, bir başkasına göre ise modadan şiirsel olanın çıkarılması gibi pek çok şekilde tanımlanan sanatın temel olarak bir aktarım olduğu konusunda sanırım birleşiriz. Buna dayanarak, eğer bir aktarımsa şunu söylemek mümkün; sanat bir dildir. Dil, bir aktarım aracıysa ve sanat bir takım şeyleri aktarıyorsa, o halde sanat da bir dildir. Bu dili sanatçılar farklı şekillerde kullanarak (sözcükleri kullanan edebiyat, hareket ve mimikleri ele alan sahne sanatları ya da renk ve biçimlerle boğuşan resim v.b.) ' lehçe ' ya da ' ağız ' şeklinde benzetide bulunabileceğimiz üslupları oluşturmuşlardır. Ama sanat, temelinde bir dil olma özelliğini asla kaybetmemiştir. Klasik anlamda baktığımızda, saydığımız her farklı kullanım için farklı bir materyal söylenebilir. Bu materyalleri ister ayrı ayrı, ister bir sentez bütününde kullansın, bu dilin aktardığı bir şey vardır: Hayat, yaşam... Bunun dışında bir şeyin aktarıldığı bir ortam değildir sanat. İster barok, ister modern ya da başka bir şey olsun.

Bu dili kullanan kişilere de sanatçı diyoruz. Bunu belirtiyorum, çünkü sanatı dolaylı olarak belirleyen kişidir. Dolaylı diyorum, çünkü sanatsal etkinliği direkt olarak sanatçı belirlemez. Ona yön veren yegane etken değildir sanatçı. Bunu söylersek sanatı ve sanatçıyı ait olduğu yerden koparmış ve tek bir açıdan bakmış oluruz ki bu da bizi oldukça yanlış sonuçlara götürür.

Evet, sanatçı dolaylı olarak yön verendir dedik. Bunun nedeninin yaşam denilen geniş süreçten kaynaklandığını sanırım tahmin ederiz. Sanatsal sürece insan yaşamının varlık kazanmasından bu yana baktığımızda, sürekli değişimler, gelişimler ve farklılaşmalar olduğunu görmekteyiz. Aslında gördüğümüz sanattaki farklılaşmalar değildir. Gördüğümüz ,insandaki, insanın

ihtiyaçlarındaki, doğasındaki, çevresindeki yani yaşamındaki farklılaşmalar ve bunların bir yansımasıdır. İnsanonoğlu iletişim için dili, dil için sesleri ve renkleri, ihtiyaçları için aletleri, daha iyi alet ve yaşam için teknolojiyi, teknoloji ile hakimiyeti ve daha nice nedenlerden ötürü nice sonuçları kullanmıştır. Tüm bunlar ise yaşamdaki farklılaşmaların, gelişme ve değişmelerin nedenleri olmaktadır.

Araştırmamız için bu kısa açıklamadan sonra toparlarsak, şunları söyleyebiliriz: Sanatçının ayrıntıları görebilme yetisine sahip bir insan olarak, yaşamdan etkilenmesi kadar doğal bir şey olamaz. Dolayısıyla aktaracağı şeyler de o yaşamdan çekip çıkardıkları, etkilendikleridir. Yaşamda var olan sosyal ilişkiler, teknolojik olaylar, bilimsel gelişmeler, coğrafi şartlar ve benzeri unsurlar içinden çekip alamayız. Hepsi de birbirine sıkı sıkıya bağımlıdır. İşte bu bağlardan dolayı sanat, çeşitli dönemlerde farklılaşmalara uğramıştır, uğramaktadır da.

Sonuç olarak, eğer amacımız bu doğrultuda bir farklılaşmanın nedenlerini bulmak/anlamaksa, onun, tüm kapsadığı dönemin ve elbetteki daha öncesinin tüm hareketleri ile ilintilerini kurarak bütünlemek zorundayız.

II. BÖLÜM

GÖRÜNTÜDEN ANLAMA: YAŞADIĞIMIZ ÇAĞA GİRİŞ

Her dönemin felsefe görüşü ile sanatsal yönü arasında büyük bir yakınlık ve uygunluk vardır. Tıpkı sosyal, teknolojik, bilimsel yönleriyle olduğu gibi.. Bu yakınlık ya da uygunluk, onların aynı obje yorumuna, aynı ya da benzer varlık kavrayışına dayanmalarından ileri gelmektedir.

Konumuz bazında Yirminci Yüzyıldaki sanatın kavramsallaşma dinamiklerini incelerken, bu oluşumun öncüllerinden de kısaca bahsetmemiz Yirminci Yüzyıl gibi oldukça kompleks bir dönemi daha iyi kavramamızda oldukça yardımcı olacaktır. Bu nedenden hareketle, modernizmin başı sayılan Empresyonistlerle ve dönemin felsefi yapısıyla konuya başlamak istiyoruz.

Yukarıda bir felsefe sanat uyumundan bahsettik. Ondokuzuncu Yüzyıl içinde Empresyonist prensip, empresyon, duyum kavramları hem aynı dönemin felsefesini, hem de sanat anlayışını belirlemektedir. Öyleki, bunun sonunda Onsekizinci Yüzyılda David HUME(1716-1776) ile temellendirip, Empresyonist dönemde Ernst MACH(1838-1916) ile doruğa ulaşan pozitivist felsefe ile Empresyonist Sanat arasında bir yakınlık, uyum meydana geliyor. Özellikle Ondokuzuncu Yüzyılın ikinci yarısını kaplayan bu dönemin sanatı Empresyonist olduğu gibi felsefesi de Empresyonisttir; duyumu idealize edip mutlaklaştıran bir pozitivistdir. David HUME ile temellendirebileceğimiz izlenimci-pozitivist felsefe, E. Mach ile daha tutarlı bir sonuca ulaşmıştır. Hume'un ' izlenim ' kavramının yerini Mach'ta ' duyum ' almıştır. " Mach'da Hume gibi geliştirmiş olduğu ' duyum ' kavramını, ' insanın iç ve dış bütün obje dünyalarını meydana getiren bir yapı taşı ' karakterinde görmektedir. Aralarındaki ayrılık, Hume'un ' izlenim ' kavramının gneseolojik bir karakter taşıması, ve Mach'ın ' duyum ' kavramının, gneseolojik bir karakter yanında ontolojik bir karaktere sahip olmasından ileri gelir. "(1)

Empresyonist felsefe denildiğinde ilk akla gelen Mach pozitivistinde,

(1)İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983, s. 20

yeni bir kavram ortaya çıkmıştır: ' Duyum '. Peki duyum dediği nedir? Bu soruyu yine Mach'ın tanımlaması ile cevaplandırmak yerinde olur: Mach, duyumu bir eleman olarak tanımlar. Bu elemanlar ses, ışık, renk, koku, sertlik v.b. gerçekliği, dünyayı kavratırlar. Onlar öyle basit elemanlardır ki, Mach'a göre Atomist dünya anlayışındaki atomlara benzerler. Ortak yönleri, duyum elemanlarının, atom gibi en küçük, basit ve en son elemanlar olmasıdır.

Evet; duyular bize gerçekliği kavratan elemanlardır. Fakat burada pozitivist felsefenin düştüğü bir yanılgıyı belirtmemiz gerekmektedir. Bu yanılgı, 1890'larda atomun parçalanabileceğinin kanıtlanması ile ilgilidir. Tanımlama ya da benzetimi o dönem için doğrudur; çünkü bilinen doğru budur. Zaten Yirminci Yüzyılın başlarında Empresyonist tavrın ve pozitivist felsefenin zayıflamasının nedenlerinden biri de budur. Bu tür bilimsel gelişmelerin etkilerini ileride ayrı bir başlık altında inceleyeceğiz.

Mach'a göre gerçek, duyularla kavranır. Fakat duyular değişkendirler. Çevreye, objeye etki eden şartlara göre değişirler. Empresyonistler de bu değişen duyuları an'ın sınırları içinde tuvallere aktarıyorlar. Nasıl Empresyonist filozof Mach, görünüşü analiz edip sonunda en son ve en basit elemanlar olarak tek tek duyulara varıyor ve onları tek tek gerçek olarak kabul ediyorsa, Empresyonist bir resimde de an'ların belirlediği duyuların, renk ve ışık izlenimlerinin çeşitli nüanslar içinde belirlendiği bir manzara ile karşılaşırız.(R-1-2) Böyle bir resim anlayışının ortaya çıkmasında salt felsefenin etkisi yoktur. Fotoğraf makinasının bulgulanmasıyla ortaya çıkan sanat ve sanatçının anlamı sorusuna bir çözüm getiren, sanatı salt betimlemeci anlamından kurtaran Empresyonist tarz içinde bu bilimsel ve teknolojik bulguları kullanarak yeni bir yaklaşım oluşturmuşlardır. Fotoğraf resminin bilimsel olarak incelenmesiyle oluşturulan bu yeni anlayış ise Puantivizmdir (Noktacılık).(R-3)

Öyleyse sanattaki tavırlar içinde felsefe gibi bilimlerle de bir birliktelik söz konusudur.

Bu birliktelik, uygunluk pozitivist felsefenin etkisini yitirmesine dek varlığını sürdürmüş, felsefi, bilimsel, sanatsal yeni varlık arayışları, yorumları sonucunda tepkilerin üzerinde toplandığı bir tavır ve düşünce biçimi, varlık kavrayışı konumuna gelmiştir. Bu varlık kavrayışı belirttiğimiz gibi objeye

dayanıyordu ve artık son noktasına kadar gelmişti. Bundan sonra daha ileriye gidilemezdi. " Bu noktada çağın gelişen yeni ideleri, bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir ' gerçeklik ', yeni bir ' varlık ' yorumu ortaya çıkıyordu. Neredeyse beşyüzyıl kadar Avrupa sanatına egemen olan objenin yerini, çağın gerçeklik ve varlık yorumuna uygun olarak bir başka varlık almalıydı. Bu varlık ' suje ' olacaktı. Çünkü ondokuzuncu yüzyılın objektif-materyalist gerçeklik kavrayışı, yirminci yüzyıla girerken yerini subjektif bir gerçeklik anlayışına bırakıyordu. Bu bilimde ve felsefede de en belirgin biçimde kendini gösteriyordu. Sözcüğü, fiziğin dayanağı olan ' madde ' birden bire büyük bir değişime uğrayarak ' katılığını ' yitiriyor ve quantum'lar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleri olarak kavranırken git gide soyut bir öze sahip oluyor. Bunun sonucu olarak varlık, maddesel varlık, doğa varlığı soyut-düşünsel bir ilgiler sistemi haline geliyordu. "

(2)

Bu ilgiler sistemi içinde ilgi, nesnenin fenomeninden nesnenin anlamına kaymaya başlamıştır. Burada hemen belirtmek isterim ki, buradaki fenomen nesnenin salt dışsal gerçekliği, duymalardan bize ulaşan görüntülerdir. Daha ileride irdeleyeceğimiz fenomenoloji olarak anlaşılmalıdır.

Anlama doğru kayma süreci içinde bir Empresyonistlere, Fovlara ve bir dönüm noktası sayılan Cezanne(1839-1906)'a kısaca değinmekte fayda olduğuna inanıyoruz.

Empresyonist tavrın bir takipçisi olarak görülen Cezanne, aslında Empresyonist tavrın sonunun geldiğini gösteren bir ipucudur. Çünkü, dönem içindeki bilimsel gelişmeler (relativite, atomun parçalanabileceğinin kanıtlanmasıyla maddenin katılıktan çıkarak bir enerji haline gelmesi), yeni varlık ve evren kavrayışları (sezgicilik, fenomenoloji, varoluşçuluk v.b.) Empresyonizmin subjektif-natüralist evren tablosunu eritmeye başlamıştır. Bu arayışları reddediş, karşı çıkış olarak algılayabiliriz.

Karşı çıkış direkt olarak başka bir tavır tarafından yapılmamış, önce kendi içinde bir takım farklılaşmalar olmuştur.(Neo-Empresyonizm) Bu farklılığı oluşturanların başında Cezanne'ı görmekteyiz. Bir izlenimci olmasına rağmen

isteklerinin farklı oluşu, resmi ele alışındaki amaç farklılığından dolayı Cezanne'ı bu gruptan bir parça ayırmak gerektiğine inanıyoruz. Cezanne'a baktığımızda oldukça karışık çelişkiler ve sorunlar ağı ile karşı karşıya kaldığımızı farkederiz. Sanat tarihçileri, edebiyatçıların ya da eleştirmenlerin aktardıkları yığınla bilgilerden, Cezanne'ın izlenimcilerden ayrıldığını anlamak zor değil. "Ressamın dikkatini, tuvalin maddi ve gerçek yapısı üzerinde; yani renk, yüzey, doku ve malzemenin kendisi üzerinde yoğunlaştırması Cezanne ile başlar."(3) Cezanne'ı bir geçiş dönemi olarak görmek mümkündür. Cezanne'ın nesnelere, daha doğru söylemek gerekirse nesnelere özünü kavrama yolu, nesnelere salt geometrik biçimler olarak kavramadır.(R-4) Yani salt geometrik biçimler doğanın, nesnelere özünü oluşturur. Cezanne'ın meşhur, ' doğadaki her şeyi koni, silindir ve küreye göre biçimlendir ' sözü de bunu destekler niteliktedir. Böylece Cezanne, somut olarak eserlerinde olmasa bile, çünkü Cezanne da natüralist sanat tavrından kopmamıştır, düşünsel olarak daha ileride inceleyeceğimiz Kübizme ve soyut sanata kaynaklık etmiştir.

Cezanne'ın sonrasında ortaya çıkan ve temelinde içsel olanın dışlaşması-dışlaştırılması yatan Ekspresyonizmi görmekteyiz.

Burada amacımızın genel bir sanat tarihi ortaya çıkarmak ya da bunun bir açılımını yapmak olmadığını belirtmek isteriz. Genel olarak yirminci yüzyıldaki kavramsallaşmanın kavranabilmesi için öncüllerinden, bunların ortaya çıktığı dönemin, özellikle felsefesinden ve diğer gelişmelerinden bahsedilmesi gerektiğine inanıyoruz.

Teknolojik ve bilimsel gelişmelerin hemen her türlü hareketin kaynağı durumunda olan bir çağdayız. Bilgi çağı, hız, iletişim çağı ya da Mavi Süvari'nin manifestolarında belirttikleri ' Büyük Düşünsel Çağ '.

Aslında konu basit olduğu kadar karışık. Tıpkı modernizmin kendi iç dinamiği gibi karşıt güçlerin dengesi... Basit; çünkü bu süreç bir zincirleme reaksiyon sonucu ortaya çıkmaktadır. Bir olay, bir sonuç, yeni bir neden ve yeni bir olay zincirinin kısır döngüsü... Karışık; çünkü bunca zinciri çözümlenmenin, netleştirmenin zorluğu var karşımızda. Hemen her kitapta yirminci yüzyıl

(3)Enis BATUR, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul-Mart 1997, s. 119

başlarının oldukça kompleks bir yapıda olduğunu okumuşuzdur. Doğru... Gerçekten de bu kadar çabuk değişen, farklı görüşlerin, farklı hareketlerin, sistemlerin birbiri ardına çıktığı herhangi bir dönem yoktur.

Teknik alanda fotoğraf makinasının bulunması ile kendini sorgulayan ve yeni bir yol arayan sanatçının, sanatı mimetik ve mnemonik (hatırlamaya dayalı) bir eylem olmaktan çıkarıp, ona yeni bir yön kazandırmasıyla başlattığımız modernizmde bunun gibi pek çok etkilerle karşılaşırız. Yirminci yüzyıl başlarına geldiğimizde atomun parçalanmış, özel görelilik (relativite) kuramının ortaya atılmış, radyo ve uçağın yanısıra telefonun bulunmuş olduğunu, buhar makinasının hayata girmiş ve psikanalizin temellerinin atılmış olduğunu görmekteyiz. Tüm bunların ortaya çıkardığı yeni evren ve varlık kavrayışları, yeni düşünce sistemlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Elbetteki sanatsal platformdaki değişmelerin de bunlardan kopuk olduğu düşünülemez. A. Einstein(1879-1955)'in ortaya attığı ' Özel Görelilik Kuramı ' nın gözlenen olgunun görüntüsünün, o olguya bakan gözlemcinin yerine, hızına bağlı olarak değişeceğini ortaya koyması, fiziğin temellerini parçalayıp yok olma tehlikesi ile karşı karşıya bırakıyordu. Fütüristlerde görülen çizgilerin eğrilmesi, biçim bozulmaları bunların bir sonucudur. Ya da atomun parçalanması Kübizm için geleneksel perspektifin yok olması ve hacmin kavram olarak doğması, kavramsal kodlara bağlı olarak düşünsel bir yapının ortaya çıkması demektir. Ya da insanın bilincinin dışında bir bilinçaltının bulunduğu ortaya konması, insanın düştüğü kaosu, bireyselliğini, çılgınlığını dışavurmayı amaçlayan Ekspresyonistler için bir çıkar yol, etkilenim olmuştur.

Teknolojinin, bilimin insanı, yaşamı konformizme götürmesi ile tüketim hız kazanmış, kapitalizm kıtalararası bir boyutta Avrupa'ya yayılmaya başlamıştır. Hızlı tüketim hızlı üretimi, hızlı üretim ise hammadde sıkıntısını doğurmuştur. Hammadde gereksinimi ulusları sömürgeciliğe yöneltmiş, yavaş yavaş küçülen dünya üzerinde gelişen devletler, yeni kaynaklar arama yoluna gitmişlerdir. 1913'de petrolün işlenmesinde ' kraking yöntemi 'nin bulunmasıyla plastik, kauçuk ve yan petrol ürünleri olarak hayatımızda çok yaygın kullanım alanı olan ürünler ortaya çıkmış ve bu da paylaşım savaşını körüklemiştir.

1914'te ise gerçek boyutlara ulaşan bu kavga, kaos, bunalım 1. Dünya Savaşı olarak patlak vermiştir.

Teknolojinin doğurduğu bunca etki sonunda sanatçılar çığlıklarını yükseltmiş, tepkilerini içe dönerek ya da alay ederek göstermişlerdir. İçe dönen sadece sanatçı değildir. Teknolojinin tutsağı olan insan, önce çevresine sonra kendisine yabancılaşmıştır. " Zamanı, belli dilimlere bölen günlük iş yaşamının hızlı akışı içinde insan, toplumsal bir varlık olma özelliğini git gide yitirmeye başlamış; kalabalık içinde tek başına yaşayan bir birey durumuna gelmiştir. Bir köy halkını barındırabilecek büyüklükteki apartmanlarda ya da binlerce kişinin birarada çalıştığı iş yerlerindeki insanların birbirlerini tanıma olanağı bulamayışları teknoloji toplumunun yarattığı hızlı yaşama biçiminin sonucudur. İnsanın bir üretim gücü olarak görüldüğü çağımızın iş bölümü düzeninde, çalışanın istenci dışında düzenlenmiş olan zaman dilimlerine uyma zorunluluğu, özgür ve doğal olmayan bir çalışma disiplinini yaratmıştır. Böylece zamana karşı yarışan, kalabalık içinde yalnızlaşan, isteklerini gereğince duyuramayan, duygularını giderek unutan; kendisiyle dialog kuramayan, kendine yabancılaşmış bir insan tipi yaratmıştır çağımız."(4) Bireysel kurtuluşlar, bireysel özgürlüklerde aranmış, bunun sonucunda çok sayıda sanatsal tavır ortaya çıkmıştır.

Burada bir paradoksu hatırlatmak isterim: Bu akımlar, hareketler bu kausun, bunalımların birer sonucu, tepkisidir. Fakat aynı zamanda çıkış noktalarının kaynağı da onlardır.

Bilimsel ve teknolojik bulgular sanata girmiş, sanatçılar yeni malzeme ve teknikleri denemeye başlamışlardır. Nitekim " ' sanatta soylu ya da soysuz gereç yoktur ' diyen Picasso(1881-1972) ve Braque(1882-1963), günlük yaşamın bir parçası konumuna gelmiş olan gereçleri (gazete, dergi parçaları, duvar kağıtları v.b.) kullanarak resim sanatı anlayışına yeni bir boyut getirmişlerdir.(R-5) Kolaj olarak tanımlanan bu çalışmalar sonraları boyutlanacak, üç boyutlu olarak, Assemblage adını alacaktır. Daha sonraları ise Maholy-Nagy, Marcel DUCHAMP(1887-1968), Max ERNST(1891-1976)

(4)Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 8, Çağdaş Teknoloji ve Sanat, Ankara 1988, s. 105

gibi sanatçılar, ki ileride değineceğimiz, teknolojik ürünleri birer sanat nesnesi konumuna getirerek sanatta kavramsallaşmada önemli roller oynayacaklardır. Fakat tüm bu oluşumlara dek yirminci yüzyıl başlarında ortaya çıkan birkaç akıma değinmenin faydalı olacağı düşüncesiyle, ekspresyonizmle araştırmamıza devam ediyoruz.

Ekspresyonizm, genel ve bilinen anlamıyla bir dışavurumdur. Peki neyin dışavurumu ve neden dışavurum? Bunu o dönemin genel yapısıyla açıklayabiliriz. Bu genel yapı içerisinde, ileride değineceğimiz bilimsel ve teknolojik gelişmeler de oldukça etkindir. Çünkü bireyi, bireyin çeşitli gereksinimlerinin yarattığı gerilimi, çevre koşullarının direkt olarak etkilediğini biliyoruz. Bilginin iletişim araçları ile ulaşamayacak bir hızla yayılması, bireyin bu hıza ulaşma gereksinimi ve hatta ihtiyacı, bilimsel gerçekliklerin değiştirdiği yeni bir evren kavrayışı/modeli insanı direkt olarak bu gerilimin içine sokmaktadır. İncelendiğinde de görüleceği gibi ekspresyonistleri birleştiren temel öge, çağın insanın içinde bulunduğu kaos ve gelecek endişesidir. Bu gerilim içerisindeki insanlardan bu gerilimi aktaran sanatçılar, resimde bir yeniliği ortaya çıkarmışlardır. Bu yenilik biçim ve içerik yeniliğidir. Konuya bağımlı olarak ortaya çıkan bu farklılaşmada, insanın bir başkaldırısı görülmektedir. Bu başkaldırı, bireyi bu cenderenin içine soktuğuna inandıkları burjuvazi düşüncesine ve kapitalizmin ortaya çıkardığı manevi bunalımlara karşı bir başkaldırıdır.(R-6-7)

“Almanlar için dışavurumculuk geçici bir üsluptan çok, ben’e olası en kısa sürede anlatım olanağını sağlayan yol, araç, hatta içerik olmuştur. Bu yüzelli yıllık bir klasisizmin kendisine yasaklamış olduğu şeydir. İşte patlama da bunu yüzden böylesine şiddetli ve taşkınca olmuştur.”(5)

Bunca şiddetli ve taşkınca bir başkaldırı olmasına rağmen ortada bir kuram yoktur. Dışavurumculuğu bir protesto hareketi olarak görmek ve bu protestonun heyecanlardan, anlatılamaz coşku ya da en iyi kavramlardan yola çıktığını söylemek daha doğru olur. Belli belirsiz duygular silsilesi ile hareket eden dışavurumcular bunları şöyle ifade ediyorlar: “ ‘Braque: Heyecanları

(5)Enis BATUR, a.g.e., s.268

yöneten kuralı severim' der; Nolde ise 'bilgi hiçbir şeydir, içgüdü herşeydir' diye düşünür. K.S. Rottluff şu açıklamayı yapar: Kendimle ilgili olarak, bir programımın olmadığını ama yalnızca gördüğümü ve hissettiğimi, anlatılmaz bir 'kavrama' ve ona 'en uygun anlatımı bulma' isteğimin olduğunu biliyorum(...) Kırshner ise şöyle der: 'Deneyimime, yaşantıma, gözlerimi kapatarak görebildiğim tek bir biçim sunan hayalgücü, kesinlikle bilinçdışı bir güçtür.'

Görüldüğü gibi net bir birliklilik yoktur. Çağın gelişiminin şaşkına çevirmişliği olarak söyleyebiliriz bu durumu. Sadece zaman içinde teknik, bilimsel, sınıfsal ve ekonomik değişim ve gelişimlere bir tepki olarak görebiliriz.

Daha önce çok kısa değindiğim paradoks burada kendini gösterir. Ekspresyonizm, az önce belirttiğimiz koşullara bir başkaldırıdır; fakat aynı zamanda bu koşulların bir ürünüdür.

"... Öbür yandan kapitalizmin ekonomik üretim için olduğu gibi sanat üretimi için de sınırsız kaynaklar yarattığı doğrudur. Kapitalizm, yeni duygular, yeni düşünceler yaratmış, bunları dile getirmesi için de sanatçıya yeni olanaklar vermişti. Artık kalıplaşmış, çok yavaş değişen bir anlatıma saplanıp kalmak güçtü; bu anlatım türlerine biçim veren yöresel sınırlar aşıldı, sanat genişleyen bir uzayda ve hızlanan bir zamanda gelişmeye başladı. Böylece kapitalizm, gerçek sanata yabancı olmamakla birlikte, sanatı gelişmesine ve çok yanlı, zengin anlatımlı, özgün yapıtların yaratılmasına yardım etti."(6)

Ekspresyonizmden bahsederken onu oluşturan gruptan söz etmemek yanlış olur. Bu bağlamda iki grup görmekteyiz. Bunlardan ilki, 1905'de dört genç Alman ressamın [Eric HECKEL(1883-1970), Karl Schmidt ROTTLUFF(1884-1976), Ernst Ludwig KIRSHNER(1880-1938) ve Fritz BLEYL] Dresden'de oluşturduğu ve dönemin sanatını alt-üst etmeyi amaçlayan Die BRUCKE (KÖPRÜ) Grubudur.(R-8-9) Amaçları, yüzyılın hemen başlarında kaynayan Almanya'nın en genç sanatçıları bir araya getirmektir; bu amacına da ulaşmıştır. Aynı amaçlardan yola çıkan, benzer kaygılar taşıyan bir diğer topluluk ise Neue Kunstlervereinigung (Sanatçıların Yeni Topluluğu)'dur. 1909'da kurulmuştur. Birkaç Alman ve Rus sanatçınının [Franz MARC(1880-1916), August

(6)Ernst FICHER, Sanatın Gerekliği, Çev. Cevat ÇAPAN, de Yayınevi, İstanbul 1968, s. 52

MACKE(1887-1914),Vassili KANDINSKI(1866-1944) ve JAWLENSKY(1864-1941)] oluşturduğu bu grup, 1912'de ünlü Der BLAUE REITER (Mavi Süvari)'i yayımlamıştır.(R-10-11)

Teori kısmı ağır basan 'Sanatçıların Yeni Topluluğu', 'Der Blau Reiter' adlı almanağında şöyle sesleniyor:" Büyük bir çağ başlıyor, başladı bile: Düşünsel 'uyanış', 'kaybolmuş denge'nin yeniden kazanılması yönündeki eğilim, düşünsel filizlenmelerin kaçınılmaz zorunluluğu, ilk çiçeklerin açılış çağı...

...İnsanlığın şimdiye kadar görüp geçirdiği en büyük çağlardan birinin, Büyük Düşünsel Çağın kapısında duruyoruz.

Düşünsel ortamın, içindeki düşün tohumunun boy vermesi için gereken besini sağlayacak ve hatta şimdiden sağlamakta olan 'yeni' unsurları, sözümona en uygun gelişmenin, maddi alandaki 'büyük zafer'in yaşandığı ve yakın yıllarda kapatmış olduğumuz 19.y.y.'da belli belirsiz oluşmaya başlamıştı.

Sanat, edebiyat ve hatta 'pozitif' bilimler bu 'yeni' çağa yönelişin çeşitli aşamalarında bulunuyorlar. Ama hepsi onun egemenliği altındalar. Gerek bu yönelişle doğrudan ilintisi olan sanat olaylarını, gerekse düşünsel yaşamın başka alanlarında yer alan ve bu olayları aydınlatmada gerekli olan olguları yansıtmak en büyük amacımızdır." (7)

Kandinski daha sonra kaleme aldığı 'Sanatta Zihinsellik Üstüne (Über das Geistige in der Kunst)' adlı eserinde, bu amaçlara şunları ekliyor:" Sanatta Zihinsellik Üstüne adlı kitabım ve yine aynı biçimde Der Blaue Reiter, herşeyden önce gelecek için mutlaka gerekli olan ve sonsuz deneyimleri olanaklı kılan bir yeteneği, maddi ve soyut nesnelere zihinsel(Geistig) olanı duyumlama yeteneğini uyandırmak amacını güdüyordu. İki yayının da ana hedefi bu yeteneği, henüz ondan habersiz insanlarda uyandırmaktı" (8) Giriş kısmındaki açıklamalardan sonra sanatın geleceğine dair doğru bir tahmin öne süren Kandinski, sözlerine şöyle devam ediyor:"(...)İki kitap da çok yanlış anlaşıldı, anlaşılıyor. Bir 'program' oldukları sanılıyor ve yazarları kuramlar üreten, beyinsel uğraşlara dalıp kaybolmuş 'kazaya kurban gitmiş' sanatçılar

olarak damgalanıyor. Oysa akla, beyine seslenmek kadar kaçındığım bir şey yoktu benim. Bu ödev, bugün için bile erken sayılır; ama sanatın bundan sonraki gelişiminde bir sonraki, önemli ve kaçınılmaz hedef olarak sanatçının karşısına çıkacaktır.”(9) Tüm bu koşullardan ve bunların birey üzerinde oluşturduğu baskılardan, bir yerde bireyi kurtarmak üzere ortaya çıkmış ve dönemin gerek toplumsal gerekse sanatsal platformunda değişimlere neden olan psikanalize ve dolayısıyla L.S. FREUD(1856-1939)’a değinmeden geçmenin yanlış olacağı düşüncesindeyiz.

Tüm bu nedenlerden ötürü Freud’un Psikanalizi geliştirdiği dönemde ekspresyonizmi de görmek bizi şaşırtmamalı. Çünkü bunların yakın zaman içinde ortaya çıkmaları bir tesadüf değildir.

Psikanaliz, kısaca açılımını yaparsak, insanda bilinç dışında bulunan bir bilinçaltının çözümlenmesi ya da dışavurumu sonucunda bir rahatlama, boşalmayı sağlayan bir çözümlenme yöntemidir. Başka bir deyişle bir ‘baca temizleme’(*) işidir. İnsanı yaşadığı çağın kaosuna sürükleyen nedenlerin birikiminden kurtulmasını sağlayan, en azından bu nedenlerden dolayı oluşan ruhsal bozuklukları açıklayarak, çözümünü dışavurumda bulan psikanaliz, sanatçıya da, sanat ve sanatçıyla ilgili doyurucu sonuçlar getirmektedir. “Toplum gerçeğinin yanısıra insanın iç gerçeği, bilinçaltı dünyasının da inceleme konusu yapıldığını görüyoruz bu yüzyılda. Sigmund Freud’un insanoğlunun bilinçaltı dünyasını araştıran eğilim ve davranışlarını yönlendiren güdülerle ilgili düşünceleri insanı tanıma alanında önemli açılımlardı. Tanrının yarattığı, gizemli ve kapalı bir kutu olmaktan çıkıyordu insan. Salt gerçek yaşamdaki kişiler değil, sanatsal yaratılarının kişileri de Freud’un çözümleri ve yorumlarıyla açıklık kazanıyordu.”(10)

(9) Vasili KANDINSKI, Sanatta Zihinsellik Üstüne, Çev. Tefik TURAN, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s 52

(10) Prof.Dr. Adem GENÇ, DADA, Doktora Tezi, İzmir 1983, s. 25

(*)Baca temizleme terimi Irwin D. Yalom’un kaleme aldığı ‘Nietzche Ağladığında’ adlı kitabında Dr. Breuer’in, kullandığı ruhsal çözümlenme ve tedavi yöntemine verdiği addır. Kitaba göre Psikanalizin henüz ortaya atılmadığı dönemlerde psikanalizin temellerini hazırlamıştır.

"İşte, ruhun incelenmesi (psikanaliz) yöntemi; bu geriye itilmiş, baskıya konulmuş, hapsedilmiş heyecanları birer birer bulup meydana çıkararak eğitir (terbiye eder), düzene koyar." (11)

Bu görülen geriye itilmiş, baskı altına alınıp hapsedilmiş heyecanlar toplum genelinde nevroza neden olabilirken, sanatçılar bunları dışavurum yoluyla daha rahatlıkla aktarabilmekte, bilinçaltında oluşturdukları imgeleri eserlerinde yansıtarak izleyiciyi de bu yolda aydınlatmaya çalışmaktadırlar.

Batı Avrupa toplumlarında, feodal düzenden sanayi uygarlığına geçiş aşamasında ortaya çıkan bunalımlar, plastik sanatlarda köklü değişikliklere yol açmıştır. Bu dönüşümlerden biri olan ekspresyonizm, Freud'dan da yola çıkarak yeni bir tarz oluşturmuştur.

Bunu takip eden ve yeni bir varlık kavrayışı ve evren tablosu ortaya çıkaran (etkilendiği bilimsel ve düşünsel gelişmelerle birlikte) bir akımla karşılaşıyoruz: Kübizm...

Yirminci Yüzyıl başlarında ortaya çıkan en önemli akımalardan biridir Kübizm. Pablo PICASSO(1881-1973)(R-12) ve George BRAQUE(1882-1963)(R-13) tarafından temellendirilmiştir. Sonradan Juan GRIS(1887-1927), Fernand LEGER (1881-1959), Albert GLEIZES(1881-1935) gibi tanınmış sanatçılar da bu akım içinde yer almışlardır.

Fiziksel varlığın entellektüel bir düzlemde bir çeşit kavramlara ya da ilgiler dizgesine dönüşmesi ile açıklanan bu yeni sanat formunun özünde, 20.y.y. Avrupa insanının doğa karşısında bir 'duyu varlığı' olarak değil, bir 'düşün varlığı' olarak çıkışı gibi temel olgular vardır. Bu da kübizmin bir yerde kavram ressamlığı olduğu sonucunu doğurur. Çünkü onlara göre, salt duylara güvenilemezdi. Duyular yanıltıcı olabilir; bu da onları kübizm öncesi sanatçıların düştüğü yanılgılara sürükleyebilirdi. Bu nedenle kübistler, natüralist sanat geleneğini bir ' aldatmaca ' olarak görmektedirler. Onlar nesnelere dış görünümünü değil özünü, değişmeyen yanını vermek istiyorlardı. Nesnelere bu yanı ise salt duylarla değil, akıl yoluyla kavranabilirdi. Özellikle ileride kısaca değineceğimiz Bireşimsel(Sentetik) Kübizmde gördüğümüz bu düşünsel farklılık

(11) Orhan HANÇERLİOĞLU, Düşünce Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1970, s. 304

bizi, Descartes'a kadar götürür. (Düşünüyorum, o halde varım.) Bu platform çerçevesinde görülen kübist resimlerdeki düşünsel biçim oluşturmalar, rasyonalist bir düşüncenin sonucu olarak görülebilir.

Konu bazında, yapıta konu olan obje, entellektüel bir amaçla ikinci plana itilmiştir. Çizgi egemenliği ve tek renk boyama gibi unsurlar da kübist tarzda görülen genel karakterler içinde söylenebilir. Bunun dışında nesnelere değişik açılardan elde edilen görüntüler ve formlar geometrik bir plan içinde analiz edilip, eş-zamanlı kuvvet noktaları dikkate alınarak özgün bir yapı oluşturulmuştur. Maddenin çeşitli görünümünün aynı düzlemde gösterilmesi olarak tanımlayabileceğimiz eş-zamanlılık da fizik alanında gelişen/oluşan yeni "zaman" kavramından kaynaklanmaktadır. Yeni zaman kavramında, "geçmiş" ve "gelecek" kavramları "ŞİMDİ" kavramında odaklaşır. Modernizmin gelişme dinamiği konumundaki zıtlıkların birliği, burada bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra bu özellik fütüristlerde de kendini gösterecektir.

Bu yönüyle Cezanne'de görülen düşünsel yapı ile içsel bir bağlılık göze çarpar. Bunun yanında aynı yönde incelersek, Kübizmin bir çeşit kavramsal gerçekçilik olduğu ileri sürülebilir. Çünkü kübizm daha önce de belirttiğimiz gibi düşünsel bir görüşün ürünüdür. Bu düşünsel yapının temelini Arnold GEHLEN, Alman İdealist Felsefesinde, özellikle Kant(1724-1804) ve Fichte(1762-1814)'de bulmaktadır. Kant, 'Kritik der Urteilskraft' ın başında, bireşimsel bilgi için, duyularla aklın birleştirilmesi gerektiği düşüncesinin ürünü olan 'duyulardan yoksun kavramlar boş, kavramlardan yoksun duyular da kördür' sözü, kübistler için temel düşünce olmuştur. Gerçekten de ilk kübist resimlerin temelinde bu düşüncenin yattığı söylenebilir. Kübistler, empresyonizmin kavramlardan yoksun olan duyumculuğunu, yüzeysel kaldığı için, bir tür körlük olarak görüyorlardı. Buna karşılık kübistlerin kavram ressamlığı 'boş' değildi, duyulardan ne kadar soyutlanmış olursa olsun, görsellik düzeyinde (optik düzeyde) bir düşünce ressamlığıydı ve duyulardan büsbütün yoksun değildi."

(12)

Düşünsel platforma dayanan kübizm özde soyut bir sanat anlayışıdır.

Çünkü düşünce soyut bir olgudur. Yirminci yüzyıl başlarında maddenin anlamını yitirmesi, anlamının değişerek somut bir varlık olmaktan çıkıp bir enerji alanı şeklinde soyut bir kimlik kazanması, dünya-evren kavrayışını da soyut bir temele oturtmuştur. Yirminci yüzyıldan itibaren gelişen sanatsal hareketlerin soyuta dayanmaları bu gibi nedenlere bağlıdır.

Kübizmde görülen biçim parçalanmaları ise yine gerek fizikteki gelişmelere (özel ve genel görelilik kuramı, quantum teorisi gibi) gerekse gelenekten gelen 'güzel görüntü' dünyasının parçalanması amacına dayanır. "Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı..." (13) Bu parçalanmalar sırasında nesnel duyusal görünüşlerinden sıyrılarak salt biçim olarak kalırlar; tıpkı Husserl'in Fenomenolojisinde olduğu gibi. Husserl'in fenomenolojisinde de bir varlığı kavramak için, o varlığın dışındaki tüm varlıkların ortadan kaldırılması gerekiyordu.(Paranteze alma/Epoche) Böylece varlığın özüne, kavramına inilir.

Burada Husserl'in fenomenolojisine değinmemiz konuyu ve dönemin düşünsel yapısını daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

Fenomenoloji de kübizm gibi bir öz araştırmasıdır. Bu özü araştırırken, o öze ait şeyin dışındaki diğer tüm dünyasal olanlar ortadan kaldırılır, 'paranteze alınır'. Tüm doğal davranışlar, fenomenolojik yöntem ve felsefesinin kurucusu, E. HUSSERL(1859-1938)'in deyimiyle 'paranteze alma'(epoche) yoluyla ortadan kaldırılırlar. Bunun sonucu olarak ortada sadece görüntü(fenomen) kalır. Dolayısıyla bir öz araştırması olduğunu söylediğimiz fenomenoloji, fenomenlerden yola çıkar. Fakat yaşadığımız dünyada fenomenolojik tasarımlar yoktur. Biz bu tasarımları düşünsel bir soyutlama ile elde ederiz.

Fenomenolojik tavır, herşeyden önce eleştirel(kritikçi) bir tavidir ve ilk olarak doğal tavrı değiştirme amacı ile ortaya çıkar. Bu yönüyle Kant felsefesi ile yakınlık kurulabilir. Bu da ancak Husserl'in belirttiği Reduction (indirgeme) yöntemi ile olur. İndirgeme yöntemini barındıran fenomenolojik tavır şüphe ile ortaya çıkmaktadır. Fakat bu şüphe septik bir şüphe değil, Descarte'çı bir yöntem şüphesidir.

Peki bu şüphe neye karşıdır ya da yöneldiği şey nedir? Yirminci yüzyıl başlarıyla birlikte gerek bilim alanında, gerekse felsefi tabandaki gelişmelerin ve değişmelerin, sübjektif-natüralist tavrın benimsediği, duyu verilerine dayalı varlık kavrayışını zayıflattığını görmekteyiz. Fenomenolojik tavrın da yönelttiği şüphe, duyu-verilerinden, nesnelere dünyasından duyulan şüphe biçiminde kendini gösterir. Modern sanat akımlarının, empresyonistleri, geleneksel çizgiye dahil etmelerinin temelinde yatan düşünce de budur; duyuların yanıltıcılığı, onlara duyulan şüphe...

Fenomenolojik tavır, şüpheyi, reduction'ı (indirgeme) ve paranteze alma'yı (epoche) kullanarak varlıkların özünü araştırır. Paranteze alınan duyulur nesnelere varlık karakterinden, gerçeklikten soyulunca, yeni bir gerçeklik, hakiki bir varlık dünyası aramak gerekmektedir. Bu yeni varlık arayışı ise dünya-üstü bir alanda olacaktır. Bu alan, ide'lerin, öz'lerin alanıdır. Fenomenolojik tavrın, indirgemenin amacı, nesnelere dünyasını ortadan kaldırdıktan sonra öze, yani mutlak varlığa ulaşmaktır; zaman-uzay-üstü bir varlığa...

Baktığımızda sanatta da, birazdan değineceğimiz, felsefede de aynı yönde, duyu-üstü bir varlığa ulaşma yönünde bir çaba görmekteyiz. Ve sanat, aradığı bu duyu-üstü varlığı, mutlak varlığı salt düşünsel biçimlerde, geometrik biçimler dünyasında elde etmektedir. Bu dönemde sanatçı, evrene baktığında nesnelere özsel yapıda gördüğünden dolayı ya da diğer bir deyişle, onları soyut-geometrik birer bilgi objesi olarak kavradığı için yansıtırken de soyut-geometrik biçimleri kullanmaktadır. Tıpkı Kübistlerde olduğu gibi.

“ Nesnelere özünü kavramak, nesnelere iç-yüzünü ve iç-yapısını kavramak için, elbette kübizm, nesnelere, varlığı görüldüğü gibi değil de, düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesnelere, varlığı ve onların objektif düzenini bozma, biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzeni yitirecek, biçimi bozulmuş (deforme olmuş), yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için, evrenin alışılmış, objektif düzenin deformation'u kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar.

Nesnelere, varlığın iç dünyasını, ama yine objektif yasal olan bir düzeni yaratmak, kübizmi bir yandan geometriye, öbür yandan da metafiziğe götürür.

Bu bakımdan, kübizmi salt bir biçim sanatı, salt bir geometri sanatı olarak görmek yanlış olur. Bu geometrik düzen içinde bir anlam, tinsel bir varlık da gizlidir.” (14)

Geometrik düzen içindeki bu tinsel varlık, daha çok kübizmin bireimsel (sentetik) yönünde ortaya çıkar. Bir konstrüksiyon olan kbizmde iki ayrı hareket tarzı vardır. Bunlardan biri ve ilki, doğa biçimlerinin analizi sonucu oluşan bir konstrüksiyon olan analitik kübizm, diğeri ise salt düşünsel elemanların sentezine dayanan sentetik (bireimsel) kbizmdir.

Bunları biraz daha açıklamamız gerektiğine düşünüyoruz. Bu bağlamda analitik kübizmin dayanağı doğadır. Fakat burada natüralist bir anlayıtaki doğa ile karılaamayız. Daha önce de belirttiğimiz gibi soyut-düşünsel bir evren kavrayışı ile doğanın analizini görmekteyiz. Bu da soyutlama ile kendini gösterir.

Sentetik kbizmde ise soyut-düşünsel ve geometrik elemanlar gibi konstrüktif ögelerle doğa yaratılır. Böyle bir yol bizi Kant felsefesine götürmektedir. Kant’a göre biz, nesnelere olduğu gibi değil, sahip olduğumuz dn biçimlerine, düşünce (zihin) kategorilerine göre biliriz. Ayrıca bir cisim kavrayabilmemiz için salt duyumlardan gelen bilgiler yetmez. Bu bilgilerin akıldan gelen ögelerle sentetik (bireimsel) bir etkileşime girmesi gerekmektedir.

Sanatsal platformdaki yeni hareketler içinde, kübizmin peisıra grdğmz fütürizm ya da diğer bir adlandırmayla gelecekçilik, sanattaki kavramsallama yolunda önemli adımlardan bir diğeridir. O güne değin sanatsal platformda oluşan yenilikler, ki bunlar gerek biçim gerek içerik ve gerekse malzeme konusunda olsun, ftristlerle birlikte tepkisel bir boyutta yansıtılmış ve birazdan ayrıntılı olarak değineceğimiz noktalarıyla fütürizm, kavramsallama yolunda bir dönüm noktası olan Dada ve Sürrealist tavırlar için kaynak teşkil etmiştir.

Fütürist tavrı salt resimde görmemekteyiz. Müzik, edebiyat ve heykel alanında da kendini oldukça yoğun olarak hissettirmi, hatta burada belirttiğimiz her dal için ayrı ayrı manifestolar (bidiri) kaleme alınmıştır. Bu bildirilerden,

Filippo Tommaso MARINETTI(1876-1944)'nin hazırladığı ' Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu 'nun ' Fütürist Duyarlık ' adlı ilk bölümünde Marinetti, fütürizmin ilkesini şu şekilde açıklamıştır ki bu noktadan hareketle fütürizmin kavramsallaşmaya etkisini daha iyi irdeleyebileceğimize inanıyoruz:

“ Fütürizmin ilkesi, büyük bilimsel keşiflerin yarattığı etki altındaki insan duyarlığını tepeden tırnağa yenileştirmektir...”(15)

Burada bilimsel keşifler ve bunların etkisi altındaki insan söz konusudur. Ve Marinetti'nin belirttiği gibi amaç bu etki altındaki insanın duyarlığını tamamen değiştirmektir. Bu değişimi incelemeden önce şunu belirtmek istiyoruz: Farkında olsak da olmasak da sözü geçen bilimsel keşifler birer güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu güçler, bizim duyarlığımızı değişikliğe uğratır, farklılaştırır, yalıtır. Bir buhar makinesi, bir gazete, telefon, sinema ve daha niceleri bu dönemde ortaya çıkıp insan yaşamını değiştiren unsurlar ya da az önceki deyişimizle güçler konumuna gelmişlerdir.

“ Tren, her taşralıya, güneşin, toz toprağın ve rüzgarın hantalca oynadığı ıssız alanlarla dolu küçük ve ölgün kentinden şafakla ayrılıp akşam üzeri, ışıkların ve haykırışların diken diken kabarttığı bir başka başkentte gezinme olanağını sunar. Alp Dağları'nın bir köyünde oturan kimsenin, birkaç kuruşa satın aldığı gazeteyle, Çin'deki ayaklanmalar, Londra ya da New-York feministleri, Doktor Carrel ve kutup keşiflerinin korkusuz kızakları yüzünden yüreği ağzına gelebilir. Bir taşra kentinde oturan kimse, Kongo'da vahşi hayvan avı seüvenlerini sinemada seyredip tehlikelerin sarhoşluğunu duyabilir. Japon sporcularını, zenci boksörleri, bin türlü numara sergileyen Amerika'lı hokkabazları, zarif Paris'li kadınları da, bir müzikholün paradisinden, birkaç kuruşa hayranlıkla seyredilebilir. Daha sonra burjuva yatağına girip Caruso'nun uzaklardan gelen sesinden tat alabilir. Bütün bu olanaklar, Trablusgarp göklerindeki ilk uçaklara kayıtsızca bakan Araplar gibi, herhangi bir şeyi derinlemesine düşünemeyen mantar kafalıların zihninde merak diye bir şey

(15) Filippo Tommaso MARINETTI, Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler, Fütürist Manifesto, Çev: Selahattin HİLAV, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997, s. 75

uyandırmaz.”(16)

Peki insan duyarlığı nasıl ve hangi yönde değiştirilecek? Elbetteki bu değişim illkelliğe (primitif) dönük olmayacaktır. Bunu, fütüristlerin hemen her bildirisinde görmek mümkündür.

“ -Eski ve bilinen herşeyden tikslenme. Yeniye ve beklenilmeye duyulan aşk.” (17)

“ Profesörlerin cahil gelenekçiliğiyle leş gibi kokan müzik konservatuvarları;...”(18)

“ Antik çağ yaşamı, sessizlikten başka birşey değildi. ”(19)

Maddeleri çoğaltabiliriz. Peki az önceki soruyu yinelersek, insan duyarlığı ne yönde değiştirilecektir?

Onlara göre, ki bu doğrudur, çağ hız çağıdır. Yirminci yüzyıla kadar olan sessizlik, teknolojik gelişmeler sonucu yerini makine gürültülerine, seslere ve hıza bırakmıştır. “ Gürültü ancak ondokuzuncu yüzyılda makinelerin icadıyla doğdu. Bu gürültü, insan duyarlığı üstünde hüküm sürüyor.” (20)

Görüldüğü gibi insan duyarlığı, mekanizasyona bağlı olarak değişiyor. Gürültü, insan duyarlığını nasıl etkiliyor ve üzerinde nasıl hüküm sürüyor?

Bunu yine manifestolarından yararlanarak açıklamak doğru olacaktır:

“ -Dingin ve hanım hanımcık yaşamdan tikslenme, tehlikeli aşkı. Günlük kahramanlığa yatkınlık.

-Öte dünya duygusunun yok edilmesi. Bundan böyle, Bonnot'nun deyişiyle, kendi hayatını yaşamak isteyen bireyin değerinin artması.

-İnsan istek ve hırslarının sınırsız olarak gelişmesi ve çoğalması.

-Günümüzde her zaman hızlı bir ritmi olan yaşamın ivme kazanması.

(16) Filippo Tommaso MARINETTI, a.g.e., s. 75-76

(17) Filippo Tommaso MARINETTI, a.g.e., s. 76

(18) Balilla PRATELLA, Fütürist Müzikçilerin Manifestosu, Çev: Selahattin HILAV, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997, s. 83

(19) Luigi RUSSOLO, Gürültüler Sanatı Fütürist Manifesto, Çev: Selahattin HILAV, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997, s. 89

(20) Luigi RUSSOLO, a.g.e., s. 89

- Aynı bireyde çoğul ve eş- zamanlı bilinçlerin bulunması..." (21)

Düşünsel bazda geleneğin sessizliğine karşı, geleceğin ve bugünün teknolojisini, bu teknoloji sonucu ivme kazanan yaşamsal hızı ve bireyselliği yücelten fütüristler, tüm bu farklılıkları geleneksel tarz ya da tatlarla anlatamazlardı. Konuları açıkça kentsel ve endüstriyel çevreden seçmeleri gerekiyordu. Ayrıca devinim olarak yorumladıkları hız kavramı da vardı. Bergson'dan gelen bilgilere göre, yaşantının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi söz konusuydu. Tüm bunlar sonucunda, herhangi bir hareketin gözde bıraktığı izlerin tümünü aynı düzlem üzerinde yansıtarak eş- zamanlı görünüm elde etmişler ve bu eş-zamanlılığın sezgisel yolla kavranabilmesi için üst üste ve saydam (şeffaf) bir betimleme içine girmişlerdir.(R-14)

3 Mart 1910'da Turin'de imzalanıp duyurulan ortak bildirideki " Hareket ve ışık cisimlerin maddeliğini tahrip eder. "(22) şeklinde kaleme alınan madde, fütürist resme yön veren en önemli maddelerden biridir. Fütürist resimlerde gördüğümüz hızdan dolayı eğilen çizgiler, cisimlerin tanınamaz hale gelmesi bu maddenin örnekleri olarak verilebilir. (R-15)

Kübistlerde de kısaca değindiğimiz yeni ' zaman ' kavramı, fütüristlerde kendini daha fazla belli eder. Fütüristlerdeki eş-zamanlılığın, görüntülerin birbiri üzerine saydam olarak yerleştirilmesi ya da transparan renklerin, boyaların kullanılmasının kaynağı da budur. Fizik platformda gelişen yeni zaman anlayışı, ' geçmiş ' ve ' gelecek ' kavramlarını ' şimdi ' kavramında sentezler. Kübistlerdeki bir cismin farklı görünümünü kavramsal bir hacim uğruna, birarada göstermeleri gibi fütüristlerin uyguladığı eş-zamanlılık, bu yeni zaman kavramının sonucudur.

Tüm bunlar büyük bir hızla varlığını sürdürürken, 1910'larda genel olarak Kandinski ile başladığı kabul edilen soyut çalışmaları görmekteyiz.

İşte yeni bir basamak daha. Klee(1879-1940), Kandinski(1876-1944), Maleviç(1878-1935), Kupka(1871-1957) ve Mondrian(1872-1944) gibi

(21) Filippo Tommaso MARINETTI, a.g.e. , s. 76

(22) Luigi RUSSOLO, Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi/ Fütürist Manifesto, Çev: Selahattin HILAV, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997, s. 89

sanatçıların öncülüğünü yaptığı soyut akım resmi, sanatı doğadan, doğa imgelerinden koparıyor, doğa-üstü, yeni bir varlık oluşturuyordu.(R-16-17)

Sanat, resim gitgide soyut-geometrik anlayışa doğru ilerliyor, salt bir biçimler dili haline geliyordu. Bu süreç içerisinde 1908 yılında yayınlanan Wilhelm WORRINGER'ın ' Soyutlama ve Özdeşleyim ' adlı doktora tezinin etkilerini küçümseyemeyiz. Worringer, bu çalışmasında özdeşleyim (Einfühlung) içtepisinin modern sanat ya da anti-sanat hareketlerinin açıklanmasına yetmeyeceğini kanıtlamak ister. Bunun için de yalnız natüralist geleneği açıklayabilen özdeşleyim içtepisinin karşısına soyutlama içtepisini koyar. Bunu belirledikten sonra ilk yaratılan sanatın soyut olduğunu öne sürer. Bunun nedenini de insanın dış dünya ve dış dünya olayları karşısında duyduğu iç huzursuzluk ve tinsel bir korkudan kaynaklandığını söyler. Bu korkudan kurtulmak, bir huzur noktası bulmak ise her bir nesnenin tesadüfilikten ve keyfilikten kurtarılarak soyut biçimlere yaklaştırılıp, ölümsüz kılma yoluyla olacaktır.

Fakat bu soyutlama içtepsi ilkelerde olduğu gibi bilinçsizce değildir. Bunun temelinde modern sanat akımlarında metafizik, felsefi bir temel yatmaktadır. Bu felsefi alt yapıyı ya da soyutlama içtepsini, Worringer felsefi bir kavram olan 'kendiliğinden şey' kavramıyla açıklar, Kendiliğinden şey ya da asıl varlık (değişmeyen, öz, töz) sanatçının ulaşmayı, modern sanatın ulaşmayı amaçladığı şeydir. Bu özü realitede bulamaz. Natüralizmden uzaklaşarak bir içe bakış yaşamak zorundadır. " Biçimin arandığı yer, artık nesnelere dünyası değil tersine insanın iç dünyası olur. "(23) Bunun oluşmasında daha önce ekspresyonistlerde de bahsettiğimiz psikanalizin büyük rolü vardır. Kandinski'ye göre " Freud tarafından Psiko-analizin bir bilim olarak kurulması, sanatın insanın iç dünyasına sokulmasında büyük ölçüde yardımcı olur. " (24)

Yine Kandinski 'Sanatta Zihinsellik Üstüne' adlı eserinde içsel zorunluluk olarak ortaya koyduğu bir kavramdan bahsetmektedir.

O'na göre " Soyut sanat, sanatçının iç dünyasını dile getirir. Ama onun iç dünya dediği, romantiklerin duygusal dünyaları değildir. Tersine o korku, neşe,

(23) İsmail TUNALI, a.g.e. , s.145

(24) İsmail TUNALI, a.g.e. , s.145

hüzün v.b. duyguları kaba saba duygular olarak niteler. Bu duygulardan ' içsel-Zorunluluk ' (innere Notwendigkeit)'la arınan, bunları aşan ' yüksek düzeydeki hakikatlar "a açılır ve özgürlüğe kavuşur. Özgürlük, renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı ' ruhsal titreşimler ' (seelische vibrationen) 'i duyabilmektir. "(25)

" ' Sanatçı gören kişidir. ' ' Görme ' burada dış dünyayı görme değildir; bir içe-görü (vision) de değildir; ruhsal titreşimlerin tınısını duymak ve en yüksek düzeydeki hakikatlara açılmadır. "(26)

Kandinski'de gördüğümüz bu içsel-zorunluluk, Husserl'in fenomenoloji felsefesinde kullandığı 'paranteze alma' yöntemiyle benzeşmektedir. Paranteze alınarak nesnenin özüne ulaşmaya çalışılırken, içsel-zorunlulukla da arındırma işlemi ile yüksek gerçeklere ulaşma ereği gerçekleştirilir.

Tüm bu öze ya da yüksek gerçeğe ulaşma ifade kavramını doğurur. (Ekspresyonistleri hatırlayınız) Soyut sanatta ifade biçim vermedir. Biçim verirken sanatçı, sanatın deney objesinin doğal görüntüsünü oratadan kaldırır ve daha önce belirttiğimiz ' kendiliğinden şey "e ulaşmaya çalışır. Bu da şimdiye dek bahsettiğimiz sanatsal tavırların ortak yönü konumundaki natüralist gelenekten uzaklaşarak oluşacaktır.

Sanatta bu soyutlaşma süreci olurken bilim ve felsefede de buna paralel bir süreç kendini göstermektedir. Daha önce de kısaca değindiğimiz atomun parçalanması, yeni bir uzay-zaman kavramının bilime sokulması fizik alanındaki değişimler soyut bir evren tablosu oluşturmuştur. Madde katılığını yitirmiş yerini enerji kavramına bırakmıştır.

Felsefi alanda da yine daha önce ayrıntılı irdelediğimiz fenomenoloji felsefesi, paranteze alarak öze ulaşma yoluyla soyut bir kimliğe bürünmüştür.

Sanattaki bu soyutlaşma sürecinde 1916'lara geldiğimizde bir başka kilometre taşı ile karşılaşırız: Kasimir MALEVIÇ ve özellikle de ' Siyah Kare "si. Nedir bu ' Siyah Kare "yi bu denli büyüklüğe ulaştıran; bir dev aynası mı yoksa farklı bir çıkış yolu olması mı?(R-18)

" 1915'de Petrograd'da ' Son Fütürist Resim Sergisi O, Lo ' adı altında

(25) Nazan- Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e. , s. 52

(26) Nazan- Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e. , s. 52

açılan bir resim sergisinin baş köşesine bir resim asılmıştır: Beyaz Zemin Üzerine Siyah Bir Kare. Sergiyi gezenlerde bu resmin uyandırdığı tepki, şaşkınlıktan çok öfke olmuştur. Sanatçı seyirciyle alay mı ediyordu? Bu resmin resim olup olmadığı bile tartışılıyordu. Bir şeyin değil hiçbir şeyin resmiydi bu.

Resmi yapan K. Maleviç yapıtına ' Sıfır-Biçim ' adını vermişti. Bu adlandırmayla Maleviç, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp, sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu.”(27)

Maleviç böylece geçmişin tüm bilgi birikimini, beğenilerini yıkarak yeni bir başlangıç noktası koyuyordu. Yıkıcılık Mondrian'da olduğu gibi O'nun da sanatının temel noktasını oluşturmaktaydı. Geleneksel birikimin sonuna dek elenmesi, geçmişle uzlaşmazlık, bu yıllarda endüstri çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak sanatta da belirginleşmekteydi. "Sanat dünyasına ilk olarak kübistlerle giren aklın soyutlama ve eleme gücü, Modrian'ın ve Maleviç'de yıkmaya ve yok-etme etkinliğine dönüşmüştür." (28)

Bir noktada yıkmaya ve yok-etmeye, dönemin gerek fizik alanında gerek felsefi ve sosyal alanında etken yapı olarak görülmektedir. Daha öncede ara ara yinelediğimiz fizik alanındaki geleneksel kuramların yıkılışı, kapitalizmin giderek yıkıcı, ezici gücünü hissettirmesi, hammadde sıkıntısı ile paylaşım savaşına yaklaşıması bu yapıda önemli rol oynayan etkenlerden genel olanlarıdır.

Mondrian'a baktığımızda sürekli aranan bir denge görmekteyiz. Fakat bu denge eşitliğin dengesi değildir. Zıtların karşıtlıkların dengesidir Mondrian'ın aradığı. Bu dengeye ulaşmak için de doğayı yıkmak ya da yok-etmek gerektiğini düşünmektedir. "Sanatta yıkıcılığın" der Mondrian, dostu Sweeney'e 1924'te yazdığı bir mektupta, " yeterince önemsenmemiş olduğunu sanıyorum." (29)(R-19) Görüldüğü gibi yaşadığımız yüzyıla girerken sanatın aynası doğadan, objeden süjeye dönmektedir. Sanat sadece bir betimleme olmaktan öteye giderek bir içe-bakış, bir tepki, bir saldırı, bir bildiri şeklinde farklı görevler üstlenmiştir. Bu yeni kimlik ya da alan arayışlarında konu içinde de değindiğimiz bilimsel, teknolojik, felsefi ve sosyal alanlarda kısaca hayatın hemen her

(27) Nazan- Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e., s. 58

(28) Nazan- Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e., s. 59

(29) Nazan- Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e., s. 56

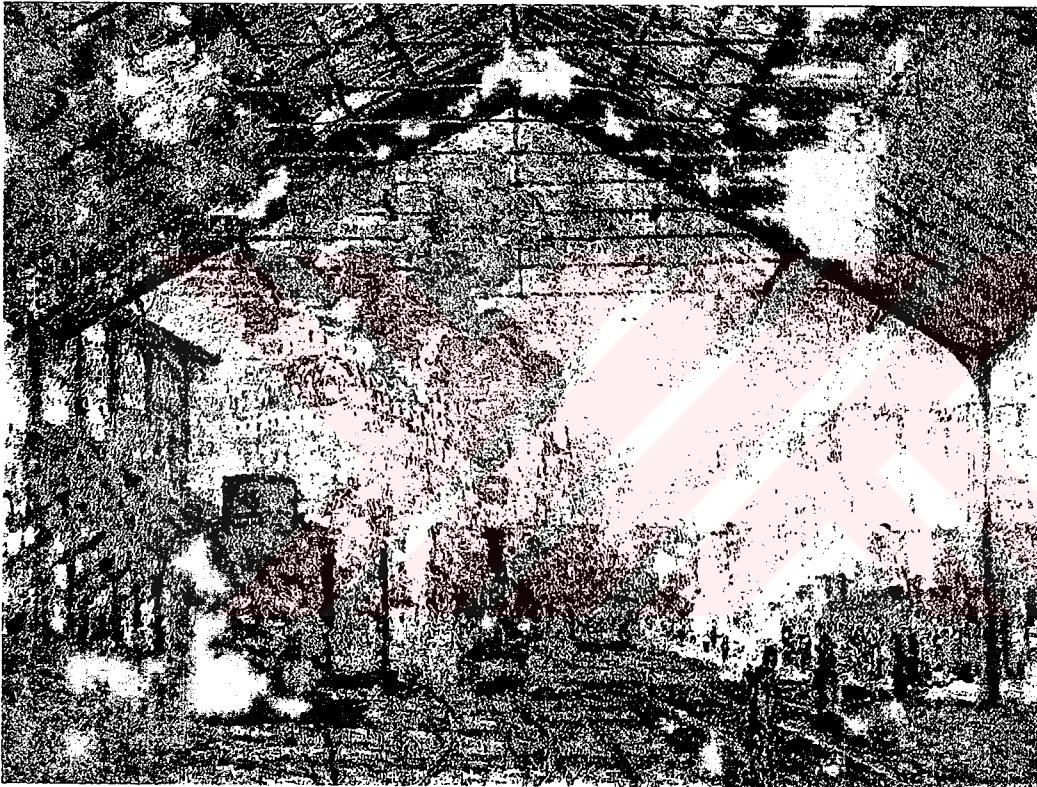
alanında yaşanan gelişmeler ve değişmeler önemli rol oynamışlardır.

Az önce bahsettiğimiz sanattaki yıkma ve yok-etme (Destruction) yöntemleri birazdan değineceğimiz ve sanattaki kavramsallaşmada önemli bir yeri olduğunu gördüğümüz Dadacı tavırda kendini gösterecek ve sanat platformunu oldukça sarsacaktır.





RESIM 3



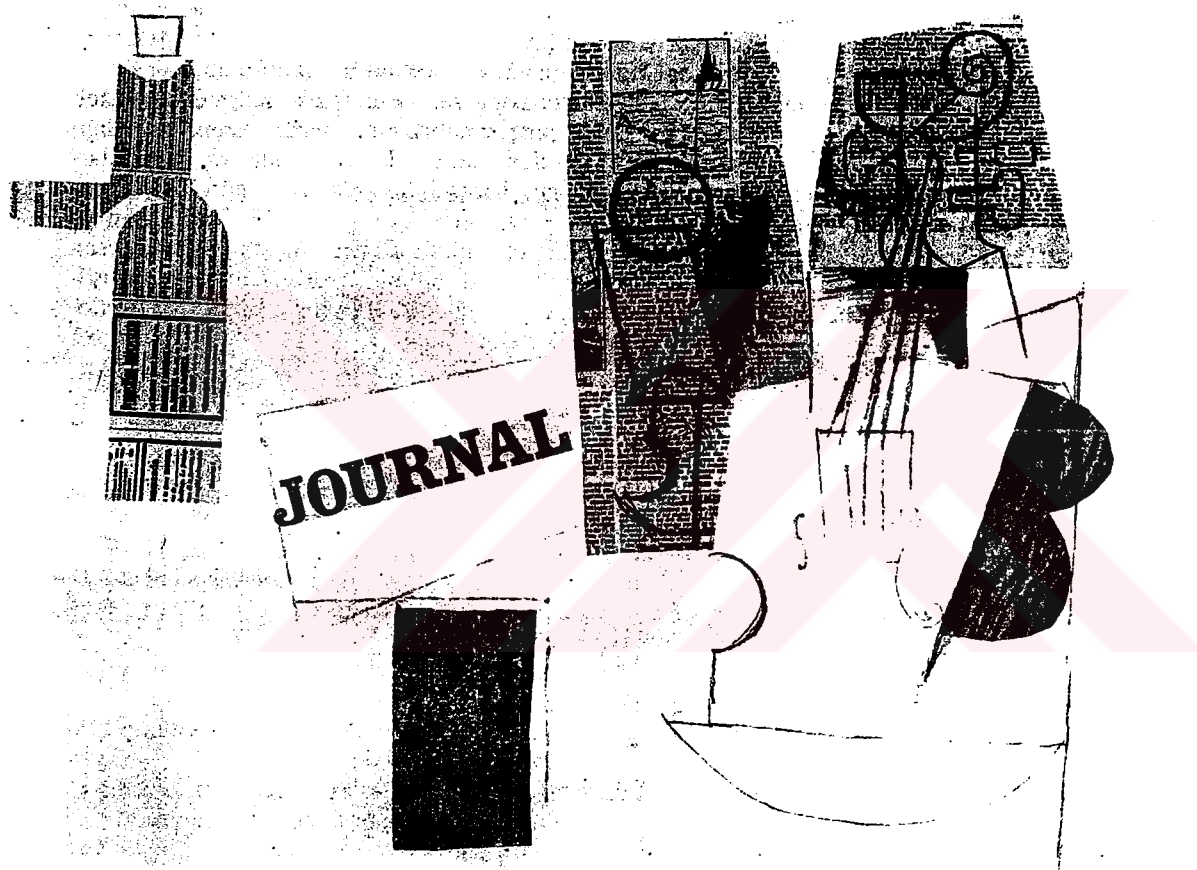
RESİM 2



Resim 3



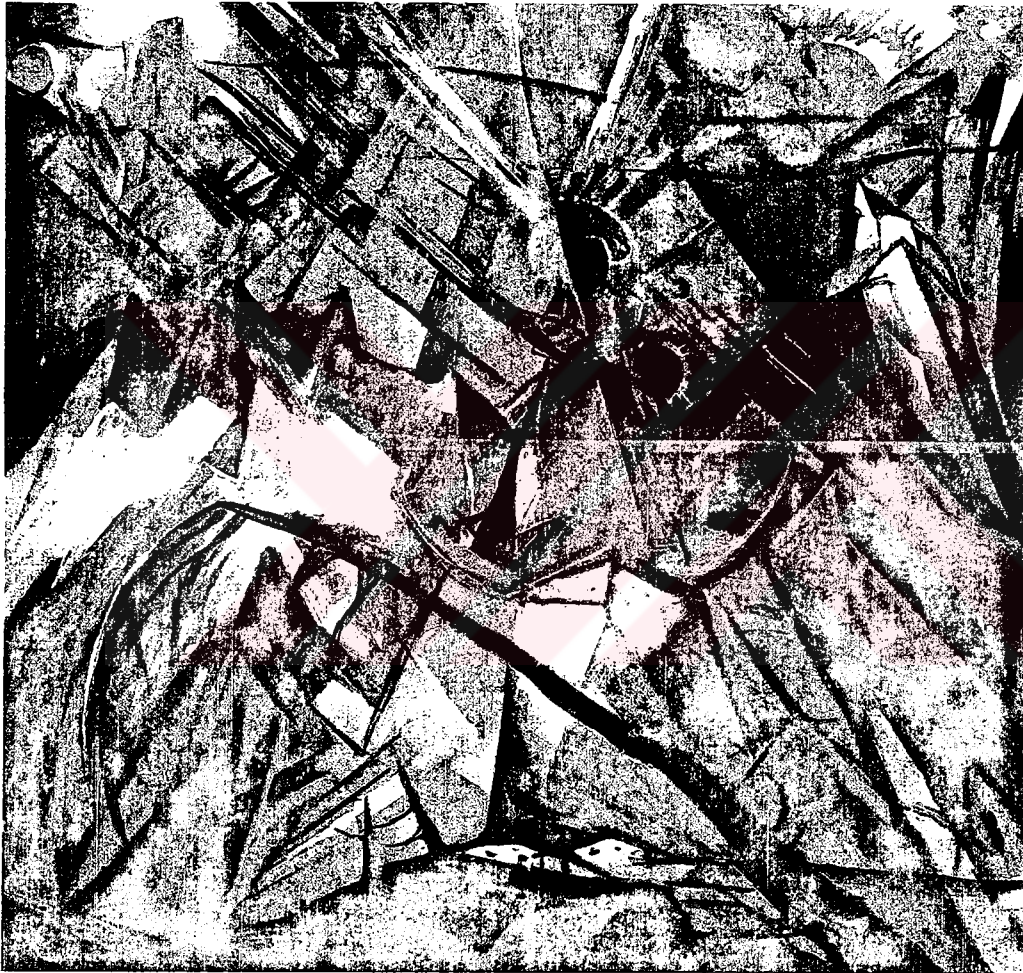
RESİM 4



Resim 5



Resim 6



Resim 7



2esim 8

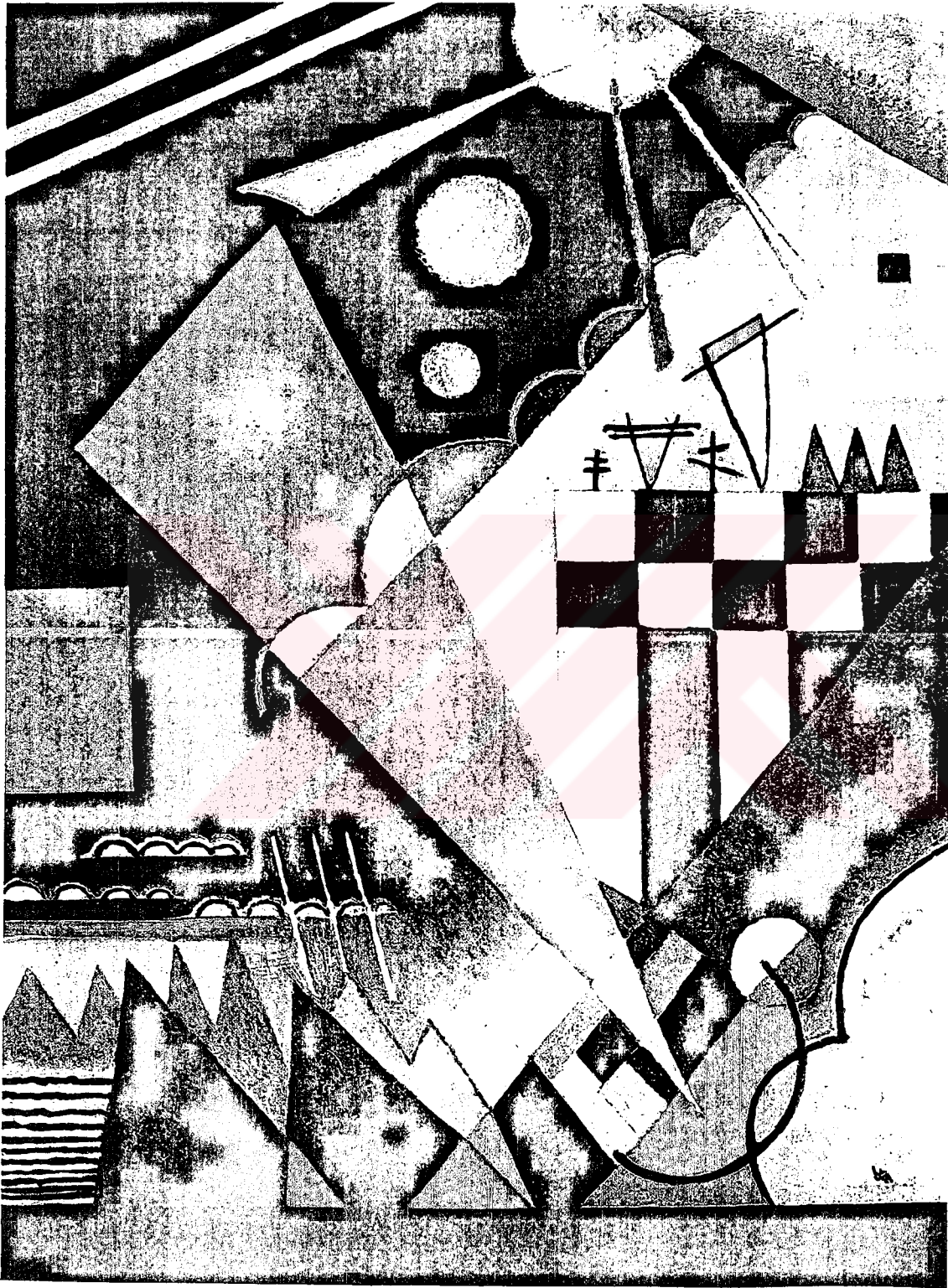
Small signature or mark



ES-11M 9



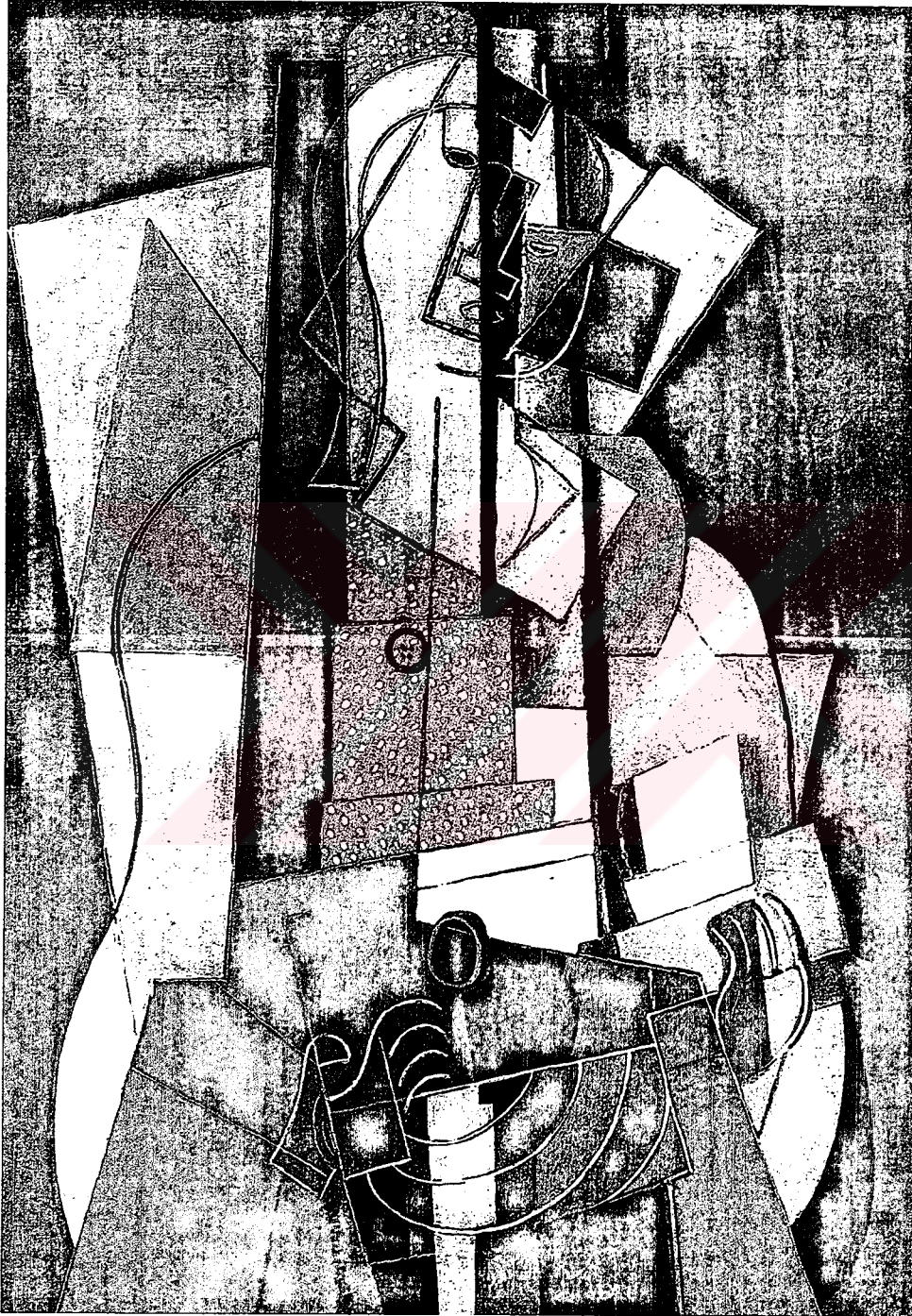
Resim 10



Edm 11



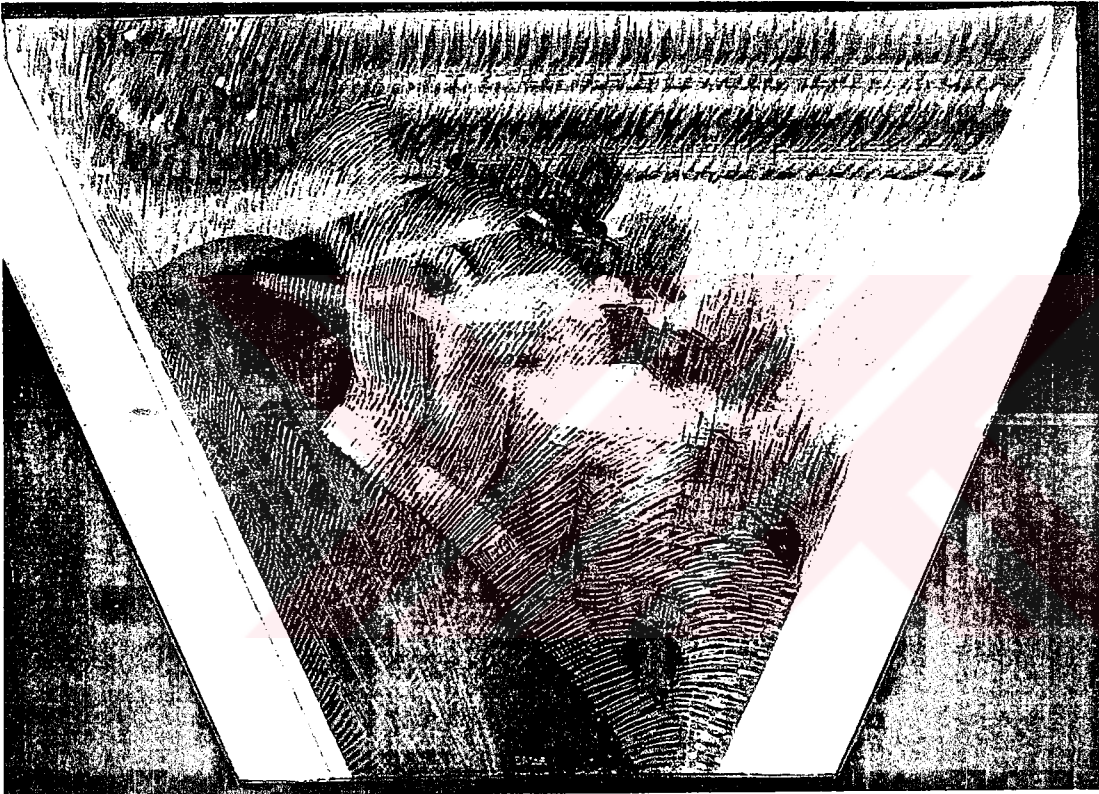
2651m 12



RESİM 13



Resim 14



Resim 15



Resim 16

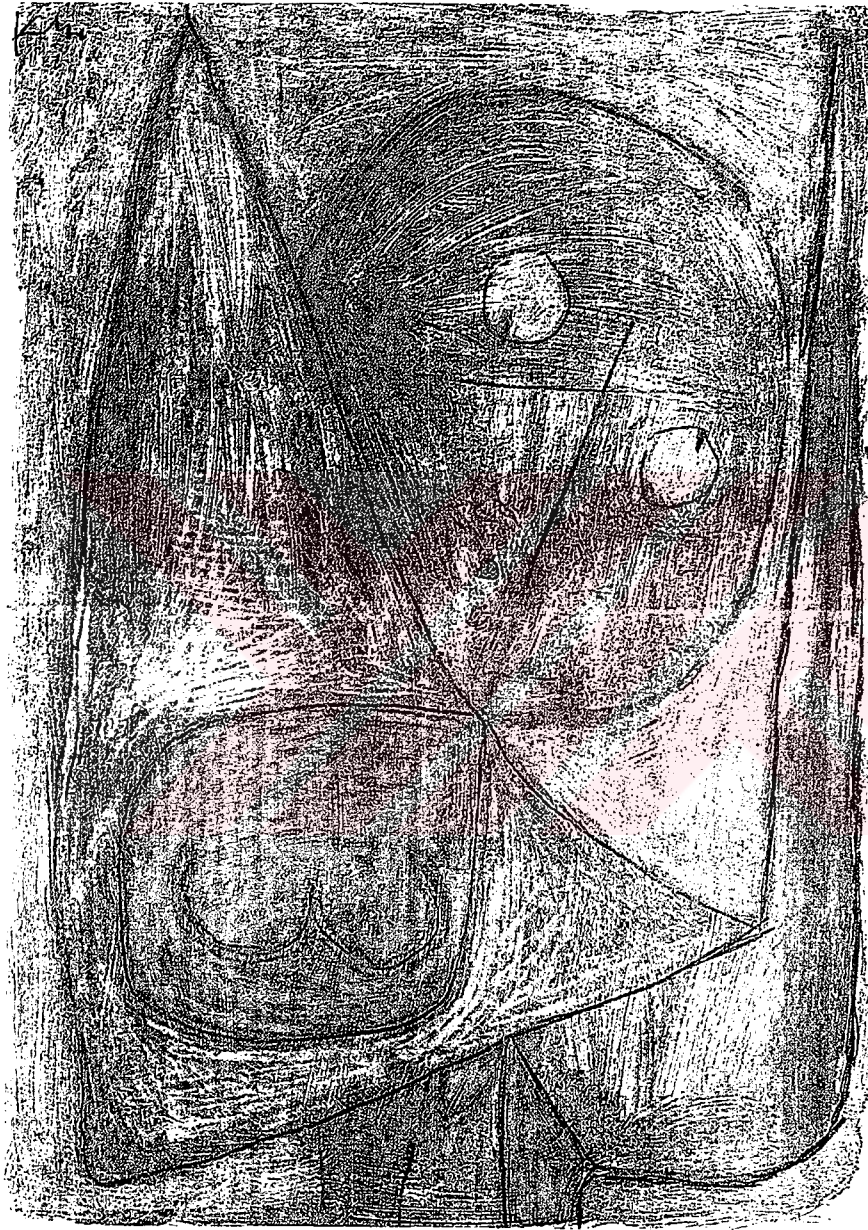
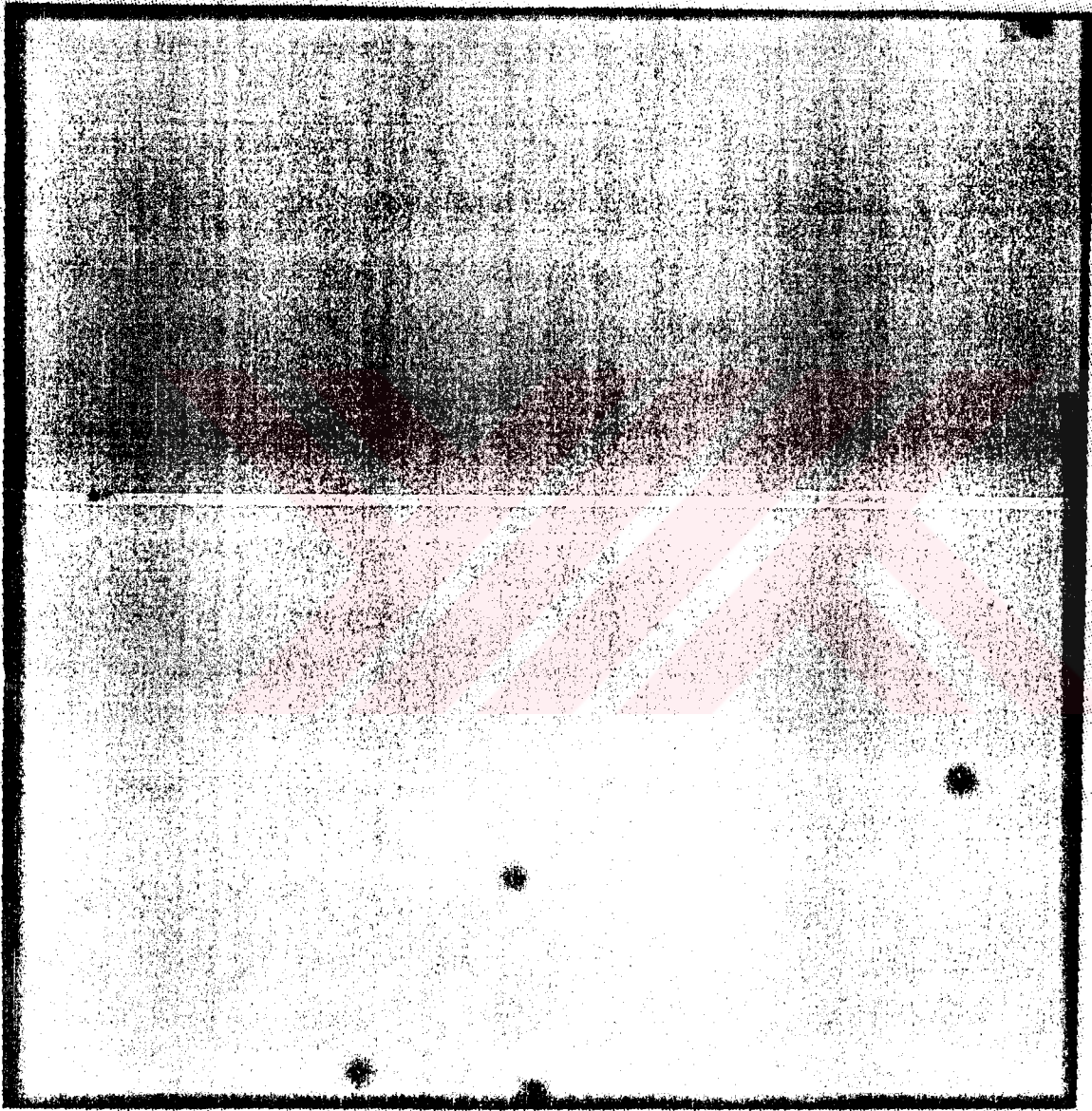
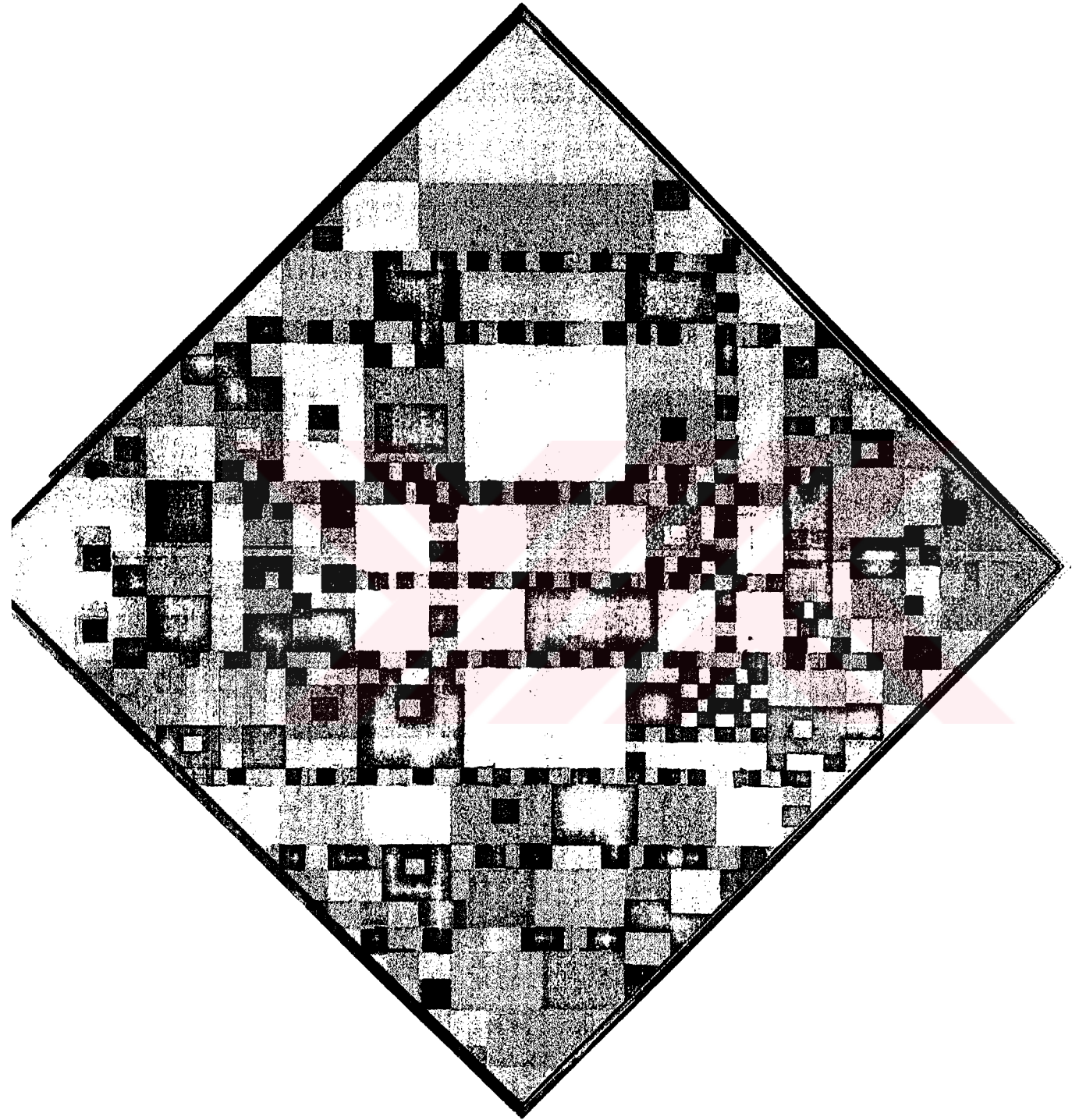


Fig. 10. The face of the artist.

Fig. 17



Desim 18



RESIM 19

III. BÖLÜM

DADA VE SÜRREALİST HAREKETLERDE KAVRAMSALLAŞMA

“ 1914’te çarpışmaların başlamasıyla birlikte, İsviçre herkesin gözünde savaş tarafından hemen hemen kirletilmemiş tek Avrupa ülkesi olarak belirdi. Bu küçük ülke, ister ittifak devletlerinden, isterse itilaf devletlerinden olsunlar, savaştan bütün ülkelerden gelen barışçı bir mülteci ordusu tarafından istila edildi. Bu sürgünlerin hepsi de çok farklı zihinsel ailelerden gelmekteydiler. Kendi aralarında da alabildiğine bölünmüş olsalar bile yine de çarpışmaların sürmesine karşı ortak tavır almış bir dolu barışçı grup vardı ortada. Böylece Romain Roland ve Henri Guilbeaux gibi Fransızlar, birçokları yanısıra Alzas’lı, René Schikele ve Alman Frank Wedekind ile yan yanaydılar. Daha başka yabancılar, adsız bir şekilde kalabalığa karışmış olarak , sessizlik içinde Rus Devrimi’nin büyük serüvenini hazırlıyorlardı: Karl Radek, Zinovyev ve henüz Lenin adını taşımayan Viladimir Ulyanov diye biri. Onların yanında, çok daha geleneksel eğilimdeki sanatçı ve yazarları da elbette unutmaksızın, Alman Dışavurumculuğunun, İtalyan Fütürizminin ayrılmaları vardı. Yakınlık bağlarına göre, her biri kahvelerde ya da galerilerde, bir toparlayıcının çevresinde kümelenildiler.

Demek ki 1915 sonunda Zürih’te, geleceğin dadacı nüvesinin tüm öğeleri mevcut idiyse de, bunlar henüz dağınık bir haldeydiler ve onları bir araya getirip bir faaliyet merkezi sağlamak, yazar ve filozof Hugo Ball’e düşecekti. Hugo Ball, beraberinde metresi, şarkıcı ve falcı Emmy Hennings olduğu halde, bir önceki yıl içinde doğduğu Almanya’sından kopup gelmişti. Kandinski ve Klee’nin dostu olarak, Münih’teki Blauer Reiter’in denemelerine katılmıştı ve hem modern Alman sanatına hem de kavgacı Fransız yazınına karşı aynı ölçüde coşkuyla doluydu.

İşte bir yandan kendine bir geçim kaynağı sağlamak, bir yandan da zorunlu tatilini değerlendirmek amacıyla ki Hugo Ball, 1915 sonlarına doğru, Zürih’in en kötü şöhretli semtinde, Niederdorf-Strasse ile Spiegelgasse’nin

kesiştiği noktada yer alan bir lokantanın sahibiyle, adını bu tuhaf mistiğin fazlasıyla hayranlık duyduğu Candide'in yazarının adıyla, Voltaire koymayı kararlaştırdığı kúçümen bir kabare açmak üzere anlaştı. "(30)(R-20)

Görüldüğu gibi Dadanın oluşumu ya da ortaya çıkışı sırasındaki Zürih'teki genel durum böyledir. Bunların yanısıra Ball(1886-1927)'in kabaresine tanışmak için mektupla çağırđıđı Tristan Tzara(-1963), Marcel Janko(1895), Hans Arp(1887-1966) gibi isimler bize daha tanıdık gelecektir. Biraraya gelmelerinden kısa bir süre sonra 1916 Şubat'ından itibaren gösterilere başlarlar. İlk aylarda gösteriler kendilerinden öncekilere çok şey borçlu olarak görülürler. Çalınan müzikler (Saint Sains'ın piyano parçaları, Rus balalaykaları v.b.) duvardaki resimler (Hans Arp, Otto van Rees, Marcel Janko, Marcel Slodki v.d.) fütürist, kübist tarzların etkisini taşımaktaydı. Fakat giderek deneme-yanılcı karakterdeki bu oyunların dozu artmaya başladı. Şiddet miktarı üst düzeylere çıkarıldı ve kurulu düzene, şavaşa, topluma ve yavaş yavaş en modernlerini de kapsayacak şekilde bütün sanatsal formlara ve hareketlere kafa tutuldu. Dada genel karakterini kazanmaya başlamıştı.

İlk Dadacılardan Huelsenbeck(d.1892) Zürih'te Dadanın ilk günlerini anlatırken Caberet Voltaire'i bir cadı kazanına benzetmektedir. " Rus, Fransız, Alman, İsviçreli ve Romanyalı çeşitli uluslardan sanatçılar burada toplanmış, gürültü ve kargaşılığı, ortak bir dil, bir anlaşma aracı haline sokmuşlardı. Sabahtan akşama kadar tokmaklar, ziller, çingiraklar, türlü ilkel sazlarla bir cehennem gürültüsü içinde hora tepiliyor, hep bir ağızdan ayrı dillerde şiirler okunuyormuş. Kabare, ardı arkası kesilmeyen başdöndürücü bir yaşam kaynaşmasının sahnelendiği bir yer haline getirilmiş, Zürihliler, esnafı, zenaatçısı bu kargaşalığa dayanamayıp ayaklanmışlar. ' İşin en güzel yanı buydu ' diyor Huelsenbeck. ' Kimlerle işimiz olduğunu şimdi anlamıştık. ' Rahatının, içinde bulunduğu düzenin bozulmasından korkanlara, çıkarıcılara, mal mülk düşkünlerine, paracıklarının üstüne titreyenlere, kısaca burjuva sınıfına karşıyda Dada. Savaş Dada'yı yaratmıştı. Dada da burjuva sınıfına

(30) Michel SANOUILLET, Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New york, çev.: Turhan ILGAZ, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997, s. 304-305

karşı savaş açıyordu. Dada yıkıcılıktı! Dada anarşiydi! Dada komünizm kışkırtmacılığıydı! Herkes böyle görüyordu Dada'yı. Onlar da bunu seve seve benimsemişlerdi. " (31)

Bu hareketlenmeler içinde ilk Dadacı yayın olan ' Cabaret Voltaire ' adlı bir dergiyi görmekteyiz. Hugo Ball, Cabaret Voltaire'in kuruluşunu, amacını ayrıntılı olarak, 1916 Mayıs'ında çıkardığı bu dergide belirtmiştir.

Git gide artan karşı çıkış, şiddet, yıkıcılık, yeni ortaya koydukları, özgür, kuralsız bir dili konuşarak; toplumun boş, aksayan, sıkıcı dilinden tiksintmeleri, Hans Arp'ın geleneksel estetik tavrı bir kenara atıp ürettiği kolaj ve kabartmalar Dadacı tavrın genel karakterinin oturmasını sağlamaktaydı. (R-21)

" Dada, şırıngasını... dile zerketti. Ufak ufak (büyük büyük) dili tahrip ediyor. Mantıkla birlikte herşey devriliyor... Duygulara, toplumsal yaşama, ahlaka karşı düzenli olarak kazandığımız kimi özgürlükler, yeni baştan norm haline geliyorlar. Bu özgürlükler bundan böyle artık suç gibi değil, ama hazımsızlık gibi düşünüleceklerdir." (32)

Görüldüğü gibi hareket hızla yayılıyor, virüs gibi herşeye saldırıyor, tahrip ediyor ve yıkmaya çalışıyordu. Fakat bu hareketin bir ismi henüz yoktu.

Bu konuda ortaya atılan çok değişik söylentiler bulunmaktadır. Kimileri Dada'nın, Café Terrasse'in garsonlarının bu sanatçıların konuşmalarından duyabildikleri iki hecenin birleşimi olduğunu, kimisi 8 Şubat 1916'da Tristan Tzara tarafından yine Café Terrasse'da ortaya atıldığını söylemektedir. Her türlü şık sonucunda kesin olan şey, bu adın tüm grup üyelerince coşkuyla karşılanmış olmasıdır.

Savaş sırasında Zürih, Paris ve New-York'da yoğun olarak hissedilen Dada hareketleri savaşın son bulmasıyla giderek yoğunluğunu yitirmiştir. Fakat ileriki sanatsal tavırlar için önemli bir yol açmıştır: Sanatta düşüncenin, kavramların, dilin araç ve amaç olarak kullanımı...

Dadanın bu tarihsel gelişiminden sonra Dadanın ne olduğu sorusuna yanıt arayacağız; Dada nedir, ne der ve etkisi nasıl olmuştur?

Dada yapı bakımından yıkıcılığı benimsemiş bir anti-sanat hareketidir.

(31) Nazan- Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e., s. 96

(32) Michel SANQUILLET, a.g.e., s. 315

İnsanın tüm baskılardan kurtularak tüm coşkusunu adeta kustuğu bir eylemdir Dada...

“ Dadacılar bir kahvede manifestolarını okuyacaklarını duyurdular. Giordano Bruno'yu yakanların torunları toplandı, şaşkınlıktan ağızları bir karış açılmıştı. Belli bir gün ve saatte, Tristan Tzara, manifesto yerine, rasgele bir gazeteden rasgele bir yazı okumaya başlamıti. Paul Eluard'la Théodore Rankel, çalpara çalıp tempo tutuyorlardı. Yüzyıllar boyunca akıl ve iradeyle bastırılmış bulunan insanın coşkun iç değerleri, eşdeğerlik, olabildiğine koyverilmışti ortaya.” (33)

Dikkat edilirse Dadaya dek olan tüm sanatsal aktivitelerin birer biçim zorlaması olmaktan öteye geçemedikleri görölmektedir. Dada bu sınırı kaldırarak tümünden özgür anlatımı gözler önüne sermiştir. “ Her resimsel ya da plastik yapıt yararsızdır.” (34)

Bu özgür anlatım içerisinde yazarlar (T.Tzara, H.Ball v.d.) Dada gösterileri ve toplantılarında yaptıkları gibi sınırlardan kurtulmuş, belli bir dizimi olmayan, Maori yerlilerinin kullandıkları dilden esinlenmiş bir dille anlamsız cümleler kuruyor, şiirler okuyor, şarkılar söylüyorlardı:

“ gadji beri bimba
glandırıdı lavli lonni cadori
gadjala bim beri glassala
glandri glassala tuffm I zimbrabim
blassa galassasa tuffm I zimbrabim “(35)

gibi. Bunun yanında bu anlatımın gerekçesini Hugo Ball bir Dada gecesinde şöyle açıklamıştır: “Başkalarının bulduğu sözcükleri istemiyorum. Bütün sözcükleri başkaları buldu. Ben kendi uygunsuzluğumu, uyuşmazlığımı istiyorum ve bunu karşılayan bütün sesli ve sessiz harfleri... Bir pandölün her gidiş gelişi yedi arşinsa, ben yedi arşın boyunda sözcükler istiyorum.”(36)

(33) Orhan HANÇERLİOğLU, a.g.e., s. 294

(34) Tristan TZARA, Dada Hiçbir Anlama Gelmez, Çev: Sema RİFAT, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997, s. 318

(35) Michel SANOUILLET, a.g.e., s. 306

(36) Prof.Dr. Adem GENÇ, a.g.e., s. 77

"Ancak resim sanatçılarının konumu yazarlardan çok farklıydı. Ressamlar yazarların bu metafiziksel başkaldırılarına katılmakla birlikte ressamların kullandığı malzeme(görsel gereçler) kendi doğaları gereği olarak böyle bir başkaldırıya ters düşmekteydi. Böyle bir başkaldırı resim sanatçısı için tüm renk ve biçimlerin yadsınması anlamına geliyordu. Geleneksel bir yaratı ve iletişim aracı olarak renklerin ve genelde görsel öğelerin yadsınması, resim sanatında ya da heykelde başka bir iletişim aracının keşfiyle gerçekleşebilirdi. Gerçekte Marcel DUCHAMP(1887-1968), bir dadacı olarak bu zorunluluğun ayırımına varmış ve renk, biçim gibi plastik değerlerin yerini alacak sözsözsel(verbal) alanı, kavramsal iletişimi bulgulamıştı; değişik gereksinimler için kullanılan fabrika yapımı gereç artıklarını, ek gereçlerle birleştirerek onların işlevsel gerçekliğini parçalamış, anlamsızlaştırmıştı. " (37)(R-22-23)

Duchamp'ı Dada'da öne çıkaran özelliği de budur. Nesnelerin, kelimelerin anlamlarından sıyrılıp yeni anlamlar kazandırılması, kavramsal bir boyuta taşınması Duchamp'ın ve Dadacıların bir yerde yöntemleriydi. Bu yöntem sonucu M. DUCHAMP'ın R. MUTT imzalı 'ÇEŞME'(FOUNTAIN) adını verdiği yapıtı büyük yankı uyandırmıştır. Rus Fütüristlerdeki genel beğeniye tokat burada daha da güçlü bir şekilde atılıyordu. " İnsanlığın sahip olduğu en kutsal değerler adına yapılan savaşların ve anlamsız katliamların kapitalist burjuva mantığından ve onun çarpık düzeninden, çıkar çevrelerinden, dünyayı paylaşma tutkusundan kaynaklandığının bilincine varan sanat ve düşün adamlarının çığıdır dada."(38) Genele atılan tokatın bu yönü de Dada çıkışının bir diğer nedenini oluşturmaktaydı. Ekspresyonizm gibi burjuva değerlerine bir başkaldırıydı Dada ama, ekspresyonizmin yapmadığı bir şeyi farketmişti; şiddet... İşte tokatın gücünü arttıran buydu. Bu şiddet içindeki yıkımdan ne dil, ne sanat, ne yaşam; hiçbirşey kurtulamıyordu. Yıkıyorlardı ama yerine sanatsal bir değer koyma gibi bir idealleri, düşünceleri yoktu. Çünkü yaptıklarını sanat olsun diye ya da olmasın diye yapmıyorlardı. "Sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkın

(37) Prof.Dr. Adem GENÇ, a.g.e., s. 78

(38) Prof.Dr. Adem GENÇ, a.g.e., s. 73

gözünü açmak ve halkı bilinçlendirmek istiyordu."(39) Bunu da en iyi örnekleyen girişimler Marcel Duchamp'ın READY-MADE adını verdiği hazır yapımlardır. Bu kavramın, sanattaki kavramsallaşma yolunda önemli bir basamak olması nedeniyle, bulucusu olan M. Duchamp' ın kendi düşünceleriyle, açılımını yapalım:

"Daha 1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım.

Birkaç ay sonra ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi "Eczane" diye adlandırdım.

1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de ' Kol kırılması olasılığına karşı ' diye yazdım.

Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-Made söcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma.

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... aslında tam bir uyumsuzluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstüne temellenmişti.

Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu.

Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir. Kimi zaman da sunuşla ilgili grafik nitelikli bir ayrıntı ekliyordum: Bunu da, ses yinelemelerine olan düşkünlüğümü karşılamak için 'ready-made aided' olarak adlandırıyordum.

Bir başka sefer de, sanat ile ready-made'ler arasında var olan temel çatışmayı belirgin kılmak amacıyla bir reciprocal ready-made tasarladım: Tasarı Rembrand'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmaktı!

Bu anlatım biçimini ayırım sunmadan yeniden sunmanın yaratabileceği

(39) Özden İŞIKTAŞ, Kavramsal Sanat ve Sanat Eğitimi Açısından Önemi, Y.Lisans Tezi, İzmir 1995, s. 52

tehlikeyi çok erken farketmişim, bu yüzden ready-made'lern yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim. O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici için, sanatın alışkanlık bir ilaç olduğunu farketmişim, ready-made'lerimi de bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istiyordum. Ready-made'in bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışıdır... Bir ready-made'in kopyası aynı mesajı aktarır; aslında günümüzdeki ready-made'lerin neredeyse hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün ürün değildir.

Egomanyak nitelikli bu konuşmayı bitirirken son bir açıklama daha yapmak istiyorum: Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerin de ready-mades aided olduğunu söylemek gerekir."(40)(R-24)

"... esas amaçladığı, 'sanat' denilen adeta dini bir değer kazanmış olan bir şeyin kutsallığını yıkmak olmuştur."(41) Hurdacılardan, sağdan soldan topladığı parçalar, eşyalar ya da seri üretim mallarını sanat nesnesi olarak öne sürüyordu.

Burada şunu eklemek gerekir; bunlar seri üretim mallarıydı ve bunları üreten makinalardı. Daha önce değindiğimiz teknoloji karşısında aldırılmaz tavrı ile dikkati çeken Dandy tipini M. Duchamp'ta görmekteyiz. " Mademki endüstri, karşısına mimesisi ondan çok daha iyi uygulayan bir güç ve teknik olarak çıkmıştı, o zaman o güne kadar tanrısal bir görüntüyü bize en inandırıcı şekilde aktardığı için 'dahi' olarak gölen sanatçı artık yoktu. Duchamp'da gürdüğümüz 'sanatçı'nın ölümüdür. Genié artık makinedir. Artık değerli olan bir şey yapmak değil, bir şeyi düşünebilmektir. Böylece Duchamp sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye çalışmıştır. Bunu yaparken de endüstrinin karşısına ready-made'i çıkarmıştır. "(42)

Bir içerikten yoksunmuş gibi görülen bu nesnelere, aslında M. Duchamp'ın

(40) Marcel DUCHAMP, Marcel Duchamp ve Ready-Made, Çev: Sema RIFAT, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997, s. 322-323

(41) Jale Nejat ERZEN, Çağdaş Düşünce ve Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, Stil Matbaası, İstanbul 1991, s. 19

(42) Jale Nejat ERZEN, a.g.e., s. 19-20

sanatın ve sanatçının tanımlamasını oluşturmaktadır. O bir sanat eseridir. Çünkü sanatçı sıfatı yüklenmiş bir kişi onu seçmiştir. Onu ayırmış, anlamından soymuş, yeni bir kavram olarak ortaya sunmuştur. " Salt sanatçının seçimi ile sanat nesnesi yüceliğine yükseltilmiş, gündelik nesnelere olan ve bir gün ready-mades adı altında sergilemiş olduğu ilk hazır nesnelere karşısında hayrete düşülmüyordu."(43) Bu seçim olayını Michel SANOUILLET şöyle açıklar: " Mr. Mutt'un çeşmeyi kendi elleriyle imal etmiş olup olmamasının hiçbir önemi yoktur. Onu seçmiştir. O, gündelik hayattan bir nesneyi almış, yeni bir başlık ve yeni bir bakış açısı altında, kullanım değeri ortadan kaybolacak bir şekilde sunmuştur. Bu nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır."(44)

İşte M. Duchamp'ın etkisi buradadır. Açtığı yol budur. Dili, verbal elemanları kullanarak, yeni düşünceler, kavramlar oluşturmak. Bir oyundur bir yerde bu. Sözcüklerin anlamlarını düşünmeksizin kendi sesleriyle melodi kazanan şiirsel bir anlam oluşturma.

" Bu oyun, dil, sözcük ve seslerin ilişkilere dayalı birliğin, dil gelişiminin bir parçası olmuştur. ' İşitilen' sözcük, bu sözcük-oyunu anlamsız görüldüğü için anlamlıdır. Bu oyun çeşitli biçimleriyle birçok ülkede benimsenmiştir. (Scheerbart, Ball, Apollinaire örneklerinde olduğu gibi) Joyce kendi sanatsal biçimlerini bu oyunla geliştirdi."(45)

" Paroi parée de paresse de paroisse

A charge de revanche et a verge de rechange sacré de printemps,
crasse tympan

Daily lady cherche demêlés avec Daily Mail "(46)

Toplumun genel karakterine ters düşme cesaretidir Dada. "İşte, toplumun değer yargılarına ters düşmeyi göze alabilen kendine güven duygusudur ki, 'Pisoir' ı bir sanat yapıtı olarak sunma yürekliliğini gösterebilmiştir M. Duchamp; yoksa endüstri ürünü olan bir pisuar gerçekten

(43) Michel SANOUILLET, a.g.e., s. 311

(44) Michel SANOUILLET, a.g.e., s. 313

(45) Prof. Dr. Adem GENÇ, a.g.e., s. 77

(46) Prof. Dr. Adem GENÇ, a.g.e., s. 77

sanat yapıtı olduğu için değil..."(47)

Dada etkinliklerini Duchamp ve Picabia(1878-1953) ile New-York'ta da hissettirmiş. Savaşın sona ermesiyle Avrupa'dan Amerika'ya gelen sanatçıların pek çoğu yine Avrupa'ya dönmüşlerdir. Burada 1922'ye kadar özellikle Paris'te Dada kendini yeniden hissettirmiş fakat kendini oluşturan düşüncenin bir şekilde kendini de yok etmesi sonucuna gelmişti. Yok olacaktı fakat yaşattıkları, yazdıkları modern sanat tarihinde şimdilere kadar ışık tutmaya devam edecekti.

" Doğuracağı sonuçlar bakımından Dada hareketlerinin Batı Avrupa sanatında önemli bir yeri ve bugüne dek süregelen etkileri vardır. Gerçekten de onun felsefi içerik taşıyan anlamını günümüz sanatındaki uzantılarından kavramak ve modern düşüncede oluşturduğu açılımları bu perspektifte özümlemek gerekmektedir. " (48)

Genel olarak dadanın kavramsallaşmaya etkisini toplarsak, Dadaya değin biçimsel gelenek dili zorlanıyor, değiştirilmeye çalışılıyordu. Ama başarılı olunamıyordu (Dadaya göre). Dada bir parça çevrenin yüklediği, bir parça bilinçli olarak aldığı misyonla sadece sanata değil hayatın tümüne bir saldırı gerçekleştirmiştir. Sanat nesnelere o güne değin bulunan sınırlarını kaldırmış, denetimsiz, özgürlükçü bir hareketi yöntem olarak benimsemiştir. Bu özgürlükçü yıkımın içinde dilin parçalanarak sessel, işitsel anlamlara dayalı bir iletişimi kullandıkları, kelimeleri kendi anlamlarından soyarak yeni kavramlar türettiklerini; sanat nesnesi olarak günlük kullanım eşyalarını gösterdiğini ve bu yolla seçimin önemini vurgulamaya çalıştıklarını, onlara yeni anlamlar yüklediklerini görmekteyiz. Sanatın temelde düşüncenin sonucu olduğu ve Duchamp'ın deyişiyle, birşeyi yapmanın değil, düşünebilmenin önemli olduğunu görüyoruz. Bu da sanatı tamamen kavramsal kodlara, düşünce girdaplarına götürmektedir.

Dada konusunda Duchamp'a bu denli yer ayırmamızın nedeni, Duchamp'ın gerçekten de sanatın kavramsallaşmasında önemli bir yerde bulunmasından kaynaklanmaktadır. Dada kendi içinde sanatı tepetakla etmiş,

(47) Zafer GENÇAYDIN, Teknolojik Toplumlarda Sanat ve Sanatçı, Çağdaş Teknoloji ve Sanat, Hacettepe Üni. Güzel Sanatlar Fak. Yayınları 8, Ankara 1988, s. 108

(48) Prof. Dr. Adem GENÇ, a.g.e., s. 52

kuralları hiçe saymış, yıkmıştır fakat bunun yanısıra Duchamp, bu hareketlerde ready-made kavramı ile 1950'lerden sonra oluşan Fluxus, Pop-Art, Land Art, Kinetik Sanat gibi hareketlere öncülük edip temelini oluşturmuştur.

Dada'nın 1920'lerdeki Paris kolunu oluşturan sanatçılar Dadanın söylediği özgürlükçü, denetimsiz ortamı kullanmaya başlamışlardı. Fakat Dada görevini yapmıştı ve doğal bir sonuç olarak elbet kendi kendisini de yok edecekti. Bunun anlamı Gerçeküstücülüğün bütün ön hazırlıklarını yapmış olmasıydı.

Gerçeküstücülük de (Sürrealizm) Dada gibi denetimsiz, özgür bir sanat ideali üzerine kurulmuştu. Fakat sanatı etkileyen iki faktör yanında diğer bir etken de psiko-analizdir.

"Andre BRETON gerçeküstücülüğü şöyle tanımlıyor: Sözle, yazıyla, ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal otomatizm. Düşüncenin; aklın hiç bir denetlemesine, hiç bir tinsel ya da estetik tasaya bağlı olmaksızın, kendini, olduğu gibi ortaya koyması... Yolunu da şöyle gösteriyor: Düşüncenizin kendi üstüne kapanmasına en elverişli yerde oturun. Önünüzde kağıt kalem bulunsun. Bütün bilgilerinizden ve yeteneklerinizden sıyrılın. Önceden bir konu düşünmeksizin, duraksamayarak ve yazdıklarınızı okuyup düzeltme eğilimine kapılmayarak, yapabildiğiniz kadar hızlı yazın. Sözcükleri, gelişigüzel, hiç bir düşünsel düzen katmadan, art arda sıralayın. Elde edeceğiniz yapıt gerçeküstücü bir yapıt olacaktır."(49)

Gerçeküstücülük Dadayı takip eden, Dadadan türemiş ve neredeyse Dada etkisine ulaşmış bir tavidir. Bu tavır içinde öncelikle Paris Dada grubunda yer alan sonra Tristan TZARA ile yolları ayrılan André BRETON(1896-1966)'u görmekteyiz. Louis ARAGON(d.1897), Max ERNST(1891-1976), Giorgio de CHIRICO(1888-1978), Salvador DALÍ(1904-1989), Hans ARP(1887-1966), Marc CHAGALL(1887-1985), René MAGRITTE(1898-1967), Joan MIRO(1893-1983), Yves TANGUY(1900-1955), Man RAY (1890-1976) ve André MASSON(d.1896) gibi sanatçıları diğer sürrealist sanatçılar içinde saymak mümkündür. Gerek resimsel gerekse yazınsal alanda etkin olan sürrealizm,

(49) Orhan HANÇERLIOĞLU, a.g.e., s. 295

modernizmin kendi iç-dinamiği gibi bir karşıtlıklar meydanıdır. Tıpkı Breton'un meşhur ikinci manifestosunda belirttiği gibi: " Herşey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilen ve söylenemeyenin, alçağın ve yükseğin zıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir. Sürrealist etkinliğin amacı, yalnız bu noktayı saptamak umududur, bunun dışında başka bir amaç arayanlar, boşuna çaba harcamış olurlar."(50)(R25-26-27-28-29)

Bu noktaya ulaşmak içinse otomatizm, oneirizm gibi teknikleri ortaya koymuşlardır. Kısaca bunlara değinelim.

Otomatizm, denetimsiz, kural ve geleneklerden, dogmalardan arınmış olarak uygulanan bir yöntemdir. Düşler dünyasına aralanan bir anahtardır sürrealistler için. " Büyülü sürrealist sanatın sırları. Yazınsal sürrealist kompozisyon, yani ilk ve son kez kaleme alınan belge: Size yazı malzemesi getirecek birini bulacak, zihninizin olancasına yüksek derecede konsantre olabileceği bir pozisyona gireceksiniz. Kendinizi elinizden geldiğince en pasif ya da algılayıcı duruma getirip, benliğinizi koruyucu meleğinizden, yeteneklerinden ve başka herkesin koruyucu meleklerinden ve yeteneklerinden koparacaksınız."(51) 1924'te yayınlanan Manifesto'da Breton, otomatik yazıda esinlerinize nasıl yön vermeniz ya da vermemeniz gerektiğini böyle anlatıyordu.

Oneirizm ise "...düşlerin ve uyanırken görülen düşlerin uyanık bir mantığa uygun düşmeyen ve imgelerin duyusal etkileri altında kalan tüm olguları içerir."(52) Bu yöntem imgeye, hatta algısal bir imgeye, düş dünyasına ait olma niteliğini kazandırır. Kısaca Oneirizm: Uyanırken düş güreme çabası olarak ve bunun aktarımı olarak tanımlanabilir. Bunu en çok Dali'de görmekteyiz. Bir odaya tuvali, yatağı ve kendisini kapatıp, gündüz düşlerine yattığını ve aniden kalkarak gördüklerini birden, spontan olarak tuvale aktararak eserler yaptığını bilmekteyiz. Desnos'un ise böyle bir ruh hali içinde sayıkladıklarını kaydetme yoluyla bu tekniği uygulama çalışmaları olduğunu söyleyebiliriz.

(50) René PASSERON, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s. 35

(51) René PASSERON, a.g.e., s. 39

(52) René PASSERON, a.g.e., s. 267

Gerçeküstücüler, gerçek olan varlığın kendiliğini yakalamak için otomatizm ve oneirizmden başka Humour yani 'alay' ı da kullanıyorlardı. Onlara göre alay, dünyaya, nesnelere arasındaki beylik bağları koparıp başka bir açıdan bakmamızı sağlamaktadır. " Louis Aragon'a göre, felsefe, kullandığı gereçler arasında gerçekdışı bir bağıntı kurar. Humour, bizleri bu gerçek dışı bağıntıya götürmektedir. " (53)

Bir başka yöntem ise olağanüstüdür. Bir bakıma otomatizme benzemektedir. Denetimsiz ve eleştiriden uzak bir aktarımla oluşan olağanüstülük, bu yönleriyle otomatizmle benzerlik kurar. " Eleştirici, aklın engel olmadığı her yerde, olağanüstü vardır. Varlığın en güçlü coşkunklukları, kendilerini dile getirme fırsatını ancak, insan aklının denetlemeyi bıraktığı ve hiç bir şeye karışmadığı bu özgür ve fantastik alana girmekle kavuşurlar."(54) Böylece ulaşmak istedikleri evrene, öz gerçeğin evrenine ulaşırlar.

Düşler, hayal dünyası da sürrealistler için çok önemli bir başvuru noktasıdır. Burada psiko-analiz de işin içine girmektedir. Freud'un belirttiği bilinçaltı etkin olarak rol oynar. "Freud'a göre düş dünyası, bilinçsiz arzuların, açığa vurulmamış isteklerin dünyasıdır. İnsan, bunları çözerek, kendi kendinin tam bir bilincine varabilir. Bu zenginlikleri, uyanırken, gündelik başarılar uğruna bilerek susturmaktayız. Oysa, bu yaptığımız varlığımızı sakatlamaktan başka bir şey değildir. O halde düşlerimizi, kendimizi daha iyi kavrayabilmek için, kağıtlara, tuvallere, notalara, biçimlere dökmeliyiz, ışığa çıkarmalıyız."(55)

Çılgınlık, delilik, akıl hastalarında gerçek üstünü yakalamada sürrealistlerin ilgisini çekmiş konular ve davranışlardır. Freud'a göre akıl hastaları gerçeklerden kopmuş olmalarından dolayı çok geniş ve zengin bir iç gerçekler dünyasına sahiptirler. Özellikle paronayaklar kendilerini dünyanın merkezine, başrol oyuncusu konumuna getirirler. İnsan kendini böyle bir çılgınlığın yerine koyarak, mantığa uygun yepyeni bir dünya görüşü kurabilir.

Ve bir oyun. Kelime ya da çizgilerle oynanan bir oyun. Bu oyunun ilk oynanışındaki ilk ortaya çıkan cümleden adını alan bir oyun; "Leziz ceset yeni

(53) Orhan HANÇERLİOĞLU, a.g.e., s. 295

(54) Orhan HANÇERLİOĞLU, a.g.e., s. 295

(55) Orhan HANÇERLİOĞLU, a.g.e., s. 296

şarabı içecek" (Le cadavre- exquis-boira-le-vinnouveau). En az iki kişinin bir kağıt üstüne bir şey yazıp ya da çizip, katlayarak bir sonraki oyuncuya kağıdı vermesi ve bu işlemin tekrarı sonunda ortaya çıkan birbirinden bağımsız şeylerin ilişkilmesi ile sonuçlanan bir oyundur.

Şimdiye dek saydığımız tüm bu yolların amacı, insanı; olduğu gibi sonradan elde edilenlerden sıyrarak kendiliği içinde yakalayabilmektir. Eleştirel düşüncenin serbest bırakılarak, eğretilmeli etkinliğine tam bir özgürlük sağlama yoludur.

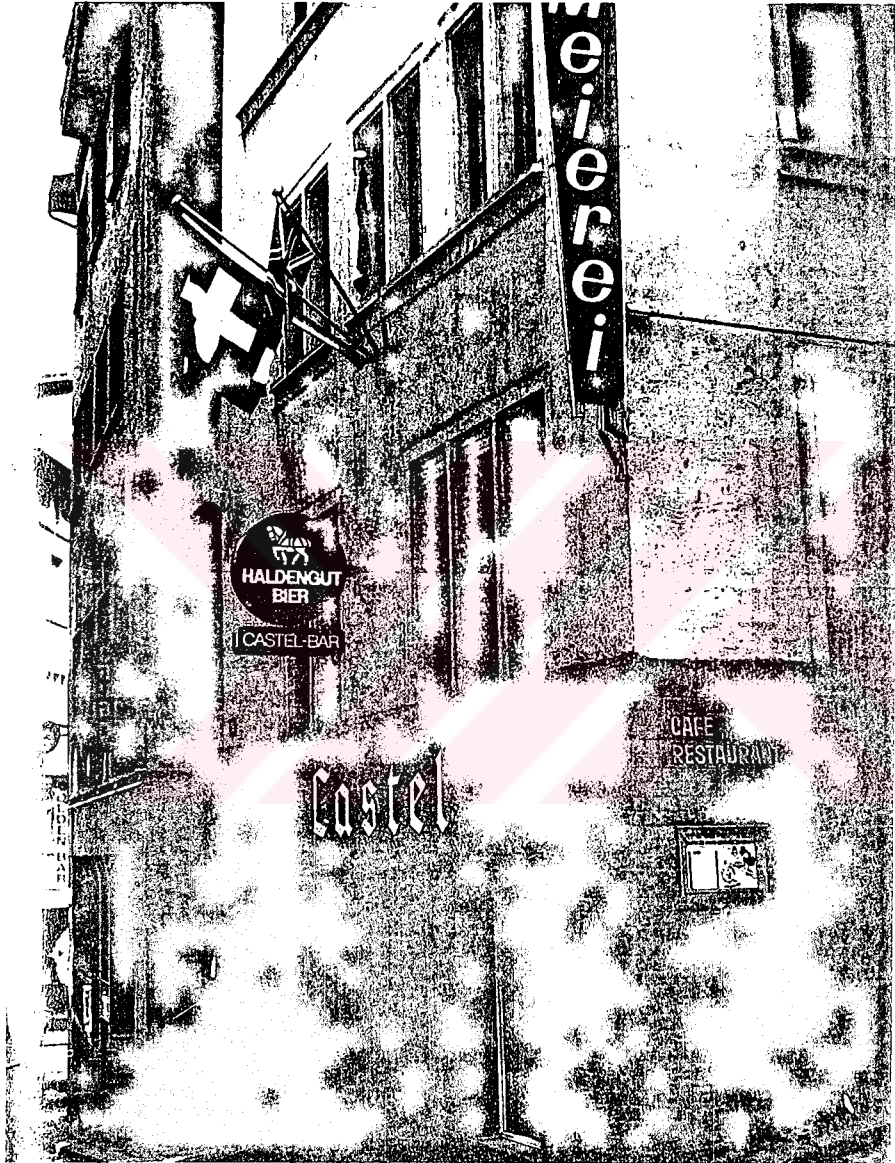
Sürrealistlerin bu teknik ve yöntemleri kullanarak gerçekte gerçek olmayacak zıtlıkları, nesnelere, şeyleri gerçekmişçesine bir uzam içinde bir araya getirmeleri, ilerde kavramsallık yolunu açacak, enstelasyon, happening, fluxus gibi hareketlere öncülük edecekti.

Dadada M. Duchamp'ın kavramsal kodlara bağladığı anlayış, Dadanın devamı olarak görebileceğimiz Sürrealizmin karşıtlıkları, gerçeküstünü bir araya getirerek sınırları zorlaması sanatı gitgide kavramsallaşma koridorundan içeriye sokmaktaydı. " Ben düşüncelerle ilgileniyordum, sadece resmin görsel yönleriyle değil. Resmi aklın hizmetine sokmak istiyordum ve benim resimlerim doğal olarak, bir zamanlar belirtildiği gibi sözselsel (literary-kavramsal) resimlerdir. "(56)(R-30)

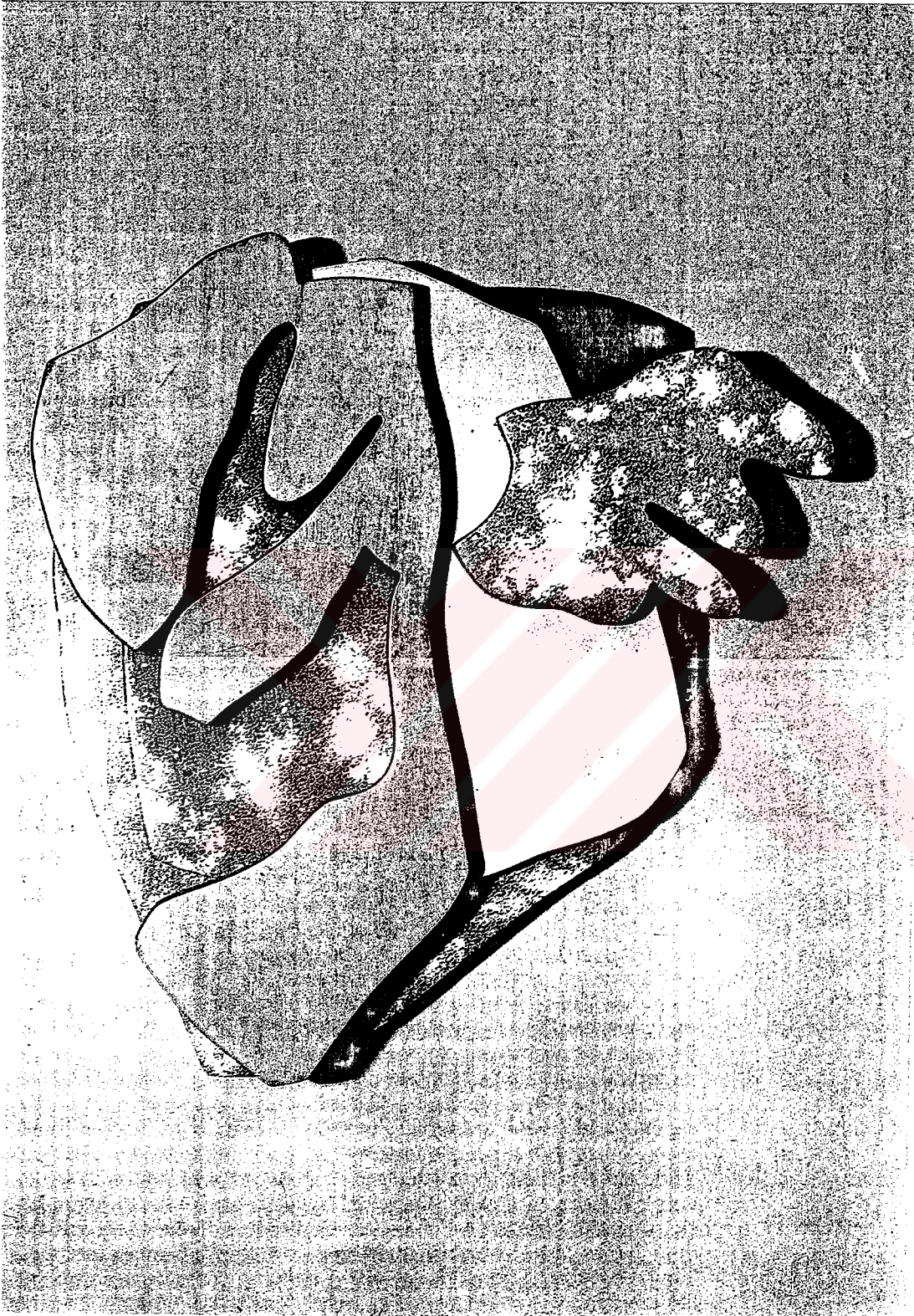
Görüldüğü gibi, dadacılık, yalnız bireyin, kapitalist burjuva toplumunun ideolojik aygıtları kapsamına giren sanat, töre ve edebiyatına, onların değer sistemlerine baş kaldırmakla yetinmeyip özgün bir sanat ve kültür felsefesini de beraberinde getirmiştir. Ancak bu felsefe o kadar geniş ve o kadar bağımsız bir temel üzerinde bir sistematiğe kavuşmuştur ki, bir akım olarak kurulup dağıldığı 1915-1922 yılları arasında sürekli olarak kendi kendini yıkmaya yönelerek 1924 yılında kurulan gerçeküstücülük ve daha sonraları " Yeni-Dada " hareketleri içinden günümüzdeki uzantılarına dek yaşamsal özünü yitirmemiştir. (57)

(56) Prof. Dr. Adem GENÇ, a.g.e., s. 113

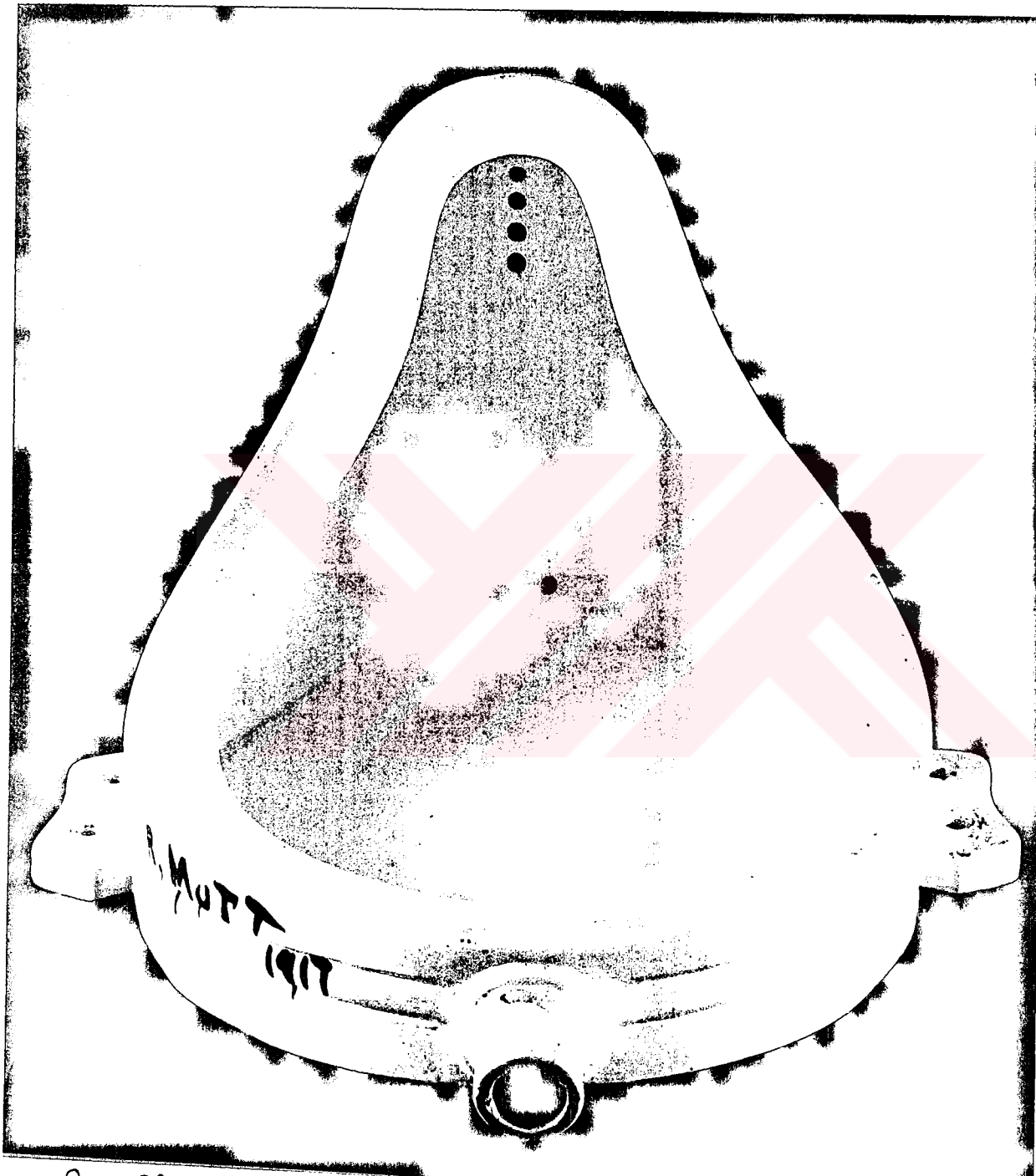
(57) Prof. Dr. Adem GENÇ, a.g.e., s. 113



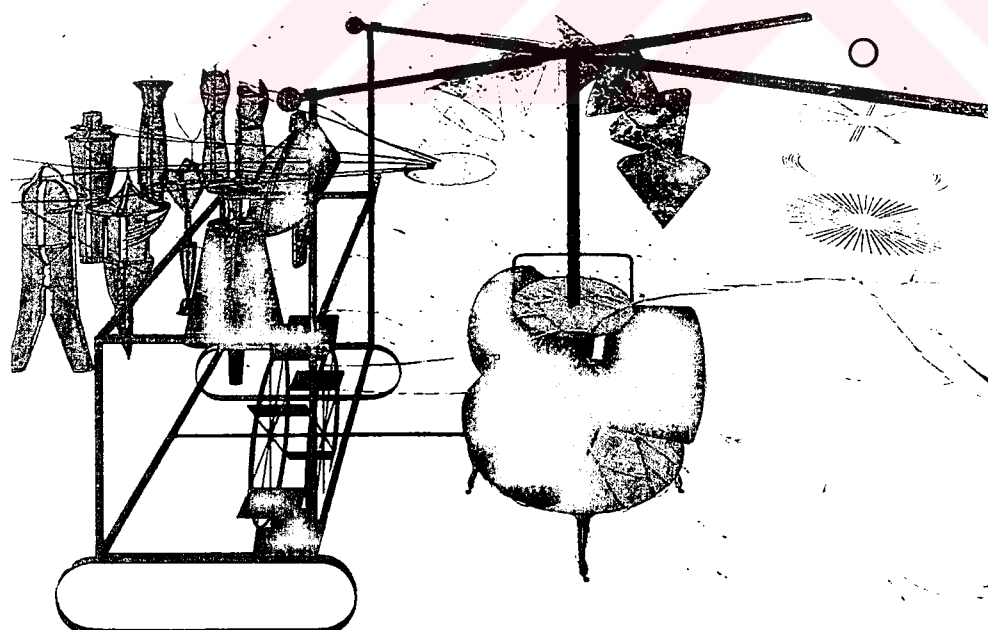
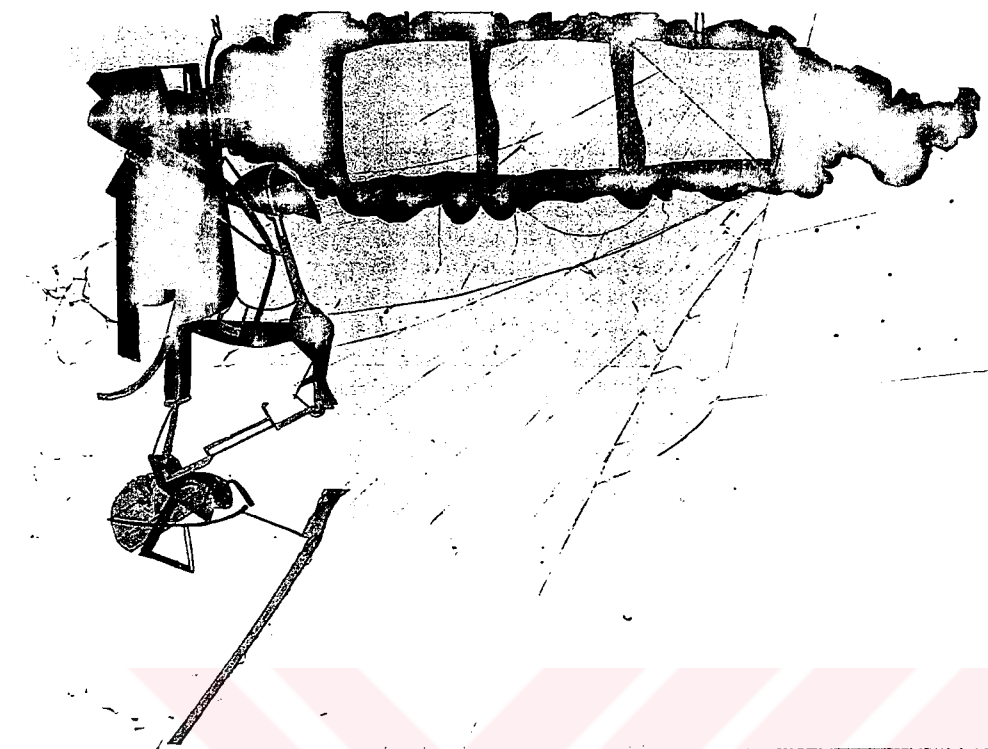
Resim 20



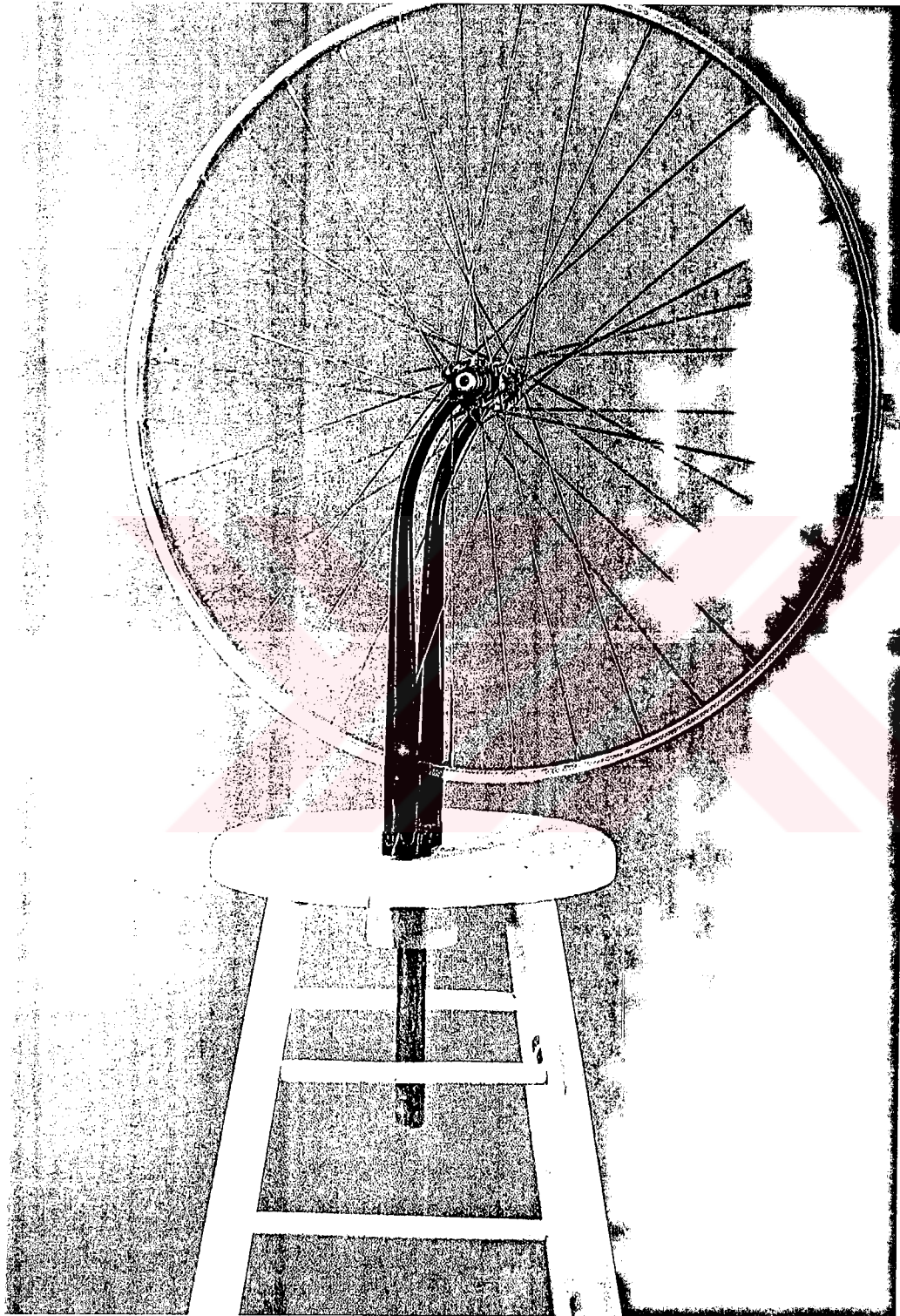
RESİM 21



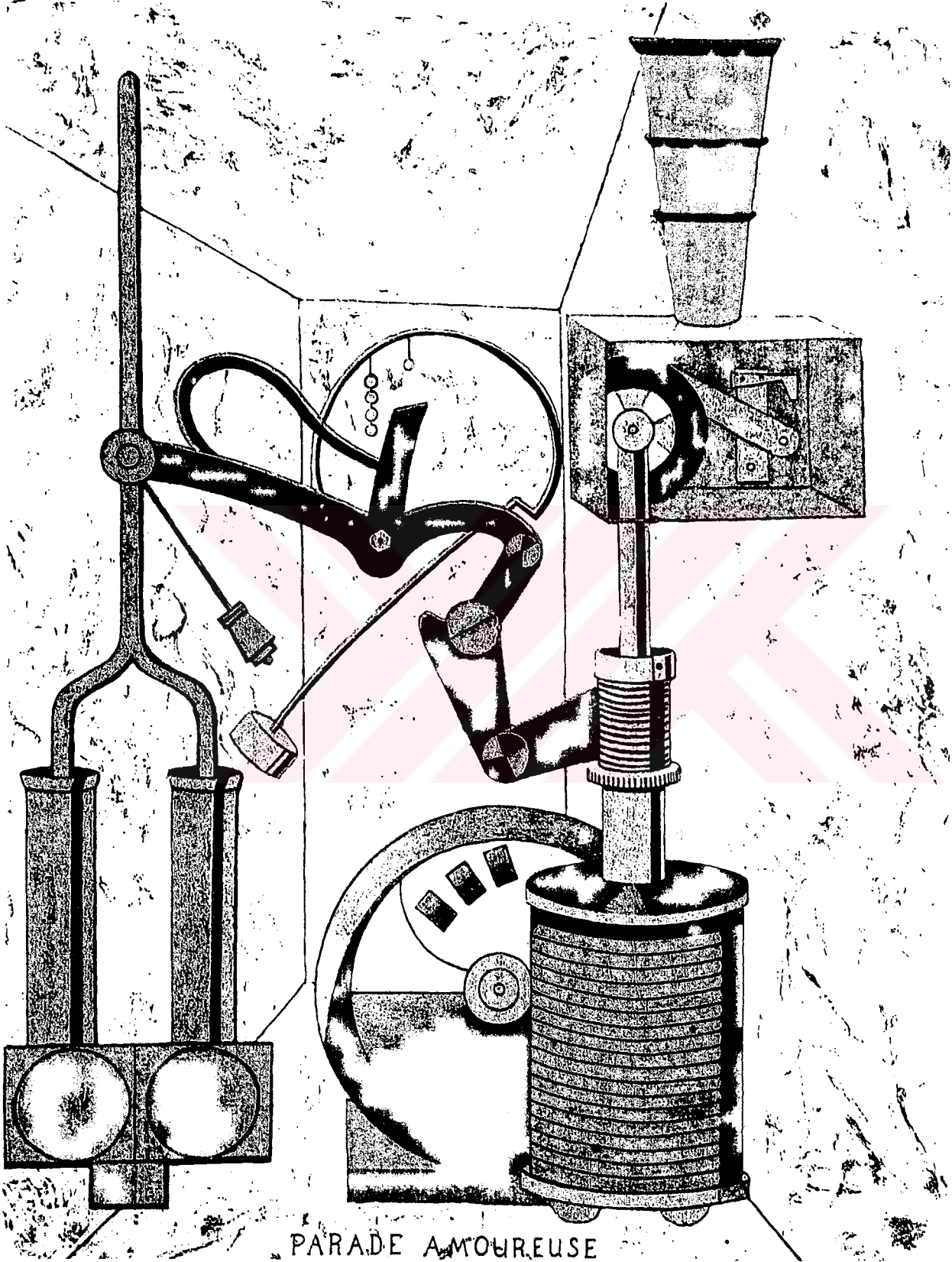
RESIM 22



Desim 23

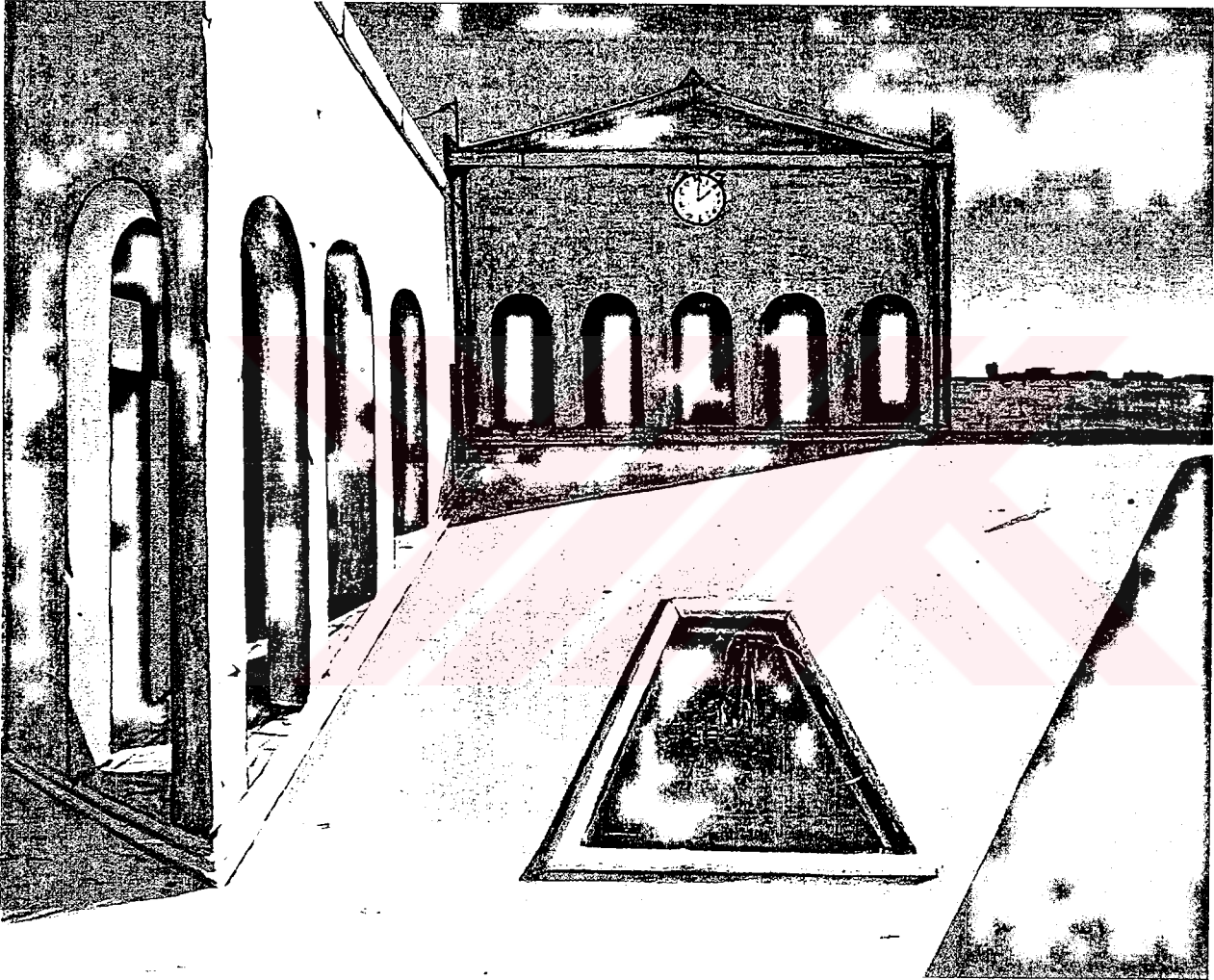


Resim 24

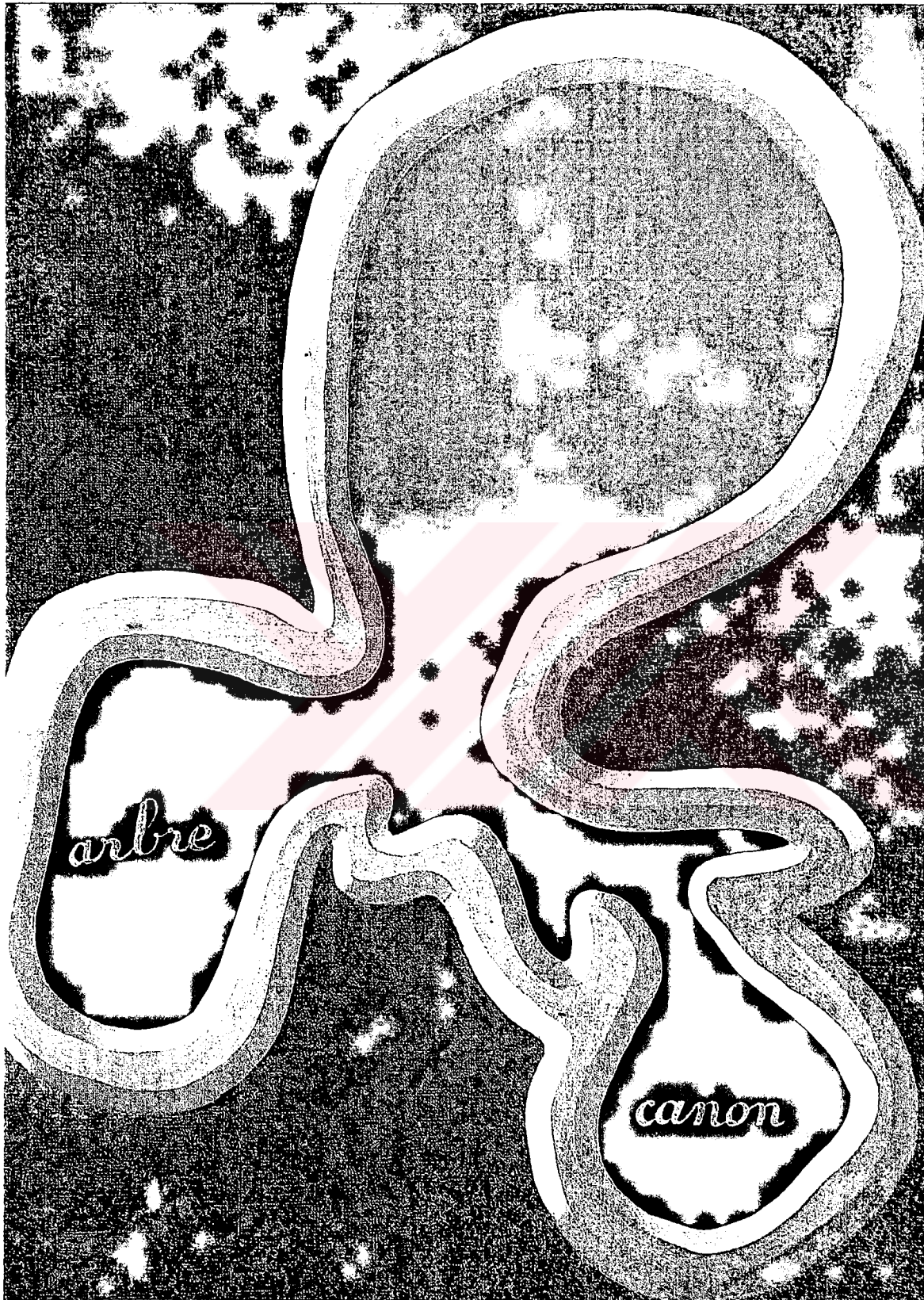


PARADE AMOUREUSE

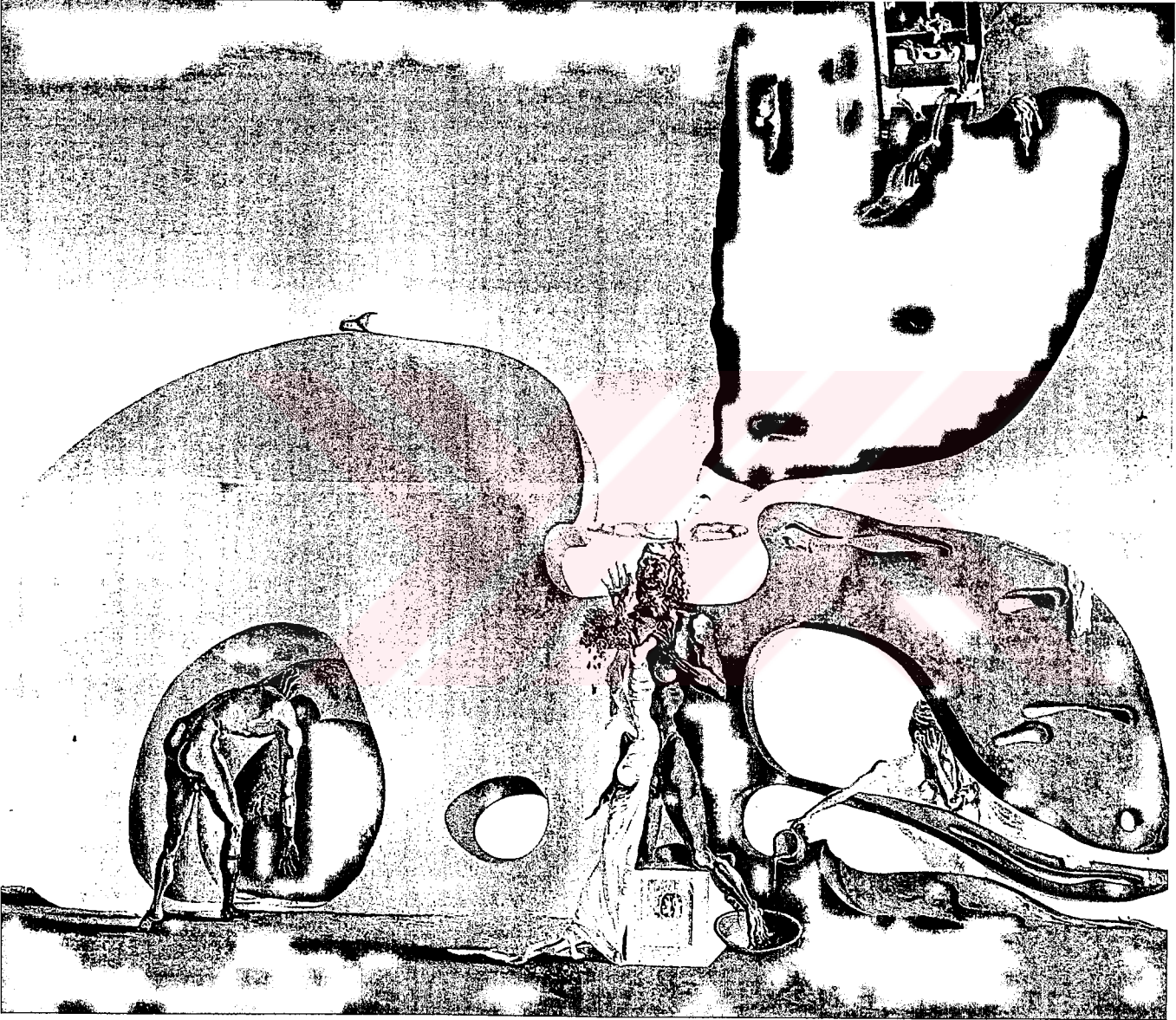
REGIM 25



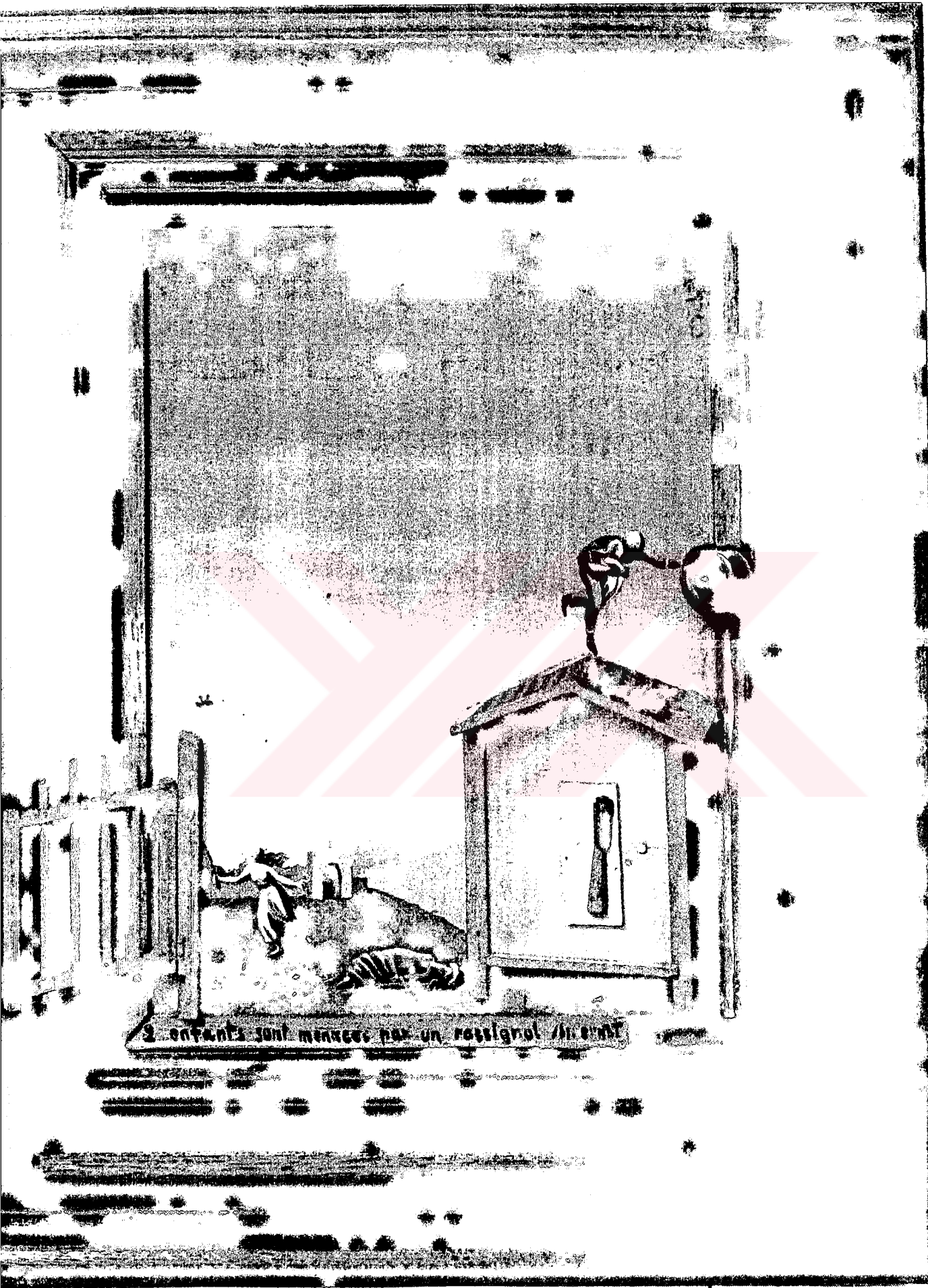
DESIGN 26

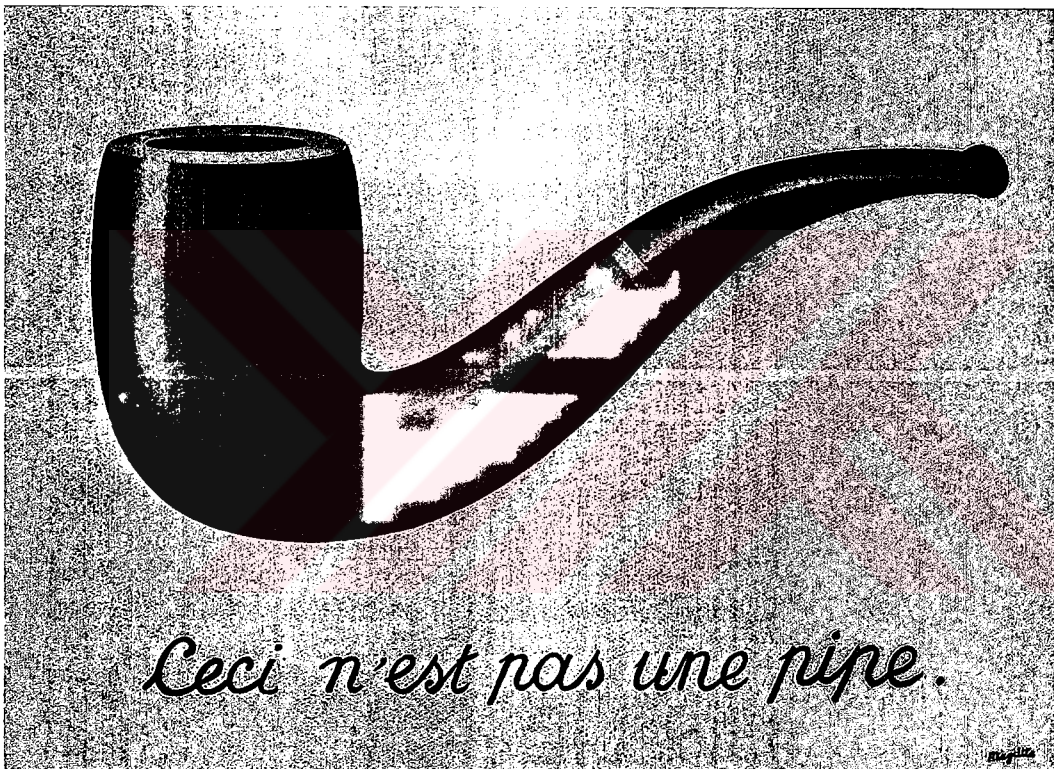


Resim 27



RESIM 28





RESIM 30

IV. BÖLÜM

DADA SONRASI SANATSAL HAREKETLERDE KAVRAMSALLAŞMA

Dada sonrası süreçte sanata, teknik ve bilimsel keşiflerin bir sonucu olan sinemanın etkisini görmekteyiz. Sanatçının uğraştığı imge, imgenin orijini sorunsalı, sinemanın bulunması ve gelişmesiyle farklı bir boyuta kaymıştır. Sinema imgenin kaynağını verince sanatçılar bir endişe ile imgeleri bırakıp şekilciliğe, biçimciliğe(*) gitmişlerdir.

Bu aşamadan sonra görülen sanatsal hareketler birbiri içine girmiş, aynı dönem içinde ortaya çıkan tavırlardır. Bu eğilimlerin genel olarak ortak amaçları şöyle sıralanabilir:

- "-Güçlü sanat kurumlarının varsayımlarını yıkmak.
- Sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak.
- Algılama sınırlarını sorgulamak.
- İmge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek.
- Sanat kavramını estetikten ayırmak.
- Süreç/ürün ilişkisini sorgulamak.
- Galeri/müze/sanat dergisi sistemine bir alternatif geliştirerek, sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak.
- Sanat yapıtını, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak."(58)

Bu hedefler doğrultusunda sanatın boyutu büyük bir oranda dil/düşünce/kavram boyutlarına yönelmiştir.

(58) Nancy ATAKAN, Arayışlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s. 12

(*)**Biçimcilik:** Işık-gölge, hacim, gölgeleme gibi öğeleri reddedip daha çok asal renkleri kullanan ve tuvalin biçiminden etkilenen geometrik ve basite indirgenmiş biçimlerden yararlanan bir resim anlayışı. J. POLLOCK, Barnett NEVMAN, Kenneth NOLAND, Frank STELLA bu anlayışın öncüleridir.

IV-1 POP ART

Pop sözcüğü, toplumsal ve kültürel değişim süreci içinde yeni bir yaşam biçiminin ve kültürünün simgesidir.

Devlet olarak yaklaşık ikiyüz yıllık geçmişe sahip A.B.D.'nin ekonomik varlık göstermesiyle, gelişen teknolojiyle yaşam koşulları değişmiş, temeli konformizme, tüketime dayanan, doyum tanımayan bireyler mutluluğu maddi doyumlarda aramaya başlamışlar, psikolojik olarak bireysel özgürlüğün peşine düşmüşlerdir. Dizginlenemeyen ekonomik zenginlik yeni bir insan tipi ortaya çıkarıyordu; geleneklere sırt çeviren, toplumun değer yargılarını umursamayan, gönlünce davranan, sınırsız özgürlükçü-bireyci insan tipi. Ve bu insan tipinin bu karakteri ve yaşam biçimi düşünsel ve sanatsal olarak da yansiyacaktır.

Bireyci psişik yapının oluşmasında ekonomik ve teknolojik gelişmenin yanısıra özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın psikolojik sonuçları da oldukça etkili olmuştur. Canını ve yurdunu savaşta yitirmiş yığınla insan, atom savaşının oluşturduğu geleceksizlik düşüncesiyle ve ekonomik zenginliğin verdiği rahat yaşam düzeyi ile teknolojik gelişmelerin tutsağı olma tuzağına, psikozuna düşmüştü. Kendilerinin dışında oluşturulan bu çelişkiler dünyasından uyuşturucu ve seks yaşamıyla kurtulmaya çalışıyorlardı. Bu çeşit çarpık, bireyci, özgürlük çırpınışları sonucu oluşan ' individualist ' yaklaşımlar, sanatı devrimci çıkışlar yapmaya zorlamıştır. Soyut Dışavurumculuk Avrupa'da tartışılırken, Amerika'da yeni sesler duyuluyordu. ' Yeni-Dada ', ' Object-Painting ' gibi adlarla anılan bir yeni akımın öncüleri Lichtenstein(d.1923), Oldenburg((d.1929), Rosenquist(d.1933), A. Warhol(1930-1987) gibi sanatçılardı. Yaptıkları o denli aykırıydı ki şimdi pop-art olarak incelediğimiz sanatın bir adı da ' New-Vulgarianizm ' (Yeni Adilik, Bayağılık) olarak konmuştu.

Söylediğimiz gibi Neo-Dada aslında 1960'larda Pop sanatın çerçevesi içinde Dadacı eğilimlerin değişik koşulları, sosyal yapı, kültür altında yeniden dirilişi olarak algılanabilir. Bu nedenle Pop-Art dahilinde birlikte, incelemek daha doğru olacaktır. Bunu şöyle bir benzetmeyle açıklamak sanırız daha anlaşılır olacaktır.

Dada da M. Duchamp herhangi bir yerden, bir hurdacıdan ya da seri üretim ürünlerinden birini seçip sunmaktaydı. Neo-Dada/Pop-Art sanatçıları, özellikle Andy WARHOL'da tüketim toplumunun gündelik yaşamda sürekli ilişki içinde olduğu malzemeleri bir ready-made tavrıyla ortaya koymaktaydı. Fakat bu tavrıyla pop sanat akımı, tüketim toplumu bireylerine ait iletişim ortamı ve öğeleri kullanarak onların bayağı duygularına, tutkularına eleştiriler getirmiştir. Andy WARHOL'un ' Brillo Kutuları ' ya da ünlü yıldızların yinelenen resimleri ya da insanlar için son derece önemli nesnelere gibi... (R-31)

" Gerçekte ' pop ' sanat akımının ortaya çıkmasında rol oynayan sosyo-kültürel etkenler görüldüğünden çok karmaşıktır. "(59) Bir yanda Amerikan Ticaret Kültürünün seri üretimleri, bunların hemen tüm dünyadaki egemenliği, 1960'lı yıllarda giderek artan çılgınlıklar, toplumsal uyum kavramının anlamını yitirmesi, çözümün ne olduğu konusunda çaresiz ve ne yapacağını bilemeyen bir insan kitlesi ve bu durumların oluşturduğu büyük bunalımlar. Bu durumdaki insan yine bir eskiye dönüş, bir nostalji diye adlandırabileceğimiz, bildik nesnelere, estetik değerlerine karşı bir içsel beğeni oluşturmuştur. Kapitalist toplum, kapitalist pazarlama ve üretim bu öğeleri kullanmaya başlayarak belli imgeleri içeren belli markalar, posterler ve bir dizi üretim ürünlerini doğurmuştur. Bu nedenle tüm bunlar pop sanatın nesnesi konumuna gelmiştir. Çünkü Dada kökenli bir tavır olan Neo-Dada/Pop-Art bunlara bir karşı çıkışı, bunların bayağı tutkuların sonucu olduğunu anlatmaya çalışacaklardı. Bu nedenle bu kitlenin karşısına bu ürünleri çıkarmaları doğaldır. Örneğin:

" Michael CROMPTON 'pop' sanat akımında 'Coca-Cola' gibi imgelerin kullanılmasına ilişkin ilginç bir açıklamasında şöyle diyor:

Coca-Cola 1915 yılından beri aynı biçimini koruyan bir imgedir. Şarap şişesinin de en az onun kadar eski olduğu bilinir, fakat, şarap şişesi belirli bir mesajı iletmiyor; aynı şişe içinde, kaliteli ve kalitesiz çeşitli şarap türleri satılmaktadır. Coca-Cola'ya gelince, genç ve güzel bayan imgesi üzerine çakıştırılmış reklam imgesiyle Coca-Cola sürekli bir 'cinsel imge', giderek kuvvetlenen bir form haline gelmiştir.

Özellikle yiyecek maddeleri başta olmak üzere, Amerikan eşyaları hala,

Avrupalıların çağ dışı diyebilecekleri ambalaj ilkeleriyle piyasaya sürülmektedir. Bunlar üzerindeki cinsel imgenin saç stiliyle, geçmişin altın çağlarına göndermeler yaparlar. İngiltere'deki meyhanelerin çoğu bu anlayışla dekore edilmiştir. Bu tür evrensel, fakat, kasıtlı olarak yeniden üretilen mit'ler 'Pop' sanat akımına konu olmuştur."(60)

Pop Art, Dadacıların kolajlarından, ready-made'lerine değin kendinden önceki öncü akımları adeta yeniden fakat daha kuvvetle canlandırmış ve sürdürmüştür. Bu kuvvetin dozunu arttırmada ise endüstri ürünü artıklarından gazete parçalarına, insan ile diğer canlı ve eşyalardan alınmış malzemelerden, hazır doğa nesnelere değin ne bulurlarsa kullanmışlar, bunları giderek kompozit etmeye bile gerek duymaksızın birer sanat yapıtı olarak ortaya koymuşlardır. Direkt olarak objenin kendisinin ortaya konması ile oluşturulan simgesel anlatım karşısında imgelemine çalıştırmak için fenomenleri bekleyen izleyici için kavramlarla düşünmek şart oluyordu. Kavramlarla düşünme etkinliğine zorlayan Pop Sanatçıları yapıtlarında gösteriyi değil, birbirleriyle ilintili verilerin sergilenmesi aracılığıyla düşüncelerini dile getirmişlerdir. Üslup dışındaki bir takım anlatımcı öğeleri eledikten sonra dizisel ve dizgisel imgelere yönelmişlerdir. Daha önce de belirttiğim gibi sanat ve yaşam arasındaki sınırı alabildiğince kaldırmak amacıyla hareket etmeleri, onları üç boyutlu çevre düzenleme olayına da itmiştir. Pop-Sanatındaki bu yeni nesne arayışları hem ilerideki akımlar için yeni materyaller sunmuş, hem de resmi heykelden ayıran geleneksel çizginin kırılmasına neden olmuştur.(R-32)

Tüm bunları yaparken az önce değindiğimiz gibi amaçları, endüstrinin seri üretim malları gibi klişe hayallere sahip insanı eleştirmektir. Onlara, nelere sahip oldukları, nelerle yatıp nelerle kalktıklarını ve ne olduklarını göstermeye çabalamaktadırlar.

Bu çaba içinde, ilerde kavramsallaşma dinamikleri içinde değineceğimiz, kitle iletişim araçlarının (medya-komünikasyon) desteğinin büyük olduğunu görürüz. Şimdiye değin hiçbir sanatsal tavırda gazete, dergi, T.V., radyo gibi araçlar bu denli bir katılımı göstermemiştir. Savaşçı, hırçın yanının yanısıra

eğlenceli bir kısmı da vardı Pop sanatın ve saydığımız iletişim araçları da bu yönü kullanarak bu tavrın yeni bir halk sanatı olmasını kolaylaştırıyordu.

Richard HAMILTON(d.1922)'un kolajları, Lichtenstein'ın büyütülmüş çizgi kareleri, Jasper JOHNS(d.1930)'un bayrakları, James ROSENQUIST(d.1933)'in billboardları bu konuda verilebilecek örnekler arasındadır.(R-33-34-35)

Görüldüğü gibi pop sanat kendinden önceki değerleri kuvvetlendirerek ve güncelleştirerek kendine zemin hazırlamış ve kullandığı yöntem ve tekniklerle, kendinden sonraki Kinetik Sanat, Op-Art, Enstelasyon, Land-Art, Fotorealizm gibi sanatsal tavırlara da kaynaklık etmiştir.

Şimdi kavramsallaşma boyutunda diğer hareketlerle konuya devam edelim.

IV-2 FLUXUS

Bu sözcüğü, mucidi Geoge MACIUNAS(1931-1978) 1961'de New-York'ta AVG Galerisi'ndeki bir dizi konferans için bastırıldığı davetiye aracılığıyla tanıtmıştır. Almanya, Fransa ve New-York ve bir çok Avrupa kenti ile Japonya ve Kaliforniya'da da çeşitli etkinliklerle kendini gösteren Fluxus, yaratımı ve yok oluşu, daha genel olarak da geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına göndermeler yapar. Joseph BEUYS(1921-1986), George BRECHT, Robert FILLOU(d.1926), Ken FRIEDMAN, Dick HIGGINS, Ray JOHNSON, Alison KNOWLES(d.1933), Yoko ONO, Nam June PAIK(d.1932), Wolf WOSTEL(d.1932) gibi Maciunas'ın çevresinde toplanmış bazı isimler belirleyici roller oynamış olsalar da, Fluxus hiçbir zaman bir grup haline gelememiştir. Bu sanatçılarda toplumsal kaygılar estetik düşüncelerden önde gelir. Burjuva tavır ve tutumunun şemalarını yıkmak isterler. İlk Fluxus hareketleri olan sokak gösterileri, elektronik anti-müzik konserleri, altmışlı yılların tipik anarşi ortamının saldırgan, libidinal enerjisinin boşaltılması için fırsat oluşturmuştur. Fluxus'un amacı popüler kültürü canlandırmak değildir. Fluxus sanatçılara, müzisyenlere, avant-garde şairlere yepyeni kültür yaratma olanakları sağlamak ister. Eylemlerle kimi zaman da aynı dönemin, birazdan değineceğimiz, Happening'leriyle benzerlikler gösteren Fluxus hareketlerinde birbirine hiç uymayan, tutarsız ama mizahi yönü çok güçlü anlatım biçimleri sergilenir. Bir

Fluxus hareketi kesinlikle önceden kararlaştırılmış değildir. Raslantının büyük ölçüde payı vardır.

" Fluxus grubu, Duchamp'ın Gerçeküstücülük ve Dada'yla bütünleşen düşüncelerinin yanında Batı dışı düşünce sistemlerini eylemleriyle bütünleştiren besteci ve öğretmen John CAGE(1912-1992)'den etkilenmişti. Fluxus grubu uluslararası bir nitelik taşıyordu (Grupta A.B.D.'li, Japon, Alman, Kore'li, Fransız, Hollanda'lı, Danimarka'lı, İsveç'li, İtalyan ve Çek sanatçılar vardı), deneyseldi (her ne kadar Macunias etkinliklerin ana hatlarını belirlemişse de sanatçılar, bireysel ama, her zaman yenilikçi tavırlarını ortaya koymuşlardı); inter-medyadan yararlanmıştı (farklı geçmişleri olan sanatçılar bedensel gösteriler, ses, imaj ve müzik, edebiyat, dans kadar görsel sanatlar dilini de birleştiren gösteriler yapmışlardı); sanat/yaşam ikilemini çözmeye çalışmıştı (hem gösterilerin içeriği hem de gerekli becerileri, sanatçıları nesne üretiminden uzaklaştırarak, günlük olaylara benzeyen ve gerçek zaman içinde yer alan süreç ve eylemlere yönelmişti) ve her zaman şimdiki zaman kipi içinde çalışarak, oyunculuğu, sürprizi ve gelip geçiciliği katmışlardır."(61)(R-36-37-38)

Sanat artık tüm dallarının biraraya getirilmesiyle yapıyordu. Mesaj kaygısı taşıyan ve bunu nasıl yapacağı, ne ile ve nerede yapacağı o denli önem taşımayan bir konumdadır sanat. Çünkü düşüncenin, düşünmenin ve düşündürmenin; hareketler, müzik, mimik, renk gibi öğelerle kavramlar oluşturarak düşünce zincirinin çalışmasını sağlayacak bir konuma gelmiştir.

IV-3 HAPPENING

Fluxus'a oldukça yakındır. Happening de Fluxus gibi önceden tasarlanmadan, anlık dürtülerle yönlendirilen ve bir topluluk tarafından gerçekleştirilen bir eylemdir. Fakat Fluxus'un, genelde izleyicinin katılmadığı teatral bir yapısı vardır.

Happening bu bağlamda izleyici ile direkt ilişkiye girebilecek yeni sanat yaratmaları olarak karşımıza çıkmış ve kendinden sonrakilere yeni boyutlar

kazandırmıştır.

Happening'in kökenleri Fütüristlerin, Dadacıların ve Gerçeküstücülerin düzenledikleri topluma açık gecelerde, rastlantının egemen olduğu gösterilere kadar dayanır. Dadacılar ya da modernizmin başlangıcından bu yana gördüğümüz tüm sanatsal tavırlar gibi Happening sanatçıları da tabulara saldırır. Bilinç dışına seslenerek ve herkesin katıldığı olaylar ve toplu düşler yaratarak , o anda oluşan canlı bir tablo, biçiminde dünyayı dolaysız olarak yansıtmak ister. Happening, amacını gündelik ve sanatsal algılamaya yoğunluk kazandırmakta belirler. Sanatı ' kültürün hayvanat bahçesi' nden kurtarmaya çalışan Happening yazarları, gösterinin yaşamı yorumlamakla kalmamasını, onun gerçeğine doğrudan katılmasını isterler. Seyircinin de sahneyi paylaşmasını isteyen Happening sanatçıları, sanatsal yaratmada, ortak estetik değerlerin yaratılmasına önem verirler. Allan KAPROW(d.1927)'un 'Assemblages, Environments and Happenings' adlı yazısından, Happenings hakkında bazı düşüncelerini burada aktarmak istiyoruz.

" Bir Happening, birkaç geniş aralıklı, bazen hareket eden ve değişen mekanda yapılmalıdır. Tek bir gösteri mekanı, statik olmaya eğilimlidir ve bundan da önemlisi, geleneksel tiyatro uygulamasına benzer...

Happening'ler sadece bir kez sahnelenmelidir. Açıkladığım Happening türünün, şansa veya malzemelerin ömrüne (özellikle de dayanıksız malzemeler) veya onların değişebilirliğine bağlı olarak, tekrarlanması nedeniyle imkansızdır....

Seyirci sonunda tamamen ortadan kalkmalıdır. Bu şekilde bütün elemanlar, insanlar, uzam, belirli malzemeler ve ortamın özellikleri, zaman bütünlenebilir."(62)

"Kaprow ilk oluşumunu,1958'de, George Segal'ın New Jersey'deki çiftliğinde, New York Hansa Galerisi üyeleri için düzenlenen bir piknikte gerçekleştirmişti ama, Dadacı etkinliklerin, birleştirmelerin ve hareketli soyut sanatın ilkelerinden hareketle Reuben Galerisi'nde gerçekleştirdiği ' 6 Bölümde 18 Oluşum ' halka açık ilk oluşumuydu(R-39). Sanatçı bu olayda profesyonel oyuncuların yerine arkadaşlarının anlık hareketlerini kullanmıştır. Kaprow önce arkadaşlarına böyle

(62) Allan KAPROW, Assemblages, Environments and Happenings' den, Çev: Emre EREN, Sanat Dünyamız, 1999, sayı 59, s. 84-85

bir oluşuma katılmaları için basılı bir davetiye yollamış, ardından çağırılanlardan bazılarına, içinde kağıt parçaları, tahta, fotoğraflar, kesilip oyulmuş figürler, boyalı parçalar ve olayın yapılacağı yerin krokisini içeren gizemli paketler yollamıştır. Olayın gerçekleşeceği gün davetliler Reuben Galerisi'nin ikinci katının plastik duvarlarla üç odaya bölündüğünü görmüşlerdir. Renkli ışıklarla donatılan odalardaki iskemleler, katılanların farklı yönere bakacak biçimde oturabilmeleri için daire ve dikdörtgen şema içinde dizilmişti. Birinci ve ikinci odalara boy aynaları yerleştirilmiş, üçüncü odada gizli bir denetim merkezi kurulmuştu. Her ziyaretçiye bir program ve her bölümün başlangıcının bir sesle belirtileceği altı bölümün de eşzamanlı gerçekleşeceğini duyuran üç küçük kart verilmiştir. İzleyici programda belirtilen hareketlere uyarak sırasıyla askeri adımlarla yürümüş, sonra bir süre sessiz kalmış, pencerelerdeki storları kapatmış, afişleri okumuş, müzik aletlerini çalmış ya da 90 dakikalık bir süre içinde birbirini izleyen 18 eylemi astarlanmamış tuval üstüne aktarmıştır. Süre sona erdiğinde 'ama' ve 'eh' gibi sözcükler mırıldanan ve birbirinden ayrı gruplaşan kadın ve erkeklerin arasına yukarıdaki yatay bir çubuktan dört tane 3 metrelik rulolar sarkıtmıştır.

Oluşumlar izleyiciyle çeşitli duygular vermiş ama, bu duygulara ilişkin hiçbir yorum aktarmamıştır. Olayın kurgusu örtüşen birimlerden oluştuğu için birimler arasındaki ilişkileri katılımcı/izleyici kurmak zorundaydı. Bir başka deyişle, tipik bir oluşum, sözsüz, kesintili, çok odaklı, açık uçlu olduğundan, birbirini izlemediğinden ve tekrarlanamadığından izleyici, gerçek bir sahnede yer alan bu doğaçlamanın yarattığı etkileşimle olayın anlamını kendi üretmek zorundaydı.”(63)

Görüldüğü gibi avant-garde sanat tavırları estetik bir etkinlikten çok, öncelikle felsefi, düşünsel bir arayıştır. Kavramların öne çıktığı ve düşünceyle-eylemin gitgide kaynaştığı bir tavır sanatta belirleyici olmaya başlamıştır.

1959'da New-York'ta ortaya çıkan Happening, Avrupa'ya festivaller (Özgür Anlatım Festivali J-J Lebel, 1962) ve gösterilerle (Theatre des Nations-Kaprow 1963) taşınmıştır.

(63) Nancy ATAKAN, a.g.e., s. 67

IV-4 BODY ART

1960'ların sonu ile 70'lerin başında kimi sanatçılar sanat malzemesi olarak kendi vücutlarını kullanabilme olanakları ile uğraşmaya başlamışlardır. "1862'de Avusturyalı sanatçı Herman NITSCH(d.1938), Freud psikolojisine ve hareketli resme gönderme yapan bir dizi kanlı gösteri düzenlemişti. ' İlk Eylem ' adlı çalışmasında sanatçının yardımcıları, izleyici önünde bir koyunun bağırsaklarını çıkardıktan sonra, katharsis eylemi içinde olan sanatçının üstüne kan dökmüşlerdir. Bu eylemle sanatçı doğal ama toplumsal açıdan baskı altında olan saldırganlığından kurtulmayı ummuştur. 1966'da A.B.D.'li sanatçı Bruce NAUMAN(d.1941), ' Çeşme Olarak Sanatçı ' adlı çalışmasında, kendi kendiyile dalga geçercesine, çektiği bir dizi fotoğrafla sözcük oyunlarını görsel oyunlara dönüştürmüştür."(64) (R-40)

Tüm bunlarda sanatçı malzeme olarak kendi bedenini kullanabildiği gibi, başkasının bedenini de bir nesne olarak değil, deney nesnesi olarak ele alabilir.

" Gövdesel sanatta beden, eylemler ya da performanslar aracılığıyla insanın, fiziksel, duyuşsal ve zihinsel gizil gücünü ortaya çıkartmak için kullanılır. Yalnızca bir fiziksel yapı olarak değil, aynı zamanda bir toplumsal yapı olarak görülür. Bu gösterilerde, fotoğraf ve video da yapıta katılır, onu tamamlar ve onun uzantısı olur. "(65)

Diğer 1960 sonrası sanatsal hareketlerde olduğu gibi burada da iletişim teknolojisinin, bildirilerin, fotoğraf ya da videonun çalışmalarda kullanıldığını görmekteyiz. Fakat diğerlerine nazaran buradaki kullanım amaçlarının, yapıtı tamamlama ve düşündürme sürecinin devamlılığını sağlama olduğunu görüyoruz.

(64) Nancy ATAKAN, a.g.e., s. 42-43

(65) Özden IŞIKTAŞ, a.g.e., s. 77

IV- 5 PERFORMANCE

Gövdesel sanatta olduğu gibi yapıtın ana malzemesi olabilen sanatçı, Performance'da da yapıtın ana malzemesini oluşturmaktadır. Fakat sanatçı hareket ve edimlerinin zaman içindeki yönelimlerini, değişimlerini önceden saptamaz. Süreç içerisinde sanatsal üretime yönelir. Bu yönüyle süreç sanatına da bir çıkış hazırlamış olur. Bunun yanında sanatçı tarafından, belli bir süreç içerisinde gerçekleştirilen eylem, daha çok kişinin katılımıyla Happening, Land-Art ve bazı tavır ve hareketlerle de yakın ilişki içindedir. "Fakat Performance, sanat etkinliklerini görsel iletişime dönüştürme isteğiyle sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtararak, bir yandan tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi disiplinlerin arasındaki sınırları yıkarken, bir yandan da kullanılabilir ortam, malzeme ya da konu dağarcığını genişletmiştir."(66)

Yaşanılan dünyanın gereksinimlerine, kendi ihtiyaçlarına, kendi sanatıyla, diliyle, tekniğiyle bir çözüm bulma arayışı kuşkusuz sanatçının amacıdır. Bu amaç doğrultusunda Bruce NAUMAN, Joseph BEUYS, Dennis OPPENHEIM, M. JORNIAL, Robert RAUSCHENBERG(R-41) gibi sanatçıları görmekteyiz. Bunlardan özellikle Joseph BEUYS, diğer alanlarda da kendinden oldukça söz ettirmiştir. Sanatın yaşamdan kopuk olamayacağını düşünen sanatçı diğerlerine göre daha politiktir. Dikkat edersek bu sanatçılardan bazılarını diğer hareketlerde de görmekteyiz. Bunun nedeni, tüm bu hareketlerin daha önce de belirttiğimiz gibi aynı dönemde ortaya çıkmış olmalarıdır. Bu hareketlerden bir diğeri ise Land-Art'tır(Çevresel Sanat).

IV-6 LAND-ART

Yirminci Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan tavırların amaçlarından biri de izleyiciyi sanat yapıtıyla kaynaştırmak, bir araya getirmektir. Land-Art'ın amaçlarından da birisi budur. İzleyici bu hareket içinde sanat yapıtının içine girer, çevresinde, arasında dolaşabilir.

Buradaki hareket noktası endüstri ile yoğunlaşan çevreye, çevresine

(66) Nancy ATAKAN, a.g.e., s. 70

duyarsız insan tipini uyarmak, varlığın gelip geçiciliğini, doğanın değişimini göstermektir. Bunun için de malzeme olarak doğayı kullanmışlardır. Doğanın "... kullanılmasının temel amacı, sanat nesnesinin metalaştırılmasından, sanatçının zihinsel süreçlerinin değersiz kılınmasından ve sanatçının sömürülmesinden uzaklaşmaktır."(67)

Bu hareketin önemli temsilcilerinden olan Robert SMITHSON(1938-1973) yapıtlarını galeri mekanının dışına taşıyarak sanatın ticari değerini sorgulamış, bunun yanısıra "...hem galeri, hem de sergi düzenleyicisini saf dışı bırakarak, müzelerin, sanatçıların yapıtlarını nasıl nesnelere ya da yüzeyle dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını göstermiştir."(68)(R-42) Smithson dışında Walter de MARIA(d.1935), Richard LONG(d.1945), CHRISTO(d.1935)'yu da bu hareket içinde görmekteyiz. (R-43-44)

"Smithson'a göre sanat, tıpkı doğa gibi, hem doğrusal değildir, hem de süreklidir. Smithson, doğayı, bütün kavramları biçimlendiren bir temel olarak görmeye başladığından, modernist sanat kuramı ile endüstri dünyası arasındaki iç içe geçmiş ilişkileri açığa çıkarabilmek için yeryüzünü araştırmaya başlamıştır. Sanatçı teknolojik ideolojiyi temsil eden biçimlendirilmiş çelik ya da dökülmüş alüminyum yerine, paslanabilen malzemeleri kullanarak, kötü kullanımın ve entropinin teknolojik dünyayı nasıl harabeye dönüştüreceğini göstermeye çalışmıştır. Teknolojinin gereklerinden biri olan geliştirilmiş maddeyi kullanan sanatçı, oksidasyon (hava ile karışma), hidrasyon (su ile karışma), kömürleşme ve erime süreçlerini irdelenmiştir. Smithson'a göre hem taşlar, hem de sözcükler, bölünme ve kopma gibi dilbilimsel sentakslara (sözdizimi) sahiptirler. "(69)

Smithson'un bu düşünceleri doğrultusunda sanat malzeme açısından oldukça geniş bir yelpazeye kavuşurken, felsefi boyutuyla kavramsallaşma yolunda yeni açılımlara neden olmuştur.

Kimi zaman haritada rastgele belirlenen bir yere gidip orada doğaya

(67) Nancy ATAKAN, a.g.e., s. 61

(68) Nancy ATAKAN, a.g.e., s. 61

(69) Nancy ATAKAN, a.g.e., s. 60

müdahale etmeyi, kimi zaman da teknolojinin yardımıyla doğayı değiştirmeye çalışan sanatçılar bu eserlerin yok olacağını biliyorlardı. Bu nedenle yapılan işlerin fotoğrafları çekilerek ve bu fotoğrafların satışından gelen gelir ile maliyet karşılanıyordu.

IV-7 MINİMALİZM

" Barbara ROSE, Art in America'nın Ekim 1965 tarihli sayısında yayınladığı ' ABC Art ' başlıklı yazısında yeni bir sanat eğiliminden söz eder. 'ABC Art' (temel sanat) gibi bir adlandırma benimsenmez ama yazıda kullanmış olduğu ' minimum ' sözüğü ' Minimalizm ' kavramına hayat verir. Minimal Sanat resim ve heykeli temel olana ya da daha doğrusu Geometrik Soyutlama'nın ana çizgilerine indirger. "(70)

Böyle bir indirgemedede Konstrüktivistlerin mirasını değerlendirmişlerdir. Carl ANDRE, Donald JUDD(d.1928), Sol le WITT, Richard SERRA, Lary BELL, Anthony CARO(d.1924) gibi sanatçılar sonraları demir-çelik konstrüksiyonlar yaparak figürü kullanmaya ve şekilleri en basite indirgemeye çalışıyorlardı. Evet; görünürde Maleviç'in ' Siyah Kare ' si kadar basittir. Fakat bu basitliğin altında oldukça yoğun bir fikir ağı bulunmaktadır. Minimalist Sanat bu yönüyle sanatı görüntülerden oluşmuş bir bütün yerine düşünce ve kavramlarla örülmüş bir nesnellik terazisine oturtmuştur. Ortaya atılan bunca düşünce ve kavramın, yapıtın anlaşılabilirliğini güçleştirmesiyle yapıtı açıklayıcı metinler, bildiriler kullanmaya başlamışlardır. Ve bu metinler, bildiriler sonucu yeni kavramlar sanat alanına girmiştir. Yapıtın kavramsal ve düşünsel yöntemlerle oluşturulması halkın genel estetik beğenisinden uzak olduğu için yadırganmış, sanatın özünde var olan, halkla arasındaki uçurum daha da genişlemiştir.

Minimalistlerin bunca kavram ve düşünce yükünü ortaya koymaları, sanatın tamamen kavramsal bir yöne taşınması yolunda Kavramsal Sanatçılara yeni yollar açmıştır.(R-45)

IV-8 KAVRAMSAL SANAT (CONCEPTUAL ART)

Yirminci Yüzyılın ilk yılları, insan yaşantısında sosyal, politik, ekonomik ve kültürel alanlarda kökten değişimlere sahne olmuştur. Bu kökten değişime neden olan bilimsel ve teknolojik ilerlemeler ticaret ve endüstri yapısını değiştirmiştir. İnsanın ve evrenin algılanışındaki eski köhnemiş düşüncelerin yerine, Freud ve Jung'un Psiko-analitik düşünceyi ortaya atmaları, Einstein'ın Relativite (Görelilik Teorisi) ve Max PLANCK(1848-1957)'in Quantum Teorisi gibi bilimsel buluşlar daha farklı ve daha soyut bir dünya görüntüsü yaratmışlardır.

Bu kökten değişimler, mevcut sanat ortamını da değiştirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda, düşüncelerde görülen özgürlük, yaratıcılığa olduğu kadar, hızlı buluş zenginliğini de çeşitlendirmiş ve güçlendirmiştir. Gerçeklikten ve doğalcılıktan mümkün olduğunca uzaklaşmış ve cisimlerden çok onlara ilişkin düşünceler ortaya konulmak istenmiştir. Böylece sanatın kendi kendini düşünce nesnesi durumuna dönüşmesi Kavramsal Sanatla gerçekleşmiştir.

Kavramsal Sanatın ilk temelleri Dada ile atılmakla beraber, Marcel DUCHAMP'ın ortaya çıkışı önemli bir dönüm noktası olmuştur. Sanatın varlığını, sınırlarını ve işlevini sorgulamaya yönelik izlenimcilik ve kübizmle başlamış, Marcel DUCHAMP'la kesinleşmiştir. Denilebilir ki Duchamp'tan sonra sanat kavramsaldir. Çünkü ready-made kullanımı, vurguyu biçimbilimden işleve ve görünüşten kavrama yönelmiştir.

Kavramsal Sanat bir stil ve bir akım değil, yeni bir dünya görüşü, yeni bir sanat anlamlandırmasıydı ve 1960'lı yıllarla birlikte, tüm Batı'da ve batılılaşan ülkelerde yaygınlaşıyordu. 1970'lerden buyana Avrupa ve Amerika'da yaşanan ekonomik bunalımlar, dolaylı ya da dolaysız olarak bu eğilime katkıda bulunmuştur. Mali sorunlar, işsizlik ve grev haberleriyle dolu gazeteler, güzel sanatların lüks özelliklerinden kaçınanların arzularını bilemiştir. Art-Povera (Povera İtalyanca'da yoksul, fakir anlamına gelir)'nın ortaya çıkışı böyle olmuştur. Kavramsal Sanat, her seferinde yeni biçimler kazanarak, etkinliklerine devam etmiştir. Sanatçı Sol le WITT'e göre " Kavramsal Sanat, yalnızca fikir iyi

olduğu zaman iyidir."(1967)(71)(R-46)

Kavramsal Sanat, geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın özel bir tür nesne (resim, heykel ve her neyse) ve özel bir yerle (galeri, müze) sınırlanamayacağı fikrini getirir. Kavramsal Sanat, temelinde iki eğilimi barındırır. Bunlardan birincisi, izleyiciye bitmiş ürün sunmak yerine, yapının oluşum sürecini izleme olanağı vermek, ikincisi ise izleyicinin de bu sürece etkin olarak katılımını sağlamaktır. Dolayısıyla Kavramsal Sanatçı, sanatçının toplumsal bir güç olduğunu anımsatarak, onu yeniden tanımlar. Sanatçı artık toplumun bir gücüdür. Toplumun çok özel bir katmanını oluşturur. Buradan da toplumsal devinimi yönlendirme işlevine sıçrar.

Kavramsal Sanatın en iyi örnekleri, çeşitli sorunlara ışık tutarlar. 'Birbirimizle nasıl iletişim kurarız? ' ' Nasıl hareket ederiz? ' ' Nasıl yaşarız? ' gibi, Kavramsal Sanat, bireylere gündelik yaşam hakkında soru sormayı öğretir.

Böylece kendiliğinden bu eylem içine girilebilir. Öne sürdüğü fikir benimsenebilir, ama o biçimlendirilemez, satılamaz, yeniden üretilemez veya o bir kağıt tutacağı gibi kullanılamaz. Toplum ve toplumun yaşamından kopuk olan sanat yerine, bildiriler ve Happening'lerle, sanat ve gerçek yaşam arasında bir köprü kurulmaya çalışılmıştır. Bu köprüyü en iyi kuranlardan biri de Joseph BEUYS'tur. Beuys, köktenci bir tavırla sanatla yaşamı birleştirmiş hatta sınırı kaldırmıştır. " Çünkü Beuys için sanatın işlevi sosyal ve politiktir. "(72)

Kavramsal Sanat sanatsal üretiminde malzemenin olanaklarına bağlı kalmaz. Onun, kendisini varsıllaştırabilmesi için, kullandığı herşey bir araçtır zaten. Kavramsal Sanatın malzemedeki bu sınırsızlığı sanatçının tanımında da belirir. Kavramsal etkinlikte bulunan kişinin ressam, yontucu, öykücü v.b. sıfatları da taşıması gerekmez. Böylece Kavramsal Sanatın plastik dille ve diğer dillerle arasındaki temel farkı saptamış oluruz. Buradan hareketle, Kavramsal Sanat, sanatçının toplumsal bir güç olduğunu bir kez daha anımsatır bizlere.

(71) Salvador DALI, Gerçeküstscs Nesne, Çev: Sema RİFAT, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997, s. 340

(72) Özden IŞIKTAŞ, a.g.e., s. 90

Kavramsal Sanat, sanatı aşan her konu üzerinde, bir yeniden düşünmedir aslında. Önemli olan izleyicinin ilgisini düşünsel olarak çekmek ve onu yeni bir bilinçlenmeye götürmektir. Kavramsal Sanatçı, yapıtın nasıl görüldüğüyle değil, düşünsel yönüyle ilgilidir daha çok. Sanatın üretimi plastik kaygılarla üretilmediği ve seçilmediği gibi, yapıtın anlaşılabilirliği, biçimsel bir anlama kuralının da sonucu değildir. Kavramsal Sanat, sanatı bir görüntü şenliğinden çıkarır, bir düşünce, bir mantık ve nesnellik terazisine oturtur.

Bu düşünce, mantık, kavram silsilesinin oluşmasında günümüz sanatında yaygın olan nesne kullanımını görmekteyiz. Nesnenin, ki bunlar günlük hayatta karşımıza çıkan her tür nesne olabilir, sanat ortamına sokulmasının ve yaygınlaşmasının üç sorumlusu var; bunlar: M. Duchamp, J. Beuys ve Kosuth'tur. " Bunlar sanki bir şeytan üçgeni ve günümüz sanatçıları bu üçgenin sınırlarını aşamıyor. Sanat bu alanda tıkanmış durumda.

Duchamp-Kosuth-Beuys nesne sanatının ve Kavramsal Sanatın belirleyicileri olan kişilerdir. Peki bu sanatın oluşmasındaki temel katkıları neydi? Duchamp, yalnızca resim ve heykele alternatif sundu ve nesneyi, kendi gerçek anlamı dışında hiçbir anlam yüklemeyen sanat dünyasının ortasına bıraktı. Kosuth, Duchamp'ın bu nesnesini yana iterek, sanata yeni bir dil, dilin kendisini önerdi. Amacı gösterme biçiminin her tür imge ya da nesneden kurtarılması, bir kabuk, bir kılıf gibi düşünceyi saran ve onu görünür kılan gösterenin ortadan kaldırılmasıyla, asıl gösterilmek istenenin, içeriğin, düşüncenin, özün, kavramın ortaya çıkarılmasıydı. Kosuth'daki bu maddesizleştirme işleminin tek amacı sanatı biçim, estetik konu gibi yüklerden arındırmak, yalnızca sanatın gerçek işlevini araştırıp onun tanımını yapmak, yapısını araştırmaktı. Beuys ise, Duchamp'ın nesnesini tekrar geri aldı; ona hem gerçek, hem de simgesel anlamlar yükledi, gösterme biçimi olarak Kosuth'un dil'inin yerine koydu. Kosuth'daki yazılı metinlerin fotoğrafları yerini alan bu nesne, Beuys'da da tıpkı Kosuth'daki gibi birincil öneme sahip değildi, önemli olan yine o kılıfın ardındaki öz düşünce ve kavramdı. "(73)

Kavramın temelde dilbilimsel bir araç olmasından dolayı Kavramsal

(73) Özden IŞIKTAŞ, a.g.e., s. 89-90

Sanatın ilgi alanına dil'de girmektedir. " Kavramsal Sanatçılar sanatı, Ludwig WITTGENSTEIN, Ferdinand de SAUSSURE, Claude Levi-STRAUSS ve Roland BARTHES'in geliştirdiği dilbilimsel çözümler ve göstergebilim kavramlarından yararlanarak çözümlenmeye çalışmışlardır..." (74)

"Bu sanatçılar Kavramsal Sanat doğrultusunda galerilerde sergilenebilecek sanat nesnelere üretmek yerine, tartışmalar aracılığı ile sergilenebilecek sanat nesnelere üretmek yerine, tartışmalar aracılığı ile sanat kavramlarını irdelemişlerdir. Sanat yapıtları olarak tanımlanan bazı tartışmaları grup üyeleri arasında yapılan sözlü tartışmalar olarak kalırken, bazıları dergide basılmıştır. Sanat, eleştirel irdeleme ve sürekli dialog biçimini alınca, sanatla ilgili konular üzerinde yapılan bu tartışmalar da sanat uygulaması ile sanat kavramının örtüşmesine olanak tanımıştır. Sanatçılar dergide yayımladıkları bu metinlerde ironik, alegorik ve göndermeli bir dil kullanarak, bilgili okurları hem harekete geçirmiş, hem de zorlamışlardır. Son derece karmaşık bir dil kullanmalarının amacı ise, izleyiciyi düşünsel açıdan zorlamak, kendilerinin de içinde öğretici tartışmalar yoluyla öğrenmelerini sağlamaktır. 1968 ile 1972 arasında yedi sayı yayımlanan ' Art & Language ' da yazılı sözcükleri yalnızca yeni bir sanat malzemesi olarak kullanmışlar, gelecekteki projelerini belirlemek ve sanata ilişkin önermeler yapmak içinse dilden yararlanmışlardır. "(75)

Başta da değindiğimiz gibi Kavramsal Sanatçılar sanatı çözümlerken bir takım dilbilimci ve göstergebilimci düşünürlerin kuramlarından yararlanmışlardır. Bu konuda Ludwig WITTGENSTEIN'in önemli bir yeri, rolü olduğunu belirtmek gerekir. " ' Felsefenin amacı düşünceyi açık kılmak ve aydınlatmaktır. ' diyen Wittgenstein'a göre sözcükler ve onların işaret ettiği şeyler arasında zorunlu bağlar vardır. "(76) Ve bu bağların çözümü ise mantıksal-matematiksel yöntemle çözülebilir. Çünkü insan nesnenin özünü bilemez; onun bilebileceği yalnız duyuların temellendirdiği kavramsal verilerdir. Bu konuda Wittgenstein'ın felsefesi Kant'ın bilgi kuramındaki " Fenomenlerden-duyularımıza verilenlerden başka hiçbir şeyi bilemeyiz " varsayımına

(74) Nancy ATAKAN, a.g.e., s. 44

(75) Nancy ATAKAN, a.g.e., s. 45

(76) Nejat BOZKURT, 20. Yüzyıl Düşünce Akımları, Sarmal Yayınları, İstanbul 1995, s. 238

dayanır.

Dikkat edildiğinde Modernizm boyunca bir çok harekette (kübizm, empresyonizm gibi) bir özden bahsedilmekte ve o öze ulaşılmaya çalışılmaktadır. Felsefede de aynı şey geçerlidir. Oysa ki Wittgeinstein felsefesinde nesnel varlığın özünün bilinemeyeceği söylenmektedir. " Nesnel varlığın özü bilinmeyeceğine göre , üzerinde durulması gereken nesnel varlığı yansıtan sözcüktür. Çünkü sözcük bir dil varlığı olarak nesne ile bağlantılıdır."(77) İşte sanatta da olan budur. Nesnelere ait kavramların, çoğu zaman nesnelere (gerek ait olduğu nesne, gerekse farklı bir nesne/ler) birlikte sanatın yeni malzemesi olmasının nedenlerinden biri budur. Bunlara bir sonraki bölümde ayrıca değineceğiz.

Kosuth'un 'Bir ve Beş Saat' i ya da Beuys'un ' Lavanta Filtresi' gibi çalışmalar bu doğrultudaki çalışmalar için iyi birer örnektir. Kosuth, ' Bir ve Beş Saat' adlı çalışmasında, ' Bir ve Üç İskemle ' çalışmasında olduğu gibi saati reel olarak , fenomen olarak, kavram ve anlam olarak izleyici karşısında biraraya getirmiştir.(R-47-48)

Sonuç olarak şunları söyleyebiliriz: Özellikle 1940'lardan sonra hızlanan kavramsallaşma çerçevesinde pek çok hareketi görmekteyiz. Biz burada sadece bir kaç öncü hareketi ve semiyotk'i, kavramları en çok kullanan Kavramsal Sanatı ortaya koyduk. Bunların dışında Art-Brut, Uzamcılık, Funk, Hard-Edge, Kinetik Art, Op-Art, Formalizm, İn Situ, Hiperrealizm, Sibernetik gibi daha pek çoğunun bulunduğunu da yineleyelim.(R-49-50-51-52)





RESİM 32

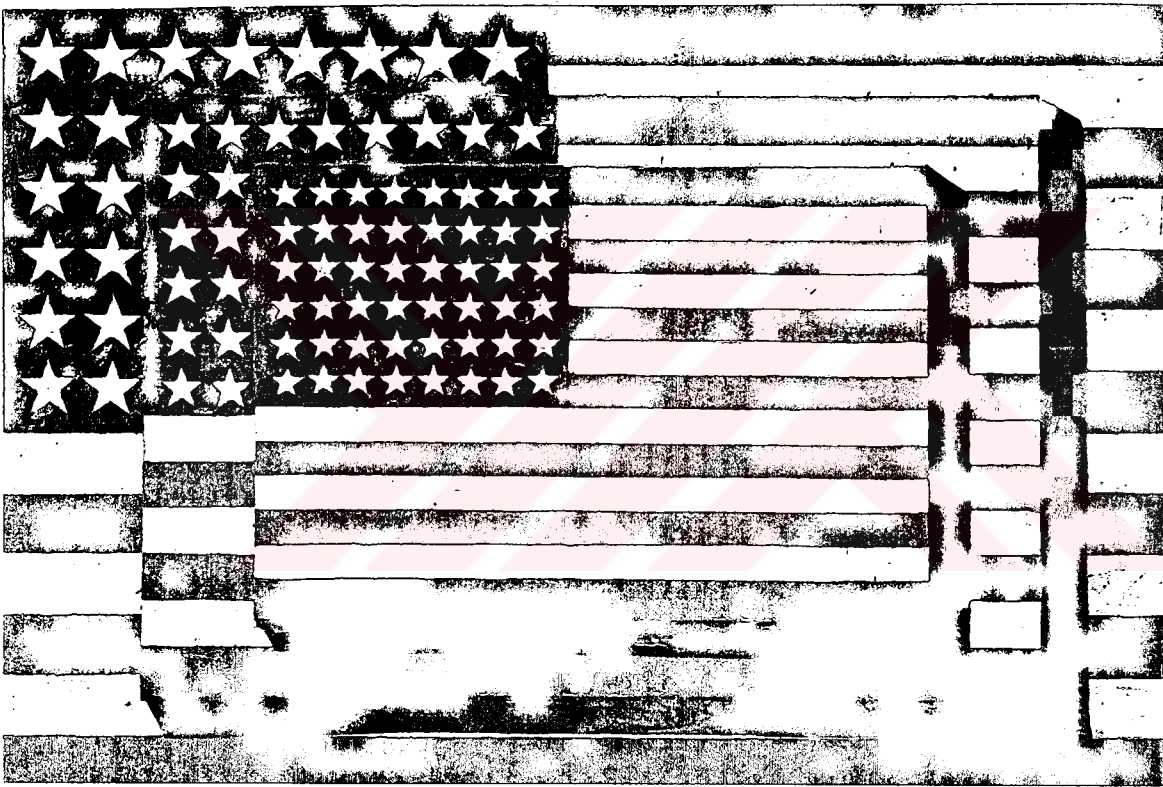


RESIM 33

M-MAYBE HE BECAME ILL
AND COULDN'T
LEAVE THE
STUDIO!



2851m 34



RESIM 35



O O O O O

GRAPEFRUIT IN THE WOND OF PAR
PIECE for STRAIN GAMES AND VIOLIN

S — To TUDOR
ELECTRONIC TO ASSISTANT



HTING TECHNICAL ASSISTANT
DONALD

OV. 24th FRI. 6

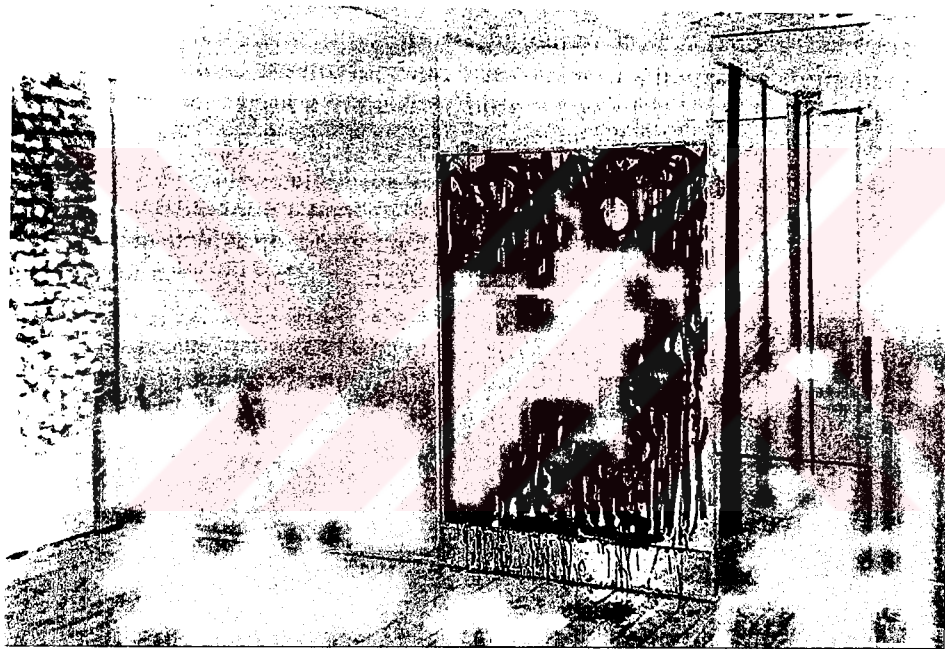
ARNEGIE RECITAL HALL

4 WEST 57 ST

RETS \$2.50 AT CARNE



DESIM 38



Qesim 39



DESIM LO



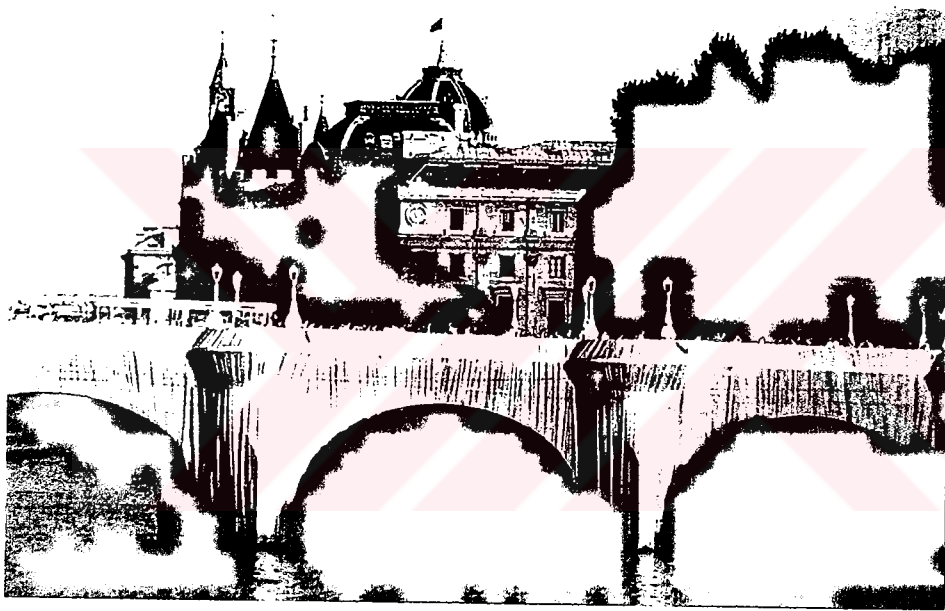
QESLM 41



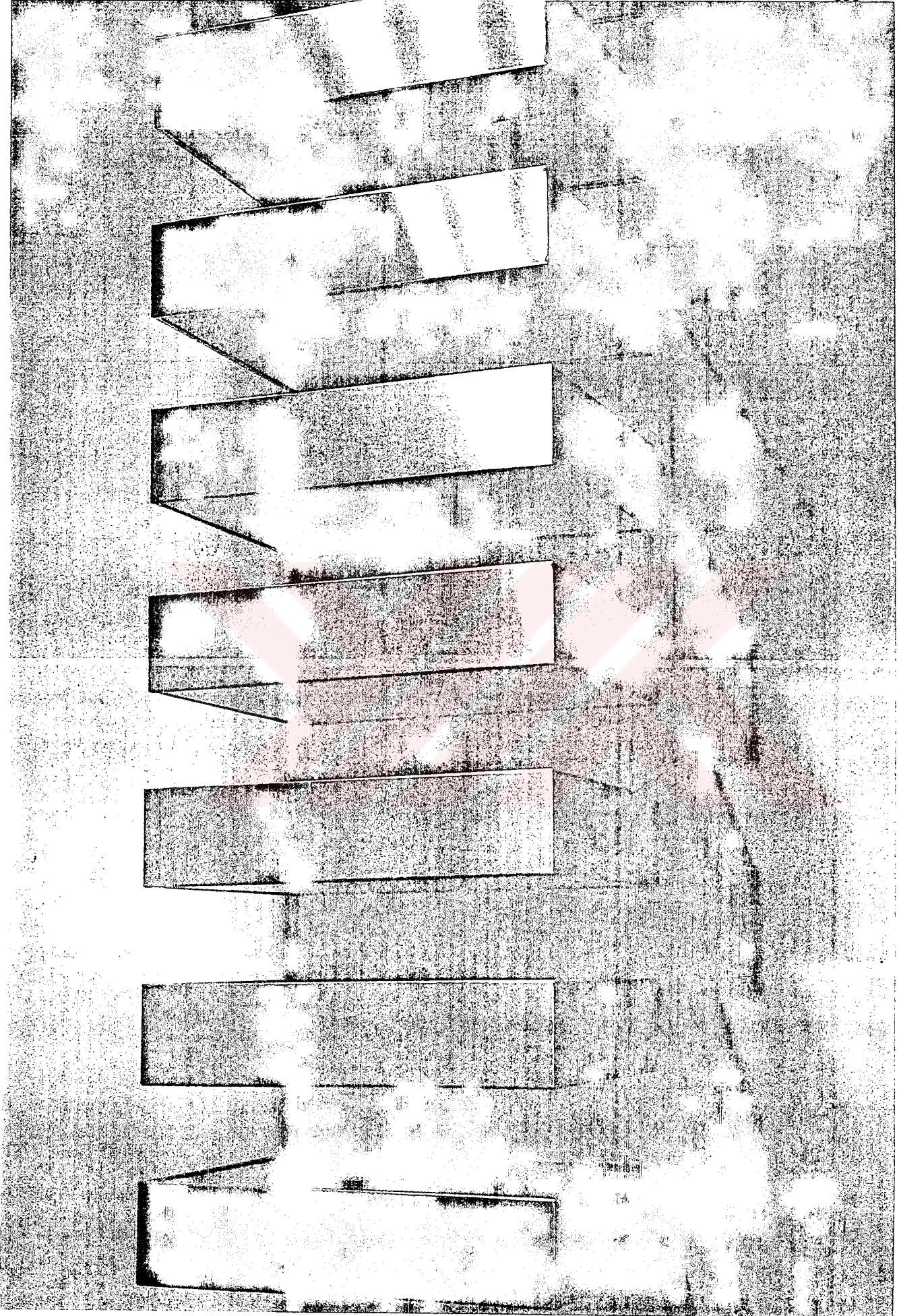
RESIM 42



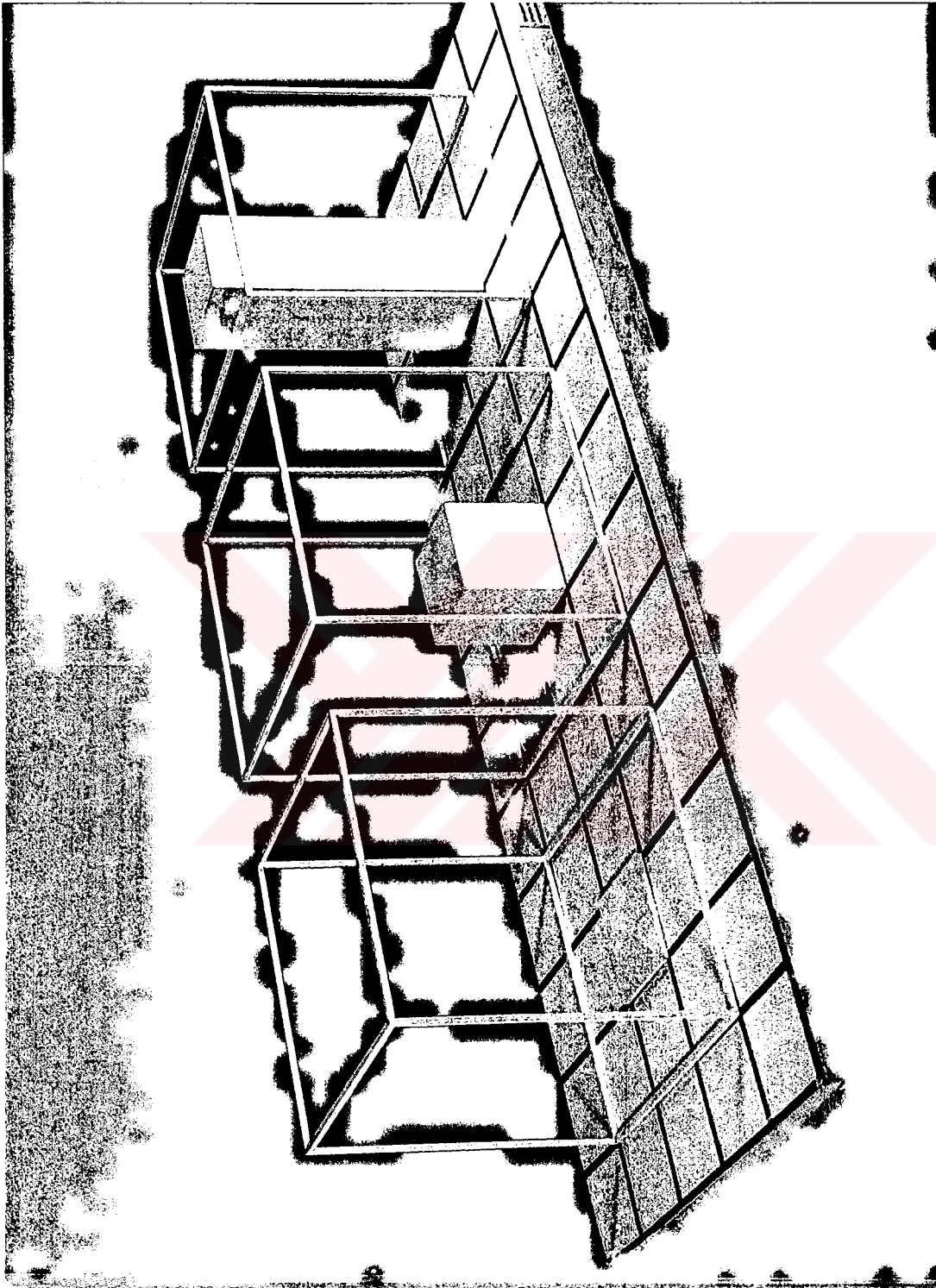
Disim L3



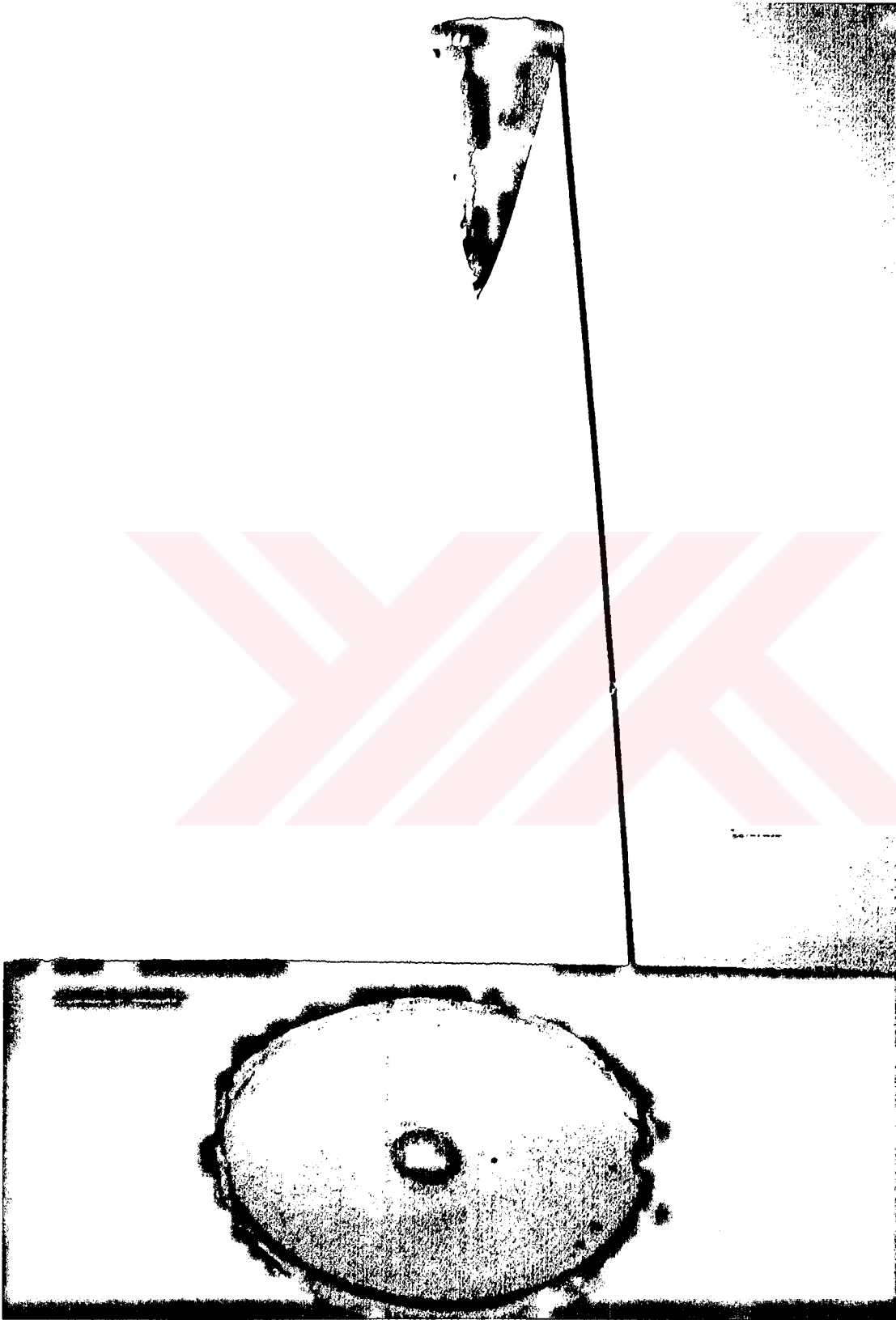
2ESim 44



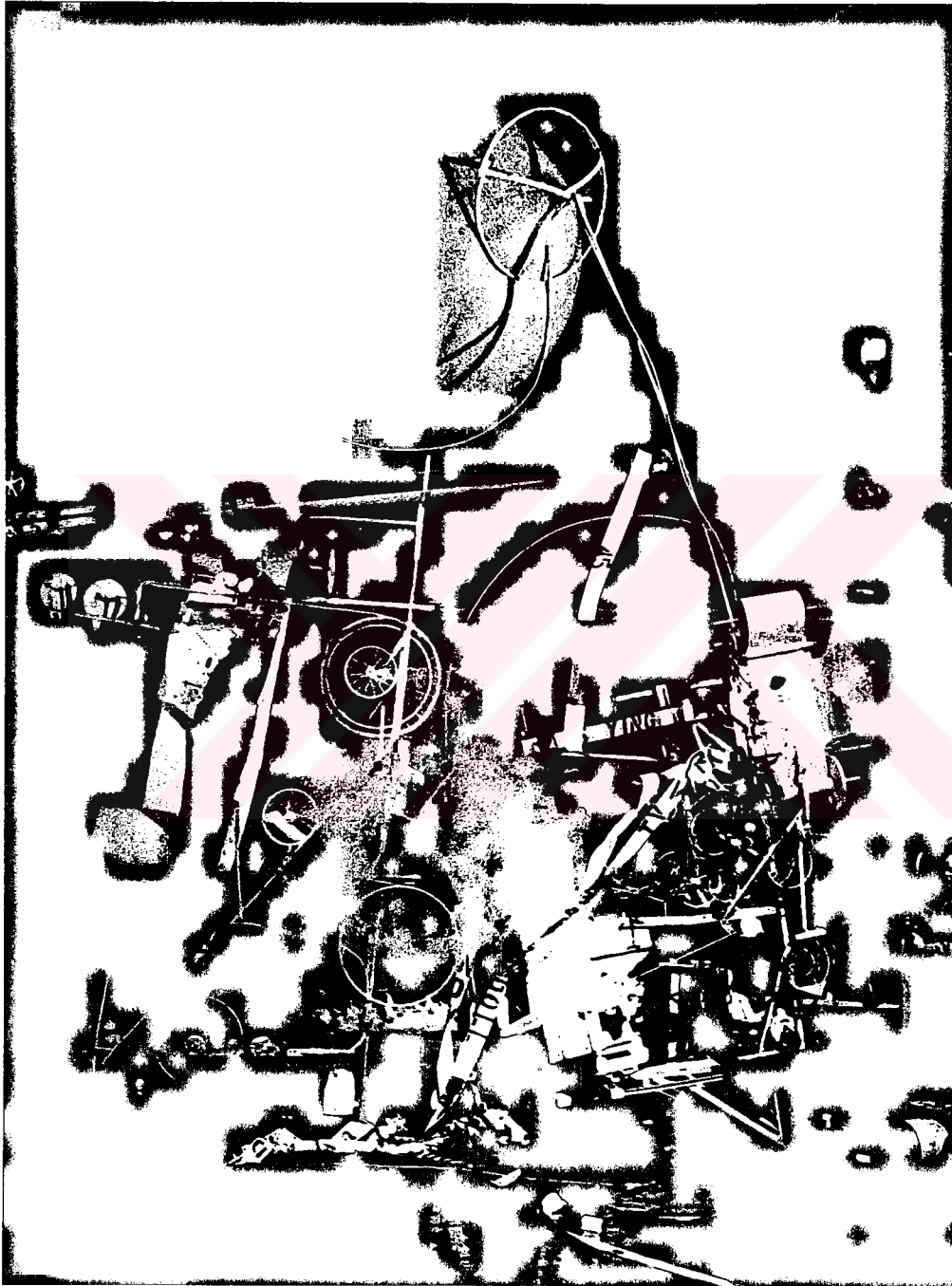
Resim 45



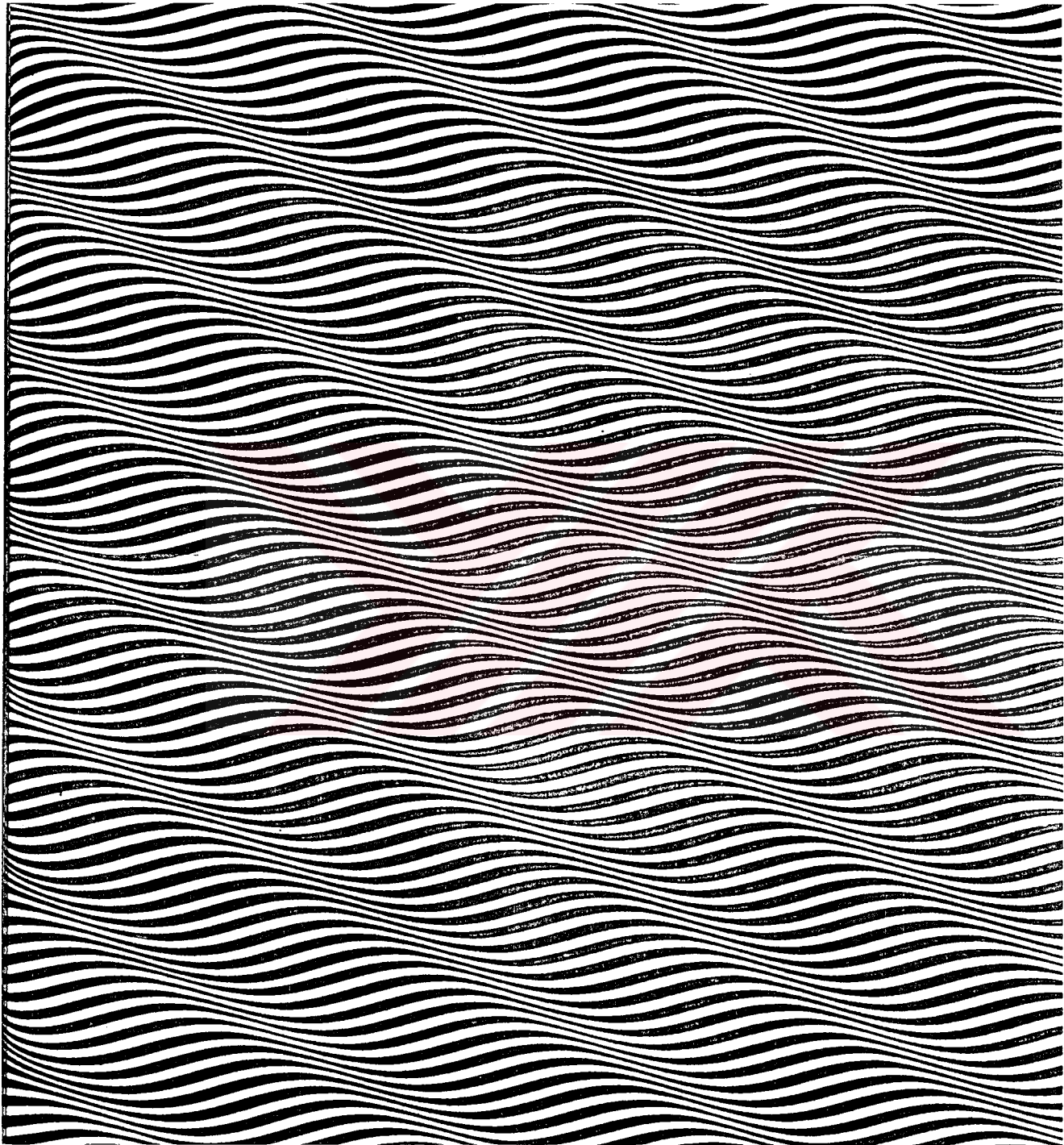
RESIM 46



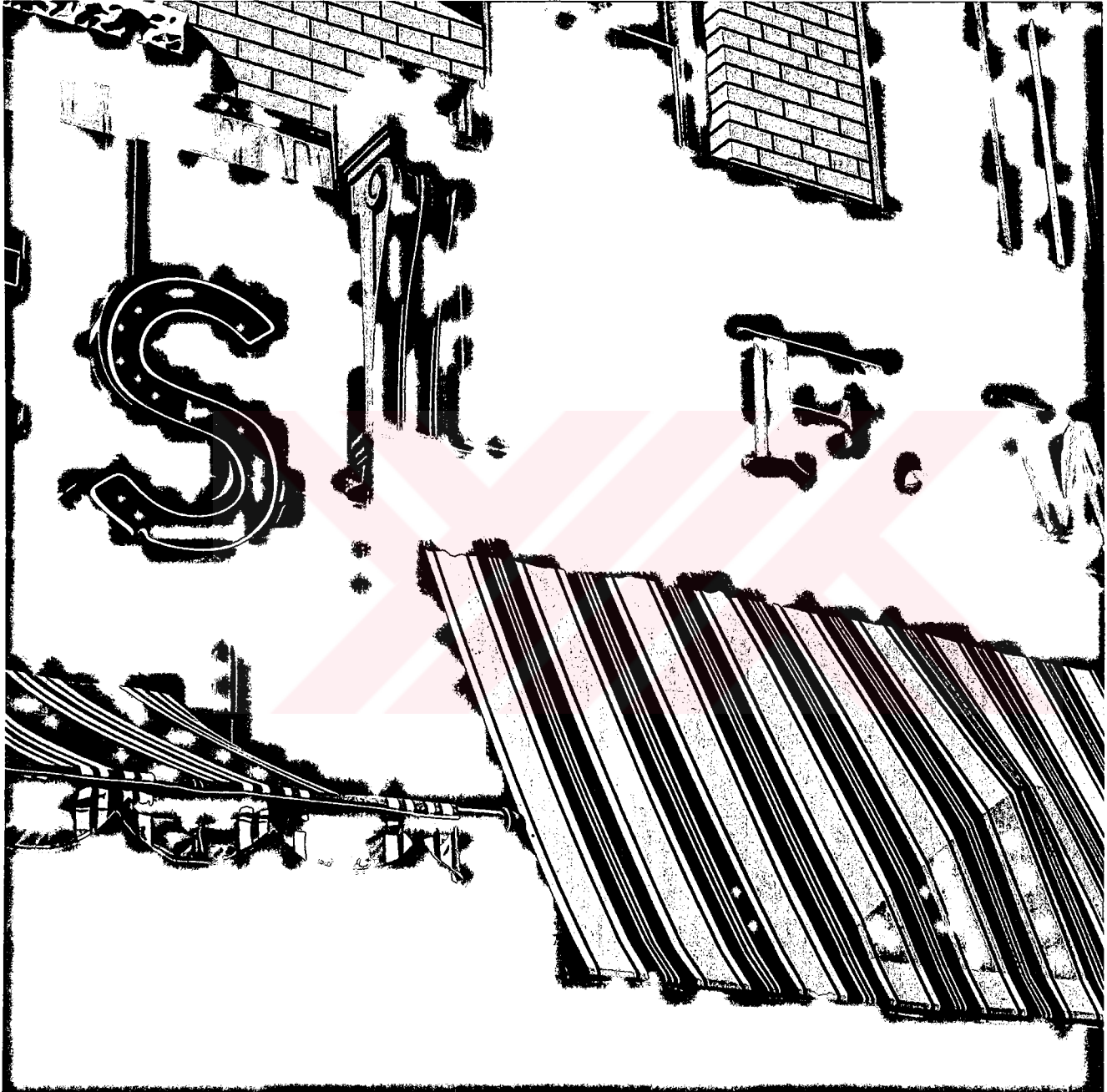
RESM 48



DESIGN 4A



QBSM 50



DESIM 51

V. BÖLÜM

KAVRAMSALLAŞMANIN TEMEL DİNAMİKLERİ

Tıpkı 1900'lerin başında hareketlenen sanatsal platforma etki eden etkenler gibi bu dönemde de kendini gösteren, birazdan değineceğimiz ve Yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan gelişmelerin bir sonucu ve devamı olan etkenler vardır. Sosyal, ekonomik, teknolojik, bilimsel, kültürel alanda irdeleyeceğimiz bu faktörler temel olarak insanın değişimine, isteklerinin, isteklerine göre düşüncelerinin gelişimine bağlıdır. Bu bağ insanın beyniyle, düşünceleriyle sınırlıdır. İnsan geliştikçe bu bağ işlevselliğini koruyacak ve tüm bu alanlardaki farklılaşmalar dinamiklerini devam ettireceklerdir.

V-1 MODERNİZM VE ORTAYA ÇIKARDIĞI KAVRAMLAR

Araştırmamızın başından bu yana Modernizm ve buna bağlı süreç, hareket ve değişimlerden bahsediyoruz. Tüm bu değişimleri de Modernizm ile kaynaklandırıyoruz. O halde Modernizmi biraz açmak zorundayız.

Kısa bir kavram tanımlaması yaparsak, tarihte ilk olarak 'Modernus' biçimiyle eski ve yeniyi ya da daha doğru bir deyişle, o zamanların çok tanrılı, paganist, dönemi tek tanrılı, monist, dönemden ayırmada kullanılan bir sözcüktür. Modern, semiyolojik açıdan kendi içinde yenilikçi bir süreci içerir. Bu da ayrılan dönemlerden öncekinin, sonrasına göre daha geri bir dönem olduğunu anımsatır. Fakat her ne kadar bir dönüm noktasını ya da bir ilerlemeyi barındırırsa da geçmişle bağını gizli bir biçimde saklar. Çünkü İtalo CALVINO'nun dediği gibi "Klasik söylediği şeyi hep söyleyecektir."(78) Bu da "Modern olan, Klasikle gizli bağını hep sürdürmüştür "(79) savını desteklemektedir. Diyalektik bir düşünceyle modernlik eskiye dönük bir hesaplaşma ise, eskinin/klasiğin iyi bilinmesi gerektiği; bunun sonucunda da moderni modern yapanın bir parça da klasik olduğu sonucuna varılır. Charles BAUDELARIE'in 'Modernlik' adlı

(78) Enis BATUR, a.g.e., s. 16

(79) Enis BATUR, a.g.e., s. 21

yazısında modernlik için söylediği " Onun için sözkonusu olan, modadan, tarihsel olanın şiirsel olarak içerebileceğini çıkarmaktır, geçici olandan ebedi olanı çıkarmaktır " sözü, bu düşünceyi kanıtlar niteliktedir.(80)

İşte başlık olarak ele aldığımız modern/ist süreç geçmişle bir hesaplama ile başlamaktadır. Bu hesaplama geçmişten kopuk olamaz, tersine geçmişin bilincinde olarak ve ona özgürlükçü ve yenilikçi gibi edimleri de ekleyerek yapılmaktadır. Bu hesaplama sonucunda yeni ve farklı söylemler oluşmuştur. Bu söylemlerle insan, doğa yansıtmacılığından uzaklaşmıştır. Bu uzaklaşmada bilgi alanının sürekli ve artan bir hızla genişlemesi (bilgi kümülasyonu), bilginin teknolojiye dönüşerek bilinçli bir biçimde üretime aktarılması, yeni ve üstün enerji kaynaklarının bulunmasıyla verimliliğin olabildiğince artırılması ile yaşamın parçalanarak kentlerin modern toplumun yaşam merkezleri haline gelmesi gibi olgularla karşılaşmıştır. Sanatçı özgürleşen yaratıcı edimi ile geleneksel, tarihsel veya akademik kalıpları yıkmaya ihtiyacını hissetmiş. Zaten incelendiğinde, bu ihtiyacın temelinde, insan etkinliğinin geleneksel-tinsel değerlere olan bağlılığından kurtulması yatmaktadır.

Bunca farklılaşmanın temel nedenini ise Nejat BOZKURT'un ' Yirminci Yüzyıl Düşünce Akımları ' adlı eserindeki " Çağdaşlaşma öncesinde geleneklerin kurumsallaştırılmasına karşılık, çağdaş toplumda değişim kurumsallaştırılır " cümlesi oldukça net açıklamaktadır. Tüm bu değişimler doğrultusunda sanatçı eklektik bir çizgide, önceki değerlere göndermeler yapabilen, gerektiğinde ifade amacıyla bu değerleri anlamlarından sıyrıp ona yeni anlamlar yükleyen bir tutumu benimsemiştir.

Modernizmin serüveni içinde yeni dünyalar yaratırken toplumdan uzaklaşma gibi ya da sanat adına yapılan her davranışın kabulü gibi ciddi sorun kümelerini doğurmuştur. Bu sorunların yanısıra modernizmle birlikte hızlanan, yeni bakış açıları kazanan tüm alanlardaki değişim süreçleri içinde yeni bir takım kavramlar ortaya çıkmış, bunlardan konumuz bağlamında az sonra değineceğimiz ise sanattaki kavramsallaşmada etkin rol oynamışlardır. Bunları, başta da belirttiğimiz gibi madde madde açıklamanın, sık tekrar ve

(80) Charles BAUDELARIE, Modernlik, Çev: Turhan ILGAZ, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997, s. 22

geriye dönüşleri ortaya çıkarma ve araştırmanın akıcılığını yavaşlatma gibi aksaklıkları ya da tehlikeleri doğurabileceği düşüncesiyle tek bir başlık altında toplamayı uygun gördük. Bu nedenle kronolojik bir sıra dahilinde her etkenin birbiri ile bağlantılarını kurmaya çalışarak konumuza olan etkilerini inceledik.

Aslına bakıldığında değişim her alanda görülmektedir. Fakat bu değişimin temel dinamiği bilimsel ve teknolojik gelişimdir. Dünyayı, yaşanılan düzeni, gelenekleri, insanı değiştirmesi teknolojiyi ve bilimi bu değişimin temel etkileyicisi konumuna getirir. Sanat da belirleyicisi olan insan olduğu için bu değişimden etkilenmiştir. Çevresi, yaşamı, alışkanlıkları, bakış açısı değişen insanın/sanatçının yaratacağı şeyler de bu değişim doğrultusunda olacaktır. Bu nedenle sanattaki kavramsallaşmanın temelini teknolojik/bilimsel gelişmeleri koyuyoruz.

Daha önce akımlardan bahsederken kısaca değindiğimiz teknolojik ve bilimsel gelişmelere tekrar dönerek daha ayrıntılı irdelemenin hem bir hatırlama, hem de bir pekiştirme olacağını düşünüyoruz.

Modernist süreci Onsekizinci Yüzyılın ikinci yarısı ile başlattık. Bu döneme baktığımızda maddenin katı, atomlardan oluşmuş bir nesne olduğu düşüncesinin egemenliğini görmekteyiz. " Doğaya bütünüyle egemen olma düşlemi hemen hemen gerçekleşmiş gibiydi. "(81) Fakat bunun ne denli yanlış olduğu ve esas hakimiyetin bundan sonra başlayacağı 1895-1905 yılları arasındaki fizik alanındaki gelişmelerle anlaşıldı. " X Işınları ve Radyoaktifliğin bulunması atom yapısının sanıldığından çok daha karmaşık olduğunu ortaya çıkardı. "(82) Bu, atomun parçalanabilmesi demektir. Böylece maddeler katılığını yitiriyor, soyut bir enerji alanı olarak kavranmaya başlıyordu. Bunun hemen ardından bu maddenin görüntüsünün o maddeye bakan gözlemcinin konumuna, hızına, yönüne göre farklılık göstermesi olarak tanımlanabilecek olan ' Özel Görelilik (Relativite) Kuramı ' Albert EINSTEIN tarafından 1905'te, Kübistlerin sanatsal platformda görünmeye başladıkları zamanlarda, bir gerçek olarak sunulmuştu. Evrenin tamamen soyut bir hal alması sanatçıları da etkilemiş, yeni bir yön arayışına sürüklemiştir. " Kandinski, ' Anılar 'ında (1913) ' atomun

(81) Nejat BOZKURT, a.g.e., s. 22

(82) Nejat BOZKURT, a.g.e., s. 22

parçalanması benim için bütün dünyanın parçalanması gibi bir şeydi ' diyordu.'"(83) O zamana dek cisimlerin tek bir noktadan yapılan görünüşlerinin o cisim kavramına yetmeyeceği, cismin özünü yansıtmayacağı düşüncesini ortaya çıkarmış; bu ise geleneğin tek noktalı perspektifinin yıkılmasına neden olmuştur. Cezanne'nın 'St. Victorie Dağı' nda yaşadığı sorunsal bunun bir sonucudur. Kübistler, bu problemiği cismin değişik perspektiflerinden elde edilen görünüm parçalarını aynı düzlem üzerinde birleştirerek, aşmaya çalışarak sanatı kavramsal bir takım kodlara, kavramsal bir mekana taşımışlardır. Bu gelişme fotoğrafın bulunmasının/gelişmesinin de bir sonucudur. " Fotoğrafın gelişmesi, sanatın betimleyici işlevini ikinci plana düşürerek sanatçının bu yöndeki başarısını anlamsız kılmıştır. Eğer fotoğraf gibi bir takım mekanik yöntemlerle görüntüyü daha iyi sunabiliyorsak, o zaman sanatçının başka bir şey yapması lazımdır. Buna karşılık görsel anlatımın salt duysal ya da kavramsal ve tanımlayıcı (cognitive) özellikleri öne çıkmıştır. Yirminci Yüzyılın ilk radikal akımlarından biri olan Kübizm, kütle ve üç boyutluluğun tasfirinden ziyade bu tür bir algını görsel özelliklerinden yola çıkarak yeni kavramsal kodlar üzerinde kurulan bir üç boyutluluk geliştirmiştir. "

(84)

Gelişme bununla da kalmıyor. İletişim teknolojisi, ki sanattaki değişimlerde en etkin rolü oynamaktadır, geliştikçe sanatçıya hem yeni çevresini, dünyasını tanıma, hem de kullanabileceği yeni teknik ve malzeme olanaklarını sunuyor. Gazete ve dergileri ' Kolaj ' olarak adlandırdıkları yeni bir anlatım biçiminde kullanan kübüistler " Sanatta soylu ya da soysuz gerçek yoktur" diyerek sanata yeni teknik ve malzemeleri sokmaya başlıyorlardı.(85) Kolaj, Dada ve Sürrealistler tarafından oldukça benimsenmiş ve onlara yeni yönler sunmuştur. Daha sonraları da bu tekniği Pop-Art Sanatçıları kullanarak tavırlarını ortaya koymuşlardır. Bu gelişmeler ışığında sanatçı izlediği dünyayı soyutlamaya doğru gitmiştir. Çünkü varlıklar somut gibi gözükse de özlerinde

(83) E.H.GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, Çev: Bedrettin CÖMERT, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 66

(84) Jale Nejat ERZEN, a.g.e., s. 14

(85) Dr. Zafer GENÇAYDIN, a.g.e., s. 107

soyut birer enerji alanından ibarettirler. Sanatçı bu öze ulaşma yolunda soyutlamayı benimsemiştir. Bunda salt bilimsel gelişmelerin etkisi yoktur. Ondokuzuncu Yüzyıl içinde görülen sanatsal tavırlarda, dönemin düşünsel yapısına paralel olarak subjektif-natüralist bir evren anlayışı görülmektedir. " XX. Yüzyıl, geçen yüzyılın sübjektif-natüralist evren kavrayışına genellikle, objektif-idealist bir evren tablosuyla karşı çıkar. Bu evren tablosu içinde, insanın yalnız nesnelere dünyası ile olan ilişkileri, yalnız bilme ve düşünme ilgileri değil, aynı zamanda duyarlılık ilgileri de girer...

Tüm bu etkinlikler, insanı belirli bir temel kategori ile evreni belirlemeye götürür. Bu kategori soyutluktur. Buna göre, insanın nesnelere kavraması 'soyut' olduğu gibi varlığı bilmesi ve düşünmesi de soyuttur. O halde yaratacağı sanat yapıtları da soyut olacaktır. "(86)

Görüldüğü gibi sanatın kavramsallaşması yolundaki ilk belirtilerden biri olan soyutlayıcı eğilime etki eden faktörlerden bir diğeri de felsefedir. Madde soyut bir konuma gelmiştir, felsefe de özü kavrama yolunda, maddeyi tüm çevresinden soyutlayarak (paranteze alma-Husserl'in fenomenolojisini hatırlayınız) kavrayarak soyut bir kimlik almış, sanatçı da bunların etkileşimi doğrultusunda soyutlamaya yönelmiştir.

Sosyal yapının, yönetim şekillerinin, yeni bir ideolojinin gelişmesi de oldukça etkili olmuştur. Kapitalizmden ve onun git gide artan bir hızla yayılmasından söz ediyoruz. Bunca teknolojik gelişim sonucu ortaya çıkan ürünler, tüketimi hızlandırmış; insan bir yandan bu ürünlerle rahatlığa kavuştuğunu düşünürken, yabancılaşıma, yalnızlaşma, gelecek endişesi gibi toplumsal bunalımlara neden olan problemlere de yaklaşmıştır. Kapitalizm, temel dinamiği olan üretim ve tüketim ilişkisi içinde Avrupa'ya yayılmaya başlamış, tüketim artmış, tüketimin artması ile üretimi artırma ihtiyacı doğmuş; üretimi arttırmak için gerekli makineler bulunmuş ve hayata geçmeye başlamış ve mekanizasyon hız kazanmıştır. Bunca üretim zamanla hammadde ihtiyacını doğurmuş, özellikle bir ada devleti olan İngiltere gibi devletler için bu sorun sömürgecilik gibi bir çözümü beraberinde getirmiş; sömürgecilik, böylesine zor ve kaygan bir ortamda ayakta kalma yolu olmuştur. Elbetteki böylesine bir yol

(86) İsmail TUNALI, a.g.e., s. 13

sadece İngiltere'nin ilgisini çeken bir olgu değildir. Portekiz, Almanya, Amerika, Fransa, İtalya gibi devletler de bu yarışa katılınca, bir yandan teknolojik bir yarış, diğer yandan da bir paylaşım yarışı başlamıştır. Herşey çok hızlı gelişmektedir. Bu soğuk savaş ortamı içinde sürekli yeni buluşlar yapılmaktadır. İnsanlar, şartların gerektirdiği üretim potansiyelini yakalayabilmek için artık toplumun yaşam merkezleri haline gelmiş kentlere göç ediyor, binlerce yıl önce bağlandığı topraktan kopuyordu. " Endüstrileşme ile değişen üretim biçimi, toplumsal yaşam biçimini de değiştirmiştir. Tarımsal üretime bağlı kırsal kesimden endüstri bölgelerine akın eden nüfus, metropol denilen dev kentleri oluşturuyordu. Büyük endüstri kentlerinin yaşamı, konut, sağlık, eğitim, kültür, ulaşım, iletişim gibi altyapı sorunlarıyla dolu, toplumsal, ekonomik ve psikolojik rahatsızlıklara neden olmuştur.

Endüstrileşme ve teknolojik gelişmenin sonucu olan yoğun iş bölümü, insanın; bırakın çevresine ve toplumuna; kendisine bile yeterince zaman ayıramadığı bir yaşam biçimini zorunlu kılmıştır. "(87)

Tüm bu gelişmeler yukarıda da belirtildiği gibi bireysel/toplumsal bunalımlara neden olmuştur. Bu dönemlerde Freud, bu bunalımların çözümünde ve incelenmesinde bilinçaltının analizine girişmiş ve psikanaliz kuramını ortaya atmıştır. İnsan içinde, yaşamdan, az önce saydığımız olaylardan kaynaklanan sorunların bilinçaltı denilen bir yerde toplandığını, tüm haykıramadıklarımızın, söyleyemediklerimizin buraya itildiğini ve bilinçaltına inilerek telkin ya da hipnoz gibi yollarla bunların dışavurulması ile rahatlamının sağlandığı ya da sağlanabileceği söylenmektedir.

Bilinçaltının incelenmesi özellikle Ekspresyonistler için yeni kapılar açmıştır. Bir ifade aracı olarak kendilerine dönmeleri, kendi tepki ve çılgınlıklarını ortaya çıkarmaları için bilinçaltını incelemişler, serbest bırakmışlar, dinlemişlerdir. Herşey çok büyük bir hızla gelişmektedir. İnsanlar her gün biraz daha bireyselleşmekte, yalnızlaşmakta ve korkmaktadırlar. Gelecekte korkmaktadırlar. Bu korkuyu hedef alan Ekspresyonistler, yapıtlarında hırçın fırça vuruşları, şiddetli renkler ya da deformasyonlarla dışa vurmuşlardır. "Yüzyılın değiştiği sıralarda ilgili her entellektüel ve sanatsal ifadenin kökeni

fırça vuruşları, şiddetli renkler ya da deformasyonlarla dışa vurmuşlardır. "Yüzyılın değiştiği sıralarda ilgili her entellektüel ve sanatsal ifadenin kökeni olan bu deneyim Freud tarafından ' uygarlıkla gelen rahatsızlık duygusu ' olarak tanımlanmıştır. " (88)

Hızlı değişim devam etmektedir. Kimi sanatçılar bu hıza tepki göstermekte, kimileri ise ona katılmakta, yüceltmektedir. Tıpkı Fütüristlerin manifestolarında ' çağ hız çağıdır ' dedikleri gibi.

Bilimsel buluşlar sonucu ortaya çıkan eş-zamanlılık kavramı ve hıza göre cisimlerin görünümündeki değişimler, onlar için çıkış noktası olmuştur. Bir araba resminde hızdan dolayı eğrilen çizgiler ve cisimlerin şeffaf gibi ayrı görünümünün birbiri üstüne çizimi bunların göstergesidir.

Bir kısım sanatçı ise bunun karşısındadır, tepki gösterir. Bu tepki ise farklı yönlerde olmuştur. Ya bu gelişmelere aldırmamak ya da direkt olarak insanları kendine getirmek için sağlam bir tokat atmak. Böylece Dandy olarak adlandırdığımız bir tip ortaya çıkmaktadır. Modernizm ile ortaya çıkmış bir tavidir Dandy. Bir züppelik, aldırmaçlık, aşırılık içeren bir protesto hareketidir aslında. Yirminci yüzyılın durak bilmeyen, insanı mahkum eden teknolojik gelişmelere karşı alınan bir tavidir. İsyancıdır aslında Dandy. " İsyan eden bu kişilerin dillerinde, düşüncelerinde, giyimlerinde ve yaşam biçimlerinde görülen bu tuhafliklar, aşırılıklar ve yapma tavırlar; tatsız, yaratma gücünden yoksun, yalancı ve iki yüzlü dar görüşlülüğün genel görünümüne karşı bir protesto niteliğindedir. Aykırı düşünceye duyulan bu eğilim, kuşkusuz karşı olma ruhundan başka bir şey değildir ve burjuvayı, tartışılan burjuva değerlerini, şaşkına çevirme isteğinden kaynaklanmaktadır.

Teknolojinin insanı çevrelemesi sonucu sanatçı farklı bir yön arayışına girme zorunluğu duymuş ve bu zorunluğun bir çıkar yolunu da hiçbir şeyi umursamamakta bulmuştur. Özellikle fotoğrafla birlikte sanatçının kendi konumunu sorgulaması sonucu aldığı tavırlardan biri olan Dandyizm'in ana hatlarını oluşturan aldırmaçlık, boşvermişlik, salt teknolojik değerlere değil sanatsal değerlere de yöneliktir. Sanatsal değerlere karşı olan bu tavır ise Dada'da görmekteyiz.

Dada'nın sanatın kavramsallaşmasında oldukça önemli rol oynadığından daha önce bahsetmiştik. Özellikle Duchamp'ın etkisi günümüzde bile sürmektedir. Tüm bu gelişmelerle birlikte git gide bir tabu haline, kutsal bir değer konumuna geldiğini düşündüğü sanat ve sanatçıya bir başkaldırıdır M. Duchamp'ın yaptığı. Ve bunun için de boya resmini, gelenekle gelen tüm kuralları siler. " Sanatçının eşsizliği ve kutsallığına karşı çıkararak sanatçıyı sanat yapan insan konumundan çıkararak, basit bir karar verici insan durumuna yükseltti. " (89) Peki neye karar verecekti insan? Neye, bu sanattır diyecekti? Bunun cevabını da kendi yapıtlarıyla vermiştir. Atık makina parçalarından, seri üretim mallarına kadar günlük kullanımda bir işlevi olan nesnelere birer sanat yapıtı olarak öne sürmüş ve bunları ready-made (hazır yapım) olarak adlandırarak önemli olanın seçmek olduğunu belirtmiştir. O'na göre artık önemli olan bir şeyi yapmak değil, düşündürmektir. Böylece sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmiştir. Bu düşüncenin temelinde de teknolojik ve bilimsel gelişmelerin insan yaşamı, düşüncesi ve aklı üzerindeki etkileri yatmaktadır. " Andy WARHOL: ' Everything is art ' diyor. Evet herşey sanattır; ancak sanatçı o şeye ' sanat ' diyorsa... Yani sanatçı ona yeni bir içerik kazandırıyor. " (90) Bu seçim doğrultusunda Warhol, günlük kullanım eşyalarını sanat nesnesi olarak sunmuştur. Teknolojinin sanattaki kavramsallaşmaya bir etkisine örnek olarak şunu verebiliriz: "Maholy NAGY, 1921'de henüz teknolojinin yeni harikalarından sayılan telefonu kullanarak bir tabelacıyı aramış ve verdiği direktiflerle bir dizi resim yaptırmıştı. " (91)(R-54)

Görüldüğü gibi teknoloji, bilim ve bunların beraberinde felsefe ve sosyal yapı insanı/sanatçıyı etkilemiştir.

Sonraları, 1929'da T.V.'nin hayata girdiğini ve iletişim teknolojisinin git gide hızlandığını görmekteyiz. Kapitalizm iyiden iyiye egemenliğini ilan etmiştir. Çağ artık değişmektedir. Kas gücü yerine beyin gücüne dayalı, bilginin değerli olduğu bir çağda bulunmaktadır. Sinemalar, reklam panoları, billboardlar, radar, bilgisayar, uzay araştırmaları, aya yolculuk, uydular, robotlar, genetik ve

(89) Prof. Dr. Adem GENÇ, a.g.e., s. 53

(90) Dr. Zafer GENÇAYDIN, a.g.e., s. 108

(91) Sanatçı ve Teknoloji, Bilim ve Teknik Dergisi, Tübitak Yayınları, Ağustos 1986/345, s. 18

diğer gelişimler derken teknoloji / bilim etkileşimi sınır tanımaz bir hız kazanmıştır. Günlük yaşamda kullandığımız hemen her şey teknolojinin bir ürünü, bizi rahata ulaştıran fakat aynı zamanda farketmeden yabancılaşmamızı sağlayan bir eşyadır.

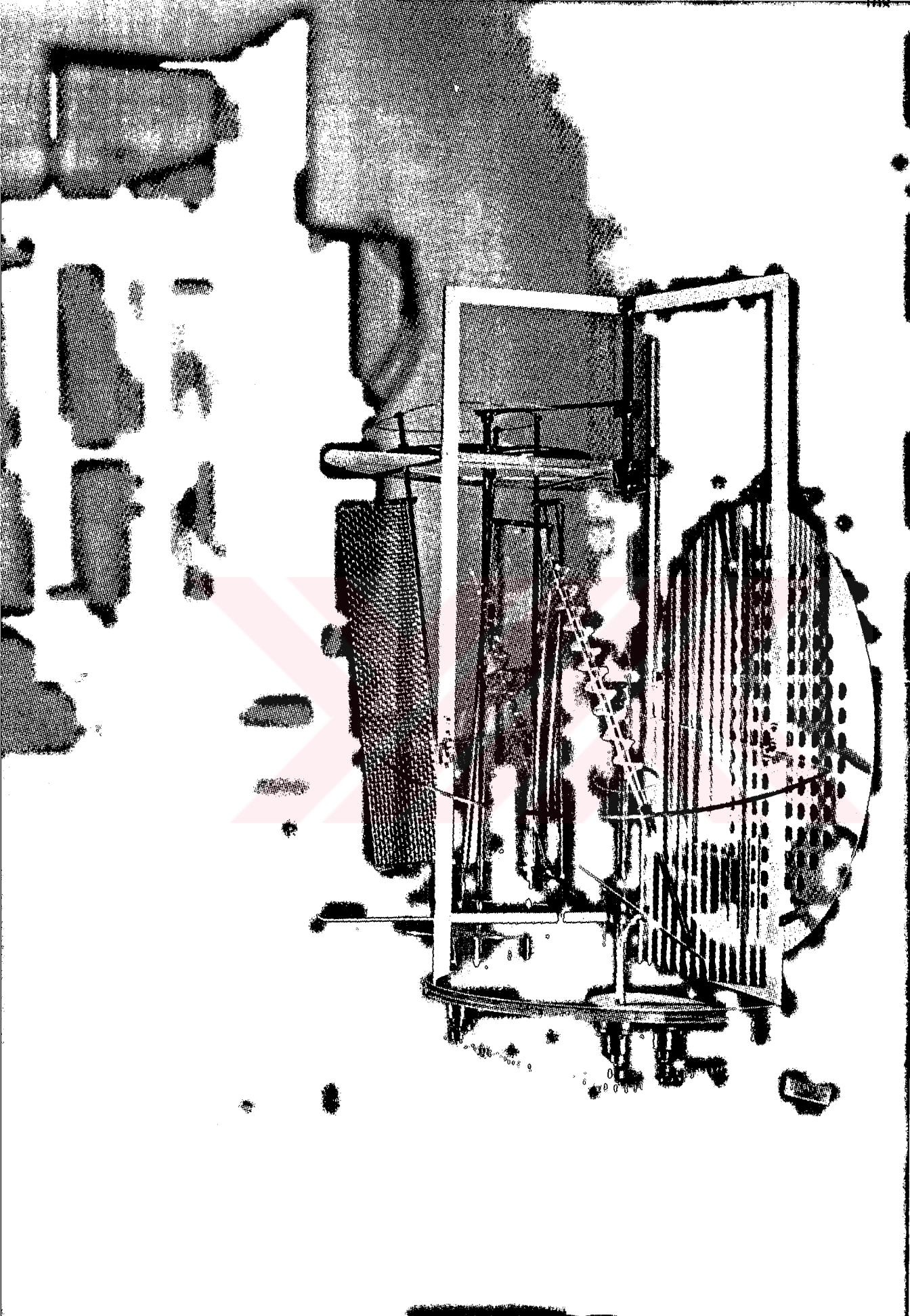
Yaşamın, hayatın sanatçı aracılığıyla bir yansıması olan sanatta da bu malzemeleri ve dolayısıyla bu malzemelerin anlamlarından sıyrılıp belli bir amaç doğrultusunda çeşitli noktalara göndermeler yapıldığını görüyoruz. Warhol 'Brillo Kutuları'nı ortaya koyuyor, Jean TINGUELY(d.1925) ' New-York'a Saygı ' adlı çalışmasında atık malzeme ve teknolojik materyalleri biraraya getirerek hareketli çalışmalar sergiliyor, Pop Sanatçılar gazete, dergi gibi yayınlardan aldıkları görüntüleri Kolaj tekniği ile biraraya getirip sunuyorlar, Nam June PAIK bilgisayar, T.V., video gibi sistemlerle sanatını oluşturuyordu. Artık anlatılmak istenen şeyin görüntüsü yerine kendisi sunulmaktaydı.

Teknolojik ve sanatsal alanda bunlar olurken felsefi alanda dilbilimsel çözümlenmeler gündeme gelmiştir. Daha önce bahsettiğimiz Wittgenstein'ın dil felsefesi üzerine yaptığı araştırmalar sanatta dilin, kavramların asıl gerçeği anlatan bir malzeme olmaktan çıkıp, üzerinde oynanan bir malzeme haline gelmesi olarak karşılık buluyordu. Böylece sanat yapıtı olması için mutlaka bir nesnenin olması gerekliliği düşüncesi aşıyor, sanat salt düşünceyi baz alan bir konuma geliyordu. Kavramların tartışılmasını içeren bant kayıtları, görüntülü kayıtlar ya da izlenceler, sarfedilen cümleler de sanat olarak sunuluyordu. Bu denli kavramların yoğun olarak kullanımı, amacı gereği insanları düşündürmeyi amaçlarken anlaşılması oldukça güç olgular, durumlar ortaya çıkarıyordu. Bunu için hazırlanan bidiriler, afiş ya da yazılı evrak, sanatı 1960-1970'ler arasında tamamen kavramsal kodlara bağlı bir konuma getiriyordu.

Tüm bu gelişmelerle birlikte sanat alanı içine o denli çok materyal ve teknik girmiştir ki, sanatçı, düşüncesini ortaya koymak için her türlü malzeme ve tekniği kullanmaya, sanat içindeki farklı disiplinler arası sınırlar ortadan kalkınmaya başlamıştır. Düşünce ve düşünceyi geleneksel yollarla değil, kavramlarla aktarma sanatta geçerli ya da daha doğru bir deyişle yaygın bir konuma gelmiştir.

İnsan düşüncenin önemini kavramıştır. Düşünceleriyle değiştirdiği teknoloji, bilim, sanat gibi olguların kendi hayatını ne denli değiştirdiğini anlamıştır. Günümüzde bu değişim ve gelişimin adı Post-Modernizm olmuştur. Gelecekte belki farklı adlar alacaktır ve farklı tekniklerle, farklı yönelimler olacaktır; ama şu bir gerçektir ki, düşünce sınırsızdır, geliştirilir. Geliştirilen düşünce yeni kapıları aralayacak; yeni kapılar yeni sorunlar, etkiler ve tepkiler doğuracaktır.





SONUÇ

Yirminci Yüzyıl sanatının kavramsallaşması ve nedenlerinin incelenmesiydi konumuz; ve kavramsallaşma bir süreci barındırır. Bu süreç modernizm ile temellendirilmektedir.

Genellikle Empresyonistlerle başlatılan modernist süreç içerisinde fotoğrafın bulunmasıyla başlayan sanatın, sanatçının işlevinin sorgulanması sorunsalı, sanatçıyı farklı bir tavır almaya yöneltmiştir. Dada'ya kadar olan Empresyonizm, Kübizm, Ekspresyonizm, Fovizm, Fütürizm gibi akımlarda bu problematiğin çözümü, her ne kadar geleneğe karşı bir tavır olarak ortaya çıkmış olsalar da, gelenek dahilinde bir takım yeniliklerden öteye geçememiştir. Bilimsel ve sosyal düzendeki değişimlerden dolayı (X ışınlarının bulunması, atomun parçalanabilirliğinin ortaya çıkması, özel görelilik kuramı, psikanaliz, kapitalizm gibi) sanatçılar geleneksel düşünce yapısına, kurallarına bir başkaldırı ortaya koymuştur. Fakat özellikle teknik alanda gelenekselin sınırlarını pek aşamamışlardır. Objeyi geometrik parçalara bölerek, farklı perspektif görünümelerini aynı düzlemde birleştirmişler, çiy renklerle, hırçın fırça darbeleriyle, biçim bozmalarıyla kendilerini tek çözüm yolu olarak sunmuşlardır.

Fakat asıl atılımı Dada yapmıştır. Geçmişle olan tüm bağlarını koparan Dada, sanatı kurtarmak adına sanatı öldürmüştür. Burada Klee ve Maleviç'teki yapmanın en iyi yolu yıkmaktır düşüncesini görmekteyiz. Önemli olanın bir şeyi yapmak değil, düşünmek olduğunu söyleyen Duchamp, bu düşüncesi doğrultusunda, sanatla ve herşeyle dalga geçercesine ' Pissoir ' ı ' Çeşme ' olarak önlerine koymuştur.

Tüm bu tavırlarını teknolojinin de sağladığı yeni olanaklarla kolaj, fotomontaj, asamblaj ve afiş gibi yeni tekniklerle ortaya koymuşlardır. Bu yeni teknikler ve anlatım biçimleri 1945 sonrası hareketlere etki etmiş, yeni yollar göstermiştir.

1945'lerden sonra Dada yeniden diriltilir. Çünkü 1. ve 2. Dünya Savaşları sonrası sanat merkezi konumuna gelen New-York ve Paris Okulları yeniden estetize olmaya başlamıştır. Bu duruma tepki ise Pop-Art, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Earth Art, Body Art, Happening gibi oluşumların doğmasına

neden olmuştur. Duchamp'ın günlük nesnelere oluşturduğu ready-made'ler sanatta malzeme kullanımını sınırsızlığını doğurmuş, 1945 sonrası hemen tüm sanatsal hareketler de her türlü nesneyi sanatta kullanmaya başlamışlardır. Bu hareketler sanatçıyı nesne üzerinde düşünmeye zorlamıştır. Minimalistler bu düşünce sonucunda nesnelere en yalın maddeselliğe dek götürmüşlerdir. Bu çevrimde düşüncenin ve felsefenin payı büyüktür. İşin içine oldukça yoğun kavramların girmesi, işin anlaşılabilirliğini kuvvetlendirici bildirimlerin, metinlerin gerekliliğini zorunlu kılmıştır. Yapıt nesnenin görüntüsünden ziyade metinsel içerik bazında önem kazanmaya başlamıştır. Yani madde/nesne değil düşünce/kavram önemlidir. Bu diyalektiğin devamında sanatın kendi kendine düşünce nesnesi konumuna gelmesi ise Kavramsal Sanatla gerçekleşmiştir.

Bu dönemden sonra sanat tamamen felsefe destekli, düşünmeye dayalı, yapıtı açıklayan bildirimlerle güçlendirilmiş bir konuma gelmiştir.

Bu değişim bir yandan oldukça zor, diğer yandan da çok kolaylıkla sanat yapma olanağını ortaya çıkarmıştır. Gerçekten temeli oluşturulmuş bir çalışma yapmanın zorluğunu göğüsleyemeyen ya da göğüslemek istemeyenler çalışmaya göre düşünsel bir alt yapı oluşturma, üretme yoluna gitmişlerdir.

Fakat şu bir gerçektir ki, ister zor ister kolay yolu seçmiş olsunlar, Marcel Duchamp'ın sınırları bugün bile aşamamıştır. Bu belki de Duchamp'ın yeterince anlaşılammış olmasından da ileri gelebilir.

Sonuç olarak tüm bu değişim ve gelişimler daha önce de belirttiğimiz gibi düşünceyle sınırlıdır. İnsan tükenmemiş, düşünce bitmemiştir. İnsanoğlunun bu edimini kullanmasıyla yaşamında oluşturduğu farklılaşmalar onu ve onunla ilintili herşeyi, ki bu herşeyi kapsamaktadır, etkilemiş, değişime uğratmıştır. Elbette ki sanatın da bunlardan etkilendiğini söylememize gerek yok. Düşüncenin sürekliliği ve üretkenliği içinde mutlaka birgün Duchamp'ı da birileri aşacaktır. Sanat ise belki yine kavramsal bir yolda, belki de çok farklı bir konumda ilerlemeye devam edecektir.

ÖZET

Sanattaki kavramsallaşma Dada ile başlatılabilir. Fakat bu birdenbire ortaya çıkmış bir olgu değildir. Bir sonuç varsa mutlaka bir neden de vardır. Bu kavramsallaşmanın nedeni ise insandaki bilgi kümülasyonudur. Geçmişten gelen bilgi birikimini mutlaka birileri ileri götürecektir. Bu bir Planck, bir Einstein, bir Cezanne, Picasso, Duchamp, Ernst ya da başkaları olabilir. İnsan düşüncesi yoluyla teknolojiyi, bilimi, yaşamını geliştirmiş, sanata, felsefeye yeni ufuklar açmıştır. Tüm bu gelişim içinde kendi yarattığı ortam içinde bunalımlara girmiş, sıkışmış; yeni yollar, çıkış kapıları aramıştır. Kimi zaman kendini korkutan bu dünyadan korkmayacağı, bildiği; çünkü kendi yarattığı soyut bir dünyaya kaçmış, kimi zaman o dünyaya ait nesnelere, kavramları bir gerçek, bir düşünce olarak ortaya koyarak kendine ve insanlara büyük bir tokat atmıştır.

Psiko-analizle sorunların giderilmesini kendi içinde, derinlerinde aramış, kendini ifade etmiş, çılgınlara boğmuştur her yanı. Rüyalara dalmış, yaratımını, kendini sınırlayan ve bu cendereye sokan düşünceden, mantıktan sıyrarak salt hayal gücünü yansıtmıştır ya da...

Tüm bunların temelinde belirttiğimiz gibi insan düşüncesi yatmaktadır. Dünyayı anlama, çevresini anlama ve en önemlisi çevresini ve dünyayı, kendisine bu tepkileri verdirecek hale sokan kendisini anlama çabasıdır tüm bunlar. Bilim, teknoloji, sanat, felsefe, sosyal düzenler insan ürünü, insan kaynaklıdır.

Bugün ise sanatı ölüp ölmediği tartışılıyor. Neden ölsün ? İnsan öldü mü?

EKLER

Karşı Biçimci Eğilimlerin Örtüşmesi

EYLEMLER	ne zaman	1950'lerin sonu ile 70'lerin ortası
	nerede	Avrupa,
	malzeme	aktör olarak sanatçı, mekan, hazır-nesne
	hedef	tinsel toplumsal, siyasal, karanlık yönleri irdeleme, Serbest Biçimli Sanat'a(Art Informel) tepki
	sanatçılar	Beuys, Buren, Broodthearts, Christo, Haacke,Sarkis
YOKSUL SANAT	ne zaman	1960'ların ortaları 70'ler
	nerede	İtalya
	malzeme	3 boyutlu sıradan malzeme
	hedef	doğa metaforları, tarih, çağdaş yaşam, toplumsal, idealist, sanat kurtarıcı güç
	sanatçılar	Anselm, Boetti, Kounellis, Merz, Prini, Pistoletto Zorio
VüCUT SANATI	ne zaman	1960'ların sonları 70'ler
	Nerede	ABD, Avrupa, Avusturalya
	malzeme	sanatçının bedeni, belgeler ve fotoğraf
	hedef	mazoşistlik, tinsellik, Minimalizm'i red, cinsellik denemeleri, uyuşturucu, geniş bir psiko-cinsel toplum yansıması
	sanatçılar	Abramoviç, Burden, Horn, Nauman, Oppenheim Nitsch, Rainer
KAVRAMSAL SANAT	ne zaman	1960'ların ortası 70'ler
	nerede	İngiltere ve ABD'de başladı sonra uluslararası oldu
	malzeme	düşünce, felsefe, bilim, göstergebilim, dil, sözcük, belgeleme
	hedef	sanatı nesne ya da mal olarak red, sanatı eğlence olarak red, sanatın yapısını sorgulama, sanat bağlamını çözümüleme, dilibilimsel çözüm olarak sanat

	sanatçılar	Sanat ve Dil grubu, Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Hurrell, Burn, Ramsden, Harrison Barry, Huebler, Weiner, Kosuth
YERYÜZÜ SANATI	ne zaman	1960'ların ortası 70'ler
	nerede	Kuzey Avrupa, ABD
	malzeme	çevre, belgeleme
	hedef	sanatın metalaştırılmasını red, çevreye duyarlı, gezegenimize tinsel yaklaşım, kentleşme karşıtı
	sanatçılar	Heizer, DeMaria, Long Smithson
FLUXUS	ne zaman	1960'lar
	nerede	uluslararası
	malzeme	karışık malzeme, eylem, posta
	hedef	siyasal, sanatın ve yaşamın burjuva değerlerini altüst etme, yeni bir kültür arayışı
	sanatçılar	Beuys, Brecht, Filiou, Higgins, Johnson Knowles, Maciunas, Moorman, Ono, Paik, Spoerri, Vautier, Vostell, Wats, Young
OLUŞUMLAR	ne zaman	1960'ların başı ve ortası
	nerede	New York
	malzeme	aktör olarak sanatçı
	hedef	bir kez ve bir yerde birden fazla yapılan ya da algılanan olayların birleşimi sanatı günlük yaşama yaklaştırmak amacıyla göstericiler ve izleyiciler tarafından oluşturulan çevresel sanat eylemleri
	sanatçılar	Dine, Grooms, Kaprow, Oldenburg
GÖSTERİ SANATI	ne zaman	1960'ların sonu
	nerede	uluslararası
	malzeme	galeri ya da dış mekanlar, sanatçı, müzik, dans, şiir, tiyatro, video dolaysız iletişim, karşı-biçimci, görsel sanatlarla gösteri sanatları arasındaki sınırları yıkma

	sanatçılar	Forti, Gilbert ve George, Schneenmann, Morris, Rainer, Whitman, Brown, Graham Klein, Rauschenberg, Cunningham
SÜREÇ SANATI	ne zaman	1960'ların ortası, 70'lerin başı
	nerede	ABD, Batı Avrupa
	malzeme	eriyebilen, değişebilen, geçici malzeme, süreç sonuçtan önemli, sanatçılar süreci başlatıp sonucu bekler
	hedef	Minimalizm'in biçimciliğine ve anonimliğine tepki nesne yerine süreç
	sanatçılar	Benglis, Haacke, Hesse, Morris, Serra

Bu tablo Nancy ATAKAN'ın " Arayışlar " adlı kitabından aynen aktarılmıştır.(92)

RESİMLER LİSTESİ

RESİM-1 Claude MONET, İzlenim-Gün Doğumu, 1872, Tual üzerine yağlı boya, 48x64 cm Musée Marmortan, Paris/ Maurice SERULLAZ, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim ERBİL, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.11

RESİM-2 Claude MONET, Saint-Lazare Garı, 1877, Tual üzerine yağlı boya, 75x100cm, Musée de Jeu de Paume, Paris/ Maurice SERULLAZ, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev:Devrim ERBİL, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.135

RESİM-3 Georges SEURAT, Le Chahut,1889-1890, Tual üzerine yağlı boya, 171.5x150.5cm, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo/ Maurice SERULLAZ, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim ERBİL, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 184

RESİM-4 Paul CEZANNE, Büyük Çam Ağacıyla Birlikte Sainte-Victorie Dağı, 1885-1887, Tual üzerine yağlı boya, 67x92cm, Courtault Institue, Londra/ Maurice SERULLAZ, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim ERBİL, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 76

RESİM-5 Pablo PICASSO, Şişe, Bardak ve Keman, 1912-1913, Kolaj, 47x62cm, Stockholm Modern Müze/ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 65

RESİM-6 Henri MATISSE, Mavi Çıplak, 1917, Tual üzerine yağlı boya, 92x140cm Museum Of Modern Art, Baltimore/ Lionel RICHARD, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Beral MADRA-Sinem GÜRSOY-İlhan USMANBAŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.83

RESİM-7 Franz MARC, Tirol, 1913-1914, Tual üzerine yağlı boya, 135,7x144,5cm, Staatsgalerie Moderne Kunst, Münih, Lionel RICHARD, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Beral MADRA, Sinem GÜRSOY, İlhan USMANBAŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.80

RESİM-8 Emil NOLDE, Altın Buzağı Çevresinde Dans, 1910, Tual üzerine yağlı boya, 88x105cm, Staatsgalerie Moderne Kunst, Münih, Lionel RICHARD,

Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Beral MADRA, Sinem GÜRSOY, İlhan USMANBAŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.92

RESİM-9 Karl Schmidt ROTTLUFF, Norveçten Görünüm, 1911, Tual üzerine yağlı boya,87x97.5cm Staatgalerie moderner Kunst, Münih/ Lionel RICHARD, Ekspresyonizm Sanat Ans. , Çev: Beral MADRA, Sinem GÜRSOY, İlhan USMANBAŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.103

RESİM-10 Ernst- Ludwig Kirshener, Ata Binen Kadın, 1912, Tual üzerine yağlı boya, 120x100cm, Roman Norbert Ketterer Koleksiyonu/ Lionel RICHARD, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, , Çev: Beral MADRA, Sinem GÜRSOY, İlhan USMANBAŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.67

RESİM-11 Vassili KANDINSKI, Hırçın-Uysal Pembe, 1924, Karton üstüne yağlıboya, 63,5x48cm, Köln, Wallraf-Richartz Müzesi/ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.86

RESİM-12 Pablo PICASSO, Avignon'lu Kızlar, 1907, Tual Üzerine Yağlıboya, 244x235cm, Modern Sanat Müzesi, New York/ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.53

RESİM-13 George BRAQUE, Mandolinli Kadın, 1917, Vileneuve d'Ascq, Musée de Art Moderne du Nord/ Nazan-Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.40

RESİM-14 Umberto BOCCIONI, Ruh Durumları: Uğurlamalar, 1912, 70x96cm, Tual üzerine yağlı boya, Modern Sanat Müzesi, New York/ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.91

RESİM-15 Giacomo BALLA, Bir Keman Yayının Ritimleri, 1912, 52x75cm, Tual üzerine yağlı boya, Mr.ve Mrs. ESTORICK koleksiyonu./ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.95

RESİM-16 Franz KUPKA, Amorpha, 1912, Tual Üzerine Yağlıboya, Nadroni Galeri, Prag./ Nazan-Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.48

RESİM-17 Paul KLEE, Melek, Henüz Dişi, 1939, Bern Kunstmuseum/ Nazan-Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.69

RESİM-18 Kasimir MALEVİÇ, Beyaz Üzerine Siyah Kare, 1913-1929, Tual Üzerine Yağlıboya, Leningrad Müzesi/ Nazan-Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.58

RESİM-19 Piet MONDRIAN, Victory Boogie-Voogie, 1942-1944, Özel Koleksiyon/ Nazan-Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.55

RESİM-20 Cabaret Voltaire'in Fotoğrafı/ Sanat Dünyamız Dergisi, Dada ve Gerçeküstücülük eki, s.90

RESİM-21 Jean (Hans) ARP, Tristan Tzara'nın Portresi, 1916, boyalı tahtadan kabartma, 51x50x10cm, Sanatçı koleksiyonu/ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.128

RESİM-22 Marcel DUCHAMP, Pisuar/ Çeşme, 1917, 63x46x36, Milan, Schwarz Galerisi/ Sanat Dünyamız, Bahar 1995, Sayı 59, Yapı Kredi Yayınları, s.82

RESİM-23 Marcel DUCHAMP, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Eşit(Büyük Cam), 1915-1923, 277x175cm, cam üstüne yağlıboya ve kurşun tel, Philadelphia Sanat Müzesi// Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.137

RESİM-24 Marcel DUCHAMP, Bisiklet Tekerleği, 1913, Yüksekliği:126,5cm/ Sanat Dünyamız Dergisi, Dada ve Gerçeküstücülük eki, s.105

RESİM-25 Francis PICABIA, Aşıkane Panayır, 1917, 73x96cm/ Sanat Dünyamız Dergisi, Dada ve Gerçeküstücülük eki, s.79

RESİM-26 Giorgio de CHIRICO, Şairce Keyifler, 1913, 92x104cm/ Sanat Dünyamız Dergisi, Dada ve Gerçeküstücülük eki, s.97

RESİM-27 René MAGRITTE, Mavi Gövde, 1926, 53x74cm/ Sanat Dünyamız Dergisi, Dada ve Gerçeküstücülük eki, s.99

RESİM-28 Salvador DALÍ, Sıvı Arzuların Doğumu, 1932, 112x95cm/ Sanat Dünyamız Dergisi, Dada ve Gerçeküstücülük eki, s.101

RESİM-29 Max ERNST, Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, 1924, Tahta konstrüksiyonla birlikte tahta üstüne yağlıboya, 70x57x11cm, Modern Sanat

Müzesi, New York/ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.175

RESİM-30 René MAGRITTE, Sözcüklerin Kullanılışı 1, 1929, Tual Üzerine Yağlıboya, 62x80cm, Los Angeles Sanat Müzesi/ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.182

RESİM-31 Andy WARHOL, Dolar İşaretleri(detay), 1981, 230x180cm,/ Sanat Dünyamız, Bahar 1995, Sayı 59, Yapı Kredi Yayınları, s.97

RESİM-32 Claes OLDENBURG, Mala, B Ölçüsü, 1971, Yükseklik 12.2m, New York, Sanatçı Koleksiyonu/ Sanat Dünyamız, Bahar 1995, Sayı 59, Yapı Kredi Yayınları, s.92

RESİM-33 Richard HAMILTON, Günümüz evlerini bu denli farklı, çekici yapan nedir?, 1956, Kolaj, Tubingen, Kunsthalle/ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.294

RESİM-34 Roy LICHTENSTEIN, M-Maybe, 1965, 152,4x152,4cm, Köln, Wallraf Richartz Müzesi/ Sanat Dünyamız, Bahar 1995, Sayı 59, Yapı Kredi Yayınları, s.67

RESİM-35 Jasper JOHNS, Üç Bayrak, 1958, Tual üzerine enkostik, 76x115x13cm, Meriden, Connecticut, Mr. Ve Mrs. Burton Tremanie Koleksiyonu/ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.292

RESİM-36 Robert FILLIOU, Marcel BROODTHAERS, Marianne and I walking by, Fotoğraf, 1970/ Art&Design, Fluxus Today and Yesterday, Volume 8, January/Fabruary 1993, s. 2

RESİM-37 Yoko ONO, A Grapefruit in the World of park, Fotoğraf, 1961, Carnegie Resital Salonu, New York,/ Art&Design, Fluxus Today and Yesterday, Volume 8, January/Fabruary 1993, s.36

RESİM-38 Joseph BEUYS, Sibirya Senfonisi, 1. Bölüm, " Festum Fluxorum ", Fotoğraf, Düseldorf, 1963/ Nancy ATAKAN, Arayışlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.65

RESİM-39 Alan KAPROW, 6 Bölümde 18 Oluşum, 1959, Reuben Galerisi, New York, Nancy ATAKAN/ Arayışlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.67

RESİM-40 Bruce NAUMAN, Çeşme Olarak Sanatçı, Fotoğraf, 1970/ Nancy ATAKAN, Arayışlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.42

RESİM-41 Robert RAUSCHENBERG, Dans Olayı, 1966, Judson Kilisesi/ Sanat Dünyamız, Bahar 1995, Sayı 59, Yapı Kredi Yayınları, s.73

RESİM-42 Robert SMITHSON, Sarmal Anafor, 1970, Siyah kaya-kaya tuzutoprak, Büyük Tuz Gölü, UTAH// Sanat Dünyamız, Bahar 1995, Sayı 59, Yapı Kredi Yayınları, s.83

RESİM-43 Valter de MARIA, Yıldırım Alanı, 1977, paslanmaz çelik çubuklar, ortalama yükseklik 6.29m, alan 1.609,34x1.005,84m, Quemado yakınları, New Mexico/ Nancy ATAKAN/ Arayışlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.62

RESİM-44 CHRISTO, Sarılmış Pont Neuf, Paris, 1975-1985/ Nancy ATAKAN/ Arayışlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.79

RESİM-45 Donald JUDD, İsimli (detay), 1968, 23x102x79cm, Los Angeles, County Sanat Müzesi/ Sanat Dünyamız, Bahar 1995, Sayı 59, Yapı Kredi Yayınları, s.85

RESİM-46 Sol Le Witt, 3 Part Set 789(B), 1968, 80x208x50cm, Cologne, Wallraf-Richartz Müzesi, Ludwig Koleksiyonu/ Sanat Dünyamız, Bahar 1995, Sayı 59, Yapı Kredi Yayınları, s.81

RESİM-47 Joseph KOSUTH, Bir ve Beş Saat, Fotoğraf, 1965, Tate Galerisi, Londra/ Nancy ATAKAN/ Arayışlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s.56

RESİM-48 Joseph BEUYS, Lavanta Filtresi, 1961, Long Star Valagra Koleksiyonu, New York/ Sanat Dünyamız, 1998, Sayı 67, Yapı Kredi Yayınları, s.56

RESİM-49 Jean TINGUELY, New York'a Saygı, 1960'da New York Modern Sanat Müzesi Bahçesinde sergilenmiştir/ Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.345

RESİM-50 Briget RILEY, Katarakt 3, Londra, İngiliz Konsoloslğu, 1967// Sanat Dünyamız, Bahar 1995, Sayı 59, Yapı Kredi Yayınları, s.82

RESİM-51 Robert COTTINGHAM, F.W. 1975, 200x200cm, yağlıboya, sanatçı koleksiyonu/ Sanat Dünyamız, Bahar 1995, Sayı 59, Yapı Kredi Yayınları, s.75

RESİM-52 Lazslo Moholy NAGY, Işık Uzam Modölatörü, 1922-1930, Nazan-Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.75



KAYNAKÇA

- ALTAR, Cevat MEMDUH, " Sanat Felsefesi Üzerine ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım 1996
- ART & DESIGN, " Fluxus Today and Yesterday ", Sayı 8, Academy Group Ltd. Ocak-Şubat 1993
- ATAKAN, Nancy, " Arayışlar ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997
- BATUR, Enis, " Modernizmin Serüveni ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997
- BATUR, Enis, " Gelenek ve Yenilik ", " Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995
- BAUDELARIE, Charles, " Modernlik ", Çev: Turhan ILGAZ, " Modernizmin Serüveni ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997
- BAYKAM, Bedri, " Post-Duchamp Krizi ", " Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı ", Plastik Sanatlar Derneği Yayınları 4, İstanbul 1993
- BAYL, Friedrich, " Resimde Dışavurumculuk ", Çev: Sema RİFAT, "Modernizmin Serüveni", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997
- BEYKAL, Canan, " Tuval Resmi/Enstelasyon ", " Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995
- BİLİM ve TEKNİK DERGİSİ, " Sanatçı ve Teknoloji ", Tübitak Yayınları, Ağustos 1996, Sayı 345
- BİRSEL, Salah, " Fransız Resminde İzlenimcilik ", Dost Yayınları, Ankara Ekim 1967
- BOCHENSKI, J. M., " Çağdaş Avrupa Felsefesi ", Çev: Rifat KIRKOĞLU, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 1997
- BOZKURT, Nejat, " 20. Yüzyıl Düşünce Akımları ", Sarmal Yayınları, İstanbul 1995
- CALVINO, Italo, " Klasikler Neden Okunmalı?", Çev: Berran ERSAN, "Modernizmin Serüveni", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997
- CEMAL, Ahmet, " Modern/Klasik ", " Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995
- COGITO, " Yüzyılın Psikanalizi ", Yapı Kredi Yayınları, Sayı 9, Güz 1996

DALI, Salvador, " Gerçeküstücü Nesne ", Çev: Sema RİFAT, "Modernizmin Serüveni ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997

DUCHAMP, Marcel, " Marcel Duchamp ve Ready-Made ", Çev: Sema RİFAT, "Modernizmin Serüveni", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997

ERDOĞAN, Bilal, " Değişen Toplumda Bilim-Sanat-Eğitim ", " Çağdaş Teknoloji ve Sanat ", Hacettepe Üniv. Güzel Sanatlar Fak. Yayınları 8, Ankara 1988

ERZEN, Jale Neidet, " Modernizm Sonrası Sanat ", " Çağdaş Düşünce ve Sanat", Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, İstanbul 1991

FICHER, Ernst, " Sanatın Gerekliliği ", Çev: Cevat ÇAPAN, de Yayınları, İstanbul 1968

GENÇ, Adem, " Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından, Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözömlenmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması ", Doktora Tezi, İzmir 1983

GENÇAYDIN, Zafer, " Teknoloji Toplumunda Sanat ve Sanatçı ", " Çağdaş Teknoloji ve Sanat ", Hacettepe Üni. Güzel Sanatlar Fak. Yayınları 8, Ankara 1988

GOGH, Van, " The Complete Paintings 1", Tashen, 1993

GOLDSTEIN, Ann, " Çağdaş Sanatta Yeni Gelişmeler ve Müzenin Bakış Açısı ", " Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı ", Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, İstanbul 1993

GOMBRICH, E. H. , " Sanatın Öyküsü ", Çev: Bedrettin CÖMERT, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992

GÖKBERK, Macit, " Felsefenin Evrimi ", Milli Eğitim Yayınları, İstanbul 1979

GÜLERYÜZ, Mehmet, " Tuval Resmi/Enstelasyon ", " Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995

HANÇERLİOĞLU, Orhan, " Düşünce Tarihi ", Remzi Kitabevi, İstanbul 1970

HAUSER, Arnold, " Sanatın Toplumsal Tarihi ", Çev: Yıldız GÖLÖNÜ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984

İŞIKTAŞ, Özden, " Kavramsal Sanat ve Sanat Eğitimi Açısından Önemi ", Yüksek Lisans Tezi, İzmir 1995

İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar, " Sanatta Devrim ", Remzi Kitabevi, İstanbul 1993

- KANDINSKI, Vassili, " Sanatta Zihinsellik Üstüne ", Çev: Tefvik TURAN, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993
- KANDINSKI, Vassili, " ' Mavi Süvari ' Almanığı ", Çev: Tefvik TURAN, "Modernizmin Serüveni ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, " Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995
- KARAYAĞMURLAR, Bedri, " Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüzdeki Yeri ", Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir 1993
- KLEE, Paul, " Çağdaş Sanat Kuramı ", Çev: Mehmet DÜNDAR, Ürün Yayınları, 1997
- KOÇAK, Orhan, " Modern/Klasik ", " Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995
- KOÇAN, Hüsamettin, " Tuval Resmi/Enstelasyon ", " Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995
- LAUTREC, Henri de Toulouse, Taschen, 1993
- LYNTON, Norbert, " Modern Sanatın Öyküsü ", Çev: Prof.Dr. Cevat ÇAPAN-Prof. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi 1982
- LYOTARD, Jean-François, " Postmoderne Dönüş ", Çev: Berran ERSAN, " Modernizmin Serüveni ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997
- MARC, Franz, " ' Mavi Süvari ' Almanığı ", Çev: Tefvik TURAN, " Modernizmin Serüveni ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997
- MARINETTI, Filippo Tommaso, " Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler ", Çev: Selahattin HİLAV, " Modernizmin Serüveni ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997
- PAMUK, Orhan, " Gelenek ve Yenilik ", " Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995
- PASSERON, René, " Sürealizm Sanat Ansiklopedisi ", Remzi Kitabevi, İstanbul 1990
- PRATELLA, Balilla, " Fütürist Müzikçilerin Manifestosu ", Çev: Selahattin HİLAV, " Modernizmin Serüveni ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997
- RUSSOLO, Luigi, " Gürültüler Sanatı: Fütürist Manifesto ", Çev: Selahattin HİLAV, " Modernizmin Serüveni ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997

RUSSOLO, Luigi, " Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi: Fütürist Manifesto ", Çev: Selahattin HİLAV, " Modernizmin Serüveni ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997

SANAT DÜNYAMIZ, Sayı 59, Yapı Kredi Yayınları

SANAT DÜNYAMIZ, Sayı 67, Yapı Kredi Yayınları

SANOUILLET, Michel, " Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York ", Çev: Turhan ILGAZ, " Modernizmin Serüveni ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997

SERULLAZ, Maurice, " Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi ", Remzi Kitabevi, Çev: Devrim ERBİL, İstanbul 1991

TANSUĞ, Sezer, " Sanatın Görsel Dili ", Remzi Kitabevi, İstanbul 1988

TARABUKIN, Nikolai, " Sehpadan Makinaya ", Çev: Doğan ŞAHİNER, " Modernizmin Serüveni ", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997

TUNALI, İsmail, " Felsefenin Işığında Modern Resim ", Remzi Kitabevi, İstanbul 1983

TZARA, Tristan, " Dada Hiçbir Anlama Gelmez ", Çev: Sema RİFAT, "Modernizmin Serüveni", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mart 1997

WARHOL, Andy, " Sanat Dünyasında Bir Star ", Anons Plastik Sanatlar Dergisi, Aralık 1993

WORRINGER, Wilhelm, " Soyutlama ve Özdeşleyim ", Çev: İsmail TUNALI, İstanbul Üni. Edebiyat Fak. Yayınları No: 1027, İstanbul 1963

YALLOM, Irwin D., " Nietzsche Ağladığında ", İletişim Yayınları, İstanbul 1997