

**MODERNİZİMDEN POSTMODERNİZME SANATIN DEĞİŞEN DİLİ VE
BASKİRESME YANSIMALARI**

Yüksek Lisans Tezi

Eda GÜNDAŞ

Eskişehir 2024

**MODERNİZİMDEN POSTMODERNİZME SANATIN DEĞİŞEN DİLİ VE
BASKİRESME YANSIMALARI**

Eda GÜNDAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Baskıresim Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üy. Özgür UĞUZ

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Ekim 2024

ÖZET

MODERNİZİMDEN POSTMODERNİZME SANATIN DEĞİŞEN DİLİ VE BASKİRESME YANSIMALARI

Eda GÜNDAŞ

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ekim 2024

Danışman: Dr. Öğr. Üy. Özgür UĞUZ

Bu çalışma, sanat dilinin modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde baskıresim sanatında gerçekleşen dönüşümleri inceler. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, baskıresim sanatı yeni teknikler, malzemeler ve estetik anlayışlarla yeniden biçimlenmiştir. Araştırma, baskıresmin modern ve postmodern dönemlerde nasıl farklı yönelimler kazandığını üç ana başlık altında ele almaktadır.

Birinci bölümde modernizmin sanata etkileri değerlendirilmiştir. Modernizm, endüstriyel gelişmeler ve teknolojik ilerlemelerle sanat dünyasında derin değişikliklere yol açmıştır. İkinci bölümde postmodern dönemde baskıresim sanatında görülen değişimler incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise baskıresmin modernizmden postmodernizme geçiş sürecindeki dönüşümü analiz edilmiştir.

Bu kapsamda, çalışma modernizmden postmodernizme geçişte baskıresmin geçirdiği teknik ve kavramsal dönüşümü ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modern sanat, Postmodern sanat, Baskıresim, Sanat akımları.

ABSTRACT

THE CHANGING LANGUAGE OF ART FROM MODERNISM TO POSTMODERNISM AND ITS REFLECTIONS ON PRINTMAKING

Eda GÜNDAŞ

The Printmaking Art Major

Anadolu University, Graduate School, October 2024

Advisor: Dr. Lecturer. Prof. Dr. Özgür UĞUZ

This study examines the transformations in printmaking art throughout the transition from modernism to postmodernism in the language of art. Especially from the second half of the 20th century onward, printmaking has been reshaped by new techniques, materials, and aesthetic approaches. The research explores how printmaking gained different orientations during the modern and postmodern periods under three main themes.

The first section evaluates the effects of modernism on art. Modernism led to profound changes in the art world due to industrial developments and technological advances. The second section examines the changes observed in printmaking during the postmodern period. The third section analyzes the transformation of printmaking during the transition from modernism to postmodernism.

In this context, the study presents an analysis of the technical and conceptual transformation that printmaking underwent in the transition from modernism to postmodernism.

Keywords: Modern art, Postmodern art, Printmaking, Art movements.

ÖNSÖZ

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Baskı Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı'na ait, “Modernizimden Postmodernizme Sanatın Değişen Dili Ve Baskıresme Yansımaları” başlıklı bu çalışma, baskıresmin gelenekselden çağdaşlaşmaya uzanan sürecinde; savaşlar, teknolojik yenilikler ve özgünlük arayışlarının sonucunda değişip yeniden şekillenerek adeta sınırsızlaşan dünyasını ele almayı çalışmaktadır.

Tez çalışmam sürecinde pozitif desteğini benden esirgemeyen ve başarıya olan inancımı arttırarak beni cesaretlendiren tez danışmanım Dr. Öğr. Üy. Özgür UĞUZ'a, hayatım boyunca beni daima destekleyen, maddi ve manevi her zaman yanımda olan sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

....../....../20....

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Eda GÜNDAŞ

....../....../20....

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken (ChatGPT, Gemini, DALL-E vb.) üretken yapay zekâ programlarından destek almadığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından (örneğin çeviri, bilimsel makale vb.) destek almadım.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Eda GÜNDAŞ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
1. MODERN DÖNEM VE SANAT AKIMLARI	
1.1. Avrupa’da Modern Döneme Hazırlık	3
1.2. Modernizm’in Doğuşu	4
1.3. Modern ve Sanat	5
1.3.1. Monet ve Empresyonizm.....	5
1.3.2. Ekspresyonizm.....	9
1.3.3. Fovizm.....	11
1.3.4. Kübizm.....	12

1.3.5. Fütürizm.....	15
1.3.6. Süprematizm.....	17
1.3.7. Dada.....	19
1.3.8. Bauhause.....	23
1.3.9. Sürrealizm.....	24
1.3.10. Avrupa Sanatında Değişim Yılları: 1930’lar.....	25
1.3.11. Büyük Buhran ve Sanat; 1930’ lar Amerikası.....	27
1.3.12. Soyut Dışavurumculuk	29

İKİNCİ BÖLÜM

2. POSTMODERN DÖNEM VE SANAT AKIMLARI

2.1. Modernizme Karşı Bir Tepki.....	33
2.2. Postmodernizm	36
2.2.1. Postmodern Kavramının Tarihsel Gelişimi	36
2.2.2. Pop Sanat.....	39
2.2.3. Minimalizm.....	44
2.2.4. Kavramsal Sanat.....	47
2.2.5. Performans Sanatı.....	51
2.2.6. Feminist Sanat.....	54
2.2.7. Yeni Dışavurumculuk.....	58
2.2.8. Dijital Sanat.....	62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MODERN VE POSTMODERN DÖNEMLER İÇİNDE BASKİRESİM

3.1. Baskıresim	65
3.2. Modernden Postmoderne Baskıresim.....	66
3.2.1. Empresyonizm ve Baskıresim.....	66
3.2.2. Amerika Modernizmi ve Baskıresim.....	69
3.2.3. Savaş, Dışavurumculuk ve Baskıresim.....	79
3.2.4. Büyük Buhran: Federal Sanat Projesi İle Amerika’da Baskıresim.....	90
3.2.5. Savaş ve Sanat Atölye 17 ile Baskıresim	95
3.2.6. Yenilikçi Yollar: 1950’lerin Baskıresim ve Asamblaj Deneyimleri.....	102
3.2.7. Pop Sanat ve Baskıresim.....	106
3.2.8. Minimalizm ve Baskıresim.....	115
3.2.9. Kavramsal Sanat ve Baskıresim.....	120
3.2.10. Performans Sanatı ve Baskıresim.....	124
3.2.11. Feminizm ve Baskıresim.....	128
3.2.12. Yeni Dışavurum ve Baskıresim.....	133
3.2.13. Dijital Sanat ve Baskıresim.....	136
SONUÇ.....	147
KAYNAKÇA.....	149
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Jacques-Louis David, “ Horatların Yemini”, 330 x 425 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1784.....	5
Görsel 1.2. Claude Monet, “ Impression, Sunrise”, 48 x 63 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1872.....	7
Görsel 1.3. Gustave Caillebotte, “Yağmurlu Bir Gün”, 61×46 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1877.....	8
Görsel 1.4. Camille Pissarro, “Dieppe’de Fuar, Sabah Güneşi”, 65,3×81,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1901.....	8
Görsel 1.5. James Abbott McNeill Whistler, “Nocturne: Mavi ve Altın- Eski Battersea Köprüsü”, 68,3×51,2 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1872-1875.....	9
Görsel 1.6. Max Beckmann, “San Francisco”, 101×140 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1950.....	10
Görsel 1.7. André Derain, “Londra Köprüsü”, 82×13 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1906.....	11
Görsel 1.8. Raoul Dufy, “Marsilya’ya Bakış”, 73×92,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1925.....	12
Görsel 1.9. Delaunay, “Eyfel Kulesi”, 200×138 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1911.....	14
Görsel 1.10. Delaunay, “Şehrin Üzerindeki Pencere”, 79,9×70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912.....	15
Görsel 1.11. Umberto Boccioni, “Ruh Durumları: Uğurlamalar”, 70×96 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1911.....	16
Görsel 1.12. Fernard Leger, “Şehirdeki Diskler”, 97×130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1920-1921.....	17
Görsel 1.13. Kazimir Malevic, İsimsiz, 45×62,5cm, Guaj, kalem, sulu boya, 1919.....	18
Görsel 1.14. Kurt Schwitters, “Merz 50 Kompozisyon”, Tahta üzerine çizim, 22×16 cm, 1922.....	20
Görsel 1.15. Hannah Höch, İsimsiz, Kolaj, 29,5×18,5 cm, 1921- 1922.....	21

Görsel 1.16. George Grosz, “Gri Gün”, 115×80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1921.....	22
Görsel 1.17. Otto Dix, “Şehrin Triptiği”, 181×402 cm, Panel Üzerine Karışık Teknik, 1927-1928.....	22
Görsel 1.18. Paul Klee, “Kırmızı ve Yeşil Vurgusuyla Şehir Resmi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1921.....	24
Görsel 1.19. Max Ernst, “Yekpare Kent”, 97×145 cm, Tuval Üzerine karışık Teknik, 1935-1937.....	25
Görsel 1.20. Lyonel Feininger, 1951, “Tema Manhattan”, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kömür, 38,4×56,3 cm.....	26
Görsel 1.21. Lyonel Feininger, “Işıklı Evler II”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1932	27
Görsel 1.22. Balthus, “Sokak”, 195×240 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1933.....	27
Görsel 1.23. Sabel Bishop, “Dante ve Virgilius Birlik Meydanı’nda”, 68,6×133 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1932.....	28
Görsel 1.24. Edward Hopper, “Pazar Sabahı Erken Saatler”, 88,9×152,4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1930.....	28
Görsel 1.25. Jackson Pollock, 48,9×35,5 cm, “Özgür Form”, Tuval Üz. Yağlıboya, 1946	31
Görsel 1.26. De Kooning, “Değişim”, 200,7×175,3 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1955.....	32
Görsel 2.1. Richard Hamilton, “Bugün Evlerimizi, Böylesine Çekici Kılan Ne?”, 26×24,8 cm, Kağıt Üzerine Kolaj, 1956.....	40
Görsel 2.2. Rauschenberg, 157×90 ve 158×90 cm, “Factum I ve Factum II”, Kombine Resim, 1957.....	42
Görsel 2.3. Edward Ruscha, “Standart İstasyon”, 63,5×102 cm, İpekbaskı, 1966.....	43
Görsel 2.4. Wayne Thiabaud, 50,8×60 cm, “Çevreyolu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1977.....	43
Görsel 2.5. Donald Judd, “Soecific Objects”, Courtesy of Mignoni Gallery, 1964...43	
Görsel 2.6. Donald Judd, “İsimsiz”, her birim 86,4 cm, Pirinç ve kırmızı floresan plexiglass, 1973.....	45

Görsel 2.7. Donald Judd, “Wood Block”, 40x51x5 cm, şeker çamı ağacı üzerine kadmiyum kırmızısı, 1989.....	46
Görsel 2.8. Yves Klein, “The Void”, Fotoğraf, Galerie Iris Clert, Paris, Fransa, 1958.....	47
Görsel 2.9. Arman, “Le Plein”, Fotoğraf, Galerie Iris Clert, Paris, Fransa, 1960.....	47
Görsel 2.10. William Anastasi, “Batı Duvarı” Dawn Main Galerisi, 1967.....	48
Görsel 2.11. Yoko Ono, “Kesip Biçme”, Performans, 20 Temmuz 1964, Kyoto, Japonya.....	50
Görsel 2.12. Judy Chicago ve Miriam Schapiro “Kadın Evi Projesi (Woman House)”, 197.....	52
Görsel 2.13. Barbara Kruger, “Untitled (We Don't Need Another Hero)”, 277 x 533 cm, 1986.....	53
Görsel 2.14. Sigmar Polke, “Girlfriends”, 46,1 x 58,9 cm, Baskı, 1966.....	56
Görsel 2.15. Georg Baselitz, “Aşağı Orman”, 250x190cm, tuval üzerine yağlıboya, 1969.....	57
Görsel 3.1. Claude Monet ve George W. Thornley, “Femme à l'Ombrelle (Suzanne Hoschedé)”, lithograph, 1908.....	62
Görsel 3.2. Claude Monet ve George W. Thornley, “La Côte sauvage”, Litografi, 1908.....	63
Görsel 3.3. Claude Monet ve George W. Thornley, “Le Pont de Vervy”, Litografi, 1894.....	64
Görsel 3.4. William Merrit Chase, “İsimsiz ”, 15,2 x 20,3 cm, Monotype baskı.....	65
Görsel 3.5. Alden Weir, “Dooryard, Buckets and Tree”, 22,7x33,9 cm, Gravür	65
Görsel 3.6. Childe Hassam , “The French Cruiser”, 21.3 × 32.4 cm, Lithograph, 1918.....	66
Görsel 3.7. John H. Twachtman, “Zattere, Venice”, 10.2 × 12.7 cm, Etching, 1880.....	66
Görsel 3.8. John Sloan, “Baskı Uzmanları”, 50,8 × 12.7 cm, Etching, 1905.....	67
Görsel 3.9. John Sloan “Combing her Hair”, 9,4x 6,8 cm, Gravür, 1913.....	68
Görsel 3.10. Arthur B. Davies “On Willow Brook”, 11x27 cm, Litografi, 1924.....	68

Görsel 3.11. Georgia O’Keeffe sergisi, Galeri 291, Fotoğraf, 1917.....	69
Görsel 3.12. John Marin “Tirinity Church Yard”, 27.5x32.5 cm, Etching, 1915.....	70
Görsel 3.13. Mary Cassatt,“ Margot’ un Büyük Başlık Takması”, Etching, 1904.....	72
Görsel 3.14. Charles Sheeler,“ Delmonico Building”, 25 x 17,5, Litografi, 1926.....	73
Görsel 3.15. Ernst Ludwig Kırchner, “Mondnacht”, 21,6 x 15,2 cm, Woodcut, 1924.....	74
Görsel 3.16. Otto Dix, “Dance of Death 1917” 34,8x46,6 cm, Aquatint gravür, 1924.....	75
Görsel 3.17. Otto Dix, “Corpse in Barbed Wire” 47,2 x 35 cm, Aquatint gravür, 1924.....	76
Görsel 3.18. Kathe Kollwitz, “Son”, 24,5x30,7 cm, Gravür, 1893/97.....	77
Görsel 3.19. Kathe Kollwitz, “Never Again War”, 94 x 71 cm, Litografi, 1924.....	77
Görsel 3.20. Kathe Kollwitz, “Ölüm-Kadın ve Çocuk”, 69,2x52,7 cm, Gravür, 1910.....	78
Görsel 3.21. Kathe Kollwitz, “Dul II”, 47,7 x 65,9 cm, Ahşap Baskı, 1921-22.....	79
Görsel 3.22. Kathe Kollwitz, “Halk”, 36 x 30,2 cm, Ahşap Baskı, 1921-22.....	80
Görsel 3.23. George Grosz, “Savaş Geçersiz ve Gölgelelden İşçiler”, 48,5x35,5 cm, fotolitografi, 1920/1921.....	81
Görsel 3.24. George Grosz, “Gölgelelden”, 47,5x38,1 cm, Fotolitografi, 1921.....	81
Görsel 3.25. Felix Vallotton, “ La Tranchee”, 17,6 x 22,3 cm, Ahşap Baskı, 1915.....	83
Görsel 3.26. Felix Vallotton, “ Karanlıkta”, 17,8 x 22,5 cm, Ahşap Baskı, 1916.....	83
Görsel 3.27. Thomas Hart Benton, “ Instruction ”, 31,2 x 26,5 cm, Litografi, 1940.....	85
Görsel 3.28. Thomas Hart Benton, “ Huck Finn ”, 54,9 x 41,2 cm, Litografi, 1936.....	85
Görsel 3.29. Ben Shahn “Three Friends”, 35x50 cm, Litografi, 1941.....	86
Görsel 3.30. Bilinmiyor, “Federal art project”, serigrafi, 1936.....	87

Görsel 3.31. Bilinmiyor, “ Federal art Project W.P.A ”, serigrafi, 1938.....	87
Görsel 3.32. Charles Turzak, “ <i>Matkaplı Adam</i> ”,35,4 x 29 cm, Linolyum, 1942.....	88
Görsel 3.33. Pablo Picasso “Head of a Woman with Closed Eyes (Plate XXII)”, 48,2x36,1cm, Gravür, 1949.....	89
Görsel 3.34. Pablo Picasso “Profil de femme (from six contes fantastiques)”, 40,5x31,7cm, Drypoint, 1944.....	90
Görsel 3. 35. S. W. Hayter, “ Lot 296”, 49,7x64,3 cm, Tek Kalıpta Çok Renkli Gravür, 1958.....	91
Görsel 3.36. Jackson Pollock, “İsimsiz ”, 50,5x69,5 cm, Gravür, 1944-1945.....	92
Görsel 3.37. Jackson Pollock, “İsimsiz ”, 1944-1945, Gravür, 50,8 x 34,6 cm.....	92
Görsel 3.38. John Steuart Curry, “İsimsiz”, 37,5 x 27,9 cm, , Litografi, 1939	93
Görsel 3.39. Gyula Zilzer, “Gravür Baskıcısı”, 37,5 x 29,8 cm, Kuru kazıma Gravür	93
Görsel 3.40. Marc Tobey “Untitled”, 1970, Litografi, 45x55 cm.....	94
Görsel 3.41. Sam Francis “Lithograph after the tall Monotypes”, 1977, Litografi, 25x19 cm	95
Görsel 3.42. Willem de Kooning “Untitled”, 1960, Litografi, 108,6x78 cm.....	95
Görsel 3.43. Robert Rauschenberg,“Female Figure”, 265,7x 91,1cm, Cyanotype, 1953	96
Görsel 3.44. Robert Rauschenberg,“Automobile Tire Print”, 670 cm, Teker baskı, 1953.....	97
Görsel 3.45. Jasper John, “ Tango”, 22,2x27,9 cm, Grafit ve renkli kalem, 1956.....	98
Görsel 3.46. Robert Rauschenberg, “Estate”, 2423,2x177,2 cm Tuval üzerine yağlı boya, serigrafi ve mürekkep baskısı, 1963.....	99
Görsel 3.47. Andy Warhol, “Ten Marilyn” (serisinin bir parçası), 91 cm x 91 cm, Serigrafi, Tate Koleksiyonu,1971.....	101
Görsel 3.48. Andy Warhol, “Campbell çorba konserveleri I”, (her biri) 88,9 cm x 63,4 cm, Serigrafi, 1968.....	102
Görsel 3.49. Andy Warhol, “Brillo Sabun Padi Kutuları”, 43,3 cm x 43,3 cm x 36,5 cm, Kontrplak üzerine sentetik polimer, mürekkep ve serigrafi, 1964.....	102

Görsel 3.50. Andy Warhol “Gri Coca-Cola Şişeleri”, 210,2 x 145,1 cm, Tuval Üzerine İpek Baskı ve akrilik, 1963.....	104
Görsel 3.51. Roy Lichtenstein, “Ten Dollar Bill”, 25 cm x 47,5 cm, Litografi, 1956.....	104
Görsel 3.52. Roy Lichtenstein, ‘ To Battle’, 32,9x64,1 cm, Woodcut on paper, 1950.....	105
Görsel 3.53. James Rosenquist, “Cold Light”, 51,4 cm x 76,3 cm, Litografi, 1971.....	106
Görsel 3.54. Claes Oldenburg, “Notes”, 57 cm x 39,9 cm, Litografi ve ofset litografi içeren resimli kitap, 1968.....	106
Görsel 3.55. Donald Judd, “Untitled”, 76,2 x 55,6 cm, Tahta baskı, 1978.....	108
Görsel 3.56. Donald Judd “Untitled”, 101.5 × 74.5 cm, Akuatint, 1978-1979.....	109
Görsel 3.57. Ellsworth Kelly “String Bean Leaves III”, 90,5 x 62,3 cm, Taş Baskı, 1965.....	110
Görsel 3.58. Frank Stella “Black Series I”, 38,1 x 55,9 cm, Litografi, 1967.....	111
Görsel 3.59. Agnes Martin “On a Clear Day”, 30,5 x 30,5 cm, Serigrafi, 1973.....	111
Görsel 3.60. Sol LeWitt, “Dört Yönlü Çizgiler (Yatay, Dikey, Diyagonal Sağ ve Diyagonal Sol) ve Tüm Kombinasyonları. Dört Renk (Sarı, Siyah, Kırmızı ve Mavi) ve Tüm Kombinasyonları”, 40,6 x 82,6 cm, Serigrafi Serisi, 1978.....	113
Görsel 3.61. Sol LeWitt, “Bands of Lines One Inch Wide in Four Directions and Four Colors”, 74 x 241.3 cm, Serigrafi Baskı, 1985.....	113
Görsel 3.62. Jasper Johns, “Flag 1”, 69.5 cm x 89.5 cm, Serigrafi, 1973	115
Görsel 3.63. Jasper Johns, “Savarin”, 114 cm x 89 cm, Litografi, 1977.....	116
Görsel 3.64. Yoko Ono, “Kendin yap Fluxfest Yoko Ono & Dance Co’yu Sunar”, 11,6 x 11,6 cm, Performans Afişi, Ofset Litografi, 1966.....	117
Görsel 3.65. Ana Mendieta, “Untitled”, Bez üzeri Vücut baskısı, 1973- 77.....	118
Görsel 3.66. Ana Mendieta, “Untitled”, Cam üzerine vücut baskısı, 1972.....	118
Görsel 3.67. Carolee Schneemann, “Kadınların Seyahat Planları”, 76 x 107,5 cm, Foto Serigrafi, 1979.....	119

Görsel 3.68. Hannah Wilke, Marksizm ve Sanat”, Litografi, 52,4 x 42,1 cm, 1977	120
Görsel 3.69. Marina Abramoviç, “Sipirit Cooking Serisi”, (A, B, C, D, E, F, G, H), Gravür, 31,5 x 27,8 cm, 1996.....	122
Görsel 3.70. Mary Kelly, Doğum Sonrası Belgesi Serisinden Detay), Kâğıt Üzerine Bebek Bezi Baskı, 27,9x 35,5 cm, 1974.....	123
Görsel 3.71. Barbara Kruger, ‘ Alışveriş yapıyorum öyleyse varım’, 125 x 125 cm, Serigrafi Baskı, 1987.....	124
Görsel 3.72. Polke, “İsimsiz”, 98x 67 cm, Serigrafi, 1989.....	126
Görsel 3.73. Polke, “S. Schmeckt Pfirsich”, 59 x 77 cm, Lithograph, 1996.....	126
Görsel 3.74. Georg Baselitz, “Eine Woche (One Week)”, 70x50 cm, Aquatint, 1970/72.....	127
Görsel 3.75. Georg Baselitz, “isimsiz”, 76 x 57 cm, Litografi, 1988.....	127
Görsel 3.76. Frieder Nake, “Rechteck schraffuren 30/3/65 Nr.1-4”, Plotter Baskı, 80x64cm, 1965.....	129
Görsel 3.77. Frieder Nake, “Hommage a Paul Klee”, Serigrafi, 49,2x49,2cm, 1965.....	130
Görsel 3.78. Frieder Nake, “Achsenparalleler Polygonzug”, Kağıt Üzerine Plotter Baskı, 31,3x22,5cm, 1965.....	130
Görsel 3.79. Georg Nees, “Schotter”, Litografi, 98,5x66,3cm, 1968-1970.....	131
Görsel 3.80. Michael Noll, “Computer Composition with Lines”, Microfilm Baskısı, 1964.....	132
Görsel 3.81. Ken Knowlton ve Leon Harmon, “Study in Perception”, Serigrafi, 86.36 x182.88cm, 1966/1967.....	132
Görsel 3.82. Charles Csurik, “Rastgele Savaş”, Litografi, 50,7x75,4cm, 1967.....	133
Görsel 3.83. Jaume Estepa, “Leo Ferre”, Kağıt Üzerine Vuruşlu Yazıcı Baskısı, 55,9x34,4cm, 1968.....	134
Görsel 3.84. Jaume Estepa, “Maria Argemi’nin Portresi” (Detay), Kağıt Üzerine Plotter Baskısı, 77x59cm, 1968.....	134
Görsel 3.85. Paul Brown, Plotter Baskısı, 27,6x26,8cm, 1975.....	135

Görsel 3.86. Frieder Nake, “Walk-Through-Raster”, Serigrafi, 50,3x37,9 cm, 1972.....	135
Görsel 3.87. Manfred Mohr, Serigrafi, 39,8v39,8cm, 1976.....	136
Görsel 3.88. Manfred Mohr, “Bilgisayar Gravürleri”, Gravür, 1975-84.....	136

GİRİŞ

Bu tez, sanatın modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde yaşıdığı değişimleri baskiresim sanatı ekseninde incelemektedir. Sanatın dili, her dönemde sosyal, kültürel ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak sürekli bir değişim içinde olmuştur. Ancak modernizmden postmodernizme geçiş, sanat dilinde hem estetik hem de kavramsal anlamda önemli dönüşümlere neden olmuştur. Modernizm, 19. yüzyılın sonlarında geleneksel sanat formlarını sorgulayan ve sanatın daha bireysel, deneysel ve soyut bir alana kaymasını sağlayan bir akım olarak öne çıkmıştır. Buna karşın, postmodernizm, modernizmin sınırlarını ve kesinliklerini reddederek, sanatı çok daha geniş bir bağlama taşımış, popüler kültür, medya ve kitle iletişim araçlarıyla ilişkilendirmiştir. Bu geçiş sürecinde baskiresim sanatı, sanatın dilindeki bu değişimlerin güçlü bir yansıması olarak önemli bir yer tutmuştur.

Bu çalışma, sanatın dilinin modernizmden postmodernizme doğru evrimi çerçevesinde, baskiresim sanatının nasıl bir dönüşüm geçirdiğini araştırmaktadır. Ancak, "sanatın değişen dili" çok geniş bir kavramdır ve tüm sanat dallarını kapsamaktadır. Bu sebeple, tezde sanatın değişen dili yalnızca baskiresim sanatı ekseninde ele alınmıştır. Resim sanatı üzerinden yapılan bu inceleme, çalışmanın sınırlarını oluşturmaktadır. Tüm sanatsal disiplinlerin analiz edilmesi bu çalışmanın kapsamını aşan bir hedef olacaktır. Dolayısıyla, tezde sanatın farklı dalları değil, baskiresim sanatı aracılığıyla modernizm ve postmodernizm arasındaki geçiş ele alınmıştır. Bu sınırlılık, araştırmanın daha derin ve odaklı bir inceleme yapabilmesine olanak tanımıştır.

Tezin temel amacı, baskiresmin hem modernist hem de postmodernist dönemlerde sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığını, estetik ve kavramsal dönüşümleri nasıl yansıttığını ortaya koymaktır. Modernizm döneminde baskiresim, sanatçıların doğrudan doğa gözlemleri ve duygusal izlenimlerini aktarmak için kullandıkları bir teknik olarak görülmüştür. Ancak postmodern dönemde baskiresim, daha deneysel ve disiplinler arası bir sanat formu haline gelmiştir. Sanatçılar, baskiresmi medya imgeleri, dijital teknolojiler ve popüler kültür unsurlarıyla birleştirerek daha geniş bir sanatsal ifade aracı olarak kullanmışlardır.

Bu tez, nitel bir araştırma yöntemi kullanılarak hazırlanmıştır. Nitel araştırmalar, sosyal bilimlerde yaygın olarak kullanılan, derinlemesine veri toplama ve anlamlandırma süreci üzerine kurulu olan araştırma yöntemleridir. Bu yöntem, sanatın dilsel ve kavramsal dönüşümlerini daha kapsamlı bir şekilde anlamak için tercih edilmiştir. Araştırma sürecinde, sanat tarihi, estetik kuramlar ve sanat eserlerinin analizine dayalı literatür taraması yapılmıştır. Özellikle modern ve postmodern sanat akımları üzerine yazılmış akademik kaynaklar, sanat tarihçileri tarafından yapılmış eleştiriler ve baskıresim sanatının tarihine dair literatür incelenmiştir. Bu kaynaklar, sanat dilinin nasıl değiştiğini ve bu değişimin baskıresim sanatına nasıl yansıdığını anlamamıza katkı sağlamıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MODERN DÖNEM VE SANAT AKIMLARI

1.1. Avrupa’da Modern Döneme Hazırlık

Tarım ve hayvancılık alanında kaydedilen gelişmeler, nüfusun hızla artması ve ulaşım ile endüstride yaşanan devrimsel değişiklikler, modern hayatın başlangıcında birbirini etkileyerek yeni bir dünya düzeni oluşturacak güçleri tetiklemiştir (Febure, 1995).

Sanayi Devrimi’nin başlangıcı olarak kabul edilen 1770 yılı, büyük bir dönüşümün habercisi olmuştur. 1775'te James Watt'ın buhar makinesini icat etmesi ve 1781'de Sir Richard Arkwright'in ilk otomatik iplik eğirme tezgâhını geliştirmesi, fabrika tipi üretime geçişte önemli bir rol oynamıştır. Buharlı makinelerin devreye girmesiyle, fabrikaların artık nehir kıyılarındaki su gücüne bağımlı kalmadan iç bölgelere taşınması yaygınlaşmıştır. Fabrikalar, iş bölümü sayesinde daha hızlı ve ucuza üretim yaparak el işçiliği ile rekabette üstünlük sağlamıştır. Nüfus, maden yataklarına yakın fabrikaların etrafında toplanmaya başlamış ve böylece yeni kentler geçmişteki anlamlarından farklı bir yapıda kurulup hızla büyümüştür (Bürger, 2003).

Kentlere doğru hızlanan kırsal göçle birlikte, sanayileşme ve makineleşmenin etkisiyle kentlerin yapısı büyük ölçüde farklılaşmıştır. Ekonomik, sosyolojik ve politik alandaki bu dönüşümlerin getirdiği huzursuzluklar, 1848 ve 1871 ayaklanmalarına zemin hazırlamıştır. Bu kaotik ortamda Modern hareket doğmuş, hatta bu hareketin bir kısmı, tüm bu değişimlerin yarattığı çıkmazlara bir yanıt niteliği kazanmıştır. Bu bağlamda, 1848'den itibaren Modernizm, şehirleşmeye dayalı bir fenomen olarak kabul edilmeye başlanmıştır (Harvey, 2010).

Modernist düşünceye göre, dünyanın özünde bir düzen yatmakta ve burada gerçekleşen olaylar, rastlantısal değil; aksine belli bir amaca yönelik olarak yapılandırılmaktadır. Modern yaşam, değişim, geçicilik ve parçalanma ile tanımlanırken, Modernistler, parçalanmış geleneksel sınırlar ve değer sistemlerini yeni bir yapı oluşturmak için modern perspektifle bir araya getirmiştir.

1.2. Modernizm'in Doğuşu

Modernizm kavramının kökenini oluşturan modern terimi, Avrupa tarihine dayanan bir geçmişe sahiptir. Latince “modo” (şimdi) kelimesinden türetilen modernus, "bugün" anlamındaki hodiernus ile ilişkilendirilerek “yeni” olanı tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. 16. yüzyılın sonlarında, "şu an" anlamını ifade eden bir terim olarak ortaya çıkmış, 18. yüzyıla gelindiğinde ise gelişim ve güncelliği belirtmek için ‘modernleşme’, ‘modernizm’ ve ‘modernist’ terimleri kullanılır hale gelmiştir. 19. yüzyılda Charles Baudelaire tarafından yeniden yorumlanmıştır. Baudelaire, “eski” ve “yeni” terimlerinin daha zengin anlamlar içerdiği fikrini vurgulamıştır. Başka bir deyişle, “...tek başına bir kelime ya da deyim bir parçası olmaktan çıkarak, bütün bir kültürün simgesi haline gelmiştir...” (Ruhberg, 1998).

1846’da Ruskin’in “Modern Ressamlar” kitabının yayımlanmasıyla Turner, doğayı farklı bir tarzda resmeden yaklaşımıyla dönemin modern ressamı olarak öne çıkmıştır. Raymond Williams'a göre, bu süreçte ‘modern’ kavramının anlamı hızla ‘şimdiden’ ‘tam şu ana’ kaymıştır. Bir süre sonra ise, bu ‘şimdi olma’ hali, modernin ‘çağdaş’ kavramıyla eş tutulmasına neden olmuş ve modernlik, geçmişte sürekli devam eden bir görünüm kazanmıştır. Aynı zamanda, Williams 1950’den itibaren kültürel bir hareket olarak Modernizmi ele almış ve 1890 ile 1940 arasındaki dönemi Modern Dönem olarak adlandırmıştır (Williams, 1989).

Jean-François Lyotard tarafından, Modern Dönemin başlangıcı Descartes, Leibniz, Ansiklopedi ya da 1789 Fransız Devrimi ile ilişkilendirilirken, bitişi II. Dünya Savaşı esnasında teknolojinin çatışmalara dâhil olup sivil nüfusun planlı bir biçimde yok edildiği 1943 yılı olarak belirlenmiştir. Williams ise, Modern Dönemin 1890 ile 1940 yılları arasında yer aldığı şeklinde tanımlamıştır (Lyotard, 1990).

Modern sanatın ne zaman başladığı konusunda farklı bir görüşte, 1784’te Jacques- Louis David’in ‘Horatların Yemini’ tablosunu yapmasını modern sanatın başlangıcı olarak görmüştür. 1890’larda başlayan kültürel dönüşüm, sanat dünyasında çeşitli akımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamış ve bu akımların ortak hedefi, resim sanatının yeni imkânlarını keşfetmek olmuştur (Grzymkowski, 2015).



Görsel 1.1. Jacques-Louis David, “ Horatların Yemini”, 330 x 425 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1784

1860’lı yıllarda Fransa’da, diğer Avrupa ülkeleriyle birlikte, sanat sahnesi Akademi’nin egemenliği altında bulunmuştur. Yıllık Paris Salonu sergisi, sanatçılar için en prestijli platformlardan biri olarak kabul edilmiş ve eserlerinin kabul edilmesi, büyük bir başarı olarak görülmüştür. Kabul edilen eserlerin sanatçıları, geniş kitlelere ulaşma ve tanınırlık açısından önemli bir fırsat elde edilirken, reddedilen eserler ve sanatçıları ise genellikle göz ardı edilmiştir. Akademi, başarının ve ünün belirlendiği bir merkez olarak kabul edilmiş ve bu durum, sanat ticaretini ve sanatın gelişimini etkilemiştir. Farklı düşüncelere sahip olan sanatçıların, Akademi’nin sınırlayıcı etkisi altında gelişim göstermeleri zorlaştırılmıştır (Türedi, 2022).

1.3. Modern ve Sanat

1.3.1. Monet ve Empresyonizm

Sanatçı Manet ve sonrasında gelen ressamalar, stüdyoda kalmak yerine, dışarı çıkıp doğal ışığı resmetmek düşüncesinde olmuştur. Daha önce de dışarıya çıkan sanatçılar olmuştur, ama sonunda stüdyolarına dönüp aldıkları eskizleri kurmaca sahnelerle bütünleştirmiştir. Yeni nesil sanatçılar ise resimlerini dışarıda başlayıp dışarıda bitirmiştir. Işığın sürekli değiştiği bu ortamda, hızlı olmaları ve bu nedenle yeni teknikler geliştirmeleri gerekmiştir. Eskiz yaparcasına vurulan fırça darbeleri kullanılmıştır. Bu fırça darbeleri de saklamakla uğraşılmamıştır. Bu fırça darbelerinin resme ayrı bir dinamizm kattığını da düşünmüşlerdir. Dış ortamda gördükleri ışığa odaklanarak, ışığı ve yansımalarına resmetmeye koyulmuşlardır (Gombertz, 2019).

Dış mekânda çatışmalar daha da belirginleşirken, parlak bölgeler çok daha yoğun şekilde algılanmakta ve ışık ile gölge arasındaki geçişler gözle görülmemektedir. Renkler ise nesneleri tanımlamaktan ziyade, gözde eriyen tonların bir harmanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Gölgeler, klasik anlayışta olduğu gibi gri ya da siyah olmaktan çıkıp, doğal ışığın etkisiyle çevredeki nesnelerden yansıyan renklerle şekillenmektedir. Bu yeni perspektifte, hareket öncelikli hale gelmiş, izlenim yaratan formlara önem verilmiş ve diğer detaylar ise zihnin tamamlayıcı işlevine bırakılmıştır (Gombrich, 1992).

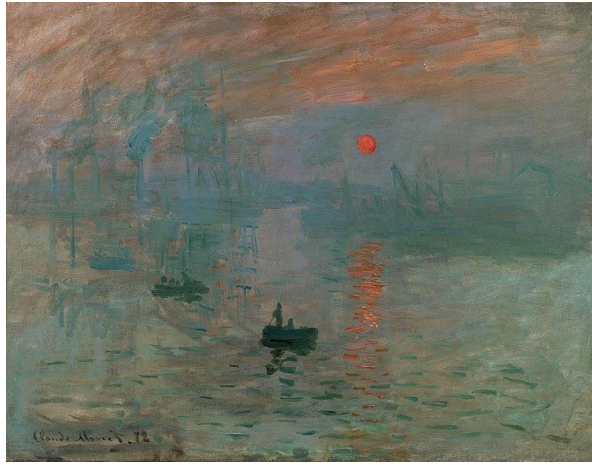
Sanatçıların izlediği yoldan yararlanılarak, Empresyonistler, Corot (1796-1875) ve Courbet (1819-1877) gibi öncülerden ilham almış ve fotoğraf makinesinin sunduğu yeni fırsatlar ile Japon baskılarının etkisiyle, açık alanlarda doğadan esinlenen anlık görüntüleri, bilinen kurallara bağlı kalmaksızın kendi bireysel gözlemlerine dayanarak eserlerini oluşturmaya başlamışlardır. Empresyonizm, “bir izlenimin uyandırdığı duyuların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemi” olarak tanımlanmıştır. Ayrıca, Empresyonizmin bir çeşit doğalcılık olduğu gözden kaçırılmamalıdır; ancak bu, gözlemlenenin aslına uygun şekilde kopyalandığı nesnel bir natüralizm değil, duyulara dayalı ve öznel bir algıya dayanan bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır (Tunalı, 1992).

Empresyonizm akımında, şekiller dinamik ve tonları birbirine karışan renk blokları halinde, fırça darbelerinin yan yana dizilmesiyle oluşturulmuştur. Sis ve bulutlar arasında renk tonlarına evrilen her şey, yerçekiminden bağımsız bir ortamda süzölmeye başlamıştır. Bu yaklaşımda, belirgin bir geometrik form yerine, sayısız fırça darbesinin bir araya gelmesi gözlemlenmiştir. Yakından incelendiğinde anlamsız gibi görünen biçimler, uzaktan bakıldığında zihnin tamamlama eğilimiyle kaynaşmakta ve anlatılmak istenen ortaya çıkmıştır. Gerçekçi bir mekân yaratımından uzak olan bu resimlerin neyi ifade ettiği bazen kafa karıştırıcı hale gelmiş, sorun ise resimlere verilen adlarla çözüme kavuşturulmuştur (Serullaz, 1991).

Nesneler, Empresyonizm ile ‘renk ve ışık’ duyuları birikimleri olarak analiz edilmiştir ve resim, bu algıların derinliksiz, üçüncü boyutu olmayan, kontürsüz bir titreşimi olarak düşünülmüştür. Geçici titreşimlerden meydana gelen objelerin ne bir özü ne de bir yapısı, mimarisi mevcuttur. Yapısallıktan ve belirli bir yapısal düzenden

mahrum olan bu nesneler, yalnızca onları kavrayan bir özne bilincinde bir forma ulaşabilmektedir (Tunalı, 1992).

Empresyonistler, gözün algıladığı, sürekli değişen ve hareket eden doğa gerçeğindeki ışık etkisinin anlık izlenimlerini resimlerine yansıtmayı hedeflemişlerdir. Tayf renkleriyle kendi içsel duygularına dönerek, kendilerini öncekilerden çok daha fazla ifade etme imkânı bulmuşlardır. Bu çerçevede, ‘göz-el’ inceliği, ‘zekâ, anlık duyum, sezgi ve hayal’ gibi unsurlara yerini bırakmıştır (İpşiroğlu, 1972).



Görsel 1.2. Claude Monet, “ Impression, Sunrise ”, 48 x 63 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1872

15 Nisan 1874’te Paris’te bir araya gelen Claude Monet, Camille Pissarro, Pierre Renoir, Alfred Sisley, Edgar Degas, Berthe Morisot, Akademi’ye karşı yeni bir muhalif sergi (reddedilenler salonu) açarlar. Monet, açılan bu sergiye “İzlenim, Gün Doğumu ” (Görsel 1.2) adlı resim ile katılmıştır (Serullaz, 1991).

Sergiyle ilgili eleştiri ise Le Charivari’den çıkar. Louis Leroy adlı eleştirmen Monet’in “İzlenim” adlı eseriyle alay eder ve “embriyon evresindeki duvar kâğıdı bile daha daha bitmiş bir iştir” der. Bir araya gelmiş olan bu aykırı ressamın tabloya yönelik eleştirileri, İzlenimciler olarak anılmalarına yol açmış ve aynı zamanda bu yeni akıma yönelik ilginin artmasına sebep olmuştur (Gombertz, 2019).

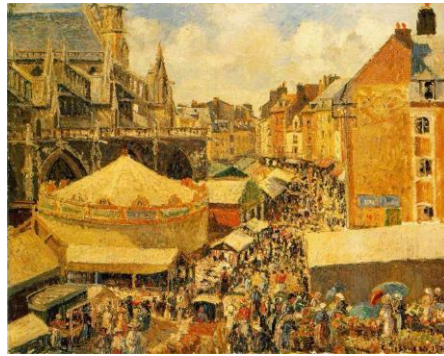
Monet’in resmi bu çalışması çocukluğunun büyük bir bölümünü geçirdiği Fransa’nın kuzeybatısında bulunan Le Havre kenti limanını konu edinmiştir. Sen Nehri

Halicinin sağ yakasında yer alan bu şehir, bölgenin Transatlantik geçişlerinin yapıldığı ilk önemli ihracat kanalı olarak bilinmekte ve Fransız denizcilerin sıkça uğradığı bir yer olmuştur. Resimde, gün aydınlanırken doğan güneşin altında tüm renklerin değişime uğradığı gözlemlenmektedir. Ayrıca, bu ışık altında kalan formlar erimekte ve ışık ile havanın yarattığı atmosfer, anlatılmak istenen konunun kendisi haline gelmektedir. Uzaklarda, Le Havre kentine ait liman sisler arasında kaybolmuş durumdadır (Zuffi, 1998).



Görsel 1.3. *Gustave Caillebotte, "Yağmurlu Bir Gün", 61×46 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1877*

Caillebotte, birçok kentsel temalı eser üretmiştir. Bu eserler arasında en tanınmış olanlarından biri, "Yağmurlu Bir Gün" adlı tablodur (Görsel 1.3); bu tabloda Paris'e ait bir cadde ele alınmıştır. Eser, şehrin yağmurlu bir gününü betimlemektedir. Figürlerin hareketsiz ve hüzünlü duruşları, tüm ilgiyi üzerlerinde toplamaktadır (Merleau, 1996).

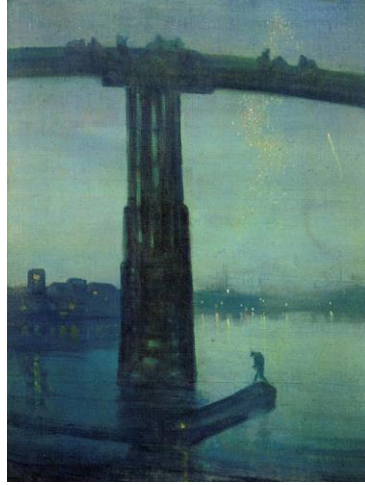


Görsel 1.4. *Camille Pissarro, "Dieppe 'de Fuar, Sabah Güneşi'', 65,3×81,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1901*

Camille Pissarro, Monet ve Caillebotte gibi, büyük kent manzaralarına özellikle son dönem eserlerinde ilgi duymuştur. Sanatçı, Le Havre, Paris, Dieppe ve Rouen gibi

şehirlerde daireler kiralamış ve buralardaki caddelerin, alanların, akarsuların ve köprülerin hareketli görüntülerini tablolarına yansıtmıştır ([http- 1](http://)).

Kent temalı eserleri, izleyiciye mekân, zaman ve hava koşulları hakkında bilgi sunan sanatçı, Empresyonist anlayışa ait Pissarro olan parçalı vuruş tekniğini bırakmamıştır. Yapı ve renk etkilerinden çok form üzerinde durmayı tercih etmiştir (Zuffi, 1998).



Görsel 1.5. *James Abbott McNeill Whistler, “Nocturne: Mavi ve Altın- Eski Battersea Köprüsü”, 68,3×51,2 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1872-1875*

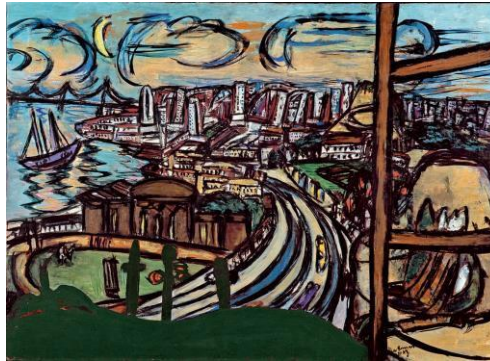
James Abbott McNeill Whistler, Britanyalı Empresyonist olarak, “Nocturne: Mavi ve Altın - Eski Battersea Köprüsü” (Görsel 1.5) adlı eserinde, modern köprünün yapılmadığı dönemde Thames Nehri’nin karşısındaki akşam manzarasında Battersea Köprüsü’nü tasvir etmiştir. Resmin sol tarafında, gökyüzündeki havai fişek gösterisinin altında Eski Chelsea Kilisesi, sağ tarafında ise henüz inşa aşamasındaki Albert Köprüsü yer almaktadır. Sanatçı, hayranlık duyduğu Japon ressam Hokusai’ye atıfta bulunarak köprüyü gerçekte olduğundan daha yüksek bir biçimde göstermeyi tercih etmiştir ([http- 2](http://)).

1.3.2. Ekspresyonizm

Ekspresyonizm, temelde Empresyonizm’e ve genel anlamda doğalcılığa karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış, biçim ve renkler aracılığıyla duygusal ve ruhsal heyecanlar yaratmayı amaçlamıştır. Empresyonist resimde görülen nesne, aynı zamanda eserin

anlatmak istediği şeyi temsil etmiş ve bu bağlamda tasvir edilen nesne, ulaşmak istenen nihai hedef olmuştur. Ancak Ekspresyonizmde, duygu ve tutkular ön planda bulunmuş ve tasvir edilen nesne ile verilmek istenen mesaj farklı olmuştur. Bu noktada, nesne bir amaç olmaktan ziyade, sanatçının aktarmayı hedeflediği duygu ya da düşünceleri ileten bir araç işlevi görmüştür (Richard, 1991).

Ekspresyonist sanatçılar, doğanın yüzeydeki gerçekliğinden ziyade, onun içsel ve derin anlamıyla ilgilenmişlerdir. Bu yaklaşımda, öncelikli olan sanatçının bireysel gerçekliği olmuştur. Anlatımsal öğeler eserin merkezinde yer alırken, biçim ise bu anlatıya göre şekillendirilmiş ve anatomi ya da perspektif gibi kurallar göz ardı edilerek çarpıtılmıştır. Bu çarpıtılan biçimler zamanla soyut bir nitelik kazanmıştır. Sanatçılar, biçimleri bozarak yaşadıkları ruhsal bunalımlar ve toplumsal krizler karşısındaki yabancılaşmayı ifade etmişlerdir. Bu ifadeyi güçlendirmek adına, çığ ve kışkırtıcı renkler, keskin çizgiler ve parçalanmış formlar kullanmışlar; uyumsuzluk ve dengesizlik bu dışavuruma eşlik etmiştir (Bayl, 1984).



Görsel 1.6. Max Beckmann, "San Francisco", 101×140 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, , 1950

Max Beckmann, Ekspresyonist üsluptaki resimlerine, savaş sonrası yaşadığı derin bir çöküntüden kurtulmaya çalışırken başlamıştır. "Sonsuz bir yalnızlıktan kaçış: Aşırı duyguları deneyimlemek, yaratma sürecinin ta kendisidir. Biçim ise bu süreçte bir kurtuluş yoludur" diyerek, sanatıyla içsel mücadelesini ifade etmiştir (Richard, 1991).

Beckmann, "San Francisco" adlı eserinde (Görsel 1.6), Altın Kapı Köprüsü'nün üzerinde titreşen San Francisco şehrini betimlemiştir. Şehrin kalbine doğru kıvrılarak ilerleyen ve Güzel Sanatlar Sarayı'nın yanından geçen Doyle Yolu, tabloya dinamik bir

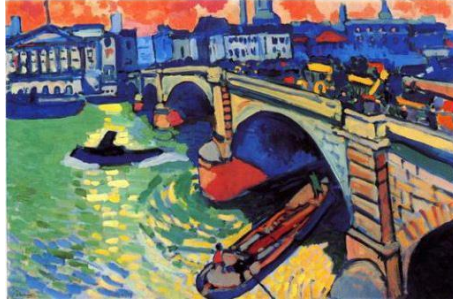
hareket kazandırmıştır. Şehrin çeşitli görünümünün birleştiği bu kompozisyonda, günbatımı ve hilal, sol üst köşede gökyüzünde belirmiştir. Beckmann, tablonun sol alt köşesinde koyu bir gölgeye üç koyu haç gizlemiş, sağ tarafta ise imzasının hemen üzerine, sembolik olarak sıkça kullandığı merdiveni ekleyerek, bir kısmını resmin üst köşesinden dışarı taşırılmıştır (http- 3).

1.3.3. Fovizm

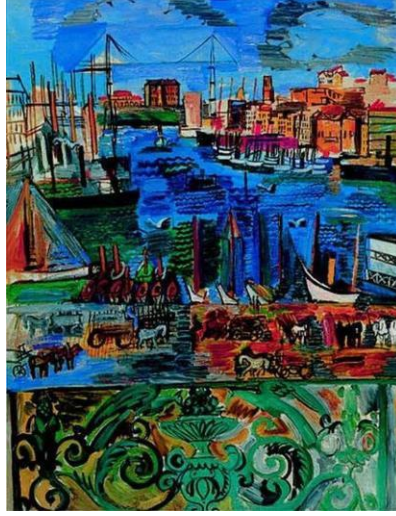
Ekspresyonizmle hemen hemen aynı dönemde ortaya çıkan Fovizmin akımının en önemli sanatçıları Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck ve Raoul Dufy olmuştur. Bu sanatçılar, geleneksel sanat yaklaşımlarını terk ederek Gauguin ve Van Gogh'dan canlı renkleri ve cesur uyumları, ayrıca Gauguin, rengi geniş ve ince yüzeyler üzerinde kullanarak boyama tekniğini benimsemişlerdir (Gombrich, 1993).

1905 yılında Paris'te düzenlenen sergide, Henri Matisse'in önderlik ettiği Georges Rouault, Maurice de Vlaminck ve diğer ressamalar, doğadan bağımsız, cesur ve kışkırtıcı renkleri sert bir şekilde kullandıkları için "Fovlar" (vahşiler) olarak adlandırılmışlardır. Fovizmin en önde gelen sanatçılarından biri olan Matisse, eserlerinde renkleri bir ifade aracı olarak kullanmış ve biçimleri yüzeye bitişik şekilde yerleştirmiştir. Bu biçimler, doğa gerçekliğinden ziyade sanatçının kişisel gerçekliği hakkında bilgi sunmaktadır (Lynton, 1991).

Sanatçıya göre: "Kompozisyon, bir ressamın duygularını ifade edebilmesi için elindeki farklı unsurları dekoratif bir biçimde düzenleme sanatıdır. Bir eserdeki her elemanın görsel bir değeri olmalı ve her biri birincil ya da ikincil bir rol üstlenmelidir. Bu bağlamda, bir resimdeki gereksiz herhangi bir unsur, esere zarar verebilir. Sanat eseri, baştan sona uyum içinde olmalıdır; aksi takdirde, gereksiz bir ayrıntı izleyicinin dikkatini dağıtarak önemli bir unsurla yer değiştirebilir" (Yılmaz, 2009).



Görsel 1.7. *André Derain, “Londra Köprüsü”, 82×13 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1906*



Görsel 1.8. *Raoul Dufy, “Marsilya'ya Bakış”, 73×92,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1925*

Derain, (Görsel 1.7) geniş yüzeylerde kışkırtıcı renkleri cesurca kullanarak, koyu çizgilerle bu alanların sınırlarını belirgin hale getirmiştir. Öte yandan, Raoul Dufy, (Görsel 1.8) mavi gölgelerle vurguladığı inceltilmiş renkleri yayarak, tuval üzerinde kısa ve ritmik bir üslup oluşturmuştur. Bu yaklaşım, canlı ve karmaşık formların ön plana çıkmasına olanak tanıyarak, eserde güçlü bir desen etkisi yaratmıştır (Zuffi, 1998).

1.3.4. Kübizm

Cézanne'ın, doğayı ve nesneleri duyuşal görünüşlerinden soyutlayarak öz yapılarına ulaşma isteği, Kübist akımın temelini oluşturmaktadır. Bu akım, dış gerçekliğe odaklanmak yerine, bireyin iç dünyasını esas alarak natüralizmi reddetmektedir. Kübizm, tıpkı Ekspresyonizm gibi, doğayı sadece görme ve onu olduğu gibi yansıtmaya çabasıyla uzak durmaktadır. Ancak, Ekspresyonizm bu duruşu daha akıcı, duygusal ve içsel bir

bağıllıkla ortaya koyarken, Kübizm doğaya aklın gücüyle yaklaşmayı tercih etmiş ve bu yaklaşım onu matematiksel kurallar çerçevesinde bir yapıya yöneltmiştir. Böylece, aklın rehberliğinde ulaşılan evren, soyut ve rasyonel bir yapı olarak karşımıza çıkmıştır. Kısacası, Kübizm, Rönesans'tan bu yana egemen olan temsil sistemini bilinçli olarak yıkan ilk hareket olarak, gerçekliği farklı bir bakış açısıyla değerlendirmiş ve akılcı, durağan, değişmez ve soyut bir biçim düzenine varmıştır. "Bu soyut biçimlerin oluşturduğu düzenin ötesinde, artık başka bir varlık düzeni kalmamıştır. Varlık, yalnızca biçimlerden ibarettir; onların oluşturduğu içerik dünyası değil " (Tunalı, 1992).

Düşünsel boyutu vurgulayan Kübizm, nesneleri ve varlıkları gördükleri gibi değil, zihinsel bir yaklaşımla ele almıştır. Bu perspektifle, nesnelerin üç boyutlu ve rölyef karakteri tamamen terk edilmiştir. Sonuç olarak, soyut biçimlerin oluşturduğu bir yapı içerisinde, biçimsel düzen bozulmuş ve formlar bilinçli olarak deforme edilmiştir. Ancak, Kübizm sadece biçimlere dayalı bir sanat anlayışı olmamış, daha derin anlamlar taşımıştır. İsmail Tunalı bu durumu şu şekilde ifade etmiştir; Kübizm, nesnelerin ve varlıkların iç dünyasını yansıtmakla birlikte, aynı zamanda objektif ve düzenli bir yapı oluşturma arzusuyla geometriye ve metafiziğe yönelmiştir. Bu nedenle, kübizmi sadece bir biçim sanatı ya da salt bir geometrik düzen olarak değerlendirmek yanıltıcı olacaktır. Bu geometrik yapının içerisinde derin bir mana ve ruhsal bir varlık barındırır. Bu tinsel varlık, nesnelerin görünüşlerinin ötesinde yer alan ve onların özünü oluşturan metafizik bir düzeni temsil etmektedir. Kübizmde matematiksel düzen ile metafiziksel anlam, birbiriyle uyum içinde var olmuştur ve birbirini zorunlu olarak tamamlayan iki ayrı varlık alanı oluşturmuşlardır (Tunalı, 1992).

Kübizm, nesnelerin ve varlıkların arkasında yatan matematik ve metafizik kavrayışı, geometrik biçim ve özsel biçim kavramlarıyla ele almıştır. Geometrik biçim, yalnızca dışsal bir yapı değil, aynı zamanda temsil ettiği şeyin temel yapısını da ifad etmiştir. Bu doğrultuda, geometrik biçimin getirdiği şematik düzen, Kübizmin sahip olduğu metafizik özle aşılmıştır. Apollinaire, genç Kübist sanatçıların, metafizik biçimlerin büyüklüğünü ortaya yerleştirebilmek amacıyla klasik sanattan ayrıldıklarını belirtmiştir. Bu metafizik yaklaşım, Kübistleri, doğanın sabit ve mutlak özünü anlamaya sevk etmiştir. Perspektifli derinlik yaratmak yerine, Kübistler, üç boyutlu nesneleri yükseklik ve genişlik boyutlarına indirgemiş ve sağlam bir arka plandan ön plana doğru

belli bir düzen içinde yerleştirmişlerdir. "Sonuç olarak, Kübizm, dünyanın özünü geometrik figürlerde bulmuş ve biçimi matematiksel bir öz içinde çözümlemiştir" (Yılmaz, 2009).

Picasso ve Braque, Kübist akımın en önde gelen temsilcileri olarak, dönemin fizik ve fenomenoloji gibi alanlarından etkilenmelerine rağmen, eserlerine otomobil, uçak ya da Eyfel Kulesi gibi modern yaşamın simgelerini dâhil etmemişlerdir. Buna karşın, Nobert Lynton, onların Kübizminin teknoloji ve şehir hayatıyla birlikte geometrik biçimler ve keskin çizgilerin estetik beğenisinin yaygınlaşmasına önemli ölçüde katkı sağladığını ifade etmiştir (Lynton, 1991).



Görsel 1.9. Delaunay, "Eyfel Kulesi", 200×138 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1911

Paris'te geçirdiği dönem boyunca, Robert Delaunay, tıpkı Fernand Leger gibi Picasso ve Braque'ın eserlerinden etkilenmiş sanatçılar arasında yer almıştır. Delaunay ve Leger, Kübizmi atölye sınırlarının ötesine taşıyarak, sokakla buluşturdıkları yenilikçi yaklaşımlarıyla büyük önem kazanmışlardır. Delaunay, eserlerinde ışığın, rengin ve hareketin lirik etkisine odaklanmış ve bu çerçevede Paris'in modern simgesi olan Eyfel Kulesi'ni Kübist bir bakış açısıyla betimlemiştir. (Görsel 1.9)'de görüldüğü üzere,

demirden yapılmış kule, Delaunay'ın figüratif resimlerinde bir totem haline gelmiş, ancak modüler yapısı, şehrin diğer kübik formlarıyla çelişen bir etki yaratacak şekilde bükülüp kırılmıştır (Zuffi, 1998).

Sanatçı, zamanı mekânsal parçalanma aracılığıyla temsil ederken, Kübizm etkilerinin yoğun olarak hissedildiği bu eserlerinde renk ve biçimi, kendi kişisel duygularını ifade etmenin bir yolu olarak kullanmıştır.



Görsel 1.10. Delaunay, “Şehrin Üzerindeki Pencere”, 79,9×70 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912

1912-13 yılları arasında sanatçı, “Şehrin Üzerindeki Pencere” adını taşıyan bir dizi resim (Görsel 1.10) yapmıştır. Bu eserler, görünen dünyadan çok, sanatçının hayal gücünden doğan unsurlarla şekillenmiştir. Renk ve biçim dışında başka bir anlam taşımayan ve yalnızca estetik bir haz yaratmayı hedefleyen ‘eş zamanlı’ renk zıtlıklarından oluşan bu resimler, tamamen yeni bir form anlayışını yansıtan soyut eserler haline gelmiştir.

1.3.5. Fütürizm

1909 yılında Marinetti'nin Le Figaro'da yayımladığı "Fütürizmin Kurtuluşu ve Manifestosu" ile Paris'te ortaya çıkan Fütürizm, kısa sürede İtalya'da etkili olmuş ve önce şiir, ardından resim alanında kendini göstermiştir. Akımın önde gelen temsilcileri

arasında Umberto Boccioni, Giacano Balla, Carlo Cara, Luigi Russolo, Gino Severini ve Marcel Duchamp gibi önemli sanatçılar yer almıştır. Fütüristler, geçmişin yaşam tarzını ve geleneksel düşünceleri reddetmiş, yaratıcı yıkımı ve militarizmi destekleyerek eserlerini Mussolini'nin beğenisine sunmuşlardır. Ayrıca, manifestolarında modernizmin ve makineleşmenin kent yaşamına kattığı hız, enerji ve dönüşümü övgüyle dile getirmişlerdir.

Büyük insan kitlelerini, çalışırken, eğlenirken ve ayaklanmalara neden olurken yüceltmek istiyoruz; modern başkentlerdeki renkli ve çok sesli devrimci akımları yüceltmek istiyoruz. Göz kamaştıran elektrikli ışıklarla aydınlatılan silah depolarını ve tersaneleri, dumanlı yılanlar gibi trenleri yutan istasyonları, göğe yükselen dumanlarıyla bulutlara asılı duran fabrikaları yüceltmek istiyoruz. Nehirlerin iki yakasını birleştiren devasa makineler gibi köprülerin, güneş ışığında bıçak gibi parlayan çelik yapılarının, gökyüzünü inleyen ve serüven peşinde koşan vapurların gücünü kutlamak istiyoruz. Ayrıca, rayların üzerinde borularla çevrili dev çelik atlar gibi koşan geniş göğüslü lokomotifleri, rüzgârda bir bayrak gibi sallanan ve göklerde süzülürken coşkulu bir topluluğun alkışını andıran pervanesiyle uçan uçakları da yüceltmek istiyoruz (Marinetti, 1909).



Görsel 1.11. Umberto Boccioni, *“Ruh Durumları: Uğurlamalar”*, 70×96 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1911

1911 tarihli "Ruh Durumları: Uğurlamalar" (Görsel 1.11) adlı eserinde Umberto Boccioni, istasyonda kalkmayı bekleyen bir lokomotifi ele almıştır. Lokomotif, yarış arabası, vapur, uçak ve köprü gibi figürler, modern şehir yaşamının simgeleri olan

makineleşmeyi ve bunun altında yatan gücü temsil etmektedir. Kübist bir tarzda, lokomotifin formu parçalanarak resmin yüzeyine yayılmıştır.



Görsel 1.12. Fernand Leger, “Şehirdeki Diskler”, 97×130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1920-1921

1918-1921 yılları arasında Fernand Leger, "Şehirdeki Diskler" adını taşıyan bir dizi resim üretmiştir (Görsel 1.12). Bu seriyi yapmaya yönelmesinin en büyük nedeni, savaş sonrası yaşananlardır. Beklentilerin aksine, savaş canlılık, cesaret ve hız yerine, sanatçının birebir deneyimlediği gibi, büyük bir yıkım getirmiştir.

Çağdaş yaşamın kendisinde, yaşamın sürekliliğini sağlayan dinamikler içinde yeni gerçekliğin kökleri bulunmaktadır. Sanayi ürünlerinin ve geometrik nesnelerin etkisi altında şekillenen bu yaşam, hayal gücüyle bir araya gelerek, her türlü edebi ve betimleyici duygusallığın yanı sıra, şiirsel veya anlatımsal nitelikteki her tür öyküleştirmenin dışlandığı bir dünya yaratmaktadır. İşte yeni gerçekliğin kökeni, bu birleşim ve dışlanan anlatılarda yer almaktadır (Yılmaz, 2009).

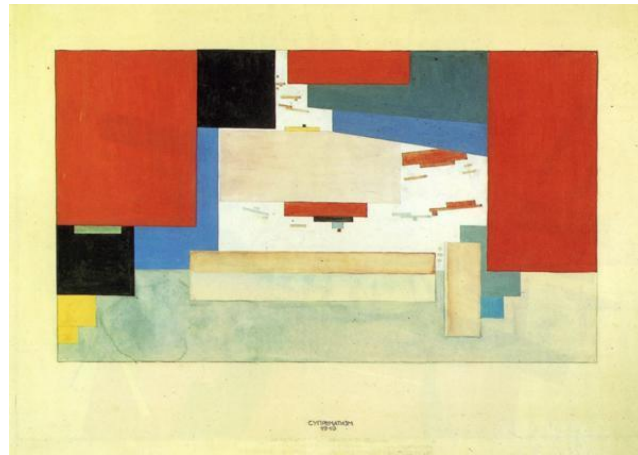
1.3.6. Süprematizm

Kazimir Malevich, 1912 yıllarında resim sanatını mimari bir yapı olarak değerlendirmiştir. Sanatçının başlangıç noktası Kübist kaynaklara dayansa da, Malevich, eserlerini tüm yabancı unsurlardan arındırarak önce 'pürizm', 1922 yıllarında ise 'süprematizm' olarak adlandırmıştır. Açıkça tanımlanmış açılı ve geometrik formlardan yararlanan Malevich, biçimleri kare ve dikdörtgen gibi en basit geometrik elemanlara

indirgemiş ve resmini 'sıfır noktasına' çekmiştir. Bu bağlamda, "...nesneler yerine sanatçının öznelliğine, maddi varoluş yerine ruhsal deneyimlere işaret eden ve formla içeriğin örtüştüğü yeni bir anlamlandırma mecrası ortaya çıkmıştır'' (http- 4).

Malevich, manifestosunda akademik ve empresyonist natüralizm, Cézanneizm ve Kübizm gibi yöntemlerin, bir sanat eserinin gerçek değerini belirlemede yalnızca diyalektik birer araç olduğunu belirtmiştir. Bu yaklaşımların hepsinin görünen dünyadan kaynaklanması, Kübizmde analitik ve sentetik çözümlemelerle geometrik formlar elde edilse bile, doğadan hareket edildiği ya da doğaya ulaşma hedefinin korunduğu anlamına gelmiştir. Bu da eserlerin belirli bir içeriğe sahip olmasına yol açmıştır (http- 5).

Yalın geometrik biçimlerden geçerek zengin dizilimlere ulaşan Malevich, trapez ve elips biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Ancak, tüm bu formlar henüz düzlem üzerinde kalmıştır. 1915'lere doğru mekânı üç boyutlu cisimlerin gerçek perspektifine dayalı çizimlerin içine yerleştirmeyi denemiş ve 1919'da çizgisel bir tür soyut mimariye ulaşmıştır. Bu durum, tamamen bağımsız olarak doğan Hollanda 'Stijl' grubunun eserleriyle karşılaştırılabilir bir özellik taşımaktadır (Tunalı, 1992).



Görsel 1.13. Kazimir Malevich, *İsimsiz*, 45×62,5cm, Guaj, kalem, sulu boya, 1919

1.3.7. Dada

Sanatçının Dada Hareketi'ndeki rolü, estetik hazdan öteye geçerek insanların yaşamlarını dönüştürmek ve etraflarındaki nesnelerle yeni ilişkiler kurmalarını, farklı deneyimler edinmelerini sağlamak olmuştur. Bu bağlamda, Dadaizm, sosyal ve politik köktenciliğin sanatsal sınırlamalarla engellenmesi gerektiğini savunan öncü anlayışla tam bir uyum içinde bulunmuştur. Bu hareketin kökenlerinde, şair ve kuramcı Hugo Ball yer almıştır. Zürih'te kendimizi sanata adadığımız için, 1914 tarihli Dünya Savaşı'nın katliamından duyduğumuz tiksinti, bizi bir araya getirmiştir. Uzaklarda silahlar ateşlenirken, tüm gücümüzle şarkı söylemiş, resim yapmış, kolajlar oluşturmuş ve şiirler yazmışızdır. Çağın deliliğine bir çare bulmak amacıyla temellere dayanan sanatı yeniden canlandırmak ve cennetle cehennem arasında yeni bir denge kurmak için yeni nesneler düzenini aramışızdır (Hopkins, 2004).

Boya, renk, doku ve çizgi gibi unsurların önemli bir değer kazandığı dönemden sonra, Picasso ve Braque, resim yüzeylerine yapıştırdıkları tahta, tel, muşamba ve gazete parçalarını kendi amaçları dışında kullanarak oluşturdukları kolajlarla yeni bir dönem başlatmışlardır. Dada sanatçıları da bu dönemden beslenerek fotomontajlarıyla süreci devam ettirmişlerdir. Ancak Dada'nın deneyimleme tutkusu, sanat için sanat anlayışına denk düşmemektedir. Bu akım, anti-militarist duruşu ve teknolojiye kuşkuyla bakışıyla yaşam karşısında bir tavır belirlemiş ve buna uygun düşünceler üretmiştir. Onlara göre mevcut düzende gelenekten gelen yağlıboya resim, zenginlerin evlerini süsleyen bir nitelik kazanmıştır. Sanatlarını bu niteliğin dışına çıkaracak kağıt ya da hazır nesnelerle yeni yapıtlar oluşturmak, hareketin alternatif yaklaşımına daha uygun görülmektedir. Ayrıca, bir metin, hazır yapım nesne ya da bir fotoğraf, Dada sanatçılarını harekete geçirecek biçimlerden biri olabilmektedir (Lynton, 1991).

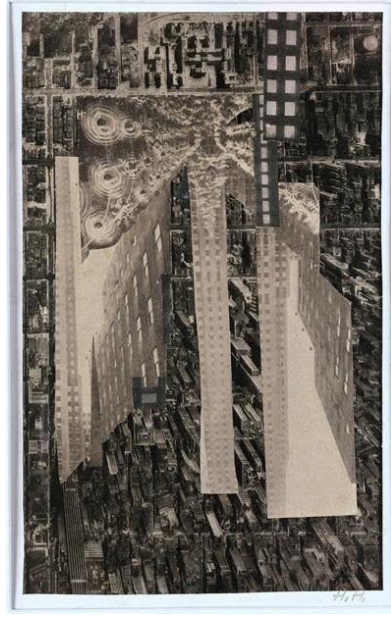
1915-16 yıllarında Francis Picabia ve Duchamp'tan oluşan bir New York ayağı da Dada'nın Zürih dışında varlık göstermiştir. Duchamp, sanatta aklın yerini el becerisinin almasına ve zanaatin görsel sanatlardan tamamen ayrı tutulmasına karşı çıkmış ve bu muhalefetini 1913'ten itibaren hazır-yapım nesnelere yönelerek göstermiştir (Hopkins, 2004).

Bağımsız Sanatçılar Topluluğu’nun Nisan sergisine 1917 yılında hazır-yapım bir nesne olan tuvalet pisuarı ile katılan sanatçı, eserini “Richard Mutt” adıyla imzalamıştır. Bu eylem, Duchamp’ın sanat ile hayat arasındaki sınırı bulanıklaştırarak sanatta yeni bir dönem başlatmasını sağlamıştır. Sanatçı, biricik yapıtı ve sanatçı olgusunu inkâr etmiş, bu sayede sanatın işlevinin anlaşılması ve doğasının sorgulanması için geleneksel yöntemleri terk ederek yeni bir dil geliştirmiştir. Böylece sanatın asıl kimliği önemli kılınmış ve bir biçim sorunu olmaktan çıkarılarak işlev sorununa dönüştürülmüştür (Yılmaz, 2009).

Duchamp’ın hazır nesneleri, sanat eserleri olarak değil, gösteri olarak tanımlanmıştır. Bu nedenle, Duchamp’ın imzaladığı tekil nesneyi, form ve içerik bütünlüğü açısından değerlendirmek yerine, seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi arasındaki karşıtlık üzerinden anlamlandırmak gerekmektedir (Bürger, 2003).



Görsel 1.14. Kurt Schwitters, ‘Merz 50 Kompozisyon’’, Tahta üzerine çizim, 22×16 cm, 1922



Görsel 1.15. *Hannah Höch, İsimsiz, Kolaj, 29,5×18,5 cm, 1921- 1922*

Dada hareketinin etkisi, 1918’de Zürich’ten Berlin’e gelen Richard Huelsenbeck’in katkısıyla genişlemiştir. Savaş sonrası bunalım, Almanya’nın ekonomik çöküşü ve 1917 Ekim Devrimi’nin etkileri, sanatçıları politik bir tutum benimsemeye yöneltmiştir. Bu dönemde, komünizm hayranı Walter Mehring, Wieland Herzfelde, Helmut (John) Heartfield, George Grosz ve anarşizme yakın Raoul Hausmann, Hannah Höch ve Johannes Baader, Dada Hareketi’nin Berlin ayağını oluşturmuşlardır. Bununla birlikte, Berlin Dada grubuna bağlı olmasa da, Kurt Schwitters Almanya’nın daha sakin kenti Hannover’de otobüs biletleri ve şekerleme kâğıtları gibi kentsel atık malzemelerden kolajlar yapmıştır (Görsel 1.15). Hannah Höch’in çalışmaları ise yüksek politik içerikli fotomontajlar ile şehrin gücünü ifade etmiştir (Hopkins, 2004).

Berlin Dadası döneminde George Grosz tarafından yapılan resimler, modern metropol yaşamının çelişkilerini çarpıcı bir biçimde ortaya koymuştur. Sanatçının savaş sırasında sahip olduğu karamsar düşünceler, göbekli tüccarlar ve sakat figürler gibi imgelerin, bu girdapta yer alan çelişkilerin ürünü olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur.

1920 yılında Grosz, Yeni Nesnelcilik grubunu kurmuştur. Bu akımda, dışavurumun duygusallığına karşı var olanın nesnel bir şekilde vurgulanması hedeflenmiş ve anlatılmak istenen net bir biçimde ele alınmıştır.



Görsel 1.16. George Grosz, "Gri Gün", 115×80 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1921

1921 yılında Grosz'nin yaptığı "Gri Gün" (Görsel 1.16) adlı eser, Berlin'in varoşuna ait bir sabahı yansıtmıştır. Eserin ön planında, gazilerin emekliliği için görevlendirilen bir devlet memuru, gözlükleri, şık elbisesi ve çantasıyla kibirli ve kaçamaklı bir duruş sergilemektedir. Formlar, her türlü ayrıntıdan arındırılarak sadeleştirilmiştir. Renkler, konunun kasvetini destekler biçimde toprak tonlarından seçilmiş ve kırmızı tuğladan örülü duvar, iki farklı dünyayı keskin bir şekilde ayırmıştır (Zuffi, 1998).



Görsel 1.17. Otto Dix, "Şehrin Triptiği", 181×402 cm, Panel Üzerine Karışık Teknik, 1927-1928

Otto Dix, 1927-28 tarihli "Şehrin Triptiği" adlı eserinde (Görsel 1.17) dönemin kent yaşamına dair önemli ipuçları vermiştir. Eserin sol parçasında, arnavut kaldırımlı dar bir sokakta koltuk değnekleriyle yürüyen eski bir asker, ölüm ve sefilliğin etkisiyle dikkat

çekmektedir. Sağ tarafta, dilenciler ve müşteri bekleyen fahişeler yer almıştır. Ortadaki bölümde ise, ağır makyajları ve şık giyimleriyle öne çıkan seçkin çiftler, bir caz grubunun müziği eşliğinde dans etmektedir (Zuffi, 1998).

1.3.8. Bauhause

Gropius, 1916 yılında Van de Velde'den Tatbiki Sanat Okulu'nun yöneticiliğini devralmıştır. Sanatçıları, teknikerleri ve tüccarları bir araya getiren bir model tasarlamıştır. Gropius'a göre, sanat zanaat ile bağlantılı olmakla birlikte, ekonomik devamlılığı için endüstri ve tekniğe bağımlı bir yapıda olmuştur. Bu doğrultuda, 1919 yılında Tatbiki Sanat Okulu ile Sanat Yüksek Okulu'nu birleştirerek Bauhaus adı verilen bir okul açmıştır. Öncelikle Weimar'da kurulan okul, daha sonra Dessau ve Berlin'de de açılmış; ancak Naziler tarafından kapatılmıştır. Bu okullar, sanat, mimarlık ve tasarım eğitimi alanında önemli etkilere sahip olmakla birlikte, 20. yüzyıl boyunca birçok değişimin habercisi ve tetikleyicisi olmuştur (Bilgin, 2009).

Bauhaus'ta evrensel, ancak tekniğe bağlı bir form yaratılmak istenmiştir. Bu bağlamda, sanat ve zanaat bir araya getirilmiştir. Çeşitlilikte bütünsellik ilkesi doğrultusunda endüstri ile olan bağlar güçlendirilmiştir. Sanat, elitist bir zümreye ait olmaktan çıkarılmış ve halkla bütünleştirilmiştir. Bauhaus sanatçıları, gözün hareketi ve algının nasıl gerçekleştiği üzerine yaptıkları çalışmalarda Geştalt kuramından önemli ölçüde etkilenmişlerdir. Bu süreçte biçim ve renk kuramları üzerine önemli gelişmeler sağlanmıştır. Bauhaus'ta akılcılık ve işlevsellik sanatta ön planda tutulmuş, üsluplaşmadan kaçınılmıştır. Biçim kavramına bilimsel bir bakış açısıyla yaklaşım ve formda geometrik sadelik, teknik mükemmeliyet ile işlevsellik önemli unsurlar olarak belirlenmiştir. Tekniğe bağlı form düşüncesi, eşyalardaki süslemenin ortadan kaldırılmasına neden olmuş; malzeme ve işçilikte tasarruf ilkesine bağlı olarak makineyle üretilen tasarımlar esas alınmıştır (Yada, 2009).

Bauhaus'ta ders vermiş olan Kandinsky ve Klee, önemli sanatçıları arasında yer almıştır. Biçim ve renklerin birbirleriyle olan ilişkilerini göz önünde bulunduran Paul Klee, bu ilişkileri eserlerinde ustaca kullanmıştır. Klee'ye göre, belirli formlar belirli renklerle ilişkilidir ve bu anlayış, sanatçının renk ve biçim ilişkisi içinde tam bir dengeye

ulaşmasını sağlamıştır. Genellikle biçim soyutlamaları üzerine inşa ettiği kompozisyonlarıyla, Klee o dönemin genel eğilimleri doğrultusunda sağlam bir temel ve anlam arayışında, yalın ve duygusallıktan uzak, nesnel görünüme sahip resimler üretmiştir.



Görsel 1.18. Paul Klee, ‘Kırmızı ve Yeşil Vurgusuyla şehir Resmi’, Tuval zerine Yağlıboya, 1921

alışmasında (Görsel 1. 18) 1921 yılında, bir şehrin genel yapısı, st üste getirilmiş renkli temel geometrik biçimlerden oluşmuş ve bu şekilde yansıtılmıştır. Klee, Kandinsky gibi, kompozisyonlarında renk ve kurgusal değerlerin müzikle olan ilişkisini incelemiş ve melodik bir etki yakalamayı amaçlamıştır (Sırcan, 2006).

1.3.9. Sürrealizm

Çeşitli eğilimlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan Sürrealizm, uluslararası bir akım olarak tanımlanmıştır. Bu akımın temelinde ‘Dada Hareketi’ ile Sigmund Freud’un bilinçaltının gücüne ilişkin araştırmaları yatmaktadır. Sürrealizm, modern dünyanın temeli olan akılcılığa son derece kuşkuyla yaklaşmış ve sanatta ile siyasette yüceltilen akılcılığın I. Dünya Savaşı’nın yıkımını yaşatmış olduğunu savunmuştur. Düşünce sistemini ve arzuları disipline eden akılcı yaklaşımları reddeden Sürrealizm, bilinen gerçekliğin ötesine geçerek bilinçaltına inerek gerçeklikle akıl dışı ilişkiler kurmayı amaçlamıştır. 1924 yılında Andr Breton’un yayımladığı Birinci Sürrealizm Manifestosu ile Sürrealist hareketin özellikleri şu şekilde açıklanmıştır: Düşüncenin gerçek işleyişini sözel ya da yazı aracılığıyla ifade etmeyi amaçlayan Sürrealizm, katışksız bir psişik

otomatizm olarak tanımlanmıştır. Bu akım, mantığın kontrolü ve ahlaki kaygılar estetiğinin yokluğunda dikte edilen düşünceyi benimsemiştir. Sürrealizm, şimdiye kadar görmezden gelinmiş olan belirli çağrışım biçimlerinin üstün gerçeğini, düş kurmanın mutlak gücünü ve düşüncenin önyargısız işleyişini temel almıştır (Hopkins, 2004).

Sürrealizm akımının resim alanındaki en önemli temsilcileri, Jean Arp, Max Ernst, André Masson, René Magritte, Salvador Dalí, Paul Delvaux, Wallace Berman, Peter Blume ve Joan Miró olarak tanımlanmıştır.



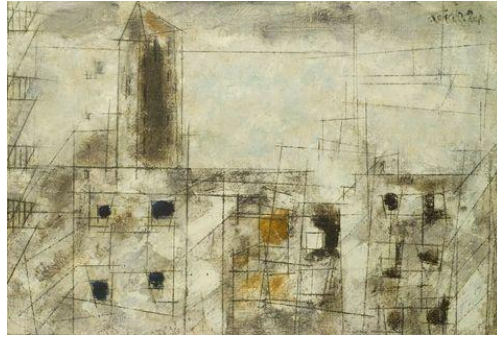
Görsel 1.19. Max Ernst, “Yekpare Kent”, 97×145 cm, Tuval Üzerine karışık Teknik, 1935-1937

Teknik anlamda yeniliklere açık bir sanatçı olarak Max Ernst öne çıkmıştır. Kolajların yanı sıra, her türlü malzeme üzerine yerleştirdiği kâğıt ve tuvalde kalem ya da boya kullanarak dokular çıkartmıştır. Bu süreçte ortaya çıkan rasgelelik, bilincin kontrolünden uzak otomatik yazım tekniğinin resimdeki yansıması olmuştur. Kentler serisine başladığında, sanatçı reklam adı verilen yeni bir yöntem geliştirmiştir (Görsel 1.19). Bu yöntemde, resim, sanatçının kullandığı teknik doğrultusunda, yüzeye sürülen boya üzerine cetvel ve tarak yardımıyla çeşitli dokular oluşturularak meydana getirilmiştir (Passeron, 1996).

1.3.10. Avrupa Sanatında Değişim Yılları: 1930’lar

Feininger, 1930'larda sanat dünyasında dikkat çeken bir figür olarak, Alman ve Amerikan kültürlerini özgün bir biçimde harmanlamıştır. 1913'te Mavi Süvari Grubu

sergisinde Kandinsky ve Marc ile beraber eserlerini sergileyerek uluslararası bir platformda tanınma fırsatı elde etmiştir. Kübizm ve Fütürizm akımlarından ilham alarak formların soyutlaştığı resimler üretmiş, bu süreçte Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius tarafından öğretim kadrosuna dâhil edilmiştir. Ancak, 1933 yılında eserlerinin "dejenere – yozlaşmış sanat" ilan edilmesi nedeniyle Almanya'dan ayrılmak zorunda kalmış ve New York'a yerleşmiştir. Feininger, New York'taki yaşamı boyunca Manhattan'ın gökdelenlerini resmetmiş, 1932'de yaptığı "Işıklı Evler II" adlı eserinde ise geometrik formlar aracılığıyla bir gece manzarasını yorumlamıştır (Zuffi, Castria, 1998).



Görsel 1.20. Lyonel Feininger, 1951, "Tema Manhattan", Tuval Üzerine Yağlıboya ve Kömür, 38,4×56,3 cm



Görsel 1.21. Lyonel Feininger, "Işıklı Evler II", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1932



Görsel 1.22. Balthus, “Sokak”, 195×240 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1933

Sanat dünyasına adım atan Balthus, bir sanat tarihçisinin oğlu olmasının yanı sıra, Rainer Maria Rilke’nin desteğiyle hızla tanınma şansı yakalamıştır. Herhangi bir sanat grubuna bağlı olmamakla birlikte, döneminin sanat akımlarından etkilenmiştir. Erken dönem eserlerinden “Sokak” (Görsel 1.22), sanatçının en önemli çalışmalarından biridir. Balthus, 19. yüzyıldan ilham alan baskı tekniklerini, Piero della Francesca’nın Rönesans dönemi etkileriyle birleştirmiştir (Germaner, 1996).

1.3.11. Büyük Buhran ve Sanat; 1930’ lar Amerikası

Amerika’da 1930’lu yıllarda, Reginald Marsh ve Isabel Bishop gibi ressamalar, toplumsal olayları, özellikle büyük buhranın etkilerini, sanatsal çalışmalarında ele almışlardır. Her iki sanatçı da üst sınıf kökenlerine rağmen, atölyelerinin çevresindeki düşük gelirli bölgelerin gündelik yaşamını resmetmişlerdir. Örneğin, Bishop’un “Dante ve Virgilius Birlik Meydanı’nda” adlı eseri (Görsel 1.23), New York’un cadde yaşamını Dante’nin Cehennemi ile kıyaslamaktadır. Resimde, arkadaki kentsel doku sıcak ışık altında katı geometrik formlarla betimlenirken, ön planda yer alan figürler, bu geometrik yapıya tezat oluşturan biçimde tek bir düzlemde yerleştirilmiştir (Tunalı, 1992).



Görsel 1.23. Sabel Bishop, “Dante ve Virgilius Birlik Meydanı ’nda”, 68,6×133 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1932



Görsel 1.24. Edward Hopper, “Pazar Sabahı Erken Saatler”, 88,9×152,4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1930

Aynı dönemde herhangi bir sanat akımına dâhil edilemeyen Amerikalı ressam Edward Hopper, 1920’lerde geliştirdiği üslubunu hayatının sonuna kadar sürdürmüştür. "Bu en çok da kendi yalnızlığımdır" diyen Hopper, eserlerinde insanın bireysel yalnızlığını resmetmiştir (Görsel 1.24). 1930 yılında yaptığı "Pazar Sabahı Erken Saatler" adlı çalışmasında, sabah ışığıyla aydınlanmış bir sokağı, tipik bir pazar gününü anlatır şekilde betimlemiş, ancak resminde hiç figüre yer vermemiştir. Buna rağmen, iki katlı bina neredeyse tüm resmi kaplamakta ve adeta düz bir yüzeydeymiş gibi görünmektedir, tıpkı Morandi’nin çalışmalarında olduğu gibi ışığı toplayıp emmektedir. Bu eser, Amerika'dan çok New York’un özel bir anını yansıtırken, resimdeki koyu kahverengi dükkânlar, büyük buhran dönemine rağmen başarıya ulaşmış küçük işletmeleri simgeleyerek 19. yüzyıl Amerika’sının sembollerini anımsatmaktadır ([http- 6](http://6)).

1.3.12. Soyut Dışavurumculuk

1940'lara gelindiğinde, Paris'in 19. yüzyılda sahip olduğu sanat merkezi rolünü büyük ölçüde kaybettiği görülmüştür. Mondrian, Léger, Ernst, Dali, Chagall ve Moholy- Nagy gibi Avrupa sanatına yön veren isimlerin savaş yıllarında Amerika'ya göç ederek Amerikan sanatına önemli katkılarda bulundukları bilinmektedir. II. Dünya Savaşı, önceki savaşta sanat dallarında görülen kinizm, acımasızlık ve nihilist ironi duygusunu tamamen derinleştirmemiş olsa da, soykırım ve nükleer silahların kullanımının sonuçları olarak sanat dünyasında umutsuzluk ve dehşet hissettirilmiştir (Germaner, 1996).

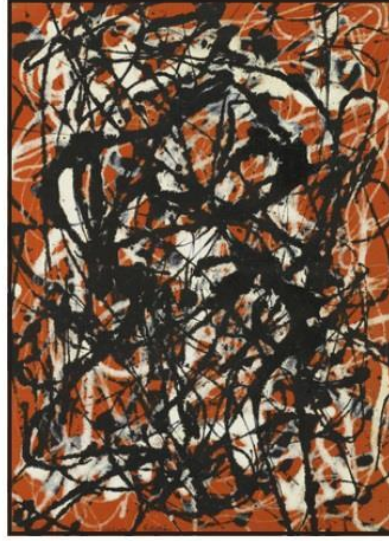
1940'tan sonra Amerika, sosyal, ekonomik ve politik etkinliklerde olduğu kadar sanatsal alanda da ön plana çıkan bir ülke haline getirilmiştir. Amerika'nın dünya üzerindeki tek güç olma stratejisi, birçok ülkeyi etkisi altına almış ve II. Dünya Savaşı sonrasında gücünü kaybeden Avrupa'nın önüne geçilmiştir. 1940'lardaki ekonomik üstünlüğün sanattaki yansımasının ise Soyut Dışavurumculuk akımı olduğu ifade edilmiştir (Germaner, 1996).

Rothko, Gottlieb ve Pollock gibi sanatçılar tarafından, II. Dünya Savaşı'nın yıkımı ve Hiroşima ile Nagazaki felaketlerinin gerçekçi bir biçimde ifade edilmesinde zorluk yaşanmıştır. Ancak, Soyut Dışavurumculuğun esas amacının Batı medeniyetini barbarlık karşısında koruma ve faşizme karşı mücadele etme olduğu belirtilmiştir. 1930'lu yıllarda Ulusal Modernizmin Gerçeküstücülük, Konstrüktivizm ve Sosyal Gerçekçilik gibi akımlarla sergilediği güçlü politik duruş, Soyut Dışavurumculuğun yükselmesiyle gerilemiştir. Bu apolitik yaklaşımın, Soğuk Savaş döneminde siyasi otoritelerce kültürel bir silah olarak kullanıldığı görülmüştür. Nükleer çağın yarattığı karamsar atmosferin, Soyut Dışavurumculuğun şiddet, yıkım, parçalanma ve yabancılaşma eğilimleriyle örtüştüğü anlaşılmıştır. McCarthy dönemindeki komünist karşıtı hareketlere rağmen, Amerika'nın liberal değerleri ifade özgürlüğü, bireycilik ve yaratıcı bağımsızlık sunmuş ve Pollock'un 'Action Painting'leri bu ideallerin bir yansıması olarak kabul edilmiştir. Amerikan kültürü, Coca Cola, Chevrolet, dayanıklı tüketim malları ve bahçeli evlerle birlikte, Soyut Dışavurumculuk aracılığıyla bir dünya görüşü olarak şekillendirilmiştir (Harvey, 2010).

Pollock'un '*Action Painting*' eserlerinin bu sunumu desteklemiş olduğu ifade edilmiştir. Amerikan efsanesinin yaratılmak istendiği ve Coca Cola, Chevrolet, dayanıklı tüketim maddeleriyle dolu bahçeli evler ile Soyut Dışavurumculuğun, Amerikan kaynaklı hammaddeler olarak tüm ihtiyaçları karşılamış olduğu belirtilmiştir. 1950'li yılların sonlarına gelindiğinde, Amerikan sanatının Washington tarafından nüfuz sağlayıcı önemli bir ihracat aracı olarak değerlendirildiği ve bu yaklaşımın dünya çapında desteklenmiş olduğu görülmüştür (Lynton, 1991).

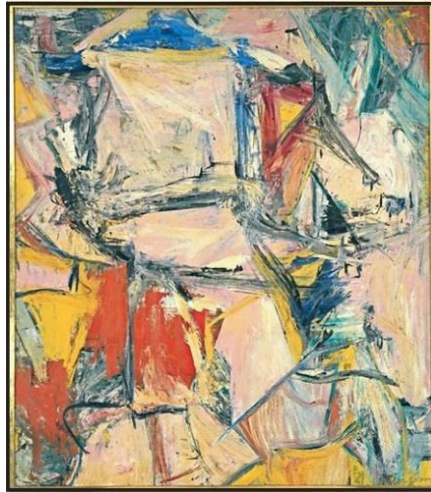
Soyut Dışavurumculuk, içinde birçok üslubu barındıran bir akım haline gelmiştir. Geçmişin geometrik biçim anlayışını ve düzenli form yapısını reddeden bu akımın temel ilkesi, yağlıboyanın geleneksel kurallarından kurtularak sanatçıların kendi iç dünyalarına yönelmesi ve bedensel eylemlerini de boyama sürecine dâhil etmeleridir. Bu bağlamda, içgüdüsel hareketlerle boyaların akıtıldığı, hızla çizilmiş soyut imgelerin kullanıldığı ve bilinçaltının ortaya çıkarılarak özgürleştirildiği görülmüştür. Ayrıca, odaksız ve perspektifsiz bir mekân içerisinde biçimlerin arka plan ile bütünleştirilmiş olduğu fark edilmiştir. Varoluşçu düşünceyi benimseyen Soyut Dışavurumcu sanatçılar, Sürrealizmin Otomatizm'inden, Ekspresyonizm'den ve Freud ile Jung'un fikirlerinden etkilenmişlerdir. Bu sanatçılar, kullandıkları malzeme ve fırça darbeleriyle iç dünyalarına dalma ve dış dünyadan kopma eğilimi göstermişlerdir. Resim, doğrudan ya da simgesel bir biçimde 'temsil edilen şey' olmaktan çıkarılmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, boyanın bıraktığı 'izler' aracılığıyla anlatılmak istenenlerin ortaya konulduğu ve zaman içinde sanatçının tüm hareketlerinin adeta aynadaki 'hareketsizliği'ni yansıtan bir alan haline getirilmiştir (Lynton, 1991).

Soyut Dışavurumcu sanatçılar tarafından, modern sanatın geleneksel sınırları tamamen terk edilmiş ve resim yaparken tüm bedenin kullanıldığı görülmüştür. Tuvalin karşısında sabit durmak yerine, bezi yere serip üzerinde yürüyerek ve etrafında dönerek resim sürecinin fiziksel bir eyleme dönüştürüldüğü anlaşılmıştır. Modern sanat eleştirmeni Rosenberg tarafından, *Action Painting*'lerin "bir resim olmaktan çok bir olay" haline geldiği eleştirisi yapılmıştır ([http - 7](http://www.rosenbergsite.com/)).



Görsel 1.25. Jackson Pollock, 48,9×35,5 cm, “Özgür Form”, Tuval Üz. Yağlıboya, 1946

Jackson Pollock, bu akımın en önde gelen isimlerinden biri olarak, yeniçağın ihtiyaçlarının yeni teknikleri zorunlu kıldığını savunmuştur. Uçak, atom bombası ve radyo gibi modern icatların, Rönesans ve geçmiş kültürlerin formlarıyla açıklanamayacağını ifade etmiştir. Soyut Dışavurumculukta, bu bağlamda form, çizgi ve renk en basit ve saf hallerine indirgenmiş durumdadır. Pollock, “Özgür” Form gibi eserlerinde, önceden bir taslak ya da plan yapmaksızın çalışmaya başlamış, süreç içinde yaptığı şeyin farkına varmış ve eseri değiştirmekten ya da bozmakta tereddüt etmemiştir. Ancak, çalışma dağınıklığa ulaştığında, eserin tamamlandığına karar vermiştir (http – 8).



Görsel 1.26. De Kooning, “Değişim”, 200,7×175,3 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1955

Mark Tobey, *Action Painting* sanatçılarından biri olarak Soyut Dışavurumculuğa hem öncülük etmiş hem de önemli katkılarda bulunmuştur. Sanatçının kentsel yaşamı ele aldığı bakışı, *Kalabalık Kent* (Görsel 1.26) adlı eserinde yansıtılmıştır. Willem de Kooning ise çalışmalarında, izleyicilere şekilleri duyuran işaretler ve boşluk algısı veren formlar sunmuştur. De Kooning, soyut formların bile bir nesneye benzer bir yapıya sahip olması gerektiğini savunmuş, yüzeydeki biçimlerin boşluk algısı yaratmasını, renklerin ise figürlere ya da suretlere dönüşmesini sağlamıştır. Sanatçının resimlerine başlamadan önce konuyu dikkatle defalarca ele aldığı ve akımın genel eğilimlerine uygun bir şekilde sonuçlandırdığı belirtilmiştir.

De Kooning'in fırça darbeleri, genellikle ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların formlarını çağrıştırmıştır. Fırçasının bu biçimsel benzerlikler yaratması, aynı zamanda bu biçimlerin değiştirilebilmesi ve çarpıtılabilmesi, "biçim" kavramını hem güvenilir hem de aşırı özgürlüğün bir sembolü olarak değerlendirmeye olanak sağlamıştır. Tamamen soyutlaşan resim, yalnızca ressamın bıraktığı bir iz ya da imzaya dönüşmüş olarak görülmüştür. Ancak, zaman zaman manzarayı ve figür unsurlarını eserlerinden çıkarmayarak, de Kooning kendini tamamen soyutlamaktan kaçınmış ve bu sayede eserlerinde hareketi sürdürmeyi başarmıştır. Sonunda, görünüşte soyut ama açıkça figüratif özellikler taşıyan resimler üretmeye başlamıştır (Lynton, 1991).

Daha sonraki dönemde, Mark Rothko, Clyfford Still, Newman ve Morris Louis gibi sanatçılar, renkli yüzeylerin görkemli etkisini öne çıkaran ve "renk alan resmi" olarak bilinen bir yaklaşıma yönelmişlerdir. Bu sanatçılar, içsel dünyalarına odaklanmış ve özellikle Rothko'nun eserlerinde, renkler arasındaki ton ve ağırlık ilişkileri ile biçimler arasındaki ince ölçü farkları, tablolarının bilinçaltı düzeyde algılanmasını sağlamıştır. Rothko, "Soyutçu değilim. Renk, form ya da başka bir şeyin ilişkisiyle ilgilenmem. Benim ilgilendiğim tek şey, insana ait basit duyguların, trajedi, coşku, kader ve buna benzer şeylerin ifadesidir," diyerek sanatının özünü açıklamıştır (http - 9).

İKİNCİ BÖLÜM

2. POSTMODERN DÖNEM VE SANAT AKIMLARI

2.1. Modernizme Karşı Bir Tepki

Modern Düşünceye karşı eleştiriler, 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde yoğunlaşmıştır. Bu anlayış, bireylerin yaratıcılığına dayalı birikimlerin, insanlığın özgürlüğünü kazanması ve yaşamın daha zengin bir hale getirilmesi doğrultusunda kullanılmasını amaçlamıştır. Bu şekilde, insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmeyen özünü açığa çıkarmayı amaçlamıştır. Doğa üzerindeki bilimsel hâkimiyet, Modern Düşüncenin getirmiş olduğu bir diğer önemli unsurdur; bu hâkimiyet, insanlığı kıtlık, yoksulluk ve doğal afetlerin yıkıcı etkilerinden kurtarmayı vaat etmiştir. Ayrıca, Modernizmin sunduğu akılcı toplumsal örgütlenme ve Bu düşünce tarzı, efsane, din, batıl inanç ve iktidarın keyfi kullanımıyla insan doğasının karanlık yönlerinden arınmayı da önermiştir.

Aydınlanma Düşünce sistemi, Modern Düşüncenin temelini oluşturarak ilerleme fikrini önemsemiş ve tarih ile gelenekle olan bağlarını koparma eğilimine girmiştir. Bu doğrultuda, insanlığın zincirlerini kırmak için bilgi önemli hale gelmiş, bilginin ve toplumsal örgütlenmenin üzerindeki her türlü bağınazlık kaldırılmak istenmiştir. Modern anlayışta, esas araştırma alanı her daim insanlık olmuştur. Bu çerçevede, yaratıcılık, bilimsel buluşlar ve bilimsel mükemmeliyet yüceltilmiş, değişim olumlu bir biçimde benimsenmiştir. Modernizmde ise, gelip geçici, anlık ve parçalanmış unsurlar, Modernleşme Projesinin gerçekleştirilmesi için zorunlu görülmüştür (Harvey, 2010).

Modernizm, en üst aşama olarak kabul edilen Soyut Dışavurumculuk ile devam etmiş ve Ad Reinhardt'ın 1963'te yaptığı siyah üstüne siyah resimleriyle son bulmuştur. Bu yüzyıllık zaman dilimi, yaşamın her alanında olduğu gibi sanatta da önemli bir rol üstlenmiştir. Modernizm, dinamizmini kendi içindeki ve kendine dönük eleştirisinde bulmuş, her daim 'yeni' arayışından hareketle tüm süs öğelerinden ve yapay tasarımlardan arınmayı amaçlamıştır. Mimarisi, işlevselliği önemseyen planlarıyla dümdüz tuğladan, camdan ve çelikten oluşan kesin bir dikdörtgenliğe indirgenmiştir. Resimde bu yaklaşım, salt biçim ve renkten oluşmuş ve sonunda saf bir sanatsal öz

arayışına yönelmiştir. Greenberg'in sanatsal işlemi, salt öze indirgeme yaklaşımıyla, Modernizmin temelinden ırklararası ilişkiler, kitsch ve diyalektikçilik gibi olguları da uzaklaştırmıştır (İskender, 1991).

İkinci dünya savaşının patlak vermesiyle, Modernizmin amaçladığı her şey altüst olmuştur. Savaş sonrası ortaya çıkan bunalımlar, döneme yönelik eleştirilerle birlikte artmıştır. Eleştiriler, Modernizmin hiç gerçekleşmediği ve akıl temelli teknolojinin dünyayı dönüştüreceği fikrinin yalnızca bir hayalî varsayım olarak kaldığı yönündedir. Ayrıca, Modernizmin yenilik arayışı ve şaşırtmaya yönelik yüzü, dogmatik ve soyutlayıcı bir yaklaşım sergilediği, sanatın yalnızca saf sanatla ilgilenmesi gerektiğini savunarak yenilik yaratamayan bir dönem olduğu öne sürülmüştür (Lynton, 1991).

Bu eleştiriler doğrultusunda, Modernizmin insanlığı kurtarmak adına attığı adımlar, evrensel bir baskı sisteminin oluşacağına dair endişeleri doğurmuştur. Bu bağlamda, Habermas, 'Aydınlanma Projesi'ne kuşkuyla yaklaşmış ve desteklemiştir; Horkheimer ve Adorno ise Modern Düşüncenin ardındaki akılcılığı, bir baskı ve hâkimiyet aracı olarak tanımlamıştır. Deleuze ve Guattari de, Foucault gibi, Modernliği normalleştirme söylemleri ve toplumsal varoluşun yanı sıra gündelik hayatın tamamını kapsayan bir tahakküm olarak görmüşlerdir (Best, Kellner, 2011)

Aydınlanma düşünürlerinin umut ve beklentilerinin, Weber'e göre, acı bir yanılsamadan öteye gitmediği öne sürülmüştür. Bilimin ilerleyişi, mantık ile evrensel insan özgürlüğü arasında derin bir bağ kurulmuş olsa da, maskesi kaldırıldığında Aydınlanma'nın mirasının, araçsal akılcılığın ekonomik yapılar, hukuk, bürokratik yönetim ve sanat da dâhil olmak üzere tüm toplumsal ve kültürel yaşamı zehirlediği ifade edilmiştir. Bu tür akılcılığın ilerlemesi, evrensel özgürlüğün somut bir şekilde gerçekleşmesi yerine, kaçınılmaz olarak bürokratik akılcılığın demir kafesini yaratmıştır (Harvey, 2010).

Nietzsche, modern dönemin önde gelen düşünürlerinden biri olarak, Aydınlanmanın medeniyet, akıl, evrensel haklar ve etik üzerine getirdiği tüm önerileri anlamsız bulmuş ve "yaratıcı yıkım" ile "yıkıcı yaratım" süreçlerini zorunlu görmüştür. Ona göre, yaratıcı yıkım modernitenin temelini oluşturmuş ve 20. yüzyılın ana koşulu

haline gelmiştir. Modernist, kalıcı ve mutlak olanın izini sürerken, düzensiz, geçici ve bölünmüş olanı da göz ardı edememiştir. Özellikle Avangart sanatçılarda görüldüğü gibi, modernizmin tarihsel gerçeklikle kopuş yaklaşımı, modernizmin kendi içinde de yaşanmış ve süreklilik duygusu kesintilere uğratılmıştır. Bu dönemde, modernist projenin bu aşamasında mimarlık da ayrıca önemli bir yer kazanmıştır.

Geleneksel mimarinin dogmatik yönlerini eleştirerek gelişen modern mimarlığın, bu eleştiriler doğrultusunda ortaya çıktığı bilinen bir gerçektir. Ancak 1920'lerden 1950'lere kadar uzanan süreçte, Modernizmin burjuva değerlerinin dönüşümünü hedefleyen eleştirisi büyük ölçüde zayıflamıştır. Bu dönemde, modern mimarlar için sermaye daha önemli hale gelmiş, Modernizmin ilkelerine dayanan yapılar ise giderek daha dogmatik bir karaktere bürünmüştür. Gropius, Corbusier ve Vander Rohe, Modern dönemin önde gelen mimarları olarak, teknolojik gereklerle şekillenen, işlevselliği ön planda tutan, süslemeden ve tarihsel göndermelerden arınmış soyut formlarla tasarlanabileceği bir gelecek görüşünü savunmuşlardır (Zekâ, 1990).

Postmodern yaklaşım, Modernizmi bitmiş bir kusursuzluk, kesinlik ve tutarsızlık barındırmayan bir arayış olarak görmüş ve modern sanatçıları, sanat dünyasında katı kurallar ve tek tip normlar oluşturdukları gerekçesiyle eleştirmiştir. Onlara göre modern sanatçılar, kendi estetik ideallerini yaratma uğruna sanatı dar kalıplara sokmuş, yaratıcılığı sınırlayan bir tavır geliştirmişlerdir. Bu eleştiriler, Postmodern sanatın şekillenmesinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. 1960'ların sonlarına doğru yükselen toplumsal hareketler, yüksek sanatın ve Modernizmin elitist, baskıcı yapısına karşı bir tepki olarak gelişmiştir. 1960'ların postmodernizmi, halk kültürü ve pop sanattan ilham almış, bu kültürün temsilcileri arasında pop sanatçılar, karşı-kültür grupları ve protest sanatçılar yer almıştır. Postmodern sanat, popüler kültürle iç içe geçmiş ve katı kuralları yıkmaya çabasıyla daha esnek, çok katmanlı ve çoğulcu bir sanat anlayışını benimsemiştir (İskender, 1991).

2.2. Postmodernizm

Yaşanan köklü değişimlerin etkisi, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hayatın her alanında hissedilmiştir. Duyarlılık, pratik ve söylemde meydana gelen bu dönüşümler, bazı düşünürler tarafından "modern sonrası" ya da "geç modernite" olarak tanımlanırken, diğerleri tarafından "Postmodern" bir dönem olarak adlandırılmıştır (Best, 2011).

Postmodernizmin, yüksek Modernizme bir tepki olarak mı ortaya çıktığı, yoksa 1950, 60 veya 70'lerden itibaren mi şekillendiği ve dönemleştirilmesi gereken bir kavram olup olmadığı hâlâ tartışmalı bir konu olmuştur. Üst anlatılara karşı duruşu ve toplumun ötekileştirilmiş kesimlerinin (kadınlar, siyahlar, sömürgeleştirilmiş halklar) seslerine olan ilgisi, postmodernizme devrimci bir potansiyel mi kazandırmaktadır? Yoksa geç kapitalizmin etkisiyle her şeyin ticarileştirildiği ve sınırların belirsizleştiği bir dönemi mi temsil etmektedir? Postmodernizmin bu sorularla çevrili doğasını anlamak için, öncelikle bu terimin tarihsel süreçte nasıl bir yol izlediği anlaşılmalıdır (Harvey, 2010).

2.2.1. Postmodern Kavramının Tarihsel Gelişimi

1870'lerde İngiliz ressam John Watkins Chapman, Postmodernizm terimini, Fransız empresyonizminden daha yenilikçi ve modern olan bir resim tarzını betimlemek için kullanmıştır; bugün bu tarz Post-Empresyonizm olarak adlandırılmaktadır. 1917'de Rudolf Pannowitz ise bu terimi, "Avrupa kültüründe nihilizm ve değerlerin çöküşünü" anlatmak için kullanmıştır (Best, Kellner, 2011).

1939 yılında, İngiliz tarihçi Arnold Toynbee, Postmodernizm terimini, modern burjuva düzeninin 17. yüzyıla kadar uzanan döneminin sonunu tanımlamak amacıyla kullanmıştır. 1945'te ise Bernard Smith, bu terimi resim sanatında Sosyalist Gerçekçilik olarak bilinen ve soyut sanatın ötesine geçen hareketi ifade etmek amacıyla kullanmıştır (http – 10).

Kitle toplumunun yeni yaşam biçimlerini açıklamak için 1950'lerde Bernard Rosenberg, Postmodernizm terimini kullanmaya başlamıştır. D.C. Somervell, 1954'te Toynbee'nin "A Study of History" adlı altı ciltlik eserini özetlerken bu kavramla karşılaşmış ve kavramı benimsemiştir. Peter Drucker ise, 1957'de yayımladığı kitabında,

dünyanın Modern Dönem'den çıkarak tanımsız ve belirsiz bir sürece girdiğini belirtmiştir. Bu yeni dönemde, yoksulluk ve cehaletin sona ereceğini, ulus devletlerin çözülüp ideolojilerin sona erdiğini, dünya genelinde bir modernleşme sürecinin başlayacağını öngörmüştür. 1959'da ise C. Wright Mills, Postmodern bir çağın Modern Çağ'dan sonra geldiğini ifade etmiştir (Best, Kellner, 2011).

Irving Howe, 1959 yılında Postmodernizmi, Yüksek Modern kültürün çöküşünü yansıtan bir olgu olarak ele almıştır. Benzer şekilde, 1960'da Harry Levin de bu düşünceyi paylaşmış ve Aydınlanma rasyonalizminin zayıfladığını, anti-entelektüalizmin öne çıktığını, kültürün toplumun dönüşümüne katkısının yok olduğunu belirtmiştir. 1960'lar boyunca Batı dünyasında pop sanat, sinema kültürü, happeningler, eğlence şovları, rock etkinlikleri ve alternatif kültür akımları hâkim olmuştur. Huston Smith ise 1961'de, Modern düşüncenin bilinebilen gerçeklikten, karmaşık ve nihai olarak tam anlamıyla anlaşılamaz olan Postmodern dünya anlayışına doğru yöneldiğini belirtmiştir.

Geoffrey Barraclough, 1964 yılında Postmodern kavramda nelere odaklanılması gerektiğinin formülünü sunmuştur. Ona göre, benzerlikler yerine farklılıkların aranması, süreklilikten çok kesintilik unsurlarının incelenmesi gerektiği ifade edilmiştir. Bilim ve teknolojiye ilerlemeler, yeni emperyalizme karşı üçüncü dünyada yükselen devrimci direniş hareketleri, bireycilikten kitle toplumuna geçiş ve dünya gerçekliğine yönelik geliştirilen yeni perspektifler, bu yeni düzenin temel unsurları olarak tanımlanmıştır. Tüm bu değişimlerle Charles Jencks, tartışmalı olsa da Postmodernizmin başlangıcı olarak kesin bir tarih belirtmiştir: 15 Temmuz 1972, saat 15.32. Bu tarihte, Le Corbusier'in ödüllü projesinin bir versiyonu olan ve Minoru Yamasaki tarafından St. Louis, Missouri'de tasarlanan Pruitt-Igoe toplu konutlarının, düşük gelirli insanlar için uygun olmayan bir yaşam alanı oluşturduğu gerekçesiyle dinamitle yıkıldığı kaydedilmiştir (Best, Kellner, 2011).

Postmodern düşüncenin, dönemleştirmeye bağlantılı bir kavram olup olmadığı konusunda tartışmalar hala sürmektedir. Postmodernizmin ne olduğu tam anlamıyla tanımlanmadan sona erdiği söylemleri arasında, bu kavrama bir hareket, akım ya da dönem olarak bakılmasının anlamı karşılamadığı belirtilmiştir. Bir bütünlük kazandırma çabası ya da üsluplaştırma girişimlerinin, bu anlayışın nitelikleriyle ters düştüğü

vurgulanmıştır. Postmodern tavır, heterojenlik, çok seslilik ve bölünmüşlük kavramlarını, yanlış çıkarımlar ve yanlışlarla birlikte meşru kabul eden bir duruş olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle, belirli kalıplara oturtulamayacağı ifade edilmiştir (Zekâ, 1990).

Postmodernizmin kavramsal belirsizlikleri ve modernizmle olan çatışması, yalnızca düşünce dünyasında değil, aynı zamanda sanat alanında da önemli etkiler yaratmıştır. Sanatçılar, bu dönemde geleneksel normları sorgulamakla kalmamış, modernist sanatın tekil ve üst anlatılarına da eleştirel bir duruş sergilemişlerdir. Postmodernizmin eleştirel yaklaşımı, sanatın üretildiği, sunulduğu ve tüketildiği tüm koşulları da sorgulayan bir tavır getirmiştir. Bu eleştirel tavır, postmodern düşüncenin çok sesliliği ve parçalı yapısına uygun olarak, sanatta farklı akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylece bu akımlar modernizmin katı sınırlarının ötesine geçme çabasıyla şekillenmiş, sanatın dilinde ve yapısında radikal bir dönüşüm yaratmıştır.

Postmodern sanatın en belirgin özelliklerinden biri, farklı disiplinlerin iç içe geçtiği, sınırların bulanıklaştığı ve geçmiş sanat akımlarının yeniden yorumlandığı bir yapı arz etmesi olmuştur. Bu yapı, sanat tarihinde daha önce görülmemiş bir özgürlük ve esneklik yaratmıştır. Üst anlatılara karşı duyulan şüphe, sanatsal üretimde kendini göstermiş; sanatçılar, herhangi bir mutlak gerçeğin ya da estetik normun peşinden gitmek yerine, bireysel deneyimleri ön plana çıkarmışlardır. Postmodern sanat, bu anlamda, homojen bir üslup ya da tek bir anlatı çerçevesinde değerlendirilemeyecek kadar çeşitli ve çok katmanlı bir yapı sergilemiştir.

Bu çeşitliliği ve çok yönlülüğü anlamak için, postmodern dönemde öne çıkan belli başlı sanat akımlarının incelenmesi gerekli olmuştur. 1950'lerden itibaren gelişen ve sanatı hem kavramsal hem de biçimsel olarak yeniden tanımlayan bu akımlar, postmodern sanatın karakteristik özelliklerini açığa çıkarmıştır. Pop Sanat, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Performans Sanatı, Feminist Sanat, Yeni Dışavurumculuk ve Dijital Sanat gibi hareketler, modernizmin bireyci ve evrenselci yaklaşımlarına karşı alternatif sanat biçimleri ve söylemler geliştirmiştir. Bu akımlar, sanatın içerik, anlam ve estetik algısında derin bir dönüşüm gerçekleştirmiş; toplumsal cinsiyet, kimlik, politika ve teknoloji gibi unsurlar, sanatın yeni ifade alanları olarak ortaya çıkmıştır.

Bu noktada, postmodernizmin sanat üzerindeki etkilerini daha iyi kavrayabilmek için söz konusu akımların incelemesine ihtiyaç duyulmuştur. Her bir akım, postmodernizmin karmaşık ve çok katmanlı yapısını farklı perspektiflerden yansıtır, sanatın yalnızca estetik bir pratikten ibaret olmadığını, aynı zamanda toplumsal bir yansıma olduğunu gözler önüne sermiştir. Bu akımlar incelenerek, postmodern sanatın nasıl şekillendiği ve sanatın dilinin bu süreçte nasıl dönüştüğü ele alınmıştır.

2.2.2. Pop Sanat

1960’larda köklü değişimlerin yaşandığı sanat dünyasında, dış dünyayla bağlarını koparmış lirik ve soyutlama eğilimlerine karşı duran sanatçılar tarafından ortaya konan Pop Sanat, sanat sahnesinde yeni bir akım olarak belirmiştir. Pop Sanat, bireysel temalardan ziyade, toplumsal sorunları ve konuları sanatsal ifade biçimlerine katarak toplumu sanatla buluşturmuştur. Pop Sanat, toplumun hızla değişen değerlerini sanatsal bir üslupla ifade ederek, tüketim toplumunun yapısını derinlemesine ele almıştır (Germaner, 1996).

Sürekli olarak piyasaya sürülen ürün ve kişilerin imgeleri, bir taraftan yeni gereksinimler oluştururken, diğer taraftan bu gereksinimlerin nasıl kolayca karşılanabileceğini göstermiştir. Baskı ve çoğaltım teknolojilerindeki ilerlemeler, kentler dâhil her mekânın görünümünü köklü bir şekilde değiştirmiştir. Bu gelişmeler öncelikle ucuz, çekici ve standart görsellerin üretilmesini sağlamıştır. İnsanlar, sevdikleri şarkıcıların veya film yıldızlarının kartlarını ve posterlerini kolaylıkla edinerek duvarlarına asabilmişlerdir. Kültürel birikime daha fazla sahip bir kısım kitle ise, sanat tarihine kazandırılmış eserlerin baskı yoluyla çoğaltılmış hallerini tercih etmiştir (Yılmaz, 2013).

Pop Sanat, sanatın yüksek ve düşük kültür arasındaki sınırlarını belirsizleştirerek, modernizmin soyutlamaya dayalı “yüksek sanat” anlayışına meydan okumuştur. Bu bağlamda, modernizmin sanatın bireysel özgünlüğüne ve estetik derinliğine verdiği önemin aksine, Pop Sanat, seri üretime, tekrara ve tüketim kültürüne odaklanmıştır. Sanatçılar, ipek baskı tekniği ile aynı imgeleri tekrar tekrar kullanarak, sanatta bireyselliğin yerini anonimleşmiş, mekanik üretime bırakabileceğini göstermiştir. Pop

sanat ile, modernizmin özgünlük ve derinlik arayışına karşılık, postmodernizmin yüzeyselliği ve tekrarı yüceltmesi simgelenmiştir. Bu bağlamda, Pop Sanat, bireysel yaratıcılığın ve sanatsal özgünlüğün modernist mitini kırmış, yerine kitle üretimi ve ticarileşmiş imgeleri sanatın merkezine yerleştirmiştir. Bu, postmodern sanatın temel karakteristiklerinden biri olan "orijinallik" kavramını sorgulayan ve sanatı bir ticari meta olarak ele alan yaklaşımı açıkça yansıtmaktadır.

Bu koşullarda, Pop Sanat, hem ABD’de hem de İngiltere’de, bağımsız olarak aynı zaman diliminde gelişmiştir. 1950’lerden sonra Londra’da sanat ortamında, genç sanatçılar, sanatın yaşamla olan bağının zayıfladığına dair düşünceler geliştirmeye başlamışlardır. Sanatçıların, günlük yaşamın imgelerini resimlerine yansıtma çabası, reklam, televizyon, sinema ve çizgi film gibi kitle iletişim araçlarının değerini kavramalarını sağlamıştır. Sanatçılar, kitle iletişim araçlarının çağdaş gerçekliğe katkıda bulunduğunu düşündükleri için, bu araçların imgelerini, nesnelerini ve klişelerini eserlerinde kullanmışlardır. Marcel Duchamp’ın hazır nesneler ile kurduğu bağlamların sanat nesnesi olabileceğini göstermesi, Pop Sanata önemli katkılar sağlamıştır. Günlük yaşamda sürekli karşılaşılan hazır nesneler, Pop Sanat’ın ifade araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Sanatçılar, reklamlardaki pazarlama ürünlerini ve günlük nesneleri sanat imgelerine dönüştürerek, sanat ile yaşam arasındaki mesafeyi azaltmışlardır.

Pop Sanat’ın postmodern anlayışla ilişkilendirilmesinin bir diğer önemli nedeni, sanatçının eser üzerindeki “yazar” konumunu tartışmaya açmış olmasıdır. Modernist sanatçılar, eserleri üzerinde tam kontrol sahibi olup, kendi bireysel dünyalarını ifade etme eğilimindeyken, postmodernist bir sanatçılar, eserlerinde bireyselliğini geri plana itmiş ve makineleşmiş bir üretim sürecine vurgu yapmıştır. Sanatın “yüksek” ve “aşağı” kültür unsurları arasında bir hiyerarşi kurmayan Pop Sanat, aynı zamanda Duchamp’ın "hazır nesne" kavramından beslenmiş ve gündelik nesneleri sanatın diline dâhil etmiştir. Bu, postmodernizmin "yüksek" kültüre yönelik eleştirisini ve sanatın kutsallığına karşı aldığı ironik tavrı simgelemiştir. Sanatın yalnızca estetik bir deneyim olmaktan çıkıp, tüketim kültürünün bir uzantısı haline gelmesi de Pop Sanat’ın postmodern anlayışla ilişkilendirilmesine katkıda bulunmuştur.

Günlük hayatın içindeki gerçekliğe yeniden dönmek isteyen sanatçılar, televizyon, sinema, reklam ve çizgi film gibi çağdaş iletişim araçlarının klişelerini ve imgelerini sanatsal ifade aracı olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. 1953'e doğru bu eğilim, Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde aktif bir şekilde kendini göstermiştir. Bu dönemde John McHale, Frank Cordell, Reyner Banham ve Lawrence Alloway, Richard Hamilton, Tony del Renzio, Peter ve Alison Smithson ile Eduardo Paolozzi gibi sanatçılardan oluşan 'Bağımsız Grup', 20. yüzyılın ortalarında yarısında ortaya çıkan yeni düşünce akımlarını yaymayı hedeflemiştir. Ayrıca Marcel Duchamp'ın, sıradan bir nesneyi bağlamından koparıp ona sanatsal bir anlam kazandırması, o dönemin pop sanatçıları tarafından benimsenen bir yaklaşım olmuştur. Bu sanatçılar, kitle iletişim araçlarının imajlarını sanatsal bir dil olarak kullanmayı hedeflemiş ve sanat ile dış gerçeklik arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçlamışlardır (Germaner, 1996).



Görsel 2.1. Richard Hamilton, “Bugün Evlerimizi, Böylesine Çekici Kılan Ne?”, 26×24,8 cm, Kağıt Üzerine Kolaj, 1956

İngiliz Pop Sanatı'nın önde gelen isimlerinden biri olan Richard Hamilton, teknolojinin sembolik gücünden derinden etkilenmiştir. 1956 yılında Whitechapel Gallery'de düzenlenen "This is Tomorrow" adlı sergi için John Voelcker ve McHale ile birlikte bir panayır tasarımı yapmıştır. Hamilton'ın ünlü "Bugün Evlerimizi Böylesine Çekici Kılan Ne?" adlı kolaj çalışmasında, çağdaş yaşamın tüketim kültürünü derinlemesine ele almış ve dönemin gerçek bir envanterini çıkarmıştır. Fetişleştirilmiş nesnelerle dolu olan bu çalışma, aslında kent hayatındaki modern bireyin içinde bulunduğu gerçekliği yansıtmış; bir eleştiriden çok, o dönemin yaşam biçimine dair bir

portre sunmuştur. Hamilton, izleyicilerin kolayca çağrışım yapabileceği imgeler kullanarak, çalışmalarını aracılığıyla bu tüketim kültürünü hatırlatmayı amaçlamıştır.

İngiliz Pop sanatına kıyasla daha az duygusal bir yaklaşıma sahip olan Amerikan Pop sanatı, bağımsız çalışan sanatçılar tarafından deneysel araştırmalar sonucunda şekillendirilmiştir. Bu sanatçılar tarafından, popüler kültürün imgeleri tarafsız bir biçimde ele alınmış ve her türlü kişisel yorumdan arındırılmıştır. Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann ve James Rosenquist gibi sanatçılar tarafından kitle iletişim araçlarında yer alan imgelerin görsel gücü keşfedilmiş ve çalışmalarına taşınmıştır. Pop Sanatı, toplumsal bir olgu olarak ele alınmış ve doğrudan yaşamın kendisine değil, tüketim dünyasının göstergelerine odaklanmıştır. Bu akımda, tüketim toplumunun yapay ve geçici zenginliği eleştirisiz bir şekilde kabul edilmiştir. Pop sanat eserlerinde, tüketim dünyası olduğu gibi sergilenirken, bu dünyanın geçersizliği veya bozulmuş yapısını sorgulamak ya da eleştirmek sanatçılar tarafından üstlenilmemiştir (Germaner, 1996).

Soyut Ekspresyonizm'in fırça darbelerinden yararlanılırken, bu akıma duyulan tepki ve Dadaizm'in nihilist yanından beslenilerek eserler ortaya konulmuştur. Özellikle Rauschenberg'in "Factum I" ve "Factum II" çalışmalarında, soyut-dışavurumcu insana özgü hareketlerle, çağdaş toplumun çelişkilerini içeren imgeler aracılığıyla zıtlıklar yaratılmıştır. Bu süreçte sanatçının kimliği, bu çelişkilerin bir sonucu olarak vurgulanmıştır (Lynton, 1991).



Görsel 2.2. Rauschenberg, 157×90 ve 158×90 cm, "Factum I ve Factum II", Kombine Resim, 1957

Çalışmalarında sıkça karşılaşılan bir yöntemle, üç boyutlu nesnelerin ve farklı dergilerden alınan imajların bir araya getirilmesi sanatta önemli bir yer edinmiştir. Bu yaklaşımda hiçbir şeyi doğrudan ima etmeyen nesneler, yüzey üzerinde bulunduğu tek bir anlam ve amaca hizmet edecek şekilde yeniden anlamlandırılmaktadır. İlk dönem eserlerinde dokunun önemi vurgulanmış ve bu, üç boyutlu objelerle zenginleştirilmiştir. Seçilen renkler ve biçimlerin akılcıca kullanımı ise, görsel ilgiyi yönlendirmenin yanı sıra, eserin genel bütünlüğünü sağlamada önemli bir rol üstlenmiştir (http - 11).

Amerikan Pop sanatının en önemli figürlerinden biri haline gelen Andy Warhol, sanat anlayışı ve kişiliğiyle bu akımın sembolü olmuştur. Warhol, ipek baskı tekniğiyle oluşturduğu eserlerinde, kişisel izlerini tamamen silerek mekanik bir üretim sürecini vurgulamıştır. Eserlerinde arka arkaya tekrarlanan imgeler, makine tarafından yapılmış gibi görünmekte, bu da sanatçının makineleşme arzusunu yansıtmaktadır. Warhol, sanatta biçimin önemsenmediğini ifade etmiş ve gündelik yaşamın tüketim objelerini, Coca-Cola şişeleri, Brillo kutuları ve Campbell çorba kutuları gibi, sanatın merkezine yerleştirmiştir. Bu yaklaşımla, pop kültürü ve tüketim dünyasını sanata yansıtmış ve yüceltmıştır. Benzer şekilde, Ed Ruscha ve Wayne Thiebaud da kent hayatına dair eserlerinde popüler dili kullanarak bu anlayışı sürdürmüşlerdir (Yılmaz, 2009).



Görsel 2.3. Edward Ruscha, “Standart İstasyon”, 63,5×102 cm, İpekbaskı, 1966



Görsel 2.4. Wayne Thiebaud, 50,8×60 cm, “Çevreyolu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1977

Warhol, tüketim kültürünün sembolleri olan Coca-Cola şişesi, Brillo ve Campbell kutuları gibi nesneleri, ayrıca siyaset ve sinema dünyasından ikonik figürlerin imajlarını sanata taşıyarak pop kültürünü öne çıkarmıştır. Bunun yanı sıra, Ed Ruscha ve Wayne Thiebaud gibi diğer pop sanatçıları da şehir manzaralarını ve kentsel temaları ele alırken benzer bir popüler dili benimsemişlerdir.

2.2.3. Minimalizm

Minimalizm, 1960'lı yılların başlarında Amerika'da gelişmiş ve sanatta sadelik, nesnellik ile soyutlamaya dayalı bir yaklaşım benimsenmiştir. Sanatçılar tarafından, geleneksel sanatın duygusal ve anlatısal unsurları reddedilmiş, eserin nesnesi ve yapısının ön plana çıkarılması tercih edilmiştir. Minimalist eserlerde, genellikle geometrik formlar ve düzenli tekrarlar kullanılmış, izleyiciye eserle doğrudan, saf bir görsel deneyim sunulması hedeflenmiştir. Kişisel ifadenin ve süsleme unsurlarının azalması gerektiği savunulmuş, eserlerin sade ve işlevsel olması vurgulanmıştır. Donald Judd gibi sanatçılar tarafından bu estetik anlayış benimsenmiş ve sanatın maddi ve mekânsal yönleri minimalist bir yaklaşımla araştırılmıştır.

Minimalizm, modernizmin sanatsal anlatım ve duygusal derinlik anlayışına karşı postmodern bir tepki olarak doğmuştur. Minimalist sanatçılar, sanatın anlam arayışını reddederek, eserin doğrudan maddi ve mekânsal yönlerine odaklanmıştır. Bu, modern sanatın bireysel ifadeye ve soyut anlatılara verdiği önemi sorgulayan postmodern bir tutum olmuştur. Minimalizm, sanatın yalnızca estetik ya da içerik odaklı bir formdan

ibaret olmadığını, mekânla kurulan ilişkilerin ve izleyiciyle olan etkileşimin sanatsal sürecin ayrılmaz bir parçası olduğunu savunmuştur. Bu yaklaşım, postmodernizmin eleştirel ve çoğulcu doğasıyla örtüşmekte, sanat eserinin anlamını tek bir doğrultuda değil, izleyicinin ve çevrenin etkisiyle değişken ve dinamik bir süreç olarak tanımlamıştır.

Donald Judd, Amerikalı modernist ressam ve mimar olarak bilinir ve 1928 yılında Missouri'nin Excelsior Springs şehrinde doğmuştur. 1948-1953 yılları arasında New York'taki Sanat Öğrencileri League'de eğitim almış ve burada sanat alanında temel bilgileri edinmiştir. Bu dönemde, sanat eğitiminin yanı sıra, çeşitli sanatsal teknikler ve estetik yaklaşımlar hakkında derinlemesine bilgi sahibi olmuştur. Sonrasında, Columbia Üniversitesi'nde felsefe eğitimi görmüş ve burada sanat ile düşünce arasındaki ilişkileri araştırma fırsatı bulmuştur (http-12).

New York'ta sanat üretimi gerçekleştiren Donald Judd, 'Minimalizm'in en önemli savunucularından biri' olarak nitelendirilmiştir. Şiddetle reddettiği bu nitelemeye rağmen, sanat dünyasında bu tanım altında tanınmıştır. Duru renkler, keskin kenar biçimleri ve seri üretim malzemeleri kullanımı gibi dönemin diğer sanatçılarıyla ortak yöntemler kullanmış olmasına rağmen, kendi çalışmalarını 'karmaşık düşüncelerin yalın bir dışavurumu' olarak tanımlamayı tercih etmiştir. 1960'lı yılların başlarında, kendi başına ayakta durabilen ve 'özellikli nesneler' olarak adlandırılan yapılar geliştirilmiş, bu yapılarla birlikte 'raflar', 'kutular' ve 'diziler' gibi formları içeren bir söz dağarcığı oluşturulmuştur. Gelecek 30 yıl boyunca sanat üretiminde temel bir referans noktası haline gelen bu formlar, Judd'ün sanat anlayışının kökenlerini yansıtmıştır. Endüstriyel malzemeler olan pleksiglas, metal levha ve kontrplak gibi kullanımlarla zanaatkârlık ve sanatsal dışavurum geleneğine sırt çevrildi ve bu malzemelerle sanat eserleri üretildi. 1960'lı yılların ortalarından itibaren, sanat eserleri atölye ve fabrikalarda imalatçılar tarafından üretilmeye başlanmış ve bu süreç, Judd'ün üretim yöntemlerinin bir parçası haline gelmiştir.

Minimalizmin postmodern bir anlayışla ilişkilendirilmesinin en belirgin özelliklerinden biri, sanatçının kişisel yorumunun ve duygusal ifadesinin sanatsal süreçten bilinçli bir şekilde dışlanması olmuştur. Modernist sanatçılar, sanat eserlerini bireysel bir iç dünyanın yansıması olarak ele alırken, Minimalist sanatçılar bu bireyselliği

ve estetik duyarlılığı ortadan kaldırarak, eseri salt bir nesneye indirgemıştır. Bu postmodern tavır, modernizmin sanatın derin anlam arayışına ve sanatsal içtenliğe verdiği önemin yerine, yüzeysellik, çoğulculuk ve nesnelliği getirmiştir. Judd ve diğer Minimalist sanatçılar, endüstriyel malzemeler ve tekrarlayan formlar kullanarak, sanatın kişisel bir ifadeden çok, mekânla ve izleyiciyle kurulan bir ilişki olduğunu savunmuştur. Bu da postmodernizmin katı sınırları ve hiyerarşileri reddeden yapısıyla uyumlu bir düşüncüyü ortaya koymuştur.



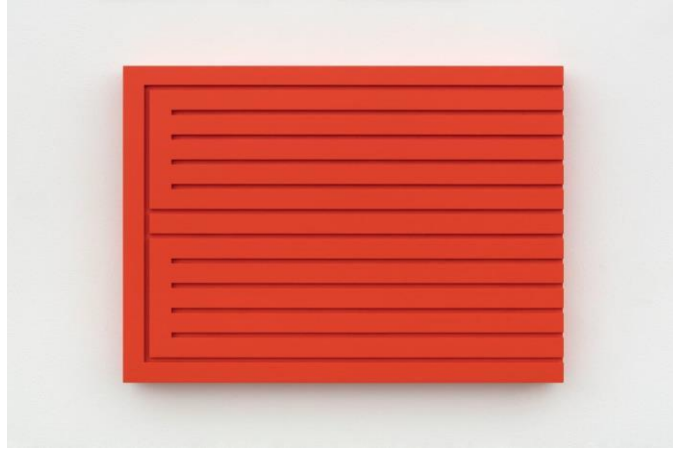
Görsel 2.5. Donald Judd, ‘‘Soecific Objects’’, Courtesy of Mignoni Gallery, 1964

Donald Judd’ın, yapıların hacmi ve fiziksel varlığı ile çevresindeki alanın etkileşimine odaklanan eserleri, nesne, izleyici ve çevre arasındaki ilişkinin vurgulanmasını teşvik etmiştir. Judd’ın işlerinde, uzamsal koşulların algılanışı ve bu koşulların bedenin nesneye göre aldığı konum aracılığıyla tanımlanışı, sanatının temel özelliği olarak öne çıkmıştır. Ayrıca, bu yaklaşımın algı psikolojisi ile benzerlikler taşıdığı gözlemlenmiştir.



Görsel 2.6. Donald Judd, ‘‘İsimsiz’’, her birim 86,4 cm, Pirinç ve kırmızı floresan plexiglass, 1973

Sanatçı, eserlerinde herhangi bir referans veya göndermede bulunmaksızın, belirli bir mekândaki formların nasıl gözlemlenebileceğini araştırmayı hedeflemiştir. Judd, Untitled ‘İsimsiz’ adlı çalışmasında, heykelsi alanın “boş” bir alan üzerinden ifade edilmesine yönelik açık bir yöntem sunmuştur. Sanatçı, “her şeyi” arzu etmektense, kutularının “mümkün olduğunca az şey” yapmasını talep etmiştir. Bu eser, sanatçının minimalizm anlayışını ve form ile boşluk arasındaki ilişkileri nasıl ele aldığını açıkça ortaya koymuştur (Şen, 2021).



Görsel 2.7. Donald Judd, “Wood Block”, 40x51x5 cm, şeker çamı ağacı üzerine kadmiyum kırmızısı, 1989

Minimalizm, postmodern sanat anlayışında, eserin statik bir nesne olmasından çok, mekânla ve izleyiciyle kurulan etkileşime odaklanmasıyla öne çıkmıştır. Judd’ın eserlerinde, sanat eseri yalnızca bir nesne olarak değil, izleyicinin mekânda hareketiyle anlam kazanan, dinamik bir varlık haline gelmiştir. Bu, modernist sanatın mutlak ve değişmez anlayışına karşılık, postmodernizmin çoğulcu ve duruma bağlı bir üretim sürecini savunduğu postmodern düşüncüyü yansıtmıştır. Minimalizmin bu etkileşim odaklı yapısı, postmodern sanatın temel prensiplerinden biri olan izleyicinin esere katılımı ve eserin bağlamına göre değişen anlamlar üretmesi anlayışını benimsemiştir.

2.2.4. Kavramsal Sanat

Sanatta 1960’lı yıllarda gerçekleşen büyük değişimlerin başında, kavramsal sanat hareketinin başlangıcı yer almaktadır. Kavramsal sanat, sanatın estetik özelliklerini ve nesneyle olan ilişkisini sorgulamanın yanı sıra, sergileme mekânları ve sanatçının rolüne dair eleştirel bir bakış açısı geliştirmiştir. Sanat ve kurumsal sınırlamaları sorgulayan

kavramsal sanat, bu sınırların ötesinde varlık göstermeyi amaçlamıştır. Sanat nesnesinin her malzemeden yapılabileceğini vurgulayan kavramsal sanat, sanat mekânının sınırlarını genişleterek her alan olabileceğini ileri sürmüştür.

Kavramsal sanatın postmodern sanat anlayışıyla olan ilişkisi, sanatı salt estetik ve görsel bir deneyim olmaktan çıkarıp, fikir ve kavramlara dayalı bir süreç olarak ele almasıyla ortaya çıkmıştır. Modernizm, sanatın estetik ve biçimsel yönlerine odaklanırken, kavramsal sanat postmodern bir yaklaşımla bu geleneksel sanat anlayışını reddetmiş ve sanat eserini bir düşünsel sorgulama alanı olarak tanımlamıştır. Bu yaklaşım, postmodernizmin katı sanat hiyerarşilerini ve sanatın sabit tanımlarını reddeden, çoğulcu ve esnek bir anlayışla örtüşmüştür. Sanatın ne olduğu ya da ne olması gerektiği sorusunu merkezine alarak, izleyiciyi sadece görsel değil, entelektüel bir etkileşim sürecine dâhil etmek istemiştir.

Bu perspektiften bakıldığında, kavramsal sanat, sanatın yalnızca belirli mekânlarla kısıtlanamayacağını ileri sürmüştür. Konstrüktivizm ve sürrealizmde iki boyutlu ortamda irrasyonel bir espas olarak ele alınan kavramsal mekân, kavramsal sanatta üç boyutlu düzenlemelerle izleyiciye çevresel bir deneyim sunmuştur. Mekân, yalnızca bir illüzyon yaratmanın ötesine geçmiş, izleyiciyi içine çeken ve onun hareketlerinden etkilenen bir gerçeklik sahasına evrilmiştir.

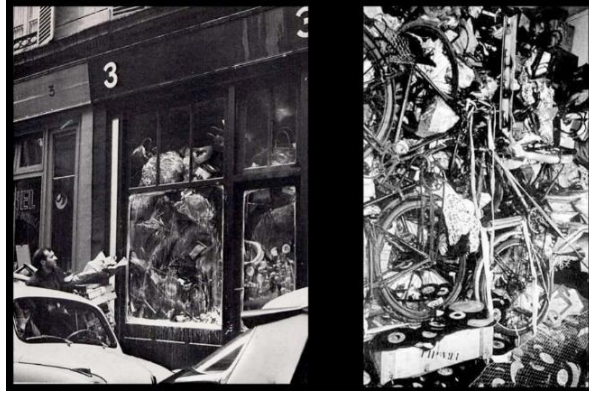
Kavramsal sanatın postmodern bir akım olarak değerlendirilmesinin en önemli nedenlerinden biri, sanat eserinin fiziksel varlığının ötesinde, taşıdığı fikrin ön plana çıkması olmuştur. Bu, modernizmin sanat eserini bir obje olarak değerlendiren yaklaşımlarına radikal bir karşı çıkışı temsil etmiştir. Sanatçılar, eserin somut varlığından çok, taşıdığı kavramlar ve yarattığı düşünsel sorgulamalarla ilgilenmiştir. Böylece, postmodernizmin estetik ve anlam arasındaki sınırları bulanıklaştıran yapısı kavramsal sanat içinde güçlü bir şekilde kendini göstermiştir. Kavramsal sanat, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak, düşünsel bir katılımcı haline getirmiş ve bu anlamda postmodern sanatın çoğulcu, izleyici merkezli ve disiplinler arası yapısını benimsemiştir.

Bu perspektifle, Yves Klein, Marcel Duchamp, Arman, Joseph Kosuth ve William Anastasi gibi kavramsal sanatçılar, galeri mekânını ve sanatın alanını sorgulayarak, bu

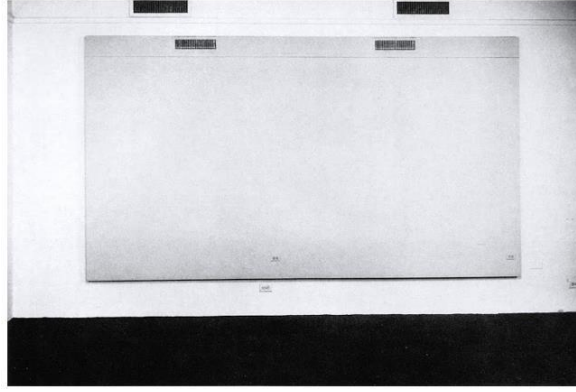
mekâna doğrudan müdahalelerde bulunan eserler üretmişlerdir. Yves Klein'in "Boşluk" isimli yapıtında boş bir galeriyi sergilemesi ve Arman'ın "Dolu" eserinde galeriyi atıklarla doldurması, mekânın kavramsal yönlerini derinlemesine inceleyen sanat üretimlerinin örnekleridir. Anastasi, galeriyi boşken fotoğrafladıktan sonra duvarın altından yukarıya ve soldan sağa doğru ölçülerini almış, elektrik prizlerinin yerlerini ve ortadaki geniş boşluğu tespit etmiş, ardından bu verileri duvardan biraz daha küçük bir tuvale serigrafi baskı yöntemiyle aktarmıştır. William Anastasi, galeri duvarlarını hazır bir nesne olarak kullanarak mekânı sanatın malzemesi haline dönüştürmüştür (O'Doherty, 2013).



Görsel 2.8. Yves Klein, 'The Void', Fotoğraf, Galerie Iris Clert, Paris, Fransa, 1958



Görsel 2.9. Arman, 'Le Plein', Fotoğraf, Galerie Iris Clert, Paris, Fransa, 1960



Görsel 2.10. William Anastasi, ‘‘Batı Duvarı’’ Dawn Main Galerisi, 1967

Kavramsal sanatın mekâna dair bu eleştirel ve sorgulayıcı yaklaşımı, postmodernizmin mekân ve zaman kavramlarını yeniden düşünmeye yönelik eğilimiyle doğrudan bağlantılı olmuştur. Sanatın belirli bir mekâna ve bağlama bağımlı olmadan, her yerde ve her şekilde var olabileceğini savunan kavramsal sanat, bu anlamda postmodern sanatın sınırları aşan, esneklik ve çeşitlilik odaklı düşünsel yapısına hizmet etmiştir. Kavramsal sanatçılar, mekânı yalnızca bir sergileme alanı olarak görmeyip, sanatın kendisine dâhil bir unsur olarak ele almış ve böylece sanatın mekânsal ve zamansal sınırlarını da genişletmişlerdir.

William örneğinde olduğu gibi, baskiresim de kavramsal bakış açısına uyum sağlamıştır. Joseph Kosuth'tan itibaren birçok kavramsal sanatçı, mekânla ilgili sorgulamalarında baskiresmi kullanmıştır. Dijitalleşme, baskiresmin teknik olanaklarını artırarak, onun mekânla olan bağına daha da belirgin hale getirmiştir. Germaner, kavramsal sanatın sınırlarla ilişkisi ve çağın etkisiyle gelişen düşünce yapısına dair değerlendirmede bulunmuştur. Kendini, çevresini ve yaşamı eleştirel bir bakış açısıyla sürekli sorgulayan, çağın hızlı teknolojik değişimlerine karşı hem teknolojiye uyum sağlayan hem de ona başkaldıran kavramsal sanatçılar, geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanatın boyutlarını dönüştürmeye çalışmış ve bu görüşleri çağdaş düşünceyle temellendirmiştir. Çağdaş düşünce sanatı ve sanat, çağdaş düşünceyi bütünlemiştir (Germaner, 1996).

Bu çerçevede, kavramsal sanat çağdaş sanatın bir parçası olarak bir yaşam tarzı önerisi sunarak, sanatın yaşamla olan ilişkisini sanatçının tekeline çıkartarak daha

demokratik bir sürece dönüştürmüştür. Kavramsal sanatın merkezinde, "sanat nedir?" sorusu yer almıştır. Kavramsal sanatçılar, nesnelerin veya biçimlerin tek başına anlam ifade ettiği bir sanat eserinin izleyiciyi düşünsel açılımlara zorlayamayacağı görüşünü benimsemiştir. Bu sanatçılar, sanatın yaşama daha yakın olmasını savunarak, eserlerinin sadece bir meta haline gelip galeri ve müzelerde sergilenmesini eleştirmişlerdir. Bu bakış açısına göre, mekân değiştiren sanat, yeni sanatsal ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Kavramsal sanat, postmodern sanat anlayışıyla özdeşleşen pek çok unsuru içinde barındırmıştır. Sanat eserini salt estetik bir obje olarak değil, düşünsel bir sorgulama ve tartışma alanı olarak ele alması, kavramsal sanatı postmodern düşünceyle doğrudan ilişkilendiren en önemli faktörlerden biri olmuştur. Bu bağlamda kavramsal sanat, sanatın sınırlarını yalnızca fiziksel ve mekânsal boyutlarda değil, düşünsel ve teorik düzlemlerde de genişletmiş, sanat ile izleyici arasındaki etkileşimi yeniden tanımlamıştır. Postmodernizmin çoğulculuk, anlamın göreceliği ve katılımcı sanat anlayışı kavramsal sanatın temel yapı taşlarını oluşturmuş, böylece bu sanat akımı postmodernizmin en önemli temsilcilerinden biri olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.

2.2.5. Performans Sanatı

Performans sanatı, 1960'lı yıllarda sanat dünyasında yeni bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Geleneksel sanat anlayışlarından farklı olarak, izleyici ile doğrudan bir etkileşim kurulmuş ve sanatçının bedeni bir sanat aracı olarak kullanılmıştır. Bu türde, zaman ve mekân ilişkisi, beden hareketleri ve izleyici katılımı gibi unsurlar ön plana çıkarılmıştır. Performans sanatında kalıcı bir sanat eseri yaratılmamış, aksine, sanat eseri bir deneyim veya süreç olarak şekillendirilmiştir. Sanatçılar tarafından toplumsal yapılar, politik meseleler ve bireysel kimlikler gibi konular performanslarla işlenmiş, bu sayede sanat aracılığıyla eleştirel bir bakış açısı geliştirilmiştir. İzleyicinin sadece pasif bir gözlemci olmasının ötesine geçmesi sağlanmış ve böylece izleyici, eserin bir parçası haline getirilmiştir. Performans sanatı, sanatın sadece estetik değil, aynı zamanda toplumsal ve politik bir ifade alanı olduğu fikriyle güçlendirilmiştir.

Performans sanatının postmodern sanat anlayışıyla olan güçlü bağlantılarından biri, sanat eseri ile izleyici arasındaki geleneksel sınırları yıkmaları ve izleyiciyi sanatın aktif bir parçası haline getirmesi olmuştur. Modernizmde sanat, genellikle estetik bir nesne olarak ele alınırken, postmodernizmde performans sanatında olduğu gibi süreç odaklı bir yaklaşım benimsenmiş ve sanatın kendisi bir deneyime dönüştürülmüştür. Bu, sanatın yalnızca statik bir nesne olmaktan çıkarak izleyiciyi katılımcı bir aktör haline getirdiği postmodern sanat anlayışını net bir şekilde yansıtmıştır. Sanatın kalıcı bir esere indirgenmemesi, geçici ve değişken bir yapı arz etmesi de postmodern düşüncenin zaman ve mekân kavrayışına uyum sağlamıştır.

1960'lı yıllarda, varoluşçu bir sanat anlayışını benimseyen sanatçılardan biri olarak Yoko Ono öne çıkmıştır. Ono, kadının toplumsal konumunu, kadına uygulanan şiddeti ve bu şiddet karşısında kadının yaşadığı zorlukları etkileşimli performanslarla sergilemiştir.

1964 yılında Japonya'nın Kyoto kentinde gerçekleştirilen “Kesip Biçme” performansı, bu çalışmalar arasında öne çıkan önemli örneklerden biridir (Görsel 2.10). Bu performanslar sayesinde, kadına yönelik şiddetin yanı sıra, ataerkil sistemin güç ve iktidar dinamikleri aracılığıyla kadının ötekileştirilmesi, nesneleştirilmesi ve güçsüzleştirilmesi gibi konular da görünür kılınmıştır. Yoko Ono'nun sanatsal çalışmaları genel olarak, feminist bir tepki olarak şekilleniyor ve kendisini kadın olduğu için bu görevi üstlenmekle yükümlü hissetmesinden kaynaklanıyordu. Bir kadın ve sanatçı olarak, toplumun kadınlara yönelik baskıcı yaklaşımlarını sorgulamanın önemini vurgulayan derin tartışmalar yapmış ve bu fikirlerini performanslarına yansıtmıştır (Korkmaz, 2006).



Görsel 2.11. Yoko Ono, “Kesip Biçme”, Performans, 20 Temmuz 1964, Kyoto, Japonya

Performans sanatı, modernizmin estetik ve görsel bir sanat anlayışına karşı postmodernizmin çok katmanlı ve eleştirel yapısını benimsemiştir. Yoko Ono'nun performansları, sanatın sosyal ve politik eleştiriye nasıl bir deneyim biçimi olarak sunduğunun önemli bir örneği olmuştur. Postmodernizm, sanatın toplumsal meselelere ve kimlik politikalarına duyarlı olmasını savunurken, performans sanatı bu düşüncüyü beden, mekân ve izleyici etkileşimi üzerinden somutlaştırmıştır. Performans sanatının geçici ve anlık yapısı, postmodern sanatın zaman ve mekâna dair geleneksel yaklaşımları reddetmesiyle de örtüşmüştür.

Fransız Şair ve yazar Antonin Artaud'un tiyatroya dair düşünceleri, Yoko Ono'nun performans sanatındaki yaklaşımlarının önemli bir çıkış noktası olmuştur. Artaud, insanın içsel şiddet eğilimlerinin bastırılmadan iyileşemeyeceğini savunarak, bilinçaltının açığa çıkarılmasını hedefleyen bir sanat anlayışını savunmuştur. Bu bağlamda “Vahşet Tiyatrosu” adlı kavramı geliştirmiştir. Tiyatro, seyircinin iç dünyasını derinlemesine keşfetme potansiyeline sahip bir sanat formudur. Ancak, bu sanatın gücü, seyircinin karanlık düşüncelerini, derin arzularını, hatta kâbuslarını ortaya çıkarabilmesine bağlıdır. Seyirci, tiyatro sahnesinde cinayetlere, cinsel saplantılara, vahşi içgüdülere, gerçeküstü deneyimlere ve hatta ölüm arzusuna dair derin düşlerini görebilmelidir. Tiyatro, bu derinlikleri açığa çıkarmazsa sadece yüzeysel bir eğlence aracı olur. Gerçek anlamda etkileyici olabilmesi için tiyatro, seyircinin iç dünyasını anlamlandırmasına olanak tanıyan bir alan sunmalıdır (Artaud, 1993).

Yoko Ono'nun “Kesip Biçme Performansı”, Antonin Artaud'un “Vahşet Tiyatrosu” kavramını andıran özellikler taşır. Performans, sanatçının sahnede dizlerinin üzerine oturması ve izleyicilerden sırayla sahneye gelerek, makasla Ono'nun üzerindeki elbiseleri kesmelerini istemesiyle gerçekleşir. Gösteri esnasında, seyircilerin elbiseleri kesmesine sessizce izin veren Ono, herhangi bir müdahalede bulunmadan sabit kalmıştır. Bu performans, izleyicilerin eylemlerini gerçekleştirmeleri sırasında Ono'nun kaygılı, endişeli ve korku içindeki ruh haliyle, izleyicilere güçlü bir mesaj iletmıştır. Kadınlara yönelik şiddet başta olmak üzere, iktidar gücünün “öteki” konumundaki bireyler üzerindeki belirleyici etkisini ve gücünü görünür hale getirmiştir. Performans, izleyicileri, şiddetin ve baskının doğrudan tanığı ve faili yaparak, onları bu durum üzerinde düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmiştir.

Performans sanatı, postmodernizmin sanatın politik ve toplumsal boyutlarına duyarlılığını ortaya koyan en önemli sanat biçimlerinden biri olmuştur. Yoko Ono'nun bu performansı, sanatın bir eleştiri aracı olarak kullanıldığı, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak toplumsal meseleler hakkında düşünmeye zorladığı bir örnek sunmuştur. Performans sanatının bu katılımcı yapısı, modernizmin bireysel yaratıcılık ve estetik arayışlarına karşı, sanatın toplumsal, politik ve kültürel bir araç olarak yeniden tanımlandığı postmodernist düşünceyi net bir şekilde yansıtmıştır.

Artaud'un "Vahşet Tiyatrosu" anlayışına göre, bilinçaltındaki bastırılmış şiddet eğilimleri açığa çıkarılmadan insanın iyileşemeyeceği savunulmuştur. Bu bağlamda, "Kesip Biçme Performansı", izleyicilerin kendi içsel şiddet eğilimlerini ve toplumsal baskıları açığa çıkarmalarına olanak tanıyan bir sanat deneyimi sunmuştur. Ono'nun performansı, izleyicilere içsel ve toplumsal gerilimleri deneyimleme fırsatı sunarak, Artaud'un önerdiği tiyatro anlayışının çağdaş bir uygulamasını sergilemiştir.

2.2.6. Feminist Sanat

Feminizm, 20. yüzyılın başlarından itibaren kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği konularında önemli bir sosyal hareket olarak ortaya çıkmıştır. Bu hareket, kadınların siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlarda erkeklerle eşit haklara sahip olmasını savunmuş ve patriyarkal yapıların sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Sanatta da yansımaları bulan feminizm, kadın sanatçıların görünürlüğünü artırmayı, onların eserlerinin sanat dünyasında hak ettikleri yeri almasını hedeflemiştir. 1960'lar ve 1970'lerde, feminist sanatçılar, toplumsal cinsiyet rollerini, kadın bedenini ve kadın kimliğini sorgulayan eserler üreterek sanatın geleneksel sınırlarını zorlamışlardır. Bu sanatçılar, kadınların sanatta maruz kaldıkları ayrımcılığa karşı durarak, müze ve galerilerde erkek egemen yapıyı eleştirip eşit temsil için mücadele etmişlerdir. Bu bağlamda, feminist sanat hareketi, kadın sanatçıların eserlerini hem sanatsal hem de politik bir dil aracılığıyla ifade etmelerine olanak tanımıştır.

Feminist sanat, postmodernizmin eleştirel yapısıyla güçlü bir bağ kurmuştur. Postmodernizm, modernizmin evrensel ve tekil anlatılarına karşı çıkarak çoğulculuğu, farklı kimlik ve sesleri ön plana çıkarırken, feminist sanat da bu bağlamda kadınların

sesini duyurmayı ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini sorgulamayı amaçlamıştır. Feminist sanat, postmodernizmin baskın ideolojilere karşı geliştirdiği eleştirel tavırla kendini bulmuştur. Kadınların sanat dünyasında görünürlüğünü artırmak ve ataerkil düzenin sanat üzerindeki etkilerini irdelemek, feminist sanatın postmodern bir eleştiri aracı olarak nasıl şekillendiğini göstermiştir.

1970’li yıllarda feminist sanatçılar, sanat dünyasında ve müze, galeri gibi mekânlarda, ayrıca sanat eğitimi verilen kurumlardaki kadın-erkek eşitsizliğine dikkat çekmişlerdir. Bu çerçevede, sosyalist feminist bir tavırla etkili sanat projeleri üreten Judy Chicago ve Miriam Schapiro, önemli ilk örnekleri sunan sanatçılar olarak dikkat çekmiştir. Bu iki sanatçının liderliğinde, 1970 yılında Feminist Sanat Programı (FAP) devreye alınmıştır. 1970 yılında Fresno State College’da, öğrenci ve öğretmenlerden oluşan küçük bir grup, katıldıkları deneysel bir ders olan Feminist Sanat Programı çerçevesinde düşüncelerini tartışma fırsatı bulmuştur (Clark, 2004).

Bu çalışmaların çıkış noktası olarak Feminist Sanat Programı gösterilebilir. 1971’de, bu çalışmalar Kaliforniya Sanat Enstitüsü’ne taşınmış ve Judy Chicago’nun liderliğinde, kadın sanatçılar için eğitim ve üretim alanında önemli bir ilerleme kaydedilmiştir. Chicago’nun liderliğinde, program sanat dünyasında kadınların eşitlik mücadelesini desteklemiş ve onların sanatsal ifade özgürlüğünü güçlendirmiştir. Judy, Fresno State College’da öğrencileriyle birlikte feminist sanatın gelecekteki ana yaklaşımlarının ilk örneklerini sunan çeşitli etkinlikler gerçekleştirmiştir. Kollektif çalışma, kadının tarihsel ve kültürel konumunu sorgulama, resim, performans ve enstalasyonlardaki yaygın kadın imajlarını reddetme ve kapsamlı kişisel tartışmalarla provokatif eylemleri birleştirme çabasını benimsemiştir. Chicago’nun güçlü liderliği altında, öğrenciler ataerkil sistemin fallosantrik görsel sembollerine karşı durarak cinsel kimliklerini güvenli bir şekilde ifade etme yollarını araştırdıkları ‘bilinç artırma’ toplantılarında teşvik edilmiştir (Clark, 2004). Judy Chicago ve Miriam Schapiro’nun bu program dâhilinde yürüttüğü en önemli projelerden biri ‘Kadın Evi Projesi’ olmuştur (Woman House, 1972).



Görsel 2.12. Judy Chicago ve Miriam Schapiro “Kadın Evi Projesi (Woman House)”, 1972

Bu proje, kadınların yaşam alanlarını ve ev içi rollerini sorgulayan, feminist sanatın etkili bir örneği olarak dikkat çekmiştir (Görsel 2.11). Womanhouse, sanatçıların kadın deneyimlerini ve ev içi emeği sanatsal bir dille ifade ettikleri, dönemin toplumsal cinsiyet normlarını eleştiren güçlü bir çalışma olmuştur (Womanhouse, 1972).

Feminist sanatın postmodernizme olan en güçlü katkılarından biri, sanatın disiplinler arası yapısının genişletilmesi olmuştur. Judy Chicago ve Miriam Schapiro'nun çalışmaları, sanatın sadece estetik bir deneyimden ibaret olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve politik bir araç olduğunu savunmuştur. Kadınların ev içi rolleri ve deneyimleri üzerine yoğunlaşan bu projeler, postmodernizmin sanatın içerik ve biçim yönünden esnek ve çoğulcu yapısını benimsemiştir. Kadının deneyimlerinin estetik ve politik bir söyleme dönüştürülmesi, postmodern sanatın kimlik temelli eleştirileriyle güçlü bir paralellik sergilemiştir.

Barbara Kruger, Cindy Sherman ve Keith Haring gibi sanatçılar, postmodernizmin bu çoğulcu ve demokratik yaklaşımını benimseyerek, eserlerinde popüler kültürden ve günlük yaşamdan öğeler kullanmışlardır. Kruger'in metin ve görseli birleştiren eserleri, sanatın toplumsal ve politik meseleleri ele alma biçimini değiştirmiştir. Sherman'ın fotoğrafları, kimlik ve cinsiyet rollerini sorgulayan çalışmaları ile postmodern sanatın önemli örneklerindendir (Kruger ve Heroine, 2010).



Görsel 2.13. Barbara Kruger, ‘‘Untitled (We Don't Need Another Hero)’’, 277 x 533 cm, 1986

Parodi, belirli bir bağlamda bir dizi ayırt edici nitelikten yararlanır ve orijinalini alaya alan bir taklit üretmek için niteliklerin tuhafliklarını yakalar (Jameson, 1983). Parodi, Barbara Kruger'ın Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok adlı çalışmasının değerlendirmesiyle daha da açıklanabilir olmuştur. Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok, çenesini sıkarak ve sağ kol kasını esneten küçük bir çocuğun koluna parmağını hayranlıkla koyan bir kızın büyük ölçekli fotoğrafıdır (Kalb,2003). Bu resim, Rosie the Riveter posterine metinlerarası bir gönderme olarak kabul edilmekle birlikte, aynı zamanda 1942 posterinin bir parodisi olarak değerlendirilmiştir. Rosie the Riveter posterinde, kasları esneyen bir kadın tasvir edilmekte ve altında "Başarabiliriz!" ifadesi yer almaktadır; bu ifade, savaş sırasında eşlerinin ve babalarının işlerini devralmak zorunda kalan İkinci Dünya Savaşı kadınlarına atıfta bulunmaktadır. Kruger'ın eseri, savaştan sonra dünyanın ataerkil bir düzene geri döndüğünü ima etmek amacıyla 'Başka Bir Kahramana İhtiyacımız Yok' başlığını kullanarak Rosie the Riveter posterinin bir parodisini oluşturmuştur. Kruger, bunu karşı cinsin bir kasını esnetmesi ve başlıkta erkek cinsiyetine atıfta bulunmak için "biz" zamirini kullanması aracılığıyla yapmıştır; Rosie the Riveter posterinde ise "biz" dişi cinsiyetine atıfta bulunmaktadır (Kalb, 2003).

Barbara Kruger ve Cindy Sherman gibi sanatçılar, postmodernizmin metinlerarasılık, parodi ve kimlik politikaları üzerine kurulu sanat anlayışını feminist bir perspektifle yeniden şekillendirmiştir. Kruger'in çalışmalarında, postmodern sanatın kimliği yeniden tanımlayan ve sorgulayan yapısı, kadınların sanat dünyasındaki yerini de sorgulayan feminist bir eleştiriyle birleşmiştir. Kadınların görünürlüğü, sanatsal ve politik bir mücadele olarak ele alınmış, Kruger'in ironik ve çarpıcı imgeleri, postmodernizmin sanatın sabit anlamlarını kıran yaklaşımıyla feminist bir boyut kazanmıştır.

Kruger ayrıca, öznelerinin kaba ve anonim özelliklerini içeren imge kompozisyonları yapar ve anlamı orijinal olandan saptırır; hâlihazırda var olan metinsel parçaları alıp onları değiştirerek orijinal anlamın aktardıklarından farklı olmasını sağlayan bu postmodernist teknik brikolaj olarak bilinir. Kruger'ın sanatında, brikolaj yönteminin yanı sıra postmodernist kültür yoğunlaştırma tekniği de kullanılmıştır (Barker, 2012).

Kültür Sıkıştırıcıları, mesajı kendi anti-mesajına dönüştürerek medyanın gösterge bilimini altüst etmeye çalışır. Bu nedenle, Kruger'ın eserinde, kızın oğlanın esnekliğine hayran olduğu görüntüsünün erkek egemenliği iması değil, daha çok bir reklamda görülebilecek bir kardeş-kız kardeş ilişkisini mizahi bir şekilde yansıttığı gözlemlenmiştir. Bu sebeple, Kruger'in çalışması genellikle 'kendilerini geri döndürmek için yapılır' (Heron ve Williams, 1996).

Kruger'ın sanatında, eserlerin sergilendiği yerlerin parodi amaçlı olarak seçildiği fark edilmiştir. Çalışmalar, 'para ve güç' temalı mesajların sürekli olarak yayınlandığı reklam panolarında yer almıştır. Kruger'in, etrafında bulunan reklamların sunduğu mesajlara karşı bir karşıtlık yaratmak amacıyla eserlerini bu mekânlarda kasıtlı bir şekilde sergilediği belirtilmiştir. Kruger'in reklam panoları, 1980'ler döneminde ünlü bir film veya çekici bir tüketim ürününün reklamını yapmak amacıyla kullanılabilecek bir platform olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, sanatçının eserlerinde metinlerarasılığın, parodinin ve pastişin açıkça kullanıldığı görülmektedir. Sosyo-ekonomik olarak, bu meydan okuma, reklamcıların sanat alanlarını kendi amaçları için kullanmalarına karşı bir karşı duruş olarak ele alınarak ataerkil yapı üzerine yapılan referanslarla parodileştirilmiştir (Kalb, 2003)

2.2.7. Yeni Dışavurumculuk

1970'lerin sonları ile 1980'lere geldiğimizde, Yeni Dışavurumculuk (Neo-Ekspresyonizm) akımının olgunlaşma süreci başlamıştır. Bu akımda, savaş, ölüm, terör gibi sosyal adalet meseleleri, figüratif bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Akım kapsamında, Almanya'da savaş sonrası dönemde öne çıkan sanatçılar arasında Sigmar Polke, Gerhard Richter, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Jörg Immendorff ve A. R. Penck yer almaktadır.

Baskı tekniklerinin kullanımıyla ifade biçimlerinin güçlendirilmesi sağlanmış, ironik bir üslup ve kapitalist gerçekçilik yaklaşımı benimsenmiştir. Bu sanatçılar, çeşitli malzeme ve teknikleri harmanlayarak eserler üretmişlerdir.

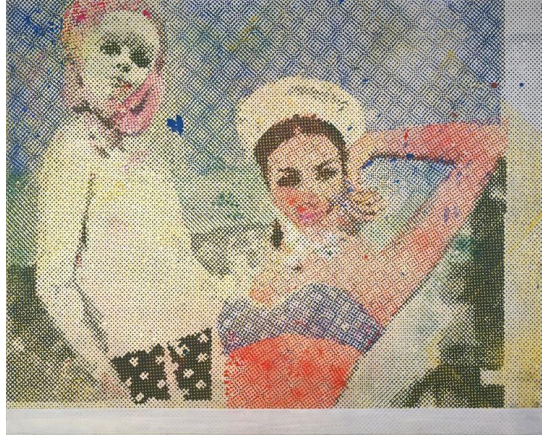
Yeni Dışavurumculuk, postmodernizmin çok katmanlı ve ironiye dayalı yapısının güçlü bir temsilcisi olarak kabul edilmiştir. Postmodernizm, modernizmin mutlak gerçeklik arayışını reddederek, çoğulcu ve parçalı bir anlam dünyası yaratırken, Yeni Dışavurumcu sanatçılar da benzer şekilde tarihi, toplumsal sorunları ve bireysel travmaları çok yönlü ve çelişkili bir biçimde ele almıştır. Özellikle savaş sonrası travmalar ve toplumsal bellek üzerine geliştirilen bu sanat, izleyiciye kesin cevaplar sunmaktan ziyade, soruları ve belirsizlikleri ön plana çıkarmıştır. Bu anlayış, postmodernizmin kesinlikten uzak, sorgulayıcı yapısıyla örtüşmüştür.

Sanatçı Sigmar Polke, Almanya’da doğmuş ve sosyalist gerçekçilik akımının etkisi altında bir eğitim almıştır. 1963 yılında, öğrenci olduğu dönemde Gerhard Richter ve Konrad Fischer ile birlikte ‘Kapitalist Gerçekçilik’ adlı projede ortak bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu sanatçılar, reklam dili ve kitle kültüründen yararlanarak, Soyut Dışavurumculuk akımının elitist diline karşı bir tepki oluşturmayı amaçlamışlardır.

Sigmar Polke’nin sanatı, Batı kültürünün dinamiklerine yönelik 20. yüzyılın en sert eleştirilerinden birini sunmaktadır. Polke’nin, postmodernizmin şekillendirdiği yeni sanatsal dili kavramsallaştırma sürecinde Amerikan estetik hegemonyasına hem doğrudan hem de ironik bir yanıt vermeyi hedeflediği gözlemlenmiştir. Polke’nin eserleri, Amerikan Pop Sanatı ile benzer bir temaya sahip olsa da, bu akımdan belirgin bir şekilde ayrıldığı saptanmıştır. Andy Warhol ve Roy Lichtenstein’in çizgi romanlar ve reklamlardan esinlendikleri imgelerle karşılaştırıldığında, Polke’nin çalışmalarının daha doğrudan ve yalın bir şekilde algılandığı belirlenmiştir.

Yeni Dışavurumcu sanatçılar, postmodernizmin ironik ve eleştirel tavrını benimseyerek, modernizmin sabit ve evrensel estetik anlayışına meydan okumuştur. Sigmar Polke’nin eserlerinde olduğu gibi, postmodernizmin ironiyi ve çelişkileri bir ifade aracı olarak kullanması, bu sanatçıların kapitalist toplumlara ve modern sanatın seçkinci yaklaşımına karşı geliştirdikleri sanatsal tepkilerin temelini oluşturmuştur. Polke’nin,

Amerikan estetik üstünlüğüne karşı getirdiği eleştiri, postmodernizmin merkezi olmayan, çoğulcu bir sanat anlayışını güçlendirmiştir. Böylece, sanat hem toplumsal hem de kültürel bağlamında eleştirel bir araç haline gelmiştir.



Görsel 2.14. Sigmar Polke, ‘‘Girlfriends’’, 46,1 x 58,9 cm, Baskı, 1966

1938 yılında Saksonya’da dünyaya gelen Georg Baselitz, Berlin’de Güzel Sanatlar eğitimi almıştır. Baselitz’in sanat kariyerinin her aşamasında resim sanatına olan derin ilgisi açıkça ifade edilmiştir. Sanatçının, sanatsal yolculuğunun çeşitli evrelerinde bazı resamlardan aldığı ilhamı cesurca dile getirdiği ve bu ilhamların asla yüzeysel bir taklitten ibaret olmadığı vurgulanmıştır. Baselitz’in çocukluk döneminde tanıştığı ve sanat hayatında derin etkiler bırakan ikinci ressam Ferdinand von Rayski’dir. Dresden Sanat Galerisi’nde 14-15 yaşlarında Rayski’nin ‘Wermsdorf Ormanı’ adlı eserini gördüğü ve bu eserin kendisini derinden etkilediği kaydedilmiştir. Bu etki, Baselitz’in kendi resimlerinde ‘Aşağı Orman’ adlı bir tablo yaratmasına ilham vermiştir. Bu eser, daha sonra 1969 yılında Baselitz’ in baş aşağı resim temalarının temelini oluşturmuştur. Ayrıca, 1960’lı yıllarda Rayski’nin büyük burunlu ve ekspresyonist tarzda portrelerinden esinlenen bir dizi çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu portrelerin, Baselitz’in Rayskiye olan vefa borcunu ödemeyi amaçladığı belirtilmiştir.

Georg Baselitz, sanatsal ifadesinde duygusal yoğunluğunu yansıtabilmek amacıyla büyük ölçekli eserler ortaya çıkarmıştır. Bu geniş boyutlu çalışmaların oluşumunda etkili olan unsur, Jackson Pollock’un devasa tuval eserleri olmuştur.



Görsel 2.15. Georg Baselitz, “Aşağı Orman”, 250x190cm, tuval üzerine yağlıboya, 1969

"Büyük resimleri tercih etmemin nedeni, kendimi yansıtmak değil, daha çok bir özgürlük ifadesi olarak veya mütevazı olmamayı göstermek için bu kadar büyük çalışmam", 1958 yılında, Berlin'deki eğitimim sırasında Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımıyla ilgili bir sergiyi ziyaret etmiştim. Jackson Pollock'un boydan boya tuvaleriyle karşılaştığım Berlin'deki eğitimim sırasında, öğrenci olarak bunu özgürlük, güç, doyumsuzluk ve sınırsızlık ifadesi olarak algıladım (Evrin, 2002).

Akımın postmodernizmle kesişim noktası, sanatın bireysel ve toplumsal travmalarla yüzleşme biçimini radikal bir dönüşüme uğratmıştır. Modernizmin bireysel özgünlüğe odaklanan ve sanatın kendi iç dünyasına çekilen yapısı, Yeni Dışavurumculuk'ta yerini toplumsal bellek ve kolektif travmaların yüzeye çıkarıldığı daha karmaşık ve çelişkili bir anlatıya bırakmıştır. Baselitz gibi sanatçılar, bu geçişi eserlerinde ifade ederek, modernizmin katı estetik normlarına karşı postmodern bir özgürlük arayışını temsil etmiştir.

Georg Baselitz'in küçük ve büyük boyutlu resim konusundaki tercihleri, kısmen dönemin politik atmosferiyle ilişkilendirilmiştir. Nazi döneminde üretilen resimlerin genellikle küçük boyutlu olduğu ve evlere asılmak üzere tasarlandığı ifade edilmiştir. Bu küçük boyutlu resimlerin, otoriter rejimlerin estetik ve ideolojik tercihlerini yansıttığı

savunulmuştur. Baselitz, evlere asılacak ya da geniş kitleler için üretilen resimlerin sanatçının kendi sanatsal özgürlüğünden ödün vermesi anlamına geldiğini belirtmiştir. Bu tür eserlerin, sanatçı ile izleyici arasında bir tür uzlaşma sağladığı ve bu uzlaşmanın, sanatçının özgün sanat anlayışına zarar verdiği öne sürülmüştür. Baselitz tarafından, bu politik bağlamda resim yapma fikrinin reddedildiği ve sanatsal ifade özgürlüğünün savunulmuş olduğu belirtilmiştir. Baselitz ise uzlaşmak istemediğini dile getirmiş ve resimlerinin şöminelik olmadığını ifade etmiştir (Öner, 2014).

Postmodernist sanat, sanatçının izleyici ile kurduğu hiyerarşik ilişkiyi yıkarken, Baselitz'in büyük ölçekli ve provoke edici eserleri bu yıkımın sembolü olmuştur. Akımın sanatçıyı toplumsal bir eleştirmen haline getirme arayışı, Yeni Dışavurumculuk sanatçılarının da sanatı politik ve eleştirel bir araç olarak kullanmalarıyla büyük bir benzerlik taşımıştır.

2.2.8. Dijital Sanat

Rönesans'tan bu yana, özellikle Endüstri Devrimi sonrasında dikkat çeken bilim, teknoloji ve sanat arasındaki güçlü bağ, yeni teknik imkânlar ve yaklaşımlar sayesinde sanatta çok daha belirgin bir şekilde kendini göstermiştir. Bu zincire eklenen en yeni halka, 1960'lı yıllardan itibaren gelişmeye başlayan bilgisayar destekli sanat uygulamaları olmuştur. Dijital teknolojinin sadece bir sanatsal araç olarak kullanılmasının ötesinde, sanatsal bir ortam haline dönüşmesi de bu sürecin parçası olmuştur. Bu gelişmeler, geleneksel sanat anlayışlarını etkilemiş ve “dijital sanat” başlığı altında yeni sanat formlarının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Özellikle 1980 sonrasında görülen teknolojik ilerlemeler, donanım ve yazılım sistemlerinin daha verimli ve yaygın hale gelmesine, ayrıca internetin dünya çapında bağlantı sağlayan bir araç olarak rol üstlenmesine neden olmuştur. Dijital devrim olarak adlandırılan bu döneme ulaşılmadan önce de, pek çok sanatçı dijital imkânları erken dönemde deneyimlemiş, 1970'li yıllarla birlikte bu çabalar daha görünür bir hal almıştır. İlk başlarda bu sanat akımları, bilgisayar sanatı, multimedya sanatı veya yeni medya sanatı olarak tanımlanmışken, zamanla dijital teknolojinin sanatsal üretimde sunduğu imkânlar sayesinde “dijital sanat” kavramı, daha geniş bir alana yayılarak kullanılmaya

başlanmıştır. Bu kavram, estetik bir çerçeveden ziyade, farklı türde sanatsal üretim ve deneyimleri kapsayacak şekilde tanımlanmıştır (Paul, 2003).

Dijital sanat, postmodernizmin çok yönlülüğü ve disiplinler arası yapısının en belirgin yansımalarından biri olarak karşımıza çıkmıştır. Geleneksel sanat akımlarının aksine, dijital sanat herhangi bir sınır veya tek bir tanımlamayla kısıtlanmamış, postmodernizmin evrensel anlatılar yerine çoğulculuğu savunan yapısına paralel olarak sürekli dönüşen ve genişleyen bir sanat alanı olmuştur. Dijital sanatın bu esnekliği, postmodernizmin katı normlara ve kurallara karşı çıkan yapısını desteklemiş, sanatın herhangi bir materyale veya forma bağlı olmadan, sürekli değişebilen ve çoğalabilen bir süreç olarak algılanmasını sağlamıştır.

Dijital sanat, yaratım sürecinde ve fiziksel varlığı açısından bilim ve teknolojiyle sıkı sıkıya kaynaşmış bir konumda yer almıştır. Sanata modern kültürün yaratıcı bir yansıması olarak bakıldığında, dijital sanatın çağdaş sanatın bir alt kolu olarak değerlendirilebileceği görülmüştür. "Dijital" sıfatı çoğu zaman belirsiz bir çağrışım uyandırdığı ve eserin son biçimini tam anlamıyla açıklamadığı için, bu terim burada sanatçıların bilgisayarı temel bir araç, ortam ya da yaratıcı bir ortak olarak kullandıkları eserler için tercih edilmiştir (Wands, 2006).

Dijital sanatın postmodernizmle ilişkilendirilmesinde önemli olan bir diğer unsur ise, sanatın yaratım sürecinde teknolojiyle olan etkileşiminin ön plana çıkması olmuştur. Postmodern sanat, sanat eserinin bir sanatçının bireysel üretimi olmasından çok, çeşitli teknolojik araçlarla birlikte üretilen bir süreç olarak görülmüştür. Dijital sanatçılar, bilgisayarları sadece bir araç olarak değil, aynı zamanda sanatsal bir ortak gibi kullanarak, postmodern sanatın üretim süreçlerini kökten değiştirmiştir. Bu durum, sanatın yaratım sürecine dair postmodern yaklaşımların önemli bir parçası olmuştur.

Dijital olanaklar, geleneksel sanat üretim süreçlerine dâhil olabilmış ve fotoğraf, resim, grafik, heykel ile müzik gibi çeşitli disiplinlerle etkileşim kurmuştur. Aynı zamanda, yazılım ve ağ sanatı gibi tamamen yeni sanat formlarına da dönüşebilmiştir. Böylelikle dijital teknolojiler, her geçen gün etki alanını genişleterek pek çok sanatçı tarafından benimsenmiş ve dijital sanat çatısı altında sınıflandırılan yeni sanat türlerinin

oluşmasına katkı sağlamıştır. Christianne Paul'e göre, dijital sanat yalnızca dijital imkânların araç olarak kullanıldığı geleneksel sanat formlarını içermekle kalmamış, aynı zamanda dijital olanakların üretim, arşivleme ve sunum aşamalarında bir ortam olarak kullanıldığı yeni sanat biçimlerini de kapsamıştır (Paul, 2003). Bu çerçevede, baskıresim ve heykel gibi geleneksel disiplinlerde dijital teknolojinin bir araç olarak kullanımı mümkün olmuşken, net sanatı ve yazılım sanatı gibi yalnızca dijital ortamlarla var olabilen uygulamalar, dijital olanakların bir ortam olarak kullanılmasını zorunlu kılmıştır.

Dijital sanat, postmodernizmin klasik anlatı ve biçimlere meydan okuyan yapısıyla doğrudan ilişki kurmuştur. Postmodern sanat, farklı disiplinleri bir araya getirme ve disiplinler arası geçişler yapma eğilimindeyken, dijital sanat bu anlayışın en güçlü ifadelerinden biri olarak ortaya çıkmıştır. Dijital sanatçılar, fotoğraf, resim, müzik, video ve performans tek bir platformda birleştirerek, sanatın tek bir disipline hapsedilmesine karşı çıkan postmodernist yaklaşımla paralel bir süreç geliştirmiştir. Bu disiplinler arası yapı, postmodernizmin farklı kimliklerin, bakış açılarının ve kültürlerin bir arada var olabileceği düşüncesini sanatın merkezine taşımıştır.

Dijital sanatın şekillenebileceği formlar, hem geleneksel hem de yenilikçi biçimler olarak varlık göstermiştir ve bazen bu iki form arasında keskin bir ayrım yapmak mümkün olamamıştır. Dijital sanatın geleneksel biçimlerinden bazıları, baskılar, fotoğraflar, heykeller, enstalasyonlar, videolar, animasyonlar, müzik ve performanslar olmuştur. Öte yandan, dijital alanın kendine has yeni formları olarak sanal gerçeklik, yazılım sanatı ve net sanatı öne çıkmıştır (Wands, 2006).

Bu şekilde, dijital sanat, yaratım sürecinin en az bir bölümünde dijital teknolojilerden faydalanılan sanatsal üretimler için bir tanımlama haline gelmiştir. Aynı zamanda, bu tür dijital eserler, benzer teknik altyapılarla oluşturulmuş olsalar da farklı disiplinlere ait unsurları bir araya getirip harmanlamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MODERN VE POSTMODERN DÖNEMLER İÇİNDE BASKİRESİM

3.1. Baskiresim

Modernizm ve postmodernizm, 20. yüzyılın ikinci yarısında sanatı derinden etkileyen iki büyük düşünsel akım olarak öne çıkmıştır. Bu dönemde baskiresim, yeni teknikler ve estetik yaklaşımlar aracılığıyla yeniden şekillendirilmiş ve sanatsal değerler üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Modernizm döneminde, sanatta içsel yapıların sorgulandığı ve biçim ile içerik arasındaki ilişkinin yeniden ele alındığı gözlemlenmiştir. Postmodern döneme geçişle birlikte ise sanatın çeşitliliği ve disiplinler arası etkileşimleri baskiresim sanatına dâhil edilmiştir. Bu süreç boyunca baskiresim, sadece bir teknik olmaktan öte, sanatçıların ifade biçimlerini ve toplumsal eleştirilerini yansıttıkları bir alan haline getirilmiştir.

Baskiresim, sanat tarihinde derin bir geçmişe sahip olmasına rağmen, modern ve postmodern sanat akımlarıyla birlikte farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu süreçte baskiresim sanatında sanatçılar tarafından hem geleneksel yöntemler kullanılmış hem de modern ve postmodern yaklaşımlar benimsenmiştir. Baskiresim, bir yüzeyde oluşturulan görüntülerin kopyalanarak çoğaltılmasına dayanan bir sanat formu olarak bilinir. Bu sayede sanat eserlerinin daha geniş kitlelere ulaşması sağlanmış ve sanatın yaygınlaşması desteklenmiştir.

Modern dönemde baskiresim, sanatçılar tarafından çeşitli biçimlerde yeniden ele alınmıştır. Claude Monet, Edgar Degas ve Camille Pissarro gibi isimler, litografi gibi teknikler kullanarak estetik anlayışlarını geniş kitlelere ulaştırmışlardır. Litografi ve gravür gibi geleneksel baskı tekniklerinin modern dönemde yeniden canlandırıldığı gözlemlenmiştir. Renkli baskıların yaygınlaşmasıyla birlikte, doğrudan doğadan alınan gözlemler ve duygusal izlenimler bu tekniklerle aktarılmıştır.

Postmodern döneme geçişle birlikte baskiresimde daha özgür ve deneysel yaklaşımlar benimsenmiştir. Andy Warhol ve Roy Lichtenstein gibi sanatçılar, baskiresmi tüketim kültürü ve popüler imgeler aracılığıyla eleştirel bir sanat biçimi olarak

kullanmışlardır. Warhol'un "Campbell's Soup Cans" ya da "Marilyn Diptych" gibi eserleri, seri üretim mantığının sanata nasıl dâhil edildiğinin en önemli örnekleri olarak görülmüştür. Warhol'un baskıresim çalışmaları, postmodern dönemde sanatın kitle iletişim araçları ve ticari imgelerle olan ilişkisini vurgulamıştır.

Postmodern baskıresim, geleneksel sınırların ötesine geçen, birçok disiplini bir araya getiren ve özgünlük anlayışını yeniden yorumlayan bir sanat formu olarak değerlendirilmiştir. Richard Hamilton ve David Hockney gibi sanatçılar, baskıresmi fotoğraf ve dijital medya gibi diğer sanatsal tekniklerle birleştirerek çalışmalarında sanatsal ifade özgürlüğünü artırmışlardır. Bu dönemde baskıresim, sadece kağıt üzerinde değil, çeşitli malzemeler ve yüzeylerle zenginleştirilmiş ve yeni kavramsal boyutlar kazanmıştır.

Sonuç olarak baskıresim, modern ve postmodern dönemde farklı evrelerden geçerek yeniden şekillendirilmiş ve sanatsal anlamda büyük bir değer kazanmıştır. Geleneksel tekniklerle başlayan bu yolculuk, postmodern dönemde disiplinler arası yaklaşımlarla zenginleşmiş ve sanatın toplumsal mesajlarını iletmek için güçlü bir mecra haline getirilmiştir.

3.2. Modernden Postmoderne Baskıresim

3.2.1. Empresyonizm ve Baskıresim

19. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan ve sanat dünyasında köklü bir değişim yaratan Empresyonizm, baskıresimde de, bu sanatsal devrimin önemli bir parçası haline gelmiştir. Sanatçılar, baskıresmi yalnızca bir üretim aracı değil, aynı zamanda yaratıcı bir ifade biçimi olarak kullanmaya başlamışlardır.

Empresyonist sanatçılar, baskıresim alanında yaptıkları yeniliklerle, yalnızca geleneksel yöntemleri sürdürmekle kalmamış, aynı zamanda bu sanatsal ifade biçimini zenginleştirerek geniş kitlelere ulaşmasını sağlamışlardır. Özellikle litografi, gravür ve monoprint gibi teknikler, bu sanatçılar tarafından hem estetik arayışlar hem de sanatı yaygınlaştırma amacıyla etkin bir şekilde kullanılmıştır. Sanatçılar, doğayı, ışığı ve anlık

izlenimleri aktarmak için baskıresmi güçlü bir araç olarak görmüş ve bu teknikleri yaratıcı bir biçimde yeniden yorumlamışlardır.

Claude Monet öncü eseri “Impression, Sunrise” ile izleyicilere doğal ışık ve renk oyunlarını yansıtarak modern sanatın temellerinin atılmış olduğu vurgulamıştır. Bu çalışmanın yanı sıra; Claude Monet, Edgar Degas ve Camille Pissarro, hem sanatsal anlayışlarını kâğıt üzerinde yeniden yaratmak hem de aynı zamanda çalışmalarının yaygın olarak dağıtılmasını ve alkışlanmasını sağlamak için bir araç olarak litografiyi yeniden keşfetmiştir. Işık ve renk izlenimlerini aktarmanın, sanatın gidişatını değiştirmenin yeni yollarını icat eden bu sanatçılar, tasarımlarını litograflara dönüştürmek için başarılı bir İngiliz litograf ve Empresyonistlerin hayranı olan George William Thornley'i görevlendirmiştir.

Modern dönemde baskıresim, sanatçılar için eserlerini daha geniş kitlelere ulaştırmanın bir yolu olarak öne çıkmıştır. Litografi gibi teknikler, sanatın estetik özelliklerini koruyarak yeniden üretim imkânı sunmuş, bu da sanatı daha erişilebilir kılmıştır. Bu dönemde baskıresim, özellikle ışık ve doğa izlenimlerini estetik bir biçimde yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Ancak modern dönemde baskıresim daha çok bir destekleyici araç olarak görülmüş, sanatsal ifade ve yaratıcılıkta baskıresimle ilgili yenilikler sınırlı kalmıştır.

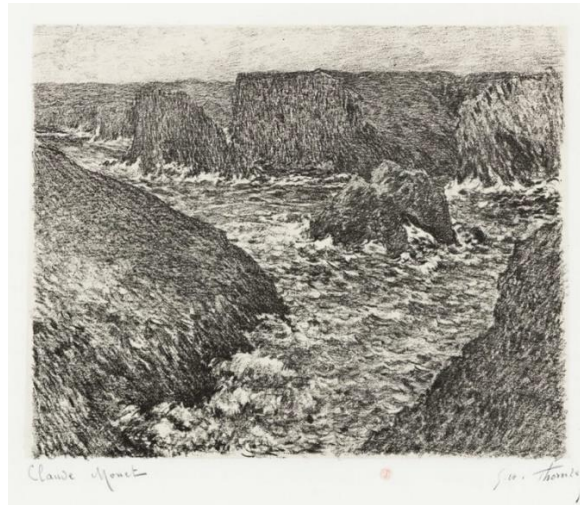


Görsel 3.1. Claude Monet ve George W. Thornley, “Femme à l'Ombrelle (Suzanne Hoschedé)”, lithograph, 1908

Monet, Thornley ile tanışana kadar, baskı sanatıyla pek ilgilenmemiştir. Degas ve Pissarro'nun bakır üzerine kazıma yaptığı, taş veya transfer kâğıdına çizim yaptığı eserlerden farklı olarak, Monet baskı sanatını ya çok karmaşık bulmuş ya da bu sanatın sağlayabileceği eserler için halkın ilgisini çekmeyi düşünmemiştir. Ancak Thornley ile işbirliği yaparak, Monet tüm ustalığını bu alanda da göstermiştir. Monet'in kurşun kalemle imzalanmış olan manzara ve deniz manzaraları litografilerinde, Empresyonist tarzının temel unsurları olan ışık ve renk oyunlarının ustalıkla yansıtıldığı görülmüştür. Bu çalışmalarda, yağlı boya tablolarındaki zorlu ışık etkilerinin grafik sanatlara başarıyla aktarıldığı anlaşılmıştır. Litografilerdeki sahnelerin, Monet'in doğa ve ışığa olan ilgisinin etkisiyle şekillendirildiği fark edilmiştir.

Modern dönemde baskıresim teknikleri, sanatı yaygınlaştırmanın bir yolu olarak kullanılmıştır. Litografi gibi tekniklerin yaygınlaşması, sanat eserlerinin estetik değerlerinden ödün vermeden daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Bu, modern dönemin baskıresime bakışını şekillendiren temel unsurlardan biri olmuştur. Ancak bu dönemde baskıresim hâlâ resmin bir yardımcı aracı olarak kabul edilmiştir, yani baskıresim tek başına değil, resimle birlikte var olan bir ifade biçimi olarak görülmüştür.

Monet ve Thornley'in en tanınmış işbirliği, Monet'nin ünlü tablolarından esinlenerek oluşturulan 1877-92 tarihli “L'Album de 20 lithographs” adlı 20 baskıdan oluşan bir portföy olmuştur.



Görsel 3.2. Claude Monet ve George W. Thornley, “La Côte sauvage”, Litografi, 1908



Görsel 3.3. Claude Monet ve George W. Thornley, ‘Le Pont de Vervy’, Litografi, 1894

Avrupa’da kültürel olarak, 19. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde birçok önemli akım ve hareket ortaya çıkmıştır. Başta empresyonizm gibi sanat akımları, geleneksel sanat anlayışını sorgulamış ve sanatın ifade biçimlerini büyük ölçüde değiştirmiştir. Öte yandan edebiyat alanında, realizm ve natüralizm gibi akımlar gerçekçi ve objektif bir bakış açısını benimsemiştir. Bu dönemde ayrıca psikanaliz, sosyalizm ve feminizm gibi fikir akımları da önem kazanmış ve toplumun çeşitli yönlerinde reform hareketleri başlamıştır. Bu değişimler, 19. yüzyılın sonlarında Avrupa’yı modern çağa doğru yönlendirmiştir.

3.2.2. Amerika Modernizmi ve Baskıresim

Amerikan sanatında çeşitli tarzların ve eğilimlerin belirginleştiği bu zaman diliminde, Akademik Klasizm adı verilen bir eğilim ortaya çıkmış ve Kenyon Cox (1856-1919) ile Abbott Handerson Thayer (1849-1921) gibi önemli sanatçılar bu üslupta eserler üretilmiştir. Bu anlayış, klasik konuları gerçekçi bir yaklaşımla resmetmiştir. Ayrıca, manzara ve natürmort resimleri de bu dönemde öne çıkmış ve Cope, Harnett, Peto ve Haberle gibi sanatçılar bu konularda önemli eserler vermişlerdir. Bu yıllarda, figür ve portre resmi de popülerliğini korumuş ve James McNeill Whistler ile John Singer Sargent gibi ünlü sanatçılar bu temalar üzerinde çalışmıştır. Amerikalı sanatçılar, kültürel geçmişleri ve sanatsal gelenekleriyle bağlarını kurmaya çalışırken, 19. yüzyılın sonları Amerikan sanatında, Avrupa resim sanatının etkileri kendisini göstermeye başlamıştır.

Modern dönemde baskiresim, Amerika'da sanatsal geleneklerin yeniden yorumlanmasında önemli bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Akademik Klasisizm çerçevesinde, baskiresim sanatçıların detaylara ve tarihsel temalara odaklanarak klasik eserler üretmesini sağlamış, aynı zamanda Amerikan sanatında yerel kültür ve doğa temalarının yaygınlaşmasına katkı sunmuştur. Özellikle gravür ve litografi gibi baskı teknikleri, Amerika'da sanatın yaygınlaştırılmasında ve daha geniş kitlelere ulaştırılmasında büyük bir rol oynamıştır.

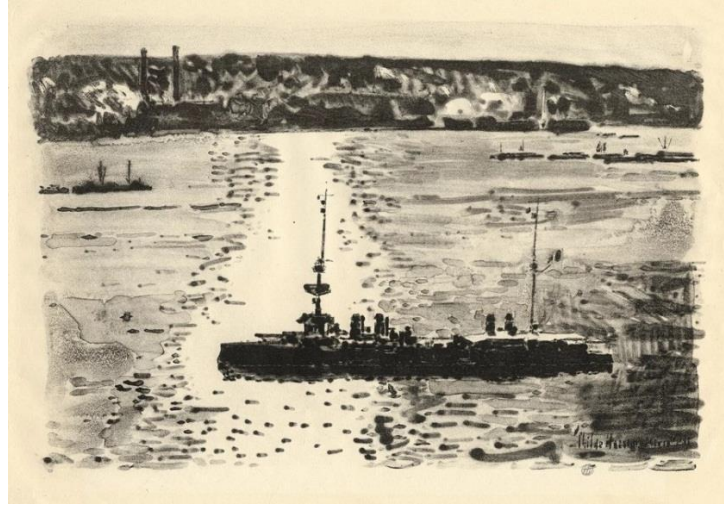
Bu sanatçılar ve eserleri, Akademik Klasisizm döneminde baskiresim sanatının ne şekilde kullanıldığını ve bu tekniğin sanat dünyasında nasıl yer bulduğunu gösteren önemli örneklerdir. Klasisizm'in baskiresimdeki izleri, çizgisel netlik, detaylara verilen önem ve tarihsel ya da mitolojik konuların işlenmesiyle belirgindir.

Baskiresmin modern dönemdeki bu kullanımı, sanatın geleneksel ve akademik çerçeveler içinde kalmasına yardımcı olmuş, klasik konuların görsel ve estetik olarak yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bununla birlikte, baskiresim tekniği Amerika'da, Avrupa'dan gelen sanat eğilimlerinin bir yansıması olarak da kullanılmıştır; bu teknikler Amerikan sanatçıların kendi kültürel miraslarını ve tarihlerini yeniden ele almalarına olanak tanımıştır.

19. Yüzyıl sonlarının Amerikasında Avrupa'dan dönen sanatçıların burada gördükleri sanatsal eğilimleri benimseyerek, onların da özellikle empresyonist tarzda eserler üretmeye başlamışladıkları görülmüştür. Ancak, bu eğilimin Amerika'da benimsenmesi Avrupa'dan daha geç olmuştur. William Merrit Chase, Theodore Robinson ve Alden Weir gibi önemli isimler, bu dönemde Amerikan sanatında etkili olan sanatçılar arasında yer almışlardır. 1820-1880 yılları arasında aktiflik gösteren Hudson Nehri Okulunun manzara resminde benimsediği yaklaşıma karşı çıkan sanatçılar, Amerikan resim sanatında yeni bir dönemi başlatmıştır.



Görsel 3.4. William Merrit Chase, “İsimsiz ”, 15,2 x 20,3 cm, Monotype baskı (soldaki)
Görsel 3.5. Alden Weir, “ Dooryard, Buckets and Tree”, 22,7x33,9 cm, Gravür (sağdaki)



Görsel 3.6. Childe Hassam , ‘The French Cruiser’, 21.3 × 32.4 cm, Lithograph, 1918



Görsel 3.7. John H. Twachtman, “Zattere, Venice”, 10.2 × 12.7 cm, Etching, 1880

20. yüzyılın başlarında Amerika'da, sosyalist hareketlerin ortaya çıkmasıyla işçi hareketlerinin önemi artmıştır. Bu dönemde, "Ashcan Okulu" olarak bilinen bir sanat akımı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır ve bu akım Avrupa'daki sanatsal eğilimlere karşı bir tavır olarak görülmüştür. Ashcan Okulu, yoksul tabakanın yaşamını, işçilerin günlük yaşam mücadelesini ve sokak manzaralarını resimlerinde temel unsur olarak seçmiştir. Bu dönemin gerçekçi yaklaşımı, Robert Henri önderliğindeki "Sekizler Grubu" adı altında tanımlanmıştır. Robert Henri, Thomas Eakins'in öğrencisidir ve 1900 yılında New York'a yerleşmiştir.

Modern dönemde baskiresim, yalnızca sanatsal ifade değil, aynı zamanda toplumsal ve politik mesajların iletilmesinde de kullanılmıştır. Ashcan Okulu'nun sosyal gerçekçi yaklaşımı, baskiresmin toplumsal eleştirilerde de etkin bir araç olabileceğini göstermiştir. John Sloan gibi sanatçılar, gravür gibi baskı tekniklerini kullanarak işçilerin ve yoksul sınıfların zorluklarını resmetmişlerdir. Bu, baskiresmin sanatsal bir dil olarak modern dönemde nasıl toplumsal meselelerle buluştuğunun en açık göstergelerinden biri olmuştur.

Sekizler Grubu'nun resimleri, 1908 yılında New York Macbeth Galerisi'nde sergilenmiştir. Ashcan Okulu'nun realist geleneğini benimseyen ve "Ashcan Okulu Ressamları" olarak bilinen bu sanatçılar, ulusal akademilere karşı çıkmışlardır. Bu grup sanatçılar, Amerikan resminin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Grubun içerisinde yer alan sanatçılar arasında William Glackens, George Luks, Arthur B. Davies, John Sloan, Everett Shinn, Ernest Lawson ve Prendergast' tır. Bu grup sanatçılar,

baskıresmine sanatsal bir ifade aracı olarak büyük önem atfetmiştir, özellikle John Sloan, sosyal eleştiriler barındıran gravürleriyle baskıresim dünyasında önemli bir yere sahip eserler ortaya koymuştur. Grubun sanatçılarının üzerinde durduğu konular, şehir ve kırsal yaşamın zorluklarını, kömür madencilerinin ve günlük işlerde çalışan işçilerin yaşam koşullarını içeren bir anlatımda oluşturulmuştur.



Görsel 3.8. John Sloan, “Baskı Uzmanları”, 50,8 × 12,7 cm, Etching, 1905

Sanatçı John Sloan Ashcan Okulu’nun önde gelen sanatçılarından biridir ve gündelik yaşamı konu alan baskıresim çalışmalarıyla tanınır. Özellikle New York sokaklarındaki hayatı resmetmiştir.

Bu dönemde baskıresim, Amerikan şehir ve kırsal yaşamının sosyopolitik yönlerini ortaya koyan önemli bir araç haline gelmiştir. Modern dönemde sanatçılar, baskıresim tekniklerini kullanarak şehir hayatını ve işçi sınıfının yaşam mücadelelerini gerçekçi bir biçimde gözler önüne sermiştir. Özellikle Ashcan Okulu’nun toplumsal eleştiri ve sosyal gerçekçilikle baskıresmi buluşturması, Amerika’daki modern sanatın gelişiminde bu tekniklerin ne denli önemli bir rol oynadığını göstermiştir.



Görsel 3.9. John Sloan “Combing her Hair”, 9,4x 6,8 cm, Gravür, 1913



Görsel 3.10. Arthur B. Davies “On Willow Brook”, 11x27 cm, Litografi, 1924

Bu sanatsal hareketler ile Avrupa'daki sanatsal devrimlerin Amerikan sanatı üzerinde baskın bir etki yarattığı görülür. Paris, bu dönemde avant-garde sanatın merkezi olarak kabul edilmiştir. Fovizm ve Kübizm gibi önemli akımlar 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkarılmış ve bunları Dadaizm ve Sürrealizm akımları takip etmiştir.

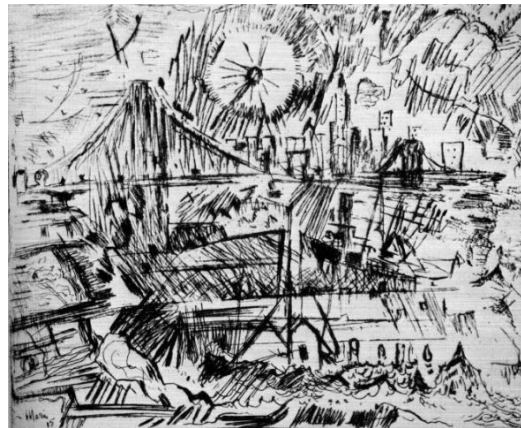
Amerikalı sanatçılar, Avrupa'da yaşanan bu gelişmelerden Alfred Stieglitz' in 291 adlı galerisi aracılığıyla haberdar edilmişlerdir. Galeri, 1 Aralık 1908'de açılmış olup modern sanatı Amerika'ya tanıtmada önemli bir rol oynamıştır. Birçok Avrupalı

sanatçının eserleri ilk kez Amerikalı sanatseverlere bu galeride sunulmuş ve aynı zamanda "Genç Amerikalı Ressamlar" sergisi, Amerika'daki modernist sanatçılara geniş bir tanınırlık kazandırmıştır (Uğuz, 2013).

Alfred Stieglitz'in modern sanat düşüncesine odaklanan Max Weber, Arthur Garfield Dove, Marsden Hartley, Georgia O'Keeffe ve John Marin, Amerika'daki ilk modernist hareketleri temsil eden ressamlar arasında yer almaktadır. Bu sanatçılar, Avrupa kökenli modern sanat akımları olan Fütürizm ve Kübizm'den ilham alarak eserler üretmişlerdir. Stieglitz'in yönlendirmesiyle, 20. yüzyılın başlarında New York'ta ortaya çıkan bu sanatçılar, sanatsal üretimlerinde geleneksel temaların ötesine geçmişlerdir.



Görsel 3.11. Georgia O'Keeffe sergisi, Galeri 291, Fotoğraf, 1917



Görsel 3.12. John Marin "Trinity Church Yard", 27.5x32.5 cm, Etching, 1915

Hartley, Weber, Dove, Marin ve O'Keeffe gibi ressamalar, soyutlamaya ve kişisel ifadeye odaklanarak peyzaj, figüratif çalışmalar ve soyut kompozisyonlar gibi çeşitli konuları ele almışlardır. Özellikle O'Keeffe, büyük ölçüde Amerikan Southwest manzaraları ve çiçek detayları ile tanınan bir sanatçı olarak öne çıkmıştır. Marin ise deniz manzaraları ve kentsel peyzajlar üzerine yoğunlaşmış, dinamik ve deneysel bir yaklaşım sergilemiştir.

Bu sanatçılar, Stieglitz' in 291 Galerisinde bir araya gelerek modern sanatın Amerika'daki gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Yeni ve ilginç bir estetik arayışı içinde olan bu grup, Amerikan sanatının uluslararası sahnede tanınmasına ve takdir edilmesine katkıda bulunmuştur.

1908 yılında faaliyete geçen "New Society of American Artists" (Amerikan Sanatçılarının Yeni Derneği), Amerika'da Çağdaş sanat hareketinin tanıtılması ve yayılmasında önemli bir rol oynamış bir organizasyondur. Bu dernek, özellikle New York'taki 291 Galerisi aracılığıyla Paris'teki avant-garde sanatın Amerika'ya tanıtılmasına büyük katkı sağlamıştır.

“Sanatçılar, Avrupa tarzı resimlerden uzaklaşarak, Amerikan yaşamının henüz keşfedilmemiş yeni bir zenginlik sunduğunu savunuyorlardı. Naif sanatçılara dönersek, “henüz keşfedilmemiş zenginlik” iddiası belki de yanlıştı, ancak akademilerden çıkmış bu sanatçılar, halkın tanıdığı ressamaları bilmiyorlardı. Sekizler Grubu, sinemalar, mağazalar, restoranlar, parklar gibi yeni temalardan ilham alıyordu. Aynı zamanda eleştirel bir tutum sergiliyor, mizah anlayışlarına sahiptiler ve canlı renkleri tercih ediyorlardı. Tüm bu özellikler,

1913 Armory Show Fuarı'nda en etkileyici Avrupalı ressamların yanında onlara ilk başarılarını kazandırdı. Prendergast, o dönemin Pollock'u haline geldi. Avrupa'da az tanınan bu ressam, 1924'de öldüğü Birleşmiş Devletler'de oldukça önemsenir, bütün müzelerde iyi bir yeri vardır.” (Ragon, 1987)

1913'te Armory Show adı verilen sergi, Avrupa'dan getirilen modern sanat eserlerini Amerikan izleyicisiyle buluşturmuş ve büyük bir etki yaratmıştır. Bu sergi, Amerika'da sanatın uluslararası arenada yer almasını sağlarken, Avrupa'da gelişen

modern sanat akımlarının Amerika’da da benimsenmesine ve yerel sanatçıların bu akımlara katkı sağlamasına olanak tanımıştır. Bu dönemde sanat, sadece estetik bir ifade aracı olmaktan çıkarılmış ve toplumsal, politik ve psikolojik boyutlarıyla da ele alınmaya başlanmıştır.



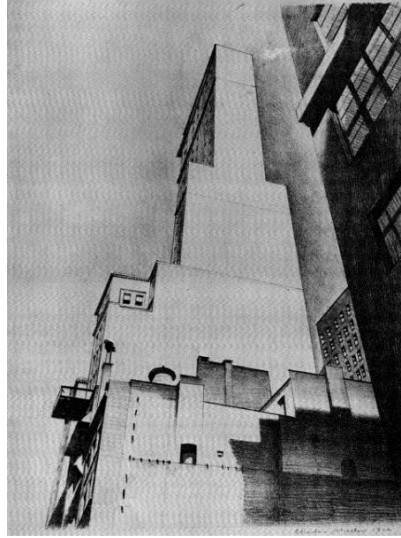
Görsel 3.13. Mary Cassatt, “Margot’ un Büyük Başlık Takması”, Etching, 1904

Armory Show, ağırlıklı olarak Fransız sanatçıların eserlerine yer vermiş ve bu eserler, Ingres, Corot, Degas, Seurat gibi klasik sanatçılardan başlayarak Cezanne, Van Gogh, Matisse, Picasso gibi modernist sanatçılara kadar geniş bir yelpazeyi kapsamıştır. Sergi, 19. yüzyıldaki Fransız sanatında klasik resim anlayışından modern sanata geçiş sürecini ele alarak bu dönüşümün görsel bir temsili olmayı amaçlamıştır. Bu, izleyicilere sanatın nasıl evrildiğini ve yeni akımların nasıl şekillendiğini görme fırsatı sunmuştur. Ülkede büyük ilgi gören bu sergide, resim, heykel ve baskiresim gibi sanat eserlerinden oluşan 1600 yapıt sergilenmiştir. Bu eserlerin dörtte üçünü Amerikan sanatçılarının çalışmaları oluşturmuş ve sergi geniş bir kitleye ulaşmıştır.

13 Mart 1916 tarihinde New York'taki Anderson Galerisi'nde gerçekleştirilen Modern Amerikalı Ressamların Forum Sergisi, Amerikan modernizminin geniş kitlelere duyurulmasını sağlayan bir etkinlik olarak kabul edilmiştir. Armory Show ile modern sanatın Amerikan sanat dünyasında kendine yer bulduğu ve bu sergi sayesinde ülkede daha fazla ilgiyle takip edilmeye başlandığı görülmüştür. Modern sanatla ilgilenen

Amerikalı sanatçıların tanıtılmasını amaçlayan *Modern Amerikalı Ressamların Forum Sergisi*, bu doğrultuda düzenlenmiştir. Sergiyi Armory Show'dan ayıran önemli bir özellik olarak, Amerikalı sanatçıların modern tarzda ürettiği eserlere özel bir önem verilmiş olduğu vurgulanmıştır.

Modern tarzda eserlerin sergilendiği etkinlikler, yoğun bir ilgiyle karşılanmış ve bu ilgi, benzer sergilerin devamının getirilmesini sağlamıştır. Koleksiyoncuların ve alıcıların artmasıyla birlikte başka galeriler de bu sürece katkıda bulunmuş, böylece modern sanatın Amerika'da yayılması hızlandırılmıştır. Avrupa'dan gelen sanatçıların Walter Arensberg tarafından himaye altına alınması ve New York Dada hareketinin desteklenmesi, ülkede modern sanata duyulan ilginin bir sonucu olarak görülmüştür. 1915-1920 yılları arasında, Arensberg çifti tarafından savaştan kaçan birçok sanatçı evlerinde ağırlanmış ve bu sanatçılara sanatsal üretim yapmaları için imkân tanınmıştır. Yvonne Crotti, Jean Crotti, Juliet Roche, Albert Gleizes, Francis Picabia, Marcel Duchamp gibi isimler bu süreçte desteklenmiştir.



Görsel 3.14. Charles Sheeler, “Delmonico Building”, 25 x 17,5, Litografi, 1926

Arensberg çevresinde Amerikalı sanatçılar da toplanmış, Joseph Stella, Charles Demuth, Morton Shamburger, Charles Sheeler, Clara Tice, Beatrice Wood, Man Ray gibi isimler bu gruba dâhil olmuştur. Bu sanatçılardan Charles Demuth, Joseph Stella, Charles Sheeler ve Morton Shamburger, ilerleyen dönemde *Precisionist* tarzı benimseyerek bu

akımın öncü sanatçıları arasında yer almışlardır. Francis Picabia ve Marcel Duchamp'tan etkilenen bu sanatçılar, Amerikan sanatının realist gelenekleri ile modern resmi birleştirmeye çalışmışlardır. Charles Sheeler'ın eserlerinde (Görsel 3.14) de görüldüğü üzere, insan figüründen arınmış ve endüstriyel kent kültürünü konu edinen *Precisionism* akımı, 1920'lerin Amerikan sanatında kendini kabul ettirmiştir (Uğuz, 2013).

3.2.3. Savaş, Dışavurumculuk ve Baskıresim

Dışavurumculuk akımını değerlendirirken Almanya ve Avrupa'daki burjuva sınıfının çöküşünü, bozulan toplum yapısını ve ahlaki değerlerin erozyonunu bütünsel bir perspektifle ele almak gerekmektedir. Bu dönemdeki Dışavurumcu sanatçılar, Almanya'daki bu koşullara karşı doğallığı, içtenliği, bastırılmış duyguların ifadesini, ilkel içgüdüleri ve ruhani boyutları merkeze alarak eserler üretmişlerdir. Toplumla daha yakın bir etkileşim içinde olan Dışavurumculuk akımının temsilcileri, sosyal ve politik alanlarda aktif bir rol üstlenmişlerdir. Eleştirel bir tavır benimseyen Dışavurumcu sanatçılar, kendilerini egemen kılmış güçlerin etrafında değil, onları sorgulayan ve eleştiren kesimlerle karşı konumlandırmışlardır.

Dışavurumculuk, modern dönemde sanatın toplumsal eleştirinin güçlü bir aracı haline geldiği bir hareket olarak dikkat çekmiştir. Bu akımda baskıresim, özellikle ağaç baskı ve gravür gibi tekniklerle, sanatı daha geniş kitlelere ulaştırmada ve sanatçıların eleştirel duruşlarını ifade etmelerinde önemli bir rol oynamıştır. Baskıresim, Dışavurumcu sanatçılar için toplumsal olaylara ve savaşın etkilerine karşı durmanın bir yolu olmuş, bu teknikle eserler üreterek sosyal adaletsizlik ve savaş karşıtlığını görünür kılma imkânı bulmuşlardır.

Dışavurumcu sanatçılar, benimsedikleri bu politik duruşun neticesinde toplumsal eşitsizlik, emek sömürüsü, hak ihlallerinin açık bir şekilde ele alınması, bireyin iç dünyası, savaşın yıkıcı etkileri, askeri karşıt bir söylem, milliyetçilik kavramının yeniden değerlendirilmesi gibi konuları eserlerinde işlemişlerdir. Buna ek olarak, baskı tekniği Dışavurumcu akımın üretimlerinde bilinçli bir tercih olarak öne çıkmaktadır. Baskı tekniğinin, toplumsal yaklaşımı olan Dışavurumcu sanatçılar için sunduğu pratik avantajların yanı sıra, akım için de önemli katkılar sağladığı görülmüştür.

“Sanatçılar, ağaç baskısının plastik bir ifade dili yaratmadaki önemini kavrayarak bu tekniği yeniden canlandırmış ve baskiresim tarihinin önemli bir parçası haline getirmişlerdir.” (Uğuz, 2019).

Bu tutum, baskiresimlerinin politik alandaki önemini artırmış ve sanatçılar, toplumsal vicdanlarını yansıtan bir araç olarak bu eserlere odaklanmışlardır.



Görsel 3.15. Ernst Ludwig Kirchner, ‘Mondnacht’, 21,6 x 15,2 cm, Woodcut, 1924

Almanya'nın önde gelen Dışavurumcu sanatçılarından olan Otto Dix, Birinci Dünya Savaşı'na bizzat katılmış ve savaşın dehşetini doğrudan deneyimlemişlerdir. Savaşın ardından, yaşadıkları ve tanıklık ettikleri acı dolu deneyimleri resimlerinde ifade etmeye çalışmıştır. Sanatçı, savaş sonrası eserlerinde savaşın gerçek yüzünü gözler önüne sermiş ve bu trajik dönemin izlerini resimlerine yansıtmıştır. Dix, savaşın etkilerini derinlemesine inceleyen ve savaş temasına odaklanan bir dizi baskiresim serisi olan "Der Krieg" (Savaş) adlı çalışmasını 1924 yılında tamamlamıştır. Bu seride, savaşın yıkıcı etkilerini çarpıcı bir şekilde tasvir eden 10 adet baskiresim bulunmaktadır. Dix'in eserleri, savaşın insanlar üzerindeki psikolojik ve fiziksel etkilerini çarpıcı bir şekilde yansıtarak, izleyicilerde derin duygusal tepkiler uyandırmıştır.

Otto Dix'in baskiresimleri, Dışavurumcu sanatın toplumsal eleştirilerdeki gücünü gösteren en etkileyici örnekler arasında yer almıştır. Dix, akuatinta ve gravür gibi baskı tekniklerini ustalıkla kullanarak savaşın fiziksel yıkımını ve psikolojik etkilerini gözler önüne sermiştir. Modern dönemde baskiresim, bu gibi politik eleştirileri daha doğrudan ve etkili bir biçimde aktarma aracı haline gelmiştir. Dix'in eserleri, baskiresmin sanatçıya estetikten öte bir ifade özgürlüğü sunduğunu ve politik mesajların daha geniş kitlelere yayılmasında önemli bir rol oynadığını göstermiştir.

Kendi baskı serilerinde, Dix, akuatinta ve oyma tekniklerini ustalıkla harmanlayarak, ifade etmek istediği duygusal ve anlatımsal temaları etkileyici bir şekilde sergilemiştir. Bu baskı serilerinde sanatçı, askerlerin ölümünü, bombaların yarattığı tahribatı, çürümüş bedenleri, insanların üzerindeki karanlığı, bedenlerindeki sakatlıkları ve yaşadıkları barınakları çeşitli biçimlerde betimlemiştir (McGreevy, 1981).

Otto Dix' in eserlerinde Dışavurumcu etkilerin yanı sıra kübist ve fütürist etkiler de gözlemlenmiştir. Özellikle "Savaş" serisinde, savaşın insanlar üzerindeki yıkıcı etkilerini, hem fiziksel hem de psikolojik çöküntüyü, acıları çarpıcı ve rahatsız edici bir şekilde betimlemiştir. Bu çalışmalar, dönemin Almanya'sında Nazi rejimi tarafından baskı altına alınmış, sansürlenmiş ve hatta bazı eserleri yakılmıştır. Bu durum, sanatçının eserlerinin etkisinin ne kadar büyük olduğunu ve rejim tarafından nasıl tehdit olarak algılandığını da göstermiştir.



Görsel 3.16. Otto Dix, "Dance of Death 1917" 34,8x46,6 cm, Aquatint gravür, 1924



Görsel 3.17. Otto Dix, “Corpse in Barbed Wire” 47,2 x 35 cm, Aquatint gravür, 1924

“Otto Dix, çağının tanıklarından biri olarak, pek çok eserinde deneyimlerini ve yaşadıklarını zekice harmanlayarak, tanık olduğu olayları etkileyici ve şok edici bir şekilde ironik bir anlatımla gözler önüne sermiştir. Savaş deneyimi üzerinde özellikle durarak ve neredeyse yaşamının sonuna dek bu deneyimle ürettiği imgelerde, dönemin sosyo-politik olaylarına karışmadan bu olaylara dair kişisel bir bakış açısını sergileyen Otto Dix, bu anlayış sayesinde sanatını daha iyi kavrayabilmemize imkân tanımaktadır (Esmer, 2002).

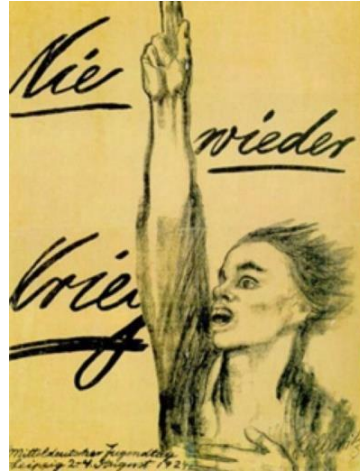
Kathe Kollwitz, eserleri ve siyasi duruşuyla ün kazanmış bir sanatçıdır. Özellikle gravür tekniğiyle ürettiği eserlerle tanınan Kollwitz, siyasi duruşunu eserlerine yansıtarak kendisini ifade etmiştir. Sanatçı, resimlerinde toplumsal ve siyasi meseleleri, kadın hakları hareketlerini, işçi sınıfının hayatını, savaşın yıkıcı etkilerini, militarizme karşı tutumunu ve barışın önemini işlemiştir. Kollwitz, 1893'te başlayıp 1896'da tamamladığı “Dokumacıların İsyanı” adlı altı resimlik gravür serisini üretmiştir. Bu seride, dokumacıların zorlu yaşamlarını betimlerken kapitalizmin emek sömürsü temeline dayanan düzenine karşı eleştirilerde bulunulmuştur.

“Dokumacıların İsyanı” serisinin altıncı ve final yaprağında Kollwitz, oda içerisindeki ahşabın verdiği duyguyu başarılı bir şekilde yansıtarak, insanların yüzlerinde ve bedenlerinde görülen son sahneyi etkili bir biçimde betimlemiştir.



Görsel 3.18. Kathe Kollwitz, “Son”, 24,5x30,7 cm, Gravür, 1893/97

Toplumsal olaylardaki kadının rolü ve etkisi, kaçınılmaz derecede kritik bir konumda bulunmaktadır. Kitlelerin yönlendirilmesi ve bireylerin olayları farklı açılardan yorumlanması sürecinde, sanatçıların etkisi oldukça büyüktür. Bu bağlamda, Kollwitz' in bir anne ve sanatçı olarak, Alman toplumunda bu dönemde kalıcı izler bıraktığı vurgulanabilir. Kollwitz, özgün baskı sanatındaki projelerinin ötesinde, toplumsal olaylara karşı verdiği tepkileri “Never Again War” adlı taş baskı ve benzeri afiş çalışmalarıyla da ortaya koymuştur.



Görsel 3.19. Kathe Kollwitz, “Never Again War”, 94 x 71 cm, Litografi, 1924

Toplumsallık, gerçekçi sanatta, seçilen konuları bir sorunsala dönüştürüp yapıtın odak noktası haline getirdiği ölçüde “Toplumsal Gerçekçi” olarak değerlendirilebilir (Berksoy, 1998). Berksoy’un bu gözlemlerine bir örnek olarak, kuru kazıma tekniğiyle oluşturduğu ‘Ölüm-Kadın ve Çocuk’ eseri gösterilebilir. Bu çalışmada ölü anne ve çocuk figürleri derin bir sevgiyle birbirine sarılmış bir şekilde betimlenmiştir. O da pek çok sanatçı gibi, sanayiye ve kapitalizmi acımasız bir cehennem olarak görmüştür. Sanayinin doğa dışı, aşağılayıcı nitelikleri ise sanat ve edebiyat dünyasında sürekli olarak ele alınan bir konudur (Baynes, 2016). Sanatçı, eserlerinde vahşeti eleştirmek amacıyla kötülüğü simgeleyen siyah ve umudu temsil eden aydınlık beyaz renklerini kullanarak, gölge ve ışık aracılığıyla bu temaları işlemiştir.



Görsel 3.20. *Kathe Kollwitz, ‘Ölüm-Kadın ve Çocuk’, 69,2x52,7 cm, Gravür, 1910*

Kollwitz’ in ‘Savaş’ serisi, Dışavurumcu akımın yaygın olarak tercih ettiği ahşap baskı yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. 1921 ile 1922 yılları arasında oluşturulan bu seri, toplamda yedi eserden meydana gelmektedir. Bu seri, Kollwitz’ in I. Dünya Savaşı’nın ardından yaşadığı "tarif edilemez derecede zor yıllar" olarak tanımladığı dönemde yapılmıştır. "Savaş" serisindeki en büyük fark, odak noktasının geride kalanlar, çocuklar, anneler ve dul kadınlar gibi savaşın etkilediği sıradan insanlara verilmiş olmasıdır. Bu duygusal derinliğe sahip baskıresim serisi, o dönemde yükselen milliyetçilik ve faşizmin gölgesinde Almanya’da üretilmiştir.

“‘Savaş’ serisinde Kollwitz, kadınların eş ve anne rollerinde savaşın acımasız etkilerine karşı verdikleri tepkileri temsil ederken, duygusal bir gerilimi anıtsal ve evrensel bir şekilde ifade etmiştir’ (Zigrosser, 1969).

“Savaşı temsil etme çabasıyla pek çok kez denemede bulundum fakat istediğim ifadeyi bir türlü yakalayamadım. Şimdi ise, her zaman vermek istediğim mesajı en yakın şekilde ifade eden bir gravür serisini bitirdim [...] Bu baskıların dünyanın her yerine dağıtılması ve savaşın gerçek doğasını herkese göstermesi gerekir. Bu, tarif edilmesi imkânsız zorluklarla dolu bir dönemde hepimizin yaşadığı bir deneyimdir” (Çağlayan, 2023).



Görsel 3.21. Kathe Kollwitz, ‘*Dul II*’, 47,7 x 65,9 cm, Ahşap Baskı, 1921-22

Sanatçı "Halk" adlı eserde, savaşın ardından acı çeken bir toplumun yeniden ayağa kalkmasının ne kadar zor olduğu vurgulamış; birey, toplumsal bir bağlama yönlendirilmiştir. Resmin merkezinde, korku içinde bakışlarını dolduran bir çocuğu tutan ve Rönesans Madonna'sını andıran bir kadın figürü yer alır. Eserin koyu arka planında, insanların üzgün yüzleri belirginleşir. Bu insanlar, savaşın sona ermesine rağmen ruhsal olarak yaralanmış, acı çeken bir halktır. Savaş bittikten sonra bile tahribatını devam ettirmektedir.



Görsel 3.22. *Kathe Kollwitz, ‘Halk’*, 36 x 30,2 cm, Ahşap Baskı, 1921-22

Almanya'da doğan sanatçı Dışavurumcu akımın önde gelen isimlerinden biri olarak bilinir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerini ve savaş sonrası dönemi eserlerinde sıklıkla ele almıştır. Grosz' un çalışmaları genellikle toplumsal eleştiriyi ve politik meseleleri işlemiştir. Dix'in yakın arkadaşı olan Grosz, kendisini politik bir eylemci, sanatını da bunun aracı olarak görmektedir (Uğuz, 2019).

‘George Grosz, Otto Dix’ in yaklaşımını benimseyerek savaş sonrası toplumun çirkinliklerini ve insanların bozulmuş yüzeyini resimlerinde ortaya koymuştur. Piyade olarak 1. Dünya Savaşı'na katılan George Grosz, hümanist bir ortamda büyüdüğü için savaşa karşı olumsuz bir bakış açısına sahip olmuş ve savaşın onun için anlamsız, korkutucu ve duygusal anlamda yıkıcı olduğunu dile getirmiştir. Sanatçı, bilge bireylerin de kendisiyle aynı duygusal paylaşımlara sahip olduğunu düşünmektedir (Şahin, 2017).

Grosz, savaşın ardından, 1920 de "Savaş Geçersiz ve Gölgelerden İşçiler" ve 1921'de "Gölgeler serisi" adlı iki baskıresim portfolyosunu ortaya koymuştur.



Görsel 3.23. George Grosz, “Savaş Geçersiz ve Gölgelerden İşçiler”, 48,5x35,5 cm, fotolitografi, 1920/1921



Görsel 3.24. George Grosz, “Gölgelerde”, 47,5x38,1 cm, Fotolitografi, 1921

Bu portföy, Weimar Almanya'nın unutulmuş vatandaşlarının hayatlarına odaklanıyor. Savaş sonrası metropolün ışıltılı zevklerinin hiçbirinden faydalanamayan emekli proletarya ve sakat gazilerden oluşmuştur. Grosz, işçilerin monoton yaşamlarını sempatik bir şekilde sunarak ve her zamanki sert arikatürünü şişman kapitalistler, küçük burjuvalar ve görkemli ordu subayları için saklamıştır. İşçiler, savaş sakatları ile yoksul anneler ve dullar, hayatlarını yırtık sökülük giysiler içinde sessiz bir haysiyetle sürdürmüşlerdir (Hess, 2011). Bu sancılı dönemde sanat, savaşın insan ve toplum üzerindeki etkilerini derinlemesine incelemekte ve sanatçıların yaratıcı pratiklerinin bu çalkantılı dönemle nasıl etkileşimde bulunduğunu vurgulamıştır. Sanat ve siyaset arasındaki ilişki, bu dönemde sanat eserlerinde belirgin bir şekilde görülmüş, sanatın toplumsal dönüşümdeki rolüne dair önemli bir perspektif sunmuştur. Bu sanat eserleri, savaşın getirdiği acıyı ve dehşeti izleyiciye aktararak savaşın insani olmayan yönlerine dikkat çekerken, aynı zamanda barış ve insanlık değerlerine vurgu yapmıştır.

Bu anlamda birey olarak toplumdaki savaş, şiddet ve haksızlıklara karşı çıkması, tepkisini eylemsel planda ortaya koyması ve taraf olması sanatçının aydın sorumluluğunun bir gereği idi kuşkusuz. Zaten sanat özü itibarıyla varlığından beri insanları kaynaştırmada, gruplar arasında uyum yaratması, benzer duygular, ortak beğeniler ve zevkler meydana getirerek barış kültürünün oluşmasına katkı yapar. Bir anlamda sanatçı, sanatın sahip olduğu bu barışçıl yönü eylemselliği ve aydın sorumluluğuyla bütünleştirerek barbarlığı, savaş ve insanlığın yok oluşunu sorgular (Esmer, 1997).

Félix Vallotton' un "The Ravaged Land" baskı serisi ise savaşın doğrudan etkilediği manzaraları tasvir ederek savaşın gerçek yüzünü göstermiştir. Bu sanatçıların çalışmaları, savaşın insanlık üzerindeki yıkıcı etkilerini ve toplumsal dönüşümü de nasıl yansıttıklarını göstermektedir.



Görsel 3.25. Felix Vallotton, “ La Tranchee ”, 17,6 x 22,3 cm, Ahşap Baskı, 1915



Görsel 3.26. Felix Vallotton, “ Karanlıkta ”, 17,8 x 22,5 cm, Ahşap Baskı, 1916

Sanat eserlerinde, savaşın insan deneyimini, getirdiği yıkımı ve güç dinamiklerini yansıtmak için çeşitli sanat disiplinleri kullanmıştır. Özellikle baskıresmi, sanatçılara savaşın yoğunluğunu ve duygusal yükünü ifade etme fırsatı sağlamıştır. Sanatçılar, militarizme, emperyalizme ve şiddetin insani olmayan etkilerine karşı güçlü eleştiriler içermekte ve savaşın ortaya çıkardığı etik, ahlaki ve varoluşsal soruları sormak için bir platform sunmuşlardır.

3.2.4. Büyük Buhran; Federal Sanat Projesi İle Amerika’da Baskiresim

1929 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşanan borsa çöküşü, ülke ekonomisinde derin ve uzun süreli bir kriz dönemini başlatmıştır. Bu olay, Büyük Buhran olarak bilinen ekonomik krizin başlangıcı olmuştur. Bu kriz, tarih boyunca "Büyük Buhran" olarak anılmıştır. Franklin D. Roosevelt' in 1933 yılında başlattığı "New Deal" adlı ekonomik plan, ülkenin yeniden yapılanması ve krizden çıkışı için önemli adımlar atmıştır. Bu planın bir parçası olarak, 1935 yılında, Amerika Birleşik Devletleri hükümeti, İş Geliştirme Dairesi (Works Progress Administration, WPA) vasıtasıyla Federal Sanat Projesi (Federal Art Project, FAP) uygulanmaya konulmuştur.

1935-1943 yılları arasında Amerika'da Federal Sanat Projesi (WPA-FAP) kapsamında yapılan çalışmalar, baskiresmin önemli bir ivme kazanmasına katkıda bulunarak birçok baskiresim atölyesinin açılmasını sağlamıştır. Bu atölyeler, sadece baskiresim alanında çalışan sanatçılara değil, aynı zamanda farklı disiplinlerde faaliyet gösteren sanatçılara da hizmet verdiği için, çeşitli sanat dallarının baskiresimle buluştuğu bir merkez haline geldi. Farklı disiplinlerden gelen sanatçılar, geleneksel baskının sınırlarını zorlayarak yenilikçi uygulamalar geliştirmişlerdir (Aslan, 2019).

Federal Sanat Projesi, baskiresmin Amerika'da sanatsal üretim ve toplumsal fayda arasında önemli bir köprü olmasına katkı sağlamıştır. Sanatçılar, bu projeyle sanatı geniş kitlelere ulaştırmayı ve sanatı halkın gündelik yaşamının bir parçası haline getirmeyi amaçlamışlardır. Proje, özellikle ekonomik kriz döneminde sanatsal üretimi sürdürebilmek için sanatçılara finansal destek sağlarken, baskiresim sanatının modern dönemde sosyal ve politik içerik taşıyan bir araç olarak yükselmesine de olanak tanımıştır.

Sanatçılardan İstihdam oluşturmayı amaçlayan projenin hedefleri arasında şunlar bulunmaktadır: çağdaş Amerikan sanatının kaliteli örneklerini kamu ile paylaşmak; sanat bilincini artırıcı, boş zamanları değerlendirme ve katılım sağlayıcı öğretici, eğlendirici, yapıcı sanatsal etkinlikler düzenlemesi; proje içindeki tüm sanatçıların sosyal değerlerle ilgili kampanyalara katılıp destek vermesi; sanatçıların yerel temalara odaklanarak

üretimlerine bu temaları dâhil etmeleridir. Projenin temel hedefi, halkı sanatla buluşturmak ve günlük hayatın içinde sanatı entegre etmektir (O’connor, 1969).

Federal Sanat Projesi kapsamında çeşitli sanat dallarında 11,285 baskı üretilmiştir. Bu proje ile Amerikan sanatına değerli katkılar sağlanmış ve İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde belirleyici olan Soyut Dışavurumculuk hareketinin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Sanatçıların bu projelerde yer alarak desteklenmesi, ülke çapında atölyelerde çalışma imkânı bulmalarını sağlamış, sanatlarını icra ederken maddi anlamda desteklenmeleri ve eserlerinin geniş kitlelerle buluşmasını mümkün kılmıştır. Bu sayede, birçok sanatçı ekonomik zorlukların üstesinden gelmiş ve sanatsal üretimlerini sürdürebilmiştir.

Baskıresmin bu dönemde Amerikan sanatında önemli bir yer edinmesinin nedenlerinden biri, Federal Sanat Projesi'nin sanatçılara sunduğu imkânlar olmuştur. Sanatçılar, baskıresmi sadece estetik bir teknik olarak kullanmakla kalmamış, aynı zamanda sosyal mesajlar vermek ve halkı sanatla buluşturmak amacıyla bu tekniği geliştirmişlerdir. Özellikle Amerika'nın yerel temalarını işleyen baskıresimler, toplumsal mesajlar taşıyan görsel ifadeler olarak dikkat çekmiştir.



Görsel 3.27. Thomas Hart Benton, “ Instruction ”, 31,2 x 26,5 cm, Litografi, 1940



Görsel 3.28. Thomas Hart Benton, “ Huck Finn ”, 54,9 x 41,2 cm, Litografi, 1936



Görsel 3.29. Ben Shahn “Three Friends”, 35x50 cm, Litografi, 1941

Federal Sanat Projesi, sanatçılara uğraşlarını sürdürme ve maddi imkan sağlamış, Başkan Roosevelt tarafından beğenilmiş ve hayata geçirilmiştir. Bu proje, Amerikan sanatının gelişimine önemli katkılar sağlayarak sanatçıların yaratıcılıklarını özgürce ifade etmelerine olanak tanımıştır. Bu atölyelerin kuruluş amacı, sanatçıların ulusal bilinç oluşturacak ve toplumu birleştiren unsurları ön plana çıkaracak eserler üretmeleridir (Langa, 2004).

Proje kapsamında üretilen baskiresimler, sadece estetik kaygılarla değil, aynı zamanda toplumsal sorumlulukla üretilmiştir. Amerikan halkının yaşadığı ekonomik zorluklar, işsizlik ve toplumsal sorunlar, baskiresimlerde doğrudan işlenen temalar

olmuştur. Bu açıdan bakıldığında, baskıresim, modern dönemde sosyal ve politik mesajları yansıtan önemli bir araç haline gelmiştir.

Proje ile üretilen ve sergilenen baskıresimler, Avrupa sanat geleneğinden etkilenen Amerikan yerel sanatının izlerini taşımakta, ancak Amerikan milliyetçiliği ve devlet politikaları üzerine odaklanarak özgün bir kimlik kazanmıştır. Avrupa'da benzer dönemlerde sanat, genellikle daha soyut veya deneysel yaklaşımlarla Avrupa'nın tarihi ve kültürel temalarını işlerken, Federal Sanat Projesi eserleri Amerikan toplumunun günlük yaşamını ve siyasi gündemini yansıtan içerikler sunmuştur. Bu bağlamda, her iki kıta arasındaki sanatsal etkileşim ve farklı yaklaşımlar, küresel sanat tarihindeki çeşitliliği ve etkileşimi vurgulamıştır.

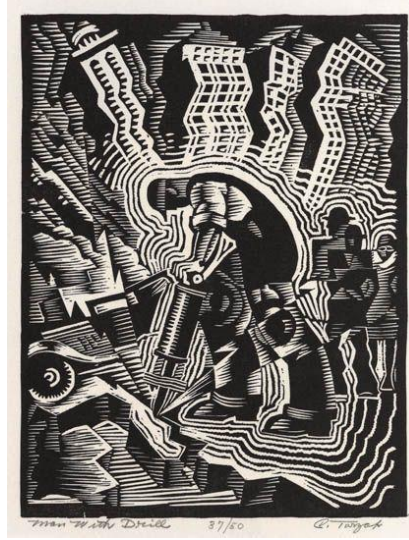


Görsel 3.30. Bilinmiyor, “Federal art project”, serigrafi, 1936
Görsel 3.31. Bilinmiyor, “Federal art Project W.P.A ”, serigrafi, 1938

Federal Sanat Projesi, sanatçıların baskıresimle tanışmasını sağlayarak, bu teknikle ilgilenen veya deneyim kazanmak isteyen sanatçıların atölyelerde bir araya gelerek çalışma olanağı bulmalarına imkân tanımıştır. Bu proje sayesinde baskıresimde tecrübe kazanan sanatçılar, eserlerini geniş kitlelere sergileyerek baskıresmin yayılmasına katkıda bulunmuşlardır.

Bu dönemde baskıresim, Amerika'da modern sanatın önemli bir unsuru haline gelmiştir. Federal Sanat Projesi, baskıresimle çalışan sanatçılar arasında bir dayanışma ve ortak çalışma platformu yaratarak, bu tekniğin estetik ve teknik olarak gelişmesine olanak sağlamıştır. Ayrıca, bu dönemde baskıresim, toplumun ihtiyaçlarını ve sorunlarını estetik bir biçimde yansıtan bir ifade biçimi olarak sanatın merkezinde yer almıştır.

“Prints for the People” sergisi, içeriği ve sunumu açısından büyük bir öneme sahiptir. Katılımcılar arasında tanınmış sanatçılarından Emil Ganso, Raphael Soyer, Yasuo Kuniyoshi, Mable Dwight, Adolf Dehn, Fritz Eichenberg ve Will Barnet gibi isimlerin katıldığı, "116 sanatçı tarafından yapılan işlerin sergilendiği" sergi, 1937'den 1942'ye kadar ülkenin bütün kentlerinde tam 212 kez sergilenmiştir (Uğuz, 2013).



Görsel 3.32. Charles Turzak, ‘Matkaplı Adam’, 35,4 x 29 cm, Linolyum, 1942

1937 yılında Federal Sanat Galerisi'nde düzenlenen 'Yeni Gelenek' adlı sergide yer alan baskıresimler, "Prints for The People" sergisindeki gibi geniş bir topluluk tarafından beğenilmesine rağmen, eleştirmenler ve sanat yazarlarından olumsuz eleştiriler almıştır. Washington'daki Federal Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilen serginin davetiyesi, eleştirmen, yazar ve Federal Sanat Projesi'nin genel müdürü olan Holger Cahill tarafından hazırlanmıştır. Serginin davetiyesinde, John Taylor Arms'ın kaleme aldığı şu satırlar yer almıştır: “Bu sergi, ciddi bir çalışmanın, teknik becerinin ve en önemlisi sanatsal gücün bir yansımasıdır.” Serginin toplum tarafından takdir edilmesine rağmen, bazı

eleştirmenler serginin sanatsal üretimden ziyade devlet politikalarını ön planda tuttuğunu öne sürmüş ve Projede yer alan sanatçılar, devletin vergi gelirleriyle desteklenen ve H. Cahill ile J. T. Arms tarafından radyo programlarıyla tanıtılan "boondoggling artists" (gereksiz sanatçılar) olarak adlandırılmışlardır (Watrous, 1984).

Sanatçılar ve baskıresim teknisyenleri, atölyelerde bir araya gelerek bilgi ve deneyimlerini paylaşmış, teknik zorlukları birlikte aşmışlardır. Federal Sanat Projesi dâhilinde üretilen baskıresimlerin teknik başarı düzeyinin önemli ölçüde artmasına bu etkileşim katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda ekonomik zorluklar içindeki sanatçılara maddi destek sağlamış, sanatlarını icra etmelerine imkân vermiş ve Amerikan Sanat Tarihine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu proje, birçok sanatçının baskıresim üzerinde çalışma fırsatı bulmasını, teknik bilgi ve deneyimlerin paylaşılmasını ve düzenlenen sergilerle baskıresimin ülke genelinde tanınmasını sağlamıştır. Federal Sanat Projesi, baskıresim alanında sonraki gelişmelere hazırlık yaparak önemli bir dönüşümün öncüsü olmuştur.

3.2.5. Savaş Ve Sanat Atölye 17 ve Baskıresim

Ünlü sanatçılar tarafından ziyaret edilerek sanat çalışmalarının yapıldığı Atölye 17, II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Paris'ten New York'a taşınmıştır. Stanley William Hayter' ın liderliğinde, özellikle çukur baskı tekniği üzerine yoğunlaşmıştır. Atölye, sadece teknik becerileri değil, aynı zamanda sanatın teorik ve zanaat yönlerini birleştirerek deneysel bir yaklaşım geliştirmiştir. 1927'de Paris'te kurulan Atölye 17, baskıresimde geleneksel yöntemleri geride bırakarak yenilikçi uygulamalar denemeyi ve sanatçının bireysel yaratıcılığını teşvik etmeyi amaçlamıştır. Savaşın etkisiyle 1939 yılında New York'a taşınan atölye, 1940'ların başında "Yeni Toplum Araştırmaları Okulu"na dâhil olarak öğretim programına katkıda bulunmuştur.

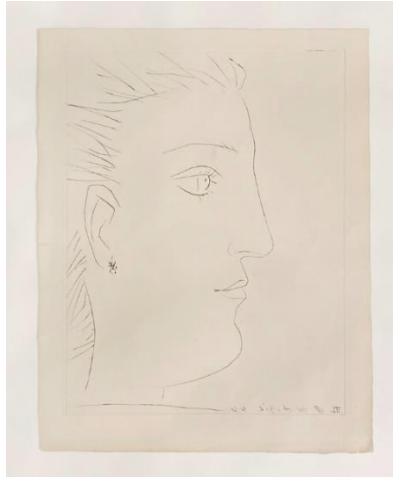
Atölye 17'nin savaş döneminde New York'a taşınması, baskıresimde önemli bir dönüşüm sürecinin başlamasına yol açmıştır. Sanatçılar, savaşın etkisi altında baskıresimle toplumsal ve politik temaları ele almaya başlamış, bu süreçte baskıresim, yalnızca sanatsal bir ifade değil, aynı zamanda savaşın trajedisini ve insanın iç dünyasını yansıtan bir araç haline gelmiştir. Atölye 17, sanatçılara bu tekniklerin sınırlarını

zorlayarak deneysel yaklaşımlar geliştirme imkânı tanımış ve baskiresmin geleneksel sınırlarını aşmasını sağlamıştır.

Atölye 17, Avrupa'dan sürülen veya savaştan kaçan sanatçılar için bir buluşma ve üretim merkezi olmuş, önemli sanatçılar burada bir araya gelerek çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Savaş döneminde Paris'ten kaçan Pablo Picasso, New York'a yerleşmiş ve Atölye 17'de baskiresim çalışmalarına dâhil olmuştur. Bu süreçte Picasso, Atölye 17'de burin ve çelik kalemle kuru kazıma tekniğini uygulayarak birçok sanat eseri oluşturmuştur.



Görsel 3.33. Pablo Picasso ‘‘Head of a Woman with Closed Eyes (Plate XXII)’’, 48,2x36,1cm, Gravür, 1949



Görsel 3.34. Pablo Picasso ‘‘Profil de femme (from six contes fantastiques)’’, 40,5x31,7cm, Drypoint, 1944

Hayter, renkli çukur baskı ve otomatik gravür tekniklerinde ustalaşmıştır. Soyut sürrealist baskı resimlerini deneysel bir yaklaşımla üretmiş ve bu süreçte sürrealizmin otomatik öğelerinden faydalanmıştır. Deneyselci yaklaşımına büyük önem veren Hayter, çizgi ve renk deneyleriyle birlikte tekniğe yeni yaklaşımlar getirmiş ve bu alanda öncü bir rol oynamıştır.

Hayter'in yenilikçi teknikleri, baskıresmin modern dönemdeki rolünü büyük ölçüde değiştirmiştir. Renkli çukur baskı ve otomatik gravür, baskıresme soyut dışavurumcu bir boyut kazandırarak sanatçının iç dünyasını doğrudan yansıtmasına olanak sağlamıştır.

Kazıma ucunu levha üzerinde serbestçe dolaştırarak başlayan Hayter, daha sonra bu çizgileri güçlendirerek veya yeni formlar oluşturmak için kullanarak düzenlemiştir. Bu yöntem, Aksiyon Resmi akımında yer alan diğer sanatçılar tarafından da benimsenmiş ve Soyut Dışavurumculuk hareketine önemli katkılarda bulunmuştur. (Görsel 3.34), sanatçının kendi benzersiz keşfi ile oluşturduğu tarzını gösteren bir eser olmuştur. 'Lot 296' adlı bu gravür, tek kalıp kullanılarak üretilen çok renkli baskıları ve çalışma metodunu detaylı bir şekilde sergilemiştir.

Atölye 17'nin bu dönemde baskıresimde uyguladığı yenilikçi yöntemler, modern dönemin sanat anlayışına büyük katkılar sağlamış ve baskıresmi sadece bir zanaat değil, soyut düşüncelerin sanatsal bir yansıması haline getirmiştir.



Görsel 3.35. S. W. Hayter, "Lot 296", 49,7x64,3 cm, Tek Kalıpta Çok Renkli Gravür, 1958

S.W. Hayter, Paris'te başlayan ve Atölye 17'nin New York'a taşınmasıyla devam eden süreçte geliştirdiği teknik ile deneysel ve yenilikçi yaklaşımıyla öne çıkmıştır. Bu yaklaşımı atölyede çalışan diğer sanatçılara da aktaran Hayter, Atölye 17'nin New York'ta da başarılı olmasına katkıda bulunmuştur.

Atölye 17 çalışmalarının hızla gerçekleştiği bu dönemde, Soyut Dışavurumcu hareket henüz oluşmamış olmasına rağmen, Jackson Pollock, gelecekte öncüsü olacağı bu sanat akımının ilk örneklerini yaratmıştır. Pollock'un Atölye 17'deki bu dönemde gerçekleştirdiği çalışmalar, onun sanatsal arayışlarını ve ileride geliştireceği damlatma tekniğine dair ipuçlarını içermiştir.

Pollock'un gravürleri, otomatik çizimin yanı sıra Amerikan Güneybatı totem görüntülerini, Jung'un mit arketiplerini ele alan psikoanalitik yaklaşımları ve Miro ile Picasso'nun sanatlarındaki görselliği benzer şekilde içermektedir. Atölye 17'deki baskıresim çalışmaları, bu anlayışı taşıyan ve sonraki dönemlerde tamamen soyut eserlerin zeminini oluşturacak önemli örneklerdir (Deborah, 2004).



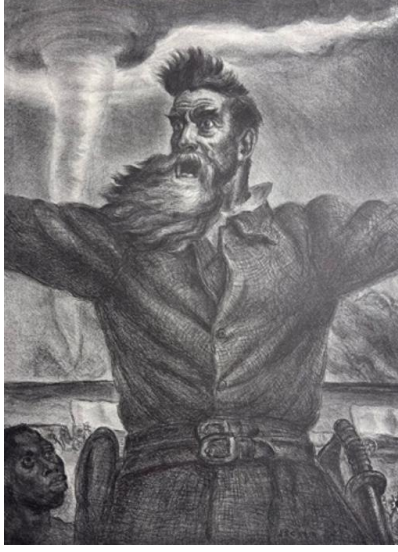
Görsel 3.36. Jackson Pollock, “İsimsiz ”, 50,5x69,5 cm, Gravür, 1944-1945



Görsel 3.37. Jackson Pollock, “İsimsiz ”, 1944-1945, Gravür, 50,8 x 34,6 cm

Atölye 17'de çalışmalarını sürdüren genç Amerikalı sanatçılar arasında Robert Motherwell, Willem de Kooning, Mark Rothko, Jackson Pollock ve William Baziotes gibi isimler, ilerleyen dönemlerde Soyut Dışavurumcu hareketin öncüleri olarak anılmıştır. S.W. Hayter, atölyede ısrarla üzerinde durduğu otomatizm yöntemi, bilinçaltı odaklı yaklaşım, kazıma ucu ve serbest el çizimiyle jestüel hareketler gibi resimsel anlayışlara ve deneySELLİĞE büyük önem vermiştir. Bu yöntemler, Soyut Dışavurumcu hareketin ilk dalgasını oluşturan sanatçılar tarafından benimsenerek geliştirilmiştir. Atölye 17'de yaşanan bu deneyimler, özellikle Soyut Dışavurumcu akımın öncü sanatçılarının baskıresim tekniğiyle eser üretimlerine önemli katkılarda bulunmuştur. 1940-1950 yılları arasında New York'ta faaliyet gösteren Atölye 17, kayıtlara göre 141 sanatçıyla çalışmış, bu süreçte birçok sanatçı burada teknik ve estetik anlamda derinlemesine bir gelişim yaşamıştır.

“... Joann Moser’in belirttiği üzere, Atölye 17, 1913 Armory Show sergisinin Amerikan baskıresmi üzerindeki etkilerine benzer şekilde, önemli bir etki yaratmıştır ” (Hults, 1996).



Görsel 3.38. John Steuart Curry, “İsimsiz”, 37,5 x 27,9 cm, , Litografi, 1939 (soldaki)

Görsel 3.39. Gyula Zilzer, “Gravür Baskıcısı”, 37,5 x 29,8 cm, Kuru kazıma Gravür, 1937, (sağdaki)

Savaş sebebi ile Avrupa'dan Amerika'ya göç eden deneyimli ressamalar, Soyut Dışavurumculuğun ortaya çıkışında etkili olmuş ve genç sanatçılar üzerinde derin izler bırakmıştır. Pollock ve de Kooning gibi sanatçıların daha gelişimsel süreçte olduğu dönemlerde, Arshile Gorky, Hans Hofmann ve Mark Tobey, yenilikçi eserler üretmiştir. Gorky, Hofmann ve Tobey'in, genç sanatçıların bilinçlenmesine ve cesaretlenmesine katkıda bulunduğu ve Amerikan sanatı ile Avrupa sanatı arasında önemli bir köprü oluşturduğu ifade edilmiştir (Yılmaz, 2006).



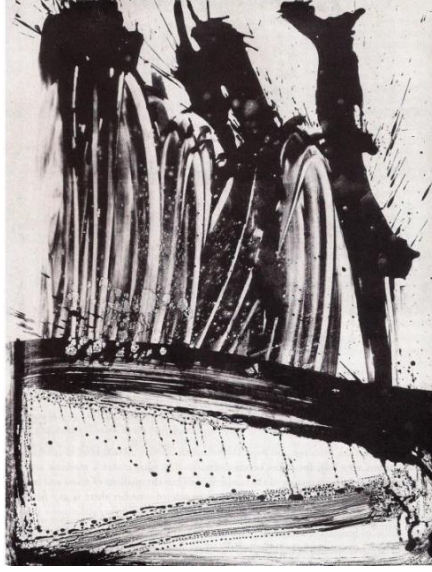
Görsel 3.40. Marc Tobey “Untitled”, 1970, Litografi, 45x55 cm

Başlangıç dönemlerinde, Soyut Dışavurumcu sanatçıların Kübizmin şekilsel yöntemlerinden ve Sürrealizmin ilkel unsurlarından etkilendikleri ifade edilebilir. Meksikalı duvar ressamlarının çalışmalarından da esinlenen bu sanatçılar, Modern Sanat Müzesi ve Guggenheim Müzesi koleksiyonlarında sergilenen Kandinsky, Picasso ve Monet gibi isimlerin eserlerini inceleme fırsatı bulmuştur. Hans Hofmann'ın yönlendirmesi altında, New York'ta, Avrupa'daki sanat akımlarını titizlikle izleyen ve Matisse, Delaunay, Picasso ve Kandinsky gibi sanatçılar hakkında derinlemesine bilgiye sahip bir ressam-öğretmen edinmiştir (Lynton, 1991).



Görsel 3.41. Sam Francis *“Lithograph after the tall Monotypes”*, 1977, Litografi, 25x19 cm

Sanatçıların Aksiyon Resmi içerisinde yaptıkları çalışmalar, 1946'da eleştirmen Robert Coates tarafından tanımlanan Soyut Dışavurumculuk hareketi, uzun bir süre boyunca bu akım çerçevesinde değerlendirilmiştir. 1952 yılında Harold Rosenberg tarafından bu anlayışın ayrı bir uzantı olarak ele alınması gerektiği belirtilmiştir. Bu ayrımın ortaya çıkmasının en temel sebebi, Jackson Pollock, Willem de Kooning ve Sam Francis gibi soyut dışavurumcu sanatçıların kullandıkları yöntemler ve deneyimledikleri süreçlerde gizlenmiştir.



Görsel 3.42. Willem de Kooning “Untitled”, 1960, Litografi, 108,6x78 cm

3.2.6. Yenilikçi Yollar: 1950’lerin Baskıresim ve Asamblaj Deneyimleri

1950’li yıllarda baskıresim sanatında önemli değişimler yaşanmış, sanatçılar baskı tekniklerinde yenilikçi yollar keşfederek eserler üretmiştir. Bu dönemde baskıresim, geleneksel yöntemlerden sıyrılarak, farklı sanat disiplinleriyle birleştirilmiş ve sanatın anlatım gücü genişletilmiştir. Baskıresimde çok katmanlılık, rastlantısallık ve çeşitli malzeme kullanımları ön plana çıkmıştır.

1950’lerin baskıresmi, modernizmden postmodernizme geçişin bir habercisi olarak değerlendirilmiştir. Sanatçılar, sadece teknik becerileriyle değil, malzeme ve süreçlerin sunduğu rastlantısal olanaklarla da ilgilenmiştir.

Gravür, litografi, serigrafi gibi teknikler, yenilikçi bir yaklaşımla yeniden yorumlanmış, bu tekniklerle üretilen eserlerde soyut dışavurumculuğun etkisi hissedilmiştir. Robert Rauschenberg ve Helen Frankenthaler gibi sanatçılar, baskıresim alanında farklı yüzeyler ve malzemeler kullanarak, eserlerine derinlik katmış ve rastlantısal yöntemlerle soyut imgeler yaratmıştır.

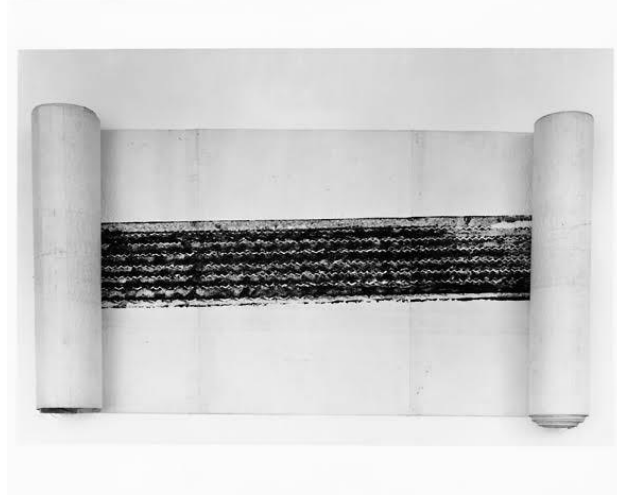
Robert Rauschenberg, ‘asamblaj’ olarak adlandırdığı bu teknikle, resimsel kompozisyon süreçlerinde basılı materyalleri ve çeşitli malzemeleri tuval yüzeyine

bütünleştirmeye başlamıştır. Bu süreç daha sonra her türlü materyali ve gerçek objeleri içerecek şekilde genişlemiştir. Rauschenberg, bir sanat eseri oluşturmak için kullanılabilecek her şeyi potansiyel bir malzeme olarak görmüştür. Rauschenberg'in eserlerindeki çeşitlilik, izleyicinin her bir unsuru farklı biçimlerde aynı anda algılamasına olanak tanımıştır. Rauschenberg'in asamblaj yöntemi, baskıresmin modernist disipliniyle postmodernist yaklaşımın sınırlarını buluşturmuş, sanatçının malzemelerle oynadığı ve onları birleştirerek anlam yarattığı deneysel bir alan sunmuştur.



Görsel 3.43. Robert Rauschenberg, “Female Figure”, 265,7x 91,1 cm, Cyanotype, 1953

Rauschenberg’ in, sanat kariyerinin erken dönemlerinden itibaren farklı teknikler ve malzemelerle yaptığı deneysel çalışmalarına, bir modeli ışığa duyarlı proje kâğıdına yerleştirerek, dolgu ışığı kullanarak çeşitli figür kompozisyonları oluşturduğu 1949 tarihli çalışmasını örnek verebiliriz.

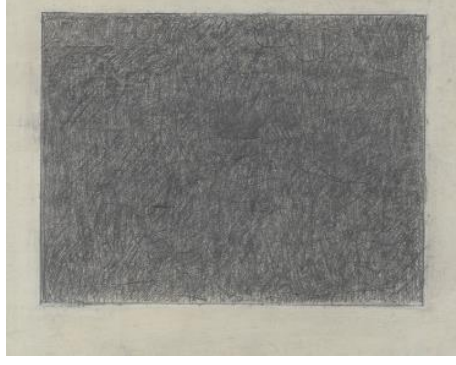


Görsel 3.44. Robert Rauschenberg, “Automobile Tire Print”, 670 cm, Teker baskı, 1953

Ayrıca sanatçı, John Cage'e ait tekerleri mürekkeple kaplanmış ‘Model A Ford’unu 670 cm uzunluğundaki bir kâğıt üzerinde sürterek "Otomobil Tekerlek Baskısı" adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir.

1952'de Robert Rauschenberg, siyah resimlerinde yırtık ve buruşuk gazete kâğıtlarını kullanarak, bu kâğıtların üzerindeki yazıların gri tonlarından yararlanmış ve ‘resmin ilk fırça darbesi bile gri bir kelime haritası üzerinde yer alacaktı’ şeklinde bir anlayış geliştirmiştir. Hazır nesnelerin sağladığı olumlu katkıları öne çıkaran Rauschenberg, kırmızı resimlerde bu yaklaşımdan yola çıkarak kompozisyonlarında atık malzemeleri daha yoğun şekilde kullanmaya başlamıştır (Fineberg, 2014).

1950'ler boyunca Amerika'daki sanat sahnesinin yeniden canlanması, baskı sanatlarıyla ilgilenen sanatçıların sayısında gözle görülür bir artış sağlamıştır. Seri üretimi mümkün kılan baskı teknikleri, pop art sanatçıları için önemli bir araç haline gelmiş, endüstri kültürüyle uyumlu yapısıyla öne çıkmıştır. Andy Warhol, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg ve Roy Lichtenstein gibi sanatçılar, özellikle serigrafi ve diğer baskı teknikleriyle çeşitli ve yenilikçi çalışmalar üretmişlerdir. Rauschenberg' in kaosu ele almak yerine, Johns gerçek objeleri eserlerinde titizlikle ve kontrollü bir şekilde kullanarak objelerin anlamlarını derinlemesine irdelemiştir.



Görsel 3.45. Jasper John, ‘‘Tango’’, 22,2x27,9 cm, Grafit ve renkli kalem, 1956

1955'te gerçekleştirdiği ‘Tango’ adlı çalışmasında, şablonla yüzeye çizim yaparak obje ile ifade edilen düşünce arasındaki sınırı ortadan kaldırmış ve başlığın sözel varlığını eserin bir bileşeni olarak kullanmıştır. Tuvalin arkasına yerleştirilmiş bir kurma anahtarı ile resmin ön tarafından çıkan ve ses dışında görünmeyen ancak işlevsel bir müzik kutusu bulunmaktadır (Fineberg, 2014).

Johns, Rauschenberg'den farklı olarak, resimlerindeki objeleri sinir bozucu bir özenle ve dikkatle seçer ve uygularken, Rauschenberg ise aynı işlemi spontan ve doğaçlama bir tavırla gerçekleştirmiştir. Johns, Rauschenberg'den farklı olarak, resimlerindeki objeleri sinir bozucu bir özenle ve dikkatle seçer ve uygularken, Rauschenberg ise aynı işlemi spontan ve doğaçlama bir tavırla gerçekleştirir.



Görsel 3.46. Robert Rauschenberg, ‘‘Estate’’, 2423,2x177,2 cm
Tuval üzerine yağlı boya, serigrafi ve mürekkep baskısı, 1963

Rauschenberg'in *Dante* çizimleri, buluntu görüntülerin birleştirilmesi temasıyla değişik malzeme ve tekniklerin denendiği bir dizi çalışmayı yansıtmaktadır. Sanatçı bu denemeleri sırasında gaz yağı ile ıslatılan dergi reproduksiyonlarının arkalarına boş tükenmez kalemle baskı yaparak kâğıda geçirme tekniğini geliştirdiği görülmüştür. Robert Rauschenberg, 1960'ların başında hazırladığı bir seride, izleyicilerin görüntüleri kavramalarına destek olmak amacıyla şiirleri de sergiye dâhil etmiştir (Fineberg, 2014).

3.2.7. Pop Sanat Ve Baskıresim

20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan Pop Sanat akımı, baskıresim sanatında önemli bir dönüşüm sürecini tetiklemiştir. Geleneksel baskıresim tekniklerinin, sanatsal ifade araçları olarak kullanıldığı bu dönem, hem sanatsal hem de teknik bakımdan radikal yeniliklere sahne olmuştur. Pop Sanat, popüler kültür imgelerinin ve ticari üretim süreçlerinin sanata dâhil edilmesiyle, sanatın elitist ve soyut anlatım biçimlerine karşı bir tepki olarak doğmuş; bu süreçte baskıresim, popüler imgelerin yeniden üretimi ve yaygınlaştırılması için en etkili araçlardan biri olmuştur.

Pop Sanat'ın baskıresimde modern ve postmodern dönem arasındaki farkları vurgulaması, özellikle serigrafi gibi tekniklerin yaygın kullanımıyla belirginleşmiştir. Modern dönemde, baskıresim daha çok sanatçının bireysel yetenek ve dokunuşlarıyla üretilen, el işçiliğine dayalı bir sanatsal formken, postmodern dönemde serigrafi gibi tekniklerle baskıresim, seri üretime uygun hale gelmiş ve bu özellik sayesinde sanat eseri, geniş kitlelerce ulaşılabilir bir ürün haline gelmiştir. Modernizm, sanatçının eserini biricik ve benzersiz kılarken, postmodernizm eserlerin çoğaltılabilirliğini savunarak, sanatın anlamını ve orijinalliğini yeniden değerlendirmiştir.

20. yüzyılın ortalarından itibaren, hızla piyasaya sunulan ürünlerin "görüntüleri" yeni taleplerin oluşmasına yol açarken, aynı zamanda bu taleplerin (sözde zahmetsizce) nasıl karşılanacağı insanlara aktarılmıştır. Çoğaltma ve basım teknolojilerindeki ilerlemelerle birlikte, kentler ve yaşam alanları cazip ve tek tip bir estetiğe kavuşmuştur. Bireyler, hayranı oldukları popüler figürlerin afişlerini edinerek evlerinin duvarlarına asma fırsatını elde etmiştir (Yılmaz, 2005).

Postmodern dönemde, baskıresimde kullanılan teknikler daha geniş bir yelpazeye yayılmış ve serigrafi gibi teknikler Andy Warhol gibi sanatçılar tarafından popülerleştirilmiştir. Warhol'un serigrafi kullanımı, modernizmin tekil eser anlayışını eleştirerek, sanatın ticari üretim süreçleri ile iç içe geçebileceğini savunmuştur. Warhol'un serigrafi ile ürettiği "Marilyn Monroe" ve "Campbell's Soup Cans" gibi eserler, baskıresim sanatının bir üretim aracı olarak nasıl kitlesel bir estetik yaratabildiğini göstermiştir. Warhol'un bu eserleri, sanatın bireysellikten uzaklaşarak, kitlesel üretime ve tüketim kültürüne bir gönderme olarak görülmüştür.

Amerika'da bu dönemde altın çağını yaşayan baskıresim, sanatçıların eserlerinin geniş kitlelere yayılmasını sağlamış ve bu sanatçıların tanınması sağlanmıştır. Sanatla ilgilenen kurumlar için "uyarıcı bir etken" olarak kabul edilmiş ve atölyelerin yaygınlaşması desteklenmiştir. Tüm bu gelişmelerin sonucunda, baskıresim sanat piyasasında önemli bir konuma getirilmiş ve diğer sanatçılar tarafından ilgi görmeye başlamıştır. Endüstri sektöründe halihazırda kullanılan baskıresim tekniklerinin sanatsal bir bağlamda ele alınması, bir "yeniden keşif" olarak değerlendirilmiştir. Baskıresime olan bu ilginin artmasının sebebi, dönemin sanatsal yaklaşımlarının görsel anlayışla uyum içinde olmasıdır. Serigrafinin endüstride kullanılan yorumlanabilir yüzeyi ve katı sınırları, "Pop, Op ve Minimal" sanatçılarının ilgi alanına dahil edilmiştir (İlbeyi, 1996).

Pop Sanat ile birlikte, baskıresim tekniklerinin kullanımı sadece üretim süreçlerini değil, aynı zamanda sergileme yöntemlerini de dönüştürmüştür. Modern dönemde baskıresim, daha çok sanat galerilerinde sergilenen ve sınırlı bir kitleye hitap eden bir sanat formu iken, postmodern dönemde baskıresim, sokaklarda, reklam panolarında ve hatta ticari ürünlerin üzerinde sergilenmeye başlamış, böylece sanat geniş kitlelere ulaşmıştır. Warhol'un Brillo Kutuları bu yaklaşımın en önemli örneklerinden biri olarak, sanatın geleneksel sergileme alanlarından çıkarak ticari alana nasıl yayıldığını göstermiştir. Postmodern dönemde, baskıresim sadece bir sanat eseri değil, aynı zamanda günlük yaşamın bir parçası haline gelmiştir.

Bu ilginin bir sonucu olarak, 1960'larda serigrafi yeniden yükselişe geçmiştir. Daha karmaşık litografi veya gravür yöntemlerinin tersine, parlak ve keskin hatlara sahip büyük

ölçekli fotoğrafik etkilerin daha canlı bir biçimde elde edilebildiği serigrafi tekniği giderek artan bir popülerite kazanmıştır (Saff, Sacilotto, 1978).

Çizgi romanlar, reklamlar ve ünlü figürlere olan yoğun ilgiyle bilinen Pop Sanat, üretim ve çoğaltma teknikleriyle olan yakın ilişkisi sayesinde baskıresim üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Önceki kuşaklar tarafından, ticari ürünler gibi seri şekilde üretilmesi ve sanatçı ile eser arasında bir kalıp girmesi nedeniyle tercih edilmeyen baskıresim, Pop sanatçıları tarafından bu özelliklerin yoğun biçimde kullanılmasıyla ayrıcalıklı bir konuma getirilmiştir (Tallman, 1996).

Tuval üzerine yağlıboya çalışmaları tercih eden Pop sanatçıları olmasına rağmen, çoğu eser popüler kültür imgelerinden yararlanılarak fotoğrafik bir estetikle oluşturulmuştur. Bu teknikle birlikte, eserin mesajı da izleyiciye iletilmiştir. Serigrafi ve “mekanik çoğaltma” yöntemlerinin Andy Warhol tarafından kullanılması, sanatın anlamını derinden etkilemiş ve bu teknikler sanat felsefesi üzerinde önemli bir rol oynamıştır. Warhol’un, el becerisini ve bireysel ifadeyi geri plana iten baskı yöntemlerine yönelmesi, gündelik hayat görsellerini kullanması kadar önemli kabul edilmiştir (Antmen, 2013).

Edward Ruscha, Roy Lichtenstein ve Andy Warhol gibi Pop sanatçılarına ait eserlerin ve dönemin Amerika’sını yansıtan içeriklerin çoğaltılması sağlanmıştır. Bu iki yöntem bir arada da kullanılarak giderek artan sayıda eser ortaya konmuştur. Johns, Dine, Rauschenberg ve Warhol tarafından dergilerdeki illüstrasyonlar, reklam konuları, gazete görselleri ve "Pop" imgeleri baskıresimlere aktarılmış ve modern ticari sanatın teknikleri bu eserlerde tercih edilmiştir (Watrous, 1984).



Görsel 3.47. Andy Warhol, “Ten Marilyn” (serisinin bir parçası), 91 cm x 91 cm, Serigrafi, Tate Koleksiyonu, 1971



Görsel 3.48. Andy Warhol, “Campbell çorba konserveleri I”, (her biri) 88,9 cm x 63,4 cm, Serigrafi, 1968

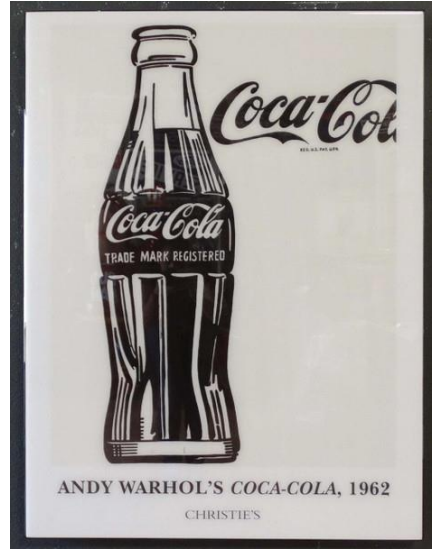
Warhol, baskı üretimlerinde seri üretim kavramına göndermede bulunmuş ve aynı görseli yan yana yerleştirerek sergilemiştir. Tek bir kalıp ile farklı renkteki zeminler üzerinde, aynı görüntünün yüzlerce kopyasını gerçekleştirmiştir. Serigrafi tekniği, kâğıt üzerine uygulanması beklenirken, Warhol bu tekniği boya ile birleştirerek tuvale uygulamıştır. Warhol, baskıresmin temel kurallarından olan numaralandırma sistemini hiçe sayarak, bu tutumuyla baskıresmin geleneksel uygulama ve sergileme yöntemlerini köklü bir şekilde değiştirmiştir (Esmer, 2014).



Görsel 3.49. Andy Warhol, “Brillo Sabun Pedi Kutuları”, 43,3 cm x 43,3 cm x 36,5 cm, Kontrplak üzerine sentetik polimer, mürekkep ve serigrafi, 1964

Warhol’un ‘Ten Marilyn’ ve ‘Campbell’s Soup Cans’ gibi eserleri, baskiresim aracılığıyla çoğaltılan imgelerin, sanat eseri olma niteliğini ve orijinalliği nasıl sorguladığını göstermektedir. Bu eserlerde kullanılan serigrafi yöntemi, imgelerin hızla ve seri olarak çoğaltılmasına olanak sağlamış, böylece sanat eserinin bireyselliği ve tekillik niteliği tartışmaya açılmıştır. Warhol, baskiresmi sadece bir teknik olarak değil, tüketim kültürünün ve seri üretimin sanat üzerindeki etkilerini vurgulayan bir ifade aracı olarak kullanmıştır. Sanatçı Warhol, sadece tuval ya da kağıt üzerinde değil, aynı zamanda üç boyutlu nesneler üzerinde de baskılar yaparak bu nesneleri gerçek bir mekânda sergilemiştir. Brillo Kutuları, bu uygulamanın başarılı bir örneği olarak gösterilir. Gerçek Brillo Kutuları’ndan farklı olarak suntadan üretilmiş bu kutular, orijinal ofset baskı tekniği yerine Warhol tarafından ipek baskı yöntemi ile işlenmiştir ve ortaya etkileyici bir sonuç çıkmıştır. Market raflarında bulunan gerçek Brillo Kutuları ile bu sanat yapıtları arasındaki temel fark, biri seri üretim ürünü iken diğerinin doğrudan bir sanat eseri olarak tasarlanmış olmasıdır. Warhol, bu kutuları galeri mekânında sanat eseri olarak sergileyerek izleyicileri şaşırtmayı başarmıştır. Günlük kullanılan nesneleri sanat yapıtına dönüştürerek tüketim toplumunu eleştirmiştir. Picasso’ nun öncülük ettiği, Duchamp’ın yeni bir temel oluşturduğu ve Warhol’un ilerlettiği hazır nesnelerin ve malzemelerin kullanımı,

Birçok sanatçı için yeni yaratıcı fırsatlar sunmuştur. Baskıresimde de farklı malzemeler, üç boyutlu formlar ve mekân üzerine doğrudan uygulanan baskı teknikleriyle bir dönüşüm başlamıştır. Sanatçının her malzemeyi sanat yapıtı olarak değerlendirmesi, yeni biçimlerde düşünme ve sanat üretme süreçlerini teşvik etmiştir. Mehmet Yılmaz'ın belirttiğine göre; Duchamp'tan sonra Kavramsal Sanatın kapıları, Warhol'un etkisiyle tekrar aralanmıştır (Yılmaz, 2013).



Görsel 3.50. Andy Warhol “Gri Coca-Cola Şişeleri”, 210,2 x 145,1 cm, Tuval Üzerine İpek Baskı ve akrilik, 1963



Görsel 3.51. Roy Lichtenstein, “Ten Dollar Bill”, 25 cm x 47,5 cm, Litografi, 1956

Yirminci yüzyılın güçlü etkileri, Roy Lichtenstein'ın eserlerinde ustalıkla birleştirilmiştir. Gündelik nesnelerin tüketim kültüründen alınarak kullanılmasıyla, sanat ve yaşam arasındaki sınır ortadan kaldırılmış ve seri imaj üretimine yönelik bir ilgi uyandırılmıştır. Bu sayede, birçok heykeltıraş ve ressamın baskıresmi eserlerine katmalarına da katkı sağlanmıştır. 1950'lerin başında popüler kültür ile Kızılderili ve kovboy mitlerinden ilham alınarak eserler üretilmiştir; 1956'da "Ten Dollar Bill" adlı litografi ile sıradan bir nesne tasvir edilmiş, 1958'de ise Walt Disney karakterlerine odaklanılmıştır (Hansen, 1995).

Pop sanatçıların boyama tarzları, geleneksel resim anlayışından tamamen ayrılmıştır. Andy Warhol ve Roy Lichtenstein tarafından bağımsız olarak geliştirilen bu üsluplar, yalnızca tüketim kültürüne ait objelerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda geniş kitlelere ulaşmayı mümkün kılan baskı yöntemleriyle de desteklenmiştir. Sanatçının kişisel izlerinin eserde görülmediği bu teknikler, dikkat çekici bir farklılık yaratmıştır (Corlett, 2002). Tarzını çizgi romanlara dayandırdığı bilinse de, Lichtenstein'ın eserlerinde ana düşünce farklılık gösterebilir. Çalışmaları, mekanik bir üretim sürecinden geçmiş gibi görünmekte olup, tıpkı bir grafik tasarımcısının işi kadar kusursuz ve kimlikten yoksun bir görünüm sergilemektedir (Osterwold, 2003).



Görsel 3.52. Roy Lichtenstein, 'To Battle', 32,9x64,1 cm, Woodcut on paper, 1950

1950'de "To Battle" adlı ağaç baskısıyla ödöl kazanmış olmasına karşın, Lichtenstein'ın Pop döneminde ürettiği tüm baskiresimler serigrafi ya da ofset litografi teknikleri kullanılarak oluşturulmuştur (Tallman, 1996).



Görsel 3.53. James Rosenquist, "Cold Light", 51,4 cm x 76,3 cm, Litografi, 1971

James Rosenquist'in resim ve baskı eserlerinde Pop Sanat'a özgü unsurların yanında logolar, harfler ve doğaçlama Pop görselleri de yer almıştır. Örneğin, "Cold Light" adlı eserinde, hareketli mavi bulutlar tarafından çevrelenmiş parlak beyaz bir ay yer almıştır. Gölgelediği andıran destekler üzerine yerleştirilen ofset litografi pozitifinin, yerdeki sıradan obje ile bir bağlantı kurduğu görülmektedir (Watrous, 1984).



Görsel 3.54. Claes Oldenburg, "Notes", 57 cm x 39,9 cm, Litografi ve ofset litografi içeren resimli kitap, 1968

1967'de Claes Oldenburg tarafından "Tea Pot" da dahil olmak üzere üç grafik çalışma gerçekleştirilmiştir. Ancak, baskiresim alanında yoğun olarak çalışması 1968'de Los Angeles'ta bulunan Gemini G.E.L.'de gerçekleşmiştir. Bu dönemde "Notes" serisi ve "Airflow" temalı üç boyutlu baskiresimleri burada üretilmiştir.

Baskiresmin formel karşılığı, kullanılan tekniklerin imkanlarıyla şekillenmiştir. Lichtenstein'ın kendi üslubunu yaratmasında, baskiresim tekniklerinin önemli bir rol oynadığı görülmüştür. Sanatçının bazı yağlı boya çalışmalarında, figürlerin ciltlerindeki düzensiz noktaları ortaya çıkarabilmek için mürekkeple kaplı, yüksek ve alçak alanlara sahip bir merdanenin tuval üzerinde döndürülmesi sağlanmıştır. Bu şekilde, baskiresim tekniklerinde olduğu gibi, merdanenin yüksek kısımlarındaki boya tuvale aktarılırken, düşük kısımlardaki boya tuvale ulaşmamıştır. Daha sonraki çalışmalarında ise Lichtenstein, resim ve baskiresimlerinde noktaları, baskiresim tekniğine dayanan şablon yöntemiyle oluşturmuştur (Hansen, 1995).

Pop Sanatın baskiresim üzerindeki etkisi, yalnızca teknik yeniliklerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda sanatın anlamına ve işlevine dair yeni soruların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Baskiresmin, sanatsal bir ifade biçimi olarak bu süreçte üstlendiği yeni rol, sanat ve ticari kültür arasındaki sınırların ortadan kalkmasına neden olmuş, sanatın yalnızca bir bireysel yaratım süreci olmadığı, aynı zamanda bir tüketim nesnesi olarak yeniden tanımlandığı bir dönemi başlatmıştır. Bu bağlamda, Pop Sanatın baskiresim üzerindeki en önemli etkilerinden biri, sanat eseri kavramının kitleleştirilmesi ve geniş kitlelere ulaştırılabilmesidir.

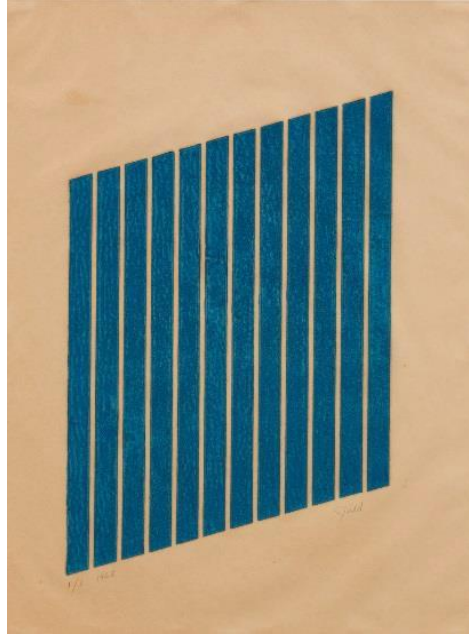
Amerika'da 1960'lı yıllarda, baskiresim atölyeleri ve ustalarının diğer ressamlar üzerindeki etkisi önemli bir yer tutmuştur. ULAE, Tamarind, Gemini gibi atölyeler, baskiresmin bir sanat formu olarak gelişmesinde temel rol oynayan merkezler olarak sanat dergileri aracılığıyla tanıtılmıştır. Baskiresim atölyelerinin sanatçılar, yayıncılar ve sanat tacirleri tarafından ihtiyaçlarının karşılanmasındaki rolü fark edilmiştir. Bu dönemde, atölyelerde Pop sanatla uyumlu serigrafi, fotolitografi ve ofset litografi yöntemleri yaygın olarak kullanılmıştır (Watrous, 1984).E

Sanatçılar, Pop sanatçıların eserlerinden teknik, biçim ve tema bakımından etkilenmiştir. Serigrafi tekniği ve endüstriyel tonlar kullanılarak, boyalı yüzeyleri çevreleyen dış konturlar uygulanmış, düz renk uygulamaları yapılmış ve figürler farklı bir şekilde yeniden tasarlanmıştır (Germaner, 1996).

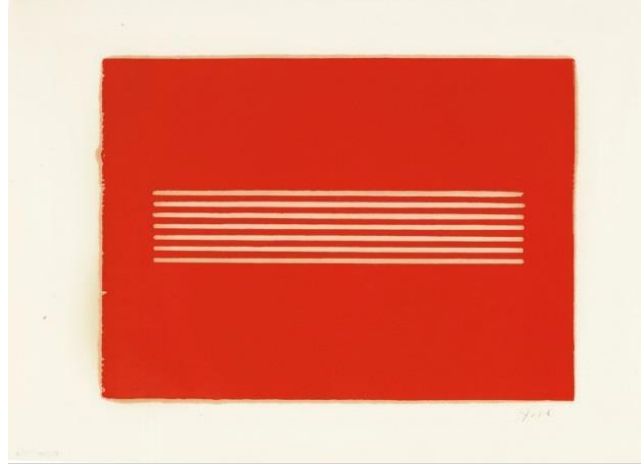
3.2.8. Minimalizm Ve Baskıresim

Minimalist baskıresim çalışmalarında, geleneksel baskıresim sanatında sıklıkla rastlanan karmaşık desenler, figüratif anlatımlar ve detaylı süslemeler yerini geometrik formlara, sınırlı renk paletlerine ve sade kompozisyonlara bırakmıştır. Minimalist sanatçılar, baskıresimde kullanılan malzeme ve tekniklerin yalınlığını vurgulayarak, eserin özüne ulaşmayı amaçlamışlardır. Bu yaklaşım, modern dönemin süslü ve sembolik baskı anlayışından radikal bir sapmayı temsil etmiştir. Bu dönemde, soyut dışavurumculuğun yoğun ve duygusal ifadesine karşı bir tepki olarak gelişen minimalist estetik anlayışı, baskıresimde de etkisini göstermiştir. Modern dönemde baskıresmin anlatımcı ve duygusal yaklaşımı, postmodern dönemde yerini form ve düzenin yalın bir ifadesine bırakmıştır.

Minimalizm, sanatçının bireysel duygusal ifadesinden ziyade, eserin biçimsel unsurlarına vurgu yapan bir yaklaşım olarak baskıresimde de etkisini göstermiştir. Postmodern düşüncenin bir yansıması olarak, sanat eseri artık bir anlatı aracı olmaktan çıkmış, daha çok bir "nesne" ya da "form" olarak ele alınmıştır. Donald Judd, minimalist baskıresmin en önde gelen isimlerinden biri olarak baskıresimlerinde genellikle düz renk blokları ve geometrik şekiller kullanarak sanatın duygusal yönünü geri plana itmiştir. Judd'ın baskıresimlerinde, geleneksel anlatım ve süslemelerin aksine, eserlerde sadece renk ve formun yalınlığı ön plana çıkarılmıştır. Bu da izleyicinin, sanat eseri ile daha direkt bir ilişki kurmasını sağlamış, eserin anlamından ziyade görsel yapısına odaklanmasına neden olmuştur. Modern dönemde, sanatçının kişisel ifadesi ve zanaatkarlık vurgusu baskıresim çalışmalarında yoğun bir biçimde yer alırken, postmodern minimalist anlayışta, bu unsurların silikleştiği ve yerine daha objektif ve sistematik bir yapı getirildiği gözlemlenmiştir.



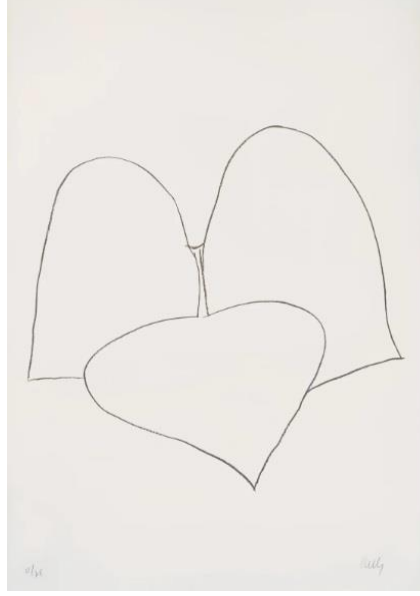
Görsel 3.55. Donald Judd, “Untitled”, 76,2 x 55,6 cm, Tahta baskı, 1978



Görsel 3.56. Donald Judd “Untitled”, 101.5 x 74.5 cm, Akuatint, 1978-1979

Bu bağlamda, Donald Judd minimalizmin baskıresim alanındaki önde gelen temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Judd, baskıresim çalışmalarında genellikle geometrik şekiller ve düz renk blokları kullanarak, sanat eserini fazlalıklardan arındırmıştır. Judd’ın baskıresimleri, izleyicinin dikkatini yalnızca biçim ve renk üzerinde yoğunlaştırmakta, eserin formuna dair her türlü fazlalığı dışarıda bırakmaktadır. Bu durum, minimalizmin baskıresim sanatına getirdiği önemli bir yenilik olarak

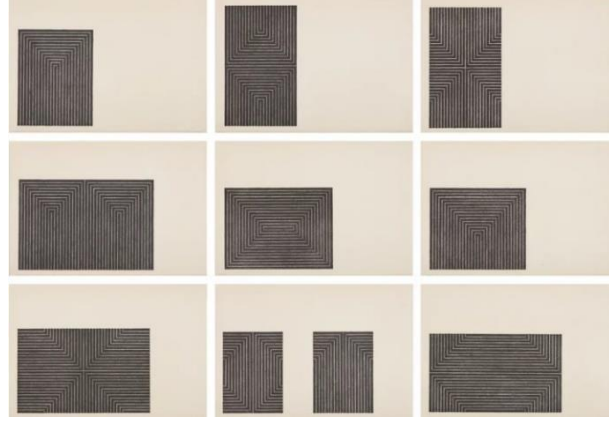
değerlendirilmektedir. Minimalist baskıresimde, modern dönemin süslü ve çok katmanlı yüzey yapılarından uzaklaşmış, sade ama etkili bir görsel dil benimsenmiştir.



Görsel 3.57. Ellsworth Kelly “String Bean Leaves III”, 90,5 x 62,3 cm, Taş Baskı, 1965

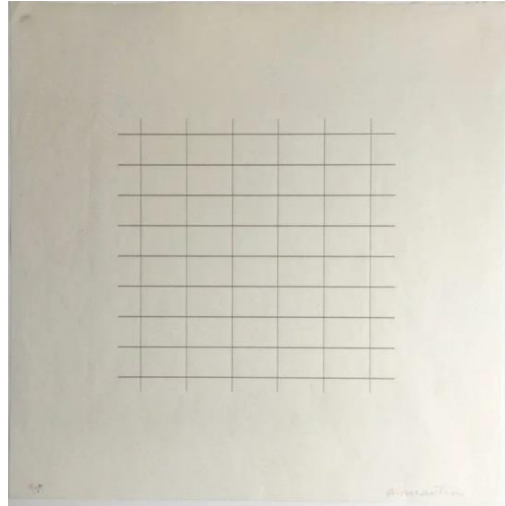
Bir diğer önemli minimalist sanatçı olan Ellsworth Kelly, baskıresimlerinde sade ve soyut kompozisyonlar kullanarak, minimalizmin temel ilkelerini baskıresim alanına taşımıştır. Kelly’nin baskıresim çalışmaları, yalnızca birkaç temel rengin ve geometrik şeklin bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Sanatçının bu yaklaşımı, baskıresimdeki detaylı işçilikten ve süslemelerden uzaklaşarak, eserin en temel yapısal unsurlarını vurgulayan bir anlatım diline işaret etmektedir.

Minimalizmin baskıresimdeki etkileri sadece eserlerin içeriğinde değil, kullanılan tekniklerde de kendini göstermiştir. Minimalist sanatçılar, baskıresim tekniklerini daha yalın ve doğrudan bir hale getirmiş, baskı sürecinde kullanılan malzemeleri de en temel halleriyle ele almışlardır. Postmodern dönemin minimalist anlayışı, teknik zorluklardan çok kavramsal sadeliği ve tekrarı ön plana çıkararak baskıresmin teknik yapısında da önemli değişimlere yol açmıştır. Bu durum, baskıresim sanatının hem içerik hem de biçim açısından minimalist estetiğin etkisi altında yeniden şekillenmesine yol açmıştır.



Görsel 3.58. Frank Stella “Black Series I”, 38,1 x 55,9 cm, Litografi, 1967

Frank Stella da minimalizmin baskıresim üzerindeki etkilerini gözler önüne seren önemli sanatçılardan biridir. Stella, baskıresimlerinde sade ve tekrar eden geometrik desenler kullanarak, minimalist anlayışın görsel anlatımını baskıresime uyarlamıştır. Sanatçının eserlerinde, izleyiciye yalnızca biçim ve renk üzerinden bir deneyim sunulmakta, bu da baskıresimde yeni bir görsel dilin oluşumuna katkı sağlamaktadır.



Görsel 3.59. Agnes Martin “On a Clear Day”, 30,5 x 30,5 cm, Serigrafi, 1973

Agnes Martin’in “On a Clear Day” (1973) serisi, minimalist baskıresim anlayışıyla yaratılmış eserler arasında önemli bir yer edinmiştir. Bu seride yer alan 30 serigrafi,

geometrik ve soyutlamaya dayalı çizgisel desenlerle oluşturulmuştur. Düz çizgiler ve simetrik formlar, eserlerde sade ve dengeli bir düzen yaratılmasına olanak sağlamıştır. Minimalizmin temel prensibi olarak süslemelerden kaçınılmış ve fazlalık oluşturan detaylara yer verilmemiştir.

Serigrafi tekniği kullanılarak bu eserlerin mükemmel simetri ve hassasiyetle üretilmesi sağlanmıştır. Martin'in, elle çizilen eserlerinin aksine, mekanik üretim sürecine dayanan bu baskılar, teknik bir kesinlikle ortaya çıkarılmıştır. Yatay ve dikey ızgaralar, ince çizgilerle tekrarlanmış ve bu sayede eserlerdeki düzen ve sakinlik hissi güçlendirilmiştir.

Serinin minimalist doğası, duygusal ve ruhani boyutların soyutlama aracılığıyla keşfedilmesine olanak tanımıştır. “*On a Clear Day*” serisi, baskıresim tekniklerinin minimalist bir yaklaşımla buluşturulduğu ve izleyiciye düşünsel bir alan sunduğu bir çalışma olarak değerlendirilmiştir.

Minimalizm ile baskıresim sanatında yaşanan bu değişim, sanat eserinin kavramsal boyutunu daha çok ön plana çıkararak, izleyiciyi eserin biçimsel unsurlarıyla doğrudan bir etkileşime girmeye teşvik etmiştir. Bu dönemde baskıresim sanatçıları, eserlerinde geleneksel anlamda bir anlatım kaygısından uzaklaşmış, bunun yerine eserin özüne, formuna ve yapısına odaklanmayı tercih etmişlerdir. Minimalist baskıresim, bu özellikleriyle sanatta yeni bir yol açmış ve baskıresmin anlatım dilini köklü bir şekilde değiştirmiştir.

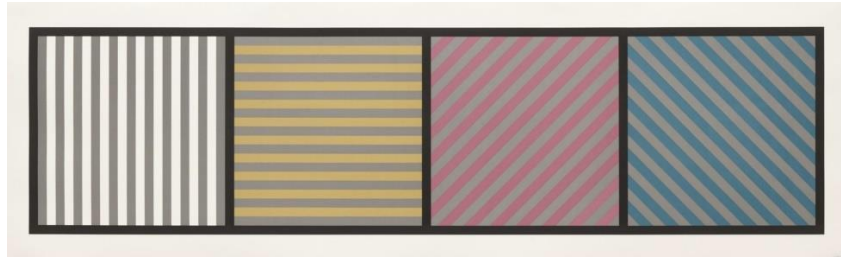
3.2.9. Kavramsal Sanat Ve Baskıresim

Kavramsal sanatın baskıresim üzerindeki etkileri, sanat dünyasında büyük bir dönüşüm yaratmış ve sanatta fikirsel süreçlerin ön plana çıkarılmasına olanak tanımıştır. Kavramsal sanat, sanatı fiziksel bir nesne olmaktan çok bir fikir olarak ele alırken, baskıresim de bu anlayışa uyum sağlamıştır. Geleneksel sanat anlayışından farklı olarak, baskıresim, kavramsal sanatın bir aracı haline gelmiş ve düşüncelerin yayılması için ideal bir mecra olarak kullanılmıştır. Baskıresim, kavramsal sanat anlayışıyla birlikte, fiziksel bir sanat nesnesi olmaktan ziyade, düşüncenin yayılmasını sağlayan bir araç olarak değerlendirilmiştir. Bu süreçte, baskıresmin çoğaltılabilir yapısı kavramsal sanatın temel prensipleri ile örtüşmüş, sanatın biricikliği ve özgünlüğü kavramları sorgulanmaya başlanmıştır. Modern dönemde, baskıresim çoğunlukla sanatçının el becerisini öne çıkaran fiziksel eserler üretmeye yöneliktir. Ancak, postmodern dönemde bu durum değişmiş ve baskıresmin çoğaltılabilir yapısı, kavramsal sanatın düşünceyi yayma amacıyla örtüşerek, eserin fiziksel varlığından ziyade, arkasındaki fikrin önemini artırmıştır.

Baskıresmin, kavramsal sanatla olan bu ilişkisinde, geleneksel tekniklerin ötesine geçilerek, sanatçılar tarafından daha deneysel yollar denenmiştir. Kavramsal sanatçılar tarafından kullanılan teknikler ve materyaller, baskıresimde özgün ve yenilikçi uygulamalar yaratılmasını sağlamış, baskıresim, düşüncenin görselleştirildiği bir form haline getirilmiştir. Modern dönemde sanatçılar daha çok gravür, litografi gibi tekniklerde ustalaşırken, postmodern dönemde dijital baskı gibi yenilikçi yöntemler devreye girmiştir. Dijital baskı, kavramsal sanatın düşünceyi geniş kitlelere ulaştırma ve eserin fiziksel orijinalliğini sorgulama eğilimiyle uyumlu bir teknik olarak öne çıkmıştır. Sanatın fiziksel formdan ziyade arkasındaki düşünceyi ön plana çıkaran kavramsal sanat anlayışında, baskıresim de bu düşünceyi yansıtan bir mecra olarak kullanılmıştır.



Görsel 3.60. Sol LeWitt, ‘Dört Yönlü Çizgiler (Yatay, Dikey, Diyagonal Sağ ve Diyagonal Sol) ve Tüm Kombinasyonları. Dört Renk (Sarı, Siyah, Kırmızı ve Mavi) ve Tüm Kombinasyonları’, 40,6 x 82,6 cm, Serigrafi Serisi, 1978



Görsel 3.61. Sol LeWitt, ‘Bands of Lines One Inch Wide in Four Directions and Four Colors’, 74 x 241.3 cm, Serigrafi Baskı, 1985

LeWitt, 1960'larda tanınmaya başlanmış ve dönemin en derinlikli sanatçılarından biri olarak kabul edilmiştir. Birçok farklı alanda çalışmalar üreten bir sanatçı olarak, sanatı en temel şekil ve renklere indirgeyerek çizimler ve heykeller yerine tercih ettiği bir tabirle yapılar oluşturmuştur. LeWitt, sanatı yeniden yaratmaya çalışmak için kare ve küp formlarını kullanarak sıfır noktasından başlamıştır. 1960'lı yılların başında birçok sanatçı pleksiglas ya da çelik gibi endüstriyel malzemelere yönelirken, LeWitt gerçek heykel, fotoğraf veya çizimlere çevrilebilir veya çevrilemez türden kelimelerle ifade ettiği hacim, şeffaflık, sıralama, varyasyon, durağanlık, kural dışılık gibi sistemler ve kavramlar üzerine odaklanmıştır. LeWitt'in eserleri, geometrik sistemlerin sürekli rasyonelliği ile tekrarlanan desenler ve rastlantısal varyasyonların şiirini yansıtır.

LeWitt'in yapıtlarının görsel dilini ve gramerini oluşturan unsurlar arasında temel geometrik formlar, temel baskı renkleri (kırmızı, mavi, sarı ve siyah) ve çizgiler bulunmaktadır. Bu unsurlarla bir sistem oluşturur. Bir sistem oluşturmak, bir oyunun kurallarını belirlemek gibidir; sonuçları önceden tahmin edilemeyebilir (Turner, 1999). LeWitt, geometrik şekillerle uzay, mekân ve nesne ilişkilerini araştırarak, eserlerine kavramsal bir içerik kazandırmıştır. Sanatçı kavramsal geçicilik fikrine sadık kalarak, gelecek kuşaklara eşsiz nesneler bırakmak yerine "Nesneler yok olabilir, ancak fikirlerin böyle olması gerekmez" düşüncesini benimsemiştir. Modern dönemde baskıresimde kullanılan teknikler geleneksel sınırlar içinde kalırken, postmodern dönemde kavramsal sanat, dijital baskı tekniklerinin getirdiği yeniliklerle, çok daha geniş bir kitleye ulaşma ve düşüncenin çoğaltılması imkânını sağlamıştır. Sol LeWitt'e Özgün Baskıresim Sanatı, deneysel ve yenilikçi bir alan sağlamıştır. LeWitt, renkli serigrafi veya litografi çalışmalarında çeşitli dikey çizgi kombinasyonları sunarak yenilikçi bir yaklaşım benimsemiştir. Farklı çizgi türleri kullanılarak dikey, yatay, sağdan sola diyagonal ve soldan sağa diyagonal şekillerde deneysel bir çalışma yapılabilir. Baskılar, diğer yapıtlarıyla (örneğin duvar resimleri gibi) işbirliği içindedir ve birbirlerini tamamlar. Nihai fikir oluşturulduğunda, seri çalışmalar beraberinde gelmiştir.

1970'lerde sanat dünyasında beliren yeni fikirleri ve yaklaşımları, atölyeler, yayınevleri, baskı teknisyenleri, koleksiyoncular, eleştirmenler ve küratörler desteklemiştir. Jasper Johns, Sol LeWitt ve Vito Acconci' nin de aralarında bulunduğu birçok kavramsal sanatçı, çeşitli yöntemler kullanarak baskı eserler yaratmıştır. Klaus Staeck ve Marcel Broodthaers gibi politik içerikli posterler yapan sanatçılar ile Blinky Palermo ve Dieter Roth gibi isimler, baskıresim sanatının daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamışlardır. Fikirlerin karmaşık olması gerekmediği, pek çok başarılı fikrin gülünç derecede basit olduğu söylenmiştir. Başarılı fikirlerin, genellikle karşı konulamaz sadelikte bir görünüme sahip olduğu görülmüştür. Bu görüşleri savunan sanatçı Sol LeWitt, aynı zamanda “ düşüncelerin sanat yapan bir aygıt” olduğuna inanmıştır (http - 13).



Görsel 3.62. Jasper Johns, “Flag 1”, 69.5 cm x 89.5 cm, Serigrafi, 1973



Görsel 3.63. Jasper Johns, “Savarin”, 114 cm x 89 cm, Litografi, 1977

Johns sadece Amerikan bayraklarından oluşan bir resim serisi oluşturmuştur (Görsel 3.63). Bu serinin, Soğuk Savaş’ın sürdüğü, milliyetçiliğin gündemde olduğu ve Bayrak Kanunu’nun yeni yürürlüğe girdiği bir dönemde yapılması, dikkat çekmiştir (Tunç, 2003). Uluslararası sanat sahnesinde Amerikan başarılarının arttığı bir zaman diliminde bayrakların kullanılması, kamuoyunda tepki uyandırmıştır. Ticari bir yaklaşımı andıran bir şekilde, bayrakların en küçüğünün en önde olacak biçimde üst üste yerleştirilmesi, Johns’un bu sembolle yüceltme mi yoksa alay etme mi amacı taşıdığı

konusunda tartışmalara neden olmuştur. Bu belirsizlik, kamuoyunda rahatsızlık yaratmıştır (Uz, Abul, 2017).

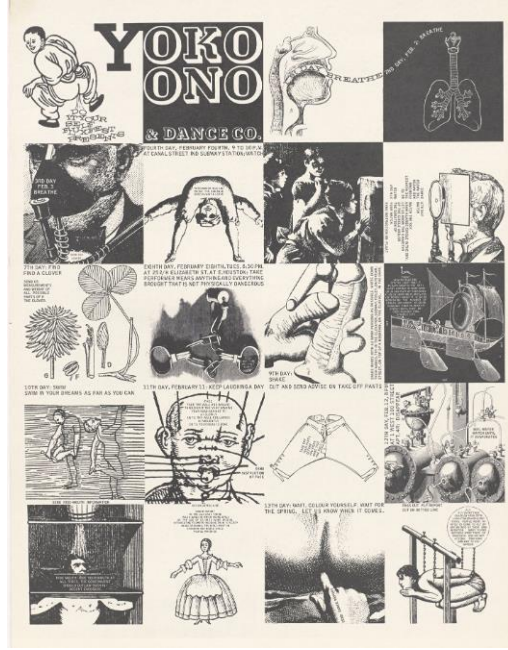
Kavramsal baskiresimde, sanatın fiziksel varlığının geri plana itilmiş ve düşüncenin ön plana çıkarılmış olduğu tespit edilmiştir. Johns'un eserlerinde, sembollerin tekrarı ve teknik mükemmeliyetin, izleyicilerin yalnızca görsel bir deneyimden öteye taşınarak sembollerin anlamlarının tartışmaya açıldığı anlaşılmıştır. Modern dönemde eserlerin özgünlüğü ve orijinalliği baskiresimde önemli bir kavramken, postmodern dönemde kavramsal sanat, bu tekil orijinallik anlayışını sorgulayarak, seri üretim ve tekrarı sanatsal bir ifade biçimi haline getirmiştir. Kavramsal baskiresimle, eserin üretim sürecinden çok, arkasındaki fikrin tartışılması gereken bir alan yaratılmıştır. Bu bağlamda, baskiresmin kavramsal sanatla buluşmasıyla, sanatçının mesajlarının geniş kitlelere ulaştırıldığı ve izleyicilerin düşünsel katılımının artırıldığı kabul edilmiştir.

3.2.10. Performans Sanatı Ve Baskiresim

Performans sanatı ve baskiresim arasındaki ilişki, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında sanat dünyasında önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Performans sanatının geçici ve zamana bağlı doğası, baskiresim teknikleriyle buluştuğunda, sanatçıların performanslarını daha kalıcı ve çoğaltılabilir eserler haline getirmeleri sağlanmıştır. Bu süreçte performansın izleri, belgeleri ve süreçleri baskiresim aracılığıyla korunmuş, böylece performans sanatının geçici yapısı somut bir forma kavuşmuştur. Modern dönemde performans sanatçıları genellikle geçici ve anlık işler üretirken, bu eserlerin kalıcılığı ikinci planda kalmıştır. Postmodern dönemde ise baskiresim, performans sanatının kalıcı hale getirilmesi ve geniş kitlelere ulaşması açısından önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Bu yeni yaklaşım, performansın süresiz doğasının baskiresim aracılığıyla belgelenip kalıcı bir eser haline getirilmesiyle sanatçıların eserlerini daha geniş kitlelere yaymalarına olanak sağlamıştır.

1960'lı yıllardan itibaren sanatçılar, performans sanatını daha geniş kitlelere ulaştırmak ve bu sanat formunun etkilerini kalıcı hale getirmek amacıyla baskiresim tekniklerinden faydalanmaya başlamıştır. Modern dönemde, baskiresim daha çok

bireysel sanatçıların sabit eserlerini yaymak için kullanılırken, postmodern dönemde performansın belgelenmesi ve yayılması için kullanılmış, bu da performans sanatını görsel ve kalıcı bir forma dönüştürmüştür. Baskıresim, sanatçılara performanslarının farklı yönlerini görselleştirme ve bu eylemleri seri üretim yoluyla izleyiciye sunma olanağı vermiştir. Böylece baskıresim, performans sanatının dokümantasyonunda ve yayılmasında önemli bir rol oynamıştır.



Görsel 3.64. Yoko Ono, “Kendin yap Fluxfest Yoko Ono & Dance Co’yu Sunar”, 11,6 x 11,6 cm, Performans Afişi, Ofset Litografi, 1966

Yoko Ono’nun “Kendin Yap Fluxfest” afişi, baskıresim ve performans sanatının kavramsal birleşimi açısından değerlendirildiğinde, her iki disiplinin temel özelliklerinin bir araya getirildiği görülmüştür. Afişin, baskıresmin çoğaltıcı ve yaygınlaştırıcı özelliği kullanılarak izleyicinin performansa davet edilmesini sağladığı ve performansın katılımcı, deneysel ve süreç odaklı doğasının vurgulandığı anlaşılmıştır. Bu geçiş, modern dönemde performansın daha bireysel ve geçici bir deneyim olarak kaldığı, postmodern dönemde ise daha interaktif ve geniş çapta erişilebilir bir forma dönüştüğü bir değişimi temsil etmektedir. Bu çalışma ile sanatın tekil bir nesne olmaktan çıkarılarak, bir deneyim ve etkileşim aracına dönüştürüldüğü kabul edilmiştir.



Görsel 3.65. Ana Mendieta, “Untitled ”, Bez üzeri Vücut baskısı, 1973- 77



Görsel 3.66. Ana Mendieta, “Untitled ”, Cam üzerine vücut baskısı, 1972



Görsel 3.67. Carolee Schneemann, “Kadınların Seyahat Planları ”, 76 x 107,5 cm, Foto Serigrafi, 1979

Ana Mendieta’ ın ve benzer şekilde Carolee Schneemann’ın performans sanatı çalışmaları baskıresim ile birleştirilmiş, sanatçının bedensel hareketlerini ve performans süreçlerini yansıtan eserler yaratılmış, izleyicilerde bu sanatsal müdahalelerin daha derin bir iz bırakması sağlanmıştır.

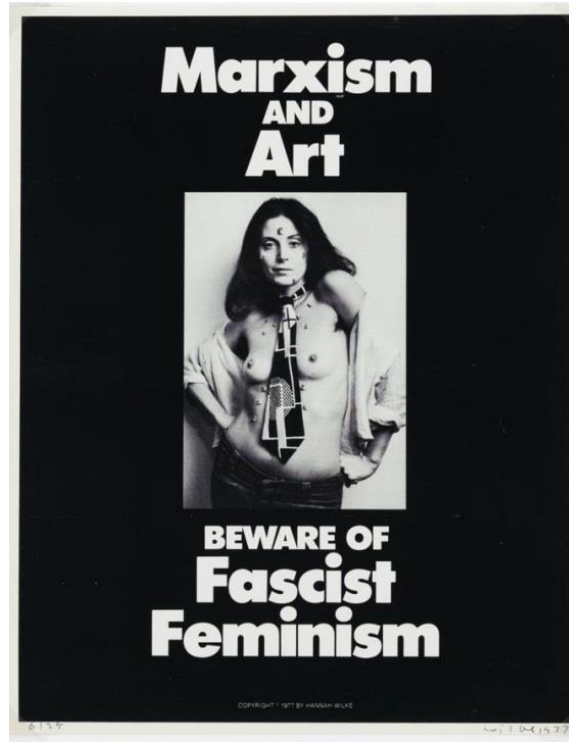
Performans sanatı ile baskıresim arasındaki bu etkileşim, aynı zamanda kavramsal sanatta da önemli bir dönüşüme işaret etmektedir. Performans sanatının geçiciliği, baskıresim aracılığıyla kalıcı bir yapıya büründürülmüş, sanatın geleneksel üretim formlarına alternatif bir ifade biçimi olarak bu süreçler baskıresimle belgelenmiştir. Bu durum, sanatta geçicilik ve kalıcılık arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirmiş, sanatçılara her iki disiplinin sınırlarını zorlayacak yeni yaratıcı olanaklar sunmuştur.

Sonuç olarak, performans sanatı ve baskıresim arasındaki etkileşim, modern dönemden postmodern döneme geçişte, sanat üretiminde önemli bir değişim yaratmış, performansın dokümantasyonu ve yayılması için yeni yollar geliştirilmiştir, sanatçılar performans afişleri baskıresim yoluyla çoğaltarak, izleyicilere sunma olanağı bulmuşlardır. Modern dönemde baskıresim daha çok bireysel sanatçıların sabit eserlerine odaklanırken, postmodern dönemde performans sanatının geçici doğasıyla buluşarak, sanatı daha geniş kitlelere ulaştırmak ve etkileşimi artırmak için kullanılmıştır. Bu da sanatta kalıcılık ve geçicilik arasındaki ilişkiye yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

3.2.11. Feminizim ve Baskıresim

Feminist sanatçılar tarafından baskıresim, çoğaltılabilirliği ve kolay dağıtılabilirliği sayesinde, sanat eserlerinin daha fazla izleyiciye ulaşması için etkili bir yöntem olarak benimsenmiştir. Kadınların toplumdaki geleneksel rollerine karşı duruşlarının sanat aracılığıyla ifade edilmesi ve sanat dünyasında ataerkil yapılarla mücadele edilmesi sürecinde baskıresimin önemli bir rol oynadığı bilinmektedir. 1970’lerde feminist sanatın yükselişiyle birlikte, kadın sanatçılar tarafından baskıresim tekniklerinin kadın sorunlarını dile getirmek için kullanıldığı görülmüştür. Bu bağlamda, toplumsal eleştirinin estetik bir dille ifade edilmesi, feminist sanatın ana temalarından biri haline getirilmiştir.

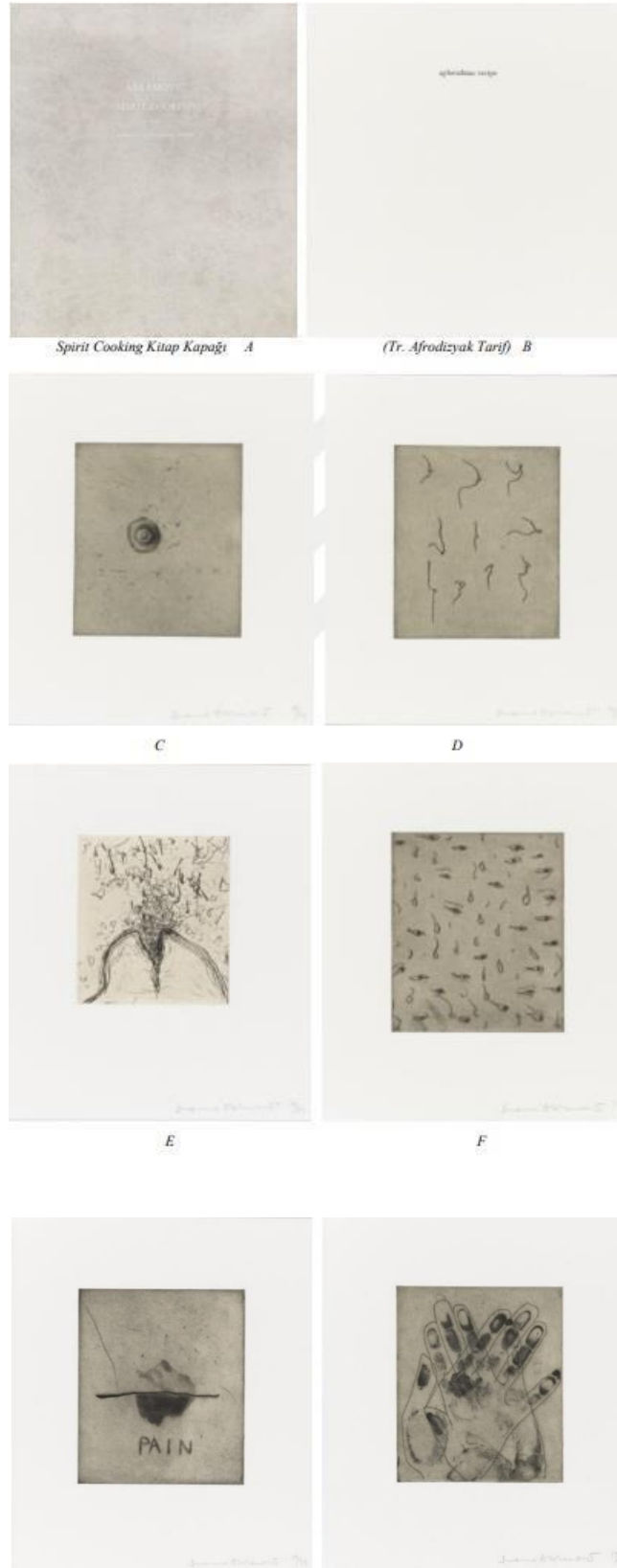
Kadın bedeninin temsili, feminist baskıresim sanatında önemli bir odak noktası haline getirilmiştir. Geleneksel sanat anlayışında nesneleştirilen kadın bedenine karşı, feminist sanatçılar tarafından bedenin öznel bir güç olarak ele alındığı eserler üretilmiştir.



Görsel 3.68. Hannah Wilke, Marksizm ve Sanat”, Litografi, 52,4 x 42,1 cm, 1977

Wilke, baskıresim tekniğini kullanarak eserini feminist düşüncelerini yaygınlaştırma aracı olarak kullanmıştır. Baskıresmin tekrarlanabilir ve yaygınlaştırılabilir olması, Wilke'nin mesajının geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamıştır. Sanatçı "*Marksizm ve Sanat: Faşist Feminizme Dikkat Edin*" sloganını taşıyan "*Marksizm ve Sanat*" afişiyle, feminist eleştirmenlerin dikkatini erkeklerin kadın bedenine uyguladıkları denetim ve kontrol ile ilgili eleştirilere odaklamıştır (Görsel 3.68). Bu afişte Wilke, popüler kültürde dergilerdeki kadın modellerin tipik pozlarına benzer şekilde, izleyicilerin gözlerine doğrudan bakarak güçlü bir mesaj verir. Vücuduna yapıştırdığı vajina biçimindeki sakızlar, yüzündeki hafif alaycı gülümseme ve iki elini beline koyarak sergilediği meydan okuyan duruş, erkek egemen kültürün kadın bedenine yönelik tahakkümüne karşı açık bir tepki olarak değerlendirilmektedir (<http> - 14).

Modern dönemde baskıresim, sanatçının bireysel ifadelerini iletmek için kullanılan bir teknik olmuş bu bağlamda feminist sanatçılar, kadın bedenine dair eleştirilerini sanatlarına dâhil etmiştir. Ancak, postmodern dönemde bu yaklaşım genişlemiş, baskıresim sanatı daha fazla politik ve toplumsal içerik taşıyan bir platform haline gelmiştir. Postmodern feminist baskıresim sanatçıları, eserlerinde daha radikal temaları ele alarak, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve ataerkil toplumun eleştirisini çok daha açık ve doğrudan bir şekilde dile getirmiştir. Postmodernizmle birlikte baskıresim, bireysel hikâyelerden ziyade kolektif bir mesaj taşıma aracı olarak kullanılmış, toplumun her kesiminden izleyiciye ulaşma çabası artmıştır.



Görsel 3.69. Marina Abramoviç, “Sipirit Cooking Serisi”, (A, B, C, D, E, F, G, H), Gravür, 31,5 x 27,8 cm, 1996

Sanatçı Marina Abramović, bir dizi afrodizyak tarif ve gravürler içeren eylemler ve düşünceler için talimatlar sunan bir yemek kitabı oluşturmuştur. ‘Spirit Cooking’ baskıresim serisinde, Jacob Samuel tarafından oluşturulan yumuşak yüzeyli plakalara doğrudan tırnaklarıyla çizim yapılmış ve tükürüğünün asidik etkisiyle plakaya müdahale gerçekleştirilmiştir. Bu gravürlerin, sanatçının el hareketlerinin izlerini taşıyan ve onun performatif eylemlerinin kalıcı kayıtları olduğu görülmüştür (http - 15).



Görsel 3.70. Mary Kelly, *Doğum Sonrası Belgesi Serisinden Detay*), *Kâğıt Üzerine Bebek Bezi*
Baskı, 27,9x 35,5 cm, 1974

1973 yılında başlayan ve altı yıl süren bir dönem boyunca, Amerikalı sanatçı Mary Kelly'nin "*Doğum Sonrası Belgesi*" eseri, hem anne hem de çocuğu etkileyen deneyimlerin kayıt altına alınmasıyla oluşturulmuştur. Oğlunun doğumu ile başlayan bu süreç, annelik ve çocuk gelişimi üzerindeki kişisel ve toplumsal etkilerin belgelenmiş olduğu bir çalışma olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmada, oğlunun bebek bezlerinin kâğıda basılmış lekese izlerinin yer aldığı görülmüştür. Bu izler ve onların oluşturduğu bilgi sistemiyle insan hayatı üzerindeki etkilerin ilişkilendirilmiş olduğu öne sürülebilir. Sanat nesnesinin, bilinçdışı süreçlere işaret eden bir fetiş nesnesi olarak kullanıldığı sanatçı tarafından belirtilmiştir. Ayrıca, lekelerin, işaretlerin ve kelime baskılarının, sembolik anlamlarıyla yaşam deneyiminde önemli bir etki oluşturduğu belirtilmiştir (Barry, Lewis, 2014).



Görsel 3.71. Barbara Kruger, 'Alışveriş yapıyorum öyleyse varım', 125 x 125 cm, Serigrafi
Baskı, 1987

Sanatçı Kruger, 'Alışveriş yapıyorum öyleyse varım' isimli baskiresim çalışmasında, kapitalizmin ve onun kadını hedef alan cinsiyet ve sınıf politikalarının nasıl işlediği üzerine sorular sorulmaya teşvik edilmiştir. Ayrıca, erkek egemen medyanın oluşturduğu bilinç durumunda kadın olmanın anlamının sorgulanması sağlanmıştır (Selvi, 2013).

Feminist sanatçılar tarafından baskiresim atölyelerinin ortak üretim ve dayanışma alanları haline getirilmesi de, bu sanat dalının kolektif bir yaratım sürecine dâhil edilmesini sağlamıştır. Kadın sanatçılar, baskiresim teknikleri üzerinde yeni denemeler yaparak sanatsal üretim süreçlerine yenilikler kazandırmış ve bu alanda farklı estetik yaklaşımlar geliştirilmiştir. Baskiresimin bu süreçte yalnızca bir sanatsal ifade aracı değil, aynı zamanda kadın sanatçıların dayanışma ve üretim süreçlerinde bir platform olduğu görülmüştür.

Postmodernizmle birlikte baskiresimde dijitalleşmenin ve yeni teknolojilerin kullanılmaya başlamasıyla, feminist sanatçılar, toplumsal eleştirilerini daha geniş kitlelere ulaştırma olanağı bulmuşlardır. Dijital baskı teknikleri, feminist sanatın mesajlarını yaygınlaştırmak ve çoğaltmak açısından yeni yollar sunmuş, baskiresim geleneksel sınırlarının ötesine geçmiştir.

3.2.12. Yeni Dışavurum ve Baskiresim

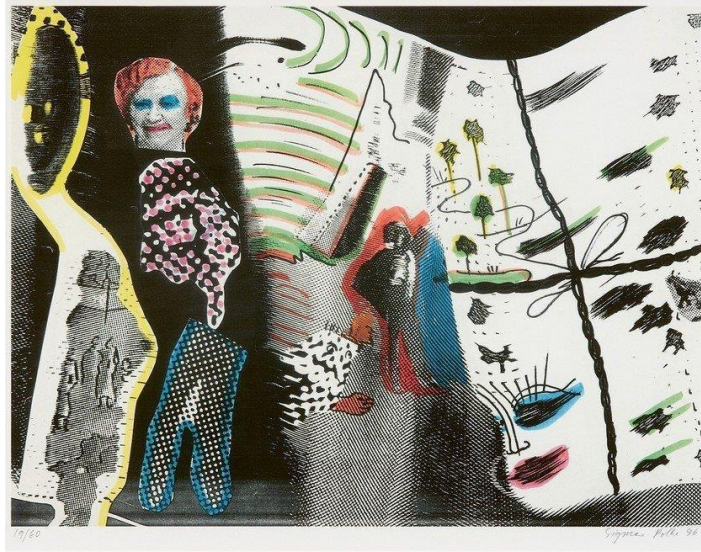
Baskiresim, Yeni Dışavurumcu sanatçılar tarafından, sanatın yalnızca resim ve heykelle sınırlı olmadığını göstermek amacıyla sıkça kullanılmıştır. Sanatçılar tarafından baskiresmin çoğaltılabilirliği ve geniş kitlelere ulaşma kapasitesi nedeniyle tercih edildiği bilinmektedir. Litografi, serigrafi ve ağaç baskı gibi teknikler, bu sanatçıların eserlerinde spontane hareketlerin, güçlü fırça darbelerinin ve yoğun duygusal ifadelerin aktarılmasına olanak sağlamıştır. Dolayısıyla baskiresim, dışavurumcu estetiğin önemli bir taşıyıcısı haline getirilmiştir

Yeni Dışavurumculuk'un baskiresim üzerindeki etkileri arasında, kullanılan renk ve kompozisyon anlayışındaki aşırılık ve sınırların zorlanması yer almaktadır. Modern dönemde baskiresim daha çok estetik kaygılar ve geleneksel anlatım araçlarıyla sınırlı kalırken, postmodern dönemde bu anlayış genişleyerek bireysel ve toplumsal gerilimleri daha açık bir şekilde ifade etme aracı olarak kullanılmıştır. Soyut ve figüratif öğelerin bir arada kullanıldığı bu eserlerde, sanatçıların kişisel duygularını, içsel gerilimlerini ve toplumsal eleştirilerini dile getirdikleri görülmektedir. Modern dönemde baskiresim, çoğunlukla bireysel estetik deneyimler ve renk dengeleri üzerine kurulu bir ifade biçimi olarak değerlendirilirken, postmodern dönemde eserlerin daha dinamik ve eleştirel bir yapıya sahip olduğu fark edilmiştir. Bu dönemin baskiresim çalışmalarında, sanatçıların duygusal yoğunluğu vurgulamak amacıyla güçlü renk kullanımı ve formların deformasyonuna başvurulduğu dikkat çekmektedir. Bu estetik anlayış, baskiresmin bir ifade aracı olarak farklı bir seviyeye taşınmasına yol açmıştır.

Ayrıca baskiresim, Yeni Dışavurumcu sanatçılar tarafından, sadece sanatsal üretim süreçlerinde değil, izleyiciyle kurulan ilişkide de yeni bir rol üstlenmiştir. Baskiresmin tekrarlanabilir doğası, bu dönemde eserlerin daha geniş kitlelere ulaşmasını mümkün kılmış ve sanatsal ifadelerin demokratikleşmesine katkı sağlamıştır. Geleneksel sanat disiplinlerinin dışına çıkılması, baskiresmin daha deneysel ve yenilikçi yöntemlerle ele alınmasını sağlamıştır. Modern dönemde baskiresim genellikle galeriler ve müzeler gibi sınırlı mekânlarda sergilenirken, postmodern dönemde sergileme biçimleri genişleyerek kamusal alanlar ve alternatif mekânlarda kullanılmaya başlamıştır.



Görsel 3.72. Polke, “İsimsiz”, 98x 67 cm, Serigrafi, 1989



Görsel 3.73. Polke, “S. Schmeckt Pfirsich”, 59 x 77 cm, Lithograph, 1996

Bu süreçte, baskıresmin yaratıcı potansiyeli Georg Baselitz ve Sigmar Polke gibi Yeni Dışavurumcu sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Baselitz’in ters çevrilmiş figürleri ve Polke’nin imgelerle dolu katmanlı baskıları, baskıresmin nasıl evrim geçirdiğini ve

dışavurumcu sanatın bir aracı haline getirildiğini göstermektedir. Bu sanatçılar, baskıresmi teknik ve kavramsal olarak birleştirerek, akımın sanatsal sınırlarını genişletmişlerdir.



Görsel 3.74. Georg Baselitz, ‘Eine Woche (One Week)’, 70x50 cm, Aquatint, 1970/72



Görsel 3.75. Georg Baselitz, ‘isimsiz’, 76 x 57 cm, Litografi, 1988

3.2.13. Dijital Sanat ve Baskıresim

1980'ler, baskıresim sanatının dijital teknolojilerle tanıştığı ve postmodernizmin etkilerinin belirginleştiği bir dönem olmuştur. Bu dönem, teknolojinin sanat üzerindeki etkilerinin gözle görülür hale geldiği, yeni ifade biçimlerinin ortaya çıktığı ve geleneksel tekniklerin modern yaklaşımlarla harmanlandığı bir zaman dilimidir. Dijitalleşme, sanatçıların yaratıcı süreçlerini ve tekniklerini derinden etkilemiş, bu da sanat dünyasında önemli değişikliklere yol açmıştır.

Bu dönemde dijital teknolojilerin gelişimi, baskıresim sanatında yeni ufuklar açmıştır. Modern dönemde baskıresim, daha çok el becerisine ve fiziksel müdahaleye dayanırken, postmodern dönemde dijital araçlar bu sürecin önemli bir parçası haline gelmiştir. Bilgisayarların ve dijital baskı tekniklerinin kullanımı, sanatçılara daha geniş bir yaratıcı alan sağlamış ve baskıresim tekniklerinin sınırlarını genişletmiştir. Dijital baskı, geleneksel baskıdan farklı olarak eserlere daha fazla çoğaltılabilirlik ve esneklik sağlamış, böylece postmodern dönemde sanatın daha geniş kitlelere ulaşması kolaylaşmıştır. Dijital baskılar ve bilgisayar destekli tasarımlar ile geleneksel baskı teknikleri birleştirilerek, zengin ve çeşitli eserler yaratılmıştır. Sanatçılar dijital teknolojilerin sunduğu olanakları keşfederek, daha önce mümkün olmayan görsel efektler ve detaylar elde etmişlerdir.

Alışılmış baskı yöntemlerinin dışına çıkılarak geliştirilen yeni yaklaşımlar, sanatçıların daha önce düşünülmemiş teknikler ve yöntemlere yönelmesiyle baskıresim birçok farklı forma bürünmüştür. Alışılmadık yüzeyler üzerinde denemeler yapılmasıyla, bu alandaki yenilikçi keşifleri teşvik eden en önemli unsurlardan biri de baskıresmin yeni teknolojilerle oluşturduğu ilişki olmuştur (Tala, 2009).

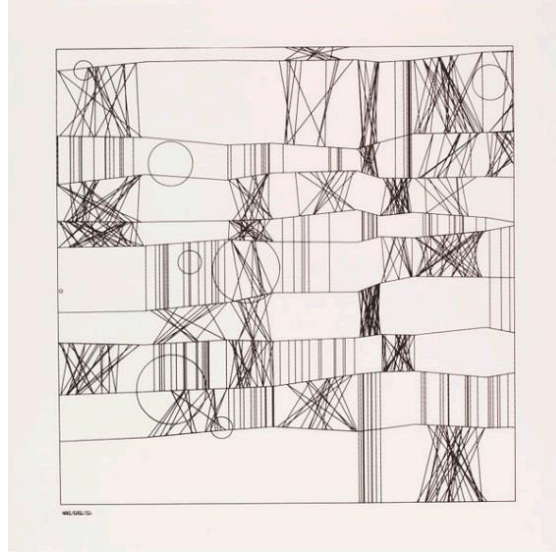
Teknolojik yeniliklere ve gelişimlere açık olan Baskıresim disiplini, dijital tekniklerin hem bağımsız olarak hem de diğer baskı yöntemleriyle entegre edilmesiyle daha da zenginleşmiştir. Tarihsel süreç içerisinde çeşitli teknolojik olanakların sağladığı ifade fırsatlarıyla baskıresmin, ağaç baskıdan gravüre, litografi ve dijital baskıya kadar çeşitlenen teknikler, birçok sanatçı için sanatsal ve zihinsel ifadenin önemli bir aracı olmuştur. Modern baskıresimde teknik sınırlamalar daha belirginken, postmodern

dönemde dijital baskı sayesinde sanatçılar daha özgür ve deneysel bir alan bulmuştur. Dijital teknolojilerin sunduğu geniş olanaklar, baskıresmin hem estetik hem de teknik anlamda yeniden tanımlanmasına olanak tanımıştır. Özellikle dijital baskıların hızlı üretim yeteneği, sanat eserlerinin tekillik anlayışını sorgulamış ve postmodern düşünceyle paralellik kurmuştur.

1960'larla birlikte dijitalleşmenin etkileri baskıresim dünyasında da görülmeye başlamış ve programlamacı sanatçılar tarafından bilgisayarda görüntü üretim süreçleri devreye sokulmuştur. Bu süreç, yalnızca bilgisayar ortamında görüntü üretimiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda üretilen bu görüntülerin kaydedilmesine yönelik çeşitli girişimleri de beraberinde getirmiştir. O dönemlerde yaygın olarak kullanılmaya başlanan plotter, vuruşlu yazıcı ve mikrofilm baskı cihazları, sanatçıların dijital ortamda ürettikleri görüntülerin fiziksel hale getirilmesini mümkün kılmıştır. Dijital baskıresim, postmodern dönemde sadece görsel bir araç değil, aynı zamanda sanatın hızla üretilip paylaşılabilen bir dil haline gelmesi açısından da dönüştürücü olmuştur. Monitör donanımının o dönemin bilgisayarlarında henüz bulunmaması nedeniyle, bilgisayarda üretilen imgelerin görünür kılınabilmesi yalnızca bu baskı cihazları sayesinde gerçekleşebilmiştir. Bilgisayara bağlı bu baskı cihazlarıyla alınan çıktılar, baskıresimde deneysel çalışmalara öncülük eden sanatçılar tarafından kullanılmış ve dijital baskıresimlere evrilmiştir. Dijital baskıresmin ilk örnekleri, Frieder Nake, Georg Nees, Michael Noll ve Hiroshi Kawano gibi öncü isimler tarafından geliştirilmiştir. Bu baskılar bazen nihai sanat eseri olarak değerlendirilmiş, bazen de geleneksel baskı tekniklerine aktarılacak imgeler olarak kullanılmıştır. Örneğin, dönemin soyut geometrik sanat anlayışını temel alan dijital baskıresim çalışmaları yapan Frieder Nake'in "*Rechteck schraffuren 30/3/65 Nr.1-4*" adlı eseri, plotter cihazıyla üretilen ilk dijital baskıresim örneklerinden biri olmuştur (Wands, 2006).



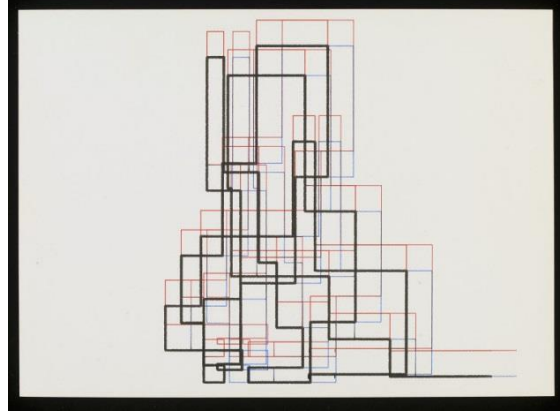
Görsel 3.76. Frieder Nake, “Rechteck schraffuren 30/3/65 Nr.1-4”, Plotter Baskı, 80x64cm, 1965



Görsel 3.77. Frieder Nake, “Hommage a Paul Klee”, Serigrafi, 49,2x49,2cm, 1965

Nake, eserlerinin başlangıç noktasını çizim yapma isteğinin bir ifadesi olarak tanımlarken, bu çizimlerin geleneksel anlamda bir çizim yapmayı değil, çoğu zaman rastgele sayı dizileri tarafından anlık olarak seçilen birçok parametreyle tanımlanabilecek bir çizim olduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda Nake, dijital olanakları sanatsal yaratım sürecinde kullanan öncü sanatçılardan biri olarak öne çıkmış ve yazdığı algoritmalar aracılığıyla ürettiği görselleri baskıresim formunda somutlaştırarak sergilemiştir

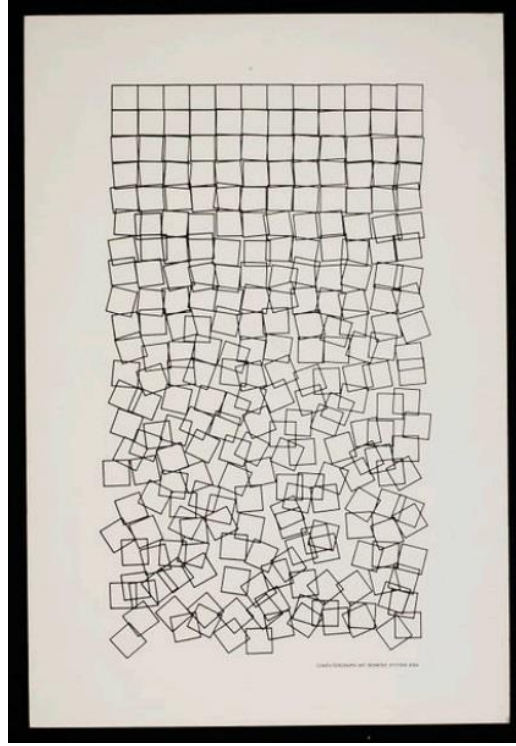
(Beddard, 2009). Bu gelişme, modern baskıresmin sınırlı tekrar kapasitesi ile karşılaştırıldığında, postmodern dönemde dijital teknolojilerin sağladığı sınırsız çoğaltma ve manipülasyon olanaklarının önemini vurgulamıştır.



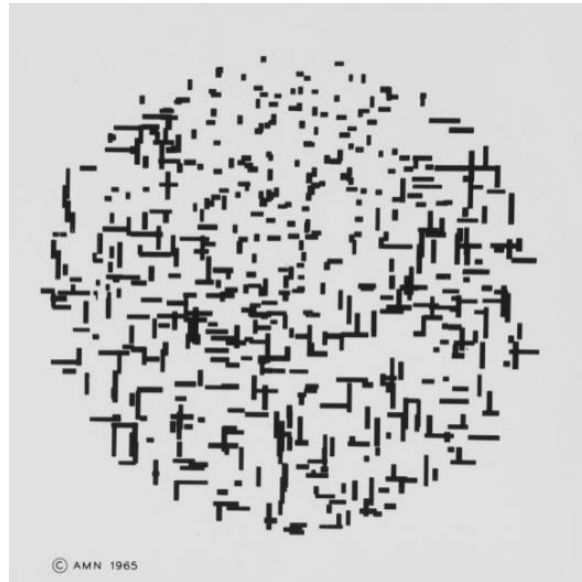
Görsel 3.78. Frieder Nake, “Achsenparalleler Polygonzug”, Kağıt Üzerine Plotter Baskı, 31,3x22,5cm, 1965

1960'lı yıllarda dijital baskıresmin erken örneklerini de içeren ilk bilgisayarlı sanat sergileri düzenlenmeye başlanmıştır. Bu sergilerden biri, 1965 yılında Stuttgart'taki Studiengalerie'de gerçekleştirilen “Generative Computergrafik” sergisi olarak belirtilebilir (Shanken, 2012). Postmodern dönemde dijital baskı, geleneksel baskı tekniklerinin sınırlı kalıplarını kırarak, sanatçıların çok daha geniş ve dinamik bir anlatı evreni yaratmasına olanak sağlamıştır.

Bu bağlamda, dönemin önemli sanatçılarından biri olan Georg Nees'in çalışmaları da sergilenmiştir. Max Bense'nin teorilerinden ilham alan Nees, kodlama ve programlamaya dayanan estetik bir anlayışı benimsemiştir. Nees'in bilgisayarda ürettiği bazı görsellerin litografi tekniğiyle basılması, baskıresim ile dijital teknoloji arasındaki ilişkiye yeni örnekler eklemiş ve bu alandaki ilk çalışmalardan biri olarak kabul edilmiştir.



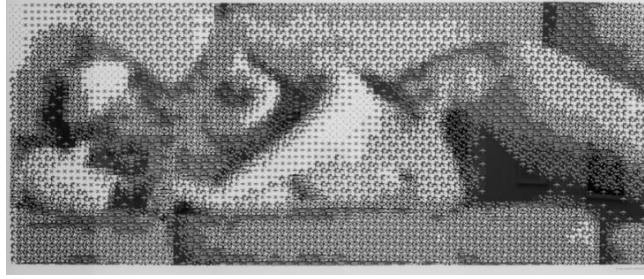
Görsel 3.79. Georg Nees, "Schotter", Litografi, 98,5x66,3cm, 1968-1970



Görsel 3.80. Michael Noll, "Computer Composition with Lines", Microfilm Baskısı, 1964

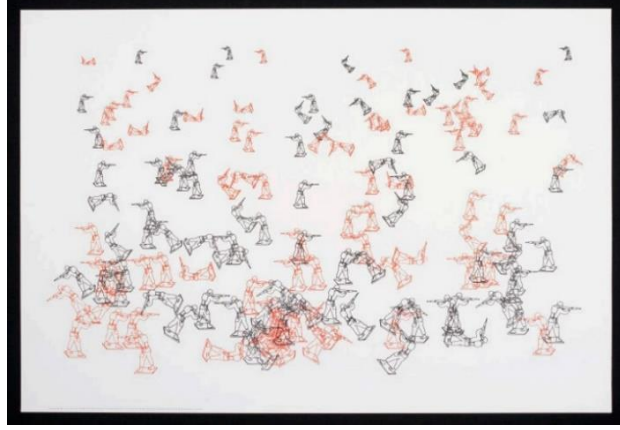
Michael Noll'un en tanınmış eserlerinden biri olan "*Computer Composition with Lines*", Piet Mondrian'ın "*Composition with Lines*" adlı eserinin bilgisayar aracılığıyla

oluşturulmuş bir versiyonudur. Noll, bu çalışmasında soyut sanatta estetik unsurların ne olduğunu araştırarak, Mondrian'ın sanatındaki dijital dili vurgulamıştır. Eser, 35 mm kamerayla donatılmış bir mikrofilm baskı aygıtı kullanılarak basılmıştır. Noll, Mondrian'ın kompozisyonunu analiz ederek, çizgi ya da çubukların boyutları ve kompozisyon içerisindeki yerleşimlerini temel almış ve bu parametreleri kendi çalışmasında kullanmıştır. Her bir çizgi, Noll'a X ve Y eksenleri üzerinde sayısal değerlerle iki nokta olarak çizme olanağı sunmuştur (Beddard, 2009).



Görsel 3.81. Ken Knowlton ve Leon Harmon, “Study in Perception”, Serigrafi, 86.36 x182.88cm, 1966/1967

Leon Harmon ve Ken Knowlton'un 1966 yılında gerçekleştirdikleri “Study in Perception” çalışması, bu tür baskılara verilebilecek en önemli örneklerden biri olarak kabul edilmektedir (Wands, 2006). Antik mozaik tekniklerini andıran bu görüntü, 1966 yılında bilgisayarda oluşturulmuş ve mikrofilm baskı aygıtı kullanılarak 35mm'lik 8 kare mikrofilm üzerinde kaydedilmiştir. Eser, 1967'de serigrafi yöntemiyle basılarak fiziksel bir sanat eseri haline getirilmiştir (Shanken, 2012).

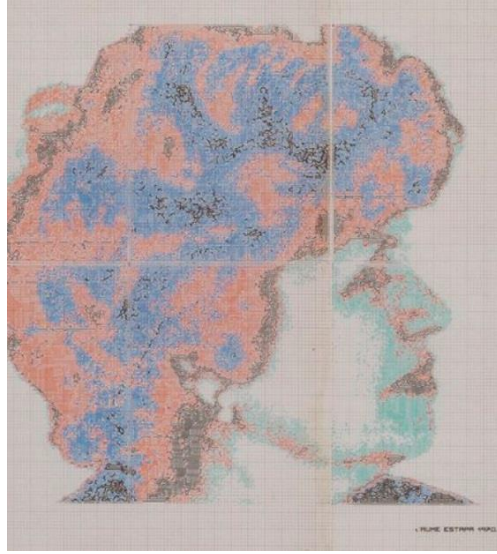


Görsel 3.82. Charles Csuri, “Rastgele Savaş”, Litografi, 50,7x75,4cm, 1967

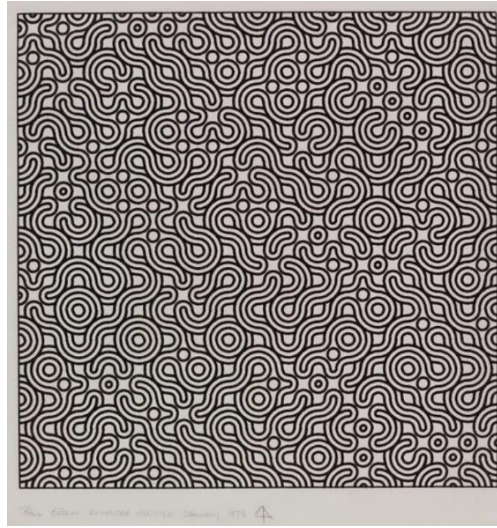
Charles Csuri, “Cybernetic Serendipity” sergisinde eserleri sergilenen önde gelen sanatçılardan biri olarak tanınmıştır. Özellikle Vietnam Savaşı’na dair hassasiyetlerin yüksek olduğu bir dönemde, Csuri 1967’de ürettiği çalışmalarıyla dikkatleri üzerine çekmiştir. Sanatçı, savaşın kaosunda yaşamını yitiren, yaralanan ya da kaybolan askerlerin hayatındaki şans faktörünü, rastgelelik unsurunu vurgulayan bir algoritma aracılığıyla görselleştirmiştir. Bu bağlamda eserine “Rastgele Savaş (Random War)” ismini vermiştir (http - 16).



Görsel 3.83. Jaume Estepa, “Leo Ferré”, Kağıt Üzerine Vuruşlu Yazıcı Baskısı, 55,9x34,4cm, 1968



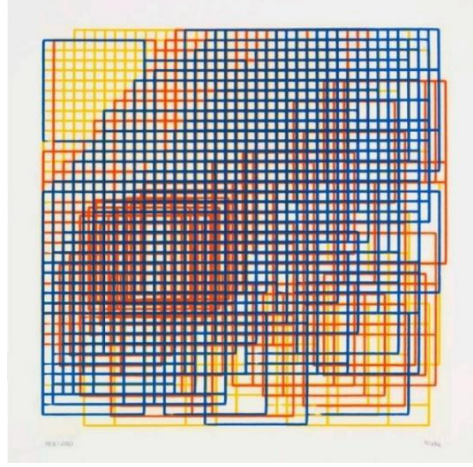
Görsel 3.84. Jaume Estepa, “Maria Argemi’nin Portresi” (Detay), Kağıt Üzerine Plotter Baskısı, 77x59cm, 1968



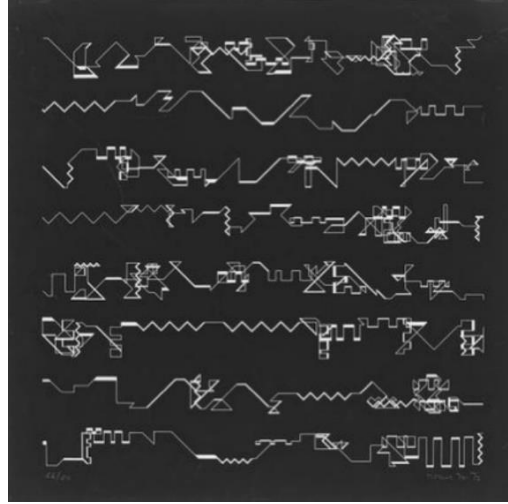
Görsel 3.85. Paul Brown, Plotter Baskısı, 27,6x26,8cm, 1975

Paul Brown, eğitimi Slade Sanat Okulu’nda tamamlamıştır. Programlama dili ile ürettiği eserlerin, belirli kurallar çerçevesinde sürekli değişen ve dönüşen yapısal unsurlardan oluşan soyut baskiresimler olduğu görülmüştür (<http> - 17).

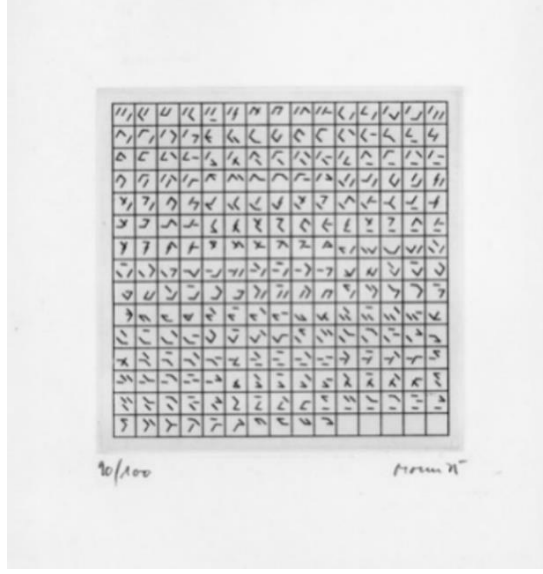
Paul Brown, çalışmalarında yer alan unsurları, bağımsız birimler ve bu birimlerin çevreleriyle olan ilişkileri temelinde sade, çizgisel formlar olarak görselleştirmiştir. Bilgisayar programlama temelli olarak kendi kendine gelişip çoğalabilen bu birimleri “hücre sel otomat ” olarak adlandırmıştır. Eserlerinde tekrar ve ritme dayalı bir yapı oluşturmuş, ancak simetriyi özellikle kullanmamayı tercih etmiştir (http - 18).



Görsel 3.86. Frieder Nake, “Walk-Through-Raster”, Serigrafi, 50,3x37,9 cm, 1972



Görsel 3.87. Manfred Mohr, Serigrafi, 39,8v39,8cm, 1976



Görsel 3.88. Manfred Mohr, “Bilgisayar Gravürleri”, Gravür, 1975-84

Portfolyo içindeki baskiresimler, sanatçılar tarafından bilgisayarda oluşturulan görsellerin serigrafi tekniği ile basılmasıyla meydana getirilmiştir. Frieder Nake’in “Walk Through-Raster” adlı çalışması da bu portfolyo kapsamında serigrafi olarak basılmıştır. Bilgisayarda üretilen görsellerin dijital baskı cihazlarıyla basılmasının yanı sıra, geleneksel baskiresim yöntemlerinin de kullanılması, Amerika'daki zengin baskiresim kültürü ile ilişkilendirilmiştir.

Mohr, bilgisayar aracılığıyla oluşturduğu görselleri, plotter cihazındaki kazıma ucu kullanılarak gravür plakalarına işlemiştir. Bu teknikle ürettiği “Bilgisayar Gravürleri” serisi, dijital teknolojiye baskiresime geçiş sürecini deneysel bir yaklaşımla somutlaştırmıştır.

Baskiresim disiplini, yeni teknolojileri hızla benimseyerek geleneksel tekniklerin yanına bilgisayar destekli mürekkep püskürtmeli yazıcılar ve CNC makineleri gibi modern cihazları eklemiştir. Dijital teknolojilerin ortaya çıkması, baskı seçeneklerini büyük ölçüde genişletmiş ve sanatçılara yeni olanaklar sunmuştur (Saunders, Miles, 2006).

Dijital teknolojilerin baskiresim alanında kullanılması, başlangıçta donanım ve yazılım teknolojilerindeki sınırlamalar nedeniyle daha çok programlama diline hâkim

sanatçılar, örneğin Frieder Nake, Georg Nees ve Michael Noll gibi isimler tarafından benimsenmiştir. Ancak, 1980'lerden sonra kişisel bilgisayarların yaygınlaşması, yüksek kaliteli baskı sağlayan dijital yazıcıların icat edilmesi ve görsel sanatlara yönelik yazılımların tanıtılmasıyla, Kiki Smith, Richard Hamilton, Anish Kapoor, Chuck Close ve Julian Opie gibi önde gelen baskıresim sanatçıları da dijital teknolojileri eserlerine dâhil etmeye yönelmişlerdir. Baskıresim disiplini, farklı teknolojileri bir araya getirerek geniş bir teknik çeşitliliğe ulaşmış ve bu, sanatsal ifade aracı olarak kullanımını daha da geliştirmiştir. Ancak, bu yeni teknolojiler ve yenilikçi uygulamalar, baskıresmin geleneksel teknikleriyle kıyaslandığında çeşitli tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Dijital yaklaşımlar başta olmak üzere yeni baskı teknikleri, bu alandaki tartışmaların merkezinde yer almaktadır.

Hayri Esmer'in, baskıresmin çoğaltılabilirlik özelliği üzerine inşa edilen tüm uygulamaları hakkında yaptığı yorum, bu bağlamda önemlidir: "Baskıresmin bütün uygulama şekilleri çoğaltılabilme olanakları üzerine kuruldu. Ağaçbaskı, Gravür, Litografi, Serigrafi, Dijital baskı ve günümüzün yenilikçi uygulamaları bu temelde gelişti... Sonuç olarak, bu yapıtların baskıresimle ilişkisi tartışılabilir, baskıresmin bu eserlerin önemli bir bileşeni olduğu inkar edilemez... Bu yeni uygulamalar, baskıresmin günümüz sanatında çağdaş görünümünü temsil etmektedir "(Esmer, 2014).

Dijital görüntü üretimi, programlama bilgisi gerektiren ilk aşamalardan hızla ticari yazılımların yaygın kullanımıyla evrilmiştir. Bu değişim, görüntü üretiminde kolaylık ve esneklik sağlayarak pek çok önemli sanatçının dikkatini çekmiştir. Donanım ve yazılım konusundaki gelişmeler, dijital imkânların baskıresim, resim ve fotoğraf gibi çeşitli disiplinler tarafından kullanılabilmesine olanak tanımıştır. Örneğin, Photoshop gibi programlar, hem dijital baskıresim hem de dijital boyama için ortak bir platform olarak tercih edilmiştir.

SONUÇ

Bu tez, modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde sanatın dilinin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve bu değişimlerin baskıresim sanatına nasıl yansıdığını ele almıştır. Tezin bulguları ışığında, sanatın modernist ve postmodernist yaklaşımlarının baskıresim üzerindeki etkileri hem teknik hem de kavramsal bağlamda incelenmiş, baskıresmin bu iki dönemde kazandığı farklı işlevler ve anlamlar ortaya konmuştur.

Sanatın modernist döneminde bireysel ifade, öznel deneyim ve soyutlama temel odak noktaları olurken, postmodernizmde bu anlayış yerini çoğulculuğa, kültürel ve toplumsal imgelerin iç içe geçtiği disiplinler arası bir estetiğe bırakmıştır. Bu değişimin baskıresim üzerindeki yansımaları ise, baskıresmin sadece bir teknik olarak değil, toplumsal, politik ve estetik bir eleştiri aracı olarak yeniden şekillendiğini göstermektedir.

Modern dönemde, baskıresim sanatı, soyut dışavurumculuk ve kişisel deneyimlerin sanat eserine aktarılmasında önemli bir araç olmuştur. Litografi, gravür ve serigrafi gibi teknikler, sanatçıların bireysel estetik arayışlarını somutlaştırmalarına olanak tanımış, sanatın geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır. Modernizmin bu döneminde baskıresim, bireyin içsel dünyasının soyut formlara ve çizgisel anlatımlara dönüştüğü bir araç olarak işlev görmüştür. Ancak, sanatçıların sınırlı bir teknik repertuar ile çalışmalar yapması, modernizmin baskıresimdeki sınırlarını da belirlemiştir. Yine de, modern dönemde baskıresim, soyut formların ve bireysel ifadelerin sanat dünyasında geniş bir kabul görmesine olanak tanıyan bir mecra olmuştur.

Buna karşın, postmodernizm sanatın bu bireysel, soyut ve tekil anlatım biçimlerine karşı çıkarak, baskıresmi daha geniş bir bağlamda ele almıştır. Postmodern dönemde baskıresim, medya, popüler kültür, ticari imgeler ve toplumsal eleştirinin bir araya geldiği bir platform haline gelmiştir. Sanatçılar, geleneksel baskı tekniklerini modern teknolojilerle birleştirerek, disiplinler arası ve çoğulcu bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu dönemde baskıresim, sanatçıların deneysel arayışlarına kapı aralayarak yeni tasarımlarını sanata daha farklı entegre edildiği eserler haline getirmiştir. Baskıresmin bu dönemde kazandığı çoğaltılabilirlik, postmodern sanatın çok katmanlı yapısını desteklemiş ve sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasında etkili bir araç olmuştur.

Tez boyunca elde edilen bulgular, baskiresmin postmodern dönemde sadece teknik bir araç olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve politik eleştirinin güçlü bir temsilcisi olarak da kullanılmaya başladığını göstermektedir. Bu süreçte öncü sanatçılar, baskiresmi popüler kültür imgelerini eleştiren bir araç olarak kullanmışlardır. Postmodern baskiresim, sanatın orijinallik ve özgünlük gibi modernist kavramlarını sorgulamış, yerine tekrar üretilebilirlik, çoğaltılabilirlik ve seri üretim ile sanatın demokratikleşmesini getirmiştir. Bu da sanatın biricikliği kavramını kökten değiştiren bir yaklaşım olmuştur.

Sanatçıların modern ve postmodern dönemlerde baskiresim tekniklerini ele alış biçimi arasındaki fark, sanatın anlamını ve amacını da dönüştürmüştür. Modern dönemde baskiresim, bireysel estetik ve özgünlükle ilişkilendirilirken, postmodern dönemde bu teknik, sanatın eleştirel ve çoğulcu bir ifade biçimi haline gelmiştir. Sanatçılar, medya, teknoloji ve popüler kültür ile iç içe geçmiş çok katmanlı eserler üreterek, sanatın izleyiciyle daha geniş ve interaktif bir ilişki kurmasını sağlamışlardır. Bu bağlamda baskiresim, modernizmin sınırlı ve öznel estetiğini aşarak, postmodernizmin çok yönlü ve eleştirel yapısına uygun yeni bir dil geliştirmiştir.

Uygulama alanında ise, bu tez, sanatçılara ve araştırmacılara baskiresmin teknik ve kavramsal olanaklarının ne kadar geniş bir yelpazeye sahip olduğunu göstermektedir. Baskiresim, geleneksel yöntemlerle sınırlı kalmamış, farklı anlatım araçlarıyla birleşerek sanatçılara yeni ve yaratıcı yollar açmıştır. Bu bağlamda çalışma, sanatçıların baskiresim tekniklerini yeniden düşünmelerine ve dijital teknolojilerle harmanlayarak yeni sanat üretim süreçleri geliştirmelerine olanak tanıyan bir perspektif sunmaktadır.

Gelecek çalışmalarda, baskiresmin modernizm ve postmodernizm süreçlerinde, farklı coğrafyalarda nasıl yorumlandığı ve geliştirildiği; özellikle küreselleşmenin sanat üzerindeki etkileriyle birlikte incelenebilir. Dijital sanat ve yeni medya teknolojilerinin baskiresim üzerindeki etkilerinin, gelecekte sanat dünyasında daha geniş yer bulacağı düşünülmektedir. Dijitalleşme ile birlikte sanatın materyalden uzaklaştığı, soyut ve kavramsal boyutlarının güçlendiği yeni sanat formları da baskiresmin geleceğini şekillendirecektir. Bu süreçte, baskiresmin çok katmanlı yapısının hem geleneksel hem de dijital dünyada nasıl varlık gösterdiği üzerine daha ayrıntılı bir araştırma yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Aslan, Murat (2019), Özgün Baskiresim Derslerinde Disiplinlerarası Yaklaşımların Akademik Başarıya Etkisi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, s. 39, 41
- Antmen, Ahu 20. Yy Batı Sanatında Akımlar (Sel yayıncılık Birinci Baskı Aralık 2008) s. 143
- Artaud, Antonin. Tiyatro ve İkizi, çev: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993. s. 28
- Antmen, A. (2010). 20. yy. Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel. S.104
- Antmen, A. (2013). Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kruger, BarbaraAnd Industry Heroine (2010),
19.03.2022 tarihinde <https://slate.com/news-and-politics/2000/07/barbara-kruger-ad-industryheroine.html> adresinden alındı
- Baynes, K. (2016). Toplumda Sanat. Çev. Yusuf Atılğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, S. 206
- Barker, C. 2012. Postmodern Kültür, Kültürel Çalışmalar: Teori ve Uygulama. Dördüncü Baskı. Londra: SAGE. (s. 203–216).
- Barry, J. & Flitterman-Lewis, S. (2014). Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası. A. Antmen içinde, Sanat ve Cinsiyet (s. 253-266). İstanbul: İletişim.
- Bayl, Friedrich, 1984, “Resimde Dışavurumculuk”, Çev. Sema Rifat, Dışavurumculuk II, 47-50
- Beddard, H. (2009). Computer art at the V&A, V&A Online Journal, Issue No:2, Autumn, <http://www.vam.ac.uk/content/journals/researchjournal/issue02/computer-art-at-the-v-and-a>
- Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- Best, Steven-KELLNER, Douglas, 2011, Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s, 291

- Bilgin, İhsan, 2009, “Bauhaus’un Zamanı ve Yeri, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı”, Der. Ali Artun, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, İletişim Yayınları, İstanbul, s, 95, 109
- Bürger, Peter, 2003, Avangart Kuramı, Çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul
- Clark, T. (2004). Sanat ve Propaganda, Kitle Kültürü Çağında Politik İmge. (Çev: E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı. S. 194,195,196
- Corlett, M. L. (2002). The prints of Roy Lichtenstein: a catalogue raisonne 1948-1997 / Mary Lee Corlett; introduction by Ruth E. Fine. (2nd rev. ed.). New York: Hudson Hills Press.
- Davidson, Abraham A. , Early American Modernist Painting, Da Capo Press, 1994, sf: 163-164
- Demirbaş, A. (2009), Birinci Dünya Savaşının Sanat Ortamına Etkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Esmer, H. (2002). ‘Parçalanmış Bir Yaşamın Tanığı Olarak Otto Dix ve Prager Strasse’ Anadolu Sanat, Sayı: 13, S. 111-120, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1224/172728.pdf?sequence=1&isAllowed=y> sf 7
- Esmer, Hayri. (1997) Savaş izlenimleri ve şiddet, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Esmer, H. (2014). Baskırsimde deneysel Arayışlar, Art in Society- The Lives of Art, Roma: Spienza University of Rome, <http://hayriesmer.com/makale/baskiresimde- deneysel-arayislar/53?ln=tr>
- Esmer, H. (2020). Baskısanatları tarihi ders notları.
- Febure, Lucien, 1995, Rönesans İnsanı, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları:112, İstanbul. S, 196
- Fernández, G, “Painting the city: the history of cityscapes”, Erişim: <http://www.theartwolf.com/articles/cityscape-painting.htm>

- Fineberg, J. (2014).1940'tan Günümüze Sanat (Varlık Stratejileri). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları. S. 168, 197
- Germaner, S. 1960 SONRASI SANAT, Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996. S.16
- Germaner, S. 1996, 18.Yüzyıl Avrupa Resmi, Kabalcı Yayınları, İstanbul
- Grzymkowski, E. (2015). Sanat 101: Leonardo da Vinci'den Andy Warhol'a Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey. (Çev: O. Düz). İstanbul: Say.
- Gompertz, W. (2019). Pardon Neye Bakmıştınız? İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. S. 30,31,44
- Gombrich, E.H. (2011). Sanatın Öyküsü, Çeviri: Remzi Kitabevi, İstanbul, s.576
- Gombrich, E.H. (2007) Sanatın Öyküsü. (Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran.) (İlk basım 1950) Dördüncü basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, s, 105, 452
- Grzymkowski, E. (2015). Sanat 101 (D. Orhan, Çev.). İstanbul: Say, s. 85
- Hassan, I. “From Postmodernism to Postmodernity: the Local/ Global Context”, Erişim:http://www.lhabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm
- Harvey, D. 2010, Postmodernliğin Durumu, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul. S, 39, 123
- Hansen, T. V, Mickenberg, D, Moser, J and Walker, B. (1995). Printmaking in America: collaborative prints and presses, 1960-1990, New York: H.N. Abrams in association with Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University.
- Hess, H. (2011). George Grosz. Moma. Alman Ekspresyonist Dijital Arşiv Projesi , Alman Ekspresyonizmi: Koleksiyondan Eserler adlı eserinden
yayın.https://www.moma.org/collection/works/69946?artist_id=2374&locale=en&page=1&sov_refer%20rer=artis
- Heron, L. ve Williams, V. (ed.). 1996. ‘Aydınlatmalar 1850'lerden Günümüze Fotoğraf Üzerine Yazan Kadınlar’. S. 317, 318 Londra: IBTauris & Co Ltd. 1. Baskı, e kitap 9781003135630. <https://doi.org/10.4324/9781003135630>

Hults, L. 'The Print in the western world', (The University of Wisconsin Press, 1996), s. 800

Haber, Altuğ Evrim, www.milliyet.com.tr/2002/10/06/sanat/san11.html - 24k -

Heron, L. ve Williams, V. (ed.). 1996. 'Aydınlatmalar 1850'lerden Günümüze Fotoğraf Üzerine Yazan Kadınlar'. S. 317, 318 Londra: IBTauris & Co Ltd. 1. Baskı, e kitap 9781003135630. <https://doi.org/10.4324/9781003135630>

Hopkins, D. 2004, Dada ve Gerçeküstücülük, Çev. Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, s, 18,19, 32, 38

İlbeyi, G. (1996). Amerika'da Özgün Baskıresimde 1960 ve 70'li Yıllar, *Anadolu Sanat (Sürekli sanat ve kültür dergisi)* , (5), 80-88

İskender, K. 1991 "Modernizmden Postmodernizme Sanat Neydi, Ne Oldu?", *Türkiye'de Sanat* 35, 38-51

JAMESON, F. 1983. Postmodernizm ve Tüketici Toplumu [Çevrimiçi]. Mevcut: <http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf>

Kabaş, Ö. (1994) Politikada Sanat Bilinci, Toplum Bilim, *Plastik Sanatlar Dergisi*. Sayı: 4, s. 56-57, 64

Kalb, PR 2003. Art sin 1980: Çağdaşı haritalamak. Londra: Laurence King Publishing Ltd, S. 60, 61

Kılıç, S. (2014), Baskı Sanatlarında Yeni Arayışlar, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, s. 18

Korkmaz, F. D. (2006). Eleştiri Kuramı Olarak Feminizm Ve Sanata Yansımaları: Feminist Sanat. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. S. 81

Küçükşen, Ö. (2014), 'KÖTÜ RUHLAR MANİFESTOSU: BASELITZ', Makale, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 9/2, p. 1089-1122, ANKARA-TURKEY, s.1105

Langa, H. Printmaking And The Left In 1930's New York RADICAL ART, University of California Press, England, S.36, 41

- Lyotard, J. 1990, “Modern Dönüş”, Der. Necmi Zekâ, Postmodernizm F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas, Çev. Güleğül Naliş, Dürml Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, Kıyı Yayınları, İstanbul
- Lynton, N. 1991, Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, s,34, 67, 161, 233, 234
- Marinetti, F.T, 1909, “Le Futurisme”, Le Figaro, erişim: <http://manifestomanifesto.blogspot.com/2008/07/ftrizm-manifestosu-ft-marinetti-1909.html>
- Maleviç, K. “Manifesto”, Erişim: (<http://www.moodbook.com/history/modernism/malevich-suprematism>)
- Merleau-Ponty, M. 1996, Göz ve Tin, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul, s.143
- Mcgreevy, L. (1981). The Life and Works of Otto Dix: German Critical Realist. Ann Arbor. Michigan: UMI Research Press
- O’doherty, B. (2013). Beyaz Kûpün İçinde, Galeri Mekânının İdeolojisi, (Çev. A. Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık. S. 51
- O’connor, F.(1969), “The New Deal Art Projects in New York”, American Art Journal, Vol I,No 2 sf: 63
- Osterwold, T. Pop Art, Taschen, Köln, 2003
- Özsezgin, K. (2003). Bedri Rahmi Eyüboğlu Eren Eyüboğlu dirim, No: 5, 1. Baskı, İstanbul
- Öcal, S. “Savaşa Karşı Açık Bir Duruş: Käthe Kollwitz”. ulakbilge, 81, s. 159–168. doi: 10.7816/ulakbilge-11-81-04
- Ragon, M, (1987) Modern Sanat (çev: V. Kanetti) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ruhrberg K, Fricke C, Schneckenburger M, Honnef K. (1998), Art of the 20th Century, s.5
- Passeron, R. 1996, Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul, s,54, 163

Paul, C. (2003). Digital art, Londra: Thames & Hudson.

Ragon, M, (1987) Modern Sanat (çev: V. Kanetti) İstanbul: Cem Yayınevi.

Richard, L. 1991, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, s,11, 41

Ruhrberg K. Fricke C. Schneckenburger M, Honnef K. (1998), Art of the 20thCentury, s.5

Saff, D. and Sacilotto, D. (1978). History and Process Printmaking. Australia: Wadsworth/Thomson Learning.

Saunders G. ve Miles, R. (2006). Prints now: directions and definitions, Londra: V&A Publications.

Sérullaz, M. 1991, Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul, s,19

Selvi, Y. (2013). Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum. *İdil Sanat Dergisi*, 3(11), s.79-98.

Sırcan, Ş. Modern Resim Sanatında Biçim ve Parça-Bütün İlişkisi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, s, 4,5

Shanken, E. A. (2012). Sanat ve elektronik medya (Çev: O. Akınhay), İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.

Şahin, D. (2017). Sanatta, Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Sıradışı Performanslarıyla "Orlan". *International Journal of Social And Humanities Sciences*, 1(2), s.68-77.

Şen, M. (2021), Minimalist Sanatçı Donald Judd'un İsimsiz 1968-1972-1973-1980 Yıllarında Yaptığı Heykelleri Üzerine Bir İnceleme, *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 02.11.2021, 2021, 2(3), 1-9.

Tala, A. (2012). Installations & experimental printmaking, Londra, Yeni Delhi, New York, Sidney: Bloomsbury.

Tallman, S. (1996). The Contemporary Print. New York: Thames and Hudson Ltd.

Tunalı, İ. 1992, Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul, s, 124, 165, 187

Turner, J. (1999), The Dictionary Of Art, Groove' Dictionary Inc., New York. S. 288,293

Tunç, A. Z. (2003). Tüketici toplumun sanatı Pop Art ve kaynakları açısından kitle iletişim araçları. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (8), 113-121

Türedi, H. (2022). Grand Tour. Son Akademi,
<https://sonakademi.com/grand-tour/#more-1347> (Erişim tarihi; 05.06.2023)

Uğuz, Ö. (2013) ABD’de Baskıresimin Gelişiminde Etkili Olan Atölyeler Ve Soyut Dışavurumculuk, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir

Uz, A. ve Abul D. (2017). Jasper Johns’un eserlerinde popüler kültür imgeleri, Journal of Awareness, *Elektronik Dergi*, (2, Özel Sayı), 69-80

Yada, S. 2009, “Tatbiki Güzel Sanatlar Okullarının Doğuş Sebepleri ve Fonksiyonları”, Der. Ali Artun, Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, İletişim Yayınları, İstanbul, s, 525

Yılmaz, M. (2009), Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler, Ütopya Sanat Dizisi, Ankara.

Yılmaz, M. (2006), Modernizmden Postmodernizme, Ütopya Yayınevi, İstanbul. s. 140,141, 184

Yılmaz, M. (2013), Modernizmden Postmodernizme Sanat Mehmet Yılmaz Ankara: Ütopya Yayınları / Sanat Dizisi.

Zeka, N (1990), Postmodernizm F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas, Çev. Gülelgül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, Kıyı Yayınları, İstanbul, s, 13, 14

Zigrosser, C. (1969) Prints and drawings of Käthe Kollwitz, Dover Publications. New York: Dover Publications. s. 14

Zuffi, Stefano-CASTRİA, 1998, Francesca Modern Painting, Christopher Huw Evans, by Baroon’s Educational Series, s,145, 115, 282, 283, 338

Watrous, J. A Century Of American Printmaking, 1880-1980, (The University of Wisconsin Press, 1984, Birinci Basım,), s.9

Wands, B. (2003). Digital becomes contemporary, SIGGRAPH 2003 Electronic Art and Animation Catalogue, S:16, 24

Wands, B. (2006). Dijital çağın sanatı (Çev: Osman Akınhay), İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.

Williams, R. 1989, “When Was Modernism”, Erişim:
http://jftnewspaper.aub.edu.lb/reserve/data/faah238zmwilliams/Raymond_Williams_When_Was_Modernism_in_AMC.pdf, s,48

Womanhouse, 1972 [http-24 https://www.womanhouse2022.com](http://www.womanhouse2022.com)

Wu, D. (Ed). A Companion to Romanticism. “ Wiley-Blackwell, 1998

Wu, C. (2005). Kültürün Özelleştirilmesi. 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi. İstanbul: İletişim Yayınları. S.22, 26, 163

Wye, Deborah, Artists & Prints Masterworks From The Museum Of Modern Art , (The Museum of Modern Art, New York, 2004) , s.129

http-1: http://www.impressionniste.net/pissarro_camille.htm (05.11.2023)

http-2: <http://www.theartwolf.com/articles/cityscape-painting.htm>(03.12.2023)

http-3:

<http://www.pressebooks/view?docId=ft5p30070c;chunk.id=d0e2862;doc.view=print> 69 (12.08.2023)

http-4: <http://www.aliartun.com/content/detail/44>(13.01.2023)

http-5: <http://www.moodbook.com/history/modernism/malevich-suprematism>
(20.02.2024)

http-6: <http://www.edwardhopper.net/early-sunday-morning.jsp>(13.09.2024)

http-7:

<http://painting.about.com/library/biographies/blartistquotespollock.htm>,
(17.12.2023)

http-8:

<http://painting.about.com/library/biographies/blartistquotespollock.htm>,
(18.12.2023)

http-9: <https://www.facebook.com/saatchigalleryofficial>(20.09.2024)

http-10: http://www.Ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm(12.04.2023)

http-11: <http://haroldjacksonmultimedia.blogspot.com/>(10.09.2024)

http-12: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-j/judd-donald/donald-judd-hayati-ve-eserleri/> (22.01.2023)

http-13: <https://saltonline.org/tr/335/sol-lewitt/> (08.01.2024)

http-14: http- 28 <https://www.theartstory.org/artist/wilke-hannah/> (11.06.2024)

http-15: <https://www.moma.org/collection/works/14674/> (20.05.2024)