

11 8354-10

MODERN SANAT TARİHİNDE
AKIMLAR İÇİNDE HEYKEL SANATI

Filiz ÖZTÜRK

Yüksek Lisans Tezi

Eskişehir, 1996

X

i

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MODERN SANAT TARİHİNDE
AKIMLAR İÇİNDE HEYKEL SANATI

Yüksek Lisans Tezi

Filiz ÖZTÜRK

Danışman: Doç.Şahin ÖZYÜKSEL

Eskişehir-1996

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

4

ÖZET

Modern sanat 20. yüzyılda geleneklerle bağlarını koparmış teknik gelişmeye ayak uydurmuştur. Modern çağda sanatlar kendilerine özgü araçlarla yenilikçi, aykırı, sarsıcı bir biçim anlayışı ile çalışırlar.

Sanatın dinden kopması sanata yeni anlamlar yükler. Figürasyondan sıyrılan heykeltıraş için malzeme yalnızca heykelin gerçekleşmesi için değil, eserin etkisinde de rol oynayan bir yapı elemanı olmuştur. 19. yüzyılın sonundan başlayan plastik sanatların terimleri çağın tanımlanmasında temel oluşturmaya başlar. Empresyonizmle beliren görsel, deneysel farklılıklar sanatı farklı bir konuma sokuyordu.

20. yüzyılda iki büyük savaştan sonra değişen değerler sanatın ne olduğu, ne olabileceği sorusuna yanıt arayan sanatçılar ortaya çıkarır. Kısa sürede yol olan akım ve hareketler sanat ortamını oldukça canlandırır. Konstrüktivist ve neoplastik akımlar soyut heykel alanında başarılı sonuçlar elde etmiştir. 20. yüzyılda heykelin en büyük aşaması yani devinim sanatta yerini almıştır. Avrupa'dan sonra sanatçıların Amerika'ya taşıdığı orada geliştirdiği modern sanat köklerini hemen hemen her ülkeye yaymıştır.

Seyircinin algılarına doğal ve mekanik unsurlarla hitap eden bir sanat da gelişmeye başlıyordu. Kendi gezegeninden çıkan sanat her alanda her mekanda kullanıyordu. 1945'den sonra oldukça çeşitlenen sanat ortamı, sergi, galeri, bianellerle kolayca her yere ve her insana da ulaşabilmekte ve bu da modernliğin bir ölçütü olmaktadır.

ABSTRACT

The modern art broken off its ties with the traditions in the 20th Century and kept in step with the technical development. In the modern time, the arts work is in the novelty, contrary and shaky manner with their own specific tools.

The break off the art from the religion loads the new meanings to the art. For the sculptor who separated from the figuration, the material is not alone for the verification of the sculpture, but is also a building element taking part in the work's influence. The plastic arts terms beginning at the end of the 19th Century, start to form the foundation in defining Century. The sightful experimental differences appearing with the impressionism introduce the art to the different situation.

In the 20th Century after two great war, the changing values brought to light the artisans searching the answer to the what is the art and what would be the art. The trends and the movements disappearing in a short time enliven rather the art medium. The constructivist and neoplastic trends obtained the successful results in the abstract sculpture field. In the 20th Century, the sculpture gained its position in the art by making a great improvement. The Modern Art that was brought to the America by the artisans after Europe and developed there, spreaded, its modern art roots to every country.

An art was starting to develop addressing to the spectator's perceptions with the natural and mechanical elements. The art coming out from its own planet, was used in very field and site. The art

medium increasing after 1945. reaches to every place and every makings by the exhibitions, gallery biennials, and this would be a measure of the modernism.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
Giriş	xv
1. MODERN SANATIN GELİŞİMİ	1
1.1. Modern Sanat, Gelenek ve Evrensellik	1
1.2. Modern Sanatta Üslup ve Biçim	4
1.3. Bilim-Sanat İlişkisi	8
1.4. Endüstri Çağı ve Sanat	11
2. 20. YÜZYIL SANATINDA HEYKEL SANATI	17
2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik) İçinde Heykel Sanatı . . .	17
2.2. Ekspresyonizmde Heykel Sanatı	22
2.3. Kübizmde Heykel	31
2.4. Fütürizmde Heykel Sanatı	38
2.5. Konstrüktivizm	41
2.6. Akımdışı Çalışmalar	45
2.7. Bauhaus	51
2.8. Dada ve Heykel	53
2.9. Sürrealizm ile Heykel Sanatı	58
2.10. Soyut Sanat Biçimleri ve Heykel	62
3. SANATA HAREKETİN GİRMESİ	77
3.1. Pop Art ve Heykel	77
3.2. Kinetik Sanat	80
3.2.1. Op Art Ve Hareket	80
3.2.2. Kinetik Sanat ve Heykel	81
3.3. Çevresel Sanat Çalışmaları	90

3.3.1. Land Art	90
3.3.2. Happening	93
3.3.3. Işık Strüktürleri	95
3.3.4. Minimal Sanat	100
3.3.5. Kavramsal Sanat	104
4. SON AKIMLAR İÇİNDE HEYKEL SANATI	108
4.1. 1940-1950 Arasındaki Sanat Ortamı	108
4.1.1. Semyotik	108
4.1.2. Soyut Dışavurumculuk	109
4.1.3. Lirik Soyutlama	109
4.1.4. Uzamcılık	110
4.2. 1950-1960 Arasındaki Sanat Ortamı	111
4.2.1. Asamblaj	111
4.2.2. Junk	112
4.2.3. Yeni Dada	113
4.3. 1960-1970 Arasındaki Sanat Ortamı	115
4.3.1. Akademik Sanat	115
4.3.2. Arte Povera	116
4.3.3. Fluxus	117
4.3.4. Funk	118
4.3.5. Gövdesel Sanat	119
4.3.6. Hiperrealizm	120
4.3.7. İn Situ	120
4.3.8. Performance	121
4.3.9. Postminimalizm	122
4.3.10. Postmodernizm	123

4.3.11. Siberetik Sanat	125
4.3.12. Video	126
4.3.13. Yeni Gerçekçilik	127
4.4. 1970-1980 Arasındaki Sanat Ortamı	128
4.4.1. Mono-Ha	128
4.4.2. Sanatçı Eşyaları	129
4.4.3. Yerleştirilmiş Yapıt	130
4.5. 1980-1990 Arasındaki Sanat Ortamı	131
4.5.1. Avargand Ötesi	131
4.5.2. Simülasyonizm	132
4.5.3. Yeni Dışavurumculuk	133
4.5.4. Yeni Kitsch	134
SONUÇ	135
KAYNAKÇA	136

Resim 17: Alberto Giocemetti, "Yürüyenler"	46
Resim 18: Julio Gonzalez, "Kaktüs Adam"	47
Resim 19: L. Moholy-Nagy, "Çift Kelepçe"	53
Resim 20: Max Bill, "Sonsuz Şerit"	53
Resim 21: Man Ray, "Hediye"	55
Resim 22: Marcel Duchamp, "Çeşme"	55
Resim 23: Jean Arp, "Merkez"	57
Resim 24: Alberto Giocemetti, "Sabahın 4'ünde Saray"	59
Resim 25: Pablo Picasso, "Boğa Başı"	60
Resim 26: Max Ernst, "Habakuk"	61
Resim 27: Salvador Dali: "Sembolik İşlevli Müstühcen Nesne"	62
Resim 28: Paul Klee, "İsimsiz"	64
Resim 29. Cesar, "Sıkıştırılmış Araba Motoru"	65
Resim 30: Cesar, "Aziz Denis II"	66
Resim 31: Cesar, "Çabuk Yayılma"	67
Resim 32: Julio Gonzalez, "Annelik Hali"	68
Resim 33: Etienne-Martin, "Palto"	69
Resim 34: Alberto Giocemetti, "Hedef Adam"	70

Resim 35: Barbara Hepworth, "Boş Form"	71
Resim 36: Henry Moore, "Çiftli Ayakta Figür"	72
Resim 37: Alexander Calder, "Mobile"	73
Resim 38: Nicolas Schöffer, "Luminodynamique"	74
Resim 39: David Smith, "Küpler"	75
Resim 40: George Segal, "Temizleyici Dükkanı"	78
Resim 41: Jean Tinguely, "Metamatic no 9"	79
Resim 42: Arman, "Testiler"	80
Resim 43: Soto, "Harekete Doygunluk"	81
Resim 44: Victor Vasarley, "Vega İçin"	82
Resim 45: Nicolas Schöffer, "Sibernetik Şehrin Üniversite Merkezi"	83
Resim 46: Takis, " Düzen"	84
Resim 47. Otto Piene, "Elektronik Çiçek"	85
Resim 48: George Rickey, "Dört Çizgi Yukarda"	86
Resim 49: Hans Haacke, "Su Kübü", 1965.	87
Resim 50: Gerhard von Graevenitz, "Hareket Edebilen Duvarları Olan Kinetik Oda"	89
Resim 51: Robert Rauschenberg, "Seslendirmeler"	89
Resim 52: Robert Smithson, "Spiral Jetty"	91

Resim 53: Christo, "Vadi Perdesi"	92
Resim 54: Allan Kaprow, "Happening"	94
Resim 55: Clas Oldenburg, "Thames Nehri İçin Büyük Bir Anıt Pojesi",	94
Resim 56: Bruce Nauman, "Video Koridoru",	96
Resim 57: James Seawright, "Network III" (Ağ)	96
Resim 58: Soto, "Penetrable"	97
Resim 59: Günther Uecker, "Işıklı Disk"	98
Resim 60: Marina Apollonia, "Aspazi"	99
Resim 61: Heinz Mack, "Işıklı Atlı Karınca"	100
Resim 62: Robert Morris "Dwan Galerisinde Sergi'den Görünüş"	101
Resim 63: Sol LeWilt, "Yay Bileşimlerinin 4 Köşesi"	101
Resim 64: Richard Serra, "İki Kare Köşede"	102
Resim 65: Donald Judd, "İsimsiz"	103
Resim 66: Dennis Oppenheim, "Kehanet Parçası"	106
Resim 67: Nikolaus Lang, "Götte Kardeşlerden Ludwig'in Evi" ..	107
Resim 68: Joseph Kosuth, "Bir ve Üç İskemle"	109
Resim 69: Jean Dubuffet, "Dükkan Masasında Yığılma"	110
Resim 70: Bruce Conner, "Çocuk"	112

Resim 71: Arman, "Aşkın Rengi"	113
Resim 72: Jasper Johns, "Alçı Sıvama Hedef Tahtası"	114
Resim 73: M. Marianni, "Küçük Binici"	115
Resim 74: Giovanni Anselmo, "Pamuk ve Şarap"	116
Resim 75: Fluxus, "1963'de Bir Fluxus Manzarası".	117
Resim 76: William T. Wiley, "Mona Lisa'yı Silmek"	118
Resim 77: Gilbert ve George, "Heykeltraş Örnekleri Başlıklı Bir Heykel Örneği"	119
Resim 78: John De Andrea, "Ann" (Detay)	121
Resim 79: Daniel Buren, "İskemleler"	121
Resim 80: Eva Hesse, "Ağustos"	123
Resim 81: VA Wölfl, "Wiana'da bir Video Gösterisi"	127
Resim 82: Daniel Spoerri, "Kahvaltı I"	128
Resim 83: Hanne Darboven, "M. Oppenheimer İçin Gereksinme"	129
Resim 84: Joseph Beuys, "Karşılaştırmalı Beuys"	131
Resim 85. Jeff Koons, "İki Top"	133

GİRİŞ

20. yüzyılın sanatının görüntülerinde pek çok sanatsal çalışma bazen belli kavramların izinde belli anlayışlar doğrultusunda yer edinmiş, birbirlerini tamamlamış bazı zamanlarda da birbirlerini eleştirel biçimde ele almışlardır.

Modern çağda, 19. yüzyılın geleneğinde süsleme aracı olarak görülen resim ve heykel artık tek başına ayakta durmaktadır. Günümüz sanatında teknolojinin yaygınlığı tepki ve eleştirilere yol açmıştır. Estetik bakımından tekniğin yüksek bir seviyeye gelmesi şimdiye kadar yeterli olmamıştır. İnsanın eski çağlardan beri sanat ifadesi için çevresindeki malzemedен yararlandığı düşünülürse teknolojik malzemeyi yadırgamak da yalın olur. Zaman içinde oluşum çağımız sanatının ana teması olmuştur. Teknolojik olaydan arkeolojik, etnolojik, biyolojik olaya geçiş zamanın sınırlarını sonsuza açmıştır. Yeni dünya ile bütünleşme çabasında aynı derecede önemli ve geçerlidir. Sanatta alışılmış insan imgesinin kaybolmasında ürkütücü olmuştur. Wilhem Worringer bunu ilk insanın kendisini şaşkırtan dış dünyaya karşı bir üstünlük kurması, geçici görüntü yerine kalıcı biçim, geometrik biçim ile korkusunu yenmesi diye yorumlar. Ortak sanat yaratma yani seyirci ile sanat arasındaki ilişki kurma çabasında sanat eserinin yalnızlığını aşmak, toplumsal ve doğal çevre ile bağ kurmak, çevre ile bütünleşme yolundadır, bugünkü sanatın satın alınabilirliğide büyük ölçüde yok olmuştur.

Materyalizmi reddeden hümanist bir açıdan toplum-insan ilişkilerinin en iyi sonuca varması için sanat mesaj da taşımaktadır. Görsel Sanatlar'da da görev doğayı yansıtmak değil, biçimlemek ve yorumlamaktır.

1. MODERN SANATIN GELİŞİMİ

1.1. Modern Sanat, Gelenek Ve Evrensellik

"Modern Sanat" gelenekleri ile bağlarını koparmış ve hiç düşünülmeyenleri yapmaya yönelik bir sanat olarak düşünülür çoğu zaman. Kimisi için gelişim önemli iken kimisi modern sanata tümünden yanlış gözüyle bakar.

Sanat adını taşıyan ürünlere tarihi bir süreç içinde bakarsak, 18. yüzyıla kadar bunların bir işgörü için oluşturulduklarını görürüz. İşgürüsü ne olursa olsun ortak nitelik bir tarihi ya da bir inancı belgeler, tanımlar bir yolla ve bir toplumu bilgisel edinim sahibi kılarlar. Bir mağara desenin ya da bir rönesans yapıtında düne dek bunlara yakıştırılan değer, verildikleri, vermek istedikleri bildiriye -daha çok teknik kurallar açısından- yakın çevrelerine ileterek alıcılarına bir bilgi aktarmalarıydı.

Teknik temel ölçüt olduğu için atölye sistemi ve elverme yöntemiyle sanatçı yetiştiriliyordu. Bunun için yapıtlar anonim bir nitelikteydi. İster Anadolu'da ister Yunan Yarımadası'nda Antik dönem heykelleri birbirinin tıpkısı gibi görünürdü. Aydınlanma çağından sonra, aklın tek ölçüt olması, sanatın tanımında yeni yargılar ve kuramlar ortaya konmasına neden oldu. Sanat yapıtı işgürüsünün öneminden estetik nitelikleriyle önem kazanmaya başladı.

Modern sözcüğü, Latince "modernus" sözcüğünden gelmiştir. Modernus, ilk kez M.S. 5. yüzyılda kendi çağını, yani 5. yüzyılı önceki dönemler açısından tanımlamak için kullanılmıştır.

Rönesans, Antikçağ'a karşı bir modernliktir. 18. yüzyıl aydınlanması Romantik Modernizm'dir. 19. yüzyıl Endüstri Radikal Modernizm'dir. Yeni eskimedikçe ya da modası geçmedikçe yenidir. Fakat bir süreç gösterirse de klasikleşir. "Sanatsal yaratı, toplumsal yapı dönüşümlerin yani belli bir toplumsal deneyimlerden başka bir toplumsal deneyime geçişin bir ifadesi olarak canlılık kazanır."⁽¹⁾

Geleneksel toplumların sanat ürünleri ile teknolojik toplumların sanat ürünleri arasında köklü farklar vardır. Örneğin ilkel toplumlarda sanat herşeyden önce kutsal bir etkinliktir, estetik boyut ikinci plandadır. Günümüz Afrika'sındaki birçok sanatsal yaratı endüstri toplumlarının estetik anlayışıyla pek sanatsal bir nitelik göstermez. Afrika sanatı ve bu sanatın anlamını anlayabilmek için, bunu toplumsal yapı ilişkisi içinde değerlendirmek gerekir.

Ortaçağ feodal toplumlarında da yoğun bir sanatsal etkinlik vardır. Ortaçağ Avrupa feodal toplumun sürekli bir olgusu olan ekonomik, toplumsal ve politik çatışmalar, sanatı da etkilemiştir. Sanatsal yaratı farklı ve yarışma içindeki toplumların insanlık anlayışını pekiştirir ve yaygınlaştırır. Sanatta başarı ve başarısızlıkların estetik bir biçimde simgelendiği görülmektedir. "Modern nitelemesinin en yaygın iki kullanımı oldukça muğlaktır. Modern nitelemesi tarih kitaplarının bazı bölümlerinde: Ortaçağ'ın ve Rönesans'ın ardından "Modern Zamanlar" gelir. Sözcüğün yaygın kullanımı izlenimcidir ve sözcüğe duygulanımsal, olumlu ya da olumsuz anlamlar yükler."⁽²⁾

Modern çağda, sanatçılar geleneğin parçalanması ile üsluplarının bilincine vardılar ve yeni akımları deneyerek yaymaya da başladılar. Sanatçıların kendine özgü teknikleri gelişme ve değişimleri tarihsel bir

(1) Armağan İbrahim, Sanat Toplum Bilimi, İleri Kitabevi, 1992, s.158.

(2) Küçük Mehmet, Modernite versus Postmodernite, Vadi Yayınları, 1995, s.15.

süreçde büyük üslup hareketlerini yaratmıştır. Bu üslup hareketleri içinde de sanat biçimlerinin birbirlerini izleyerek oluştuğu görülür.

Sanatlar daima kendi yaratıcı geleneklerini izler. Gelenek bir ruh ve duyarlılık sorunudur, eski biçimlerin tutucu bir ısrarla sürdürülmesi değildir. Gelenekleri çağdaş biçimde yaşatmak sanatçının kişisel sezgi ve gücüne bağlıdır. Biçim alanında yapılan köklü büyük devrimler eski toplumsal aşamada yapılmış eserlerin şahneden çekilmesini zorunlu kılarlar. Tarihsel yaratış tecrübesine yeniden sahip çıkmak dinamizmi tazelemek isteği biçim alanındaki devrimleri gerektirir.

Sanat, bütün insan türünü kapsayan bir anlam taşıdığı için evrenseldir. İnsan yapısı da sanat da daima gelişmeye açıktır. Çağdaş endüstriyel dünyada insan toplulukları arasındaki alışverişler ve bağlantılar, tarihin hiçbir döneminde bu oranda artmamıştır. Sanatın gitgide bireyselleşen ve karmaşık bir sürece uyan gelişmesi modern çağda, farklılıkları içten dışa yöneltmiştir.

"Sanat insanın ruhsal düzen ihtiyacını karşılayan bir biçim yaratma eylemidir. Düzen ihtiyacı da hayatın sürekli değişen yanıyla ilintilidir."⁽³⁾ Toplumsal gelişmeye ayak uyduramayan kesimler, sanat alanında eskime, çağdaş anlamda değerlendirilmeyen, eski düzen ilgilerin bağlı bir anlayışla temsil olunurlar.

Sanatta yenilenen biçim anlayışlarının kısa bir sürede benimsenerek kabul görmesi pek mümkün değildir. Hem sanatçılar, hem de kavramcı ve eleştirmenler gerçekliğini anlamak, duymak için çaba harcarlar. Çağdaş dönemin genellikle sanatçıyı seri ve cömert değerlendirdiği görülür. Oysa 19. yüzyılda biçim alanındaki büyük bir

(3) Tansuğ Sezer, Sanatın Görsel Dili, Remzi Kitabevi, 1988, s.22.

gelişmeyi temel olan izlenimcilerle Van Gogh gibi dışavurumcular aynı çabuk değerlendirmeyi görememişlerdir.

1.2. Modern Sanatta Üslup ve Biçim

Modern yeninin ya da yakın zamanın eşanlamlısı haline gelir. Sanat da malzeme ve teknik sorunu sanatın dilinin öğrenilip anlaşılması için gereklidir. Malzeme ve tekniklerin sanatların ifade ettikleri dünya görüşlerinin farklılığı ne derece anlattıklarıysa asıl sorundur. Sanat eserinin dış ve iç birliğini teknik ve malzeme seçimi yaratır.

Üslup ise; dönem, bölge, kavim, sanatçı, malzeme, teknik, dekorasyon, konu vb. iç içe girmiş olarak ve çağrışım yoluyla aklımıza gelir. "Üslup, sanat eseri arasındaki ortaklık ya da benzerliklere kişilik kazandıran tasarım süreci içindeki özel bir yoğunlaşmadır." Belirli bir tarih dilimi içinde, sanatların çoğunu kapsayan tek bir üslubun varlığı, çoğu zaman bir kültür entegrasyonunu ve yüksek bir yaratıcılığa işaret eder. Kültürel gelişmenin tekdüze olmayışı, aynı yüzyılın ve tarih diliminin sanatında hatta aynı sanat üslubunda farklılaşmalara yol açar. Üslubu daha nesnel planda belirleyen malzeme ve tekniğin işlevi ayrıca ele alınması gereken bir yöndür.

Çağımızda sanat ve üslup programları sorunu, endüstriyel gelişmeye ayak uyduran toplumsal hayatın ve çeşitli görünüşleri yüzünden bir zorunluluk olma yolunda derin ve karmaşık bir içerik kazanmıştır. Toplumsal realizm yönünde, sanatın basitçe bir politik hizmet içine sokulması, eski dinsel programların çağdaş bir karşılığını aramak gibidir. Bu sorun, çağdaş hayatın ve endüstrinin getirdiği zorunluluklar açısından çözümlenmelidir.

Sanat, bilim ve teknik insanoğlunun üç ayrı çalışma ve yaratma alanıdır, birbirinden ayrıldıkları noktalar çoğu zaman önemsenmez. Teknoloji en kullanışlıyı bulmaya çalışır, sanat en güzeli. Teknolojinin amaçladığı kullanışlı ile sanatın amaçladığı güzeli bağdaştırmak ise endüstrinin tasarım alanını oluşturur. "Yine de sanatçının çektiği çile, bilgin ve teknisyeninkinden çok daha ağırdır, çünkü o 'güneşin altında söyleyecek iyi hiçbir söz kalmadığı' gerçeğine karşı gelir, geçmişe tüm uygarlık ve sanat boyuna yeniyi ve güzeli aramak peşindedir."⁽⁴⁾Sanatçı sürekli kendini yenilemek durumundadır.

Uygar ya da primitif denilen toplumların kültür değerlerinin en önemlilerinden ve anlamlılarından olan sanat yüzyıllara yayılan gelişmesi sırasında tasvir konuları toplumların çeşitli kuruluşlarından almıştır. Dinler, mitolojiler, tarihsel olaylar, günlük yaşam uğraşları, dış baskılar olmadan, sanatçıları ilgilendirmiş ve yapıtlarına konu olmuştur.

Modern sanat, "avant-garde" akımlar halindedir. Sanat uluslararası bir olay ve deneyim olarak alınmaktadır. Bu yanlıştır, modern sanat olgusu ve kavramı da zaman faktörüne bağlanmıştır. Yani, belli bir milli ve etnik özde olması gerekli ve zorunlu sanatlar sık sık değişen nitelikte görünecek, her yıl bir sanattan, örneğin 4 yıl empresyonizm, bir başka gün veya yıl fütürizm, kübizm, dadaizm söz konusu olacaktır. Bu da yanlıştır.

Sanat, hayatı anlayan zekanın, onu en ilgi çekici, en güzel biçimlere sokması demektir. Sanatçı, her ne kadar bütünü sezdirebilirse de, gerçekten parça parça bir tecrübeye bir biçim vermek zorundadır. Yaşantıyı canlandırarak çekici bir hale getirmek sanatçının başlıca görevlerindedir. Sanat zevki ile sanat eserleri, içinde yaşadığımız

(4) Çubuk Mehmet, 2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu, 1977.

uygarlıkta iyi hayatın neye benzeyeceğini sezdiren habercilerdir. Şimdilik bugünkü uygarlıkta sanatın görevi, daha çok güzellik düşkünlüğü ve sanatçının dünyayı unutuşu ile sınırlanmış görünüyor.

Zamanla sanatın disiplin içindeki özgürlüğünün, en yüksek ahlak yasası sayılması, yine zamanla sanat eserleri ile sanat zevkinin en mantıklı işlev olarak görülmesi olanağı vardır. Böyle bir zaman gelince sanat, hayatın tümünü kapsayacaktır.

Bilim-teknik devrimi sonucu ortaya çıkmış olan çağımız teknoloji toplumlarında sanatsal yaratıların, köklü dönüşümler içinde olduğu görülmektedir. Gelişme süreci içindeki az gelişmiş ülke sanatçılarının çoğu kez endüstrileşmiş ülkelere akım etmeleri, bu ülkelerde sanatın bir endüstri haline gelmesinden kaynaklanmaktadır.

Çağdaş insan, dünyanın her köşesinde ortaya çıkan sanatsal yaratılardan haberdar olduğu gibi, teknik çoğaltım yoluyla bunları elde etme olanağına da bir ölçüde sahiptir. Böylece sanatsal yaratılar küçük bir azınlığın hizmetinden çıkmıştır.

Sanatsal ifadenin içeriği değiştiği gibi, sanat yapıtını algılama biçimi de değişmektedir. Pek çok toplumsal, ekonomik, politik ve hatta ideolojik mesaj sanat yoluyla kitlelere ulaşmaktadır, sanat toplumda önemli bir güç haline gelmiştir.

Sanat ve yaratma pek çok faktöre bağlıdır. Sanatçının içinde bulunduğu çevre buna dahildir. Büyük sanat eserleri, yalın bir uyarıcı olmaktan çok grift, karmaşık ve kavranması değişik kavramlarla zenginleşen ürünlerdir. Sanat tarihinde çeşitli akımlarda algının unsurları değiştirilir, kişisel varsayımlara girilir. Yüzyılımızda ise özellikle imgelerin özel çağrışım süreçleri onlara şaşırtıcı ve özgün mecazlar elde etmek için kullanılır.

"Yenilikçi, sürekli devrimci, aykırıcı, sarsıcı olmak, sanatın özündedir. Yaratıcılık ise sanatın konusu olmadan, insanın psişik yapısında gerçekleşir."⁽⁵⁾ Sanatçı, kendi söylemiyle renk, biçim, yapı, ritim ilişkilerini araştırırken, dünyaya yeni bir tepkiyi oluşturmuş, insan ile dünya arasındaki yeni gerçeğin kavranışı yaşantısını bir yapıtında imgeleştirir. Sonuçta ortaya çıkan resim, yontu ya da biçim, ilk bakışta dünyadan soyutlanmış gibi görünse de, gene onun içinde, onunla kazanır anlamını; karşıtlıkla. "Kandinsky'nin yeni sanatın evrensel iletişime elverişliliğini sık sık vurgulanması, Klee'nin sanatın amacını, nesnelere son temeline varmak diye betimlemesi bundan dolayıdır. Sanat, yalnız somut yaşanan gerçekten oluşmaz. "Yaşanan gerçeğin yanısıra düşsel olanında aynı zamanda evrenselin kavranışı olan biçimsel imgelerle dökülmesi" sözü edilen yeni gerçek duygusunun, Klee'nin ağzından dil gelişidir.

Tarih içinde her sanat, değişik bir toplum kesiminden bildirisinin özünü almış, ve başka kesimlere yönelmiştir. Sanat eserinde her zaman bir biçim endişesi söz konusudur. Sanat eserinde biçimi geliştirmeye veya yaklaşım tarzı, ele alış özellikleri sanatçının form anlayışını verir. Resim, heykel ve mimarlıkta biçim öteki sanat değerlerinden üstün tutuluyorsa, yani içerik ve konudan önce özellikle biçim vurgulanıyorsa, bu tutum biçimcidir. Bu anlayışa "formalizm" denir. Formalizm biçimin bütün değerlerini, yapı kurallarını, işlevi ve konunun üstünde gören bir anlayıştır. Soyut (abstre) sanat, eserin özüne ait kavram ve fikirden ayrıldığı biçimlerle çalışır, özellikle de figüratif öğelerden uzak durur.

19. yüzyılda din, bilim ve ahlak sarsılınca ve dış destekler devrilmeye yüz tutunca, insanoğlu bakışlarını dışsal olandan ayırıp kendisine çevirir. Sanatın soluduğu, serbest, kayıtsız, şartsız hava

(5) İşpiroğlu, M.Ş., Çağdaş Düşünce, Ada Yayınları, 1988, s.112.

anlamına gelen özgürlük mutlak değildir. Her çağ için, o çağa özgü bir dilim ayrılmıştır.

Modern çağda, sanatlar en iyi söyleyebileceği şeyleri kendilerine özgü araçlarla söylemeye başlarlar. Sözüünü ettikleri herşeyin içinde tabii olmayana soyuta ve içsel tabiata doğru yönelişin filizleri yeşeriyor. "Sanatçılar sanatlarının hammaddesi olmaya uygun öğelerin içsel değerini zihinsel teoriye oturtuyorlar."⁽⁶⁾ Biçim sanatçının salt soyut ya da tıpkısının yapmasından canlandıracağı nesnenin aynısı olmaz, mutlaka bir ifade verir sanatçı, buna önceden idealize etme, bugün üsluplaştırma deniyor. Biçimde soyut olan ne kadar serbestçe ortadaysa o kadar saf ve ilkel bir tını verir. Soyut biçimlerle ince ve kasvetli bir duyumsayış artar, sanatın güçlükleri büyür, biçim zenginliği nitel ve nicel olarak artar. Örtme ise sanattaki olağanüstü güçlerden biridir.

Kişisel ve zamansal bir üslup, her çağda bir çok ince keskin biçim geliştirir, bunlar görünüşteki büyük çeşitliliklere rağmen organik olarak öylesine akrabadırlar ki tek biçim olarak nitelenebilir; içsel tınılar, nihayet sadece bir ana tınıdır. Bu iki öge niteliklidir. "Tanınmış" ya da "tanınmamış" biçime kör, zamanın öğretilerine ve isteklerine karşı sağır olmalıdır sanatçı, sanatta her şey özellikle de başlangıçta duygu işidir.

1.3. Bilim-Sanat İlişkisi

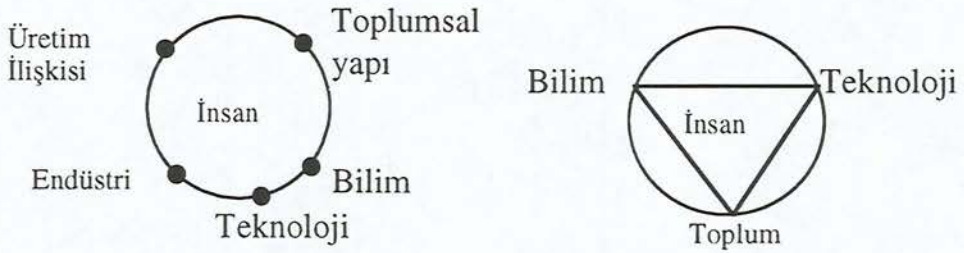
Rönesans'la birlikte yeni evren tablosunda duygusallık yerini almıştır. Sanat adamı bilim adamı gibi renk, perspektif araştırmalarına girer. Sanatın varlığa bilimsel bir tavır yaklaşımı sanat ile bilim arasında uzlaşım hazırlar.

(6) Kandinski Vasili, Sanatta Zihinsellik Üstüne, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.45.

20. yüzyılda sanat, çağına ve çağının bilimsel evren tablosuna uyar. Bu uygunluk ikisinde soyutlamaya dayanmasından gelir. Çağdaş sanat, bu soyut evren tablosunda uygun bir tavır almak zorundadır.

Bilimle sanat homojen bir kültürün fenomenleridir. O zaman tüm farklılıklarına rağmen ortak bir üslup aracılığıyla kendilerini belli etmek durumundadırlar. Bilimle sanatın içsel birliği, dünyayı yaratıcı bir biçimde kavramanın, çeşitli biçimlerin birliğini benimsemek çok geniş kapsamlı bir olgudur. Öte yandan bilimle bir birlik oluşturması, sanatın çağdaş "bilimsel toplumdaki" rolünün artması, toplumsal işlevinin ve öneminin güçlenmesi anlamına gelmektedir. İnsanlık tarihi bilimle sanatın birlikte yükseldikleri dönemler yaşamıştır. Rönesans bu dönemlerden biridir. 20. yüzyılda da böyle birliktelik kaçınılmazdır.

20. yüzyıl başlarından günümüze dek bilimsel buluşların lojistik bir gelişme eğilimi gösterdiği ve bilimsel bilgilerin her 5-10 yılda bir, iki katına çıktığı görülmektedir. Örneğin fotoğraf makinası, 1377'de bulunmuş ama 1939'da bir endüstri üretimine dönüşerek toplumsal yaşamdaki yerini alabilmiştir. Bu ilişkiyi şöyle görebiliriz:



Şekil 1: Bilim-Teknoloji, Toplum İlişkisi (7)

Çağımızda da atom enerjisinin keşfine, yeni makinalar olan "otomatların" uygulanmaya konması tüm yaşamımızı etkilemeye başlamıştır. Teknolojik ortamın doğal ortamı bozması, insanın doğal

(7) Armağan İbrahim, a.g.y., s.175.

ortam-teknolojik ortam arasında bocalamasına rahatsız olmasına hatta bunalım içine girmesine neden olmaktadır. Toplumsal bunalımların arttığı her dönemde insanların sanatsal etkinliklere ilgi gösterdikleri gözlenmektedir. Sanat, bilimin ve teknolojinin toplumsal yapıda neden olduğu dengesizlikleri ve bunalımları gidermede, insanın toplumsallaşmasında önemli bir araç olarak işlevini üstlenir. İnsanın bilim ve teknolojinin katılıklarından uzaklaşarak onun duygusal dengesini bulmasına yardım eden sanat salt çağımızda değil, insanlığın tüm dönemlerinde önemli işlevler yüklenmiş toplumsal bir olgudur. Toplumsal gerçeğin vazgeçilmez bir ögesidir.

Bilim ve sanat gerçekten de güçlü birer uygarlık araçlarıdır. Sanat önce duyarlı bir dildir, bu nedenle de etkili bir gücü vardır. Kitleleri düşündüren duygulandıran, uyandıran ve harekete geçiren gücüyle insanların gerçekliğin bilincine varmasına hizmet eder.

Genelde sanat kültürün (burada kültür; bir toplumun geçmişten aldığı ve geleceğe aktardığı bilgiler, düşün yapıları ve değerler bütünü olarak ele alınırsa) içinde yer alır, kültürün özelliklerine göre biçimlenir.

Bilimsel-sanatsal temellere dayanan çağdaş uygarlık, düşünce özgürlüğünün en büyük eseridir. Belli bir kültür sistemi içinde yetişip eğitim gören bilim ve sanat adamlarının "kültür sistemi" dışına çıkmaları pek kolay olmamaktadır.

Bilim soyutlama sürecine dayanarak nesnel gerçekliği anlamaya, betimlemeye ve açıklamaya çalışır. Bunu yaparken, bilim, duyumsal ve sezgisel bilgiden çok mantıksal bilgiden yararlanır. Bir soyutlama süreci olan bilim, somut gerçeklere dönüştürür. Bu işi yaparken dayandığı denenceler, kuramlar ve modeller vardır. Oysa sanatta belli kuramlar ve modellere dayanma zorunluluğu yoktur. Çünkü sanatta özle-biçim,

nesnellik-öznellik, tasarimsalla anlatımsal içiçedir. Bilimsel bilgi uzlaşımsal olduğu halde, sanatsal bilginin sezgisel bir yapısı vardır.

Bilimle ve sanat aynı zamanda birbirlerinin tamamlar nitelikte toplumsal olaylardır. Bilim nesnelere nedenlerini anlamamızda, sanat ise onların biçimlerini görmemizde yardımcı olur.

1.4. Endüstri Çağı ve Sanat:

20. yüzyıla Endüstri çağı gözüyle bakılmaktadır. Yalnız Batı kültür tarihinin değil, insanlık tarihinde de yeni bir aşamadır. Büyük kitlelere yaşam hakkı tanıyan evrensel bir insanlık anlayışı ve hümanizma yatar bu aşamada. Sonsuz bir hayalgücü ve oluşturma etkenliği, Endüstri Çağı düşüncesinin birbirinden ayrılmaz iki yanındır. Sanatçılar insanın dünyasını ve yaşam üslubunu tasarlayıp artık biçimlendirebilmektedir.

20. yüzyıl sanatçısının kaygısı, kendi öznel dünyasını dışa dökmek ve bunu paylaşmak değildi. O teknik dünyayı yaratan bir çağın insanı olarak "arınmış gerçeği" vermek istiyordu. İster dış algılarla ilişkisini kessin (Mondrian gibi kurgucular) ister bunlara açık olsun (Braque, Picasso, Klee) özgün insanın arınmış gerçeği yeni bir gerçektir.

1930'dan sonra II. Dünya savaşıyla bu etkinlik kesintiye uğramıştır. Savaştan sonra, yüzyılın ikinci yarısında ise, sanat yaşamındaki bir devrimin niteliği taşımaktadır artık, yeni akımlar yüzyılın ilk çeyreğindeki büyük devrim doğrultusunda geliyordu. Batı sanatının Natüralizm doğrultusundaki gelişmede son aşama Empresyonizmdir. 500 yıldan beri bu yolda bütün olanaklar denenmiş, sonuna dek kullanılmıştır. Empresyonizmin aşılması için tepki Ekpresyonizmden gelir, izlenimciliği ifadecilik izler.

Sanat ve araç biçimlerinin endüstri çağıyla birlikte bir değişim hareketine sahne olmaları, bu arada biçimsel çelişkiler ve krizler yansıtılmaları rastlantı değildir. Bütün endüstriyel araç biçimleri başlangıçtaki eski teyzini oluşumların hatıralarında güzellik ölçülerinin aradılar. Sanatta "Art Nouveau" adı verilen yaygın süsleme üslubu buna örnektir.

Modern yeninin, ya da yakın zamanın eşanlamlısı haline gelir. İster olumlu, isterse olumsuz değerlendirilsinler, günlük yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara "modern" denir. En dikkate değer değişiklikler, kaynaklarını teknik ilerlemede ve onun emek dünyası ile endüstriyel alanda yol açtığı altüst oluşlarda bulur. Bu nedenle kimileride modernliği, iyi bilindiği ve tersine çevrileni olduğu iddia edilen, zaman ve mekana dahil oluş biçimimizi altüst eden üretim düşkünü bir türeve bağlar. Endüstriyel-teknik yapı, tek biçimlendirici ve sıra düzene dayalı ve ekonomilerde devletler, ardından bunun bir sonucu olarak bireyler arasında çözülme karşılıklı bağımlılıklar yaratır. İşte modern budur.

Modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir. Moderniteye geçişi dört devrim belirler. Bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimler, her biri aşamalar ihtiva eder, her alanda az ya da çok modern olunabilir.

Bilimsel Devrim:

Newton evrensel yerçekimi kanunu keşfederek başlattığı bilimsel devrimi; iki dünya görüşü arasındaki kopuş, Tanrının düzenlediği, yönettiği doğa ile kendini oluşturan doğaya geçildi. İçinde insanın doğadan koptuğu ve yeniden bulmaya çalıştığı bölünmüş bir dünya, simgesel birliğin yerini aldı.

Siyasal Devrim:

Kabaca siyasi devrimde kopuş modern demokrasinin önce İngiltere ve Amerika'da ardından da Fransa'da, belirlenip, dalgalandı. Artık modern Devlet ancak demokratik olabilirdi, iktidarın kaynağı rneğin Tanrı gibi başka bir yerden değil halktan geliyordu artık.

Kültürel Devrim:

Kültürel devrim, yeni fiziksel dünya görüşünün içinde çok güçlü bir Şekilde kök salan bir düşünce hareketidir. Almanya'da Aufklarung, Anglo-sakson dünyasında Englightement, Fransa'daysa Lumieros olarak adlandırılıyordu. Söz konusu olan düşüncenin laikleşmesi, her alanda tüm ölçütlerin rasyonelleşmesiydi. Laiklik kendisini zorululukla bir din eleştirisi olarak sundu; en azından toplumun içinde yaşadığı ve kurumlaşmış dinin eleştirisi olarak. Bu eleştiri Avrupa'da modernleşmeci bunalıma kadar vardı.

Aufklarung, insanın araştırılmasını tüm alanlarda merkezileştirdi, ister insanın doğayla, ister başka insanlarla ilişkisi söz konusu olsun. Fizikçilerin dünya grşnde sahiplendi. Doğa artık öteki değildi, insanın dışladığı, ona bilmesi ve üzerinde hakimiyet kurması için verilen bir alan değildir. Doğa artık Tanrının insan için kurduğu bir ev değildir, insan özerk ve kendini düzenleyen bir doğanın içinde yaşamaktadır.

Endüstriyel Devrim:

Endüstrileşme, içinden insanın doğduğu bir doğanın fethi içinde devrimci bir adımı işaretler.

Artık emek süreci doğrudan insanın üretici yanında değil, makinaya bağlıydı. Endüstri devriminin safhaları, doğayla, bilimsel ve

kültürel devrimleri belirlendiği ilişki tipine eşlik eder, hem de onu yapılandırır.

Bu dört devrim birbirine bağlıdır, ama esnek bir şekilde. Bir alanda modern bir başka alanda geleneksel olunabilir, iki alan birbiri ile bağlantılı olsada, örneğin; siyasette modern olurken, geleneksel bir üretim tarzında bağlı olunabilir.

20. yüzyıla gelindiğinde, temel kabul edilenler, çağdaş sanat kuramlarına göre sanatsal niteliğe sahip bulunanlardı. Bu ürünlerde teknik bir ön şart olarak varsayılıyor, hatta yaratıcılık açısından estetik ve teknik bir arada "yeni" olmayı baz kabul ediyorlar.

Çağımızda sanat ve üslup programları sorunu, endüstriyel gelişmeye ayak uyduran toplumsal hayatın çeşitli görünüşleri yüzünden bir iç zorunluluk olma yolunda derin ve karmaşık bir içerik kazanmıştır. Üstelik endüstri çağında kendini ispatlama güçlükleri karşısında program sorunun anlamı gittikçe daha çetin çözümleri gerektirmiştir. Bu şartlar altında sanat programları sorunun basit bir sanat ve sanatçı güdüklülüğü olarak anlaşılması olabildiğince yalnuş ve eksiktir. Çağdaş politik akımların soruna zıt çözümler aramalarında bir sonuç vermez. Çünkü sanat ve sanatçı ne güdülür ne de başıboş bir özgürlüktedir. Toplumsal realizm yönünde, sanatın basitçe politik bir hizmet içinde gösterilmek istenmesi, eksi dinsel programların çağdaş bir karşılığını aramak gibi basit bir saçmalık içinede zaman zaman düşmektedir. Bu sorun, çağdaş hayatın ve endüstrinin getirdiği zorunluluklar açısından çözümlenmelidir. Yeni yaşam üslubunun oluşturulmasına De Stijl grubunun, Konstrüktivzmin Bauhaus sanatlarının ve Dada hareketinin büyük katkısı olmuştur.

Çağdaş heykeltraşı yakından ilgilendiren başlıca konular, scupturel mekanın fethedilmiş, heykele hareket ve hız kavramlarının

getirilmesi, soyutlamacı eğilim bu alanda da bütün imkanlarıyla geliştirilmesi olarak da özetlenebilir.

20. yüzyılın son çeyreğinde sanat, hem bireysel, hem de toplumsal bir kimlik göstergesinden başka bir işleve sahip değilmiş gibi gözükmektedir. Burada kimlik ister bireysel, ister toplumsal açıdan ele alınsın, taşıyıcısının hem dününü, hem bugününü, hem de yarınını ifade eden, tutarlı bir bütünlük içinde bir anlam, bir değer kazanır.

1900-1945 Yılları Arasında Sanat Akımları

1886	Neo Empresyonizm (Paris)
1900	Yakın Doğu Sanatı
1905	Fovizm (Paris)
1906-08	Kübizm (Paris)
1911	Ekspresyonizm (Münich)
1912	Orphisim (Paris)
1913	Supresmatizm (Moskova)
1914	Konstrüktivizm (Moskova)
1916	Dadaizm (Zurich, Paris, Berlin)
1916	De Stijl ve Neoplasticism (Leyden, Berlin, Paris)
1918	Pürizm (Paris)
1919	Bauhaus (Weimar, 1923, Dessau)
1924	Sürrealizm (Paris)
1935	Non Geometrical Abstract Art (Geometrik olmayan soyut sanat), Geometrical Abstract Art (Geometrik soyut sanat)

2. 20. YÜZYIL SANATINDA HEYKEL SANATI

2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik) İçinde Heykel Sanatı:

Modern teknoloji, yaşama karşı alınan tavıra görülmedik bir dinamizm getirir, izlenimciliğin ifade etmek istediği bu yeni hız ve değişim duygusudur. Kültür merkezleri artık çağdaş anlayışta yapılmış kentlerdir. Empresyonizm bir "kent sanatı"dır. Çünkü bu akım sanatçıları resmi köy ve kır hayatından kente sokmuşlardır. Kente özgü üslupta kent yaşamının değişkenliği, ritmini, gelip geçici izlenimlerini anlatır.

"Resim tarihinin temsil ettiği diyalektik süreç içinde, durağanın yerine dinamiğin, desenin yerine rengin, soyut düzenin yerine organik yaşamın gelmesinde, izlenimcilik, deneyin dinamik ve organik öğelerine öncelik tanıyan ve Ortaçağın dünya görüşünü tümüyle yıkan bir gelişimin doruk noktasıdır."⁽⁸⁾ Görülene göre hareket yerine öznel hareket bu akımla bütünleşir. Rastlantının tüm oluşumun ilkesi sayılacak, bir anlık gerçeği başka gerçeklerden üstün görecektir. İzlenimcilik, merkezi kendinde olan estetik görüşün en son noktaya ulaştığı bir akımdır, tarihte hiçbir sanat bu denli görsel deneye bağlı olmamıştır. Deneyin görsel öğeleri kavramsal öğelerden ayırmak ve görmeye olanın özerkliğini geliştirmekle izlenimcilik, doğalcılıktan değil, şimdiye değin görülen sanatların tümünden ayrılır.

Sanat izlenimcilikten önce, nesnelere bir takım işaretlerle anlatmıştı, şimdiyse anlam meydana getiren öğelerle, değişik parçalarını göstererek anlatmaktadır. Fiziki hacim ve plastik biçimin yüzeleştirilmesi empresyonistlerin gerçeği doğalcı bir biçimde betimlemek için kısma ve kısıtlamalarla yeni bir piktural gelişimdir.

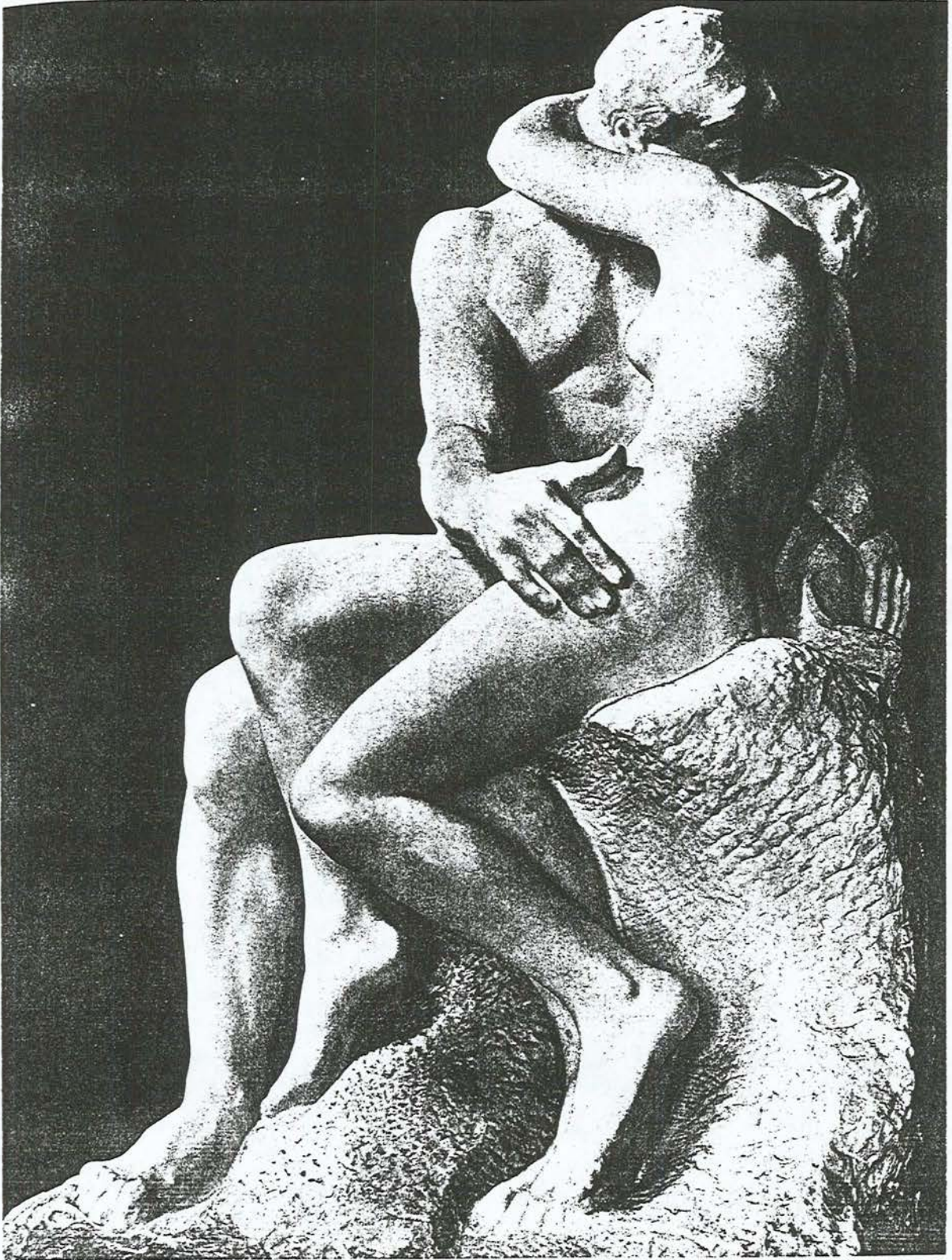
(8) Hauser Arnold, Sanatın Toplumsal Tarihi, Remzi Kitabevi, 1995, s.352.

Mekanın yutulup bedenlerin eritilmesi ise birbirinin neden ve sonucudur. İzlenimcilik tüm sanatlara egemen konumuyla belirli bir dönem sanatı değil aynı zamanda evrensel geçerliliğe sahip olan son "Avrupa üslubu" nun genel beğeni kavramı üzerinde temellendirilmiş son eğilimdir. Onun çöküşünden beri çeşitli sanatların ve çeşitli ulus ve kültürlerin üsluplarını sınıflamak olanaksızlaşmıştır.

Heykeltraş "Rodin'e (1840-1917) Gelecekteki Dekoratif Sanatlar Müzesi'nin anıtsal kapısı devlet tarafından ısmarlanır. Dante'nin Cehennem'i okumalarından esinlenerek "Cehennem Kapısı"nın alçak-kabartmalarının temasını çıkardı. Heykellerini bir mimari çerçeveye oturtmakta güçlük çektiği için yarım bırakmıştır. Bu kapı, onun bütün düşlerini, özlemlerini simgeler ve yeni bir anlayışı dile getirir. Hepsi bir kayanın üzerinde sunulan mermerden yontulmuş bir dizi heykel, topraktan kopmuş ve ondan kurtulmak için boş yere çabalayan insan varlığının simgeleridir. Ebedi Gövde, Öpüş, Ben Güzelim (Resim 1). Kimi zaman yontulmamış bir taştan bir baş yükselir. "Düşünce" bunun en güzel örneğidir. Rodin'in sembolizmle ilişkisi olan bu yapıtlar, Romatizmin duygusal anlatımından Natüralizmin gerçek kaygısında Yeni Üslup'un akımından etkilenmiştir.

Degas, portrelerinde beklenmedik açılardan görülen biçimlerin imkan ve cisimselliğini belirginleştirmek istiyordu. Bu nedenle konularını açık hava sahneleri yerine baleden çıkarmayı yeğledi. Provalarda, vücutları her türlü davranış içinde ve her yandan gözleme olanağına sahiptir. Balerinler Degas'yı ne güzellikleri ne de ruh durumları için ilgilendiriyordu. Degas, onlara izlenimcilerin manzarayı bakışların dili tutkusuz nesnellikle bakıyordu. Onun için önemli olan insan bedeni üzerindeki ışık-gölge oyunları ile devingenliği veya mekanı ifade etme olanağıydı (Resim 2).

Yeni akımın başlıca ilkeleri yalnızca resimde ifadesini bulabilirdi ama heykel sanatı da "yenilik" savaşında yer tutmak zorunda kaldı. Rodin aynen izlenimciler gibi, dış törpülemeyi hiç sevmiyor, seyircinin hayal gücüne pay bırakıyordu. Kimi zamanda figürün yavaş yavaş yüze çıkıp hacim aldığı izlenimini vermek için yonttuğu taşı öylece bırakıyordu. O zamanın seyircisi için sanatsal betimleme hala açık-seçik ve törpülenmişlik demektir. İzlenimci akım Paris'i dünyanın merkezi haline getirmiştir.



Resim 1: Auguste Rodin, "Öpüş", 1886



Resim 2: Edgar Degas, "14 Yaşında Küçük Dansçı", 1876.

19. yüzyılın sonundan başlayarak plastik sanatların terimleri öteki sanat dallarına da yayılarak, eğilimler, entellektüel akımlar, hatta çağın tanımlanmasında temel oluşturur. Özellikle Almanya'da bu Empresyonizm, Neo-Romantizm ve Art Neoveou'ya uygulandı. Fotografın bulunması, resmin katı kurallarından sıyrılmasına ortam sağlamış ve böylece sanat ile gerçek arasındaki ilişkide ortaya çıkan köklü değişikliği de kesinlikle önceden hazırlamıştı. Ancak resimsel kavramların sanat dünyasına bu denli yayılmasının bir başka sebebi de birden ortaya çıkan yeni bir olayın ender olarak bir tek sanat biçimiyle sınırlanmasıydı. Yeni üslup, belirli bir çağın, toplum ve uygarlık görüşüyle daha çok bağlantılıydı.

Farklı akımlar Sembolizmin romantik vurgularından daha sert, mekanik, daha az kişisel veya klasik imaj biçimine, ispatçı estetikten modern sanatçının konumuna daha karmaşık gören bakışla, sanatsal bütünden yok etmenin cazibesine kaydılar.

2.2. Ekspresyonizmde Heykel Sanatı:

Ekspresyonizm (dışavurumculuk) doğduğu günden beri estetik ve siyasal düzlemde tartışmalara neden oldu. Dışavurumculuk kesin bir toplumsal ve siyasal ortamda doğdu. Bu ortam emperyalizm ortamıydı, ama aynı zamanda da kapitalizmin bunalım ortamıydı da. Toplumsal dünyada tek başına olan sanatçı dışavurumculuğa bağlandığından gerçek bir siyasal bilinçten yoksundu, ancak savaş, dev kentler, yoksulluk ve devrim kafasından çıkmıyordu.

Soyutlamanın belli bir düzeyde yücelmesini de Lucas suçlar, ona göre bu gerçekliğe yönelik gerçek anlamdaki bir diyalektik yaklaşımı olanaksız kılar. Soyutlama, modern sanata özgü değildir, doğalcılık üstünde de olumsuz etkileri vardır. Doğalcılığın soyut dolaysızlığına "gerçekliğin tüm içeriklerine karşı özel bir savaş ilan eden, dışavurumcu soyutlama denk düşer. Bu nedenle de Dışavurumculuk, giderek yoksullaşan bir içeriğin ya da içerik yokluğunun anlatımını yapmaya mahkum olmuştur.

Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fıskırdığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanmıştır. Cezanne, Van Gogh, Mattise'den teknikler aldıklarını ve Ekspresyonistlerden uzaklaştıklarını görürüz. Bundan sonra sanatsal yaratıcılık sanatçının kendi içindeki derinliğini yansıtmasıydı. Ekspresyonizm ve daha genelde Natüralizme (Doğalcılığa) karşı olan bu başkaldırı yeni estetiğin kilit noktası oldu. Somut gerçekliğe her türlü

bağlılık eğilimini reddedip özneliğin alatımını yeğleme, yaratıcının anlama gücü öne çıkıyordu.

Dışavurumcular için, canlı ve belirgin yoğunluk ruhtaki taşkınlığın yansımasıdır. Bu davranışın ortaya çıktığı çizgide, Fransız sanatçılara özgü geniş, esnek tanımıyla anıtsal ritm yoktur, ama saplantıya varan, kaygıyla, deliliğe varan kızgınlıkla kaplı Alman ruhunun sarsıntılarının kesik ve dar açıda bir dile gelişi vardır.

Fovlar, bakışın yüceltilmesi, Alman dışavurumcularıysa, zihin göz ve el üstündeki baskısına uyarlar. Matisse "insanın eski kösnül özünü yeniden canlandırmak gerek" diye açıklarken Franz Marc "geçici yaşamındaki duyguların aldatmacasını özgür kılacak" bir sanat düşler.

Alman Dışavuruculuğu derine inen bir sanat hareketidir, yalnız sanatsal değil aynı zamanda düşsel açıdan da kendine özgü temelleri vardır. Dışavurumculuk bir yandan imparatorluğun doğrultusundaki bir kültüre bir başkaldırı, bir yandan topluma yöneltilmiş bir suçlamadır. Bu çağın insanı yalnızdır, kendine yabancılaşmış, her ilişkiden kopmuş, umutsuz bir varoluş korkusuna kapılmıştır. Dolaylı anlatımla simgesel değerlere yönelir.

Dışavurumculuğun temel gelişimi daha çok iki merkezde oluşur. Bunlardan biri "Brücke (köprü)" (1905) adlı grupla Dresden kentindedir. Bu grup öncelikle bütün övünç ve direnişçi güçleri toplamayı amaçlayan bir Genç Sanatçılar Birliği'dir. Zenci yontularını, Okyanusya maskelerini, ilkel Alman resim ustalarını yeniden gündeme getirirler. Gaugen ve Munch tahta oyma gravürü artık duygusal bir biçimde kullanmayı öğrenirler. Böylece tahta oymacılığı çok canlanır, grafikde sonunda tek başına bir sanat dalı haline gelir. Brücke grubunun bir sanat programı yoktur, her sanatçı kendi yolunu bulana dek işlevini

sürdürür. Ludwig Kirchner, Erich Henc kel Karl Schmidt, Rottluft, Otto Müller bu gruptandır.

Dışavurumculuğun öteki merkezi Münich'tir. "Blau Reither (Mavi Atlılar, 1911)" adlı grup bu akımın romantik eğilimini yansıtır. Bu grup Wassily Kandinsky'in öncülüğünde resimde kompozisyonun bir tür müziksel içerik kazanmasına çalışmıştır. Grubun sanatçıları özel bir biçim aramaz, hatta biçimlerin çeşitliliğiyle "sanatçının iç isteği"nin kendini göstermesini bekleyerek "salt" resmin temeli atılır.

Heykelde ekonomik olanaksızlıklar yüzünden gelişme ağır olmuştur. Heykelciliğin toplumla bütünleşmesi Rus Devrimi ve Almanya'da 1918 Ekim Devrimi ile canlanmıştır. Kasım Grubunu oluşturan Alman Hoetger, Ermy Roeder, Garhe, Max Krause, Mil Steger, Belling, Matere'de özellikle bu çağın sanatçılarıdır.

Gerçekte, öteki sanat biçimlerinde olduğu gibi, heykelde de Ekspresyonizm sınırları kesin olmayan bir terimdir. Barlach, Lembruck geniş bir kitleye ulaşıyordu. Heykele içsel bir dinamizm aşılanmıştır, yalnız kendine özgü bir enerji ve ritim kazanmıştır. Bazıları için heykel içsel bir ritim dönemi geçiriyordu, ötekiler içinse devinime ulaşma, biçimleri soyutlama varıncaya değin yalınlaştırmaya yöneliyordu.

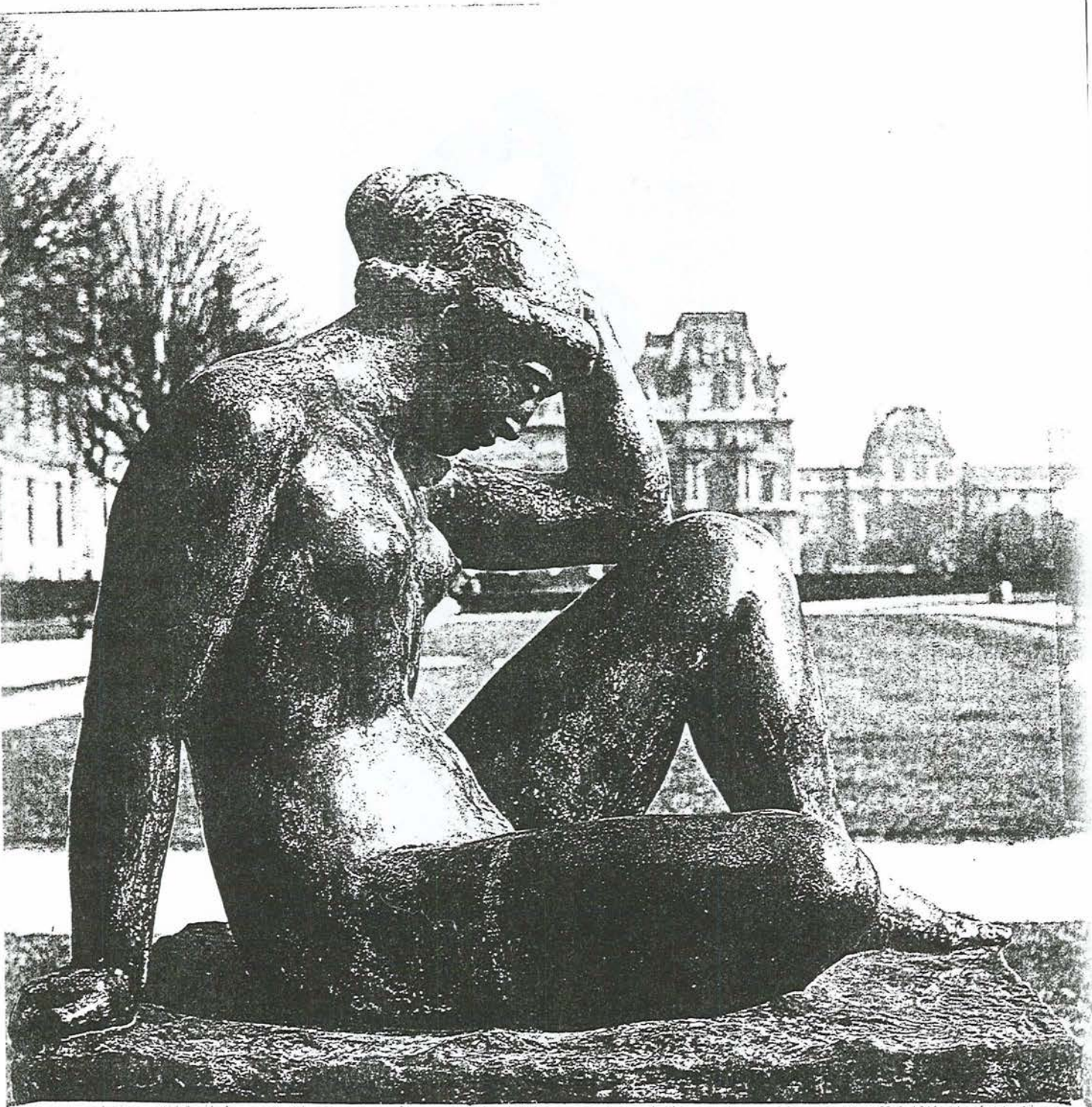
Alman heykel sanatçısı Wilhem Lembruck (1881-1919) önce Rodin'i sonra Moillol'u örnek almıştır. Eserlerinin yapısal özelliklerini yansıtmayı amaçlamıştır. Ruh hallerini ve duygularını bir çok değişik duruşlardaki heykelleriyle ifade etmişti. Ayakta Duran Delikanlı, Diz Çökmüş Kadın bunlardandır (Resim 3).

Nabiler grubunun kurucularından heykeltraş Aristide Maillol (1861-1944)'un sanatı hiçbir geleneğe bağlı değildir.



Resim 3: Wilhelm Lehmbruck "Diz Çökmüş Kadın" 1916-17.

Maillol'un sanat temel motifi ve figürü dolgun vücutlu, genç ve güzel kızlardır ama erotik değildir, çünkü bir kişiyi tasvir etmezler. Form sanatçı için fikri ifade eden bir araçtır. Kendi deyimiyle formu formsuz olanak ulaşmak için kullanmıştır. Işık ile sanat eserinin birbirine tamamladığını Mediterrance (Akdeniz) heykeli ile araştırmıştır (Resim 4).

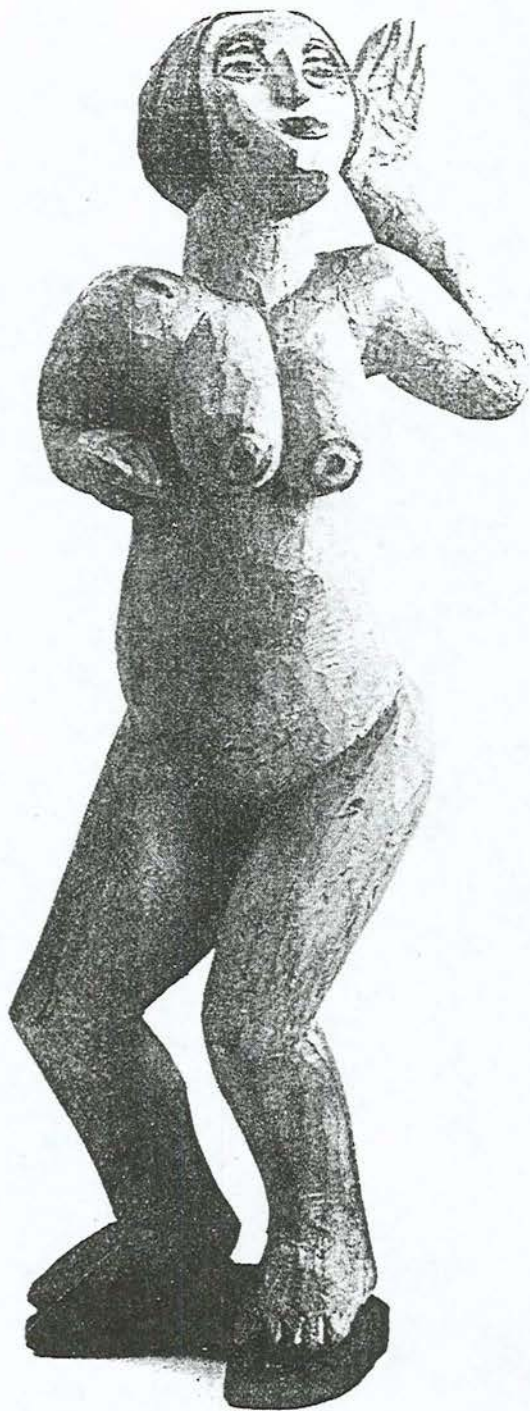


Resim 4: Aristide Maillol "Akdeniz", 1902-05.

Çoğu kez gizemci ve dinsel bir esine sahip olan Barlach'ın sanatı yarattığı biçimlerin kaynağı olan içsel atılım aracılığıyla ekspresyonist estetiğe uygundur. Eserlerinde bir şematizasyon görülür, kübizm etkisinden de söz edilebilir. Barlach'ın tek ve grup halindeki eserlerinin tümünde dramatik bir anlatım ve buna uyan hareket görülür. Gülen Adam, Şarkı Söyleyen Kadın, Ölü, Paltosunu Giyen Adam figürleri yoksulluk ve ölümü gizleyemedikleri bir hınç ve tepkiyle kabullenmiş görüntülerdir (Resim 6). Dışa vurumculuğun amacı, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır.

Lembruck'un "Oturan Adam" heykelinin ifadesi dışavurumcudur. Kirchner'in de ağaç yontuları dışavurumcu yontularla zenci plastiğini anımsatır (Resim 7).

Resim 6: Ernst Barlach, "Kendinden Geçen Biri", 1916.



Resim 7: Ernest Ludwig Kirchner, "Dansçı Kadın", 1911.

Fransız Ekspresyonistleri konu ile sanatta başarının elde edilemeyeceğini anlayıp Matisse öncülüğünde "Fouves" (Vahşiler) diye bir grup kurarlar. Fov'ların sanata getirdiği yenilik, anlatımda rengin çılgınca bir iç güdünün coşkunun ifadesi olmuştur. Romantizmden kurtulamayan Almanlar konu aramaya devam eder. Nolde dinden yararlanır. Fransız Marc Alman Ekspresyonistleri arasında yetişip anlam sınırın aşan bir sanatçıdır. 1930 yılında Nazilerin iktidara gelmesiyle modern sanat yasaklandı ve akımın temsilcileri sürgüne gönderilerek çalışmaları yasaklandı, ifadeci heykeltıraş Barlach bunlardan biridir.

2.3. Kübizm'de Heykel:

Ekspresyonizm, Endüstri Dönemi 20. yüzyılda sadece duygu ve coşkularla çığır açan bir sanat yapılamayacağını gösteriyordu. Kübistler ise nesnenin özünü, değiştirmeyen, kalan yanını arıyorlardı.

Kübizmin eriyen formun yok olan konturuna karşın, çizim ve hacim öneriyordu. "Kübizmde amaç düz bir yüzeyde üç boyutlu anlatmak olduğundan heykeli dışlamış görünüyordu. Kübizmin bu estetik düşünce şeklini taş üzerinde heykele geçirme denemeleride olmuştur. Henri Laurens'in bu amaçlı çalışmaları iyi bir örnektir. Ancak Laurens tuhaf bir şekilde çelişkiye düşüyordu. Braque'den esinlenerek kübist bir stilde taş rölyetler yaptığı zaman onları boyamak zorunluluğu hissediyordu. Bunu daha sonra "ışığın heykel üzerindeki değişken etkilerinden kendimi kurtarmak istiyorum" diyerek açıklamıştır."⁽⁹⁾

Cezanne'in Kübizm doğrultusundaki rolü büyüktür. 1912'den sonra, kağıt bez, düğme, kırık cam, ip gibi somut nesnelerin resme yapıştırıldığı görülür. Gelenekler böylece altüst oluyor "illüzyon" ve "aldatmaca" kullanıyorlardı. Sanatçı sanatını tek akıldan

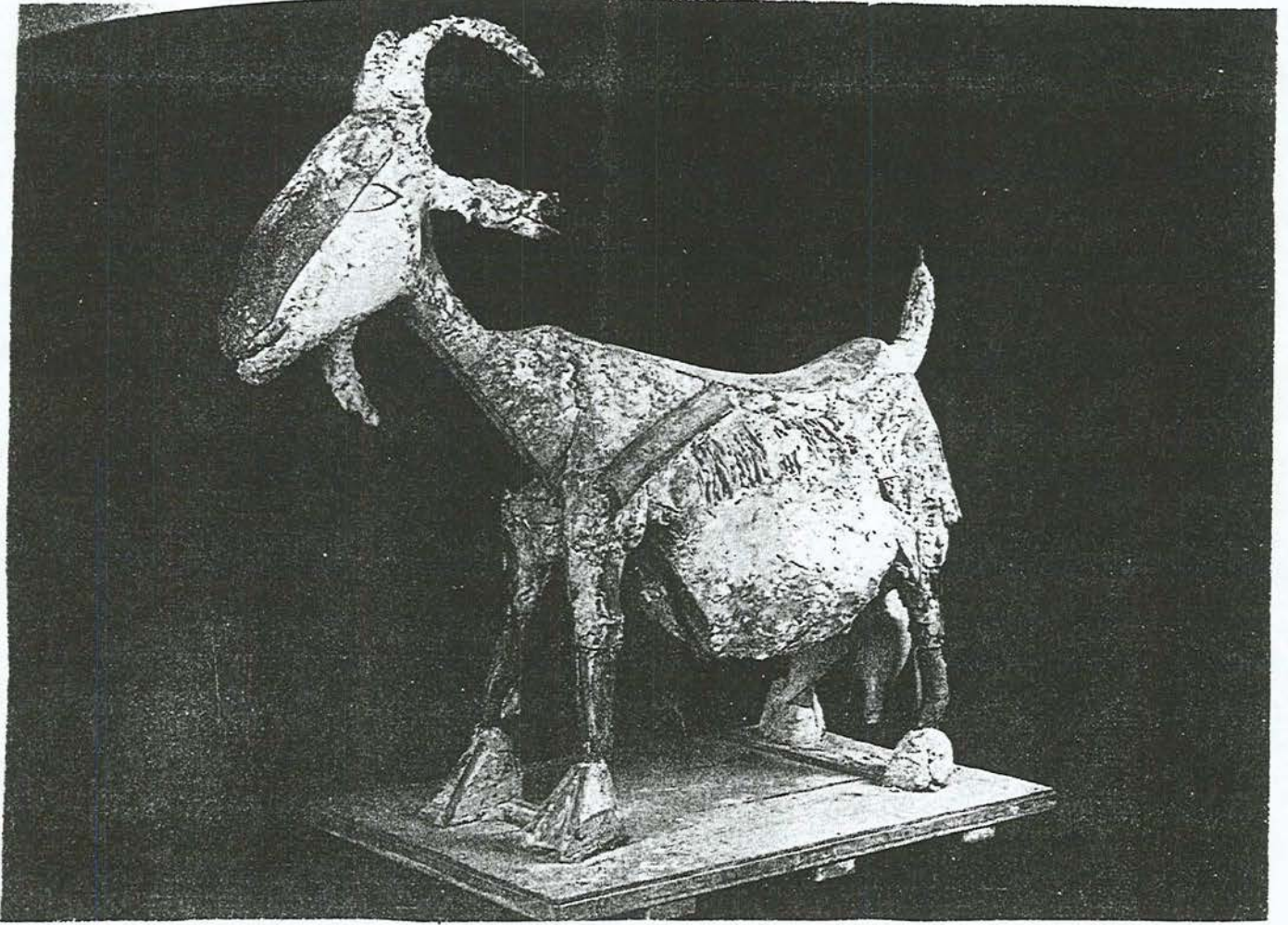
(9) Katı, Aytaç, Anadolu Sanat, Sayı 3, 1995, s.66.

temellendiriyor, sanat bir kavram sanatı oluyordu. 1915-1920 arası Kübizm heykelde kısa bir süre için ve dar bir alanda etkili olmuştur. Heykeldeki Kübizm'in bir takım hacim ve mekan tasavvurunu bir bütün bir Gestalt halinde bir araya getirmek istediğini söyleyebiliriz. Kübist anlayışta parçalanan figürler tekrar inşa edilir. Figürün tarihinden sonra, yalın elemanlar örneğin prizmalardan tekrar oluşturmak plastiği heykeltraşı kendine çekmiştir. Negatif ile pozitif, yani içbükey ve dışbükey yüzeylerin mekanı bütün değerlendirilen elemanlar olarak ortaya çıkmasında, madde ve havanın, yani boş-dolunun karşı karşıya getirilmesinden doğan dinamizm oluşturulmasında Kübizmin öncü ve yönetici rolü vardır. Mattise ve Picasso'nun ön çalışmalarıyla bu hareket, 1912 yılında mekan problemi heykel sanatının türlü çözüm yollarına ulaşmıştır.

Resim sanatçısı Pabla Picasso, kendi deyimiyile pass-time olarak heykellerde yapmıştır. Bu eserlerden bazıları, örneğin Anne ve Çocuk, Rodin, Mandolin tümüyle analitik kübizm niteliğinde yapıtlardır. Analitik kübizmin esnek bir geometrisi vardır. Kübizm sözcüğü yoruma açıktır, Kübizm basitleştirme sanatı olarak tanımlandı ve tasarım alanında önemli bir etkisi olduğu anlaşıldı. 1920-1930 Art Déco üsluplarına yol gösterdi. Paris'te Gris, Delaunay ve Leger gibi ressamlar, Picasso ve Braque'in yapıtlarından etkilendiler. Sentetik kübizm doğadan değil de, sanattan ya da yapma nesnelere kaynaklanan öğelerden oluşuyordu. Figüratif Adam ve Koyun ve Keçi (Resim 8) sentetik kübizm özelliklerindedir.

Picasso Avingonlularda anlamı, biçimle dengeler. Soldaki figürü zorlayarak ona sert bir görünüm verir, yeniden çizdiği yüzle de bu figüre ilkel-heykelsi nitelik verir. Picasso bu tabloyu yaparken heykeltraş Gonzales'e şöyle der: "Renkler, nihayet farklı perspektiflerin işaretlerinden, bu ya da öteki yanının eğilmiş planlarından başka her

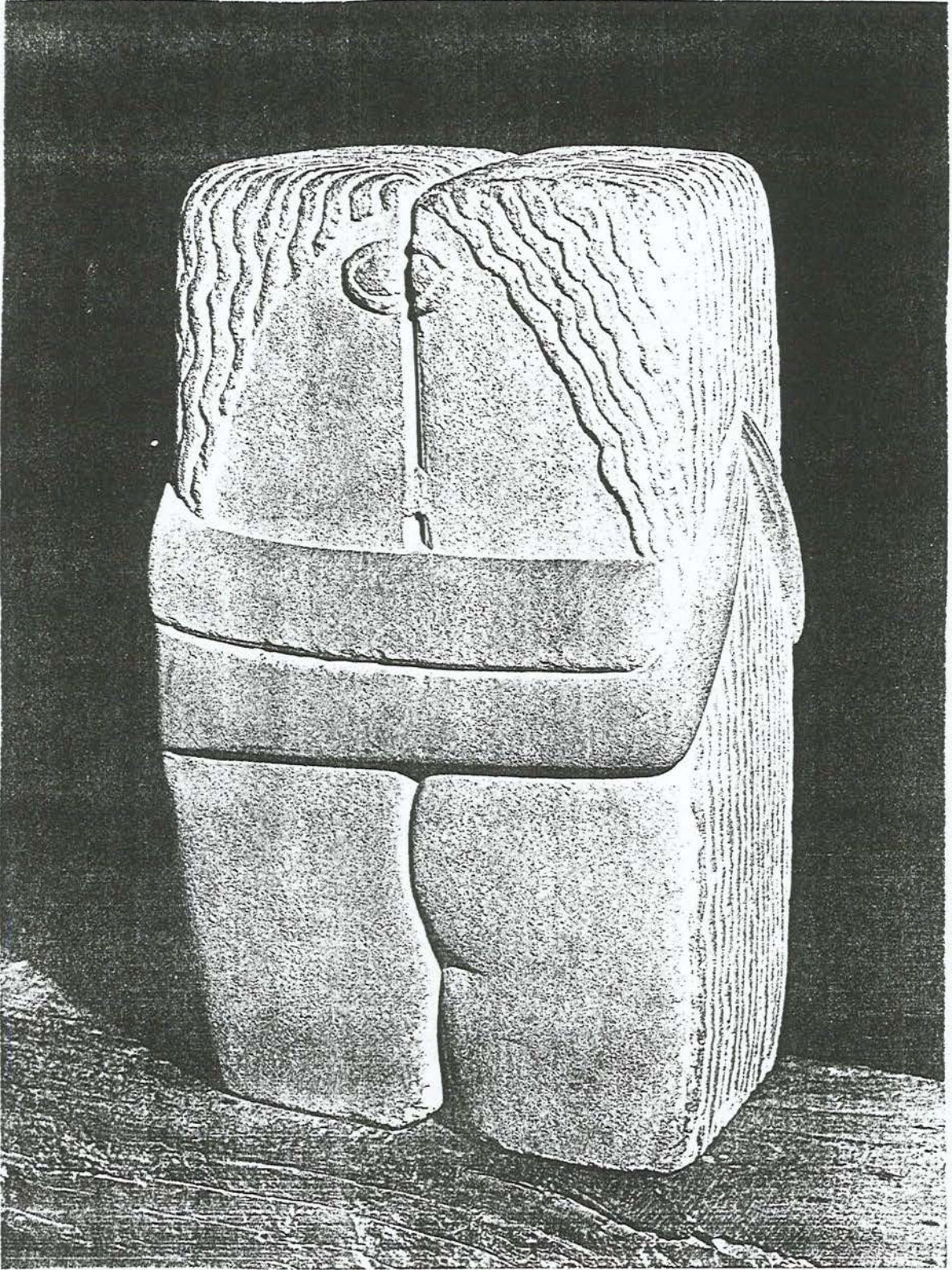
şey olmadıkları için, bu resimleri parça parça kesip, sonra renklerle verilen işaretlere göre yeniden bir araya getirirsek, bir heykel elde etmiş oluruz." "Avingonlu Genç Kadınlar" tablosu, sanat tarihinde köklü bir yenileme olmuştur.



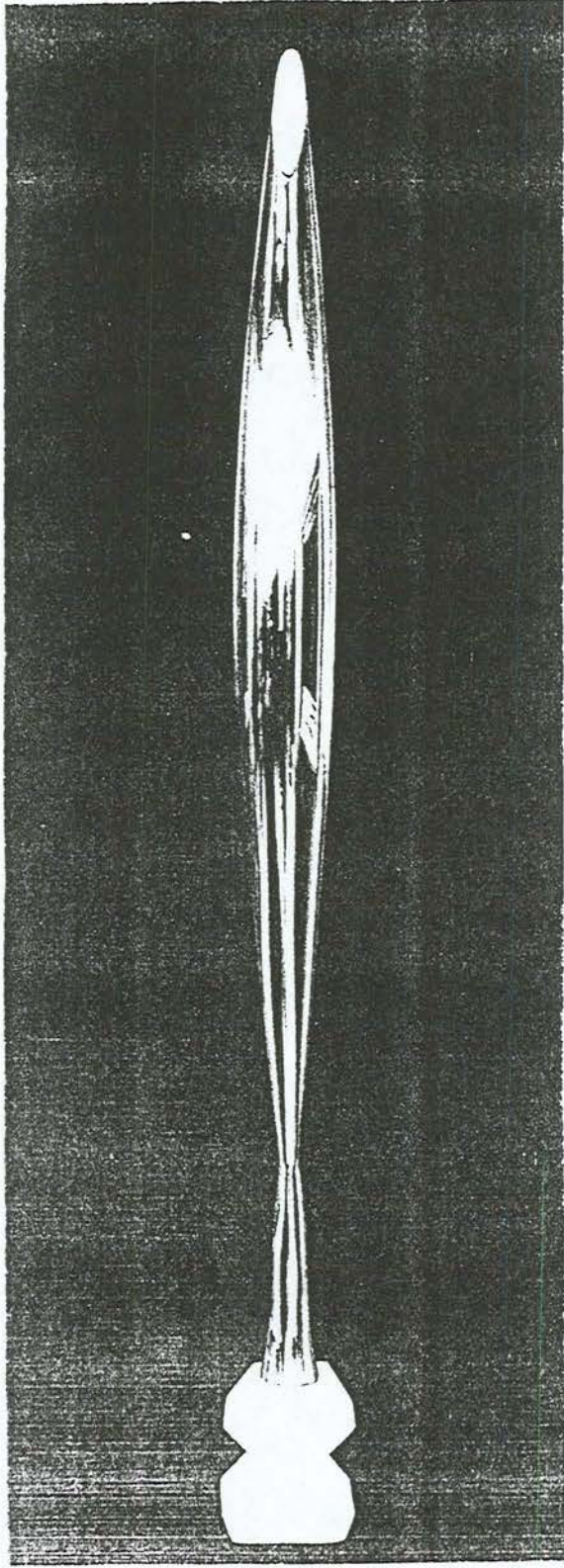
Resim 8: Pablo Picasso, "Keçi", 1950.

1904'te Paris'e gelen C. Brancusi ilkel sanatı önemsemiştir. Brancusi'in ilgisini çeken ilkel sanatın kaba oymaları değil, onlarda sezindiği basit ve düpedüz anlatımdır. "Öpüş" (Resim 9) adlı yapıtı taş kütesinin ilk şekli, az işlenmiş sevgililer, kadın ve erkek olarak

tanımlamalara yetecek biçimde ayrılmakta, eski görünümleri ile kübist anlayışta bir yapıttır. Brancusi'nin bu "eskiliğe" duyduğu özlem bugün bile geçerliliğini sürdüren bir başlangıçtır. Brancusi, maden ve cilalı mermer ile soyut eserler yapmıştır. Şekil açısından basittirler. "Boşluktaki Kuş" (Resim 10) aslında kuşun soyut simgesidir. Kuşun görülebilir uçuşunu simgeler aynı zamanda. Bu yapıttaki cila, çevreye yasılmasıyla figürü bir "bütün" olarak katı ve madde olma niteliklerinden arıtarak "şekle dönüşen parıltılı boşluk parçası" gibi bizi çevreyle sonsuz boşluğu da yansıtır.

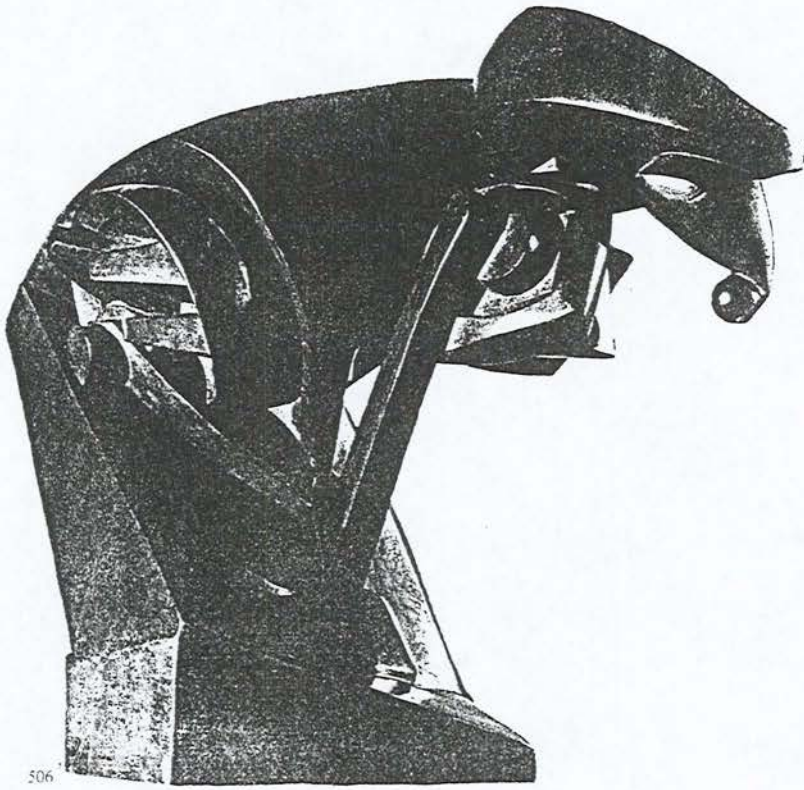


Resim 9: Costantin Brancusi, "Öpüş", 1908.



Şekil 10: Constantin Brancusi, "Boşluktaki Kuş", 1908.

Raymond Duchamp, J. Lipchitz, O. Zadkin, J. Ganzolez, C. Brancusi, P. Gargollo, H. Laurens, D. Archipenko, kübizmin önde gelen temsilcileridir. Bu sanatçıların çoğu fütürizm ya da soyut sanat denemeleri de yapmışlardır. R. Duchamp'ın "At" heykeli (Resim 11) kübist heykelin en güzel örneğidir. Bu bir hayvan-makina gibi tasarlanıp formlaştırılmıştır. Formda eğriler ve doğrular sentezi yapılmıştır. Sanatçı gizli figürde organik ve dinamik kaynaşması oluşturur.



Resim 11: Raymond Duchamp-Villon, "At", 1914.

Liptchitz'in Gitarlı Adam, Kadın Başı, Kaktüs Adam, Gargollo'nun Fülüt Çalan Arklin, Zadkin'in Yatan Adam heykelleri sanatçıların kübist anlayışta eserleridir. Bu eserlerde yapısal oluşumun kübist ilkelere göre geometrik öğelerle biçimlendirilmesi öngörülmüştür.

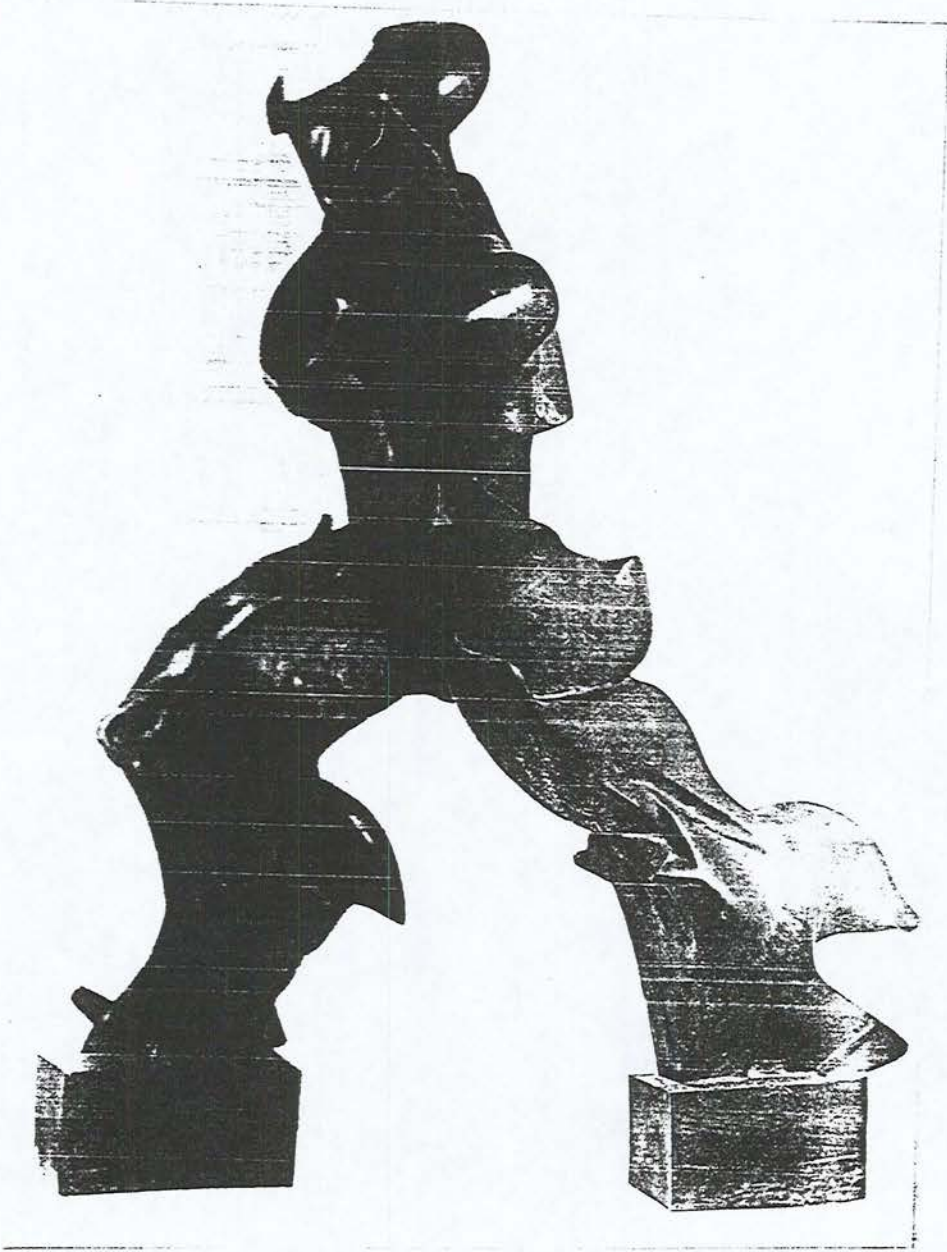
2.4. Fütürizm'de Heykel Sanatı:

Empresyonizm, fovizm, kübizm bazı sanat eleştirmenlerine göre bu sanat hareketlerin alay anlamda ve benzetmelerle verilen adlardır. Oysa fütürizm bir grup İtalyan sanatçının filozofik, politik, artistik ilkelere ve kavramlara göre oluşturdukları niteliğe ve amaca belli bir sanat hareketidir.

Fütürizmin kurucu ve teorisyeni Tamasso Marrinetti 1905 yılında ilk manifestoyu 10 madde halinde amaç ve ilkelerle saptamıştı. Makinaya yönelttiği övgü ve hızı, gücü "savaşın güzelliği"ni bir mitos durumuna getirir. Grubun kuramcısı Umberto Baccioni'dir. "Esneklik" ve "Yükselen Kent" gibi resimleri onun düzeyini kanıtlar. Fütürizm resim ve heykel dallarında çok özgün yapıtlar veren Baccioni'nin "Mekanda Tek Form Sürekliliği" (Resim 12) kendi deyişiyle sadece "Continuite" adlı eseri fütürist stil heykeltraşlığın en güzel ve en anlamlı örneğidir. Eserde form çok planlıdır, tüm figür helozonumsu kurulan bir yapıya dönüşmüştür. Kitle ağırlığı giderilmiş, organik bir hız ve enerji algısı yaratılmıştır. Heykel nesnelerin mekandaki sürekliliğini, plastik ve duygusal imkanlarla sistematik şekilde ifade etmeli, canlılığa kavuşturmalıdır, diye düşünür Baccioni. Fütüristlerin çok önem verdikleri hareket ve dinamik iki tür uygulama ile elde edilir. Kübizm tekniği ile form elemanlarla, planlara ayrılır, görüş açıları çoğaltılır. Bir yüz ya da insan vücudu farklı açılardan üstüste getirilebilir, parçalar arasında bırakılan küçük boyutlar mekan ve zamanla kayıtlı hareket algısını verir. Teknik bakımdan fütürizm ve kübizm ortak görüntü verir.

Geleceğin sanatı artık hız, kuvvet, enerji, gürültü, hareket ve dinamikdedir. 1910'da Torino'da U. Baccioni, I. Russolo, G. Severini, C. Garo, C. Balla sadece plastik sanatçıları ilgilendiren ikinci bir manifesto

yayınladılar: "Statik K bizme karşı Dinamik hareket tepkisi". Hareketin tasviri ile zamanla oluşan hareketi resim ve heykelin oluşumunda gösterilebilir. Mekan yoktur böylece, gövde içinde hareket ettiği ve birbirleriyle keşiştiği atmosfer vardır.



Resim 12: Umberto Boccioni, "Yürüyen Adam", 1913.

Fütürist sanatların dinamik, atılım felsefesini öven sanat anlayış ve uygulaması önceleri eski Roma İmparatorluğunu diriltme iradesiyle hareket eden İtalyan politik kadrosuna güven vermiş, fütürizm Devlet Sanatı olmuştur. Ancak Mussolini'nin 1932'de iktidara gelmesi ve faşizm ile dağılır.

Söz çağından sonra yazı, yazı çağından sonrada görüntü çağına girildi. İzleyici biçimle tasviri birbirine karıştıracak eğilimdedir. Soyut sanat onu şaşırtır. Çünkü "herşeyi betimleme" öykücü görünümün her yerde egemen olduğu bu çağda soyut sanatın gelişmesi doğaldı. Görüntünün görülür dünyayı her yerde anımsattığı, insanların çalışmalarını, sevinçlerini, bilim eserlerini ve şiddeti, savaşların acımasızlıklarını anlattığı, yeni yerlerin keşfettiği bir sanatçının insanı tanımak için daha gizemli yerlere yönelmesi, bakışını kendine çevirmesi demektir. Nesneyi alışkanlık yaratır. Bir kase Arp'ın biçimleri kadar soyuttur. Ama kullanımı kaseyi gerçekçi bir biçim kılar. Alışlagelen gerçektir, beklenmedik olan olağanüstüdür. Eğer makine çağdaş evrenin o altüst edici olayı sanatçılara pek çekici gelmemişse (fütüristlerle Fernand Leger dışında) sanatçının varolma nedeni yansıtmak değil yaratmak olduğundandır.

Yontucu bir nesneyi betimlemez, bir nesne yaratır. Marcel Duchampla, Picabia'nın 1912-1915'den beri belirtmek istedikleri buydu. Resim gösteri olmadan önce, bir biçim ve renk düzeniydi; heykelde bir oylum düzeni. Bunu anlayarak kabul etmek, çağdaş sanat alanına girmek demektir. Resimde görsel akıcı hız ve devinim müzikal iletimin önündedir. Müziğin değil, hız ve enerji deviniminin görselliği amaçlanmıştır. Giocoma Balla'nın "Keman Yayının Ritimleri" (1912), "Bir Otomobilin Hızı Işıklar" (1913) yapıtlarında olduğu gibi. Balla'nın yapıtları daha çok bir eylemin sezgisel yanları üzerinde odaklanır. Ancak fütürist çalışmalar düşünsel performansını heykele yoğun olarak

göstermektedir. Umberto Boccioni'nun bazı yapıtları gibi. Daha sonra İtalyan faşizmi ile bütünleşerek savaşçı unsura katılıp tarihsel ilerçilik yönü de biter. Yine de kübizm ile birlikte etkileri Rus modernizminin mayalanmasına yarar.

Boccioni İtalyan ilerlemecilerin teorik derinliği olan öncü sanatçılardandır. İzlenimci geleneğin devamcısı iken Avrupalıları irdeleyerek "Modern İtalyan Sanatı" düşünüyü gerçekleştirenlerin başındadır. Hızla dönen nesnelere sahip oldukları formunda biçim değişimine neden olurlar. Bu bir yanılısamaydı, bu yanılısama fütürizmin keşfidir.

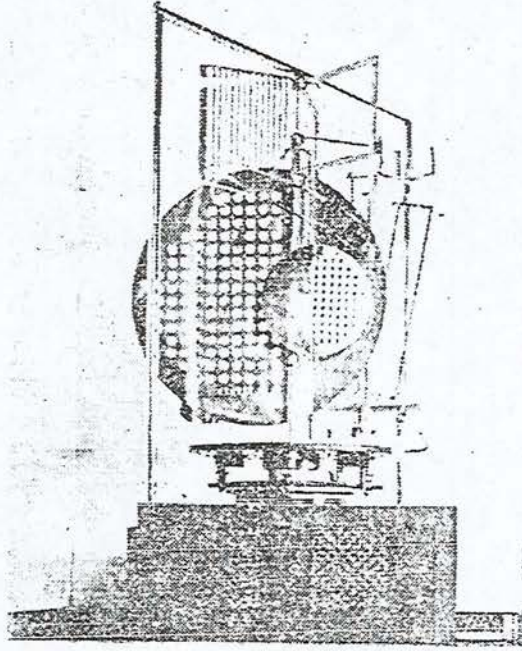
2.5. Konstrüktivizm

Hollanda'da "De Stijl" grubunun etkinliği sürdüğü yıllarda Moskova ve Petrograd yoğun ve verimli bir sanat yaşamının merkezi olmuştur. Maleviç ve Tatlin'in çevresinde toplanan sanatçılar bugün "Rus Konstrüktivistler" diye adlandırılıyor. Yaşam ve sanat ilişkisi Avrupa'da olduğu gibi burada da sanatçıların temel sorunu olmuştur, sanatçılardan gerçeği yansıtması isteniyor taklit etmesi değil.

Gerçeği yaratan sanat, tekniğe karşı kayıtsız kalamazdı. Moholy-Nagy'e göre endüstri toplumunun yaşamına girecek olan sanatın, teknikle birlikte sorunları çözmesi gerekiyordu. Artık Mars ve başka gezegenlerde yaşam olup olmadığı tartışılıyor, uzay gemisi ve yolculukları söz konusu oluyordu. Lissitzky, Tatlin, Stenberg, Exter, Moholy-Nagy gibi Konstrüktivistlerin yapıtları uzay araçlarının tasarımlarına benzer bir teknik resim niteliğindedir. Hareket ve zaman birbirinden ayrılmayacağı için, bu sanatçıların yapıtlarına "dördüncü boyut" olarak zaman da girer. Konstrüktivistler iki ayrı eğilim gösterirler. Mondrian ve De Stijl'cilerin statik resimleri, hacim, uzam ve zamandan arınmış olan düşünformlarını veriyordu. Rus Konstrüktivistlerde ve onların

çizgisinde olanlarsa düşünformlarını dinamik uzay kompozisyonlarına dönüştür.

20. yüzyılın ikinci yarısında De Stijl'cilerin etkisi daha çok yapı sanat içdekorasyon, kullanılan eşya ve tekstil alanlarında kendini gösterir. Buna karşılık Rus Konstrüktivistlerin uzay kompozisyonlarını dokunmayla ya da hava titreşimleriyle kımıldayan mobillerin (Calder 1930'larda mobilleri yapmaya başlar) kurularak veya elektrikle işletilen, biçim değiştiren, ses veren, renk ve ışık yasitan heykel-makina karışımı otomatların yapılmasına ve buna benzer buluşlara yol açar. 1922'de Mohly-Nagy "Işık-Uzay Modülatörü" ile bunlara ilk örneği veriyor (Resim 13).



Resim 13: L. Moly-Nagy, "Işık-Mekan Modülatörü", 1923-30.

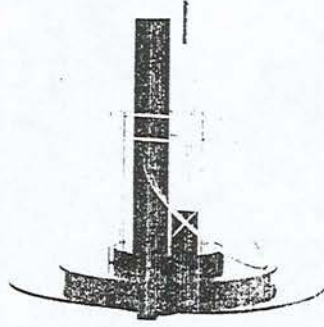
Soyut heykel ilkeleriyle eserler veren konstrüktivist sanatçılardan Antonie Pevsner ve Naum Gabo yapıtlarında kitle değerlendirmeden uzaklaşmayı, boşluğu, mekanı, temel yapısal öğeler saymayı amaçlamışlardır. Mekanın hacim değil, derinlik verdiği inancındadırlar. Güç boşlukları adını verdikleri dolaşık plan kesişmeleriyle oluşturmuşlardı. A. Pevsner'in Gövde, Mekanda Kontrüksyon, N. Gabo'nun Çizgisel Kompozisyon, Küresel Bir Temaya Göre Saydam

Çeşitleme, Kadın Başı bu stil özelliklerinde yapıtlardır (Resim14, Resim 15).



Resim 14: Antoine Pevsner, "Hava Alanı İçin Konstruksyon", 1934.

Bu sanatçıların eserlerinde malzeme olarak plastik maddeler ve bakır, bronz gibi işlenebilir maddelerde kullanılmışlardır.



Resim 15: Naum Gabo, "Sütun", 1890.

1920'lerde mekan problemini Konstrüktivizmin çok daha köklü ve rasyonel bir şekilde ele aldığını görüyoruz. "Heykelde ana malzemenin mekanın ta kendisi olduğuna kesin suretle karar veren bütün gücünü mekanın modelajına yönelten bu akımlar olmuştur. Vladimir Tatlin'le başlayan Konstrüktivizm, Pevsner ve Gabo'nun elinde çözümünü matematik fiziksel formüllerde bulan bir mekan problemi niteliği kazanır. Geleneksel, hatta kübik heykeldeki somut hacim, burada yerini bir takım kuvvet çizgilerine, gerilmelere bırakmıştır." (10)

Yeni malzemeler A. Pevsner ve N. Gabo için, ağ gibi saydam bir biçimde düzenlenerek yeni mekan strüktürleri de oluşturuluyorlardı. Konstrüktivizm, komünist kültürün düşünsel ve maddesel üretimi içinde ortaya çıkar.

Plastik sanatlarda, geleneksel formları reddetme 1920-21 yıllarında bir çok sanatçıda, sanatta yeni bir ideolojik temel yaratma istenci oluşturdu. Bu özlem bir ölçüde Tatlin ve Malivç'in yapıtlarından kaynaklanıyordu. Tatlin'in yapıtları yeni kuşak üzerinde derin etki

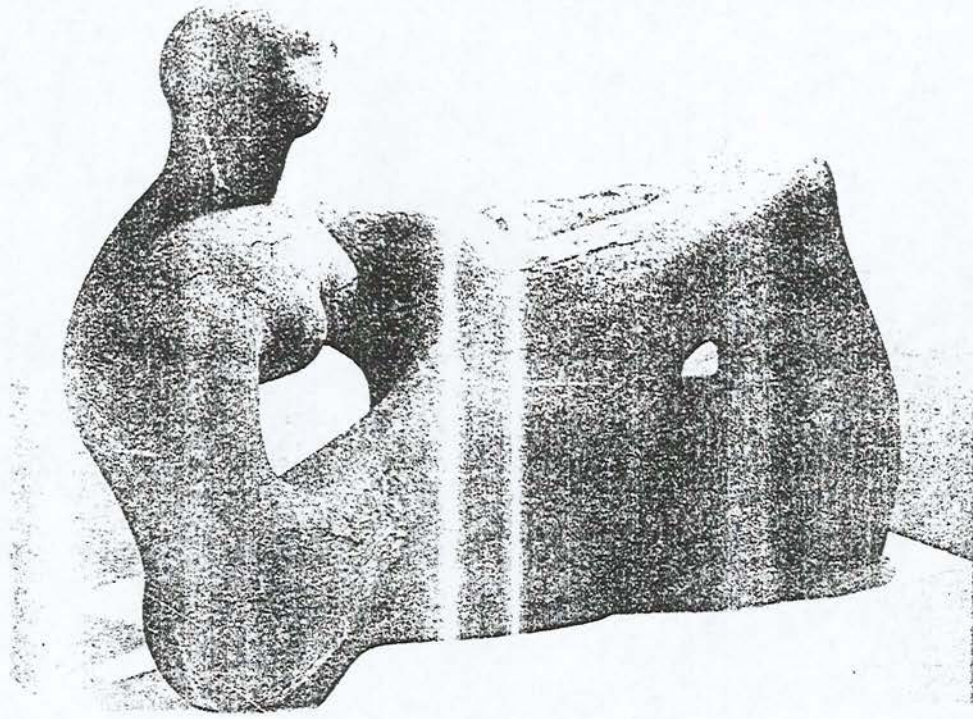
(10) Özer Bülent, Yorumlar: Resim, Heykel, Mimarlık, M.S.Ü. Yay., İst. 1986, s.112-113.

bırakmıştır. Sanatı üretimin içine sokma ve böylece onu toplumsal açıdan haklı çıkarma isteği, çeşitli biçimlere büründü. Toplumsalın ve akılsalın çağı başladığı bir nesne biçimlendirme sistemi yaratmak, toplumsal akılsallık ilkeleri uyarınca ortaya konmuş canlı deneyimlerin uzun ve pratik yolunu işlemek demektir. Örneğin konstrüktivist Rodçenko, mekansal konstrüktivizme ilişkin deneyimlerinden birini açıklarken şöyle yazıyor. "Bu son mekansal konstrüksiyonları, bu tür işler yapacak kişiyi, benimsenen formların akılsallığın yasına düzenli bir biçimde bir araya getirmelere uymak zorunda bırakmak, ayrıca evrenselliği kanıtlamak ve bunlara benzer formlardan yola çıkarak farklı sistemleri, görünümleri ve uygulamaları olan gerçekleştirilebilir bütün konstrüksiyonların ortaya konabileceğini göstermek için yalnızca deneysel tarzda hazırladım." diyor.⁽¹¹⁾ Böylece rastlantısal, hesaplanmış ve kör beğenili estetik keyfinde olmadığı, herşeyin teknik ve işlevsel tarzdan düşünüldüğünü görüyoruz.

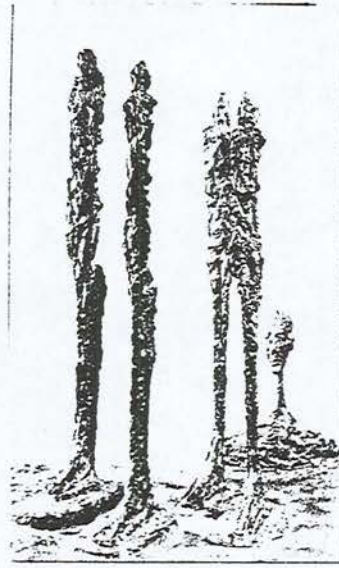
2.6. Akım Dışı Çalışmalar

II. Dünya Savaşı öncesinde İsviçreli Alberto Giocemetti, İngiliz Henry Moore ve Amerikalı Alexander Calder tümüyle özgün stilde eserler veren sanatçılardır. Giocemetti ve Moore eski ve prehestorik uygarlıkların sanatçılarından esinlendiği anlaşılan eserlerde yapmışlardır. Savaş yılı sonlarında çeşitli milletlere mansup birçok sanatçı kübizm, soyut sanat espirisinde onirik ve sembolik ya da bu stillerin sentezinde yapıtlar vermişlerdir (Resim 16, Resim17).

(11) Sanat Dünyamız, S.50, 1992, s.148.



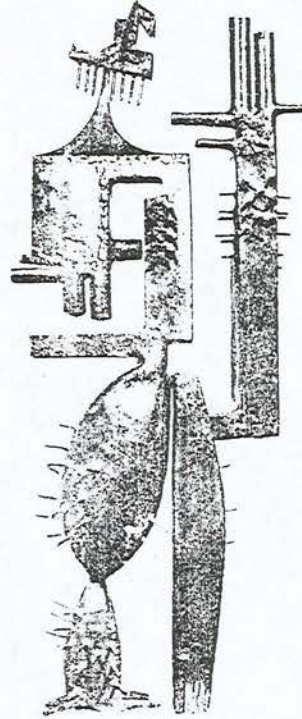
Resim 16: Henry Moore, "Yatan Kadın", 1928.



Resim 17: Alberto Giacometti, "Yürüyenler", 1918.

Yeni anlayışla, yani yeni malzemelerin seçimini belirleyen anlayış şöyle açıklanabilir, herhangi bir malzemeyi, belirli diğer bir maddeyi yani mekanı ortaya koymak, değerlendirmek, yüceltmek yönünde kullanmak. Uygun malzeme ile geleneksel heykeldeki donukluk kaybolur, kütle çözülür, her yanından nefes almaya başlar. Konstrüktivizmin peşinden camın, özellikle de plexiglasın ve her türlü tekniklerle çeşitli madenlerin heykel sanatına girdiğini görüyoruz. Daha

sonra Gonzalez demirciliği büsbütün yüce bir mekan sanatı haline getirmiştir. İnce saç plakalar, rijik çubuklar istenildiği gibi kıvrılabilen çeşitli teller, kısaca endüstrinin kullandığı basit madenler bile mekan problemlerinin çözümünde önemli bir yer almaya başladı. Bu malzemenin meydana getirdiği örgüt içerisindeki mekan biçimleri dile gelir (Resim 18).



Resim 18: Julio Gonzalez, "Kaktüs Adam", 1939.

20. yüzyıl iki büyük savaştan sonra değerler tablosunun büyük ölçüde ve köklü şekilde değişmesine tanık olmuştur. Teknik alanlarda geçen yüzyılların hayal ettiklerini gerçekleştirmiş ya da gerçekleşme düzeyine ulaşmıştır.

İnsanın ve toplumların yüzyıllar boyunca doğa ile kendi benzerleriyle diyalog kurma toplumdan kopmaya yönelik bir atılım içine girmişti. Bu koşullarda kendiliğinden, sanatın ne olduğu ve olabileceği sorunu ortaya çıkmıştır. Aynı yüzyılda sanata politik görev verme girişiminde de bulunulmuştur.

20. yüzyıl sanatlarında kısa sürede görünüp kaybolan akımlar ve hareketler görülmektedir. Bu sanat hareketlerine "avant-garde" hareketler, bu akımlarda üreten sanatçılarda "avantgarde sanatçılar" denilmektedir. Bir askerlik deyimi olan avant-garde (öncü, müfreze) sanat alanında öz bakımdan değişik alanlarda alınmıştır. Yüzeysel bir tanımla avant-garde sanatçı kendi alanında henüz olgunluğa erişmemiş kişi olarak alınırsa gerçeğe uymaz. Elgreco, Caravaggio kendi yüzyıllarının avant-garde sanatçılarıydı. Toplum bu sanatçıları yadırgamış, hatta Caravaggio kınanmıştı. Aynı sanatçılar kendi zamanlarında ve gelecek yüzyıllar için manierizmin öncüleri olmuşlardı.

Bir başka deyişle ise avant-garde sanatçı geçmişin eskimiş sanatsal değerlerinin yerine yenilerini koymak isteyen sanatçıdır. Bu tür çaba toplumun kurulu sistemine karşı bir direniş ya da bir sistemi reddetme, sürekli başkaldırma (constestation) olabilir.

Avangard, genelde kavganın içinde henüz kabul edilmemiş, çarpışması gerektirir. Delacroix 1882 yılında avangard oldu. 1860'da Sorn-Sulpice kilisesinde freskler yaparken artık avangard değildir. O sıra bir yıl önce Salon'a alınmayan Monet ya da o yıl atölye açan Courbert temsil ediyordu. Yani avangard sanatçılık geçici bir durumdur.

Yaratıcının hep ya modernin önünde giden ya da ona karşı düşen bir boy olduğunu anımsayalım. Cezanne 'ın, Gauguin'in, Van Gogh'un büyüklüğü birazda yoldan sapıp, başkaldırmış olmalarına bağlıdır. Onlar izlenimciliğin büyük itibar gördüğü bir dönemde, başka yollara yürüdüler. Braque ve Picasso onca taklitçinin kübizm yapmaya başladığı, izlenimciliğe tepki olarak yarattıkları akımın akedemileşeceğini görünce kübizmden caydılar, alay olsun diye büyük

klasik derslerden esinlenmiş resimler yaptılar. Picasso daha sonra yaptığı mükemmel İngerci portrelerini bozacaktır.

Avagard sanatçı çağdaşlarınca çok zor kabul edilen, keşiflerinin izi geleceğe değinen sanatçıdır. 1945-1950 yıllarında soyut sanat gerçekten avangardı temsil ediyordu.

Sanatın kültür fonksiyonu 19. yüzyıla kadar belliydi ve üzerinde konuşulmuyordu. Din için sanat, gerçekçi sanat, gerçeğin yükünden ve baskısından kurtulmak için sanat, sembol ve büyü olarak sanat bu ve benzeri sanatın toplum yaşamından aldığı yerin artık sorunsal olmaya başladığını gösteriyor.

Soyut sanatın öncüleri, oluşturulan düşünmenin biçim-dilini yarattıktan sonra sanatın kültür fonksiyonu yeniden belirginleşiyor, sanat yaşama karışarak insanla-doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek ve bu ara dünya insanın yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini üstleniyor. Sanatın üstlendiği bu görevi gerçekleştirebilmek için, Hollanda'da mimar, ressam, yontucu bir grup sanatçı Theo von Doesburg'un çevresinde toplanıp 1917 yılında "De Sijl" dergisini çıkarmışlardı. Derginin amacı sanatçıların yeni sanat üzerindeki düşüncelerinin açıklanması ve yeni sanatı halka tanıtmaktı. De Stijl'ciler, halka dayanmayan bir sanatın yaşama giremeyeceğine inanmışlardı. 1950'de Doesburg ilk olarak "somut sanat" diye tanım getirmişti. Doesburg bunlara sanat denilmesinden yanaydı. Çünkü sanatçının düşünce ve oluşturma gücünü bu yapıtlarda biçim alıyor, somutlaştırıyordu. Doesburg'a göre soyut olan doğa biçimleridir. Doğa somuttu ama, nesneye aktarılınca soyut oluyordu.

Heykeltraşıktaki soyutlama eğilimin gerekçesinde aşağı yukarı resimdeki aynıdır. Burada da, sanatçı bir iç zorunluluğu soyut araçlarla anlatmaya çalışıyor. Sadece renk, çizgi yerini doluluk ve

boşlukla, yeni malzeme ve mekan alıyor. Soyutlama malzemeye verilen önemin artmasına da yardımcı olmuştur. Soyut heykel, meydana getirildiği malzemenin gerçek hakkını verir, başka bir deyimle, malzemeyi az detay ve ipucuyla ortaya koymaya bakar. Figürasyondan sıyrılan bir heykeltraş için, malzeme yalnızca programlanmış bir formun gerçekleştirilmesine yarayan, daha doğrusu yaraması gereken bir madde olmayıp, eserden beklenen etkide büyük rol oynayacak duruma gelir. Konstrüktivist ve neo-plastik akımlar, soyut heykel alanlarında başarılı sonuçlara varmışlardır. Bunun yanısıra, Brancusi ve Arp'ın önderliğinde gelişen bir organik soyutlama eğilimine de rastlıyoruz. Klee'nin "Tabiat gibi yaratmak, düsturu sanki bu heykeltraşlara yol gösterir. Her türlü bağlayıcı "izm" in dışında, sanatçı kendi öz gerçeğini keşfedip onu evresel araçlarla biçimlendirme çabasıdır, dediği gibi.

"Resimde hareket otomatizmine dayanan yaratma türü acaba heykel sanatında da söz konusu olabilir mi?" sorunu çağdaş sanatın şüphesiz en çetin, en düşündürücü problemlerinden birine dönüşür. Günümüz sanatında oluşmuşluğa verilen büyük değer heykel sanatında da bir çok sanatçıyı oluşmuş formlar yaratmaya sürüklemektedir. Ancak burada "sezgisel içgüdüsel form yaratması" ile "oluşmuş form yaratması" arasındaki kritik sınırı ayırdetmek gerekecektir. Birinci davranış tamamen Kandinsky'nin tanımladığı sınırların içine girer, resim gibi heykel içinde geçerlidir.

20. yüzyıl sanatçısı yapımcı düşüncenin etkinliği içindedir. Evrensel dolaşımın dışına çıkmak değil, ona katkıda bulunmak ister. Yapımcı düşünce somut bir düşüncedir, kavramlarla düşünmenin sınırlarını aşan bir etkinliktir, yeni realite onun ürünüdür. Klee ile sanat dünyasına giren bu kavram A. Gohlen dil duvarlarını aşan optik düzeyde bir düşünceden "görünürlük kazanan dilsiz bir düşünce"den

söz eder. Batı uygarlığının gelişmesine büyük filozofların (Descartes, Kant, Hegl, Marx, Nietche) katkıları olmuştur. Endüstri çağında bilim ve sanat yeniden birleşir. Teknik dünyanın insancıl bir dünya olması isteniyor. Batı Uygarlığı insan-özgürlüğünün güvencesini sanatta görüyordu.

II. Dünya Savaşının sonunda 25 yılda, yoğun çalışmalar, okullar, grupların çokluğu düşünce, kargaşanın arıtıcı soyutlamayla, ekspresyonist betimleme (figürasyon) teknolojiyle hayranlık arasında gidip gelmiştir. Avangard (öncü) sanatın bilim ve toplumsal yaşamla bağları, patlama noktalarında artış, coğrafya alanı ABD'e, Japonya ve Latin Amerika'ya yayılmıştır.

2.7. Bauhaus

Almanya'da Walter Gropius, Weimar'da Bauhaus'u 1919'da açıyordu. Bauhaus bir devlet kurumuydu, mimarlık, resim, yontu alanlarında toplanmıştı. Emeğe ve el ustalığına dayanan Rönsans atölyelerini örnek almıştı, sanatta yaratıcılığı okul öğretmezdi, fakat sanatların temelinde yatan işçilik burada öğrenilebilirdi. Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy gibi yaratıcı sanatçılar ise atölyelerin başına getirilmişti. Gropius, ilk yıllarda marangozluk atölyesini yönetiyordu. Klee vitray ve dokumacılık, Moholy-Nagy metal işleri atölyelerinin başındaydılar. Bauhaus fabrikalardan sipariş alıyor, sanatçıların seri mallarına biçim vererek kalite kazanmalarına çalışıyor ve bu yolla Bauhaus üslubunun halk kesiminde yayılmasını sağlıyordu. Bauhaus Endüstri çağı düşüncesinin olduğu bir eğitim merkeziydi, sürekli bir gelişme içindeydi.

19. yüzyılı sonuna kadar sanatın taşıyıcısı, kilise, saray ve zengin burjuva sınıfı olmuştur. Geniş halk kitlerinin yaşam alanına girmek isteyen Endüstri-çağı sanatına halkla dayanmak zorundaydı, halk ise

bundan habersizdi. Klee 1924'de Jena'da verdiği konferansta "geleceğin sanatını pek açık olmasada az çok tasarlayabildiğini, fakat bu tasarımın bir rüya olarak kalacağını söylüyor ve konferansı şu sözlerle bitiriyordu: "Tasarımlarımızı gerçekleştirmeye gücümüz yetmiyor çünkü bizi taşıyan halk yok. Ama biz bu halkı arıyoruz. Bauhaus'da bu işe başladık. Orada başladık. Daha fazlası elimizden gelmiyor".⁽¹²⁾ Bauhaus halkın aydınlatılması için kapılarını herkese açmıştı. Kurslar, sergiler, açılıyor, konferanslar veriliyor, dergiler, manifestolar, bildiriler yayınlanıyor, yeni sanatın sesini halka duyurmak için her imkandan yararlanıyorlardı.

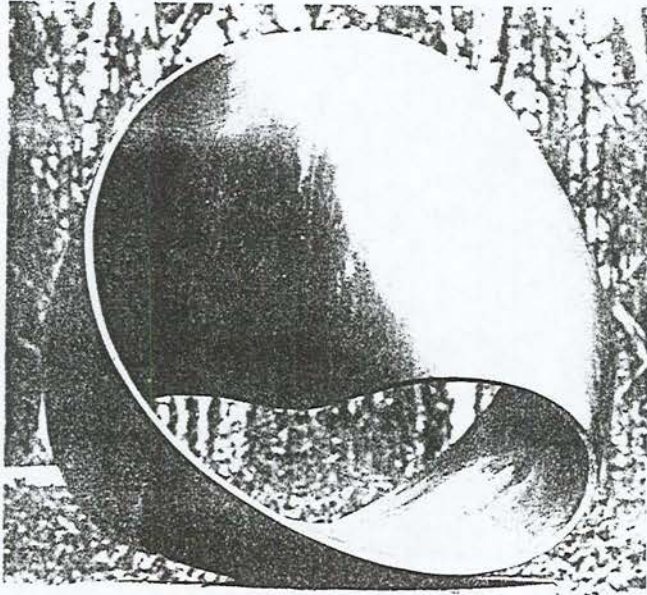
Moholy-Nagy Bauhaus'da çeşitli ışık donanımı ile ilgili deneyler yaptı. Bunların hepside makine estetiğine ve elmantarist görüşlere öncelik veren ve malzemeyle belirlenmiş temel biçimleri ve birincil renkleri kullanan deneylerdi. Moholy'in endüstri tasarımı konusundaki Bauhaus girişimlerinin çoğunda izi vardır. Bunların en çarpıcı ve başarı olanları, ilk örnekleri 1926-1928 yılları arasında Bauhaus'da tasarlanıp gerçekleştirildikten bir süre sonra seri yapıma geçip pazarlanan çeşitli ışık donanımlarıydı (Resim 19).

Max Bill, Bauhaus'un yetiştirmeyi umduğu bir sanat görüşünün ustası eşsiz sanatçıya bir örnektir. Bill, hem mimar, hem endüstri tasarımcısı, hem matbaacı hem ressam, hem heykel traş hem de kuramcıydı. Resimlerinde yanyana yerleştirilmiş renk alanları aracılığıyla matematiksel ilişkiler ele alıyor, heykellerinde de belli başlı üç boyutlu geometrik biçimleri topografik kavramlarla ya da sonu olmayan ilmek gibi konuları işliyordu. Bazı heykellerini yontarak, bazılarını da inşa ederek elde etmiştir (Resim 20).

(12) N.M. İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Ada Yay, 1979, s.116.



Resim 19: La Moholy-Nagy, "Çift Kelepçe", 1946.



Resim 20: Max Bill, "Sonsuz Şerit", 1935-1953

2.8. Dada ve Heykel

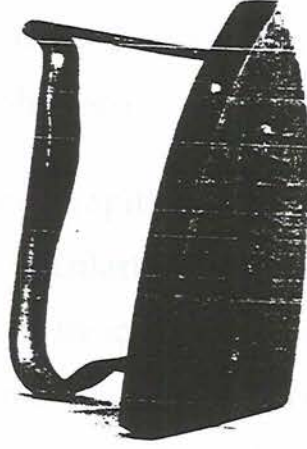
Fütüristlerin İtalya'da başlattığı sanatı halka indirgeme girişimleri "Dada" hareketiyle yeniden canlanır, Dada bir sanat akımı değildir. Çeşitli sanat dallarından gelen sanatçılar halk kesimindeki girişimleri

böyle adlandırmışlardır. 1916'da Zürih'ten başlayarak Avrupa'ya, oradan Kuzey ve Güney Amerika'ya yayıldıktan sonra 1923'de dağılan Dada zamanında savaş ve savaş sonrası ortamının yarattığı bunalım içindeki bir çılgınlık gibi görülüyor, kargaşalık ve anarşi olayı olarak niteleniyor, unutuluyordu. Dada sürrealizmin öncüsü olmuştur.

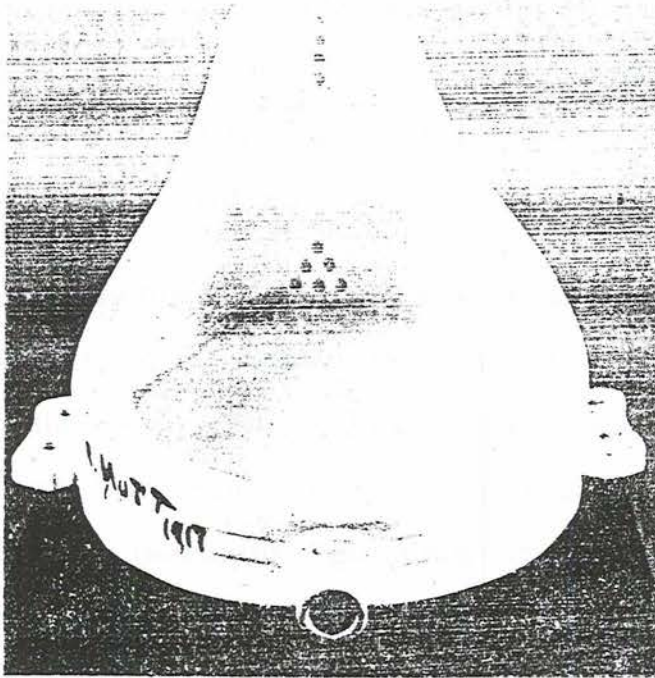
Sanat hareketinin Zürih grubu denilen sanatçılar, savaş nedeniyle İsviçre'ye sığınan Fransız Jan Arp, Rumen Tritician Tzara ve Alman Hugo Ball'dır. Dada Anti-Art ve yıkıcı bir sanat hareketidir. İdeolojik, filozofik ve moral oluş nedenleri vardır. I. Dünya savaşı süresince ve savaş sonrası süresince yenen ve yenik düşen ülkelerde doğan köklü değerler bunalımının doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Dada hareketi herşeyi yıkmak istiyordu fakat yıkıcılık Endüstri çağının çıkış noktasıdır, savaş Dada'yı yaratmıştır.

Dadacılar, hazır eşya üzerinde yapılan oynamalarla "Ready-made" diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştiriyorlardı. Günümüze dek gelen bu türün ilk örneklerini Marcel Duchamp ve Man Ray veriyordu (Resim 21).

Marcel Duchamp'ın 1913 yılında New York'da Armony Schow'daki eserleri (ready-made'leri) örneğin bir şişe kurutacağı, bir pisuar, bu sanatçının özgün yapıtlarıdır (Resim 22). Bunlar gösteri-yapıtlardı, sanat eseri estetik duygudan özellikle yoksun bayağı bir şey olmuştur.

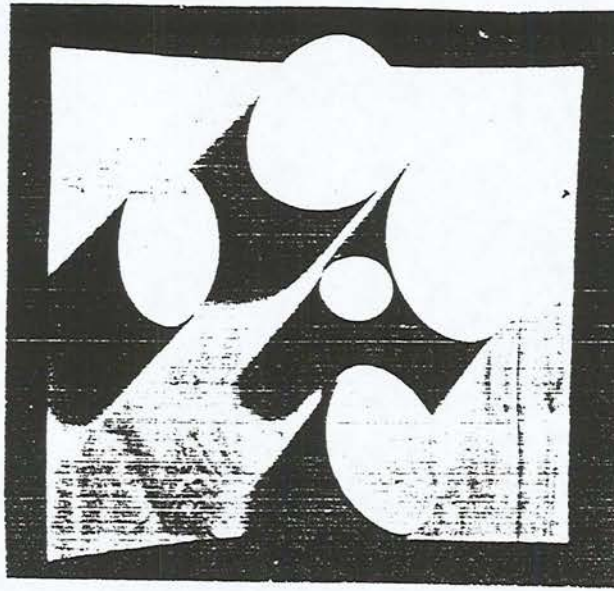


Resim 21: Man Ray, "Hediye", 1958.



Resim 22: Marcel Duchamp, "Çeşme" 1964, (1917 tarihli kopyası)

Kurt Schwitters collage ve assemblage tekniklerini en abartmalı biçimde uygulamıştır. "Merzbilder"lerinde collage olarak bulaşık bezleri, zarf ve kağıtlar, tren biletlerini de kullanmıştır. "Sanatçının her tükürdüğünün sanat eseri" olduğu görüşünde Schwitters'indir. Sanatçı bu



Resim 23: Jean Arp, "Merkez", 1930.

Duchamp, renk, biçim gibi plastik değerlerin yerini alacak sözsöz alanı kavramsal iletişimi bulgulamıştır, işlevsel gerçekliği anlamsızlaştırmıştır. Duchamp'ın amaçladığı önemli bir değişiklikte sanatçı, sanat nesnesi, halk ilişkileriydi. Sanatın tarihini değiştiren teorik ve pratik çabaların hemen arkasından 1913 yılında, sanat yaratması fenomenin tanımını genişleten atılımla, Marcel Duchamp'ın ready-made'leriyle ilk "Bisiklet Tekerleği" ile karşılaşmış oluruz. Duchamp'ın önemli bir atılımı da dikkati endüstri ürünlerin, makine ürünlerine çekmiş olmasıdır, özgün ürün değildir elbette bunlar. Duchamp sanatçının çok izleyici için sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu farkettiğini, ready-made'leri ile buna karşı koymaya çalıştığını söyler.

Manifestolar, kabareler, dergiler, happeningler böylece modern sanatın ihtiyaç duyduğu yeni çevreler ve eski geleneksel saldırılar olabilirdi, akımın hareketinin ortak özelliklerinden biri, sanat ve sanatçının sosyal ve estetik karakteri hakkında tarz ve teklif edilen herşeye karşı koymaktır. Ama tabii genel izimlerde birçok akım çeşidi vardır, akım boyutu yalnız moderne özgü bir şey değildir. Ekoller ve

estetik teori yığımlar açısından, akımlar sanatta özellikle görsel sanatlarda uzun süreden beri önemli olmuşlardır. Geleceğe yönelik avant-garde gruplaşmalar açısından akımlar şüphesizdir ki Romantizme kadar geriye gider.

2.9. Sürrealizm ile Heykel Sanatı:

Bilinçaltının her türlü akıl kontrolünü iterek, olduğu gibi ortaya döken bir akımdır. En güçlü ustalardan Max Ernst, sanatçının yaratma gücü bir "masal" yaratma mitosunun duygusal bir kalıntısı"dır der.

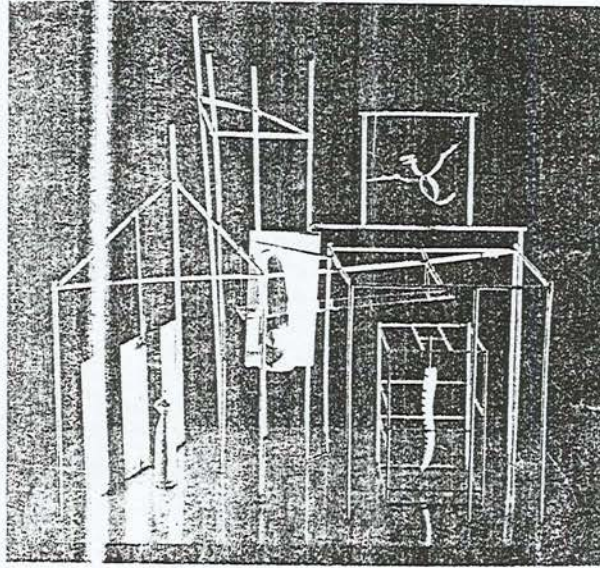
1934 yılında ozan Andre Breton I. Sürrealist Manifestosunu yayınlamıştır. Breton da sanatçılara bilinçaltı dünyasını yeni bir sanat yaratma kaynağı olarak göstermiştir. Tümüyle ruhsal bir otomatizm ile yani iradenin etki ve katkısı olmaksızın bilinçaltı yollarını zihnin gerçek çalışmasını yansıtmak sürrealizmin sanatsal ilkesidir.

Sürrealizm akımı kendinden önceki Dadacılık gibi modern sanatla ilgili bütün izlerin insan hayatının hiçbir dönemiyle ilgili olmayan yapay çabalar olarak reddediyordu. Amaçları, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantazi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini aşarak sanatı uygarlığın düzeni ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktı. Sürrealistler, konuyla konunun etkisiyle Kübizm, Fütürizm özelliklede ekspresyonizmin ilgilendiğinden çok fazla ilgileniyorlardı. Paris'te 1925, 1933, 1956, 1938 ve 1947'de önemli sürrealist sergiler düzenlendi. 1930'larda sürrealizm New York, Londra, Brüksel ve başka yerlerde açılan sergilerle uluslararası boyutlara ulaştı.

II. Düya Savaşı sürrealizmde etkiledi. Sürrealistlerin en çok önemsedikleri yabancı Picasso'ydu. Picasso sanat hayatında pek çok rol üstlenmiştir. Sürrealizmin işlevlerinden biri, insandaki korkma ve şaşma duygusunu yeniden uyandırmak ise Picasso bunun en doğal

habercisiydi. Sürrealizmle ilgili en iyi heykeller üç eğilimi yansıtır. Bulardan biri Picasso'nun bu türden, anlamsızlık ya da çok anlamlılık deneyleri, öbür ikisinde Duchamp'ın nesnelere doğal çevrelerinden ayırarak sağladığı değer değişimleri ile, doğada var olan ya da özel yapılmış nesnelere Afrika, Okyanusya ilkel insanların yapıtları gibi doğüstü bir güç kazandırma girişimiydi.

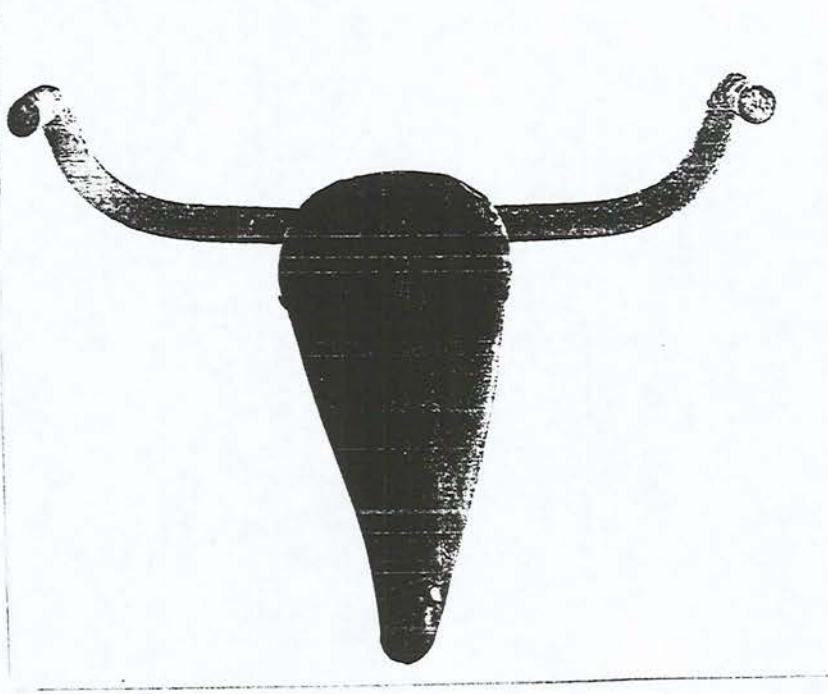
1936 Sürrealist Objeler sergisine katılan Alberto Giacometti hem Kübizm hem de ilkel sanatın etkisi altında kalmıştır. "Sabahın 4'ünde Saray" yapıtı tahta, tel, cam ve ipten oluşan tekinsiz bir dünyayı görüntüler (Resim 24). Boşluğun garip özellikleri vardır, şekiller yitmiş, geriye sadece iskelet bırakmıştır. O bile az sonra yok olacak gibidir.



Resim 24: Alberto Giacometti, "Sabahın 4'ünde Saray, 1932.

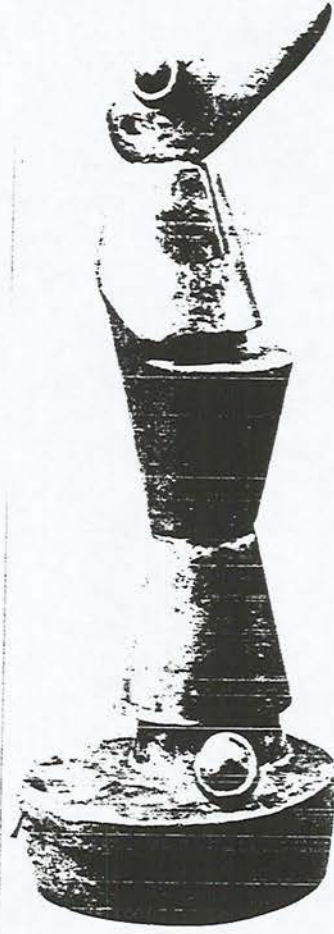
Sanat dünyasındaki her yeni gelişmenin ortaya çıkışı bu gelişmenin daha önce var olanla arasındaki ayrımın abartılmasıyla kendini gösterir. Yeni bir akım eskisiyle arasındaki ayrımı belirtmek için pek de önemli olmayan özellikleri üzerinde durur, belli bir an ve amaç için kullanılan sloganlar gelişmenin bir parçası haline gelir ve akımı değerlendirmekte bizi yanıltır. 1930'larda büyük boyutlu güldürü

duygusunu veren sürrealist heykellerdir. Picassonun "Boğa Başı" (Resim 25)'deki bir bisikletin iki ayrı parçasını biraraya bronzla getirilmiş halinde olmuştur. "Koyunlu Adam"da ise Yunan temasını Rodin'in tekniğiyle işleyerek klasizme döner Piasso.



Resim 25: Pablo Picasso, "Boğa Başı", 1943.

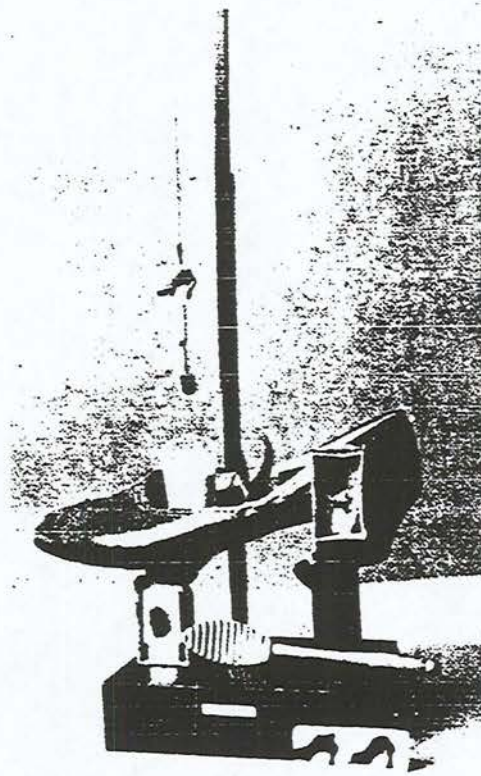
Max Ernst resim sanatından heykeltraşlığa adım atmıştır, kolajları nesnenin izinde gitmiştir. Ernst'in üç boyutlu çalışmaları heykel sınıfına girmektedir. 1934-1935 alçı figürleri buna örnektir. "Habakuk" adlı eseri ve formatları çok büyük olan sütun şeklindeki iki çubuk olan "Mondspargel" heykelleri gibi. Sanatçı bu formları gündelik nesnelere saksı ve boru gibi şeylerden alçı dökerek kalıpları figüre dönüştürmektedir. Böylece hiçbir sır taşımayan otonom hayali şekiller oluşturmaktadır. Max Ernst ikonografi bağlantılarını yüceleştirir ki bunlar hayal gücünü teşvik ederler (Resim 26).



Resim 26: Max Ernst, "Habakuk", 1928.

Bu arada Yves Tanyug "erotik vizyon" tasarımlarını ortaya koymuştur. Salvador Dali de Giacometti'nin "Havada Asılı Toplar" adlı eserini ve Valentine Hugo, A. Breton'un objelerini kendi sadece taklit olarak kalmış olan sembolik fonksiyonlu "Sembolik İşlevli Müstehcen Nesne" (Resim 27) yanına koyuyordu. Burada her öge tek tek sayılmıştır. İçerisinde bir fincan ılık süt bulunan kadın ayakkabısı, tam yoğrulmaya hazır kötü bir hamurun ortasındadır. bu eserde. Bir parça şeker mekanizmada boyanmış bir ayakkabı arkasında bırakılmıştır. Burada bir çok ilave parçalar vardır, erotik fotoğraflar gibi. Bir şekerlik ve özel kaşıkla içindeki kurşun bilyeler karıştırılabilir.

Dada ile sürrealizm arasındaki önemli fark, Dada sanatı inkar ederken sürrealizm tümüyle psikolojik bir olaydır. Sürrealist dünya görüşü bireysel özgürlüğün üstünde bir tanımamasındadır. Bilinçaltı mekanizmasının ürünü olduğunu söyledikleri bu yapıtlar, mantıkdışı olmayacak çağrışımlarla dolu oldukları halde, Rönsans sanatçılarını anımsatmayacak el ustalığında gösterirler.



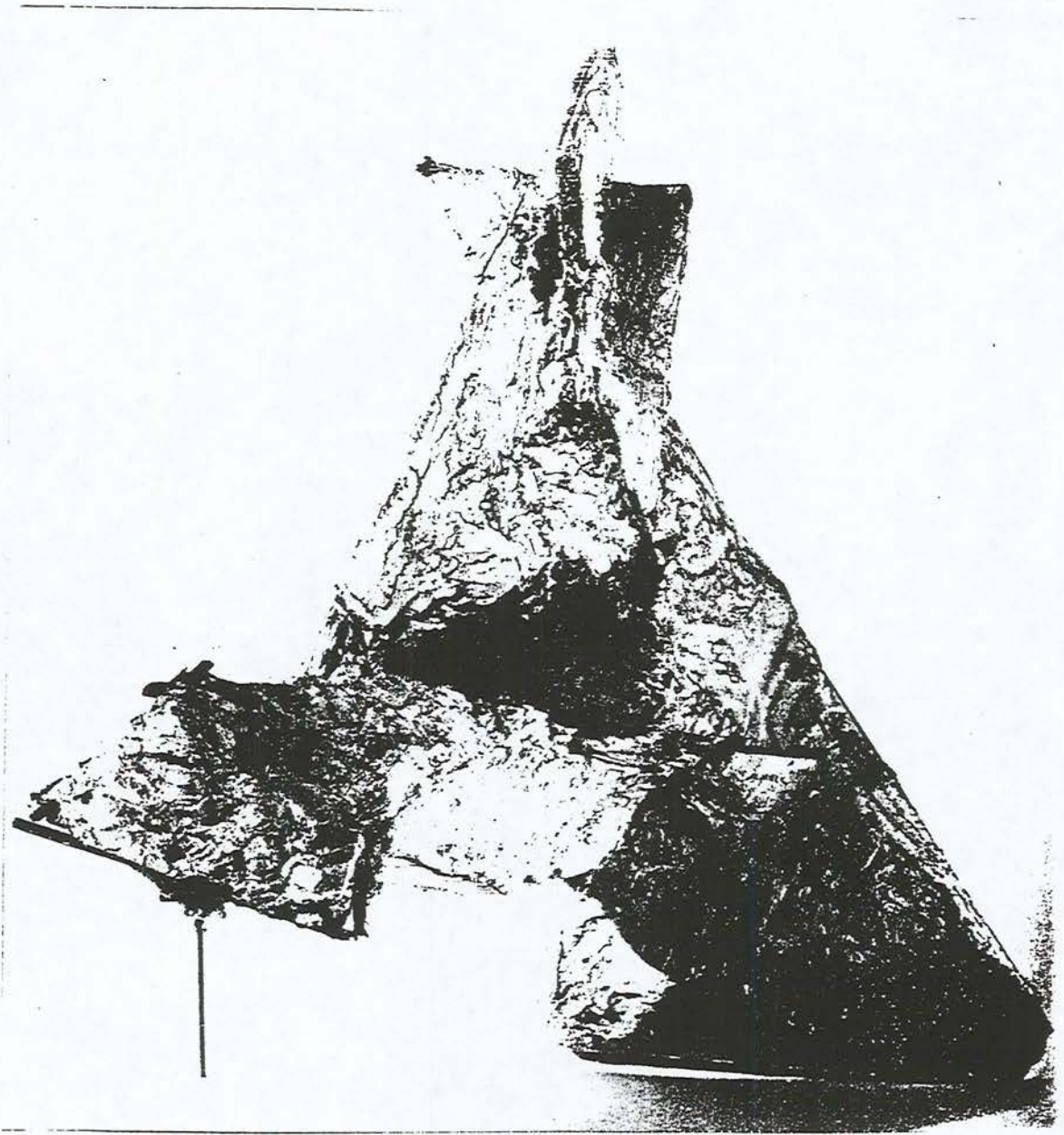
Resim 27: Salvador Dali: "Sembolik İşlevli Müstühcen Nesne", 1931.

2.10. Soyut Sanat Biçimleri ve Heykel:

II. Dünya Savaşından günümüze dek uzanan dönem sanatında bizim yaşamımızı yansıtmakla birlikte, henüz bütünüyle kavranacak durumda değildi. Sanatçılar bireysleliğe büyük değer vermekte, kişisel bir üslup bulmaya çalışmaktadırlar. Aynı zamanda, bölgesel sınırlamaların kalkmasıyla farklı kültürler de birbirine kaynaşmıştır. Bu

dönem yontu sanatı genellikle soyuttur. Bazı sanatçılar mekanik ve teknik çağa ayak uydurmak istediler o nedenle de yapıtlarını açık-seçik ve hesaplı kesin biçimlerle oluşturdular. Gabo ve Pevsner kardeşler bu akımın öncülerindendir. 1920'lerde Rus Konstrüktivizminden gelir, saydam strüktürler yaparlar. Max Bill'in taş ve madenden oluşturduğu ince ince hesaplanmış biçimlerden, yapıtlarını ince parlak tel ağlarla saran Richard Lippold'a, Berto Lordera'nın iç içe geçen düşey borularla yatay maden levhalarından, Chillidia'nın hareket ederken döndükleri izlenimi yaratan çelik zircirlerine dek uzanır.

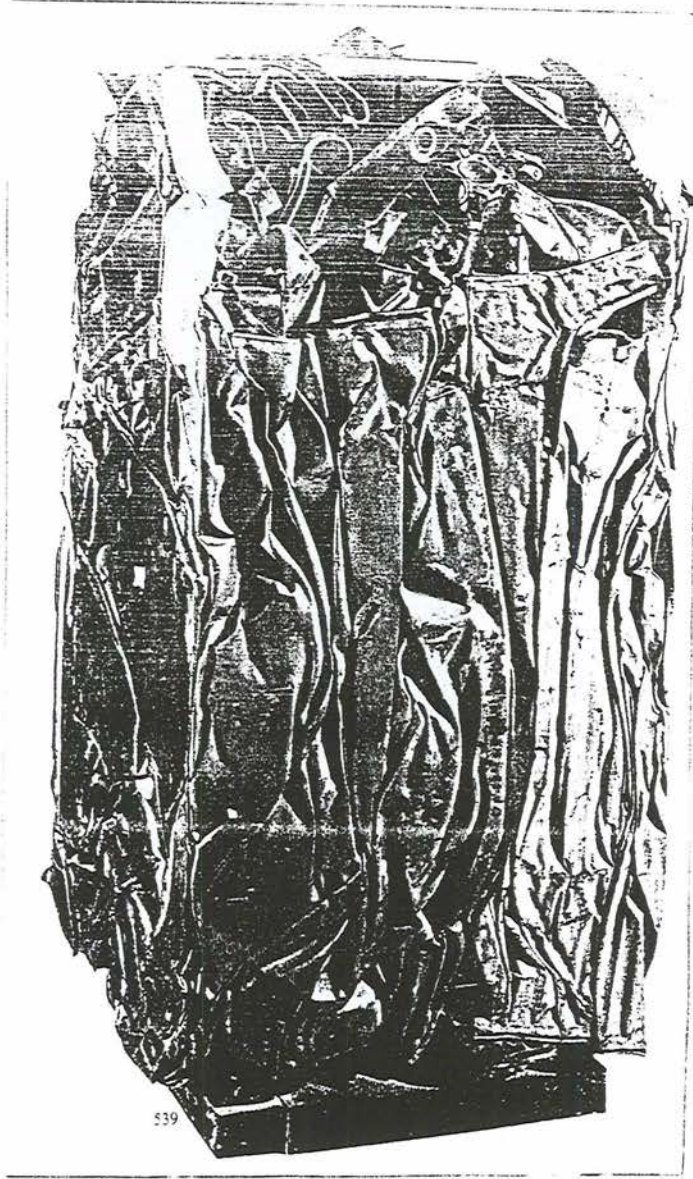
Soyut sanat bütün üslupları içinde toplar. Onu ardarda ya da paralel olarak empresyonist, geometrik, pürist (aracı) , lirik, soğuk, sıcak dadaya yakın, gerçeküstücülüğe yakın, fovmizme yakın, izlenimci, romantik, sert, abartılı, tumturaklı (pompiere), akademik, protestocu, boyun eğmiş, süsleyici, haligrofik, müziksel, enformel (biçimsel olmayan), lekeci, manzaracı, doğalcı, simgeci vb. kılıklarda gördük. Doğuştan (1910) bu yana soyut sanat pek çok kez gözden düştü. Sovyetler Birliği'nde 1921'de muhteşem bir çıkıştan sonra, Almanya'da 1953'te klasik dönemini yaşadığıktan sonra 1945'i izleyen yıllarda, soyut Fransa'da klasik dönemini yaşayıp, Kuzey Amerika'da eskisinden daha önemli bir çıkış yaptı. İki savaş arasında Paul Klee "Bugün yeryüzünün iki sanat başkenti Berlin ve Paris'dir" diye yazıyordu. Paul Klee'inin bir kaç heykelinde bu tarzı görebiliyoruz (Resim 28).



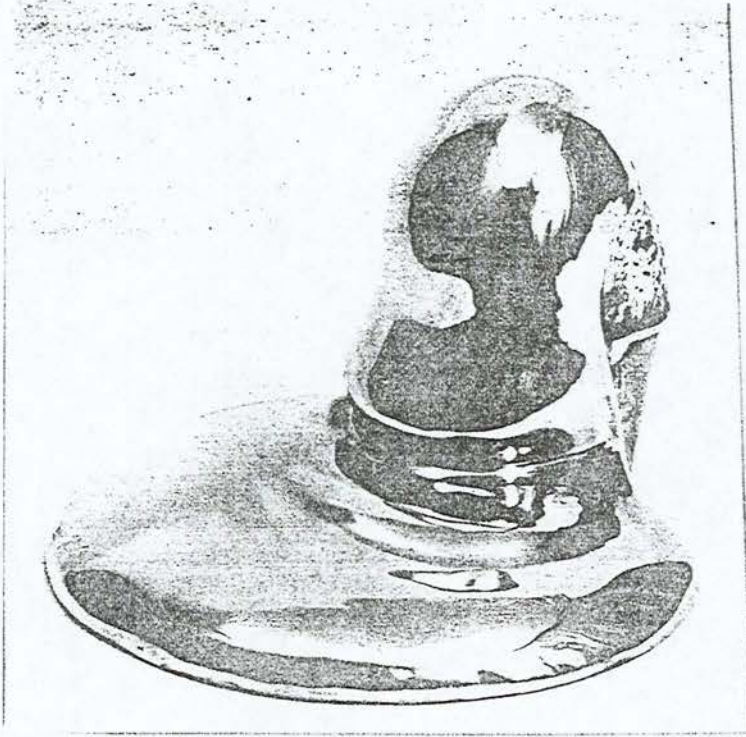
Resim 28: Paul Klee, "İsimsiz", 1920-1921.

Zoltan Kemeny hepside endüstri ürünü olan çivi, somun, sandık, boru gibi metallere soyut yapıtlar yaratır. Hans Uhlmann paslanmaz çelik borularla karmaşık biçimler yapar. Öteki ülkelerde yontucular genelde Dışavurumcu ve soyut resim ile ilişkili, kırık dökük görünümlü, hareket eden yontular yaparlar. Kaynak aygıtı gittikçe yaygılaşır, Fransız Cesar hurda demirden yaptığı kompozisyon denemeleriyle otomobillerin

sıkıştırılmasıyla elde ettiği küp biçimindeki madenleri bir araya getirerek, köşeli çok renkli yontular oluşturmuştur (Resim 29). Cesar Rodin'in anlatımcı duyumculuğuyla Duchamp'ın "ready made"i arasında köprü kurar. Şaşırtıcı mükemmellikteki figürlerinin ve çıplaklarının klasikliğiyle ve onu en uç avangardlığa sokan plastik madde "dökme"leri modernliğini yansıtır (Resim 30, Resim 31).



Resim 29. Cesar, "Sıkıştırılmış Araba Motoru", 1960.

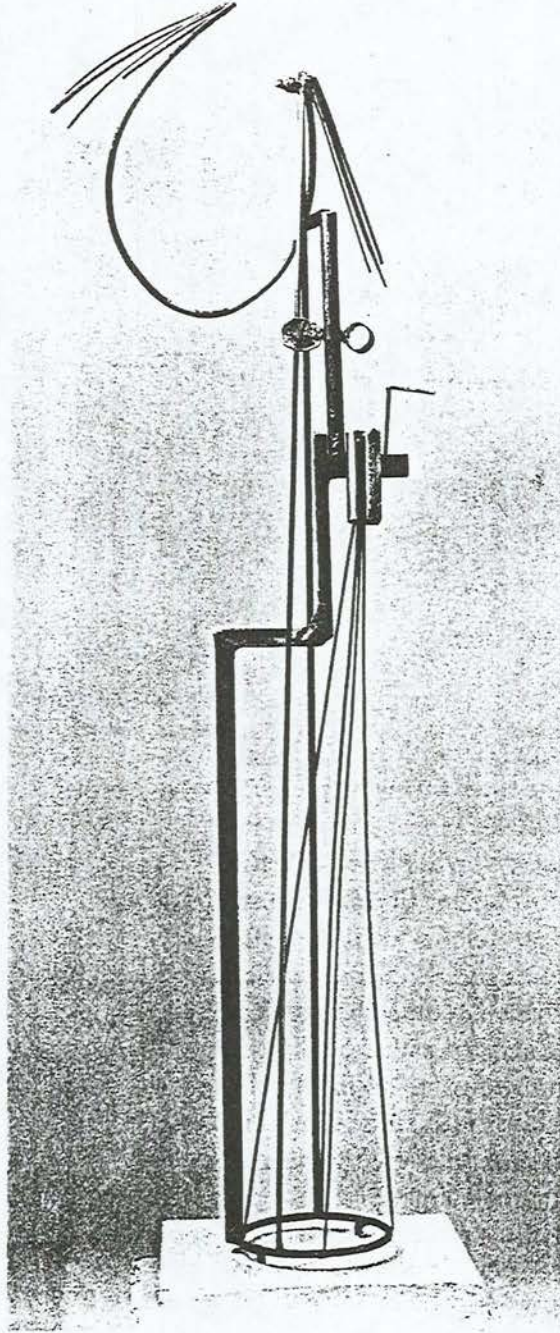


Resim 31: Cesar, "Çabuk Yayılma", 1969.

Demir heykelin tarihi 1914 ile 1920 arasında dövülmüş bakırla ve demirle masklar yapan İspanyol Gargollo ile başlar. Gargollo aslında hep belli bir zanaatsal görüntüyü heykelin içinde korumuş bir demirciydi. 1928 yılında kaynağı sokan Julio Gonzalez'de oksijen kaynağını çok iyi bir şekilde kullanır atölyesinde (Resim 32) Picasso bunu büyük bir ustalıkla kullanıp döküntü malzeme ile yeni buluşlar yapar ve onları değiştirerek lehimler. Cesar, Rio'da Montevideo'da, Londra'da, Roma'da dökümlerinin polüretan köpüğünden dökerek happeningler düzenler.

1960 yıllarından Etienen-Martin'in yapıtları az tanınır. Her yapıtı bilmece gibidir. Kışkırtıcı kökler, tomurcuk gibi kaba ağaçtan yontular

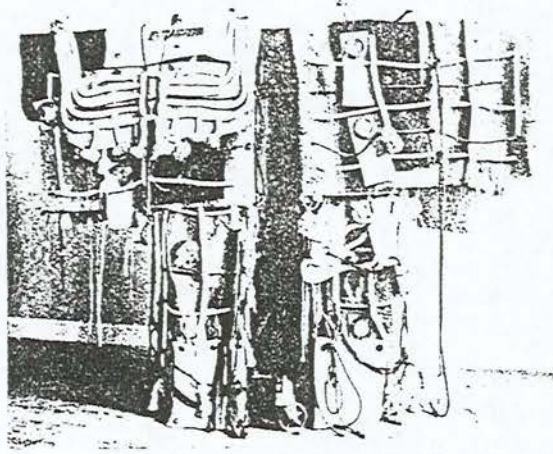
yaparak onları dışarda bırakıyordu. "Konut"ları 1954'ten 1964'te mimari yontu alanında etkisi büyük yapıtlardı. 1937'de Duchamp'la karşılaştıktan sonra ilk "Gece"sini, "Oturmuş Kadın"ı gerçekleştirir.



Resim 32: Julio Gonzalez, "Anelik Hali", 1933.

1938'de "Düğüm"ü soyut yontudur. 1943'de 7 metre kumdan bir "Bakire" gerçekleştirir ve doğaya terk eder. Etienne-Martin'in çağdaş yontu

üzerinde etkisi büyüktür. Yapıbilim, oynaklar (1948 ve 1956 yıllarında eşsiz "açılır-kapanır" heykelleri) barok ve lirizmin zevkini verir (Resim 33).

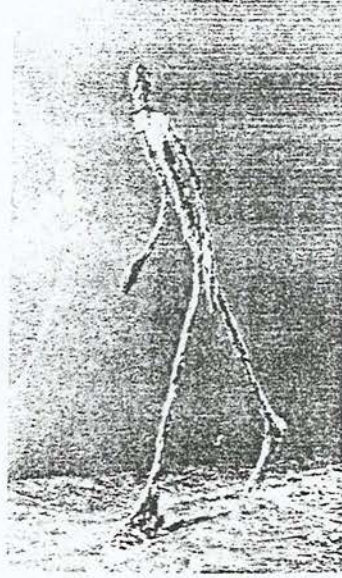


Resim 33: Etienne-Martin, "Palto, 1962.

Soyut denilen sanat (resim, heykel) bütün dış gerçekleri reddeden yalnız yalın renk ve formlarla estetik duygular, heyecanlar uyandırmayı amaçlayan bir sanat türü ve kavramıdır. Bu sanat türüne non-objective veya non figüratif denilebilir. Ancak bu tanımlar soyut sanatı gerçeğince değerlendirmeye yetmez. Gerçek soyut sanatçıların konuları, imajla günlük yaşamın izlenim ve heyecan öğeleri olmuştur. Soyut sanat zihinsel bir olay ve doğanın taklidinden farklıdır. Kandinsky'nin ilk örnek soyut eserinden sonra soyut sanat Rusya'da daha bilinçli ve daha sistematik bir gelişme göstermiştir. 1913 yılından itibaren Constrütivisme, Rayonisme, Suprematisme birbirini izleyen soyut sanat akımlarıdır.

1926'da Sophie Taueber'le Arp, Zürich'te dadaizm çevresinde biraraya geliyorlar çok geçmeden soyut estetiği benimsiyorlardı. Soyut sanat kübizm akımına oranla dağınık bir harekettir. Rus devriminden sonra, diğer avangard hareketler gibi önemsenen soyut sanat, Batı'da bolşevik sanatı olarak görüldü. Braque'la, Picasso'nun kübizmi büyük başarı kazanırken soyut sanat Paris'ten uzak kaldı.

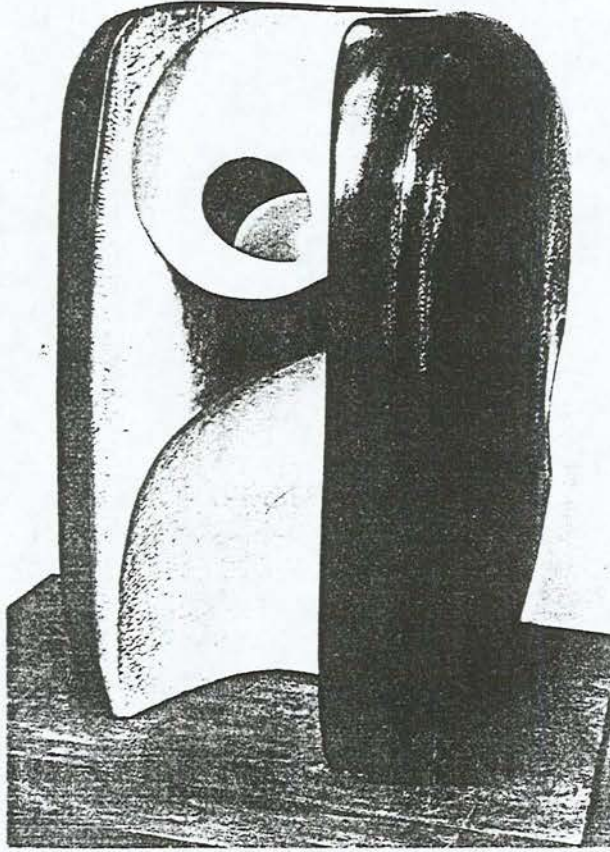
1931'den 1937'e dek soyut sanatçılar Abstraction-Creation (Soyutlama-Yaratma) adlı dernekte toplanmışlardır. Domerka, Herburn, Chorchoune, F. Leger, Miro, Hartung, Magnelli yeni neslin en önemli soyut sanatçılarıdır. Hareketin çalışmaları 1939'dan 1944'de dek dağıldı. 1930'ların ortalarında sürrealizmin en çarpıcı görüntülerini yaratan Giocemetti'nin bu akımdan ayrıldığını gösteren az çok geometrik biçimde bazı soyut heykelleri daha sonra bu değişmeyi arkaik görünümlü heykellere çevirir (Resim 34). 1935'te Giocemetti sürrealist akımdan atılır. Giocmetti'nin figürlerindeki sertlik ve incelmışlik, çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliği ve yalnızlığı simgeler gibidir.



Resim 34: Alberto Giocemetti, "Hedef Adam", 1947.

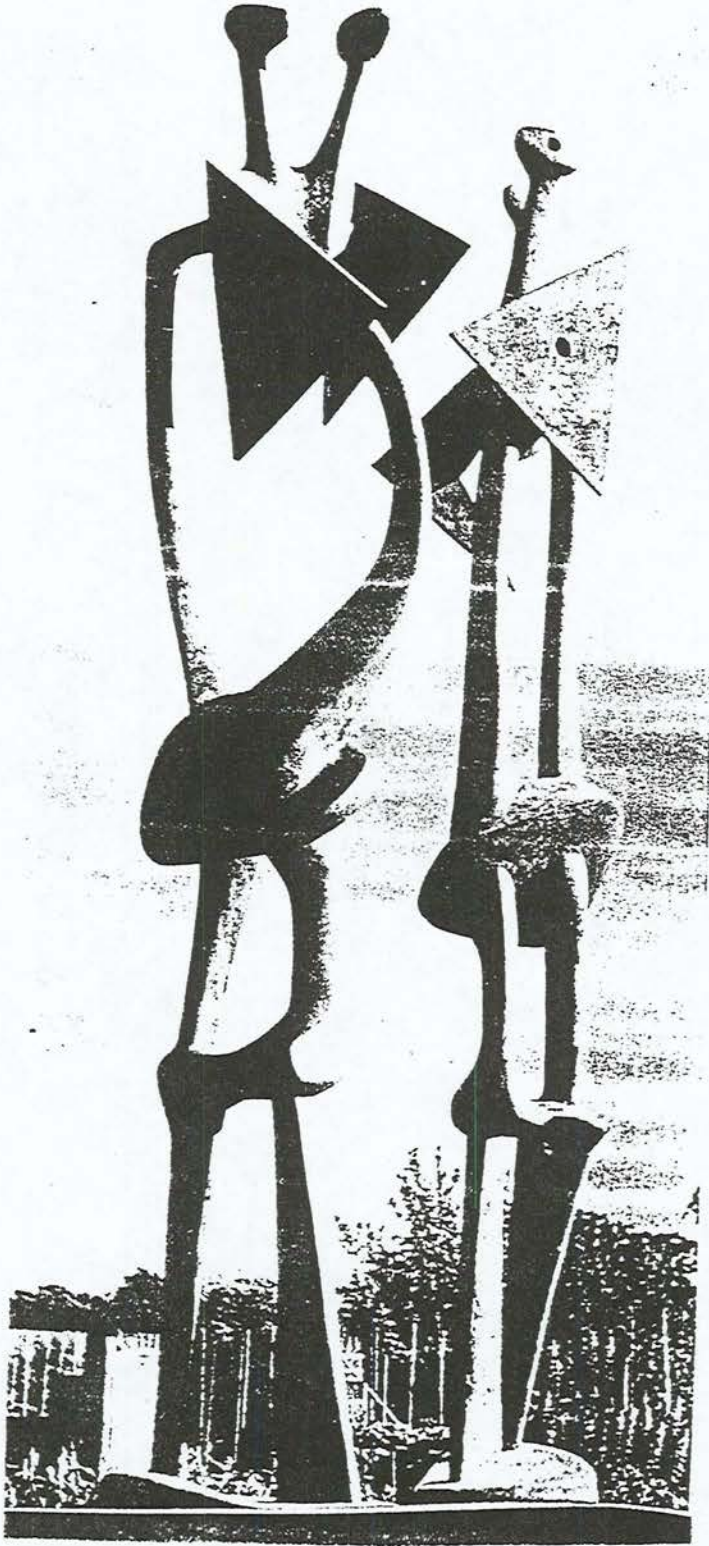
İngiltere'de Barbara Hepworth ve çağdaş yontu sanatının en büyük ustası Henry Moore çalışmalarını sürdürürler (Resim 35). Yontunun iç mekanının da kompozisyon ögesi olarak kullanabilmek için Moore, figürde oyuk bir bölüm içine daha küçük bir başka figür yerleştirir; böylece büyük figüründe dış mekanı olur. Bu boş hacim malzemeye eşdeğer duruma gelir ve hacimde göz önünde tutulmak zorunluluğundadır. Moore ilk çalışmalarında soyut-sürrealist sentezi

yapmayı denemiştir. Sanatçı sanatsal formun ve insan formunun doğal formlarla benzeştiği, yuvarlak formlarla verimlilik ve olgunluk ifade ettiğini düşünmüştür. Moore tek ya da grub halindeki eserlerinde boş-dolu sentezi ve asimetric kompozisyon öğelerinden yararlanmıştır (Resim 36).



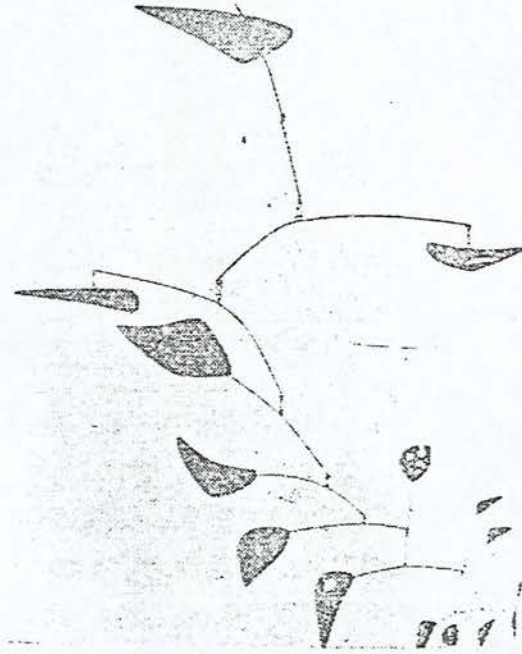
Resim 35: Barbara Hepworth, "Boş Form", 1955-56.

Fransız George Adam, Emilio Oiloli geometrik biçimlerin yalınlığını kullanır. İtalyan Murko Basaldello gibi yontucular güncel dünyanın dertlerine gizemli ve simgesel biçimler verirler.



Resim 36: Henry Moore, "Çiftli Ayakta Figür", 1950.

20. yüzyıl heykelinin en büyük aşaması üç boyuta zaman boyutun katılmasıdır. İlk 1930'larda Alexander Calder'in hareketli heykelleri, "İstakoz Kapanı" ve "Balık Kuyruğu" tellere asılı metal levhalarla büyük yapıtlardı. Hafif bir hava akımı ile durmadan dönerler. "Stabil" adında iki parçalı kompozisyonları da vardır. Sanatçının yalnız hareket gösteren değil hareket yakalayan yapıtlarında "mobil" denir. Doğal formları taklid ederek kuşlarda yapmıştır. Bu tarz yapıtlarda kendini en çok belli eden şey tekniğe bağlılıktır. Calder heykeli hareket ettirerek ilk kez heykel sanatına eğlence kavramını da sokuyordu (Resim 37).

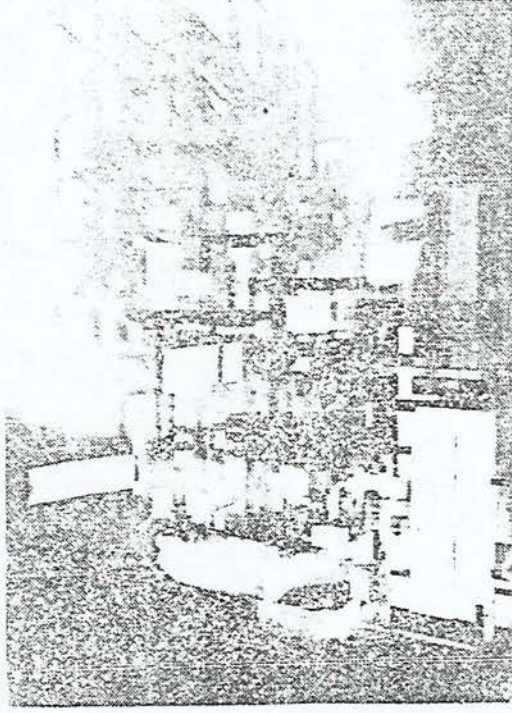


Resim 37: Alexander Calder, "Mobile", 1954.

Soyut sanat alanında herşey devinim kavramıyla başlar. Calder'in devingen cisimlerinden Nicolas Schoffer'in renkli ışıklar yansıtan yontularından Vasarley'in kinetik resimlerindeki "oyun" ve "gösteri" alanında kararlılıkla gidildi (Resim 38).

Klee'nin "önemli olan biçim değil, fonksiyondur" ilkesi günümüzün sanatında ilkesi oluyor. Sanatın öznel dünyaları aşarak

"olası dünyalar"a açılmak, "yeni gerçek"leri yaratıp dünyayı zenginleştirmek oluyor.



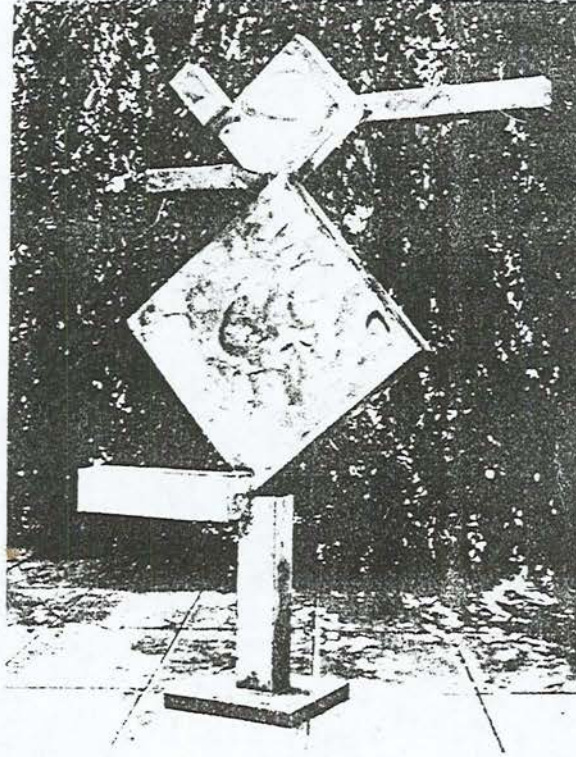
Resim 38: Nicolas Schöffer, "Luminodynamique", 1970.

20. yüzyılın ikinci yarısında uygulamalı sanatlarda moda, tekstil, grafik sanatlar önem kazanıyor. Pop-Art, Happening, Aksiyonculuk vb. yeni adlar altında yeni akımlar oluşuyor. Bu tür akımlar, kalıcı bir sanat yapıtı yaratmaktan çok gözü şenlendiren ya da görenleri belli davranış ve tutuma sokan olumlu olumsuz bir oluşturmayı sergiler tutumdadır.

20. yüzyıl korkunç iki dünya savaşı yaşadı. Teknik 20. yüzyılda sadece insanlığın yararına kullanılmadı, teknik araç ve gereçler yaşayabilmek gelişmek zorundaydı, teknik gelişme durdurulamazdı.

Her akım, her bir akımın ortasında ya da sonunda yer alan hemen her sanatçı geçmişiyle köklü bir hesaplaşmaya girmenin gerekliliğini ön koşul saymakta, yenilik adına geçmişi sorgulamaktadır. 1950'lerde akım öncülüğü ABD'ye geçmiş ve 1940'ların Soyut Dışavurumculuğunu, 1950'lerin Happeninglerini, 1960'ların Happeningleri, 1960'ların Op-

Art'ları, Pop Art'ları, Minimalizmleri, 1970'lerde ise Kavramsal ve sistematik, Süper-Realizm, Çevre Düzenlemeleri Performance Sanatı nihayet 1980'lerdeki Dekoratif Sanatlar, İnstalasyonlar ABD sanatı 1990'lara getirmiştir. 1930-1950 arasında yirmi yıllık dönemde genelde üç akım ortaya çıkar Amerika'da. Heykelde devinimi ve titreşimi getiren Alexander Calder, artık eşyaları birbirine bağımlı kılan Joseph Cornell, kaynakla tutturulan plaka yöntemiyle David Smith. Bu karma akım, fantazi, düşü ve arzuyu birbiri içine katarak tutarlı bütün şeklinde temsil ediyordu (Resim 39). Yani kitlelere bir bilinçaltılık kazandırıyor ve şiirsellik, duygusallık ifade ediyordu. Soyutlamanın sanata getirdiği en önemli değişiklik, hiç şüphesiz onu öykücülüğün tutsaklığından kurtarmasıdır.



Resim 39: David Smith, "Küpler", 1928.

Modern sanatın yakın tarihlerindeki gelişimi katologe edip sunmakla görevli modern sanat müzeleriyle bir bakıma modern sanatın

bugünden yarına atlamasını sağlayan modern sanat sergilerinin arasında, kısaca bir statiklik ve dinamiklik farkı vardır. Müzenin fonksiyonu ortaya konmuş, gerçekliği tanınmış sanat mesajlarını daha çok didaktik bir amaçla kamu oyunun bilgisine sunarken, sergiler yepyeni bir düşünce ve süreklilik halindedir. Biennial ise tüzüğü gereği "kendine özgü" bir karakter taşır, bir müze-sergi karışımı olmak durumundadır. Biennial daha ziyade isim yapmış sanatçıların, modernistlerin bir sergi-müze koalisyonu niteliğine bürünmektedir. Biennial'de üç tip izleyici görülür, birinci tip tamamen modern sanata karşıdır, ikinci tip çağdaş sanat akımlarını genellikle 20-25 yıl geriden takip eder.

Modern sanatın izm kalabalığından neredeyse bütün bütüne kurtulduğunu "nesne"lerin tasvirinden çok, tasvir edebilecek cinsten nesne arayıp bulan bir anlayışın, kaosa sürükleyen sanatçılar yetiştirdiğini Biennial'de görmek mümkündür. Bir tek üslubu hakim olduğu çağda sanat da kolaydı çünkü bir, iki üstadın yolunda yürünebiliyordu. Tek üsluptan, sonsuz üsluba geçiş yolu önce izimler yoluyla sonra bağımsızlığa kavuşan sanatlar kendine üslup yaratmıştır.

Modern verilerin empoze ettiği bir sonuç, yeni insanı bağımsızlığa kavuşturup sosyal, kültürel, etik şartların bileşkesi olan bir gerçek anlayışını yansıtmaya çalışan sanat Biannelle bütün açıklığıyla ortaya konur.

3. SANATA HAREKETİN GİRMESİ

3.1. Pop Art Ve Heykel

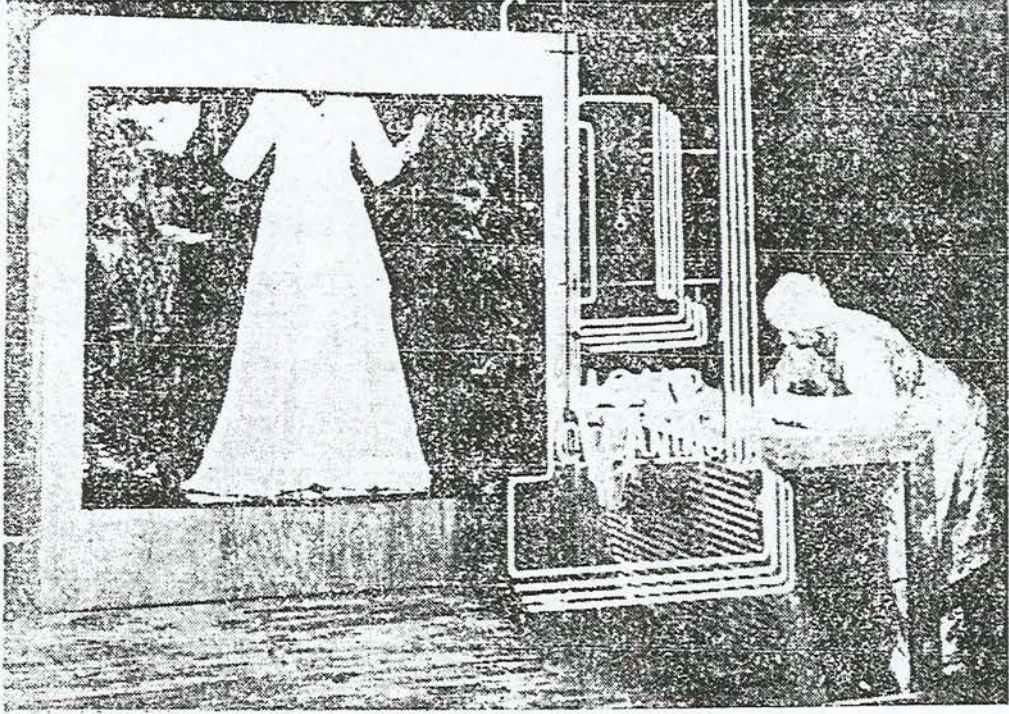
Halk sanatı olan Pop art ilk örneklerini İngiltere'de verir. Amerika ve Fransa'da ise yeni bir sanat türü olarak gelişir. Sanatın halka mal edilmesi, demoklaştırılması deneyimidir.

Teknik olarak assamblage (biraraya getirme) ve collage (kübizmde kullanılmıştı) kullanılmıştır, sanat niteliği açısından Yeni Dada sayılabilir çünkü Marcel Duchamp'ın ready-made'larına örnek olmuştur. Çevre sanat, happening uygulama alanlarıdır. Pop'art toplumsal kaynaklara psikolojik ve psikanalitik verilere dayanan bir sanat türüdür. Amerika ölçüsünde büyük ölçüde bir tüketim uygarlığının sanatı olmuştur.

1953-1958 yılları İngiliz sanatı aşaması ve 1962'den sonra Amerika devresi olarak iki devresi vardır. Toplum bilimcilere göre pop sanat döküntüyü üst değerler düzeyine yükseltmek halk kültürünü soylu olarak tanıtmak isteğindedir. Robert Rauchenberg, C. Oldenburg, G. Segal, A. Warhol, Yves Klein, Jean Tinguely tanınmış pop sanatçılarıdır.

Heykeltraş G. Segal, doğal büyüklükte gerçek realist nitelikte alçı mulajlar yapmıştır. Bu figürler bazen sınırlı bir çevre içinde ve dağınık durumlarda tasvir olunmuştur (Resim 40).

1955 yılından sonra sanatta yeni anlayış yaratma eğilimi görülür, bu gerçeğin araştırılması hareketidir. 20. yüzyılın teknolojik ve endüstriyel gelişimi kent yaşamının koşulları bu gerçekliğe uymaktadır. Yeni bir realizm sosyolojik ve sanatsal bir zorunluluk olmuştur. Figüratif olmayan sanattan uzaklaşmış, Yeni Dada ve Pop'art birbiriyle ulanan akımlar olmuştur.

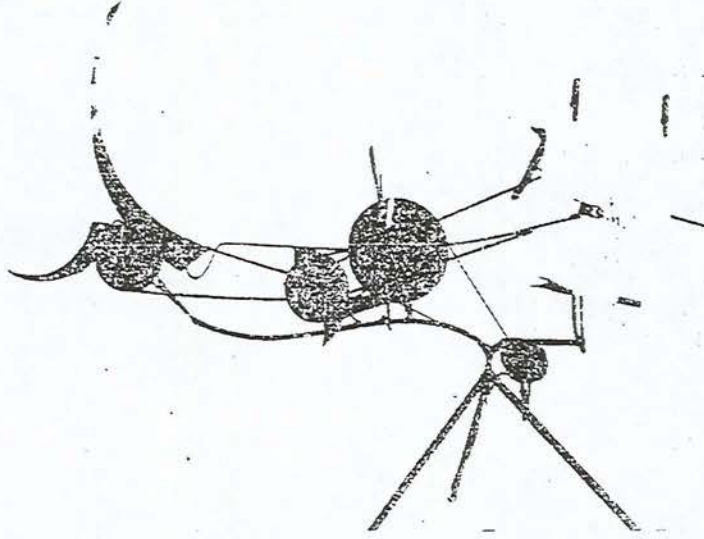


Resim 40: George Segal, "Temizleyici Dükkanı", 1964.

1960 yılında eleştirmen Pierre Restany bir sanatçılar grubu oluşturur. Amaç 1945-1956 yılları arasında geçerli olan informel sanata karşı yeni sanatsal ilkeler ortaya koymaktır. Endüstri çağında sanat yeni malzemelerde kullanarak eserler vermelidir buna göre. Yves Klein, Restany grubunun çok yönlü, filozofik görüşlü ve formasyonu üyesidir. 1959'da Sorbanne'de konferansının konusu "Sanatın Maddesizliğine Doğru Gelişimi"dir. Bu sanatçının yeni bir uygulamasıdır, sanatçının arı, basit, tek renkli boş mekan (Video) denemeleri sanata madde özünden sıyrılmış (immaterial) anlam vermeleridir. Monoton bir müzik de eşlik eder bu denemeler.

Canlı fırçalarla yani insan bedeniyle "anthropomoterie" denilen mavi renkte vücut baskıları, yapay sanatsal işlevinden sıyrılmış formlar sayılmıştır. Jean Tinguely bir süre soyut resimler yapmıştır. 1954 yılında "metamacarique" denilen saç ve demir kalıntılardan basit dişliler

Bunlar sarsmayla hareket ettirilebilir. Daha sonra soyut resimler çizen araçlar yapmıştır, bunlar sanat-makina karışımı yapıtlardır (Resim 41).

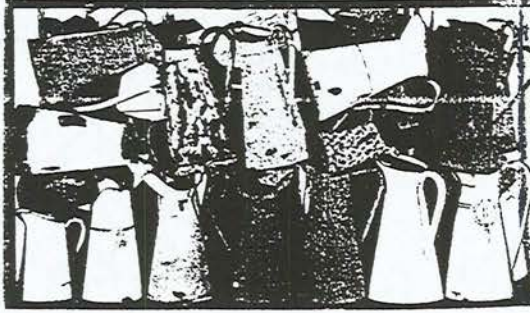


Resim 41: Jean Tinguely, "Metamatic no 9", 1959.

Fransız Hans Arman yeni gerçekliğin en ileri temsilcisidir, akıma geniş ölçüde eserler vermiştir. Günlük objeler kent arkeolojisi deyimiiyle yapıtlarına konu olmuştur. Arman plein (doku) mekanlar oluşturmuştur. 1960'da toplumsal gerçeklerin belgeleri saydığı ilgisiz objeleri vitrinlere doldurarak (accumulation) sergilemiştir. Bu yeni gerçekliğin pop tarzda görüntüsüdür (Resim 42).

Amerikan Pop'Art'ı medyaların yalnızca ikonografisini değil yöntemlerini de etkilemiştir. İngiliz Pop'art'ındaki nesnellik daha azdır ama medyayı çekici yöntemler kullanmıştır. Pop'art çok geniş bir kesime seslenip batı sanatını derinden etkilemiştir. Pop Art'dan sonra gelen akımlar yani son 20-30 yılda MOMA (The Museum of Modern Art-New York) ayırmış olduğu bölümler ve galeriler Pop Art ve diğer akımlar kadar geniş değildir. Başta yer sorunu, bu akımların daha yeni olmaları ve çeşitli akımlar ile sanatçıları tanımlama yani tespit sorunu,

bağımsız hiç bir gruba dahil edilemeyen bir çok sanatçının varlığı başlıca nedenlerdir.



Resim 42: Arman, "Testiler", 1961.

3.2. Kinetik Sanat

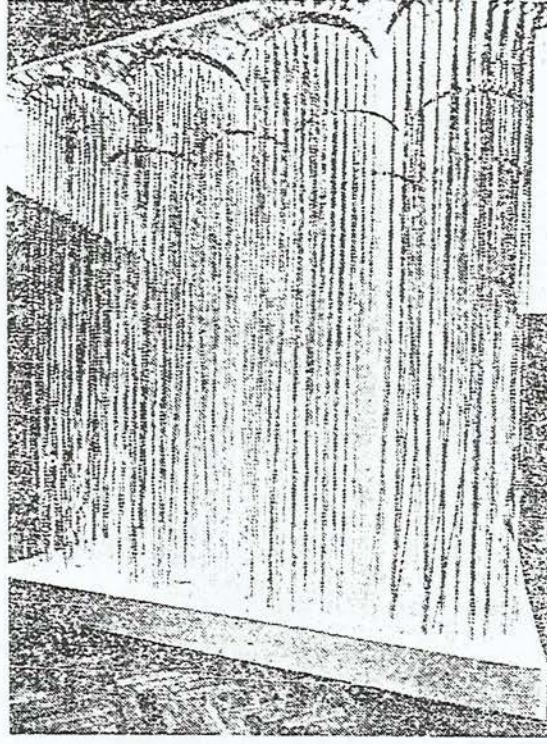
3.2.1. Op 'Art ve Hareket:

1965 yılında Fransa ABD'den sonra Op'artı keşfediyordu, moda afişçilik ve reklamcılık ile hareket izlenimi veren geometrik çizgileri kullanıyorlardı. Pop'art, soyut sanatın başarısına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Op'art'da Pop Figürasyona savaş açacaktır. Op'art, çizgi oyunları ya da sade biçimlerle, basit renklere indirgenmiş, en katıksız soyut sanattır ve Op'art hareket ediyordu. Paris'de aslında uzun süredir op'art sanatçıları vardı ama op olduklarını bilmiyorlardı, kinetik diye tanımlıyorlardı kendilerini.

1955 yılında Denise-Reno galerisi "Hareket" adlı bir sergi düzenler. Bu sergide Calder'in yontuları tavanda sallanır, Tinguely'in kabartmaları bir motorla çalışıyor, Vasarley'in, Agam'in ve Soto'nun resimleri göz aldatımıyla devinen resimler olarak sunuluyordu (Resim 43).

1955 yılında Parisli kinetizm henüz yaratılmamış olan New York'lu Op'a göre on yıl ilerideydi. Vasarley sık sık Latin Amerika'da sergi açıyordu, geniş bir kinetik akım yaratmıştı orada. 1950'de Sao

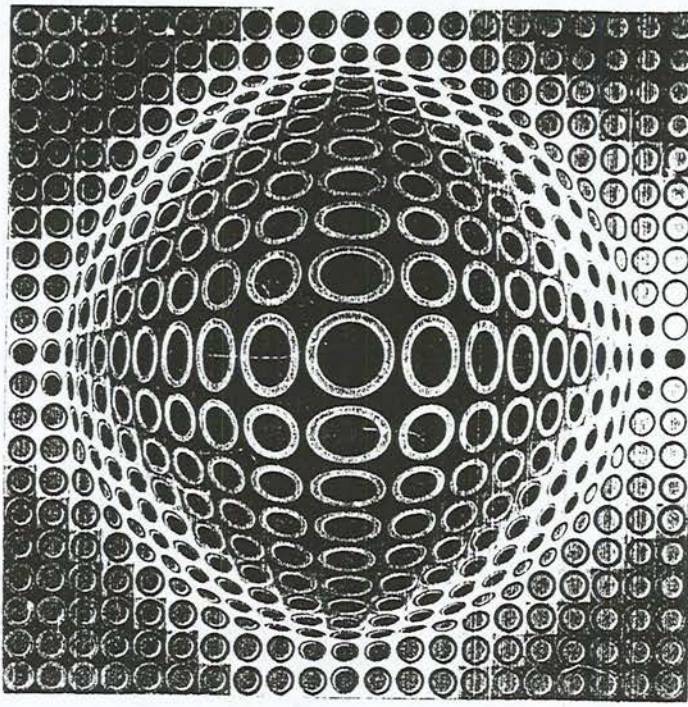
Poulo Bianeli, Abraham Palatrik'in "sinkramatik"ini, televizyona benzeyen ekrana hareket halinde biçimler ve renkler yansıtan kutularını tanıtıyordu.



Resim 43: Soto, "Harekete Doygunluk", 1969.

3.2.2. Kinetik Sanat ve Heykel

Plastik sanatlar, resmin, heykelin, mimarinin, şehirciliğin geniş bir sentezi için yeterince olgunlaşmış durumdadır. Figüratifi terkediş, biçime ve renge hız vererek bu sentezi kolaylaştırıyordu. 1955'de iki büyük savaş arasında yalnız ana çizgilerle belirlenmiş kinetizm kuramını dile getiren Vasarley bu kavrama çok kuşak kazanıyordu. İngiliz Bridget Riley'in yapıtı, Paris'te Görsel Sanatlar Araştırma grubu, Milano'da T grubu İspanya'da Equipa 57, Yugoslavya'da Yeni Akımlar ve nihayet ABD'de Op Art doğrudan kinetizm ve Vasarley'in yapıtının içinden çıkmışlardı (Resim 44). Vasarley "Sanırım, sanatçı yalnızlık evresini aştı.



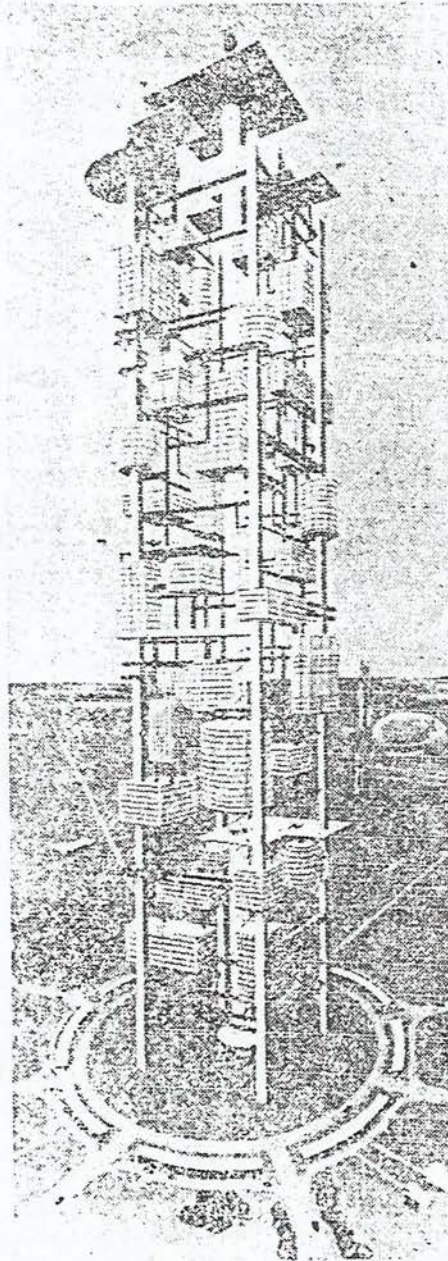
Resim 44: Victor Vasarely, "Vega İçin", 1969.

Artık yalnızca gruplar, ekipler bir şey yaratabilmeleri bilim adamları, teknisyenler ve mühendislerin işbirliği yapının ilk koşulu olacak. Arayışları somutlaştırmak için, resim dışı çevrelerle ilişkiler gittikçe çoğalıyor.⁽¹³⁾ diye söylediğinde yanılmamıştı.

1955 yılında Saint-Could parkındaki Uluslararası Bina ve Bayındırlık İşleri Sergisi için Nicholas Schöffer, 50 metre yükseklikte, kendi müziğini yayımlayan aynı zamanda mimari sayılan bir heykel gerçekleştirir, elektronik artık heykeltraş Schoffer'in malzemesi oluyordu. 1956 yılında Schoffer Philips şirketinin bir mühendisi ile ilk kibernetik heykelini yapıyordu (Resim 45). 1957'de New York garında lüminodinomice (ışık-dinamik) gösterimiyle gerçekleştirdiği ışıklı, müzikli gösteriden hem de "müzikolop"dan esinleniyordu. Kulenin dik açısının 33 döner dingil çakılıdır, bu dingilleri farklı hızlarda motorlar döndürür ve bu motorlar parlatılmış alüminyumdan 44 oynar levhayı çeşitli biçimde kanadı çalıştırır. 1962 yılında Schoffer yeni bir evreye, sanat yapıtının sanayileştirilmesi evresine girer. Paris'te Dekoratif

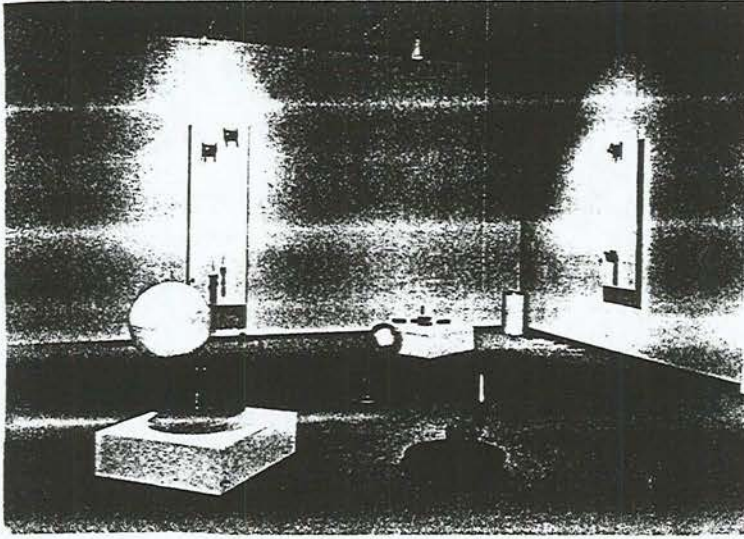
(13) Ragon Michel, Modern Sanat, 1987, s.124.

Sanatlar Müzesindeki "Nesne" sergisinde ışık-duvar, ışık-dinamik gösterimleri sanayileştirme yarışındaydı. Işık-duvar bir televizyon ekranı boyutunda işitsel görsel bir gösteri sunmak olanağını sağlayabilir. Bir mıknatıslı şerit görüntülerin ritmini ve hareketleri yönetebilir, onları bir müzik partiyonu uyum kurallarına uydurabilir. Işık duvar portisyonununun bestecisi Pierre Boulez'dir.



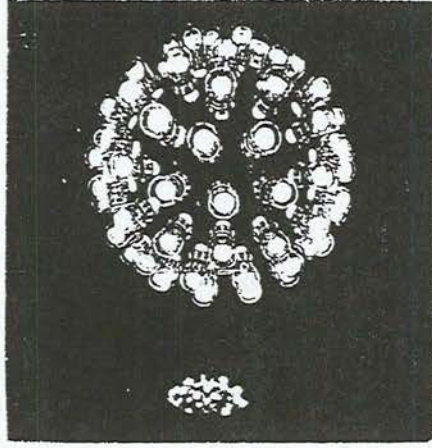
Resim 45: Nicolas Schöffer, "Sibernetik Şehrin Üniversite Merkezi", 1966.

Hareket, strüktürü mekan ve zamanda beliren ilişkiler ağının değiştirilmesi de demektir. Kinetik sanat yeni bir üslup değildir, yeni bir nesne seyircisi ilişkisi kurduğu için yeni bir sanattır. Amerikalı Fetaher Benton, James Seawright, Howard James, Charles Matlox, Ronald Mallory gibi sanatçılar modern teknikle çalışır. Doğal unsurlar ve teknoloji ile etkileşme ile ilgilenenler doğanın kinetizminden yararlanan Hans Haacke, Alan Sonfist, Takis gibi sanatçılardır. Takis gizli doğa güçleri ortaya çıkarma çabasıdadır (Resim 46).



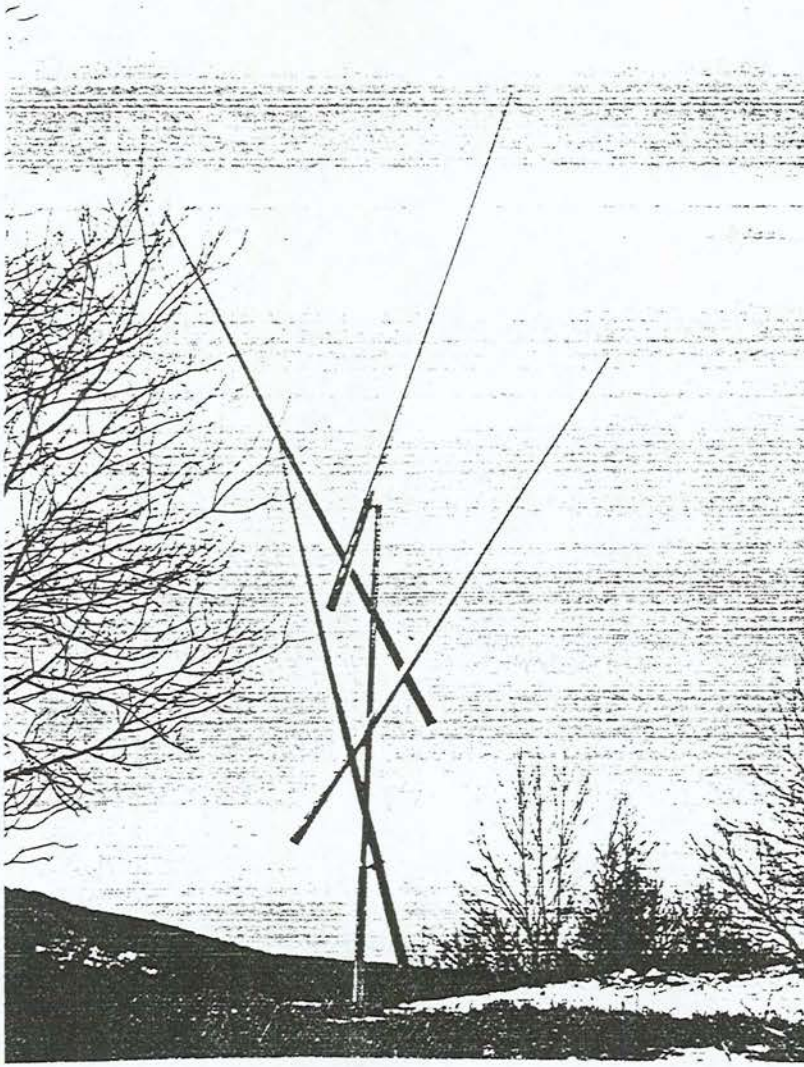
Resim 46: Takis, " Düzen", 1967.

Enerji, örneğin manyetik güçlerin nasıl etkilendikleri önemlidir. Yapay ve doğal ışıkla başlıca yaratmaları ile renkli ışığın dinamik strüktürü veya hareketli mekansal dinamizmi önemlidir. Zero ve Graw gruplarının elemanları Martha Bolo, Lily Greenham, Hugo Demerco, Dan Flavin'dir. Çevreye yönelen Giani Calabo, Christan Maget, Hans Walter Müller, Liliane Lijn, Otto Piene, Dante Leonelli seyircinin hareketi ve tepkisi ile çevre anlayışına sahiptir. Sanat mekanı, fiziksel ve psikolojik fenomenlerin karşılaşma alanı olur. Örneğin aynalarla devamlı değişim, transformasyon yani mekansal tepkiler uyandırır (Resim 47).



Resim 47. Otto Piene, "Elektronik Çiçek", 1967.

George Rickey içinde hareket veren güç rüzgardır, iç mekanda da vantilatör kullanır. Hareket doğanın dizayna katkısı olur böylece (Resim 48). Jean Tinguely'nin 1952'den beri yaptığı makinalar, mekanik plastikler Dadacılara özellikle Picabia ve Duchamp'a yakın bir espiridedir. Bu makinaların temel fonksiyonu kendileri için var olmaktır. Tekerlekli, kollu, çarklı, kare, üçgen veya yuvarlak plakaları olan makinalar insanı neşelendiren oyunlar yaratır. Kendi kendini yok eden makinalar ise teknolojiye tutumu değil de, enerjiyi ifade eder.



Resim 48: George Rickey, "Dört Çizgi Yukarda", 1967.

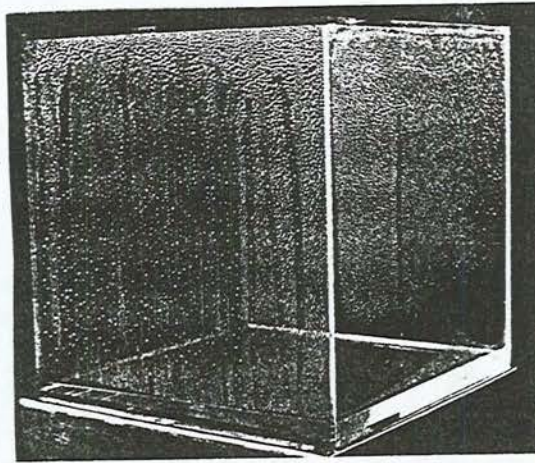
Kinetik sanat, buluş gücü ve çok sayıda deney ile gerçekleşir. Op 'Art'ın hareket etkisi göz aldatmacasıydı, kinetik sanat motorlar, elektronik düzenlemeler ya da mekanik aygıtlar aracılığıyla kompozisyona gerçek hareketi sokmaya çalışır. Resim ile yontu arasındaki sınır yok edilmekte aygıtlar ile hareketlilik etkisi kazandırılmaktadır. Seyircinin görsel algılarına yönelinir ya da gördükleri kafasında birleştirilip bir anlam çıkarmasını amaçlar. İnsanın düştüğü iç gerilim, varlığını tehlikede görmesi gibi duygular savaşın ve savaş sonrasında sonuçlarıdır, bunların sanat alanındaki toplumun maddeci ve anlam iyimserliğine

karşı çıkmak olarak belirir. Yeni yöntem ve malzemeler denenir böylece sanat da.

Wen-Ying Tsai makinayı canlı, organik bir varlık olarak görür ve seyirci ile diyalog kurdurtur. Işık, titreşim ve ses ile cevap bulur. Ufak bir küre yassı başlı, kıvrılıp sallanan çelik liflerden çiçek tarhlarına benzerler. Yürek atışına bağlı bir kinetik sistem Jean Dupy'in "Heart beals dust" yapıtıdır. Seyirci kendi yürek atışı ile katkıda bulunur, siyah bir kutu içindeki parlak kırmızı toz, kuvvetlendirilmiş canlı yürek atışına bağlı olarak titreşim yapar.

Hans Haacke ve Alan Sonfinst, Hans Jenny organik kinetizm diyebileceğimiz sistemler ile çalışırlar. Örneğin Haacke'nin hidrolik dolaşım sistemleri, Sonfist'in kristalleri, ince kılcal plastik tüpler ışığa karşılık veren sıvılar koyar. Cam küre içinde gaza dönüşür. H. Jenny ise titreşim ve dalgalanmalarla koyu sıvılarda hareketi saptar (Resim 49).

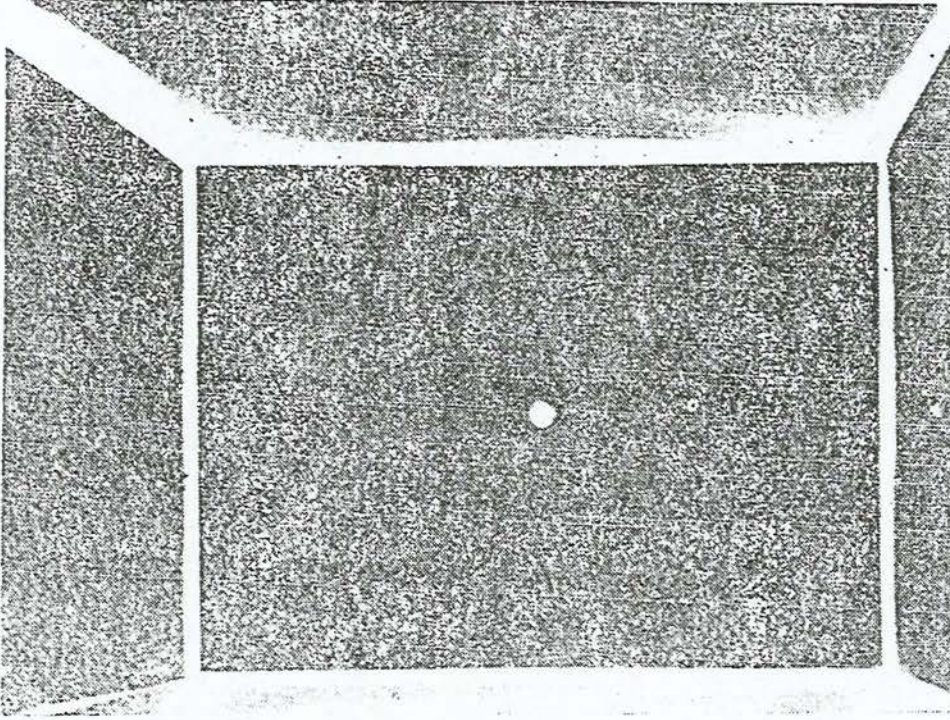
Mekansal dinamik, plastik sanat yapıtının mekana konstrüktivist ve dinamik katılmasıdır. Geleneksel heykel dışı kapalı, yüzeyli kütledir. Mekansal dinamik heykel ise minimum bir maddesel gövdeye sahiptir, mekanada açıktır. Konstrüksyon içine yakaladığı, çektiği mekana dinamik ve enerjik olanaklar verir.



Resim 49: Hans Haacke, "Su Kübü", 1965.

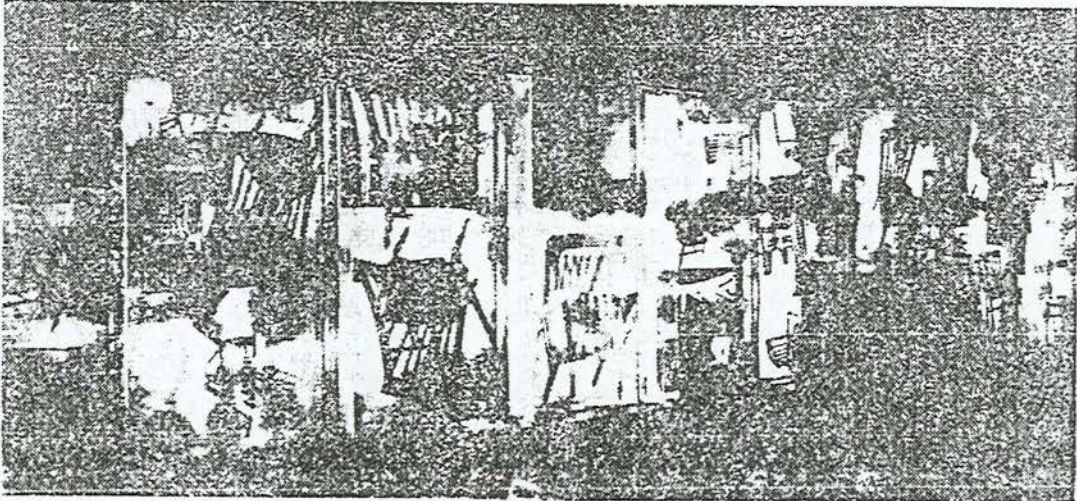
Mekansal dinamiğin hedefi maddeyi aşmaktır, modern fizikte bunu ister. Maddesiz olan biçim yerini alan ritimler, görsel düzenler, seyirciye psikofenomenel alanda daha etkili olur. Programlı sistemlerin anında ve dolaysız bildirişim güçleri vardır, zaman, ışık, ses, iklim ve mekanla bu strüktürler kurulabilir. Ses ve ışık katkısı heykele daha geniş bir çevreyi etkileme olanağı verir. Işık dinamiği, renkli ve saf ışığın hareketli veya sabit kayıtlar, mekansal dinamik plastiğe sonsuz görüntülerde bir çoğalma sağlar. Zaman ise ana unsurdur, mekan, hareket ve ışık devamlı zaman değişimi içinde ortak bir zemin bulur. Sesli ve görsel sanatlar yanyana oluşurlar.

İlk büyük kinetik sergi, 1955'te Paris'te "Le Movement" idi. Bu sergi gerçekten öncüdür. 1966'da Eindhoven-Hollanda'da "Kunst-Licht-Kunst" izledi bu sergiyi. Dan Flavin neon tüpleri, duvarla vurdukları diogonal gölgelerle ışıklı ve gölgeli alanlara karşılıklı giriştikleri bağlantılara duvarları çözümleyerek sınırsızlık etkisi oluşturarak çevreler yaratır. Gerhard von Greavenitz'in hareket edebilen duvarlarla "Kinetik Oda"sını (Nürnberg 1965) karanlık duvarlara arkadan vuran ışık panoları kompozisyonlarıyla meydana gelir (Resim 50).



Resim 50: Gerhard von Graevnitz, "Hareket Edebilen Duvarları Olan Kinetik Oda", 1965.

Pop sanatçılarının çoğu gibi kinetik sanata eğilimi olan Robert Rauschenberg'in Köln'deki Wallrof-Richartz müzesinde bulunan "Soundings" (Seslendirmeler) seyirci ile teması olan yapıtların en ünlüsüdür (Resim 51).



Resim 51: Robert Rauschenberg, "Seslendirmeler", 1960.

1960 tarihli bu düzen plexiglas, ipek baskı resim, mikrafon, elektronik tesisattan oluşur. Yanyana dizili plexiglas panolarda iskemle resimleri vardır. En dış panolar gümüşlenmiştir. Seyirci karanlık odaya girince önce sadece gümüş panolarda kendini görür. Ama el çırpır, seslenir, konuşursa elektronik programlanmış konstrüksiyonda birden panolar arasına yerleştirilmiş ışıklar parlar, plexiglas üstüne ipek baskı iskemle hareket eden görüntüler olarak göze görünür. Ses arttıkça da çeşitlilik artar.

"Lumeré et Mouvement" sergisine günümüzde lumine-kinetik eserler veren sanatçıların hemen hepsi katılmıştır. Y. Agam, R. Soto, J. Tinguely, N. Zero grupları vb. ışıklı hareket, tek obje ve sistemler, kaynak olarak ışık kullanılması yanında, ışıklı çevreler ağırlık kazanmıştır. Schöffer'e bir salon dahi ayrılmıştır.

3.3. Çevresel Sanat Çalışmaları

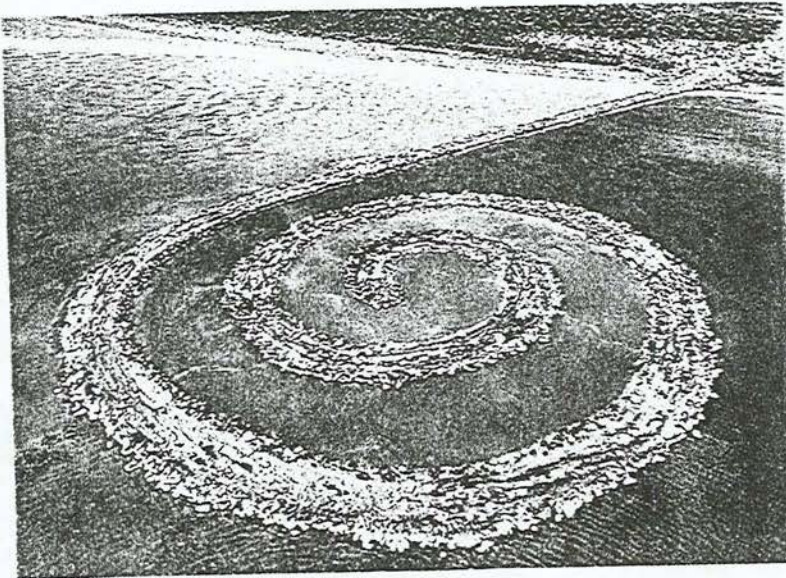
3.3.1. Land Art

1960'lı yılların sonunda ortaya çıkan, ABD ve Hollanda'ya yayılan bir eğilimi yansıtır. Bu eğilim iki etkinlik içerir: Sanatın ticarileşmesine karşı tepki gösterme ve yeni gelişen çevre hareketine karşı yakın ilgi. Land Art sanatçılarından Alice Aycoak, Christo, Walter de Maria, Jan Debbtez, Hamish Fulton, Micheal Heizer, Nancy Holt, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Alon Sonfist'in yöntem ve motivasyonları birbirinden oldukça farklıdır. A. Sonfist manzaraları kutsal yerleşim birimleriyle bu alanlara tarih öncesi ya da doğal durumlarına geri götürmeyi amaçlar.

Bugün kendi gezegeninden dışarı çıkan insanın bakış noktaları değişmiştir. Ancak uçaktan kavranılabilen, arazileri biçimleyen sanat dili başlamıştır. Robert Smithson 1960'larda Dallas'daki Forti Worth

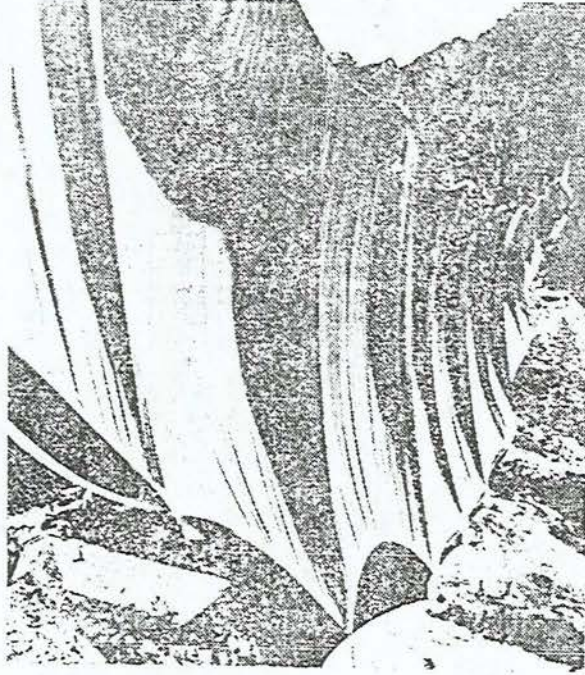
Hava Limanı için yaptığı proje ise Havasal Sanat demektir. Doğa içinde, deniz, dağ, tepe çöllerde çalışan sanatçılar yapıtlarına Arazi Sanatı, Toprak Sanatı denmektedir. Richard Long basit geometrik biçimlerle toprağı işleyerek "toprak heykel" dediğı yapıtlarını gerçekleştirir. Dennis Oppenheim ise donmuş bir nehrin iki yanına, kenarlarla simetrik olarak paralel halkalar çizip, nehrin kestiğı halkalarla gözü tamamlar.

Ökolojik tasarımlar zaman içinde oluşum, maddesel ve mekansal hacimler müdahale olanağı verdiğiinden, günümüz için yeni bir konu olmaktadır. Köln'de Projekt 74 sergisinde Newton Harrison böyle bir tasarı sunmuştur. Aslında bu bir fotomontajdır. Flipinli David Medalla mercan adalarından birini kaplumbağaya benzetir. Doğrudan müdahale yanında kendi tasarladığı formları doğaya yerleştirerek katkıda bulunan sanatçılarda vardır. Robert Smithson Utah'daki "Salt Lake" uygulamasında gölün kıyısında topografik bir değışim oluşturur. "Spiral Jetty" adlı yapıt taşlardan yapılmış spiral bir rıhtımdır (Resim 52).



Resim 52: Robert Smithson, "Spiral Jetty", 1970.

Christo'nun yaptı Colorada vadilerinden birine gerdiği dev perde plastik bir pnömatik (hava basıncı ile işleyen) perde en çarpıcı örneklerdendir (Resim 53).



Resim 53: Christo, "Vadi Perdesi", 1971.

1960'lardan beri boyutların büyümesiyle mimariyle eş duruma gelmiştir sanat. ABD'de Davit Smith'in kübik metal konstrüksyonları, Alexander Liberman'ın derlenmiş metal heykelleri, 1968'de Christo'nun paketlediği yaklaşık 300 metre yüksekliğindeki kilise ve diğer paketlemeleri de bunu gösterir.

Günümüz su-hareket ustalarının başında Alexander Calder geliyor. 1977'de İspanya'da bir çeşme yapmıştır. J. Tinguley, C. Morget onu izler. Nobert Kricke'nin 1965'te Düsseldorf'da yaptığı "Su Ormanı" plexiglas silindirden biçimini dış yüzeylerden aşağı doğru devamlı su silmesi ile oluşan bir su olayıdır.

3.2.2. Happening (Olay)

Yalnızca iç mekan değil, şehirde sanatçı için bir aksiyon mekandır. 1958'da ilk Allan Kaprow'un kullandığı Happening kelimesi çok çeşitli eylemleri kapsar. Pop Art'la aynı zamanda ortaya çıkmıştır, sanatın bugün artık maddesel obje olarak görülmediğinin en belirgin delilidir. Sanat olayı zaman içinde ve hareketle yaşanarak oluşur.

1960'larda Happening Avrupa ve Amerika'da türlü niteliklerde düzenlenmiştir. Sokak en büyük uygulama alanıdır. Sanat tarihine ilk kez 1959'da Allan Kaprow'un New York Reuben Galerisindeki "6 Bölümde 18 Olay" adlı gösteriyle giren Happening özellikle New York, Paris, Venedik, Viyana, Düsseldorf, Beunos Aires ve Tokyo'da yaygınlaşmıştır. Bu gösterilerde bir şeyler okunup pandomim yapılır, müzik çalınıyordu. Kaprow'a göre "Heppening" farklı zamanlarda ve yerlerde tamamlanan ve de algılanan bir eylem kolajıdır. Ayrıca Dada'nın Happening üstünde çok büyük etkisi olmuştur.

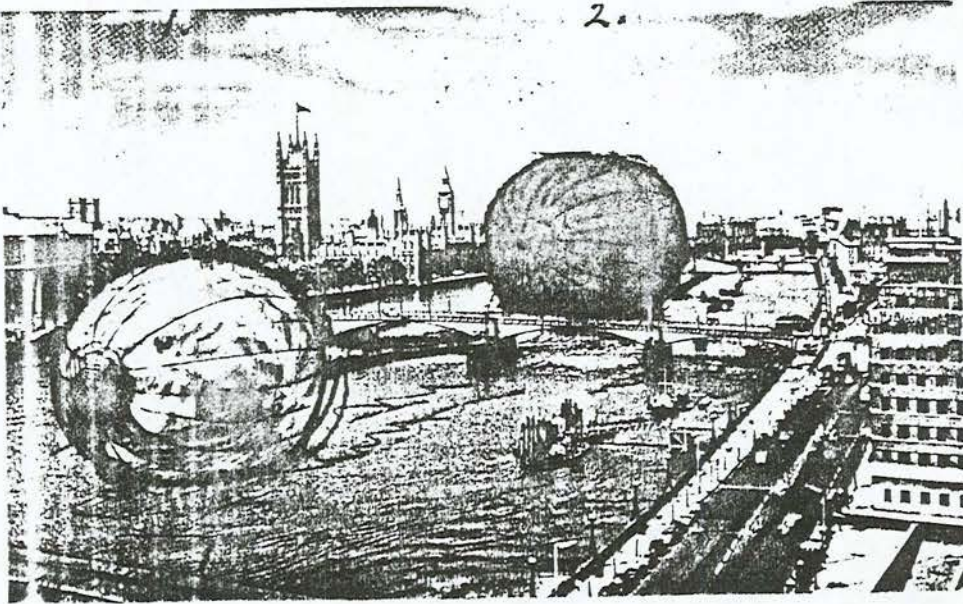
Claes Oldenburg Pop sanatçıları arasında Happening ile en fazla ilgilenenlerdendir. Happening görme, işitme, koku alma, dokunma duyularının hepsini içine alan bir tiyatro, plastik sanat karışımıdır. 1963'de kurulan Alman Fluxus grubu ve Almanya'da Happening düzenleyici olarak ilk gelen Wolf Vostell'dir.

İnsanları bir süre aynı etkilere maruz bırakarak birleştirir, örneğin naylon torbalarla, seyircileri, daha doğrusu katılanları paketlemek ve sonra onları bırakmak gibi. Happening geçici olayla çevre etkilemesi olarak görülebilir. 1960 sonlarında Happening yerini Gövdesel sanat ve Performance bırakmıştır. J. Dine, C. Forti, R. Grooms, G. Gütai, A. Kaprow, C. Oldenburg, R. Whitman önde gelen Happening sanatçılarıdır (Rsim 54). Happening'i resim olarak tanımlayan hiçbir

bildiri ya da program olmadığından bir etkinlik çok farklı biçimlerde gerçekleştirilmiştir (Resim 55).



Resim 54: Allan Kaprow, "Happening", 1962.



Resim 55: Clas Oldenburg, "Thames Nehri İçin Büyük Bir Anıt Önerisi",
1967.

Dekorlarla oluşturulan bir sahnede tasarlanmış ya da emprovize olarak sahnelenen olaylardır. 1963'de Claes Oldenburg patenli insanlar ve Kenedy'nin cenaze töreni dolayısıyla televizyonda gördüğü limuun kortejinin taklidini siyah arabalarla "Autobody"i gerçekleştirir. 1960 yılı başlarında ise New York'ta bunları kimse tanımıyordu.

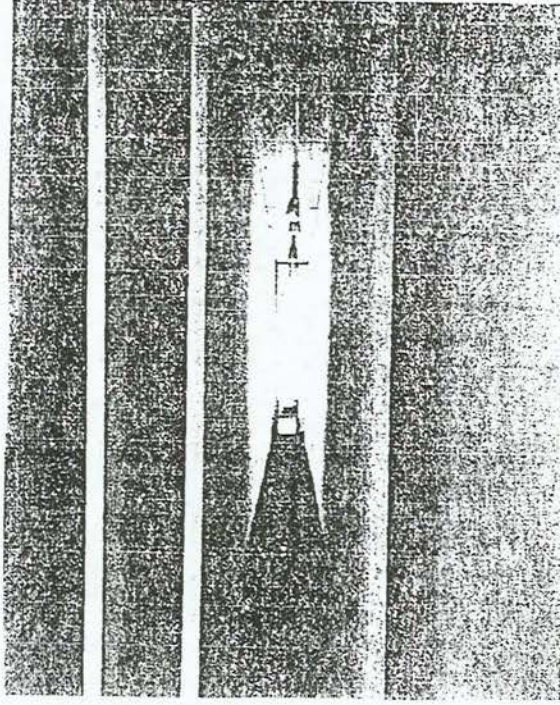
3.3.3. Işık Strüktürleri

1965'de Paris'in Palace du Chatelet'sinde düzenlenen "Escape Kollektif" sergisinde ışık, hareket ve renk ile tek bir sanat yapıtının şehirselleşmesiyle bütünleşmesini aşmak, bu sergide lumino-kinetizm yani ışık ve hareketin yöntemlerini uygulamakla olmuştur.

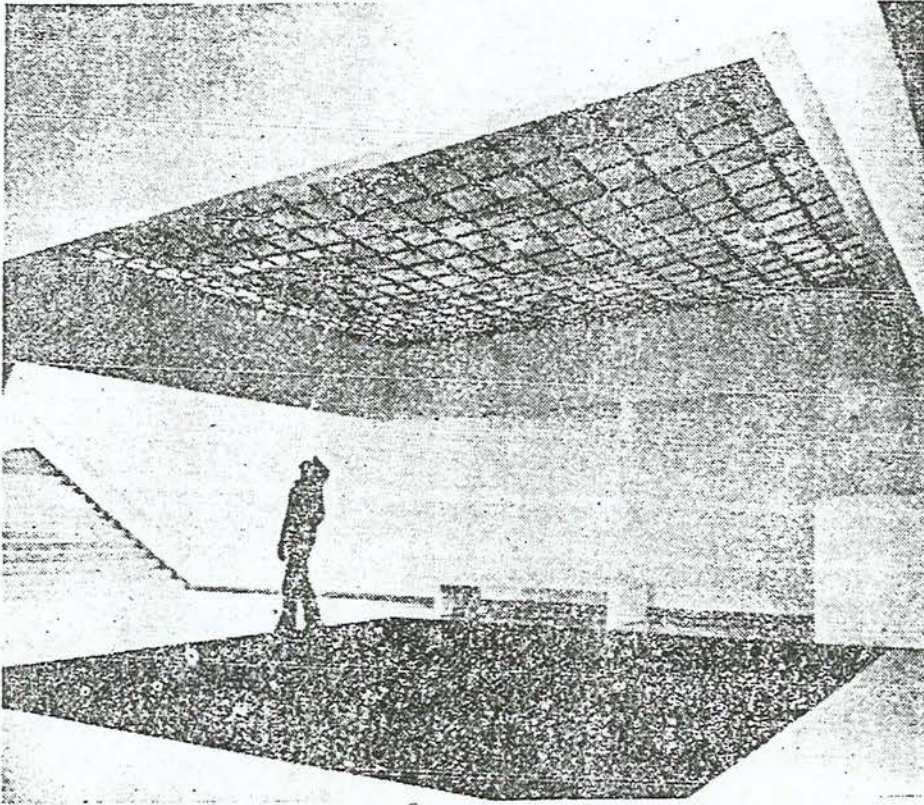
Yeni çevre yaratmaları sergilerle gelişmiştir. 1955 Paris'te Le Maivemet öncü idi. Bu sergiyi 1966'da Eindhoven Kunst-Licht-Kunst" izledi. 1960'da Laser ışınlarının bulunmasından sonra sanatçılar Laser'i çevre yaratmada kullanmışlardır. 1968'da Rockne Krelas Washington'da şehir alanı içinde laserli bir gösteri yapar. 1969'da Cincinnati Müzesinde açılan ilk laser sanatı sergisinde Laser Night, A Visual Art (Laser Işığı, Yeni Bir Sanat) sanatçılar ayna ve duman kullanarak laser ışığının çizgisel karakterini belirten ışık ağları kurmuştur. Baron Krody "Search" (Arama) adlı kompozisyonunda böyle bir çevre yaratır. Laser ışını kırıldığında üç boyutlu "Halogram" denen imajlar yarattığından sanatta da bir alan oluşturur. Bruce Neuman 1969'da ilk halogramlarını sergiler (Rsim 56). Işıklı, aynalı duvarın yanısıra aynalı odalar, çevrede sonsuz yansımalarla sınırsız boyutlar yaratır. The Macig Theater sergisinde Stanley Landsman'ın "Infinitiy Chamber" (Sonsuzluk Odası) 6000 ışıklı parlayan aynalardan oluşur.

Seawright'in 1971'de yaptığı "Network III" elektrikli beynin programladığı bir çevredir. Seyirci altına ince basınç levhaları

yerleştirilmiş bir halı üstünde yürürken bu levhalar üzerinde telden ağ gerilmiş olan tavanda ışıklandırmalara yol açar (Resim 57).

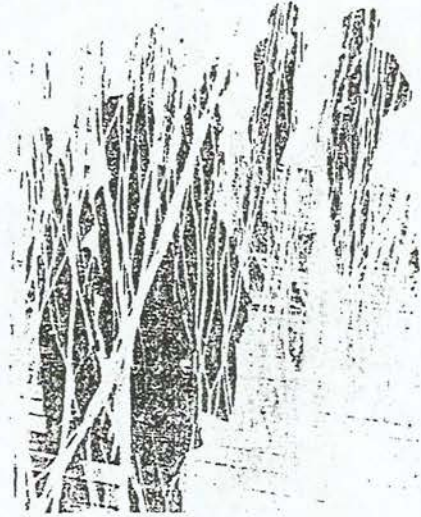


Resim 56: Bruce Nauman, "Video Koridoru", 1969.



Resim 57: James Seawright, "Network III" (Ağ), 1971.

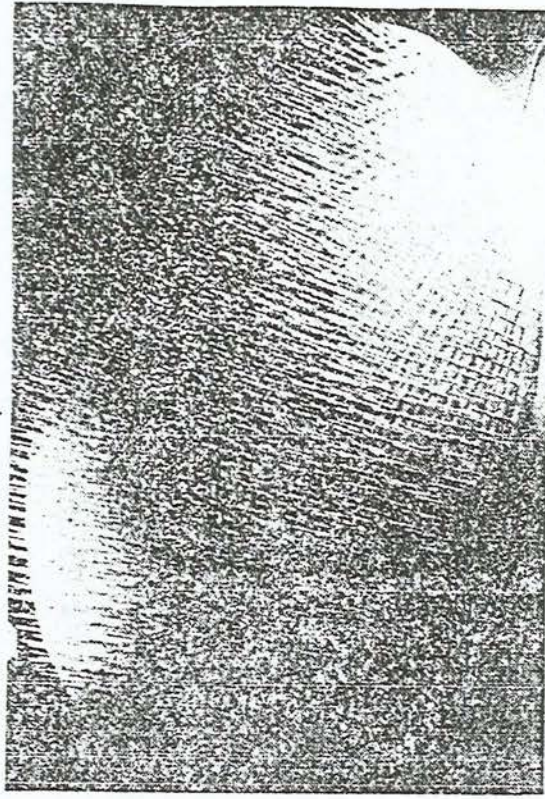
Her türlü maddesel etkiyi ortadan kaldıran, sınırsız ve kütsüz bir çevrede en belirginini Soto'nun "Pénetrable" (içine sızılabilir)larında bulunabilir. Soto, ince çubuklarla meydana getirdiği "oda"lar oluşturmuştur (Resim 58).



Resim 58: Soto, "Penetrable, 1969.

Dan Flavin'in neon tüpleri, duvara vurdukları diogonal gölgelerde ışıklı ve gölgeli olanlar karşılıklı giriştikleri bağlantılarla duvarda çözümleyerek, sınırsızlık etkisi oluşturan çevreler yaratır. Günther Uecker "mekansal durumlar" yaratma çabasındadır. Yapılarına "ışık strüktürleri" denilebilir. Beyaz boyadığı çivili alanlar üzerinde gezinen ışıkda statik strüktür unsuru olan çivilerle bu oyuna girişir, onları hareketlendirir (Resim 59).

Computer dili de giderek herkesin anlayacağı bir sözlük olmaktadır. Mekan, görme ve algılanan computer Ivan Sutherland'ın üç boyutlu mekan sisteminde minik katot ışığı tüplerini insanın iki gözünün önüne gelen, başa monte edilen bir sistemde oluşturuyordu.



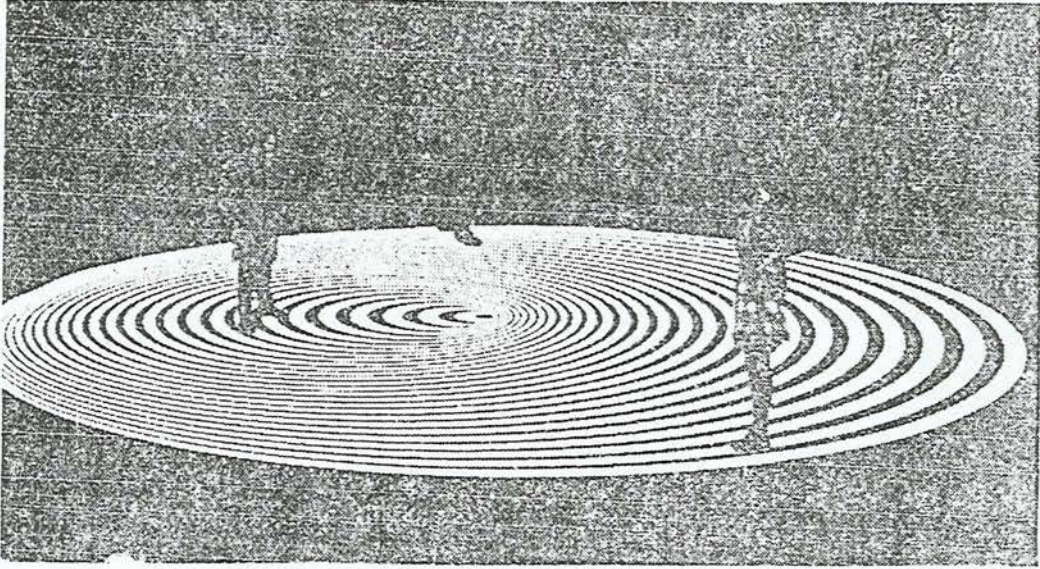
Resim 59: Günther Uecker, "Işıklı Disk", 1960.

1963'de Köln'de Parnasus Galerisinde TV gösteriminde N. J. Paik "TV Konstrüksyonları" dediği gösterisinde TV aletini iç elektronik parçalarını istediği gibi değiştirerek, soyut görüntüler yaratır. 1968'de TV seti içine mıknatıs koyarak çeşitli renklendirme teknikleri uyguladı. "The Dancings Pattein" dediği hareketli kompozisyonları oluşturur. 1969'da New York'daki avangard sergisinde "Taosa Crative Medium" (Yaratıcı araç olarak TV) sergisi sanat aracını sağlamlaştırır. Stan Underbok, Las Levine, Aldo Tombelli, A. Warhol, B. Nauman daha pek çok sanatçı TV'yi sanat aracı olarak kullanmaya başladılar. "Sanat olayının repdodüksyonu TV ile sağlandığında statik nesneden oluşuma geçen bugünkü sanatın hakkını veren TV oluyor."⁽¹⁴⁾ TV görüntü karakteri nedeniyle canlıdır, TV görüntüsü mekanda yol alan bir ışık görüntüsüdür.

(14) Ögel Semra, Çevresel Sanat, 1977, s.86.

Işığı yansıtan aletler birer yardımcı araçtır, örneğin projeksiyon makinleri ışığı oluşturan delikli döner levhalar, bu delikli levhalar bir odanın duvar tavanlarına çeşitli ışık balleri yansıtır. Önemli olan seyircinin etkilenmesi, ışığı yaşamasıdır.

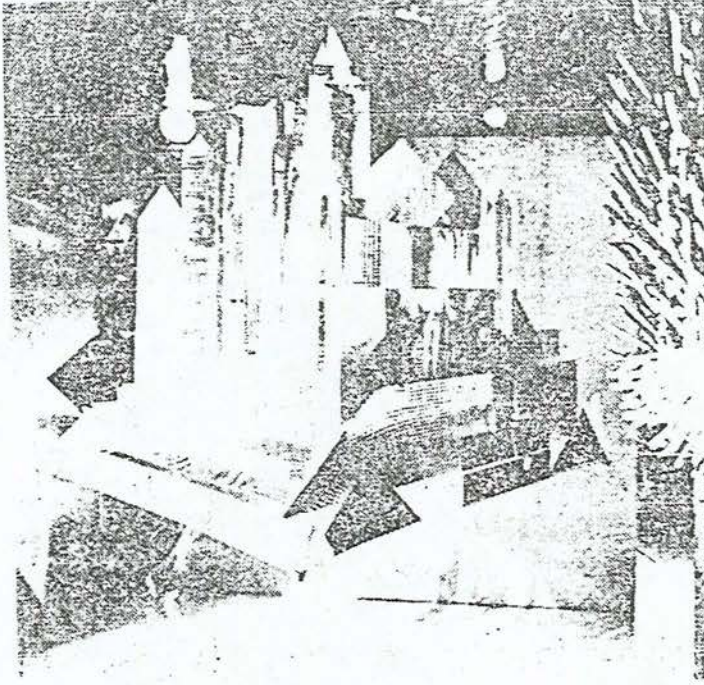
Marino Apollonio, Aspazi (Mekansal Olmayan Mekan) içinde siyah bir disk döner. Diskin siyah ve beyaz çemberli yüzeyi vardır. Disk dönerken bu çemberlerin devamlı hareketi, birbirine geçmeleri, ağırlık merkezinin kayması, bu defa ayak altında devamlı değişen hareketli bir zemindir (Resim 60).



Resim 60: Marina Apollonio, "Aspazi", 1968-71.

Yeni mekan tasarlayanlardan Lucio Fontana'nın önemli bir yeri vardır. Fontana Buenos Aires'te daha 1946'da Beyaz Manifestoyu yayınlamıştır. Statik sanat durumuna geçmiş olduğunu, Einstein teorilerinin getirdiği esnek zaman ve mekan kavramlarını savunan Fontana görüşlerini Fütürizm akımına bağlıyordu. Yeni sanatın temel formlarının renk, mekan unsuru, ses, zaman unsuru ve zamala mekanda oluşan harekettir, diyordu. 1954'te Teknik Manifestosunu yayınladı. Kendisi bir kurma anlayışıyla başka grupları da etkilemiştir. Özellikle Zero grubu bu etkili daima belirtmiştir. Zero grubunun

merkezinde Otto Piene vardır. 1959'da onun "Işık Baleleri" gösterilmiştir. Piene'nin yaratma gücü, ışık potansiyelini kullanmasıdır. Piene ile sergi ve gösterilere katılan Heinz Mack'dan başka Günther Uecker 1961'de Zero'ya katılmış, grubun başta gelen isimleri bu üç isim olmuştur (Resim 61). Mack 1956'dan bu yana ışık kabartmaları ve küplerini yapmıştır. Cilalı metaldan levha ve küplerin üstüne girinti ve çıkıntılarla düşen ışık, titreşimlerle renkleri aksettirir. 1961'de Mack'ın Sahra Projesini Zero 3'de yayınlanır.

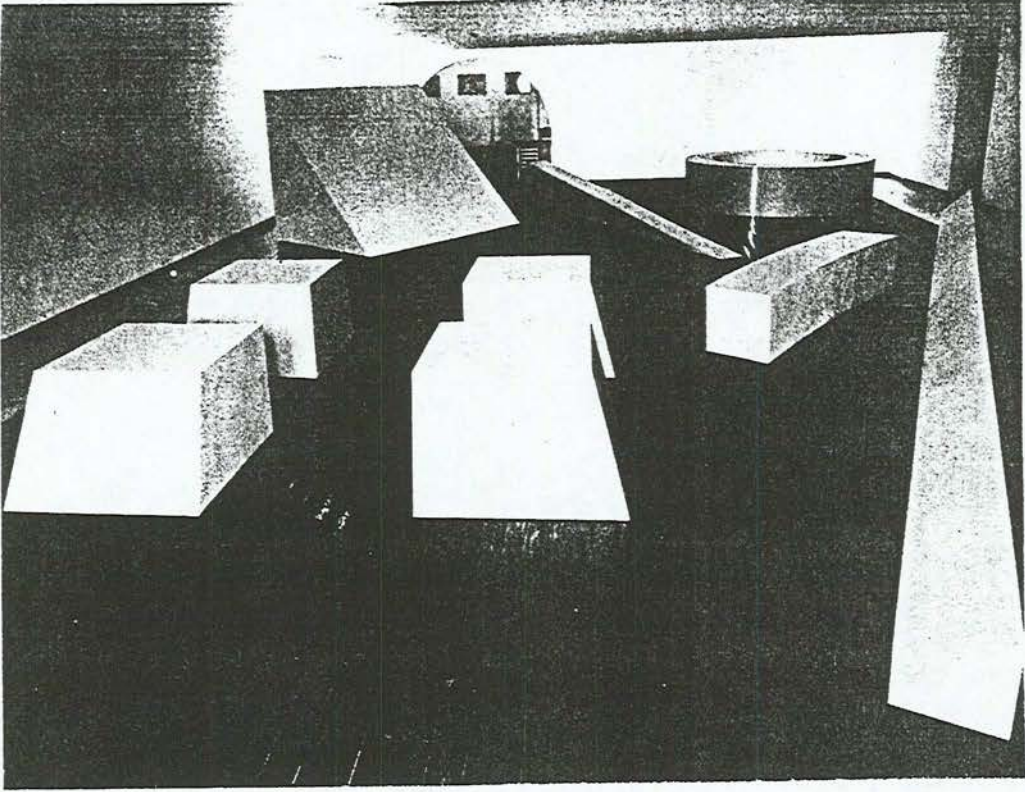


Resim 61: Heinz Mack, "Işıklı Atlı Karınca", 1965.

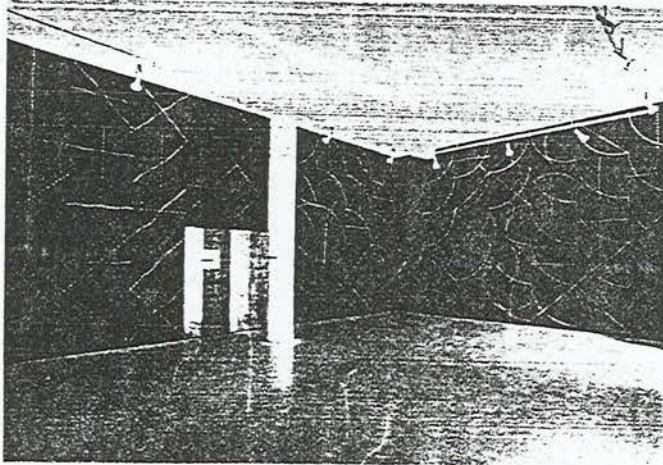
3.3.4. Minimal Sanat

20. yüzyılın bir özelliği de mekan bilincinin çevre ile ilişkili genişletilmesidir. Hem Minimal pem Kavramsal Sanat görüşlerine katılan Robert Morris gibi sanatçıların yaratmalarında büyük prizmaların, tavana, zemine, duvarların içinde buldukları mekan boyutlarını etkileyici tarzda yerleştirilmiştir (Resim 62). 1971'de de Londra'daki Tate Galerisi için bir "Engelli pist" yapmıştır. Bu bir çeşit denge oyunudur, katılanlar iplere tırmanır, iner, kayar.

Minimal sanatın mekan plastikleri özellikle Sol LeWitt'in sayı dizinine dayanan geometrik mekanlar niteliğinde olduğu zamanda çevreye yönelmiş gösterilerdir (Resim 63).



Resim 62: Robert Morris "Dwan Galerisinde Sergi'den Görünüş", 1966.



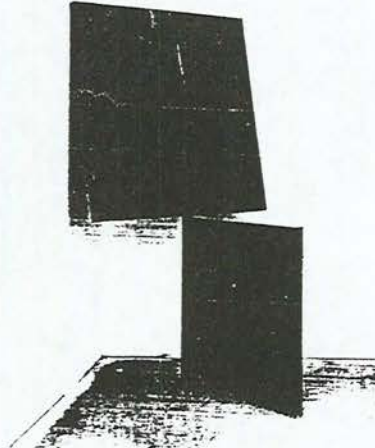
Resim 63: Sol LeWitt, "Yay Bileşimlerinin 4 Köşesi", 1976.

1965 yıllarında ortaya çıkan Minimal Sanat'ı ifade eden filozof Robert Wollheim ifadesinde artistik değeri olmayan çağdaş sanat objelerinden bahsediyordu. Davit Smith ve Tony Smith gibi heykeltıraşlar

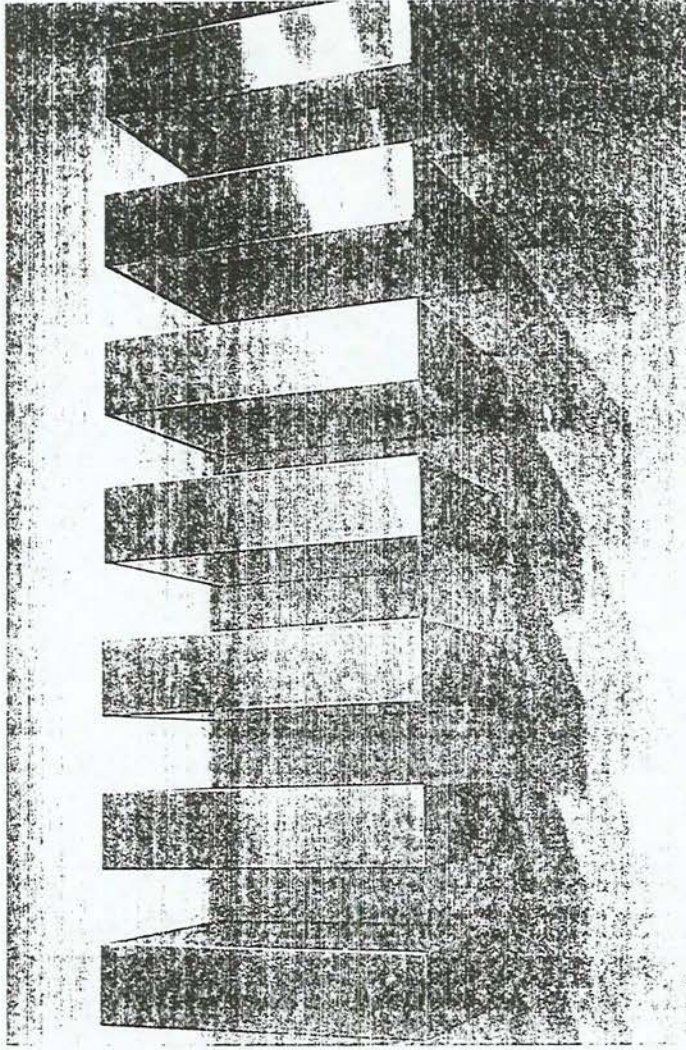
mimar olmanında etkisiyle dış mekan heykelleri yapmışlar, bunlar genelde büyük boyutluydu.

Minimal sanat eseri basite indirgenmiş eserler olmaktan çok Donald Judd'un eserleri gibi belirsizlikten kurtulmuş ve maximum algılanabilir özelliği olan formlardır. Burada önemli olan malzemenin değil, kompozisyonun niteliğidir. Minimal sanat yüksek bir düzey anlatım şeklini oluşturmaktadır. En basit ve yalın biçimlerde ya tek başına ya da birbirlerinin peşisıra yer alır, bina içleri ve açık havada sergilenebilen heybetli yapıları vardır bu heykellerin. Heykel fiziksel özelliklerini salt kaçınılmaz gerçekte ve uyandırdığı tepkide çok az rol oynar. Boşlukta yer alan biçim olarak varlığı o heykelin en az güvenilir yanını oluşturur. Biçim, yerleştirme düzeni ve kullanılan malzemeye geçici eğreti bir veriliştir, seyirci heykelin başka yönüyle meşgul olmuştur böylece.

Minimal sanat makina unsurlarından da yararlanır, sanatçının bir düzene koyması ile mekansal ışık, renk ifadesi olabilirler. Tek bir tekniğe ve tek bir renge bağlılıkda "minimal" sayılır. Davit Smith donuk ve durgun yapıtlarını verirken ABD'de uluslararası çaptaki bir harekettir minimalizm. Önemli minimalistler, R. Bladen, R. Morris, R. Sera, T. Smith, S. LeWitt, F. Stella'dır (Resim 64).



Resim 64: Richard Serra, "İki Kare Köşede", 1983.



Resim 65: Donald Judd, "İsimsiz", 1968.

Minimalist heykeltçiler bütünüyle yeni biçimler yaratmak amacıyla geçmişe sırt çevirirler, sanat v günlük yaşam arasındaki sınırı aşabilen üç boyutlu yapıtlar gerçekleştirmeyi amaçlarlar. Sanatları kapalı ve elitisttir. Robert Morris'in çok basit küpleri ve Donald Judd'un duvar rafları geç modernizmin mimariya egemen olduğu bir dönemin iç dekorasyonundan kullanılan art-geometriyi anımsatır (Resim 65). ABD'de Minimalizm, Soyut Dışavurumculuğun yerini alan bir eğilim olarak temsil edilmiştir.

3.3.5. Kavramsal Sanat

1960-1970 yılları arasında Avrupa, ABD, Avusturalya, Japonya'da Kavramsal Sanat düşüncesinin nesneye baskın çıktığı sanattır, bazen yapıt somut biçimde bile gerçekleşmeyebilmektedir.

1960'lı yılların sonunda sanatın mala dönüşmesine ve özellikle Minimalizm'de gözüken formalizme karşı çifte bir tepkiden doğmuştur. Bu akımın sanatçıları nesne yaratmak yerine sanatın üstüne fikir üretme amacıyla Semiyotik'in popüler kültürün ve felsefenin çeşitli özelliklerinden yararlanmaya başlar. Seyirci bazen kendini sanatçının basit önerilerinin düşünceleriyle ilgili belgelerinin karşısında bulur. Bu belgeler ise galeri duvarlarına yazılmış sözcüklerle sınırlı kalabilir.

Kavramsal sanatın ilk örneklerinin yaratıcısı hazır yapıtlarıyla sanat yapıtı kavramını yeniden gündeme getiren Marcel Duchamp'dır. 1960-1970 yıllarında büyük galerilerde bu hareket sanat dünyasında kabul edilmiştir. 1970'te San Francisco'da Kavramsal Sanat Müzesi kurulur, sanatın hiçbir sanat mesleğinin etkinlikte bulunamayacağı salt fikirlere indirgenmesi özellikle maddeden arındırılması büyük tartışmalara neden olur. Allan Kaprow kavramsal sanatı savunurken Robert Huges (Time) ve Hulton Kramer (New York Times) gibi elştirmenler hareketin geçici bir moda olduğunu söylerler. 1970'li yılların sonunda resmin ve heykelin güçlü ve görkemli biçimde geri dönüşü kavramsal sanatın sonunda getirmiş gibi gözükür ama bu hareketin işlevi hala görülür. R. Barry, J. Beuys, D. Buren, J. Cage, H. Derboven, T. Fox, H. Fulton, H. Haacke, A. Kaprow, L. Long, D. Oppeheim akımın tanınmış isimleridir.

Body Art, Post-Minimalizm, Land Art, Performans Art aynı zaman diliminde Kavramsal Sanat'a benzer eğilimlerdir. Kavramsal Sanat'ın en önemli yapıtlarından Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye"

olduğu düşünülebilir. Bu yapıt, bir fotoğraf bir obje ve yazılı materyalden oluşur ve o dönemin bir çok eğiliminin özetidir. 60'lı yıllarda sanat ortamında sanatçı atölyede yalnız çalışmaktadır artık. "Televizyonda ve sinemada, kamera önünde sanatını gösterir, kalabalıklar içinde işini yapar; bir cambaz, hayvan eğiticisi, showmen, striptizci olabilir veya bu kimliklerle çalışmasını sunabilir. Beuys, bir konuşmasında, kendisini ve yaşamını sanatsal bir gereç olarak algıladığını söyler. Sanatçı, satılabilir el ürünlerini sanat biçimleri lehine terkederek sanat ticaret sistemini kaldırmaya yönelir bir başkaldırıyla kendini ifade etmeye çalışır. (15)

Kavram sanatı, Kavram Sanatçısı, Kavramsal sanat olarak üç terim kullanılır. Birden fazla eğilim Kavramsal sanatın içine girdiğinde Kavram Sanatı terimi, saf kavramsal işler söz konusu olduğunda Kavramsal Sanat terimi kullanılır, ama aynı tanımla netleştirilemez. Kavram sanatçısı bize bir fikir önermektedir.

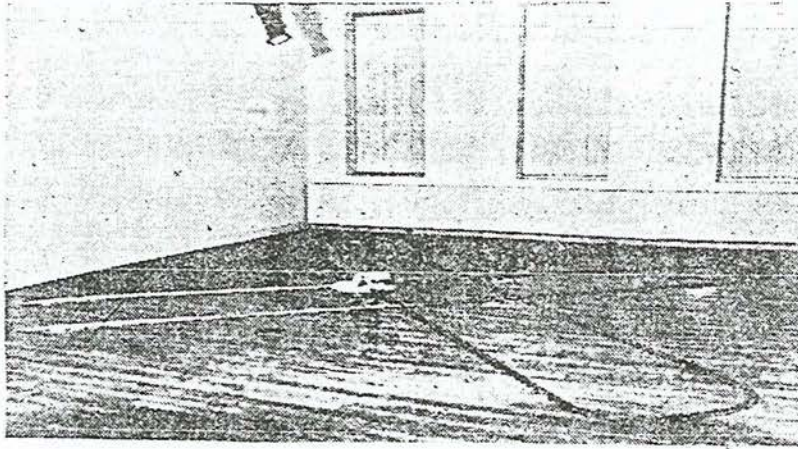
Proces Art hareketinde sanatçılar, kullandıkları malzeme üzerinde konturları bırakmamışlardır ama geleneksel malzemeyi reddederler. Kalıcı maddeler kullanan Kavram sanatçıları ise, işlerinde hareketliliği ve normal kabulleri yok ederler. Kavramsal Sanat çağımızda en hızlı ve en geniş ölçüde yayılan akımdır. Kavramsal, Kübizm, Soyut Ekspresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Minimalizmden ayrı tutularak anlaşılabilir. Öncü sanatçıları da çok net biçimde öne çıkarılamaz. Örneğin, Braque, Picasso, Judd ve Stella'nın Kavramsal Sanatın ilk öncüleri olduğu söylenebilir. Kosuth, Weiner, Barry, Hiebler'de öncüler arasındadır. Eğlence piyasasından, pop sanatçıları her alanla ilgili aktiviteye girerler.

1969-1970 yıllarında "Davranış biçimleri Kurallaştığı Zaman" başlığı altında geniş kapsamlı bir Kavramsal Sanat Sergisi gösterime

(15) Giderer H. Engin, Anadolu Sanat, Sayı 3, s.52.

sunulmuştur. Alman heykeltci J. Beuys Şubat ayında Düsseldorf'a düşen karların tüm kişisel sorumluluğunu üstlenmiştir.

Kavramsal Sanat yapıtlarına sahip olunamaz, bir sergi mekanında anlamlıdır, bundan dolayı Happening Kavramsal sanatın bur türü sayılabilir. Dennis Oppenheim'in oyuncak trenlerinin varlığı, rayların bir kesişme yerine bağlıdır, Predicton Piece (Kehanet Parçası) (Resim 66). Bu yer kırmızı bir spot ışığı ile belirlenmiştir. Oppenheim'in Long Island (New York) demiryolunun bir parçasıdır, gerçeğin modelidir. Oyuncak tren kavşaktan günde 5000 kere geçer, model tren gerçeği tekrarlar. Bu Oppenheim'in zihninde yerleşmiş gerçektir, ne tasvir ne de temsil edicidir. Çarpışma anı Oppenheim için 10 Haziran 1988 saat 11.22'dir. Gündelik bir olay, seyirci için bir merak olur. Burada kavramın aktarılması çarpışmadan daha önemlidir.

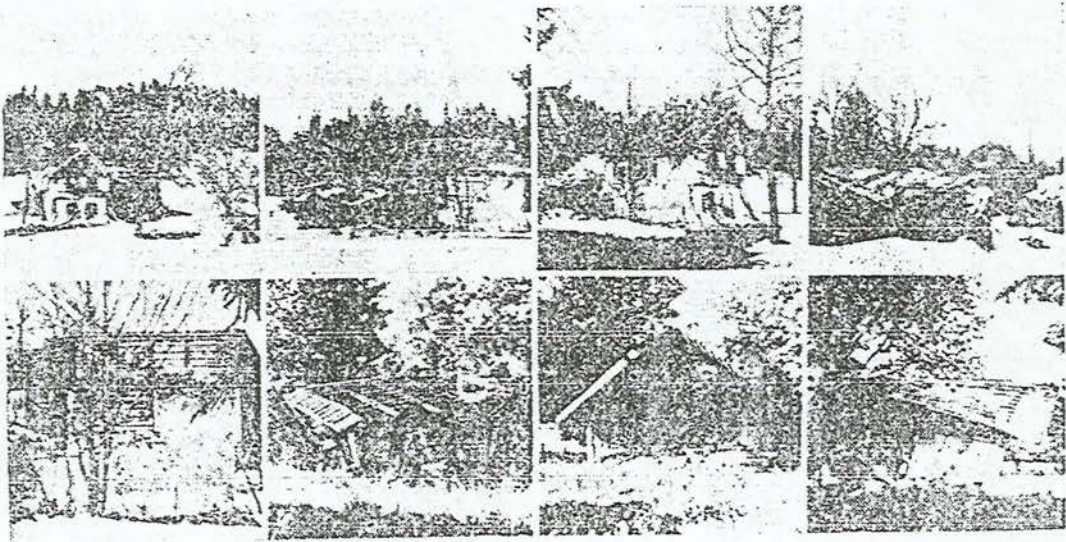


Resim 66: Dennis Oppenheim, "Kehanet Parçası", 1973.

Proje 74 Sergisinde ortaya çıkan günümüzde önemli bir eğilim zamanın görünür kılınması, geçmiş zamanın rekonstrüksiyonu idi. Çevre göze görünür kılınıyordu, bu konuda çeşitli yaklaşımlar vardır.

Otobiyografik çevrede, kendi geçmişinin bir kısmını yaşamın her türlü belgeleri ile yeniden kurulmasıydı. Hamish Fulton'un bir yolculuğunu fotoğraflarla yenilemesi bu tür bir yaklaşımdır. Biyografik

ve psikolojik çevreye örnek ise Roger Welch'in Missori'de bir kasabaya orada çocukları geçenlerden canlandırmayı çalışmasıdır. Kasabanın planını çizer, maketini dahi yapar. Biyografik ve etnolojik çevreye etkili bir örnekte Nikolaus Lang'ın kurduğu "Götte Kardeşler İçin" (Resim 67)'dir. Bunlar İsviçre'den Bavyera'ya göç eden bir ailedir. Lang köy yaşamına ait herşeyi bir yıl içinde toplamıştır. Giyim eşyası, alet, evrak, tarım katalogları kutulara yerleştirilen taşlar ve tohumlarda vardır. Bu arama, toplama ve arşivleme bir doğa bilimi ve etnoloji araştırması niteliğindedir, ancak sanatçının kişisel seçimi vardır, göze hitap eder ve zamanıda biriktirir.



Resim 67: Nikolaus Lang, "Götte Kardeşlerden Ludwig'in Evi", 1973-74.

4. SON AKIMLAR İÇİNDE HEYKEL SANATI

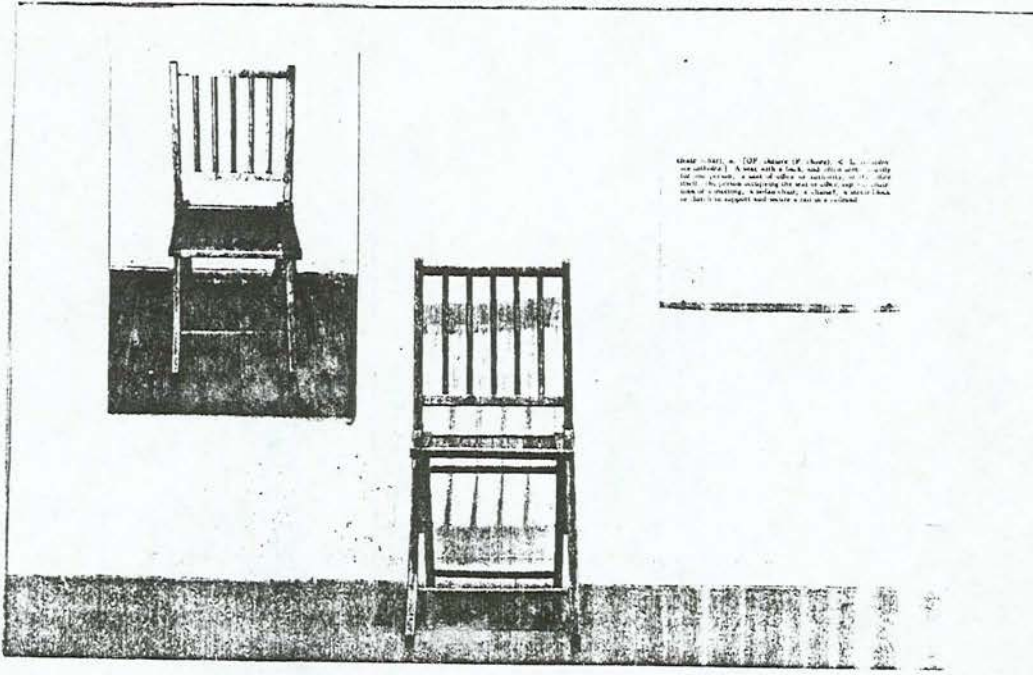
1945'den sonra çıkan akım, hareket ve anlayışların farklı yörüngeler çizdikleri farklı felsefelerden yararlandıkları hemen anlaşılır. Üslup, anlayış kadar teknik malzemedede dönüşümler olmuştur. Çoğu akım birbiri ile bağlantılıdır. Bulardan heykel alanı ile yakın bağlantılı olanlara bakarsak çağımızın heykel sanatını daha iyi anlarız. "Sanatsal doğru çeşitliliğin, bu çelişkili konumlanışların, bu ters yönler ile ilerlediği izlenimi yaratan arayışların toplamından belirlenmektedir."⁽¹⁶⁾ Çok ince detaylarla birbirinden ayrılanlar yanında birbirlerinin sonucu alt grubu olan akımlarda vardır, bunlar çok çabuk gelişip yayılmış kimileri de hemen bitmiştir.

4.1. 1940-1950 Arasındaki Sanat Ortamı

4.1.1. Semiyotik (Göstergebilim):

Çağdaş sanat, toplumda göstergelerin dolaşımıyla yakından ilgilidir. Semiyotiki en etkili kavramsal sanatçılar kullanır. Jacques Derrida'dan etkilenmişlerdir ve metin (bir yapıt da olabilir) görünen içeriğiyle katıldığı kültürel, görsel ya da dilbilimsel belirleme sistemi arasındaki farkın meydana getirdiği olası çok anlamlılıkları çıkarmak için çağrışımların ilkelerine uyarlar. Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç İskemle" (Resim 68) yapıtı sanata anlamların semiyotik yaklaşımıdır. Bu yapıt açılıp kapanan bir ağaç iskemle, aynı büyüklükte bir fotoğrafı ve "iskemle" sözcüğünün bir tanımından oluşur. İskemle gösteren, tanım gösterilendir, her ikisinin bütün ise göstergedir. Gerçek nesnenin seyirci tarafından algılanmasının adıdır bu fotoğraf. Sanatçı böylelikle sanatın Semiyotik'in tersine bilimsel ilkelere indirgenemeyeceğini göstermektedir.

(16) Sanat Dünyamız, Sayı 59, 1995, s.9.



Resim 68: Joseph Kosuth, "Bir ve Üç İskemle", 1965.

4.1.2. Soyut Dışavurumculuk

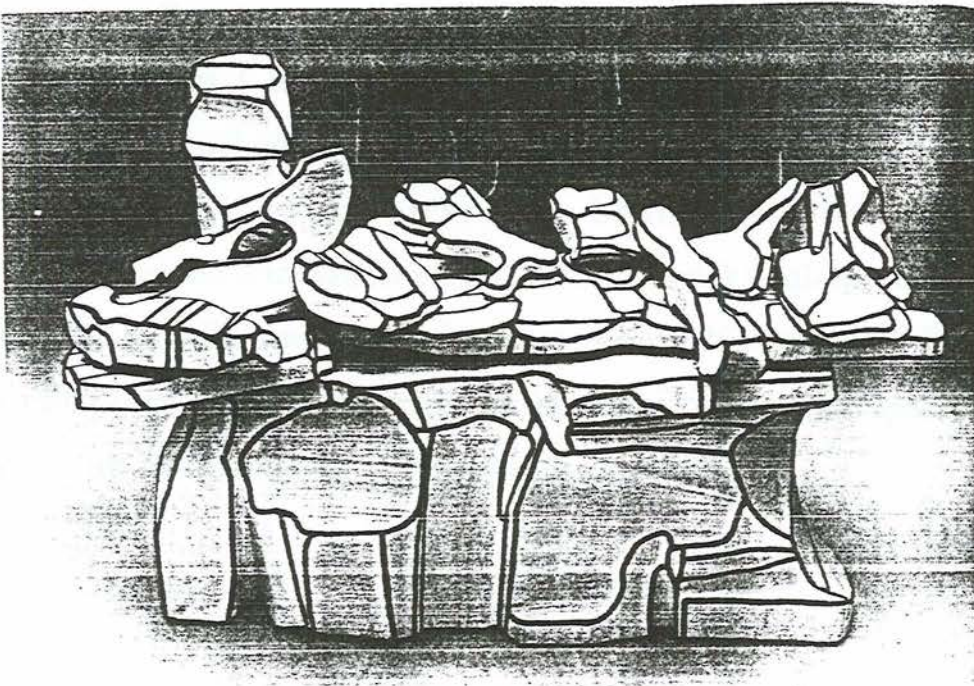
Soyut Dışavurumculuk tarihsel açıdan hem Avrupa hem Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketidir. Soyut Dışavurumculukta yaratma, resmin konusu olmaktadır ve lekeler ve materyalin kendiliğinden oluşmasını ortadan kaldırır. Bu resme Aksiyon Resim de denmektedir. Arshile Gorky, Robert Motherwell ve Heln Frankenthaler, Roberto Matta ve Andre Masson gibi sanatçılar etkilenmiştir. Soyut Dışavurumculğun bir üslup yerine bir tavır olduğu da söylenebilir. Bu akımın önde gelenleri W. Baziotes, A. Gottlieb, P. Guston, F. Kline, W. de Kooning, M. Tobey'dir. 1950'li yılların ortalarında R. Rauschenberg ve J. Johns'un ortaya attıkları bir çeşit yeni realizm ile daha sonra Pop-art'la etkisini kaybetti.

4.1.2. Lirik Soyutlama

İnformel sanatın bir başka biçimidir. İnformel sanat, geometrik biçimlere dayanmayan bir sanattır. 1930'lardan sonra ortaya çıkar. Katı

bir biçimli dünya ile konstrüktivizme karşıdır. Lirik soyutlama anlayışında informel sanatın içinde yer almaktadır. Her türlü boya ve malzeme de denenmiştir.

Temsilcileri arasında Camille Bryan, H. Hardung, G. Mathieu, J. P. Riopelle ve Wols vardır. Mathieu'nun kendisinin düzenlediği bir sergide ortaya attığı bu terim günümüzde çok yaygınlaşmıştır. Lirik Soyutlama görsel olarak Soyut Dışavurumculuğa çok yakın Avrupai bir eğilimdir. Alberto Giaometti, Dubuffet, Corneille lirik soyutlamanın önemli yaratıcılarıdır. Lirik soyutlamada sürrealistlerin otomatik yazı mantığının da yeri vardır (Resim 69).



Resim 69: Jean Dubuffet, "Dükkan Masasında Yığılma", 1968.

4.1.3. Uzamcılık

1946'da Buenos Aires'te özel Altemira Akademisini kuran Lucio Fontana, on öğrencisiyle Beyaz Manifestoyu kaleme almıştır. Bu bildiriyle yeni bir sanatın temelleri atılır, uzam ve zaman birleşir, bilinçdışının yansımaları modern hareketin rasyonalizmiyle



Resim 70: Bruce Conner, " Çocuk", 1959-60.

4.2.2. Junk

1950'li yıllarda Avrupa ve ABD'de yaygınlaşan ve heykel akımı olan Junk, sanayii artıklarını toplayarak bunları çeşitli assamblajlara kadar Dadacı K. Schwitters'in ve Arman, L. Banlecou, Cesar, J. Chamberlain, E. Paolozzi, R. Rauchenberg, R. Stankiewitez, J. Tinguely'in yapıtları bu çizgide yer alır. Bu heykeller her türlü yeniden işlenmiş bir gerçeklikle ortaya son derece ilginç yapıtlar çıkarmışlardır (Resim 71).

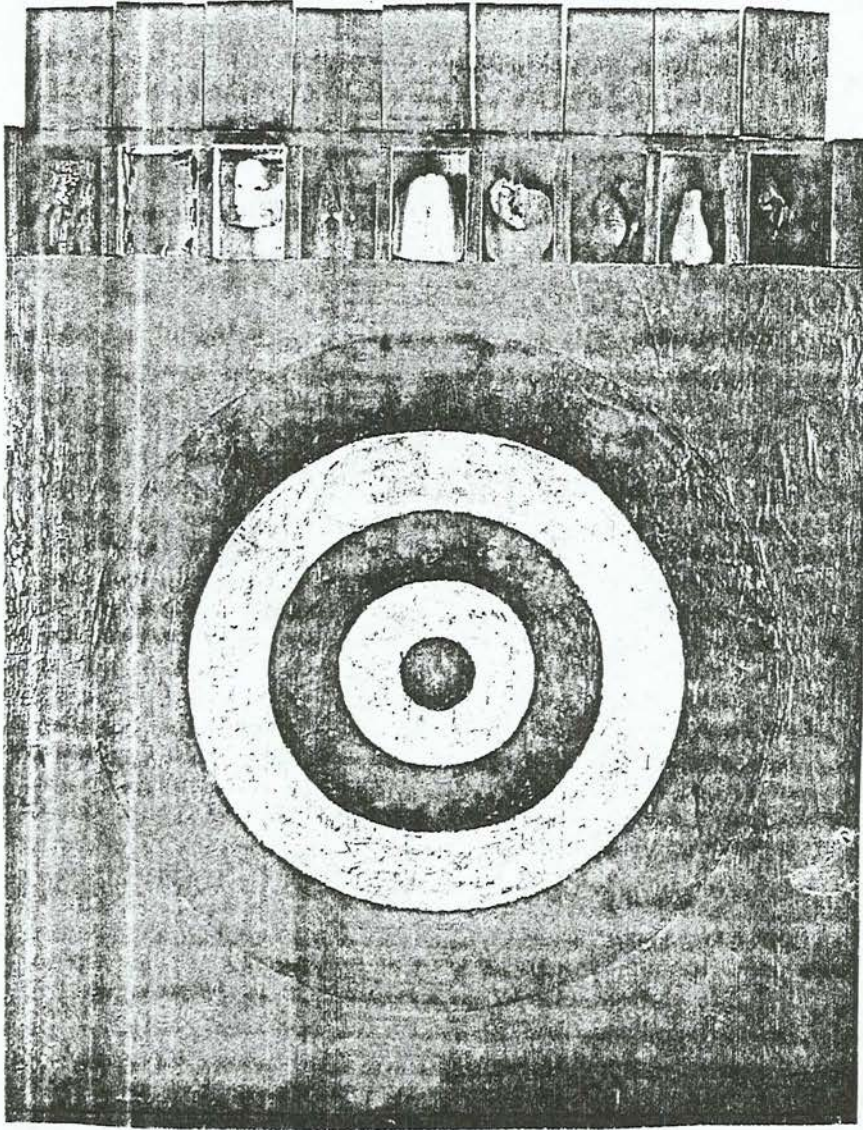


Resim 71: Arman, "Aşkın Rengi", 1966.

4.2.3. Yeni Dada

Yeni Dada terimi Ocak 1958'de Amerika'da Art News dergisinde Jasper Johns, A. Kaprow, Robert Rauchenberg ve C. Twambly'nin yapıtları üstüne yayınlanan anonim bir yazıdan ortaya çıkmıştır. Bu

sanatçılar Dada akımıyla benzerlik gösterir, Johns'un yapıtları da Dada'daki gibi paradokslar ve anlam belirsizliğiyle doludur. Rauchenberg'in uygulamaları M. Duchamp ya da K. Schwitters'in yapıtlarını andırır, Johns'da sıradan bildik nesnelere oluşturduğu heykeller içinde aynı şeyleri düşündürür. W. Berman, B. Conner ve Edwar Keinholz gibi adlar sayılabilirler. Amerikan sanat tarihinde Yeni Dada, Soyut Dışavurumculuk ve Pop Art arasında yer alır (Resim 72).

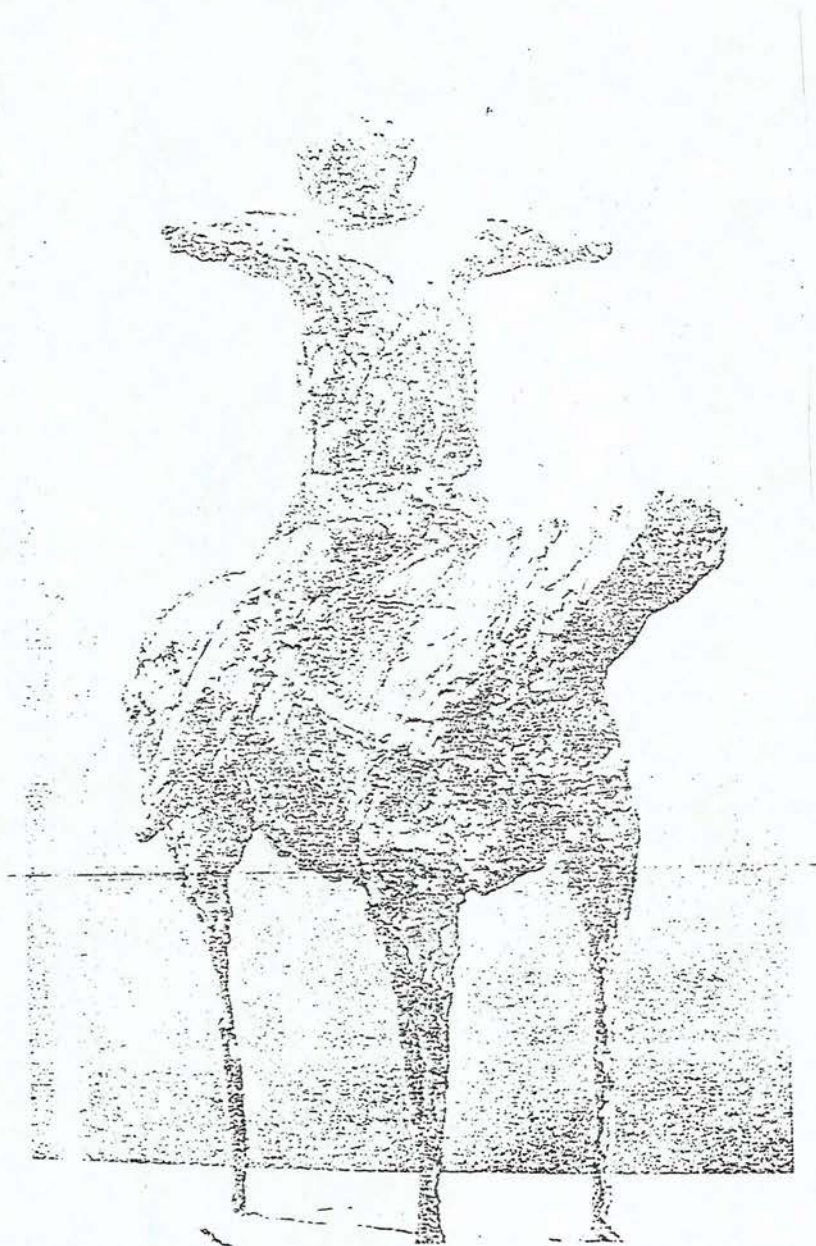


Resim 72: Jasper Johns, "Alçı Sıvama Hedef Tahtası", 1955.

4.3. 1960-1970 Arasındaki Sanat Ortamı

4.3.1. Akademik Sanat

Bütün avangard akımlarca reddedilen akademik sanat postmodernizm yanlıları tarafından gözden düşmüş bazı öteki tarihsel üsluplarla birlikte saygınlığa kavuşturulmuştur. Komer ve Melanid, Carlo, M. Mariani çağdaş yaşama ve sanata sokup kavramına ironik bir yaklaşım sergilemek amacıyla akademizmi canlandırmışlardır (Resim 73).



Resim 73: M. Mariani, "Küçük Binici", 1949.

4.3.2. Arte Povera

Giovanni Anselmo, A. Boetti, P.P. Calzolari, G. Zorio gibi sanatçılarca 1967-1971 yıllarında İtalya'da uygulamıştır.

Sanat eleştirmeni G. Celant bazı genç İtalyan sanatçıların alelade gereçlerden oluşturdukları yapıtları bu adla tanımlamıştı. Bu sanatçıların ip, çimento, gazete vb'den yaptıkları ambrajları heykelin mermer ve bronz gibi geleneksel soylu gereçleriyle eşitlik içindedir.

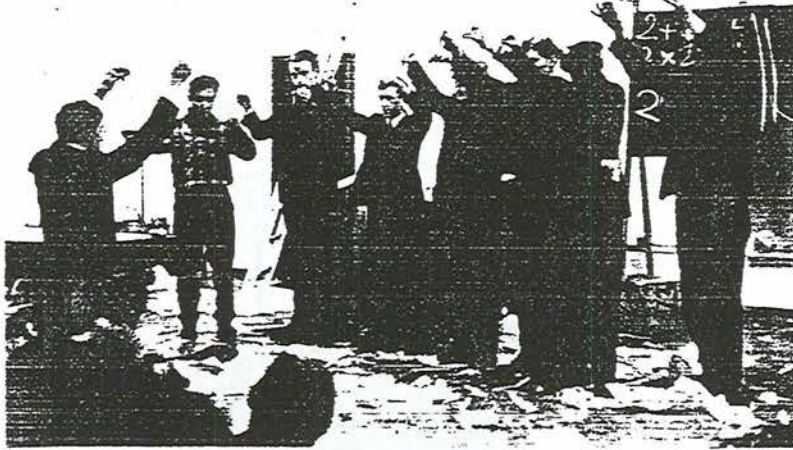
Arte Povera'nın öncüleri doğa, tarih ya da çağdaş yaşama göndermeler yapan metaforik bir anlatımdan yararlanırlar (Resim 74). Bu idealist sanatçılar dokunulabilir, görülebilir bir evrende güçlü bir biçimde kök salmış bir sanatın kurtarıcılığına inanırlar. Yapıtları genellikle beklenmedik etkilerle duyarlılığa seslenir. Sözgelimi Michelangelo Pistelletto alçıyla yaptığı cırtlak renkli paçavralara bakan Milos Venüs'üyle sosyal hiyerarşiyi düşündürmektedir bize.



Resim 74: Giovanni Anselmo, "Pamuk ve Şarap, 1968.

4.3.3. Fluxus

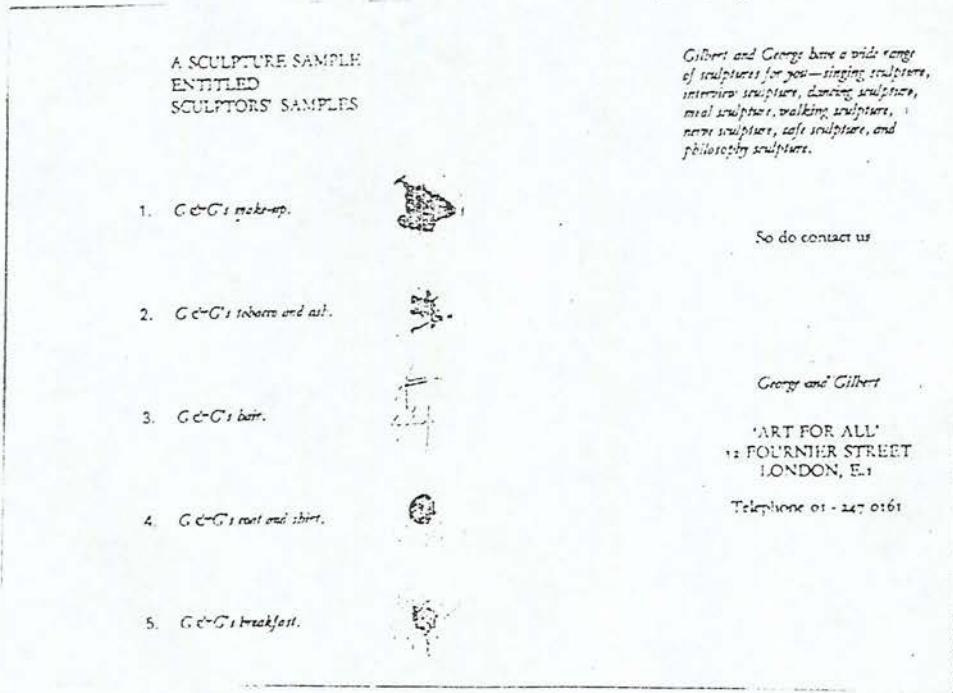
George Maciunos 1961'de New York'da A/G Galerisindeki bir dizi konferans için davetiyede bu sözcüğü kullanmıştı. Almanya, Fransa, New York ve bir çok Avrupa kentinde Japonya ve Kaliforniya'da Fluxus yaratımı ve yok oluşu daha genel olarak geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yapar. J. Beuys, G. Brecht, P. Fillou, F. Friedman, D. Sporri, D. Higgins, R. Johnson, Yoko Ono, N.J. Paik, Vostell, R. Watts gibi Maciunos'un çevresinde toplanmış bazı isimler belirleyici bir rol oynamış olsalar da Fluxus hiçbir zaman grup haline gelmemiştir. Fluxus sanatçılarında toplumsal kaygılar, estetik düşüncelerden önde gelir. Burjuva tavrı ve tutumunun temalarını kırmak isterler. Fluxus'un amacı popüler kültürü canlandırmak değildir, hareketlerinde Happening'lerle benzeyen mizahi yönü çok güçlü anlatım biçimleri sergilenir (Resim 75). Bir Fluxus hareketi kesinlikle önceden kararlaştırılmış değildir. Rastlantının çok büyük ölçüde payı vardır. Roy Johnson normal postayla kartpostal biçiminde kolajlar göndererek mail-art ya da posta sanatının öncüsü olmuştu. Fluxus anlayışı bazı kavramsal sanat etkinliklerinde de gösterir kendisini.



Resim 75: Fluxus, "1963'de Bir Fluxus Manzarası".

4.3.5. Gövdesel Sanat

Maria Abromovic ve Ulay, V. Acconci, S. Brisley, C. Burden, T. Fox, Giltet et George, R. Horn, M. Jouiaca, B. Nauman, D. Oppenheim, K. Rinle, J. Scolt, L. Smith ve Sterlarc'ın 1960-1970 arasında ABD Avrupa ve Avusturalya'da etkili olan Kavramsal Sanata yakın, Performance'ın da doğrudan öncüsü olan gövdesel sanat (body art) sanatsal anlatımın bir gereğidir. Sanatçı halkın önünde bir Eylem gerçekleştirir, çoğu zaman fotoğraf veya video ile kalıcı kılar. Genel olarak mozoist itkilerle ya da manevi bir arayışla motive olsa da çok farklı biçimlerde de görülebilir. 1971'de Burden elinde tüfek olan bir arkadaşının karşısına geçerek ateş ettirir. Gina Pane traş bıçaklarıyla gövdesini keser. Teny Fox kendisine "olağanüstü" bir mekan düzenleyerek göğşe yükselmeye çalışır. Gilbert et George canlı heykellere dönüşürler (Resim 77). Marina Abromovic ve Ulay Çin Seddinden yürümüşlerdi. Bu sanatçıların bir çoğu yaşamlarını tehlikeye atarlar. Bir takım deneylerle toplumu yansıtan sanatçılar arasında M. Duchamp, Y. Klein, P. Manzoni vardır.



Resim 77: Gilbert ve George, "Heykeltraş Örnekleri Başlıklı Bir Heykel Örneği", 1977.

4.3.6. Hiperrealizm

"1960-1970 yıllarında, özellikle ABD'de yayılan Hiperrealizm gözün görme yeteneklerinin ötesindedir ve bu nedenle fotoğrafa başvurur."⁽¹⁷⁾ Foto gerçekçilik adı da kullanılır. Hiperrealizm gerçeğin fotografik vizyonudur. Aralarında R. Bechtle, C. Bravo, J. C. Clarle, C. Close, R. Cottingham, R. Downes, D. Eddy, R. Estes, J. Fish, M. Merley, G. Schlosser de gibi Hiperrealist ressamlar için konu bahane eden başka bir şey değildir. Bu ressamların gerçekten ilgilendikleri nesnenin fotoğrafla ilgili yanısıdır.

60'lı yılların ortasında ilk defa hiper-realist çalışmalar yapan Malcom Morley ise konunun makinenin o kadar özen, teknik ve dikkatle yaptığı marifeti elle tekrarlamak olduğunu vurguluyor ve yaptığı işe görüntünün değil, yalnızca uyguladığı tekniğin önemli olduğunu anlatabilmek için bir çok yapıtını başaşağı gerçekleştirir. Akımın en önemli isimleri John de Andrea, Duana Hanson gibi heykeltıraşlardır (Resim 78). John de Andrea'nın gerçek bir çıplak kadından en ince detayına kadar ayırt etmesi imkansız olan heykeli onun akımı yansıtan bir çalışmasıdır.

4.3.7. In Situ (Yerinde)

In Situ bir yapıt, etkin bir işlevi olması amacıyla, gösterileceği yer göz önünde bulundurularak yapılır. Sanatçının titiz müdahaleleri belirgindir. Daniel Buren gibi sanatçılar tarafından geliştirilmiş olan sanatsal etkinlik ve yer arasındaki sanatçılar tarafından geliştirilmiş olan sanatsal etkinlik ve yer arasındaki diyalog kavramı Land Art'la özel bir gelişme göstermiştir (Resim 79).

(17) Sanat Dünyamız, Sayı 59, 1995, s.74.



Resim 78: John De Andrea, "Ann" (Detay), 1986.



Resim 79: Daniel Buren, "İskemleler", 1980.

4.3.8. Performance

1960'lı yılların sonundan başlayarak ABD, Avrupa ve Avustralya'da Gösteri, temsil anlamındaki performance sözcüğü günümüzde bir topluluk önünde, müzik, dans, şiir, tiyatro ve video ya

da bütün bu unsurları bir kombinezonunda katılımıyla gerçekleşen tüm sanatsal etkinlikleri tanımlar.

1960'lı yılların sonunda Performance yalnızca Kavramsal bir girişimle sınırlıydı ve tiyatro, dans alanını pek kapsamıyordu. V. Acconci, L. Anderson, Eleanor Antin, Ana Banana, Bob Et Bob, Eric Bogosion, Stuart Briesley, Chris Burden, J. Dupuy, T. Fox, G. İdea, G. Et George, J. Jonas, L. Lobowitz, T. Mariani, V. Rosenbach, J. Scott tarafından gerçekleştirilen etkinlik bu dönemde bir kaç dakikadan bir kaç güne kadar uzanan gösteriler şeklinde gerçekleşiyor ve bir kez yapılıyordu. Gilbert et George'un kendilerini birer "canlı heykeller" diye adlandırdıkları ve sergiledikleri ya da Londra sokaklarında robot gibi dolaşmaları da gene bu döneme rastlar. 1970'li yılların sonlarına doğru performance biçim değiştirir, video ve sinemaya döner. Zaman zaman yerleştirilmiş eşyalar sergilenir, dans, müzik, pandomim ya da tiyatro bir arada düzenlenmektedir.

4.3.9. Postminimalizm

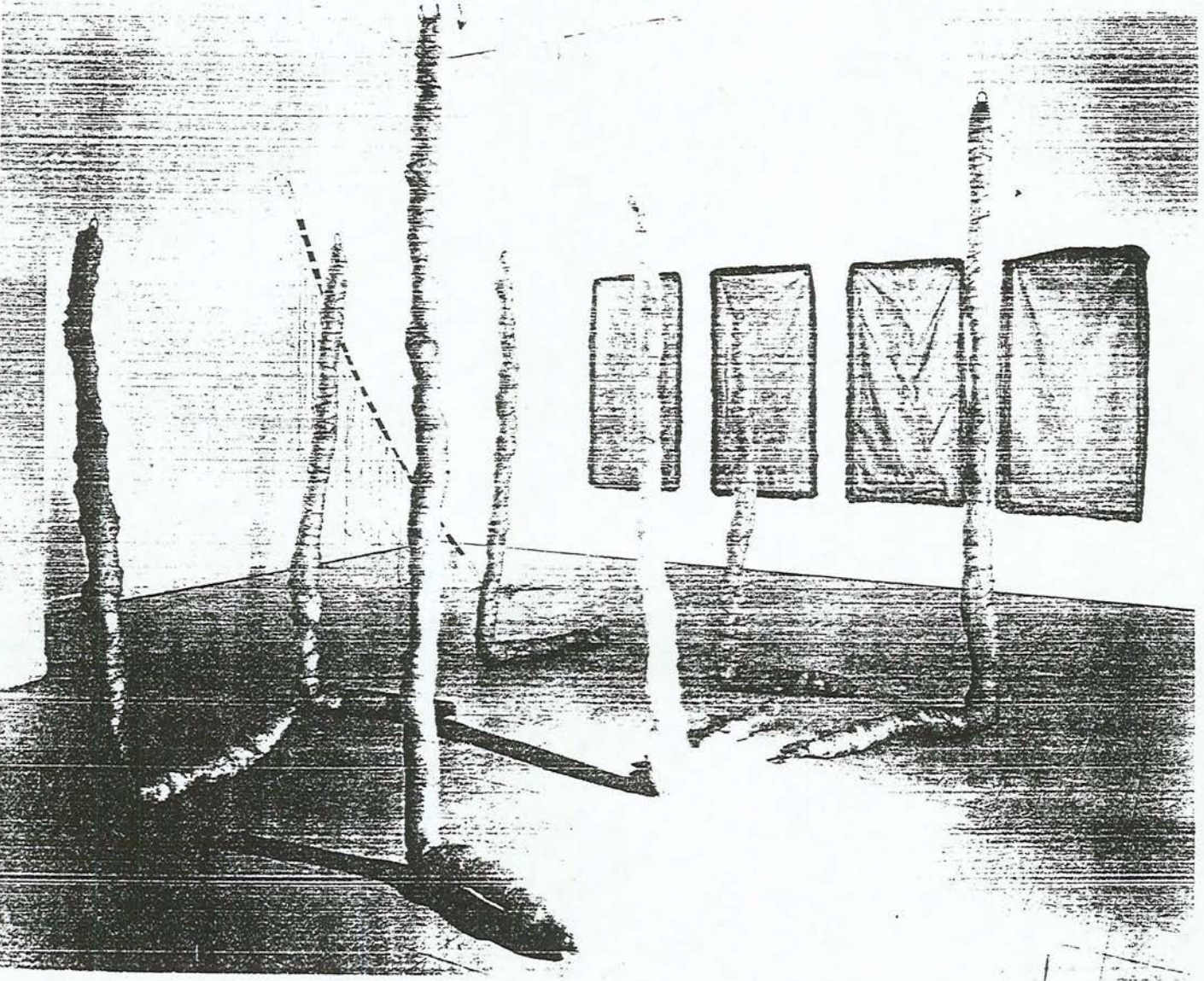
Eva Hesse Kasım 1971'de Artforum dergisinde söz eder. R. Serra ve Eva Hesse'in yapıtlarının Minimal sanatın nesnellik ve formalizmin tersine kalıcı olmayan geçici hatta organikliğini belirtmek amacıyla kullanılmıştır (Resim 80). 1960-1990 yıllarında ABD ve Batı Avrupa'da etkin olan Postminimalizm, L. Benglis, J. Beuys, D. Dens, S. Gilliam, H. Haacke, E. Hesse, R. Morris, R. Serre, R. Sanier tarafından uygulanmıştır.

Proces art'dan yönetim ve gelişmenin önemli olduğunu belirtmek için söz edilmiştir. Bir süreç (process) başlatır sanatçı ve sonuçlarını bekler. Postminimalizm 1969'da iki sergiyle onaylanır. "Tavır ve Tutumlar-Biçim Olunca" (Bern) ve "Procedures/Materials" (New York). Sanatçılar Minimalizmin soyut, anonim ve rastlanır basitliğinden

kurtulabilmek için örneğin yapıtlarının bazı unsurlarını yere yayarak dağıtmaktan kaçınmayarak İn Situ ürünlerde verirler. Minimalizme ve ticari başarısına karşı bir tavırda söz konusudur.

4.3.10. Postmodernizm

Sosyologların 1960'lı yılların başında, 1970'lerde de mimarlık alanında kullanılan sözcüğü sanat tarihi 1970'li yılların sonunda kabul etmiştir.



Resim 80: Eva Hesse, "Ağustos", 1968.

O dönemde belli belirsiz modern olan herşeye karşı çıkma olarak kullanılıyordu. "Kimi tarihçiler Modernizmi 1980-1930 yılları arasına sıkıştırırken buna, Post-Modernizm'den önce 1960'a kadar gecikmiş Modernizm adı altında o ana kadar yaşanan diğer akımlar ekleniyor."⁽¹⁸⁾ Kabaca 1960'larda Modernizmin içinden çıkışlarla başlıyor Post-Modernizm. Çoğulculuk burada hem felsefesi hem stil açılarından gündeme geliyor. Aynı zamanda var olan egemen ideolojiler eleştirel bir bakış açısında edinilmiştir. Modernistler sunulan problemlere tekil veya ekonomik çözümleri ön plana çıkarırken, Post-Modernizm buluşların yanısıra kültürel değerleri veya ortamın rolü üzerinde duruyorlardı. 1960'larda Pop Sanat Hiper gerçekçilik, politik gerçekçilik, Trans-avagarde, Yeni Dışavurumculuk gibi çıkışlarda sonuçlanıyor. Modernizmin ve özellikle Gecikmiş Modernizmin her bir akımın veya sanat şeklinin bağımsızlığı ve ifadeciliği üzerine, yani estetik boyutta yoğunlaşırken, Post-Modernistler daha çok anlam üzerinde yoğunlaşıyor.

Bir çok kuramcı Modernizmden Postmodernizme geçişin çağdaş sosyo-ekonomik üzerindeki çalkantılarla da köklü değişiklikler başlattığını kabul eder. Medya Mc Luhan'ın dediği gibi bir "dünya köyü" yarattı. Dergilerin yaydığı sanat yapıtları bütün dünyaya ulaşmaktadır. Postmodern ya da post-endüstriyel kapitalizm tüketici bir ideolojiyi komünist dünyanın çökmesinden sonra daha yaymayı başarmıştır. Bu arada teknik gelişmenin yararları ve dünyanın ekolojik dengesi tartışılmaya başlanmıştır. Postmodernizmin elektronik çağıyla uyuma gerekliliğide böylece ortaya çıkmıştır. Sanat kuramı II. Dünya savaşından sonra kuralcı, kısıtlayıcı ve tek bir soyut ideal üstüne oturtulur. Minimalizmle birlikte sanatın sıfır derecesine ulaşılır. Postmodernistler, Pop'art, Kavramsal Sanat 1960'lı yılların öteki

(18) Baykam Bedri, Boyanın Beyni, 1990, s.280.

yenilikçi hareketlerinden yola çıkarak ve modernleri küçümseyerek yeni türler, temalar ve üsluplar yaratmaya yönelirler. Figürasyon yine moderndir ve alıntı sanatının uygulanması için tarihin sunduğu repertuvardan yararlanır. Simülasyonistler medyadan ya da sanat tarihinden aldıkları imajları kullanarak Avangardın benimsediği sanat yapıtının özgünlüğü ilkesine saldırırlar. Bununla beraber onların daha önce hiç görülmemiş yaklaşımları da paradoksal biçimde başka bir Avangad'dan söz edilmesini haklı çıkaracak kadar yenilik gösterir. Postmodernizm bilimsel sanatla popüler kültür arasındaki farklılıkları ortadan kaldırır. Karma sanat biçimleri geçerlidir artık, sanat eleştirisi sosyolojinin, antropolojinin, dilbilimin ve felsefenin verilerinden yararlanır. Postmodernizm, Michel Foucault, J. Baudrillard ve Fredric Jameson gibi kuramcılar farklı disiplinler arasındaki engelleri ortadan kaldırmıştır. 1980'li yıllar lanetli sanatçı mitini Postmodernizm kaldırmıştır ve sanat pazarı gelişmiştir.

4.3.11. Siberetik Sanat

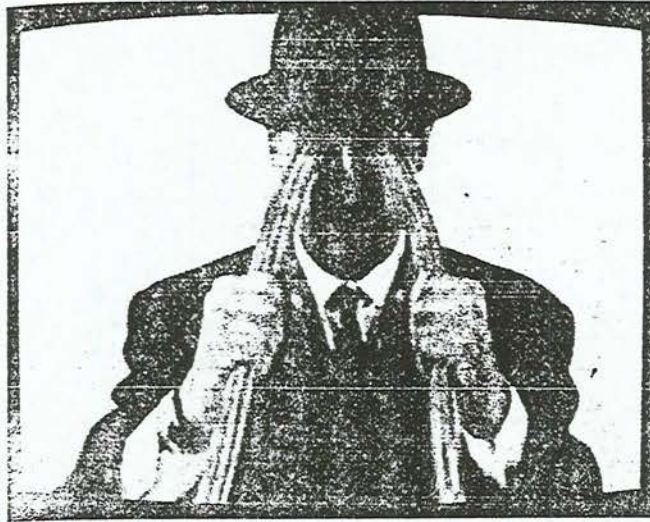
Çağdaş Sanat Enstitüsü'nün 1968'de Londra'da bir serginin adı "Cybernetic Serendipiy"di. Dolayısıyla siberetik sözcük Avrupa ve ABD'de etkili olan, enformatik (bilgi), fotokopi, Laser, faks ve uydu aracılığıyla yayın gibi modern tekniklerden yararlanan bütün sanat biçimlerini oldukça geniş biçimde niteler. N. Burson, D. Cabami, D. Devis, P. Earls, E. Emschwiler, P. Haberman, B. Nauman, N. J. Paik, B. Rogers, J. Seawright, W. Vasulken, T. Victoria gibi bir çok sanatçı Sanat ve Teknik akımı içinde yer almış sanatçıların tersine bireysel yaratımı tercih ederler. Makinelere ancak kişisel düşünceleri iletmek için yararlanırlar.

4.3.12. Video

Sanatsal amaçla video 1965'e doğru kullanılmaya başlandı. N. June Paik yeni çıkan Sony kamerayla ilk filmlerini çekti ve bunları New York'da bir kafede gösterdi. Video teknik bir olanak olup bir üslup ya da eğilim değildir.

Video çok çeşitli amaçlarla kullanılır sanatçılar tarafından. Video sanatı toplumumuzda medyanın rolü ve gerçekliğini çeşitli biçimlerde bozma konusuyla ilgili sorunlar getirmiştir. İlk videocular kuşağı kavramsal sanata çok yakındır, daha sonra popüler kültürün değerlerini benimseyen yeni postmodern bir akıma bırakmıştır yerini. ABD, Kanada, Batı Avrupa ve Avustralya'da yayılan Video'nun teksilcileri, V. Acconci, M. Almy, L. Anderson, R. Ashley, T. Fox, G. Hill, R. Horn, R. Kriesche, S. Kubota, C. Lord, B. Nauman, V. Resenbach, J. Scott, V.A. Wöfl, C. Newman gibi bir çok sanatçıdır (Resim 81).

İlk video galerisi 1969'da kurulan Düsseldorf'daki Gerry Schum galerisi olmuştur. Burada sanatçılar video bantları üretmişlerdir. R. Long, B. Flangman, D. Oppenheim, W. de Maria 1969'da "Freiçs Berlim" adlı yayın üzerinden milyonlara ulaştılar. 1970'de G. Anselmo, J. Beuys, J. Boetti, S. Brown, P. Colzolori, H. Fulton, Gilbert and George, V. Rücknem, "Frensch-Galarie", "Sütwestfunk Baden Baden" üzerinde yapıtı da aynı şeydir.



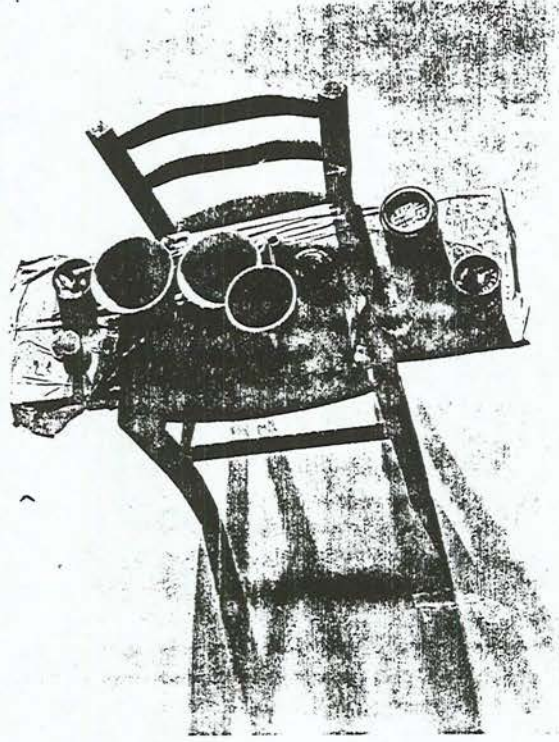
Resim 81: VA Wölfl, "Wiana'da bir Video Gösterisi", 1979.

Video aracı ile ilgilenen sanatçılar sık sık değişik materyallerde kullanıyorlardı. Fotoğraf, hazır TV çekimleri, müzik bunlardandır. Çoğunlukla yabancılaşma, amaca uymayan araştırma eğilimi video sanatı ile görünür kılınır.

4.3.13. Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realisme)

16 Ekim 1960 tarihli bir bildiriye Fransa'da Pierre Restany, Yeni Gerçekçilik terimini ortaya atan 27 Ekimde Yves Klein aynı adlı grubu kurar. Gerçekçiliğin kavranmasında yeni yaklaşımlar olarak tanımladığı Yeni Gerçekçilik motivasyonların farklılığını ön planda tutar. Arman, Cesar, Christo, G. Deschamps, Y. Klein, M. Rotella, S. Phalle, D. Spoerri, J. Tinguely, J. Villegle'dan oluşan grup üç yıl 1963'deki son toplu sergiye kadar sürdürür ve akımın anlatım tekniklerinde olağanüstü bir yaratıcılık görülür. Y. Klein'in hareketli resimleri, Arman'ın akümülyasyonları, Christo'nun paketlemeleri, Rotella ve Village'nın parçalanmış afişleri, Spoerri'nin tuzak tabloları, Raysee'in asamblajları, Tinguely'nin resim makinaları gibi. Y. Klein bir tür metafizik araştırmayla gerçeğin kavranmasını boşluğun ve gökyüzünün

kavranmasıyla özleştirerek bir uç noktaya götürmüştür (Resim 8²). Yeni gerçekçilik, mimaride amaca uygunluğu öngören bir akım olarak da yararlı olmuştur.



Resim 82: Daniel Spoerri, "Kahvaltı I", 1960. Resim

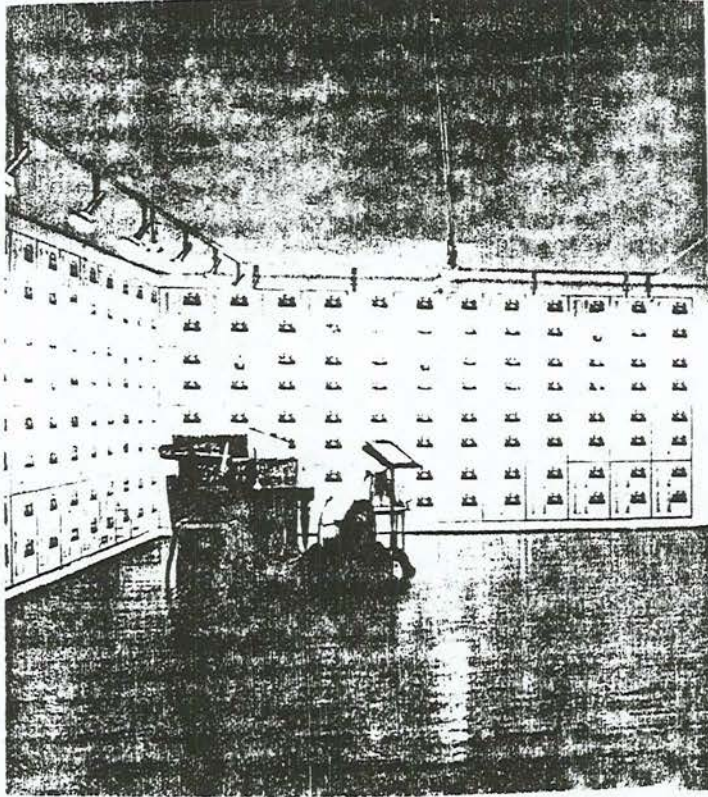
4.4. 1970-1980 Arasındaki Sanat Ortamı:

4.4.1. Mono-Ha

Japonya'da 1970 yıllarında etkin olan Mono-Ha "nesne okulu" sanatta betimlemeyi reddeder ve doğal nesnelere doğal gerçekliğini değiştirmeden kullanır. Nesnelerin özüne karşı bir saygı ve yapıtlardaki özgel arılık Mono-Ha'yı Minimalizme yaklaştırır. Zen'e gönderme yapan özgün bir doğu felsefesiyle desteklenir Mono-Ha grubu (Singo Honda, S. Koşimişi, K. Marita, N. Sehre, K. Suga, L. U. Fan, K. Yoşuda) ilk 1969, son 1970'de sergi açmıştır. Sanatçılar grup dağılıncaya bireysel çalışmalarını sürdürüp, sergilerde buluşurlar. Mono-Ha nesnelere arasında bağlantılar kurar ve bağlantılar "yapıtı" oluşur. Bu yapıtta bize olan bir şeyi öğretmektedir.

4.4.2. Sanatçı Eşyaları

ABD başta olarak 1970'lerin sonunda ressam, heykeltıraş ve mimarlar genellikle galerilerde satılıp eşi bulunmayan çeşitli eşyalar üretirler. Bu olgu Postmodernizmin daha önce belirgin olan farklı yaratıcılık alanları arasındaki sınırları kaldırmasından sonra müzelerden düzenlenen kurumsallaşmış ve gündeme gelmiştir (Resim 83). Bauhaus üyeleri ya da Picasso ve Brancusi gibi sanatçılar eşya üretirken estetik gerekliliğindedey uyuyor ve sanat-zanatkarlık ayrımını yapmayı sürdürüyorlardı. Bugün eşya sanatsal anlatımın bir gerecidir. Bod Wilson mizansenleri için aksesuar heykeller yaparken S. Burton kamusal siparişler çevresinde heykel koltukları, R. M. Fisher de dev aydınlatma sistemleri kurmuştur. H. Andeson, S. Burton, S. de Staebler, R. M. Fisher, F. Gehry, D. Ireland, J. Rusama, H. Darboven, M. Main, Meister, İ. Naguchi, K. Wihile, R. Wilson ABD'de etkili olan bu akımın önemli adlarıdır.



Resim 83: Hanne Darboven, "M. Oppenheimer İçin Gereksinme", 1985.

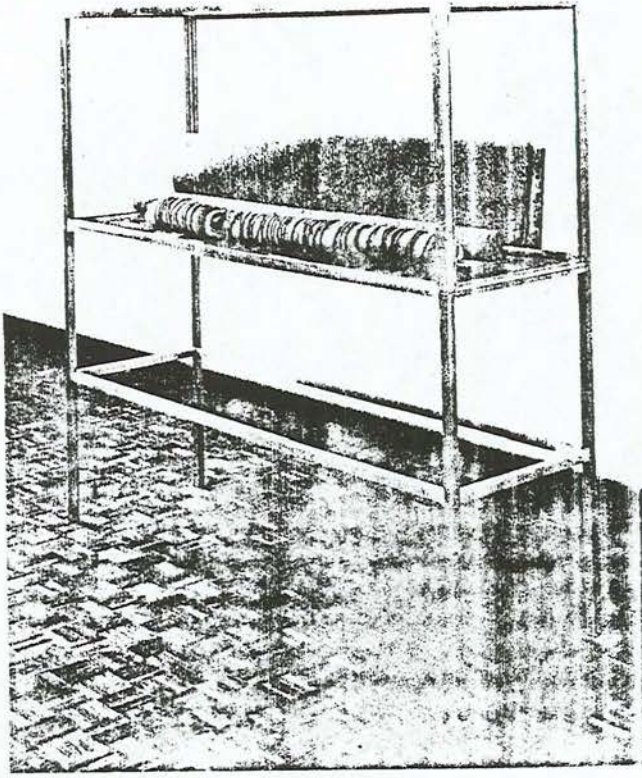
4.4.3. Yerleştirilmiş Yapıt (Enstalasyon)

Yapıtlar her zaman sergi alanlarına yerleştirilmiştir. Ama çağdaş sanatta entalasyon sözcüğü belli bir yer için tasarlanmış ya da uyarlanmış yapıtları belirtir. Böyle bir yerin unsurları seyirciyi etkin katılıma yönelten bir çevre yaratır. Bazı sanatçılar bu sözcüğün statik yanlarından korunmak için düzen sözcüğünü yeğlerler. Bir kaç örneği sürekli olarak müzelerde sergileniyor olsa da sanat pazarının dışında kalır. Sergilenip sonra sökülen işler, yalnızca fotoğraf belgeleri ile kalırlar. Judy Pfaff kullanıldıktan sonra atılan binlerce nesneyle çok ilginç çevreler düzenlemiştir. Denizaltı bahçeleri, büyülü dünyalar vb. D. Lipski topladığı sanayi artığı eşyalarla muzip heykeller yapar. D. Buren belli bir yeri maddi ve manevi özelliklerini ön plana çıkaran çizgiyle dikkat çekmiştir.

1970'li yıllardan bu yana daha çok Avrupa ve ABD'de etkili olan bu akımın başlıca sanatçıları T. Allen, J. Beuys, C. Boltanski, J. Borofsky, M. Broddthars, C. Burden, B. Charlesworth, W. Maria, T. Fox, F. Gillette, L. Hirsman, J. Kosuth, D. Lipski, M. Merz, N.J. Paik, M. Pistoletto, B. Viola gibi isimlerdir (Resim 84).

Mairo Merz Projekt 74'ü barındıran Köln Kunsthalle'sinin bahçesine dizdiği dört köşeli masalarla bu mekan potansiyelini göze görünür kılmak istemiştir. Merz'e göre duvar ayırıcıdır, kaldırılması iç mekana yine değerini kazandırır. Ev yapmak mekan ve zamanı birleştirmektir. Duvarsız mekan genişlemiş, büyüme potansiyeline sahiptir. Genişleme birimi (modülü) insandır. Mekan potansiyeli sembolü olarak Merz masayı almıştır. Devamlı büyüyen taşınabilir, yer değiştiren araçlardır. Merz, masalar dizisinin bir organik diziyi temsil ettiğini onları 13. yüzyıl doğa filozofu Fibannacci'nin doğadaki büyüme oranlarını esas alan çeşitli bitkilerin büyümelerini incelemesi ile elde

edilmiş 1,2,3,...,5,...,8.,13 vb. sayı dizisine göre sıralanmaktadır. Mekan sınırlama, mekan büyümesi, bir gelişim ve devamlı organizasyon ifadesi olan doğadaki büyüme oranlarında evrende temel birim 9 masa gidgide büyüyen ölçülerde yapılmış olup bir spiral çizgiyle üzerinde dizilirler. Doğadaki büyüme sembolü spiralde organik bir gelişim hareketini tekrarlar.



Resim 84: Joseph Beuys, "Karşılaştırmalı Beuys", 1974-1984.

4.5. 1980-1990 Arasındaki Sanat Ortamı

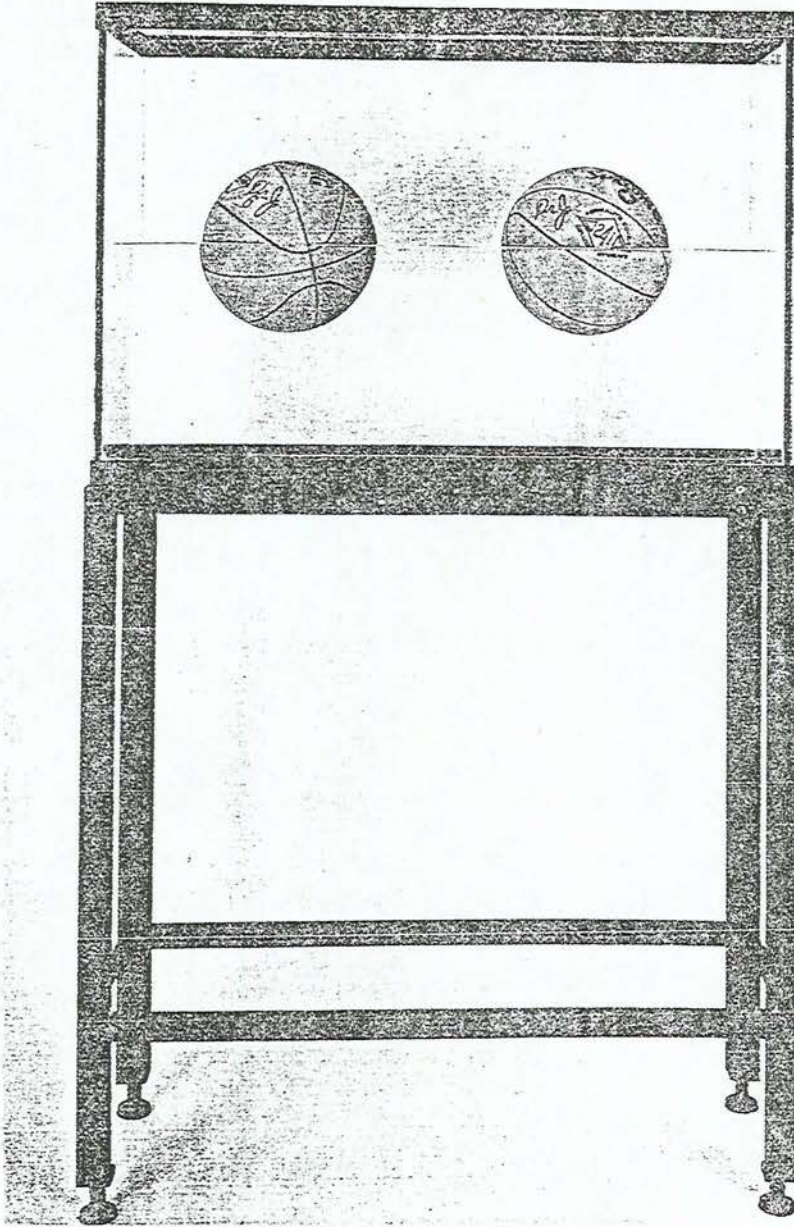
4.5.1. Avangard Ötesi

İtalya'da etkisini 1980'li yıllarda gösteren Avangard Ötesi tanımlaması İtalyan elştirmen Achille Bonito Oliva'nın buluşudur ve bu terimi 1979'da geleneksel anlatım biçimlerine (resim ve heykel) ayrıcalık tanıyan her türlü siyasi angajmandan uzak duran ve kesinlikle ekletik

bir tavır, benimsemiş bir sanatı tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Avangard Ötesi sanatçıları özellikle S. Chra, F. Celemonte, E. Cuceti, M. Maria, R. Salvadori imajlarını sanat tarihinden alan, popüler kültürden ve primitif kültürden yararlanırlar. Avangard ötesi bir çok bakımdan Yeni Dışavurumculukla benzeşir ama bu kavram özellikle İtalya sanatçıları için kullanılır.

4.5.2. Simülasyonizm (Benzetmecilik)

Atlantik ötesinde etkisi çok büyük olan Jean Baudrillard'ın postmodern kuramını kaynak gösteren simülasyonistler, M. Bidlo, S. Charlsworth, G. Guttman, D. Diao, Komar ve Melanid, J. Roons, C. Maria Marianni, P. Prince, G. Richter, R. Schuyff,'dur. Baudrillard şöyle diyor: "Simülasyonizm (benzeşim) betimlemeyle karıştırılır. Similasyon ve gerçeğin eşdeğerlik ilkesinden hareket eder. Simülasyon, kendisi bir taslak olarak betimlemenin yapısını sorar. Herşey programlanmıştır, ve güncel olaylarda senaryonun gerçeğe göre bir devinimini yansıtır. Bu açıdan otantiklik kavramının içi boşalır. Simülasyonistler "daha önceden oradaydı"yı değiştirmiyorlar bile artık, uyarıyorlar. Bu nedenle uyarılama, hatta uyarılamacılık kavramları gündeme geliyor. Ama artık onlar için bir yapıtta bulunan bir nesneyi almakla yetinmek hatta M. Duchamp'ın ready-made gibi bir bağlam değişikliğiyle başka bir dönüştürme söz konusu değildir. Postmodern simülasyonistler uyarladığı nesneyi yeniden çizer, boyar ya da nesnenin fotoğrafını çeker. Bu açıdan Pop'art bu hareketin öncüsüdür. Jeff Koons oksitleme çelikten ya da porselenden heykeller yaptırmıştır (Resim 85). A. MeCollum'sa yalnızca adılar sunmuştur seyirciye. Simüsyonalizm bir biçimi olan tarihsel üslupların yeniden yönlendirilmesi, Yeni Geometri ile adlandırılmış, sanatçıların bazıları bu akım içinde gösterilmiştir.



Resim 85. Jeff Koons, "İki Top", 1985.

4.5.3. Yeni Dışavurumculuk

Avrupa, Avusturalya ve ABD'de etkili olan Yeni Dışavurumculuk nitelemesinin hangi döneme kadar gittiği bilinmemektedir. Avrupa'da kendini hissettiren bir İtalyan-Alman eğilimini yansıtan terim 1982'den

bu yana kullanılmaktadır. L. C. Azaceta, G. Baselitz, J. M. Basguat, S. Chio, F. Clemente, G. Garausie, J. Immendorff, R. Juarez, A. Kiefer, P. Kirbeby, R. Longo, Salome, J. Schnabel, E. Stanley tarafından uygulanan akım, kavramsal sanata ve modernizmin tarihi kopuşuna bir tepki olarak gelişmiştir. Bu akımın sanatçıları resmin ve heykelde geleneksel biçimlere geri dönülmesini savunurlar.

4.5.4. Yeni Kitsch

Yalancı bir ışıltı ya da parlaklığı olan bayağı ve düşük zevk anlamında olan bir sözcüktür kitsch. II. Dünya Savaşı'nın son bulmasından bu yana pek çok sanatçı bir kışkırtma olarak, popüler boyutun altını çizmek için bu alana girmişlerdir. Cırtlak yapıtlar, büyük bir neşe ve sevinç içinde birbirlerine karışır ve çeşitli biçimlerde oluşan zevksizliği yüceltir. Bu akımın bazı sanatçıları M. Bidlo, A. Connelly, R. Alan, K. Haring, Grenblat, K. Ouionas, W. Robinson, K. Schaf, M. Vaisman, A. Witta, M. Wong gibi isimlerdir.

Günümüz sanat ortamında sergi ve bianllerle sanatçılar hem kişisel hem akımlar arası çalışmalarını sergilemektedirler. Bu çok sesli ortamın çok sesli eserleri, küreselleşen dünyanın ortak görüntüleri de olabilmektedir. Durmadan gelişen, değişen sanat görüntüleri izleyiciyi bazen şaşırtmakta bazen geçmişe ironik bir biçimde geri götürmektedir. Ülke, dönem, üslup, karma bir biçimde sanatçıyı etkilemektedir. 1940-1990 yılları arasında 60 sanatsal görüş, akım, hareket büyük canlılık getirmiştir resim ve heykel alanında. Bunların bir çoğu hala ağırlığını korumaktadır.

KAYNAKÇA

- Anadolu Sanat** Anadolu Üniversitesi, G.S.F. Yayınları, Sayı 3, Nisan 1995.
- Baykam Bedri** **Boyanın Beyni**, Genç İşadamları Derneği Yayınları, 1990.
- İpşiroğlu Mazhar** **Çağdaş Düşünce**, Ada Yayınları, 1987.
- Savaş Remzi** **Çağdaş Teknoloji ve Sanat**, Hacettepe Üniversitesi, G.S.F. Yayınları, 1988.
- Ögel Semra** **Çevresel Sanat**, İ.T.Ü. Müh. Mim. Fak. Yayınları, 1977.
- Çubuk Mehmet** **2000 Yılına Doğru Sanatlar Sempozyumu**, İstanbul D.G.S. Akedemisi, 1977.
- Erinç M. Sıtkı** **Kültür Sanat Sanat Kültür**, Çınar Yayınları, 1995.
- Ragon Michel** **Modern Sanat**, (Çev: Vivet Konetti), Cem Yayınevi, 1987.
- Lynton Norbert** **Modern Sanatın Öyküsü** (Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, 1991.
- Küçük Mehmet** **Modernite versus Postmodernite**, Vadi Yayınları, 1993.
- İprişoğlu Nazan, Mazhar** **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Cem Yayınevi, 1983.
- Mülayim Selçuk** **Sanata Giriş**, Bilim Teknik Yayınevi, 1994.

- Sanat Dünyamız** Yapı Kredi Yayınları, Sayı 50, 1992.
- Sanat Dünyamız** Yapı Kredi Yayınları, Sayı 59, 1995.
- Büyükışleyen Zahit **Sanat Eserlerini İnceleme**, Anadolu Üniversitesi
Özsezgin Kaya Yayınları, 1993.
- Tansuğ Sezer **Sanatın Görsel Dili**, Remzi Kitabevi, 1988.
- Hauser Arnold **Sanatın Toplumsal Tarihi** (Çev: Yıldız Gölönü),
Remzi Kitabevi, 1995.
- Kınay Cahid **Sanat Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- İpşiroğlu Nazan,
Mazhar **Sanatta Devrim**, Ada Yayınları, 1979.
- Kandinski Vasili **Sanatta Zihinsellik Üstüne** (Çev: Tefik Turan),
Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Armağan İbrahim **Sanat Toplum Bilimi**, İleri Kitabevi, 1992.
- Franka Andreas **Skulpturen und Objekte von Malern 20.**
Jahrhunderts, Köln, 1982.
- Özer Bülent **Yorumlar; Resim, Heykel, Mimarlık**, M.S.Ü.
Yayınları, 1986.