



**GÜNCEL SANATTA BİR İLHAM KAYNAĞI  
OLARAK ENDÜSTRİ VE ENDÜSTRİYEL  
MALZEME**

**Abdulkadir ÖZNÜLÜER**

**Sanatta Yeterlik  
Resim Ana Sanat Dalı  
2023**

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANA SANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA BİR İLHAM KAYNAĞI OLARAK ENDÜSTRİ VE  
ENDÜSTRİYEL MALZEME

(Industry And Industrial Materials As A Source of Inspiration in Contemporary Art)

SANATTA YETERLİK TEZİ

Abdulkadir ÖZNÜLÜER

Danışman: Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK

Erzurum

Kasım, 2023

## KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Abdulkadir ÖZNÜLÜER tarafından hazırlanan “Çağdaş Sanatta Bir İlham Kaynağı Olarak Endüstri ve Endüstriyel Malzeme” başlıklı çalışması 29 /11 / 2023 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim, Ana Sanat Dalında sanatta yeterlilik tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Oğuz DİLMAÇ <i>İzmir Katip Çelebi Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Danışman:	Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Prof. Orhan TAŞKESEN <i>Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr. Üyesi Halil DAŞKESEN <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr. Üyesi Hatice DOĞAN <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Aslı ıslak imzalıdır

Prof. Dr. Ahmet Selim Doğan

Enstitü Müdürü

## ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Sanatta Yeterlilik Tezi olarak sunduğum “hazırlanan “Çağdaş Sanatta Bir İlham Kaynağı Olarak Endüstri ve Endüstriyel Malzeme” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

29 / 11 / 2023

Aslı ıslak imzalıdır

Abdulkadir ÖZNÜLÜER

Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun .../.../.... tarih ve ..... sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

Enstitü Yönetim Kurulunun .../.../.... tarih ve ..... sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

## TEŞEKKÜR

Sanatta Yeterlilik süreci boyunca karşılaştığım tüm zorluklarda manevi desteğini esirgmeden bana yalnız olmadığımı her fırsatta hissettiren kıymetli eşime ve ihtiyaç duyduğum her anda bilgi, tecrübe ve hoşgörüsüne başvurduğum saygıdeğer hocam Doç. Cemile Didem ÖZİŞİK'a minnet ve şükranlarımı sunarım.

Abdulkadir ÖZNLÜER



## ÖZET

### SANATTA YETERLİK TEZİ

### ÇAĞDAŞ SANATTA BİR İLHAM KAYNAĞI OLARAK ENDÜSTRİ VE ENDÜSTRİYEL MALZEME

**Abdulkadir ÖZNÜLÜER**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK**

**Kasım 2023, 187 Sayfa**

Sanat tarihçilerinin birçoğuna göre 1860'da ortaya çıkan Empresyonizm, Modern Sanat döneminin başlangıcı olarak görülmektedir. Bu tarihten itibaren tam 100 yıl sürmüş olan Modern sanat dönemi yeni ifade biçimlerine tanıklık etmiştir. Bu çerçevede yaptığımız araştırmalar neticesinde sanat akımları içerisinde endüstri, endüstriyel malzeme, bilim ve teknolojinin önemli bir yer kapladığı tespit edilmiştir. Empresyonistlerin Newton, Helmholtz ve Chevreul'un renk teorilerinden, ayrıca ışık üzerine yapılan bilimsel deneylerden etkilendiklerini görülmüştür. Ekspresyonistlerin yeni oluşan endüstri kentlerinde hava, çevre ve ses kirliliğinin yanı sıra yoğun iş saatlerinin yarattığı kaotik ortamdaki kaçarak kendi güvenli limanları olduğunu düşündükleri iç dünyalarına çekildiklerini görmekteyiz. Sonraki süreçte iç dünyalarının da mikro bir evren olduğuna şahit olunca ekspresif bir tavır sergilediklerini tespit edilmiştir. Kübistlerin, özellikle kolaj ve asamblajlarda kullandıkları atık nesnelere miyadını doldurmuş endüstriyel atıklar olduğu gibi Fütüristlerinde hız ve hareketten kasıtlarının hızla hareket eden endüstriyel makineler olduğunu ve ilham kaynaklarının da salt endüstri olduğu görülmektedir. Dadaistlerin endüstrinin kapitalist ve bencil bir insan tipini yarattığını, ayrıca savaş gereçlerinin de endüstri ürünleri oluşundan ötürü geliştirdikleri reddiyet politikalarını görsel ifadeye taşıırken yine endüstri ürünlerini doğrudan bir sanat nesnesi gibi sundukları gerçeği de gün gibi önümüzde durmaktadır. Örneklerini saymaktan sıkılabileceğimiz bir liste vardır önümüzde. Kısacası endüstri ve endüstriyel malzeme modern sanat ile sanatçının gündemine gelmiş çağdaş sanatta ise vazgeçilmez unsurlarından biri olarak varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Tez çalışması kapsamında modern ve çağdaş prensiplerle üreten önemli sanatçılar ve sanat eserleri incelenerek, endüstri kavramını tek başına ne ifade ettiğine ve endüstriyel malzemelerin hangi bağlamda ifadelere dönüştüğüne ilişkin açıklamalar yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Sanat, Hazır Nesne, Dadaizm, Endüstri.

## **ABSTRACT**

### **PROFICIENCY IN ART THESIS**

#### **INDUSTRY AND INDUSTRIAL MATERIALS AS A SOURCE OF INSPIRATION IN CONTEMPORARY ART**

**Abdulkadir ÖZNÜLÜER**

**Advisor: Assoc. Prof. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK**

**November 2023, 187 Pages**

According to most art historians, Impressionism, which emerged in 1860, is seen as the beginning of the Modern Art period. The Modern Art period, which has lasted exactly 100 years since this date, has witnessed new forms of expression. As a result of our research in this framework, it has been determined that industry, industrial materials, science and technology occupy an important place in art movements. Impressionists were influenced by the color theories of Newton, Helmholtz and Chevreul, as well as scientific experiments on light. We see that the Expressionists retreated to their inner worlds, which they thought were their safe harbors, escaping from the chaotic environment created by air, environmental and sound pollution as well as intense working hours in the newly formed industrial cities. In the following process, it was determined that they exhibited an expressive attitude when they witnessed that their inner world was also a micro universe. It is seen that the waste objects used by the Cubists, especially in collages and assemblages, are industrial wastes that have expired, and that the Futurists' meaning of speed and movement is fast-moving industrial machines and their sources of inspiration are pure industry. The fact that the Dadaists presented industrial products directly as an art object while carrying the rejection policies they developed due to the fact that the industry created a capitalist and selfish human type and that the war materials were also industrial products into visual expression is as clear as day. There is a list of examples that we can get bored of counting. In short, industry and industrial materials have come to the artist's agenda with modern art and have managed to survive as one of the indispensable elements in contemporary art. Within the scope of this thesis, important artists and artworks produced with modern and contemporary principles are analyzed, and explanations are made about what the concept of industry alone means and in which context industrial materials turn into expressions.

**Keywords:** Contemporary Art, Readymade Object, Dadaism, Industry.

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş.....	1
Endüstri Devrimi ve Avrupada Sanat.....	7
Oluşum sürecinde endüstri devrimi ve siyasal gelişmeler.....	7
Oluşum sürecinde endüstri devrimi ve sanatsal gelişmeler.....	10
Endüstri devriminin ortaya çıkışı ve sanata yansımaları.....	13
Yeni Keşifler ve Değişen Sanat Anlayışı.....	26
Mekanik sanat kavramı.....	26
Fotoğraf sanatı.....	32
Elektronik sanat kavramı.....	35
İKİNCİ BÖLÜM.....	41
Modern Sanat Akımlarından Endüstri ve Endüstriyel Malzeme.....	41
Görsel ifade de devrim; Kübizm.....	41
Sanatta devinim; Fütürizm.....	58
Yeni malzemeler, yeni anlayışlar; konstrüktivizm.....	72
Sanatta ve zanaatta birlik; Bauhaus okulu.....	83
Sanata başkaldırı; Dadaizm.....	90
Yeni gerçekçilik.....	105
Endüstri ve Endüstriyel Malzemenin Çağdaş Sanata Yansımaları.....	112
Modernizm, postmodernizm ve çağdaş sanat.....	112
Çağdaş sanat ve dadaizm: marcel duchamp ve hazır nesnelere.....	117
Çağdaş sanat kuramları: arthur danto ve gerge dickie.....	118
Çağdaş sanat ve endüstri ilişkisi.....	120
Günümüz sanatında endüstri ve endüstriyel malzeme.....	134
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	140
Uygulama Raporu.....	140

Uygulamanın Yapılış Gerekçesi .....	140
İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar .....	142
Eser Analizleri ve Çözömlerler .....	145
Başlangıç serisiş .....	145
Rulart serisiş.....	148
Korulart serisiş .....	161
SONUÇ.....	167
KAYNAKÇA .....	168
ÖZGEÇMİş.....	173



## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.	<i>Eduoard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya,</i> .....	18
Şekil 2.	<i>Claude Monet, “İzlenim – Gündoğumu”, 1872, Tuval üzerine yağlıboya</i> .....	18
Şekil 3.	<i>Georges Seurat, “Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası”, 1884-1886, Tuval üzerine yağlıboya</i> .....	19
Şekil 4.	<i>Paul Gauguin, “Arearea”, 1892, Tuval üzerine yağlıboya</i> .....	22
Şekil 5.	<i>Ernst Ludwig Kirchner, “Asker Olarak Otoportre”, 1915, Tuval üzerine yağlıboya</i> .....	24
Şekil 6.	<i>Franz Marc, “Mavi At”, 1911, Tuval üzerine yağlı boya</i> .....	25
Şekil 7.	<i>Alexander Calder, “La Grande Vitesse”, 1969, Metal Konstrüksiyon</i> .....	32
Şekil 8.	<i>Camera Obscura’nın G. Frisius Tarafından İlk Çizimi</i> .....	33
Şekil 9.	<i>Niepce “Le Gras’ın penceresinden görünüş isimli bu fotoğraf 1826’da çekilmiştir”</i> .....	34
Şekil 10.	<i>TEEM, “9 Akşam”, Tiyatro ve Mühendislik'teki performanslar için teknik bir provada, 1966</i> .....	39
Şekil 11.	<i>Rockne Krebs, “Aynalar”,1970, Argon ve Helyum Neon Lazerleri</i> .....	40
Şekil 12.	<i>Paul Cezanne, “Gardanne”, 1886, Tual üzerine yağlıboya</i> .....	44
Şekil 13.	<i>Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907, Tuval üzerine yağlıboya</i> .....	45
Şekil 14.	<i>Georges Braque, “Büyük Çıplak”, 1908, Tuval üzerine yağlı boya</i> .....	46
Şekil 15.	<i>Pablo Picasso, “Daniel-Henry Kahnweiler’in Portresi”, 1910, Tuval üzerine yağlıboya</i> .....	47
Şekil 16.	<i>Pablo Picasso, “Gitarist”, 1910, Tual üzerine yağlıboya</i> .....	48
Şekil 17.	<i>Georges Braque, “Still life Bach”, 1912, Kağıt üzerine karakalem, kolaj ve guaj teknikleri</i> .....	50
Şekil 18.	<i>Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”, 1912, Kağıt üzerine karışık teknik</i> .....	52
Şekil 19.	<i>Pablo Picasso, “Gitar”, 1914, Demir Levhalar ve Tel</i> .....	54
Şekil 20.	<i>Pablo Picasso, “Mandolin ve Klarnet”, 1913, Karışık teknik</i> .....	55
Şekil 21.	<i>Pablo Picasso, “Natürmort”, 1914, Boyalı ahşap ve döşeme saçak</i> .....	56
Şekil 22.	<i>Pablo Picasso, “Keman”, 1915, Karton, teneke, tel</i> .....	57
Şekil 23.	<i>Pablo Picasso, “Tel Yapım”, 1928, Tel çubuklar</i> .....	58
Şekil 24.	<i>Fütürizm Manifestosu, “Le Figaro Gazetesi”,1909</i> .....	60

Şekil 25. <i>Fütürist hareketin kurucusu Filippo Tommaso Marinetti (ortada), sanatçılarla (soldan sağa) Luigi Russolo, Carlo Carrà, Umberto Boccioni ve Gino Severini, 1912</i> .....	62
Şekil 26. <i>Umberto Boccioni, “Ruh Durumları: Uğurlamalar”, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya</i> .....	65
Şekil 27. <i>Umberto Boccioni, “Gidenler (Sol) / Kalanlar (Sağ)”, 1911, Tuval üzerine yağlıboya</i> .....	65
Şekil 28. <i>Umberto Boccioni, “Gidenler (Sol) / Kalanlar (Sağ)”, 1911, Tuval üzerine yağlıboya</i> .....	65
Şekil 29. <i>Umberto Boccioni, “Mekanda Sürekliliğin Tekil Formları”, 1913</i> .....	66
Şekil 30. <i>Luigi Russolo, “Otomobilin Dinamizmi”, 1913, Tual üzerine yağlı boya</i> .....	68
Şekil 31. <i>Luigi Russolo, “Gürültü Müziği adlı performans”, 1913</i> .....	69
Şekil 32. <i>Gino Severini, “Hareket Halindeki Silahlı Tren”, 1915, Tuval üzerine yağlıboya</i> .	70
Şekil 33. <i>Giacomo Balla, “Arabanın Hızlanması”, 1913, Tual üzerine yağlı boya</i> .....	71
Şekil 34. <i>Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın modeli”, 1919</i> .....	76
Şekil 35. <i>El Lissitzky “İnşacı, yapımcı- Otoportre, 1924</i> .....	78
Şekil 36. <i>El Lissitzki, ” Proun Odası”, 1923</i> .....	79
Şekil 37. <i>Dziga Vertov, “Film Kameralı Adam”, 1929, Filmden bir görüntü</i> .....	80
Şekil 38. <i>Alexander Rodçenko, “Novyi Lef”, 1928, Dergi Kapağı Tasarımı</i> .....	81
Şekil 39. <i>Naum Gabo, “Kadın Başı”, 1917-20, Mukavva ve matal</i> .....	81
Şekil 40. <i>Naum Gabo, “Doğrusal Kompozisyon No 2”, 1970-71</i> .....	82
Şekil 41. <i>Marangozluk atölyesinde Peter Keler tarafından 1922'de üretilen ahşap beşik</i> .....	85
Şekil 42. <i>Bauhaus Okulu, Weimar</i> .....	86
Şekil 43. <i>Fotoğrafta (soldan sağa): Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Shmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl ve Oskar Schlemmer, 1920</i> .....	87
Şekil 44. <i>Marcel Breuer, “Laccio Masa Seti”, 1924</i> .....	88
Şekil 45. <i>Marcel Janco, “Cabaret Voltaire”, 1916, Tuval üzerine yağlı boya</i> .....	94
Şekil 46. <i>Hugo Ball karton kostumu ile Cabaret Voltaire'de Karawane adlı şiirini okurken, 1916</i> .....	95
Şekil 47. <i>Hans Arp, “Raslantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler”, 1916, Kolaj</i> ..	96
Şekil 48. <i>Hans Arp, “Tristan Tzara'nın Portresi”, 1916, Boyalı tahtadan kabartma</i> .....	97
Şekil 49. <i>Kurt Schwitters, “Uzamsal Büyümenin Resmi (İki Küçük Köpekli Resim)”, 1920-1930, Tuval üzerine yağlıboya, ahşap, kağıt ve mukavva</i> .....	99

Şekil 50.	<i>Kurt Schwitter, “Merzbild 10A, Asil Hanımefendiler İçin Konstrüksiyon”, 1919.</i>	100
Şekil 51.	<i>Kurt Schwitters, “Merzbau”, 1936</i>	100
Şekil 52.	<i>Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekeri”, 1913</i>	101
Şekil 53.	<i>Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917</i>	104
Şekil 54.	<i>Man Ray, “Hediye”, 1921</i>	105
Şekil 55.	<i>Yves Klein, “Canlı Fırçalar”, 1960, Antropometri Çalışmaları</i>	108
Şekil 56.	<i>Yves Klein, “Boşluk”, Iris Clert Galerisi, 1958</i>	109
Şekil 57.	<i>Arman Pierre Fernandez, Iris Clert Galeri, “Dolu”, 1960</i>	110
Şekil 58.	<i>Cesar Baldaccini, “Otomobil Bariyeri”, 1995</i>	111
Şekil 59.	<i>Daniel Spoerri, “Tableau – piege”, 1965</i>	112
Şekil 60.	<i>Richard Hamilton, “Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir?”, 1956, Kolaj</i>	123
Şekil 61.	<i>Robert Rauschenberg, “Charlene”, 1954, Tual üzerine karışık teknik</i>	124
Şekil 62.	<i>Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 1968</i>	125
Şekil 63.	<i>Claes Oldenburg, “Floor Burger (Hamburger)”, 1962</i>	127
Şekil 64.	<i>Frank Stella, “Daha Çok ya da Az”, 1960, Tuale alüminyum boya</i>	128
Şekil 65.	<i>Donald Jud, “İsimsiz”, 1980</i>	129
Şekil 66.	<i>Carl Andre, “Eşdeğer VIII”, 1966, Tuğla</i>	129
Şekil 67.	<i>Robert Morris, “İsimsiz”, 1965, Boyanmış kontrplak</i>	130
Şekil 68.	<i>Dan Flavin, “İcons”, Dan Flavin Sanat Enstitüsü, 1963</i>	131
Şekil 69.	<i>Richard Serra, “Clara Clara”, 1983, İki parça çelik</i>	132
Şekil 70.	<i>Joseph Beuys, “Süpürüp Atma”, 1972</i>	134
Şekil 71.	<i>Jef Koons, “Elektrik Süpürgesi”, 1980, Hazır Malzeme</i>	135
Şekil 72.	<i>Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı”, 1991, Cam, boyanmış çelik, silikon, monofilament, köpekbalığı ve formaldehit solüsyon</i>	136
Şekil 73.	<i>Ai Weiwei, “Çıplak Hayat”ın enstalasyon görünümü ve Forever Bisikletlerin ayrıntılı görünümü”, 2019</i>	137
Şekil 74.	<i>Lee Bul, “Sonsuza Kadar Yaşamak”, 2001, Akustik köpük ve deri döşemeli fiberglas kapsül, elektronik ekipman</i>	137
Şekil 75.	<i>Maurizio Cattelan, “Hepsi”, 2011</i>	138
Şekil 76.	<i>Los Carpinteros, “Teşhir Salonu”, 2008, Karışık teknik</i>	138
Şekil 77.	<i>Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q”, 1919</i>	142
Şekil 78.	<i>Abdulkadir Öznülür, “İsimsiz 1”, 2022, Kolaj ve asamblaj</i>	146
Şekil 79.	<i>Abdulkadir Öznülür, “İsimsiz 2”, 2022, Kolaj ve asamblaj</i>	146
Şekil 80.	<i>Abdulkadir Öznülür, “İsimsiz 3”, 2022, Kolaj ve asamblaj</i>	147

Şekil 81.	Abdulkadir Öznülüer, “İsimsiz 4”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	147
Şekil 82.	Abdulkadir Öznülüer, “İn Paradise”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	148
Şekil 83.	Abdulkadir Öznülüer, “Die Art”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	149
Şekil 84.	Abdulkadir Öznülüer, “Die Art 2”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	150
Şekil 85.	Abdulkadir Öznülüer, “Past”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	151
Şekil 86.	Abdulkadir Öznülüer, “Old”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	152
Şekil 87.	Abdulkadir Öznülüer, “Old 2”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	153
Şekil 88.	Abdulkadir Öznülüer, “Die Art”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	154
Şekil 89.	Abdulkadir Öznülüer, “Art Reborn”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	155
Şekil 90.	Abdulkadir Öznülüer, “Eyes 1”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	156
Şekil 91.	Abdulkadir Öznülüer, “eye”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	157
Şekil 92.	Abdulkadir Öznülüer, “Davut 3”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	158
Şekil 93.	Abdulkadir Öznülüer, “Dürer”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	159
Şekil 94.	Abdulkadir Öznülüer, “Rembradt”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	160
Şekil 95.	Abdulkadir Öznülüer, “Leonardo”, 2022, Kolaj ve asamblaj.....	161
Şekil 96.	Abdulkadir Öznülüer, Davut, 2023, Tual üzerine karışık teknik.....	162
Şekil 97.	Abdulkadir Öznülüer, “Everything Change”, 2023, Tual üzerine karışık teknik ...	163
Şekil 98.	Abdulkadir Öznülüer, “Art Speaks”, 2023, Tual üzerine karışık teknik.....	164
Şekil 99.	Abdulkadir Öznülüer, “Post Art”, 2023, Tual üzerine karışık teknik.....	165

## BİRİNCİ BÖLÜM

### Giriş

Sanat eseri oluşum aşamasında birkaç önemli evreden geçmektedir. Bunlar arasında önem sıralaması yapmak doğru değildir çünkü teorikte ve pratikte her aşama birbirini tamamlayan paydaşlardır. Öte yandan bir sanat eseri üretirken süreci başlatmak bitirmekten daha zordur çünkü sanatsal süreç başlangıç aşamasında sanatçının hayal gücü, kaygıları, korkuları, sevinçleri, çevresel şartlar, ekonomik şartlar, yaşadığı coğrafyanın kültürü ve saymaktan sıkılabileceğimiz, birbirinden çok farklı veya birine geçmiş, karmaşık birçok etkenin süzgecinden geçer. Bu süreç sanatçıyı uzun sürebilecek bir arayışa itebilir. Bu oluşum süreci sanatçının ruh haliyle, duyum, duygu ve düşünceleriyle paralel ilerleyen psikolojik bir süreçtir. Bu evrede sanatçının neyi nasıl okuduğu da esere maddi biçimini verecektir.

Her sanatçı kendi çağının şartları çerçevesinde ilham bulabilir veya hayal edebilir. Bu pratikte de geçerlidir çünkü sanat uygulamaları teknik bakımdan her çağda önemli farklılıklar göstermiş, gelişerek ilerlemiştir. Her çağ kendi sanatsal karakteristiğini taşıdığı için sanat dönemlerini birbirleriyle mukayese etmemiz mümkün değildir. Fakat üretilen eserlerin fikri altyapısını ve pratiğe nasıl dönüştürüldüğü ele alınabilir, tartışılabilir ve karşılaştırılabilir. Her çağda yaşanan savaşlar, siyasi istikrarsızlıklar, toplumsal ayaklanmalar, bilim ve teknolojideki gelişmeler, ekonomik gelişmeler, sosyal problemler, coğrafi keşifler, kültürel yozlaşma, bireyselleşme, yabancılaşma ve duygusuzlaşma vb. gibi insana ve hayata dair gelişmeler toplumun içinden biri olarak doğayı ve insanları gözlem yapan sanatçının duygu dünyasını harekete geçirebilir. Yaşanan her anın ve gelişmenin sanatçı üzerinde bıraktığı iz düşümü sanat eserine açılan kapının ilham kaynağı olabilir. Bu durum sanatçılar üzerinde yarattığı etki birbirinden farklı sonuçlar doğurmuştur. Romantizm akımının önde gelen isimlerinden İspanyol ressam Francisco Goya'yı örnek gösterebiliriz. Yaptığı resimler analiz edildiğinde yaşadığı devrin ne kadar kanlı geçtiğini gözlemlemekteyiz. Napolyon'un İspanyayı işgali ile başlayan süreçte sarayda baş ressamlık yapan Goya'nın resimleri birçok açıdan belgesel değerde taşımaktadır. Karanlık bir dönemi, kendi bakış açısıyla yansıtan figür kompozisyonları ve renk anlayışı ile desen, gravür, yağlıboya çalışmaları yaparak, gözlem yaptığı olayları dolaysız bir şekilde aktarmış ya da iç dünyasında nasıl karşılık bulduğunu ifade etmeye çalışmıştır. Netice itibariyle sanatçı yaşadığı çağda maruz kaldığı savaşlar, idam

sahneleri, kitlesel olaylar, adaletsizlik, açlık, sefalet gibi olumsuzluklardan sanat eseri üretiminde beslenmenin bir yöntemini bulmuştur.

Sanat eseri üretiminde sanatçının hayal gücüne, iç sesine kulak vermesi, özgün eserler üretmesi 18. Yüzyılın başlarına kadar mümkün olmamıştır. Önceleri sanatçılar kopya ve taklit yöntemleri ile doğayı ve insanları gözlemlemiş, çağının yönetim ve din otoritesinin izin verdiği ölçüde, belli prensipler çerçevesinde sanatlarını icra edebilmişlerdir. Turani bu konuyu şu şekilde ifade etmiştir;

Devlet kuramamış dönemlerde ve Monarşi ile yönetilen toplumlarda resim ve heykel sanatının konusu doğa, insan ve alegorik figürlerdir. Doğa biçimi idealize de edilse, yapısal kuruluşa da tasvir edilse sonuç olarak doğayı gösterirler ya da işaret ederler. Yani doğa biçimleri tanınabilir kimliklerini korurlar. Bu husus 18. Yüzyılın başlarına kadar değişmeden devam ediyor. Bu bakımdan devlete sahip olmayan toplumlardan bu yana, monarşik yönetimli toplumlar süresince, doğaya bağlı biçim yorumlarının bütün çeşitliliğine ve değişikliğine rağmen, sanatçı hayallerinin tümü, hep doğa biçiminin çevresinde toplanmaktadır (Turani, 2017, s.20).

Sanat eseri üretimi uzun yıllar doğa konusunun dışına çıkamamıştır. Bu, temel olarak sanatçının belli çevreler tarafından güdümlü oluşundan ve sanat kavramının toplum tarafından henüz gerçek anlamıyla kabul görmediğinden kaynaklanmaktadır. Nihayetinden 18. Yüzyılda Fransız Devrimi ile sanatçılar özerkliğini kazanabilmişlerdir. Daha sonra esnaf loncalarından ayrılabilmiş ve toplum tarafından sanatçı olarak kabul görmüşlerdir.

Sanat tarihi incelendiğinde günümüz sanatının varlığını, sanat, sanatçı ve sanat eseri gelişiminde önemli pay sahibi olan, devrimsel nitelikler taşıyan, kırılma noktalarına borçlu olduğu görülmektedir. Çünkü bu gelişmeler sanatın evrimini hızlandırmış ve bugünkü haline dönüştürmüştür. Aynı zamanda sanatta olduğu gibi, bilim ve teknolojide, tıpta ve matematikte, edebiyat ve felsefede, sosyal bilimlerde, siyasette ve hukukta da kayda değer gelişmeler yaşanmıştır. Fransız Devrimi bu alanlardaki gelişmelerin toplumsal zeminde de karşılık bulduğu bir dönemi işaret eder. Fakat genele bakıldığında bu gelişmelerin arka planında tarihsel bir birikimin olduğu görülmektedir. Tarih bize bu gelişmeleri, toplum genelinde ya da kişiler özelinde yaşanan olaylar çerçevesinde sunar. Bu kavramların arasında ise birbirinin gelişiminde rolü olan soyut bir ilişkiler ağı vardır. Yani bilimsel bir gelişme sanatı, tıp ve edebiyatı ya da felsefe veya siyaseti etkileyebilir. Bu etkileşim tek taraflı değildir her zaman karşılıklı olmuştur ve sonuçta yaşanan her yeni gelişme insanoğlunun hizmetine sunulmuştur.

Sanat özelinde düşünüldüğünde ise bu tür etkileşimler sanatın içeriğini ve malzemesini değiştirmiş ona farklı yöntemler sunmuştur. Bu anlamda teknoloji ve sanat ilişkisi, sanatın geçirdiği evrim değerlendirildiğinde ve günümüz sanatına bakıldığında çok özel bir yer

tutmaktadır. Aynı şey olmamalarına rağmen ortak bir değer yaratabilmiş bu kavramlar gelişim serüvenlerinde barındırdıkları özelliklerden karşılıklı beslenmişlerdir. İnsanoğlunun dünya yaşamının başından beri hemen hemen her çağda gelişimini hissettiğimiz ve özellikle son iki bin yıldır daha somut değerlendirebildiğimiz teknolojik gelişmeler günümüzde hayatı tamamen etkisi altına alabilmiştir. Geldiğimiz nokta göz önünde bulundurulduğunda bilginin ortaya çıkmasında bir takım deney ve yöntemler kullanarak gerçeğe ve gerçekliğe bizleri ulaştıran bilimin ne denli önemli olduğu görülmektedir. Teknoloji ise bu bilginin pratiğe dönüştürülmüş halidir ve bilimsel gelişmelerle paralel orantıda ilerleme kaydedebilir. Bu kavramların arasında doğal bir ilişki vardır. Sonuç olarak sanatın teknoloji ile olan etkileşimi aynı zamanda bilimle olan ilişkisini de gözler önüne serer.

Bu bağlamda Endüstri Devriminden sonra yaşanan gelişmeleri irdelersek Teknolojik gelişmelerin, sanatsal yaratıcılığın temel motivasyonlarından biri hatta en önemlisi haline geldiğini görürüz. Doğal olarak sanatçının yaşama bakış açısı tavrını belirleyen devrimler çağının bilim ve teknoloji ürünleri ile dolu olması bizi şaşırtmaz. Bugün film, video, fotoğraf ve hatta fotokopi, faks ve posta hizmetleri gibi iletişim teknolojileri sanatı biçimlendirmektedir (Yaykın, 2010, s.87).

Pratikte iki farklı kavram gibi görünse de sanat ve teknolojinin birçok ortak yönü vardır. Deneysellik ve gelişime açık olmaları bunlara örnek verilebilir. Günümüzde teknolojik bir endüstriyel ürünün sanat galerilerinde sanat eseri olarak sergilenmesi bu etkileşimin geldiği noktayı özetlemektedir. Burada şunu da belirtmek gerekir bu etkileşim yarar bakımından tek taraflı değildir. Her iki kavram da birbirinden gerektiği kadar etkilenmiş, ilham bulmuştur. Sanatçıların yaşanan bir bilimsel gelişmeden esinlenebildikleri gibi bilim insanlarının da bir sanat eserinden ya da sanat anlayışından ilham bulabildikleri görülebilir. Sanat, bilim gibi rasyonel verilere dayanmaz, aksine sanat, duyum, duygu ve düşüncelerimizle ilintilidir, bu nedenle sanatçı tabiatı gereği sonu gelmeyen hayallerde yeni dünyalar yaratabilir veya yıkabilir. Bu eylemi gerçekleştirirken mevcut yaşamının sınırlarına aldırılmaz. O Sadece sanatını farklı kılabilen biricik olanın peşindedir. Bu süreçte ortaya çıkan veri her ne kadar hayal ürünü gibi görünse de sinemada bir film ya da sergi salonunda yağlıboya tablo olarak karşımıza çıkabilir. Ortaya çıkan eser ise bilim insanı için yeni ufuklar açabilir. Bilim bu hayali gerçek kılmanın çabasına girer ve gerçekleştirmek için özünde bulunan bilgi ve deneyimi kullanır. Daha sonra bu hayal, robot süpürge, kahve makinası, sese ve harekete duyarlı ışık, insansız hava aracı v.b gibi teknolojik bir araç olarak hayatımıza girer.

Sanat ve teknoloji ilişkisi ancak çok yönlü bir bakış açısıyla açıklayabiliriz. Hem tarihsel gelişimi bakımından incelenmeli ve değerlendirilmeli hem de sanat eseri üretiminde eserin geçirdiği dönüşüm, teorik ve pratik bağlamda analiz edilmelidir. Şüphesiz sanat ve teknoloji etkileşiminin hissedilmediği bir dönem yoktur. Fakat bu ilişki bazı dönemlerde daha

görünür hale gelmiştir. Günümüz felsefe, edebiyat, sanat ve biliminin temellerinin atıldığı Antik Yunan bu dönemlerden biridir. Evrenin gizemlerini ilk kez büyüye ve batıl inançlara başvurmadan açıklama çabasına giren Antik Yunanlılar bilgiye ön yargısız şekilde önem vermişlerdir.

Thales, Pisagor, Öklid, Sokrates, Arşimed, Hipokrak gibi günümüzde hala saygı ile anılan bilim insanlarını yetiştirmiş, kurdukları okullar, kütüphaneler ve müzelerde öğretilen astronomi, fizik, matematik, felsefe, sosyoloji, tıp, sanat ve anatomi başta olmak üzere toplumu geliştirmek ve refah seviyesi yüksek bir dünya hayali ile tarihin en büyük ilerlemelerinden bazılarını imza atmışlardır.

Bu dönemde sanat ve bilim arasında incecik bir çizgi bulunmaktadır. Çünkü sanat Antik Yunan'da teknik bir olaydır. Ayrıca teknoloji kelimesinin kökeni de (Techne: teknik, Logos: bilmek) Antik Yunan'a dayanmaktadır.

Avrupa'nın önemli bir kısmını yarattığı etkiyle kendine hayran bırakan ve batı kültürünün temellerinin atılmasını sağlayan Antik Yunan, sanatın gelişimi için de büyük katkılar sunmuştur. Mimaride kullanılan planlar, biçim ve süsleme teknikleri günümüz mimarisinde hala tercih edilen bir ekol olmayı başarmıştır. Dor, İyon ve Korint adlı düzenli sütunlar ilk kez antik yunan mimarisinde yapısal mükemmelliğe ulaşmak için kullanılmıştır. *“Resimde M.Ö. 9. Yüzyıl boyunca soyut geometrik motifler, zikzaklar, svastikalarla (gamalı haç) süslenmiş yunan vazolarına M.Ö. 8. Yüzyılda insan figürünün de girdiği görülür”* (<http://auzefkitap.istanbul.edu.tr>). İnsan vücudu ve orantıları ile ilgili önemli ilerlemeler kaydedilmiş, vücutta ve portrede ideal olanı betimleme gayretine girmişlerdir. Olimpiyatlarda başarı kazanan sporcuların heykellerinin dikilmesi, kralların kahramanlık hikayelerini anlatan dikili taşların yapılması, taştan yapılan tapınakların iç ve dış duvarlarının rölyeflerle süslenmesi geleneği de heykel sanatında geldikleri noktayı göstermektedir. Antik Yunan'da yaşanan tüm gelişmeler ve ortaya çıkan bilgi ve tecrübe Rönesans'ın alt yapısını oluşturmuş ve sağlam bir zeminde hayat bulmasına olanak tanımıştır. Yeniden doğuşu simgeleyen Rönesans hareketinin Avrupa genelinde yarattığı yenilikçi etkinin üzerinde Antik Yunan medeniyetinin izleri görülür.

*“Rönesans'ta yeniden doğan antik dönemin iki temel görüşü idi. Hümanizm ve idealizm. Yeniden dirilmesi beklenen ise Antik Roma'nın dünyaya hükmeden kuvvet ve kudretiydi”* (Şenyapılı, 2004, s.12). *“Rönesans, Antik Yunan dönemindeki felsefe, matematik, geometri, resim, mimari ve heykel alanlarında görünür hale gelen bilimsel ve sanatsal gelişmelerin 14. ve 16. yüzyıllarda İtalya ve Almanya'da tekrardan ortaya çıkışıdır”* (Öznülür, 2014, s.8). Yeni bir çağın başlangıcı olan Rönesans'ta Avrupa'da sanat ve bilim

çalışmaları kayda değer gelişim göstermiş ve merkezine insanı koyduğu yeni bir kültür yaratmıştır. Öte yandan Rönesans'ı bu kadar özel kılan bir diğer faktör ise ortaya çıktığı dönemde yaşamış, bilim ve sanatta yaptıkları başarılı çalışmalarla tarihe geçmiş önemli isimlerin varlığıdır.

Rönesans'ın dış dünya gerçekliğine yönelmesi ve gerçeğin kaynağının iç ve dış deneyde olduğu anlayışı, bilgiyi ve bilimi ön plana çıkartır. Sanatında bir bilim olarak ele alınışı, sanatçının toplumdaki konumunu olumlu yönde etkilediği gibi, sivil mesenlerin güçlenmesiyle sanata ve sanatçıya olan ilgi artar (Öndin, 2016, s.50).

Toplumda zamanla sanatçı kimliğinin kabul görmesi sanatı zanaattan ayırmaya ve daha özel bir yerde konumlandırmaya başlamıştır. Bu durum Rönesans sanatçısının toplumsal statüsünü, hayat koşullarını ve sanat anlayışını olumlu anlamda değiştirmiştir. Fakat sanat eseri üretiminde kullanılan argümanlar orta çağ fikrinin çok uzağında değildir. Sanatçı Rönesans'ta da hala kilise, din ve kral hegemonyası altındadır. Buna rağmen Antik Yunan ve Roma döneminde açığa çıkan bilgi ve deneyimi kullanarak yeni bir hayat felsefesi sunma gayretine girmiştir.

Antik Yunan düşüncesindeki kozmosun yaratılışının geometri ve matematik ile ilişkilendirilmesi, orta çağ boyunca devam ederek Rönesans'a ulaşır. Bu ilişkilendirmede kozmosun kusursuzluğu ve mükemmeliyeti geometriye bağlandığından geometriye kutsallık atfedilir. Rönesans'ta kutsal geometri, özellikle de, daire ve kare, mimaride tanrı evini planlamak için kullanılır. Bu tapınma yerlerinde spiritüel etkiyi artırdığı inancıyla, kutsal geometriye başvurulur. Ayrıca geometri ya da matematik ile sanat arasındaki ortak nokta güzellik konseptidir. Diğer yandan matematik ve sanatın harmoni yaratmak için birleşmesinin en tipik örneklerinden biri de altın oranın sanatsal kullanımıdır. Sayısal uyumun en mükemmeli olarak kabul edilen altın oran üzerine bir çok sanatçı çalışma yapmıştır (Öndin, 2016, s.97).

Bunların başında ise Rönesans hareketinin dehası olarak kabul edilen Leonardo Da Vinci gelir. Leonardo Da Vinci bilim ve sanat etkileşiminin Rönesans'ta vücut bulmuş halidir. Öyle ki kendisi hem önemli bir bilim adamı hem de yetenekli bir sanatçıdır. Yaptığı çalışmalar günümüzde hala ilham kaynağı olmakla birlikte tarihsel bir figür olarak saygı ile anılmaktadır. Rönesans'ın önemli sanatçılarından biri olan Verrocchio'nun atölyesine çırak olarak girdiğinde daha çocuk yaşlardaydı. *"Bu süre zarfında resim, heykel, mimari, matematik, geometri, doğa bilimleri ve müzik gibi geniş bir yelpazede tecrübe edindi"* (<https://www.oggusto.com>).

Leonardo'nun çok yönlülüğü onu bir çok alanda söz sahibi haline getirmiştir. Gerek kemik ve kas sistemini ayrıntılı olarak incelediği insan anatomisi çalışmaları gerekse daha önce görmediği mekanik tasarımlar ve perspektif tekniğinin gelişimine yaptığı katkılar, ışığın oluşumuna dair bilimsel çalışmaları, eskizlerinde de görüldüğü gibi mekanik bilimine olan ilgisi, geliştirdiği sfumato tekniği ve saymaktan sıkılabileceğimiz çok yönlü bilimsel ve

sanatsal araştırmaları, döneminin şartları da göz önünde bulundurulduğunda onu özel bir yerde konumlandırıyor. Ayrıca ilk kez perspektifin zemin üzerine nasıl resmedilmesi gerektiğine dair açıklamaları içeren ‘Resim Üzerine Açıklamalar’ adlı kitabının yazarı Leone Batista Alberti’yi de unutmamak gerekir. “İtalyan resim ve kabartma sanatını doğrudan ve derinden etkileyen kitap ile Alberti, perspektife dayalı Rönesans üslubunun ferah ve geometrik düzenli kusursuz mekanının ortaya çıkmasına sebep olmuştur” (<https://www.academia.edu>)

Rönesans döneminin en önemli keşiflerinden bir diğeri de matbaanın icadıdır. Almanya’da Gutenberg’in 1450’de kullanmaya başladığı matbaa başta kilisenin misyonerlik faaliyetlerinin yaygınlaşması olmak üzere hemen hemen her alanı etkilemiştir. Gravür sanatının ortaya çıkması ile birlikte yazılı metinlere görsel unsurlarda eklenmiştir. Bu gelişmelerden sonra basılı kitapların sayısı artmış ve Avrupa genelinde yaygınlaşmıştır.

Rönesans modern sanat ve bilimin temellerinin atıldığı aydınlanma çağı idi. İnsanoğlu ilk defa kendi varlığını hissetmiş yeni bir hayat felsefesi geliştirmiştir. Skolastik düşünce yerini deney ve gözleme dayalı pozitif ilimlere bırakmıştır. Bu dönemden sonra kilise ve din otoritesinin gücü zayıflamış ve reform hareketleri başlamıştır. İlk kez Fransız devriminde dile getirilen insan hak ve özgürlükleri düşüncesinin temelinde Rönesans’ın insanı merkeze alan hümanist yaşam felsefesinin izleri bulunmaktadır. Dikkatli incelendiğinde Rönesans’ın da bir devrim olduğunu gözlemlenebilir. Fakat bilim ve sanat yeterli özerkliğe tam anlamıyla sahip olamamıştır. Yani kral ve kilise tarafından izin verildiği ölçüde gelişim gösterebilmiştir. Öte yandan açtığı yolda Avrupa çok önemli gelişmeler kaydetmiştir. Her ne kadar sancılı bir dönem olarak tarihe geçse de kazanımlar bakımından yüzyılın en büyük devrimlerinden biri olan Fransız devrimi bu gelişmelerden biridir. Öyle ki Fransız devrimi insan hak ve özgürlükleri bakımından bir dönüm noktasıdır. Monarşinin yıkılıp demokratik parlamenter sisteme geçildiği bu devrim, Fransız toplumu başta olmak üzere Avrupa’nın genelinde Siyaset kurumlarında, kişi hak ve özgürlüklerinde, sosyo-kültürel bağlamlarda önemli etkileri olmuştur. Bu doğrultuda Fransa’da Özgürlük ve eşitlik fikirleri yayılmış, İnsan hakları anlayışı gelişmiş, milliyetçilik fikri yayılmış, demokratik parlamenter sisteme geçilmiş ve kralın mutlak hakimiyetine son verilmiş, Laiklik ve inanç özgürlüğü yaygınlaşmış ve din adamlarına verilen tüm ayrıcalıklar kaldırılmıştır. Yanı sıra ekonomik anlamda toplumun en etkili kesimi olan Burjuvazi, siyasi ve toplumsal gücünü de artırmıştır.

Bu kapsamda tez çalışmamız 3 bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölümde “Endüstri Devrimi ve Yeni Sanatsal Arayışlar” başlığı altında, Endüstri Devrimi’nin hangi şartlarda ve ortamda ortaya çıktığı, aynı süreçte yaşanan sanatsal gelişmeler, bu gelişmeleri bağlı olarak değişen sanat eseri üretimi yöntemleri, endüstrinin sanatçılar üzerindeki psikolojik etkilerinin

yanı sıra bu dönemde ortaya çıkan mekanik sanat, elektronik sanat, film ve fotoğraf sanatı ele alınacaktır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde; “Sanatsal Malzemede Yeni Bir Çağ” başlığı altında, modern sanat akımlarında endüstri ve endüstriyel malzeme konusu ele alınacaktır. Bu dönemde yaşanan gelişmeler ışığında, toplu tüketim çılgınlığı ve yarattığı olumsuz etkilerin yanı sıra oluşan endüstriyel atık nesnelere ile sanat nesnesi arasındaki ilişkiler incelenecektir. Sanat tarihinde atık nesnenin ilk kez bir sanat nesnesine dönüşüm süreci; Kübizm’de kolaj, dekolaj ve assemblaj değerlendirilip, karşılaştırılacaktır. Endüstri devrimi ile hayatımıza giren hareket, hız ve devrim gibi kavramların kutsanışı olan Fütürizm’de teknolojinin rolü ve Fütürist manifestolar analiz edilecektir. Konstrüktivizm’de endüstri ve endüstriyel malzeme, sanat ve mühendislik ilişkisi irdelenecektir. Bauhaus okulunun gelecek vizyonu ve endüstriyel tasarımları ele alınacaktır. İlk kez Marcel Duchamp’ın dolaysız olarak bir sanat nesnesi gibi kullandığı hazır nesnelere dönüşüm süreci ve fikri altyapısı incelenecektir. Hazır nesne’nin, bu süreçte değişen sanat anlayışına etkileri ve güncel sanatta kullanımını hakkında bilgiler yer alacaktır. Pop Art ve endüstri ilişkisi, Yeni Gerçekçilik’te endüstriyel atık ve buluntu nesne kullanımını, Minimalizm’de endüstriyel malzeme kullanımını örneklerle aktarılacaktır. “Endüstri ve Endüstriyel Malzemenin Çağdaş Sanata Yansımaları” başlığı altında, çağdaş sanat ve endüstri ilişkisi başta olmak üzere, endüstrileşme ile zenginleşen ve gelişen bir o kadar da kirlenip, metalaşan dünyanın sanatçı üzerinde yarattığı etkilerden bahsedilecektir. Ortaya çıkan yeni sanat formları ve kullanılan endüstriyel malzemelerin neleri ifade ettiğine dair açıklamaları içerecektir. Çağdaş sanatın oluşum süreci ve bu doğrultuda ortaya çıkan ifade biçimlerinin yanı sıra felsefi kuramlar incelenecek ve aktarılacaktır. Çağdaş sanat eseri üretiminde endüstriyel malzemenin sağladığı olanaklar ve endüstriyel araç - gerecin sanatsal malzemeye dönüşüm süreci ve fikri alt yapısı ele alınacaktır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde ise, Uygulama raporu yer almaktadır. Tez çalışmamız kapsamında yapılacak olan uygulamaya dair bütün veriler görseller ile desteklenerek bu bölümde değinilecektir. Uygulamanın yapılış gerekçesi açıklanacak, içerik ve biçime yönelik saptamalar yapılacaktır. Son olarak uygulamanın düşünsel yönü izah edilecektir.

## **Endüstri Devrimi ve Avrupada Sanat**

### **Oluşum sürecinde endüstri devrimi ve siyasal gelişmeler.**

Endüstri Devrimine giden süreçte yaşanan bilimsel gelişmelerin birden bire ortaya çıkmadığı bilinmekle birlikte, elde edilen yeniliklerin aşama aşama ortaya çıktığını ve belli bir

bölgeden kaynaklanmadığını anlamak gerekmektedir. Bu nedenle bir başlangıç tarihi koymak oldukça zordur. Ayrıca öncelikle üretime dayalı yaşanan teknolojik gelişmelerin paralelinde tarih sahnesinde önemli siyasal kırılma noktaları olarak tanımladığımız devrimler gerçekleşmiştir. Bu tarih diliminde yaşanan tüm gelişmeleri birbirinden bağımsız ele almak mümkün olmadığı için; yani yaşanan yönetsel ya da siyasal bir değişimin toplumsal etkilerinin diğer temel kavramlar arasında da yaygın sonuçları görüldüğü için bilimsel veya sanatsal bir gelişmeyi tek başına ele almak doğru değildir. Aynı zamanda tarih boyunca sanatın, önemli ölçüde siyasal unsurların etkisi altında kaldığı gerçeği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu nedenle endüstriyel gelişmelerin yavaş yavaş ve sürekli yaşandığı bir dönemde vuku bulan, kitlesel çapta meydana gelen devrimlerde izaha muhtaçtır. Dolayısıyla devrimler çağı olarak bilinen 18. Yüzyılda meydana gelen olaylar arasında ki bağlantılar iyi analiz edilmeli ve neden sonuç ilişkisi bağlamında ele alınmalıdır.

Bu çağda yerleşik dünya düzeni Monarşik yönetim sistemi ile yönetilmekte, başta Avrupa olmak üzere dünya nüfusunun önemli bir kısmı tarım ve hayvancılık yaparak yaşamlarını sürdürmekteydiler. Başta köyler olmak üzere çoğunluğun kırsal kesimde yaşadığı bu dönemde şehir hayatı ve kentleşmekten söz etmek pek mümkün değildir. Sadece Avrupa'nın birkaç başkentinde nüfusun yüz binin üstüne çıktığı ve bunlardan bazılarının Paris, Londra, Berlin ve Roma gibi bilindik şehirler olduğu bilinmektedir. Kırsal kesimde yaşamak, tarım ve hayvancılığa dayalı bu yaşam şeklinin ön koşulu olarak toplumda karşılık bulmakla birlikte toprağın ne denli önemli olduğu da görülmektedir. Fakat Fransız Devrimi ve hemen ardından Endüstri Devrimi'ne giden süreçte Özellikle Avrupa'da bir tür derebeylik sistemi olarak bilinen Feodalizm hüküm sürmekteydi. Bu nedenle sıradan bir köylünün kendi toprağını ekip, biçmesi pek mümkün değildi. Arazi sahiplerinin çoğunluğunu, soylular ve lordlar oluşturmaktaydı. Bu nedenle köylünün rolü tarım işçisinden öteye gidememekteydi. Feodalizm'de, arazi sahibi soylu ya da lord o arazi üzerinde yaşanan her şeyden sorumlu olduğu gibi her kazanımın önemli bir kısmı da ona aitti. Kaldı ki o arazide yaşayan halk üzerinde de önemli yasal hakları bulunmaktaydı. Köylü toplumun çok az denebilecek bir kısmı sadece kiralama yoluyla tarım yapıp bir nebze olsun nefes alabilmekteyken, geri kalan köylü tebaa, arazi sahibinin dayatmaları ile hayat mücadelesi vermekteydi. Soylular ve lordlar arasında en çok arazi sahibi olmanın ülke yönetimi ve siyasette daha fazla söz sahibi olmak anlamına geldiği içinde soylular ve lordlar arasında bir tür zenginlik yarışı yaşanmaktaydı. Bu çekişmeler sırasında ezilen ve hakları gasp edilen yine kırsalda yaşayan toplumdur. Ayrıca ağır vergiler zaten zor durumda olan köylünün iyice çaresiz bırakıyordu. Hal böyle iken durmaksızın çalışan ve üreten köylü tebaa için adalet ve hürriyetten bahsetmek de pek mümkün değildir.

Tarih 18. Yüzyılın son çeyreğini gösterirken dünyanın diğer ucunda, Amerika’da bir bağımsızlık mücadelesi verilmekteydi. Amerikan halkının başlattığı Amerikan bağımsızlık mücadelesinin dayandığı sebeplerde, Avrupa’da yaşayan köylü tebaanın yaşadıklarıyla örtüşmekteydi. Ağır vergiler ve baskılara daha fazla tahammül edemeyen Amerikan toplumunun bağımsızlık için savaşmaktan başka çaresi kalmadığı görülmektedir. İlk başlarda Büyük Britanya’nın sömürge sorunlarından kaynaklanan küçük bir isyan olarak görülse de, sonraki süreçte önce Fransa’nın sonra İspanya ve Hollanda’nın Amerikan halkına destek vermesi sonucu uluslararası bir savaş niteliği kazanmıştır. Ayrıca Fransız devrimini hazırlayan etmenlerden biri olarakta görünen Amerikan bağımsızlık savaşı İngiltere’nin savaşı kaybetmesiyle son bulmuştur (tr.wikipedia.org). Ardından, *"Bütün insanların eşit yaratıldıklarına; yaratıcıları tarafından onlara hayat, özgürlük ve mutluluğu arama hakkı gibi geri alınmaz bazı haklar verildiğine inanıyoruz gibi ifadeleri içeren Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi 2 Temmuz 1776 da kongre tarafından onaylanarak 4 Temmuz günü ilan edilmiştir"* (tr.wikipedia.org).

İnsan hak ve hürriyetini temel alan bu bildirgenin etkisi kısa ve orta vadede önemli olaylara kapı aralamıştır. Öncelikle savaşta da en büyük müttefiki olan Fransızlar üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır. Bu nedenle Fransız Devriminin Amerikan bağımsızlık savaşından hemen sonra gerçekleşmesi tesadüf değildir. Ayrıca, Fransız ihtilalinde yayınlanan ‘İnsan Hak ve Hürriyetleri Beyannamesi’nin, ‘Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi’nin neredeyse bir kopyası olduğunu da göz önünde bulundurursak yaşanan gelişmelerin birbirinden bağımsız olduğunu söylemek mümkün değildir. Nitekim Fransızların, Amerikan Bağımsızlık Savaşına aktardıkları maddi desteğin, Fransız ekonomisine yansımaları da Fransa’da monarşik yapıyı oldukça zor durumda bırakmıştır. Fransa’da beklenmedik bir nüfus artışı paralelinde tarım ve hayvancılıkta, toprağın yeterli yağış alamaması sonucu oluşan kısmi kıtlık ve hayvanlarda salgın gibi problemler üretimi sekteye uğratmış, üretim miktarı artan nüfusu dengeleyemeyince ürün fiyatlarına yansımış ve enflasyon artmıştır. Bunun yükü ise çok az toprağa sahip ya da hiç toprağı olmayan köylü tebaanın sırtına bindirilmiştir. Akabinde, zaten yaşam koşulları oldukça zor olan alt tabaka ve köylü kesim artan vergiler karşısında harekete geçmek zorunda kalmıştır. Sonrasında yaşanan ekonomik kriz dönemi ise Fransız devrimi hareketine kitlesel boyut kazandırmıştır. Kısa süre önce yaşanan Amerikan bağımsızlık mücadelesi ise Fransızlara devrim hususunda referans olmuştur (tr.wikipedia.org).

1789’da Fransa’da başlayan siyasal ayaklanmanın adı olan ‘Fransız Devrimi’nin nedenleri üzerinde tarihçiler birleşmemekte, bazıları bu olayı ‘Aydınlık Çağı’nın bir entelektüel hareketi olarak görürken, bazıları ise ezilen sınıfların feodal zulme karşı ayaklanması olarak telakki etmektedir. Zamanla Fransız Devrimi’nin esas nedeninin 17 ve 18. Yüzyılın yetersiz vergi sistemi, Krallığın savurganlığı ve Amerikan

Devrimine karışması sonucu dev bir kamu borcu olduğu teslim edilmiştir (Giritli, 1989, s.540).

Bu, esasında monarşinin otoritesini ve özgüvenini sarsan bir kredi krizi ve mali krizdir. Bu kriz, monarşiyi öylesine sarsmıştı ki, kral ve çevresi liberal bir anayasa ve serbest pazar reformunu başarıyla gerçekleştirmenin bir ön şartı olarak, uzun zamandır toplanmayan bir meclisi toplantıya çağırarak zorunda olduklarını düşünmekteydiler (Trask, 2005, s.1).

Toplumun tamamında olmasa da bir kısmı millet meclisinin yaşanan sıkıntıları çözebileceği düşüncesi hakimdir. Kral ise bağımsız bir meclisin soylular ve mali açıdan imtiyazlı Fransızlar üzerinde yüksek miktarlarda vergi ödenmesi hususunda baskı kurabileceğine dair ümitliydi. En son 1614 yılında toplanan Birleşik Meclis burjuvaziyi, ruhban sınıfını, ve köylüleri temsil eden Üç meclisten oluşmaktaydı “5 Mayıs 1789’da Versailles’de toplanan bu mecliste, oy verme işleminin nasıl olacağı sorunundan ise Fransız Devrimi çıkmıştır” (Giritli,1989, s.539).

Fransız devrimi başlı başına yalıtılmış bir olgu olmayabilir; fakat zamanındaki diğer olaylardan çok daha özlüdür ve bu bakımdan çok daha köklü sonuçları olmuştur. Her şeyden önce, Rusya’yı bir kenara bırakırsak, Avrupa’nın en güçlü ve en kalabalık devletinde ortaya çıkmıştır. 1789’da her beş Avrupalıdan biri Fransız’dı. İkinci olarak, kendinden önceki ve sonraki devrimler içinde kitlesel nitelikteki tek toplumsal devrimdi ve benzeri herhangi bir başkaldırıdan çok daha radikaldi. Üçüncü olarak tüm çağdaş devrimler içinde yalnızca Fransız devrimi dünyayı kapsama niteliği taşıyordu. Çağrısı basitti tüm insanlık için refah seviyesi yüksek daha yaşanabilir bir dünya. Devrimin dolaylı etkileri zaten evrenseldi. Çünkü onu izleyen tüm devrimci hareketler için bir model oluşturdu (Hobsbawn, 2020, s.64-65).

Bu nedenle bütün dünyanın gözü Fransa’da yaşanan olayların üstündeydi. Zaten devrim zamanı Fransa’yı terk edip Avrupa’ya kaçan Fransızlar yaşanan bu olayların Fransa’yla kalmayacağını ve bir hastalık gibi tüm Avrupa’ya yayılacağını dillendiriyorlardı. Ardından Avrupa’da yaşanan gelişmeler ise bu söylentinin haklılığını gösteriyordu.

### **Oluşum sürecinde endüstri devrimi ve sanatsal gelişmeler.**

“Bireyin kendi iradesini kazanması Fransız İhtilali’nin getirdiği en önemli yenilik ve bu irade, kendi isteğini özgür olarak sanata da getirecekti”(Turani, 2017, s.26). Fransa’da yaşananlar Sanatı kendi tarihsel gelişiminin en önemli kırılma noktalarından birine getirmiştir. Öyle ki önceleri kilise ve kralın çizdiği sınırlar içerisinde sanatını yaşatmaya çalışan sanatçı için farklı bir dünyanın kapıları aralanmıştı. Bu dünya sanatçı için özgür düşünce ve sanatsal üretim idi. Değişen düzen ve düşünce sistemi nihayetinde sanatçıya da sirayet etmişti. Fransız devrimi ile insan hak ve özgürlüklerinin yasalaşması aynı zamanda modern sanatın ortaya çıkmasındaki en önemli etkenlerden biri olmuştur. Toplumun bir parçası olarak sanatçının tanınan haklar vesilesi ile özerkliği kazanması sanat tarihi açısından bir milattır. Nihayetinde sanatçı kendini özgürce ifade edebileceği ortamı bulmuştur.

“Sanatçıların, geçmişin büyük ustalarının izinden giden ve hükümdarın himayesindeki akademilerden bir kopuş yaşamaları, kişisel üsluplarıyla öne çıkmaları, din ve mitolojiden sahneler dışında konuları seçmeye yönelmeleri bir özgürleşme, modernleşme hareketidir” (www.star.com.tr). Sanatçıların eski gelenekleri bir kenara bırakmaları ise birden bire olmamıştır. Empresyonizme kadar kralın himaye ettiği akademilerin resim öğretileri dışına pek çıkmamıştır.

17. y.y ortalarından Fransa’da ortaya çıkan Klasisizm merkezine doğa, akıl ve sağduyuyu alır. Ayrıca Klasisistler kendi kurallarının dışına çıkmadan üsluba da önem vermişlerdir. Kaynak olarak Yunan ve Latin edebiyatını kullanmış olsalarda din duygusunu eserlerinde işlememişlerdir. Bunların aksine 19. y.y ilk çeyreğinde ortaya çıkan Romantizm’de ise akıl yerine duygu ve hayaller ön plana çıkmaktadır. Buradan da anlaşıldığı üzere Romantizm, Klasisizm’e tepki olarak doğmuştur.

Bu yeni anlayış nedeniyle Romantikler, Klasisistler gibi Roma’yı sanatın öğrenildiği tek yer olarak görmediler. Özgür sanatçılar olarak kendi heyecanlı yaratılışlarıyla kırların insanı coşturan özgür, temiz havasını keşfettiler. Doğa atmosferinin geniş ufku içinde keyiflerine göre, özgür olarak kendi kişisel şarkılarını söylediler. Napolyon coşkusunun simgelendiği dalgalanan bayraklarda, şaha kalkmış atlarda, görmedikleri ülkelerin egzotik havalarında kendi renkli hayallerini buldular (Turani, 2017, s.35).

Romantizm, öznelcilik yolunda yeni bir atılımdır. Romantik insan içe dönüktür, kendini dinler. Onun dünyası aydınlık değildir. Rokoko dünyasında yeri olmayan pek çok duygular, geçmişe bağlılık, özlem, ölüm korkusu, yurtseverlik, toprağa bağlılık v.b konular romantiklerle sanata girmiştir. Romantizm döneminin sanatçısı bu duyguları olanca şiddetiyle yaşar ve sanatında bunu duyurmak ister (İpşiroğlu, 2017, s.147).

Fransız Romantiklerinin yansıttığı bu özgürlükçü anlayış Fransız devriminin birey üzerinde yarattığı etkiyi de özetlemektedir. Ayrıca sarayın, soyluların ve kilisenin de sanatçının üzerinden ellerini çektiği anlaşılmaktadır. Yaşanan tüm bu gelişmeler ışığında Romantizm akımının demokratik dönemin ilk sanat anlayışı olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemde sanatçı eser üretiminde herhangi bir belirleyici faktör olmadan sadece kendi iç dünyasından, hayallerinden ve duygularından ilham bulmuştur. Sanatçıya verilen saray ve kilise siparişlerinin son bulması da bu özgürlüğün bedelidir. Bu bedel bazı açılardan sanatçıyı zor duruma düşürse de karşılığında hürriyetini kazanmıştır. İşte bu kazanım vesilesi ile kendini ve doğayı yeniden keşfetmiştir. Özerkliğini elde etmiş Romantik sanatçının doğayı kendi iç dünyasından açılan bir gözle anlamaya çalışması, manzara resminde yeni bir dönemi başlatmıştır. Nihayetinde sanatçı doğaya eskiden olduğu gibi dar kalıplar, ezberletilmiş kurallar ile bakmamaktadır. Değişen bakış açısı ile manzara resmi, ıssız kıyıları, dalgalanan denizler, sahilden uzaklaşan gemiler, harabeye dönüşmüş evler ve kiliseler, mezarlık v.b gibi herkeste ortak duygular, anılar ve bunların ötesinde çok öznel düşünceler ve çağrışımlar

uyandırabilen şairane eserlere dönüşmüştür (İpşiroğlu, 2017, s.147). Bu bağlamda Francisco Goya, Caspar David Friedrich, William Turner, John Constable, Eugene Delacroix gibi sanatçılar eserleriyle manzara resmine ve Romantizm akımının gelişimine katkı sağlamışlardır.

Avrupa sanat ortamlarında bu gelişmeler sürerken deneysel bilimlerin yaşamımızı değiştirecek önemli teknolojik yeniliklere sahne oluyordu. Fransız devrimi ile başlayan süreçte insanların özerkliğini kazanmış bir birey olarak düşündüklerini hayata geçirecek ortamlar bulabilmesi sonucu yaratıcılık yönleri gelişmiş ve yeni keşiflere kapı aralamıştır. Bilim ve teknolojide yaşanan baş döndürücü ilerleme neticesinde üretim yapan fabrikaların sayısı artmış, daha iyi bir yaşam hayaliyle köyden kente göç başlamış ve işçilerin toplandığı endüstri kentleri oluşmuştur.

İnsanın sadece gördüğü şeylere inanması düşüncesini savunan Pozitivizm'in edebiyata da uygulanması sonucu Realizm akımı ortaya çıkmıştır. Realizm akımı 19. yüzyıl ortalarında Fransa'da hem Klasikçilere, hem Romantikçilere karşı yeni bir anlayış olarak ortaya çıkmış yeni bir çatışmayı da beraberinde getirmiştir. Resimlerinde sıradan insanları ve gündelik yaşamı sanatın öznesi haline getiren, dolayısıyla sanatın çağdaş dünyanın olgularını yansıtması gerektiğine inanan Fransız ressam Gustave Courbet'nin öncülük ettiği sanat anlayışının adı Realizm yani Gerçekçilik'tir (Antmen, 2008, s.12-13). Fransız ressam Millet ve Daumier'in de dahil olduğu Realizm akımı enerjisini yaşamın ve doğanın gerçekliğinden alır. Realistler, hayal ürünü kavramlar, kahramanlık destanları, mitolojik olaylar ve idealize edilmiş konular yerine çağın gerçeklerini yansıtmaya çabası içine girmişlerdir. Konularını gündelik yaşamın kendisinden alan, yaşadığı çağın düşüncelerini ve görünümünü sanata aktarmak isteyen Courbet, 1850 yılında kaleme aldığı Gerçekçilik Manifestosu'nda amacını;

'Yaşayan sanat yapmak... Hedefim budur' şeklinde özetler. Courbet'nin 1855 Paris Dünya Fuarı'na kabul edilmeyen resimlerini kendi açtığı kişisel "Gerçeklik Pavyonu"nda sergileyerek resmi otoriteye başkaldırması ise, bu dönemde yaşanan akademik-avangard çekişmesinin farklı sanatsal arayışlarla olduğu kadar, bağımsız sanatçı tavrıyla da ateşlendiğine başlıca örnektir (Antmen, 2008, s.12-13).

Endüstri devrimi ile gelişen toplumlarda aynı zamanda sınıf farklılıkları doğmuştur. Toplumsal ayrışma özellikle işçi sınıfı açısından, ekonomik, sosyal v.b gibi problemleri de beraberinde getirmiştir. İşte Realizm akımının sanat üretiminde temel dayanağı Endüstri devrimi ile ortaya çıkan sınıf farklılıkları ve toplumsal problemler olmuştur. Bu durumda Realizm akımının, Endüstri devriminin şartları içerisinde ortaya çıkan ve bu şartlara göre kendini ifade eden ilk sanat akımı olduğunu söyleyebiliriz.

## **Endüstri devriminin ortaya çıkışı ve sanata yansımaları.**

Endüstri devrimi, 18 ve 19. Yüzyılda önce Avrupa’da daha sonra tüm dünyada, gelişen bilim ve teknoloji ile üretime dayalı yeni buluşların ortaya çıktığı, insanlık tarihinin en önemli dönüm noktalarından birinin yaşandığı dönemi temsil eder. “*Endüstri devrimi konusunda yapılan tartışmaların yoğunlaşma noktaları ise devrimin zamanının belirlenmesi, sanayileşmenin başladığı temel sektör ve devrimin zirveye ulaştığı mekânın saptanmasında toplanmaktadır*” (Küçükkalay, 1997, s.53). Bu nedenle Endüstri devriminin ortaya çıktığı net bir tarih bulunmamakla birlikte başlangıç noktasının da tek bir bölgeden kaynaklanmadığı görülmektedir. Ancak, Avrupa’da, özellikle İngiltere’de ilk gelişmelere tanık olunmuş, buna paralel olarak başta Fransa ve Almanya olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinde de üretime dayalı teknolojiler geliştirilmeye başlanmıştır. Devrimden önce Avrupa’da ekonomik hayat, tarım ve hayvancılık yapılarak sürdürülürken, yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler ışığında toplumlar, üretimin insan ve hayvan gücü ile değil, buharlı makinelerinde yaptığı, gelişmiş koşulların oluşturduğu, farklı bir seviyede sosyal hayatla karşı karşıya kalmıştır. İlk gelişmelerinin 1730’da dokuma sanayisinde rastlandığı Endüstri devriminde yaşanan gelişmeler üretimde ihtiyaca göre ortaya çıkmıştır. Yanı sıra Avrupa genelinde yaşanan gelişmelerin ülkeler arasında paralellik göstermesi ise hemen hemen aynı ihtiyaçların talebinden kaynaklanmıştır. “*Watt’ın ilk patentini aldığı 1769’dan sonra ise, fabrikaların yeni dokuma makinelerini çalıştırabilecek güçte buhar makinelerinin geliştirilmesi alanında toplanmıştır*” (McNeill, 2002, s.650). Bu dönemde ortaya çıkan teknolojik gelişmeler yalnızca dokuma alanıyla sınırlı kalmamış, çağın tüm ihtiyaçlarına yönelik gelişmeler kaydetmiş, yeni sanayi alanları oluşturmuş ve yeni ürünler yaratmıştır.

Endüstri devrimi iki dönemden oluşmaktadır. İlk makineleşme dönemi olarakta bilinen, demir, çelik ve tekstil ürünlerinin revaçta olduğu, kömür ve buhar enerjisi ile kullanılan makinelerin dönemidir.

Bu dönemde ortaya çıkan pratik buluşlar, 1870 dolaylarına dek, sistemli araştırmalardan ve kuramsal bilimlerden çok sağduyuya ve geleneksel becerilere dayanan yetenekli teknisyenlerin ve işlerine sıkı sarılan girişimcilerin yapıtıydı. Bu dönem, demiryolunun kara ulaştırımacılığına yeni bir hız ve etkinlik kazandırdığı, okyanus gemiciliğindeki gelişmelerle, çelik teknelerin ve buhar gücüyle çalıştırılan pervanelerin tahta teknelerin ve pervanelerin yerini almasına yol açtığı kömür ve buhar çağıydı (McNeill, 2002, s.651).

Bu gelişmeler ışığında ortaya çıkan buharlı trenler üretilen ürünlerin daha hızlı ve yüksek miktarlarda taşınmasına olanak sağlamıştır. Demiryollarının inşası, demir, çelik üretimindeki artış ve üretimde makineleşmenin hızı bu dönemin en olumlu gelişmeleri arasında gösterilebilir.

İkincisi ise elektriğin keşfedilip, elektronik ürünlerin çoğaldığı, petrol ve doğalgaz gibi akaryakıtların keşfi ile otomobil ve uçakların icat edildiği dönemdir. Bu dönemde Endüstri devrimi daha önemli gelişmelere tanık olmuş sağlık, ulaşım ve iletişim gibi alanlarda yapılan keşifler toplumsal hayata kolaylık ve hız kazandırmıştır.

Birleşik Devletler’de, tamircilerin çalışma biçimini andıran bir çaba ve beceriklilikle yürüttüğü uzun bir yapım ve onarım sürecinden sonra Henry Ford, 1903’te otomobilini piyasaya sürdü, Wright Kardeşler’de, 1903’te bir uçak yaptılar. Ancak bu tür bireysel buluşlar, yerlerini gittikçe artan oranda, bir yandan bilimsel kuramla, öte yandan teknolojik süreçlerle sıkı ilişkiler kuran mühendisler ve bilim adamları tarafından çok iyi donatılmış laboratuvarlarda yürütülen sistemli araştırmalara bıraktı (McNeill, 2002, s.651).

Gelişen her araç yeni endüstriyel bir alan yaratıyor, yeni fikirleri doğuruyordu. Bu dönem ortaya çıkan yeniliklerin sayısı ve niteliği tarihte görülmemiş boyutlara ulaşmıştır. İletişimde, telgraftan sonra telefonun keşfi, ulaşımında, otomobil, bisiklet ve uçak gibi araçların keşfi, daktilo, fotoğrafçılık, fonograf ve film teknolojisinin gelişimi iş hayatını ve sosyal hayatı kolaylaştırmış ve hareket kazandırmıştır. Yanı sıra elektrik ışığının yaygınlaşması ve elektrik enerjisine bağlı olarak işletmeler ve fabrikaların üretim potansiyeli artmıştır. Sokaklar ve evler ışıklandırılmış, geceleri çalışma ve sosyalleşme olanakları artmıştır. Yaşanan her yeni gelişme kendi gereksinimlerine bağlı olarak yan sanayiler kurulmasını zorunlu kılmıştır. *“Örneğin otomobil, tekerlek gereksinimi nedeniyle kauçuk, lastik iş alanında devrimci değişikliklere yol açmıştır. Elektrik sanayisi de, akımın aktarılmasında en çok kullanılan iletken olan bakırın üretimi alanında aynı etkiyi yaratmıştır”* (McNeill, 2002, s.653).

Endüstri devriminin ilk ve en açık özelliği, üretim çapında görülen büyük artış idi. Daha fazla mekanik güç, daha fazla hammadde, daha fazla üretilmiş mal, daha fazla atık, daha fazla ulaştırma; sanayi ve ticaret süreçlerini izleyecek daha fazla yazman, malları satın alacak daha fazla tüketici, satacak daha çok satıcı ve daha büyük sermayesi olan, daha çok insan çalıştıran büyük firmalar hızla ortaya çıktı. Daha eski, daha basit yapım biçimlerinin yerini, daha ucuz ve bazen aynı zamanda daha kaliteli mallarıyla fabrikalar aldı (McNeill, 2002, s.654).

Buna bağlı olarak endüstri devriminin toplum üzerinde yoğun etkilerinin olumsuz sonuçları da görülmüştür. Örneğin küçük işletmeler ve el sanatları, makinelerle yapılan kitlesel üretimin ucuz ve hızlı koşullarıyla rekabet edememiş ve yok olmaya yüz tutmuşlardır. İş, eğitim, sağlık v.b olanakları sebebiyle köyden kente göçler artmıştır. Tarımda makineleşme ve daha az insan gücüne ihtiyaç duyulması da yaşanan kitlesel göçlerin sebeplerinden biridir. Endüstri devriminde ilk endüstri şehirleri bu göçlerle oluşmuştur. Daha iyi bir yaşam hayali ile kırsal yaşantısından, köyünden ve tarlasından kopan insanlar fabrikaların çoğunlukta olduğu büyük şehirlere göç etmişlerdir. Düzensiz göç ardından düzensiz yaşam koşulları, sağlıksız ve çarpık kentleşmeyi doğurmuştur. Endüstri devrimi döneminde proleterya yani işçi sınıfı bu şekilde oluşmaya başlamıştır. Toplumda kitlesel

Üretim ve tüketime dayalı bireyselleşme gelimi, aynı Şeyleri yiyen, giyinen ve aynı yerlere giden kent insanı tipi ilk bu dönemlerde ortaya çıkmıştır. Bu insan tipi kalabalık ve hareketli kent yaşamında yalnızlığı da temsil etmektedir. Köyünde yaptığı için patronu olarak yaşayan bu insanlar endüstriyel üretim koşullarına bağlı olarak mola saatlerine bile karar veremez hale gelmişlerdir. Çünkü, bunu onlar yerine düşünüp karar alan bir organizasyonun dilileri arasında kalmışlardır. Öte yandan endüstri kentlerinde yatay yapılaşma daha uzun sürede, daha pahalıya mal olduğu için yerini dikey yapılaşmaya bırakmıştır. Üst üste kutucuklar içinde daha önce tanımadıkları insanlarla birlikte yaşamaya mecbur bırakılan bu kent insanı modeli, kent yaşamının diğer rahatsız edici unsurları olan, çöp yığınları, kimyasal atıklar, gürültülü çalışma ortamları, gürültülü sokaklar, hava kirliliği, kalabalık insan yığınları içinde güvensizlik ve yabancılaşmaya maruz kalmışlardır. Dolayısıyla daha önce rastlanmamış çeşitli sosyal ve psikolojik problemler, insan sağlığını tehdit etmeye balamıtır. Bu ve buna benzer sağlık problemleri i hayatını da etkilemeye başlayınca durum daha ciddi bir hal almıştır. Bu durum, kırsal alanlardan büyük endüstri kentlerine göç eden insanların Şehir hayatına uyum sağlamakta yaşadığı zorlukların, toplumsal hayata bir yansımasıdır. Yaşanan bu gelişmelerden sonra Sosyoloji bir bilim dalı olarak ilk defa bu dönemde etkinliğini artırır. İnsanı, evresel faktörlerden etkilenen ve etkileyen sosyal bir varlık olarak değerlendirip, daha iyi yaşam standartları oluşturma çabasına girilir. Bu nedenle ilk belediyecilik ve Şehir planlaması çalışmaları bu döneme rastlar. Yönetimler bazında, özellikle toplumun i dışındaki vakitlerini geçirebilecekleri, sosyal yaşamlarını destekleyecek, park ve bahçeler düzenlenmesine, sinema, tiyatro ve sosyal etkinliklerin artırılmasına karar verilir. Yapılan alımalar aynı zamanda endüstri devrimi döneminde yeni kent kültürünün oluşmasına kapı aralar.

*“Kentte yaşayan insanlar eşit haklara sahiptir fakat endüstrinin insanlara sunduğu metalar ve tüketim kültürünün gelişmesi ile her Şey birbirine benzer ve sıradan olmaya balar. Çünkü modernleşme sürecinde ideal kentli insanı tanımı yapılmış ve insanlar zaman içerisinde buna uymaya yönlendirilmiştir”* (Talu, 2010, s.148). Bu doğrultuda Talu ‘Modernlik Söylemi: Endieli Bakılarda Modern Birey’ adlı makalesinde modern kent yaşamı hakkında Şu ifadeleri kullanmıştır;

Bir mahŐer kalabalığını anımsatan modern kentlerde, birbirini tanımayan kişiler, tüm duygusal ve toplumsal bağlardan koparak birbirleri ile anlık temaslar ve geçici ilişkiler kuruyorlardı. Günlük hayatlarında, toplu taşıma araçlarında, seyahat ederken, alışveriş merkezinde, i ortamında rasyonellik bağlamından kopmadan, sadece gerektiği ölçüde ya da neden sonuç çerçevesinde iletişim kuruyorlardı. (Talu, 2010, s.148).

Makalenin gerikalanında ise Talu; bu tür bir iletişim Şeklinin insanları birarada yaşama kültüründen koparıp, toplum olmaktan çıkardığına, kurulan geçici ilişkilerin insanı tarafımızı

zayıflattığına değinmektedir. Ayrıca ortaya çıkan bu durum neticesinde insan karakterinde de çeşitli olumsuzluklar baş göstermesi nedeniyle olaylar karşısında menfaatçi bir yaklaşım duyarsızlık, kayıtsızlık ve bir bıkkınlık hali meydana geldiğini eklemektedir.

Endüstri kentlerinde bu tarz bir yaşam şekli, bütün olumsuzluklarına rağmen modern hayat ve modernliğin göstergesiydi. Bu, büyük endüstri kentlerinde yaşayan insanlara ezberletilmiş bir olguydu. Sonuç olarak yeni bir kent insanı profili yaratılmış oldu.

Modernliğin özü şüphesiz her çağda belli ölçülerde görülebilir. Ancak hiçbir çağda modernliğe saygı 19. Yüzyılın ikinci yarısı ve 20. Yüzyılda olduğu kadar değildir. Öyleki modernliğin sirayet etmediği hemen hemen hiç bir kavram kalmamış, modern tıp, modern sanat, modern mimari v.b tanımlamalar ortaya çıkmıştır. Endüstri devriminin yaratmış olduğu Endüstri kentleri, ilk modern şehirler ve bu kentlerde yaşayan insan tipi, ilk modern insan tipi ve olarak değerlendirilebilir.

Toplumun bir parçası olarak, düşünen ve gözlem yapan sanatçılar yaşanan gelişmeleri bakış açılarına göre değerlendirmiş ve sanat üretiminde içerik veya biçime yönelik ele almışlardır. Bu dönemde bilimsel gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkan ilk sanat akımının Empresyonizm olduğu görülmektedir. Gelişen deney ve gözleme bağlı olarak ortaya atılan renk teorileri ve ışık üzerinde yapılan çalışmalar bu anlamda etkili olmuştur. Newton, Helmholtz ve Chevreulle'un ışık üzerinde yaptığı deneyler empresyonist sanatçılar için bir çıkış noktası sayılabilir. Bu ve buna benzer gelişmelerin Empresyonist sanatçılar arasında tartışılması da dikkat çekicidir. Bu çerçevede Pozitivist bir yaklaşım sergileyen Empresyonistler, *“doğa nesnelere üzerindeki ışığın, güneş renklerinin karşılığı olan boyalarla saptanmasını amaç edinmişlerdir”* (Turani, 2017, s.50). Empresyonistler doğada, nesnelere üzerine düşen ışığın anlık etkilerinin izlenimini uyandıran duyuları yansıtmak için benliklerinde karşılık bulan renklerle boyayarak betimlemişlerdir. Bu amaçla atölyelerini terk edip şövalelerini doğa karşısına koyan ilk sanatçılar Empresyonistler olmuştur. *“Empresyonist resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik, ne de neyin düşünülebileceğini belirten bir ipucu vardı. Belki sabırla ve resimlere verilen adların yardımıyla bunlardan bazılarının manzara resimleri olduğu sonucuna varılabildi”* (Lynton, 2015, s.5).

Empresyonistler, eşyanın ışık altındaki ve atmosfer içindeki görüntüsünü ele aldıklarından dış görünüşleri değerlendirmek durumunda idiler. Bu yönden bakılırsa objenin gerçeği ya da gerçek formuyla hiç ilgilenmemişlerdir. Ve formu yanlış gösteren ışık gölge gibi nesne biçimi ile ilgisi olmayan şeyleri resimlerine aktardılar. Bunun yanında, görüntü dolayısıyla desende ortadan kalktı ve nesneye bağlı biçim yerine, izlenime bağlı biçim ortaya çıkmıştır (Turani, 1990, s.514).

Sanat tarihinde renkçi anlayış ilk defa biçimin önüne Empresyonistlerle geçmiştir. Romantik ve Realist sanat üretiminde de kısmen görülen bir eğilim olmasına rağmen, renk ilk defa etkinliğini bu kadar artırmıştır. Renk Empresyonistlerle bir araç olmaktan çıkmış, resmin ana unsuru haline gelmiştir. Rengin, resmin ana unsuru haline gelmesi durumu, beraberinde biçimsel bazı problemleri doğurmuştur.

Empresyonistlerin kurduğu bu yeni renkçi anlayışta ışıklı alanlar, sarı, kırmızı ve turuncu ile gölgeler ise mavi, lacivert, mor ve yeşillerle boyanmaktaydı. Renge karşılık renkle çalışan Empresyonistler, ışıkları olduğu gibi gölgeleri de renkle betimledikleri için doğa nesnelere tanınırlığı azalmış ve katı sınırlarının ortadan kalktığı görülmüştür. *“Işık ve rengin bu şekilde kullanımı sonucunda resim yüzeyini titreşen renkler, birbiri içinde eriyen ışık dalgaları kaplar”* (Öndin, 2019, s.24). Dolayısıyla *“nesnelere biçimleri, resim yüzeyinde görüntü olarak hissedilecek derecede azalmıştır”* (Turani, 2017, s.50). *“Yani bilim yolu ile bulunan ışık renkleriyle ilgili biçimleme mantıklarının resimde uygulanmak istenmesiyle, nesne biçimi de ışık gibi parçalara ayrılıyor ve bu durum hem İzlenimcilerde hem de Yeni İzlenimcilerde değişmeyen sonuçlar doğuruyordu”* (Turani, 2017, s.52). Daha sonra gelen Yeni izlenimciler, biçimi yeniden inşa etmeye çalışsalar da eski usulleri terk edemedikleri için başarılı olamamışlardır.

Empresyonizm biçimsel ifade de klasik görüşlerin hakim olduğu bu dönemde yarattığı etki bakımından avangart olmakla beraber modern dönemin ilk sanat akımı olarak değerlendirilmektedir. Rengi biçime feda etmeyen bu anlayış dönemin sanat ortamları düşünüldüğünde, Fransa’da ilk ortaya çıktığında büyük tepki toplamıştır. Başlarda çoğunlukla eserleri, ‘Fransa Devlet Resim Sergisi’ olan ‘Salon’ sergilerine reddedildiği için katılamayan Empresyonistler kendi çabaları ile sergiler düzenlemiş, daha sonra Fransa kralının reddedilenler için ayrı bir sergi açılması hususundaki kararı ile ‘Reddedilenler Salonu’ adlı sergilerde yer almışlardır.

İlk kez Eduoard Manet’in ‘Kırda Öğle Yemeği’ adlı eseri bu sergide sergilenmiş ve eser, izleyiciler tarafından ağır eleştiriler almıştır. Yapıtları ile geleneksel sanat anlayışına meydan okuyan Empresyonistler için bu tarz eleştiriler sürpriz olmamıştır. Çünkü *“on dokuzuncu yüzyılda Fransız beğenisi konseptiftir, diğer bir deyişle ressam olabildiğince eski üstatların tarzına bağlı kalmak zorundadırlar. İzleyici gerçek yerine idealize olanı, yumuşak olanı beğendiği”* (Öndin, 2019, s.16) için Manet’in eseri Fransız toplumunda karşılık bulmaz. Fakat aykırılığı onu ilgi odağı yapar ve Manet kısa sürede tanınan bir sanatçı haline gelir.

## Şekil 1

Eduoard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya,



(Eduoard Manet, 1863)

Manet bu eserinde genç bir kadını tümüyle çıplak, diğer genç kadını da ince bir iç giysisi ile yarı çıplak ele alır. Sevgilileri ise giyiniktir. Tümüyle çıplak olan kadının sarı şapkası ve soluk mavi giysisi hemen kendisinin yanı başında yer almakta, arka plandaki ince iç giysili kadında Seine Nehri'nin sularına elini daldırarak serinlemektedir. Eserde ön planda yer alan iki erkek birbirleriyle sohbet ederken çıplak kadın fütursuzca izleyiciye bakmaktadır (Öndin, 2019, s.17).

Manet'in sanat anlayışının oluşumunda Realizm ve Courbet'nin gerçekçi yaklaşımının önemli rolü vardır. Kendisi gibi Courbet de Fransız sanatseverleri ve eleştirmenler tarafından kınanmış, alay edilmiş ve Salon sergilerine kabul edilmemiştir.

## Şekil 2

Claude Monet, “İzlenim – Gündoğumu”, 1872, Tuval üzerine yağlıboya



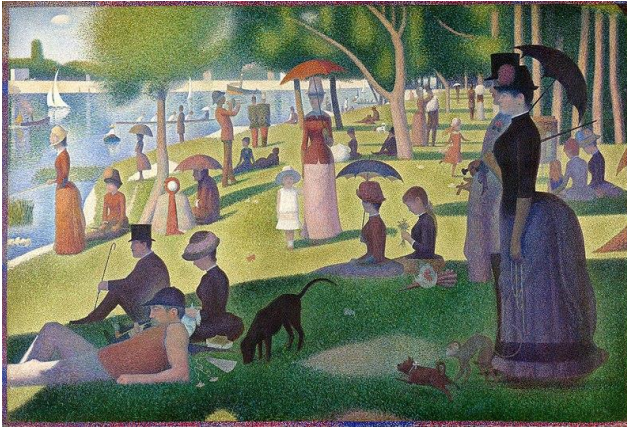
(Claude Monet, 1872)

Benzer bir yaklaşım Claude Monet içinde geçerlidir. O da Salon tarafından reddedilmiş, eserlerini, kendisi gibi reddedilen birkaç arkadaşı ile birlikte fotoğrafçı Nadar'ın stüdyosunda sergilemek zorunda kalmıştır. Sergilediği eserler arasında bulunan İzlenim

Gündoğumu adlı çalışma ise Empresyonizm akımının mahiyetini temsil eden özelliklere sahiptir. Aynı zamanda akımın isminin konmasında da pay sahibi olan bu çalışma, gün doğumunda güneş ışınlarının suya yansımalarının anlık etkilerini bizlere sunar. Işığın, başlı başına bir değer olarak kullanıldığı bu çalışmadaki bitmemişlik hissi ve biçimlerin eriyerek kaybolması dikkat çeker. “Resim, eleştirel olarak, diğer birçok resimle birlikte bitmemiş görüntüsü nedeniyle genellikle olumsuz bulunsa da, ressamların çoğu tarafından ölümcül olarak kabul edilen Salon’dan bağımsızlaşma girişimlerinden daha az olumsuz karşılanmıştır” (Rubin, 2015, s.33).

### Şekil 3

Georges Seurat, “Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası”, 1884-1886, Tuval üzerine yağlıboya



(Georges Seurat, 1884-1886)

Empresyonizm bir müddet sonra Fransa’da egemen sanat anlayışı olmayı başarmış ve Avrupa genelinde tanınmaya başlamıştır. Klasik sanatın idealize edilmiş katı biçim ve renk anlayışına meydan okuyan Empresyonizm için varlık meselesi kolay olmayan bir sürecin sonunda Modern Sanat döneminin başlamasına vesile olmuştur. Daha sonra gelen Yeni İzlenimcilerden Cezanne, Van Gogh, Gauguin’in görsel ifade de biçimi tekrar ihya etme çabasına girmişler, fakat renkçi anlayışta Empresyonistlerden çok uzaklaşamadıkları için çözüm yolu bulamamışlardır. Özellikle Cezanne’ın sağlam bir biçim ve desenin önemini farkında olduğu bilinmektedir. Saint- Victoir serisinde doğa biçimlerini yapısal özelliklerine göre geometrik ifadeler kullanarak betimlediği görülmektedir. Ancak Empresyonizmin benimsediği renk çözümlerini tam anlamıyla terk etmediği için bu yöntem de sonuçsuz kalmıştır. Öte yandan Seurat ise Puantilizm adı verilen, renklerin yan yana küçük noktalar halinde uygulanmasını temel alan yeni bir yöntem geliştirmiştir. Bu tekniğin gelişiminde Chevreulle’nin ışık ve renk üzerine yaptığı bilimsel çalışmaların önemli rolü vardır. Yan yana gelen renklerin resim yüzeyi üzerinde optik yasalara göre birbirleri ile olan etkileşimden meydana gelen bu renk tekniği, sanatın bilimsel verilere ne kadar açık olduğunu da

göstermektedir. Seurat'nın 1884-1886 yılları arasında yaptığı Grande Jatte Ada'sı bu yöntem kullanılarak oluşturulmuş bir eserdir. Resim analiz edildiğinde renk alanlarının birbiri ile uyumlu renk tonlarının bulunduğu fırça tuşları ile boyandığı görülmektedir.

Sanatçı, mekânsal olarak Grande Jadde adasında, deniz kenarında bulunan, Parislilerin dinlenmek ve eğlenmek için vakit geçirdikleri bir alan olarak düzenlemiştir. Deniz kıyısından biraz ilerde kayıklarda kürek çeken insanlar ve yelkenler hareket halindedir. Çimenlerin üzerinde uzanan, oturan, ayakta duran ve yürüyen insanların oluşturduğu bu kompozisyonda giysilerde dönemi çağrıştırır. Önde ayakta duran bir erkek ve kadın büyük olasılıkla burjuva sınıfından olduğu görülmektedir. Bu resimde göze çarpan diğer bir unsur kompozisyonda yer alan insanların birbirleriyle iletişim halinde olmamalarıdır. Kalabalık bir figür kompozisyonu olmasına rağmen insanların bu ruh hali Endüstrinin oluşturduğu ilk modern kent insanı profilini bizlere sunar.

Bu bağlamda resmin Modernizm'in doğurduğu yabancılaşmaya gönderme yaptığı Ernst Bloch tarafından öne sürülmüştür. İnsan – doğa arasında aracı konumunda bulunan teknolojinin ilerlemesi ile makineye bağlanan emek, tarımsal toplumdan sanayi toplumuna geçişi sağlarken sanayi kentlerinin nüfusunun artması kent ile kırsal kesim arasındaki dengenin değişmesine neden olur. Modernizm ile iletişim biçimlerinin değişmesi de yaşam üzerinde etkili olur ve geleneksel yaşam şekli ortadan kaldırılarak yaşam yeni değerlere göre yeniden kurulur. Bilimsel ve teknolojik ilerlemeler dünyanın eski yüzünü değiştirirken sosyal ve kültürel koşulları da etkiler ve söz konusu alanlardaki değişim, bazı tepkileri beraberinde getirir. Makinenin insan yaşamını giderek kontrolü altına almasından doğan karamsarlık ve yeni karşısında hissedilen yabancılaşma duygusu, Modernizm ile gelen değişime uyum sağlama girişimlerinin birey üzerindeki etkileri olarak karşımıza çıkar (Öndin, 2019, s.37).

Dolayısıyla bu koşulların ortaya çıkardığı bireyselleşme, yabancılaşma duygusu bireyleri kendi iç dünyasıyla baş başa bırakmış, insanlar bir türlü uyum sağlayamadığı dış gerçeklik ve yaşadığı yoğun duygular arasında sıkışıp kalmıştır. Bu ruh halinin toplumsal etkileri ise huzursuzluk, güvensizlik, iletişim bozukluğu, kaygı bozukluğu ve benzeri olumsuz psikolojik tutum ve davranışlar olarak belirmiştir.

Modernizm ile gelen yabancılaşma duygusunun kuvvetlenmesi, geleneksel olandan giderek kopmayı beraberinde getirmesi sanata da yansır, dünyanın fiziksel dönüşümü öznenin zihinsel dönüşümünü de etkiler. Gelenekseli reddederek öznel ve içsel olana yönelme sanatta da gözlemlenir ve bu yaratım sürecinde geleneksel olan için olağan değerler artık yabancı olur, hayal gücü de rasyonel olana tavır alarak deneyimlediği içsel alandan ivme alır. Yerleşik biçim ve geleneğe başkaldıran Dışavurumculuk bire bir mimesisi ve nesnel olanı reddederek içsel - öznel olana yönelir (Öndin, 2019, s.88).

Bu durumda sanatçının sanat üretiminde referans aldığı tek alan ise kendi iç dünyasında yaşadığı güvensizlik ve kaos olmuştur. Öyle ki gerçek dünyada yaşanan gelişmelere uyum sağlayamayan birey iç dünyasında da aradığı huzuru bulamamıştır. Bu ruh

hali Ekspresyonizmde bağırان çığ renkler, düzensiz çizgiler, orantısız anatomi ve figür kompozisyonları olarak belirir.

Ernst Barlach, Edouard Munch, Kirchner gibi Ekspresyonist ressamlar kaba, haşin ve isyankar bir ruhla çığlık gibi, fırtına gibi, asabi, hırçın ve her şeye başkaldırır biçimde tuvallerine içlerini dökmeye başladılar. Yoğun çığ renklerden oluşan bir boya hamuru, insan içinde yoğrulup biçimleniyormuşçasına tuvalerde görülmeye başladı. İrin renklerinden, acı sarılara, yalın siyah ya da kahve renklerden ateş gibi yanan kırmızılara değin renkli boyalar, doğasal biçimi yok edencesine disonanslar ve uyumsuzluklar içinde, insanı titreten meşum bir iç dünyanın isyanını anlatıyordu (Turani, 2017, s.83).

Bu tarz bir biçimsel düzenleme iç dünyasından ümidini yitiren sanatçının çığlığı, isyanı olarak tanımlanabilir. Bu tavır, ortaya çıktığı dönemsel şartlar ve barındırdığı nitelikler ele alındığında natüralizmden uzaklaştığı, İdealizm ve Realizm'e bir tepki olarak geliştiği görülmektedir. 20. Yüzyılın başlarında Almanya'da ortaya çıkan Ekspresyonizm, plastik değerler bakımından da soyut sanatın öncüsü olarak kabul edilmektedir.

Realizmin duyular üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz; mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde, duyuların algıladıklarını kaydeder. Fakat insanın bilinçli egosunun duygular olarak adlandırdığımız bir bölümü daha vardır ve bu sanat anlayışı, tam olarak duygularla eşleşmektedir. Dışavurumculuk tam da bu tip bir sanattır. Ne doğanın objektif gerçeklerine, ne de bunlara dayalı herhangi bir soyut kavrama yönelir; bunların yerine, sanatçının kişisel duygularını betimlemek için çabalar (Read, 2018, s.152).

Makinelerin kuşattığı modern yeni dünya, uyumsuz, birbirine yabancı ve öfkeli, kapitalist, bencil, duyarsız bir toplum yaratmıştır. Bu şartlarda birey kendini güvende hissedebileceği yeni bir sığınak ararken kendi benliğine ve iç dünyasına kapanmıştır. Fakat iç dünyanın daha belirsiz ve tehlikeli olabileceğini burada anlamıştır. Benliğinin büyük bir boşluk ve mikro evrenden oluştuğu gerçeğiyle karşılaşan birey yaşadığı bunalım, kaos ve hayal kırıklığını dışarı vurmanın ve belli eylemlerle ifade etmenin yollarını aramıştır. Gizemli bir dünyanın kapıları bu nedenlerden ötürü aralanmış ve açıklanması gereken kavramlar ortaya çıkmıştır. Dış gerçeklik ve benliği arasında kalan bireyde, şiddete eğilim, öfke nöbetleri, uyuşturucu madde kullanımı ve alkol bağımlılığı gibi tutum ve davranışların yanı sıra, dövüş kulüplerinin yaygınlaşması ve fiziksel şiddete dayalı yeni dövüş sporlarının artması, sabahlara kadar süren partiler, büyük eğlence mekanlarının yaygınlaşması gibi gelişmelere de sebep olmuştur. Yanı sıra aynı sebeplerden ötürü toplumda dikkat çekecek uçuk kaçık giyim tarzları ve saç modelleri ilk kez bu dönemde görülmeye başlanmıştır. Moda dediğimiz kavramda bu dönemde ortaya çıkmıştır. Yaşanan gelişmeler ışığında ilk psikanaliz çalışmaları, ruh bilim adına yapılan araştırmalar ve ruhsal hastalıkların tanımlanması ile tedavi yöntemlerine dair çalışmalar bu döneme rastlar. Bu konuya Sigmund Freud Psikanaliz adlı kitabı ile açıklık getirmeye çalışmış ve keşiflerini insanlık ile paylaşmıştır. "Freud

*psikanalizi, başka türlü ulaşılamayacak ruhsal süreçleri incelemekte kullanılan bir yöntem, bu araştırma yönteminden kök alan ve ruhsal hastalıkların tedavisinde kullanılan bir teknik ile elde edilen psikolojik kavramlardan oluşan ve yeni bir bilimsel disiplin oluşturacak bilgi birikimi olarak tanımlamıştır” (www.istanbulpsikanalizderneği.com).*

#### **Şekil 4**

*Paul Gauguin, “Arearea”, 1892, Tuval üzerine yağlıboya*



(Paul Gauguin, 1892)

Aynı dönemde endüstrinin ortaya çıkardığı yeni biçimler ve fikirlerle alakası olmayan daha eski ve ilkel kültürlere, nesnelere olan ilgi ve alaka artmış, Okyanusya, Afrika, Mısır, Mezopotamya, Avustralya’da yaşayan yerli kabilelerin yaşam tarzları incelenmeye ve sanat eserleri müzelerde sergilenmeye başlanmıştır. Ekspresyonist sanatçılar bu primitif sanat nesnelere, sanatın ilk sağlıklı ve dolaysız adımları olarak kabul etmiş ve etkilenmişlerdir. Doğal malzemelerle ulaşılan bu denli bir biçimsel yetkinlik sanatçıları büyülemiş ve içinde bulunduğu dar kalıplardan kurtulmaya çalışan sanata yeni bir çıkış noktası olmuştur. Dolayısıyla o dönem yaşayan bir çok sanatçı, ilkel yaşam tarzlarında ve bu tür arkaik yapılarda bulunan doğallığı ve sadeliği kendi yaşam felsefelerine ve eserlerinde kullandıkları biçimsel ifadelerle yansıtmıştır.

Fransa’da ki hareketli ve gürültülü kent yaşamından uzaklaşıp Tahiti’ye yerleşen Gauguin bu duruma uygun bir örnek olabilir. Tahiti’de, 3 yıl boyunca yerli halk ile birlikte yaşayan Gauguin’in o dönem yaptığı resimlerde bu kabilelerin üyeleri ve doğal yaşamlarına dair betimlemeler görülmektedir. Resimlerinde kullandığı geleneksel motifleri süslemeci bir üslupta değerlendirmesi ve renkleri kullanırken ışığa göre değil de rengin kendisine göre düzenlemesi dikkat çeker.

Uygulama da aynı benzerlikleri göstermese de sanat yapıtlarında kullanılan renk, biçim anlayışının ve fikri alt yapısının aynı olduğunu gördüğümüz Dışavurumcu eğilimler, aynı zamanda Ekspresyonizm akımının öncüleri olarak da değerlendirilen, Cezanne, Edward

Munch, Van Gogh, Paul Signac gibi Post Impresyonist sanatçılarda da görülen bir olgudur. Endüstrinin yarattığı sahte ve yapay toplumsal düzene sanat yolu ile ilk başkaldıran bu sanatçılar modern sanatın gelişimine, gerek sosyal ve kültürel anlamda gerekse sanatsal pratiklerde önemli katkılar sağlamışlardır.

Ekspresyonizm akımının Almanya’da ortaya çıkması bir tesadüf değildir. Almanya, endüstri koşullarının yarattığı geniş iş alanlarının ve yoğun çalışma saatlerinin yaşandığı ülkelerden biridir. Almanya’nın Dresden şehrinde, Ernst L. Kirchner, Eric Heckel, Karl Schmidt-Rottluf, ve Fritz Bleyl adlı dört mimarlık öğrencisinin kurduğu Die Brücke adlı grup ekspresyonizm akımının ilk örneklerini vermiştir. Grup üyelerinden sadece Kirchner kısa bir süre sanat eğitimi almıştır.

1905 yılında bir bildiri eşliğinde Die Brücke’yi kuran Kirchner, primitif etkilerle deforme edilmiş figürleriyle ve canlı renkleriyle ön plana çıkar. Bireyin içinde yabancılaştığı medeni toplumdaki sınırlardan doğaya, çıplaklığa sığınması gerektiğini iddia eden, ancak bu şekilde tıkanmışlıktan kurtulabileceğini düşünen Kirchner gibi, Die Brücke sanatçıları da bu doğrultuda konu olarak doğa içinde çıplaklık konusunu sıklıkla işlediler (Erden, 2020, s.146).

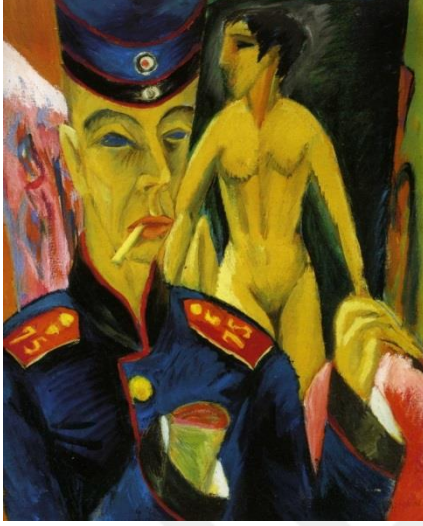
Endüstri koşullarının toplum üzerindeki olumsuz etkilerinden sıyrılmak ve sanat üretimini üzerlerinde herhangi bir baskı hissetmeden dolaysız bir şekilde gerçekleştirmek için grup arkadaşları ile birlikte doğada ilkel bir yaşam tarzını benimsemişlerdir. Alkol ve uyuşturucu gibi bağımlılık yapan maddelerin sıklıkla kullanıldığı, hazza dayalı çeşitli partiler düzenlendiği de görülmektedir. Doğada çıplaklık üzerine resimler yapan grup üyeleri zamanla Almanya genelinde tanınmaya ve sergilere katılmaya başlamıştır. Sürekli birlikte vakit geçirmeye özen gösteren grup üyeleri 1911 yılında Dresden’i terk edip Berlin’e yerleşmişler, burada sergilere birlikte katılsalar da eski birlikteliklerini kaybedip bir müddet sonra dağılmışlardır. Kirchner ise zorunlu olarak orduya katılmış, fakat bir süre sonra savaşın zorlukları ve askeri disipline ayak uyduramadığı için sağlık problemleri yaşamış ve ordudan ayrılmıştır. Sivil yaşamında ise eski düzenini bir türlü kuramayan Kirchner, Almanya’da Nasyonal Sosyalist Partisi’nin eserlerini yoz olarak ilan etmesinin ardından 1938 yılında intihar ederek hayatına son vermiştir.

Ordudayken yapmış olduğu ‘Asker Olarak Otoportre’ adlı eseri önemli çalışmaları arasında yer almakla birlikte o günkü psikolojisinin de bir yansıması olarak kabul edilir. Kendini asker üniforması ile resmeden Kirchner savaşın acımasızlığını ortaya koyabilmek için bir elini kesik olarak betimlemiştir. Arkasındaki kadının çıplak oluşu ise Die Brücke sanatçılarının genel özelliklerinden biridir. Kirchner bu resminde, endüstrinin yarattığı teknolojinin gelişerek bir savaşa dönüştüğünü ve savaşların ise birey üzerinde fiziksel ya da ruhsal olumsuz etkilerinin olduğunu anlatmak istemiştir. Sonuç olarak Endüstriyi ve gelişen

savaş teknolojilerini, yaşanan bu savaşın ve ortaya çıkan insanlık dramının sorumlusu olarak göstermektedir.

### Şekil 5

*Ernst Ludwig Kirchner, “Asker Olarak Otoportre”, 1915, Tuval üzerine yağlıboya*



(Ernst Ludwig Kirchner, 1915)

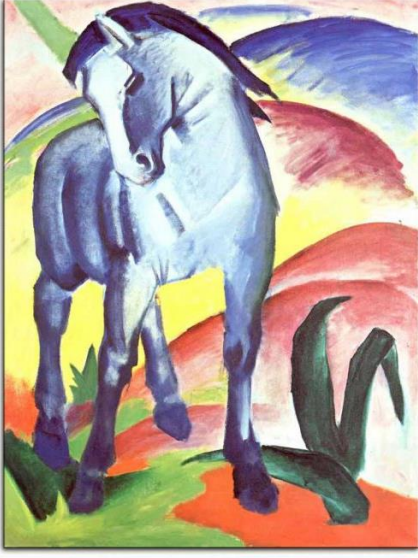
Almanya'nın Münih kentinde ortaya çıkan diğer bir Dışavurumcu sanat grubu ise Der Blaue Reiter'dir (Mavi Süvari). 1912 yılında Kandinsky tarafından kurulan Der Blaue Reiter grubu, Die Brücke ile aynı fikri altyapıya sahip olsa da pratikte önemli yeniliklere imza atmıştır.

İki grup içinde duygusal özgürlük her şeyin üstünde olduğundan ikisi de devrimcidir. Ancak Der Blaue Reiter, estetik olarak Die Brücke'den daha yenilikçi bir bakış açısına sahiptir. Zira Der Blaue Reiter, Kandinsky ile birlikte Dışavurumculuğu soyut uca taşıyarak betimleyici resimden tümüyle vazgeçmiştir (Öndin, 2019, s.98).

Temsili doğadan soyut sanata geçişin önemli temsilcileri olan Der Blaue Reiter grubu, Vasily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Gabriele Münter, Alexei von Jawlensky gibi sanatçıları bünyesinde toplamıştır. Grubun ortaya çıkmasında Kandinsky'nin bir zamanlar başkanlığını yaptığı Yeni Sanatçılar Birliğinin soyut resme olan ilgisizliği ve bu nedenle Kandinsky'yi açtıkları sergilere dahil etmeme tavırlarının payı vardır. Grubun isminin Mavi Süvari olmasının nedeni ise Franz Marc ve Kandinsky'nin atlara olan sevgisi ve mavi renge olan ilgileridir.

## Şekil 6

Franz Marc, “Mavi At”, 1911, Tuval üzerine yağlı boya



(Franz Marc, 1911)

Manevi değerlere önem veren Kandinsky sanatta içsel olana, ruhani anlamlara değer veriyor ve çalışmaları bu kapsamda yürütüyordu. Sanat görüşünün şekillenmesinde Fovistlerin renk anlayışının etkileri görülen Kandinsky, arkadaşı Franz Marc ile birlikte Der Blaue Reiter adlı bir almanak yayınladı. “ *Bu almanakta grubun amacıyla ilgili şunlar yazıyordu; Doğayı doğrudan betimlemek istemiyoruz. Doğanın özünü yorumlamak, ruhaniliğini vurgulamak niyetindeyiz*” (Erden, 2020, s.148). İçerisinde Almanya’da ve Rusya’da çalışmalar yapan sanatçıların eserleri ve yazıları başta olmak üzere grubun amacına yönelik açıklamalar, Primitif sanata ve çocuk sanatına dair örnekler, çeşitli illüstrasyonlar bulunmaktaydı.

Aynı zamanda bir müzisyen olan Kandinsky iç dünyası ve maneviyatı ile dış gerçeklik arasındaki ilişkiyi sanat yoluyla aktarmak için doğada bulunmayan yeni biçimler yaratmış ve kendi renk teorisini tanıtmıştır. Kullandığı renkleri müzik aletlerinin çıkardığı seslerle ilişkilendiren Kandinsky, 1912 yılında Sanatta ruhsallık üzerine adlı kitabını yayımlamıştır. “*Franz Marc ise insanlardan çok daha duyarlı olduğuna inandığı hayvanların ve genel olarak doğanın bir gizli güç taşıdığına inanmış ve resimlerinde bu gizli gücü görünür kılma çabasına girmiştir*” (Antmen, 2008, s.38). Grup 1914 yılında birinci dünya savaşının başlaması ile dağılmıştır. Franz Marc ve Auguste Macke savaşmak için orduya katılmıştır. Kandinsky ise Rusya’ya dönerek çalışmalarına orada devam etmiştir.

## Yeni Keşifler ve Değişen Sanat Anlayışı

### Mekanik sanat kavramı.

Bilindiği üzere Endüstri devrimi ilk olarak buhar ve kömür enerjisi ile çalışan makinelerin ortaya çıkması ile başlamıştır. Hayatını tarım ve hayvancılık üzerine kurmuş insanoğlu için bu değişim, yaşadığı dönem göz önünde bulundurulunca oldukça radikaldir. Yaşam alanının ve koşullarının makineler tarafından yeniden dizayn edilmesi, uyum sağlaması gereken yeni bir dünya olarak karşısına çıkmıştır. Gelişen teknoloji ile çoğalan makinelerin kullanım alanları yaygınlaştıkça hayatımızın bir parçası olan mekanikler insanın duygusal dünyasında da çeşitli anlamlar ifade edebilmektedir. Bu bakış açısına göre değişen bir olgudur. Bir fabrikatör ile işçinin makineleşen çevresini algılama biçimi değişebildiği gibi bir sanatçının da yaklaşımı farklı olacaktır.

Mekanik Sanat kavramı üretim malzemesinin veya biçiminin mekanik olarak gerçekleştiği süreci ifade eder. Aynı zamanda bu teknolojinin yarattığı yeni bir sanat döneminin başlangıcıdır. Düşünüldüğü zaman insanoğlunun aslında ilk günden beri mekanik kavramı ile iç içe yaşadığı görülmektedir. Mekanik kavramı temelde insanın yaratılış özellikleri olan hareket ve kuvvet teorilerini kapsamaktadır (Altunay, 1999, s.45).

Dolayısıyla tarih boyunca insanoğlu kendi mekanizması ve kas gücü ile hayatını sürdürmüştür. Doğaya ve değişkenlerine karşı elindeki tek ve yegane unsur kendi bedenidir. Bu nedenle insan vücudu eşsiz ve kopyalanması mümkün olmayan bir makinedir. İşte bu durumda insanoğlunun mekanik ile ilişkisinin endüstri devrimi ile başlamadığını görmekteyiz. Bilim ve Mühendislik özelinde ise mekaniğe dair ilk çalışmalar Arşimet'e kadar uzanır. Ünlü Rönesans sanatçısı ve bilim insanı Leonardo da Vinci'nin de bir mühendis olduğunu unutmamak gerekir. Öyle ki bu alanda ortaya koyduğu başarılı çalışmalar sayesinde ordu için silah tasarımları yapmak üzere kral tarafından görevlendirilmiştir. 17 yıl boyunca daha önce görmediği mekanikler tasarlayan Leonardo da Vinci bunları birer silaha dönüştürmeyi başarmıştır. Yanı sıra kuşların uçuş prensiplerini, vücut ölçüleri ve ağırlığı, kanat genişliği, kanat hareketlerinin aerodinamizmi, kemik ve kas yapısı gibi özelliklere dair incelemeler neticesinde ortaya koyduğu uçuş makinesi de mekaniğe olan ilgisinin bir sonucudur. Öte yandan insanoğlunun mekaniğe dair geçmişi bunlarla sınırlı değildir. "Sonrasında Cardan 16 yüzyılda bir mekanik kitabı yazmış ve adını taşıyan kavramayı bulmuştur. Stevin, statik ve hidrostatikle ilgili olarak yazdığı eserde sıvıların kapların dibine yaptığı basıncı belirlemiştir. Ardından Galileo cisimlerin düşüş yasalarını ortaya koymuştur. Öğrencisi Toricelli 17 yüzyılda havanın ağırlığını bulmuş ve katılar dinamiğinin temellerini atmıştır. Ardından Newton etki tepki arasındaki eşitlik ilkesini doğrulamış ve evrensel çekim yasasını bulmuştur" (www.nkfu.com). Örneklerle çoğaltabileceğimiz gelişmeler endüstri devriminde

ortaya çıkan modern mekanik biliminin temellerini oluştururlar. Sonuç olarak Endüstri devrimi ile ortaya çıkan üretime dayalı makine modelleri birden bire oluşmadığı, arkasında yoğun tarihsel bilgi ve deneyim birikimi olduğu görülmektedir.

İnsan bedeninin hareket ve kuvvet teorilerini barındıran mekanik alt yapısı bizlere bir sanatçının sanat eseri üretiminde de mekanik bir süreç yaşadığını göstermektedir. “*Örneğin bir ressamın resim yapabilmesi için kas gücünü kullanması gerekmektedir. Aynı olgu bir Heykeltıraş içinde geçerlidir. Üretilen sanat ürününün temel kaynağı insanoğlunun kas gücünde statik olarak yerini korumakta ve dinamik enerji olarak açığa çıktığında sanat ürünü oluşmaktadır*” (Altunay, 2017, s.46). Bu doğrultuda mekanik sanat kavramını sadece sanatsal malzeme ve eserin anlamsal içeriğine bağlamak yanlış olur. Dolayısıyla mekanik sanat kavramı sanatsal sürecin bir parçası olarak algılanabilir.

Özellikle 19. Yüzyılın son çeyreğinde hız kazanan endüstriyel gelişmeler geleceğe dair önemli ipuçları vermekte, Modernizm, modern kentler ve modern insan tipinin ilk örneklerini insanlığa sunmaktaydı. Daha hızlı ve daha kolay ürün elde edebildiği için makinelerin insanoğlu için bir şans, bir mucize olarak görenlerde olmuştur. Fakat çok geçmeden makinelerin toplumsal düzende, sosyal hayatta ve insan sağlığında yan etkileri olduğu da belirlemiştir. Öyle ki “*dünyamızı adeta yöneten insan yapısı makine, giderek yaratanını kendi çarkları arasına almış ve yaratan yaratılanın kölesi olmuştur. Bu durumda hizmetçi olan yaratanın sanatı iki farklı tavır sergileme şansı kalmıştır. Ya endüstriye hizmet ya da endüstriye isyan. Bu iki tutumda sanatçının davranışında gözlemlenmiştir*” (Turani, 2017, s.63). Böyle bir ortamda bazı sanatçılar sanayi alanında kullanılan mekaniklerde estetik unsurların bulunduğu kanaatiyle hareket etmiş ve buradan kaynaklanan bir anlayışla çeşitli mekanikleri direkt ve dolaylı yollarla sanat malzemesi haline getirildiği eserler üretmiştir. Bazı sanatçılar ise endüstriye dayalı makineleri sadece anlamsal açıdan değerlendirip geleneksel yöntemlerle görsel ifadeye dönüştürmüştür. Her iki yöntemde pratiğe dönüştürülürken Adnan Turani'nin de belirttiği gibi ya endüstriden ilham bulmuş ve geleceğin sanatını inşa etme çabasına girmiş ya da endüstriye isyan ederek insan hayatında yarattığı çeşitli olumsuzluklarına değinerek eleştirmiştir.

Modern sanat dönemi incelendiğinde mekanik sanat kavramının nasıl ortaya çıktığını, bir endüstriyel malzemenin veya endüstrinin yarattığı mekaniklerin direkt olarak ya da dolaylı yollarla nasıl şekil bulduğunu görmekteyiz. Öncelikle şunu ifade etmekte yarar vardır; Mekanik sanatın ortaya çıkmasındaki başat unsur Endüstridir. Endüstri devrimi ile ortaya çıkan endüstriyel malzemeler, makineler ve mekanik materyallerin sanat malzemesine dönüştürülmesinde, sanatçının yaşanan sanatsal, bilimsel ve toplumsal gelişmeler neticesinde

oluşan yeni ruh hali ve etrafında sürekli etkileşime geçtiği makinelerin önemli rolü vardır. Yanı sıra modern sanat döneminde atık nesne ve hazır nesnelerin bir sanat formuna dönüştürülmesi gibi radikal yaklaşımların sanat kurumlarında kabul görmesi ve zamanla itibar edilmesi de etkili olmuştur. Sanat tarihi bizlere bir çok sanatçının sanat eseri üretiminde çok farklı niteliklere sahip malzemeleri kullandığını göstermektedir. Kullanılan materyallerin çeşitliliği ve ortaya çıkan farklı biçimler, endüstri devrimi ile hızlanarak gelişen teknolojinin sanatla olan etkileşimini de gözler önüne sermektedir. Her sanatçının sanat eseri üretiminde bir kaygısı bir gayesi vardır. Bu doğrultuda iletilerini insanlara ulaştırmak için en doğru malzemeyi uygulamaya sokmak ister. İşte bu nedenle sanat malzemesi, sanat kavramı içinde çok önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçıda malzemeye yönelik oluşan bu yeni bilinç, yeni malzemelerle sanat eseri üretimi anlayışı, mekanik sanat dediğimiz kavramın gelişimine hizmet etmiştir.

Ayrıca;

Her ne kadar Mekanik Sanat kavramı teknolojik içerikler taşısa da, yanına gelen sanat kelimesi ile kazandığı anlam daha da genişlemekte, sadece bir sanat eserini değil, oldukça kapsamlı ve karmaşık sanat dönemlerini de ifade etmektedir. Yani Mekanik Sanat kavramı sadece mekanik yollarla üretilmiş bir sanat eserini değil, sanat eserlerinin mekanik yöntemlerle oluşturulduğu kapsamlı ve çoklu ilişkilere dayanan farklı bir dönemi karşılamaktadır (Altunay, 2017, s.22).

Mekanik sanat ürünlerinin en uç örnekleri, endüstri toplumunun özelliklerinin toplumsal yapı üzerindeki etkisinin artması ile görülmeye başlamıştır. Mekanik sanat kavramının bu en uç örnekleri makine estetiği olarak adlandırılan sanat tarzında ortaya çıkmıştır. Makine estetiğinin ortaya çıkışı da bir tesadüf değildir. Özellikle 20. Yüzyılın başlarından itibaren modern sanatçıların makinelere ilgisinin arttığı görülmektedir. Makinelerin yaşamı bütünüyle sardığı bu dönemde sanatçıları bu olgudan etkilenmesi oldukça normaldir. Uygulamalı güzel sanatlar ve mimari arasındaki sentezden türeyen ortamın estetik aktarımı; sanat ve bilim, insan ve makine arasındaki zorlu ilişki ve bunların gözle görülebilen çelişkilerinin üstesinden gelmenin önemi üzerine kurulmuş, yeni homojen kültürün kurumsallaşması makine estetiğinin ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir (Altunay, 2017, s.48).

Gelişen endüstrinin özellikle çeşitli fonksiyonlara sahip makinelerin ve yapı malzemelerinin çeşitliliğini beraberinde getirmesi, mimarlığın gelişmesini sağladığı gibi sanat alanlarında da yeni biçimlerin ve fikirlerin doğmasına sebep olmuştur. Makinelerde, sanatçılar tarafından estetik unsurlar bulunması ve bir sanat eserine dönüştürülmesi fikri şüphesiz sanatçıların mekanikleşen dünyada hem iyi bir gözlemci olmalarının hem de çevrelerini kuşatan makinelerin ve diğer yapı malzemelerinin onların iç dünyalarında bıraktığı izlenimin bir eseridir. Sıradan bir nesnenin sanat nesnesine dönüştürülmesi sürecinde, ileride detaylı olarak değineceğimiz Kübistlerin atık nesnelere ile yaptığı kolaj ve assemblajlar sanat malzemesi kavramının genişlemesine yönelik ilk çalışmalar olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Bu bağlamda Picasso ve Braque'ın malzeme olarak resim yüzeyi üzerinde dokusal

etkiyi artırmak için boyaya kum, talaş gibi geleneksel malzemelerin dışında yeni materyallerin boyaya karıştırılarak uygulandığı sentetik kübizm ve yapılan kolaj çalışmalarında nesnelere taklidini yapmak yerine direkt olarak kendilerini uygulamaya sokmaları sanatta malzeme kavramına yeni açılımlar getirmiştir. Bir endüstriyel ürünün ya da endüstriyel atığın bir sanat eserinde malzeme olarak yer alması fikri ilk kez kübistlerin bu kapsamdaki çalışmaları ile ortaya çıkmıştır.

Dadaistlerin hayatı ve sanatı daima sorgulayan tavırlarını anti estetik olduklarını iddia ettikleri nesnelere anlatmaya çalışmaları ve Marcel Duchamp'ın Ready Made'leri bu bağlamda öncü sayılabilir. Daha sonrasında Fütüristlerin hareketi vurgulamak için makine estetiğini görsel ifadeye dönüştürmesi süreci de mekanikleşen yeni sanat anlayışının gelişimine içerik bakımından katkı sağlamıştır.

1911 yılında Fütürist resmin ilk manifestosunu yayınlayan sanatçılardan olan Umberto Boccioni cam, demir çimento gibi endüstriyel malzemeler kullanılarak uzayda yapılabilecek konfigürasyonlardan bahsederek, figürlerin o döneme dek hala yaşamakta olan perspektif, gerçekçilik, figürlerin geometrik düzen içinde görünümü, ışık, gölge, kişisellik gibi Rönesans kavramlarına dayalı olarak oluşturulmasının önünü açmıştır (Bodur, 2015, s.21).

Endüstriyel bir ürünün, seri imalat yöntemleriyle ortaya çıkan bir nesnenin ya da bu üretim aşamalarında kullanılan makineler, makine dişlileri, çarklar, ve diğer parçalarının yanı sıra endüstriyel atık olarak tabir ettiğimiz çöplerin sanatsal ortamda yeniden kurgulanıp anlam kazanmasının sanat malzemesi kavramında köklü değişikliklere sebep olduğu aşikardır. Çağdaş sanat formlarını da önemli derecede etkileyen bu yeni anlayış neyin sanat olup, neyin sanat olamayacağına dair soruları da beraberinde doğurmuştur. Ortaya çıkan yeni kavramlar neticesinde yeni tanımlamalara ihtiyaç duyulmuştur. Her ne kadar çeşitli çağdaş sanat kuramlarıyla bu kavramlara bir çerçeve çizilmeye çalışılmışsa da böyle bir ortamın sanatçı ve toplum üzerinde yarattığı kafa karışıklığı hala devam etmektedir.

Devam eden süreçte güzelliğin işlevsellikten kaynaklandığını savunan, sanatı ve zanaatı tek bir çatı altında bir araya getirerek tasarım kavramını güzel sanatların evrensel değerleriyle destekleyen Bauhaus okulunun mekanik sanat kavramının gelişmesinde önemli rolü vardır. Gerek kuruluş amacı vesilesiyle gerekse eğitim veren sanatçıların endüstriye pozitif yaklaşımları ile ortaya çıkan ürünler, işlevsel makinelerin veya endüstriyel herhangi bir ürünün aynı zamanda nasıl estetik unsurlara sahip olabileceğini bizlere sunar. Paralelinde Rusya'da ortaya çıkan, çağdaş malzemeyi ve kompozisyon anlayışını benimseyen Konstrüktivizm de endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten tavrı ile bu sürecin önemli yapıtaşları arasına girmiştir. Fütüristlerin ve Dadaistlerin temellerini attığı, içerisinde dans gösterileri, tiyatro, müzik ve şiir gibi sanatsal etkinliklerin dahil edildiği performans sanatı da

bu gelişmelere barındırdığı modern yaklaşımlarla katkı sunmuştur. Happening olarakta adlandırılan bu sanatsal etkinlik disiplinler arası bir tavır geliştirerek bütün sanat alanlarının bir arada aynı konu çerçevesinde daha etkili olabileceğini savunmuştur. Aynı zamanda izleyici karşısında canlı olarak gerçekleştirilen bu sanatsal etkinlik metinden bağımsız olarak icra edilir ve tekrarı yoktur. Performans sanatının sanat alanlarına kattığı en büyük yenilik sanatı bir disiplinler arası etkinlik olarak sunmasıdır. Bu yaklaşım şekli sanat ortamlarında kabul görmüş olmalı ki çağdaş sanatçıların önemli bir kısmı bu anlayışta eser üretmektedir. Yani günümüz sanat ortamlarında bir heykeltraşın içinde dans, tiyatro ve müziğin olduğu bir performans gerçekleştirdiğine, aynı zamanda bir ressamında üç boyutlu nesnelere bir enstalasyon kurguladığına şahit olmak mümkündür. Bu durum ise çağdaş sanatçıların bir ressam ya da heykeltraş olarak kategorize edilmesine gerek kalmadığına işaret etmektedir. Sonuç olarak çeşitli endüstriyel materyallerin sanat malzemesi olarak bir esere dönüştürüldüğü ya da makinelerin bir esere konu olarak sokulduğu sanat üretiminde sanatçının bir mühendis, mimar veya ressam olma olasılığının kurumsal sanat ortamlarında kabul görülmesinin temellerini disiplinler arası özelliği ile performans sanatçıları atmıştır. Dolayısıyla mühendis, sanatçı ve zanaatkarların da çeşitli projeler etrafında bir araya gelmeleri bu dönemlere rastlıyor. Bu bağlamda tavır sergileyen ve endüstriyi bir çıkış noktası olarak belirleyip çalışmalarını şekillendiren Bauhaus okulu ve Konstrüktivist'lerden kısaca bahsetmiştik. Fakat sanatta endüstrinin olumsuz etkilerini ve makine estetiği kavramını 1800'ler de ilk fark edenler William Morris ve John Ruskin isimli iki İngiliz sanatçısı olmuştur. Arts and Crafts hareketinin öncüleri olan Ruskin ve Morris hızla endüstrileşen 19. Yüzyıl dünyasına başkaldırmış ve makineleşmenin yarattığı görüntü, ses ve çevre kirliliği gibi olumsuzluklara sanatsal bir isyanın ilk temsilcileri olmuşlardır.

Ruskin ve Morris'in geliştirdiği bu akım yalnızca 'form' değişikliğini değil, aynı zamanda sistem ve işlev değişikliğini de öngörmüştür. Sanayi devrimi ardından gelen makineleşme ve seri üretim kültürü sebebiyle yozlaşmış, dejenere olmuş kültürel değerleri eleştiren bu akım, sanayileşmenin karşısında sanatsal bir eylem olarak savaşılmaya çalışmıştır. 1800'lerin sonunda ortaya çıkan fabrikalaşma furyasının sonucu olarak ortaya çıkan seri üretim akımının sonucunda üretilen ürünlerin kalitesinin düşük olması ve sanatsal bir özelliğinin olmaması, bu akımı destekleyen sanatçıların eleştirdiği temel noktalardan biridir ([www.arkitektuel.com](http://www.arkitektuel.com)).

Endüstriyel ürünlerin sanat malzemesine dönüşmeye başladığı bu yıllarda mühendis ve mimarların, gerek bireysel gerekse sanatçılarında içerisinde bulunduğu gruplarla sanatsal çalışmalar yaptıkları görülmeye başlanmıştır. Bu durum aslında sanat malzemesi olarak kullanılan endüstriyel malzemelerin yaratılış gayelerinin sanat malzemesi olarak değilde, mühendislik yada mimarlık alanlarında kullanılan yapı malzemeleri olduğundan kaynaklanmaktadır. Eğitim hayatlarında mekanik, kinetik, matematik ve geometri gibi

alanlarda uzmanlaşan birinin sonradan edindiği sanatsal bir kültürün sentezinin bir sonucu olarak mühendis, mimar ve zanaatkarlar sanatsal çalışmalara dahil olmuştur. Stevens Teknoloji Enstitüsü’de makine mühendisi olarak eğitim gören ve mezun olduktan sonra sanatla ilgilenmeye başlayan Amerikalı heykeltıraş Alexander Calder buna güzel bir örnek teşkil eder. Mühendislik eğitimi alırken edindiği deneyimleri sanatına ustaca uygulayan Calder yaptığı mekanik ve kinetik heykellerle çağdaş sanatın gelişimine önemli katkılar sunmuştur. Oluşturduğu mekanik ve kinetik yapıların temelinde bu kavramlara dair edindiği temel bilgiler yatmaktadır. Şüphesiz bir mekanik yapının kendi kendine hareket edebilen kinetik bir unsura dönüştürülmesi sıradan bir uygulama olmadığı gibi konu ile alakalı bilgi ve deneyim gerektirir. Calderin yapıtları ile ulaştığı başarının sırrı da bu kavramlara aşina olmasında yatar. 20. Yüzyıl heykel sanatının en yenilikçi sanatçılarından biri olan Calder “İlk olarak 1928 yılında kurşun kalem kullanarak yaptığı, çoğu mizah duygusu yüklü çizimleri tel kullanarak uzaysal heykellere dönüştürmüştür” (Marter, J.M. 1992, s. 128). Mekanik sanat kavramının gelişimine önemli katkılar sağlayan Calder “yüzyıllardır süregelen heykel sanatının algılanışına karşıt olarak, yüzüncesine hareket eden ve değişken görüntüler sergileyen yapıtlarıyla kinetik heykelin öncüsü olmuştur Hareketli heykellerin yanı sıra anıtsal nitelikte statik heykeller yapmış, dünyanın pek çok yerinde kamusal alanlarda bulunan heykelleriyle ünlenmiştir” (Bodur, 2015, s.48)

Kinetik sanat, “gerçek ya da görünürde hareket içeren sanatı tanımlayan bir terimdir. 1920’lerde ortaya çıkan bu yaklaşımın en yaygın dönemi 1950’lere ve 1960’lara rastlamaktadır. Kinetik yapıt, Alexander Calder’in rüzgarla hareket eden mobilleri gibi basit; ya da Jean Tinguely’nin motorla çalışan heykelleri gibi karmaşık olabilir” (Altunay, 2017, s.52). Fakat bu karmaşıklık içinde bile bir amaç doğrultusunda bir planlama, bir düzen vardır. Geleneksel sanat formlarındaki statikliği kırmak ve sanat nesnesine hareket kazandırmak için sanatçı aynı zamanda bir mühendis gibi teknik bir süreç gerçekleştirir. Bunu yaparken de sürekli gelişen teknolojiyi referans olarak kabul eder ve sanat malzemesini çeşitli mekanikler, yapı malzemeleri, çarklar, dişliler, kablolar ya da atık nesnelere arasından seçer.

## Şekil 7

Alexander Calder, “La Grande Vitesse”, 1969, Metal Konstrüksiyon



(Alexander Calder, 1969)

Sanatın teknik ve teknolojik kavramlarla yeni suretler bulduğu bu gelişmeler bizi geçmişe Antik Yunan'a kadar götürebilir. Öyle ki bu antik medeniyet sanatı kelime anlamıyla ustalık anlamına gelen, teknik (techne) bir eylem olarak kabul etmiş, içerisine sadece resim, heykel, şiir gibi sanatları değil, aynı zamanda marangozluk, demircilik, kuyumculuk, bakırcılık gibi zanaatları da dahil etmiştir. Geldiğimiz noktada ise teknoloji ve sanat arasında farkların giderek ortadan kalktığı bir gerçeklikle karşı karşıya kalmaktayız. Çağdaş sanat formları arasında evimizde kullandığımız bir süpürgenin kurumsal bir sanat ortamında sanat eseri konseptiyle dolaysız olarak izleyiciye sunulması geldiğimiz noktayı özetlemektedir.

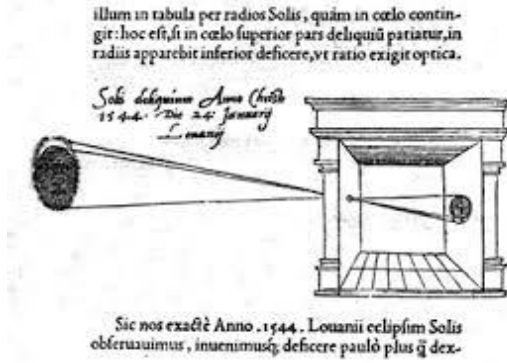
### **Fotoğraf sanatı.**

Uzun ve meşakkatli bir yolculuğun ardından kendi kimliği kazanmış bir sanat formuna dönüşen fotoğraf, Endüstri Devrimi'nin yarattığı rüzgarı da arkasına alarak etkinliğini her geçen gün artırmıştır. Fotoğrafın keşfine dair çalışmalar hemen hemen aynı dönemlerde fakat birbirinden bağımsız yapılan deneyler ile gelişim gösterdiği için bu başarının tek bir hamisi yoktur. Kaldı ki bir fotoğrafın oluşumunda fiziksel ve kimyasal prensiplerin etkili olduğu düşünüldüğünde geliştirilmesi için tamamı bilgi ve deneye dayalı bilimsel bir yeterlilik gerekmektedir. Dolayısıyla bu süreç bir bayrak yarışı misali isimden isime, dönemden döneme farklı gelişmeler göstererek ilerlemiştir. Bu çalışmalar paralelinde fotoğrafın kimlik kazanma mücadelesi de en az keşfi kadar zorlu bir süreci işaret eder. İlk başlarda yaşanan, fotoğrafın ne olduğu ile ilgili kafa karışıklığı uzun süre devam etmiştir. Bilimsel bir keşifmi, bir tür ilüzyonmu yoksa sanat mı olduğu konusunda yazılan cilt cilt kitaplar, araştırma yazıları, makaleler olsa da fotoğrafın üzerindeki sis bulutunu dağıtmaya yetmemiştir. Fotoğrafın bir tür görüntü kopyalama, bir tür mimesis ( taklit) ve çoğaltma yöntemi olarak geliştirildiği ilk dönemlerde bu alandaki tek ve yetkin ismin ressamlar olduğunu düşünürsek kabul görülmeyip küçümsenmesi oldukça doğal bir yaklaşım olacaktır. Öyle ki fotoğraf bu alanda sanatçılar için zorlu bir rakip haline gelmiştir. Doğayı taklit konusunda daha gerçekçi ve birebir görüntü

elde etmenin daha kolay bir yolu olan fotoğrafın sanat üzerindeki etkisi yadsınamayacak derecede önemlidir.

## Şekil 8

### *Camera Obscura'nın G. Frisius Tarafından İlk Çizimi*



### *(Camera Obscura'nın G. Frisius Tarafından İlk Çizimi)*

19. yüzyılın ilk çeyreğinde Joseph Nicephore Niepce'nin içerisinde çeşitli kimyasal bileşenlerin karışımı ile 8 saatlik poz süresi neticesinde elde ettiği ilk görüntüde kullandığı Camera Obscura ilk kez 11. Yüzyılda İbnü'l Heysem tarafından icat edilmiştir. İslam coğrafyasının önemli bilim insanlarından biri olan İbnü'l Heysem matematik, astronomi, mühendislik ve fizik alanlarında önemli eserler ortaya koymuş, optik biliminin babası olarak tanınmıştır.

Batıdakilerin 'ALHAZEN' adıyla tanıdığı Arap bilim adamı, Basralı Hasan İbnü'l Heysem güneş tutulmasına direk bakmadan izlemek için odanın duvarına minik bir delik açarak, karşı duvara güneşin görüntüsünün tutulma sırasında hilal biçiminde düştüğünü belirtir. Deliğin çok küçük olması gerektiğini, aksi takdirde duvarda güneşin görüntüsü yerine deliğin görüntüsünün belireceğini söyler (Akalin, 2013, s.19).

15. Yüzyıla gelindiğinde ise Leonardo da Vinci'nin Camera obscura (karanlık oda) ile ilgili benzer çalışmalar yapması ile tekrar gündeme gelmiş ve bu gelişmeler ışığında ise fotoğrafçılık tarihi başlamıştır.

Yıllarca çalışmanın sonucunda ışıktaki kararan yerine sertleşen maddeleri deneyerek başarıya ulaşan Niepce, 1826'da kurşun ve kalay karışımı bir metal üstüne lavanta yağında eritilmiş yuda bitümü sürüp camera obscura'ya yerleştirerek pencereden avluya yöneltmiştir. Sekiz saatlik pozlandırmadan sonra metal levhayı terebentinle yıkadığında, güneş ışığının etkilemediği yerlerde bitüm erimiş ve altından siyah metal çıkmıştır. Sonuç pozitif bir görüntüdür ve tarihin ilk fotoğrafıdır (Eczacıbaşı, 1937, s.603).

1839 yılına gelindiğinde ise tam dört kişi fotoğraf tekniği üzerinde çalışmalarda ilerleme kaydetmekteydi. Fransa'dan Joseph Nicephore Niepce yanı sıra Louis Daguerre, Hipolyte Bayart ve İngiltere'den Joseph Talbot. Bilindiği gibi yaptıkları çalışma optik temelliydi. Karanlık bir odaya küçük bir delikten ışık girdiğinde odanın karşı duvarına görüntünün tersinin yansımaları prensibine dayanıyordu. Daha sonra

'Camera Obscura' denilen bu kutuya lens yerleştirilerek ilk fotoğraf makinesini de tamamlanmış oluyordu (Yaykın, 2010, s.11).

### Şekil 9

Niepce "Le Gras'ın penceresinden görünüş isimli bu fotoğraf 1826'da çekilmiştir"



(Niepce "Le Gras'ın penceresinden görünüş isimli bu fotoğraf 1826'da çekilmiştir.)

"Aynı yılın 25 şubat tarihinde ise 'Fotoğraf' sözcüğü ilk kez 'Vossische Zeitung' dergisinde yayınlanan bir yazıda, Alman astronomu 'Madler' tarafından kullanılmıştı" (Akalin, 2013, s.10). Ortaya çıkış tarihi bakımından bir sıralama yapacak olursak öncelikle metal üzerine daha sonra ise kağıt ve cam üstüne fotoğraf teknikleri geliştirilmiştir.

19. yüzyılın önde gelen akademik ressamlarından Paul Delaroche, 1839 yılında Fransız hükümetine dönemin yeni icatlarından Daugerreotype üzerine bir rapor sunar: Sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırabilen bu aracın en usta ressamın bile ilgisini çekecek nitelikte olduğunu savunur. Daugerreotype'in ressamların çok uzun bir sürede yoğun emek harcayarak yapabildiğini, üstelik daha mükemmel sonuçlarla kolayca elde edebilmesine olanak tanıdığını söyler ve bu yeni aracı sanata mükemmel bir katkı olarak değerlendirir. Bu vesileyle o ünlü 'Bugünden sonra resim ölmüştür!' cümlesini söyleyip söylemediği kesin olarak bilinmemekteyse de gelecek çağın, esas olarak fotoğraf çağı haline geleceğini sezdiği kesindir (Antmen, 2008, s.11).

Bizler bu teknolojinin içinde doğduğumuzdan, 19. Yüzyıldaki şaşkınlığı hissetmemiz elbette olanaksızdır. Fotoğraf ilk çıktığında sanatçıların kimi gafil avlandığı duygusuna kapılmış, kimi küçümsemiş, kimi de coşku ile karşılamıştı. Delacroix, çoğu meslektaşının aksine, fotoğrafı hayranlık uyandıran bir buluş olarak açıkça selamlayanlardan biriydi. Üstelik onun bu denli geç kalmasına da hayıflanmıştı sanatçı. Fotoğrafı küçümseyenlerin gerekçeleriye muhtelifi. Kimi doğanın mekanik bir kopyası, kimi de sonsuz sayıda çoğaltılabilir olduğunu gerekçe gösteriyordu. En büyük küçümseme de dışavurumcu ve soyut çalışanlardan geliyordu. Varlığın özü ya da anlamına ulaşmak için nesnenin doğal görüntüsünden uzaklaşmak gerektiğine inanan bu sanatçılar açısından ciddiye alınabilecek bir şey değildi fotoğraf (Yılmaz, 2013, s.47-48).

Fakat her çağda olduğu gibi o dönemde de hayatı sadece kendi penceresinden izleyen gelişen teknolojiye ve değişen yaşama yabancılaşmış birileri muhakkak olacaktı. Bu önemli buluşun kendi sonunu yaklaştırdığını düşünen sanatçı ise işte tam burada devreye girerek tüm

sanatsal sıkıcılığı ile önemli bir buluşu küçümsemiş ve üzerine düşen görevi yerine getirmiştir. Ardından yaşanan gelişmeler ışığında sanatçı için artık doğanın taklidini yapmanın anlamsızlaştığı ve zamanla büyük oranda terk edildiği gözlemlenmektedir. Fakat bu tarz bir sanat anlayışının yerinin nasıl doldurulacağı konusu da sanatçıyı bir müddet arayışa sokmuş ve gelişmeler modern sanat dönemine giden yolu açmıştır.

Günümüzde fotoğraf, iletişimden reklamcılığa, endüstriden belgelemeye, uzaydan yeryüzü ve sualtı görüntülerinin kaydedilmesine kadar hemen hemen aklımıza gelen her alanda sıklıkla kullanımına başvuru alan etkinliği yüksek bir teknik aynı zamanda sürekli gelişen bir sanat disiplini haline gelmeyi başarmıştır. Eğitim kurumlarında özellikle yüksek öğretimde dersleri verilmekte, fotoğrafçılık başlığı altında topluluklar ve dernekler kurulmaktadır. Özellikle endüstri devrimi ile gelişen bilim ve teknik sayesinde değişen dünyanın en önemli keşiflerinden biri olduğuna inandığımız fotoğraf makinesinin yarattığı değişim dalgası sanatta radikal eğilimlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sanatını icra ederken başvurduğu en önemli somut görsel kaynak olan doğa yerini soyutlamalara ve soyut ifadelerle bırakmıştır. Bugün gelinen noktada evrimine devam etmekte olduğuna şahit olduğumuz fotoğrafın, dijital fotoğrafa dönüşümü ilerde farklı anlamlar taşıyabileceğinin ve farklı versiyonlarının da olabileceğinin bir göstergesidir.

### **Elektronik sanat kavramı.**

Elektronik sanat kavramı Endüstri devriminin ikinci aşamasını şekillendiren elektriğin keşfinden sonra gelişmeye başlamış, elektrik ile çalışan her türlü malzemeyi içine alan ve bu doğrultuda gerek elektronik cihazları doğrudan kullanarak, gerekse elektrik enerjisi ile yaratılan ışık, ses ve çeşitli görüntülerle oluşturulan sanat formunu ifade eder. Tarihteki bir çok önemli keşifte olduğu gibi elektriğin keşif süreci de tek bir dönem ve kişi üzerinden gelişmemiştir. “*M.Ö 600’lü yıllarda Antik Yunan’ın bilindik bilim insanlarından Thales’in başlattığı bu bayrak koşusu 17. ve 19 yüzyıllar arasından isimleri bilim adına tarihe geçmiş, William Gilbert, Benjamin Franklin, Alessandro Volta, Thomas Edison gibi girişimci bilim insanlarının deneysel çalışmaları ile ortaya çıkmıştır*” (<https://tr.wikipedia.org>).

Endüstri devriminin taşıyıcı sütunları görevini üstlenen fabrikalar ve atölyelerin daha fazla mal üretmek için gerekli olan enerjiye buhar ve kömür enerjisiyle ulaşamamasının yarattığı çaresizlik elektriğin keşfini gerekli kılmıştır. Aynı zamanda endüstri devrimi ile ortaya çıkan pozitif düşünce ve bilim, laboratuvar ortamlarında deney ve gözleme dayalı çalışmaların alt yapısının inşa edilmiş olması da bu keşfi hızlandırmıştır. Sonra ki süreçte arza bağlı olarak ürün üretiminde artış yaşanmış, talepler daha hızlı karşılanmaya başlanmıştır. Yanı sıra elektriğin keşfine bağlı olarak çalışma saatleri de akşam vardiyası olarak artırılmış

şehirler aydınlatılmış ve sosyal olanaklar artmıştır. Peşi sıra gelen televizyon, fotoğraf, film ve video teknolojisi de iletişim ve medya tekniklerini artırmış ve kitlelere daha hızlı ulaşma olanağı sağlamıştır. Son aşamada bilgisayarın keşfi ile bilgisayar odaklı sanat türlerine kapı aralamış dijital sanat, medya sanatı ve web sanatı gibi sanat türlerinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bu nedenlerden dolayı elektriğin keşfi çok geniş bir çerçevede ele alınmalı ve sonuçlarının günümüz çağdaş sanatına etkileri doğru analiz edilmelidir. Çünkü ortaya çıkardığı malzeme olanakları ve düşünce yapısı çağdaş sanatın en önemli unsurlarından biri haline gelmiştir.

Sanatçıların mekanik harekete ve malzemelere duydukları ilgi elektriğin keşfinden sonra dönüşüm yaşamış, ortaya çıkan yeni malzemeler, ışık ve görüntülerle farklı bir seviyede üretim yapmalarına neden olmuştur. Dolayısıyla ortaya çıkan yeni sanat anlayışında elektronik malzemelerin yaygınlaşp hayatımıza çok hızlı bir şekilde girmesinin büyük rolü vardır. Bu durum sanatçı için sanat üretiminde kullanabileceği yeni malzemeler ve yöntemler anlamına gelmektedir. Toplumun içinden gelen biri olarak sanatçının bu yeni durumdan etkilenmemesi kaçınılmazdır. Ortaya çıkan her yeni elektronik biçim, ses ve görüntüler sanatçı için sanat eserinde özgünlüğün ve kavramsallığın birer anahtarı olabileceği ihtimalini de gözden kaçırmamak gerekir. Bu nedenle elektrik gibi toplumların hayatın da çok önemli bir yer edinmiş bütün bilimsel gelişmelerin sanatçı için ayrıcalığı farklıdır. Farklı bir dünyanın insanı olarak ele almak gerekirse, sanatçı, farklı düşünce yapısı ile olaylara yaklaşmak ve buna bağlı olarak davranma eğiliminde bulunmak isteyecektir. Sanatçı aslında doğasının gerektirdiği gibi yaklaşım sergilemektedir.

Elektriğin keşfinden sonra yaşanan elektronik çağ insanlığın daha önce şahit olmadığı boyutlarda değişime neden olmuştur. Daha önce hayal bile edilemeyen araçların insan hayatını kolaylaştırmak için birden bire yaşamımıza dahil olmasının yarattığı duygu durumunu anlatmak kolay değildir. Baş döndürücü bir hızla ardışık ortaya çıkan bu gelişmelere kısaca değinecek olursak;

... radyo pazarı 1920'ler de ticari yayıncılığın gelişmesiyle patladı. 2.Dünya Savaşı'nın zorlu yıllarında geliştirilen teknolojiler, barış zamanındaki refah koşullarında başka elektrikli tüketim malzemelerinin geliştirilmesini sağladı. Televizyon 1950'lerde müthiş başarısını yakalarırken, 1960'lar ve 1970'ler yüksek volümlü steryo ses sistemleri, video kameraları, uzaktan kontrol aletlerini, kablolu televizyonu ve uydu yayınlarını getirdi. 1980'ler ve 1990'lar da kişisel bilgisayar kullanma imkanının doğması, internete herkesin bağlanabilmesi ve World Wide Web'in multimedya kapasitesi geniş bantlı internet ve cep telefonuyla birlikte e-ticaret yollarında müthiş bir artış sağlayıp, dünya pazarlarını daha önce hiç görülmedik derecede bir elektrikli tüketim seliyle doldurarak küreselleşmenin en büyük itici gücü olacaktı (Meydan Larousse, 1992, s. 176).

Mekanik gelişmeler ışığında olduğu gibi elektronik gelişmeler sonucu da ortaya çıkan malzeme çeşitliliği, endüstri devriminin yarattığı etki sonucunda ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla tamamı endüstriyel malzeme sınıflandırması içinde yer almaktadır. Burada Endüstri'nin başat rolünü gözden kaçırmamakta fayda vardır. Gelişmeler birbirinden farklı sonuçlar yaratsa da başlangıç noktası hep endüstri devrimine gider. Bu nedenle ortaya çıkan her gelişme endüstri devriminin içinde sınıflandırılmıştır.

Sanat anlayışını yeni görüntüler üretme konusuna kanalize etmiş tüm sanatçılar için elektriğin keşfi ile ortaya çıkan görüntü kopyalama, çoğaltma ve yeni görüntüler elde etme olanağı sağlayan bütün teknolojik aletler eşsiz bir veri kaynağıydı. Sanatının gelişimi ve kitleler arasında yaygınlaşmasının yolunu açan gelişmelere tanıklık ediyordu.

Endüstri devriminin ilk evrelerinde;

Makine estetiği tarzı ile ortaya konan yeni sanat ifadesinde yer tutan hareket kavramı, elektrik enerjisinden yararlanılarak elde edilen ışık olgusu ile birleşerek yepyeni bir sanatsal ortam oluşturmuştur. "Lumino Kinetik Sanat" olarak tanımlanan bu harekette, ışığın estetik sunumu mekanik hareketin estetik sunumu ile birleştirilmiş, ortaya yepyeni bir görsel estetik yapı çıkarılmıştır. Bu görsel estetik yapı, hem hareketin insan algısında yer alan etki gücünden, hem de ışığın büyüğünden yararlanmış, bir bakıma sanat dünyasını elektronik sanat kavramına hazırlama görevini üstlenmiştir (Altunay, 2017, s.73)

Amerikalı kuramcı ve akademisyen Frank Popper (1918) kinetik sanatı tanıtmak amacı ile Paris'te Modern Sanatlar Müzesi'nde 1967 yılında ilk "Işık ve Hareket" (Lumière et Movement) sergisini açmıştır. 1967'nin Kinetik Sanat'ın son dönemi olduğunu "Orijins and Development of Kinetic Art" (Kinetik Sanatın Başlangıcı ve Gelişmeler) (1968) adlı kitabında belirtir. Bu tarihten sonra sanat yeni bir teknolojik oluşumu kullanmaya başlamıştır. Popper tarafından düzenlenen 1968-1983 dönemi teknolojik sanat çalışmalarını içeren "Elektra: Electricity and Electronics in the Art of the Twentieth Century" adlı sergileri dönemin yeni olan teknolojilerini kullanan sanal /dijital sanat yapıtları ve sanatçılar yer almıştır. Teknolojik sanatın içinden doğan Dijital Sanat 1980'ler ve 1990'larda teknolojik medya, bilgisayar, internet vb. yapıtları kullanarak dijital/sanal sanatın etkin örneklerini vermeye başlamıştır (Tuğal, 2017, s.48).

Fotoğraf teknolojisinin gelişerek bir sanat formuna dönüşmesi ve ayrı bir disiplin olarak ele alınması ardından film teknolojisinin görüntü üretme, kopyalama, kaydetme konularında daha ileri seviyede bir başarı yakalaması elektronik sanat kavramına önemli yenilikler olarak eklenmiştir. Film sanatının çok hızlı yaygınlaşıp gelişmesi, piyasa değeri yüksek başlı başına bir endüstri halini alması sanatçıların sanat üretme konusunda yeni görüntüler elde etmesine dayalı elektronik sanat fikrini destekleyen gelişmeler haline gelmiştir. Sonraki süreçte sanatçıların yapılan çalışmaları kaydetmek için kullandıkları video özellikle tekrarı mümkün olmayan performansları kalıcı hale getirmek ve belgelemek için

kayıt cihazı olarak kullanılmıştır. Daha sonra ortaya çıkan video sanatı ile de ayrı bir sanat türü olarak ele alınmaya başlamıştır.

Sanatın önemli özelliklerinden biri de özel bir iletişim yolu olmasıdır. Bu iletişim şekli sanatçının yorumuna göre değişebilir fakat hep seyircisiyle buluşmak ve anlaşılma ister. Dolayısıyla sanatçı bir eser icra ederken gerek içerik ve bağlam yoluyla gerekse yöntem ve malzeme yoluyla kendi dilinde izleyicisiyle konuşur. Elektriğin keşfinin en çok etkileyip geliştirdiği alanlardan birinin de iletişim ve medya teknikleri olduğu düşünüldüğünde sanatçının bu alanı kreatif bir biçimde kullanıyor olmasını da doğal bir etkileşim olarak görmeliyiz.

Elektronik sanatın önemli bölümlerinden biri olan ve bugün dijital-sanal dünya yapılarının kurulmasına sebep olan çalışmalar bilgisayarlara dayanır. 1950'lerden itibaren ilk örnekleri görülmeye başlanan bilgisayar sanatı yapıtları ilk başlarda sadece soyut bilgilerin algoritmik yapılarla birlikte işlenerek görünür hale getirilmesi şeklinde olmuştur. Bu dönemde bilgisayar bir kullanım aracı veya ortam değildir. Buna karşılık iletişim sanatı telematik, etkileşimli ağ sanatı (interaktif network art), uydu sanatı (satellite art) olup, haberleşme sistemlerinin sunduğu iletişim ortamını kullanmıştır. Tekno-ekolojik sanat ise doğal yapıların veya olayların bilimsel olarak incelenip araştırılması ile ortaya çıkmıştır (Tuğal, 2017, s.48).

Keşfinden kısa süre sonra kendi türünde yeni bir sanatsal dili geliştiren bilgisayar sanatı elektronik sanatın içerisinde sınıflandırılmaktadır. Nitekim kendisi de elektronik bir cihazdır ve gücünü buradan alır. Başlangıçta her ne kadar hesap yapabilen bir cihaz olarak tasarlanmış olsa da bugün geldiği konum onun insanlık için ne denli önemli bir araç haline dönüştüğünü göstermektedir. Günümüzde Bilgisayar Sanatı isim olarak biraz nostaljik görülse de 1990'larda ve 2000'lerde ortaya çıkan Dijital Sanat ve Yeni Medya Sanatı da içerik bakımından Bilgisayar Sanatının türevleridir. Bu tür sanat formlarının günden güne artarak çeşitlenmesinde öncelik sanatçıların hayal gücü ve sanatın geleceğinin ön görüleri etkili olsa da kullanılan malzemeler doğal sanat malzemesi olmadığı için bu ekipmanlar hakkında bilgi ve deneyim sahibi mühendis ve teknisyenlere de büyük bir rol düşmüştür. Bu bağlamda sanatçı ve mühendis birlikteliğine çokça şahit olduğumuz sanat tarihinde disiplinler arası işbirliği ile üretilen sanat eserlerine sıklıkla rastlamaktayız.

## Şekil 10

*TEEM, "9 Akşam", Tiyatro ve Mühendislik'teki performanslar için teknik bir provada, 1966*



(Herb Schneider, Robert Rauschenberg, Lucinda Childs, Roby Robinson, Per Biorn ve Billy Klüver, 1966)

Bu anlamda önemli çalışmalar yapmış olan Bill Klüver bu konuyla ilgili şunları söylemiştir; “sanatı ve bilimi karşılaştırdığında bilimin rasyonel ve tek değerli terimlerle, sanatın ise, irrasyonel bir dili olduğunu anlatmaya çalışır. Sanat medya-dijital elektronik devrinde (kısaca modern bilim sonrası) duygu eşliğini bilgi hayranlığına çevirmiş olduğu açıktır. Sanatçıların mühendislerle iş birliğine girmesi ise bilgiyi ve teknolojik materyali daha çok görmeye başlamaları ile kısmen ilgilidir” (Demirok, 2016, s.66).

Sanatçı ve mühendislerin teknolojik aletlerle sanat üretimindeki birlikteliğine modern dönemde sıklıkla rastlanabilir, örnekler çoğaltılabilir. Yapılan bu tür çalışmalar sadece estetik kaygılarla açıklanamaz içerisinde sosyal, kültürel ve felsefi anlamlar barındırır. Bill Klüver ve arkadaşlarının çalışmalarını yürütmek için kurmuş oldukları teknoloji ve sanat deneyleri (Experiment of Art and Technology) adlı grup tam da bu gayeye hizmet etmek için kurulmuştur. Maddi kazanç beklemeden sanatçılara sanatsal çalışmalarında ve projelerinde destek olan, onlara sanat üretiminde yaşadıkları çağa uygun, kullanılacak yeni malzemeler ve konulara ilişkin yardım eden grup 9 Evenings: Theatre and Engineering adlı bir dizi performansa da imza atmıştır. Çalışmamızın ikinci bölümünde daha detaylı değineceğimiz bu tür sanat formları çağdaş sanat repertuarı içerisinde oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir. İçerik ve malzemenin bu denli geniş bir alanda fayda sağlaması elektronik cihazların 20. yüzyılın sonlarına doğru çeşitlenerek artmasına bağlı olarak gelişmiş ve sanatçılara sanat üretimi konusunda yeni alternatifler yaratmıştır.

## Şekil 11

Rockne Krebs, “Aynalar”,1970, Argon ve Helyum Neon Lazerleri



(Rockne Krebs, 1970)

Elektronik sanat üretiminde sanatçılar, fotoğraf, film, video, yazılım, sensör, lazer, ışık, ses, projeksiyon, bilgisayar, led, mühendislikle alakalı çeşitli mekanikler ve robotikler, televizyon, internet gibi çeşitli kaynakların kullanımına sık sık başvurmuş ve bu araçlar ile bir anlatım dili geliştirmişlerdir. Sanat üretiminde teknolojiyi sahne tasarımında mekanik bir araç, duvarlara yansıtılmış projeksiyon veya lazer, ses, ışık, olarak ya da sanatçının kostümünde robotik bir aksesuar olarak görmek mümkündür. Bazen de performanslarını belgelemek ve çoğaltmak için fotoğraf, kamera, video kullanmış yayınlamak için de televizyon ve internete başvurmuşlardır. Sanatçılar üzerindeki bu durum sanatın görsel, işitsel ve duyuşsal niteliklerini zenginleştirmenin yeni bir yoludur. Bu değişim mekanik, elektronik, dijital araçların her geçen gün hayatımıza daha fazla girmesiyle ilgilidir ( Öznülür, 2019, s.115).

Elektronik sanat kavramı endüstri devriminin ikinci aşamasında gerçekleşen elektriğin keşfi ile ortaya çıkmış olsa da aradan geçen 100 yıllık sürede yaşadığı evrim baş döndürücüdür. Elektronik sanat kavramının günümüz çağdaş sanatının oluşmasında baş rol oyuncularından biri olduğunu görmekteyiz. Nitekim ortaya çıkan sanatsal ürünlerin hemen hemen hepsinde elektronik malzemeler ve içerikler olduğuna şahit olmaktadır. Bu nedenle çağdaş sanatın olgunlaşma sürecinde belli ölçülerde elektronik kavramlar üzerinden yürüdüğünü belirtmek gerekir. Bu durumda ise elektronik sanat kavramını ve çağdaş sanatı birbirinden ayrı ele almak neredeyse olanaksız hale gelmiştir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### Modern Sanat Akımlarından Endüstri ve Endüstriyel Malzeme

#### Görsel ifade de devrim; Kübizm.

Modern sanatın, demokratik parlementer sürecin ilk sanat akımı olan romantizm sonrasında ortaya çıkan empresyonizm ile daha görünür hale geldiğinden bahsetmiştik. Resimde görsel ifadenin doğanın gerçekliğinden kopmaya başladığını ve Empresyonistlerin renkleri ve duygularla yeni bir dil geliştirmesini modern sanatın ilk örnekleri olarak incelemiştik. Sanatçı için sanat üretiminde tek gerçek kaynağın doğa olmadığı fikri ilerleyen dönemlerde yaygınlaşmış ve genel bir eğilim haline gelmiştir. Paralelinde Modern, Modernizm ve Modernite gibi açıklanması gereken kavramlar ortaya çıkmıştır. Fakat bu kavramların kesin ve güvenilir bir tanımı olmadığını bilmekte fayda vardır. Sadece tanımlama gayreti içine girmiş sanatçı ve düşünürlerin kendi bakış açısına ve algısına göre şekillendiğini görmekteyiz. Bu kavramların ne olduğuna dair kaynaklar dikkatlice incelendiğinde; Modern kelimesi *“Şimdiki zaman yani şu anki çağ, geçmiş (bütün) zamanlardan ve çağlardan ‘daha üstün’, ‘daha ileri’, ‘daha gelişmiş’ olarak karşılık bulmaktadır . Bu yargıya göre, şu an ‘moda’ olan modern fikir ya da tutumlar, geçmişte geçerli olan fikir, gelenek ya da kurumlardan daha iyi ve övgüye değerdir”* (<https://www.koprudergisi.com>). Modernite ise içerisinde, yeniden doğuş olarak adlandırdığımız Rönesans, insanı merkeze alan hümanist yaklaşımlar ve yine aynı dönemlerde ortaya çıkan reform hareketlerini barındırır. Gücünü aydınlanma çağında toplumlarda gelişen akılcı yaklaşımlardan, deney ve gözleme dayalı bilimden alır.

Latince modo kökünden gelen modern terimi, hemen şimdi anlamına gelmektedir. Tarihte ilk kez 5. yüzyıl da çok tanrılı eski dönemden tek tanrılı inanç şekline geçişin bir simgesi olarak kullanılmıştır. Modern kelimesi aynı zamanda, şimdi ve burada , bugünkü ve şimdi anlamlarıyla, çağdaş kelimesinin yerine de kullanılır. Dolayısıyla herkesin yaşadığı dönemi modern olarak gördüğünü hatırlatmakta fayda var. Buna bir örnek verecek olursak; on beşinci ve on altıncı yüzyılda yaşayan ve bizim şimdi Rönesans adını verdiğimiz dönemde eser üreten insanlar kendilerini ve içinde yaşadıkları dönemi modern olarak değerlendiriyorlardı (Whitham, Pooke, 2018, s.28).

Bu nedenle kelime içerdiği anlamlar neticesiyle herhangi bir zamana ait değildir. Zaten Lynton, Modern Sanatın Öyküsü kitabında modernlik bu günde yaşamaktadır diyor. Bu tip kullanım şekilleri dolayısıyla da kafa karışıklığı yaratması muhtemeldir. Bu kavramların tam olarak açıklanamamasının bir sebebi budur.

Mehmet Yılmaz, 'Modernden Postmoderne Sanat' adlı kitabında bu konuyu modern sanat özelinde şu örnekle açıklamaya çalışmıştır;

“Modern sanatı bireysel dışavurumla, çarpıcı bir biçim, boya ve ifade estetiğiyle ilişkilendirenlere de rastlamış olabilirsiniz. Bu açıdan bakıldığında Francisco de Goya'ya hatta El Greco'ya kadar gitmek olasıdır. Goya zaten romantiktir ve direnmek gereksizdir denebilir. Oysa El Greco bir maniyerist dönem sanatçısıdır. Öyle ama, konuları hariç, biçemi o kadar ayrıksıdır ki, kendi zamanından çıkarıp modernlerin, örneğin dışavurumcuların arasına koysak, sırtmazmış gibi geliyor. Dolayısıyla modern sanatın başlangıcı ve bitişi konusunda herkesin üzerinde rahatça anlaşabildiği tarihler saptamak olanaksızdır. Araştırmacıların önerdikleri tarihsel sınırların farklılığı, önemsedikleri ölçütlerden, değer yargılardan ileri gelmektedir” (Yılmaz, 2013, s.14).

Modernliğin ne olduğuyla ilgili konuyla ilgili düşünürler, araştırmacı ve yazarlar sayısız makale ve kitap kaleme almışlardır. Fakat ne hazindir ki ne olduğu hakkında bir fikir birliğine varamamışlardır. Yukarıdaki bilgilerde olduğu gibi tanımı genişletilebilen, tek bir zaman ve mekandan uzaklaştırılmış bir kavram haline gelmiştir.

Modernlik sadece salt değişim ve gelişim anlamına gelmez. Değişimine tanık olduğumuz akılcılık, bilim, teknoloji ve özellikle sanatın toplumlar arasında yaygınlaştırılması gerekir. Toplumsal yaşamın her alanında onu hissetmemiz gerekir. Siyaset, ekonomi, aile yaşamı, din ve sanatta akılcılık belli bir tür etkinlik içinde işlerlik göstermeli ve bunların herhangi birinin dışardan genel bir görüşle bütünleşmesi gerekir (Touraine, 2002, s. 23).

Sözleriyle kavramı açıklamaya çalışan Touraine, modernliğin eleştirisi adlı kitabında batı ideolojisinde modernliğin tanımının bu olduğuna inanır ve sanatın bu konudaki ayrıcalığına değinir. Modern sanatın yeşerdiği ve geliştiği yerin batı toplumları olduğu bilgisi bize haklılığını göstermektedir. Bu nedenle modern sanat akımları aynı zamanda Avrupa batı sanat akımlarını ifade eder.

Modern sanat, sanatsal üretimde bir üslup değildir. İnsanların klasik olarak adlandırdığı geleneksel sanat veya muhafazakar sanat yapma biçimine karşı çıkan radikal bir yaklaşım olarak adlandırılabilir. Bazı durumlarda anlaşılmadığını söyleyenler olabilir. Bu modern sanatın, onların, sanata dair geleneksel beklentilerine cevap vermediği içindir (Whitham, Pooke, 2018, s.29).

Fakat bu durum yine de sanatçı açısından rahatsız edicidir. Bu nedenle modern kavramının tutarlı bir çerçevede ele alınmasının, en azından toplumun genelinde bir anlam ifade edebilmesinin önemini ortaya çıkarmıştır. Sonuç olarak sanatçı, düşünür ve araştırmacılardan konuya ilişkin aydınlatıcı açıklamalar gelmiştir. Ünlü sanat teorisyeni Clement Greenberg bunlardan biridir.

Modern teriminin en başarılı yorumlarından biri hiç şüphesiz ona aittir. Bunun nedeni ise açıklamalarında çok fazla kurama yer vermemesinden kaynaklanmaktadır. Clement Greenberg'e göre modernizmin dört belirgin yönü vardır.

1. En iyi sanat içerikten fazla biçime vurgu yapar ve bu aslında, ortamın (medium) gelişmesi ve soyutlamaya indirgenmesi anlamına gelir.

2. Sanatın değeri ve anlamı, ortamın ayırt edici özelliği olarak düşünölen biçimsel niteliklerde yatar. Örneğin resimde iki boyutlu yüzey, şekil ve renk; heykelde biçimlerin uzamdaki dizilimi ve eklemlenmesi, materyallerin şzüksel potansiyeli ve gizlenmemiş kullanımları. Ayrıca sanat eserleri ortamın kendine has özelliklerine uygun biçimde ortaya konmalıdır, örneğin üç boyutlu biçimler (gerçek veya yanılısama yaratan) heykelin uzmanlık alanı, iki boyutlu etkilerde resmin ilgi alanıydı. Kısacası, modernist sanat ortama özgüdür.
3. En iyi modernist sanat, estetik etkiye toplumsal anlam veya politik mesajdan daha fazla değer vermiştir.
4. Modernist sanat izleyici için, günlük günlük yaşamın deneyimlerinden ve toplumsal sorunlardan bağımsız bir deneyim üretir (Whitham, Pooke, 2018, s.30).

Buradan anlaşılacağı gibi modern sanat eserinin eskinin geleneksel sanat anlayışından ve günümüz çağdaş sanatından ayırt edilebilir önemli özellikleri bulunmaktadır. Aslında Greenberg bu dört madde ile modern sanatı, postmodern sanatın merkeze aldığı, sanatçının, duygu ve kaygılarını ikinci plana atmaktadır. Greenberge göre bir sanat eserinin modernist eser niteliği kazanması için sürekli gelişim göstermesi veya gelişime açık olması, üretildiği ya da sergilendiği ortama uyum sağlaması, toplumun ona yüklediğini anlamlardan sıyrılmış ve estetik yönleriyle belirgin hale gelmiş olması gerekmektedir.

Çoğu sanat tarihçi 1860 – 1960 yılları arasında kalan yüz yıllık süreci modern sanat dönemi olarak kabul etmektedir. Empresyonizm ile başlayan bu dönem özellikle 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde iç içe geçmiş birçok sanat akımının ardından Soyut Ekpresyonizm'e kadar uzanır. Bu sanat akımları arasında biçimsel yönleriyle diğerlerinden ayrılan anlayışlar olduğu gibi felsefi görüşlerin yoğun olarak hissedildiği özel bir sınıflandırmaya dahil olanlarda vardır. Modern sanat akımları arasında Kübizm hiç şüphesiz özel bir yerdedir. Çok uzun süredir yerleşmiş olan sanatın geleneklerinden koparak görsel ifade de bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Ortaya çıktığı tarihe kadar rastlanmış en radikal, en etkili ve önemli sanat akımı olarak nitelendirilebilir. İlk başlarda pek anlaşılammış olmasına rağmen zamanla çok geniş bir sanatçı zümresi tarafından benimsenmiş olan kübizm, önce Paris'te daha sonra Avrupa'nın önemli başkentlerindeki sanat ortamlarına yepyeni bir heyecan getirmiştir.

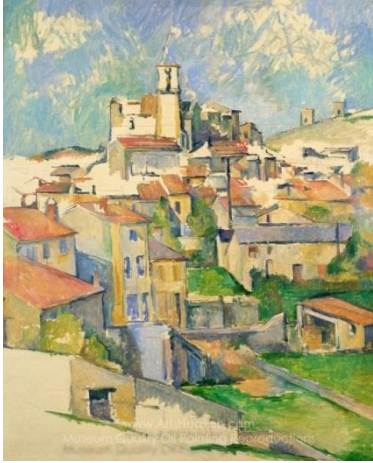
Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Avrupa'nın köklü geleneğine karşı olan başkaldırılar yalnızca Kübizm'de odaklanmamış olmasına karşın bu akım, biçim olarak en radikal karşı duruşu sergiler. Perspektife, geleneksel mekan yorumuna, tek açılı bakış açısına karşı çıkan kübistlere göre resim yapmak artık iki boyutlu bir satih üzerinde üç boyutluluk yanılısaması yaratmak değildir. Akım olgunlaştıkça biçimsel karşı duruşunu tekniğe de aktarır ve resim sanatında papier colle ve çeşitli kolaj teknikleri ortaya çıkar (Erden, 2016, s. 161).

Kübizmin ne tür olaylar sonucu ortaya çıktığı tam olarak aydınlığa kavuşmasa da elimizdeki bilgiler ışında 1906 ve 1911 yıllarında etkinlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Empresyonistlerin renkler ve duygularla hızlı fırça darbeleri ile ışığın anlık etkilerini

resmettiklerinde biçimin deforme olduğunu, eriyip doğaya karıştığını belirtmiştik. İşte kübizm bu anlayışa nesnelerin öz yapılarını yani biçimlerini oluşturan geometrik kavramlarını belirtmek kaydı ile bir tepki ve karşı çıkışı temsil eder. Sonrasında ortaya çıkan Ekspresyonizm'in ise duygu ve coşkularla betimlemeye çalıştığı imgelere karşın batı uygarlığının temel taşlarından biri olan akılcılığı benimser ve nesnenin sadece duyularla anlaşılamayacağını düşündüğü için yeni bir gerçeklik anlayışı ile özneyi ele alır. Burada doğadaki nesnelere silindir, küre ve koni gibi gördüğünü söyleyen Cezanne'ın önemli bir rolü vardır. Neo Empresyonist olmasına rağmen nesnelerin öz yapısını yani empresyonistlerin renge feda ettikleri biçimi tekrar ihya etme çabasına girmiş, bu anlayışını Provence manzaralarında uygulamaya çalışmıştır. Aynı zamanda Empresyonizm ile Kübizm arasında bir köprü olan Cezanne, Modern sanatın olduğu gibi Kübizm'inde babası olarak görülmektedir.

## Şekil 12

*Paul Cezanne, "Gardanne", 1886, Tual üzerine yağlıboya*



(Paul Cezanne, 1886)

Nesnelerin görüntüsünden çok iç yapısını vurgulamak isteyen Cezanne'ın bu çalışmaları 1907'de anısına saygı için düzenlenen bir sergide sanatseverlerle paylaşılmıştır. Bu sergide onun olgunluk döneminde yaptığı eserlerini tüm sanatseverler dikkatle inceleme ve yorumlama fırsatı elde ettiler. Bu inceleme ve yorumlamalar, İspanyol Pablo Picasso ve Fransız Georges Braque'ta modern sanatın gelişimi bakımından ilgi çekici sonuçlar verdi. 1908 yazında Braque, Cezanne'ın etkisi altında, eleştirmen Vauxelles'in 'bizzarrerie cubique' (kübik acayıplık) diye alaycı bir tavırla isimlendirdiği, manzara resimleri boyuyordu. Aynı yaz Picasso'da Cezanne'den esinlenmiş kübik biçimlerin belirtildiği resimler yapmıştı. Bu resimlerde nesnelere, kuyumcuların kıymetli taşları tıraş ettikleri gibi, köşeli yüzeyler halinde idiler (Turani, 1990, s.587).

*"İsim babasının bir rivayete göre 1908'de sonbahar sergisi jürilerinden biri olan Henri Matisse'in kübist sanatçı Braque'ın resimlerini şematik olarak küplere benzetmesinden sonra Vauxelles'in bu benzetmeden yola çıkarak kübizm kelimesini kullandığı kaynaklarda belirtilmektedir"* (Antmen, 2010, s. 45). Yanı sıra ünlü şair ve sanat eleştirmeni

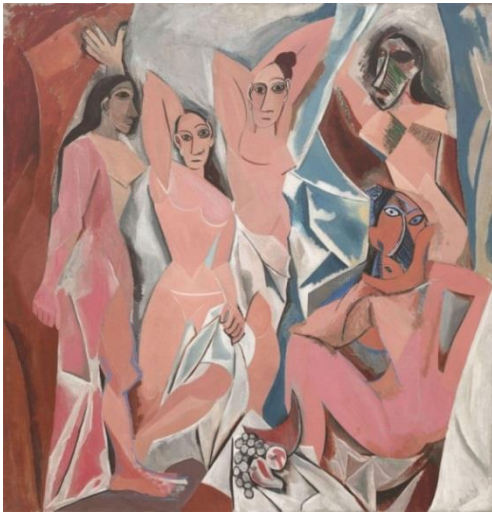
Apollinaire'in, kübizm akımının ateşli bir savunucusu olmasının, kübizmin daha somut bir şekilde anlaşılıp, yaygınlaşmasında çok önemli bir rolü vardır.

Guillaume Apollinaire, 1911 yılında kaleme aldığı 'Sonbahar Salon'u' ile ilgili bir yazısında; 'Kübizm öyle zannedildiği gibi her şeyi küp küp resmetmek sanatı değildir' diye başlayan bu yazıda 'İzlenimcilerin göz alıcı ama biçimden yoksun fırça darbelerine alışık olan izleyici'ye kübizmin ne kadar önemli biçimsel bir devrim olduğunu anlatmak için yoğun mesai harcamıştır. Apollinaire göre Kübizm Fransa'da ortaya çıkan sanatsal akımları arasında, döneminin en yüce sanat akımıdır. Fovizm'in renk ve kompozisyona getirdiği yeni yaklaşımlar gibi Kübizmde çizgiye ve biçime odaklanmış, yepyeni bir görsel dil yaratmıştır (Antmen, 2010, s. 45).

Ortaya çıktığı andan itibaren çeşitli felsefi açıklamalar getirilmiş olan Kübizm bilimle de ilişkilendirilmiştir. Kübizm'i açıklamaya yönelik en çok açıklama yine Apollinaire'den gelmiştir. Bu doğrultuda geliştirdiği kuramsal açıklamaların merkezinde dördüncü boyut vardır. Apollinaire Kübizm'in dördüncü boyutla olan ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır; "*Bilimde üç boyutun ötesine geçme eğilimi olduğu gibi ressamlar da bu yeni boyutun peşine düştüler, yani dördüncü boyutun. On dokuzuncu yüzyılın sonunda ortaya atılan Öklidci olmayan geometri ve yirminci yüzyıl başındaki Einstein'ın rölativite teorisi gündeme gelen dördüncü boyut ressamların ilgisini çekti*" (Apollinaire, 1996, s.181). Apollinaire gibi bir çok sanat teorisyeni ve eleştirmen kübizmi belli dayanaklar sunarak bir ilişkiler ağı içinde kurgulamaya çalıştıkları görülmektedir. Öyle ki aynı döneme rastlayan atomun parçalanmasının bile etkili olabileceğini savunanlar olmuştur. Fakat son aşamada Picasso ve Braque verdikleri demeçlerde Kübizm'in öyle anlatıldığı gibi bilimle veya matematikle ya da herhangi başka bir şeyle ilişkisi yoktur. Kübizm'in sadece nesnelerin öz yapılarını, biçimlerini göstermeye çalışan bir sanat formu olduğunu belirtmişlerdir. Picasso bu demecinde sözlerine şöyle devam etmiştir;

### Şekil 13

Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar", 1907, Tuval üzerine yağlıboya



(Pablo Picasso, 1907)

Ama biçimsel dönüşüm ve evrim yasalarını sanata uygulamaya kalkarsak, yaratılan bunca sanatın tümüyle geçici olduğunu kabul etmek zorunda kalırız. Tam tersine sanat bu tip mükemmellik alanını dışındadır. (...) Matematik, trigonometri, kimya, psikanaliz, müzik ve daha ne varsa, Kübizm'i daha kolay açıklamak için hepsi devreye sokuldu. Teorilerle insanları kör eden, kötü sonuçlar doğuran bu girişimlerin hepsi saçmalaktır demeyeceğim ama edebiyattan başka bir şey değildir. Kübizm, kendini resim sınırları içinde tutar ve daha öteye geçmeye falan çabalamaz (Ashton, 2001,s.30) sözleri olaya son noktayı koymuştur.

Kübist prensiplerin ilk belirtilerini hissettiğimiz Picasso'nun 1906 yılında yapmaya başladığı ve uzun süre üzerinde çalıştığı söylenen Avignonlu Kızlar tablosunun kübizmi başlatan eser olarak nitelendirilir. Picasso'nun o güne kadar yaptığı en büyük boyutlardaki resimdir. Adını Barselona'da ki bir genelevden esinlenerek Avignon Gelenevi koymuşsa da daha sonraki süreçte Avignonlu Kızlar olarak değiştirilmiştir. İlk kez 1937 yılında sergilenmiş olan resimde Picasso'nun bir çok farklı unsurdan etkilendiğini ve geleneksel resim tekniklerinin dışına çıktığını görmekteyiz. *“Mısır sanatının ve erken yunan sanatının etkileri görülürken özellikle ortadaki iki kadın figürünün yüzünde İber heykellerinin etkisi fark edilmektedir. Aslında bu resmin ortaya çıkışını etkileyen en önemli unsur Cezanne'in sanatının yanı sıra Afrika heykelleri ve masklarıdır”* (Erden, 2016, s.162-163).

Teknik açılardan resim analiz edildiğinde ise kompozisyonda net bir şekilde hissettiğimiz zikzak, kesik ve kavis şeklindeki çizgilerin perspektifle ilgili tüm izleri ortadan kaldırdığı görülmektedir. Diğer bir unsurda ön plan arka plan ayırımıdır, başka bir deyişle ön plan ve arka plan ayırımı yok edilmiştir. Üç boyutluluk yerine iki boyutluluk izlerinin görüldüğü eserde, resim yüzeyinin iki boyutluluğu vurgulanır. Dolayısıyla Avignonlu Kızlar temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe geçişin bir örneğini temsil eder (Öndin, 2019, s. 106-107) .

#### Şekil 14

Georges Braque, “Büyük Çıplak”, 1908, Tuval üzerine yağlı boya



(Georges Braque, 1908)

Avignonlu Kızlar resminin etki alanı oldukça geniş olmuştur. Hiç şüphesiz resmin özelliklerinden etkilenen ilk isim Picasso'nun kübizm akımı birlikte geliştirdikleri Braque olmuştur. Braque resmi gördükten hemen bir yıl sonra 'Büyük Çıplak' adlı resmini yapmıştır. Resimden anlaşıldığı üzere Braque'nın da tıpkı Picasso gibi Cezanne'nın sanatından ve etnografik nesnelerin biçimsel sadeliğinden etkilendiği görülmektedir.

Cezanne'nın açtığı yolda kübizm akımını yaptıkları kübist tarzda eserlerle tanıtımında ve gelişiminde, Pablo Picasso'nun ve George Braque'ın çok önemli rolleri vardır. Akımın hem görsel hem de içerik bağlamında temellerinin atılmasında bu iki iyi arkadaşın katkısı büyüktür. Birbirine benzemeyen iki farklı kişilik olsalar da sanat anlayışları aynı noktada buluşmayı başarmıştır. Birbirlerini tanımadıkları dönemde bile birbirinden bağımsız kübist özellikler taşıyan eserler yapmış olmaları bunu doğrulamaktadır. İşlerinin birbirine bu denli benzemesinin diğer bir sebebi tanıştıktan sonra aynı binada yaşamaya başlamış olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle birbirleri ile sık sık bir araya gelip yaptıkları çalışmalar ve kübizm üzerine sohbetler yapmakta idiler.

Picasso ve Braque'ın kısa zamanda oluşturdukları bu yeni anlatım uluslararası sanat ve tasarımda bir dizi gelişmeler için bir sıçrama tahtası oldu. Böylesine bir etkinin oluşmasına yol açan bazı nedenleri şöyle sıralayabiliriz: sanatçılar ve resim alıcıları için Paris'in önemli bir merkez olması, bu yeni anlatıma katkıda bulunmak isteyen Picasso ve Braque'a yakın genç bir sanatçı çevresinin varlığı, bu akımı etkili, esnek ve her zaman doğru olmasa da yararlı açıklamalarla destekleyen çoğu şair olan bir yazar topluluğunun bulunması. Denilebilir ki, dünya Kübizmi benimsemeye hazır, çünkü kübizm hem çarpıcı ölçüde yeni bir akımdı, hem de yakın geçmişin çeşitli eğilimlerini bir araya getiriyordu. Picasso ve Braque'ın üzerinde durulmaya değer işbirliği de bunun bir belirtisi ve simgesiydi (Lynton, 2015, s.61).

### Şekil 15

*Pablo Picasso, "Daniel-Henry Kahnweiler'in Portresi", 1910, Tuval üzerine yağlıboya*



(Pablo Picasso, 1910)

20. yüzyılın ilk on yılında sergilerde görülmeye başlayan kübist eğilimler Pablo Picasso ve Georges Braque'ın katkılarıyla gelişirken iki dönemde ele alındığı görülmektedir.

Bu bağlamda ilk izlenim, kübizmin 1907 yılından 1912 yılına kadar; içerisinde sanatçıların daha çok gündelik yaşamlarından betimlemelerin bulunduğu natürmortların ve yakın çevrelerinin çoğunlukla poz verdiği portreleri barındıran Analitik (çözümsel) Kübizm'dir. Yapılan konularının, “yedikleri yemekler, içtikleri içkiler, dinledikleri müzikler, iskambil kartları, zarlar” (Erden, 2016, s.164) ve gündelik yaşamlarında kullandıkları nesnelere olduğu göz önünde bulundurulursa bu dönemde kendi yaşam alanları dışında ilgilerinin çok az olduğu anlaşılmaktadır.

“Analitik Kübizm, nesneyi aynı zamanda tüm yüzeyleri ile kavramayı hedefler. Nesneyi aynı zamanda farklı perspektiflerden verme, tek bir perspektif içindeki nesnenin görünüşünü dışlar. Aynı zamanda kategorisi ile resim sanatı bir uzam sanatına dönüşür” (Erden, 2016, s.164). “Amaçları nesneyi geleneksel perspektiften kurtararak, onu düşünsel bir perspektifte göstermektir. Bu da haliyle yeni bir bakış açısı, yeni bir resmetme yöntemi demektir. Kompozisyonda ki bütünler ne kadar parçalanmış olursa olsun, büsbütün tanınmaz değildir” (Yılmaz, 2013, s.86).

Çıkış noktasının doğa olmasına rağmen bu parçalanmış bütün içerisinde bir düzen vardır ve doğa tanınırlığını kaybetmemiştir.

Doğayı çağrıştıran görüntüler ve ön-arka ilişkisine dayanan bir derinlik halen vardır bu resimlerde. Ancak bunlar doğanın yasalarıyla değil resmin yasalarıyla var olmuşlardır. Kübizmin tanıtılması, ilkelerinin yazılması ve koleksiyonlara girmesinde en büyük çabayı gösteren Kahnweiller; bu resimlerin kabul edilen bir ön plandan değil, sağlam ve tasvir edilen bir arka plandan hareketle yaratıldığını söylemektedir (Yılmaz, 2013, s.89).

## Şekil 16

*Pablo Picasso, “Gitarist”, 1910, Tual üzerine yağlıboya*



(Pablo Picasso, 1910)

Biçim ve bakış sorunları asıl ilgi konusu olduğundan, çözümsel kübizimde renk feda edilmiş ve görmezden gelinmiştir. Kübizm nesnelere renginin ne olduğuyla ilgilenmez, onun için biçimleri daha önemlidir. Bu nedenle biçim üzerinde yeni bakış açıları geliştirme gayretine girmiştir. Renk olarak çoğunlukla gri, bej ve kahverengi gibi tonların kullanıldığı bu resimlerde nesne, kompozisyon geneline parçalanarak dağıtılmıştır. Picasso'nun Gitarist adlı çalışması bu özelliklere uygun bir örnektir. Kompozisyondaki parçalar neredeyse tamamı birbirinden bağımsız halde soyutlanıp

resim yüzeyine dağıtıldığı için resmin adını bilmeyen birinin bu kompozisyonda bir gitarist bulması imkansızdır. Tıpkı yakın arkadaşı Kahnweiler'in portresinde olduğu gibi. Bu tip resimler ancak belli dilsel kodları bilenlere kendilerini açarlar (Yılmaz, 2013, s.89).

1911 ve 1914 yılları arasında kübizm yeni bir evreye girer. İsmine sanatçıların oluşturduğu kompozisyonlarda sıkça başvurdukları sentetik malzemelere de atıfta bulunacak şekilde sentetik kübizm denilmiştir. Bu dönem Picasso ve Braque resim yüzeyinde ifade etmek istedikleri doku ve şekillerin taklidini yapmak yerine doğrudan kendisini kullanma fikri ile meydana gelen yeni sanat anlayışını temsil eder. Bu fikrin uygulandığı ilk sanatsal uygulamalar kolaj ve assemblaj ağırlıklıdır. Picasso ve Braque'ın kolaj kompozisyonlarında uygulamaya soktukları gazete ve dergi sayfaları, bez, çeşitli desen ve dokulara sahip muşambalar, duvar kağıtları, sigara kutularının yanı sıra resim yüzeyinde doku elde edebilmek için kullandıkları boyaya kattıkları çakıl, kum ve cam gibi maddeler, geleneksel sanat malzemesine ve klasik kolaj anlayışına yeni bir soluk getirmiştir. Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim adlı kitabında konuya ilişkin şunları söylemektedir.

Ne var ki amaç, doğayı ve nesnelere tüm resim sanatının dışında bırakmaktır. Sentetik kübizm ile bu hedef doğrultusunda oldukça büyük bir mesafe alınmış oluyor. Artık doğada soyut-düşünsel biçimlere değil, tersine, resim yapıtını değil, soyut-düşünsel yapıtı doğa biçimlerini belirliyor. Böyle bir anlayış felsefeye aktarılıp düşünülürse, Kant felsefesi ile karşılaşırız. Söz gelişi Kant'a göre biz nesnelere olduğu gibi değil, sahip olduğumuz düşünce biçimlerine, düşünce kategorilerine göre görebiliriz. Eğer insan zihni başka türlü olsaydı, yani insan deneyden gelmeyen (a priori) daha başka zihin kategorilerine sahip olsaydı, doğayı, nesnelere daha başka bilecek ve doğa, bizim için, tanıdığımız doğadan daha başka bir doğa olacaktı (Tunalı, 2008, s.172).

Doğadan kaynaklanan ve dolaylı yollarla da olsa güdümlü bir sanat anlayışının son bulduğuna değinen Tunalı, sentetik kübizm dönemi ile bir sanat eseri üretiminde başat faktörün, sanatçının, soyut-düşünsel dünyasının olduğunu anlatmak istemiştir. Bu başkalaşımın felsefeye uyarlandığında ise karşımıza ilk çıkanın Alman düşünür Kant olduğunu belirtmektedir. Buradan yola çıkarak insan zihninin doğasını ve gücünü daha iyi anlamlandırmış olabiliriz. Nesnelere doğadaki rollerinin dayatmalarla esas alınabilecek olmasının aksine o nesnenin bizim zihnimizde uyandırdığı ifadeler ile yeniden konumlandırılabilceğinin sonucuna varılabilir.

Büyük geleneklerle ve yerleşik düşünce sistemleri ile hesaplaşarak yüzyılların birikimini tasfiye eden pozitivizm, ampirizm veya akılcılık gibi olgular, Batı düşüncesine Descartes ile girmiştir. Kübistler düşüncenin bu ayıklama ve eleme gücünden Descartes'ten geri kalmayan bir kesinlikle yararlanmışlardır. Yüzyıllar boyunca kökleşip yerleşen ve dal budak saran bütün gelenekleri altüst etmişlerdir. Batı sanatında Giotto'dan bu yana süre gelen doğayı taklit yoluyla verme çabası, illüzyonculuk ve aldatmaca olarak tanımlanıyordu artık. Sanatçı, sanatını tasarlayıp üretebileceği tek güvenilir temel akıl olduğu gerçeğini kavramış ve sanatı bir kavram ressamlığına dönüştürmüştür. Bir zamanlar Kant, 'kavramlardan yoksun olan görüler

kördür' demişti. Bu cümle kübizm akımının temel ilkesi haline gelmiştir (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 2011, s.171).

Kolaj, Picasso ve Braque'ın icat ettiği bir şey değildir. Onları bu konuda özel yapan uyguladıkları yeni kolaj kompozisyonları ve kullandıkları resim dışı malzemelerdir. “Sanat tarihindeki bazı istisnalar dışında resim sanatında tuvale ilk kez boyanın dışında bir madde girmiştir. Sanatçılar bu buluşları sayesinde, rahatsızlık duydukları kübizm akımının giderek daha fazla soyutlaşması olgusuna da bir son vermiş oldular” (Erden, 2016, s.164).

### Şekil 17

Georges Braque, “Still life Bach”, 1912, Kağıt üzerine karakalem, kolaj ve guaj teknikleri



(Georges Braque, 1912)

Sentetik Kübizm'de renk önem kazanmış, naturalist (doğacı) resim alışkanlığının gölgeleme tekniği bırakılarak lokal renk anlayışı ortaya çıkmıştır. Doğanın birebir taklit edilmesi kaygısı tamamen ortadan kalkmıştır. Analitik Kübizm'deki eş zamanlı biçim yansıtma yerini tek biçimle yansıtma almıştır. Renk yalnızca biçime ait olarak, yüzey boyaması şeklinde yer almaktadır. Işık, renge bağlı olarak biçim yüzeyine aittir ve ışığı resmin kendisi oluşturur. Biçim ve rengin ortak ifade aracı olarak kullanımı rengin bağımsız bir eleman olmasını sağlamıştır (Tunalı, 2008, s.123)

Çok eski zamanlardan beri kullanımına başvurulmuş kolajı yeniden ele alan, onu yüzyılın yeni sanatsal ifade aracı olarak yeni bir dil, bir iletişim aracı olarak yeniden tasarlayan ve yıkılmaya yüz tutmuş sanatın gelenekselliğine karşı bir başka tepki olarak kullanan kübistler olmuştur. Kolaj kısaca kes yap olarak tanımlanabilir, fakat bu kısa tanım içinde, iki boyutlu yüzey üzerine iki boyutlu parçaların, kompozisyon, oran orantı, espas, renk ve çizgi gibi temel elemanların uyumunu gözeterek bir bütün oluşturma sürecini barındırır. Resim sanatında kolajı aktif bir sanatsal değer olarak kullanmaya başlayanlar da kübistler olmuştur. Picasso ve Braque'ın çeşitli resim dışı malzemeleri de kullanarak uygulamaya soktukları kolaj;

Çok katmanlı yapısı ile yeni çağa son derece uygun düşen ve bütün sanat formlarını ifade edebilecek özelliklere sahip bir tekniktir. Kolaj tekniğinde kumaş ve türevlerinin kullanılması, geleneksel bir malzeme olarak tuvalin zaten bir dokuma malzemesi

olması ve kolaj mantığıyla tekrar dokumayla buluşması, ardından çerçeveden bağımsızlaşarak kendi gerçekliğine ulaşması modern resim tarihinde oldukça ilginç bir süreci ortaya koymaktadır. Kolaj ilk kez 20. yüzyılda Braque ve Picasso'nun kolajlarıyla bir ifade aracı olarak kabul görmüştür. Ancak tarih boyunca rastladığımız malzeme yapıştırma ya da farklı parçaları birleştirme yönteminin kullanıldığı patchwork, minyatür ve ikonalar, kolaj tekniğinin eskiden beri var olduğunu işaret ederler. Minyatürlerdeki espas anlayışı, ikonalarda yüzeye yapıştırılan tahta ve metal parçalar, patchworklerdeki parça kumaşların bir araya getirilmesi kolaj mantığıyla aynıdır. 20.yüzyılda kolaj tekniğini gerçek anlamına ulaştıran Picasso ve Braque, kübist kolajlarıyla sanatta gerçekliğin tümüyle değişmesine neden olmuşlar, öklidyen espas anlayışının dışına çıkarak derinliği yüzeye doğru yaklaştırmışlar ve hatta tuvalin dışına taşıyarak sanatın kavramsal bir boyuta ulaşmasına yol açmışlardır (Üner, <https://www.academia.edu>).

Kübistlerin kolajı yeni bir görsel ifade aracı, yeni bir sanatsal form olarak ele almaları özellikle kübizmin analitik döneminde sıklıkla betimlenen cansız doğa resimlerinde uygulamaya soktukları nesnelere doğrudan kendisini kullanmanın taklidini yapmaktan daha güzel sonuçlar verdiğinin anlaşılması üzerine başlamıştır. Ayrıca bir nesneyi taklit etmenin, harcanan zaman açısından ve emek bakımından zorlukları da kübistleri bu tür bir uygulamaya yönlendirmiş olabilir. Sigara paketi, gazeteler, kumaş parçaları ve muşamba gibi gerçek hayatın içinden somut nesnelere insan bilincinde gerçek çağrışımlar yaratır ve taklidini yapmakta 'mış' gibi bir yanılsamaya sebep olmaktadır. Kübistler bunun bilincinde olmalı ki bir nesnenin gerçekliğini taklidinin bayağılığına değişmek istememişlerdir. Dahası uygulama, hem kompozisyon hem de içerdiği modern anlamlar dolayısıyla da çağa uygun bir sanat formuna dönüşmüştür. *“Bir kağıt kırıntısından, muşamba ya da bez parçasından en gelişmiş makine parçalarına kadar her tür araç, gereç ve resim dışı nesnelere resme katılmasıyla oluşan kolajın tek bir amacı vardı. Yanılsamanın yerine gerçeği koymak”* (Beykal, 1984, s.6).

Bu yeni teknikle, malzeme kullanımı tuval yüzeyinde dokusal bir özellik oluştururken, yüzeyliliği kırıp üç boyutluluk etkisini de meydana getirir. Böylelikle resim, üçüncü boyuta müdahale etmiş olur, zamanla tüm yeni malzemelere ve boyut arayışlarına açık hale gelmiştir. Sanat malzemeleri dışında Atık nesnelere malzeme olarak kullanımı, resmin kusursuz güzellik arayışını tamamen ortadan kaldırarak, yeni arayış ve denemelere yön vermiştir (İskilip, 2014, s.61).

Juah Gris düzyazının yanında şiir neyse resmin yanında da bu tür yeni yaklaşımların aynı etkiyi yaratacağını savunuyor, Apollinaire ise *“Tam olarak önemseyemediğimiz ve nasıl kullanacağımızı bilmediğimiz malzemelerle gerçekliği ifade etmeyi araştırdık”* (Gaurady, 2001, s.55) sözleriyle bu yeni tür uygulamalar ile yaşadıkları coşkulu duygu durumunu özetliyordu.

Kübistler kolajı, üstün cins olma arzusuyla resim sanatını değerden düşürmeye, bozmaya karşı girişilmiş bir şey olarak kullanmamışlardır. Aksine onların amacı uygulamalarında spiritüel benzetmeler kullanarak piktoral kompozisyonun gücünü artırmak ve değer katmaktır. Bir sigara paketinin resmini yapmaktansa, onun dolaysız şekilde bir malzeme olarak yüzeye yapıştırarak daha realistçe bir tutum içerisine

girmişlerdir. Braque'ın yapay tahta ve mermeri anımsatan çeşitli kağıtların yan yana durumları, çizgilerin oranlarını, biçimlerini ve renklerini zenginleştiren çeşitli tekstürler düz alanlar olarak görev alır ama kolaj objeleri tüm maddesel nitelikleriyle resimsel özelliğe bürünür (Adalı, 1996, s.67-75).

“Daha önceleri kolajın var olmasının yanında tercih edilen mantık ve uygulamada nitelik bakımından boya resmininkine eşit bir ifade-içerik yüklenmesi itibariyle kolajı sanat formu düzeyine yükseltenler, kübistler olmuştur. Böylelikle, oldukça önemli sonuçlara yol açacak birçok temel ilke onaylanmıştır” (Kaplanoğlu, 2008, s.185). Resim yüzeyinde uygulanan kolaj, resme somut bir derinlik kazandırmakta ve klasik resim malzemesi dışında görseli zenginleştirmektedir. Sanatın her geçen gün daha fazla kavramsallaştığı bir dönemde kolaj, daha önemli gelişmelere kapı aralamıştır.

### Şekil 18

*Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”, 1912, Kağıt üzerine karışık teknik*



(Pablo Picasso, 1912)

Picasso'nun kolaj tekniği ile uyguladığı bu kompozisyon içerisinde düşündüğü hazır dokusu elde edebilmek için bu özellikleri geleneksel usullerle elde etmek yerine hazır motifleri bulunan muşamba yapıştırarak ele almayı tercih etmiştir. Ayrıca kendi çizimlerinin de bulunduğu kompozisyonda çizimler ile buluntu nesne arasındaki ilişkiyi iki boyutlu yüzey üzerinde incelemiş ve çizimlerinin bir kısmını muşamba üzerine aktararak doğal bir bağlantı merkezi oluşturmuştur. Bu durum kompozisyonda kullandığı her hangi bir nesnenin özellikleri bakımından bir diğerinden ötekileştirilmemesi için uyumlu hale getirilmek istenmesi ile açıklanabilir. Resmin çerçevesini yani sınırlarını ise gerçek bir halat kullanarak belirlemiş olan Picasso bu yöntemi ‘gerçek’ ve ‘mı?’ gibi arasındaki ilişkiyi de sorgulamak istemiş olabilir. Resmin betimlenen diğer elemanları ise kübist anlayış ile uygulanarak ifade edilmiştir.

Sentetik Kübizm olarak adlandırılan bu yeniliklerle dolu dönemin diğer bir özelliği ise sanat tarihinde ilk defa bizim çöp olarak adlandırdığımız atık nesnelerin bir sanat eseri değeri

görecek kompozisyonlara dönüşmesidir. Kullanılan malzemenin mahiyeti onu endüstriyel malzeme sınıflandırmasına sokar. Bu durum ise bizi sanat tarihinde birkaç istisnayı hariç tutarsak atık malzemenin yani endüstriyel malzemenin ilk defa yer aldığı sanat formunun kolaj olduğu çıkarımına götürmektedir. Bu da üretilen eserin içeriğinde yeni anlamlar yaratmış, açıklama bekleyen bir çok soru ve kavram doğurmuştur. Bunların en başında ismini bu dönemden sonra sıklıkla duyacağız atık nesne ve hazır nesne gelmektedir. *“Yanı sıra Kübistler tarafından resimsel uygulamalarda ele alınan kağıt ve benzeri nesne parçacıklarının geliştirdiği dil, kendi oluşturduğu bir dilin yapısal sorunlarının çözümünü bekler olmuştur”* (Beykal, 1984, s.6). Yani kolaj tekniğinin yarattığı dönüşüm peşi sıra cevap bekleyen felsefi ve yapısal sorular doğurmuş, döneminin sanatçıları arasında bir takım kafa karışıklığı yaratmıştır. Aynı zamanda bir geri dönüşümü de simgeleyen sanat uygulamalarındaki atık nesne, yani çöp ya da kullanım ömrünü tamamlamış nesnelerin tekrardan uygulamaya sokulması o dönemin sanat anlayışını farklı bir uca taşımış ve anlam genişlemesine neden olmuştur. Burada günlük hayatımızda kullanıp attığımız adi bir unsurunun bir sanat eserine dönüşümünü ve sanatın yeniden yaratma ve anlam katma gücüne tanıklık etmiş oluyoruz. Bu dönemde yaşanan gelişmeler sanatta kavramsallık, özgünlük ve malzemede özgürlüğün ilk küçük adımları olarak algılanabilir. Bu durum ise kübistlerin bitmek bilmeyen merakı ve üretkenliği ile açıklanabilir. Özellikle Picasso, Braque ve Juan Gris'in çabaları ile geliştirilen teknikler ve yapılan denemeler sayesinde bu ilerlemeler kaydedilmiştir.

Kolaj gibi Asamblaj da kübistlerin üzerinde durduğu ve uygulama da sıklıkla başvurdukları tekniklerden biri olmuştur. İki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutlu nesnelerin uyumlu biraradalığı ön koşulu ile gerçekleştirilen Asamblaj da tıpkı kolaj gibi sanatsal malzeme yelpazesini genişleten ürünlere dönüşmüştür.

Kolaj tekniğine farklı bir içerik kazandıran Dekolaj tekniği ise, Kolaj tekniği ile yaptığımız çalışmada yapıştırdığımız fotoğraf, gazete, kağıt, bez parçası v.s gibi nesnelerin yüzeyden tekrar sıyrılması ile oluşan etkiyle oluşmaktadır. Dekolaj için verilecek en uygun örnek günlük hayatımızda hemen hemen her yerde rastladığımız çeşitli reklamların veya film afişlerinin yapıştırılmış ve yer yer bu nesnelerin sıyrılarak yırtılmış olduğunu gördüğümüz billboardlar ya da reklam panolarıdır (Öznülür, 2019, s.116).

Bu tür uygulamalarda kullanılan atık nesnelere sanatçının oluşturmak istediği kompozisyona göre seçilip bir araya getirilmektedir.

Daha önce geleneksel malzemelerin biçimlendirilmesi ile oluşturulan form, kolaj ve türevi çalışmalarda artık yerini malzemenin direkt olarak kullanımına bırakmıştır. Bu durum, kesin ve tek olarak kabul edilen doğruların gerçekliğinin sorgulanmasına ve dolayısıyla bireysel her doğrunun gerçek olabileceği düşüncesinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Sağlam, 2017, 38).

“Artık sanat duyularla algılanan nesnelere yanında akla ve zihinsel nesnelere de yer vererek soyut-geometrik anlayışla doğayı kavrar. Dolayısıyla kübistler, bağımsız bir eser alanını ortaya koyarak taklitçilikten uzaklaşır” (Kaplanoğlu, 2009, s.53).

### Şekil 19

Pablo Picasso, “Gitar”, 1914, Demir Levhalar ve Tel



(Pablo Picasso, 1914)

Kolaj ve Asamblaj türü uygulamalar Kübistlerde özellikle Picasso da oldukça farklı yeni çağrışımlar yaratmıştır. Aynı zamanda bir heykeltıraş olan Picassonun bu konuda oldukça üretken bir sanatçı olduğunu biliyoruz. Yaptığı asamblajların bir helkel formunu anımsatmasını da ancak böyle izah edebiliriz. Endüstriyel ürünlerin sanat malzemesi olarak eser üretiminde direkt olarak kullanmaya başlayan Picasso yeni bir sanat çağının habercisi olmakla kalmamış temel ilkelerini de belirlemiştir. Bunu kendinden sonra gelişen sanat uygulamalarının içeriğinden ve kullanıma sokulan malzemelerde anlamak mümkündür. Picasso ve sanatı günümüzde hala etkisini çok yoğun hissettiğimiz endüstriyel atık nesnelere sanat malzemesi olabileceği fikrinin sıfır noktası olarak tanımlanabilir. Bu nedenle de sanat tarihinin önemli yapı taşlarından biridir.

Picasso, eserlerinde gitar betimlemesini sıkça kullanan bir sanatçıdır, bu durum İspanyol oluşundan da kaynaklanabilir. Kübizm’in gerek analitik gerekse sentetik dönemlerinde rastladığımız gitar Asamblajlarında da konu haline gelmiştir. Bu Asamblajlar heykel mantığında icra edildiği için heykel denmesinde de bir sakınca yoktur.

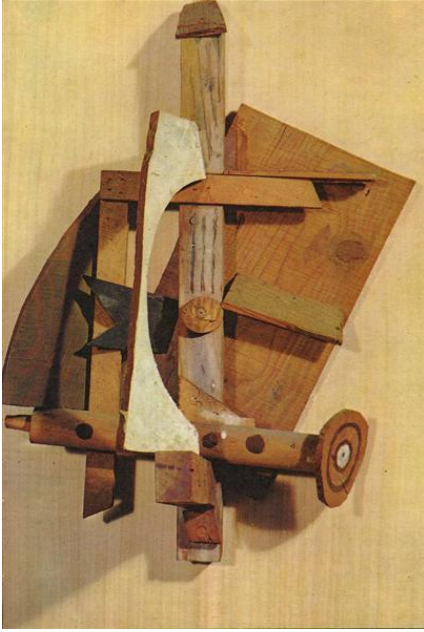
İlkini 1912 yılında yaptığı gitar heykellerinde sanatçı, üç boyutlu farklı özelliklere sahip nesnelere bir araya getirilmesi anlamına gelen Asamblaj (birleştirme) tekniğini ilk kez kullanmıştır. Mermer, bronz ya da ahşap gibi geleneksel heykel malzemelerinin dışında karton veya saç gibi değişik malzemeler kullanan sanatçının

gitar heykelleri, heykel sanatının tarihinde birer kırılma noktası veya yol ayrımı olarak nitelenebilir (Erden, 2016, s.171).

Picasso 'nun 1912 yılında başlattığı bu uygulama tekniği şüphesiz yeni bir sanat döneminin başladığına işaret etti. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde ele alacağımız bu tarz bir çok yeni yapıtın çıkış noktası sayabileceğimiz türden üretim anlayışı geliştirdiğini anlamak gerekir. Bu tür çalışmalar Picassoyu da tatmin etmiş olmalı ki ilkinden sonra bir dizi Asamblaj türünde işler üretmiştir.

## Şekil 20

*Pablo Picasso, "Mandolin ve Klarnet", 1913, Karışık teknik*



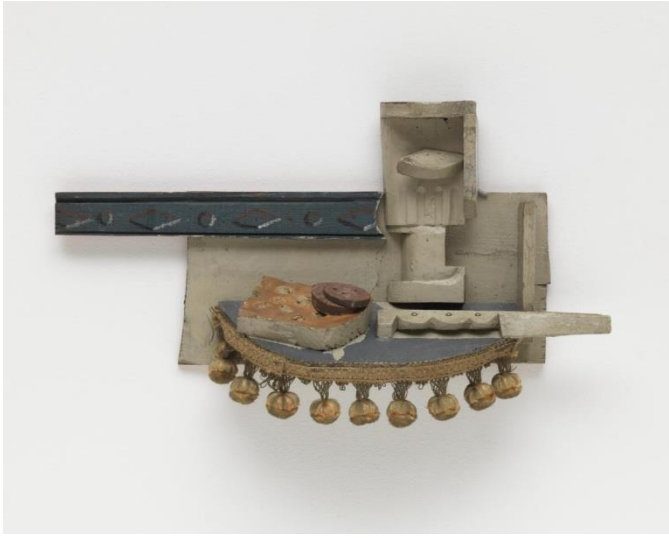
(Pablo Picasso, 1913)

Atık nesnelerin eser üretiminde yeniden kullanımına başvuran ve o nesnelere sanat yoluyla yeni bir kimlik, yeni bir anlam kazandıran Picasso 1913 yılında icra ettiği Mandolin ve Klarnet adlı Asamblaj çalışmasında ise ahşap malzemelerden bir kompozisyon uygulamıştır. Bazı bölümlerinde boya ve türevi malzemelerden de faydalandığını gördüğümüz Picasso kullandığı formları kübistlerin ele aldığı gibi bir çok açıdan ve yüzey üzerinde üst üste, iç içe geçmiş geometrik biçimler olarak ifade ettiği görülmektedir. Benzer özellikler taşıyan sadece kullanılan buluntu nesnelerin niteliği ve kurgulanan kompozisyon bakımın ayrı bir yerde duran, 1914 yılında tamamladığı Natürmort adlı eseri de önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Picasso'nun 1912-13'te atık nesnelere yapmaya başladığı rölyef benzeri geometrik yapıları, geleneksel natürmort resmine üçüncü bir boyut katarak farklı bir seviyeye yükseltmiştir. Bu kompozisyon, dönemin resimleriyle yakından ilgilidir: Özellikle Analitik Kübizm içerisinde sıklıkla rastladığımız natürmortların geometrik şekiller halinde bir çok açı ile üst üste veya iç içe geçmiş kurgularının atık

nesnelerin yardımı ile gerçek anlamda derinlik yaratmak ve resmi yüzeyden kurtarıp boşluğa doğru genişletmek amacıyla kurgulanmıştır. Bir bıçak, bir bira bardağı, iki dilim sosıs ve bir dilim peynir ile bir masa üstü veya küçük bir büfe tasvirin bulunduğu bu çalışma, Picasso'nun Kübizm akımı içindeki olgunluk dönemini yansıtır. Ancak bu çalışma, resmin kendi başına bir nesne olduğunu vurgular. Bulunan nesnelerin birleştirilmesi ise bir masayı temsil eden gerçek döşeme saçağı ile sanatçının malzeme seçiminde yeni bir özgürlük alanı oluşturmaya çalıştığı görülmektedir (<https://www.tate.org>).

### Şekil 21

*Pablo Picasso, "Natürmort", 1914, Boyalı ahşap ve döşeme saçak*



(Pablo Picasso, 1914)

Pablo Picasso'nun sanat uygulamalarında konu seçiminde keman, gitar, mandolin, klarnet v.b gibi müzik aletlerinin sıklıkla kullandığı görülmektedir. Bu durum büyük olasılıkla bu enstrümanların yapısal özellikleri ve Picasso'nun müziğe olan ilgisi ile açıklanabilir. Atık nesne kullanarak yaptığı bu enstrümanlar kübizmi doruk noktasına ulaştıran yapıtları biçimsel yenilikleri de bize sunarlar. Bu durumu yansıtan yapıtlarından biri de 1915 yılında yaptığı keman adlı asamblajdır. Karton, tahta, çeşitli niteliklerde metal parçalarından oluşan kompozisyon klasik kübist özelliklerde icra edilmiştir. Soyut geometrik parçaların üst üste ve iç içe geçirilmesi ile elde edilmeye çalışan yapıtta sanatçı bir keman formunu yansıtmaya çalışmıştır.

## Şekil 22

*Pablo Picasso, "Keman", 1915, Karton, teneke, tel*



(Pablo Picasso, 1915)

Ayrıca Picasso her yeni üretiminde yeni malzemeleri denemekten geri kalmamış ve bu yeni malzemeler yapıta farklı özellikler katmış ve yeni nesil sanatçılara ilham olmuştur. 1928 yılında yakın dostu ve destekçisi olan Guillaume Apollinaire'in onuruna yapmaya başladığı tel çubuklardan oluşturduğu soyut geometrik kompozisyonlar dönemin heykeltıraşlarına büyük esin kaynağı olmuştur. Salıncakta sallanan bir kadın figürü betimlemesi bu çalışmaların en sonuncusu olan tel yapımıdır. Salıncakta sallanan kadının yükselme ve alçalma anı arasında bir yerde yakalayan ve hareketin o anını verme çabasını içine girmiş olan Picasso'nun bu yapıtı seçici kurul tarafından aşırı köktenci olarak reddedilse de kendinden sonra ortaya çıkacak bu tarz eserlerin öncüsü sayılabilir (Kaptı, 2005, s.7-8).

Picasso'nun en önemli işlerinden biri olan 'Boğa Başı' adlı çalışmasında ise hurdalıktan bulduğu eski bir bisiklete ait oturma ve gidonu birleştirerek oluşturmuştur. Sıradan ve atık haline gelmiş nesnelerin basit kurgularla sanat eserine dönüştürülmesine güzel bir örnek olan Boğa Başı çalışması bir dönüşümü simgeler. Picasso bu nesneleri nasıl bir araya getirdiği ise bu şekilde bizlere aktarmıştır:

## Şekil 23

Pablo Picasso, "Tel Yapım", 1928, Tel çubuklar



(Pablo Picasso, 1928)

Bir gün hurdalığın arasında eski bir bisiklet selesi buldum, hemen yanında da paslanmış gidonu duruyordu... Bu iki parçayı anında birleştirdim, zihnimde... kendiliğinden oldu bu ... Benim tek yapmam gereken ,aklıma gelen bu düşünce doğrultusunda iki parçayı kaynakla birleştirmekti. Bronz heykellerin en güzel yanı en olmadık nesnelere bile bir bütünlük sağlaması, değişik nesnelere birbirinden ayırt edilememesi (Walther, 1997, s.47).

Picasso modern sanatın gelişmesinde avangard bir tavır sergilemiştir. Batı sanat akımlarının neredeyse tamamının ilgi alanına girmeyi ve etkilemeyi başarmış olan sanatçı özellikle kolaj, asamblaj ve heykel alanlarından kullandığı atık nesnelere ile sanatın tanımını genişletmiş, çok karmaşık anlam ve ilişkilerin kurcalanmasına sebep olmuştur. Yarattığı devrimsel etki sanatın o güne değin süren geleneksel ritmini bozacak ve ona yeni bir biçim ve anlam kazandıracak kadar ileri düzeyde olduğunu söylemek mümkündür.

### **Sanatta devrim; Fütürizm.**

Endüstri dün olduğu gibi bugün de yoğun etkilerini hissettiğimiz çağımızı önemli ölçüde şekillendiren bir kavramdır. Modern sanat döneminde bilim ve teknolojinin sanatsal konularda sıklıkla yer aldığını, dolayısıyla endüstrinin sanat üzerinden toplumla iletişime geçtiğine sık sık rastlanmaktadır. Bu iletişim farklı dönemlerde farklı seviyelerde olabilir. Fakat her seferinde anlatılmak istenen şey aynıdır. Bazı çalışmalarda endüstri ve yarattığı tüm olumsuzluklara eleştiri ve isyan dili gelişirken bazı sanatsal çalışmalarda ise endüstri ve hayatımıza kattığı tüm değerlere övgüyü ifade ederler. Endüstrinin hayatımızı kolaylaştırdığı ve kattığı anlamlı yeniliklerin yanı sıra, insan hayatını tehdit eden çeşitli dezavantajlarla birlikte varlığını sürdüren bir olgu olduğu da bilinmektedir. Dilimizde karşılığı Gelecekçilik olan Fütürizm endüstri, sanat ve insan etkileşiminin yoğun yaşandığı bir dönem olarak

karşımıza çıkmaktadır. Ortaya çıkarken bulduğu ilhamın endüstri ve teknoloji kaynaklı olduğu göz önünde bulundurulursa buradaki yaklaşımın övgü niteliği taşıdığını görüyoruz.

Johan Wolfgang van Goethe, bilim ve teknolojinin bir gün insan yeteneğinin ötesine geçeceği söylemiş ve o dönem yaşanan gelişmelere şüpheyle yaklaşmıştı. Her ne kadar teknoloji karşıtı olmasa da Karl Marx'da modern teknolojisinin zaman içerisinde toplumu yozlaştırıp dejenere edeceğini, var olan değerlere zarar vereceğini öngörmüş ve insanları uyarıyordu. Bu o günler tutarlı bir ön görüydü sadece. Düşüncelerinde çoğunlukla teknolojinin faydalı taraflarına da yer veren Karl Marx, geliştirilen üretime dayalı yeni araçların, makinelerin ve fabrikaların, yeni koşullar yaratacağına ve toplumda ortaya çıkan sınıfsal çelişkilerin biçim ve içeriğini değiştireceğine inanıyordu (Berman, 1999, s.125). Bu gelecek tasvirinde Karl Marx toplumsal sınıfların ortadan kalkacağına dair öngörüsünün gerçekleştiği görülmektedir. Fakat daha sonra yaşanan gelişmeler bunun kalıcı olmadığını ve sadece biçim değiştirdiğini göstermiştir. Fransa'da başlayan ve daha sonra Avrupa'nın tamamına yayılan insan hak ve hürriyetlerini esas alan demokratik bir yaşam biçimi ortaya çıkmış olsa da daha sonra yaşanan gelişmeler toplumda farklı sınıfların ve kastların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Endüstrinin gelişmesi ile ortaya çıkan işçi sınıfı bunlardan sadece biridir. Hayatımızı kolaylaştırması ve insanların komutları ile insanoğluna hizmet etmesi beklenen makinelerin insanları işçisi yapması da oldukça manidardır.

Fakat Fütüristler makineleri hep olumlu yönleriyle ele alarak gelişimin adresi olarak gördüler. Sonuçta bu tür düşünceler de bir yaklaşım şeklidir ve sanat tarihinde sıklıkla karşımıza çıkmıştır.

Fütürizm, ulusal birliğini geç yakalayan Avrupa ülkelerinden İtalya'nın geç kalmış endüstrileşme sürecini hızlı yaşamak zorunda olması, bu doğrultuda özellikle aydınlar arasından teknolojiye karşı oluşan sıra dışı tutkunun bir yansıması olarak yorumlanabilir. Akımın endüstrinin en çok geliştiği İtalyan kentlerinden birinde, Milano'da çıkmış olması da tesadüf değildir (Erden, 2016, s.193).

Rokoko'dan sonra İtalya'da uyuyakalan sanatın yeniden uyandırılması fikrinden doğan Fütürizm'in ilham kaynağı sürekli ilerlemenin bir sembolü olduğuna inanılan makinedir. İtalya'da yaşanan bu duraklama döneminde endüstri devrimi ve önemli teknolojik gelişmeler dahil sanatsal bir çok yeniliğin gerisinde kaldığı görülmektedir. Bu durum İtalyanlar açısından sosyal, siyasal, ekonomik ve sanatsal çeşitli olumsuzluklara sebep olsa da her şey için geç olmadığı düşünülenler de vardır. Fütürizm akımının böyle bir dönemde ortaya çıkması tesadüf değildir. Rönesans, Barok ve Rokoko gibi önemli sanat dönemlerinin yaşandığı İtalya'da bilim ve sanatın tekrar eski ihtişamlı günlerine dönmesi konusunda temel dayanak, yine teknoloji olmuştur. Bu durumda kendini Fütürizm'de hareket, hız ve dinamizm gibi kavramları sanatsal ifade aracına dönüşmesi ile göstermiştir.

Teknolojinin gelişiminde ki hız ve dinamizm Fütüristlerin keşfettiği bir şey değildi. Fakat Fütürist genç sanatçılar için geleceğin gelişmiş ve refah seviyesi yüksek İtalya'sı için bir ilham kaynağı olarak görülüyordu. Tüm bu gelişmeler ışığında 20. Yüzyılın başında bir grup genç İtalyan sanatçı tarafından sanatın bir çok disiplini etkisi altına alan avangart bir akım olarak Fütürizm fikri ortaya atılmıştır. Kurucusu İtalyan şair ve yazar Filippo Tomasso Marinettidir (Öznülür, 2020, s.10). *“Hukuk eğitimi gören fakat daha sonra sanata ve şiire yönelen “Marinetti, modern yaşamın eşzamanlılık, dinamizm ve hız gibi temel özellikleriyle ilgili yeni düşünceler uğruna Simgeciliği reddetmeden önce, seçkin bir Simgeci şair, Poesia (1905) adlı derginin kurucusu ve editörüyü” (Harrison, Wood, 2011, s.171).*

## Şekil 24

*Fütürizm Manifestosu, “Le Figaro Gazetesi”, 1909*



(Fütürizm Manifestosu, 1909)

Marinetti bir hukukçu olmasının yanı sıra yetenekli bir hatip ve iyi bir konuşmacı olarak etrafında tanınan ve saygı duyulan biriydi. Şairlik yeteneklerinin de yardımı ile etkili ve coşkulu konuşmalar yapması onu Fütürizm'in öncüsü ve savunucusu yapmıştır. Hayat görüşünü Fütürizm ile sentezleyen Marinetti'nin çizdiği çerçeve İtalya'yı parlak bir geleceğe taşımak için hayata geçirilmeliydi. Kısa sürede bu yolda onunla yürüyecek sanatçı çevresi de edinen Marinetti 1909 yılında Paris'te faaliyet gösteren Le Figaro gazetesinde manifestosunu yayımlayarak Fütürizm akımını ilan etmiş ve tanıtmıştır.

1909'a kadar Fütürizm (gelecekçilik) Tanrıbilimle (teoloji) ilgili bir kavramdı ve kutsal kitabın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancını içeriyordu. 1909 yılında ise bir kültür akımının ismi oldu. Marinetti istekli ve coşkulu bir dille mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor, geçmişle bütün bağlarını koparıyordu (Lynton, 2015, s.87).

“Şu müzelere bir bakın: mezarlıklardan ne farkları var” (Antmen, 2008, s.65) sözleriyle Fütürizmi anlatmaya başlayan ve Avrupa’nın büyük başkentlerinde konferanslar veren Marinetti’ye göre daha aydınlık bir geleceğe ulaşmanın yolu eski ile tüm bağların koparılmasından geçiyordu. Geçmişin değerlerinin yaşadığı, hayat bulduğu her yer yok edilmeliydi. Ona göre Müzeler yıkılmalı kütüphaneler yakılmalıydı. Kurtuluşun reçetesi öncelikle yıkımdan geçiyordu. Öyle ki bu fedakarlık boşuna değildi, yerine daha gelişmiş bir dünya kurulabilmek için, İtalya, ölümlerin sergilendiği bir açık hava müzesi olmaktan kurtarılmalıydı. Marinetti bu düşüncelerini şu sözcüklerle ilan ediyordu; “Gelin! Kütüphane raflarını ateşe verin! Kanalları çevirin, müzeler su altında kalsın!... Ah, görkemli eski tuvallerin o suların üzerinde, renklerini kaybedip mahvolarak yüzdüğünü görmek!... Alın kazmalarınızı, baltalarınızı ve çekiçlerinizi ve yıkın, yıkın savunmasız şehirleri acımasızca!” (Harrison & Wood, 2011, s.175). Savaşa olan ilgisine de değinen Marinetti daha iyi bir dünya için savaşların gerekli olduğuna inanıyordu. Fütüristler savaşı makinelerin doğa üzerindeki gövde gösterisi olarak görüyorlardı.

Yeni bir dünya kurmanın yolu da daha fazla gelişmiş teknoloji ile ülkeyi kalkındırmaktı. Ülke bilim ve teknoloji de ne kadar ileri giderse o kadar hızlı hak ettiği yere ulaşabilecekti. Bu nedenle hızı, hareketi, dinamizmi kısaca devinimi ve savaşı yüceltiyordu. Makinelerin doğa üzerindeki gücüne inanan Marinetti’ye göre güçlü bir İtalya için endüstrileşme şarttı.

Çünkü ülke hızla savaşa hazırlanıyordu. İtalyan burjuvazisinin yaratmaya çalıştığı değerlerle, Marinetti ve daha bir çok idealist gencin arzusu örtüşmüş görünüyordu. İtalyan ulusu her alanda şahlanışa geçmeli, bu uğurda ne gerekiyorsa yapılmalıydı. Marinetti’nin Le Figaro dergisinde gayet kışkırtıcı bir dille kaleme aldığı gelecekçi bildirge bu talebin bir özeti niteliğindedir (Yılmaz, 2013, s.125)

- Biz yüzümüzü tehlike aşkına, enerjik davranışa ve korkusuzluğa çevirdik.
- Cesaret, pervasızlık ve devrim şiirimizin temelleridir.
- Dünyanın ihtişamı yeni bir güzellik ile zenginleşiyor: *Hız*’ın güzelliği. Patlayıcı bir nefes çıkaran yılanlar gibi harika borularla süslü, kükreyerek ilerleyen bir yarış arabası, *Semendirek Zafer Tanrıçası*’ndan daha güzeldir.
- Savaş dışında güzellik yoktur. Günümüzün şaheseri artık saldırgan bir karakterde olmak zorundadır.
- Zaman ve mekan dün öldüler. Biz artık mükemmelde yaşıyoruz. Sonrasızlığı, her an hazır ve nazır bir hızı yarattık.
- Dünyanın biricik temizleyicisi olarak savaşı, militarizmi, vatanseverliği kutsuyoruz.

- Müzeler mezarlıklardır. Her çeşit müzeyi, kütüphaneyi, akademiyi yıkacağız; ahlakçılık, feminizm ve her türlü çıkarıcı yılgınlık ile savaşaacağız.
- Dünyanın zirvesinden dimdik, bir kez daha yıldızlara meydan okuyoruz (Harrison & Wood, 2011, s.173).

Cümleleri ile sona eren bildiri bir çok önemli değere meydan okuyor ve savaşı yüceltiyordu. Yazdığı iddialı bildiriler ve konferanslarda yaptığı coşkulu konuşmalar Marinetti'yi Avrupa genelinde tanınır hale getirmiştir. Sonraki yaşamında daha aykırı bir yaşam şeklini tercih eden Marinetti aynı zamanda fanatik bir Mussolini hayranıydı.

### Şekil 25

*Fütürist hareketin kurucusu Filippo Tommaso Marinetti (ortada), sanatçılarla (soldan sağa) Luigi Russolo, Carlo Carrà, Umberto Boccioni ve Gino Severini, 1912*



(Fütürist Sanatçılar, 1912)

Çok geçmeden aynı düşünceler ve hissiyat etrafında çoğunluğu genç olan bir kitle toplayabildi. Bunlar içerisinde bu yolu ileride birlikte yürüyeceği Umberto Boccioni, Carlo Carra, Giacomo Balla, Gino Severini, Luigi Rossolo gibi genç sanatçılar da vardı. Fütürizm kısa süre sonra Avrupa genelinde yaygınlaştı. Marinetti ve Boccioni liderliğinde gelişen Fütürizm kendine resim, heykel, müzik ve fotoğraf gibi alanlarda yer edinmeyi başardı. Aynı zamanda performans sanatının da ortaya çıkmasında büyük katkısı olduğu düşünülen çeşitli sanatsal etkinliklerin bir arada sergilendiği Fütürist akşamları (serata futurista) ve Luigi russolo'nun gürültü müziği konserleri de ilgileri Fütürizm üzerinde toplamayı başarmıştır. 1910 yılında Marinetti'nin yazdığı fütürizm bildirisinden çok etkilenen Umberto Boccioni, Luigi Russolo ve Carlo Carra onunla buluşarak resim üzerine bir manifesto yazmak istediklerini bildirdiler. Daha sonra Fütürizm'in en önemli sanatçıları arasına girecek olan bu üç genç sanatçı bir teknik manifesto kaleme aldılar. Altında aynı zamanda Carlo Carra'nın da imzasının bulunduğu bu bildiri de sanatçılar şu dizelere yer vermişti;

- 1- Bütün taklit biçimlere lanet olsun. Yaşasın özgün biçimler.

- 2- Rembrant, Goya ve Rodin geleneğine bağlı uyum ve iyi beğeni gibi lastikli kavramların egemenliğine son.
- 3- Sanat eleştirmenleri gereksiz ve zararlıdır.
- 4- Çelik bir pervane gibi dönen yaşantımızı, ateşimizi, gurur ve hızımızı ifade etmek için daha önceki tüm konular kapı dışarı.
- 5- Resimde dinamik bir duygu evrensel dinamizm ortaya konulmalıdır.
- 6- Devinim ve ışık, gövdelerin maddiliğini yok ediyor.
- 7- Akademik kurallara, çıplak kadın resimlerine hayır (Harrison & Wood, 2011, s.126).

Marinetti'nin çağrısına cevap veren sanatçılar onun öğretilerini görsel ifadeye dönüştürmekte zorluk yaşıyorlardı. Konuları Marinetti'nin de istediği gibi kentsel yaşantıdan ve endüstriyel çevreden belirlemeleri gerekiyordu. Ayrıca devinim olarak belirledikleri hız, hareket ve dinamizm kavramları da vardı. Bu çerçevede belirlenen konuların çoğaltılmış ve parçalanmış bir şekilde ifade edilmesi gerekiyordu. Bu durum ise üst üste gelmiş parçaların saydam bir şekilde betimlenmesi, uzak, yakın, hızla hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karışmasına sebep oluyordu. Aynı zamanda Fütürist sanatçıların çalışmalarında, resimler, canlı ve saldırgan olmalıydı (Lynton, 2015, s.87). Hız, hareket ve dinamizm gibi konuların resmedilmesi daha önce tercih edilmeyen konular olduğu için görsel anlamda ifade edilmesi zordu. Hızın nasıl aktarılacağı konusu Fütürist sanatçılar arasında öncelikle çözülmesi gereken problemlerden biriydi. Bu konuda onlara ışık tutan isimler, Edward Muybridge, Etienne Jules Marey olmuştur. Hızı ve devinimi görsel ifadeye dönüştürmeye çalışan Fütüristler, bu sanatçıların ardışık fotoğraf tekniklerinden faydalanmışlardır. Henri-Louis Bergson'un gerçeklik ve zaman konusundaki görüşlerini de yararlanabilecekleri konular arasında ele almışlardır. Bir eylemin hareketin belli anlarını üst üste bindirerek yeni bir görsel dil yaratmaya çalışmışlardır (Yılmaz, 2013, s.127). Fakat bu durum ressamlar ve heykeltıraşlar için kolay ve kullanışlı bir teknik olmamıştır. Bu nedenle Fütürizm fikrini görsel ifadeye ulaştırma çabaları çoğunlukla deneysel olarak kalmıştır. Dolayısıyla Fütürizm fikri plastik sanatlara istenilen düzeyde aktarılamamıştır. Resimlerinde Fütürizm'i daha anlaşılır bir şekilde aktarmak isteyen Fütürist ressamlar başta Boccioni olmak üzere Fütürist heykel ve resim alanlarında neler yapılacağına dair uzun uzadıya araştırmalar yapsalar da o dönem kübistler ve yeni empresyonistlerin çoğunlukta olduğunu düşünürsek kısıtlı bir alanda etkileşim yaşıyorlardı. Çok statik buldukları Kübizm'in akademikleşmeye yüz tuttuğundan yakınsalar da resimleri kübist ve puantilist (noktacılık) üslubun bir sentezi olarak şekillenmeye başladı. *“Bir süre yollarını Ekspresyonizm çizgisinde aradıktan sonra kübizmin anlatım ilkelerini öylesine benimsemişlerdi ki, sanat tarihinde bugün bir Kübo-*

*Fütürizm’de bahsetmek yani Kübizm’in biçim diliyle devinimi veren bir sanat akımından söz etmek mümkündür” (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2011, s.38-39). Ayrıca Robert Delaunay’ın 1911-12 yıllarında ürettiği eserlerle ismi duyulan ve tanınan Orfik Kübizm’in ayrışık canlı renk alanlarına dayalı görselliği de Fütüristlerin etkilendiği ve kullanımına başvurduğu teknikler arasına girmiştir. Bütün bu teknikleri etki alanına alan Fütürizm teknolojiye, hıza ve dinamizme olan ilgilerini biçimsel düzeyde yeni bir karaktere büründüremeseler de, kentsel ve endüstriyel temalarda araba, tren, uçak gibi hızı ve hareketi barındıran konuların dışına çıkmamaya çalışmışlardır. Fütüristlerin harekete olan ilgilerini Boccioni şu sözlerle açıklık getirmiştir;*

Aslında her şey hareket eder, her şey koşar, her şey hızla değişir. Bir profil hiç bir zaman gözlerimizin önünde kıpırtısız durmaz, sürekli görünür ve kaybolur. Bir imgenin retina üzerindeki ısrarı açısından, hareket eden nesnelere sürekli kendilerini çoğaltır; biçimleri hızlı titreşimler gibi, çılgın koşullarıyla değişir. Yani koşan bir atın dört ayağı yoktur, yirmi ayağı vardır ve hareketleri üç köşelidir (Harrison & Wood, 2011, s.176).

Resimlerinde uyguladığı formlarda statik biçimleri kübizme bir tepki olarak ve durağan olduğunu söyleyerek dışlayan Fütüristler küre, elips, koni, silindir v.b hareket halinde geometrik formlarla oluşturdu. Russolo’nun 11 Ağustos 1913’te yazdığı, gürültülerin, seslerin ve kokuların resmi Fütürist Manifesto’da; plastik aşkınlık sanatçının ruh haliyle ortaya çıkan biçim ve renktir. Bir eserde tercih edilen biçimler ve renkler ile uyum sağlayan ise ses, gürültü ve kokulardır. Sadece hissettiğimiz konular bile bir eserin ortaya çıkma nedenini haklı çıkaran biçim ve renk uyumunun sanatçının tinsel dünyasında belirebileceğini söylüyordu (Öndin, 2009, s.41).

İstenilen seviyede tatmin edici bir üslup yaratamayan Fütürist’lerin sanatı değişik şeyleri ifade etse de deneyci yönü ile kendinden kaynaklanan ve başlı başına bir üslup olarak tanınmak istiyordu. Fakat ortaya çıkan eserler bize gösteriyor ki Fütürist sanatçılar üzerinde anlaştıkları bir konu ve üslup geliştiremedikleri gibi her biri Fütürizm fikrini farklı yorumluyor ve eserlerine farklı şekillerde yansıtıyordu. Fütürist ressamların temsilcisi ve sözcüsü olan Boccioni’nin kaleme aldığı Teknik Resim Bildirisinde belirttiği prensiplerle resimlerine aktarmak yönündeki çalışmalarını, ışık, enerji, mekanik hareket, ses titreşimleri gibi endüstriyel olguları resim yüzeyi üzerinde yan yana, iç içe, üst üste geçen form ve renk alanları şeklinde bölerek resmetmiştir (Antmen, 2008, s.67). Aynı zamanda grubun kuramcısı pozisyonunda olan Boccioni ürettiği eserlerle de adından söz ettirmeyi başarmıştır. Onun Ruh Durumları ismini verdiği üçlü tablo bir tren istasyonunda yakınlarıyla vedalaşan insanların o anda yaşadığı duygu durumlarını yansıtmaya çalışan ve yazdığı bildirinin de prensipleriyle örtüşen önemli bir eserdir. Resimde ele alınan figür kompozisyonları net bir şekilde belirgin

olmasa da bazı insanların trenle uzaklaştıklarını bazılarının da yakınlarını uğurladıktan sonra geri döndüklerini seçmek mümkündür.

### Şekil 26

*Umberto Boccioni, “Ruh Durumları: Uğurlamalar”, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya*



(Umberto Boccioni, 1911)

Endüstri devriminin habercisi, ulaşımda ve taşıma da itici gücü olan aynı zamanda kompleks mekanik yapısıyla da fütüristlerin dikkatini çeken trenin Boccioni'nin resimlerine konu olması olağan bir durumdur. Viktoria dönemi teknolojisinin önemli buluşları arasında yer alan lokomotifin resmin yüzeyinde kugulanış biçimi analiz edildiğinde aklımıza kübistlerin nesnelere parçalara ayırarak onları soyut geometrik formlar ile üst üste, iç içe uyguladıkları gelecektir. Endüstri devriminin ikinci aşamasında keşfi ile dünyayı değiştiren elektriğin, elektrik direkleri vasıtasıyla resme sokulduğuna da dikkat etmek gerekir. Boccioni bu resminde Fütürizm'de konu olması gereken birçok kavramı ele almış, özenle kurgulamıştır. Ağaçlarında dahil edildiği bu manzara resmi, Fütüristlerin inandığı gibi; teknolojinin doğa üzerindeki gücüne de gönderme yapmaktadır.

### Şekil 27–28

*Umberto Boccioni, “Gidenler (Sol) / Kalanlar (Sağ)”, 1911, Tuval üzerine yağlıboya*



(Umberto Boccioni, 1911)

Yumuşak fırça darbeleriyle çizilen burgaç gibi çizgiler, hem makinenin altından çıkan buharları, hem de birbirlerine sarılan çiftlerin duygularını, onların sanki bir düşteymiş

gibi savrulularını betimler. Ne oldukları kolayca çözülemeyen figürler de Kübizm'i çağrıştırmakla birlikte Boccioni'nin köşeli değil kıvrık deniz kabuklarını andıran biçimler kullandığı dikkatimizi çeker (Lynton, 2015, s.89).

Ruh Durumları Gidenler'de, hem yolcuların hem de trenin pencerelerinden görebildiğimiz şehir manzaralarının birbirine karıştığını görülmektedir. Hareket ve hızı temsil eden resim de her şey büyük bir hızla hareket halindedir ve bu hız neticesiyle bir görünüp bir kaybolurlar. Ruh Durumları Kalanlar ise bir hüznün tablosudur. Boş yuvarlak biçimlerle ifade edilen figürler, perdeyi andıran bir çizgi ormanından geçerek, hiçbir şey betimlemeden bir duygu durumunu, hüznü verirler ve diğer resimlerle karşılaştırıldığında hareket ve hız kısıtlı bir şekilde belirtilmiştir. Kalanlar tablosunda bir hüznün havası ağır basar ve Gidenler tablosunda ise hareket ve hız (Lynton, 2015,s.89). Boccioni zaman içerisinde yeteneğiyle ön plana çıkmış ve Avrupa'nın önemli başkanlerinde açtıkları sergileri tanınır hale gelmişti. Resimleri yanında heykelleri de gerek kullandığı melzeme gerekse üslubuyla dikkatleri üstüne çekmeyi başarmış bir Fütüristtir. Döneminin en önemli sanatçıları arasına giren Boccioni Fütürist temaların dışına çıkmadan figürlerde hareket, süreklilik ve dinamizm temalarını ele almış, sosyal ve toplumsal kavramlar üzerinden mesajlarını iletmeye çalışmıştır. Hareket halindeki figür ve nesnelerin dinamizmini ve devinimi resim ve heykellerinde yansıtabilme çabasına giren Boccioni'nin “Boşlukta ilerleyen Süreklilik Biçimleri”, “İnsan Dinamizminin Sentezi”, “Bisikletçinin Dinamizmi”, “Zihnin Halleri”, “Mekanda Sürekliliğin Tekil Formları” v.b adlı eserleri Fütürizm'in önemli eseler sıralamasında yer tutmaktadır.

### Şekil 29

*Umberto Boccioni, “Mekanda Sürekliliğin Tekil Formları”, 1913*



Umberto Boccioni, 1913

1912 yılında kaleme aldığı Fütürist Heykel Teknik Manifestoda antik Yunan, Roma ve Rönesans Döneminin heykel sanatının klasik heykel mantığını; aralarında çoğunlukla taş, mermer, bronz gibi değişmeyen sınırlı malzeme anlayışını eleştirmiş, ahşap, karton, cam, demir, beton, at tüyü, bez, ayna, elektrik, ışık gibi öğelerin malzeme olarak önermiştir.

Önerilen bu malzeme çeşidi türü ve içeriği bakımından endüstriyel ürün olarak sınıflandırılır. Boccioninin heykel yapımında önerdiği malzeme türleri heykel sanatında gelecek kuşakların sık sık kullanımına başvuracakları bir önermedir.

Heykellerde de dinamizmden ve hareketten bahseden Boccioni 1913 yılında bu prensipler çerçevesinde

Mekanda Sürekliliğin Tekil Formları” adlı heykelini tamamlamıştır. Havada hızla hareket eden bir figürün betimlendiği ‘Mekanda Sürekliliğin Tekil Formları’ Fütürist heykele iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Heykelde vücudun biçimi hareket ve hızın etkisiyle çözülmeye ve erimeye başlamıştır. Sanatçı, bu durumu ise aerodinamizm içinde ele alır ve eserinde yansıtır (Erden, 2016, s.199).

Fütüristler, ilham buldukları endüstriyel ürünlerin yapılan çalışmalarda tema olarak kullanılması önemli prensiplerden biri olduğuna değinmişlerdir. Bu bağlamda tema alanının çok geniş olmadığına dikkat çekmekte fayda vardır O Dönem ortaya çıkan ürünlerin kısıtlı oluşuda göz önünde bulundurulacak olursa eserlerde konu seçimi belli başlıklarda toplanmıştır. Yapılan çalışmalardan anlıyoruz ki, ortaya çıktığında Avrupa toplumu üzerinde büyük etki bırakabilmiş otomobil, uçak, tren v.b ürünler Fütürist eserlere konu olarak girmiştir. Fütürizm’de Marinetti’nin 1909 da kaleme aldığı bildiride *“Kaportası patlayıcı bir soluk püskürten ejderha gibi borularla süslü bir yarış otomobili... Sanki barutla çalışıyormuş gibi görünen bir yarış otomobili Samothrake Zaferinden daha güzeldir”* (Lynton, 2015, s.87) sözlerinden bu tür teknolojik ürünlerin Fütüristler için ne denli önemli olduğunu anlaşılmaktadır. Sanat uygulamalarında bu çerçevede gelişen fütüristlerin gelişen otomobil teknolojisini ilham kaynağı olarak ele aldıkları görülmektedir. Benton otomobilin Fütüristler üzerinde bıraktığı etkiye şu sözlerle değinmiştir;

1900’lerin en fazla ün kazanan otomobil markası Fiat’ın başta Fransa Otomobil Klubü Grand Prix’i olmak üzere, hemen hemen tüm rallileri kazanmasıyla İtalyan otomobillerinin yılı olmuştu ve aynı yıl Fiat Pekin’den Paris’e dayanıklılık maratonunu da kazanmıştı. Hiç şüphe yok ki, İtalya’nın yarışlardaki başarısı Marinetti ve Fütürist meslektaşları için olağanüstü bir ilham kaynağı olmuştur (Benton, 1990, s.23).

Otomobil dizaynı, güçlü aerodinamik mekanik yapısı ve sahip olduğu hız, hareket kabiliyeti onu bir konu haline getirmiştir. Fütürist ressam Luigi Russolo bu konular üzerine eser üreten ressamlar arasına girmiş ve Otomobilin Dinamizmi adlı esere hayat vermiştir. Bu resimde son hızla giden bir otomobil tasvir edilmiştir. Süratli bir arabanın anlık gözde bıraktığı etkiyi vermek istercesine bir düzenleme yapılmıştır. Üst üste binen geometrik soyut biçimler bize kübizmi de anımsatmaktadır. Resimde Otomobil yaydan çıkan bir oku anımsatan üçgenimsi bir yapı ile betimlenmiştir.

### Şekil 30

Luigi Russolo, "Otomobilin Dinamizmi", 1913, Tual üzerine yağlı boya



(Luigi Russolo, 1913)

Fütürizm'in, sanatçı ve seyirci bir aradalığı ön koşuluyla gerçekleşen içerisinde farklı sanat disiplinlerinin aynı anda yer aldığı ve tamamının sinema ya da tiyatro oyununda olduğu gibi önceden yazılmış bir senaryo olmadan doğaçlama olarak hayat bulduğu performans sanatının öncüsü olduğunu söyleyebiliriz. Fütüristler manifestolarında yazdıkları akım prensiplerini bu tür performansları da devreye sokarak tanıtma çabasına girmişlerdir. Fütürist Akşamları (serata) olarak bildiğimiz bu etkinlik geceleri 1910 tarihinde Avrupa'nın farklı kentlerin üst üste beş defa gerçekleşmiştir. Fütürist Akşamları'nın ilki bu tarihte Avusturya-Macaristan topraklarında yaşayan halkında önemli ölçüde İtalyan olduğu bilinen Trieste şehrinde sergilenmiş ve oldukça ilgi görmüştür. Ardından sırasıyla Milano, Torino, Napoli, ve Venedik'te düzenlenen Fütürist Akşamları'nda, şairlerin şiirlerini okuduğu, sanattan politikaya herşeyin konuşulup tartışıldığı ve çoğunlukla radikal savaş söylemleri, faşist tavırları nedeniyle olaylı sona eren bir dizi etkinlik gerçekleştirmişlerdir. Avusturya bayrağının yakılmasına kadar ileri giden bu etkinlikler artan İtalyan milliyetçiliğinin ve militarizmi, savaşı yücelten bu tutum Fütüristlerin genel karakterini bizlere sunmaktadır (Erden, 2016, s.196).

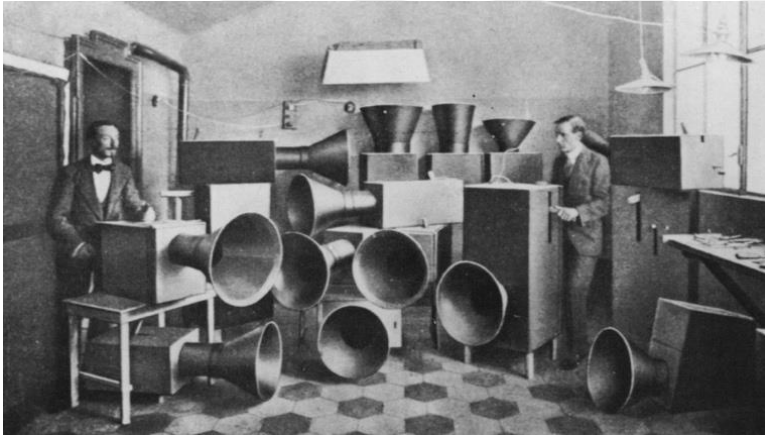
Fütürist Akşamları, sanatçı ve seyirci bir aradalığı ile gerçekleşen bu ifade şekli yeni bir sanat türünün de ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Sanatçının sokağa çıkıp halka karşıması ve dolaysız, içten etkileşime girerek fütürist dünya görüşlerini yayması tanıtım için en kestirme yol olduğunu düşünen Fütüristler, tiyatro sahnesinden birbirinden ilginç deliliklere kalkışılan, savaş çığırkanlığı yapılan, izleyicilere hakaret eden hatta halkı galeyana getirmek için aynı koltuğu birden çok kişilere satılan bu etkinliklerde daha önce rastlanmamış türden performanslar sahnelediler (Antmen, 2008, s.68).

Dönemin en ünlü Fütürist ressamlarından biri olan Luigi Russolo ise aynı zamanda Elektronik-Deneysel müziğin babası olarak bilinir. 1885'te Venedik yakınlarında doğan Russolo'nun babası ve kardeşleri müzisyendi. Kardeşleri gibi müzik eğitimi alan Russolo 1910'da ailesiyle beraber Milano'ya taşındıktan sonra Boccioni ve Marinetti'yle tanışarak Fütürist sanata dahil oldu ve resimle ilgilenmeye başladı. Aynı yıl imzaladığı Fütürist resmin bildirgesiyle grubun çeşitli sergilerine katıldı. Fütürist resimle ilgilendiği zamanda müzikle olan ilişkisini yitirmedi ve "Gürültü Sanatı" üzerine çalışmalarına başladı (<https://www.narsanat.com>).

Russolo gürültünün teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan endüstri devrimiyle birlikte duyulmaya başladığını belirtmiştir. Daha önce duyduğumuz seslerin tabiatın doğal sesleri olduğunu ve dünyamızın daha sessiz bir yer olduğunu savunuyordu. Mevcut seslerin insanlarda heyecan ve haz gibi duygular yaratmadığını savunan Russolo 19. Yüzyıl endüstrisiyle modern toplumlar haline gelen insanoğlunun zevklerinin de çağa uygun olması gerektiğine inanıyordu. Eski müzik aletlerini ve melodilerin bu tarz bir modernlikten uzak olduğunu ve seslerinde toplumlar gibi evrimleşmesi gerektiğine ve bununla gelişen makine teknolojisi ile gerçekleşeceğine dikkat çekiyordu. Müziğin evrimini manifestosunda şöyle özetler;

### Şekil 31

*Luigi Russolo, "Gürültü Müziği adlı performans", 1913*



(Luigi Russolo, 1913)

Müzikal evrim. İnsanla her alanda işbirliği yapan makinelerin artmasıyla paraleldir. Sadece büyük şehirlerin gürültülü atmosferlerinde değil aynı zamanda düne kadar tamamen sessiz olan taşralarda da, makine o kadar çok çeşitli ve rekabetli türünü yarattı ki artık kıt ve tek düze saf ses hiçbir duygu uyandırmamaktadır (Russolo, Pratella, 2017, s.72)

Gürültü müziğini icra ettiği enstrümanları de kendi tasarlayan Luigi Russolo'nun ilham kaynağı endüstriyel sesler olmuştur. Bir sokakta ya da fabrikada makinelerin, otomobil ya da bir tranvayın çıkardığı seslerin, önceleri icra edilen çağın gerisinde kalmış klasik müziklerden daha etkili ve çağdaş olduğunu iddia eden Russolo, Gürültü Müziğine dair elde ettiği enstrümanlar ve sesler hakkında şunları belirtmektedir;

Bu enstrümanlar da, kişinin istediği gürültü tonunu ve aynı zamanda en küçük parçasını elde etmesi için kademeli bir kolun basitçe kaydırılması yeterlidir. Her bir gürültünün ritmi de aynı şekilde düzenlenebilmektedir, yani kişi kolayca var olan düzenli ve düzensiz tempoları ölçü çizgileriyle hesaplayabilmektedir. Aşırı basit oluşlarından dolayı bu enstrümanlar hali hazırda yeterince tamamlanmışlardır bu yüzden sadece ikincil derecede basit değişikliklere ihtiyaç duyarlar. Manifestoda listelenen gürültülerin (her zaman tonu ayarlanabilir oldukları iyice anlaşılmıştır) ilk serisini elde etmek için yapılan araştırma şuan tamamlanmış durumdadır; kükremeler, gürlmeler, ve patlamalar; ikinci seriden: tıslamalar; üçüncü seriden: fokurdamalar; dördüncüden: cırlamalar ve hışılıtlar. Bu gürültülere ilişkin enstrümanlar şuan çalışır durumdadır ( Russolo, Pratella, 2017, s.89).

Büyük tepkilere yol açan bu manifestolar toplum tarafından pek anlaşılamadı ve yeterli desteği göremedi. Fakat Russolo gürültü müziği yapabilmek adına yeni enstrümanlar tasarlamaya devam etti. Bu enstrümanlar uğultular, vızıltılar, gürlmeler çıkaran mekanik enstrümanlardı. Ürettiği enstrümanlarla konserlerde düzenleyen Russolo, ilk konserini “Bir Kentin Uyanışı ve Otomobillerle Uçakların Karşılaşması” adlı bestesiyle gerçekleştirmiştir.

### Şekil 32

Gino Severini, “Hareket Halindeki Silahlı Tren”, 1915, Tuval üzerine yağlıboya



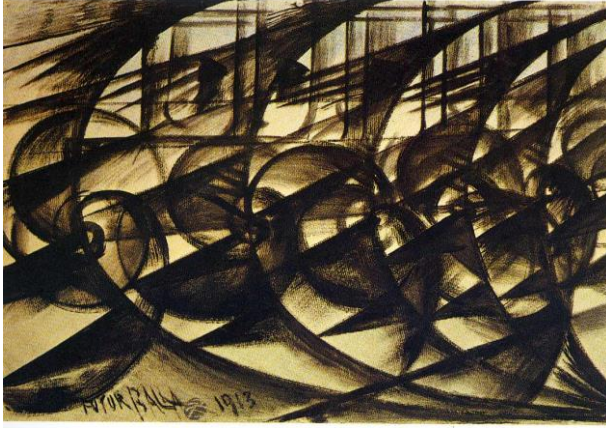
(Gino Severini, 1915)

Birinci dünya savaşının birkaç yıl öncesinde ortaya çıkıp gelişen Fütürizm’de sanatçıların aşırı milliyetçi ve militar yaklaşımlarının perde arkasında dönemin siyasi dengesizliği ve milliyetçilik akımının yoğun yaşanıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bunların yanı sıra yaşanan ekonomik sıkıntıların Avrupa toplumları arasındaki ilişkileri yıprattığı ve her ülkenin diğerini suçladığı bir dönemde fütürist sanatçıların savaşı bir arınma süreci olarak görüp haz duymaları sıra dışı gelmemektedir. Fütüristlerin bir kısmının da savaşa katılmak için gönüllü olduğu düşünüldüğünde fütürist eserler de rastladığımız savaş unsurlarını yadırgamamak gerekmektedir. Bu anlamda savaş ve vahşet unsurları endüstriyel teknolojiler ile sentezlenerek betimlenmiş olan 1915 yılında Gino Severini tarafından icra

edilen Hareket Halindeki Silahlı Tren adlı çalışma iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Savaşın yeni ve daha aydınlık bir geleceği olan İtalya'ya açılan kapının anahtarı olduğuna inanan Marinetti'ye göre savaş korkulacak bir şey değildir. Aksine yükselişin ve yenilenmenin tek koşuludur. “1915 yılında kaleme aldığı, *Savaş-Dünyanın Tek Hijyeni adlı eserinde, savaşın insan zihnini tutuculuktan, durgunluktan kurtaracağını ve insanı arındıracağını dile getirir*” (Öndin, 2019, s.146). Gino Severini'nin eserinde Kübizm'in soyut geometrik şekillerle biçimlendirdiği resimleri anımsatmaktadır. Köşeli sivri uçlu yapılar savaş esnasında oluşan şiddeti ve hareketi hissettirmek amacıyla tercih edilmiştir. Askerlerin silahlarından ve trendeki topların şiddetli patlamalarından çıkan duman ve bu karmaşada oluşan düzensizlik savaş esnasında ortaya çıkan vahşete ve şiddete gönderme yapmaktadır.

### Şekil 33

*Giacomo Balla, “Arabanın Hızlanması”, 1913, Tual üzerine yağlı boya*



(Giacomo Balla, 1913)

Bir diğer Fütürist sanatçı Giacomo Balla'da Otomobil ve hız kavramından uzak kalamadığı, endüstriyel teknolojilerin onun resimlerinde de hayat bulduğu görülmektedir. 1913 yılında icra ettiği Arabanın Hızlanması adlı bu eserde hızla giden bir otomobilin gövde ve her iki tarafında bulunan tekerlek biçimlerinin anlık hareketleri ard arda verilmek istenmiştir. Fütüristlerin sık sık başvurdukları bir yöntem olan bir nesneyi sembolik biçimlerle ifade etme tavrı görülmektedir. Sanatçının bu resimde kullandığı üst üste ve iç içe geçmiş soyut geometrik nesnelere kübistlerin biçimlendirme tarzından ve hareketin ard arda meydana gelişini de Edward Muybridge, Etienne Jules Marey hızı ve devinimi görsel ifadeye dönüştüren ardışık fotoğraf tekniklerinden etkilendiğine işaretir.

İtalya'da büyük ümitlerle ve emeklerle ortaya atılan Fütürizm fikri Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra son bulmuştur. Savaş sonrası sona ermesinde Fütüristler arasında önemli bir rolü bulunan Umberto Boccioni'nin savaş sırasında hayatını kaybetmesinin büyük rolü olmuştur. Yine savaşa gönüllü katılıp savaş koşullarının yarattığı olumsuzluklar nedeniyle

sağlık sorunları yaşamasının ardından terhis edilen Gino severini’de savaştan sonra Fütürizm akımının dışında sanat yaşamına devam etmiştir. Savaşta yaralanan kaldırıldığı hastanede Giorgi de Chirico ile tanışan Carlo Carra metafizik resim anlayışından etkilenmiş ve bu çerçevede işler üretmeye başlamıştır. Günümüz elektro müziğin babası olarak bilinen Luigi Russolo’nun savaş sırasında gürültü kompozisyonları ve enstrümanları kaybolup tahrip edilmiştir. Savaş sonrasında Fütürizm prensiplerine bağlı bir sanat yaşamına devam eden tek sanatçı Giacomo Balla olmuş, 1929’da Marinetti’nin Fütürizm akımını yeni canlandırmak için başlattığı çalışmalara öncülük etmiştir (Antmen, 2008, s.70).

### **Yeni malzemeler, yeni anlayışlar; konstrüktivizm.**

Birinci Dünya Savaşının ardından ortaya çıkan tablo hemen hemen bütün Avrupa ülkelerini olduğu gibi Rusya’yı da hem siyasi hem de ekonomik bir buhranla karşı karşıya bırakmıştır. Avrupa’da savaştan önce fitili yakılan Endüstri devrimi iş ve üretim gücünü tekrar ihya edebilme açısından bir fırsat olarak değerlendirilebilirdi. Fakat Rusya’da durum bu kadar iç açıcı değildi. Henüz demokratikleşmemiş bir Rusya’nın öncelikli çözmesi gereken konular vardı. Yine de Rus girişimciler ve iş adamları geriden de olsa Endüstri devriminin gelişmelerini dikkatle takip ediyor ve üretimde gerekli güncellemeleri yapıyorlardı. Fakat şehirlerin çoğunluğunda hala eskiden Avrupa’da olduğu gibi feodal bir düzen hakimdi. Paralelinde özellikle Moskova gibi büyük şehirlerde bir burjuva kesimi oluşuyor ve bunların arasından bazılarının sanat sever olmaları nedeniyle sanat çalışmalarını destek oluyor, sanatçıları cesaretlendiriyordu. Rusya’da kendine münhasır bir mesen sınıfının ortaya çıkması sadece plastik sanatlarda değil birçok alanda sanatın gelişip yaygınlaşmasına ve akabinde bir sanat piyasasının da oluşmasına neden olmuştur.

Devrimden hemen önce yaşanan bu gelişmeler arasına Rusya’da ortaya çıkan ve sanat tarihinde de izlerine rastladığımız Kübo-Fütürizm’den bahsedilebilir. 20. Yüzyılın başlarında her ne kadar simbolizm ve Post Empresyonizm etkili olsa da 1912-1915 yılları arasında Avangart Rus akımı olarak Kübo-Fütürizm’in Rus sanatını şekillendirdiği görülmektedir. Ressam David Burlyuk ve etrafında toplanan bir grup sanatçı ile birlikte sergiler açtılar ve Fütürist akşamları tarzında geceler düzenleyerek kafiyenin reddedildiği kağıtlara çizilen diagonal çizgilerin üzerine yerleştirilen kelimelerle şiirler okudular. Daha Sonraki dönemlerde Maleviç, Popova gibi ressamlar, Soyut Geometrik biçimlerin kullanıldığı saf bir sanat uygulaması olduğuna inandıkları Süprematizm akımının öncüleri olmuşlardır. Maleviç, 1915 sonrasında kaleme aldığı ‘Kübizm ve Fütürizm’den Süprematizm’e: Resimde Yeni Geçeklik’ adlı kitabında da Süprematizm akımının geleneksel sanata karşı üstünlüğünü anlatmıştır. Soyut sanatın öncülerinden biri olan Maleviç ismini pürizm olarak açıkladığı biçimin nesnel

özelliklerden arındırılmış bir sanatsal ifade şekli olduğunu aktarmıştır. Ayrıca o dönem Rusya’da birçok sanatçının aksine siyaset ve sosyolojik konulardan da uzak durmuştur (Erden, 2016, s.210,211). Maleviç’e göre nesneden, nesnel tüm özelliklerden arınmış Süprematist sanat anlayışı insanları, bencillik, para hırsı ve tüm diğer kötü özelliklerinden arındırabilecek tek yoldu. Ona göre süprematizm insanların eşitlik ve kardeşlik çerçevesinde bir çizgide yaşayabilmelerini sağlayabilirdi. Devrimden hemen sonra ise Tatlin’e devrimin simgesi haline getirmek istediği 3. Enternasyonal Anıtı’nı sipariş eden de Maleviç olmuştur. (İpşiroğlu, 2011, s.73). Sanatsal çalışmalarında ise beyaz zemin üzerine kare çalışması ile Süprematizm fikrini görsel ifade ile tescil etmiş olan sanatçı soyut resim sanatını, Rusya’da Konstrüktivist uygulamaları ve Almanya’da Bauhaus eğitim modelindeki sanatsal yaklaşımları da etkilemiştir.

Rus sanatında ki bu gelişmeler bize o yıllarda yaşayan Rus sanatçıların Avrupa’da yaşanan Modernizm dalgasından etkilendiklerini gösteriyor. Kendi idealleri çerçevesinde bir Rus Modernizm’i yaratmak isteyen sanatçılar Avrupa’da ki modelin sadece sanat için sanat fikri ile geliştiğinin de farkındaydılar. Dolayısıyla sanatın tıpkı Avrupa’da ki gibi yeni bir toplum yaratacağının umudunu taşıyorlardı. Bu durum ise Modernizm’in içinde barındırdığı evrensellikten kaynaklanmaktaydı. Önce Rus Fütüristler ardından Konstrüktivistler bu idealler doğrultusunda yayınlar yaptılar ve eser ürettiler (Yılmaz, 2013, s.132). Rus sanatçılar yaşamla iç içe geçmiş ve sınırları kaldırılmış bir sanatın yeni bir toplumun inşasında devrimlere yol açacağına inanıyorlardı. Bunun da Konstrüktivizm ile gerçekleşeceğini umuyorlardı. Bu nedenle yaşamın saf gerçekliğine göre akımı dizayn ettiler ve gerçek mekanda, gerçek nesnelere ile gerçek hayata uygun eserler ve ürünler icra ettiler. Naum Gabo; *“biz sadece tasarladıklarımızı, elimizden çıkanları, yaptıklarımızı bilebiliriz ve ne yapıyorsak, ne tasarlıyorsak gerçektir” diyor ve konuya ilişkin düşüncelerini sözcüklere döküyordu*” (İpşiroğlu, 2011, s.72).

Gabo’ya göre endüstri toplumunun yaşamına girecek olan sanatın teknikle beraber sorunlara çözüm araması gerekiyordu” (İpşiroğlu, 2011, s.72). Bu fikirlerine Hollanda’da ortaya çıkan De Stijl’ciler de katılıyordu. “Doesburg, ‘düşünme ve ölçüp biçme yürekliliğini gösteren ilk ressamlarımız’ diyordu. Ona göre bu günün sanatçıları, yeni yaşamı şekillendiren bir kurgucu, bir tür mühendisten başka bir şey olamazdı (İpşiroğlu, 2011, s.72).

Sanat birçok dönemde çok kullanışlı bir siyasi araç haline gelmiş ve bu çizgide başarılı da olabilmiştir. Rusya’da gerçekleştirilen devrim de bu çizgide bir görevi üstlenmiş olduğu görülmüş, devrim için gerekli olan entellektüel kaynağı sağlamış ve bir propaganda aracı haline dönüşmüştür. Birinci dünya savaşının hemen ardından gerçekleşen 1917 Rus devriminin taşıyıcı ayaklarından biri haline gelen sanat kendini dönemin şartlarına göre yani endüstriyel

ürünlerin gelişerek çoğaldığı ve sanatçılar ile mühendisler arasında uygulamaya yönelik işbirliklerinin arttığı eğilimler olarak göstermiştir. Rusya'da yaşanan devrim, iç ve dış çekişmeler, ekonomik buhran ve toplumun yaşamak zorunda kaldığı diğer tüm olumsuzların yaşandığı bu dönemde Rus Avangart sanatçılar sorunların çözümü noktası yapılması gerekenler konusunda nasıl bir katkı sunabilirlerdi ki? Lynton'a göre bu konuda yapılacak üç iş vardı, ilki sanatçının, sanatını evrensel gerçekler ve dönemin mevcut şartları ışığında yeniden dizayn etmesi gerekiyordu. İkincisi, o döneme kadar burjuvaziyi temsil eden akademik sanatı yeni gerçeklik ve oluşan yaşam şartları paralelinden yeniden düzenlenmeliydi. Üçüncüsü ise sanatçının yeni dünya düzenine göre duygu ve düşünceleri üzerinde yapacağı güncellemeydi (Lynton, 2015, s.101). Amaç sadece savaştan sonra yaşanan tahribatı ve mevcut ekonomik sıkıntıların etkilerini, sanat ve mühendislik yolları ile tasarlanan işlevsel ve uygun maliyetli ürünler vasıtasıyla azaltmak değildir. Aynı zamanda bir toplum mühendisliği de yapmak ve aydınlık Rus geleceği için bilinçli ve aydın nesiller yaratmaktır.

İnşaat, yapı, kurma, yapı kurma gibi anlamlara gelen Konstrüktivizm sözcüğü iki dünya savaşı arasında kalan dönemde sık sık rastlanılan sanat terimlerimden biridir. İnşaatçılıkta veya bir yapı oluştururken uygulanan bir yöntem olarak bilinen Konstrüktivizm modernlik ve ilerleme olgusunun sanatçılar tarafından nasıl algılandığını ortaya koyan bir kavramdır (Antmen, 20018, s.103-104). Endüstriyel yeni ürünler ile yeniden şekillenen modern mimaride de rastladığımız Konstrüktivist yaklaşımlar sanat ve tekniği bir arada ele almayı önermektedir. Bu dönemde ortaya çıkan üç boyutlu, heykelsi nesnelere en yalın halleriyle temel geometrik biçimlerle kurgulanmış genel anlamda sadeleştirilmiş ve endüstrinin el verdiği ölçüde yeni ürünlerle kendini göstermiştir. Rus Konstrüktivizmi, 20 yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan diğer soyut geometrik prensipler üzerine kurulan soyut estetik temele dayandırılan sanat akımlarından farklı olarak, sanatçıları soyut ve yalın bir ifade şekline yönelten, onların bireysel dürtülerinden ziyade Rus toplumunun bazı fiziksel ve entellektüel ihtiyaçlarının sanat yoluyla giderilebileceğine olan inançlarını da simgeler.

Konstrüktivistler Maleviç'in (sanatta biçimsel sadelik) düşüncelerinden ve Picasso'nun sanat anlayışından etkilenerek akımı şekillendirdiler. Fakat 1917 devrimi ile inşaa edilecek yeni bir Rus toplumu inancını barındırdığı için temel olarak 'biçimi belirleyen işlevdir' düşüncesini vücut bulmuş halidir (Antmen, 2008, s.104). Konstrüktivistler, üretilen her bir eserde ve tasarlanan her hangi bir eşyada işlevselliği ilk prensip olarak uygulayarak onu en sade haliyle meydana getirmeyi amaç edindiler. Estetik kaygıların daha geri planda kaldığı bu düşünce sistemi, ürün kalitesini artırdığı gibi maliyeti de düşüreceğine inanıyorlardı. Bu durum da ise zaten zor bir dönemden geçen Rus toplumunun daha ucuz

fiyatlarla daha kaliteli ürünlere ulaşabilmesine olanak sağlayacaktı. Uzun vade de bu tutum ülke ekonomisine ve hayat standartlarına katkı sağlayacaktı. Konstrüktivist'lerin bu düşüncelerin hayata geçirme doğrultusunda eser üretimi yaptıkları, mimaride ve günlük hayatta kullanılan araç, gereç tasarımı uyguladıkları görülmektedir.

Rus Avangardının ve Konstrüktivizm akımının öncülerinden biri olan Vladimir Tatlin'in bu prensipler çerçevesinde uygulamalara imza atmış, Konstrüktivist sanatın gelişiminde önemli katkılarda bulunmuş rus sanatçıların başında gelir. Moskova'da kısa bir süre sanat eğitimi gördükten sonra o dönem ünü tüm Avrupa'ya yayılmış olan Picasso'yu ziyarete gider. Picasso bu yıllarda tel, metal, teneke v.b atık nesnelere bir araya getirerek oluşturduğu heykelimsi assemblajlarını yapmaktadır. *"Bu işleri atık kağıt, karton, muşamba ve hasır gibi nesnelere yaptığı bireşimsel kübist resimlerin bir yansıması niteliğindedir"* (Yılmaz, 2013, s.133). Bu ziyarette neler konuşulduğunu ve Picasso'nun Tatlin'e neler gösterdiği bilinmemektedir. Fakat Tatlin'in döndükten sonra ürettiği eserler incelendiğinde Picasso'nun sanatından etkilendiği anlaşılmaktadır. Picasso'nun taş, ağaç, çamur ve alçı benzeri doğal malzemeleri yontarak ya da şekillendirilip bronz döküm olarak oluşturulan geleneksel heykel tekniklerini bir kenara bırakıp yerine, oradan burdan topladığı çeşitli özelliklere sahip her türlü atık nesne ile heykel yapma fikri, Konstrüktivistlerin yapmış oldukları heykelimsi üç boyutlu eserlerin başlangıç noktası olmuş ve günümüze kadar gelişimini sürdürmüştür (Lynton, 2010, s.102). Endüstriyel malzemelerin sanat malzemesine dönüştürme fikri her ne kadar Picasso'nun başlattığı bir dönüşüm olsa da Konstrüktivistler, ürettikleri eserlerle bu anlamda önemli katkılarda bulunmuş ve sanat üretimine yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır. Konstrüktivistlerin ve özellikle Tatlin'in atık nesnelere kullanarak ürettiği yapıtlar ile heykel sanatını kütsellikten kurtarması, izleyiciyi gerçek bir mekanda gerçek malzemelerle baş başa bırakması, başta minimalistler olmak üzere, heykel ve resim sanatının malzeme, teknik ve mekan kısıtlamalarına uymak istemeyen bir çok sanatçıya yeni bir kapı aralamıştır. Eser üretiminde kullandığı malzemelerin öz yapılarını koruyarak onların birer endüstriyel ürün oldukları gerçeğini göz ardı etmeden ve kimliklerini gerçek niteliklerini yansıtmak şeklinde kullanması, Tatlin'in Endüstriyel malzemelere bakış açısını bizlere sunmaktadır. Bugün sanat kitaplarından sıklıkla rastladığımız Rus Modernizmi'nin bir simgesi haline gelen, resim, heykel ve mimari gibi farklı disiplinleri bir arada kurguladığı 3. Enternasyonal Anıtı bu tür bir sanat anlayışına verilecek en güzel örnektir (Antmen, 2008, s.106). Konstrüktivizm'in öncüsü olarak nitelendirilen Tatlin'in Avrupa'da ve bugün tüm dünyada Konstrüktivizm fikri ve Tatlin Kulesi'nin sayesinde tanınmış ve üne kavuşmuştur. Gerçek ölçülerinde hiç uygulanamamış olmasına rağmen o günün sanat ortamlarında önemli

yenilikler getirmiş olan eser adeta Rus Konstrüktivizmi'nin ve 1917 Rus Devrimi'nin simgesi haline gelmiştir.

### Şekil 34

Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın modeli”, 1919



(Vladimir Tatlin, 1919)

Eser, Paris'te bulunan tamamı çelik konstrüksiyon olan Eifel kulesine karşı bir yanıt niteliği taşımaktadır. Tasarımı, gerçekte uygulanmış olsaydı ölçülerinin 400 metreyi bulacak olması ve İçerdiği anlam itibariyle dünya genelinde bir birliğin gücünü ve özlemlerini ifade edecek olması onu özel bir yerde konumlandırmaktadır. Aynı zamanda komintern'in merkezi olarak kullanılacak olması da (Lynton, 2010, s.105) bu eserin Rus Devrimi anısına yapılacak bir anıt olduğunu göstermektedir.

Bir bölümü kafes biçiminde ve 60 derece yatay kirişin taşıdığı sarmal yapı üzerine üç hücre yerleştirilecekti: küb biçimindeki mekan toplantı ve tartışma salonu, bir yana yatmış konumda ve piramit biçimindeki mekan sekreterlik bürosu, üzerine yarım küre oturtulmuş silindir biçimindeki üçüncü mekan ise danışma merkezi ve radyo istasyonu olarak tasarlanmıştı. Simgesellikle işlevselliğin uzlaştırıldığı bu yapı çelik ve cam malzemeden oluşacaktı (Lynton, 2010, s.106).

Petrograd'da yapılması öngörülen Tatlin Kulesi'nin tanıtımı ve sergilenmesi için iki model inşa edildi. Bunlardan birini Petrograd'da sergilemek için bırakan Tatlin diğerini ise Lenin'e gösterdi ve gerçek uygulama için devlet imkanlarından destek istedi. Lenin ise çok beğenmesine rağmen devletin öncelikle çözmesi gereken maddi problemleri olduğunu ve uygulamanın daha sonra yapılması gerekeceğini söyledi. Bu durum devlet ile özellikle devrimde katkısı olan sanatçıların arasının açılacağına ilk göstergiydi. Rus devletinin içinde bulunduğu ekonomik koşullar sanatçıların bir kısmının ilerleyen yıllarda Avrupa'da özellikle Fransa ve Almanya'ya gitmelerine sebep olmuştur. Tatlin kendisi devrim sanatçıları olan ve sanata bakış açılarının örtüştüğü, El Lissitzky, Aleksandr Rodçenko, Antonie Pevsner, Naum Gabo, Lyubov Popova gibi konstrüktivist sanatçıların arasında yer almaktaydı. Bu sanatçı

grubu yaptıkları önemli uygulamalarla ileride ortaya çıkacak hemen hemen tüm akımlarda etkili olmayı başarmıştır. Aynı zamanda endüstriyel ürünlerin birer sanat malzemesine dönüşmesi, sanat eseri uygulamalarının resim yüzeyinden gerçek mekana taşınması gibi fikirlerin ortaya çıkmasında, sanatçının, bir yaratıcı tasarımcı veya toplum mühendisi de olabileceğinin canlı kanıtları haline gelmişlerdir.

Rus Avangardının önemli figürlerinden biri olan Lissitzky entelektüel, girişimci ve açık fikirli sanatçılar arasında ön sıralarda yer almaktadır. Çocukluğundan beri sanata karşı olan ilgisi onu Rusya'da hem yetenekli bir sanatçı hem de siyasal ve sosyal olaylara karşı ilgili bir fikir adamı haline getirmiştir. Rusya'da ırkçı nedenlerden ötürü sanat akademisine alınmayan Lissitzky savaşın başlaması ile Almanya'da sürdürdüğü eğitim hayatına ara verip Fransa ve İtalya gibi klasik ve modern sanatın kalbinin attığı ülkelere gitme, burada yaşayan önemli sanatçıları ziyaret etme ve eserlerini inceleme şansı bulmuştur. Japon baskılarına da meraklı olan Lissitzky grafik ve baskı sanatlarında önemli eserlere imza atmıştır. Maleviç'in Süprematizm fikirlerinden oldukça etkilenmiş ve bu fikirler ışığında Konstrüktivist bir eğilim sergilemiştir. Lissitzky sanatın çeşitli koşullarla sınıflandırılmış bir toplumda gelişemeyeceğine inanıyor ve doğanın bir parçası olduğunu söyleyerek makineleri selamlıyordu. *“Benim beşiğimi buhar makinesi sallamıştır.(...) Çağımız artık içinde elektronik beynin bulunduğu dinamolu kafatasının çağıdır. Madde ve ruh hemen itici güç sağlayan krank mili ile dolaysız bağlantı halindedir. Yer çekimi ve devinimsizlik engelleri aşılmaktadır”* (Lynton, 2010, s.112). Düşünceleri ile sanat görüşünü belirten Lissitzky, eser üretirken içinde bulunduğu ruh durumuna da ışık tutmuştur. Sanat eseri üretirken maddi koşulların ve ruh hallerinin birbirleri ile olan doğal bağlantısının, eserin niteliklerini belirlediğini söyleyen Lissitzky'nin yaşadığı çağın gereklerinin farkında olduğu görülmektedir.

Lissitzky, devrimin topluma yayılması, tanıtılması ve buna benzer bilgilendirmelerin içinde bulunduğu, fotomontaj ve montaj gibi çeşitli tasarım tekniklerini kapsayan, devrim temalı dergi ve bildirilerde, kapak sayfalarında, afiş ve broşür tasarımlarının kurgularında temel eleman olarak fotoğrafik içerikler ve çeşitli baskı tekniklerini, kompozisyon kurgularında iç içe, üst üste kullanarak farklı görseller yaratmıştır (Bektaş, 1992, s.58-56). Kendisi de bir grafik sanatçısı olan Lissitzky, bu teknikleri oluşturduğu kolaj, broşür, afiş, bildiri, dergi ve özgün çalışmalarında sık sık kullanmıştır.

## Şekil 35

El Lissitzky “İnşacı, yapımcı- Otoportre, 1924



(El Lissitzky, 1924)

Lissitzky aynı yıl içinde “Proun” olarak isimlendirdiği kendine özgü bir üslup bulmuştur. Yapıtları resimle mimari tasarım arasındaki bir karışımdan oluşmaktaydı. Buna dayanarak geliştirdiği ‘Konstrüksiyon’ kavramı sanatçı için geleceğe yönelik yeni bir sanatla eş anlamlı bir boyut taşımıştır. Buna karşılık gelense, modası geçmiş şövale sanatıyla eş anlamlı olan ‘Kompozisyon’dur.” (Eroğlu, 2015: 136).

Proun kelimesinin anlamı hakkında kaynak tespiti yapılamadığı için gerçek anlamına ulaşılamasa da Lissitzky, resimden mimariye geçiş yapılan istasyon olarak bahsetmiştir (www.designishistory.com). Fakat Lynton, ‘Proun’ sözcüğünün ‘yeni sanat için’ anlamına gelen ve bir takım sözcüklerin baş harflerinden oluşan uydurma bir sözcük olduğunu belirtmektedir (Lynton, 2010, s.113). Lissitzky ise kendi görüşleriyle şekillendirdiği yeni sanatı şöyle ifade etmektedir; “Yeni sanat öznel değil, nesnel bir temele dayanıyor. Bu, tıpkı bilim gibi, kesin olarak betimlenebilir ve doğası gereği konstrüktiftir. Sadece saf sanatı değil, yeni kültürün cephesinde bulunan herkesi birleştiriyor. Sanatçı uzmanın, mühendis ve işçinin yoldaşdır” (Harrison&Wood, 2011, s.379). Lissitzky’nin Proun uygulamalarında tercih ettiği biçimlerin, yazı teknikleri ve tasarımın diğer elemanlarının yapısal özellikleri Konstrüktivizm içerisinde akımın fikir ve tekniklerine paralel olarak geliştiği gözlemlenmektedir. Aynı zamanda Dada ve Süprematist eğilimleri olduğunu bildiğimiz Lissitzky bu çalışmalarda teknik ve teorik açıdan bir sentezi ifade etme gayreti içine girmiştir.

Lissitzky’nin Proun’ları yeni toplumsal değer ve amaçları soyut olarak temsil eden cümleler olarak görür. Proun toplumun olduğu kadar Bilimin ve teknolojinin de yeni değerlerini simgeler; estetik olmaktan çok fiziki hadisedir ve mekanın, enerjinin, kuvvetlerin eklenmesidir” (www.e-skop.com). “Proun’lar kendi aralarında farklılıklar göstermekle birlikte, kabaca iki yada üç boyutlu bir çok farklı geometrik cismin bükülmez bir yüzey üzerinde, alışılmadık ve beklenen mekânsal ilişkilerin tersine kurulmuş, yerçekimi kurallarının bu sonsuz Proun dünyası içinde ihmal edildiği düzenlemelerdir” (gmk.org.tr).

Mimarlık, resim ve tiyatro gibi farklı sanat disiplinlerinin etkileşiminin bir yansıması olan Proun odalarının ilki 1923'te Berlin'de, ikincisi ise 1926'da Dresden kentinde sergilenerek tanıtılmıştır (www.e-skop.com).

### Şekil 36

*El Lissitzki, "Proun Odası", 1923*



(El Lissitzki, 1923)

Schwitters ve Lissitzky, 1922'de Bauhaus okulunun ilk açıldığı Almanya'nın Weimar kentinde Dadaistler ve Konstrüktivistler arasında bir birlik sağlamak amacıyla düzenlenen kongrede tanışan ikilinin sanat görüşlerinin birbirlerinden etkilendiği gözlemlenmektedir. Sonra ki süreçte öncelikle Rus Avangardının en önemli sanatçılarından biri haline gelen Lissitzky, Schwitters'in de katkıları ile yaptığı sanat uygulamaları ile önce Almanya'da daha sonra bütün Avrupa'da en tanınır ve ciddiye alınan sanatçılar arasına girmiştir. Dada ve Bauhaus sanatçıları ile oldukça yakın ilişkiler kuran Lissitzky, edindiği sanatçı çevresinin de katkıları ile sergilere katılmış ve kongreler de konuşmalar yaparak fikirlerini insanlarla paylaşma fırsatı yakalamıştır (www.e-skop.com),.

20. yüzyılın en büyük kitle hareketlerinden biri olan 1917 Rus Devrimi sosyal adaleti yeniden inşa edebilmek için yeni bir toplum yaratmak ve onları devrime ve ilkelerine inandırmak gerekiyordu. Bu bağlamda rus toplumu ile sağlıklı bir iletişim kurulması yönünde yapılan çalışmalarda önemli ölçülerde sanatçılar aktif rol almıştır. Tıpkı Lissitzky gibi Alexander Rodhçenko'da devrimin sanat ve tasarım yoluyla yaygınlaşması için aktif rol almış öncü Konstrüktivistlerden biridir. 1915 yılından sonra sanatta geleneksel usulleri terk ederek cetvel ve pergel yardımı ile devrime yönelik çok sayıda propaganda afişi üretmiş ve zamanla resim yapmayı tamamen terk ederek devrim ilkelerinin yaygınlaştırılması, toplumun bilinçlenmesi için önemli eserlere imza atmıştır (Antmen, 2008, 106).

### Şekil 37

Dziga Vertov, “Film Kameralı Adam”, 1929, Filmden bir görüntü



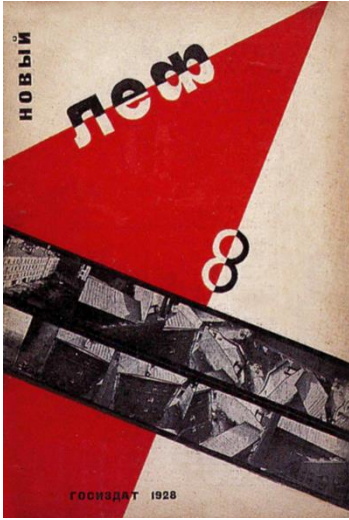
(Dziga Vertov, 1929)

Rodçenko, sanata ve yaşama dair felsefesi ve ürettiği sanat eserleri ile diğer bir çok sanatçıya ilham kaynağı olmuş ve film yapımcılarına kadar geniş bir alanda etki yaratmıştır. Ünlü film yapımcısı Dziga Vertov bunlardan biridir. Bu bağlamda, sinemanın da Konstrüktivist sanatın en önemli araçlarından biri haline geldiği görülmektedir. Vertov’un Kameralı Adam adlı filmi Konstrüktivist sinemaya önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Konusu başta olmak üzere, filmin icra koşulları, farklı çekim teknikleri ve izleyiciyi de filme paydaş olarak katma çabası, insan ve makine arasında olumlu bir ilişki kurmak amacı taşımaktaydı (Lynton, 2010, s.110). “Dziga Vertov, 1922 tarihli ‘Biz’ adlı bildirisinde kendi sanatını ve amacını ise şöyle tarif ediyordu; Biz makinenin ruhunu keşfediyoruz, tezgahında çalışan işçiyi seviyoruz, traktöründeki çiftçiyi seviyoruz, lokomotifindeki makinisti seviyoruz. Her türlü mekanik etkinliğe yaratıcı bir sevinç getiriyoruz” (Yılmaz, 2013, s.136).

Rodçenko, fotoğraf ve tipografiyi yeni bir form ve mekân anlayışı içinde bir araya getirmiştir. Sanatçının gerçekliği propagandacı anlamda biçim bozumuna uğrattığı afiş tasarımlarında, günümüzde de aynı güçlü etkisini sürdüren bir doğurganlık söz konusudur. Rodçenko’nun çalışmaları; karşılıklı olarak yerleştirilen tipografik gruplar, sözcük ve imgenin renkle özdeşleşmesi, izleyiciyi tipografi ve görsel unsurlar arasında bağlantılar kurmaya ve yorumlar yapmaya yönelten yazı odaklı bir duyarlılık ile özgün bir fotoğraf dilinin başarılı sentezleridir. Aynı yıllarda bulunmuş imgelere ve rastlantısallığa dayalı Dadacı kompozisyonlar bütün Avrupa’yı etkisi altına almaya başlamıştı. Ama Rodçenko hazır imgeyi Dadacıların yaptığı gibi absürd bir melodram unsuru olarak değil, kitle iletişimine uygun tonlarda ve doğrudan bir mesaj unsuru olarak kullanmaya çalışıyordu (Becer, 2007, s.112).

### Şekil 38

Alexander Rodçenko, “Novyi Lef”, 1928, Dergi Kapağı Tasarımı

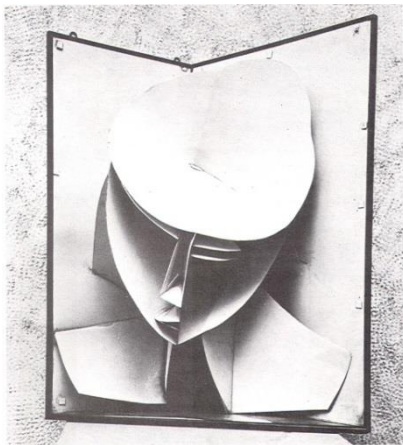


(Alexander Rodçenko, 1928)

Sanat çalışmalarında Tatlin ve Maleviç'in ağırlığının hissedildiği Rodçenko, matematik, fizik ve geometri gibi alanlarla da yakından ilgili olduğu için sanatta bilimsel yaklaşımların da belli seviyelerde bulunması gerektiğine inanıyordu. Geliştirdiği bu tavır ona yeni bir üslup kazandırdı (Uyanık, 2012, 143). İçerisinde kendi çektiği fotoğrafları, tipografinin yoğun hissedildiği grafik tasarımları, çeşitli içeriklere sahip baskıları, sahne dekorları ile geniş eser yelpazesine sahip önemli bir Rus Avangard sanatçısı haline dönüşmüş ve Avrupa'da üne kavuşmuştur.

### Şekil 39

Naum Gabo, “Kadın Başı”, 1917-20, Mukavva ve matal



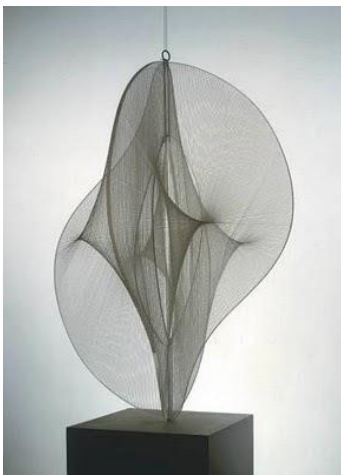
(Naum Gabo, 1917-20)

Sanatta işlevsellik ve saf sanat ideali iki farklı durum yaratıyor ve sanatçıları da bir ikilemde bırakıyordu. Konstrüktivistlerin sanata işlevsel bir rol kazandırma çabasının yanında Maleviç maddi yarar gütmeyen saf bir sanat idealinden bahsediyordu. O dönem ortaya çıkan

sanatçılar önemli kısmı bu iki eğilimde etki alanına girmiştir. Fakat iki farklı ekolün farklı sanatsal tavırları ve dünya görüşleri sanatçıları eser üretirken zorluyordu. Saflık ve işlevsellik arasında ikilem yaşayan sanatçılardan biri de Naum Gabo'dur. Doğa Bilimlerinden sanat tarihine, mühendislikten heykele kadar birbirinden farklı birçok alanda eğitim almış veya ilgilenmiş olan Gabo ilk inşacı heykellerini 1915'te yapmaya başlamıştır (Yılmaz, 2013, 138). Konstrüktivizm'in öncülerinden olan Naum Gabo kardeşi Antony Pevsner ile Konstrüktivizm'in temel ilkelerini ortaya koymuş ve ilk heykellerini Norveç'te gerçekleştirmiştir. Sanat eğitimi almamasına rağmen ortaya koyduğu heykellerde, mühendislik becerileri ile önemli farklar yaratmıştır. Geleneksel heykel prensiplerinin tamamen arka plana itildiği uygulamalarında soyut geometrik formlar ve kübist bir tarz ile anatomik yapıyı elde eder (Mutlu, 2020, s.15-16). Kardeşi Pevsner ile açtıkları bir açık hava sergisinde 'Saf İnşacı Heykel Kuramını' açıkladıkları Gerçekçi Bildiriyi tanıttılar. Bildiride İtalyan gelecekçilerinin savaşa, makineye ve hıza karşı ilgileriyle alay ediyorlar ve doğanın makinelerden daha güçlü ve her koşulda daha ulvi bir amacı olduğunu vurguluyorlardı. Fakat devrimden sonra yeni yeni şekil almaya başlayan devletin sanata olumsuz bakış açısı nedeniyle 1921'de Rusya'yı terk ederek Almanya'ya gitmiş 'İkinci Dünya Savaşı'n'a kadar orada yaşamını sürdürmüştür. Gabo'nun Rusya'dan çıkışı onun ve sanatının önce Avrupa'da sonrada Amerika'da tanınmasına neden olmuştur. Kinetik sanatın da öncülerinden biri olan Gabo'nun Konstrüktivist bir anlayışı benimseyerek evrensel biçimlere odaklandığı görülmektedir.

#### Şekil 40

*Naum Gabo, "Doğrusal Kompozisyon No 2", 1970-71*



(Naum Gabo, 1970-71)

Gabo'nun plastik, cam, metal, plaka, tel, karton, tahta gibi malzemelerin kullanımına sık sık başvurması onun endüstriyel malzemelere bakış açısını bizlere sunar. Uyguladığı ilk heykel çalışmalarında biçimler daha çok figüratif karakter sergilese de sonra tamamen soyuta

yönelmiştir. Gabo'yu özel yapan endüstriyel malzemelere yüklediği derin sanatsal anlamlardır. Doğal olarak ortaya çıkardığı biçimler oldukça özgün heykellere dönüşür. Gabo, bu yüzyılın sanat anlayışı için *“Bilimin oluşturmakta olduğu yenedünya düşünüyü kabul ediyorum. Çünkü bu son derece güzel bir sanat eseri”* (Gabo, Of Diverse Arts, s.11) düşüncelerini dile getirmiştir. Konstrüktivist akılsallığın ve akılsal konstrüktivizm'in özü de bu temeller üzerinde inşa edilmiştir. Dolayısıyla, akılsallığı temel özelliklerinden, gereksinimlerinden ve endüstriyel malzemeye bilinçli bir biçimde yaklaşımdan yola çıkarak kavramak gerekmektedir (Bulat, 2014, s.97). Konstrüktivist sanatçıların modern sanata getirdikleri yeni düşünceler ve yaklaşımlar ile sanat eseri anlayışına yeni malzemeler ile kurgulanmış yeni biçimler girmiştir. Ortaya koydukları eserlerde endüstriyel malzemeleri kimliğinden arındırmadan salt gerçek yansımalarını sanatlarında doğrudan kullanarak sanat eserine dönüştürme fikirleri, özellikle kendinden sonra ortaya çıkan, Ready Made'lere, Minimalist'lerin, sanat prensiplerinin oluşmasına ve Yeni Gerçekçi'lerin uygulamalarında ki malzeme ve mekan anlayışının gelişimine kadar görülmektedir.

### **Sanatta ve zanaatta birlik; Bauhaus okulu.**

16. yüzyılda sanat eğitimi büyük ustaların atölyelerinde çalışan çıraklar üzerinden gerçekleştirilirdi. Bunun ilk örneklerini Floransa'da görebiliriz. Çoğunlukla el işçiliğine dayalı bu eğitim modeli teknik bilgilerin yanı sıra teorik bilgilerle de temellendirilirdi. Çoğunluğu kuyumculuk atölyesi olan bu atölyelerde aynı zamanda resim, mimarlık ve yontu işleri de yapıldığı için çıraklar hem sanat hem de zanaat alanlarında yeterli seviyede bilgi ve donanıma kavuşurdu. Örneğin Verrocchio'nun atölyesinde çıraklık yapan Leonardo, atölyeden çıktıktan sonra mühendis olarak çalışmaya başlamıştır. Aynı seviyede resim, mimari ve heykelde de başarılı bir sanatçı olan Leonardo bu eğitim modelinin ürettiği önemli bir figürlerden biridir. Bu prensiplerle kuşaktan kuşağa geçen atölyecilik geleneği sanat okulları ve akademiler kurulduktan sonra da sürdürülmeye devam etmiştir. Nihayetinde bu eğitim modeline 1863'te Paris'te Ecole des Beaux-Arts'da yapılan Vileottle Duc reformu ile son verilmiştir. Sanatı tek bir kalemde ele alarak, içerisinde sadece sanata dair eğitim gereçlerinin, hocalarının ve müfredatının bulunduğu bir akademileşmeye doğru götürmüştür. Dolayısıyla uzmanlaşma konusu sanat alanlarının dışına çıkmamış olacaktı. Bu da eğitimde sanat ve zanaatın ayrı kategorilerde ele alınmasına neden olmuş, sanat ve zanaat okulları olarak birbirinden ayrılmıştır. Daha sonra yaşanan gelişmeler akademileri zamanla toplumdan koparmış ve akademi dışında kalan sanat uzun süre yok sayılmış ve görmezden gelinmiştir. Özellikle Empresyonistler ile bu durum daha görünür hale gelmiş, hayata ve insana dair gerçeklikten uzaklaşmaya başlanmıştır. Fakat bu durum 20. Yüzyılın başlarında değişmeye

başlamış ve sanat eğitimi yeniden atölyelerde farklı disiplinlerin bir arada uygulanıp öğretildiği eğitim şekline dönüştürülmeye başlamıştır (İpşiroğlu&İpşiroğlu, 2011, s.78-79).

Sanatı sadece sanatın ve sanata dair şeylerin ele alındığı bir yaklaşım ile değil, aynı zamanda farklı kavramlar ve zanaatlar ile teorikte ve pratikte birlikte ele alacak ve geliştirecek, geliştirirken bir zanaatkarı sanatkara bir sanatçıyı da mühendise dönüştürecek bir eğitim ve öğretim modeli, Rus Konstrüktivistlerle birlikte hemen hemen aynı dönemde rastladığımız, Hollanda'da De Stijl grubu ve Almanya'da Walter Gropius'un açmış olduğu Bauhaus okulunda daha belirgin bir şekilde kendini göstermiştir. Bu gelişmeler, sanatı eskiden akademilerde olduğu gibi kendinden kaynaklanan, dolayısıyla sanat eseri üretiminde, sanatsal bir değer olarak kabul görmeyen herşeyin dışlandığı bir bakış açısı ile sığ bir şekilde ele alan hiyerarşik ve bağınaz sistemin sonunun başlangıcı olarak görülebilir. Endüstrinin gelişme hızının arttığı ve endüstriyel malzeme çeşitliliğinin geniş bir yelpaze de ele alındığı bu dönemde yaşanan bu gelişmeler tesadüf değildir. Aksine sanatın yeniden teknik bir sürece dönüştüren ve sanat üretimi içerisine çeşitli zanaatları, mühendisliği, geometri ve matematiği yeniden sokan endüstrinin ta kendisi olmuştur. Endüstri, modernizm ve çağa uygunluk bakımından gelişim göstermesi için sanatçıyı bu tip işbirliklerine açık hale getirmiştir. Dolayısıyla o dönem üretilen sanat eserlerinde bir mühendisin veya zanaatkarın mesleki izlerine rastlamaktayız. Sanat, mimarlık ve endüstri arasında kopuk olan bağı yeniden inşa ve ihya edilmesinde ise Bauhaus okulu en önemli ve kalıcı izler bırakmayı başarmış, toplumun sanat eğitimine bakış açısını değiştirerek endüstri çağına uygun bir müfredat geliştirmiş, eğitim ve öğretim kavramlarını yeniden tanımlamıştır. Etkileri günümüze kadar süre gelen Rus Konstrüktivistler de olduğu gibi üretilen her nesneyi ve sanat eserini estetik kaygılardan çok insanların yaşamlarını kolaylaştıracak seviyede ekonomik, kaliteli, fonksiyonel olmasını amaç edinmişlerdir. Sanat, zanaat ve mühendislik gibi teorikte ve pratikte birbirleri ile önemli farkları olduğu düşünülen disiplinleri buluşturmayı hedefleyen Bauhaus Okulu'nun temel düşüncesi, geleneksel ve toplumdaki kopuk bir hal almış olan sanat akademilerinin, toplumun, çağa uygun gereksinimlerini çözebilecek kapasitede olmadığına dikkat çekmektedir (Antmen, 2008, s.107).

Endüstriyel Üretimde fonksiyonel, pratik ve ekonomik tasarım, gelişen endüstrinin en büyük ihtiyaçlarından biri haline gelmiştir. Bu konuda oldukça akılcı çözümler üreten Bauhaus Okulu çağın değişen ve gelişen gereksinimlerini karşılayabilecek donanımda tasarımcılar yetiştirmeyi öncelik haline getirmiştir. Aynı hedeflerle bir yandan da gündelik yaşamımızda sık sık kullanımına ihtiyaç duyduğumuz araç ve gereçler için prototipler geliştirmiştir. Bauhaus tasarımlarının temel dayanağı ise işlevselliktir (Baktır, 2006, s.1). Bir

nevi okul-atölye olarak tasarlanan ve ‘yapı evi’ olarak adlandırılan Bauhaus okulu toplumun gündelik hayata dair, kent tasarımından kalem tasarımına kadar tüm gereksinimlerini yaptığı çalışmalarla çözüme kavuşturabilmek için 1919 yılında mimar Walter Gropius tarafından Almanyanın Weimar şehrinde kurulmuştur (Antmen, 2008, s.107). 1916’da Mimar Van de Velde’nin önerisiyle, Tatbiki Sanat Okuluna müdür olarak tayin edilen Gropius sanatçıları, zanaatkarları, mühendisleri ve tüccarları aynı çatı altında bir araya getirmek için (Bauhütte) şantiye tarzı bir örgütlenme kurmaya karar verdi. 1919 yılında ise Sanat Yüksek Okulu ile Tatbiki Sanat Okulu’nu tek bir çatı altında bir araya getirerek ismini Bauhaus Okulu koydu (Artun&Aliçavuşoğlu, 2020, s.103).

Nitekim okul tıpkı Van de Velde’nin ki gibi esas olarak cam, metal, baskı, çömlekçilik, dokuma, gibi geleneksel iş kollarını esas alan atölyeler üzerine inşa edilmişti. Ancak bunların yanı sıra sahne ve duvar resmi gibi zanaat ile sanat arasından salınan atölyelerde mevcuttu. Form ve renk bilgisi gibi kurslar ise Van de Velde’nin klasik resim ve perspektif öğretilerine oranla deneye, soyutlamaya ve dışavuruma daha açık alanlara işaret ediyordu. Yeni okulun asıl önemli farklılığı ise -sarmal da olsa- kademeli bir sistem (temel form, malzeme bilgisi, atölye eğitimi, şantiye eğitimi) öngörmesiydi (Artun&Aliçavuşoğlu, 2020, s.104).

#### Şekil 41

*Marangozluk atölyesinde Peter Keler tarafından 1922’de üretilen ahşap beşik*



(Peter Keler, 1922)

Benzer eğilimler Konstrüktivistler de ve De Stijl’ciler de görülse de, Bauhaus barındırdığı eğitim modeli ve müfredatını, endüstri çağına uygun güncellemeleri de kapsayan teknolojik bir yaklaşımla ortaya koyan bir okul olması açısından kendi çağına damgasını vurmuştur. ‘Sanat ve teknoloji: Yeni Bir Birlik’ sloganını aynı zamanda hedefi haline de getiren Bauhaus Okulu üretime dayalı endüstriye yeni bir bakış açısı geliştirmiş ve ilk modern mimari örneklerini vermiştir (Antmen, 2008, s.107). Kendine has bir estetik anlayış geliştiren Bauhaus okulu, biçim ve renk konusunda olduğu gibi estetiğe yönelik konularda tutumlu davranmış ve daha yalın bir dil kullanmıştır. Form fonksiyonu izler sözünü merkeze alan

Bauhaus, modernist düşünceyi ancak bu minimalist tavır ile yansıtabileceğini uygulamalarıyla ifade etmeye çalışmıştır. Uyguladıkları eğitim modeli ve paralelinde ortaya çıkan ürünler, sanatsal bağlamda salt tasarım ürünü olmalarının dışında sosyolojik bir yönlendirmenin de dayanakları haline geldikleri görülmektedir. Bauhaus yöneticileri, savaş sonrası ülke genelinde yaşanan, ekonomik, politik, sosyolojik ve psikolojik olumsuz etkilerin yoğun hissedilmesi sebebiyle, insanlara yeniden diriliş, yeni bir birlik mesajı vermek gayesi içindedirler. Bunu da sanatçıları, meslek erbablarını ve toplumu bir araya getirerek başarabileceklerini düşündükleri için Bauhaus okulunu bir toplum modeli olarak da insanlara önerdiler. Toplumu da aynı düşünceler etrafında toplayabilmek için müzelerden, sergi salonlarından ve atölyelerden çıkıp toplumla buluşmaya karar verdiler. Bu davranış biçiminin o dönem Almanya ile sınırlı kalmadığı, Avrupa'nın genelinde sanatçıların, zanaatkarların, mimar ve mühendislerin bu tür avangart yaklaşımları desteklediği görülmektedir. Bauhaus okulu tanımlanırken bir ekol, eğitim ve estetik stili yada avangart bir akım olarak değerlendirilse de esasen taşıdığı anlam bunlardan ibaret değildir. Aynı zamanda toplumu da birlikte kalkındırıp standartlarını yükseltecek bir anlayış ve kavrayışı, bu bağlamda toplumsal bir örgütlenmeyi, daha iyi bir dünya geleceği için dönüşümü, ve reform politikalarını temsil eder. Dolayısıyla Bauhaus okulunun kültürel bir organizasyon olduğu da görülmektedir. Gelişim için bilimsel örgütlenmeyi ve teknolojiyi yaratıcı ve yenilikçi bir işbirliği çerçevesinde ele alır. Bu ideallere ulaşmak içinde ihtiyaç duyulan gücü, iradeyi ve yaratıcı dehayı sanatçıların temsil edeceğine inanır. Almanya'da Bauhaus 'yeni'yi temsil eder. Yeni bir yaşam kurmak için yeninin tasarlanabileceğine olan inancın kaynağı ise doğa, toplum, insan, hayat ve sanattır (www.e-skop.com).

#### Şekil 42

*Bauhaus Okulu, Weimar*



(Bauhaus Okulu)

Bauhaus Okulu'nun kurucusu Walter Gropius'a göre sanat salt kendinden kaynaklanan bağımsız bir kavram değildir. Toplumun her kesiminden insanın gereksinimlerini karşılamalı ve uygulamalı zanaatlar, mimarlık, mühendislik v.b disiplinler ile arasında ayırım yapılmamalıdır. Bauhaus okulu başlangıçta daha romantik ve idealist bir

yaklaşımı temsil etse de ilerleyen yıllarda Avrupa’da yaşanan gelişmeler ışığında bilim, teknoloji ve endüstriye yönelmiştir. Sanat ve zanaat arasında kurmak istediği birlik ve bütünlüğü anlattığı manifestosunda Walter Gropius şu cümleler ile çağrıda bulunmuştur (Baktır, 2006, 10);

Tüm yaratıcı faaliyetlerin nihai amacı inşadır! Binaların dekorasyonu bir zamanlar güzel sanatların en soylu işlevi ve güzel sanatlar ise muazzam mimari için elzem idi. Günümüzde güzel sanatlar ve mimari hoşnut bir tecrit halinde varlığını sürdürüyor ve ancak zanaatkârların bilinçli iş birliğiyle kurtarılabilir. Mimarlar, ressamalar ve heykeltıraşlar bir kez daha inşanın hem bir varlık olarak hem de çeşitli parçaları açısından birleşik özelliğini anlamaya ve kavrama başlamalı. Böylece çalışmaları ‘salon sanatı’ olarak kaybettiği hakiki mimari ruhuyla dolacak. Eski sanat okulları bu birliği üretemiyordu ve sanat öğretilmeyeceğine göre, nasıl üretmelilerdi ki? Okullar yeniden eski atölye hallerini kazanmalı. Motif tasarımcısı ve uygulamalı sanatçının yalnızca çizim ve resimden oluşan dünyası yeniden şeylerin inşa edildiği bir dünya haline gelmeli. Yaratıcı faaliyetten zevk alan bir genç, şimdi de kariyerine eskiden olduğu gibi bir zanaat öğrenerek başlarsa, becerileri muazzam şeyler başarabileceği zanaatlara ayrılacağı için, üretken olmayan “sanatçı” artık kifayetsiz sanatkârlığa mahkûm edilmeyecek. Mimarlar, ressamalar, heykeltıraşlar, hepimiz zanaata geri dönmeliyiz! Çünkü “profesyonel sanat” diye bir şey yok. Sanatçı ve zanaatkâr arasında temel bir fark yok. Sanatçı yüce bir zanaatkârdır. Cennetin zarafeti ve istemi aşan nadir ilham anlarıyla, sanat bilinç dışında bu elin emeğinde, ama zanaatın her sanatçı için elzem olduğu temelinde canlanabilir. Yaratıcılığın özgün kaynağı burada yatar. Bu yüzden zanaatkârlar ile sanatçılar arasında kibirli bir sınır oluşturan sınıf farkları olmaksızın yeni bir zanaatkârlar birliği yaratalım! Geleceğin yeni inşasını birlikte arzulayalım, tasarlayalım ve yaratalım. Bu mimari, heykel ve resmi tek bir biçimde birleştirecek ve bir gün yeni ve yaklaşan inancın berrak simgesi olarak milyonlarca işçinin ellerinden cennete yükselecek (Forgacs, 2017, s.44 ).

### Şekil 43

*Fotoğrafta (soldan sağa): Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Shmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl ve Oskar Schlemmer, 1920*



(Bauhaus Okulu, 1920)

Bauhaus okulunda eğitimci olarak görev yapanlarında arasında Oscar Schlemmer, Paul Klee, Wasilly Kandinsky, Lyonel Feninger, Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy gibi bilindik sanatçılarda yer alıyordu. Bauhaus’ta eğitimcilerin önemle üzerinde durdukları

mesele, öğrencilerin kendilerini daha iyi tanımaları ve becerilerinin sınırını keşfetmeleri için daha çok çabalamaları ve yaratıcılıkta sınır tanımamaları prensiplerine dayalıydı. Bauhaus okulunun dünya genelinde etkinliğini artırmasının sebepleri arasında başta eğitimci kadrosunun kalitesi, müfredatı ve eğitim modeli gelmekteydi. İki temel gruptan oluşan bu eğitim modelinin ilk grubunda beceri öğrenimi yer almakta ve içerisinde, ahşap, çamur, taş, cam, metal ve dokuma gibi atölye dersleri bulunmaktaydı. İkinci grupta ise daha çok kuramsal meseleler odaklı, yani daha çok tasarıma yönelik bilgi ve becerilerini artıracak atölye çalışmalarına dahil olurdular. Bauhaus eğitim modeli usta çırak eğitiminin gelişmiş bir versiyonu olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle öğrenciler almak istedikleri dersi veya uygulamak istedikleri sanat dalı ya da el işçiliğini ustalarının gözetiminde doğrudan pratik yaparak geliştiriyorlardı. Bauhausta sanat alanında ya da zanaat alanında eğitim gören bir öğrenci kendi alanı ile kısıtlı bırakılmıyor ve en az bir meslek grubunda daha uzmanlaşması sağlanıyordu (www.bauhaus.de).

#### Şekil 44

*Marcel Breuer, "Laccio Masa Seti", 1924*



(Marcel Breuer, 1924)

Mimarlık, resim ve heykel alanlarının temelini oluşturduğu başlıca derslerin yanı sıra alt başlıklarda diğer disiplinlerin yer aldığı atölye sistemi kurgulanmıştır. Her atölyenin öğrencisi farklı olduğu gibi eğitimciler de uzmanlık alanlarına göre atölyelerde eğitim veriyorlardı. Dersler yoğunlukla öğrencilerin hayal güçlerini harekete geçirecek ve yaratıcılık ile el becerilerini artıracak şekilde düzenleniyordu. Bauhaus Okulun'da yaratıcılık ediminin artırılması için katı olmaktan kaçınılır, bireyselliğin ön planda olduğu, aynı zamanda disiplinden kopmayan bir anlayışla eğitim gerçekleştirilirdi. Öğrenciler ustalarının veya hocalarının da katılımı ile ortak projelerde yer alır, öğrendikleri bilgileri sahada uygulayarak pekiştirirlerdi. Bauhaus felsefesinin 'yeni'ye olan ilgisi nedeniyle endüstriyel gelişmeler ve üretilen yeni teknolojiler yakından takip edilerek bu konular üzerinde sohbetler yapılır ve benzer tasarımlar geliştirilirdi. Öğrencilerin, sergiler ve diğer sanatsal aktiviteler ile yaşama

dahil edilmesi ve toplum ile olan bağının artırılması sağlanırdı. Ayrıca okul ve ders saatleri dışında da dostluk ve arkadaşlık ilişkilerinin geliştirilmesi için sosyal aktivitelere zaman ayrılırdı (Conrads, 2019, s.36-40).

Bauhaus Okulunun uzun vadede etkileri daha yaygın bir coğrafyada ve daha güçlü bir seviyede olmuştur. Bugün, özellikle güzel sanatlar, mimarlık ve el sanatları alanlarında eğitim veren kurumların müfredatı incelendiğinde Bauhaus eğitim modeline rastlamak oldukça mümkündür. Ayrıca bugün plastik sanatlarda sık sık başvurulan temel tasarım öğelerinin sınıflandırılması, açıklanması ve uygulama yönelik tanımlamaların oluşmasında büyük katkısı olduğu görülmektedir. Aynı zamanda endüstriyel gelişmelere verilen önem ve makinelere olan ilgisi ona gelecekçi bir vizyon katmış, öngörülerini ile eğitim ve öğretim anlayışına ilkeler bazında yenilikler getirmiştir. Birbirinden farklı disiplinlerin ortak yönlerini vurgulayıp, karşılıklı yarar bakımından birlikte ele alındığında ortaya çıkacak pozitif sonuçları uygulayarak insanlara göstermiştir. Bu felsefe ışığında, 1919 yılında kaleme alınan manifestoda Walter Gropius şunları belirtmiştir;

Tüm görsel sanatların nihai amacı bütün bir yapıdır. Mimari, heykel ve resim sanatını tek bir birlik içinde kucaklayacak ve bir gün bir milyon işçinin ellerinde yeni bir inancın kristal simgesi gibi göğe doğru yükselecek geleceğin yeni struktürünü birlikte arzulayalım, tasarlayalım ve yaratalım (Roth, 2020, s.614).

Manifestonun devamında ise uygulama atölyelerinin ve derslerin sınıflandırılması hakkında şunları kaleme almıştır;

- Heykeltıraşlar, taş ustaları, stuko ustaları, ağaç oymacıları, seramikçiler, alçı kalıpcıları
- Demirciler, çilingirler, dökümcüler, tornacılar
- Marangozlar, mobilyacılar
- Dekorcular, cam boyacıları, mozaik ustaları, mineciler
- Gravürcüler, ağaç baskıcılar, taş baskıcılar, sanat baskıcıları, kakmacılar
- Dokumacılar

Çizim ve Resim öğretiminin içerdikleri :

- Bellekten ve hayal gücüne dayanarak serbest el çizimi
- Portre, canlı model ve hayvan çizimleri
- Peyzaj, figür, bitki ve ölü doğa çizimleri
- Kompozisyon Duvar resimleri, pano resimleri ve dinsel mekanlardaki uygulamalar
- Süsleme tasarımı
- Yazı
- Yapım detayları, perspektif çizim

- Bahçelerin ve iç mekanların tasarımı
- Mobilya kullanım gereçlerinin tasarımı

Bilim ve Kuram eğitiminin içerdikleri :

- Tarihsel çalışma yöntemlerini ve tekniklerini kavramaya yönelik sanat tarihi
- Malzeme bilgisi
- Fiziksel ve kimyasal renk kuramı
- Anatomi canlı modelleri
- Akılcı resim yapma yöntemleri
- Muhasebe, sözleşme görüşmeleri ve çalışanlarla ilgili temel kavramlar
- Sanat ve bilimin her alanında yaygın ilgi toplayan konularda konferanslar (Conrads, 2019, 36-40)

Günümüzde ki anlamıyla endüstriyel tasarım kavramının mucidi Bauhaus'tur sözü iddialı gibi görünebilir. Fakat Bauhaus okulunun endüstriyel tasarıma getirdiği yenilikler ve endüstriyel malzemeyi kullanım şekli bugün uygulanan endüstriyel tasarım konseptinin temellerini oluşturur. Estetik yargılardan sıyrılıp objeleri yarar bakımından işlevsel özelliklerini öne çıkaran bu tutum kalıcı ve geliştirilmesi gereken bir tavır haline gelmiştir. Bauhaus bu tür katkıları ile endüstriyel tasarıma yeni bir boyut kazandırarak bugünün endüstriyel tasarımlarına da öncü olmuştur. Eğitim ve öğretime Weimar'da başlayan Bauhaus Okulu 1925 yılında Dessau'ya taşınmış ve son olarak 1932'de Berlinde faaliyetlerine devam etmiştir. 11 Nisan 1933 yılında ise Nazi yönetiminin baskılarına dayanamayıp kapatılmıştır. Daha sonra yapılan değerlendirmelerde bauhaus yönetim ve eğitimci kadrosu Almanyayı terk edip dünyanın çeşitli ülkelerinde çalışmalarına devam etmişlerdir. Özellikle İngiltereye giden Walter Gropius daha sonra Amerikaya yerleşmiş ve burada üniversitelerde ders vermeye başlamıştır. Moholy Nagy ise Şikago'da yeni Bauhaus ismini verdiği yeni bir okul kurmuş ve burada öğrenci yetiştirmeye devam etmiştir.

### **Sanata başkaldırı; Dadaizm.**

20. yüzyılın en önemli olaylarından biri hiç şüphesiz savaştır. 1. Dünya Savaşı'ndan önce Avrupa'da her ülke büyük bir iştahla silahlanmakta, erkekler savaşa gitmek için hazırlık yapmaktaydılar. Savaşın sadece yönetimlerin daha güçlü ve zenginlerin daha zengin olması için yapıldığının farkında olanlar azda olsa vardı. Fakat çoğunluk bu savaşın kaçınılmaz olduğunu düşünmekte ısrarcıydı (Lynton, 2015, s.110). Almanlar ve İtalyanlar sömürgelerini ve pazarlarını elde tutabilmek ve o bölgelerde gücünü koruyabilmek için var gücüyle silahlansa da, İngiltere ve Fransa gibi rakipleri boş durmuyor ve çıkabilecek bir savaşa

hazırlanıyorlardı. Savaş yanlısı propagandalar sadece yönetimler ve toplumun bir kesimden gelmemekte sanatçılarda bu güzellemeye katılmaktaydılar. İtalyan Fütüristler bu konuda başı çekiyorlardı. Savaşın mekanik yönü onlara ilham veriyor ve milli bir kalkınma, toplumsal bir temizlik ve gelişim için gerekli olduğunu düşünseler de bu durum savaşın başlayıp acı yüzünü göstermesi ile değişmek üzereydi. Yıllarca süren savaşta evler, aileler yok olmaya başlayınca toplumda savaş karşıtlığı daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaya başlamıştır. Savaş başlamadan önce bu konuda uyarılar yapıp amaçsız ve zararlı bir mücadele olduğunu düşünenler ise o savaşa katılmayıp tarafsız kalan ülkeler arasında özellikle İsviçre'ye akın akın göç etmeye başladılar. İçlerinde ünlü sanatçılar, sporcular ve siyasetçilerinde bulunduğu bu savaş karşıtları yaşanmakta olan bu savaşın toplumlara hiç bir yarar sağlamayacağı ve sadece belli kesimlerin amaçlarına yönelik olduğu konusunda farkındalık yaratma girişimlerine bu ülkelerde de devam etmişlerdir (Yılmaz, 2013, s.144). Savaşın yarattığı ruh hali toplum genelinde yerleşmiş olan değerlerin yeniden sorgulanmasına yani anlam kaybına uğramasına sebep olmuştur. Yaşanan acıların boyutu sanatçılarda da hemen hemen aynı etkileri yarattığı için sanatında değerini kaybetmesine ve amacının yok sayılmasına sebep olmuştur. Bu psikolojik tavır kendiliğinden oluşmamıştır. Savaşın yıkıcı etkisinin insanların benliğinde belirip dışa vurması çeşitli şekillerde görünür hale gelmiştir. İşte Dada hareketi de, toplumun bir parçası olarak yaşananlardan etkilenen sanatçıların da yaşadığı bu türden olumsuzluklar içinde anlam kaybına uğramış ve yok sayılan sanat kavramını temsil etmektedir.

Savaşın başlamasından iki yıl sonra İsviçre'nin Zürih şehrinde, ünlü şair ve düşünür Hugo Ball'ın açtığı Cabaret Voltaire'de bir araya gelen savaş karşıtı sanatçıların girişimiyle ortaya çıkmıştır. Hugo Ball'ın amacı başlangıçta savaş nedeniyle Zürih'e göç etmek zorunda kalan sanatçıların bir araya gelerek dayanışabilecekleri, içerisinde çeşitli sanatsal etkinliklerinde icra edilebileceği bir yer yaratmaktır (Antmen, 2008, s.121).

Dada, nihilist ve anarşist eğilimleri olan bu sanatçı grubu savaşın zalimliğine ve barbarlığına, toplumların eğitimsizliğine, geleneksel sanatın sıradanlığına, barındırdığı erotizme ve meta değeri görmesine, yaşamın entellektüel katılığına karşı bir tavır geliştirmiş, yerleşik düzene bir başkaldırı ve protestonun dili haline gelmiştir.

I. Dünya Savaşı'nın katliamlarına ve budalalığına duyulan nefretten doğan bu hareket, şok etkisi yaratan taktiklerle, alay ederek, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmekteydi. Dada hareketi, yaratıcı sanatı canlandırma amacıyla yeni deneysel ifade formları bulmak için çaba göstermişti (Piscator, 1985, s.15).

Avrupa'da başlayan savaştan kaçıp İsviçre'ye gelen Hugo Ball, ülkeye girişte sahte pasaport kullandığı için bir süre yetkililer tarafından alıksada İsviçre'ye gelmeyi başarmıştır. İsviçrede kısa sürede kendi gibi bir sanatçı çevresi edinir ve burada bir gece kulübü açmaya karar vermiştir. Şairliğin yanı sıra aynı zamanda müzisyen olan Hugo Ball geceleri şarkı söyleyip dans ederek hayatını sürdüren sevgilisi Emmy Hennigs ile birlikte bir organizasyon ile ismini Cabaret Voltaire olarak belirledikleri gece kulübünün açılışına karar vermişler. Açılışa daha sonra Dada hareketinde içinde yer alacak olan Tristan Tzara ve Hans Arp gibi sanatçılarda bulunan gecede dans gösterileri, şiir ve müzik performansları ve bir de resim sergisi düzenlenmiştir (Lynton, 2015, s.124). Dada hareketinin öncü sanatçılarından biri olan Hans Richter, Cabaret Voltaire'nin ilk günlerini şöyle anlatmaktadır;

Cabaret Voltaire önceleri bir edebiyat gösterisiydi. Emmy Hennigs şarkı söylüyor, Hugo Ball'da piyanoda ona eşlik ediyordu. Bir gazete ilanı ile genç sanatçıları Zürih'e davet etti ve genç sanatçılarda geldiler. İlk önce Tristan Tzara Budapeşte'den Marcel ve Georges Janco beyler. Tzara ateşli genç bir şairdi ve Ball'ın söylediği gibi antipatik olmayan bir şekilde cebinden çıkardığı kendisinin ve başkasının şiirlerini okuyordu. Biraz daha sonra gelen tıp doktoru Richard Huelsenbeck'de daha az saldırgan değildi. Pervasızca çıktığı sahnede, ferah, neşeli 'Fantastik Dualar'ını vurgulamak için, havada ve metaforik olarak seyircilerin üstünde şaklattığı bir kamçı kullanıyordu. Strassburglu ressam Hans Arp düşünceli ve içe kapanık Ball'dan ve agresif anti-dostlar Tzara ve Huelsenbeck'ten farklıydı. Varlığın yoğun büyü, şiirlerin çocuksu bilge çekiciliği, arkadaşlarının gürültülü gösterilerinden sonra bir nefes aldırıyordu. Marcel Janco edebiyatla meşgul olmamasına rağmen, adama ihtiyaç duyulduğunda mimar ve ressam olarak bütün gösterilere katkıda bulunuyordu (Richter, 1993, s.14-16).

Zamanla sanatsal performansların ve eğlencelerin yer aldığı bir yer haline gelen Cabaret Voltaire Dada hareketi başladıktan sonra da bu özelliği ile Zürih'te ki sanat camiasının uğrak mekanı haline gelmiştir. Cabaret Voltaire, avrupada meydana gelen savaşın acımasızlığına batı dünyasının doyumsuzluğuna ve acımasızlığına karşı çıkmak ve bu karşı çıkışı toplum geneline yayabilmek sanatçılar bir araya gelmişlerdi. Çeşitli sanatsal gösteriler aracılığı ile dünya ile ilişkilerin, menfaat ve çıkar güden ruhsuz yönü ile koparılması gerektiğini korkusuzca ve açık yüreklilik ile insanlara haykırıyorlardı (Lynton, 2015, s.124). *"Sokak afişleri, ilanlar, bildiriler, karikatür, fotomontaj, kabare, güldürü dergileri, yürüyüşler, manifestolar, dans ve müzik"* (İpşiroğlu&İpşiroğlu, 2009, s.90) gösterileri Cabaret Voltaire'de ki sanatçıların mevcut düzene karşı verdikleri savaşta kullandıkları teknik ve yöntemlerdi. İç mekanda sahnede yaptıkları kabareler dışında sıcak yaz akşamlarında dış mekanda çeşitli dada akşamları düzenleniyor, bu programlarda isminin Dada konduğu müzikler, danslar ve şiirler farklı Dada sanatçıları tarafından icra ediliyordu. Dadacıların başarılı oldukları alanlardan biri de doğaçlamadır. Programlarda ele alınan kabarelerde beklenmeyen durumlarda doğaçlama yapma gereği duyuluyor ve seyircinin ilgisinin dağılmasına izin verilmiyordu. Bu doğaçlamaların genel olarak oluşturulma yönü toplum

gözünde idol haline gelmiş güçlü kurumları gerçek yüzünü onlara göstermek, bu kurumları komik duruma düşürmek ve insanlara yeni bir yol çizmekti. Sanatsal bütün uygulamalarda yer alan müzik, şiir, dans ve diğer sanat türleri Dada'nın yıkıcılığına maruz bırakılıyordu. Sanatçılar konuşurken bile sözcüklere parçalara bölüyor ve yerlerini değiştiriyorlardı. Bu durum sonucunda ise sanatçıların konuşmaları çarpık ve anlamsız bir hal alıyordu (İpşiroğlu&İpşiroğlu, 2009, s.90-91).

Bugün kaynaklarda rastladığımız fotoğraflardan ve Dada sanatçılarının resimsel betimlemelerinden Cabaret Voltaire hakkında bilgiler elde edilebilir. Bunlardan biride Zürih'te ki dadacılarından biri olan Marcel Janco'dur. Janconun 1916 yılında tuval üzerine boyayak betimlediği resim, Cabaret Voltaire'de gerçekleştirilen dada usulü etkinlik ve gösterilere ışık tutulabilir. Mimar aynı zamanda da bir ressam olan Janco Dadacı şairlerle özellikle Tzara ile iyi ilişkiler kurmuş ve dostluklarını ithafen Tristan Tzara'nın Portresi adlı bir mask çalışması yapmıştır. Duvar üzerine yerleştirdiği alçı kabartmaları boyayarak resimler yapan Janco Konstrüktivistler ile kurduğu dostlukların etkisiyle zamanla fazla olumsuz bulduğu dada tavrını terk etmiş ve konstrüktif yapılara ve mimarlık çalışmalarına yönelmiştir. Bükreş doğumlu olan sanatçı şehrine yönelik modern yapılar tasarlamış ve çağdaş mimarlık unsurları ile katkılar sunmuştur.

Dadanın taşıdığı yoğun duygusal ve felsefi anlamı ve yerleşik düzene karşı açtığı savaş nedeniyle bir akımdan ziyade sanatsal bir hareket ve tutum şekli olarak ortaya çıktığı konusunda da bir algı gelişmiştir. Sanat kitaplarında her ne kadar bir sanat akımı olarak belirtilse de onun bir sanat hareketi olduğunu düşünenler de az değildir. Bu durum uzun zamandır bir tartışma alanı yaratmış olsa da onun sanat tarihinde rastladığımız en radikal tavır olduğu gerçeğini değiştirmez. Dadaist sanatçılara göre Dada bir akım değil sanat karşıtı bir harekettir. Bu nedenle geleneksel sanat anlayışını reddederek estetik karşıtı bir tutuma dönüşmüştür. Sanatta insanlara anlatılmak, iletilmek istenen bir mesaj kaygısı vardır. Fakat Dadaistler bu türden bir yaklaşım sergilemezler. Dadaizm bir başkaldırıdır ve yıkıcı bir eylemdir. Yerine daha iyisini yapma kaygısı yoktur. Ayrıca sanat uygulamaları da oldukça rastlantısal ve sıra dışı olan bu tavır modern sanat düşüncesi içinde kendini bir akım olmaktan kurtaramamıştır (Akdemir, 2007, s.5).

Dada savaşın acımasızlığı altında çöken bir sisteme karşı açılmış bir savaştır. Mevcut yerleşik düzenin yarattığı burjuvanın sanatı meta olarak değerlendirmesine ve sanatçıyı da işçi olarak görmesine başkaldırır. Bu nedenle Dada hayata sadece estetik açıdan karşı durmakla yetinmez bu gaye yolunda yeni anlatım şekilleri geliştirir.

## Şekil 45

Marcel Janco, "Cabaret Voltaire", 1916, Tuval üzerine yağlı boya



(Marcel Janco, 1916)

Dada sözcüğünün tam olarak ne olduğu bilinmemekle beraber bu konuda çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Farklı dillerde farklı anlamlara gelebilen Dada, Rumence de evet, Fransızca da ise oyuncak tahta at anlamına gelmektedir. Kimilerine göre de yeni doğan bir çocuğun ilk çıkardığı ses olan da..da..da olmasından ötürü Dada ismi konulmuştur. Bazı rivayetlere göre de sözlükten rastgele bir sayfa açıldığı ve açılan sayfadan gelişigüzel bu sözcüğün tespit edildiği söylene de, Dada'nın bir isimden çok daha fazlasını ifade ettiği görülmektedir. Zaten dadacıların akımın ismini koyarken dada sözcüğünün altında bir anlam aramadıkları kaynaklarda görülmektedir. Tzara 1918 tarihinde kaleme aldığı bir manifesto da Dada sözcüğünün hiçbir anlam taşımadığını şu sözlerle anlatmaya çalışmıştır;

Dada hiçbir anlam taşımaz. İşe yaramaz geliyorsa ve hiçbir anlam taşımayan bir sözcük için zaman yitiriliyorsa...Şu kafalarda dolanıp duran ilk düşünce bakteriyolojik düzeydedir; sözcüğün etimolojik, tarihsel yada en azından psikolojik kökenini bulmak.(...) tahta at ve dadı, hem Rusçada hem Rumencede çifte evet: DADA, Bilgili gazeteciler bebeklere yönelik bir sanat görüyorlar onda, günümüzün öbür küçük çocuklarını çağıran isa ermişleri ise kuru, gürültücü ve monoton bir ilkelciliğe dönüş görüyorlar. Bu sözcüğe dayanarak duyarlılık inşa edilmez; her yapı sıkıntı veren bir yetkinleşmeye yönelir, yaldızlı bir bataklığın durgun düşüncesine, görece insan ürününe (Tzara, 2004, s15-16).

## Şekil 46

*Hugo Ball karton kostumu ile Cabaret Voltaire'de Karawane adlı şiirini okurken, 1916*



(Hugo Ball, 1916)

Burada, Dada'nın temsil ettiği anlamın yanında isminin nasıl bulunduğu pek bir önemi kalmadığını kabul etmek gerekir. Dada, sanatta ve hayatta 'yeni'nin ifadesi olmayı başarmış bir sanat hareketidir. Tristan Tzara kaleme aldığı Dada manifestosunda Dada'nın yerleşik, ruhsuz, bağınaz düzene bir protesto ve yıkıcı bir eylem olduğunu, özgürlüğü, renklerin, biçimlerin, anlamlarının tutarsızlığını ifade ettiğini ve gücünü yaşamın kendisinden aldığını belirtmektedir (Antmen, 2008, s.122). Zürih'te bu prensipler çerçevesinde oluşan Dada hareketi kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Dolayısıyla Dada özellikle Avrupa ve Amerika sanatında önemli bir yer edinmiş ve etkilerini günümüze kadar sürdürmüştür. "Gerçekte onun felsefi içerik taşıyan anlamını günümüz sanatındaki uzantılarından kavramak ve modern düşüncede oluşturduğu açılımları bu perspektifle özümlemek gerekmektedir. Nitekim Dada'nın şu anda var olan, yaşayan bir düşünce olduğuna inanılmaktadır" (Genç, 1983, s.69).

Dada, ölüm ve acılara sebep olmuş kanlı bir savaşın sonucuydu. Savaşın insana ve hayata verdiği zararı gören Dadaistler, toplumun birer paydaşı olarak yaşananlar üzerinde bir farkındalık koymuş, savaşın acı ve kederden başka birşey getirmeyeceğini anti-militarist bir anlayışla anlatmaya çalışmıştır. Bu nedenle Dada 20. Yüzyılın ilk radikal tavrı ve Avangard sanat akımı haline gelmiştir (Eroğlu, 2015, s.182). Dünyanın yöneticiler ve zenginler tarafından paylaşılarak yeni saflara bölünmesine karşı sanatçılar olarak bir dayanışma içerisine giren ve toplumu da buna dahil eden bir fikri temsil etmektedir. Tzara'ya göre, bir zamanlar onur, ülke, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi kavramlar, insanların bütün ihtiyaçlarını karşılamaktaydı. Ama artık bu tür kavramların içi boşaldı ve onlardan geriye anlamsız kurallar kaldı. Marcel Janco ise kendi değerlerimize, kültürümüze inancımız

kalmadı, diyerek konunun yarattığı etkiyi kısaca özetlemiştir. İşte Dadaizm'i oluşturan temel fikrin kaynağı budur. Meydana gelen yıkıma karşı verilen tepkilerin özgürlük alanı haline gelmiştir. Fakat bu özgürlük alanı sözde kalmamış dadaizmin bütün uygulamalarında sık sık beliren bir tutum haline gelmiştir. Dadaistler tepkilerini kurallara bağlamazlar, onlar için tek kural kuralsızlıktır. O güne değin ortaya çıkmış sanatsal hareketler içinde, bağımsız, gerçek ve anlamlı kaygılarla geliştiğini vurgulamak istemişlerdir (Antmen, 2008, s.123).

Yerleşik ve kurulu düzeni yıkmak ve mevcut koşullarda bile ortaya çıkan sonuçları sorgulamadan kabul eden bir zihniyete karşı açılan savaşı temsil edebilmek için dadacılar, sanatsal uygulamalarda da düzenden çok düzensizlik, simetriden çok asimetrik, her hangi bir plana ve kurala bağlı kalmadan, geleneksel sanat malzemeleri ve tavırların tamamını dışlayarak, herhangi bir mesaj kaygısı gütmeden, özgürce, doğaçlama yaparak, kompozisyonlarını tamamen rastlantısal ve anti estetik biçimde oluşturarak kendilerini ifade ettiler. Mevcut sisteme ve var olan geleneksel sanata dair tüm kavramlardan ve kurallardan sıyrılarak kendilerine bir sıfır noktası yarattılar. Ortaya aklın verilerini koymadan, rasyonellikten ve bilinen tüm tekniklerden sıyrılarak benimsedikleri bu nihilist tavır dünyayı egolarına mahkum eden insanoğlunun gerçekte ne kadar akılsız olduğu göstermek için kurgulanmış bir düşüncedir. Dadacıların aklın tükenmişliğini ifade eden uygulamalarında da herhangi bir komut ile koşullanmayan, güdümsüz ve denetimsiz bir akıl dışına öncelik vererek uyguladıkları çalışmaları ile insanları bu özgürlük alanına çekmeye ve uyarmaya çalışırlar (Antmen, 2008, s124).

#### Şekil 47

*Hans Arp, "Raslantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler", 1916, Kolaj*



(Hans Arp, 1916)

Toplumun dikkatini kendi patolojik ruh haliyle aynı noktaya çekmeye çalışırlar. Ayrıca özgün karakteri bir başkaldırıyı ifade ettiği için dadacılar, bazen kuralsızlığa ve doğaçlamaya da meydan okurlar. Her zaman yeniyi arayan dadaisler farklı ve olağan dışı olana ulaşmak için çabalarlar (Öndin, 2019, s.180-181). Bazı durumlarda kendilerinin bile reddettiği bu tavırlarından dolayı dadacıları şu ya da bu verilerle tanımlamak da pek mümkün değildir. Açıkçası dadacılar bazı kompozisyon uygulamalarında, Dada sözcüğünde olduğu gibi bir anlam kaygısı gütmedikleri görülmektedir.

#### Şekil 48

*Hans Arp, "Tristan Tzara'nın Portresi", 1916, Boyalı tahtadan kabartma*



(Hans Arp, 1916)

Sanat uygulamalarında plansız ve kuralsız gerçekleştirilen kompozisyonların en belirgin özelliği rastlantısallıktır. Doğaçlama sadece sahne sanatlarında değil aynı zamanda edebiyatta ve görsel ifade de sık sık uygulanan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Özgün şiir ve makale yazılarında, kolaj çalışmalarında bu yöneme bir çok örnek üretilmiştir. Tzara bu tür üretimler yapan sanatçılara bir örnek olarak gösterilebilir. Onun sanatında, bir metni oluşturan kelimeler tek tek kesilir ve bir torbaya doldurulur. Daha sonra bu torba iyice karıştırılır ve sözcükler torbadan sırayla çekilir. Bu şekilde torbadan çıkarılan kelimeler sırasıyla dizilir ve ortaya önceki metinden çok farklı anlamlara gelebilen sözcük grupları çıkar. Bu sıralama sonucunda çoğunlukla da anlam kaybı olur ve metinde ya da şiirde yazarın ne demek istediği anlaşılabilir. Zaten dadacıların da anlaşılma gibi bir kaygıları olmadığı için bu çalışma onlara göre başarılı bir uygulama olarak kabul edilir. Buna benzer bir yaklaşımı Hans Arp'ta da görmekteyiz. Bu doğrultuda ismini; 'Rastlantısallık Yasalarına Göre Dikdörtgenler' verdiği çalışma, önceden çizilmiş ve boyanmış geometrik şekillerin kesilerek rastgele düzenlenmesinden oluşan bir uygulamadır. Bu doğrultuda yaptığı sanatsal üretimlerde kolaj ve assemblajlara sık sık rastlamak mümkündür. Bu teknikleri de çoğunlukla

rastlantısallık yöntemi ile kurgulamaya dikkat etmiş ve her zaman farklı ve yeni olanın keşfine önem vermiştir (Antmen, 2008, 124).

Dadaistlere katılmadan önce dışavurumcu bir yönü olan fakat daha sonraları dışavurumculuğu içtenlikten yoksun olarak değerlendirip soyut geometrik şekillerle yeni biçimler oluşturma çabasına girmiştir (Lynton, 2015, s129). Dada, mevcut sanat geleneklerinden, yerleşik yöntem ve üsluplardan, sanat çevrelerinin belirlediği sığ kurallardan, eleştirimlere güzel görünmekten, ürününün sergilenmesi ve satış kaygısından kurtuluşu temsil ettiği için Dadaistler, sanat üretiminde kendi iç sesinden başka bir sese kulak vermezler. Hans Arp bu tür bir sanatın önemli figürlerinden biri haline gelmiştir (Öndin, 2019, s.186). Bu yönde açıklamalar yapan Hans Richter Dada'nın sanat anlayışını ve Hans Arp'ın uygulamalarını şu ifadelerle kaleme almıştır;

Bir örnek verecek olursak; bir gün Hans Arp hoşuna gitmeyen bir resmi yırttığında, parçaları yere attığında (...) ama sonra yerdeki bu rastlantısal düzende şaşırtıcı bir anlatım gördüğünde, rastlantının katkısından söz edilebilirdi. Sadece Arp değil, hepimiz rastlantıya, bilinmeyenin iç sesine bağlıydık ve bize ne söylemek istediğini can kulağıyla dinliyorduk (Richter, 1993, s.26-27)

Soyut geometrik biçimleri resmin ana unsuru olarak ele alan ve kendi gibi bu yöntemi kullanarak üretim yapan İsviçreli Dada sanatçısı Sophie Teauber ile birlikte, farklı dokulara ve renklere sahip, yatay ve dikey çizgiler ile kurgulanan dik açılı bir düzene göre yerleştirilen dörtgen kağıt parçaları ile, adını çifte kolaj koydukları bir dizi iş üretmişlerdir. Bazı durumlarda ve kompozisyonun değişimine göre farklılaşan bu dörtgenler sanatçılar tarafından yırtılarak bir düzlem üzerine rastgele bırakılması sonucu yeni bir düzen oluştururlar (Artun&Artun, 2018, s.167). Arp'a göre bu yöntem ile oluşturdukları kolaj kompozisyonları savaştan sorumlu olan bencil zihniyete ve çürümüş rasyonaliteye karşı "kardeşlerimizin ellerini bize hizmet etmek yerine düşmanın elleri haline getiren insanoğluna özgü egoizmin inkarını" temsil eder (Artun&Artun, 2018, s.168).

## Şekil 49

Kurt Schwitters, “Uzamsal Büyümenin Resmi (İki Küçük Köpekli Resim)”, 1920-1930, Tuval üzerine yağlıboya, ahşap, kağıt ve mukavva



(Kurt Schwitters, 1920-1930)

Aynı doğrultuda çalışmalar yapan diğer bir dadaist sanatçı Schwitters’de, sözcüklerin yapısı ile oynanarak, hecelerın yerleri değiştirilerek yeni kelimeler oluşturuluyor ve bu yapıları bir araya getirerek seslerden ve sözlerden oluşan kolaj kompozisyonları üretiyordu. Dada yıkıcılığında, bir iletişim aracı olan dilde nasibini alıyordu. Bu tür yıkıcı eylemleri özellikle devlet yöneticilerinin kullandığı politik konuşmalar, sloganlar ve nutuklar üzerinde uyguluyor ve onları gülünç duruma düşürüyorlardı. Burada ki asıl amaç toplumun gözünde kökleşmiş, değişmez sanılan sanatsal, kültürel ve politik değerlerin dokunulmazlığını sarsmak ve insanları uyarmaktı. Buna benzer faaliyetler müzelerdeki paha biçilemez ve bilindik eserlere ve klasik dönemin büyük ustalarına karşıda yürütülüyor, bu eserler ve şahsiyetler alaya alınıyor ve ağır eleştirilere maruz bırakılıyordu. Sanat eserlerinin bir teşhir ürünü gibi meta değeri görüp müzelerde ve sergilerde sergilenmesine karşı çıkan Dadaistler bu anlamda da karşı propaganda yürütüyor ve tepki gösteriyordu. Bilindik, ünlü eserler üzerinde parodiler uyguluyor onları çeşitli karalamalar ve boya ile küçümsüyor, alaya alıyorlardı (İpşiroğlu&İpşiroğlu, 2009, s.90). Bir ayağı Zürih’te, bir ayağı ise sanat eğitimi gördüğü Dresden ve başkent Berlin’de olan Kurt Schwitter Dada’nın önemli sanatçılarından biridir. Dresden’de aldığı eğitim sayesinde portre ve peyzaj resminde oldukça ustalaşan Schwitter, bir çok Dadaist gibi ilk başlarda Ekspresyonizm ve soyut resme ilgi duysa da Dadaistlerle tanıştıktan sonra sanat görüşü ve yöntemleri değişir. Yaşamının önemli kısmını Almanya’da geçiren Schwitters burada yayımlanan bazı sanat ve kültür konulu dergilerde görevler alır ve bu dergilerde işleri ve makaleleri yayınlanır. Yanı sıra Zürih’te ki Dadaistlerle de iletişimini koparmaz ve Hans Arp, Raul Hausmann ve Hannah Höch ile sürekli dialog halinde kalır.

## Şekil 50

*Kurt Schwitter, "Merzbild 10A, Asil Hanımefendiler İçin Konstrüksiyon", 1919*



(Kurt Schwitter, 1919)

İsmi Merz olarak belirlediği bir dizi kolaj ve asamblajların yer aldığı çalışmalarını ilk kez 1919 yılında Sturm Galerisinde sergiler ve onları Merz resimleri olarak tanıtır. Temelde soyut biçimlerden oluşturduğu bu çalışma yönteminde Schwitters'in en çok anlam verdiği şey ise bir araya topladığı malzemeler arasından yaptığı seçimler ve onların artık sıradan nesnelere değil de bir sanat malzemesine dönüşüyor olmasıdır. Merz sözcüğü de zaten benzer bir şekilde sıradan veya atıl hale gelmiş her türlü malzemenin bir araya getirilmesini ifade eder. Teknik olarak ise bu malzemelerin eşit bir biçimde ele alınıp değerlendirilmesini temsil etmektedir (Artun&Artun, 2018, s.501-502).

## Şekil 51

*Kurt Schwitters, "Merzbau", 1936*



(Kurt Schwitters, 1936)

Merz adlı çalışma dizisini Konstrüksiyon anlayışıyla yeniden ele alan Schwitters bu çalışma türüne Merzbau ismini koyar. Mimari ve heykel gibi farklı disiplinleri birlikte ele alarak uzun uğraşlar sonucunda İngiltere, Norveç ve Hannover’de olmak üzere 3 tane enstalasyon tarzı iş üretmiştir. Merzbau serisi Schwitters’in savaştan sonra oluşan düzensizlik içinde bir düzen arayışının sanata yansımaları temsil eder. Schwitters Konstrüktivistlerden El Lissitzky ile de yakın ilişkileri vardır ve sürekli fikir alışverişinde bulunurlar. Merz adlı bir dergiyi de hayata geçirir ve üzerinde çalışmaya başlar. Bu dergide kendi işleri ve makaleleri ile o dönem tanınan ve yakın ilişkileri olan sanatçıları çalışmalarıyla yer verir.

Merz sözcüğü de Dada gibi tam olarak bir anlam ifade etmez fakat, kolajlarından birine dahil ettiği Kommerzbank (Ticaret Bankası) sözcüğünden türediği ifade edilmiştir. Aynı zamanda sanata düşman olarak gördüğü piyasayla alay etmek ve aşağılamak için kullanılan, parçalamak, yok etmek anlamına gelen, Kommerz sözcüğünü de anımsattığı belirtilmektedir. Merz sözcüğünün temelde bir anlamı olmasa da bu isimle üretilen işler sergilendiğinde bakış açısına göre her bireyde farklı anlamlar doğurmaktadır. (Artun&Artun, 2018, s.502-503). Schwitters bir mülakatında Merz ile ilgilini şunlara değinmektedir;

## Şekil 52

*Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleri”, 1913*



(Marcel Duchamp, 1913)

Böylece elimin altında ne bulduysam, onlardan resimler inşa etmeye başladım. Tramvay biletleri, vestiyer makbuzları, tahta parçaları, tel, sicim, bükülmüş tekerlekler, kağıt mendil, teneke kutular, cam kırıkları v.b. Bu malzemeler birbirlerine göre anlamlandırılıp değer kazandıklarında, kendilerine has niteliklerini ve tözlerini kaybederler (...) Maddesellikten arındırılarak resmin maddesi haline geliyorlar (Artun&Artun, 2018, s.503-504).

Zürih’te 1916 yılında ortaya atılan Dada hareketi aynı yıllarda birbirinden bağımsız ve habersiz olarak Amerika’da da Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia’nın öncülüğünde gelişmiştir. Hemen hemen aynı sanatsal fikirler ve yöntemler çevresinde oluşan bu sanat

çevresinin oluşumunda Marcel Duchamp ve Francis Picabia'nın modern sanat düşüncesini Amerika'da yaymaya çalışmasına yönelik yaptığı çalışmalar sırasında tanıştığı Louis ve Walter Arensberg çifti ile tanışması büyük rol oynamıştır. Daha sonra bu gruba Fotoğraf Sanatçısı olan Alfered Stieglitz ve Man Ray'de katılmıştır. Amerika'ya gelmeden önce Paris'te yaşayan Duchamp burada yaptığı 'Merdivenden İnen Kadın' adlı resmini sergilenmesi için gönderdiği bağımsızlar salonunda reddedilir. Daha sonra Amerika'da da sergilenmesi için bir takım girişimlerde bulundu. Fakat modern sanata aşına olmayan Amerika da çok ağır eleştirilere maruz kalır. Duchamp resim yapmayı bıraktıktan tam yedi yıl sonra, 1913'te, Ready Made yani Hazır Nesne olarak düzenlediği, bir taburenin üstüne ters olarak yerleştirdiği bisiklet tekerleğini yaparak sanat tarihinin en büyük tartışmalarından birini de başlatmış oldu (Erdem, 2016, s.222). Retinal hazza inanmayan Duchamp'ın, sanat eseri üretiminde ki öncelik sıralamasının çağdaşlarından farklı olduğu görülmektedir. Duchamp'a göre bir eserin ortaya çıkmasında tek ve geçerli unsurun beceri ve kabiliyetlerimiz olduğu inancı yanlıştı. O, sanatsal tasarım sürecinde fikirlerin üstünlüğüne inanan bir yaklaşım sergiliyordu. Duchamp sanat üretiminde yeteneklerimizi belirleyen şeyin bakış açımız ve fikirlerimiz olduğunu ilk söyleyen sanatçılardan biri olmuştur. Onu çağdaşları arasından özel yapan şeyde bu tür soyut kavramları kreatif işler ve doğru açıklamalarla anlaşılır hale getirmesi olmuştur. Nitekim düşünsel bir oyun olan satranç'a ömrünün uzun yıllarını harcamasının bir nedeni olmalıydı. Sanat Duchamp için sadece gördüklerinden ibaret olmamalı, düşünsel yönleriyle de ele alınmalıydı (Eroğlu, 2015, s.185). Paralelinde üzerlerinde küçük ama etkili jestler yaparak 20. Yüzyıl sanatını köklerinden değiştirecek bir dizi Hazır Nesne üretti. Duchamp'ın, Hazır nesne fikrinin nasıl oluştuğuna dair kullandığı şu ifadeler daha somut anlamak açısından ışık tutabilir;

1913'te bir bisiklet tekerliğini bir mutfak pedestale bağlayıp dönüşünü seyretmeyi akıl ettim. Bunu bir sanata dönüştürmeyi falan düşünmüyordum. Hazır yapım sözcüğü 1915'e, yani birleşik devletlere gittiğim yıla kadar hiç kullanılmadı. Evet, ilginç bir deneyimdi ama bisiklet tekerliğini pedestale koyduğum zaman, aklımda hazır yapım bir nesne yaratma fikri falan yoktu. Yanlızca değişik zaman geçirme, ilgi alanımın dışına çıkma arzusuydu. Bir şaşırtmacaydı. Ne belli bir amacım vardı, ne de o şeyi sergilemeye niyetim; bir şeyler falan anlatmaya çalışmıyordum. Birkaç ay sonra bir kış gecesini betimleyen bir manzara resminin ucuz bir kopyasını aldım ve ufkuna biri sarı, biri kırmızı iki nokta koyduktan sonra ona 'Eczane' adını verdim. 1915 yılında New York'da bir dükkândan bir kar küreği satın aldım üzerine 'Kırık Kolun Önünde' sözcüklerini yazdım. Hazır-yapım deyimini işte o dönemde aklıma geldi (Duchamp'tan aktaran Baykam, 1999, s.234).

Dada hareketinin New York ayağını temsil eden Duchamp ilk olarak bir bisiklet tekerleğini ters çevirip bir tabureye monte ederek sergilemesi ile *"nesnenin estetik değeri, kullanım değeri ve meta değeri arasındaki karmaşık ilişkiyi sorgular"* (Erdem, 2016, s.222).

Kullanım amacı farklı olan sıradan bir nesneyi içerisinde çeşitli kavramların ve fikirlerin bir arada olduğu sanatsal bir tasarım sürecine sokarak, yeni anlamlar yükler ve onu bir sanat nesnesine dönüştürür. Bu doğrultuda seçtiği nesnelere çoğunlukla seri imalata dayalı endüstriyel ürünler veya kullanım ömrünü tamamlamış atık nesnelere olmaktadır. Üreteceği işlerin ise önceden planlanmamış, anlık duygu ve düşünceler ile ortaya çıktığını, seçilen nesnelere de buna benzer bir yaklaşımla, daha çok nesnelere biçimlerinin ve anlık sanatçı nesne ilişkisinin belirlediği görülmektedir (Duchamp'tan aktaran Baykam, 1999, s.237). Biçimleri ve kullanım amaçları birbirinden farklı iki nesneyi bir araya getirerek, onları eski anlamlarından arındırır ve yeniden ele alarak birleşik bir yapı oluşturur. Duchamp'ın Hazır nesne kullanımında dikkat edilmesi gerek başka bir husus ise nesnelere dolaysız bir şekilde, biçimlerine herhangi bir müdahale etmeden direkt olarak sunmasıdır. Ayrıca normal olmayan yeni bir durum yaratır. Bisiklet tekerleği ve tabure artık eski amaçlarına hizmet edemezler. İki somut nesnenin bir aradalığı ile yeni ve soyut bir biçim ortaya çıkmıştır.

Duchamp'ın 1917 yılında bir pisuvarı ters çevirerek kullandığı, Çeşme adlı çalışmada da aynı fikir ve eylemi görmekteyiz. 20. Yüzyılın en radikal eserlerinden biri olan ve etki alanının çok geniş olduğunu gördüğümüz çalışma, Hazır Nesne kavramına verilecek en doğru örneklerden biridir. Sıradan bir günlük yaşam nesnesinin üstüne R.Mutt imzasını atarak sergilediği çalışma mevcut sisteme ve sanat anlayışına, sanat eseri normlarına, o dönemdeki beğeni ve estetiğe bir eleştiri ve tepki olarak meydana gelmiştir. Duchamp bu çalışmayı R.Mutt imzası ile sergilenmek için galeriye gönderdiğinde gayesi bir sergiye katılmak değildir. O bu tavrı ile sanat eseri ve sanatçı arasındaki ilişkiyi, sanat eserinin galerilerde ve müzelerde meta değeri görüp teşhir edilmesini, sanat dünyasındaki mevcut değer ve yargıları alaycı bir dille aşağılamak istemiştir.

Çeşme, Duchamp'ın sıradan bir nesneye bakış açısını da gözler önüne sermektedir. Nesne gereksiz bütün fazlalıklarından arındırılmış bir şekilde, sanki Arp ya da Brancusi'nin elinden çıkmışçasına, saf ve doğal bir şekilde karşımızda durmaktadır. Fakat çoğunlukla hırdavatçılarda satılan, sıradan, kaba ve ahlakdışı bir endüstriyel ürün olduğu gerekçesiyle ilk etapta reddedilmiş ve sergilenmemiştir. Daha sonra R.Mutt imzasını atıp sergiye çeşmeyi gönderen kişinin Duchamp olduğu ortaya çıkınca kendisinin de görev yaptığı Seçiciler Kurulu'ndan istifası istenir. Bu durum ise onun aynı kurulda ve yakın çevresinde bulunan bazı sanatçı dostları ile arasının açılmasına neden olur. O dönem günlüğüne yazdığı ve daha sonra 'The Blind Man' adlı derginin ikinci sayısında 'Richard Mutt Sorunu' adlı yazısında bu konu ile ilgili şu ifadelerle yer vermektedir (Yılmaz, 2013, s.151);

“Bir kere bay Mutt’un çeşmesi bir banyo küvetinden daha ayıp ve ahlaksız değil. Ayrıca böyle bir niteleme çok saçma. Bir hırdavatçı vitrininde, her gün gördüğümüz bir nesne o. Bu nesneyi bay Mutt’un kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiçbir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi seçti (burada pisuvarı, binlerce nesne arasından seçen kişinin bir sanatçı olmasının, o nesneye bir sanat eseri anlamı yüklemeye yeterli olabileceğine inanmış olduğunu görüyoruz.)

Mutt günlük yaşamdaki her hangi bir nesneyi, yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı.

Tesisatçılık meselesine gelince, bu bir saçmalık. Amerika’nın yaptığı sanat eserleri sadece ve sadece köprüler ve bina tesisatlarıdır” (Yılmaz, 2009, s.68-70).

### Şekil 53

Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917



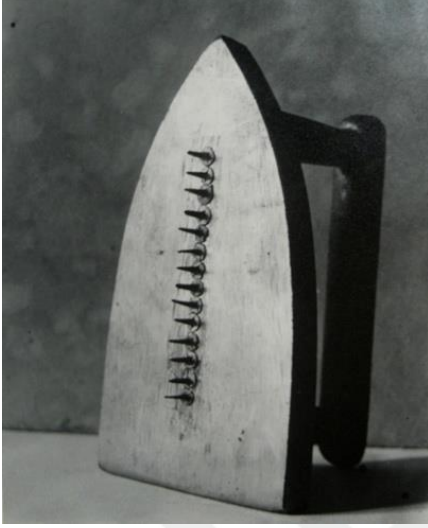
(Marcel Duchamp, 1917)

Buradan da anlaşıldığı gibi günlük kullanıma yönelik endüstriyel ürünler sanat eseriydi Duchamp’ın gözünde. Bunu hazmetmek o dönem sanatçıları bakımından kolay hazmedilecek bir durum değildi. İnsanın ürettiği her şeyin sanat eseri kategorisine sokulabileceği gibi ucu açık ve sanatı ters yüz eden bir yaklaşım söz konusuydu. Duchamp bu tavrı ile alaycı gibi görünse de, arka planda söylediklerine büyük bir inançla bağlı olduğu görülmektedir. Duchamp’a göre sıradan bir ürün olsa bile birileri onu düşünmüş, tasarlamış ve üretmişti. Bir sanat nesnesinden tek farkı onu üreten sanatçının imzasıydı. Duchamp, Mott Works firmasının mükemmel bir biçimde ürettiği bu ürünün üretim sürecine bir sanatçı olarak dahil olabileceğini düşünerek, firmanın adını da anımsatacak şekilde R.Mutt olarak imzaladı. Bu şekilde bir ürünün ortaya çıkma sürecine kendi doğruları ile şekillendirdiği fikirleri ile sanatçı olarak katıldığını görülmektedir. Sonuç olarak bir sanayi ürününün bir sanat eseri olarak sergilenmesi henüz modern sanata bile ayak uyduramamış Amerikalı sanat çevrelerini sarstığı görülmüştür. Duchamp’ın sanatı, sanatın ne olup, ne olmadığı hakkında oluşan belirsizliğe, ortaya atılan yeni tartışma konularına ve açıklama bekleyen yeni kavramlara

yelken açsa da kendinden sonra ortaya çıkan bir çok ana akımın öncüsü haline gelmiştir (Yılmaz, 2013, s.151-152).

#### Şekil 54

*Man Ray, " Hediye ", 1921*



(Man Ray, 1921)

Tıpkı Duchamp gibi çeşitli endüstriyel ürünleri birer hazır nesne olarak ele alan ve onlara yeni anlamlar yükleyip bir sanat nesnesine dönüştürerek sunan sanatçılardan biri de ressam ve fotoğrafçı Man Ray'dır. Çektiği fotoğrafları da birer imaj olarak fotomontaj çalışmalarında kullanan Man Ray Amerikalı Önemli Dada sanatçıları arasına girmiştir. Kendi gibi Amerika'da ki Dada hareketine mensup Marcel Duchamp ve Francis Picabia ile de tanışan Man Ray onların fikirlerinden de etkilenmiştir. Günlük kullanıma yönelik seri olarak imal edilen bir endüstriyel ürün sınıflandırmasına giren Hediye adlı çalışması onun en bilindik eserleri arasındadır. Ütüyü kullanım amacından arındırıp onun elbiseleri düzlemesi gerek parlak ve düz kısmına çiviler ekleyerek manipüle ederek metaforik göndermeler yapar. Bu nesne artık bir ütü değildir. Sanatçının fikirleri ile ortaya çıkan mutasyona uğramış ve deforme edilmiş haliyle yarar bakımından toplumda bir karşılığı kalmamıştır. Duchamp'ın imzasıyla kattığı yeni anlamı Man Ray ütünün tabanına eklediği çivilerle yapmıştır. Bu tavrın altında yatan temel fikir ise, mevcut sanat formlarına karşı duyduğu tiksintiden ve başkaldırdan kaynaklanmaktadır.

#### **Yeni gerçekçilik.**

Büyük bir yıkım ve yaklaşık 50 milyon insanın hayatını kaybetmesi ile son bulan İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Postmodern Sanat'ın doğuş sancıları arasında ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı tıpkı Sürrealizm gibi Dadaizm'in bir türeği olarak gelişim göstermiştir. Bu akımların Dadaizm ile ilişkileri bugün bile tam olarak anlaşılamadığı için bir

tartışma konusu olsa da, yöntemleri ve kullandığı sanat malzemeleri ele alınırsa bir bağlantı kurulabileceği görülmektedir. Bu konuyla ilgili Duchamp'ın Hans Richter'e yazdığı bir mektupta; Yeni Gerçekçilik, Pop Art ve Asamblaj ve benzeri isimlerle gündeme gelen birçok akım veya yöntem Dadaizm'den beslenmekte ve onun omuzlarında yükselmektedir. Ben hazır nesneyi kurguladığımda onu anti estetik yönüyle ele alıp, yerleşik estetik ve beğeni yargılarını yıkmayı hedeflemişken onlar bu nesnelere estetik güzellik buluyor ve sergiliyorlar diyerek uzun soluklu bir tartışmanın fitili ateşlemiştir (Antmen, 2008, s.175). Sanatın estetik yönünü bir kenara bırakıp sanatı düşünsel bir eyleme dönüştürerek hemen hemen her kuralına karşı savaş açan Dadaistlerin bu tavırları ile sanatın güzeli arayan yönünü alaycı bir dille aşağılarlar. Fakat daha sonra ortaya çıkan akımlar bu tavrı benimsemedikleri gibi Hazır Nesne kavramına yaklaşımları da farklılık göstermiştir.

Eserlerini, Post Modern sanatın ilk örnekleri olarak ta kabul edilen Yeni Gerçekçilerin hayata ve sanata bakış açıları bu denli yıkıcı olmadığı gibi kendi döneminin sorunlarına ilişkinde kaygılar beslediği görülmektedir. Fransız Sanat eleştirmeni Pierre Restany'nin öncülüğünü yaptığı akım, 1960'lar da Milano'da açtıkları bir sergiyle bir araya gelen Yeni Gerçekçiler yöntemleri ve kullandıkları aykırı malzemelerle sanat dünyasını derinden etkilemeyi başarmışlardır. Grup Paris'te Yves Klein'in evinde bir araya gelerek Yeni Gerçekçilik akımını başlatmış ve prensiplerini belirlemiştir. İçlerinde Yves Klein'den başka Arman, Daniel Spoeri, François Dufrene, Raymond Hains, Martial Raysse, Jean Tinguely, Cesar, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Gerard Deshamps gibi sanatçıların bulunduğu yeni gerçekçiler Gerçekliği, dolaysız ve en yalın haliyle benimsemiş ve çalışmalarına yansıtmıştır (Omak, 2012, s.68).

Akımın manifestosunu kaleme alan Pierre Restany'e göre;

Tüm dillerin ve tüm üslupların tükendiği bir nokta söz konusudur. Yeni Gerçekçilik ise artık çoktan miadını doldurmuş olan resim ve heykel alanında yeni bir formül değildir. Peki biz ne öneriyoruz? Diye soran Restany şu cevabı verir: Gerçeğin kavramsal ya da düşünsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansımaları değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını (Antmen, 2008, s.175-177).

Savaştan sonra ortaya çıkan yeni bir gerçeklik vardır. Toplumun her kesiminde bu yeni realite durumu farklı seviyelerde kendini gösterse de hepsini gerçek hayatın birer parçası olarak ele alırlar. Pop Art'ın Fransa'daki bir yansıması olarak da değerlendirilen Yeni Gerçekçiler yöntem ve düşüncelerini sınırlamadan uygulanabilir her ortamda, her malzemeyle, her fikri aktarma çabasına girmiş, ilk Postmodern sanatçılarıdır. Bu nedenle Hazır Nesneyi ne Dadacılar ne de Pop Art sanatçıları gibi ele almazlar.

Yeni Gerçekçilik, savaş sonrası oluşan tüm olumsuzlukların ortaya kalkmaya başladığı, refah düzeyinin arttığı, teknolojide yeni gelişmelerin yaşandığı ve sanatın soyutlaşma eğilimine girdiği bir dönemde yeniden gerçekliğe ve yaşamın kendisine dönüşü simgeler. Daha önce ortaya çıkan soyut sanat akımlarının yaptığı nesneyi çarpıtarak veya düşünsel yönüyle ifade eden bir bilinçten, insan, yaşam ve nesne gerçekliğine bağlı kalarak onları iyi veya kötü yönleriyle yansıtan bir anlayışa dönüşü temsil eder. Yeni Gerçekçiler toplumsal gerçeklerden kopmadan günlük hayatı olduğu gibi, idealize etmeden tanımlamaya çalışıyorlardı. Bunu yaparken de Sürrealist'lerin sıradan olan nesnelere buldukları muhteşemlikten, Duchamp'ın Ready Made'lerinden, Fernand Leger'in kübist makine estetiğinden ilham buluyorlardı. Bu bakımından Yeni Gerçekçi'lerin yüzlerini soyut sanat anlayışından, kendi gerçekliklerine çevirdikleri görülmektedir. Yansıtmak istedikleri gerçekliği ise günlük kullanıma yönelik hazır nesnelere ve endüstriyel atıklarda buldukları anlaşılmaktadır (Farthing, 2017, s.497). Duchamp'ın sanat görüşü ve kompozisyonlarında uygulamaya soktuğu hazır nesnelere Yeni Gerçekçi'leri derinden etkilediği gözlemlenmektedir. Tıpkı Picasso'nun atık nesnelere oluşturduğu kolaj ve assemblajlarında ki gibi; bir nesnenin taklidini yapmak yerine anlatımın daha güçlü aktarılabilmesi için direkt olarak kendisini kullanma fikrinin daha gelişmiş bir versiyonu olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçekliği tüm sıradanlığı ve çıplaklığıyla yansıtmak gayelerini benzer bir yaklaşımla ele alır ve ifadeye yönelik kompozisyonlar düzenlerler. Gerçeklik kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için de oldukça sıra dışı malzemeler ve yöntemlere başvururlar.

Yeni Gerçekçilerden Yves Klein çalışmalarında sık sık kullandığı ve adını uluslararası Klein mavisi olarak belirleyip gerçekleştirdiği monokrom çalışmaları gündeme gelmiştir. Bu renkle resimlerini ve heykellerini boyayarak ismini tarihe geçirmiştir. Aynı zamanda insan bedenine ilişkin Antropometri çalışmaları da onun sanatına farklı bir boyut kazandırmıştır. Yeni gerçekçilik, kavramsal sanat ve performans sanatı prensiplerinde uygulamalara imza atan sanatçı 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan en önemli sanat figürlerinden biri olmayı başarmıştır. 1958 yılında büyük sansasyon yaratan Boşluk adlı sergisi de onun kavramsal fikirlerinin bir yansımasıdır. Paris'te ki Iris Clert Galerisi'nde düzenlediği sergide önemli bir başarı elde etmiştir. Sergiye gelenler sanat eserleri görmeyi beklerken, boş bir galeriyle karşılaşmışlardır (Antmen, 2008, s.176-177). Galeriyi öncelikle beyaza boyamış ve sergi salonu boşaltmıştır. Boş ve beyaz bir galeri mekanını seyircilere gezdiren Klein, galeriyi bir sanat eseri olarak ele alarak metafiziksel bir durum yaratmış, ve insanları sanat ve yaşam, sanat eseri ve mekan arasındaki ilişkileri, sorgulamalarla dolu bir gerçeklikte baş başa bırakmıştır.

## Şekil 55

*Yves Klein, “Canlı Fırçalar”, 1960, Antropometri Çalışmaları*



(Yves Klein, 1960)

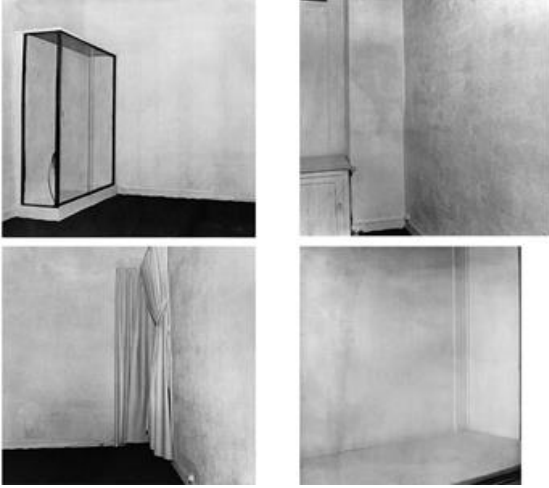
Bu türden yaklaşımların sergilendiği yapıtlar günümüz sanatında bile uç örnekler olarak kabul edilirken o yıllarda Klein'in geldiği özerklik seviyesini bizlere sunar. Klein kendi sanatının özgürlüğünü insana yaşama dair sınırlarının olmadığını ve sanatı farklı seviyede algıladığı göstermektedir.

Yapıtlarında üretimi maddeden ayıklamayı amaçlayan ve boşluk görüntüsünün verdiği sınırsızlığı kullanan Y. Klein dış dünyadan alınmış olan nesnelere gerçekliği yakalamak adına adeta yok etmiştir. Aynı zamanda bu sergi ile birlikte estetik tatmin duygusu etkisizleştirilmeye çalışılmış ve saf düşünce ile kavrama yeteneğinin harekete geçirilmesi de amaçlanmıştır (<https://dergipark.org.tr>).

Bu ve buna benzer yaptığı çalışmalar ile sanat, insan ve mekan ilişkisini seyirciyi de esere dahil ederek tüm gerçekliğiyle sunma çabasına girmiştir. Canlı fırçalar olarak adlandırdığı Antropometri çalışmalarında ise kadın bedenini bir araç olarak kullanır. Seyircilerinde davet edildiği bu performansta galeride önceden hazırlanmış, ismini Klein mavisini belirlediği boya ile dolu kovalar, yere serilmiş büyük boyutlarda kağıt parçaları ve çıplak bir vaziyette ayakta bekleyen kadınlar bulunmaktadır. Klein öncelikle kadın bedenlerini fırçayla boyar ve kağıt üzerinde sürtünmelerini ister. Daha sonra ortaya kadın bedenine ilişkin gerçek ölçüleri barındıran baskılar çıkar. Klein buna benzer bir şekilde su ve ateş performansları da gerçekleştirmiş, ve fikirlerini sıra dışı sanat etkinliklerine dönüştürmeyi başarmıştır.

## Şekil 56

Yves Klein, “Boşluk”, Iris Clert Galerisi, 1958



(Yves Klein, 1958)

Yeni Gerçekçilerin arasında çalışmaları ile dikkat çeken bir diğer isim ise Yves Klein'in boşluk adlı sergisini gerçekleştirdiği galeriyi tamamı atık nesnelere oluşan çöplerle doldurarak dikkatleri üzerine çeken Arman olmuştur (Antmen, 2008, s.177). Sergiye davet edilenlerin geldiklerinde karşılaştıkları manzara şaşırtıcıdır ve nedeni ise merak edilir. Davetliler dahil galerinin önünden geçen diğer insanlar durumu sorgulamaktan kendilerini alamazlar. Arman bu çalışmalarda kullandığı çöp yığınları üzerinden insanları düşünmeye ve sorgulama yönlendirir. Bu konuda da başarılı olduğu görülmektedir. O dönem sanat ortamlarında sansasyon yaratan bu çalışma ile toplu tüketim çılgınlığının sebep olduğu çöğ yığınlarını çalışmalarına konu ederek bir farkındalık yaratmak ister. Camdan ve fleksiglastan oluşturduğu vitrin benzeri yapılar içine çöpleri sıralayarak veya üst üste yığarak sergileyen Armanın yelpazesi oldukça geniştir. Arman'ın sanat yaşamı, Yeni Gerçekçilik ile Dada akımı ve hazır nesne kullanımı ile açıklanabilir. Duchamp'ın ilkelerini çıkış noktası kabul eden Arman, Dolu adlı sergide atık nesnelere arasında herhangi bir seçim yapmamış ve çer çöp ne varsa üst üste yığarak galerinin tamamını doldurmuştur. Fakat kurguladığı vitrinlerde, çoğunlukla “çalar saatler, tirbuşonlar, eski Kodak kameralar, ayakkabılar, kahve bardakları ve telefonlar tepeleme seçilerek doldurulmuş halde görülür” (Hamilton, 2012, s.3). Vitrinler halinde düzenlediği camdan bu yapıların içine tıktığı atık nesnelere ile şuursuzca yapılan toplu tüketimin dünyamızda oluşturduğu çöp yığınlarını bir sanat galerisinde sergileyerek onlara tüm gerçekliğiyle yeniden hatırlatmaktadır. Arman çalışmalarında aslında neyi nasıl anlatmaya çalıştığına dair açıklamaları ise şu cümlelerle anlatmaya çalışmıştır;

Yığınının özünü ben keşfetmedim: O beni keşfetti. Şu her zaman açıkça bellidir ki toplum, ihtiyacı olan güvenlik duygusunu bir nevi istifçilik güdüsüyle besler. Bu istifçilik güdüsü vitrin düzenlemelerinde, seri üretim hatlarında, çöp yığınlarında

somut karşılığını bulur. Toplumumun bir görgü tanığı olarak, üretimin, tüketimin ve tahribatın aldaticı yaşam bilimsel döngüsü ile çok fazla ilgili olmuştumdur. Ve uzunca bir zamandır bu döngünün çokça aşikar maddi sonuçlardan birisi olarak dünyamızı çöple ve işe yaramaz tuhaf nesnelere dolduruyor oluşumuzdan ötürü acı duyar oldum (Hamilton, 2012, s.2).

### Şekil 57

Arman Pierre Fernandez, Iris Clert Galeri, “Dolu”, 1960



(Arman Pierre Fernandez, 1960)

Yeni gerçekçilik akımının oluşum sürecinde aktif sanatçılardan biri olan Fransız Heykeltıraş, Cesar Baldaccini'dir. Cesar otomobil, muhtelif hurda çeşitleri, metal parçalarını ve çöpleri pres makinesi ile sıkıştırarak oluşturduğu kompresyon heykelleri ile gündeme gelmiş ve tanınmıştır. Marsilyalı fakir bir ailenin çocuğu olmanın getirdiği ekonomik zorluklar ile okumak zorunda kalan Cesar sanatsal çalışmalarında da sanatsal malzeme portföyünü çoğunlukla ucuz malzemelerden seçmek zorunda kaldığı için atık ve buluntu olarak tabir edilen birçok nesneyi sanat çalışmalarında uygulamaya sokmak zorunda kaldı. Çeşitli ekonomik gerekçeler ile bulduğu bu yöntem ise onu üne kavuşturmakta çok geç kalmamış ve sanat çevrelerinde yapmış olduğu kompresyon heykelleri ile tanınır hale gelmiştir. Aynı dönemlerde tıp kendisi gibi ham ve işlenmemiş malzemeyi farklı gerekçelerle sanat malzemesi olarak kullanan bir grup olan arte povera grubu sanatçıları ile de yakın ilişkiler kurarak sanatını ilerletmiştir. Sanatsal hayatında özellikle buluntu nesnelere odaklanan Cesar Fransa'da ki sanat ortamlarına ilk adımını ise 1954'te Paris'te Galeri Lucien Durand'ta açtığı sergiyle atmıştır. Kompresyon çalışmalarında çoğunlukla soyut geometrik kompozisyonlar kullanan Cesar heykellerini büyük kısmını kompresör ile gerçekleştirmiştir. Bazı durumlarda ise kaynak meşaleşi ve balyoz ile çalışmalarını şekillendirmiştir. Sanat kompozisyonlarına çeşitli konular seçen sanatçının en ünlü çalışması büyük boyutlarda yaptığı 'Otomobil Bariyeri'dir. Ağırlığı yaklaşık 250 ton olan çalışma çeşitli markalarda

hurda otomobilleri sıkıştırılarak oluşturulduğu bir bariyeri anımsatıyordu. 1995 yılında Venedik'te yapılan Sanat Bienali'nde sergilenerek tanıtılmış olan Otomobil Bariyeri çalışması sanat boyutları ve ağırlığı kendinden hala söz ettirmektedir (<https://www.britannica.com>).

### Şekil 58

*Cesar Baldaccini, "Otomobil Bariyeri", 1995*



(Cesar Baldaccini, 1995)

Pierre Restany ile birlikte Yeni Gerçekçilik manifestosunu yazan aynı zamanda sanat anlayışı ve uygulamalarından ötürü bir dönem Fluxus ile de özdeşleştirilen Daniel Spoerri akımın önde gelen sanatçılarından biridir. Çalışmalarında özellikle yiyecek ve içecek artıklarını yüzey üzerine yapıştırarak kurgulayan Spoerri bu çalışmalarını duvara asarak sergilemektedir. Düseldorf'ta Yiyecek Sanatı Galerisi adlı bir galeriye sahip olan sanatçı, kendi gibi yiyecek ve içecek atıklarıyla çalışan sanatçılar ile birlikte 1670 büyük bir sergi açarak bu tarz sanat yaklaşımını Avrupalı sanatçılara tanıtmıştır (Antmen, 2008, s.178). Ek olarak Spoerri çok çeşitli yöntem ve malzemelerle projelere imza atmış ve katıldığı sanat etkinlikleri vasıtasıyla adından söz ettirmeyi başarmıştır. Sanatçılık hayatının yanında iyi bir eğitimci ve akademisyen olan sanatçı yeme ve içme eyleminin insan hayatı için çok önemli bir aktivite olduğunu ve yaşam döngüsünün olmazsa olmazı olduğunu anlatmak ister.

Sanatı, buluntu nesnelere ve süreç sanatını kapsar, çünkü onun için zamandaki sabit an, yaşam ve ölüm, çürüme ve reenkarnasyonu kapsayan tüm döngünün yalnızca bir yönüdür. Spoerri'nin çalışmalarındaki ana temalardan biri, (yeme) alışkanlıklarının sorgulanmasıdır. Yiyecek türlerini yabancılaştırarak, köklü duyuşsal algıları ve gelenekleri sorgular veya en azından onları alt üst eder (<https://www.danielspoerri.org>).

Uyguladığı kompozisyonlarda çoğunlukla resim yüzeyi bir yemek masasıdır ve kullanılan malzemeler de yemekten artakalmış yiyecek ve içecek kalıntıları ile servis için kullanılan tabakalar, bıçak, çatal, kaşık, bardak, el bezleri, masa örtüsü ve masada kalan ya da

unutulan bütün nesnelere malzeme olarak çalışmanın unsurlarını oluştururlar. Çalışmanın nihayete ermesi için herhangi bir zaman aralığı şartı olmaksızın her an masadan kalkıp her şeyi olduğu gibi bırakabilir ve nesnelere o anki duruşlarına göre zemine yapıştırır. Bu rastgelelik durumu Spoerri'nin sanatının önemli bir parçasıdır. Bu nedenle Eat Art Galery adlı mekanda sık sık yemek davetleri düzenler ve yemeğin her hangi bir anında yemek yemeyi durdurur. Yemek Tuzağı adını verdiği bu çalışma tarzı ile ün yapan sanatçının atık ve buluntu nesnelere oluşturduğu kompozisyonlar çağdaş sanat formunun önemli örnekleri arasında gösterilmektedir (<https://artmargins.com>).

### Şekil 59

Daniel Spoerri, "Tableau – piege", 1965



(Daniel Spoerri, 1965)

Yeni gerçekçilik akımı modern sanat akımları arasında hem ortaya çıktığı tarihin Postmodernizm başlangıcına denk gelmesi sebebiyle hem de sanatçıların sanat eseri üretiminde izledikleri tutum ve kullandıkları malzemeler sebebiyle modern ile postmodern arasında bir köprü vazifesi üstlendiği görülmektedir. Nitekim daha sonra sanatta yaşanan gelişmeler, bir akım oluşturacak prensiplerle bir araya gelen bir gruplaşmadan ziyade daha bireysel ve özgün çalışmaları bizlere göstermektedir. Bu nedenle bu dönemden sonra sanatta Modernist yaklaşımların giderek daha azaldığını ve her geçen gün Postmodernist yöntem ve yaklaşımların arttığını tespit etmek mümkündür. Dolayısıyla Yeni Gerçekçilere etkinlik gösterdiği tarihler ve uygulamalarındaki yeni kavramsal yaklaşımları nedeniyle son modernler veya ilk post modernler denmesi uygun bir benzetme olacaktır.

## Endüstri ve Endüstriyel Malzemenin Çağdaş Sanata Yansımaları

### Modernizm, postmodernizm ve çağdaş sanat.

Dadaizm'den sonra devam eden süreçte yine Modern sanat akımları olarak kabul edilen bir kısım sanat akımını incelediğimizde sanatçıların tavır, yaklaşım ve sanatsal üretim

anlayışlarının giderek başkalaştığı görülmektedir. Her ne kadar biz bu akımları modern sanat akımları olarak ele alıyor olsak da, bu akımların isminden önce cisminin değiştiğini birçok uzman dile getirmektedir. 1980'lere hatta 1990'lara kadar yaygın bir şekilde kullanılan, modern sanat akımları olarak değerlendirilip kabul gören bu akımlar modern sanattan postmodern sanata geçişi gerçekleştirdikleri gibi sanatçıları da postmodern sanatın öncüleri olarak kabul edilebilir. Özellikle Dadaizmle başlayan ve sonrasında sürrealizmle devam eden bu dönüşümü tetikleyen en büyük etkenin de II. Dünya Savaşı olduğu görülmektedir.

I. ve II. Dünya Savaşları ilerleme fikrinin tüm dünyada sorgulanmasına yol açmış; modernizmin ütopyik dünyasının çöküşünü de gündeme getirmişti. Böylece özellikle 1945 yılından sonra farklı bir dönem başlamıştı. Kavram olarak şekillenmesi zaman alsa da genel olarak bu dönem, Postmodern dönem olarak adlandırılmıştır (Şahiner, 2020, s.19).

Ne yazık ki günümüzde hala altı doldurulamayan, açıklanmakta güçlük çekilen birçok sorunlu kavram ve üslup vardır. Sanatın genel bir problemi olan bu durumu modernizm, postmodernizm ve çağdaş sanat kavramlarının da tam olarak açıklanamamasından anlıyoruz. Fakat yine de sanatın bu karmaşıklığı arasında ortaya çıkan eserler arasındaki benzerlik ve farklılıklara bakarak onları dönemlere ve bağlamlara ayırmaya çalışırız (Whitman - Pooke, 2018, s.23). Bu karmaşanın oluşmasının birçok sebebi vardır. Fakat en belirgin olanlardan birisi sanatın bireyselliğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü her insanın fitratı farklıdır ve bu farklılıklar sanatçılarda eser üretiminden tutunda algılayış biçimine kadar birçok alanda açığa çıkar. Örneğin Postmodernizm sözcüğünü ilk kez kullanan olarak kabul edilen İngiliz ressam John Watkins Chapman, Cezanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin gibi sanatçıların biçimlerine topluca post modern demiştir (Yılmaz, 2006, s.203). Bugün bizim post empresyonist olarak kabul ettiğimiz bu sanatçıların başka bir sanatçının gözünde postmodern oluşları bu bireyselliğe bir örnek teşkil edebilir. Ayrıca I. Dünya savaşından sonra ortaya çıkan akımlarda aynı tavrı benimsemiş ve belli prensipler etrafından bir araya gelmiş sanatçıların kurduğu gruplardan bahsetmek zamanla neredeyse imkansız hale gelmiştir. Çünkü hemen hemen her sanatçı bu başkalaşımın bir parçası haline gelmiş, sanatını daha özgün ve farklı kılmanın çeşitli yollarını denemiştir.

1960-70'lerden sonraki süreçte modernizm karşıtı ya da modernizmden sonrası anlamına gelen Postmodernizm bu alanlarda çalışmalar yürüten sanatçı ve kuramcılar tarafından modern yaşam kültüründen radikal kopuşları ifade eden, yeni postmodern sanat biçimlerinin ortaya çıkışıyla varlığı daha somut olarak hissedilmiş ve tartışılmaya başlanmıştır. Postmodernizm hakkında birçok tanımlama yapılmış olsa da tam olarak bir fikir birliğine varılmamıştır. Bu durum ise Postmodernizm teriminin net bir şekilde algılanamamasına neden olmaktadır (Şahiner, 2020, s.20). Bu konu ile ilgili Şaylan,

Postmodernizm adlı kitabında; “*Postmodernin estetik anlayış ve ölçüsünden toplum düzeni ya da işleyişine, toplumla ilgili kuramsal çözümlemelere ve bilim felsefesine kadar uzanan çok geniş bir alanda ortaya çıkan yeni yaklaşım ya da tartışma biçimlerini kapsamından dolayı tanımlanması güçtür*” (Şaylan, 1999, s.6) diye açıklama getirmiştir.

‘Post’ ön eki, kavrama, sonrası ya da karşıtı bir anlam katarak modernizmin bittiğine ve yaşanan dönemin modernizmden sonraki farklı bir dönem olduğuna ya da modernizm kavramının tam karşısında, savunduğu herşeye muhalet eden başka bir anlayışa evrildiği anlamları çıkmaktadır. Bu iki farklı kavrayışın yanı sıra modernizmin yine ‘post’ ön eki ile postmodernizme evrilmesini modernizmin devamı olarak algılanabileceği yani modernizmden sonra devam eden yeniden bir değerlendirme ve yapılandırma çalışmasını ifade edebileceği varsayımlar arasında gösterilebilir (Şahiner, 2020, s.21). Aynı zamanda ‘geç modernizm’ ve ‘çağdaş sanat’ isimlerinin de hemen hemen aynı anlamlarda birbirileri yerine kullanıldığı görülmektedir. İsim farklılıkları bir muğlaklık yaratsa da her bir ismin aynı dönemin sanatını işaret ettiği konusunda sanatçılar neredeyse hem fikirdir. Postmodernizm ile çağdaş sanat arasındaki tek ayırım ise çağdaş sanatın günümüz sanatını da ifade eden bir anlamı olduğu için ortaya çıkar.

Post modernizm, geç modernizm ve çağdaş sanatı daha iyi anlamak için modern sanatı anlamak gerekmektedir. Modern sanatı anlamak için ise Clement Greenberg’in yaptığı modern sanat teorisini, sanat otoriteleri tarafından kabul görüldüğü için referans alabiliriz. Greenberg’e göre; bir sanatçının modern bir eser üretebilmesi için içerikten daha fazla biçim ve estetiğin ön plana çıkarılması gerektiğine değinmektedir. Yani sanatçının kaygıları, duyguları ve politik görüşü olabilir, fakat eserde estetik etkinin önüne geçemeyeceğini net bir şekilde belirtmiştir. Ayrıca Greenberg’e göre modern sanat eseri günlük yaşantımızın ve bireysel ya da toplumsal sorunlarımızın gölgesinde üretilemez. Bir eserin modern olabilmesi için gereken şartları kısaca bu şekilde özetler. Yanı sıra tıpkı postmodern teriminde olduğu gibi modern teriminin de birçok anlamı olduğu ve tam olarak tanımının yapılamadığını unutmamak gerekir. Fakat geniş bir çevrede kabul gördüğü için Greenberg’in modern sanat teorisini kesin olmamak kaydıyla doğru olarak ele alabiliriz. Ayrıca şu konuyu da belirtmekte fayda vardır; modernizm teriminin farklı kullanımları bir karışıklığa sebep olabilir. Bu terimi 1860 ve 1960 yılları arasında ortaya çıkan daha önceki sanatsal yaklaşımlardan biçim ve içerik bakımından radikal bir şekilde ayırt edilebilen sanat türünü tanımlama eğilimi olarak görmek gerekir. Postmodernizmi tanımlamakda tıpkı modernizmi tanımlamak gibi kolay değildir. Postmodernizm bize içerdiği anlam dolayısıyla bize modernizmin sona ermiş bir dönem olduğunu ima eder. Bazı tarihçiler ise modernizmin bitmediğini sadece güncellenerek

devam ettiğini savunur. Bu görüşe göre modernizm biten bir kavram değildir. Her çağın modernini vardır fakat yaşanan gelişmelere göre başkalaşır, şekil değiştirir. Bazen anlamı da değişebilir, her çağın modası neyse işte modern oradadır fikri hala güncelliğini korumaktadır (Whitman-Pooke, 2018, s.31-33).

Postmodernizm'in sanatsal bir tavır bir üslup ya da net bir şekilde görülebilen sanatsal bir yaklaşım olmadığına değinmiştik. Modernizmin karşıtı olarak bir anlam taşıdığı düşünüldüğünde modern bir eserde olan özelliklerin tamamını dışlar. Postmodernizm tutarsızdır ve bir amacı yokmuş gibi görülebilir. Fakat bunu her eser için söylememiz mümkün değildir (Whitman-Pooke, 2018, s.31-33). *“Postmodernizm en genel ifade biçimiyle 20. Yüzyılın ikinci yarısında öncelikle sanat alanında ortaya çıkan, daha sonra, diğer birçok alana yayılmış olan düşünce, yaklaşım ya da söylemler bütünüdür”* (Şahiner, 2020, s.20). Aralarında sanat tarihçisi ve eleştirmeninde bulunduğu birçok yorumcu postmodernizmi sanatçının keyfiliğinin bir yansıması olarak görür ve bir o kadar da kapsamsız bulur. Sanatı da kapsayan kültürel bir dışavurumculuktur. Bu yaklaşımlar tür ve üslup olarak değil ironi, parodi ve geçmiş sanatı da içine katarak ortaya çıkarlar. Çağa uygun bir şekilde belirsizliği ve değişen toplumsal, politik, ekonomik, sanatsal ve kültürel koşulların tekinsizliği olduğu da söylenebilir (Whitman-Pooke, 2018, s.33). Bu konu ile ilgili bir düşünür açıklamalar yapmış prensipler belirlemiştir.

Bazı yorumculara göre postmodern sanat ve çağdaş sanat arasından kısmen farklar olduğu savunulsa da içerik bağlamında düşünüldüğünde ikisi de aynı şeyi temsil etmekte yani zamanımızda yapılmakta olan sanata işaret etmektedir. Daha iyi anlaşılabilmesi açısından Danto'nun çağdaş sanat ve posmodern sanat açıklamalarına bir göz atmakta yarar vardır. Ona göre bir kısım sanatçılar 70'lere hatta 80'lere kadar modern sanat yaptıklarını düşünüyorlardı. Fakat düşündüklerinin aksine yaptıkları şey çağdaş sanattı çünkü biçem olarak modern sanat anlayışının dışına taşmaktaydı (Yılmaz, 2012, s.52-53). Modern nasıl yakın tarihi temsil eden zamansal bir kavram değilse Çağdaş'da şu an yaşanmakta olan herşey anlamına gelen zamansal bir kavram değildir. Dahası modern öncesinden moderne geçiş sanatçıların farkında olarak gerçekleştirdikleri bir süreç değildi. Öyle ki sanatçılar ciddi anlamda geriye dönüp baktıklarında ürettikleri eserlerin modern eserler olmadığını farkettiler. O zamana kadar eskiden farklı türde bir şey yaptıklarının ayırımına varamadılar. Modern sanattan Çağdaş sanata geçişte buna benzer bir şekilde gerçekleşmiştir. Çağdaş sanat, sanatçıların farkına varana kadar şu anda yapılmakta olan modern sanat olarak devam etti. Modern sözcüğü tarihsel bir anlamı vardır ve en yakın tarihli v.b ifadelerin en güçlüsüdür. Çağdaş ise en kesin anlamıyla şu anda gerçekleşmekte olanı ifade eder ve çağdaşlarımızın ürettiği sanat anlamına

gelmektedir (Danto, 2020, s32-33). Modern sanatta önemli olan saflık ve kesinlik gibi prensiplerin aksine çağdaş sanat melezlik ve muğlaklıktan beslenmektedir. Fakat çağdaş terimi Danto'ya göre biçimsellikten öte zamansallığı belirtmektedir. Bu nedenle bu kavram belirsiz ve zayıftır. Zaten Postmodern kavramının icadı çağdaş kavramının yetersizliğinin bir tür kanıtı olarak değerlendirilebilir. Yanı sıra postmodern kavramı da yeterince kapsayıcı değildir. Çünkü bazı çağdaş sanat eserleri biçim açısından postmodernin dışında kalmaktadır (Yılmaz, 2012, s.52-53). Bugün üretilen sanat eserlerinde çoğunlukla çağdaş kavramının kullanılmasının sebebi de budur. Bugünün sanatını daha iyi ifade edebildiği için postmodern sanat yerine çağdaş sanat tercih edilir. Fakat Danto'ya göre her iki kavramda tam olarak yeterli değildir ve sorunludur. Ona göre Post-tarihsel sanat bugüne kadar yapılan herşeyin bugün hala yapılabildiği mezhebi geniş bir sanattır (Yılmaz, 2012, s.53). Yanı sıra Alan Kaprow'un kullandığı post sanatçı kavramından yola çıkan Donald Kuspit, bugünün sanatına post sanat demektedir (Kuspit, 2004, s.77-102).

Fransız düşünür J. F. Lyotard'a göre ise modernizm kavramı postmodernizimden farklı bir şey olmadığı gibi her ikisi de birbirini içinde devinim halinde olduklarını belirtmektedir. Postmodernizm kavramının ortaya çıkması ve gelişmesinde modernizmin çok büyük rolü vardır. Farklı isimlere sahip olsalar da birbirinden kaynaklanan iki kavram olduklarını düşünen Lyotard, postmodern bir sanat eserinin aynı zamanda modern bir yapıt olduğunu da belirtmektedir. Amerikalı edebiyat kuramcısı ve eleştirmeni Fredric Jameson ise postmodernizmi yeni bir çağ olarak ele almaktan yana olmamıştır. Ona göre Postmodernizm II. Dünya savaşından sonra yaşanan gelişmelerden kaynaklanan kapitalizmin kültürel egemeni ya da mantığı olduğunu işaret etmiştir. Fransız sosyolog ve düşünür Jean Baudrillard göre ise Postmodernizm daha önce üretilmiş biçim ve malzemeleri yeniden bir araya getirmek ve bunlarla çocukların oyuncaklarla oynadığı gibi oynamak olduğunu belirtmektedir. Ona göre postmodernizm, modernizmin artıkları ile oynanan bir oyundur (Şahiner, 2020, s.22). Birçok alanda postmodernizm teriminin kullanılması (örneğin, ekonomi, politika, kültür, sanat v.b) onu daha karmaşık hale getirmiş olacak ki tanım yapmakta filozoflar bile bazen çaresiz kalmıştır. Çağdaş sanat kavramı ise bu durumun biraz dışındadır. Çünkü ilgi alanı sanat konularının sınırları içindedir. İlk defa Modern sanatın yerini daha radikal alışılmadık ve geleneksel olanla bağını koparmış sanat türünü tanımlamak için 1930'lardan beri kullanılmaktadır. Bu tarihten beri gelişip evrilen sanatsal ifade biçimlerinin hep ileriye doğru akışını temsil eden çağdaş sanat, günümüzde o kadar farklı ve çeşitlidir ki tamamını takip edip sınıflandırmak mümkün değildir (An-Cerasi, 2021, s.18). Fakat *"bu tek kelime günümüz sanatının farklı türlerini tek kategoride bir araya getirir. Lucian Freud'un portreleri, Jeff Koons'un balon heykelleri, Marina Abramovic'in performansları, Joseph Kosuth'un*

*kavramları, bunların hepsi bu kapsamı sürekli genişleyen şemsiyenin altındadır” (An-Cerasi, 2021, s.18).*

### **Çağdaş sanat ve dadaizm: marcel duchamp ve hazır nesnelere**

Bugün içinde bulunduğumuz zaman dilimini yorumlayıp açıklamak kolay değildir çünkü bugün dünyamızı anlamak için politikadan ekonomiye, yeni teknolojilerden yeni sanatsal yönelimlere kadar pek çok konuda fikir sahibi olmak gerekir. Bugünün sanatçısı kendini sınırlamadan herhangi bir malzeme ve yöntemle ifade edebilir. Hissettiklerini aktarmak için en uygun malzemeyi resim, heykel, film, fotoğraf, video, performans, dans, müzik ya da medya sanatına dönüştürebilir ve kitlelere aktarabilir.

Bugün çağdaş olarak nitelediğimiz eserlere bir göz gezdirecek olursak çalışmalarda kullanılan malzemelerin çoğunluğunun geleneksel sanat malzemelerinin dışında tercih edildiği hatta önemli oranda teknolojik ve endüstriyel ürünleri içine alan hazır nesnelere kullanıldığını tespit ederiz. Günümüz sanatçıların kendilerini hazır nesnelere ifade edebilmelerinin yolunu açan ve bu çalışmalarını kuramsal temellerini oluşturan önemli aktörler vardır. Günümüz sanatında sıradan bir endüstriyel ürünün bir sanat nesnesine dönüşmesini anlamak için öncelikle I. Dünya Savaşı'nın yaşandığı günlerde İsviçre'nin Zürih şehrinde ortaya çıkan Dadaizmin temsil ettiği yeni ifade şekline ve Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere bir göz atmak gerekir. Çünkü ilk kez hazır nesne bir sanat nesnesi olarak Dadaizm ile birlikte gündeme gelmiştir. Dadaistler arasında özellikle Marcel Duchamp'ın bu bağlamda yaptığı çalışmalar sanat dünyasında önemli bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. O dönemde Duchamp'ın bir sanat eseri olarak sunduğu bu hazır nesnelere bugünün sanatına yön veren en temel anlayış olduğu gerçeği önümüzde durmaktadır. Bu nedenle Dadaizm ve Marcel Duchamp çağdaş sanat açısından önemlidir ve gerektiriğince incelenmelidir. Ayrıca Duchamp'ın hazır nesnelere bir sanat eseri olarak sunarken içeriğinde felsefi açıklamalar ile anlam katması da önemini artırır. Modern sanat kavramının sanat eseri prensiplerine ters düşen bu çalışmalar bütün itirazlara rağmen kabul edilmiş ve kurumsal bir ortamda sanat eseri olarak sergilenmiştir. Modern sanatın önemli bir dönüşüm yaşayacağını ilk sinyallerini o gün vermiştir. Duchamp'ın burada yapmak istediği şey, sanatın, bir piyasa ürünü olarak para karşılığında alınıp satılabilen bir metaya dönüşmesine radikal bir tepkidir. Tacirliğe dönüşen sanat eseri piyasasına bir oyunbozan gibi müdahale etmektedir. Sanatın kişiler ve kurumlar arasında bir güç aracına dönüşmesine karşı çıkan Duchamp kendi alaycı üslubuyla bu meseleler üzerinde bir farkındalık yaratmak istemektedir. Sıradan bir pisuvarı ters çevirip imzalayarak onu sahiplenmiş ve kendine mal etmiştir. Çeşme ismini verdiği pisuar sanatın düştüğü duruma bir isyanın sembolüdür. Ardından çağdaş sanat eseri olarak müzeye konması

geleneksel anlamda müze anlayışının sonunun başlangıcı olmuştur. Fakat endüstriyel bir ürünün sanat nesnesine dönüştürülmesi sadece sanat tüccarlığına, piyasa koşullarına ve müzeciliğe bir karşı çıkıştan ibaret olmadığını söylemek gerekir. Bu tarz bir ifade yönteminin altında daha derin anlamlar vardır (Atalan, 2002, s.23-24). *“Duchamp o zaman kadar edinilmiş sanat görgüsünü hiçe saymış, sanatın merkezine sanatçıyı ve sanatçının düşüncesini, yorumunu, anlamlandırmasını koyarak sanatı o zamana kadar benimsenen formlar ve estetik özelliklerden uzaklaştırarak yeniden sorgulatmıştır”* (Atalan, 2002, s.25). Duchamp sanat eserini değil sanatçının benliğini sanatın merkezine koymuştur. Bunu da daha önce rastlanmamış bir ifade biçimiyle gerçekleştirmiştir. *“Böylece çağdaş sanat, sadece o zamana kadar edinilen form dilinin kullanıldığı bir alan olmaktan çıkıp sanatçının yaratıcı gücünün ve işçiliğinin, eleştirel düşünce ile birleştiği bir disiplin haline gelmiştir”* (Atalan, 2002, s.25).

Duchamp'ın gerçekleştirdiği bu yenilikler günümüz sanatında sanatçının üretip sanat eseri olarak sunduğu şeye “sanat değil” türünden bir yaklaşımı da ortadan kaldırmıştır. Ayrıca Duchamp'ı referans gösterip fazla özgürlüğün keyfilğini kullanan ve hazır nesne kavramını suistimal eden yeni bir tür sanatçı tahifesi de ortaya çıkmıştır. Geldiğimiz noktada ortada duchamp gibi birçok örneğin referans olarak gösterilip üretilen acayıplıklar sanatçı ve toplum nazarında bir muğlaklık yaratmıştır. Neyin sanat olduğu ve neyin sanat olmadığı hususunda bir kafa karışıklığı sebep olmuştur. Bu nedenle bu tür yapıtları sınıflandırıp sınırlayacak ve en azından bazı önemli konularda bir çerçeve oluşturacak kuramlara ihtiyaç hasıl olduğu için bu konuda yeterliliği olan sanatçı ve düşünürler çağdaş sanat kuramları üzerine çalışmalar yaparak konuyu aydınlatmaya çalıştılar.

### **Çağdaş sanat kuramları: arthur danto ve gerge dickie**

Artur Danto'nun yazdığı ‘Sanat Dünyası Kuramı’, George Dickie'nin yazdığı ‘Kurumsal Sanat Kuramı’ bu konuyu aydınlatmak adına yapılan önemli sanat teorileri arasında gösterilmektedir. Bir eserin sanat olup olmadığı hakkında peşin bir yargıya varmadan önce eserin sadece “sanat dünyası” içinde açıklanabileceği ve değerlendirilebileceği düşüncesini iyi anlamak gerekmektedir. Bu nedenle, Danto'nun, bu hususlarda ileri sürdüğü teoriyi detaylı bir şekilde analiz etmek, bizi daha doğru bir karara götürecektir (Gültekin, 2014, s.122).

Düşünür bu iddiasını temellendirebilmek için, çarpıcı ve uç örneklerden yola çıkmıştır. Yine de verdiği örneklerin çağdaş sanat içinde yaygın bir şekilde kabul görmüş yapıtlar üzerinde olduğu düşünülecek olursa yaptığı çözümlenmenin ve getirdiği ‘sanat dünyası’ yaklaşımının, birçok sanatsal gelişimi ve yeni türden sanat yapıtları sınıfını anlaşılır kılma potansiyeli gibi bir avantajı olduğu açıktır (Gültekin, 2014, s.122).

Danto bu nedenle sanat çevrelerinde sanat olup olmadığı hakkında en çok tartışma yaratan sanatçı ve eserlerini ele alarak kendi teorilerinde yeni bir formulasyona ulaşmaya çalışmıştır. Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg ve Andy Warhol'un çağdaş nitelikler taşıyan eserlerini ele alan Danto bu sanatçıların sanat nesnesine dönüştürdükleri nesnelere ele alarak algısal olarak karşılaştırmaktadır. Örneğin Duchamp'ın çeşmesiyle gerçek bir pisuarı karşılaştırırken Warhol'un Brillo kutuları ile sıradan bisküvi kutuları arasındaki farklar ele alındığından sanatçıların kullandığı nesnelere ve gerçekleri arasından bir fark olmadığı görülmediğini belirtmiştir. Bu sıradan nesnelere sanat nesnesi kılan şeyin ne olduğuna dair bir teori gerekmektedir. Bu nedenle Danto bu yeni tür sanatsal ifade biçiminin tanımlanması için "sanat dünyası" kuramını geliştirmiştir. Bu kuramda ise sanatçıların kullandığı nesnelere gerçeklerinden hiçbir farkı olmamasına karşın sanat eseri olarak kabul görmesini bu nesnenin ve onu sanat eseri olarak sunan sanatçının sanat dünyasındaki konumuna bağlamaktadır. Yani sıradan bir nesneyi sanat olarak kabul görmesinin ön koşulu onun sanat dünyasında bir konumu işgal etmesidir (Gültekin, 2014, s.123). Danto, 1964'te yayınlanan Felsefe Dergisinde yazdığı Sanat Dünyası adlı makalesinde "Sanat Dünyası" kuramını, Brillo kutuları adlı çalışma üzerinden şöyle açıklamaktadır;

Bir Brillo kutusu ile bir Brillo kutusunun oluşturduğu sanat yapıtı arasındaki farkı sonuç olarak yaratan, belirli bir sanat kuramıdır. O nesneyi 'sanat dünyası'na sokan ve (sanatsal özdeşleştirmelerden başka bir anlamda) gerçekte olduğu nesne olarak kalmasını engelleyen, kuramıdır. Kuram olmasa, insanlar onu sanat olarak görmezlerdi elbette; öte yandan, onu sanat yapıtı olarak görebilmek için de sanat kuramının büyük bir bölümünü, ayrıca New York'un yakın geçmişe ilişkin resim tarihinin hatırı sayılır bir bölümünü de hatmetmiş olmak gerekir (Danto, 1964, s.581).

'Kurumsal Sanat Kuramı' yazan George Dickie'de, Danto'nun bu görüşünün sanata ve sanat eserine yeni bir bakış açısı getirdiğini belirtmiştir. Benzer bir şekilde Danto'nun ifade ettiği gibi sanatın kültürel boyutunu ön plana çıkararak sanatsal etkinliğin ve sanat yapıtlarının değerlendirilmesinin ve özellikle sunulmasının kurumsal boyutuna dikkat çekerek sanatın kurumsal kuramını geliştirmiştir. Bu kuramın gelişiminde Artur Danto'nun sanat dünyası kuramı kritik bir yer edinmiş ve düşünce yapısı ile katkı sağlamıştır. Danto'nun düşüncelerinden etkilenen George Dickie Kurumsal Sanat Kuramı ile neyin sanat olup olmadığı ile ilgili çelişkili durumu yeniden ele almış ve sanatın tanımını 1974 de yazdığı sanat ve estetik adlı kitabında çağa uygun bir şekilde yeniden değerlendirmiştir (<https://tr.wikipedia.org>). Sanatsal etkinliğin içerisinde yer alan her bir kavramı yeniden tanımlayan George Dickie kurumsal kuramın formulasyonunda beş iddiada bulunur.

1. Sanatçı; sanat üretiminin anlaşılmasında katkısı olan kişidir.

2. Sanat yapıtı; ‘sanat dünyası’ izleyicilerine, yani kamuya sunulmak üzere yapılan bir üründür (artifact).
3. İzleyici (kamu); kendilerine sunulan nesneyi belirli düzeyde anlamak üzere hazırlanan üyelerin oluşturduğu bir grup kişidir.
4. ‘Sanat dünyası’; tüm ‘sanat dünyası’ sistemlerinin toplamıdır.
5. ‘Sanat dünyası’ sistemi; sanatçı tarafından ‘sanat dünyası’ izleyicilerine sanat yapıtının sunumundaki çerçevedir (Dickie, 2001, s.28).

Dickie’ye göre bir sanat eseri ancak içerisinde üretildiği, sergilendiği, ve değer biçildiği kurumsal yapı bağlamında anlaşılabilir. Kurama göre sanatın kurumsallığı için gerekli olan 2 temel pratik vardır. Bir nesnenin sanat yapıtı olması için ilk kural, nesnenin bir insan tarafından üretilmiş olmasıdır. İkincisi ise kamusal sanat dünyasına sunulan bir nesne türü olmasıdır. Dickie’ye göre bu iki kural bir nesnenin sanat nesnesi olması için zorunlu kurallardır. Sanat eseri üretimini ve doğasını anlamak ve tanımlamak için ileri sürülen bu ifade şekli geleneksel sanat kuramlarından çok daha kuşatıcı ve çağdaştır (Gültekin, 2014, s.127-128). *“Kurumsallığı içinde ele alındığı takdirde, herhangi bir nesne de ‘sanat dünyası’nın sistemine girmesiyle, bu kültürel yapının bir parçası olabilmekte ve sanatsal algılama ve sunumun bir parçası olarak sanatsal amaçlarla insan ürünü olma (artifact) özelliğini kazanabilmektedir”* (Gültekin, 2014, s.127-128).

### **Çağdaş sanat ve endüstri ilişkisi**

1960’dan sonra, özellikle batıda ortaya çıkan ve gelişen güzel sanatlar adı altında sergilenen sanat eserlerine dönüp baktığımızda, 1960 yılından önce sanatçılar tarafından uygulanan ifade şekline bir kopuş yaşandığını görmekteyiz. Aynı zamanda endüstrileşmenin kitleleri etkisi altına aldığı gibi sanatı da gerek içerik gerekse kullanılan malzemeler bakımından etkileyip dönüştürdüğünü net bir şekilde görürüz. Bu başkalaşımında şüphesiz endüstrinin parlak yüzü olan teknolojinin payı oldukça büyüktür. Yapılan sanatsal etkinliklerde elektronik çağın geniş malzeme dağarcığının ve sanatsal tasarıma dayalı biçimlerinin yer aldığı sergilerle her geçen gün daha fazla karşılaşmaktayız. 1860’lar da başlayan bu dönüşüm günümüze kadar endüstri teknolojisi ile üretilmiş nesnelere kullanılan yeni sanat türlerinin de doğuşuna vesile olmuştur. Pop art, optik sanat, performans, video sanatı, kavramsal sanat, dijital sanat, bilgisayar sanatı, yeni medya sanatı gibi sanat türlerinin ilham kaynağı endüstri ve endüstriye bağlı gelişen teknolojilerdir (Turani, 1998, s151).

1860 yılından sonra bu güne kadar gelen süreçte geleneksel resim, heykel ve plastik sanat türlerinin zamanla terk edildiği ve özellikle uluslararası sergiler, bienellerde sergilenen sanatsal çalışmaların çoğunluğunun fotoğraf, film, lazer, hologram, video, bilgisayar ve

çeşitlik robotik, elektronik ve mekanik araç ve gereçlerden oluştuğu, çeşitli hazır nesnelere ve atık nesnelere kullanıldığı görülmektedir. Bu yeni tür yaklaşımın ilk ortaya çıktığı yerler I. Ve II. Dünya Savaşlarını girmiş, tanık olmuş veya bu savaşlardan herhangi bir şekilde etkilenmiş olan Avrupa ülkeleri ile A.B.D olmuştur. Ayrıca bu sanat türlerinin ilk defa Batı Avrupa devletleri ve ABD’de çıkmasının nedenleri üzerinde dikkatle durulmalıdır. Çünkü burada incelenecek sanatsız sanat yapma girişimlerinin oluştuğu toprakların kimyasında, yaşanan endüstriyel savaşların acımasız anılarının yattığı yukarıda belirttiğimiz yeni tür sanatın sanatçıları ve sosyologlar tarafından belirtilmiştir. Yani bu dönüşüm endüstrileşen batı toplumlarında, bencil politikacıların kapitalist yaklaşımlarının neticesinde ortaya çıkan bir savaşın, insanlar ve sanatçılar üzerinde bıraktığı bir iz düşümü olarak görülebilir. Savaş geleneksel sanattan bu denli radikal bir kopuşun altındaki ruh halini oluşturan etmenlerden sadece biridir. Özellikle 1860’dan sonra endüstrileşme ve teknolojiye büyük gelişmelerin yaşandığı, üretimde olduğu gibi tüketimde sınırsız hale geldiği, bilginin üretilip dağıtılabilirdiği, dünyanın daha çok küreselleştiği bir zaman dilimine girmiş olan sanatçı kendini ifade etmek için tual ve yağlı boya gibi geleneksel malzemelerden çok daha fazlasına ihtiyaç duymuş olacak ki sanat görüşünü ve malzeme anlayışını çağının şartlarına göre yeniden revize etmiştir. Endüstrileşmenin sunduğu sınırsız malzeme olanağının yarattığı yeni sanat türleri ise bugün, çağdaş sanat formları olarak değerlendirilmektedir (Turani, 1998, s.152). Bu yeni sanat türlerinin ortaya çıktığı dönemde sanat yapıtı olarak kabul görmesi o dönem sanatçıların ve toplum yapısının bu türleri anlamaya ve algılamaya hazır olduklarını bize gösterir. Örneğin Marcel Duchamp’ın Çeşme adlı eseri ya da Warhol’un Brillo Kutusu adlı çalışmalarının 18. Yüzyıl sanat ortamında kabul görmesi mümkün değildir. Danto, belli bir zaman diliminde sanat yapıtı olarak kabul edilen bir eserin başka bir zaman diliminde kabul edilemeyeceğini savunur. Çünkü bir eserin belli bir zaman diliminde kabul görmesi için o zaman dilimindeki sanat ortamlarının ve toplum yapısının o sanat yapıtını algılayabileceği bilinç seviyesinde olması gerekmektedir (Alioğlu – Bayrak, 2019, s.43).

Endüstri ürünlerinin sanat nesnesine dönüşmesinin getirdiği diğer bir sorunlu ve açıklanması gereken alan ise güzelden kopuştur. Dadaizm ve ardından pop art ile devam eden sanatsal süreçte ilklerine sıklıkla rastladığımız endüstriyel ürünlerin dolaysız bir şekilde birer sanat yapıtına dönüştürülme çabasının altında sanatın güzelle olan ilişkisinin de sorgulandığını görmekteyiz. Zaten Marcel Duchamp çeşme adlı pisuarı bir sanat yapıtı olarak sunduğunda yapmak istediği şey tamda buydu. Yani bir sanat yapıtının güzel olma zorunluluğunun bir sanat kuralı olmadığı sorgulanmasını ve estetik algısının bakış açısına göre değişiklik gösterebileceğinin de anlaşılabilmesini istiyordu. Geleneksel sanatın estetiğe yani güzele olan körü körüne bağlılığının sanatı kısır bir döngüye soktuğunu düşünen sanatçı

mesajını verirken seçtiği obje ile farkındalık yaratmaya çalışıyordu. Buna benzer çalışmaların o dönemden sonra sıklaşarak artmaya başlaması sanatçıların güzele olan bakış açılarının değişmeye başladığını göstermektedir. Duchamp'ın çeşme adlı eseri anti estetik bağlamda üretilmiş olsa bile, kullandığı pisuarın görünüş özelliklerine bakarak onun ortalama bir güzelliğe sahip olduğu konusu ise meselenin farklı bir yüzünü bizlere hatırlatmaktadır. Ayrıca bu tür endüstriyel ürünlerin ekonomik boyutunu da düşünecek olursak bir meta değeri kazanması ve piyasada tercih edilmesi için estetik kriterlerde üretildiklerini de unutmamak gerekir (Alioğlu – Bayrak, 2019, s.65-66). *“Her endüstri ürünü duyuşsal olarak algılanabilir olan bir görünüşü ifade eder. Bu görünüş form, renk ve yüzeysellik gibi biçimsel elementleriyle belirlenir. Her endüstri ürününün buna göre estetik bir işlevselleği”* vardır (Tunalı, 2002, s.60). Ancak Marcel Ducamp'ın öncülüğü yaptığı bu yeni estetik algılama biçiminde, yeni bir değer olarak güzelden bilgi nesnesine kavramsal bir geçiş yaşanmıştır. Sanatçının, eser üretiminde, estetik kaygıları değişmiş, bilgi temelli bir tavra dönüşmüştür (Alioğlu – Bayrak, 2019, s.66). Sanat tarihinde ki estetik temelli tartışmalar aslında yeni değildir. Biraz incelenirse Alman Ekspresyonistlerine, hatta Fovist Henry Matisse'in yaptığı Madam Matisse'in Portresi adlı eserine kadar gidilebilir. Fakat endüstriyel bir ürün olması ve çağdaş sanatla ilişkilendirilmesi nedeniyle, Marcel Ducamp'ın hazır nesnelere bu konuda birer öncü olduğunu kabul etmek gerekir.

### **1960 Sonrası sanatta endüstri ve endüstriyel malzeme.**

Endüstrileşmenin hızla artması, yeni ürünlerin ortaya çıkması ve yaygınlaşması bilindik geleneksel sanat türleri için bir tehlikeydi. O günler çok anlaşılmasa bile bir müddet sonra bütün geleneklerin yalnızlığa terkedilip yerine gazete, kitap, resimli roman, dergi, el ilanı ve afişler, renkli veya siyah beyaz fotoğraflar, ünlü olan kişi veya herhangi bir ürünün ya da sporcuların posterleriyle değişmeye başlanacaktı. Baskı ve çoğaltım teknolojisindeki gelişmelerin ardından popülerliği artan her şeyin resimlerinin yanı sıra sevilen ünlü ressamlarının yapıtlarının kopyaları ucuz maliyetlere duvarlara asılabiliyordu. Müzikte de durum farksızdı, önemli müzisyenlerin eserleri çoğaltılıp her yere gönderilebiliyordu. Ayrıca adına pop denilen hafif müzik tarzı yeni bir tür ortaya çıkmıştı ve oldukça da revaçtaydı. Ayrıca bu tür bir müzik yapabilmek için konservatuarlar da eğitim almaya veya saraylı bir gelenekten gelmeye ihtiyaç da yoktu. Aynı zamanda bu tür ürünlerin birer sanat yapıtı olduğu iddiası da oldukça tehlikeliydi bir yaklaşım şekliydi. Bilindik sanatın evrildiği yerde gündelik, basit, ve çabuk tüketilip unutulmuş yeni bir tür peydahlanıyordu. Yanı sıra film ve eğlence sektörü de herkese hitap edecek sıradan ucuz maliyetli ama kitlelere hitap edecek yeni şeylerin peşindeydi (Yılmaz, 2013, s.247-248).

Daha açık söylenirse üretim araçlarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kapitalist sınıf seçkin sanat ile hafif sanat arasındaki sınırı umursamaksızın, her ikisini de piyasanın insafına bırakmıştı. Tüket ve mutlu ol, tükettiğin kadar varsın ya da şunu kullan ve farklı ol gibi sloganlarla beyinleri yıkanan halk, kendilerine sunulan ürünleri tüketirken mutlu ve farklı olduğu gibi duygularla avunuyordu (Yılmaz, 2013, s.248).

Sanat eleştirmeni Lawrence Alloway 1958 de kaleme aldığı bir yazısında kitlesel sanatın akademik olmadığını belirterek şunları söylüyordu;

Bizim Endüstrileşmiş uygarlığımızın popüler sanatları, meydana gelen teknik değişimleri yansıtıyorlar –yavaş yavaş değil, tam tersine, şiddetli ve deneysel bir şekilde. Popüler sanatlarda, haberden fanteziye –örneğin film yıldızlarından parfüm reklamlarına, seksi kadınlardan kaba saba şeylere kadar herşeyi bulabilirsiniz.(...) Değişen kültürümüzdeki her şey popüler sanatların malzemesidir (Alloway, 1993, s.701-702).

Birkaç yıl içinde popüler sözcüğünün kısaltılmışı olan pop, Amerikalı sanatçı ve eleştirmenlerin de sık sık kullandığı bir kelimeye dönüşmesi sonucunda bir sanat akımının adı haline gelmiştir. Pop sözcüğünün İngilizcede ki anlamının ‘pat diye ses çıkarmak’ ve ‘aniden patlamak’ olduğunu düşündüğümüzde, iki farklı anlamın kitlesel üretim neticesinde aniden ortaya çıkan tüketim çılgınlığını da çok iyi ifade ettiği görülmektedir (Yılmaz, 2013, s.249).

### Şekil 60

Richard Hamilton, “Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Kılan Nedir?”, 1956, Kolaj



(Richard Hamilton, 1956)

Pop türünde sanatın ilk örneklerinden biri Richard Hamilton'un işte yarın adlı bir sergiye koyduğu “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı Bu Denli Cazip Kılan Şey Nedir” (1956) adlı kolaj çalışmasıdır. İngiliz sanatçıya göre pop sanat toplumun değişen değerlerinin bir yansıması olarak vücut bulmaktadır. Bilinçli bir şekilde geleneksel yöntemlerin dışında kes yapıştır yaparak bir kompozisyon oluşturan sanatçının mesajı aynı zamanda okura yöneliktir (Antmen, 2008, s159.).

1950 Yıllarda modern yaşamın göstergeleriyle donatılmış bir ev içini gösteren kolaj, televizyon, elektrikli süpürge, kasetçalar gibi aletlerin yanı sıra pencereden görünen

sinema salonu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi gibi çeşitli öğeler aracılığıyla Batı dünyasında gündelik yaşamın bir portresini sunar (Antmen, 2008, s.160)

Bir sanat yapıtından çok reklam veya tanıtım afişi gibi görünen bu çalışma kitle kültürüne gösterilebilecek önemli bir örnektir.

### Şekil 61

Robert Rauschenberg, “Charlene”, 1954, Tual üzerine karışık teknik



(Robert Rauschenberg, 1954)

20. yüzyılın ortalarında gençliğinde soyut dışavurumculuktan etkilenip bu üslupta resimler yapan fakat zamanla çok fazla tekrara düştüğünü farkedip kolaj ve assemblajlara yönelen Robert Rauschenberg’te eserlerinde çoğunlukla endüstriyel ürünleri ve atık nesnelere kullandığı bir döneme girmiştir. Picasso, Braque ve Switters ve Ernst’in kolajlarını detaylı bir şekilde inceleyen Rauschenberg çalışmalarında eski alışkanlıklarını da yansıtır bir biçimde zeminde dışavurumcu bir eğilim sergiliyor üstüne ise kontrplak, gazete kütürü, fotoğraf ve işaret levhalarının çoğunlukta olduğu diğer bir atık nesneyi dahil ediyordu. Aynı yıllarda yaptığı ‘Charlene’ adlı çalışmasını inceleyecek olursak oradan burdan bulduğu atık nesnelere biraraya getirerek oluşturduğu bir kompozisyon olduğunu ve bu kompozisyonu oluştururken bu nesnelere ne kadar eski ve kirli olurlarsa olsunlar bir düzen içerisinde renklerine ve şekillerine göre yerleştirdiğini fark ederiz. Bu durumda Rauschenberg’in sanat anlayışında dışavurumculuktan ve estetikten vazgeçmediğini çalışmalarının malzemesi atık nesnelere olmasına rağmen bir düzen içinde oluşturulduğunu tespit edebiliriz (Yılmaz, 2020, s.252-253).

Çağdaş sanatın şekillenmesinde Duchamp’ın öneminden sık sık bahsetmiştik. Pop art’ın sanat ortamlarında Yeni Dadaizm olarak ifade edilmesi, endüstriyel nesnelere Duchamp’tan sonra artarak sanat malzemesi olarak kullanıldığının bir göstergesiydi. Ayrıca Warhol’un hazır nesnelere estetik yönüyle ele alıp çalışmaları vasıtası ile küçük bir servet

kazanması Duchamp'ın hoşuna gitmemiş olacak ki bu konuya Dada akımının tarihini kaleme alan Hans Richter'e yazdığı bir mektupta;

Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat ve Asamblaj gibi terimlerle anılan Neo Dada'nın kökeni Dada'dır düpedüz. Bugünün sanatçılarına kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben Hazır Nesne'yi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo Dada'cılar ise benim hazır nesnelere estetik güzellik buluyorlar. Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştır, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyor (Antmen, 2008, 161) cümleleriyle tepkisini dile getirmiştir.

Pop sanatçıları bilinçli bir şekilde elit kesimlere yönelik sunulan yüksek kültür ile daha geniş kitlelere sunulan sıradan tüketim ürünlerinin arasındaki ayrımı yok ederken Duchamp'ın hazır nesnelere ilham bulmuşlardır. Bu nesnelere arasında sigara paketleri, hamburgerler, coca cola şişeleri, konserve kutuları vb. bulunmaktadır. Yanı sıra özellikle Amerikan kültürüne ait sıradan tüketim ürünlerini bir sanat eseri niteliğinde sunarak onlara farklı anlamlar katmışlardır. Şöhret sahibi ünlülerin posterleri de pop art'ın sanatsal malzeme alanı içine girmiştir (Antmen, 2008, 162).

## Şekil 62

Andy Warhol, "Brillo Kutuları", 1968



(Andy Warhol, 1968)

Pop art'ın önemli sanatçılarından olan Andy Warhol'un Amerikan kültürüne ait bu tür ürünlerin fotoğraflarını olduğu gibi tuale yansıtarak üzerlerinde çeşitli müdahaleler yapması ve bir baskı tekniği olan serigrafie başvurup onları çoğaltması sanat eseri oluşumunda gereken özgün yetenek ve ifadeye bir ölçüde tepkisinin dışavurumudur. Bu nedenle serigrafie tekniği ile işlerini çoğaltma yolunu tercih etmiştir (Antmen, 2008, 162). Warhol, Duchamp'ın pisuarından sonra sanatın ne olduğunu yeniden sorgulatan Brillo Kutuları adlı çalışması, modern sanat döneminin sonunu getirdiği gibi çağdaş sanatın da başlangıcı olarak görülmektedir. Bu nedenle Warhol çağdaş sanatın öncülerinden biri olarak kabul edilmiştir.

Warhol, Duchamp'ın takipçisiydi fakat Duchamp gibi anti estetik değildi aralarında belirgin birçok fark bulunuyordu. O nesnelere estetik yönleri ile değerlendirip ele alıyordu.

Warhol nesnelere tekrarında estetik bir etki olduğunu düşünüyordu. Bu nedenle marketlerde üst üste dizilmiş ve üzerlerinde ürün tanıtımı olan görselleri bulunan kutuları hep dikkate değer bulmuştur. Atölyesini Manhattan'da bir fabrikaya taşıdıktan sonra çalışmalarını burada yürütmeye başlamıştır. Ünlü brillo kutuları adlı çalışmasını da burada yapmıştır. Warhol Stockholm'de açacağı bir sergide depo atmosferi yaratmak için bir düzenleme yapmak ister. Brillo adlı şirketten çok sayıda kutu siparişi verir fakat sanat eseri olarak görülmemesine karşın bu kutulardan 400 adet kadar bir marangoza yaptırır ve asistanları ile birlikte tıpkı brillo kutularının görseli gibi kutuları kağıt rulo ile kaplar ve boyarlar. Daha sonra serigrafi ile çoğaltır ve çok sayıda brillo kutusu elde eder. Son olarak bu kutuları tıpkı marketlerde olduğu gibi üst üste ve yan yana düzenler ve sergilerler (Danto, 2018, 61-62).

Birillo çalışmasında da görüldüğü gibi Warhol, sadece klişeyi sanata dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda sanatın kendisini klişe ve olağan hale getirmek istemiştir. Toplu üretilen nesnelere ve kitle kültüründen haberleri sanata dönüştürmüş fakat bu arada kendi sanatını da toplu üretilen nesnelere çevirmiştir (Osterwold, 2007, s.167).

El becerisi ve yetenekten vazgeçen ve endüstriye dayalı seri imal edilen ürünleri bir sanat nesnesi olarak gündeme getiren Duchamp ve Warhol olmuş ve yeniden sanat kavramının sorgulanmasına yeniden tanımlanmasına neden olmuşlardır. Warhol özellikle ilgilendiği toplu tüketim nesnelere kitsch ve bir o kadar da zevksizdir. Çoğaltılmış hazır nesnelere arasından seçimler yapan Warhol, farklı yöntemlerle Duchamp'ın Ready Made'lerine gönderme yapar.

Pop Art'ın önemli sanatçılarından biri olan Claes Oldenburg ise Amerikan kültürünün ikonlaşmış günlük tüketim ürünlerini heykellerine konu ederek pop art'ın gelişimine katkı sunmuştur. Amerikan kültüründe popülerliği ile bilinen hamburger, ruj, sigara izmaritleri, dondurma, pasta, klozet kapağı, diş macunu ve elektrik düğmesi gibi nesnelere ve yiyecekleri çalışmalarına konu edinmiştir. Geleneksel heykel anlayışındaki katılık ve katıcılığa tepki olarak yaptığı çalışmaları yumuşak malzemeler kullanarak üretmiştir. Heykellerinde günlük hayatımızda sıkça kullandığımız bu yiyecek ve nesnelere anormal büyüklükte tasvir eden sanatçı doğal yapılarına da müdahale ederek endüstride kullanılan yumuşak malzemelerle yaparak bu nesnelere gerçek bağlamından uzaklaştırmış, insan nesne ilişkisini sorgulatarak yeni bir bakış açısı geliştirmiştir (Kalyoncuoğlu, 2019, s. 54).

### Şekil 63

Claes Oldenburg, “Floor Burger (Hamburger)”, 1962



(Claes Oldenburg, 1962)

Yumuşak heykel olarak adlandırdığı bu çalışmalarını branda, sahte kürk, vinil, kumaş gibi malzemelerinin içine köpük, pamuk, sünger gibi yumuşak malzemeler doldurarak elde etmiş olan sanatçının Floor Burger adlı eseri de bu mantıkla uygulanmış yumuşak bir mindere benzetilmiştir. Bu çalışma hem içerik hemde kullanılan malzemeler bakımında sıradan bir hamburgerden daha fazlasını düşündürmektedir. Bu çalışmalarını ilk kez 1962’de New York’ta Green Galeri’de izleyiciyle buluşturan Oldenburg, sert veya yumuşak, renkli ya da siyah-beyaz, dev hamburger, dondurma külahı, sigara izmaritleri, diş fırçası, daktilo gibi nesnelere devasa boyutlarda bir açık hava sergisi anlayışında düzenleyip sergilemiştir. Oldenburg, Pop sanatına, geleneksel sanat yöntemlerinden ve malzemelerinden koparıp farklı bir kavrayış getirir (Kalyoncuoğlu, 2019, s. 55-56).

Hemen hemen aynı yıllarda Amerika’da pop sanatının yaygın bir şekilde etkili olduğu günlerde ortaya çıkan Minimalizm kitle kültürünün başka bir yönünü ele almıştır. Önemli kısmı yapı endüstri malzemelerinden oluşan çelik, alüminyum, fiberglas, tuğla, beton, sunta, kontrplak vb. malzeme çeşitliliğine sahiptir. Çoğunlukla endüstriyel yöntemlerle yapılan bu sanat türü resim ve heykel dışına çıkmadan indirgemeci, sadelikten yana bir tavır geliştirmiştir (Antmen, 2008, s.181-182). Fakat Minimalistler yaptıkları çalışmalarını tanımlamak için resim veya heykel gibi geleneksel ifade biçimleri yerine üç boyutlu nesnelere tabirini kullanmayı daha uygun görmüşlerdir. Yapıtlarında sınırlı renk, basit geometrik şekiller, indirgenmiş doku, şekil ve çizgi kullanan minimalistler endüstriyel malzemeleri en doğal ve ham halleri ile doğrudan çalışmalarında kullanmışlardır. İzleyicinin dikkatinin dağılmaması için kompozisyon, konu ve anlatım gibi unsurlara başvuran minimalistleri, gerçek mekan kullanmak, yani espasın içinde yer almak, sanat eseri üretiminde önceliklerinden biriydi.

Çünkü geleneksel malzemelerle (tual, boya) yaratılan ‘mış gibi’ yüzeysel mekan yanılsaması gerçek mekan kadar heyecan verici değildi (Canbazoglu, 2022, s.44).

#### şekil 64

Frank Stella, “Daha Çok ya da Az”, 1960, Tuale alüminyum boya



(Frank Stella, 1960)

Malzeme çeşitliliği o günlerde endüstriyel üretimin özellikle yapı-endüstri kolunun ne denli geliştiğini de bizlere sunar. Çünkü bir alanda artan malzeme çeşitliliği o alandaki çalışmaların ve gelişmelerin de hızlı olduğuna işaretler. Minimalist prensiplerin mimaride de yoğun olarak görülür hale gelmesini de toplumların yaşam tarzlarında sadeliğe dönüşümün bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

A.B.D’da bu yıllarda etkili olan soyut dışavurumculuk ve pop sanat dışında yeni bir sanatsal ifade şeklinin konuşuluyor olmasında Amerikalı 16 sanatçının açtığı bir sergi etkili olmuştur. Minimalizmin konuşulması ve ciddiye alınmasında büyük rolü olan Frank Stella simetrik şekilli siyah resimleriyle gündeme gelmiştir. Kendisini Minimalist olarak görmemesine rağmen, Stella, salt yalınliğa giden bir estetik türü geliştirmiştir. Bu dönemde çalışmaları ile salt yalınliğı ve sadeliği itibariyle minimalist bir estetik benimsemiş olan, kendisinin minimalist olmadığını söyleyen sanatçılardan söz edilebilir. Bunların önemli bir kısmı ise soyut dışavurumcu sanatçılar olduğu görülmektedir (Antmen, 2008, s.183).

Minimalizm akımının gelişiminde önemli rolü sebebiyle öncülerinden biri haline gelen Donal Jud, 20. Yüzyıl Amerikan sanatının en etkili sanatçılarından biri haline gelmiştir. Sanat anlayışı ve Endüstriyel Ürünlerle oluşturduğu, kendi tabiriyle ‘Spesifik Obje’ler Minimalizmin önemli eserleri arasına girmiş avangart çalışmalardır. 1960’lı yıllarda yeni bir bakış açısı geliştiren Jud çağdaş heykel anlayışının gelişmesine de katkı sağlamıştır. Bir heykeltraş olmasına rağmen eserlerini heykel olarak tanımlamaktan imtina ederek onları ‘Spesifik Obje’ler olarak tanıtmış endüstriyel yöntemlerle üretilen metal ve fileksiglas gibi malzemelerle basit görümlü, sade ve hiçbir anlam taşımayan biçimlerle ürünler ortaya koymuştur.

## Şekil 65

Donald Jud, “İsimsiz”, 1980



(Donald Jud, 1980)

1972 yılında Tate tarafından satın alındığı için büyük bir şaşkınlıkla karşılanan öncü minimalistlerden Carl Andre'nin çalışması olan 'Eşdeğer' adlı yapıt, özerkliği ve bağlamsallığı nedeniyle modernizmden kopuşu temsil etmektedir. Yıllar sonra bir konuşmasında; *“Tuğla ile sanat yapmak neden o kadar tepki çekmişti hiçbir zaman anlayamadım”* ([www.fotografya.gen.tr](http://www.fotografya.gen.tr)) diyerek düşüncelerini belirten Andre endüstriyel malzeme kullandığı çalışmalarını sergilemeye devam etmiştir.

## Şekil 66

Carl Andre, “Eşdeğer VIII”, 1966, Tuğla



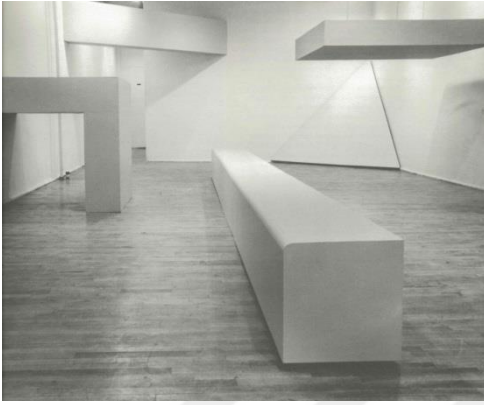
(Carl Andre, 1966)

Andre, kendi idealindeki heykelin uzayıp giden bir yola benzetmektedir. Üç boyutlu sanat nesnesi olarak modern heykel anlayışına alışık olan izleyicinin beklentilerini yaptığı çağdaş heykellerle yerle bir eden Eşdeğer, Minimalizm'in önemli yapıtları arasına girmiş ve sonraki kuşakları çağdaş malzeme ve çağdaş düşünce boyutuyla etkilemeyi başarmıştır (Antmen, 2008, s.180).

Üç Boyutlu bu tarz işlere yeni bir kavrayış getiren ve bu bağlamda yeni bir bakış açısı kazandırmak isteyen tek sanatçı bu yıllarda Carl Andre değildir. Yine aynı malzeme türleri ve benzer yöntemlerle çalışan Robert Morris'i de unutmamak gerekir. Bu iki sanatçı minimalizmin üç boyutlu endüstriyel ürünlerle sanat eseri üretme eğiliminin öncüleri oldukları söylenebilir. Resimdeki mekan algısının ve küteselliğinin bir yanılsama ve taklit olduğunu düşünen Morris, heykel sanatını gerçek mekan ve gerçek kütesi nedeniyle ayrı bir yerde konumlandırır. Endüstriyel ürünlerle elde ettiği yapılarda resmin aksine, somut yönleri olduğu için izleyiciye daha güçlü bir aktarımı olduğunu belirtmektedir.

### Şekil 67

*Robert Morris, "İsimsiz", 1965, Boyanmış kontrplak*



(Robert Morris, 1965)

Jud gibi küp ve benzeri biçimlerle yeni bir çalışma yöntemini benimseyen Morris'in, Jud'un çalışma yönteminden tek farkı, nesnelere tekrarlamaktansa bir tek parçanın bütünlüğü üzerinde durmasıydı. Özetle nesnelere bölüp, parçalamadan bir yapıt elde etmek istiyordu. Renge karşı olduğu için de yapıtlarından beyaz ya da gri'yi tek renk olarak kullanıyordu (Yılmaz, 2020, s.274-275).

1965'te dokuz adet L biçimli kalas sergiledi. İşlerin çok açık ve net olmasına karşın, her biri farklı bir konumda yerleştirildiği için, sanki farklı biçimler gibi algılanıyordu. Demekki yerleştirme konusu önemliydi. Onun dikkat çektiği bir diğer konu da eserinden estetiğin kaldırılması gerektiğiydi ki bu görüş, kavramsal sanatçılar tarafından da önemsenmiştir (Yılmaz, 2020, s.275)

Minimalizmi başka bir seviyede uygulayan, yaptığı çalışmalarda özellikle elektronik kavramları kullanarak yeni bir sanatsal yöntem keşfeden Dan Flavin kendi alanında öncü isimlerden biri haline gelmiştir. Elektronik sanat kavramı altında da incelenebilecek türden sanat çalışmaları icra eden sanatçı 60'lı yıllara doğru Columbia Üniversitesi'nde resim alanında eğitim almıştır. Başlangıçta, Franz Kline ve Robert Motherwell gibi Amerikan soyut dışavurumcularından etkilerinin hissedildiği soyut türden resimler yaparak sanat yaşamına başlamıştır. Çok geçmeden elektik ışıklarının ortak bir konseptte bir sanat eserine entegre

edilerek yeni bir bakış açısı ve uzam elde etmeyi başarmıştır. Endüstriyel ürünler arasında özellikle floresan lambayı ve ışığın etkilerini kullanmayı tercih eden Flavin sanat hayatının bundan sonraki döneminde boya, fırça gibi geleneksel malzemeler kullanmayı reddeden bir yaklaşım sergilemiştir. Flavin çeşitli renklerde floresan lambaları bir tabloya entegre ederek uzamı yeniden şekillendirip tanımlayabileceğini düşünerek ışık ve mekan etkileşimini farklı etkilerde ve renklerde ortaya çıkabilecek yeni olasılıklarla yansıtmayı tercih etmiştir (Yıldız, 2022, s.61- 62).

### Şekil 68

*Dan Flavin, "Icons", Dan Flavin Sanat Enstitüsü, 1963*



Dan Flavin, 1963

Genç yaşlarda okul masraflarını karşılamak için demir, çelik fabrikasında çalışmaya başlayan Rihard Serra'nın endüstriyel malzemeler hakkında edindiği bilgi ve deneyimi ilerleyen yaşamında sanatçılık hayatında başka bir seviyede kullandığını görmekteyiz. Minimalizm'in en önemli isimleri arasına girmeyi başarmış ve çağdaş sanat düşüncesini oluşturduğu devasal metal formlar ile başka seviyede gösteren sanatçı, denge, ağırlık ve yön duyularıyla insanoğlunun algılamadaki sınırlarını sorgulamak istemiştir. Mekan olarak çoğunlukla kent meydanlarını tercih eden büyük boyutlarda metal heykelleri ile tanınmıştır. Yatay bir şekilde yere kıvrımlı ve düz olarak konumlandığı ağır metal heykeller bir mimamiri yapı gibi hissettirir her hangi bir işlevselliği olmayan yapılardır. Benzer bir şekilde Paris'te Concorde meydanına yerleştirdiği Clara Clara adlı metal yapı bunlara bir örnek teşkil edebilir. 1983'te oluşturduğu bu enstalasyon çelik levhalardan meydana gelir ve çelik levhalar her biri kendi alanını belirtmek ister gibi meydanı ikiye bölmektedirler.

## Şekil 69

Richard Serra, “Clara Clara”, 1983, İki parça çelik



(Richard Serra, 1983)

Serra, endüstriyel malzemelerle olan ilişkisini şöyle açıklamaktadır;

Daha en baştan, çelikten mamül alana özgü eserler yapma kararım beni geleneksel stüdyodan çıkardı. Stüdyonun yerini kentçilik ve sanayi aldı. Eserimi yapmak için sanayi sektörüne, yapı ve şehir mühendislerine, topograflara ve işçilere, nakliyecilere, vinç ustalarına, inşaat işçilerine vb. güveniyorum. Çelik fabrikaları, tersaneler ve fabrika binaları benim yol üzerindeki geniş stüdyolarım oldu. Çelik fabrikalarından on yedi yaşında eğitimimi desteklemek için çalışmaya başladım. Bu fabrikalar o zamandan bu yana malzeme, esin, doku ve inşaat için kaynak sağladı bana (Harrison-Wood, 2011, s.1149).

1960’lardan sonra gelişen sanat anlayışı bu günün sanatının fragmanını bizlere sunmaktadır. Parçaları kronolojik bir biçimde bir araya getirdiğimizde ardışık görünen sanat formlarının bir öncekinden ilham bulduğunu ve kendinden sonrakileri de belli ölçülerde etkilediğini görebiliriz. Marcel Ducamp’tan sonra gelişen yeni sanat anlayışlarının kavramsal ve kültürel bir dönüşüm yaşadığını tespit etmiştik. Sanat ortamlarındaki bu yönelimin çeşitli nedenleri olduğunu biliyoruz. Bunlardan en bilindik olan sanatsal etkinliklerde geleneksel sanat malzemelerinin yanı sıra el becerisi ve yeteneğin reddi olarak karşımıza çıkmaktadır. Her yeni gelişen sanat formu bu nedenlere birkaçını daha ekleyerek günümüz sanatını şekillendirmeye devam etmiştir. 60 ve 70’ler de etkisini gösterdiğini bildiğimiz bir başka ifade şekli, mevcut değerlere ve sistemlere kültürel muhalefeti içinde barındıran Fluxus’tur. Akımın Litvanya asıllı Amerikalı öncü sanatçısı George Macianus, Fluxu’su manifestosunda şöyle tanımlamaktadır; “*Sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!*” (Antmen, 2008, s. 203). Manifestodaki söylem türünden de anlaşılacağı üzere özünde yerleşik düzene karşı kültürel bir muhalefeti barındırır. Akış anlamına gelen Fluxus, bir akım olmaktan ziyade yeni, ortak bir ifade şeklini benimseyen sanatçıları temsil eder. Dada ile olan benzerliğinden dolayı yeni bir dada kulübü olmak istemediklerini her defasında belirten Macianus, bu düşüncesini şöyle dile getirir;

*“Eylemlerimiz, sosyo-politik mücadeleden ayrı düşünülürse bütün anlamını yitirir. Hareketlerimizi koordine edemezsek gelip geçici yeni bir ‘yeni dalga’, yeni bir ‘Dada kulübü’ olmaktan kurtulamayız. Fluxus’un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir”* (Antmen, 2008, s.203-204). Estetik kaygıları geri plana atan Fluxus sanatçıları o günün sanat kavramını yaptıkları etkinliklerle yıkamasalar bile bu çalışmalarda kullandıkları sanatsal malzemelerin yaratıcılığı sayesinde sanat malzemesi kavramının sınırlarının genişlemesini sağlamışlardır. Özellikle bu atık nesnelere kullanıldığı bu etkinlikler o günlerin bütün olumsuzluklarına karşı yıkıcı bir ruh halinin sanatsal ifadesi haline gelmiştir. Fluxus sanatçıları, özellikle atık nesnelere üzerinden, toplu tüketim çılgınlığının yarattığı çöp yığınlarının dünyamıza verdiği zararı sanatsal etkinlikler ve performanslar yaparak bir farkındalık yaratma çabası içine girmişlerdir. (Antmen, 2008, s.205).

Bu bağlamda yaptığı çalışmalar ile çağdaş sanatın önemli isimleri arasına girmiş, Fluxus’un önemli temsilcilerinden biri olan ve sanatsal performansın başlıbaşına bir sanat türü olarak belirmesinde önemli katkıları olan Alman sanatçı Joseph Beuys’tur. Beuys, yaptığı sanatsal etkinliklerle Fluxus’un Avrupa genelinde tanınırlığını sağlamış, yaratıcı ve doğru bir amacı olan her yöntemi benimsemiştir. Onun sanatı ilk bakışta anlaşılabilir fakat birçok etkinliğini çevre bilinci ve doğadaki canlıların yaşamına yönelik saygıyı içerir. Berlin’de Karl Marx meydanında yaptığı performansta aynı doğa ve canlı bilincinin bir yansımasıdır. Bu performansta 1 Mayıs gösterilerinden sonra geriye kalan çöpleri süpürerek temizlediği bu performansta hem toplum bilincinde çevre temizliği ile ilgili bir farkındalık yaratmak ister hem de sanatın toplumsal, sosyal hatta politik yönleri olduğunu da gösterir. Sonra etkinlik sırasında topladığı bütün çöpleri bir cam vitrinde sergiler. Bu vitrinin içinde sadece çöpler ve süpürgesi vardır. Öte yandan toplanan çöpleri vitrine bir düzenleme olmadan rastgele bırakır. Bu tür bir sergileme yöntemi bu çöp dolu vitrine hatta süpürgeye bir anlam yükler. Onları düşünülmüş ve tasarlanmış bir sanat nesnesine dönüştürür. Beuysun bu tür bir performans yapmasının birkaç amacı vardır. Bunlar biri önceden de belirttiğimiz gibi çevre ve doğa bilinci oluşturmaktır. Bir diğeri ise batı dünyasının kapitalist tutumu ve baskıcı Marksizm ile mücadeleyi hedefler. Bu nedenle Karl Marx meydanında 1 Mayıs gösterilerinden geriye kalan çöpleri süpürerek bir arınmayı hedefler.

## Şekil 70

Joseph Beuys, "Süpürüp Atma", 1972



(Joseph Beuys, 1972)

### **Günümüz sanatında endüstri ve endüstriyel malzeme**

80'lerden sonra sanat önceki 20-30 yıl içinde gelişip çeşitlenen sanat formlarının aynı çizgide fakat daha bireysel özellikler taşıyan özgün formlara dönüştüğünü, bu tür sanat eserlerinin çağdaş sanat müzelerinde sergilenmeye başladığını ve sanat eseri pazarının gelişip yaygınlaştığını tespit etmekteyiz. Aynı zamanda postmodern teriminin sanat dışında batıda özellikle Avrupa başkenleri ile ABD'nin büyük metropol şehirlerinde bir yaşam tarzının adı olarak kullanılmasının yaygınlaşması sonucunda kısa sürede uluslararası kullanılan bir terim haline gelmiştir. Özellikle Avrupa ve Amerika'da hızla gelişen ve çeşitlenen endüstriyel ürünlerin toplumsal hayat, kültür, sanat ve teknolojiye ki şaşırtıcı değişimler, yine endüstrinin kaynakları olan TV, Video ve Radyo gibi iletişim araçları ile dünyanın her yerine ulaşmış ve etkilemiştir. Bunun sonucunda ise günümüzde de etkisini yoğun hissettiğimiz küresel kitle kültüründen bahsedilebilir. Gelenen noktada Afrika'da, Tv veya Bilgisayarın bulunduğu herhangi bir yerde bugünün sanat prensipleri ve malzemeleri ile çalışmalar yapabilen yerel sanatçılara rastlamak mümkündür (Turani, 2017, s.182).

## Şekil 71

Jef Koons, “Elektrik Süpürgesi”, 1980, Hazır Malzeme



(Jef Koons, 1980)

Marcel Duchamp’ın temellerini attığı yeni sanat evreninde gündelik hayatımızda her an karşılaşabileceğimiz sıradan bir nesnenin sanat eseri olarak karşımıza çıkması özellikle 80’lerden sonra alışlagelmiş bir hal alarak devam etmiştir. Her ne kadar toplumlar bu nesnelerin bir sanat eseri gibi sergilenmesini anlayamamış olsa da sanatçılar için kabullenilmiş bir durum haline gelmiştir. Bugünün sanatçıları sanat üretimini farklı görünmek, skandal yaratmak, şaşırtmak ve şoke etmek için dizayn ettiğine sık sık şahit olmaktayız. Bu etkileri elde etmek için kullanılan sanatsal malzemenin kökeninin Duchamp olduğunu biliyoruz, ancak bu tür yapıtları üreten sanatçıların Duchamp’ın sahip olduğu isyan ve duygu yoğunluğuna ulaşmasının mümkün olamayacağını da farkında olmak gerekir.

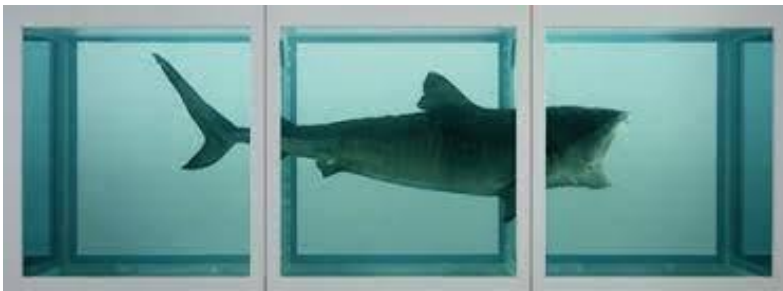
1980’li yılların sanat ortamlarında sanat yaklaşımı, malzeme tercihi ve içeriğe ilişkin açıklamaları ile herkesin dikkatini çeken Jef Koons’da Duchamp’ın sanatını kendine ilham kaynağı olarak görmektedir. Sanatsal çalışmalarının temelini Duchampla kurduğu ilişki ile güçlendiren sanatçının yapıtları çağdaş sanat formlarının ‘En’leri arasına girmeyi başarmıştır. Ayrıca Koons’un sanatının, tıpkı Duchamp’ın pisuarı yaptığı zaman olduğu gibi sanatı ve sanat kavramının sınırlarını zorladığını görülmektedir. Sanatı ve estetiği ciddiye almayı şeklinin Duchamp’tan geri kalır bir yönü yoktur. Çalışmalarından reproduksiyon nesnelere, paslanmaz çelikten imal ürünler ve hayvan şekilleri kullanan sanatçı elektrik süpürgelerini kullandığı işleriyle de adından söz ettirmeyi başarmıştır. 1980’ler de yaptığı çalışmalardan biri olan; bir elektrikli süpürge üzerine yerleştirildiği fleksiglas bir kaide ve içinde bulunan neon lambalar ile New York’da bulunan New Museum’da ilk kez sergilendiğinde izleyicinin bu ürünü bir sanat eseri değil de satışa sunulmuş yeni bir beyaz eşya modeli olarak

incelediğine şahit olunmuştur. Endüstriyel bir ürünün olması gerektiği gibi soğuk ve itici bir görünümü olan bu çalışma aynı zamanda dekoratif ve göz alıcı durduğu için, özellikle onu görmek için gelenler olduğu bilinmektedir. Hatta almak isteyenlerin çıktığını, ürünün fiyatını soranların da azımsanmayacak kadar çok olduğu görülmüştür (Şahiner, 2006, s.806). Kullandığı hazır nesnelere bir sanat nesnesi haline gelmeden önce ki kullanım amaçlarından soyutlamadan, olduğu gibi sergileyen Jef Koons bu nesnelere tanınabilirliğine herhangi bir müdahalede bulunmaz. Onları olduğu gibi fakat çoğunlukla bağlamlarından arındırarak sergiler. Kimliğini kaybetmeden bir sanat nesnesine dönüşen bu hazır nesnelere kullanım tarzında da Duchamp'ın hazır nesnelere algılama ve sergileme tavrını görmek mümkündür.

Aynı yıllarda sanat dünyasında ismi duyulmaya başlayan, özellikle 90'lardan sonra yaptığı çalışmalarla eşsiz bir yankı uyandıran, çağdaş sanat eserinin nasıl olması gerektiğini gösteren, genç İngiliz sanatçı Damien Hirst, günümüz sanatının yenilikçi yüzü olmayı başarmış önemli isimlerden biridir. Çağdaşları arasında, çalışmaları, sanata bakış açısı, yaşam tarzı ve ticari yetenekleri ile sıyrılan Hirst, eserlerini sanatına değil de kendi reklamına alet ettiği, çağdaş sanatı metalaştırdığı ve içerikten yoksun olduğu görüşü ile şiddetli biçimde eleştirilse de yaptığı çalışmaların çağdaş sanatın en iyi örnekleri arasında olduğu bilinmektedir (Wilson, 2015, s.190). *“Hirst'in değişmez temaları, yaşam ve ölüm, güzellik ve korku, evrensel olup bunları dini ağırlığı giderek artan şekilde ele alış tarzı dolaysızdır, hatta tartışmalara neden olacak kadar çarpıcıdır”* (Wilson, 2015, s.190).

## Şekil 72

*Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı”, 1991, Cam, boyanmış çelik, silikon, monofilament, köpekbalığı ve formaldehit solüsyon*



(Damien Hirst, 1991)

Çin'in tanınan çağdaş sanatçılarından biri olan Ai Weiwei, kendi sanatını icra etmek adına medyanın ağır eleştirilerine, hükümetin baskılarına ve vergi borçları sebepleriyle ev hapsine kadar gidebilen yıldırma politikalarına rağmen kendini ifade şeklini değiştirmemiş, sanatsal ifade özgürlüğüne çalışmaları ile katkı vermiş ve hükümetin insan haklarına karşı tuttuğu tavrı eleştirmiştir. Çalışmalarında toplumu ve kültürü göz ardı etmeden

eleştirilerine devam Ai, heykel, fotoğraf, enstalasyon ve fotoğraf çalışmaları ile ün kazanmış ve en güçlü 100 sanatçı arasına girmeyi başarmıştır (Wilson, 2015, s.23).

### Şekil 73

*Ai Weiwei, "Çıplak Hayat"ın enstalasyon görünümü ve Forever Bisikletlerin ayrıntılı görünümü", 2019*



(Ai Weiwei, 2019)

Aynı coğrafyada sanat yaşamına devam eden bir başka sanatçı ise Güney Koreli Lee Bul'dur. İlham kaynağını teknolojiden ve teknoloji ile insan bedeni arasındaki ilişkiden alan Bul, yapıtlarında da teknolojik araç ve gereçleri yoğun bir şekilde kullanır. Lee Bul'un 2001 yılında yaptığı, Sonsuza Kadar Yaşamak isimli eserinde bir çelişki vardır. Özel olarak hazırlanmış üç adet karaoke makinesi şeklinde düzenlenen etkileşimli bir çalışma olan eser, izleyiciyi yoğun bir şekilde meşgul etmesi gerekirken, onları dış ortamdaki tüm seslerden ve görüntülerden soyutlar ve kendi kendilerine vokal yapmalarını sağlar. İçi kaliteli döşemeyle kaplı bu gösterişli fiberglas kapsülde ses ve görüntü özellikleri vardır. Ayrıca karaoke yaparken ses güçlendirici mikrofonlarda takılmıştır (Wilson, 2015, s.80).

### Şekil 74

*Lee Bul, "Sonsuza Kadar Yaşamak", 2001, Akustik köpük ve deri döşemeli fiberglas kapsül, elektronik ekipman*



(Lee Bul, 2001)

Çağdaş sanatın önemli isimlerinden biri de İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan'dır. Cattelan sıra dışı yapıtlarını dünya çapında saygınlığı olan birçok sergi ve bienalde sergileyerek tanınmış ve eleştirmenlerden tam not alarak sanat ortamlarından saygınlık kazanmıştır. 2000 yılında Hepsi adlı çalışmasıyla, Guggenheim müzesi tarafından Hugo Boss ödülü finalistlerinden biri olarak tekrar gündeme gelen sanatçı, sanat hayatı boyunca ürettiği bütün yapıtları kullanarak sıra dışı bir düzenleme oluşturmuştur (Wilson, 2015, s.88).

### Şekil 75

*Maurizio Cattelan, "Hepsi", 2011*



(Maurizio Cattelan, 2011)

Bu düzenlemede 123 adet nesne ve imge vardır. Guggenheim müzesinde önemli bir alanı tamamen dolduran sanatçı aynı zamanda bu çalışma ile kariyerinin sonuna geldiği mesajını vermiştir. Yapıtlarını çamaşır asar gibi rastgele asan sanatçının tavrı ise mevcut otoriteye ve gülünç bir hal almış itibar kavramına bir eleştiriyi ifade etmektedir (Wilson, 2015, s.88).

### Şekil 76

*Los Carpinteros, "Teşhir Salonu", 2008, Karışık teknik*



(Los Carpinteros, 2008)

Günümüz sanatında bireysel çalışmalar dışında grup çalışmaları sonucunda üretilen yapıtlara da sıklıkla rastlamak mümkündür. Örneğin Küba Havana’da, el becerisi gerektiren zanaate dayalı formlarla çağdaş kompozisyonlar üreten Los Carpinteros bunlardan birisidir. Yanı sıra çalışmalarını Viyana’da sürdüren, dört sanatçının işbirliği ile bizim tuhaf ya da aykırı diyebileceğimiz niteliklerde çalışmalara imza atmışlardır (Wilson, 2015, s.84-156).

Bugün yaşadığımız bu zaman diliminde sanat kavramının el yeteneği ve bireysel kabiliyetlerin neredeyse önemini yitirdiği görülmektedir. Eski dönemlerde birinin sanatçı olabilmesi için gerekli görülen kriterlerin artık görmezden gelindiği bir döneme şahitlik etmekteyiz. El becerileri yerine sanatçının fikirlerinin yer aldığı yağlı boya ve tual gibi malzemelerinde endüstriyel ürünlerle ya da atıklarla yer değiştiği bu dönemde kimin ne kadar sanatçı olduğunu anlamamanın her geçen gün zorlaştığını kabul etmeliyiz. Özellikle sanat ortamları dışında kalan insanların bu dönüşümü anlamlandırmakta güçlük çektikleri görülmektedir. Kısacası sanatın toplum için olan kısmında bir kafa karışıklığı mevcuttur. Öte yandan özellikle çağdaş sanatın endüstri ve endüstriyel malzemelere olan ilgisinin bir hayli yaratıcı sonuçları olduğu görülmektedir. Ortaya çıkan 10 eserin neredeyse yarısında kullanılan endüstriyel malzemelerin gelecek kuşak sanatçıları tarafından da yoğun bir şekilde tercih edileceği ön görülebilir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### Uygulama Raporu

#### Uygulamanın Yapılış Gerekçesi

Kavram olarak sanat, gerçek anlamında üretilmeye başladığı ilk günden beri, günlük yaşantımızın sıradanlığına bir ara vermek, rutin dışında yeni bir şeyler denemek için bizi kendimizden çekip çıkarır. Hayata dair tüm meseleler üzerinde durup düşünmeye, sorgulamaya vesile olur, yanı sıra çözüm bulma noktasında harekete geçirir. Yaşadığımız çağın, siyasi, ekonomik ve diğer birçok sorunlarla dolu olduğunu düşündüğümüzde sanat, sorgulama ve hayal etme yolunu açarak çözüm yolları sunabilir. İnsanlarla iletişim kurmanın en güzel yollarından biri olan sanatın birden fazla bakış açısı yaratarak olayların sonuçlarının bu şekilde olması gerekmediğini bizlere hatırlatır (An-Cerasi, 2021, s.10). Çağımızın dünyası gibi sanatta sürekli hareket halindedir ve sürekli biçim değiştirir. Bu değişim ise her çağda farklı seviyelerde görülür. Bugün geldiğimiz noktada kendi çağdaşlarımızın sanatsal etkinliklerini gözlem yapıp analiz ediyoruz. Çağdaş sanatın ne olduğunu ve hangi sanatsal aktiviteler ile vücut bulduğunu tespit etmeye çalışıyoruz.

Tez çalışmasında, endüstri ve endüstriyel malzemelerin sanat alanındaki etki alanını detaylı bir şekilde çözümlenmeye çalışılmıştır. Endüstri kavramının sanat malzemesi dışında salt bir kavram olarak yarattığı etkinin sanatçılar üzerindeki iz düşümünü ve ayrıca endüstriyel malzemelerin sanat malzemesi ya da dolaysız bir şekilde sanat nesnesine dönüşüm süreci ele alınmıştır. Endüstri devrimi ile yaşanan değişimin etkilerinin modern sanat tarihinin empresyonizm ile başladığını düşünürsek Empresyonizm'i de dahil ederek, bütün sanat akımlarında farklı seviyelerde görünür hale geldiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda bütün veriler detaylı tarama yapılarak incelenmiş ve kronolojik bir şekilde çözümlenmeler yapılmıştır.

Endüstri kavramının Empresyonizm'de, üretilen yapıtlarda endüstrileşmenin toplum üzerinde yarattığı bireyselleşme, yabancılaşma olumsuzluklar görünür hale geldiği anlaşılmaktadır. Bu durumun farklı bir seviyede bireyselleşme ve yabancılaşmanın artması sonucunda dış dünyaya olan güvensizliğin, siyasi, ekonomik ve toplumsal problemlere maruz kaldıkları sürece evrildiği görülmektedir. Dış gerçeklikten kaçarak içine kapana insanların iç dünyalarında karşılaştıkları farklı problemlerin ortaya çıkardığı ruhsal problemlerin yaşam tarzlarını etkilediği tespit edilmiştir. Bu durumun etkileri ise Ekpresyonizm'de gündeme gelen

bozuk biçimler, orantısız anatomi ve çizgilerin paralel olarak sıra dışı renklerle kendini gösterdiği görülmüştür. Devam eden süreçte Picasso ve Braque'ın öncülüğünü yaptığı Kübizm akımının, hem görsel ifade de biçime yönelik yarattığı yeni bir nefes, bir o kadar da radikal değişikliklerin yanı sıra, hem de Kolaj, Asamblaj ve Dekolaj gibi teknikleri endüstriyel atık malzemeler kullanarak yeniden gündeme getirmeleri dolayısı ile sanat tarihinde özel bir konumda yer aldığı görülmüştür. Endüstriyel ürünlerin atık dahi olsa bir sanat eserinde sanat malzemesi olarak kullanılmaya başlaması Picasso ve Braque'ın dehası olarak kabul grömektedir. Ardından Fütürist'lerin sanat üretimlerinde endüstri ve teknolojiyle ilham bulmaları bu ilişkiyi farklı bir noktaya taşıırken, Dadaistler sanat karşıtı tutumu ve Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere ile sanat tarihinde önemli bir kırılma noktası olduğu görülmüştür. Öyle ki bu dönem yaşanan gelişmeler sanatın ne olduğu ile ilgili bir karmaşanın ve sanat malzemesi kavramının niteliğine dair bir belirsizliğin başlangıcı olduğu söylenebilir. Ayrıca Marcel Duchamp'ın bu tür nesnelere yüklediği derin anlamları hissedemesekte kendinden sonra üretilen aynı türden sanat formlarının önemli bir kısmına öncülük ettiği görülmüştür. Çağdaş sanat formlarını incelediğimizde edindiğimiz bilgiler ışığında günümüz sanatının gelişiminde de önemli bir faktör olduğu tespit edilmiştir. Bugün hala endüstriyel ürünleri bir sanat nesnesi olarak, farklı gerekçelerle sunan çağdaş sanatçıların ilham kaynağının Duchamp ve hazır nesne kavramı olduğu gerçeği önümüzde gün gibi dururken endüstri ve endüstriyel malzemenin sanatın neresinde olduğu tartışmasının da son bulacağı kanaatimdeyim. Bugün hala çağdaş sanatçıların Duchampla aynı hissiyatta olmasa bile endüstri ve endüstriyel malzeme kavramlarını oldukça çekiçi buldukları üretilen çağdaş eserlerden de anlaşılmaktadır. Aynı şekilde tıpkı Duchamp gibi adı sıklıkla duyulan çalışmaları ile sanatçıları ve sanatseverleri etkilemeyi başaran Warhol, Koons, Catellan gibi çağdaş sanatçılarında yarının sanatını şekillendirme de önemli katkılar yaptığı görülmektedir.

Tez çalışmasında endüstri ve endüstriyel malzemelerin modern ve çağdaş sanatçıları üzerindeki etkileri, sanatçı, dönem, akım ve sanat eserleri bağlamında ortaya koymaya çalışılmıştır. Sanat tarihi ve dışındaki etmenler, devrimler, savaşların yanı sıra toplumlar bazında yaşanan siyasi, ekonomik problemlerin genel anlamda etkileri kronolojik olarak değerlendirilip analiz edilmiştir. Bu bağlamda endüstri ve endüstriyel malzemelerin ekonomide, siyasette ve toplumsal olaylarda en önemlisi sanatta nerede durduğu incelenmiş ve çözümlenmiştir. Endüstri ve endüstriyel malzemelerin, hangi dönemde, hangi sanatçı tarafından, hangi yöntemler ve malzemelerle ele alındığı konusuna açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Tez çalışması, kavram olarak endüstrinin sanatçıların dünyasında tek başına ifade ettiği anlamı sorgulamakta, endüstriyel malzemelerin bir sanat malzemesi olarak nerede konumlanmakta olduğuna ilişkin analizleri içermektedir.

## İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar

Tez çalışması kapsamında yapılan okumalar, ve analizler neticesinde, Dadaizm ile başlayan ve günümüze kadar süren, sanatsal yöntemlerle çeşitli sebepleri barındıran bir protesto ve başkaldırı diline rastlanmıştır. Bu protesto ve başkaldırıya sanatçıları yönlendiren bu sebepler arasında, geleneksel sanat yöntemleri ile üretilen klasik sanat eserlerinin olduğu tespit edilmiştir. Özellikle bu eserlerin sürekli gündemde tutulması, geleneksel yöntemlerin kutsanması, bu yapıtların müzelerde bir teşhir nesnesine dönüştürülmesi ve meta değeri verilerek alınıp satılmasının sanatı ve sanatçıyı aşağıladığı ve değer kaybına uğrattığı varsayımı ile protesto edilmiştir. Bu nedenlerle bir sanat dili oluşturan önemli sanatçılar, yöntem olarak çeşitli sanatsal aktivitelere imza atmışlardır. Özellikle Dadaistlerin sanat karşıtı tutumunu bu sebeplerle daha anlaşılır olabilmekte ve öldürmek istedikleri sanattan kasıtlarının geleneksel sanat yöntemleri ve klasik sanat anlayışı olduğu çıkarımı kolaylıkla yapılabilmektedir. Dolayısıyla geleneksel sanat malzemeleri ve yöntemleri dışında her türlü yöntemi ve malzemeyi kullanma eğilimi göstermişlerdir. Örneğin, Marcel Duchamp'ın 1919 yılında, bir Monalisa kartpostalı üzerine bıyık ve sakal çizerek yaptığı L.H.O.O.Q (Kızın kalçaları yakıcı) adlı parodi, geleneksel sanat yöntemlerine ve klasik sanata alaycı bir yaklaşımı ele almaktadır.

### Şekil 77

*Marcel Duchamp, "L.H.O.O.Q", 1919*



(Marcel Duchamp, 1919)

Günümüzde bile çok konuşulan ikonik yapıtlar arasında yer alan Leonardo Dawinci'nin bu çalışması Duchamp döneminde de aynı etkiye sahip olacak ki bu durum sanatçıyı kendi sanat anlayışı çerçevesinde rahatsız etmiştir. Duchamp'ı bu denli rahatsız edenin ne olduğu sorusu akıllara gelmektedir. Duchamp'ın isyanı aslında bir tabloya değildir.

O kemikleşmiş ve sığ bir düşünce yapısına isyan etmektedir. Duchamp'ın bu tavrı, sanatta olması gereken yorumsal esnekliği kaybeden, müzede sıradan bir nesne gibi teşhir edilen ve meta değeri atfedilen bir tabloyadır. Monalisa ise en ünlü klasik eserler arasında olduğu içinde hedef haline gelmiştir. Çağdaş sanatta oldukça sık rastladığımız yöntemlerden biridir bu aslında. Klasik eserleri yeni bir yöntemle ve bakış açısıyla yeniden ele alıp, harmanlayıp eleştirme yaklaşımının temellerinin Duchamp tarafından atıldığı görülmektedir. Bir yeniden üretme olarakta ele alabileceğimiz bu teknik bir imgenin güncellenmesi olarak ta değerlendirilebilir. Yeniden üretim çağdaş sanatta sıkça rastladığımız bir ifade şeklidir. Çağdaş sanatta sanatçılar, kendi çalışmalarında yeniden üretim yapmak için daha eski yapıtları alıntılarında, öykünmektedirler. *“Farklı ama tartışılan bir çok görüşe göre çağdaş sanatçı, alan ve onu kullanarak yeniden üretendir. Baselits bir süre kendi işlerini taklit ederek buna ‘çağı kısıvrak yakalamak, remiks’ demiştir”* (Girgin, 2018, s.27-28). Kısacası kendi eserlerine bile öykünen bir çağdaş sanatçının başkalarının eserini alıntılarını ya da öykünmesini garipsememek gerekir. *“Çağdaş anlayış öykünme, kopya etme sürecinden ziyade sanatçının üslubunun ya da öykünerek oluşturduğu yapıtın kendi olma özelliklerinin daha üstün olma durumudur”* (Girgin, 2018, s.39). Doğduğumuz ilk günden beri başkalarından öykünerek şekillendirdiğimiz yaşantımız, hayat tarzımız, zevklerimiz ve tecrübelerimiz gerçek benliğimizi oluşturmakla alakalı bir süreci ifade eder (Girgin, 2018, s.39). Fakat unutmamak gerekir ki her sanatçı bu tür bir ifade şeklini ortaya koyarken bir amaca hizmet eder. Bu övgü, yergi ya da farklı bir bakış açısıyla değişkenlik gösterebilir. Duchamp ve genel olarak Dadaistlerin yaklaşım tarzı kendi yöntemleri ile bir eleştiri ve protesto şeklinin sanatsal formlara dönüşmesi ile hayat bulmaktaydı. Fakat aynı yöntemleri ve malzemeleri kullanarak sanat hayatını kitaplara konu eden Warhol'un Dadaistlerle aynı duyguları paylaştığını söylemek mümkün değildir.

Uzun bir geçmişi olan ve her çağda kendini güncelleyerek yenileyen, günümüzde çağdaş sanat formlarında sıklıkla rastladığımız kolajda ise yeniden üretim, daha önce üretilmiş sanat eserlerinden yeni bir bütün oluşturmak için, belirlenen oranlarda parçaların alınarak sanatçının bakış açısı ile dizayn edilme süreci ile kendini göstermiştir. İçinde öykünme olduğu kadar alıntıyı da barındıran kolaj da, parçaların sıralanış şekli sanatçının icra edeceği eserin tasarımına yönelik düzenli veya düzensiz olabilmektedir. Parçalar arasındaki etkileşim ve ilişki belli bir plana uygun olabileceği gibi rastlantısal da kurgulanabilmektedir. Başka sanatçılara ait eserlerin parçaları ile oluşturulan yeniden üretimlerde her bir parça icra edilen kolaj bütününe hizmet eder ve bir anlam içerir. Endüstriyel atıkların Picasso ve Braque ile sanatsal malzemeye dönüşmesinde kolaj ve asamblaj tekniklerini kullanmaları endüstri ve sanat etkileşimi adına önemlidir ve zamanla aratarak çoğalan bir ilişkinin ilk adımları gibidir.

Çağdaş sanatın gelişiminde bu yöntemler ile üretilen görsel ifade biçimlerinin katkısı kayda değerdir.

Kullanım amacına göre, birbirleriyle ilgili olmayan parçaların bir kompozisyon dâhilinde bir araya getirilmesi ve ortak bir anlatımda bir şeyi ifade etmesi, 20. yüzyıl sanatında görülen bir davranış ve sanatsal üretim biçimidir. Sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemler oluşturmayı yadsıyarak onu sanatsal araçlarla ortaya konmamış doğal ya da endüstriyel nesnelerin veya parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilişiyle üretmeyi öngörür. Yapıt zaten önceden de var olan öğelerin yeni bir dizge içine yerleştirilişiyle yaratılmaktadır (Noyan, 2001, s.15).

Tez çalışması kapsamında uygulanan kompozisyonlar, kolaj mantığı ile kurgulanmış, ve her bir parça çizgi, renk ve şekil dengesi ile sıralanarak uyumlu bir şekilde bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Eski klasik eserlerden alınan birer parça ile başlayan kompozisyon tasarımı bu parçanın niteliklerine göre kontrastlık sağlayabilecek ya da bir arada iken uyumlu görünebilecek diğer çoğul parçalar ile bir bütün oluşturulmuştur. Klasik eserlerden alınan parça dışında kullandığımız diğer parçaların çoğunluğu soyut görseller arasından seçilmiştir. Bu parçalar 2 ile 7 cm arasında kesilen dikine parçalardır. Çalışmalarımızda bu dikeylik hemen farkedilebilir. Bu tamamen kompozisyon tercihimizle alakalı bir durumdur. Bazı çalışmalarda bu dikeylik kasıtlı bir biçimde eğri ve düzensiz parçalar ile bozulmuştur. Bu da kompozisyona yönelik bir müdahaledir. Her çalışmada kullanılan parçalar kendi içerisinde anlamsal ve biçimsel ortak özellikler taşımaları bakımından özenle seçilmiş ve birçok alternatif denemeden sonra karar verilmiştir. Çalışmalarda kullandığımız parçalar üzerinde bazı şekiller içeriğe hizmet etmekte, bazı şekiller ise bir kompozisyon ögesi olarak belirlenmiştir.

Yapılan çalışmanın boyutlarına göre parça sayısı belirlenen kolajlarda çeşitli karakterlere sahip tipografik unsurlar ile de desteklenmiştir. Bu tipografik unsurlar çalışmanın anlaşılmasını kolaylaştırabilecek içeriğe dönük kelimeler arasından özenle seçilmiştir. Yanı sıra bazı tekil harfler ve şekiller de bulunmaktadır. Bunlar ise tamamen kompozisyon unsurlarının dengelenmesi için birer kolaylaştırıcı ara eleman olarak çalışmalara eklenmiştir.

Çalışmaların yüzeyi üzerinde, çalışmanın ölçülerine uygun büyüklükte rulolar eklenmiştir. Bu tür bir ifade şeklinin tercih edilmesinin üç nedeni vardır;

- 1- Rulo şekil itibariyle ortalama bir estetiğe sahiptir ve sanatsal uygulamalarda kullanıma girmemiş bir nesnedir. Örneğin boya fırçasını ele alacak olursak hem rulo kadar estetik olmadığını hem de sanatsal uygulamalarda sık sık kullanıldığını görürüz. Fakat rulo bu konuda bir yenilik getirebilir.
- 2- Rulo gerçek hayatta boyacıların duvarları boyamak için kullandığı bir araçtır. Anlamsal olarak çıkarım yapacak olursak eskimiş, kirlenmiş veya bozulmuş bir

yüzeğin temizlenmesi ve yenilenmesinde aktif olarak kullanılmaktadır. Yani evlerimizde yeni ve temiz bir hava yaratmak için kullanılması tercih edilir. Çalışmalarında klasik eserler üzerinde kullanma nedenimde budur. Sanatın eskiyen yüzüne yeni ve temiz bir sayfa açmaktır.

- 3- Rulo Endüstriyel bir üründür ve çalışmaları bu konuda desteklemektedir. Tez çalışmasına uygunluğu bakımından bu tür bir nesnenin hem farklı bir bakış açısı yaratacağı hem de kompozisyonda üç boyutluluk hissi yaratarak asamblaj olarak değer katacağını düşünülmüştür. Küçük ölçülerde yaptığımız çalışmalarda ise doğal olarak aynı ölçülerde bir rulo olmadığı için rulolar sigara izmaritleri, ahşap ve alüminyum tel kullanılarak yapılmıştır. Ayrıca rulo bir hazır nesnedir ve tez çalışmasının çağdaş yönünü de desteklemektedir.

Tez çalışması kapsamında yapılan işler üç seriden oluşmaktadır. Her bir seri kendi içinde farklılıklar göstermektedir. Gerek kompozisyon anlayışı gerekse içeriğe dönük mesajlar da değişkenlik görülebilir. İlk seri 'Başlangıç' serisi olmak üzere, 'Rulart serisi ve Korulart serilerini kapsamaktadır.

## **Eser Analizleri ve Çözümlemeler**

### **Başlangıç serisi**

Toplam dört çalışmadan oluşan başlangıç serisi tez çalışmalarının en ham hali olmakla birlikte teknik ve teorik anlamda işi oluşturan tüm fikirlerin oluşum aşamasında üretilmiştir. Çalışmalarda uygulamak istediğimiz kompozisyon türü, parçaların hangi hallerde bir araya geleceği, çizgi, renk ve biçimler üzerinde nasıl bir denge oluşturulacağı, parçalar arasındaki kontrastlık ve uyum halleri, çalışmaların ideal boyutları, rulonun çalışmalar üzerindeki anlamı, çalışmalara göre rulo boyutları, kolaj çalışmalarının hangi yüzeyde uygulanacağı ve ne tür bir çerçeveleme yapılacağına dair tüm fikirler bu aşamada olgunlaştırılmış ve bir sonraki seri için tecrübeler ve belirlenen prensipler aktarılmıştır.

**Şekil 78**

*Abdulkadir Öznülür, "İsimsiz 1", 2022, Kolaj ve asamblaj*



(Abdulkadir Öznülür, 2022)

**Şekil 79**

*Abdulkadir Öznülür, "İsimsiz 2", 2022, Kolaj ve asamblaj*



(Abdulkadir Öznülür, 2022)

**Şekil 80**

*Abdulkadir Öznülüer, "İsimsiz 3", 2022, Kolaj ve asamblaj*



(Abdulkadir Öznülüer, 2022)

**Şekil 81**

*Abdulkadir Öznülüer, "İsimsiz 4", 2022, Kolaj ve asamblaj*



(Abdulkadir Öznülüer, 2022)

## Rulart serisiş

Toplam 14 çalışmadan oluşan bu seride kompozisyonun ana unsuru olarak uygulamaya soktuğumuz görseller klasik heykelleri ve resimleri konu edinmektedir. Ana unsur olarak ele aldığımız bu görsellere renk, doku ve biçim özellikleri ile uyumlu bir şekilde entegre olabilecek diğer parçalar seçilerek eklenmiştir. Çalışmaların yüzeyinde bulunan rulolar, boyacıların bir duvarı boyarken elde ettikleri renk ve dokulara aynı zamanda vücut hareketlerine gönderme yapmaktadır. Rulo olarak tasvir ettiğimiz bu mini nesnelere bazı çalışmalarda bir bazı çalışmalarda iki tane olmasının sebebi kompozisyona yönelik bir tutumdur. Tipografik unsurlar ise içeriğe yönelik izleyiciye kısa mesajlar olarak eklenmiştir.

### Şekil 82

*Abdulkadir Öznülüer, "In Paradise", 2022, Kolaj ve asamblaj*



(Abdulkadir Öznülüer, 2022)

Çalışmalarda klasik heykel veya resim görsellerinin yanındaki sarı siyah renklerde bulunan olay yeri şeritleri olarak bildiğimiz görsellerin kullanım amacı verilen mesajı güçlendirmek için tercih edilmiştir. Bu şeritler bir olay anında, gerçekleştiği alanın çevresine çekilir ve insanlara 'girilmez' ya da 'dur' mesajı verir. Çalışmalarda da bir olay anı verilmek

istenmiştir. Ancak durması gereken kendi çağında misyonunu tamamlamış olan klasik eserdir. Çalışmalara eklediğimiz rulonun temel amacı da bu düşünceye hizmet etmektedir.

### Şekil 83

*Abdulkadir Öznülüer, "Die Art", 2022, Kolaj ve asamblaj*



(Abdulkadir Öznülüer, 2022)

Heykel ve resim görsellerinden aldığımız parça dışında kalan parçaların arasında dokusal özellikleri ile ön plana çıkan parçalar bulunmaktadır. Bunların önemli bir kısmı eskimiş, deforme olmuş, paslanmış, kabarmış ya da her hangi bir nedenle bozulmuş zemin dokularının görsellerinden oluşmaktadır. Bunun sebebi tematik olarak vurgulamak istediğimiz konu ile ilişkilidir. Yani, izleyiciye eskiyi anımsatırken, bu görseller hem konuyu hem de kompozisyonu destekleyen tamamlayıcı unsurlar olarak ele alınmış ve tercih edilmişlerdir. Ayrıca kullandığımız antik heykellerin taş ya da mermerden yontularak elde edildiği düşünüldüğünde ortak dokusal özelliklere sahiptirler.

Kompozisyonda kullanılan parçalar arasında özellikle figürlerin belirgin olan kısımlarında vücudumuzun önemli organlarından biri olan göze ayrıca vurgu yapılmıştır. Bunun üç sebebi vardır.

- 1- Göz uzuvumuz, geçmiştem beri plastik sanatlarda bir sembol olarak kullanılmış ve ayrıca önem atfedilmiştir. Bir ressamın en önemli uzuvu gözleridir ve çalışmaya başladığında çalışacağı objeyi, figürü veya manzarayı görmekle başlar. Bir sanatçı ne kadar iyi görüyorsa o kadar başarılı bir üretim süreci gerçekleştirir. Bu nedenle göz uzuvumuz plastik sanatlarda sembol haline gelmiş ve ikonlaşmıştır.
- 2- Çalışmaların konusu ile bağlantılıdır. Zaman, hayat şartları ve sanatsal yöntemler değişebilir ve değişmelidir. Fakat klasik eserlerin uyandırdığı duygu durumu değişmez burada en derin anlamıyla figürlerin bakışlarında hissederiz. Sanatın değişkenlerine rağmen izleyicide hala bu duygu durumunu yaratabildikleri için gözler ve bakışları konu olan görseller kompozisyonda kullanılmıştır.
- 3- Gözün estetik değeriyle ilişkilidir. Çalışmalara estetik açıdan değer katabileceği düşünüldüğü için tercih edilmiştir.

#### Şekil 84

*Abdulkadir Öznülür, "Die Art 2", 2022, Kolaj ve asamblaj*



(Abdulkadir Öznülür, 2022)

Rulart serisi 20x20, 30x30 ve 40x40 olmak üzere 3 farklı ebatta yüzeyler üzerine uygulanmıştır. Boyutlarında olduğu gibi içeriklerinde belli farklar göze çarpabilir özellikle

değınilecek olursan 40x40 ebatından uygulamış olduğumuz kolaj çalışmasında konuya önemli birkaç sanatçının otoportreleri de dahil edilmiştir. Rembrandt van Rijn, Albert Dürer ve Leonardo Dawinci bu çalışmalarda tercih edilmiştir. Son olarak Michelangelo ‘nun David Adlı heykeli konuya dahil edilmiştir. Fakat göz kısmı çıkarılmış yerine popüler bir ikon haline gelen Beatles adlı müzik grubunun gitaristi olan John Lennon’un gözü eklenmiştir. Biri klasik heykel denince akla ilk gelen nadide bir parça diğer ise Popüler bir ikon haline gelen ve milyonlarca müzik severi peşinden sürekleen bir grup sanatçı olsada ağdaş sanatta birer mazi haline gelmişlerdir. Bu bakımdan ortak bir yönleri vardır. Bu nedenle böyle bir düzenleme tercih edilmiştir.

### şekil 85

*Abdulkadir Öznülüer, “Past”, 2022, Kolaj ve asamblaj*



(Abdulkadir Öznülüer, 2022)

**Şekil 86**

*Abdulkadir Öznülür, "Old", 2022, Kolaj ve asamblaj*



(Abdulkadir Öznülür, 2022)

**Şekil 87**

*Abdulkadir Öznülüer, "Old 2", 2022, Kolaj ve asamblaj*



(Abdulkadir Öznülüer, 2022)

Şekil 88

Abdulkadir Öznülür, "Die Art", 2022, Kolaj ve asamblaj



(Abdulkadir Öznülür, 2022)

Şekil 89

Abdulkadir Öznülür, "Art Reborn", 2022, Kolaj ve asamblaj



(Abdulkadir Öznülür, 2022)

Şekil 90

Abdulkadir Öznülüer, "Eyes 1", 2022, Kolaj ve asamblaj



(Abdulkadir Öznülüer, 2022)

**Şekil 91**

*Abdulkadir Öznülüer, "eye", 2022, Kolaj ve asamblaj*



(Abdulkadir Öznülüer, 2022)

Şekil 92

Abdulkadir Öznülüer, "Davut 3", 2022, Kolaj ve asamblaj



(Abdulkadir Öznülüer, 2022)

Şekil 93

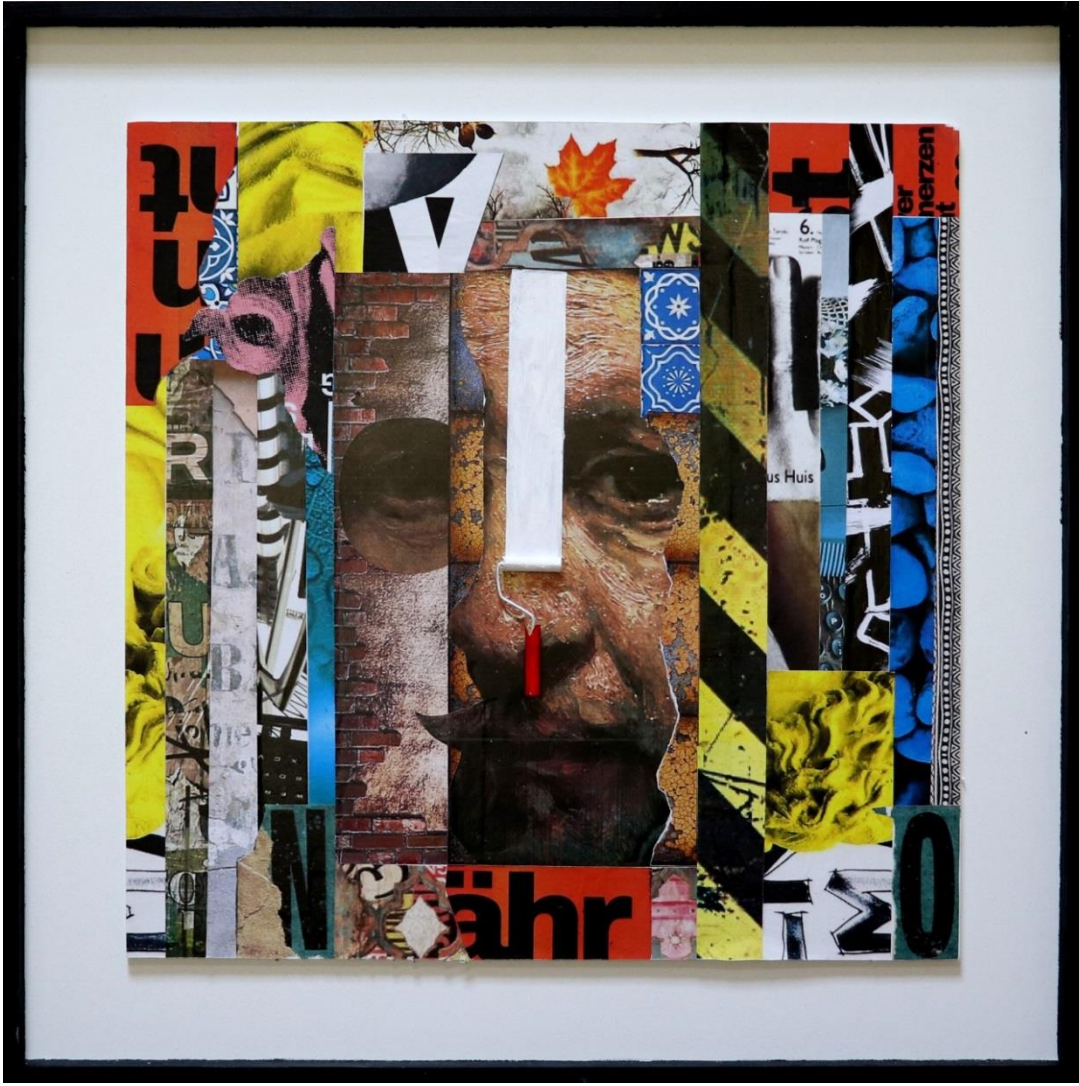
Abdulkadir Öznülür, "Dürer", 2022, Kolaj ve asamblaj



(Abdulkadir Öznülür, 2022)

Şekil 94

Abdulkadir Öznülüer, "Rembradt", 2022, Kolaj ve asamblaj



(Abdulkadir Öznülüer, 2022)

## Şekil 95

Abdulkadir Öznülüer, "Leonardo", 2022, Kolaj ve asamblaj



(Abdulkadir Öznülüer, 2022)

### Korulart serisiş

Toplam 4 çalışmadan oluşan Korulart serisi tez çalışması kapsamında üretilen işlerin son aşamasıdır ve en olgun halidir. Önceki çalışmalara nazaran daha büyük boyutlarda yapılan bu çalışmalar tematik olarak konuyu daha ön plana çıkarabilecek ve verilmek istenen mesajı net bir şekilde verebilecek sadelikte tasarlanmıştır. Çalışmada bulunan kolaj alanı rulo izi içerisinde değerlendirilmiş ve kolaj tasarımını bu alanın ölçülerine göre düzenlenmiştir. Çalışmalarda kullanılmak üzere 4 bilindik klasik eser tercih edilmiştir. Bunlar 'Monalisa, David, Arnolfini'lerin Düğün Töreni ve Dr. Tulp'un Anatomi Dersi' adlı ünlü resimlerdir. Herbir çalışmada ayrı bir kolaj düzenlemesi photo-shop adlı pixel tabalı imaj düzenleyici programda dijital olarak tasarlanmıştır. Ortaya çıkan ürünlerin dijital çıktıları alınarak tuval üzerine yapıştırılan ruloların izleri içerisine gelecek şekilde uygulanmıştır.

## Şekil 96

*Abdulkadir Öznülüer, Davut, 2023, Tual üzerine karışık teknik*



(Abdulkadir Öznülüer, 2023)

Her bir çalışmanın dijital bir tasarımı mevcuttur ve orijinal çalışmalar bu tasarımlarla aynıdır. Kompozisyonlarda seçilen klasik eserlerin bir kısmı rulo ile kapatılırken bir kısımda görünür bir şekilde uygulanmıştır. Klasik eserler tanınabilirliğini kaybetmeden mesaja yönelik bir düzenlemenin parçası haline gelmişlerdir.

Kolaj alanında değerlendirilen her parça birçok bütünün küçük parçaları arasından seçilmiştir. Uygulamaya eklenen her parça diğer bütün parçalarla renk, biçim ve doku bakımından belli seviyede uyum sağlayacak şekilde biraraya getirilmiştir. Kolajın uygulandığı rulo izi alanının renkleri de kolajda yoğunlukla tercih edilen renkler arasından seçilerek boyanmıştır. Bu yöntem iki farklı parçayı tek parçaymış gibi göstermek ve aralarındaki uyumu artırmak için tercih edilmiştir.

## Şekil 97

Abdulkadir Öznülüer, “Everything Change”, 2023, Tual üzerine karışık teknik



(Abdulkadir Öznülüer, 2023)

Kolaj alanında seçilen parçaların renk yoğunluğunun rulo ve zemin üzerine bıraktığı iz kısmında da renk ve tonlarının uygulanması rulonun zemine sütünürken kolaj çalışmasını iz olarak bırakmış hissi yaratmak için tercih edilmiştir. Arka planın tek renk ve özellikle koyu bir gri olarak tercih edilmesinin sebebi ise kolaj ve rulo detaylarının net bir şekilde hissedilebilmesini sağladığı içindir.

## Şekil 98

Abdulkadir Öznülüer, “Art Speaks”, 2023, Tual üzerine karışık teknik



(Abdulkadir Öznülüer, 2023)

Kolaj alanında renk doku ve şekillere ek olarak sıklıkla tipografiye yer verilmiştir. Bu yazıların bir kısmı bir anlam ifade ettiği için tercih edilirken bir kısmında herhangi bir anlam içemez. Bu tutum tasarıma yönelik bir değerlendirmedir.

Çağdaş sanat formlarında sanatçı, sanat eseri ve izleyici biraradalığı sıklıkla karşılaştığımız bir ifade şekline dönüşmüştür. Eserin mahiyetini veya vermek istediği duygunun paylaşımında kolaylaştırıcı bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu türden bir etkileşimin tez çalışması kapsamında uygulanması çalışmayı daha anlaşılabilir kılabilme ihtimali açısından değerlendirilmiştir. Bu nedenle çalışmalardan üçünde rulonun tutmaç kısmı zemine yapıştırılmamıştır ve tutarak aşağı, yukarı hareket ettirilebilir. Çalışmaya izleyiciyi de katarak çok yönlü bir etkileşim yaratmak gayesi ile bu tutum tercih edilmiştir. Bu durumda izleyici boya rulosunu tuttuğu için kolajı boyayanında kendisi olduğunu hissedebilir. Anlıkta olsa duygusal bir durumdur, esere nitelik bakımından değer kazandıracaktır.



sıklıkla kullanılan ruloyu çalışmamızda aynı gerekçelerle, döneminde misyonunu tamamlamış ve sanatın eskimiş yüzünü temsil eden klasik eserlerin üzerine boyamak, temizlemek ve yeni bir sayfa açmak için kullanılmıştır.



## SONUÇ

19. Yüzyılda Fransız Devrimi ile başlayıp, bugün hala gelişim serüvenine şahitlik ettiğimiz sanat kavramı bu süre içerisinde önemli kırılma noktaları yaşamıştır. Başta özerkliği kazanan ve daha sonra özgür düşüncüyü sanatına yansıtan sanatçı daha sonra gerçeklikten zamanla uzaklaşarak doğa kaynaklı bir tasvir geleneğinden tamamen kopmuştur. Klasik öğretilere ve geleneksel sanat yöntemlerine olan başkaldırı küzbim ile kendini göstermiş, hemen hemen aynı dönemde Fütüristler yeniliği ve endüstriyi kutsamıştır. Ardından gelişen Bauhaus ekolu ve Konstrüktivist eğilimler sanatta ve zanaatta biraradılığı geleceği kurmak felsefesi ile gündeme taşımıştır. 1. Dünya Savaşına tarihlenen Dadaizmle endüstriyel ürünler bir sanat nesnesine dönüşmüş ve ardından gelen Pop art, Minimalizm, ve Yeni Gerçekçilik gibi neo dadacı akımlar tarafından bu yöntem ve malzeme tavrı postmodernizme taşınmıştır.

Bu gün geldiğimiz noktada ise çağdaş sanat, çağdaş düşünce metodları ile yeni sanat eseri mantığının bir arada olduğu, yetenek ve kabiliyetlerin bir eserin kabulü aşamasında eskisi kadar ciddiye alınmadığı, kaygıların, duygu ve düşüncelerin postmodern hallerinin etkinliğini artırdığı, sanatta estetik ve beğeni unsurlarının ise göz ardı edildiği, bazen hiçliğin bile belli çerçevelerde bir sanat eserine konu edildiği bir dönemden geçilmektedir. Radikal sayılabilecek ve hatta anlamakta güçlük yaşadığımız sanatçısının da anlatma gibi bir derdi olmadığı eserlere tanıklık etmekteyiz. Sebebi şu ya da bu nedenlerden ötürü olsa bile yöntem ve malzemelerinin önemli bir kısmında endüstriyel malzemelere ve endüstriyel yönetmelere yer verildiği aşikardır. Daha sonraki sanat dönemlerinden bu nasıl gelişir ve yönde ilerler bilemesek de geldiğimiz noktanın sanat açısından bir endüstri sanatı çağı olduğunu kabul etmek gerekir.

Sonuç olarak sanatın dünü ile bu bugünü arasındaki en net farkın endüstri devrimi öncesi ve sonrası arasındaki farkla aynı olduğu görülmüştür. Çalışma kapsamında özellikle analizi yapılarak incelenen endüstri devrimi öncesi ve sonrasında yaşanan gelişmelerin sanatsal kavramlar ile bir uyum içerisinde gelişme gösterdiğini tespit etmekteyiz. Bu durum endüstri kaynaklı konuların sanatla olan etkileşimi bakımından uyumunun yüksek oranlarda karşılık bulunduğunu gözler önüne sermektedir. Gerek salt endüstri kavramı, gerekse endüstriyel materyallerin, postmodern sanatın ortaya çıkıp gelişiminde oynadığı eşsiz role vurgu yapmak gerekir. Zaten postmodern sanatın öncüleri olarak gösterilen, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Damien Hirst gibi sanatçıların sanat eseri üretiminde endüstriyel malzemeleri sanat malzemelerinin merkezinde konumlandırmış olmaları bile bizi bu çıkarımın haklılığına götürmektedir.

## KAYNAKÇA

- Adalı, A. (1996). *Kolajın Tarihsel Oluşumu*, Toplumbilim Dergisi, Sayı:4.
- Akalın, T. (2013). *Fotoğraf*, Hangar Kitap Yayınevi.
- Akdemir, E. (2007). Dadaizm Sanat Akımının Anti-art Hareketi İçindeki Expresif Tutum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Alioğlu, N.&Bayrak. B. (2019). *Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme*, Literatür Yayıncılık Dağıtım.
- Altunay, A. (2004). *Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçiş ve Video Sanatı*, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- An, K. & Cerasi, J. (2017). *Kim Korkar Çağdaş Sanattan*, Hayalperest Yayınevi.
- Antmen, A. (2010). *20.Yüzyıl Batı Sanatından Akımlar*, Sel Yayıncılık.
- Apollinaire, G. (1996). *Kübist Ressamlar*, çev. Alp Tümetekin, YKY.
- Arkitektuel, Bir Mimari Başkaldırı: Arts And Craft, <https://www.arkitektuel.com/bir-mimari-baskaldiri-arts crafts/>, (Erişim Tarihi 18.03.2021)
- Artmargins, Daniel Spoeri'nin Çeşitli Süslemeleri Üzerine, <https://artmargins.com/on-the-various-trappings-of-daniel-spoerri/>, (Erişim Tarihi: 06.06.2023)
- Artun, N. A. (2016), Dada, De stilj, Konstruktivizm İttifakı, Merz Dergisi, Dadanın 100. Yılı.
- Artun, N. A. & Artun, A. (2018). *Dada Klavuz 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris*, İletişim Yayınları.
- Ashton, D. (2001). *Picasso Konuşuyor*, çev. Mehmet Yılmaz ve Nahide Yılmaz, Ütopya Yayınları.
- Atalan, O. (2012). Ready-Made Kavramı Günümüz Sanatına Ve Sanatçısına Etkisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Yedi, (7), s.23-30.
- Baktır, Ö. (2006). *Bauhaus Felsefesi ve Endüstriyel Tasarımdaki İşlevsellik Boyutu*, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Antalya
- Bauhaus Arşiv, The Temporary Bauhaus Archiv Museum, <https://www.bauhaus.de/de/>, (Erişim Tarihi: 23.05.2023)
- Baykam, B. (1999). *Maymunların Resim Yapma Hakkı ve Duchamp Sonrası Krizi*, Literatür Yayıncılık
- Becer, E. (2007) *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik tasarımın Gelişimi*, YKY Yayınları.
- Berman, M. (1999). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, Çev. Altuğ, Ü. & Peker, B. İletişim Yayınları.
- Beykal, C. (1984). *Yanılsama ve Gerçeklik*, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Cilt 3, Sayı 26.
- Bodur, M, (2015). *20. Yüzyılda Mekanik Sistemli Sanat Eserleri Üzerine Teknik Çözümleme*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Boyraz, B. & Cantürk, A. (2013). Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın Boşluk ve Doluluk Sergileri, İnsan ve Toplum Bilim Araştırmaları Dergisi,

Cilt.2, Sayı: 3, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/92670>, (Erişim Tarihi: 02.06.2023)

- Britannica, Cesar Fransız Heykeltıraş, <https://www.britannica.com/biography/Cesar-French-sculptor>, (Erişim Tarihi: 06.06.2023)
- Bulat, M. (2014). *Modern Sanatta Soyutlama*, Zafer Form Ofset Matbaacılık.
- Canbazoğlu, N. (2022). *Minimalizm Akımının Günümüzdeki ve Gelecekteki İç Mekan ve Mobilya Tasarımı Üzerindeki Etkisi*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi
- Conrads, U. (2019). *20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, Yem Yayınevi.
- Çantay, D. (2008). *Edirne Makedonya Kulesi Kurtarma Kazılarında Ele Geçen Bizans sikkeleri ve mühürleri*, Hacettepe Üniversitesi-Ankara, Yüksek Lisans Tezi, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi
- Danto, A. C. (1964). *The Artworld*, *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, Published by Journal of Philosophy, Inc., s. 571- 584.
- Danto, A. C. (2009). *Andy Warhol*, Sanat ve Kuram Dizisi.
- Danto, A. C. (2020). *Sanatın Sonundan Sonra*, Sanat ve Kuram Dizisi.
- Demirok C. (2016). *Medya Sanatının Kuramsal Kaynakları ve Medya Sanatı Estetik Biçim Teorisinin İlk Sınırları*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara,.
- Dickie, G. (2001). *Art and Value*, Massachusetts, Oxford, Blackwell Publishers
- Eczacıbaşı, (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları.
- Emre, G. (2018). *Resim Sanat Tarihi*, İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Erden, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, Hayalperest Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*, Tekhne Yayınları.
- Farthing, S. (2017). *Tüm Sanatın Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi.
- Forgacs, E. (2017). *Bauhaus*, Janus Yayıncılık.
- Gabo, N. (1971). *Of Diverse Arts*, Praeger, New York.
- Gaurady, R. (2001). *Picasso Saint-John Perse Kafka*, Çev. Meltem Cansever, Payel Yayınları.
- Genç, A. (1983). *Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Doktora Tezi, İzmir
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul
- Giritli, İ. (1989). *Fransız İhtilali ve Etkileri*, Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Cilt 5, Sayı 15.
- Gültekin, A. C. (2014). *Dergipark Akademik, Arthur Danto ve George Dickie’de Sanat Etkinliğinin Kurumsal Yapısı*, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/48623/617755>, (Erişim Tarihi: 11.08.2023)

- Günaydın, G. Bir İzm'in Doğuşu, Minimalizm, Mini Sanat mı Yoksa Mini Etek mi?, [www.fotografya.gen.tr/yazdir?93E2EB33E88CEAF5265718F087F740F7](http://www.fotografya.gen.tr/yazdir?93E2EB33E88CEAF5265718F087F740F7), (Erişim Tarihi: 08.11.2023)
- Hamilton, J. (2012). *Arman'ın Nesnelere Sistemi*, çev. Ayşe Önüçak Bozdurgut, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E Kasım-Aralık'12 Sayı:10 ISSN 1308-2698, Isparta.
- Harrison C. & Wood P. (2011). *Sanat ve Kuram* "1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, İstanbul, Küre Yayınları.
- Hobsbawn, E. J. (2020). *Devrim Çağı*, Dost Kitabevi.
- <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21840/234826>, (Erişim Tarihi: 17.06.2023)
- <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-dergisi-dada-de-stijl-konstruktivizm-ittifaki/3183>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023)
- İpşiroğlu, M. Ş. & İpşiroğlu, N. (2017). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalperest Kitabevi.
- İskilip A. İ. (2014). Pablo Picasso ve George Braque'ın Kübist Dönem Eserlerinde Form-Işık İlişkisi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Edirne.
- İstanbul Psikanaliz Derneği, Psikanaliz Nedir, <https://www.istanbulpsikanalizderneği.com/tr/psikanaliz/psikanaliz-nedir>. (Erişim Tarihi: 24.02.2021)
- Kalyoncuoğlu, F. R. (2019). Çağdaş Sanatta Hazır Nesne Kullanımının Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı Resim Atölyesi Çalışmalarında ki Durumunun Değerlendirilmesi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kaptı, H. (2005). Atık Nesnelere Sanatta Yansımaları, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, Mersin.
- Kurt, E. K. (2008). Brunelleschi Modern Sanatçı Mitinin İlk Temsilcisimiydi. [https://www.academia.edu/43820475/BRUNELLESCHI\\_MODERN\\_SANAT%C3%87I\\_M%C4%B0T%C4%B0N\\_%C4%B0LK\\_TEMS%C4%B0LS%C4%B0\\_M%C4%B0YD%C4%B0](https://www.academia.edu/43820475/BRUNELLESCHI_MODERN_SANAT%C3%87I_M%C4%B0T%C4%B0N_%C4%B0LK_TEMS%C4%B0LS%C4%B0_M%C4%B0YD%C4%B0) (Erişim Tarihi: 15.12.2022)
- Kuspit, D.(2004). *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları.
- Küçükkalay, A. M. (1997). Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Etkisi, Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, Isparta.
- Lissitzky, E. [www.designhistory.com](http://www.designhistory.com), (Erişim Tarihi 16.05.2023)
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi.
- Marter, J. M. (1992). Alexander Calder, Cambridge Üniversitesi Yayınları.
- McNeill, William H. (2002). Dünya Tarihi, İmge Kitabevi Yayınları.
- Meydan Larousse, (1992). Cilt:6, Sabah Gazetesi Yayınları.
- Mutlu, A. (2020). Konstruktivizm Sanat Anlayışının Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki Temel Tasarım Atölye Derslerine Katkısı, On Dokuz Mayıs Üniversitesi Lisans Eğitim Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Samsun.
- NkfuCom. (6 Haziran 2015). Mekanik Nedir? Mekanik'in Tarihçesi. <https://www.nkfu.com/mechanic-nedir-mekanigin-tarihcesi/> (Erişim Tarihi:09.03.2021).

- Noyan, M. (2001). Kolaj, Asamblaj, Ready-Made, Genç Sanat Dergisi, Sayı 86.
- Omak, N. S. (2012). 1960 Sonrası Heykel Sanatı ve Yeni Gerçekçilik, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Yüksel Lisans Tezi, İzmir.
- Osterwold, T. (2007). *Pop Art; English, Translation:Lain Galbraith*, Taschen Publishing, Los Angeles.
- Öndin, N. (2009). *XX Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*, MSGSÜ Yayınları.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*, Hayalperest Yayınevi.
- Öndin, N. (2019). *Modern Sanat*, Hayalperest Yayınevi.
- Özkul, O. Modernleşme ve İnsanileşme İlişkisi, <https://www.koprudergisi.com/kis-1998/modernlesme-ile-insanilesme-iliskisi-iliskisizligi/>, (Erişim Tarihi: 11.04.2023)
- Özlem Ü. Malzemeye Karşı Malzeme, RH Dergisi <https://www.academia.edu>, 28.04.2023.
- Öznülür, A. (2014). Teknolojik Gelişmelerin Modern Sanata Etkileri, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum
- Öznülür, A. (2020). *Çağdaş Sanat Çalışmaları*, Detay Yayıncılık.
- Öznülür, H. (2019). Atık Nesnelerin Resim Sanatına Girişinde Picasso ve Braque'nin Etkisi, Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi,
- Öznülür, H. (2019). Performans Sanatının Gelişiminde Teknolojinin Etkileri, Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dersisi, Sayı 7.
- Piscator, E. (1985). *Politik Tiyatro*, Metis Yayınları.
- Read, H. (2018). *Sanat ve Toplum*, Hayalperest Yayınevi.
- Richter, H. (1993). *Dada 1916-1966*, çev. Mustafa Tüzel, Birey Yayınları.
- Roth, L. M. (2020). *Mimarlığın Öyküsü*, Kabalcı Yayınevi, Doruk Yayınları.
- Rubin, J. H. (2015). *İzlenimcilik Nasıl Okunur*, Hayalperest Yayınevi.
- Russolo, L. & Pratella, F.B. (2017). *Gürültü Sanatı, Müziğin Fütürist Makineler Tarafından Yıkımı*, Sub Yayınları.
- Russolo, L. Nar Sanat Eğitim Kursu, Elektronik Sanatın Babası: Luigi Russolo, <https://www.narsanat.com/elektronik-muzigin-babasi-luigi-russolo/> , (Erişim Tarihi: 08.05.2023)
- Sağlam, F. (2017). Atık Nesnelerin Olanaklarıyla Çağdaş Sanat Uygulamaları ve Bu Uygulamalara Yönelik Öğretim Elemanlarının Görüşleri, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İzmir.
- Spoeri, D. Yiyecek Sanatı, <https://www.danielspoerri.org/giardino/artist-daniel-spoerri/>, (Erişim Tarihi: 06.06.2023)
- Şahiner, R. (2006). *Neo-avangardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakmalı?*, H.Ü.Güzel Sanatlar Fak.Yay. 8.Ulusal Sanat Sempozyumu.
- Şahiner, R. (2020). *Çağdaş Sanatta Postmodernizm Neo Avangardizm ve Sinizm*, Ütopya Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2004). *The Art Milleniun Rönesans*, Boyut Yayıncılık.
- Talu, N. (2010). *Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey*. Metu.JFA.

- Taşçıyan, A. (2013). Sanat Yapıtlarıyla Fransız Devrimi. <https://www.star.com.tr/yazar/sanat-yapitlariyla-fransiz-devrimi-yazi-771712/> (Erişim Tarihi:06.10.2021)
- Touraine, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi*, Yapı Kredi Yayınları.
- Trask, S. (2005). *Fransız Devrimi'nin Gerçek Sebebi Neydi?*, Çev. Bilal Canatan, Liberal Düşünce, Cilt 10, Sayı 37, Ankara.
- Tunalı, İ. (2002). *Tasarım Felsefesine Giriş*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1990). *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2017). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi.
- Türkmentekin, Z. Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Grafikerler Meslek Kuruluşu, <https://gmk.org.tr/uploads/news/file-1447095673333076244.pdf>, (Erişim Tarihi: 07.05.2023)
- Tzara, T. (2004). *Dada Manifestoları*, çev. Elif Göktepe, Norgunk Yayıncılık.
- Uyanık, O. (2012). Rodchenko ve El Lissitzky'nin Grafik Sanatına Etkileri, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Walther, İ. F. (1997). *Picasso*, ABC Kitabevi.
- Whitman, G & Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*, Hayalperest Yayınevi.
- Wikipedia. (2020). Kurumsal Sanat Kuramı. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kurumsal\\_sanat\\_kuram%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kurumsal_sanat_kuram%C4%B1). (Erişim Tarihi: 14.08.2023)
- Wikipedia. (2023). Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi. [tr.wikipedia.org/wiki/Amerikan\\_Bağımsızlık\\_Bildirisi](tr.wikipedia.org/wiki/Amerikan_Bağımsızlık_Bildirisi) (Erişim Tarihi: 27.01.2022)
- Wikipedia. (2023). Elektrik. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Elektrik>. (Erişim Tarihi: 20.03.2023)
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*, Hayalperest Yayınevi.
- Yaykın, D. (2010). Sanat, Teknoloji, Bilim ve Fotoğraf, Kalkedon Yayınları.
- Yıldız, F. (2022). Minimalizm ve Richard Serra'nın Heykellerinde Mekan Algısı, Altınbaş Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Yıldız, M. (05.04.2023). Leonardo Da Vinci: Hayatı, Eserleri ve Bilinmeyenleri. <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/leonardo-da-vinci-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri> (Erişim Tarihi: 24.11.2022)
- Yılmaz, M.(2009). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M.(2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınları.

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Abdulkadir ÖZNÜLÜER
Doğum Yeri ve Tarihi	
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans	
Yüksek Lisans	
Yabancı Dil	
<b>Bilimsel faaliyetler</b>	<b>Sergiler</b>
	Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 26.04.2019-30.04.2019, ULUSLARARASI İSLAM SANATLARI SERGİSİ, MUŞ, (No: 342431)
	Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 25.12.2019 , 1. ULUSAL JÜRİLİ GELENEKSEL EL SANATLARI KARMA SERGİSİ, YOZGAT, (No: 342432)
	Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler /, 23.10.2020 , ŞİAR, BAYBURT, (No: 342430)
	Ulusal, SERGİLER/Kamu Kuruluşlarınca düzenlenen sergiler /, 20.10.2017-30.10.2017, BARIŞ AYDIN ANISINA KARMA SERGİ, ERZİNCAN, (No: 188704)
	Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler /, 19.05.2020-06.06.2020, CUMHURİYETİMİZİN 101. YILI ANISINA ONLİNE KARMA SERGİ, ERZURUM, (No: 342443)
	Uluslararası, SERGİLER/Grup Sergiler /, 15.07.2017- 20.07.2017, 23. ULUSLARARASI BAYBURT DEDEKORKUT ŞÖLENLERİ KARMA SERGİ ETKİNLİĞİ, BAYBURT, (No: 188698)
	Uluslararası, SERGİLER/Kamu Kuruluşlarınca düzenlenen sergiler /, 14.07.2017-16.07.2017, 15 TEMMUZ DEMOKRASİ ŞEHİTLERİ ANISINA DÜZENLENEN KARMA SERGİ, BAYBURT, (No: 188699)
	Ulusal, SERGİLER/Kamu Kuruluşlarınca düzenlenen sergiler /, 14.04.2017-20.04.2017, 15 NİSAN DÜNYA SANAT GÜNÜ KARMA RESİM SERGİSİ, ERZİNCAN, (No: 188702)

	<p>Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler / , 08.03.2021 , PANDEMİ SÜRECİNDE KADIN OLMAK, IĞDIR, (No: 342441)</p> <p>Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler / , 07.10.2017-20.10.2017, BARIŞ AYDIN ANISINA ANKARA SERGİSİ, ANKARA, (No: 188712)</p> <p>Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler / , 05.11.2020 , IKAS 1. DAVETLİ ONLİNE SEMPOZYUM SERGİSİ, KONYA, (No: 342440)</p> <p>Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler / , 05.04.2021 , KARANTİNA 2, ERZİNCAN, (No: 342442) Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler / , 02.05.2019 , KURTULUŞ SAVAŞININ 100. YILI ANISINA, YALOVA, (No: 342433)</p> <p>Uluslararası, SERGİLER/Uluslararası Sergiler / , 02.05.2018 , EASTYORUM ULUSLARARASI KARMA PLASTİK SANATLAR SERGİSİ, MUŞ, (No: 342434)</p> <p>Ulusal, SERGİLER/Karma sergiler / , 01.06.2021 , MEHMET CÜNEYT TAŞIR ANISINA, AĞRI, (No: 342439)</p> <p><b>Yayınlar</b></p> <p>Kitap Bölümü</p> <p>CONTEMPORARY ART STUDİES, Bölüm adı:(CONCEPT OF TECHNOLOGY IN FUTURIST ART PRODUCTION) (2020)., ÖZNÜLÜER ABDULKADİR, ÖZNÜLÜER HÜSEYİN, Detay Yayıncılık, Editör:Yağmur Önder, Basım sayısı:1, Sayfa Sayısı 369, ISBN:978-605-254-310-8, İngilizce(Bilimsel Kitap), (Yayın No: 7248115)</p>
<b>İletişim</b>	
<b>Telefon</b>	
<b>E-Mail</b>	