

BULUNTU NESNELERLE KAVRAMSAL DENEMELERE YÖNELİK HEYKEL ÇALIŞMALARI

Recep ÖZER

73860

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Heykel Anasanat Dalı İçin Öngördüğü
SANATTA YETERLİK ESERİ RAPORU
Olarak Hazırlanmıştır

T 73860

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM
DOKÜMANTASYON

Ankara
Haziran, 1998

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma, Jürimiz tarafından Heykel Anasanat Dalı'nda SANATTA
YETERLİK ESERİ RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan.....

Prof. Remzi SAVAS (Danışman)

Üye.....

Prof. Hamiye ÇOLAKOĞLU

Üye.....

Doç. O. Mete DEMİRBAŞ

Üye.....

Yrd. Doç. Suat KARAASLANOĞLU

Üye.....

Yrd. Doç. Mümtaz DEMİRKALP

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

19.12.1998


Prof. Dr. Hüsnü ARICI
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

İç Kapak

Jüri Üyeleri İmza Sayfası

ÖZET	i
SUMMARY	iii
RESİMLER DİZİNİ	v
ÖNSÖZ	viii

I. BÖLÜM:

HAZIR NESNELERLE YENİ KAVRAMSAL DENEMELERİN GETİRDİĞİ

BOYUT	1
I.1. KOLAJLAR: YOKETME VE YARATMA SÜREÇLERİ	5
I.2. PİSUAR: HAYAL GÜCÜNÜN ARAÇLAŞTIRILMASI	11
I.3. KAVRAMSAL SANAT: SANATSAL İŞLEVİN GELİŞİMİ	22

II. BÖLÜM:

POST-MODERNİST DÖNEMDE OBJE SANATI	42
II.1. POST MODERN ÖTESİ BİR ADIM	42

III. BÖLÜM:

III.1. ÇALIŞMANIN AMAÇ VE YÖNTEMLERİ	53
III.2. DÜZENLEMELER	54

SONUÇ	110
KAYNAKÇA	112

ÖZET

Birinci Dünya Savaşı'ndan günümüze sanat hızla değişmekte, insan kişi olarak var olabilmenin mücadelesini vermektedir. Bilimsel ve teknolojik gelişmeler, değer yargılarını olduğu gibi sanatı da etkilemektedir. Yenilikçiliği benimseyen, sanatın ne olduğu konusunda yerleşmiş görüşlere karşı çıkan kimi sanat akımları (örn. Dadaizm, kavramsal sanatlar vb.) herşeyin sanat olabileceği savını gündeme getirmişlerdir. Böylece sanata bakış açımız, değer yargılarımız, algılarımız ve yorumlama biçimlerimiz sorgulanır duruma gelmiştir. Eskiden sanatın sergilendiği belli alanlar vardı. Artık sanat her yerde, sokakta, meydanda, arazide gerçekleşebiliyor ve birçok sanat dalı bir arada olabiliyor. Günümüzde bir heykeltıraşın aynı zamanda bir mühendis, ressam, oyuncu, dansçı olması da yadırganmıyor.

Sanat alanındaki bu değişiklikten, doğal olarak malzeme de etkilenmiştir. Bu etkilenmenin ilk sezintileri Dada akımıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Dada yeni malzemeleri ve yeni teknikleri sanatın kullanım alanına sokarken, kolaj, assemblaj, montaj gibi tekniklerle objenin kullanım alanı da gün geçtikçe genişlemiştir.

Obje sanatı modernist dönemde Avrupa ve Amerika'da resim ve heykele alternatif olarak ortaya çıkar. Günümüzde görsel sanatlar içinde üçüncü bir tür olarak kabul edilir. Objel sanatı Kübist ve Dadaistlerle sanat dünyasına giren kolajdan temellenir. Marcel Duchamp'ın hazır yapım nesneleri bu türün ilk örnekleridir.

1960'lı yıllar, sanatta objenin kullanımının amaç olmaktan çıkıp araç durumuna dönüştüğü, Kavramsal Sanat'ın etkin olduğu dönemlerdir. Bu nedenle, yani amaç yalnızca bir düşünceyi bir kavramı doğrudan ve yalın biçimde aktarmak olduğundan obje sonrası

sanat türlerinin hepsi minimalist ilkelerden de yararlanır. Hatta istenen objeyi de ortadan kaldırmaktır.

Post-modernist dönemde artık post-kavramsal olarak adlandırılacak işlerden farklı bir eğilim üzerinde durulmuştur. Bu, bir anlamda objenin yani görüntünün tekrar önem kazanmasıdır ve hepsinden önemlisi, sanat artık yalnızca estetik bir haz alma ya da toplumsal eleştiriler, tepkiler aracı değil, tümüyle düşünsel bir olgudur.



SUMMARY

Since the World War I, art has been changing sharply and human beings, in this convert, have been struggling and technological developments affect value judgements and art, as well. Some movements of art, such as Dadaism and conceptual arts and so on, which are appropriated of change and which are against to the established ideas determining art what to be, made the fact, claiming that everything can be work of art, a current issue. As a result, our point of views towards art, our value judgements and our style of interpretation came to the point of cross-examination. Consequently, the balance of the pleasure and judgement in aesthetics lost its reliability. Many things are closer to each others in the field of abstraction, from now on. In the past, there were exact places where the works of art were exhibited. However, at present, there is no need to such places since works of art can be made and presented in the streets, or in the fields, as well. So, today a sculptore, for instance, can become an engineer, an artist, a player, and a dancer at the same time and this fact is not ignored and found to be strange anymore.

Naturally, in this re-establishment in the ground of art caused some effects on the material used in art. These effects for the first time understood intuitively with the Dadaist movement because of the fact that they, the Dadaists, used variety of new materials and techniques in art and with the help of these skills and techniques, such as collage, montage, assemblage, the area of the usage of the object has become dilated day by day.

The art of object appeared as an alternative for painting and sculpture in modern times in Europe and America. Today, it is accepted as the third type in visual arts. It was established by the collage met the world of art by the Cubists and the Dadaists. One can say that Marcel Duhamel's ready-production materials are the first examples of this type, namely the art of object.

The 1960's are the period in which the usage of the object in art turned into being as means of something else instead of being for itself as a purpose in itself; and in this period the conceptual art gained more power over the former one. All types in art after the art of object, had some benefits from minimalist rules because the new purpose is to translate or transfer an idea or a concept in a direct and a pure way. Moreover, the new goal sometimes gives rise to disappearance of the desired object.

In the Post-modern period, it is focused on new kind of education which is different from the works that can be named as post-conceptuals. It is, in a sense, the re-possessing the importance of the object, or the appearance and the most vital of all, art is not solely anything for gaining pleasure, or anything used for some social critics and reactions, but instead it is basically an intellectual fact.

RESİMLER DİZİNİ

	<u>Sayfa No</u>
Resim 1: Kurt Schwitters “Kolaj” 1923. _____	8
Resim 2: Kurt Schwitters “Mavi” 1923-1926. _____	10
Resim 3: Picasso “Kadın Başı” 1931. _____	14
Resim 4: Marcel Duchamp “Pisuar” 1964. _____	16
Resim 5: Marcel Duchamp “Merdivenden İnen Çıplak” 1912. _____	21
Resim 6: Joseph Kosuth “Sandalye” 1965. _____	26
Resim 7: D. Smith 1949-1950. _____	29
Resim 8: Donald Judd “İsimsiz” Detay, 1968. _____	33
Resim 9: “Bitmeyen Senfoni” Eskiz. _____	56
Resim 10: “Bitmeyen Senfoni” 1992 (2.5x 2.30x 1.5 m). _____	57
Resim 11: “Bitmeyen Senfoni”. _____	59
Resim 12: “Bitmeyen Senfoni” Detay. _____	60
Resim 13: “Bitmeyen Senfoni” Detay. _____	61
Resim 14: “Orta Taş” Eskiz . _____	62
Resim 15: “Orta Taş” Eskiz . _____	63
Resim 16: “Orta Taş” Eskiz . _____	64
Resim 17: “Orta Taş” Detay. _____	65
Resim 18: “Orta Taş” Detay. _____	66
Resim 19: “Orta Taş” 1994 (1.00x 0.60x 0.40 m). _____	67
Resim 20: “Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz” Maket, 1995. _____	69
Resim 21: “Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz” Eskiz. _____	70
Resim 22: “Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz” Eskiz. _____	70
Resim 23: “Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz” Detay. _____	71
Resim 24: “Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz” Detay. _____	72
Resim 25: “Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz” Detay. _____	73

Resim 26: "Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz" (2.00x 1.20x 1.10 m).___	74
Resim 27: "Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz"._____	75
Resim 28: "Tılsım" Eskiz._____	77
Resim 29: "Tılsım" 1995 (0.60x 0.60x 0.80 m)._____	78
Resim 30: "Tılsım" Detay._____	79
Resim 31: "Tılsım" Detay. _____	80
Resim 32: "Turkuaz" Eskiz.._____	81
Resim 33: "Turkuaz" Detay 1996 (1.10x 0.60x 0.80 m)._____	82
Resim 34: "Turkuaz" Detay._____	83
Resim 35: "Turkuaz" Detay._____	84
Resim 36: "Volkan" 1996 (0.60x, 0.60x 0.80 m)._____	86
Resim 37: "Volkan"._____	87
Resim 38: "Volkan" Detay._____	88
Resim 39: "Volkan"._____	90
Resim 40: "Volkan"._____	91
Resim 41: "Değirmen" 1996 (0.90x 0.60x 0.80 m)._____	92
Resim 42: "Değirmen" Detay._____	93
Resim 43: "Değirmen" Detay._____	94
Resim 44: "Değirmen"._____	95
Resim 45: "Değirmen II" Maket. _____	97
Resim 46: "Değirmen II" 1998 (4.00x 1.00x 1.00 m)._____	98
Resim 47: "Değirmen II"._____	99
Resim 48: "Değirmen II" Detay._____	100
Resim 49: "Değirmen II" Detay. _____	101
Resim 50: "Konuşan Taşlar" 1998 (1.20x 1.00x 1.50 m)._____	102
Resim 51: "Konuşan Taşlar"._____	103
Resim 52: "Konuşan Taşlar"._____	104

Resim 53: “Konuşan Taşlar”.	105
Resim 54: “Konuşan Taşlar”.	106
Resim 55: “İrmak” 1998 (0.30x 0.50x 0.60 m).	108
Resim 56: “İrmak”.	109
Resim 57: “İrmak”.	110



ÖNSÖZ

Bu çalışmanın başlığında yer alan "Buluntu Nesnelerle Yeni Kavramsal Denemelere Yönelik Heykel Çalışmaları" deneme-yanılmaya, araştırma-uygulamaya yönelik bir niteliktedir.

Araştırmanın temel amacından biri kullanılan malzemenin sınırlarını zorlayarak oluşturulan ve hazır nesnelerle yapılan düzenlemelerle Kavramsal Sanatı irdelemek ve yeni denemelerle özgün bir dil oluşturmaya çalışmaktır.

Bu nedenle öncelikle hazır nesnelerle yeni kavramsal denemelerin getirdiği boyut üzerinde durulmuş, yok etme ve yaratma süreçleri irdelenmiştir. Kavramsal Sanatta ise, sanatsal işlevin gelişimi ele alınarak, obje sonrası sanatın bütün diğer türleri de (Land Art, Arte Povera, Process Art, Video Art) incelenecektir.

Sonuçta; hazır nesnenin plastik özellikleri nedeniyle kendine özgü çekici bir yanı varsa onu düşünsel boyuta taşıma; sanatçının amaçları doğrultusunda yapılan düzenlemelerdir.

I. BÖLÜM:

HAZIR NESNELERLE YENİ KAVRAMSAL DENEMELERİN GETİRDİĞİ BOYUT

20. yüzyılın başından beri bazı sanatçılar, Empresyonistlerin yaptığı gibi herkes için görünebilir olan gerçekliğin izlenimci bir biçimde sunulmasını reddeder. Güzel görünümler dünyasının yanıltıcı hilelere başvurarak gerçekmiş gibi gösterilmesinden ya da ayrıntılarından bıkmıştı.

Genç ressamların ve heykeltıraşların yaşadığı biçimiyle gerçekliği, sanatsal olarak yansıtma yeni olanakları keşfedilmeğe çalışılmıştır. Picasso'nun o dönem için alışılmış, ama yerinde saptaması “doğa bir gerçektir, fakat benim tuvalim de bir gerçektir”, resmin özerk taleplerine ve geleneksel anlatım tarzının ve araçlarının aşılmasını belirliyordu.

Oluşturma süreci ve o güne kadar sanata yabancı kalmış materyallerin de devreye sokulması, tematik anlatım karşısında ön plana geçer. Braque ve Picasso, kübik resimlerine soktukları kağıt yapıştırma (Papiers collés), - onlardan kısa bir süre sonra da Marcel Duchamp bulunmuş nesne (Objects trouvés) / hazır nesne (Ready made) ile yeni ağırlık noktaları belirlemekle kalmayıp, obje sanatı olarak yarım yüzyıldan uzun süredir çok yönlü ve tükenmez olanaklarını sergileyen yeni bir hareketi başlatırlar.

20. yy.'ın başında, bazı sanat eleştirmenleri Marcel Duchamp'ın hazır nesnelerinin sanat nesnesi olarak değerlendirilmesi, sanatın sınırlarını aşıp, yeni sınırlarının belirlenmesi zorunluluğunu ortaya koyar. Neo Dadaist bir akım olan Pop sanatında her türlü nesnenin sanatta kullanımı, sanatçıyı nesne üzerinde düşünmeye yöneltir. Ancak minimalist sanatla birlikte, nesnenin alabildiğince yalın bir biçimde, en az çizgi, renk kullanımı ve salt geometrik formlara dönüştürülme eğilimi, nesneyi yalın maddeselliğe götürür. Bu durum

sanatçının amacını açıklayan metinlerin gerekliliğini ortaya koymuş, nesnenin önemi, yerini metinsel içeriğe bırakmıştır. Hammadde olarak kullanılan metinsel içerik ise kendini görünür kılmakla, biçimselliğin yadsınmasına neden olur.

Başlangıçta yapılan resmin çeşitli yerlerine basılı kağıt ve kumaş artıkları ya da oluklu mukavva, tel örgüler, kurdellalar gibi rölyef türü maddeler katılıp kompozisyona eklendiyse de, kısa bir süre sonra tümüyle plastik nesneler de yapıya dahil edilir. Bugün heykelin üretim alanının özel atölyeden, inşaat ve fabrika sahasına kaymış olması onun çevre ile kurduğu ilişkileri değiştirmiş, sanatçının ve kullanıcının, en çok da nesnenin rolünü ve kişiliğini farklılaştırmıştır. Yalnızca endüstrinin değil, sanatsal üretimin de demokrasi ile kurduğu ilişki bu bağlamda düşünülebilir. İnsan dünyasındaki temel değişim, nesnenin bugün ulaştığı farklı anlam, sanat dallarında da çok daha yoğun bir üretim ve kullanım gerektirmektedir. Günümüzde plastik sanatların değişik alanlarında görülen pekçok eser ya da etkinliğin algılanmasında, artık geleneksel anlamda bir görüntü algılaması yetmemekte, bunlar dayandıkları düşünce ve yorumlarla yeni bir içerik ve değer kazanabilmektedirler.

1960-70'li yılların Kavramsal Sanatı'nda, eserin önüne geçen, 'sanat düşüncesi'nin önemi, biçim değiştirerek günümüz post-modern, post-postmodern sanat çalışmalarında da kendini göstermekte, hatta daha da ötesi sanatın ve felsefenin karşılıklı bir kesişme ve buluşma noktasına doğru ilerlediğini duyumsatmaktadır.

Nesnel dünyamızda boyalı bir tabloyu belirli nesnelere benzetme kaygısı 60'lı yıllarda heykelle resmi birbirine yaklaştırmıştır. Birbirinden çok farklı olan bu iki sanatsal uğraşı alanı birçok sanatçının ve eleştirmenin gözünde neredeyse birbirinin yerini tutar. Belki de bu nedenle heykel sözcüğü modern sanat akımlarının başladığı 20. yy.ın ilk yarısında sahip olmadığı bir anlam genişliği ve prestij kazanmıştır.

Birkaç istisna dışında bu devrin heykeltıraşları kendilerini ressam olarak görürlerdi. Bu nedenle Matisse, Picasso, Modigliani ve Boccioni modern heykelin önemli öncüleri arasında olmuşlardır. Modern hareket ilerledikçe sanatçıların içinden bazılarının esas uğraşı alanı heykel olmuştur. Bunların arasında Julio Gonzales, Raymond Duchamp-Willon, Archipenko, konstrüktivist olan Naum Gabo, Antoine Pevsner ve Constantin Brancusi sayılabilir. Yine de bu deneyci öncüler kendilerini heykelden çok resimle ifade ederlerdi. Yeni ortaya çıkan kübizm ve sürrealizm gibi akımlar ilk ve en inandırıcı örneklerini üç boyuttan çok iki boyutta ortaya koymuşlardır.

Minimal sanatın anlatım şeklinin bir başka türü de Judd ve Morris'ten çok farklı bir yolda eserler veren Dan Flavin olmuştur. Flavin farklı uzunluktaki floresan tüb lambalarla yaptığı eserlerinde değişik yönlendirme izlenimi elde ediyordu. Endüstri ürünlerini kullanmış olması nedeniyle David Smith geleneğini sürdüren Flavin, eserlerinde görülür bir sadeliğin altında bilinçli bir izleyicinin anlayacağı düzeyde karmaşık bir düzenleme ortaya koymaktadır.

John Mc Cracken ve Craig Kauffman da strüktüralist ifadenin iki değişik temsilcisidir. Organik formlardan esinlenen ve endüstriyel üretim ürünü plastik tablolar (1963) daha sonra (1967) köşeleri yuvarlatılmış üçgenler yapan Kauffman ürettiği işlerin üç boyutlu olmasına karşılık bunların resim mi, heykel mi kabul edilebileceği sorusuna "Form fikrinden yola çıktığını" söyleyerek cevap vermiştir.

Mc Cracken ise canlı renklerdeki, duvara dayalı levhalar dizisini üretmiştir. Aynı şekilde Mc Cracken'in eserleri de resim mi heykel mi tartışmasını sürdürmüştür.

Minimal sanatın başarısı ve belli bir süredeki egemenliği gelecekteki sanat tarihçileri için açıklanması gereken bir konu olacaktır. Ancak şu bir gerçektir ki 60'lı

yılların sonlarına doğru modern sanatla izleyici arasında belirgin bir kriz oluşmuştur. Buradan şöyle bir sonuca varılabilir: Aşırıcılığın ortaya çıkardığı dinamizm özellikle genç sanatçılar arasında Avant-garde liderliği yarışması şeklinde bir kurumsallaşma ortaya çıkartmıştır. Buna bir neden olarak da sanatçılar arasındaki kapalı çevre gösterilebilir. Robert Morris gibi bir teorisyenin yazılarını okuduğumuzda ileri sürdüğü fikirlerinin karmaşıklığı ile ortaya çıkan eserlerin sadeliği doğru orantılıdır. Ayrıca bu eserlerin izlenmesinde ileri düzeyde bir estetik anlayışı, keskin, özgün duyarlılık bilinci gerekmektedir. Bu anlamda minimal sanat bir yüksek düzey anlatım şekli oluşturmaktadır.

Bulutlu nesneleri kullanan sanatçılar bu malzemelerin yapısal, görsel, dokusal, etkilerini incelemişler, bu maddelerde içsel olan gizli özellikleri, öz yaşantıyı keşfetmeye, gün ışığına çıkarmaya, ifade ve etki sahibi kılmaya çalışmışlar ve şimdi bize eserleriyle, alışılmış malzemeyi malzemeliğinden çıkarmanın ve bu ilk bakışta sıradan, ruhsuz olarak algılanan, görünüşte sanata yabancı olan araçlarla az ya da çok belirgin bir şiirsel hava ve düşünce üretmeye uygun güç taşıyan objeler yaratmanın mümkün olduğunu gösteriyorlar.

Marcel Duchamp, bu tür yeniliklere farklı bir yaklaşım getirmiş, yapıtlarında insan imgesini makina ya da mekanik imgelerle özleştirerek daha önceleri süregelen bir geleneği de yıkmıştı. Sanatçının eşsizliği ve kaçınılmazlığına da karşı çıkarak, sanatçıyı sanat eseri üreten bir insan olma konumundan çıkararak basit bir karar verici insan durumuna sokmuştu. Duchamp'ın sanat adına yaptığı en önemli şey 'orijinal yapıt' kavramı ile modernizmde aranması ve bulunması standartlaşmış sanatçının özel izini kaybettirmesidir. Hazır - yapımların üretiminin hiç bir aşamasına dahil olmamalarını hatırladığımızda, Marcel Duchamp'ın kimi hazır-yapımlarının ikinci kuşak türeme örneklerinin, orijinallerinden daha da Duchamp'cı oldukları kendiliğinden ortaya çıkmıştı. Sanat artık 'yaratıcılık', 'fantezi', 'orijinallik', 'tekillik' gibi kavramları kaybedip bir genel görünüm çizer. Nesnel bir bakış açısı ve nesnel yapıtlar daha çok önem kazanır.

I.1. KOLAJLAR: YOKETME VE YARATMA SÜREÇLERİ:

Sanayi devrimiyle makine ve endüstriyel üretim toplum yaşamına girmeye başlar, makineleşmeye koşut bir takım mekanik araçlar geleneksel gerçekleştirme araçlarının yerini almışsa da, yeni plastik anlayışın sanata yansması 20. yüzyıl başlarından beri görülür. Braque'ın resminde kolaj tekniğini kullanması 1912 yılına rastlar. Picasso'da resimlerinde kolaj tekniğini kullanır.

"20. yy.ın ilk radikal akımlarından olan Kübizm, kütle ve üç boyutluluğun tasvirinden ziyade bu tür algının görsel özelliklerinden yola çıkarak yeni kavramsal kodlar üzerinde kurulan bir üç boyutluluk geliştirmiştir.

Özellikle Picasso'nun resimlerinde 1907-1920 yılları arasında kütle ve derinlik anlatımının çeşitli derinlik düzlemlerinin ayırım çizgileri ile ifade edildiği ve bu çizgilerin giderek tüm ifadenin görsel kodlaması olarak kullanıldığı görülür. Gerçekçi betimlemenin yerine Picasso, gerçekte bulunan bazı geometrik, mekansal, hareketli olayları anlatmak için kendi kodlarını kullanır" (Erzen, 1991:15).

Picasso'nun işlerinde hazır nesnenin kullanımı bir üçüncü boyutun varlığıdır. Bunu da bir yanılsama olarak değil, bir kavram olarak düşünmüştür. Picasso ve Braque'nin resimlerinde kolaj tekniğiyle birlikte kumaş parçaları, duvar kağıtları, gazete başlıkları, sinema biletleri gibi nesneler tuval yüzeyinde yer almaya başlarlar. Kolaj tekniğinin kullanımının tarihsel bir süreci vardır.

"Bu sanat, yapıştırma kağıtlarının hazırlanması üzerine koşukların yazıldığı Japonya'da X.-XII. yüzyıllarda icra edilmişti: demek ki orada şiirle

kolajın bir ilişkisi vardı. Gene de kolaja boya resmininkine eşit bir ifadeyi içerik yükleyerek, onu bir sanat formu düzeyine yükseltenler, kübistler olmuştur. Böylece, oldukça önemli sonuçlara yol açacak bir çok temel ilke onaylanmış bulunmaktaydı: sanatçının, artık gerçeğe öykünmeye değil, ama özgürleştirilmiş bir dil içinde gerçeğin eş değerini bulmaya çalıştığı andan başlayarak, kullanılan malzeme yeni bir işlev kazanıyor ve bu malzemenin seçimi sınırsız bir hale geliyordu. Öte yandan, sanat yapıtının nesnel kabulünün amaçlanması, her biri diğerinin yerini tutabilen hazır nesnelerin kullanımını kolaylaştırıyordu" (Cansever, 1994:92).

Yöntem olarak Kübistler ve Dadaistlerce kullanılagelen "kolaj ve montaj" sanatı, gelişimini Sürrealizm içinde de sürdürür. Kolaj resim sanatında geleneksel boya resminden daha farklı bir teknik ve plastik anlayışı başlatır. Önceleri geleneksel resme, sonra tüm sanata açılım sağlar. Kolajın, sanatta hazır nesne kullanımının ilk basamağı olduğu söylenebilir.

Beykal'a göre Kübistlerin hazır nesneleri resme katmasının bir amacı vardı:

"Kübistlere göre; resimde yanılsama unsurunun yıkımı için, o güne kadar estetik değerler dışında ele alınan, dış dünyanın gerçek gereçlerinin yardımına ihtiyaç vardı. Bir sigara paketini boyamaktansa, sigara paketinin kendisini resme katmayı daha mantıklı buldular. Bir kağıt kırıntısından, en geniş gerçek makine parçalarına kadar, her türlü gerecin ve dış dünya nesnelerinin resme katılmasıyla oluşan kolajın bir tek amacı vardı. Sanattaki yansımanın yerine gerçeği koymak. Ayrıca bu malzemeler günümüz toplumsal çevresinin belgeleridir. Çağımızda insanlar gerçek mekanla, gerçek objelerle, yaşanan çevreyle, kısaca yaşamdan olaylarla birlikte olmak istemektedirler.

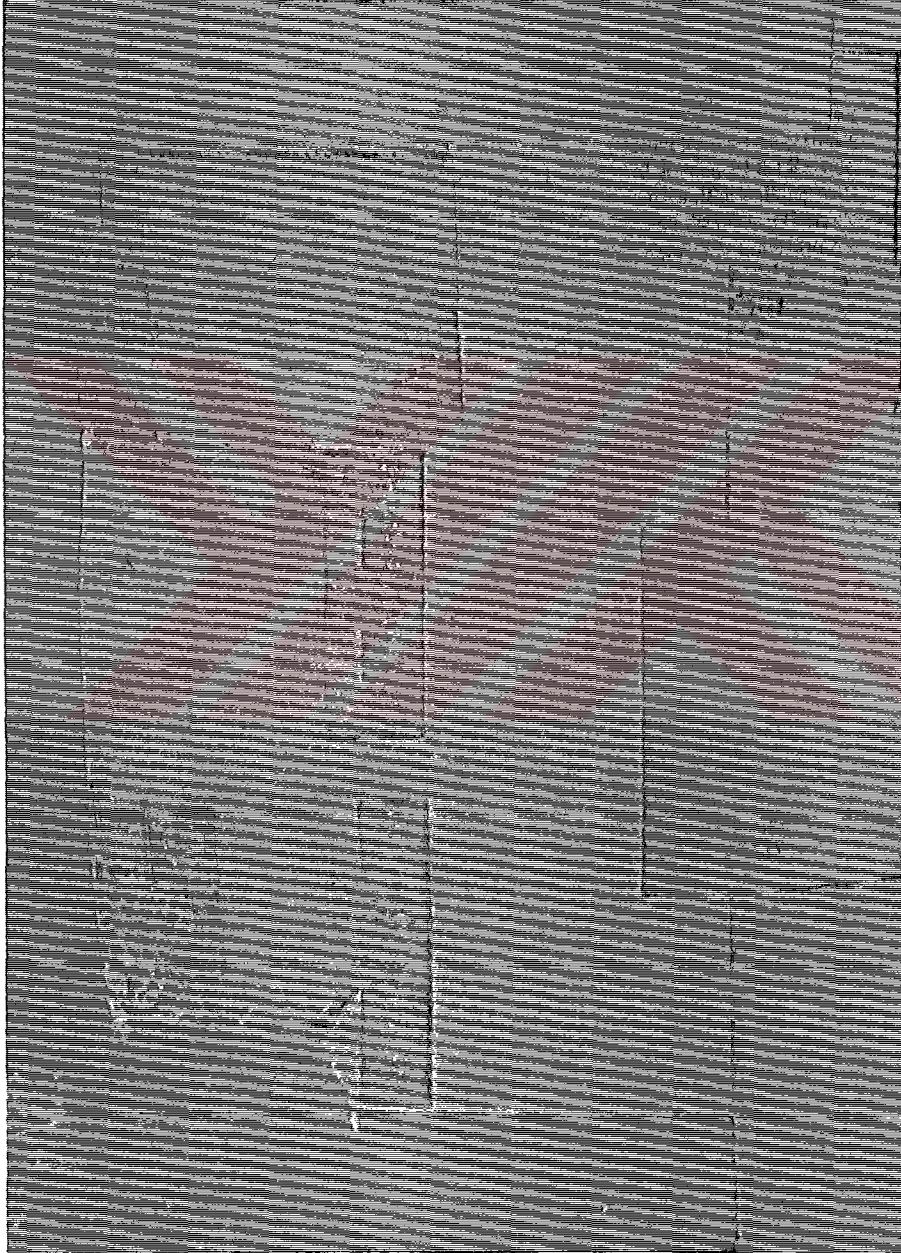
Kaprow, assemblaj ve performansların temelini kolaj olduğunu söylerken bunu belirtmek ister. Gerçekte kolaj, geleneksel estetik anlayışa karşı çıkarken, geleneksel idealist dünya görüşüne ve bu görüşün tüm kavramlarına da karşı çıkmayı beraberinde getirir" (Beykal, 1984:6).

Marcell Duchamp, hazır yapımlarıyla her türlü yaratıcı deneyi yadsıyabilmek için zaten varolan nesneler arasından bir seçme yapmıştır. Rauschenberg çağdaş dünyanın kültürünün, tekniklerinin, yaşama biçimlerinin artıklarını acı bir alayı da içeren pasif bir kabullenmeyle ele alıp "combine painting" lerinde kullanır. Aynı yöntem I. Dünya Savaşı'nın sonundan başlayarak Kurt Schwitters'in "Merzbau-bilder" lerinde ilk örneklerini vermiştir (Resim 1).

"Otobüs bileti, etiket, konserve kutusu kapağı, tanıtım ilanları, yırtık zarftan onu çeken terk edilmişlikleri, pislikleri, atılmış ya da solmuş renkleridir: modern yaşamın bu alçak gönüllü nesneleri, sanatçının duygularını harekete geçirir ve bunları, az görülen bir incelikle, yok etme ve yaratma süreçlerini uzamsal-dinamik bir eyleşimle bir araya getirmek için kullanılır. Schwitters'i otonom kolajın gerçek ustası yapan da budur. Kübist kompozisyonu -planların kırılması ve parçalanması- gerçekten aşarak, küstah soylulukları içinde modern endüstrinin barogunun, analitik kavramsallaştırılmasını ilk deneyimleri olarak beliren, çöpin estetiğine dayanan, mimarileştirilmiş, üç boyutlu gerçek yapılara ulaşır" (Cabanne, 1997:326).

Montaj / kolaj tekniğine başvurmak, sorunun ele alınmasında kullanılan bir yoldu; çünkü bu tekniklerle, farklı zamanlardan (eski gazeteler) ve mekanlardan (sıradan nesnelerin kullanımı) gelen etkiler üstüste getirilerek eşzamanlı bir etki yaratılabiliyordu.

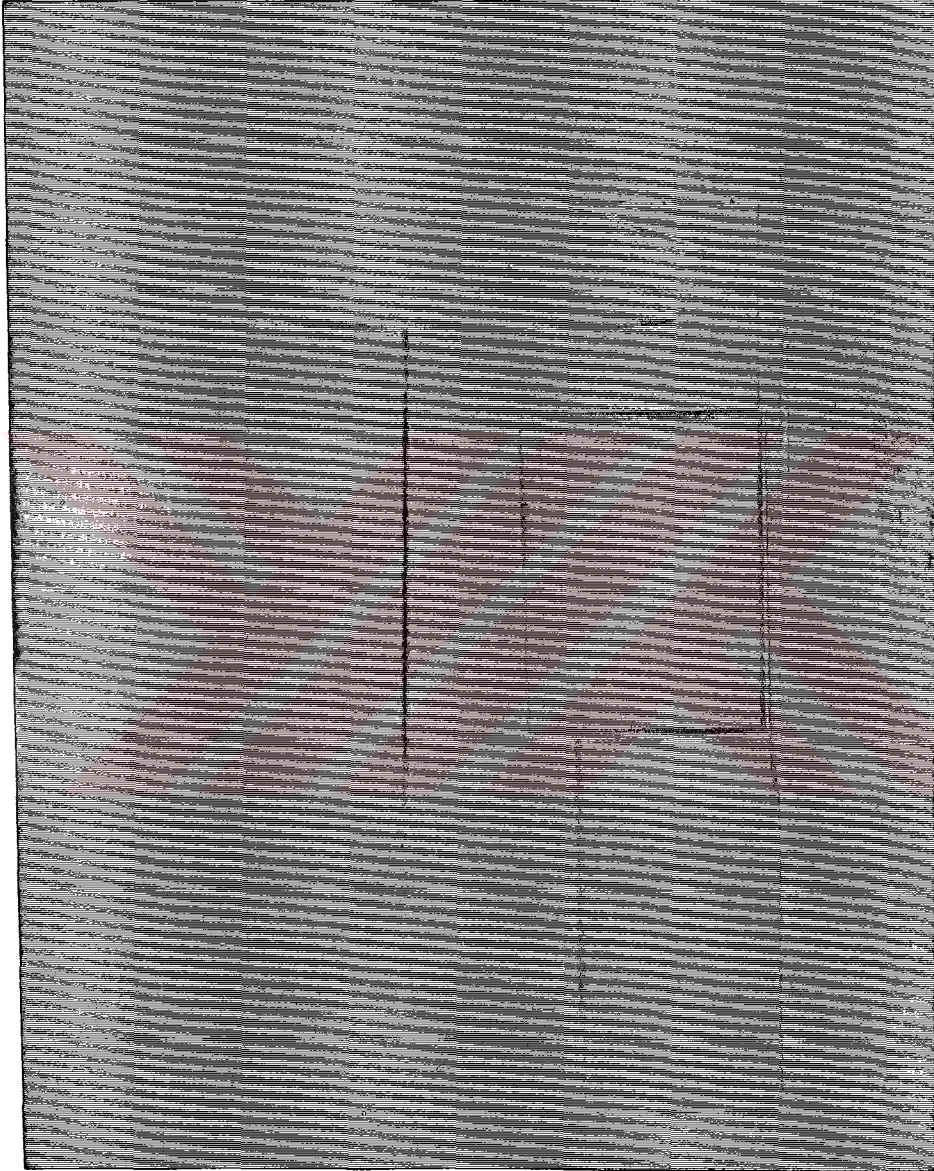
Bu yoldan eşzamanlılığı araştırmakla “modernistler anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekanı olarak kabul ediyorlardı”. Aynı zamanda, tam da karşısında tepki duydukları koşulların kudretini kollektif biçimde onaylamış oluyorlardı.



Resim 1: Kurt Schwitters “Kolaj” 1923.

“Schwitters ile birlikte kolaj sonunda avant-garde içine, diğer bir deyişle, modern ontolojik boyutunun içine girer: anlamlı amacın ilk kez kullanılan malzemeye duyulan meraka üstün geldiği bir dile dönüşmek üzere, bir biçim, renk ve im oyunu olmaktan çıkar (Resim 2).

Schwitters’in mesajı, Kandinski ile ilk haline, dönemin endüstriyel ve kentsel gerçeğin içine yerleşmişliğine yeniden kavuşur. Gündelik gerçekten çıkarılan nesnel unsur Burri’de bir uygarlığın kalıntıları, yırtılmış çantalar, yanmış tahtalar, paslanmış saclar, kireçlenmiş plastik levhalar ve kirletilmiş, buruşturulmuş başka kağıtlardan oluşan kolajları yeniden görünüyorsa da, kolajın ikinci kez sorgulanışı Rauschenberg’de olacaktır. Sanatçının “combine painting” lerinin içine mizahi ve alışılmamış nesneleri, çöpü, coca-cola şişelerini, doldurulmuş kuşları ve diğer bir çok maddeye ait parçaları sokması, bizi hiç kuşkusuz, sosyolojik amacın nesnelliğini koruması için dadaist aksesuar dükkanına geri götürmektedir. Ancak, Rauschenberg’in rahatlığı ve yapıtının bütünü üstündeki ustalığı, ayrı ayrı alınan her unsur üstünde değil kurgularına dikkat çekici bir tutarlılık verir. Nesne kendi doğasını, hazırlanan, düzenlenen, ussal olarak kurulan ve sürekli denetim altında tutulan bir bütün uğruna yitirir. Rauschenberg, Warhol’ün görsel ready-made’lerinde daha önce kullandığı fotoğraflamayı kullanarak, geleneksel iki boyutluluğa döndüğünde de sonuç aynıdır.” (Cabanne, 1997:325-327).



Resim 2: Kurt Schwitters "Mavi" 1923-1926.

I.2. PİSUAR: HAYAL GÜCÜNÜN ARAÇLAŞTIRILMASI:

Hazır yapımlar tüm sanat dogmaları ve geleneklerine alaycı bir yaklaşımdır. Hazır yapımların estetik değeri yoktur. Bu nitelikleriyle gerçek üstücü bir kavram olan "obje trouve" den ayırırlar. Çünkü, "obje trouve" rastlantısal değeri için seçilir. Objenin sanat dünyasında yerini alıp yaygınlaşmasında sürrealizm'in katkıları büyüktür. Şüphesiz sürrealist obje'de Dada'nın ve Duchamp'ın ready-made'lerinin etkisi çok açıktır. Çünkü daha işin başında sanat olgusuna bakışlarında benzerlik vardır. Sürrealistler de, kendinden bir önceki Dada hareketi gibi, modern sanatla ilgili bütün "izm"leri insan yaşamıyla ilişkili olmayan yapay çabalar olarak görüp, reddediyorlardı. Sürrealistlerin amacı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantazi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini aşarak, sanatı uygarlığın düzenli ve o ölçüde kısıtlı, kurallarının yıkımı için kullanmaktı. İnsanları ölçülü ve hesaplı davranışlarından uzaklaştırmak için, bir yandan da onlara akıl dışı düşüncenin hazlarını öğretmeye çalışıyorlardı. Bilinçaltı dünyasına rahatça ulaşabilmek için uyuşturucu maddeler ve hipnoz yollarını denemişlerdir. Dada'nın sözcükleri rastgele seçip, düzenleyerek onları anlam yüklemekten kullanması yöntemini benimsemişlerdir. Sonraları bunu da geliştirerek Sürrealizm için önemli olan "otomatizm" yöntemine ulaştılar. Aynı şeyin imgelerle ve objelerle de yapılabileceğini düşünürler. İzleyiciyi anlamsızlık içinde anlam aramaya yönelterek, onun da yaratıcı katılımı sağlanmaya çalışırlar. Önemli olan izleyiciye akıl ve sağduyu ile yorum yapma olanağı tanımayan veriler sunmaktı. Böylece mantığın insan üzerindeki egemenliği azaltılarak, düşünce özgürleşecekti. Özgürlükleri kısıtlayan akılcı düzenin boyunduruğundan kurtulmanın bir yolu olan Sürrealizm öncelikle resimde gelişme alanı buldu. Heykelin fiziksel sınırlılığı, malzemesinin cisimselliği ve üç boyutlu biçimin neden olduğu kunt yapı, fantezinin ve rastlantının tam anlamıyla gerçekleşmesini önleyebilirdi. Heykel özellikle bir kaide üzerine oturtulup, çevresinden soyutlandığında, zaten günlük yaşam

gerçeğinden kopup, gerçekdışı bir düzleme çekiliyordu. Bu nedenle sürrealistlerin bu kalıpları kırma yolunu denemeleri ve objeye yakınlaşmaları doğal karşılanmalıdır.

Lynton, hazır malzemenin değişik sanatçılar ve sürrealizm içerisinde kullanımı ile ilgili görüşlerini şöyle belirtir:

"Picasso'nun 1930 tarihli 'Kadın Başı' adlı yapıtındaki (hazır yapım) kevgirler, diğer eğri metal düzlemlerin veremeyeceği bir anlam boyutu kazandırılar bu yapıta (Resim 3). Fakat bu teknik daha ileri bir şakacılık anlayışıyla Miro'nun (içi doldurulmuş kuş, kadın bacağı maketi, bir melon şapka ve dünya haritasından oluşan) 'Şiirsel Obje'sinde ya da Meret Oppenheim'in kürkle kaplı fincan, çay tabağı ve kaşıktan oluşan 'Obje' adlı işinde olduğu gibi sonuçlar da verebilir. Dali'nin 1938 Paris Uluslararası Sürrealistler Sergisi için yaptığı 'Yağmurlu Taksi' daha büyük çapta ve sevimsiz bir objeydi" (Lynton, 1982:193-196).

Sürrealist Objeler sergisi bir bakıma "düşünüden çok objenin öne çıkışı" tezini ortaya atmıştır. Örneğin, Meret Oppenheim; "Obje (Kürkle Kaplı Fincan, Çay Tabağı ve Kaşık)". Yapılan bütün işlerde Duchamp'ın etkisi çok açıktı; ancak tüm bu çalışmaların ardında sanata yakın bir tarihte Duchamp'la giren yeni bir olguyu 'Obje'yi kullanma/deneme isteği yatıyordu. Belki hazır yapımların ya da her türlü objenin sanatçıya tanıdığı özgürlük Sürrealistlerin amaçlarına fazlasıyla uygundu ama, onlarda obje kullanımı bir düşünceye araç olmaktan çok, kullanılan objenin doğrudan kendi özellikleri, espirisi, şaşırtıcı sonuçları için seçilmiş ya da oluşturulmuştu. Seçilen obje bir yandan da Sürrealizm'in ilkelerine de hizmet ediyordu, ancak öncelikle bir yeniliği deneme ve kullanma isteğiydi bu. Bu işlerin ardında Duchamp'da ya da ileride Kavramsal Sanat'ta

göreceğimiz sanat felsefesini irdeleyen düşünüler olduğu söylenemez. Sürrealist objenin temelinde yatan düşünce yabancılık ve gizemlilik olmalarıdır.

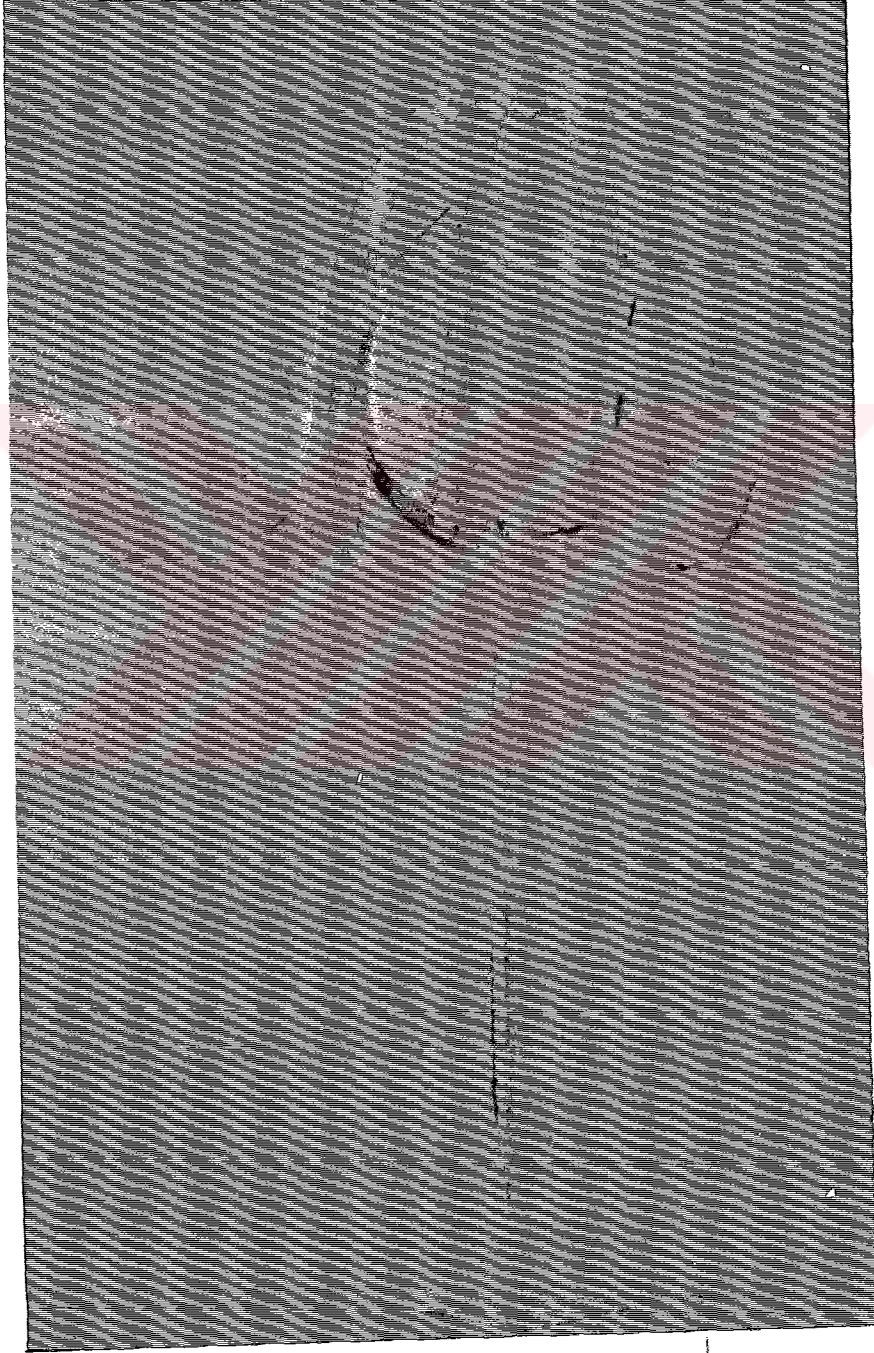
Hazır yapımların ortaya çıkışı, sanat dışı öğelerin, ilk kez, estetik gönderim çerçevesini kırmasını belirler. "Bir nesne estetik alana taşındığı anda işlevini yitirmiştir". "Hazır yapımların seçimi görsel kayıtsızlık ve her türlü tadımın uzak tutulması üzerine temellenmiştir". Bu seçim anlık bir ilintiyle gerçekleşebildiği gibi daha ilerisi için de düşünülebilir. Örneğin, Yeşil Kutu'da "hazır yapım olarak bir maşa al" (Seller, 1973) diye not düşülmüştür. Aynı zamanda hazır yapımlar sınıflanmıştır da: İki yanlı hazır yapım (örneğin, "bir Rembrandt'ı ütü tahtası olarak kullan" (Seller, 1973)) veya Katkıda Bulunulmuş hazır yapım ya da Düzenilenmiş hazır yapım (Pharmacie) gibi. Duchamp, her hazır yapımın ayrı değerlendirilmesi gereğinin altını çizmektedir.

Duchamp'ın sanatında dönüm noktası denilebilecek 1913 yılı, ilk hazır yapımların yani "Bisiklet Tekerleği"nin ortaya çıkış yıllarıdır.

Marcel Duchamp hazır yapımları ile ilgili olarak görüşlerini şöyle açıklar:

"Bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmışım. Bir kaç ay sonra ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki kuş 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 hazır yapım sözcüklerini kullanmak işte o sırada geldi aklıma. Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var: diyeceğim bu hazır yapımların 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 uyşukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti." (Duchamp, 1989:91).



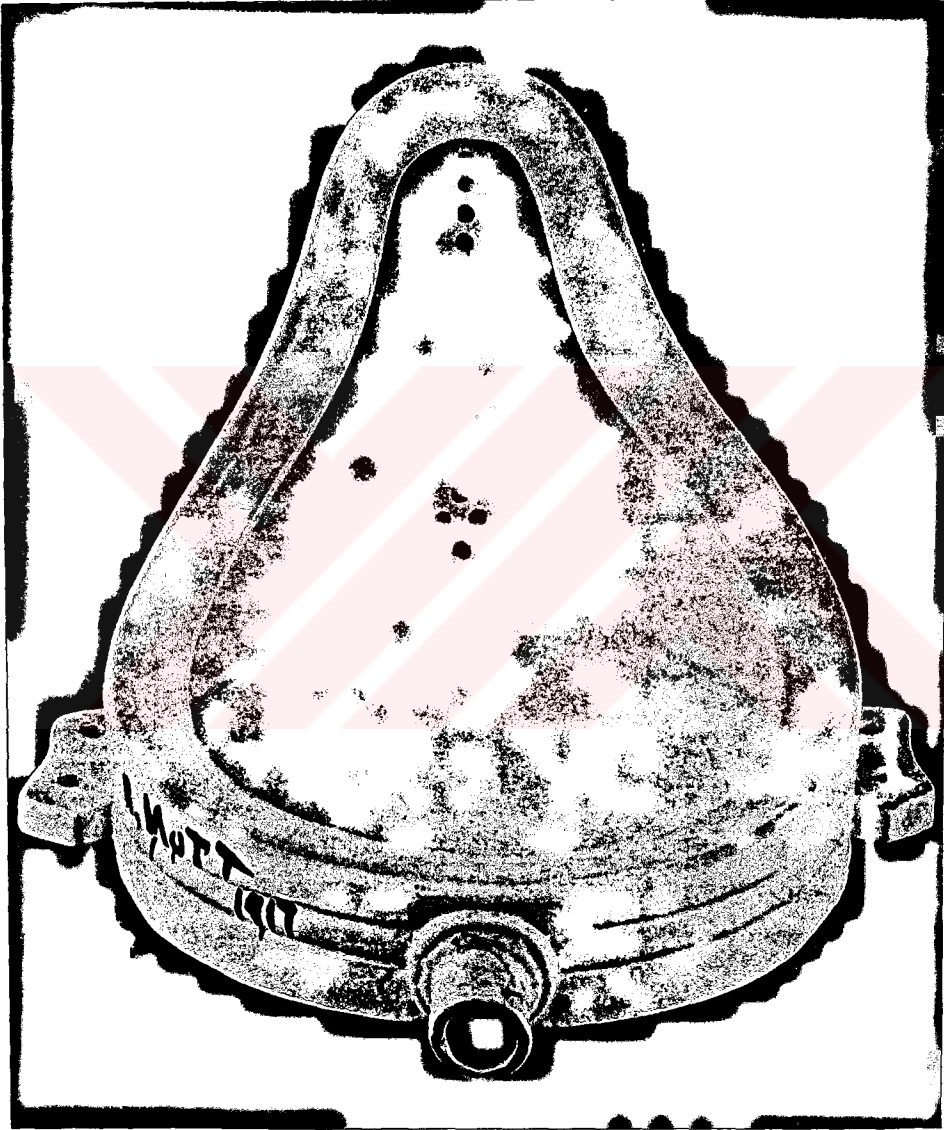
Resim 3: Picasso "Kadın Başı" 1931.

Duchamp'ın "Bisiklet Tekerleği", "Döner Cam Levha", "Şişe Rafı", "Çeşme" gibi, belli düzeyde montaj duygusu içeren "Hazır-Eşya" türünden çalışmaları belli bir amaç için geliştirilmiş bu sanayi ürünleri (Resim 4) gerçek işlevlerinden soyutlanarak yeni ve çarpıcı bir bağlam içinde ele alınıyordu. Duchamp, hazır-nesneler'le yeni bir sanatsal biçim geliştirmeyi amaçlamamış, resmin tanımı ve geleneksel estetik değerleri dışında alışlagelmiş güzellik kavramlarının kökünden yıkılmasını sağlayacak bir tür karşı sanat (anti-art) oluşturmaya çalışmıştır. Duchamp, bu araştırmalara, estetik kurallara verilen öneme ve yapıtlarının bu bakış açısı içinde yorumlanmasına karşı olduğu için girmiştir. Ancak sanata karşı bir tavır alması, bu yapıtların da daha sonra estetik kurallar içinde yorumlanarak müzelere yerleştirilmesini önleyemedi.

Man Ray'de 'hazır yapım', hazır-nesne 'object-transformed', yani değişime uğramış nesne şekline dönüşmüştür. Lynton buluntu nesnenin sanatsal olana dönüştürülmesi konusundaki düşüncelerini şöyle açıklamaktadır:

"Sanatçı, dış ya da iç güdüsüne dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçiyordu, hem de, Duchamp'ın vurguladığı gibi rastgele bir biçimde seçiyordu. Bu nesne yeni bir benzeri olmayan bir eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün oluyordu. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliği idi (sanatçının imzası ya da herhangi bir ekleme de buna bir katkıda bulunabilirdi: Örneğin, fırçayla ressamca yazılmış 'R. Mutt' imzası bu sıradan soğuk parçaya belli bir özellik kazandırmıştı). Sanat seyircisi, böylece sanattan bekleme hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek

rolü yerine, sergilenen yapının sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu." (Lynton, 1982:133).



Resim 4: Marcel Duchamp "Pisuar" 1964.

Marcel Duchamp'ın Modern Sanat'ta ilk defa önerdiği, sanat tarihinde ise yer yer ve zaman zaman rastlanan hazırı bularak, seçerek, değiştirerek, sanat eseri yaratma yolu kişiye çevresiyle duygusal yönden olumlu ilişkiler kurabilme, çevresinden nesneleri estetik açıdan değerlendirebilme olanağını sağlayabilecektir. Hiç şüphe yok ki, aramak, bulmak, seçmek ve değerlendirmek için de kişinin sağlam bir sanatı-görebilme eğitiminden geçmesi gerekmektedir.

Duchamp, kavram olarak hazır-yapımları tamamen tersyüz edebiliyordu. Örneğin, bir Rembrandt resmini alıp bunu bir ütü masası olarak ifade etmek gibi. Bu çalışmanın altında yatan düşünce ise, bir hazır-yapım eşyasına sanat olarak bakmak yerine izleyiciye önerilen, bir sanat eserini alıp günlük eşya olarak kullanmaktı.

Duchamp'ın 1961'de "A Propos of Ready-Made" başlıklı bir yazısında hazır-yapım'larla ilgili görüşlerini ise şöyledir :

"Ready-Made'lerin seçilişi estetik zevkle asla yönetilmeyen bazı unsurları kurmak istememdir. Bu seçiş, iyi ve kötü zevkin tamamıyla yok oluşu ve görsel kayıtsızlığın tepkisi üzerine kurulmuştur. Gerçekte -tümüyle uyuşturma- (complete anaesthesia) üzerine.

En önemli özelliklerinden biri, ready-made'leri adlandırmak için araya kullandığım kısa cümlelerde yatar. Bu tip cümleler, objenin tarifi için konulmuş isim yerine, seyircinin düşüncesini diğer sözsel alanlara götüreme aracıdır.

Bazen tekerleme -alliteration- zevkimi tatmin etmek için grafik bir parça ekliyordum. Buna yardım edilmiş ready-made diyordum.

Bir başka zaman, sanat ve ready-made arasındaki başlıca uyumsuzluğu ortaya koymak istediğimden bir ütü tahtası olarak Rembrandt'ın (bir röprodüksiyonunu) kullanarak 'karşılıklı / iki yanlı ready-made'i yarattım.

Bu anlatım biçiminin körü körüne tekrarının tehlikelerini çok çabuk kavradım ve ready-made ürünleri yılda bir sayıyla sınırlamaya karar verdim. Bu sırada farkına vardım ki, sanatçı için olduğundan daha çok seyirci için 'sanat: uyuşturucu gibi bir alışkanlıktı' ve ready-made'lerimi bu gibi tehlikelere karşı korumak istedim.

Bu konuşmanın kısır döngüsüne bir uyarı olarak, madem ki sanatçının kullandığı boya tüplerinin tümü endüstriyel ve hazır-yapım ürünüdür, o halde dünyanın bütün tabloları da 'made ready-made'dir (hazır yapılmış-yapım) sonucunu çıkartabiliriz" (Beykal, 1984:32).

"Hazır yapım"ın diğer bir özelliği özgünlükten yoksun oluşudur. Bir hazır yapımın kopyası aynı içeriği taşır, gerçekte, hemen hemen tüm hazır yapım çalışmaları geleneksel ya da alışlagelmiş anlamda birer teknoloji ürünüdürler. Marcel Duchamp'ın hazır yapımlarıyla ilgili olarak farklı bir yorumu da Hans Rictier getirmiştir:

"New York'da, 1917 / 1918'e kadar bilinmeyen bir oluşum gerçekleşti. Bu oluşum farklı temellere dayanmakla birlikte işi yürütenler aynı antisanat borusunu üflüyorlardı. Önceleri sesleri biraz farklı çıkmış olsa da müzik aynı müzikti. "Armony Show" olarak bilinen New York'un Armony semtinde, Lexington Ave'de yapılan "International Exhibition of Modern Art" (Uluslararası Modern Sanat Sergisi)'da, Kübizm, Empresyenizm, Futurizm vs. biçiminde tamamen yeni bir sanat düşüncesi sunuldu. Marcel Duchamp'ın

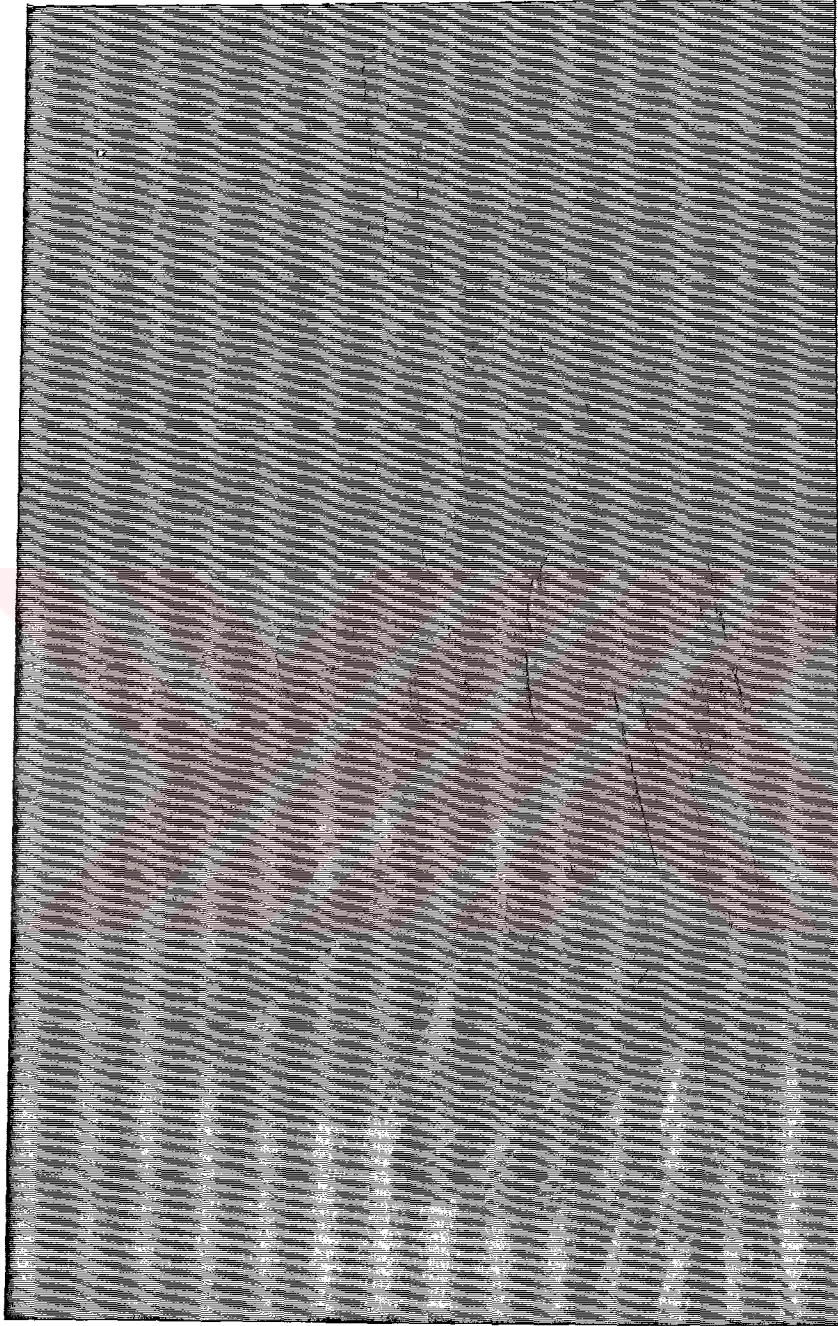
“Merdivenden İnen Çıplak” adlı bu resmi üzerine kopan skandal, bugün elli yıl sonra hala anlaşılır değil. Bu skandal sadece Duchamp’ın isim yapmasına yol açmadı, aynı zamanda modern sanatın Amerika Birleşik Devletleri’nde gelişmesini de sağladı. Bir süre sonra Duchamp, sanatın genelde atması olduğunu açıklayarak bir adım daha ileri gitti” (Richter, 1965:32).

Marcell Duchamp’ın bu çalışmasındaki amacı, fütüristlerde olduğu gibi devinimi öne çıkarma değildi, Kübistlerin biçim parçalamalarına daha yakındı. Amacı resim yoluyla sinemasal bir etki oluşturmaktı. Bu yapıt devinimdeki bir biçimin değişik durumlarının durağan bir düzeni, devinimin durağan sunuluşudur (Resim 5). Duchamp’ın yönelimine hazır nesnenin seçilmesi ve bu nesneye yeni bir ad vererek, imza atarak onu amaçlarından saptırma eylemi olarak bakılabilir. Marcel Duchamp, kimi zaman “Process Art ve Arte Povera” da doğadaki dört element: Hava, Su, Toprak, Ateş artık sembol olmaktan çıkıp, kimi zaman depremler, ateş ve su gibi dış etkenler onu hangi duruma düşürüyorsa o durumda gösterme eylemidir. Duchamp’ın hazır yapımlarla ilgili görüşlerini ise Özayten şöyle açıklamaktadır:

“Duchamp’ın endüstri dünyasının sıradan objelerini üzerine imza atarak kendine maletmesi ve ardından bunun bir sanat nesnesi olduğunu iddia etmesi; sanata üslubun / tarzın geri çekilmesi, giderek yok edilmesidir. Duchamp hazır yapımlarıyla, daha genel anlamda objeleriyle sanat dünyasına şunu kabul ettirmiştir ki, özgünlük isteği, yaratma içgüdüğü bastırılarak, tarz yok edilerek, sanatçısı tarafından ‘elle yapılmış’ son derece özel, ayrıcalıklı, kutsal bir nesne oluşturmaktan da, hatta sanat yapıtı oluşturmaktan tümüyle vazgeçerek de sanatsal düşünüyü iletilebilir. Sanat görsellikten çok zihinsel bir olgu ise, düşünce iletiminde kullanılan araç ‘herşey’ olabildiği gibi, endüstri toplumunun hergün, her yerde kullandığı son derece sıradan seri üretim malzemeleri bile

olabilir. Yalnız ve yalnız düşünceyi iletim işlevi üstlenen bu nesnenin seçiminde, nesnenin estetik ve fiziksel niteliklerinin hiçbir önemi yoktur. Önemli olan yalnızca düşüncenin kendisi ve izleyicideki algı boyutudur; düşünüyü dolaysız ve en çarpıcı biçimde iletmek ve o düşünün ya da alternatifinin izleyicide yaşadığını, yaşama geçtiğini özleyebilmektir. Duchamp'ı Kavramsal Sanatçılara öncü kılan da bu teoridir" (Özayten, 1992:24).

Sanatın tanımında kendiliğinden meydana geliveren böylesine bir gelişmenin ardından, bu defa yaratıcı sanat olayını ona göre geliştirecek bir adımın atılması kaçınılmazdı. Marcel Duchamp'la atılan bu adım sayesinde, kavramsal bir kalıplaşmaya bağlı olmaksızın da sanat eseri yapılabilirdi, o halde mevcut, hazır nesneler biçimler veya bunların belirli parçalarından, bölümlerinden de estetik etkinlikleri bakımından yararlanmak, bunları bulup, seçip sanatsal obje haline getirmek de mümkündü. Böylece, sanat eserinin gerçekleştirilmesi sorunu, Batı'daki klasik sanat felsefesinin öngördüğü yapma koşulunun sınırlarını aşarak bulma ve seçmeye de yer veren, hak tanıyan bir kapsama kavuşuyordu. Duchamp'ın ready-made'ler konusundaki ısrarlı uyarılarına rağmen bütün dikkatlerin, ardındaki düşünceden çok, doğrudan bu objelere çevrilmesi ve Duchamp'ın isteği dışında objenin varlığının öne çıkmasındandır. Çünkü şaşkınlığını üzerinden atamamış izleyicinin gözünde alışlageldiği resim ve heykelin karşısında somut olarak görebildiği tek alternatif ortaya sürülen bu sıradan objelerdi. O dönem için hiçbir şey düşünmeden çok objenin öne çıkmasını engelleyemedi. Bu nedenle Duchamp'da dahil 60'ların Kavramsal Sanat'ına kadar olan dönemi kendi çizgisi içinde obje sanatı olarak adlandırmak uygun görülür.



Resim 5: Marcel Duchamp "Merdivenden İnen Çıplak" 1912.

Çağdaş sanatta 1950'li yıllar Amerika'nın atağa geçtiği dönemdir. Clement Greenberg'in sözcülüğünde gelişen Abstract Expressionism (Soyut Dışavurumculuk) ve arkasından Post-Painterly Abstraction (Ressam Sonrası Soyutlama) eğilimleri ve Greenberg'in geliştirdiği estetik teori 'Formalizm Kuramı' bir anda Amerika'yı sanat dünyasının ilgi odağı haline getirmişti. Resim ve heykel gibi formalist (biçimci) sanatlarda Modernist sürecin son basamağı olduğu kabul edilen Greenberg estetiği doğrultusunda üretilmiş bu resimler öncelikle Amerika'da etkin bir biçimde sürerken, 60'lı yıllar etkileri 70'ler boyunca süren pekçok yeni akım ve düşünceye neden oldu.

1.3. KAVRAMSAL SANAT: SANATSAL İŞLEVİN GELİŞİMİ

1960'lı yılların sonlarında sanat dünyası tümüyle yeni bir anlayış olan Kavramsal Sanat'ın ortaya çıkmasıyla şekil kazanmıştır. Özünde bu anlayış biçimsel yeniliği arayan, alışlagelmiş sanatın yerine, bir anlamda, yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak da algılanabilir. Kavramsal yaklaşım, sanatın demokratikleşme sürecini tamamladığı ve yaygınlık kazandığı profesyonel sanatçının tekelinden çıktığı günümüzün batı dünyasında, insanın kendini anlatma yollarının nerelere dek uzanabileceğini göstermesi açısından da ilginçtir. Eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, çağın hızlı teknolojik değişimleri altında ezilmemeye çalışan, bunu kullanan ya da teknolojiye başkaldıran, bu amaçla geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanatın boyutlarını değiştirme çabasında olan kavramsal sanatçıların görüşleri çağdaş düşünceyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiştir. Çağdaş düşün sanatı ve sanat, çağdaş düşünüyü tamamlamaktadır. Kavramsal Sanat'ın gösterdiği imaj hakkında A. Tronche kısaca şu saptamaları yapmaktadır:

"Uluslararası planda, önerilerin çeşitliliği, onların çelişmeli karakterleri bize, Kavramsal Sanatın sık sık biçim değiştiren bir imajını gönderirler. Buradaki teypler, filmler, metinler, şemalar, fotoğraflar, çalışmaların beraberliği, soruşturmanın düzeyine sanatsal öneriyi yerleştirmek maksadıyla; konuyu terkettiğini bize ulaştırmak içindir. Sanatın faaliyet alanını bu yerdeğiştirmesidir ki, sanat eserini en son aşılabilir varlık noktasına kadar püskürtmeye değer vermesi, elbette tasarı çoğalmalarını gerektirmişti. Bunlar çoğu kez yalnız temsili kural kullanımını redlerinde müşterekti. Arzulanan bir biçimi anlamının tüm davranış özgürlüğü desteğinde sanat, değişimin geleneksel anlamında kendi görünürlülüğüne katiyen bağlı değildir" (Tronche, 1976:261).

Obje sonrası sanat bütün çeşitliliği ile (Happening, Performance, Body Art, Video Art) 70'li yıllar başında uluslararası boyutlara ulaşır; akım niteliğinde yaygınlaşır. Kavramsal Sanat, çağın modernist sürecinde, sanatın akımlar, düşünüler, türler olarak, çok çeşitlendiği bir dönemde "yeni" ve "farklı" olma özellikleriyle kendisine ayrıcalıklı bir yer edinir ve sanata, etkileri günümüze kadar süren "yeni bir bakış açısı", "yeni bir tanım" getirir.

Kosuth, eğer göstergebilimin kavramlarıyla söylemek gerekirse, çıkışıyla geleneksel algılama düzleminde önbelirlenmiş bir gerçekliği (sandalye) bu kez estetik algılama düzleminde dönüştürerek yeniden koruyordu. Böylelikle, gösteren ve gösterilen, bilinen anlamlarını aşarak yeni bir gösterge oluşturuyorlardı. Fotoğrafın kullanılmasıyla birlikte geleneksel algılama gerçeği tümüyle başaşağı çevriliyor, bu çıkışıyla yeni bir sanatsal düzlemi oluşturmakla kalmıyor, farklı bir sanatsal tanım da geliştiriyordu.

Kosuth, "sanat, sanatın tanımıdır" diyerek ya da "düşünce olarak sanat" diyerek eşsöze dayanan bir anlayışı geliştiriyordu. Bu ayrımları belirlerken Joseph Kosuth, Art Language'de yayımlanan "Giriş Notu" başlıklı yazısının sonuç kısmında;

"Sonuçta, bu gibi sanatsal önermeler resim ve heykelin yerini alabilir duruma dönüşür. Dışarıda (çöllerde, ormanlarda) çalışan birçok sanatçı, şimdi galerilere, müzelere gösterişli renkli fotolar ya da çuvallar, saman balyaları ve hatta kökleriyle sökülmiş ağaçlar taşıyorlar. Sanatsal önerme bir ses perdesi ardına alınarak seçilmez kılınıyor. En kesin çalışmalarda Kavramsal Sanat, sanatın yapısının araştırılması üzerine kurulmuştur. Burada, yalnızca sanatsal önermeler kuran bir davranış değil, 'sanat kavramı'nın bütün yanlarını, bütün çelişkilerini çözümlemeye yönelik bir düşünüş, bir çalışma söz konusudur. Sanatta anlama'nın, algılama'nın dolaylı ikilemi nedeniyle başlangıçta bir aracı (eleştirmen) gerekli görüldü. Kavramsal Sanat eleştirmenin görevini de üstlenerek onu gereksiz kılar. Sanatçı-eleştirmen-seyirci üçlüsü, nasıl'ın kurulmasının görsel öğelerinin sanata bir eğlenti, hoşça vakit geçirme görünüşü vermesi nedeniyle geçerliydi. Kavramsal Sanatın seyircisi temel olarak sanatçılardan oluşur. Bu, katulandan, yapandan ayrı, göz önüne alınmış bir seyircinin var olmayışı anlamındadır. Böylece bir anlamda sanat, seyircisi olmayan bilim kadar ciddi bir hale dönüşür. Böyle bir sanat kişiyi o konudaki bilgisi ölçüsünde ilgilendirir. Eskiden sanatçının özel statüsü onu, yalnızca 'show business' in soytarısı durumuna itiyordu.

Böylece Kavramsal Sanat, sanatsal davranışın yalnızca sanatsal önermelerin çerçevesi içine kapatılmış olmayıp, işlevin, anlamın ve bütün önermelerin kullanımının, genel sanat deyimini karşılayan kavramın içinde göz önüne alınmasının araştırmasına yayıldığını anlayan sanatçılar tarafından yürütülen bir ankettir. Ve bu alanda, sanatçı sanat uzmanına veya eleştirmene

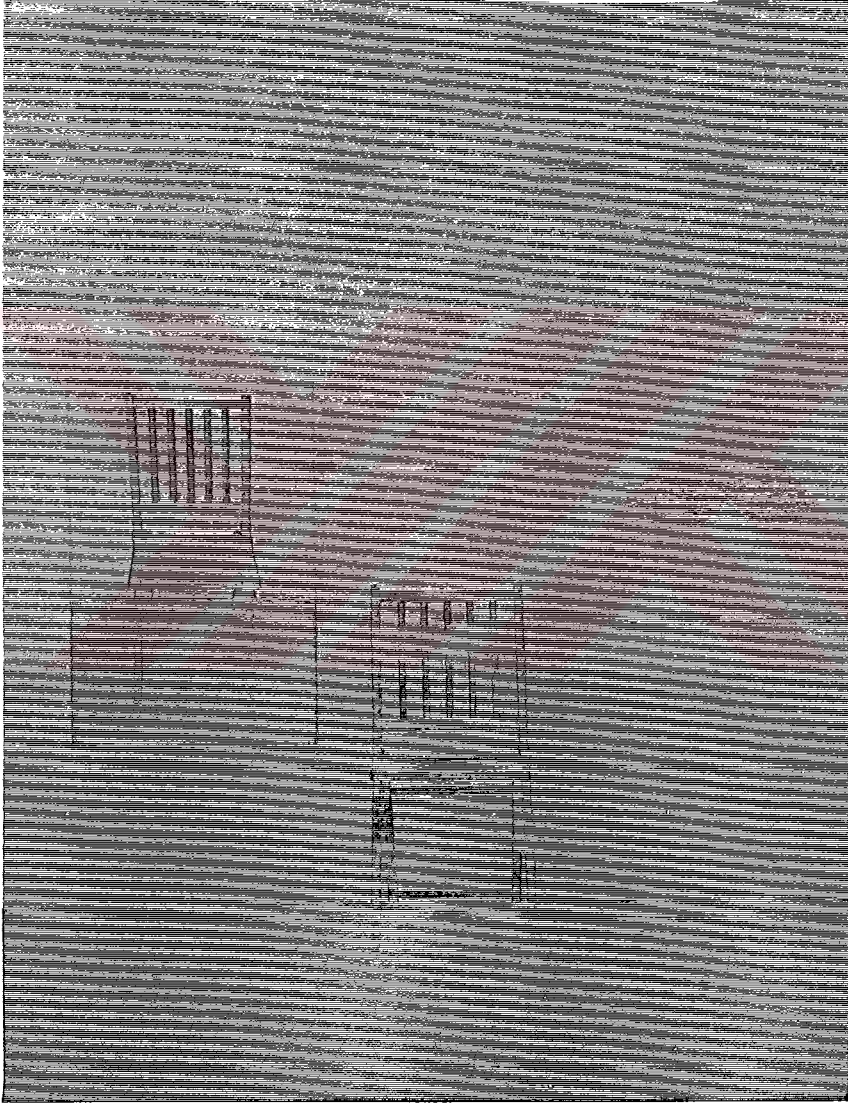
sanatsal önermelerinin kavramsal içermelerini geliştirmek için bağımlıdır. Sanatçı sanatsal önermelerinin ortaya çıkardığı açıklamaları ileri sürer. Bu da entellektüel sorumsuzlukları ortadan kaldırır.

Bütün sanatsal önermelerin (geçmiş ya da şimdiki zamandaki önermeler olsun ve kurgularında kullanılan öğeler göz önüne alınmadan) dil yapısının anlaşılması bu sanat düşüncesinin temelidir" (Kosuth, 1980:29). der.

Kavramsal Sanat'ın en önemli yapıtlarının, Joseph Kosuth'un "Sandalye" (Resim 6) adlı yapıtı olduğunu söylerler. Bu yapıt, bir fotoğraf, bir obje ve bir yazılı malzemeden oluşur. Kullanılan malzeme ve iletilen mesaj açısından Kosuth'un yapıtı, o dönemdeki bir çok eğilimin özetidir. Bu yapıtta bir tabure, taburenin fotoğrafı ve tabure sözcüğünün sözlükten alınmış tanımı bulunmaktadır. Kosuth'un linguistik alanındaki araştırması böyle başlamış ve sanatçı bundan sonra yavaş yavaş sanat dilinin analiziyle ilgilenmiştir.

60'lı yıllarda, sanat ortamında daha önce olmayan bir şeyler olmaya, düşünceler eskiden olmadığı bir biçimde vurgulanmaya başlar. Sanattaki değişimler, çok geniş bir coğrafyaya hızla yayılır. Tek bir sanat objesiyle (tuval, heykel) elde edilemeyecek bu sanatta, öncelikle yazılı öneriler, fotoğraf, kart, harita, film ve video, sanatçıların kendi bedenleri, dilin kendisi sanatsal araç olarak kullanılır. Sanatçı, atölyesinde yalnız başına çalışan bir insan değildir artık. Televizyonda ve sinemada, kamera önünde sanatını gösterir, kalabalıklar içinde işini yapar; bir cambaz, hayvan eğiticisi, showman, olabilir veya bu kimliklerle çalışmalarını sunabilir. Beuys (Moffitt, 1988:111), bir konuşmasında, kendisini ve yaşamını sanatsal bir gereç olarak algıladığını söyler. Sanatçı, satılabilir el ürünlerini sanat biçimleri lehine terk ederek, sanat ticaret sistemini kaldırmaya yönelik bir başkaldırıyla kendini anlatmaya çalışır. Böylesi bir ortamda, artık izleyiciden de yeni türde bir dikkat ve zihinsel çaba beklenmektedir. Sanat yapıtı, eskiden olduğu gibi sanat

galerilerinde sergilenmeyebilir. Sokak, çöl, bahçe, dünyanın uzak ve ıssız köşelerinden biri, bir çukur, bir apartman çatısı, sanat yapıtının mekanıdır; tüm bu mekanlar, sanat yapıtının kendisi olabilir. Galerilerin ahır ve çöplük gibi kullanılmasıyla, o zamana kadar yaratılan galeri imajına saldırılır.



Resim 6: Joseph Kosuth "Sandalye" 1965.

Levin (1988:28), Kavramsal Sanat'ın diğer eğilimler içindeki yerini açabilmek için giriştiği tanımlama çabasında bile başarısız olur. Çünkü, Kavramsal Sanat'ın, Neo-Minimalizm ve Narrative Art içinde de yer alabileceğini söyler. Ona göre, başka eğilimler de Kavramsal Sanat'ın içinde yer alır. Örneğin, Body Art, kavramsal bir süreç olarak bilinir, hem Process Art'ın hem de Kavramsal Sanat'ın içinde yer alır. Fotoğraf kullanılan Narrative Art sanatçılarına ise "Photo-Conceptualist" etiketi yakıştırılır. Kavramsal Sanat ve 60'lardaki pek çok eğilim, tüm etkinliklerden kaçıp kurtulmak isterlerken sınıflandırmaktan ve pazarlanmaktan kaçamazlar.

Duchamp'a kadar sanattaki gelişim, geleneksel heykel malzemelerinin yalnızca, biçimsel olarak yeniden gözden geçirilmesi düzeyinde kalıyordu. Hazır yapımlarla birlikte bu yeniden üzerinde düşünme sorusunu gündeme getirdi. Duchamp herhangi bir nesnenin, sanatçı tarafından seçildiğinde ve sanatsal bağlamda görüldüğünde, sanat nesnesine dönüşmesi olgusunu açıklığa kavuşturmuş olur ve hazır yapım bu açıklığa kavuşturma işleminden başka hiçbir şeye hizmet etmez. Duchamp'ın dersi, sanat nesnesinin doğduğu sınırın aydınlığa kavuşturulmasında toplanmıştır.

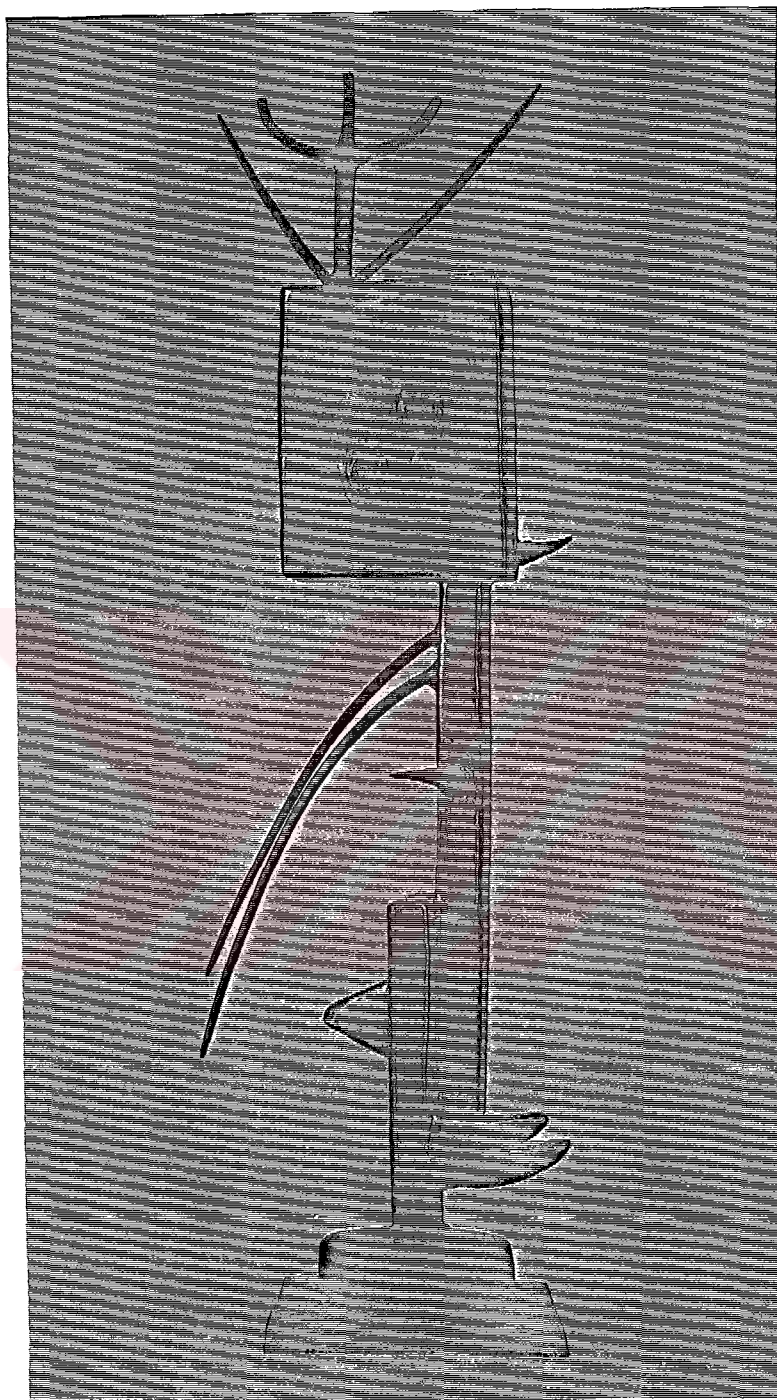
"Artık yapıtın nasıl görüldüğü değil, düşünsel yönü ağırlıklı olarak öne çıkmıştır. Çünkü yapıt kavramsal bir süreçtir. Böylece sanatın kendi kendinin düşünce nesnesi durumuna dönüşmesi Kavramsal Sanatta çalışmayı oluşturan metinler, fotoğraflar ya da başka nesneler, plastik kaygılarla üretilmediği ya da seçilmediği gibi, yapıtın anlaşılabilirliği, biçimsel bir anlama kuralının da sonucu değildir. Önemli olan izleyicinin ilgisini düşünsel olarak çekmek ve onu yeni bir biçimlemeye götürmektedir. Bu nedenle Kavramsal Sanat, 20. yüzyıl sanat düşüncesinin en bilinçli dönemi olarak değerlendirilmektedir. Eylem, çevresel düzenleme ve çevre değişimleri, sözcük, süreç, sosyo-politik ve tarihsel araştırma, video sanatı gibi genel başlıklar altında

gruplandırılan Kavramsal Sanat uygulamaları, günümüzde de çeşitli çevresel ortam yaklaşımları olarak, çevresel araştırma, çevreyi kavrama, çevre değişimlerini algılama ve özel çevre yaratma ve yaşam ritmini yakalama yönündeki düşüncelere önem verilerek ortaya koymaktadır" (Gültekin, 1994:56).

Sonuç olarak, bu sıçramayla, "kavramsallık" ve "anlamlandırma" plastik formun önüne geçer. Düşüncenin, duygunun önüne geçtiği de söylenebilir. 1950'lerde Jasper Jones, Rouschenberg, Klein ve diğerleri, Neo-Dada akımıyla, formalist Sanat öncesi dönemde, Amerika ve Avrupa'daki sanat ortamında, bağlam, bilinç, nesnesizlik, Post-Duchamp gibi konular yoğun bir biçimde tartışılmaktadır (Luice-Smith, 1969:22-23). Smith (1991:261), bu dönemde yapılan tüm sanatsal çalışmaları modernizmin bir uzantısı sayar. Çünkü, yeni düşünceleri savunmaya başlasalar da, tüm sanatçılar, geleneksel anlamda resim ve heykel yapmayı sürdürürler (Resim 7).

"Nesne Sanatı" olarak da adlandırabilecek olan Pop-Sanat ve Yenigerçekçilik, Duchamp'ın başlattığı yolu da devam ettirirler. Kuşkusuz bu akımların, görsel sanatları koşullayan, uzlaşmaya dayanan çerçevelerinin kırılmasında payı oldu. Bununla birlikte sanatın eski sınırlarının aşılması, yalnızca, yenisini daha rahat kullanabilmek içindir. Bu sınırlar kuşkusuz daha geniş ve yumuşaktır, ama gene de, sanatın yeni yasası niteliğindedirler.

Kavramsal Sanat'ı adı geçen akımlardan ayıran işte bu sınırların yıkılması, yerine yeni sınırların korunmasıdır. Kavramsal Sanat'ın sanat üzerine yaptığı çözümleme, yeni bir dizgenin kurulmasıyla sonuçlanmak istememektedir.



Resim 7: D. Smith 1949-1950.

Smith (1991:250), Process Art ve Land Art'ın bittiğinde akla yöneldiğini, oysa Kavramsal Sanat'ın, çıkış noktasında akli hedeflediğini yazar. Bir çok yazar, Kavramsal Sanat'ın Minimalizm ve Post-Minimalizm'in içinden çıktığı konusunda birleşirler (Lynton 1982, Smith 1991). Kavramsal Sanat'ın başlangıçta akla yönelmesinin nedeni, kaynaklarının akıl ve dille olan ilişkisidir. Kavramsal Sanat'ın ayırdedici örnekleri, bu çizgi izlendiğinde görülür. Malevich, ideal bir kavramsal yapının özelliklerini şöyle anlatır:

"Doktriner bir kavramsalcı bakış açısı, ideal bir kavramsal işin iki uygun özelliği hakkında şunu söyleyebilir: İdeal kavramsal bir yapının, linguistik bir karşılığının olması gerekir. Buna göre, o, kendi tanımında hem tanımlanabilmeli, hem de denenebilmeli ve bu anlamda, sonsuz kadar tekrarlanabilir olmalıdır. Bu yapıt, kesinlikle bir 'aura'ya sahip olmamalı, ne olursa olsun bir eşsizliğe de sahip olmamalıdır" (Smith, 1991:259).

Malevich'in yapmak istediği, tanımladığı ideal kavramsal yapıya ulaşmaktadır. "Sıfır-Biçim" adını verdiği tablosuyla, geçmişle bütün bağlarını koparıp her şeye baştan başlamak isteğini vurgular, nesneler dünyasını yok etmek ister. Ona göre, nesneler dünyası, insan tasarısının bir ürünüdür. "Sıfır-Biçim", insanlık tarihinde, nesnelerin, mal-mülk hırsmının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarm, bencilliğin ötesinde, insanlara mutluluk getirecek bir çağın habercisidir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1978:69). Malevich'in bu düşünceleri, estetik saflık, nesnelerin dünyasından uzak olma, yani geleneksel sanata karşı durma gibi düşünsel temellerden başlayarak, 1960'lı yılların sanatını ve Kavramsal Sanat'ı derinden etkiler. Neo-Minimalizm adı verilen akımda yer alan Stella Nolland, Olitski, Bierdman, Malevich ve Mondrian'ın izini sürerek, resimde denge, resimle imgenin çakışması, ritmik tekrar gibi kavramlarla çalışırlar. Stella, "yapılabildiği kadar iyi olan bir resim"in, Barry ise "tekrarlanamaz bir gerçeklikten çok, yapılabildiği kadar kolaylıkla tekrarlanabilecek, hatta kendini tekrarlayan bir form"un peşindedir. Neo-Minimalizm de,

Duchamp'ın ready-made anlayışını benimser. Geometrik nesnelerle çalıştıklarında, dev boyutlardaki hazır fabrikasyon ürünleri hiç işlemeyen sergilerler. Önceden belirlenmiş endüstriyel malzemeler kullanırlar. Robert Morris, sanat yaşamı boyunca bir tek şeyin "L" harfine benzeyen formların konumları ile ilgilenir, hazır "L" nesnelerle çalışıp, bu konuda bir bütünlüğe ulaşmayı hedefler. Bu örnekte de görüleceği gibi, Minimalizm, duygulardan çok akla yönelik bir çalışma sergiler ve üslup yaratmaktan kaçır. Levin (1988:28), Minimalizm'in son tahlilde, bir üslup yarattığını yazar. Kavramsal Sanat, Minimalizm'in nesnelerden uzak, kavramlar üzerinde derinleşmek isteyen, üsluptan kaçır, düşünmeye önem veren, önceden belirlenmiş ve el sürülmemiş nesneler kullanan yanından etkilenir.

Smith (1991), Kavramsal Sanat'ın etkilendiği kaynaklar arasında, Wittgenstein'i da sayar. Dil ve dille ilgili materyaller, Kavramsal Sanat'ın varlık alanının temelini oluşturur. Çünkü, düşünce, dil olmadan varolamaz. "Bir düşünce olarak sanat" anlayışı, "dil" kavramıyla yakından ilgilenmek zorundadır. Kavramsal Sanat'ı izleyenlerden Weiner, bu zorunluluğu şöyle ifade eder. "Dil yoksa sanat da yoktur".

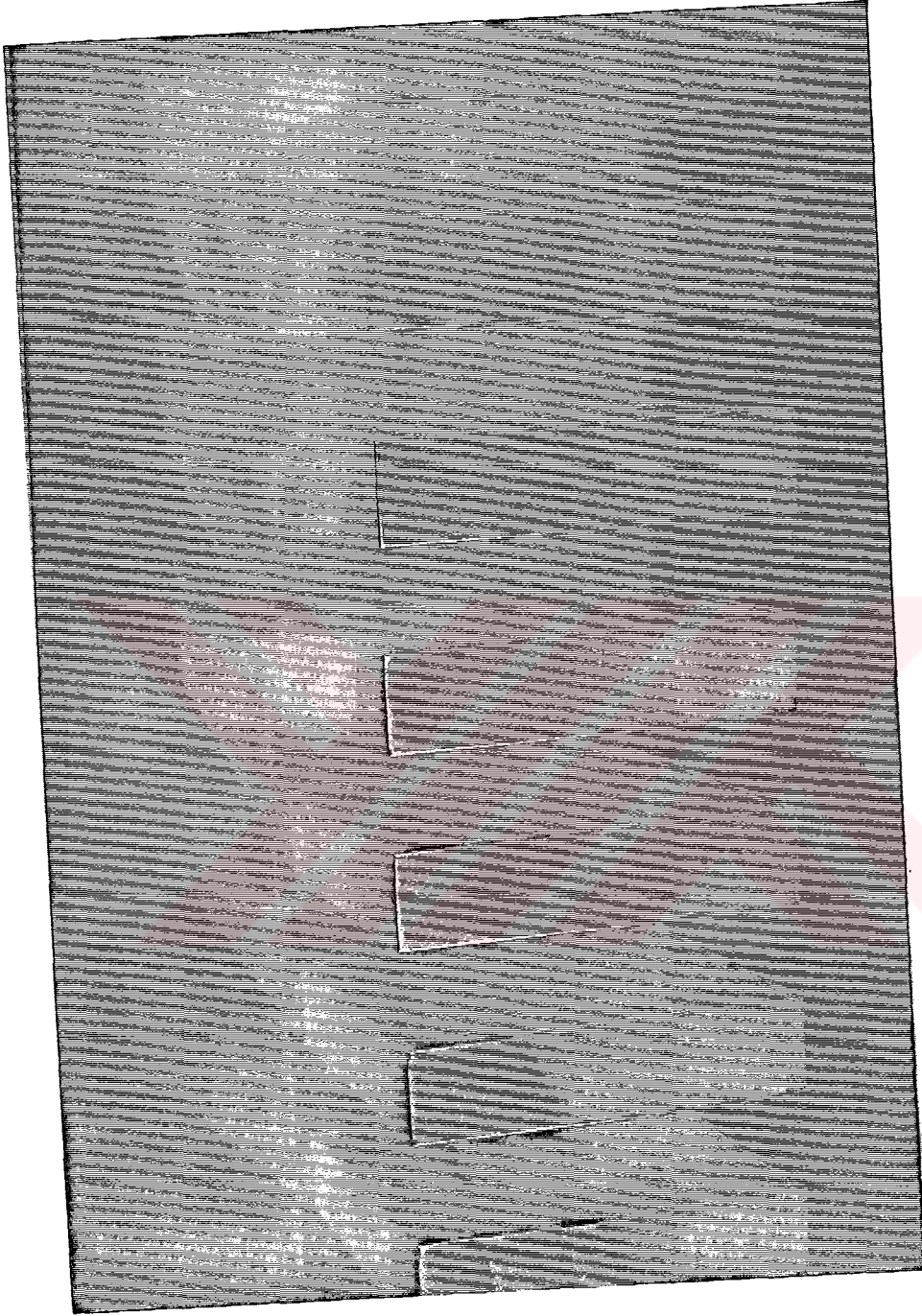
1950'lerin sonlarında, önce Pop Sanatı'yla gelişen bir tavır özerk sanat ile gündelik yaşama ait bağımlı ilişkiler içinde olan ifade ve davranış biçimleri arasında köprü kurmuştur. Bu, sanatta bütüncülüğü olduğu kadar, sanatın bağımsızlığı üzerine gelişen kuramları da sarsmıştır. Bir anda gündelik bir eşya sanat sınıfına yükselebilmiştir.

ABD'de Pop-Sanat'tan sonra Minimal evre Kavramsal Sanat'ın bir çeşit habercisidir. Gerçekten, Minimal olarak adlandırılan sanatta, Kavramsal Sanat'taki estetik araştırmayı yadsıyış ve dilin kişiliksizleştirilmesi olguları yeralır. İlk kez, herhangi bir içeriğin yardımı gerekmeksizin yaşayabilen yapıtlarla sanatın koşullarının çok daha açıkça belirlenmesini Minimal Sanat'ta görürüz.

"Minimalizm, yalnızca Modernist süreçte Duchamp'tan Kavramsal Sanata uzanan çizgi içinde yer alan bir aşama, bir dönem olarak görülmemelidir. Çünkü zaten bu çizgiyle doğrudan ilişkisi olan, bu çizgi içinde yer alan bir süreç de değildir. Ötünde Formalist çıkışlı (resim ve heykelle ilişkili) ancak her iki çizgiden bağımsız bir akımdır. Ancak, oluşturduğu ilkelerle Modernist sürecin hem formalist çizgisine, hem de sözü edilen Obje Sanatı ile Duchamp'dan Kavramsal Sanata uzanan çizgiye amaçları doğrultusunda alıp yararlanabilecekleri görüşler ve olanaklar sunmuştur. Minimalizm 'içerikten arınmış', 'söylem dili en aza indirgenmiş' işler üretmesiyle Kavramsal Sanata objeyi de ortadan kaldırma amacıyla yeni yöntemler önermiştir bir anlamda. Saf Kavramsal Sanat-düşüncenin nesne ya da dil olsun hiçbir araç kullanmadan direkt iletimi- mümkün olmadığına göre, hiç olmazsa 'en aza indirgeme' olgusu Kavramsal Sanatçılara yeni olanaklar sunmuştur" (Özayten, 1992:40).

Minimalizm'de yalın olan objenin, heykelin ya da resmin algısı çevresinin boşluğu ile birlikte oluşur. Minimalizm figürsüzdür; formda geometri ve birleştirme vardır. Obje yerleştirmeleriyle oluşan minimalist işler 'görüntü' olarak Kavramsal Sanata çok benzer bir etki bıraksalar da, Minimalizm içerik ve dili en aza indirgemesine rağmen yine de sanat objesiyle fazlaca ilgilidir. Yani bir anlamda hala obje sanatıdır (Resim 8). Objenin kendisi ön plandadır ve bu noktada Kavramsal Sanattan ayrılır.

"Kavramsal Sanat maddesel olmayan bir nitelik taşımaz. Yapıtın düşüncüsü nesnenin yerini almaz. Kavram değişebilir bir sunuş biçimi altında görülür kılınmıştır. Ama, Kavramsal Sanat'ın temeli bir metinsel içeriktir, biçimsel bir görünüm değildir. Yani, görünür bir öğedir. Böylece, kavramsal yapıtın anlaşılması için biçimsel bir çözümlemeye başvurmak, yalnızca gereksiz değil yanlıştır da" (Pacquement, 1971:3).



Resim 8: Donald Judd "İsimsiz" Detay, 1968.

Kavramsal yapıt da sonuçta bir nesne olarak görünür kılınır, onda da bir takım biçimler, göstergeler vardır. Ama, bunlar geleneksel veya her çeşit biçimci çözümlemeye ve eleştiriye kapalıdır. Yani, bu biçimler araştırmanın özümsemesi düzeyinde bir yarar sağlamazlar. Makinada yazılmış ya da basılmış bir metin duvarda sergilenmiştir. Bu metnin tipografisi veya görsel güzelliği bir biçimsel çözümlemeyi doğrulamaz. Bu noktada, yalnızca estetizm'in yadsınışından metinler, fotoğraflar ya da başka nesneler, plastik kaygılarıyla üretilmediği ya da seçilmediği gibi, yapıtın anlaşılabilirliği biçimsel bir anlama kuralının da sonucu değildir.

Sanatçılar, galericiler, koleksiyoncular ve seyirciler arasındaki ilişkileri inceleyerek bu konuda düşünce geliştiren kavramsalcılar, sanat yapıtının alınıp satılmasını ve bu alandaki spekülasyonu eleştirerek sanatçının yaratıcılık statüsündeki değişikliği açıkça ortaya koymuşlardır. Bu nedenle kavramsal sanatçıların çoğu bir ticaret malzemesine dönüştürülememektedir.

1960'lı yılların sonlarında bazı galeriler tablo ya da heykel sergilemek yerine sözlü, fotoğrafik, matematiksel öneriler, hatta çok çeşitli bilimlere gönderme yapan sistemler sunmuşlardır. Bu türde çalışan sanatçılar kullandıkları anlatım araçlarına göre birbirinden ayrılmaktadır. Bunlar haritalar, filimler, sertifikalar, eskizler, gazete ilanları, telefon ses kayıtları, planlar, numaralar vb. şeylerdir. Kavramsal Sanat'ın uygulayıcıları tuval, fırça gibi alışlagelmiş gereçlerden yararlandıkları gibi sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmaktadırlar. Sanatçılar arasında ortak yön, seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye, kendi düşüncesiyle tamamlamaya çağırır. Nesnenin estetik değerini yadsıyarak sanatın başlıca ilkelerinden birinin tanımını zedeleyen böylesi bir tavrın şaşırtıcı olduğu açıktır. Kavramsal iş, bir program önerir, ama seyirci sanatsal bir çabanın izlerinin sezileceği bitmiş bir yapıtı görmeye alışıktır. Kavramsal Sanat akla

seslenir. Halbuki seyircinin beklediği duygusal bir katılımdır. Sanat yapıtı maddi bir varlık olarak artık ortada yoktur, kavramsal sanatçı için geleneksel sanat yapıtı yalnızca üzerinde düşünceyi taşıyan, bir ara durağı betimler. Oysa kavramsal anlayışta, kavram, biçim üzerinde öncelik hakkına sahiptir.

Kavramsal Sanat, öncelikle, kendini kuramsal bir etkinlik olarak duyurur. Fakat, katıksız kuramsal etkinlik metinsel bir üretimle yetinebilir. Oysa, Kavramsal Sanat kendini, metinsel üretimi hammadde olarak kullanıp "görünür kılar". Bu noktada Althusser'in tanımı izlenerek, Kavramsal Sanat bir pratik olarak tanımlanabilir. Görselleştirmeye verilen bu önem, görselleştirmenin kuramsal içeriği anlamak için bir araç olarak tanımlanmasını etkilemez. Sanatçının ürettiği metinler, ancak, araştırmanın görsel yanıyla bağlandığında anlaşılabilir olur (Lynton, 1982:346).

Kavramsal Sanat, yalnızca bir sanat kuramına indirgenemeyen, sanatsal bir pratiktir. Sanatçının doğa ya da kent yüzeyinde meydana getirdiği geçici izlerin ve işaretlerin fotoğrafıyla ya da görsel olmayan bir sanat eserinin sahibi olduğuna dair bir belgeyle evine dönen müşteri koleksiyonuna yeni katılan bu parçaların, daha önceki resim ve heykelleriyle nasıl bir uyum ya da zıtlık oluşturduğunu merak eder. Son yıllarda yapılan sanat eserleri, kendi kendilerini yok edici nitelikler taşırlar, kendi başlarına "happening" türü olmak için bu eserler hızlı ya da yavaş modası geçme özelliği içerirler. Bir müze, bu kendi kendini yok eden sanat türleri için fon ayırıyorsa, müzelerin toplum içindeki hakiki rollerine saldırıda bulunuyor da demektir. Toprakla veya satılabilir özellikte olmayan başka maddelerle doldurulmaya hevesli bir galeri alışılmış işlevinden ayrılmasını haber değeri taşıyan bir olayı ve öncü (avant-garde) nitelikte bir etkileyciği sergilenmekle başlatır. Galeriler, temelde bir kurum olarak varlıklarını ve ilgi alanlarını duyurmak amacını taşırlar. Eser alım-satımı bu görünüşün ardında cereyan eder

Lynton'a göre (1982:327), 1960'lı ve 1970'li yılların sanatı, sırtında iki yük taşır: Birincisi, batılı insanın kendi toplumunu ve yaşadığı dünyanın değerlerini sorguya çekmesi; ikincisi ise, geçmiş sanatın dayanıklılığının ve sınırlarının geniş ölçüde bilincinde olmasıdır. 1960 sonrası sanat, iki gelenekten yola çıkar: Matisse ve Duchamp gelenekleri. Matisse geleneğine bağlı olan sanatçılar, o sırada varolan sanat sınıflandırmalarına uygun olarak ürün vermeyi; Duchamp geleneğine bağlı olanlar ise, sanatı ve dünyadaki yerini sorguya çekmeyi sürdürürler. Kavramsal sanat da, Duchamp geleneği çizgisinde yer alır. Bu çizgide yollarına devam edenlerden Arman, 1960'da bir Paris galerisini iki kamyon çöple doldurur. Klein, müzik ve izleyicilerin eşliğinde, çıplak kadın modellerini mavi boyalara bulayarak tuval üzerinde izlerini çıkarır. Manzoni, parlak krom silindirlere etiketler yapıştırır ve etiketlerin üzerine kendi dışkısını sürer. Bu etkinliklerin hepsinde, geleneksel sanata gösterilen ortak bir saldırı gözlenmektedir.

1966 yılından sonra, "bağlam"a ilişkin tartışmalar ve eşsiz sanat yapıtının vazgeçilebilirliği düşüncesi bir salgına dönüşür. Lynton, bu tür çalışmaları yapanlara "Kavram sanatçısı" der ama "Kavramsal Sanat"ın içine bir çok eğilimi de yerleştirir. Ona göre, Kavramsal Sanat'ı kendini yaralama, açık havada politik konuşmalar, bir kerelik geçici hareketler izleyicilerin beklentileri doğrultusunda ortaya konulan tiyatro oyunları, vb. dir. Kavram sanatçısı her şeyden önce, bize bir fikir önermektedir. Bir kavram sanatçısı olan Sol LeWitt, tüm bu fikirler iyi olduğunda, iyi bir Kavramsal Sanat'ın gerçekleşebileceğini söyler (Lynton, 1982:340). Bu örneklerle bakarak, Kavram sanatçıların, geleneksel biçim ve sergileme pratiğine yönelik bir çok bağlantısı olan ve onlarla çakışan alternatifler sunduğu söylenebilir.

Sanatsal gelişmelerin gerçekten aşırı ve büyük olasılıkla sonuna gelmiş özellikleri vardır. Almanya'da ve Avusturya'da sanatçının kendi vücudunda yaralar açmasına dayanan bir tür gösteri sanatı rahatsız edici olmaktan öte, endişe verici boyutlara

ulaşmıştır. Bu noktada en açık fikirli izleyici bile sergilenen hareketin, geçmişin içinde bulunan zamanın ve geleceğin sanat tanımının dışına çıkıp çıkmadığını merak edebilir.

"Bu gelişmeler ve bunlara hayranlık eden ortam bazı yönleriyle bugünkü biçimiyle sanat tarihi ve sanat eleştirisinin doğduğu, modern sanat dünyasının başlangıcı olan 18. yy. ın ortalarını hatırlatır. 1763'te Fransız yazar Diderot şöyle bağırıyordu: Ne! fırça, kötülük ve sefahatın emrinde yeterince gerektiğinden uzun süre kullanılmadı mı ?" (Lynton, 1991:338).

John Cage "4 Dakika 33 Saniye" olarak adlandırılan bir müzik parçasını yorumladı. Cage, o zamanlar olduğu gibi şimdi de öncü sanata yakındır. Bu parça, Kavramsal Sanatın anlamlı ve önemli bir habercisi olarak nitelendirilmiştir. Eser, hiçbir müzik aletinin çalınmadığı, müziksiz geçen 4 dakika 33 saniyeden oluşur. Bu süre boyunca etrafta duyulan tek tük seslerden meydana gelen parçasının başlangıcı ve bitişi gösterici diyebileceğimiz kimselerce belli edilir.

"1956'da Fransız sanatçı Yves Klein, mavinin tek renk olarak kullanıldığı son derece yoğun ve zengin bir mavi tonundan yapılan resim dizilerine başlamıştır. Ressam sonunda "Uluslararası Klein Mavisi" olarak bu rengin patentini almış ve çeşitli nesnelere uygulamıştır. Mavi aletler, mavi sıvılardan sonra mavi boyayla kaplı çıplak bir kadını dikey ve yatay tuvallere çeşitli yönlerden bastırarak çeşitlemeler yapmayı denemiştir" (Lynton, 1982:342).

Klein 1958'de Paris'teki Iris Clert galerisinde "Le Vide" (boşluk) adlı bir sergi açtı: Galerinin pencereleri maviye, içi beyaza boyanmış, geri kalan her yer boş bırakılmıştı. Yine 1958'de İngiliz sanatçısı John Latham, tuval üzerine monte edilen boyalı, yakarak

kömürleştirilmiş eski kitaplardan oluşan kabartmalar yapmaya başladı. Son olarak, aralarında Skoob Kuleleri (skoob, books'un tersten okunuşudur)'nin de olduğu kitap heykelleri yapmış, sonra bunları yakarak imha etmiştir.

"Alman heykeltci Joseph Beuys, Şubat ayında Düsseldorf'a düşen karların tüm kişisel sorumluluğunu yükledi. Beuys, uzun politik konuşmaları ve tartışmaları Happening'lerle birleşerek, çalışmalarını sürdürmüş ve birçok yerde sergiler açmıştır. Pek çok sanatçı gibi Beuys'da, herhangi bir sanat türünde çalışmanın bile gerici bir hareket, eşitlikten yana olmayan toplumları destekleyen bir etkinlik olduğunu anlamıştı. Üstelik bu düşünce, dünyanın her yerine, her eve, özellikle sanatın en kuvvetle desteklendiği yerlere götürülmeliydi" (Lynton, 1982:348) .

Nesneden kavrama doğru olan sanat yönelimi, arada sırada da teknolojik bir zemine oturmaktadır. Örneğin, Video'nun geleceğin sanatında çok önemli bir yer tutacağı konusu tartışılmış, sanatın elektronik terimlere dönüştürülmesiyle kendi yokoluşunu da birlikte getireceği üzerinde durulmuştur. Gerçekte bu tür deneyimlerle bu alandaki deneysel çalışmalar üç ayrı yönde gelişmiştir: İlk etapta "yatak odası videosu" diye tanımlayabileceğimiz Andy Warhol'un bazı filimlerinin devamı niteliğinde olan deneysel çalışmalar, ikincisinde imgelerin "distorsiyonu" (sinyal değişiklikleri) ve "transformasyon" (dönüşüm) larıyla ilgili bantlar ki bunlar bir anlamda kinetik-sanat'ın ileri bir aşaması sayılırlar ve son olarak da her türlü estetik yayından sakınarak, resmi televizyonlardaki programlara alternatif olarak ortaya konan video çalışmaları dikkati çekmektedir. Asıl hedefi polemik ve bileşim olan bu üçüncü tür videonun neden kendisine "sanat" etiketi taktığı ve sanat galerilerinin bunlar için neden uygun bir yer olduğu merak konusudur. Fakat başka bir merak konusu daha var: Joseph Beuys, yeni bir siyasal felsefenin

yayılmasında “daha az etkili olduğu bilinen sanat galerilerini” neden uygun bir yer olarak seçmiştir ?

Buna benzer tutarsız durumlar, hatta bunlardan daha da olumsuz sonuçlar “saf kavramsal sanat” ya da “bildiri sanatı” (yazılı slogan sanatı) diye bilinen ve izleyiciden sanatçının düşünce sürecini adım adım izlemesini isteyen sanat biliminde ortaya çıkmıştır. Bu sanat biçiminde sorun, bu süreçlerin niçin yazılı bildirilerden öteye gidemediğidir. Üstelik, bu tür gösterilerin birer sanat sergisi olarak sergilenmeleri, kavramsal sanatçının amaçlarına da ters düşmektedir. Yirminci yüzyıl modern sanatının en önemli özelliklerinden biri, içinde bulunduğu farklı konumlarda bu konumlara ters düşen dışavurum araçlarını özellikle kullanmaktadır. Bunun bir nedeni de sanat dünyasında, sanata olan ilginin, sanat nesnesinden sanatçının kendisine yönelmiş olmasıdır. Modern sanatçılar, giderek daha fazla kendilerini, “kendilerinin bir otantik yaratımı” olarak çalışmalarını. Bu durum, sanatın ne olduğu konusunu tehlikeli bir biçimde yeniden ortaya koymaktadır. Eğer tüm sanatsal değer, sanatçının kişiliğinde yatıyor ve bu sanatçı da bir an için popüler oluyorsa ve bu nedenle de izleyiciye karşı istediği her şeyi yapabileceğini düşünüyorsa, kendimizi şarlatanlığa karşı koruyamayacak mıyız ? Bu soru modern hareketin ortaya çıkışından günümüze kadar binlerce kez sorulmuş, fakat hiçbir zaman bugünkü kadar önem kazanmamıştır. Belli bazı kişilerin doğa üstü güçlere sahip olduğunu kabul eden belli kültürler vardır kuşkusuz. Budist filozofların örneğin, kendilerini çepre çevre sarıp dinleyen halkla, arada sırada bu türden bir ilişkileri olduğu kabul edilmektedir. Fakat genelde bu tür kültürlerin bizim batıda anladığımız bir biçimde “profesyonelizm”e ayıracak zamanları çok azdır. Aslında buradaki çelişki sanatçının kendisini görmek istediği bu yeni görünümüyle, halkın onu nasıl gördüğü arasında ortaya çıkmakta ve “avatgarde” diye nitelenen bu tür bir “öncü”lüğün neredeyse tümüyle halka bağımlılığı gözden kaçmamaktadır. Kendine, kültürel bürokrasinin insafına göre bir biçim vermek için “pazar”dan firar etmiş izlenimini ortaya koyan böyle bir “halk müracatı” aslında bir

garabete başvurmazdır. Çünkü, ne kadar siyasal olabilirse olsun gerçekte bu tavır, halka karşı tam anlamıyla “elitist” bir tavidir. Yine de, bütün bu olumsuzluklarına karşın şunu gözardı edemeyiz: Modern sanatçı kendi insancıl duygularını sorgulamakta, bir kurtarıcı tavrıyla da olsa, insanın imgelem dünyasının “beğenilecek, çok güzel şey”le olan ilişkilerin olasılıklarını araştırmaya ve bunları keşfetmeye devam etmektedir. Kimi sanatçılar insanlığın geleceğine ilişkin son derece negatif hükümler verirken sanatçıların büyük bir çoğunluğu hala sanatı, “insana özgü olabilecek bir inancın” ifade aracı olarak görmektedirler.

Kavramsal Sanatın kendisi ile aynı ana başlık altına giren diğer obje sonrası sanat türleriyle ilişkilerine tekrar dönersek kaynağında yine Duchamp görülür. Duchamp'tan beslenen ve yine hepsi 60'lı ve 70'li yılların sanatı olan bu eğilimler arasında çok yönlü bir etkileşim olmuştur. Genelde amaçları resim ve heykel dışı araçlarla düşünce üretmek olmuştur. Bunların yerine önerdikleri malzemeler ister istemez benzeşeceğine göre üretilen işlerde en azından biçimsel olarak, görünüş olarak çok benzer sonuçlar yaratmıştır. Bunun bir kanıtı da gerek o yıllarda, gerek sonrası, günümüze kadar hazırlanan uluslararası nitelikli sergilerde bu farklı adlandırmalar altında verilen sanatçıların birçok kez yan yana gelmeleriydi. Kuşkusuz aralarında temel olarak bir ayrım vardı ve onları en genel anlamda ikiye ayırıyordu.

Sanatta araç olan herşeyi, bu arada 'obje'yi de ortadan kaldırma uğraşı verenler (Kavramsal Sanatçılar gibi) ve bu konuyu fazlaca önemsemeyen hatta bol bol obje, imge kullanmaktan kaçınılmaksızın işlerini üretenler, yirminci yüzyılın sanatçıya sunduğu bu yeni araç'ın, objenin tadını çıkaranlardır. Ortak oldukları alan ise düşünceyi biçimlendirmektir.

İşte bu bağlamda Pop-Sanat'ın, objeye "farklı" bakışıyla, hem Obje sanatı'na hem de Duchamp geleneğinin devamı olan Kavramsal Sanat'a katkılarında ve onlara sunduğu bazı verilerden söz edilebilir. Pop'un doğrudan obje sanatına katkısı kuşkusuz Claes Oldenburg'un dev boyutlarda büyütülmüş yiyecek maddeleri, günlük sıradan objeleri gibi "nesneyi" anıt düzeyine yükselten işleridir. Obje Sonrası Sanat'a katkısı ise, Pop sanatçıların ortak özellikleri olmakla birlikte en çok Andy Warhol'a mal edilebilecek, sanatta -özel anlamda resimde- "tarzsızlık" olgusudur. Son olarak, bir tek sanatçıya bağlamadan, bütünüyle Pop Sanatı'nın kendinden sonraki sanatlara (Kavramsal Sanat'da dahil Obje Sonrası Sanat'a, Post-Kavramsal Sanat'a hatta Post Modernizm'e) armağanı; dikkatleri medya dünyasına çekerek, tüm kitle iletişim araçlarını sanatın izleyiciye ulaşabilirlik potansiyelini artırmasıdır. Bu yönüyle, amacı iletişimde "araç" konumundaki nesneyi ortadan kaldırmak olan Kavramsal Sanat'a, yok ettiği ya da en azından yok etme uğraşı verdiği bu nesnenin yerine gerektiğinde kullanabileceği birçok olasılık sunmuştur Pop Sanat.

Bu saptamalar doğrultusunda Kavramsal Sanat'ta, sanatın kendi çözümlemesi ya da kendi kendinin düşünce nesnesine dönüşmesi gibi tanımlamalar ile biçimsel tasarımdan çok metinsel bir içeriğe önem veren bir yapılanma modelinin hedeflendiği görülmektedir. İmgeyi ya da düşünceyi görünür kılan geleneksel yöntemler, Kavramsal Sanat sürecinde temel bir unsur olmaktan öte, çalışmayı bütünleyen gerekli dayanaklardır. Bu nedenle, Kavramsal Sanatın biçimsel bir çözümlemeyle değil, yeni algılama düzlemlerinde değerlendirilmesi istenir.

II. BÖLÜM:

POST - MODERNİST DÖNEMDE OBJE SANATI

II.1. POST MODERN ÖTESİ BİR ADIM

1960'lı yılların başında sosyologlar, onlardan on yıl kadar sonra da mimarlık tarihi alanında çalışanlar tarafından kullanılan Postmodern sözcüğü sanat tarihi literatürüne 1970'li yılların sonunda girmiştir. O dönemde belli belirsiz modern olan herşeye karşı çıkma anlamında kullanılıyordu. Bir çok kuramcı Modernizmden Postmodernizme geçişin çağdaş sosyoekonomik düzendeki çalkantılarla bağlantılı olarak düşünce ve anlayışlarda da köklü değişiklikler başlattığını kabul eder. Modernizm sanayi çağıyla desteklendiyse postmodernizm için de elektronik çağıyla uyuma gerekliliği ortaya çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanat kuramı kuralcı, kısıtlayıcı olur ve tek bir soyut ideal üstüne oturtulur. Minimalizmle birlikte 1960'larda sanatın sıfır derecesine ulaşılır ve tarihin öteki kefesi ağır basmaya başlar. Modernizmin şaşmaz iyimserliği yerini çoğulculuğa ve postmodernizmin kuşkuculuğuna bırakır. Postmodernler 'Pop-Sanat', 'Kavramsal Sanat' ve 1960'lı yılların öteki yenilikçi hareketlerinden yola çıkarak ve modernleri küçümseyerek yeni türler, temalar ve üsluplar yaratmaya yönelirler.

Postmodernizm, bir düşünce tarzı ve bu düşünce tarzının ifade ediliş biçimi olduğu için sanatın bir tekniği imiş gibi kullanılmaz. Örneğin, Vincent Van Gogh'un 'Bir Çift Bot' adlı tablosu yenilikçi bir yapıttır. Walker Evans'ın 'Floyd Burroughs'un İş Ayakkabıları' adlı fotoğrafı bir öncü eserdir. Rene Magritte'nin 'Kırmızı Model'i bir postmodern üründür. Postmodernizm'in her şeyden önce postmodern insanın yaratılması şeklinde algılanması gerekir. Postmodernizm'in 1950'lerin sonlarında 1960'ların başlarında ortaya bir akım olarak çıktığı kabul edilir.

Post-Modernizm'le ilgili olarak farklı bir yorumu da Sıtkı Erinç getirmiştir;

"Her akım, bir önceki akıma oranla, belli ölçüde de olsa, reformisttir ve önceki akıma tepkidir. Fakat Postmodernizm ile modernizmin ilişkisi, örneğin Yansıtma Kuralları ile Biçimcilik ilişkisi gibi tam karşıt, rijit ve red edici değildir, olamaz da. Çünkü, Postmodernizm kavramı, altı çizilerek belirtilmelidir ki salt biçimsel olmaktan çok tarihsel bir kavramdır ve geçmişle sert ya da yumuşak, bölücü ya da birleştirici bir yöntemle hesaplaşmadır. Ayrıca Postmodernizm sorunu sadece estetik bir sorun değil, aynı zamanda politik bir sorundur. Postmodernist bir sanatçı düşünceleri hangi sanat alanıyla belirtilirse belirtilsin, hangi yöntemi benimsemiş olursa olsun, bu düşünceler, temelde, yaşanmakta olan toplumsal anın, özünde bir politik bir kabulün ya da reddin nesnesini oluşturduğu tarihi görüşlerini yansıtma şeklinde ortaya çıkacaktır. Aksi halde Postmodern olmaz, olamaz. Ayrıca, bu görüş, o sanatçının benimsediği geleceğe dönük politikası ile de kaçınılmaz bir ilişki içindedir. Bir başka deyişle sanatçı, hem modern dünya ile ilgili olarak yeterince donanımlı olmalı, o dünyayı özümsemiş bulunmalı, hem de geleceği üzerine savunulabilir, kanıtlanabilir düşünceler üretebilmelidir" (Erinç, 1995:140).

Postmodernist eğilimin tanımlanmasını kısaca böyle gösterdiğimizde hemen anlaşılabilir ki Postmodernizm, antimodernizm demek değildir. Ya da modern karşıtı, postmodern anlamına gelmez. Postmodernizm, istediği kadar tepkici olsun, reddeden bir tavırda bulunsun yine de modernizmle iç içe, ondan hareketle ve onunla birlikte olmak durumundadır. Bu, onun tanımı gereğidir.

Post-Modernizm, 1960'larda Modernizm içinden farklı yönle ayrılan çıkışlarla başlar. Çağdaş sanatın en genel anlamda ayrımı, günümüzde iki başlık altında

toplayabiliyoruz: Çağın başından 1960'lara kadar Modernist Dönem, 60'lardan günümüze Post-Modernist Dönem, ancak, hem Modernizm'in, hem de Post-Modernizm'in çağımızda görsel sanatlar kapsamında, kendilerine iki ayrı oluşum alanı bulduğu ve farklı çizgilerde ilerlediği söylenebilir.

Bunlardan önemli olanı ilk kez çağımızda ortaya çıktığı için 'avangarde' (öncü) olarak da adlandırabileceğimiz Objeler Sanatı ve Kavramsal Sanat'ın Modernist ve Post-Modernist dönemlerde yine kendi sınırları içinde geçirdiği değişimdir.

Heykel sanatının Modernist ve Post-Modernist dönemdeki değişimi ile birlikte, Objeler Sanatı ve Kavramsal Sanat'ın oluşumları sırasında özellikle bu türleri hedef aldıklarından, Post-Modernizm'den bahsederken sürekli olarak gündeme gelen Deconstruction, 80'li yılların en anlamlı kültürel olgularından biridir.

"Deconstruction (Yapı-Çözücü) eğilimlerle ortaya çıkan sanatçılar grubu, artık Post-Modernizmin gündemi ve bütün sanatsal metin kolonlarını en ince boşluklarına kadar doldurdıkları anda, kendilerini kabul ettirecek zemini bulmaya başlıyorlar. Bu bağlamda birkaç sene öncesine kadar en avangarde (!) düşünce Post-Modernizm iken, Deconstruction ortaya bir Post-Post-Modernizm yani Modernizm sonrasının sonrası olarak ortaya çıkıyor " (Baykam, 1990:292).

60'lı yılların sonunda Derrida'nın Martin Heidegger'i yorumlamasıyla başlayan bir akım olan "yapıbozumculuk" (deconstructionism) bu noktada postmodernist düşünce tarzlarına güçlü bir itilim kazandıracak biçimde işin içine girer. Yapıbozumculuk felsefi bir konum olmaktan ziyade metinler hakkında düşünmeye ya da sözcükler kullanan yazarlar, bunu, daha önce karşılaşmış oldukları başka metinler ve sözcükler temelinde yaparken, okuyucular da onların metinlerini benzer biçimde ele alırlar. Bu durumda,

kültür yaşamı metinlerin, başka metinlerle yolunun kesişmesi, başka metinler üretmesi olarak görülür. Bu metinler arası örüntünün kendine özgü bir yaşamı vardır.

Dolayısıyla Derrida kolaj / montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. İster resimde, ister yazı ya da mimaride olsun, bu biçimin içkin heterojenliği bizi, yani metnin ya da imgenin alıcılarını, “ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye” teşvik eder. Gösterimlerin ve anlamların üretimine, “metinler”in (kültürel nesneler) hem üreticileri hem de tüketicileri katılır. Kültür üreticisinin otoritesini asgariye indirmek, halk katılımı ve kültürel değerlerin demokratik olarak belirlenmesi konularında fırsatlar yaratır; ama bunun bedeli belirli bir tutarsızlık ve daha da sorunlu biçimde, kitle pazarı manipülasyonuna açık olmaktır.

Post-Modernizm bir yeniden değerlendirme sürecidir. Bütün geçmişin özgürce kullanılıp, tüketildiği bir anlayış. Her yönüyle araştırmacı, denemeye açık. Jencks'e göre, Post-Modernizm ile "çoğulculuğun kapısı açıldı; tarih içeri alındı, gelenek içeri alındı; retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel, hatta o pek korkulan süsleme içeri alındı" (Zeka, 1990:15). Post-Modernizm'e bir bütünlük kazandırılmaz. Farklılık, çokseslilik, bölünmüşlük kadar, bunların beraberinde getireceği yanlış anlamaları, yanlış çıkarsamaları, yanılgıları da olumlayan, hatta meşruluk zemini olarak gören bir tavidir. Bütün mevcut seçenekler aynı anda, aynı zeminde birleştirilir. Post-Modernizm'in modern içinde en çok eleştirdiği onun netlik, kesinlik ve çelişkisizlik arayışıdır. Bu arayışa takılıp kalmasıdır.

Post-Modernizm'de tarihin içeri alınması, herşeyin geçerli olduğu "ilkesizlik ilkesi" ile birleşince ortaya çıkan işler bir biçimler ve semboller repertuarına dönüştü. Bu kimilerine göre kurallarla oynayıp, zenginleştirmeye dayalı bir yaratıcılıktı. Çelişkili, karşıt öğeler yan yana kullanılarak şaşırtıcılık elde

ediliyor, soyut düşünceler yerine insanların zevki ve duyarlılığı alınıyordu. Sıradan olandan, karmaşadan, hatta bayağılıktan, gündelik hayatın görünimleri korku duyurmayan bir rahatlık söz konusuydu. Topluma biçim verecek sanatçı imajının da sonuydu bu aynı zamanda. Büyük bir alçakgönüllülüğü de barındırıyordu içinde. Kısaca Modernizm'in "ya öyle, ya böyle" katılığına karşı, "hem öyle, hem böyle" mantığını, çoğulcu bir anlayışı savunuyor. Pop Sanat'ın dünyasını çağrıştıran, "sıradan"ı temel alan bir görüş. Post-Modern simgelere sonsuz saygı besliyor. Reklam panoları, tabelalar, neonlardan yararlanmayı, belgeleri sevmeyi öneriyor. Bu yönüyle tarihselcilik, tarihi talan etme suçlamasına, bir de popüler suçlaması eklenmiş oluyor. Ama genelde popüler kültüre bir kirlenme olarak bakan modern perspektif de eski etkinliğini yitirmiş durumda. Bu "istediğini yap" tavrı, Amerika'nın Avrupa kültürel hamiliğinden kurtulma arzusuna da bağlanıyor. Ayrıca Post-Modernizm'in geç dönem kapitalizmi ile yakın ilişkisi de sık sık yinelenen bir yorum. Post-Modernizm'i Amerika'daki mali birikimin kültürel uzantısı olarak yorumlayanlar, ayrıca Post-Modernizm'in eklektik yönünün piyasanın ruhunu yansıttığını söyleyenler de var (Lyotard'ın piyasa ile ilişki kurması gibi)" (Özayten,1992:56) .

1980'lere gelindiğinde, genelde hep bir tavır sanatı olarak gelişmiş olan Batı sanatında, yeni bir tavır ve tepkiyle karşılaşılır. Bu yeni tepkinin adı Postmodernizm'dir. Yeni bir dönem başlamıştır. Tanım olarak Postmodern kavramı ilk kez 1975 yılında mimaride ortaya çıkmış ve daha sonra 1980'lere doğru resim sanatını ve diğer plastik sanat dallarını da kapsamıştır. Modern sanat 20. Yüzyılın koşullarından teknolojik ve endüstriyel yeniliklerinden kaynaklanan bir Avrupa yaklaşımıdır. Estetik biçimi Avrupa geleneğine bağlıdır. Modern sanat Avrupa'nın çürüyen değerlerine karşı bir kurtarıcı olarak görünmesine karşılık, Postmodern sanat Amerikan toplumunun kültürel heterojenliği

içindeki çok yönlü uçlanmalarından ve 20. yy. Amerikan sanatının içerik vurgulu duyarlılığından kaynaklanan bir anlayış olarak ortaya çıkmaktadır. Modernizm, bir takım öncü ilkeleri, manifestoları ve geleceğe olan bir inancı içerirken, Postmodernizm, Modernizmin öncülüğüne karşılık, tarih ve geçmiş kültürü gündeme getirmiştir. Böylece Postmodernizm, tarihi yanılsama, kapsamcılık ve süslemeye varan geniş bir yelpazeyi içermektedir. Postmodernizmde herşey sanat ve herşey toplumdaki bir ögenin işareti simgesi ve göstergesi olabilmektedir. Artık Postmodernist sanatçı kendisine çevre ve tarihin sağladığı tüm imge ve simgeleri özgürce kullanabilmekte ve Pop-Kitsch vb. beğenin her düzeyi, grafiti ve halk anlatımı, vb. hepsi geçerli sanatsal anlatımlar olabilmektedirler. Süs, bezeme, göz boyama gibi daha önce pek sanat kavramı içinde görülmeyen işler de büyük iddiaları olmadan geçerli olabilmektedir. Mimaride olsun, plastik sanatlarda olsun Postmodern anlayışın ilk göze çarpan özelliği olan karmaşa görünümünü, kültür eleştirmeni Fredric Jameson şizofrenik bir durum olarak değerlendirir. Eleştirmen H.D. Buchloh'da 1981 yılında NewYork'da Alman sanatçıları Basalitz, Lüpertz, Denk, Rainer Fetting ve Salome'nin açtıkları ilk sergiyi tepkiyle karşılamış ve onları sert bir şekilde eleştirmiştir. Buchloh'a göre onlar yalnızca postmodern olmakla kalmadıkları gibi özgün bile değillerdir. Onların yenilikleri, sanatsal uygulamalarındaki yeniliklerinde değil, "tarihsel olanın güncel var oluşundan" kaynaklanmaktadır. Buna karşılık Postmodernizmi benimseyen eleştirmenler ise Postmodernizmi bugünün sanat politikası içinde açık bir politika, toplumsal ve kişisel anlamlarla çalışmak olarak değerlendirmektedir. Eleştirmen Kuspit'e göre bu yeni anlayışta yeniden gündeme gelen, yanılsama aslında teknolojik toplumun yaşam biçimini ve sanatın yüzeyselliğini sorgulamaya yöneliktir.

Postmodernizm, bugün teknolojik yönden gelişmiş birçok ileri ülkede yaygınlık göstermekle birlikte, özellikle plastik sanatlar alanında en iyi örneklerini Amerika ve Almanya'da vermiştir. Postmodern sanat anlayışı kesin özellikleri olan belli bir sanat

akımı değildir. Postmodernizm üslupsal gruplamalara sığmayan, kendini bireyselliğin gücü içinde belirleyen bir eylem ya da eylemcilik tavrı olarak görülmektedir. Amerika'lı eleştirmen Donald B.Kuspit'e göre çağın sonuna yaklaştığımız şu sıralarda modernist biçimcilik bütün inanılabilirliğini yitirmiş ve kendisi de, yıkmaya çalıştığı sosyal yapının bir parçası olmuştur. Artık herkes yeni bir şeyler görmek istemektedir. Ancak, sunulanın göreceli bir orijinallik dışında başka erdemler içerip içermediği pek net değildir. Bu nostalji kokan anlayışa göre diğer dönemlerden ve kültürlerden gelme görüntü ve üslupları kendine mal eden sanat eserleri postmodern olarak nitelendirilmektedir. Aslında bunlar sahte bir dışavurumculukla modernist ruhun son kalıntılarını oluşturmaktadır. Kuspit'e göre, sanatta yeniden gündeme gelen yanılsama yaşanan tüm ifadelerin soyutluğunu ve yüzeyselliğini su yüzüne çıkarmak için bir tür yapaylaşmış doğallık ifadesine başvurulmaktadır. Artık tam olarak doğalın ne olduğu bilinemediği ve doğalın bir ölçü olarak alınmayacağı günümüzde, yalnızca bastırılmış tavır ve jestlerin serbest bırakılması yoluyla ulaşılabilecek bir doğal olmanın kandırıcı olasılığı söz konusudur. Öyleyse bu sanatçılar niçin bu kadar başarılı olmuşlardır. Yine Kuspit'e göre bu sanatçıların başarı nedenleri oldukça basittir. Çünkü bunların eserleri, NewYork'taki son modernist üretimin aşırı saygıdeğerliğinden oldukça uzak, ama aynı zamanda bu eserler sanatın kolay kavranabilir süreç ve görüntülerini içermektedirler. Her ne kadar gerçekte bireysel özgürlükler hukuk ve ekonomik koşulların sonucu sürekli kısıtlansa da bireysel özgürlük kavramının bu denli ağızlarda sakız olduğu bu dönemde, sanatçıların eserleri bireysel ve özel olma görüntüleri taşımaktadırlar.

Postmodern yaklaşımlar, bireysel olarak her sanatçıya göre olduğu kadar ülkelere ve bölgelere göre de farklılıklar göstermektedir. Örneğin Almanya'da zamanın ruhu/zeitgeist olarak ifade edilen bu yaklaşım, bir kısım toplumsal ve tarihsel çözümlemeleri içermektedir. Özellikle Alman sanatçısı Kiefer, dışavurumcu bir anlayışla geçmişin tarihsel kaynaklarına yönelir. Yeni Alman Dışavurumculuğu olarak nitelendirilen

bu anlayışın geçmişin biyolojik ütopyasıyla bir ilişkisi olmadığı bunun bir sosyal yok olma ve bir 'simgesel gerçek' duygusunu içerdiği ileri sürülmektedir. Almanya'da ya da Amerika'da olsun sanatçıların, tarihe ya da geçmişe hayranlıkla yaklaştıkları ancak yeni eleştirel bir çerçeve oluşturmada tarihsel kaynakları içeriksizleştirip bir kısım tarihi özellikleri yok ederek duygusallığa varan genel bir mitoloji yarattıkları varsayılmaktadır.

Bu yaklaşımların tümünde gözlemlenen, kent yaşamının bütün teknolojik gelişmişliğine karşın kent insanının beceriksizliği, mekanik ve fotografik yöntemlerin göz boyamacılığı, tüketim kültürünün ucuzluğu gibi imgelerin biraz alaycı bir biçimde aktarılması ya da kullanılması, Postmodern sanatın tipik özellikleri olarak görülmektedir. Postmodern sanatta, özellikle resimde; dışavurumcu, eklektik farklı teknik ve malzemenin, biraraya geldiği, bunların kolajının yapıldığı, estetik amaçlı olma yerine, tepkiye dayalı bir anlatım gözlemlenir. Eserlerin oluşumunda kurgusal bir sistem yerine, parçaları bütünü kurgusunu düşünmeden biraraya getiren bir düzen bulunmaktadır. Bütün bunlar gelişmiş endüstri ötesi dediğimiz ülkelerde 1980'lerin kent ortamında; gençliğin, güncel yaşam ve iç dünya gerçeklerinden kaynaklanan, kitle iletişim imgelerinden esinlenen; atak, hırçın, nükteli ve alaycı öznel tavırlı yaratma eylemleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sanatçılardan Amerika'da Julian Schnabel, Jean Michel Basquiat, David Salle, Almanya'da Rainer Fetting, Salome, Anselm Kiefer, Fransa'da Jean-Michel Alberola, Robert Combas, Dominique Gauthier, İtalya'da Sandro Chia, Enzo Cucchi ve Nino Longobardi gibi isimler sayılabilir. Bunlardan New York'ta çalışan Julian Schnabel, bugün ünlü sanatçıların başında gelmektedir. Schnabel'in kırık tabak artıkları ve başka doğa parçalarıyla örtülü resimlerindeki dışavurumcu imgeler, karışıklıklarla dolu biçimler, hırçın fırça vuruşları, buna karşılık çok ince farklılıkların duygu dolu renk uyumlarıyla bütünleşmesi gibi özellikler, onun sanatının belirleyici özellikleridir. Resimleri, 3x6 m. gibi büyük boyutlarda olup kolaj ve birçok tekniği bir arada içerirler. Bir diğer Amerikalı sanatçı David Salle'nin resimlerinde ise fotoğraf ve resim birleşir. Salle, tahrik edici çıplak kadın

fotoğraflarını tuvaline matbaa tekniği ile aktardıktan sonra, onları serbest fırça tekniği ile çizgisel figürler olarak boyar ve tuvalin çeşitli yerlerine çarpıcı lekeler yerleştirir. Bu gerçekçi figürler, soyut ve dışavurumcu bir fırça ve leke düzeni içinde yer alırlar. Salle'nin resimlerinde, realizm, dışavurumculuk ve kavramsal sanat bir birleşime girmiş görünmektedir. Alman sanatçısı Reiner Fetting'de dış çizgileri siyahla vurgulanmış çıplak figürleri, çarpıcı renklerle kaotik mekanlar içinde işler. Fetting'in resimlerinde; Schnabel'in kırık tabak parçaları gibi tuval üzerinde gerçek tahta parçaları monte edilmiştir. Alman sanatçılarından bir diğer ünlü Alman sanatçı hatta en ünlüsü, Anselm Kiefer'dir. Kiefer, anıtsal iç mekanları ve tarihsel boyutu işlediği büyük boyutlu resimleriyle tanınır. Resimlerinde harap olmuş manzaralarıyla savaş sonrası ortamını çağırıştırır. Kiefer, koyu renkli kalın boya tabakalarından oluşan resimlerinde boyayı, Kuspit'in deyimiyle "ölüleri yakmada ateşin kullanımı" gibi kullanmaktadır. Fransa'da ise Dominique, sanatında resmin soyut geleneği ile eski figüratif şemalarını birleştirmiştir. Öykücü imgelerle soyut bir kurgu arasındaki güçlü çelişki onun resminin ana özellikleri olarak görülür. Gauthier'de gerek, düş, anı ve mitoloji onun sanatsal evrenini oluşturmaktadır.

Sanatın ne olduğu konusundaki dogmaların "kaygan buz" üzerinde oynamaya başlamasından beri izleyiciler, sanatsal etkinliklerin olduğu mekanlarda sanatsal beklentileri boşa çıkaran nesnelerin sergilendiğine tanık oluyorlar. Ortaya konulan yalnızca beğenilmekle kalmıyor, izleyici söz konusu olanın gerçekten sanat olduğundan da kuşku duyuyor. Çünkü yirminci yüzyıl avangard sanatının çoğu işlerini hemen sanat yapıtı olarak kavramak artık mümkün değil. Bu işler, şimdiye kadar sanat olarak kabul edilmiş nesnelerle ya hiç ya da çok az morfolojik benzerlik gösteriyorlar.

Estetik nitelikler, avangard işlerin kendine dönüşümlü, yani kendi oluşumuna işaret eden yapılarında ancak parçalanmış bir biçimde belirdiklerinden, dolaysız yaklaşımlara izin vermezler. bir başka deyişle, ancak ussal veya duyuşsal yaklaşımlara geçit verdikleri destek

de aynı derecede zayıftır, çünkü avangard'ın şaşırtıcı form buluşları genellikle yeni bir sanat kavramından türemektedirler.

“Schlegel, modernin önemli ve tamamlayıcı özelliğinin, 'estetik' oluşumun belirleyici ilkesinin ... artık doğa değil bir takım kavramlar" olduğunu yazar. Artık sanat izleyicisinin kaçınılmaz olarak ve öncelikle, belli nesnelerin olduklarını bilmesi zorunludur “(Lucia, 1969:20).

Eğer belli nesnelerin sanat alanına dahil edilmeleri izleyicinin ne bakışına ne duygularına ne de kişisel kavramlarına cevap vermiyorsa ve o nesnenin "sanat" olduğu savına öyle kolaylıkla inanıverilmiyorsa, çözümü gerçek bir açıklamada aramak gerekir. Fakat böyle bir açıklamanın mutlak bir sanatsal özü ya da nesnel bir estetik yargıyı göstermesini beklemek, bir kurumsal açıklamanın kesin yanıtlar verdiğini öne sürecek kadar korkusuz olurdu. Gerçek düşüncenin egemenliğinde olan tek şey, bir işin geçmiş sanatla sanatsal olarak ilişkilendirilip ilişkilendirilemeyeceği, ilişkilendirilebilecekse bunun nasıl yapılabileceği ve işin, kendinden sonra gelen sanat tarihini ne dereceye kadar etkilediği sorularına tutarlı bir takım varsayımlar kurmaktan ibarettir. Rasyonel düşünce bundan ne az ne de fazla bir şey yapabilirler. Bir işin sanatsal kavranabilirliği ve inanılabilirliği hakkında karar, o işin tarihsel ilişkilerinin açıklık kazandığı ölçüde verilebilir. Burada söz konusu olan ise, işin sanatsal içeriğine değer biçilmesi değil, o işin, sanatın şimdiye kadar gösterdiği gelişim içerisinde yer alıp almayacağı ve bu yolla sanat ortamıyla sistematik bir bağ kurup kuramayacağıdır.

Goethe, nesne-özne incelemesinde sanat eserinin algılanmasını şöyle belirlemiştir:

"İnsanın yalnızca bildiğini gördüğü düşüncesine uygun olarak, izleyicinin sanatı tanıması ve onu estetik olarak duyumsaması, öncelikle belli,

mevcut ön bilgilerine ve kavramsal yapısına göre gerçekleşir. Sanata yaklaşım yönteminin işlere bakışa egemen olması sorunu, daima belli bir yaklaşım biçimiyle mümkün olur ve ancak bu sayede söz konusu nesneyle izleyici arasında yalın bir bakışı aşan "somut" bir ilişki kurması sağlanır. Bu işlere, sanatın kendisine yoğun duyumsal ve /veya düşünsel etkiler yapacağını düşünerek yaklaşan ve mevcut belirtilerini elden bırakmayan izleyici ise daha başlangıçta yenilgiye uğrayacaktır." (Lucia,1969:21).

Yirminci yüzyıl avangard sanatının hızla gelişimi bu türden kişisel ve uzun vadeli değerlerle yargılanırsa, sanatta yabancılaşma ve amaçsızlık kaçınılmazdır ve bu tür yaklaşımları tadil edecek kavramsal çalışmalar yapılmadan, çağdaş sanatı anlamak mümkün olmayacaktır. Bu nedenle yapılan araştırma ve üretim yalnızca Duchamp ve Kurt Schwitters'in işleriyle sınırlı değildir.

III. BÖLÜM:

III.1. ÇALIŞMANIN AMAÇ VE YÖNTEMLERİ

Deonna Eski Yunan heykellerini değerlendirirken;

"Onların çoğu kırılıp döküldüğü, ancak harabelerin cazibesiyle süslendiği için güzel görünüyorlar; sağlam kalmış olsalardı, yeni estetiğe uygun olmadıkları için belki hoşumuza gitmeyeceklerdi. Ancak, birkaç direği kalan bir tapınak niçin bize, hala tam olarak duran Theseion'dan daha güzel görünüyor" (Deonna, 1974:80), der.

Deonna'nın antik dönem sanatını değerlendiren bu sözleri, bu araştırma kapsamında yapılacak çalışmalara yön vermiştir. Amaçta bir bütünün parçalarıyla yine o bütün çağrıştırmak istenir ama hiçbir zaman o bütün tam olarak yapılmak istenmez.

Düşünceye uygun formu bulmak ve kullanılan forma yatkınlığı düşünülerek volkanik bölgelerde araştırma yapılmıştır. Çalışmalara verilen isimler ve bu isimlerin insanlar üzerinde farklı çağrışımlar yaptıracağı da düşünülmüştür. Ele alınan konular düşün gücü ile oluşturulurken, anlatımları güçlendirmek için doğa nesnelerinden de yararlanılmıştır. Düşün içine giren nesneler artık doğadaki anlamı ile değil kendisinin serbestçe oluşturduğu düzenlemeler ile gerçekleşir. Kullanılan doğa nesneleri sürrealistlerden farklılık gösterir, Sürrealistlerde nesne kullanımı bir nesne doğrudan yabansı, şaşırtıcı sonuçları için seçilmiş ya da oluşturulmuştur. Ele alınan simgeleri çağrıştıracak şekilde malzemeler seçilerek bir düzenlemeye gidilmiştir.

III.2. DÜZENLEMELER

Marcel Duchamp düşüncelerini açıklayan bir yazısında "beni ilgilendiren yalnızca görsel ürünler değil, düşüncelerdir ..." diyor (Passeron, 1990).

Sanatçı "göze hitap eden sanatı", belli-belirsiz kınamaktadır. Hazır nenelerden yola çıkarak düşüncesine uygun formlar aramıştır. Picasso ise, nesneleri birbirine dönüştürme çalışmalarına 1930'ların ilk yıllarında başlar. John Berger, Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı adlı kitabında hazır nesnenin kullanımına sanatçının yaklaşımını şöyle açıklar.

"Bir nesneyi alıp bir canlı varlığa çeviriyordu. Bir bisiklet selesiyle gidonlarını boğa başına çevirmiştir. Bir oyuncak arabayı maymun yüzüne, tahta parçalarını insan figürlerine çevirmiştir vb. Boğa Başı'nda Picasso selenin ve gidonun biçimini hiç değiştirmemiştir. Bunlara neredeyse elini bile sürmemiştir. Yaptığı şey, bunların bir boğa başı imgesini oluşturabileceğini görmek olmuştur" (Berger, 1992:110).

Bir başka yaklaşım da Beuys'un çalışmaları hakkında Donald Kuspit'in görüşleridir:

"Yalnızca çocukluğun düşsel durumuna ve fantezilerine değil, aynı zamanda yaşamın sıcak, formatik dönemlerine de dönüyordu. Bu tür kargaşa ve amorfluğu, örneğin bir piyano gibi 'geçmişten kalan soğuk, hareketsiz bir formu, toplumsal bir adeti (convention) bilinçli bir biçimde ısıtmak' üzere kullanarak Beuys, nesneyi formatik döneme geri gönderiyor ve onun içinde kristalize

biçimde varolan sıcaklığı ortaya çıkararak nesnede yeni bir yaşam buluyordu"
(Kuspit, 1993).

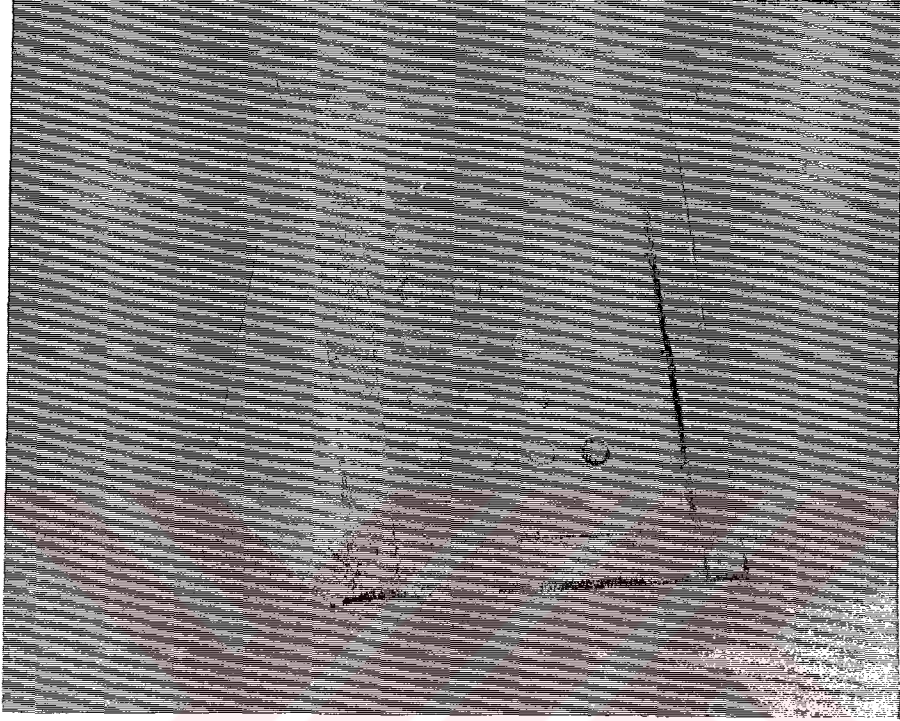
Hazır nesneleri, niteliklerine göre kullanan herkes genellikle kendisiyle, çevresiyle ve/veya bu malzemeyi kullanan diğerleriyle belirli bir ilişkiye girer. Nesnenin ele alınmasıyla algılama sınırlanır, yoğunlaşır ve bu şekilde, alışılmış gerçeklik ancak bir kesit olarak duyumsanır. Fakat her şeye rağmen yönünü bulabilmek amacıyla kullanıcı, zayıf ya da eksik kaldığını düşündüğü izlenimlerini düşünsel olarak geliştirmeye ve duyularıyla algıladıklarını güçlendirmeye çalışacaktır. Vurgudaki bu değişiklik sonucunda algılama ve kavrama yetisi harekete geçer ve her bir kullanıcı, kendisini fiziksel ve psikolojik açıdan oluşturan her şeyini kullanarak, birikim ve deneyim gerçekliğinin oluşmasında kendini etkin bir unsur olarak teşhis eder.

Fakat her şeyden önce, o tek ve tikel gerçekliğin yerini deneyimin türlü çeşitli olasılıklarının düşünülmesi alır. Her şeyin olduğundan farklı olması mümkündür. Bilinçte var olan kavramlarla, gerçekte somut pratik kullanımda nelerin gerçekleşmesi gerektiği hakkındaki kararlar, sanatsal açıdan örtüştüğü ölçüde estetik bir biçimleme süreci söz konusudur (Resim 9,10).

Çağdaş sanat, malzeme ve sanat yapıtı kavramlarında esaslı değişiklikler yaptı. Nesnenin kullanımı sırasında önemli olan şey, zaman ve mekandaki düşünceleri, dili, algıları, düşleri ve duyuları, kurduğu işin malzemesi olabilir. İşin malzemesi (kapı, pencere, üçgen form ve çivi) herşeyden önce, kullanım sürecine katılan, mevcut tüm etkenleri düşüncede yansıtan ve bu yansıtma yoluyla ortaya çıkan yapıtın toplumsal boyutunun ne ifade ettiğini vurgulamak önemlidir.



Resim 9: "Bitmeyen Senfoni" Eskiz.



Resim 12: "Bitmeyen Senfoni" Detay.

Değişik boyut ve çeşitlerde olan bu malzemeler yıkılmış bir yapının arta kalan parçalarıdır. Oluşturulmak istenen aslında bir süre önce var olan mekan etkisini anımsatmaktır.

Daha önceden kompozisyonda kullanılmak için seçilmiş olan bu kapının etkisi düşünülür, ama bu nesnelerin yeniden yapımı düşünülmez (Resim 11, 12).

Kullanılan kapı koruma görevi gören herhangi bir nesne değeri taşıyabilir. Çünkü bu nesne artık yapının saygınlığının kanıtı değil, plastik kuralların bir unsuru ve aynı zamanda sanatın gündelik hayatta kullanılmasının bir aracıdır.

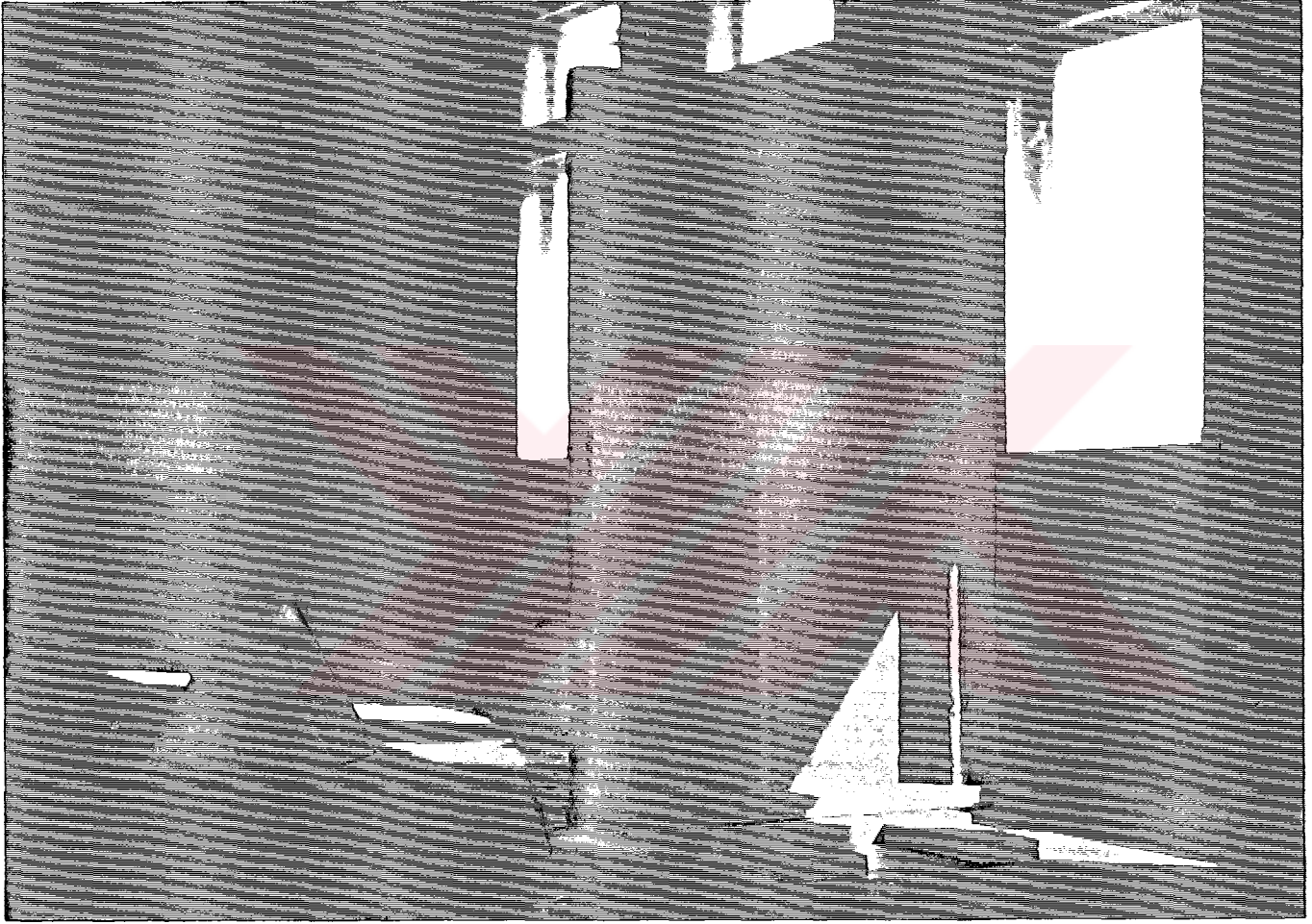
Minimal sanata ve kavramsal olana paralel bir bakış taşırlar. Bu yapıtlarda oluşan düşsellik (kapı aynı zamanda mimari bir imgedir) bir mutlak gibi sunulmaz, parçaların aynı düzeye getirilmelerinin bir sonucu olan düşsellikten şüphe edilir (Resim 13).

Eskizler çizilerek yeni bir araştırmaya başlanmıştır (Resim 14, 15, 16).

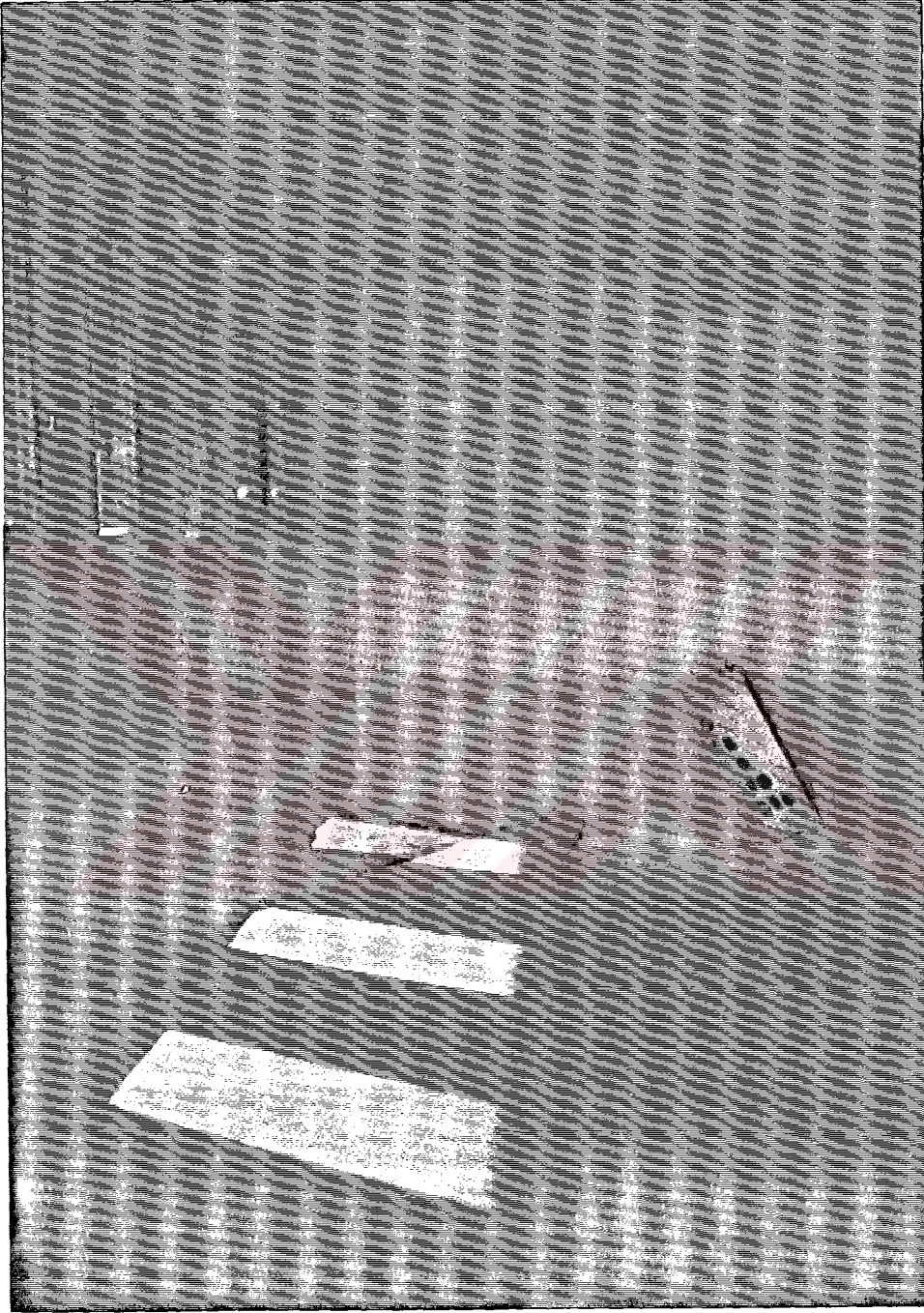
Orta Taş adlı çalışmada kum saati, zaman içerisinde sürekli bir devri-daim yapmaktadır. Eskizler çizilerek yeni bir araştırmaya başlanmıştır (Resim 14, 15, 16). Bu özellik oluşum sürecine dikkat çektiği için, büyük bir önem taşır. Bu malzeme, forma damgasını vuran parçalanma ile ilgilidir. Yani bir kütlenin zaman içinde erime sürecidir. Resim 17'de kullanılan taş çekirdek ya da göbek; alt kısımda ise Resim 18'de yontu sırasında elde edilen yongalar kullanılmıştır. Bu tip gelenek ve endüstri, yüzbinlerce yıl, bir arada ve yanyana yaşamış ve birlikte gelişmişlerdir (Resim 19).

Etki ve edilgi konusunda filozofların çoğu şu düşüncededir:

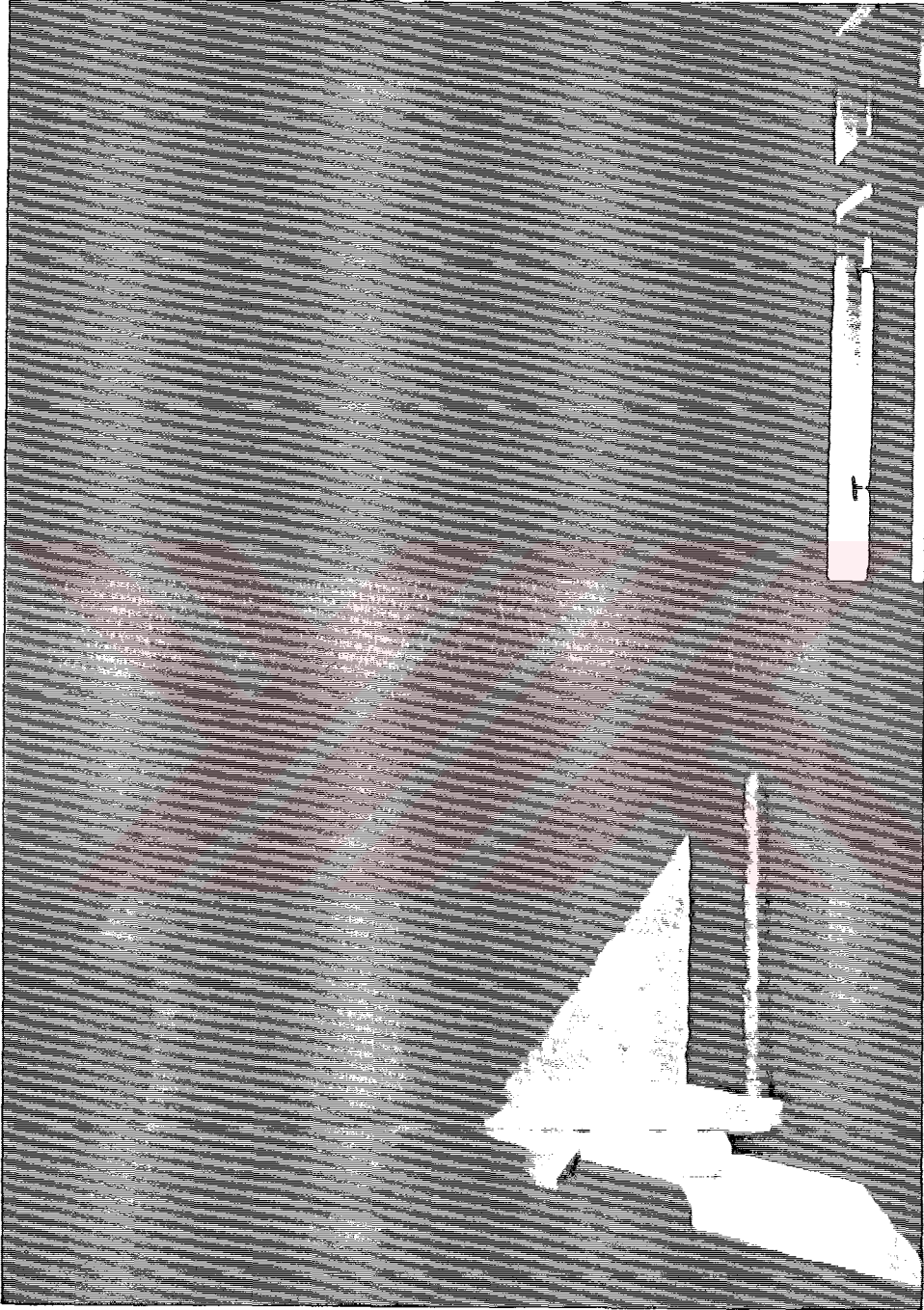
"Benzer benzeri hiç etkileyemez, çünkü benzerlerden biri ötekinden daha etkin ya da edilgin değildir (çünkü benzerlerin tüm özellikleri benzer ve eşittir) ve ayrıca, benzemez ve farklı nesneler doğaları gereği karşılıklı olarak etkileyip etkilenirler.



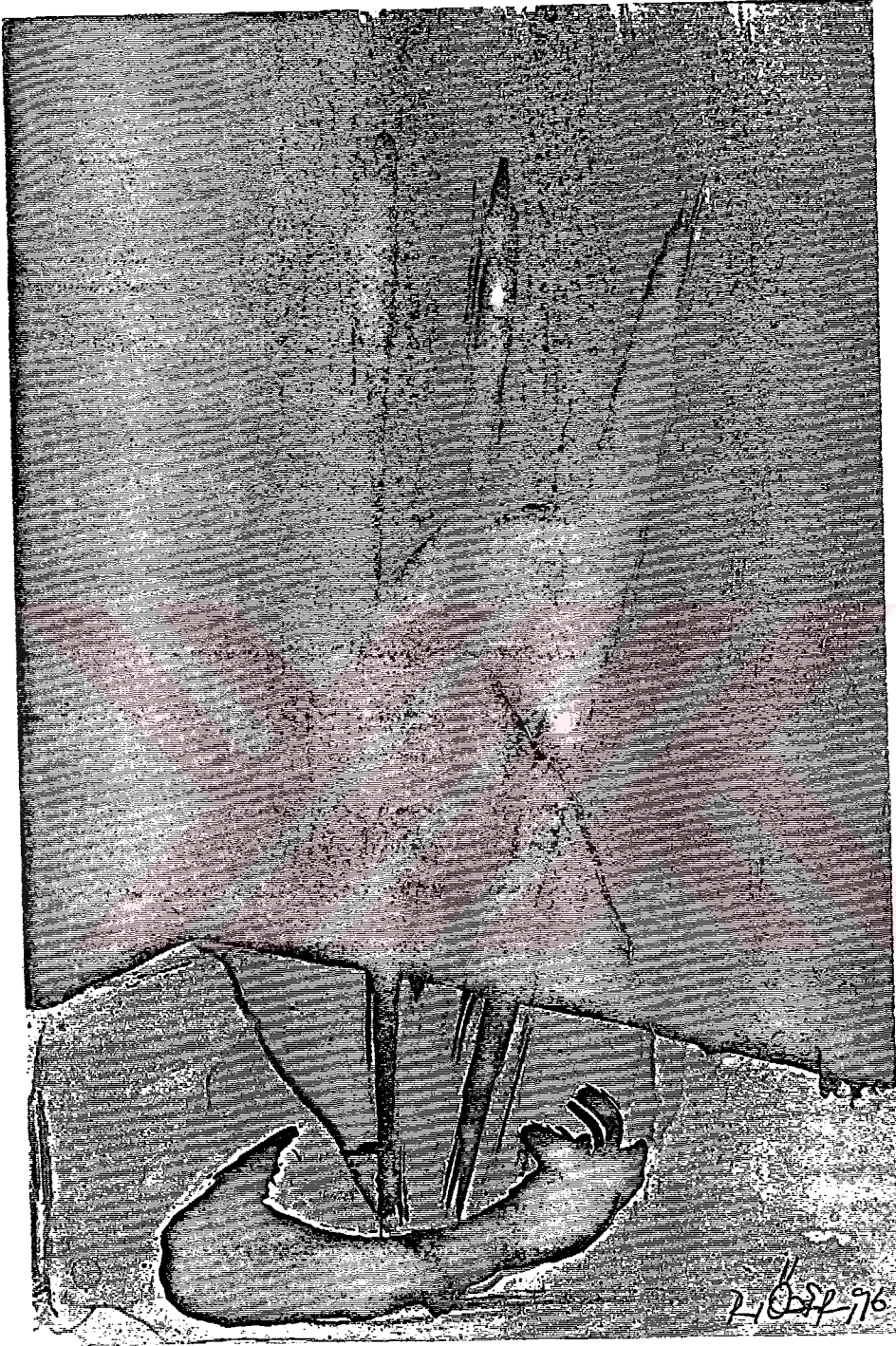
Resim 10: "Bitmeyen Senfoni" 1992 (2.5x 2.30x 1.5 m).



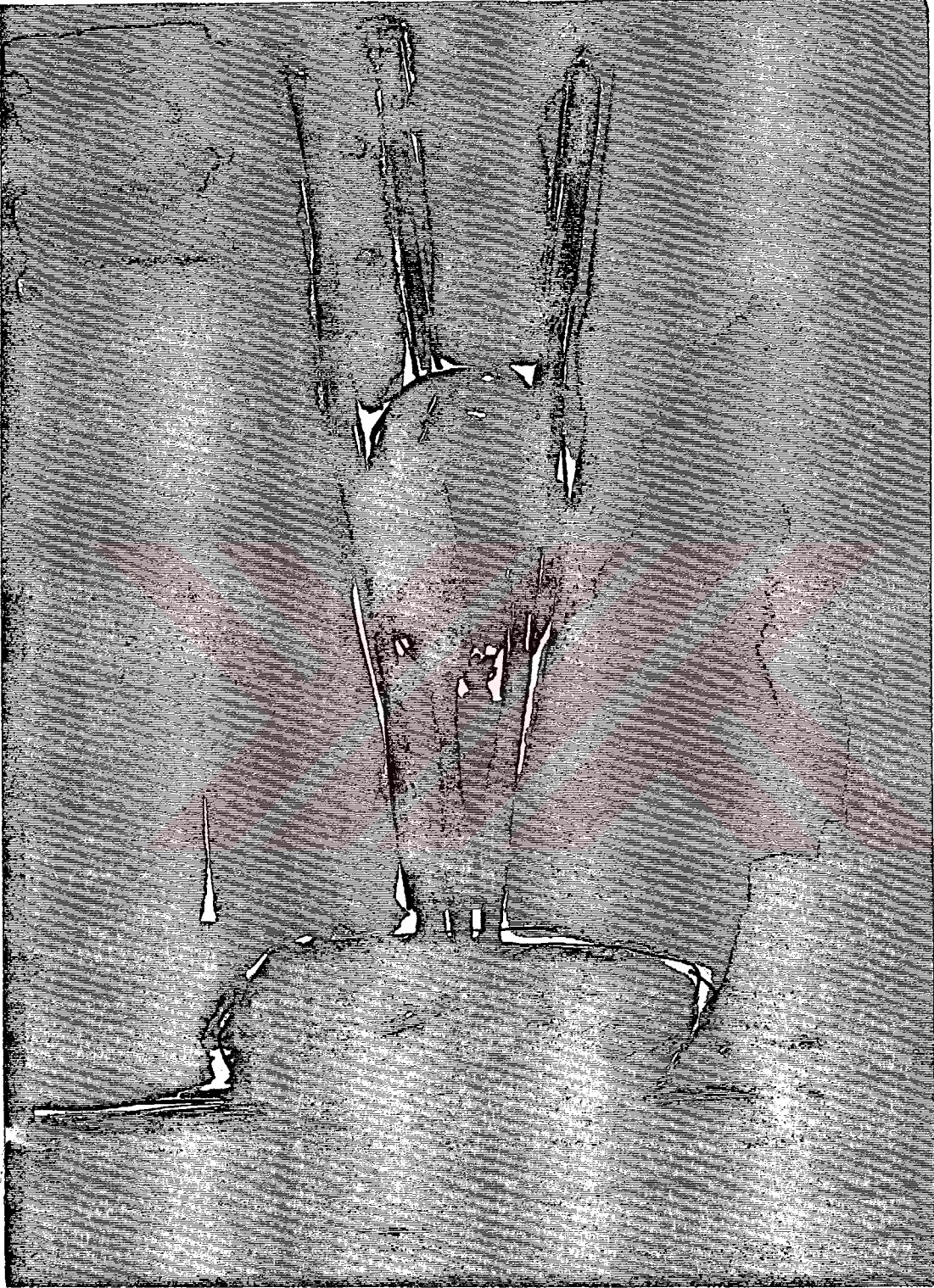
Resim 11: "Bitmeyen Senfoni".



Resim 13: "Bitmeyen Senfoni" Detay.



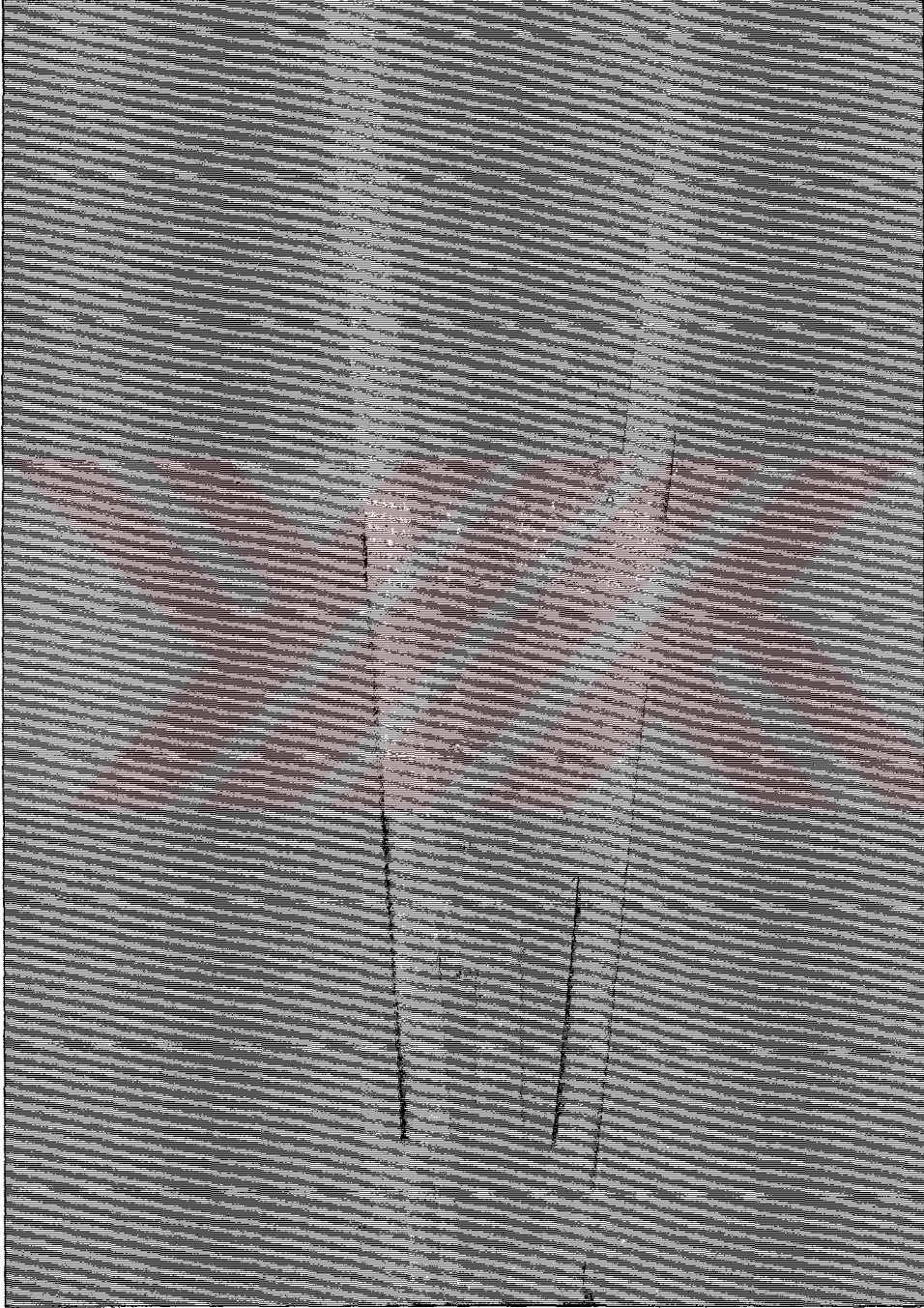
Resim 14: "Orta Taş" Eskiz .



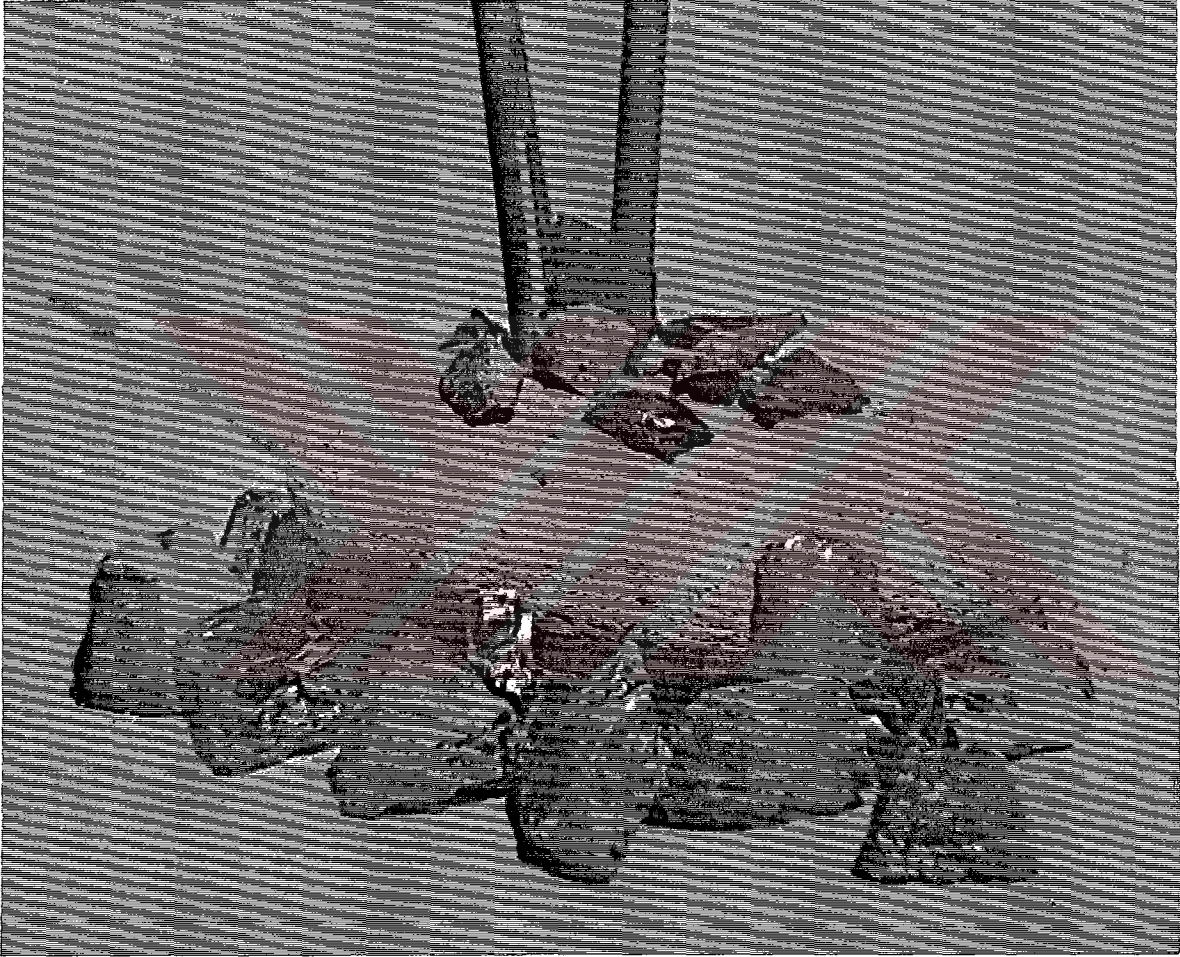
Resim 15: "Orta Taş" Eskiz .



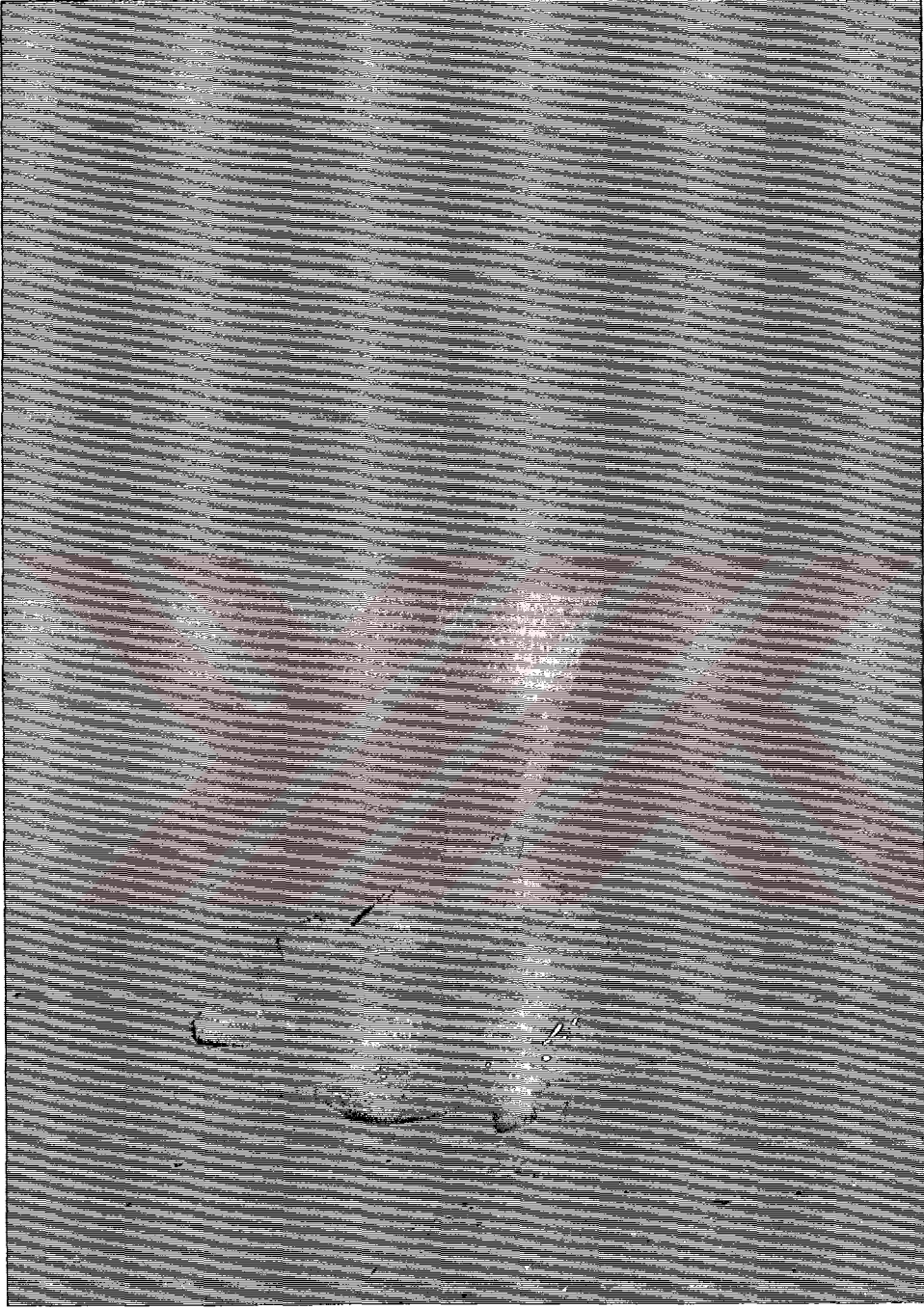
Resim 16: "Orta Taş" Eskiz .



Resim 17: "Orta Taş" Detay.



Resim 18: "Orta Taş" Detay.



Resim 19: "Orta Taş" 1994 (1.00x 0.60x 0.40 m).

Demokritos, etki ve edilginin benzer ve özdeş olduğunu savunur, çünkü, başka ve farklı nesneler karşılıklı olarak birbirini etkileyemezler; oysa, tersine, başka nesneler birbirleri üzerinde belirli bir tarzda etkili olsalar bile, bu, başkaları olarak değil, böyle hareket etmeleri, ancak özdeş bir öğeye sahip olduklarındandır" (Aristoteles, 1990:71).

Kırılgan bir yapıya sahip olan ve volkan camı da denen obsidiyen ile çelik çubuklar arasında oluşan zıtlıklar bu taş seçmede etken olmuşlardır.

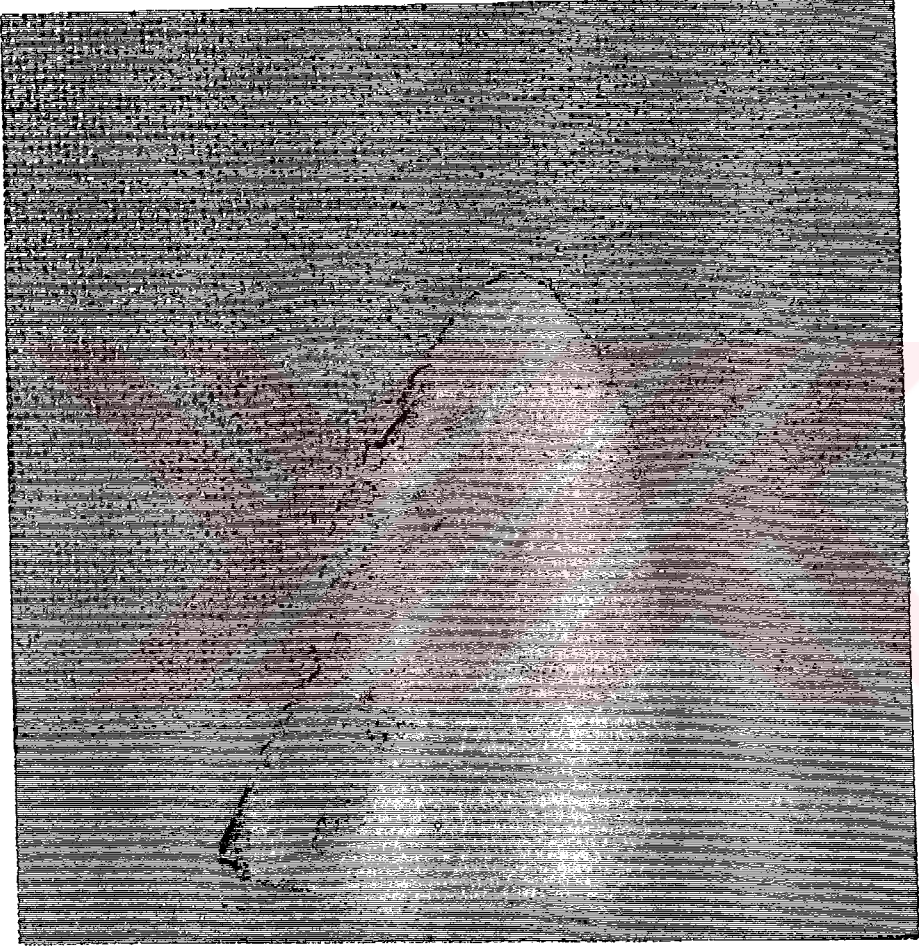
"Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz" adlı çalışmanın düşüncede oluşumu ise küçük yontu taş aletleri değerlendirmeyi düşünmeyle başlar (Resim 20).

İlk olarak yapılan makette bir taş gövdesinden çıkarılan yongalarla bir düzenleme oluşturulmuştur. Bu araştırma sürecinde oran, orantı, kompozisyon, hareket, ritm gibi plastik sorunlar eskiz ve taslaklarla çözülmeye çalışılmıştır (Resim 21, 22).

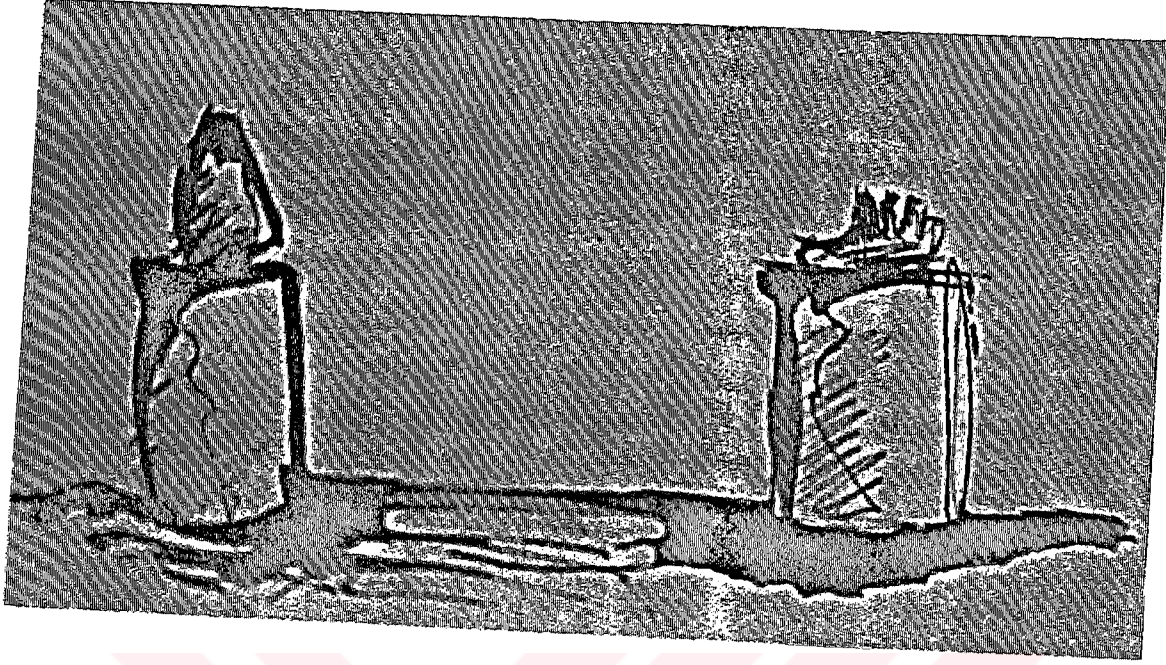
Resimdeki kompozisyonda yontulan taşın içinden çıkarılan çekirdek ya da göbek ve yontu sırasında elde edilen yongalar kullanıldı.

Daha sonra, bu maket geliştirilerek büyük boyutlarda bir ahşap üzerinde denendi. Bu taşın aynı yontu özelliklerinden yola çıkılarak, değişik formlar geliştirildi.

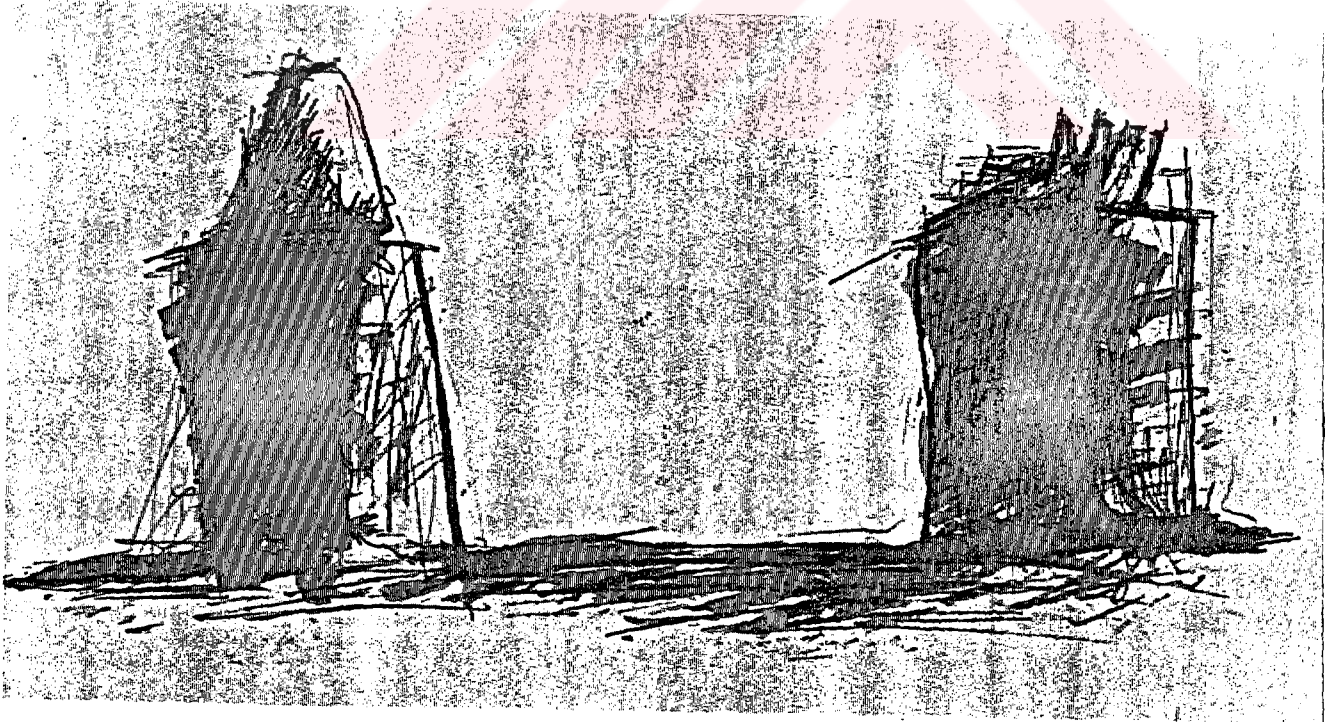
Her şeyden önce bu malzemenin yapısı önemli olmuştur. Yani bu taşın deneyiminden ve kullanımından yola çıkılmıştır. Obsidiyenle sadece genel olarak düşünülen yüzey yapısını ve özellikler yığını değil, işlevi arasında da bağlantı kurulmuştur. Bu malzemenin doğallığıyla geçmişteki durumu anlatılmak istenmiştir: saldırı ve savunmanın dönüşümlülüğü içinde dünya ve çevre deneyimi.



Resim 20: "Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz" Maket, 1995.

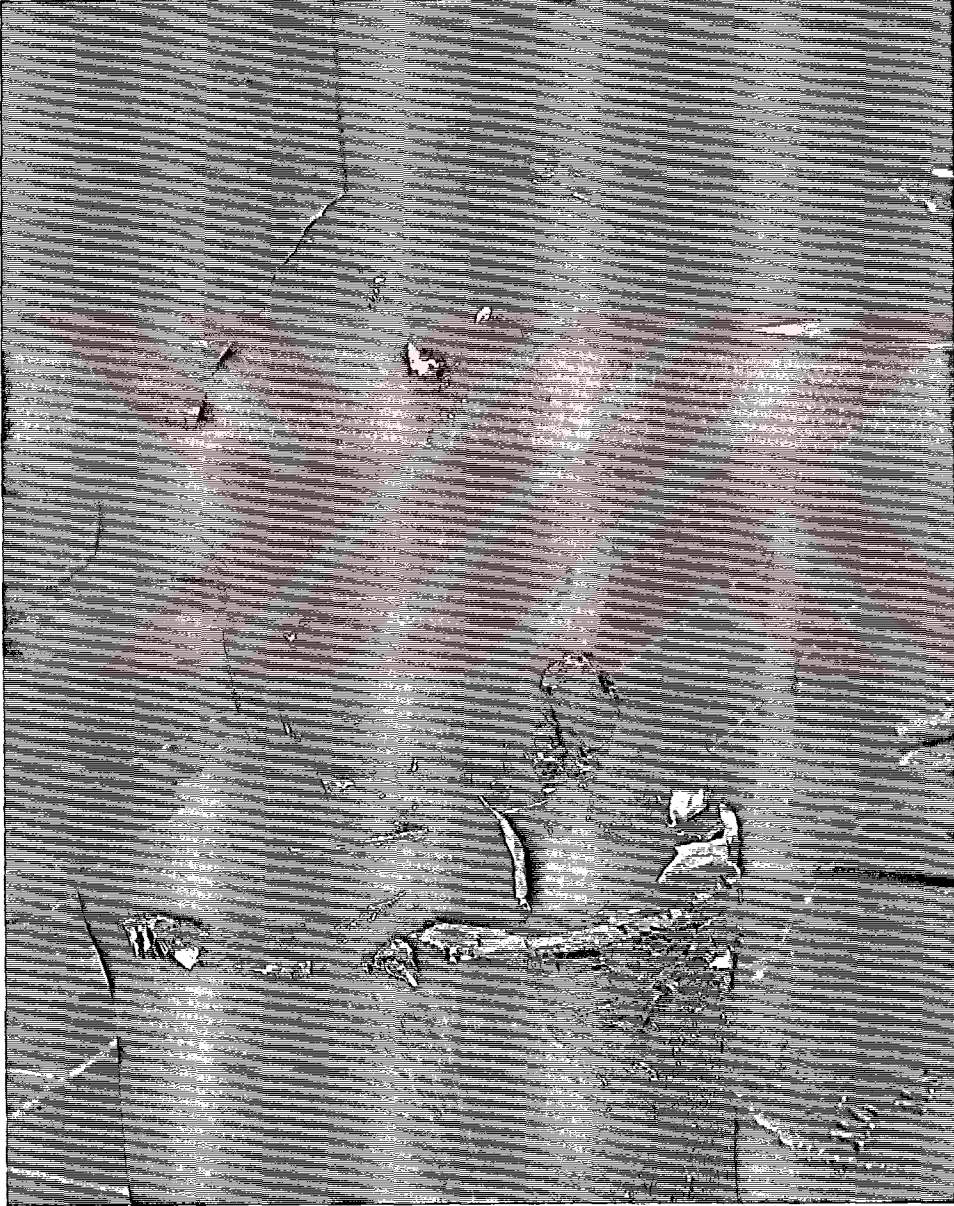


Resim 21: "Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz" Eskiz.

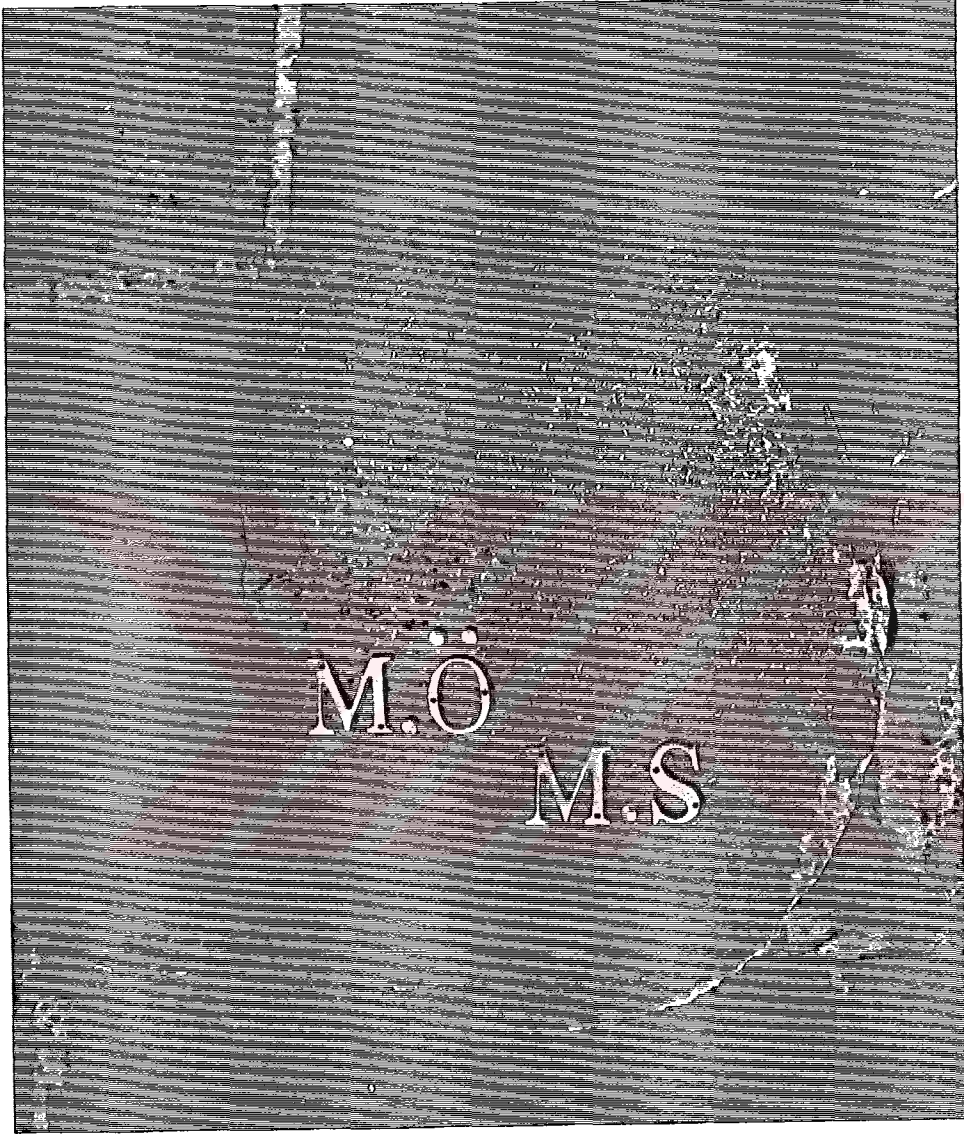


Resim 22: "Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz" Eskiz.

Bu taşın ön kısmında ve belli aralıklarda üç parça taş kullanılmıştır. İlk taştan sonrakinin üzerinde MÖ yazısı, onun yanında ise MS yazısı bulunmaktadır. Milattan önce ve sonra yazıları aslında bir sürecin sembollerle anlatımıdır. Kompozisyonun sonunda yer alan Heykeltraş sehpası üzerindeki yontulmaya devam edilen taş da günümüze aittir (Resim 23, 24).



Resim 23: "Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz" Detay.

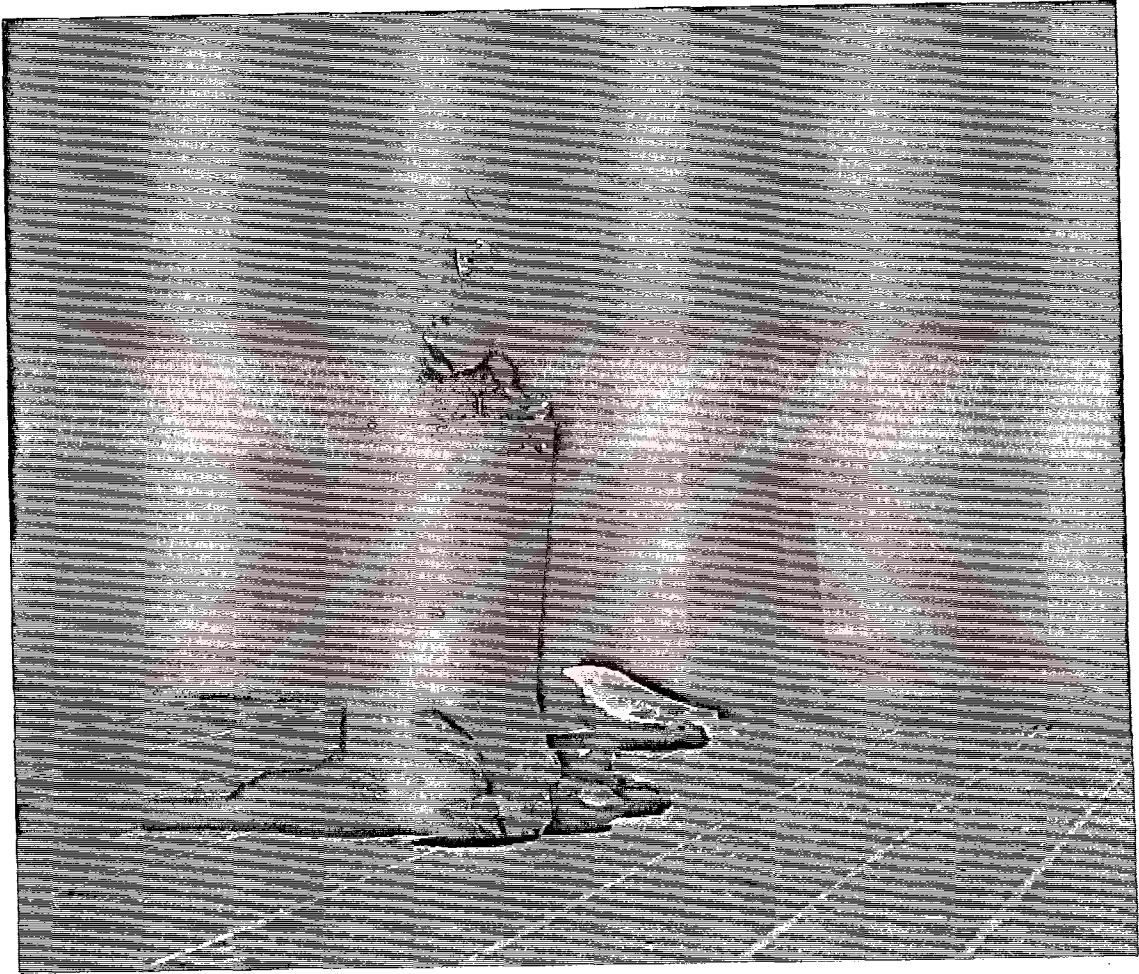


Resim 24: "Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz" Detay.

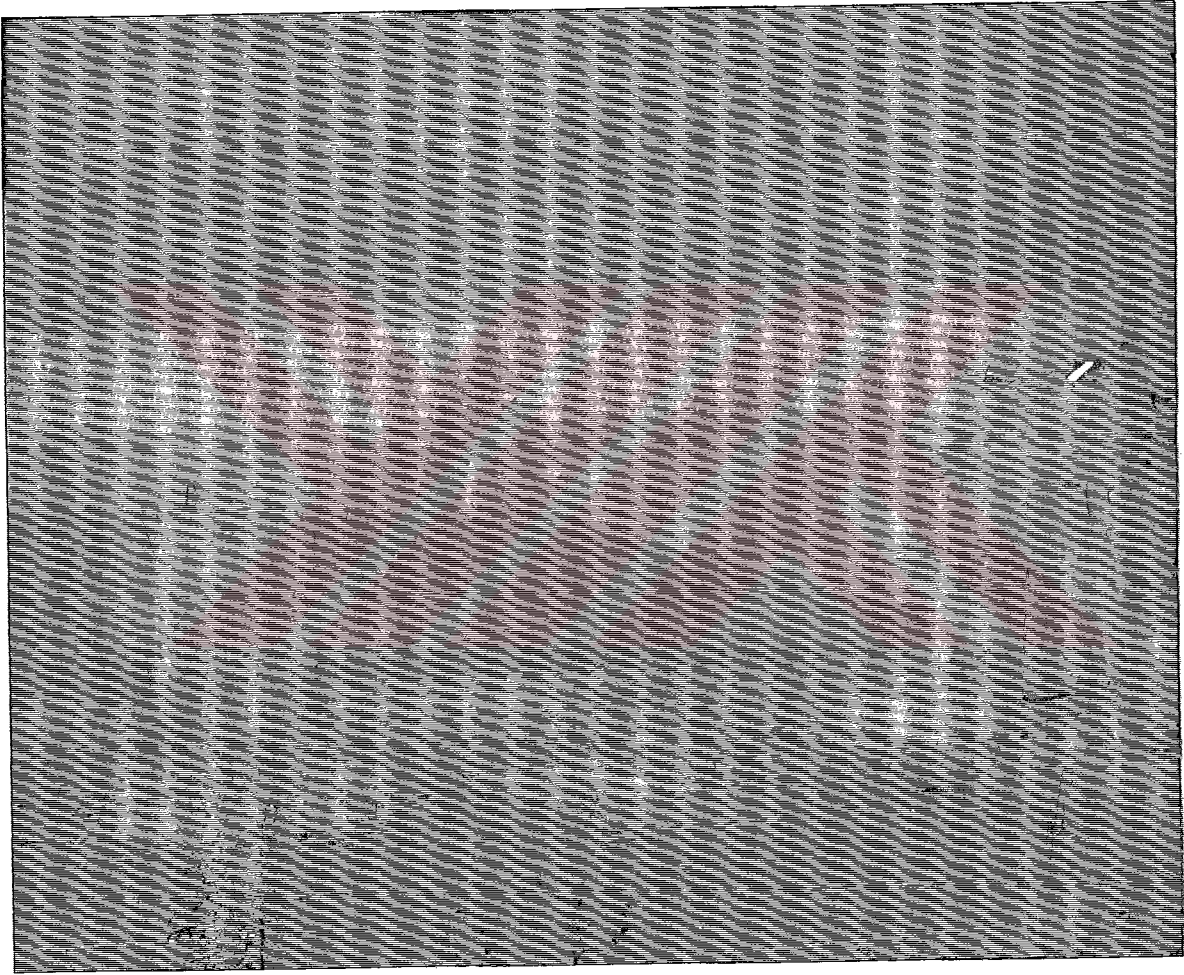
Yontunun devam etme eylemindeki objeyi gizleme izleyeni yeniden kendi düşünceleriyle başbaşa bırakmış olması dikkat çekicidir. Burada bir diğer amaç da yontu aşamasındaki taşın zaman içindeki yolculuğuna dönük sıra dışı bir etkide bulunma olmuştur. Bu etki izleyeni yeniden nesneye yönelttiğinden bir "yüzleşme çağrısı" olarak görülebilir. Yontulmamışlığa anlam katan bu düşünce nesneyi izleyicinin düşüncesinde açığa çıkarmasıdır (Resim 25, 26, 27).



Resim 25: "Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz" Detay.



Resim 26: "Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz" (2.00x 1.20x 1.10 m).



Resim 27: "Paleolitikten Beri Taş Yontuyoruz".

Tılsım adlı çalışmada, objeler izleyiciye geniş bir gözlem alanı bırakır. Çalışmanın ilk dönemlerinde, taşın varlığı araç olarak kullanılmaya başlanılan zamanda, yontarak bu taşları değiştirip onlara biçim verildiği, bu biçim sonucu keskin yüzeyleri olduğu, böylece yararlı bir alet olarak kullanılmış olduğu da daha iyi gözlemlendi.

"Oldukça önemli birşey söylüyor bu bize. İnsan ya da insan öncesi varlık, başlangıçta nesneleri toplarken, diyelim keskin uçlu bir taşın yakalanan avı kesmek, parçalamak, ezmek için dişlerin turnağın işini gördükten sonra da atılan taş parçası gereğe göre bir araç oluyor. Sürekli kullanma sonucunda taşla taşın yararlılığı arasında keskin bir bağ oluşuyor beyinde; insan olmak üzere olan varlık, bu taşların herbirini, şimdilik belli bir görev, somut bir amaç için olmasa bile, toplayıp saklamaya başlıyor. Taşlar her amaç için nerede kullanılabilecekleri deneylerle anlaşılacak araçlardır. Bu sürekli ve değişik deneylerin, bu ellerle düşünmenin sonunda iki şey ortaya çıkıyor: birincisi, belli biçimdeki taşların öbürlerinden daha yararlı olduğu ve doğanın insana sunduğu şeyler arasında seçme yapılabileceği, bu yüzden amaca göre taş aramanın zamanla ağır basması, ikincisi, bunu doğadan beklemek gerekmediği, çünkü doğanın düzeltilebileceği. Su ve hava koşulları taşları elverişli biçimlere sokabiliyor." (Fischer, 1985:21).

Oranları, eksenleri, açıları, kütleleri değiştirerek, sürekli bir denetim altında, insan biçimli işaret olarak anlaşılması gereken mimari bir yapı oluşturma amaçlandı (Resim 28, 29, 30, 31).

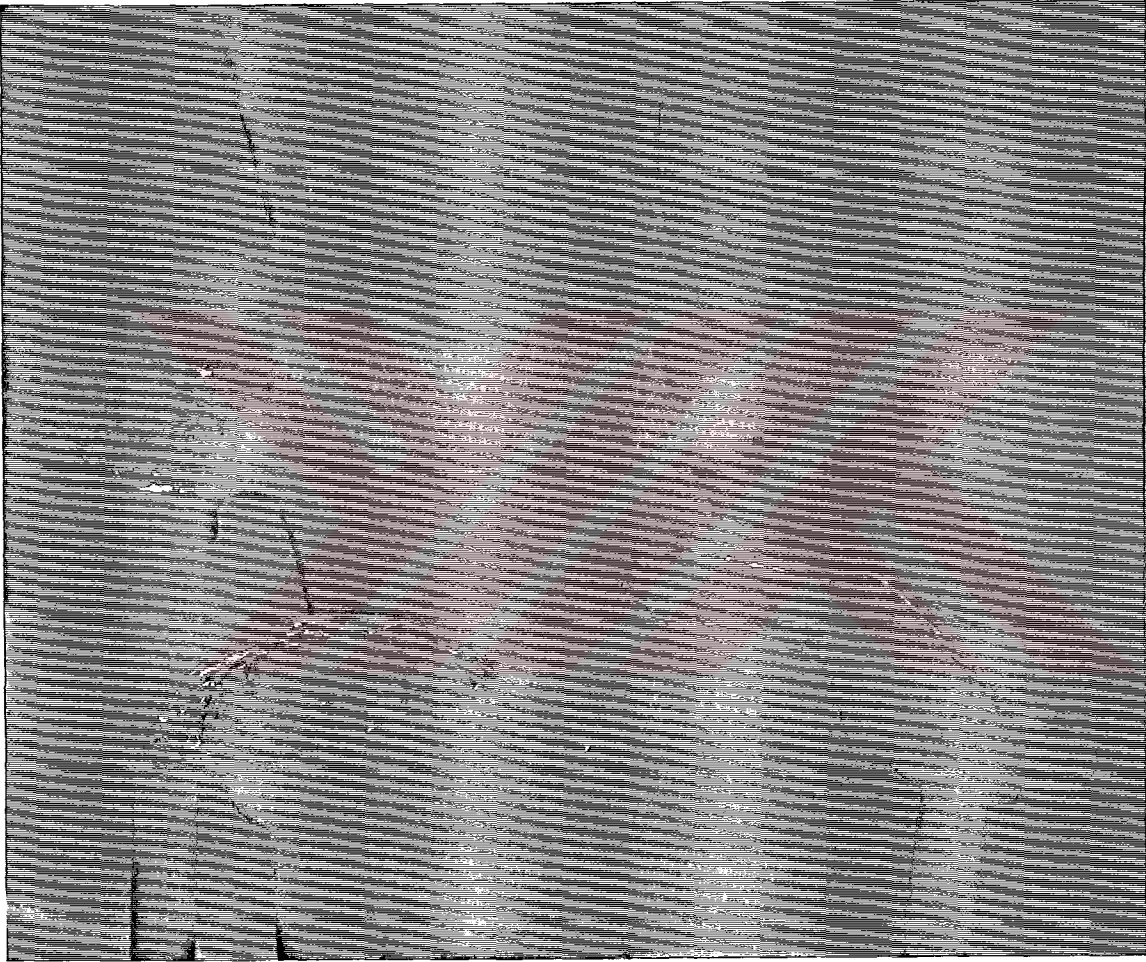


Resim 28: "Tılsım" Eskiz.

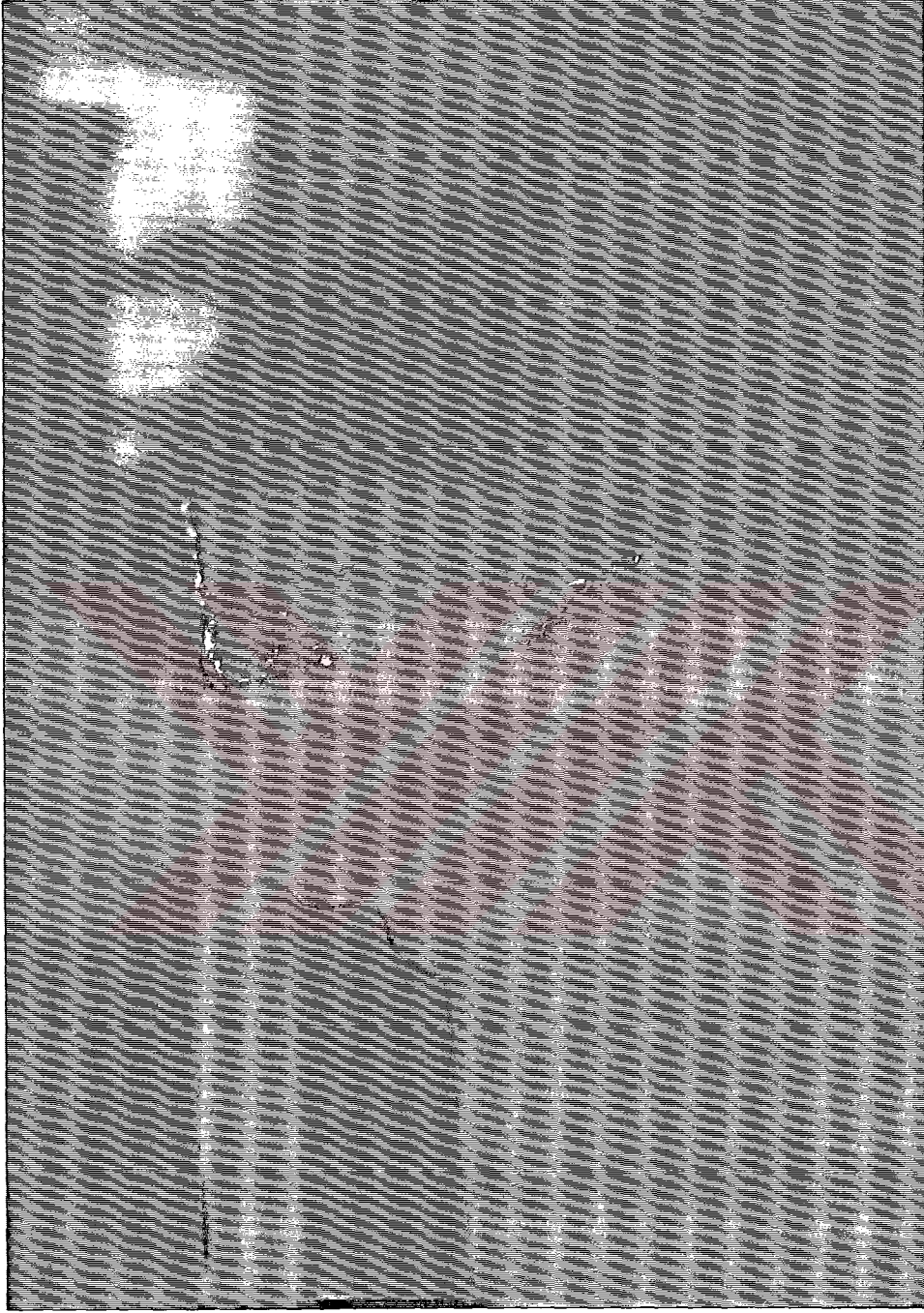


Resim 29: "Tılsım" 1995 (0.60x 0.60x 0.80 m).

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM
DOKÜMANTASYON

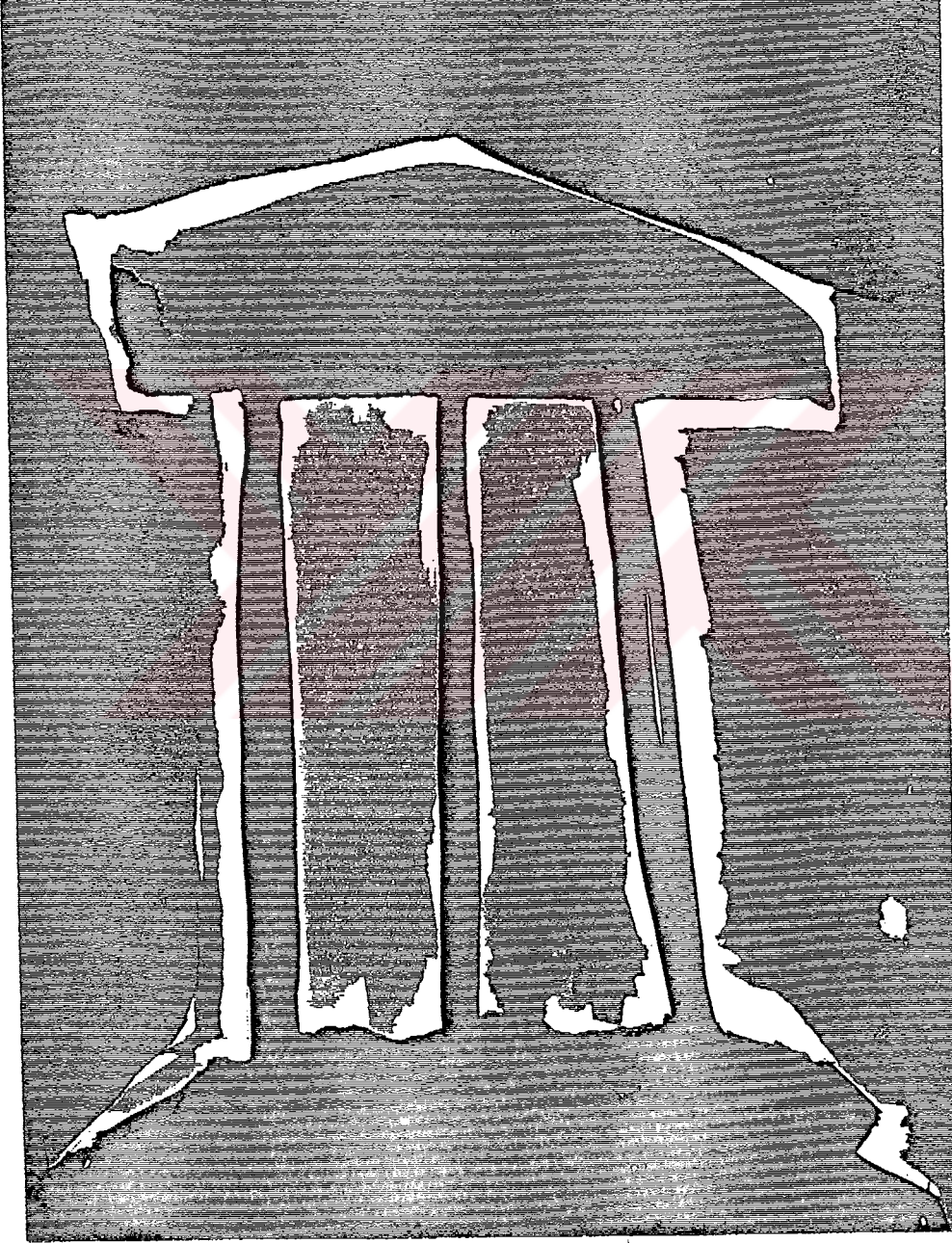


Resim 30: "Tilsim" Detay.

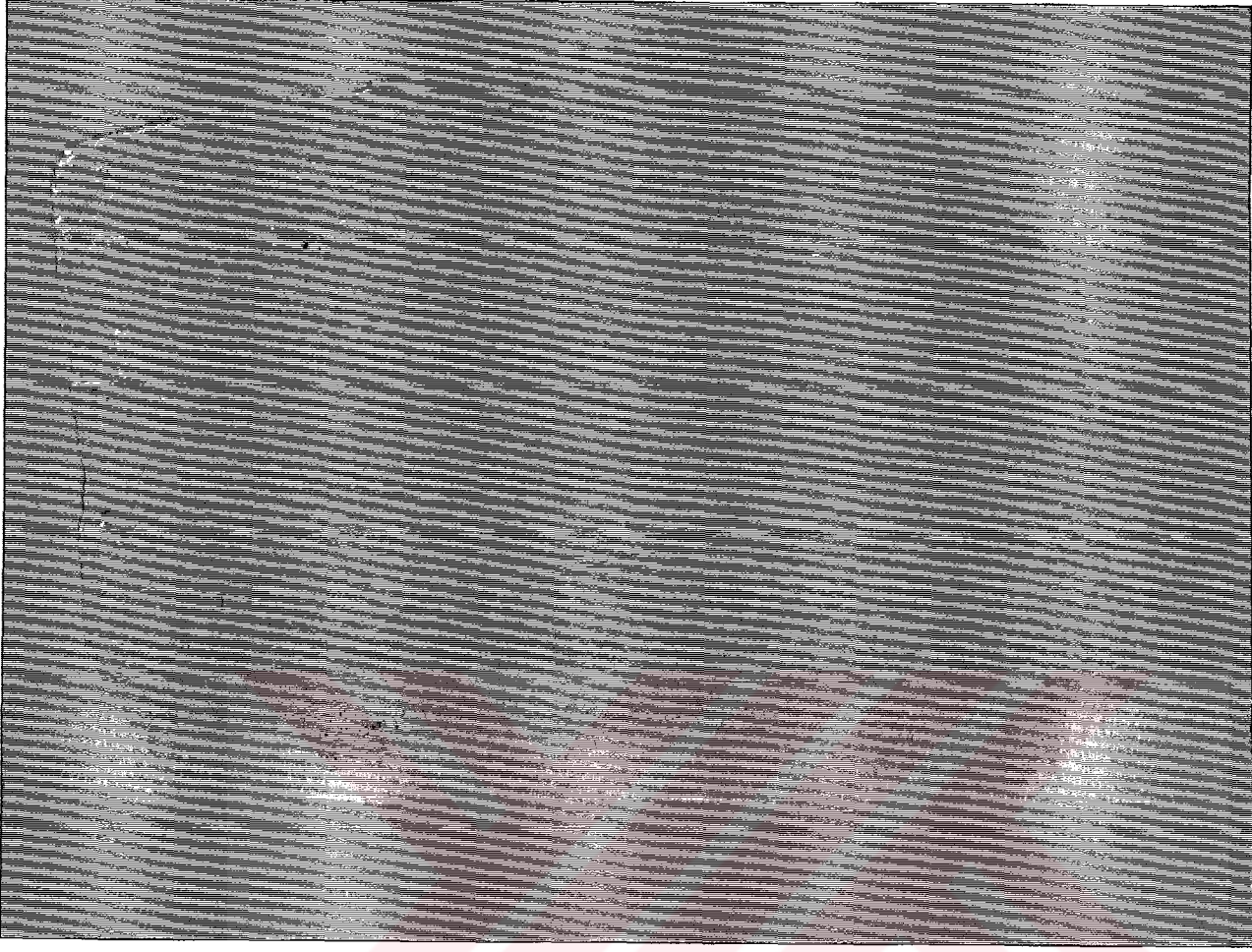


Resim 31: "Tilsim" Detay.

Turkuaz adlı çalışmaya başlarken müdahale sonucu form kazanmış bir madde ile form kazanmamış bir madde arasındaki ilişki düşünülmüştür. Temelini bu iki zıtlık üzerine kurma gibi bir düşünce çıkış noktasını oluşturmuştur (Resim 32, 33).

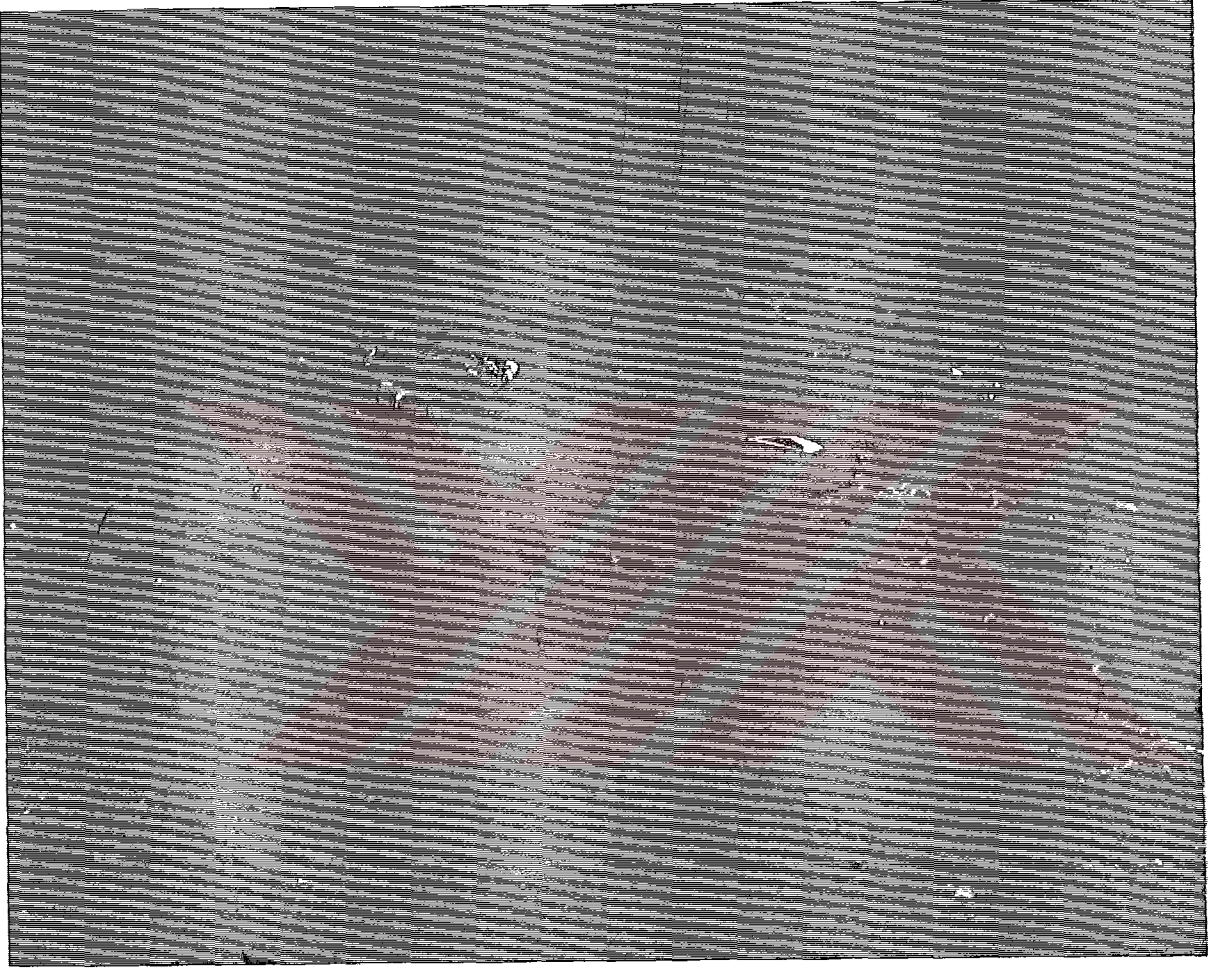


Resim 32: "Turkuaz" Eskiz..

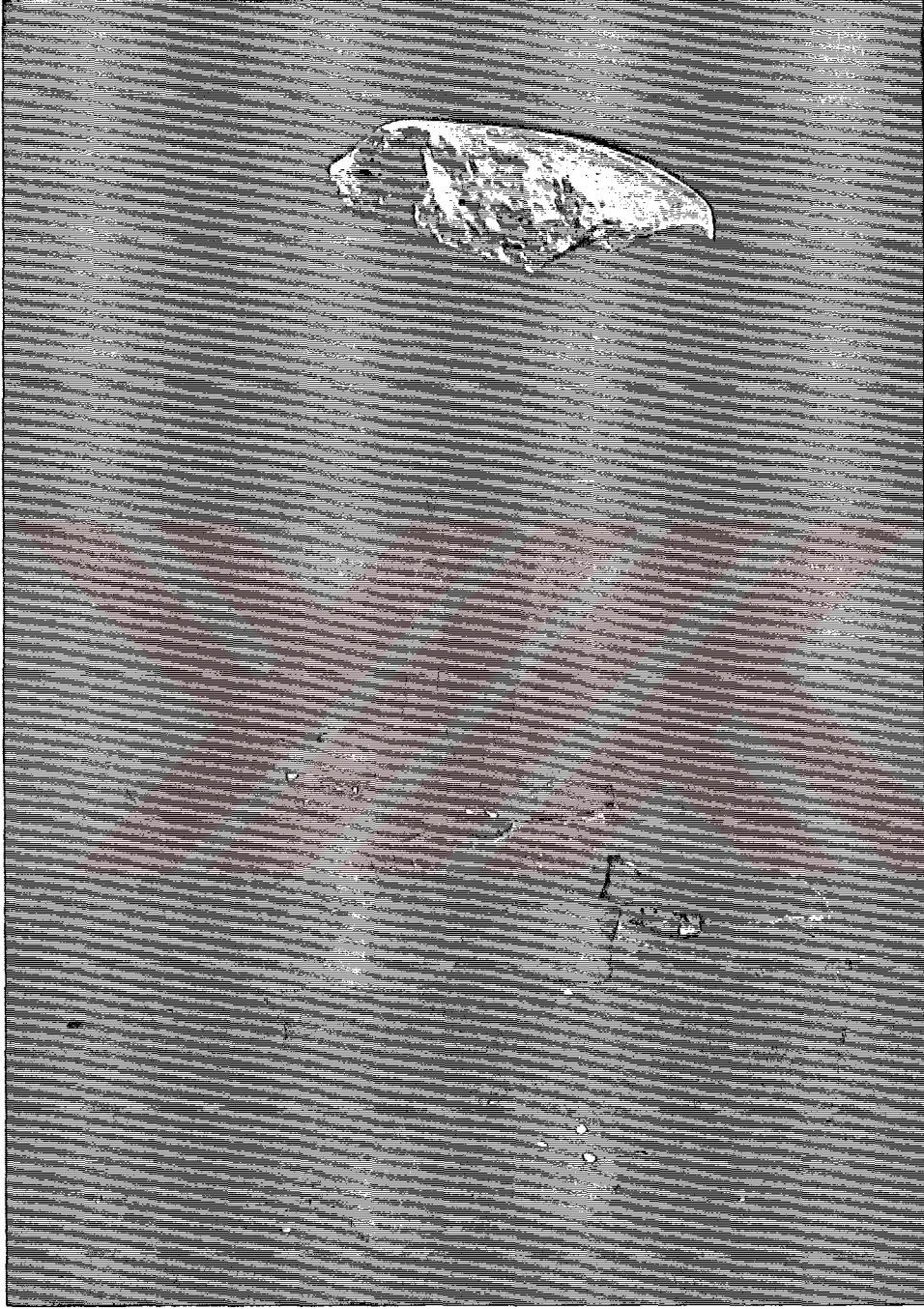


Resim 33: "Turkuaz" Detay 1996 (1.10x 0.60x 0.80 m).

Bu iki zıtlık arasındaki sınır, demir çubuklarla kazandırılmıştır. Bu ayrılık, bir şekil alma veya kazanma ilgisi içinde bulunur. Bunlardan biri şekil-kazanma ilgisidir (Resim 34), öbürü de alt tabakada - temel- kurma ilgisidir (Resim 35). Hatta, bu iki temel ilgi formuna iki ilke de diyebiliriz. "Yukarı tabaka yapıları, alt tabaka yapılarından oluşur ve kendi yapıları için onları yapı taşları olarak kullanır. Alt tabaka yapılarından yukarı tabakada hiç bir şeyin kaybolup gitmediğini ifade eder. Bu ilgi formu, daha çok şekil kazanma ile şekil kazanmama arasındaki ilgiyi dile getirir.



Resim 34: "Turkuaz" Detay.



Resim 35: "Turkuaz"

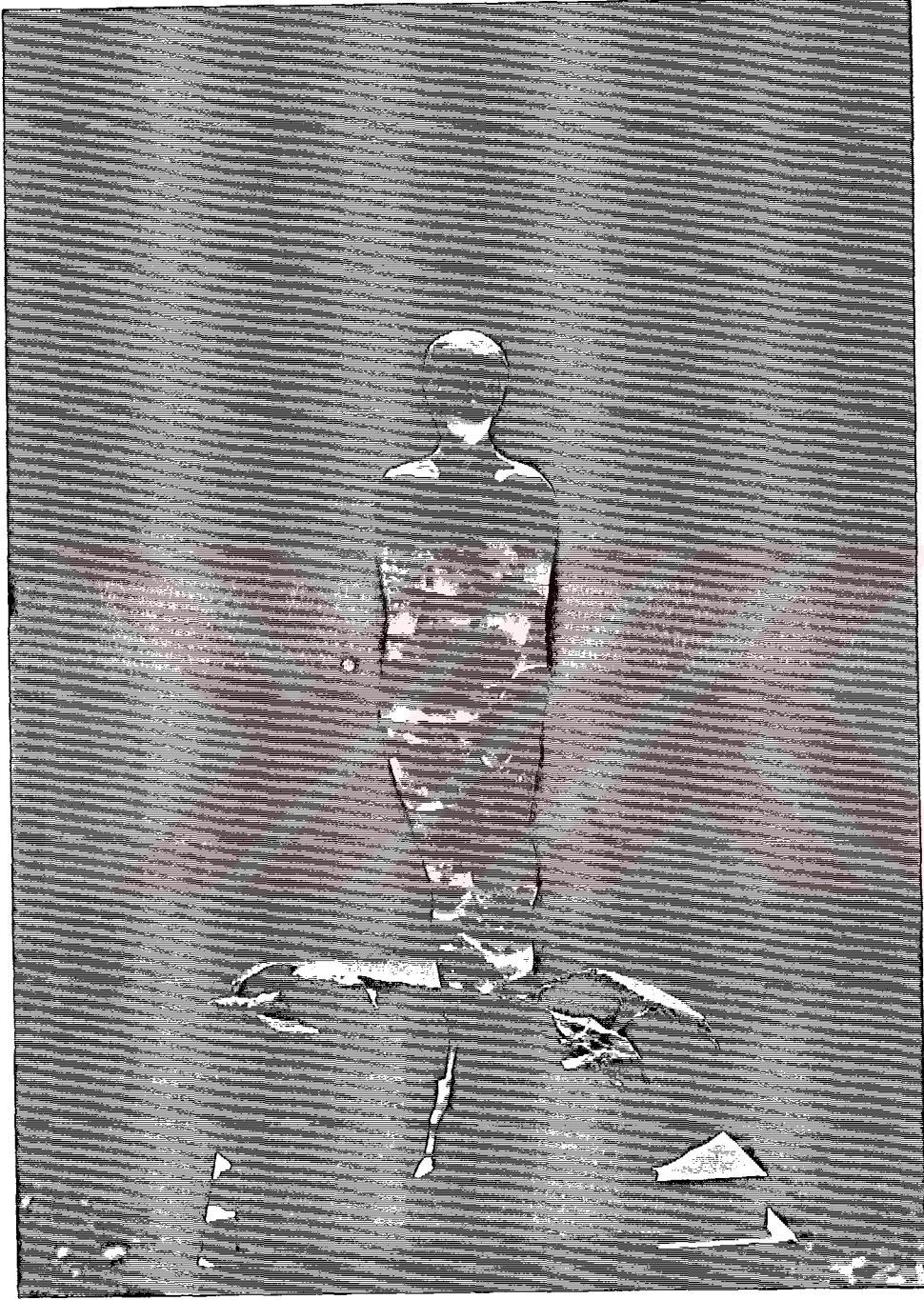
Çalışmanın ne boyda olacağına karar vermek zordur. Yapanın düşünüş sürecini gösterenler bazen tamamlanmış üründen daha ilgi çekici olabilmektedir. Düşünü üç boyutlu gereksiniyorsa, her ölçü uygulanabilir görünmekte. Sorun hangi ölçünün en iyisi olduğudur. Yapıt dev boyutlarda gerçekleştirilirse, yalnızca ölçü etkili olacaktır, düşünüşümüyle yok olabilecektir. Çok küçük tutulduğundaysa yetersiz ve önemsiz hale gelebilecektir. İzleyicinin boyu ve mekanın boyutları da anlamlıdır. Ayrıca, sanatçı nesneleri izleyicinin göz hizasından yükseğe ya da alçağa yerleştirmek isteyebilir. Güzelin matematik olarak belirlenmesi düşüncesi, estetik tarihi içinde oldukça eski bir düşüncedir.

"Grek felsefesine, Grek estetiğine kadar geri gider. Güzelliğin matematik belirlenmesi düşüncesi, özellikle orantı kavramında ilk belirgin anlamını bulur. Orantı (proportion) deyince iki büyüklük ya da bir bütünün parçaları arasında hoş giden ilgi, belli sayı ilgileri olarak da dile getirilebilir" (Tunalı, 1983:364).

Platon'a göre ise güzellik doğru orantıdan başka birşey değildir. Bu belirleme Platon'un ulaşmış olduğu son noktadır.

Yapıt, izleyiciye gerekli tüm bilgileri verebilecek büyüklükte olmalı ve kavrayışı kolaylaştırıcı biçimde yerleştirilmelidir (Resim 36, 37, 38).

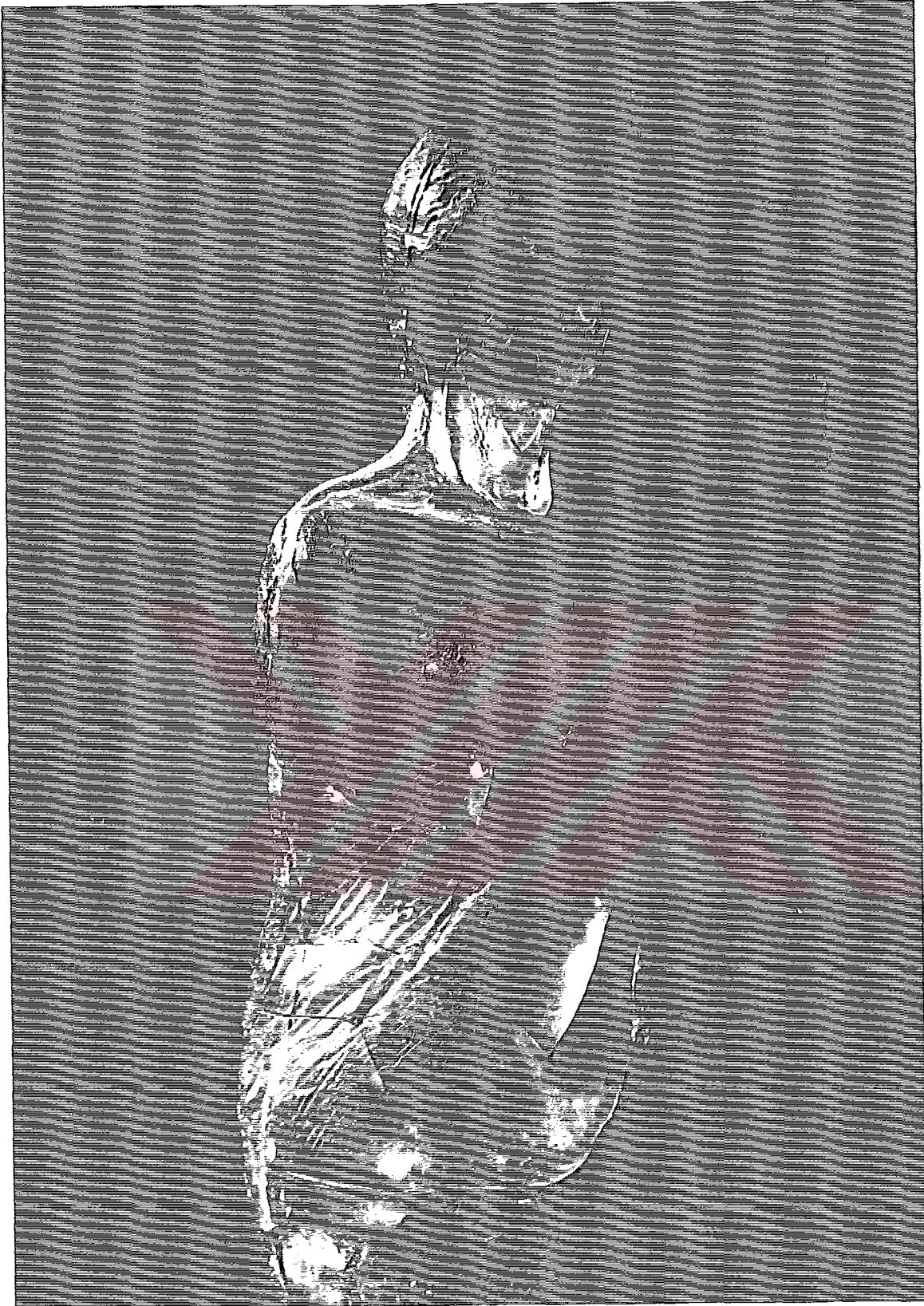
Ateşin sıcak yapısı var olduğu süre içerisinde hep etkilidir. Bu etkililik yaymış olduğu ısı veya ışıktan kaynaklanır. Çalışmanın bu boyutunda izleyiciye yanma olayındaki görselliği "ön plana çıkarma" amaçlanmıştır.



Resim 36: "Volkan" 1996 (0.60x, 0.60x 0.80 m).



Resim 37: "Volkan".



Resim 38: "Volkan" Detay.

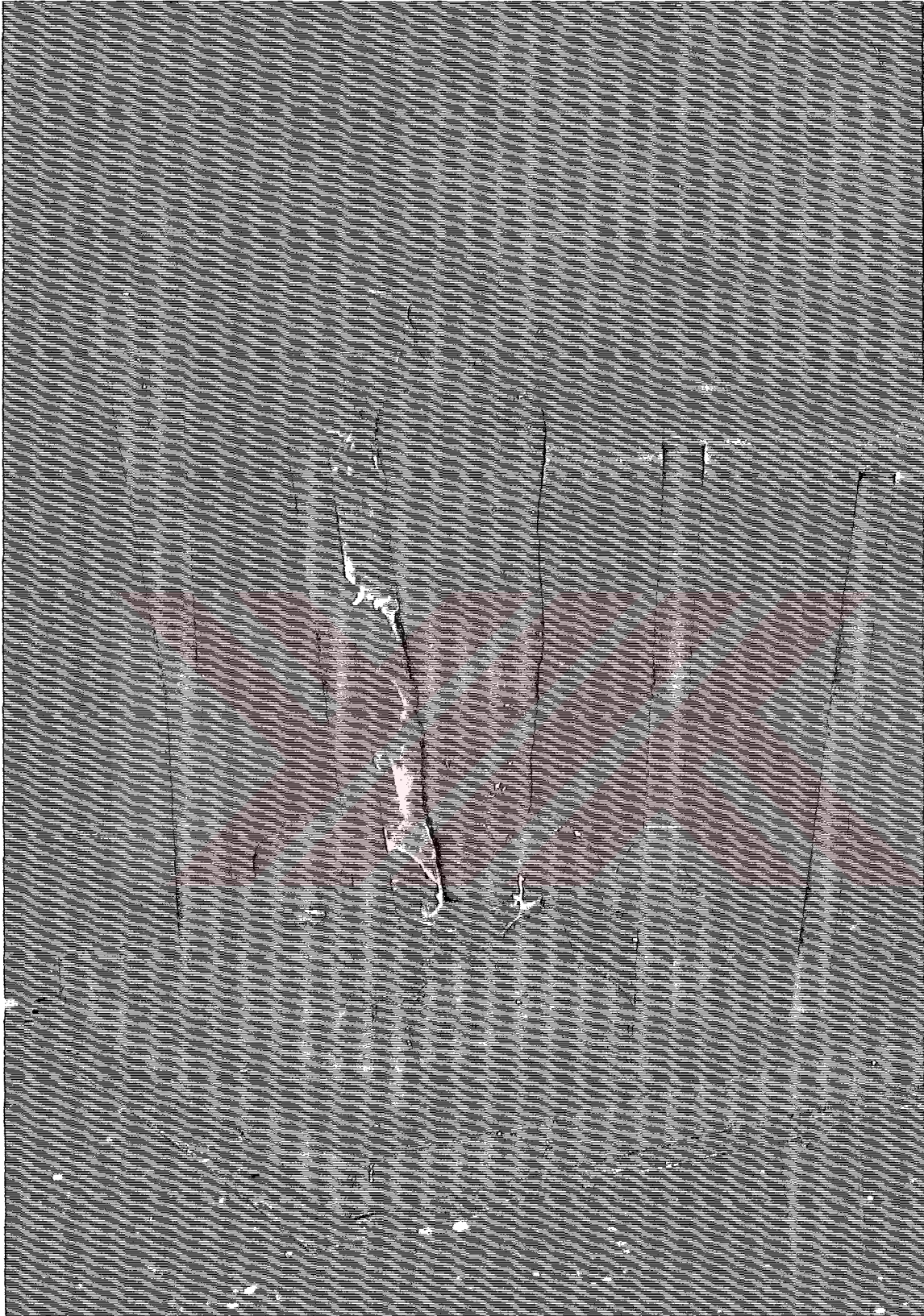
Bu yanma sonucunda bir doğuş mu, yokoluş mu ? Bu ve buna benzer soruların yanıtlarıyla hesaplaşacak olan izleyici kendince haklı olarak birbirinden farklı yorumlara varacaktır (Resim 39, 40).

Taslaklarla çalışmak özneliği ortadan kaldırmak için bir yöntemdir. Böylece yeniden ve yeniden tasarıma çare bulunmuş olur. Yapıtın tasarımını taslak hazırlar. Bazı taslaklar yüzlerce, bazılarıysa daha sınırlı bir sayıda seçeneklidir, fakat ikisi de sonludur.

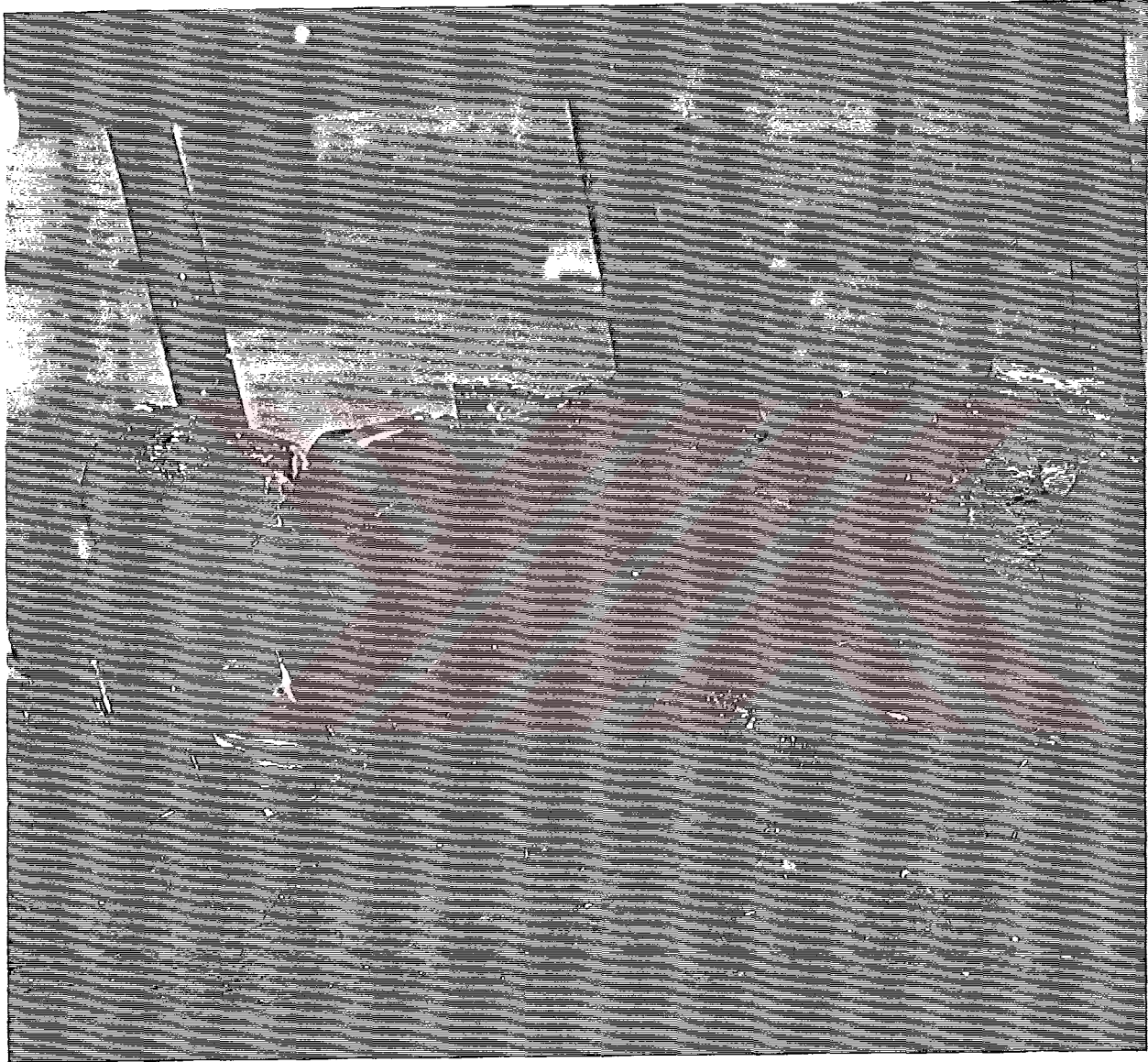
Daha sonra yapıtın tamamlanması yolunda ulaşılan kararların daha az sayıya indirgenmesi doğrudur. Böylece önsel, isteksel ve öznel elenecektir.

Yapılan çalışmalarda genellikle yalın ve kullanışlı biçimler seçilmiştir. Biçimin sınırlı bir önemi vardır. Biçim çalışmanın grameridir. Temel birimin ilgi çekmeyen bir biçimde olması en olumlusudur. Yalın bir biçim kullanmak yenilenerek yapıtın alanını daraltır ve yoğunluğu biçimin düzenlenmesinde odaklaştırır. Düzenleme sonuç, biçimse araçtır.

Değirmen adlı çalışmada, üstte sürekli öğütmeyi, parçalamayı simgeleyen, Neolitik'te kullanılmış olan bir el değirmenini örnek alarak yapılmış bir form kullanılarak insan figürü üzerinde denge araştırılmasına gidilmiştir (Resim 41).



Resim 39: "Volkan".

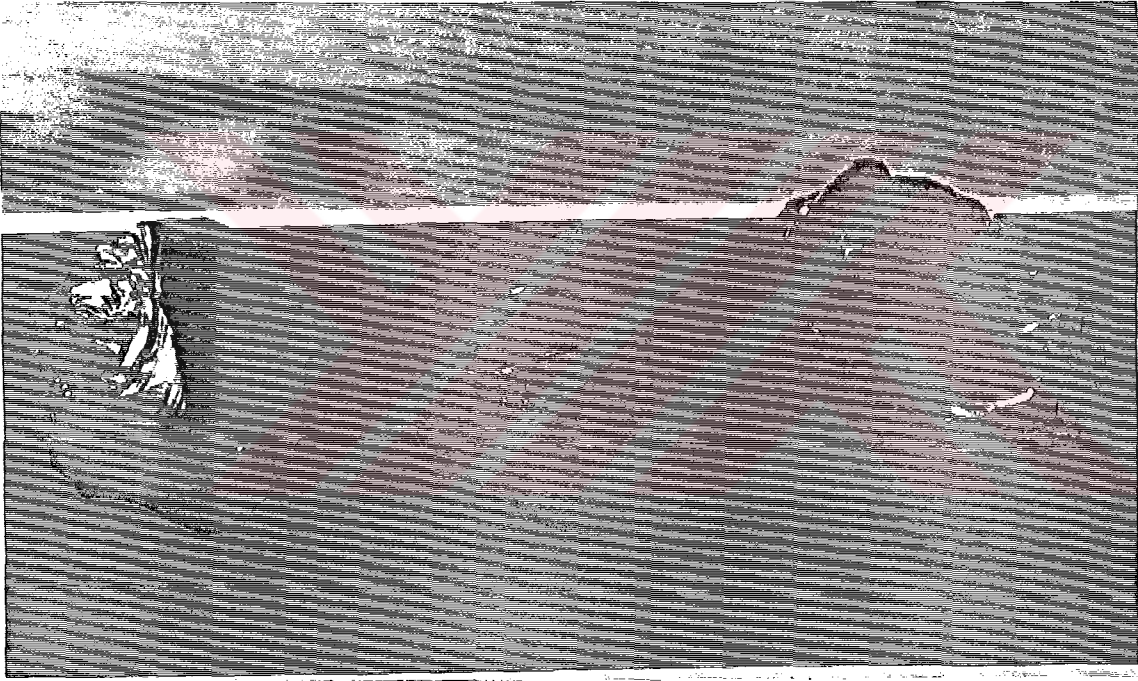


Resim 40: "Volkan".



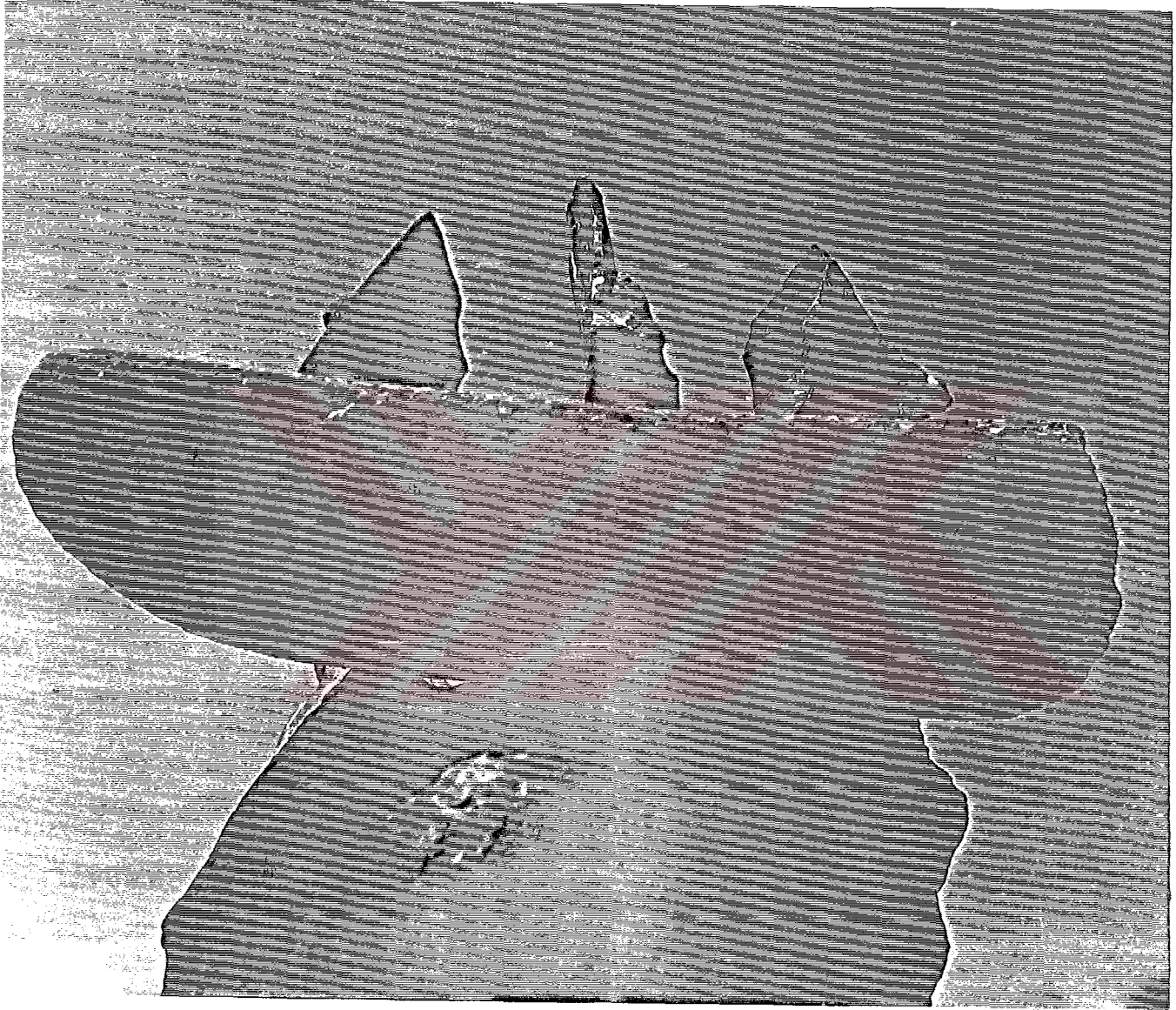
Resim 41: "Değirmen" 1996 (0.90x 0.60x 0.80 m).

Burada günlük yaşamda kullanılmış olan bir alet alınarak biçimleme ve şekillendirme gibi kavramlar üzerinde durulmuştur. Öte yandan sembolik değirmenin insanı biçimlemesi bir oluşu anlatır. Bu oluş içerisinde kullanılan taşlarla bir hareketlilik oluşturma isteği vardır (Resim 42).



Resim 42: "Değirmen" Detay.

Aynı hareketliliğin benzeri değirmen taşının üzerinde de görülür (Resim 43, 44). Yine taşlardaki parçalanma, uzunca bir kültürel sürecin geçtiğini vurgulamak için kullanılmıştır.



Resim 43: "Değirmen" Detay.

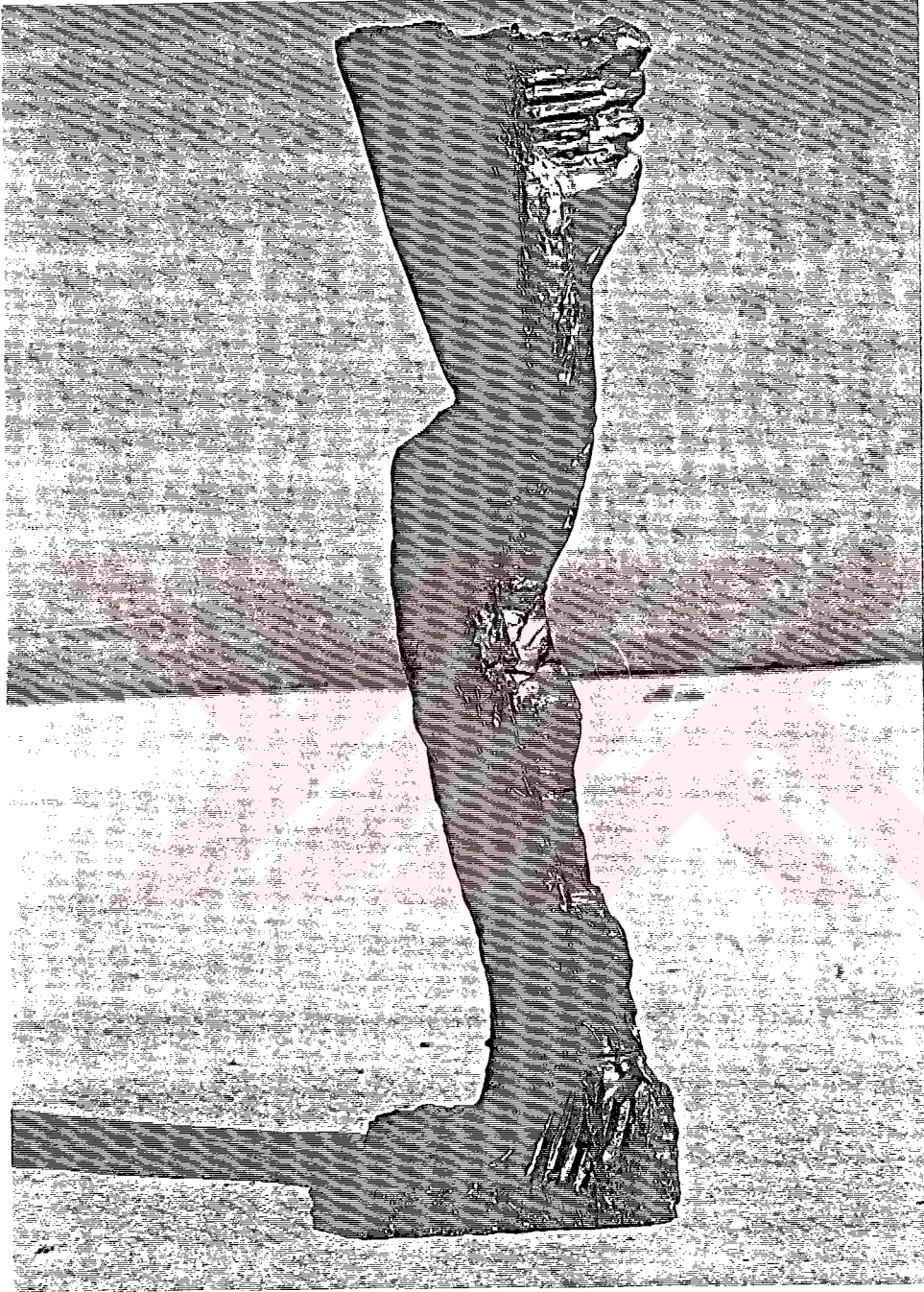


Resim 44: "Değirmen".

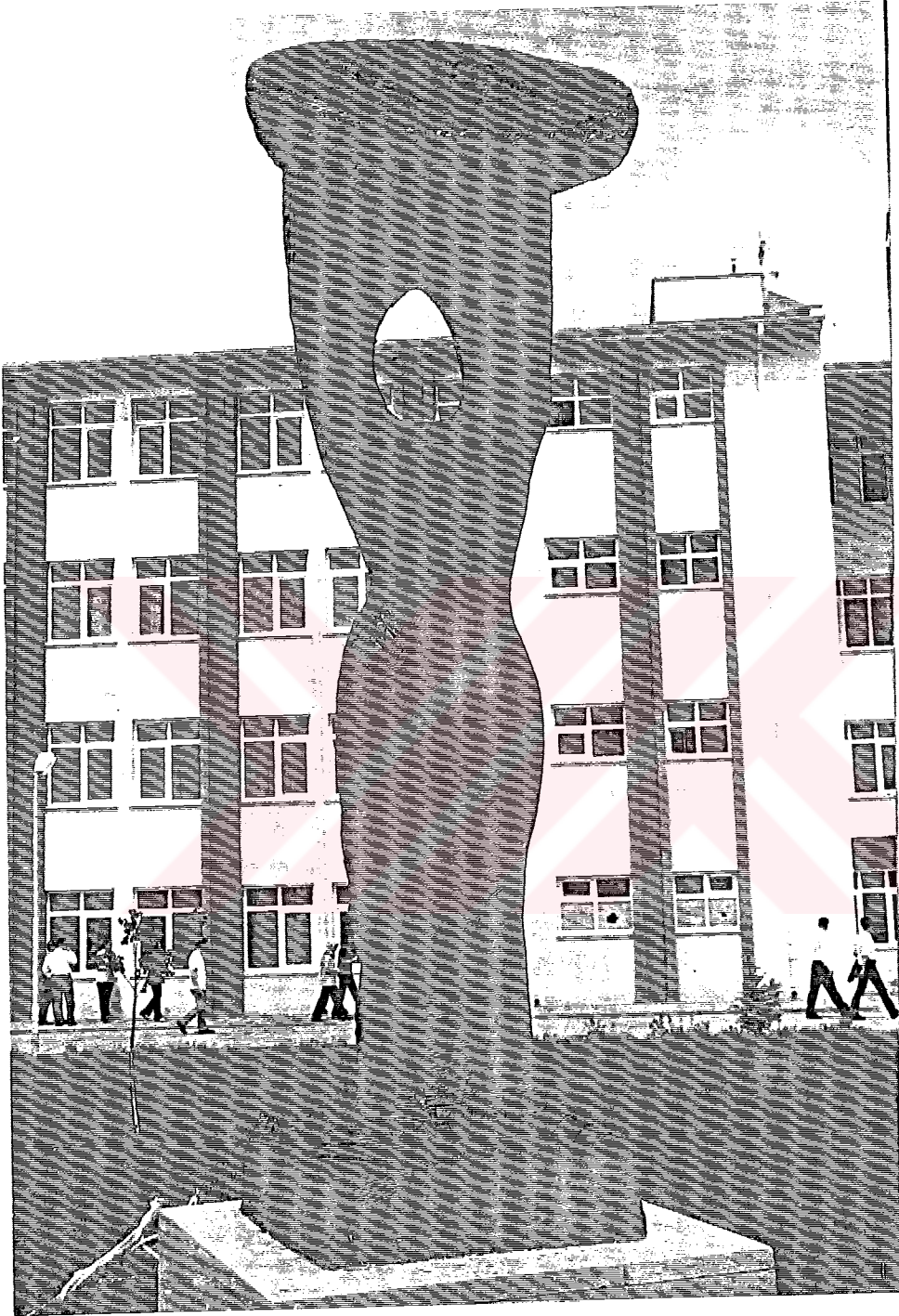
İsa'dan önce 40.000 yılına değin uzandığı düşünölen bu öğütme işi değirmen taşıyla ilişkilidir. Sanatın ilk izlerine rastlanan üst yontma taş dönemine değin iniyor. İnsanlık tarihinde demirden ve camdan öncelikli konumu irdelenmiştir (Resim 45, 46). Demirin dövölerek yassılaştırılabilirliği, tel haline getirilebilirliği, kalıba dökülebilirliği, dayanıklılığı gibi nitelikleri araştırılmıştır. Değirmen taşı insanların biçimlediği , kullandığı şekliyle seçiliyor. Çoğunlukla müdahale etmeden kullanılıyor. Oluşturulan kompozisyon bütünüyle biçim ve biçimin görsel estetiği üzerine kuruludur. Bu estetği kavrayış, bir yandan da hiç kuşkusuz o nesnenin işlevi ve tarihsel iletisi ile yakından ilgilidir, ama ondan bağımsızdır (47, 48, 49).

Tarih öncesinden günümüze teknik buluşların estetik değeri de incelenmiştir. Bu tavır, hazır nesne seçiminden ayrı bir boyut taşımaktadır. Burada nesnenin seçimi değil, nesneyi tasarlamadaki yaratıcılık ve bu yaratıcılığın işlevlere yönelik görsel boyutu önem kazanmaktadır. Bir başka biçimde söylesek, nesnenin işlevi, o işlev için tasarlanmışlığı açısından önemlidir ama, bir yandan da tasarladıktan sonra artık işlevi üzerinde durulmayarak, ortaya çıkan biçimin görselliği öne çıkarılmaktadır (Resim 50, 51).

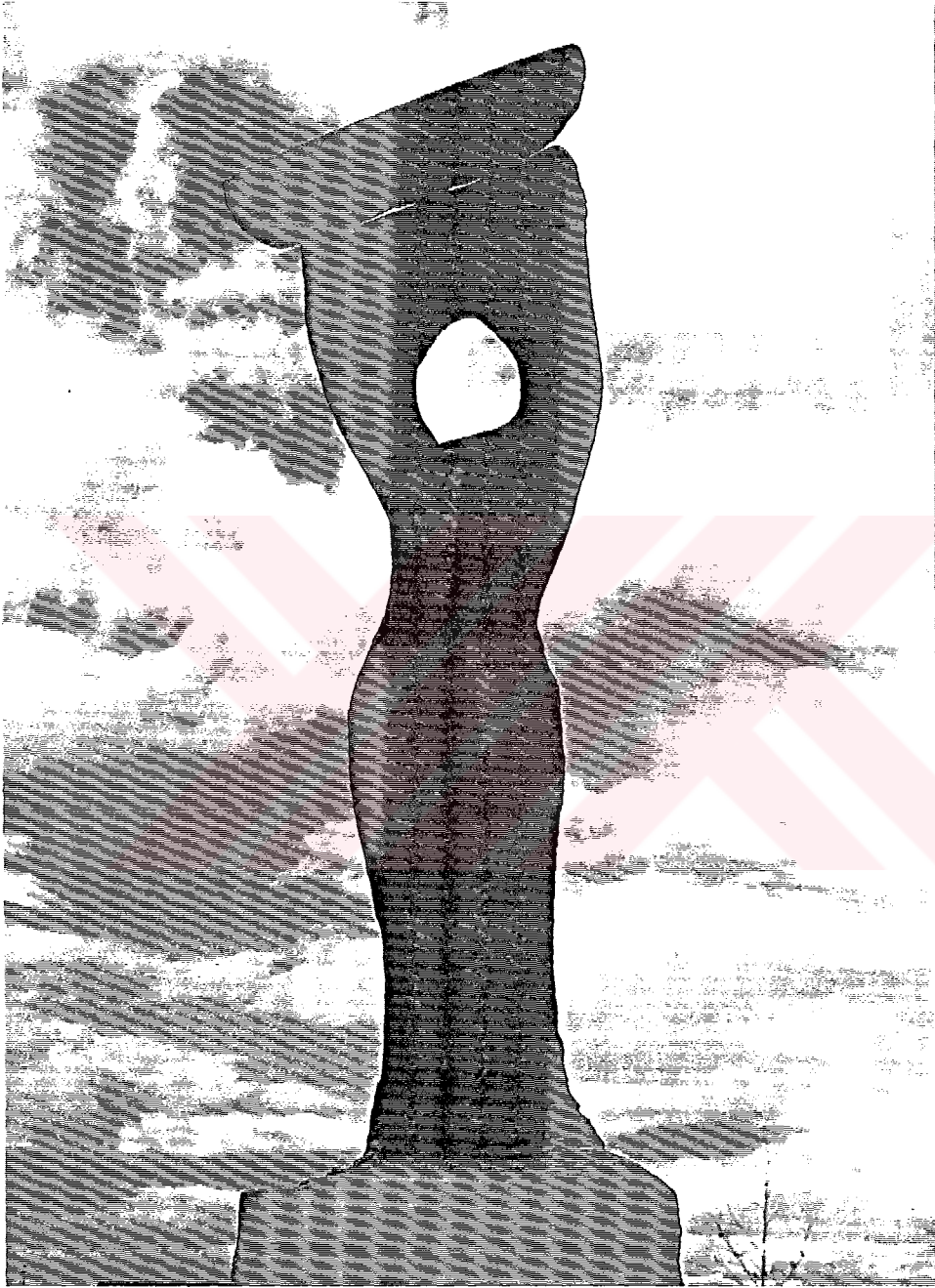
Yapılan çalışmalarda nesneyi kendi işlevinden arındırıp ona başka bir anlam yüklemek gibi eğilimlere de baş vurulmaz. Yani nesne, işlevinin ve bu işleve yönelik biçiminin özünden koparılmaz. Burada istenen, biçimin doğal görüntüsüyle ilişkiye geçmektir. Bir nesne olan insan figürlü mezar taşlarının kendi bütünlüğü ve oranlarıyla olan ilişkisine yönelir ve bizim de, bu ne olduğunu bilmediğimiz nesnenin arı estetğiyle ilişki kurabilmemize aracılık etmemiz istenir (Resim 52, 53, 54). Nesneyi anlamından boşaltmaz. Bununla birlikte bu türdeki tüketim isteklerinde, izleyiciyi özgür bırakır.



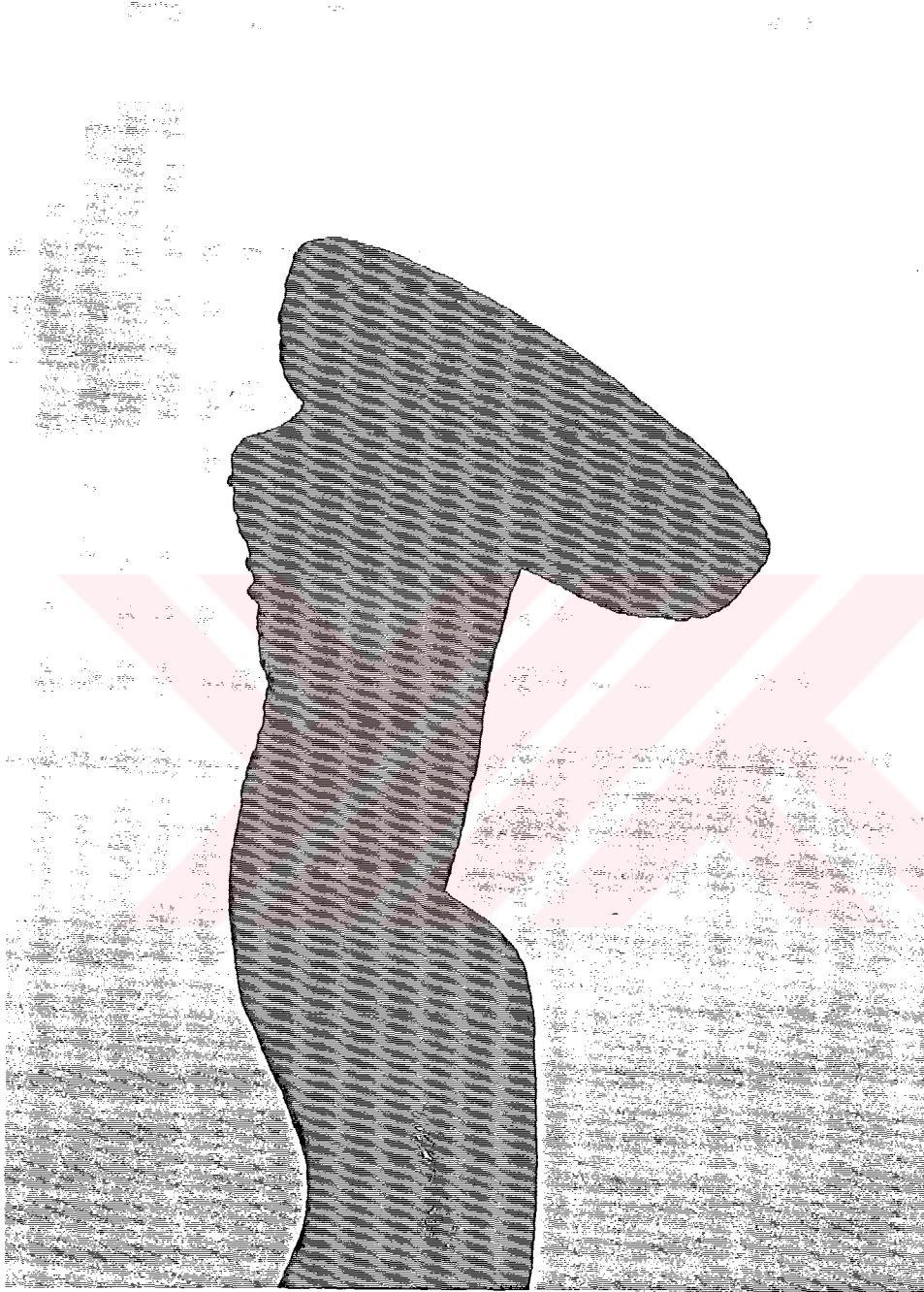
Resim 45: "Değirmen II" Maket.



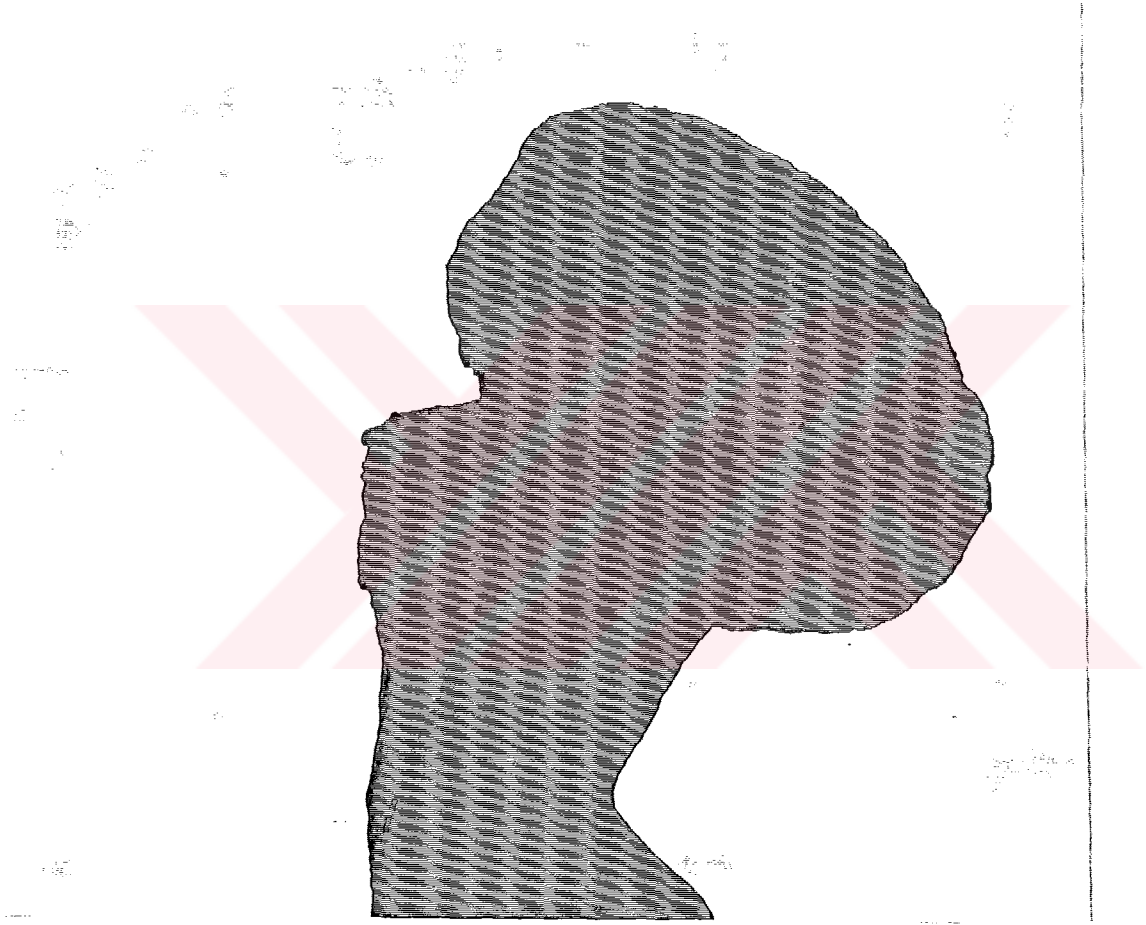
Resim 46: "Değirmen II" 1998 (4.00x 1.00x 1.00 m).



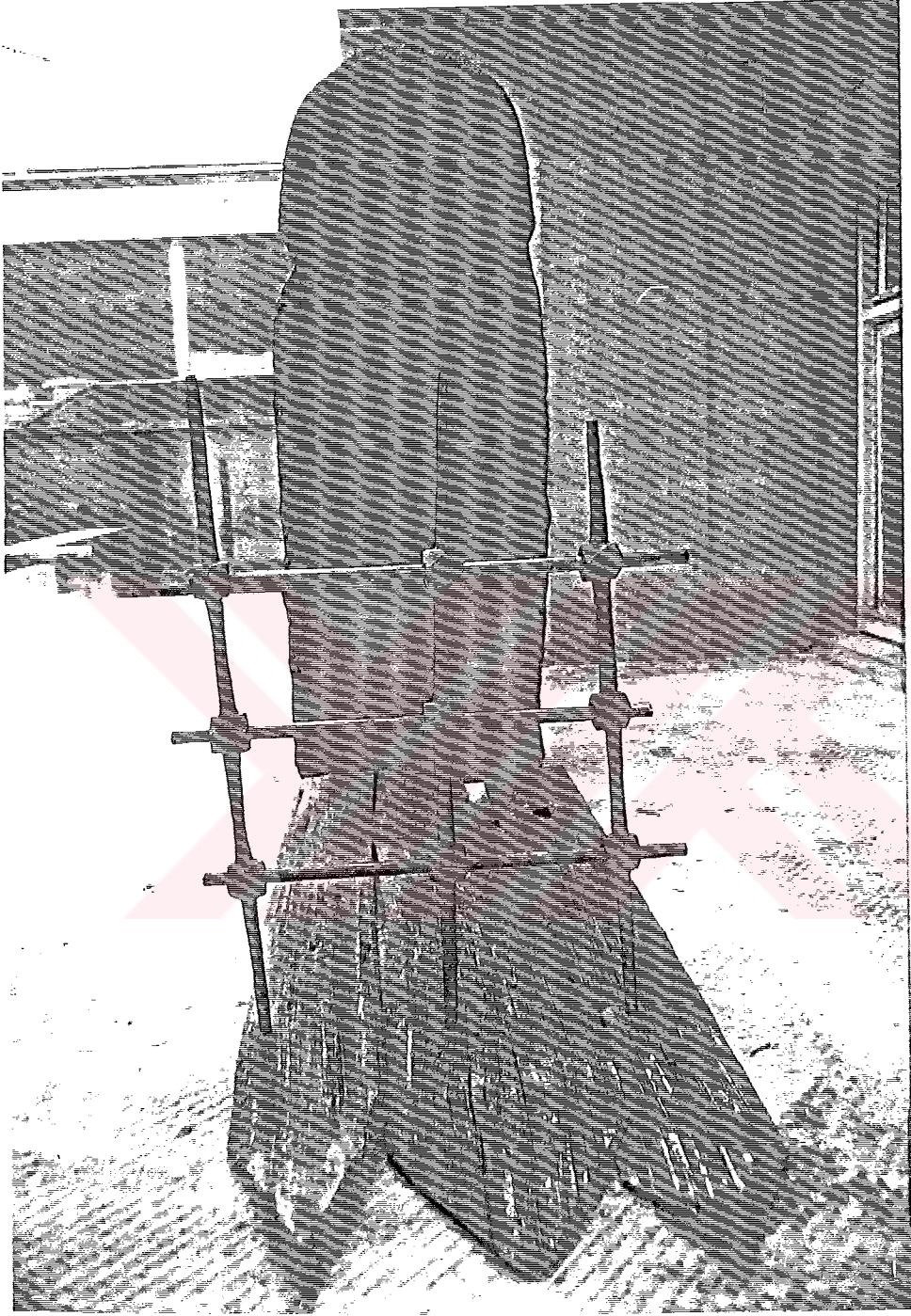
Resim 47: "Değirmen II".



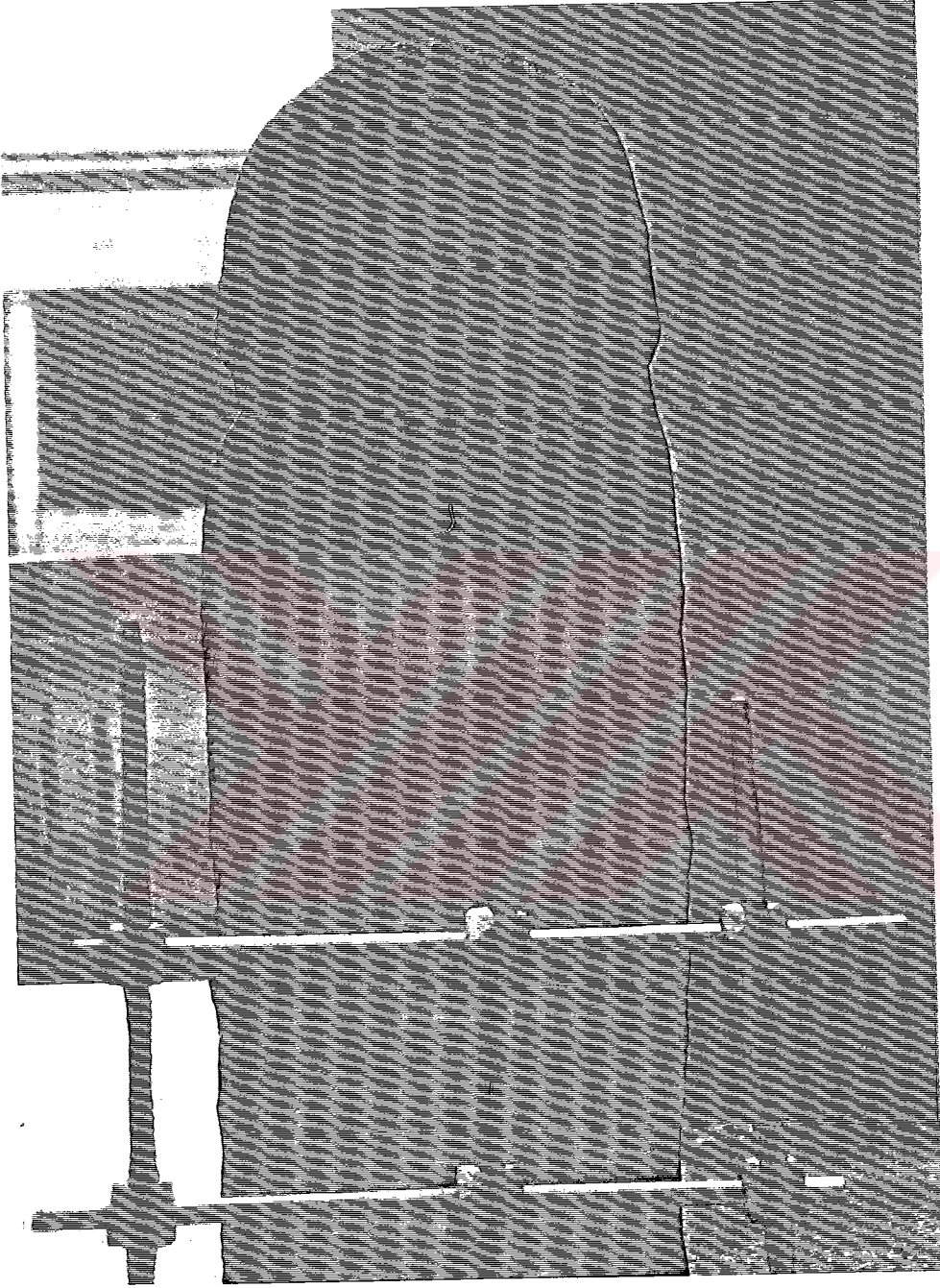
Resim 48: "Değirmen II" Detay.



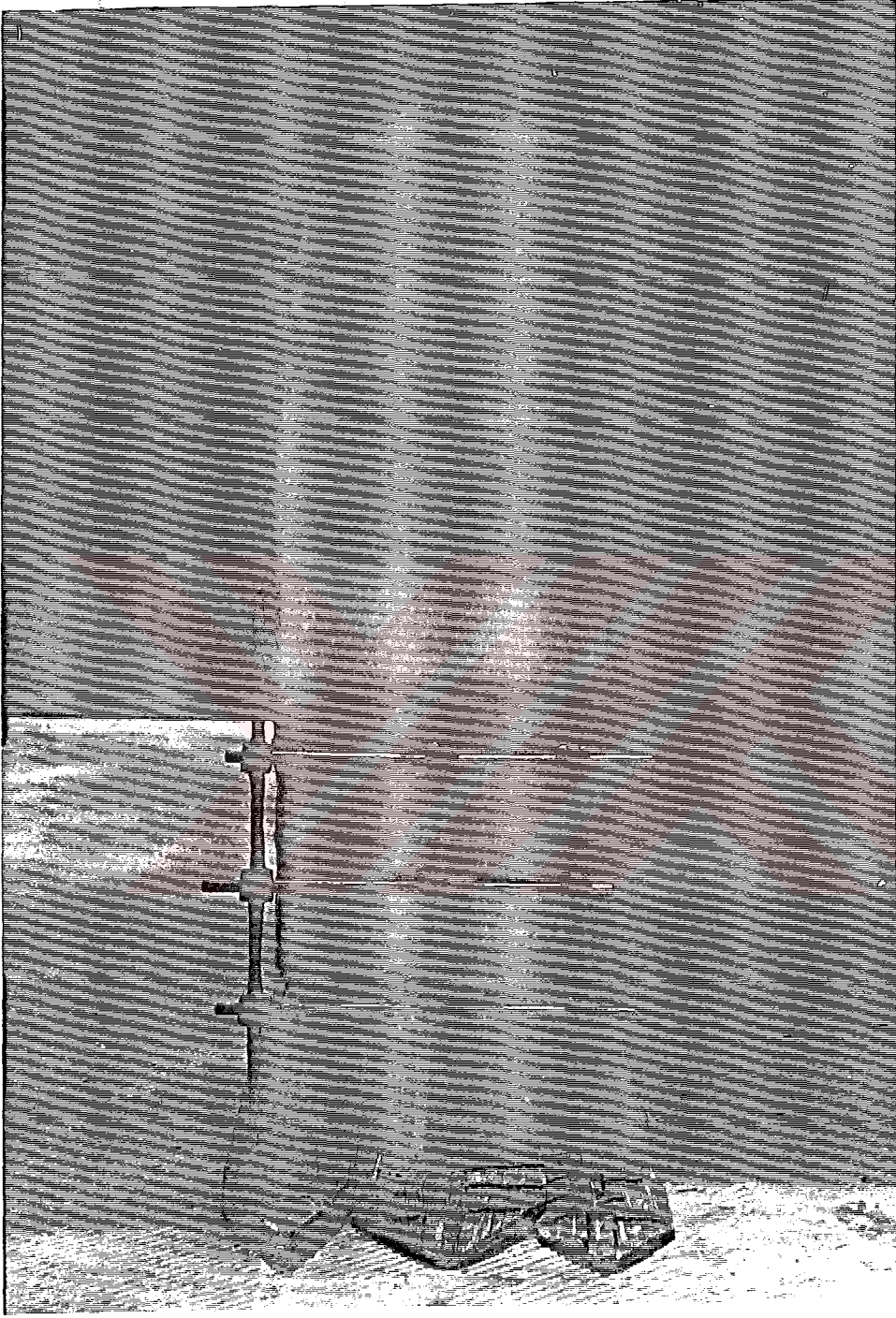
Resim 49: "Değirmen II" Detay.



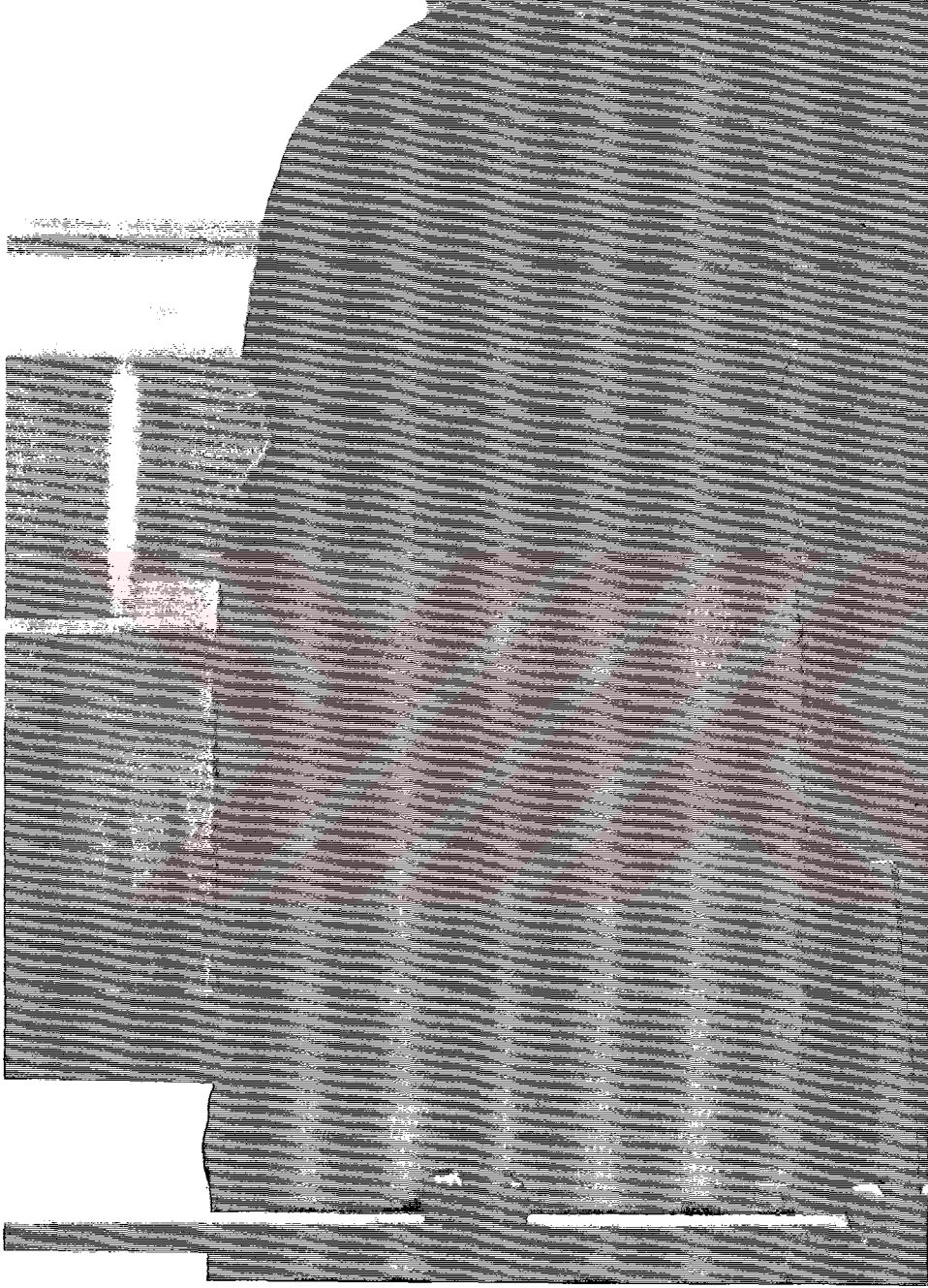
Resim 50: “Konuşan Taşlar” 1998 (1.20x 1.00x 1.50 m).



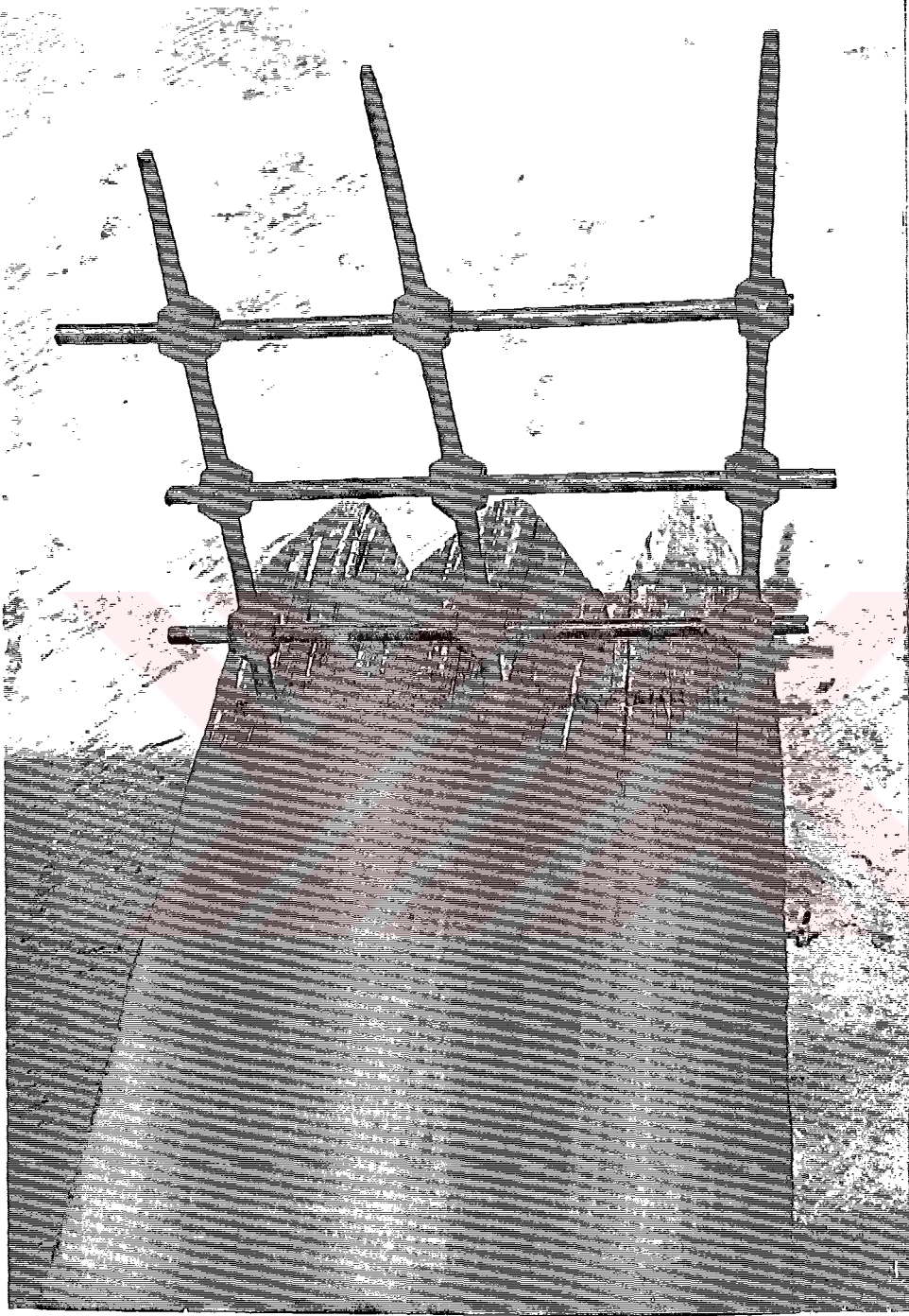
Resim 51: “Konusan Taşlar”.



Resim 52: “Konuşan Taşlar”.

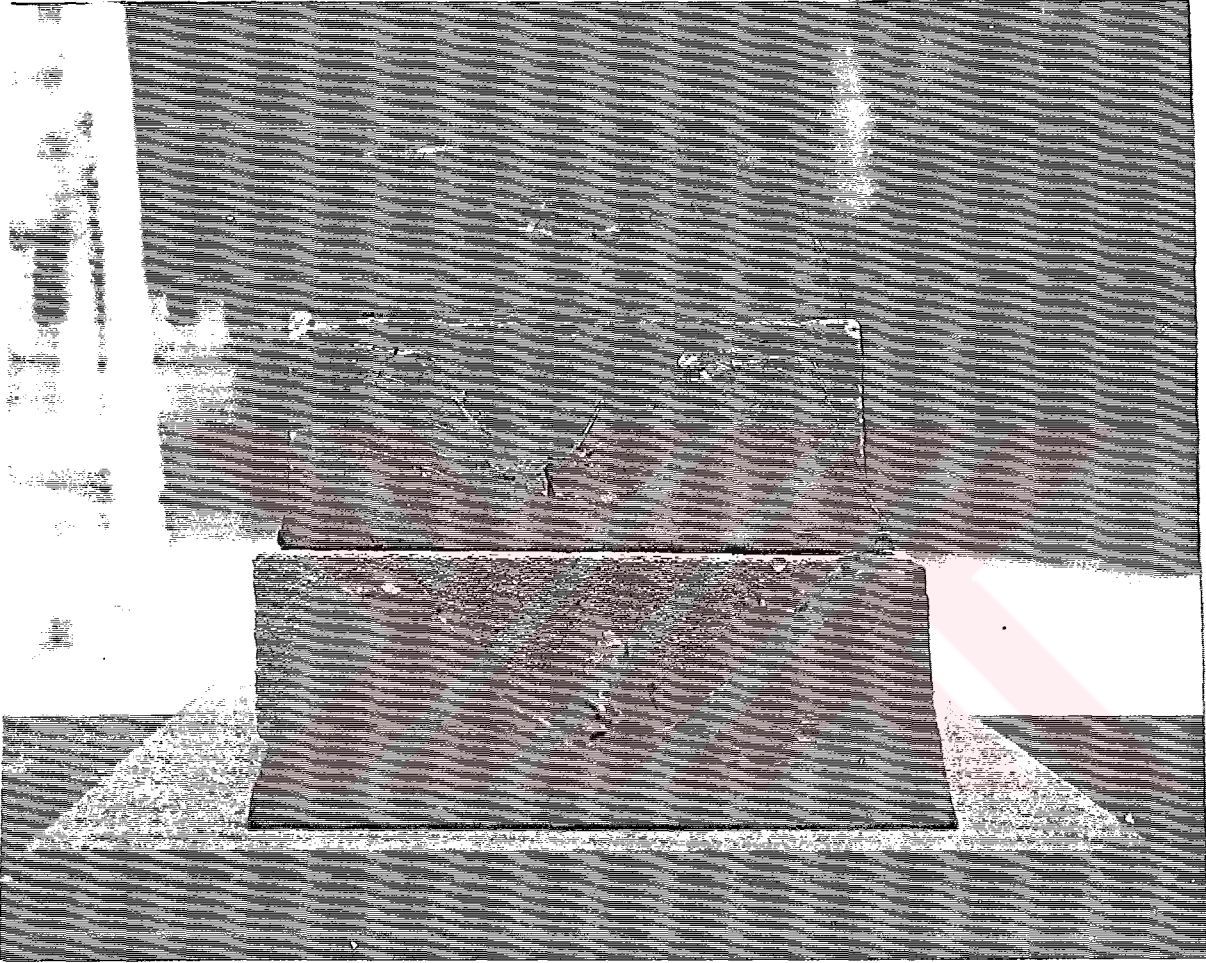


Resim 53: “Konusan Taşlar”.

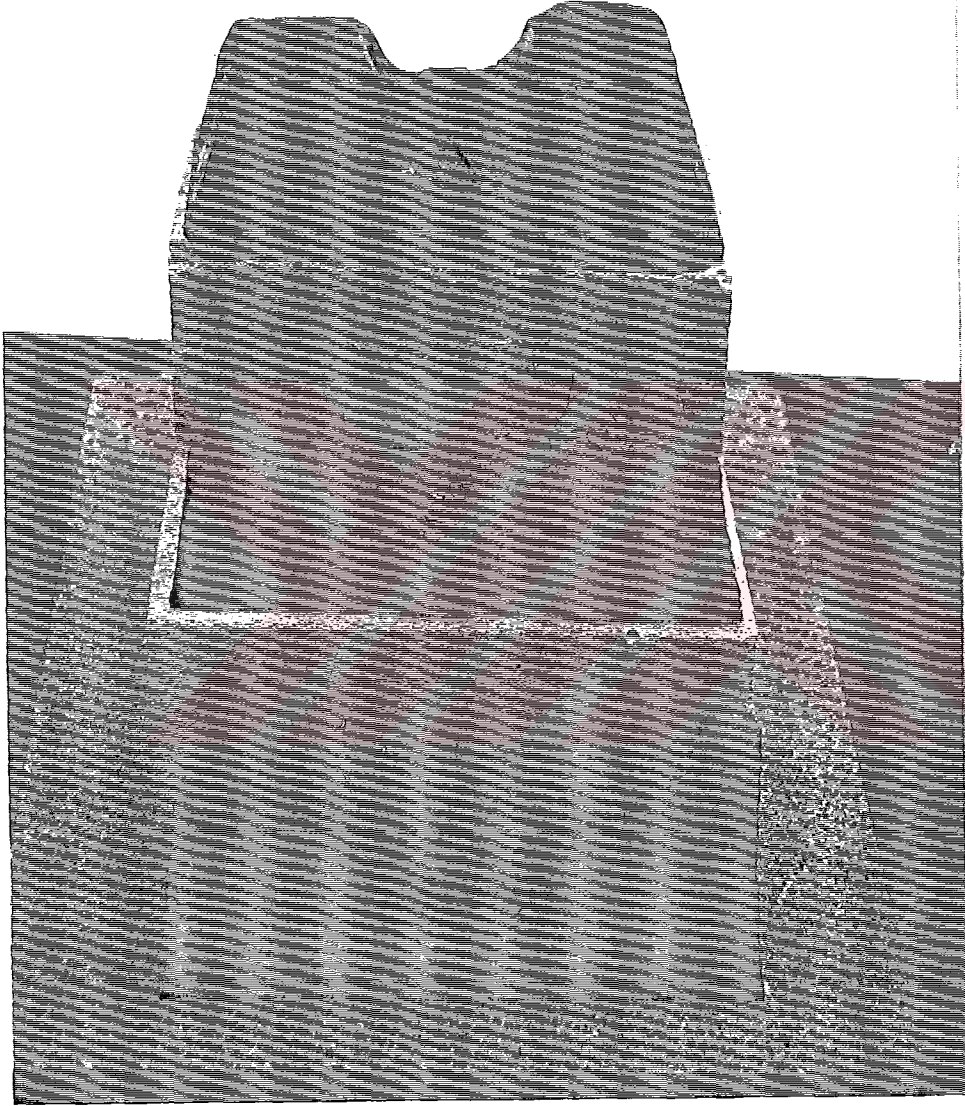


Resim 54: “Konusan Taşlar”.

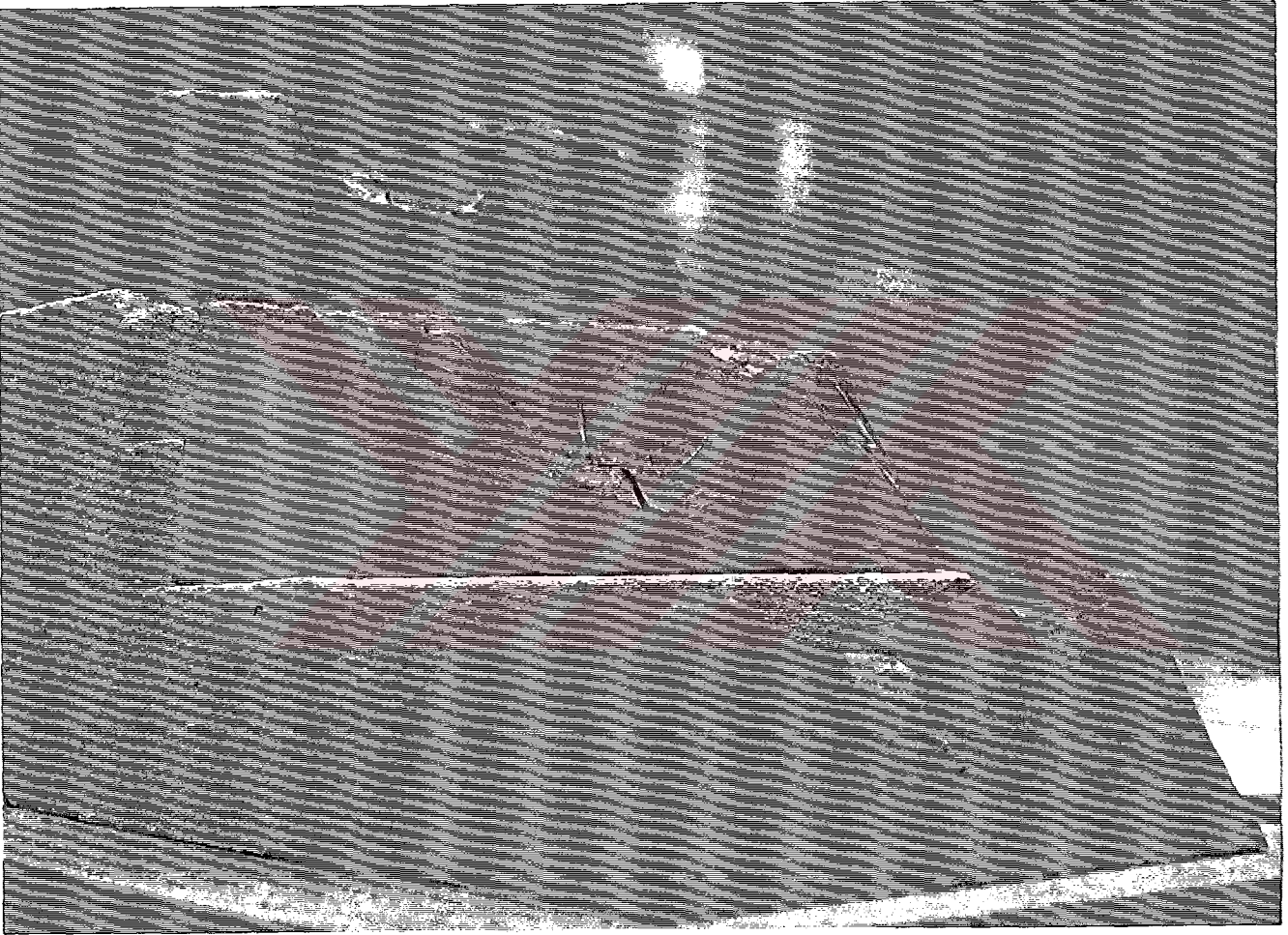
Modern toplumlarda günlük yaşam akışı, geçmişle bağlantısını koparır. Geçmiştekilerin yeni bilgilerin ışığında ilkeli bir biçimde sorgulanmasıyla savunulabilecek olanlar, yeni ile örtüşür. Bu örtüşmede onaylanan, “gelenek” değildir. Modernizmin küreselleşmesi, toplumsal etkinliği yöreselleşmiş bağlamlardan kaldırıp, toplumsal ilişkileri geniş zaman-uzam uzaklıklarıyla yeniden düzenlemektedir. Düşünce ve eylemin sürekli ve karşılıklı olarak birbirini etkilemesiyle sistemin yeniden üretimini önerir. Bu olgu, yerel alışkanlık ve deneyimlerin getirdiği kısıtlamalardan kurtulmayı ve değişim olanaklarının çeşitlenmesine yol açmaktadır. Modern örgütler, yerel ile küreseli, geleneksel toplumdan ayrımlı olarak birbirine bağlayabilmekte ve dünya küresi üzerindeki insanın yaşamını bu yolla sürekli etkilemektedirler. Zaman ve uzamın ayrıştırılması, buna karşı, aralarındaki ilişkinin bir eşgüdümüne dönüştürülmesi ile sanatsal temsil etmenin ifadesinde belirgin bir ilişki sözkonusudur. Uzam-zaman gelgitinde, bilginin kendine ait düşünümseelliği içerisinde dilediğini seçip alarak, bağlamından koparıp galeri mekanına taşıyarak, boyutlarıyla oynayıp büyültüp küçülttüğü nesneleri, taş, polyester ve ytongun teknik olanaklarını önemseyerek artırılmış, indirgenmiş ve özetlenmiştir (Resim 55, 56, 57).



Resim 55: "Irmak" 1998 (0.30x 0.50x 0.60 m).



Resim 56: "Irmak".



Resim 57: "İrmak".

SONUÇ

1960 öncesi pop sanat ile gelişen bir tavır, ilk aşamada özerk sanat ile gündelik yaşama ait ve bağımlı ilişkiler içinde olan ifade ve davranış biçimleri arasında bağlantı kurar. Bu sanatta bütüncülüğü olduğu kadar, sanatın bağımsızlığı üzerine gelişen kuralları da sarsar ve bir anda gündelik bir eşya sanat nesnesi sınıfına yükselir.

Resim, heykel, mimari, yazı gibi çeşitli sanat disiplinleri arasında belirleyici sınırlar kalkmış, resimler üç boyutlu olabildiği gibi, mimari duvarlar resimli, heykeller ise boyalı olabilmektedir. Bir sanatçı sergisinde farklı üslupları kullanabildiği gibi tek bir resim içinde birbiri ile görünüşte bağımsız, ancak serbest bir düş ilişkisi içinde bütünleşebilecek imgeler de kullanabilmektedir. Transavangard sanatın geleceğe dönük tavrı ile geçmişe dönük özlemini de biraraya getirmiş, tarih kullanımını farklı kapsam ve anlam içinde yepyeni bir şekilde zaman referansları üretmeye başlamıştır.

Biçimsel yaklaşımda değer yargılarının ya da beğenisel önceliklerin yok olması, sanatçının biçimsel tercihinde estetik seçim değil, anlam üretiminin yönlendiriciliğini benimsetmiştir. Bu bakımdan bugün herhangi bir sanat ürününde görülen biçim uygulamalarının altında ya kavramsal ya da içerikle ilgili niyetler vardır. Ancak, beğeni ve biçim ölçülerinin yok olması sanatta büyük bir özgürlüğü olası kılarken sanat ve sanat olmayan arasında da büyük bir belirsizlik getirmiş, eleştirel tavrın çözümlemesine yol açmıştır.

Kavramsal Sanat veya daha kabul gören adıyla Çözümleyici Sanat, Minimal Art çizgisinin devamında yer alır, nesne üretimini ve "plastik davranışı" bütünüyle terk etmiştir ve metinsel üretimle yetinir. Başka bir deyişle çağımızda kavrayıcı zihinsel ağırlıklı bir sanat hüküm sürmektedir. Öte yandan çağımızda resimsel dilden biyolojik, teknolojik tüm

dillere geçilmiştir. Sanat daha önce örtüştüğü "Resim ve Heykel"den başka bütün bu biçimlerde kendilerini gösterenleri de kapsamına almaktadır. Bence asıl büyük dönüşüm budur. Bu anlamda görünür kılınabilmek için geleneksel veya geleneksel olmayan zanaatsal, teknolojik ve doğal her türlü dil, düzgün kullanılabilen Arte Povera, Video Art, Body Art, Land Art gibi sanatsal yaklaşımlar kavramsal sanat olarak nitelenebilir.

"Bugün heykelin üretim alanının özel atölyelerden, inşaat ve fabrika sahasına kaymış olması" onun çevre ile kurduğu ilişkileri değiştirmiş, sanatçının ve kullanıcının, en çok da nesnenin rolünü ve kişiliğini farklılaştırmıştır. İnsan dünyasındaki temel değişim, nesnenin bugün ulaştığı farklı anlam, sanat dallarında da çok daha yoğun bir üretim ve kullanım (tüketim) gerektirmiştir. Özgün bir duyumsama veya bir dizi duyumsamaları üreten bir mekanizma olarak kabul edilmesi düşüncesinin yaygınlık kazanmasıdır. Bu düşüncenin yayılmasından sonra izleyici artık, bir sanat gösterisinde "bu nedir ?" biçiminde daha önceleri sormakta olduğu bir soruyu sormuyor, onun yerine "buna karşı reaksiyonum ne olmalıdır ?" sorusunu sormaya başlamıştır. Üzerinde durulan şey "objektif"den "subjektif"e doğru yön değiştirmiş, sanat yapıtı, aklın dışında aktüel bir gerçek olmaktan, zihinde bir gerçek ya da zihinsel bir düşünce (kavram) olmaya yönelmiştir.

KAYNAKÇA

ARISTOTELES,

- 1990 Oluş ve Bozuluş Üzerine, (Çev. Celal Gürbüz) Ara Yayıncılık: 36, İstanbul.

AYSAN, Ş., KİRAZ, S. ve ÖKTEM, A.,

- 1995 "Sanat Olarak Betik". Sanat Tanımı Topluluğu.

BAYKAM, Bedri,

- 1990 Boyanın Beyni, (80'li Yıllardan Makaleler) Ayhan Matbaası, İstanbul.

BAYKAM, Bedri,

- 1990 "Post-Modernizm Ötesi: Yeni Modernizm ya da Deconstruction".
Boyanın Beyni, (80'li Yıllardan Makaleler) Ayhan Matbaası, İstanbul.

BERGER, John,

- 1989 Picasso'nun Başarı ve Başarısızlığı. (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy), Metis Yayınları.

BEYKAL, Canan,

- 1984 "Yanılsama ve Gerçeklik". Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Kasım, sayı 3, İstanbul.

CABANNE, Pierre,

- 1997 "Kolajlar". Modernizm Serüveni, Yapı Kredi Yayınları.

CANSEVER, Meltem,

- 1993 "Kolajlar". Sanat Dünyamız. Yapı Kredi Yayınları.

DEONNA, W.,

- 1974 Sanatta Ritimler ve Kanunlar, (Çev. Süleyman Kazmaz) Remzi Kitabevi, İstanbul.

DUCHAMP, Marcel,

- 1989 The Box In A Valise. New York.

ERİNÇ, M. Sıtkı,

1995 Kültür Sanat Sanat Kültür. Çınar Yayınları, İstanbul.

ERZEN, Jale,

1991 "Modernizm Sonrası Sanat". Plastik Sanatlar Dergi Yayın Dizisi,
İstanbul.

FISCHER, Ernst,

1985 Sanatın Gerekliği, Çev: Cevat Çapan, Kuzey Yayınları, Ankara.

GÜLTEKİN, Gönül,

1994 "Türk Kavramsal Sanatçılarının Çevre Yaratma Sorununa Yaklaşımlar".
Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Mayıs-Ağustos, Sayı 14.

GÜLTEKİN, Gönül,

1995 "Bir İletişim Aracı Olarak Video Sanatı". Türkiye'de Sanat, Plastik
Sanatlar Dergisi, Eylül-Ekim, Sayı 20.

KOSUTH, Joseph,

1980 "Giriş Notu". Sanat Olarak Betik, (Derleme) Sanat Tanımı Topluluğu
Yayını, İstanbul.

LEVİN, Kim,

1988 Beyond Modernism, Savaşer and Row, New York.

LUCIA-SMITH, Edward,

1969 Movements in Art Since 1945, thames and Hudson, London.

LYNTON, Norbert

1991 Modern Sanatın Öyküsü, Çev: Cevat Çapan ve Sadı Öziş, Remzi
Kitabevi, İstanbul.

MOFFIT, John F.,

1988 Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys, UMI Research
Press, London.

ÖZAYTEN, Nilgün,

- 1992 Batı'da Obje Sanatı, Kavramsal Sanat, Post-Kavramsal Sanat,
Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat
Tarihi Bölümü, İstanbul.

PACQUEMENT, A.,

- 1971 "Art Concetuel: Pratique et Theoric". Septieme de, Paris Kataloğu.

PACQUEMENT, A.,

- 1971 "Justification Historique". Septieme Biennale de, Paris Kataloğu.

RICHTER, Hans,

- 1965 Dada (Art and Anti-Art) Londra.

SMITH, Roberta,

- 1991 "Conceptual Art", Concepts of Modern Art, Ed: Nikkos Stangos, Thames
and Hudson, New York.

TRONCHE, A. ve GLOAGUEN, N.,

- 1977 L' Art Actuel en France. Editions Andre Balland (Çev. Avni Yamaner).

TUNALI, İsmail,

- 1983 Estetik, Kültür Dizisi, Cem Yayınevi, İstanbul.

TUNALI, İsmail,

- 1983 Estetik Beğeni. Say Kitap Pazarlama, İstanbul.

(Malzeme, Işık ve Hareket Yolu İle Şiirsel Anlatım Konulu Sergi Kataloğu).

Sanat Dünyamız. Avant-Garde,

- 1995 1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları Kavramları, sayı 59.