

1997 . 11

**DADA  
VE  
GÜNÜMÜZE ETKİLERİ**

**Müfit ERCAN  
(Yüksek Lisans Tezi)**

**Eskişehir-1997**

T.C.  
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**DADA VE GÜNÜMÜZE ETKİLERİ**

Müfit ERCAN  
(Yüksek Lisans Tezi)

DANIŞMAN  
Prof.Fikri CANTÜRK

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
MERKEZ KÜTÜPHANESİ

Eskişehir, 1997

## ÖZET

“ Dada ve Günümüze Etkileri” konulu bu araştırma tezi üç bölümden oluşmaktadır.Bu bölümlerde yer alan konularda,Dada sanatını doğuran koşullar, akımlar ve Dadanın doğurduğu, etkilediği akımların zaman içindeki gelişimleri üstünde durulmuştur.

Birinci bölümde, Romantizmden Dadaya olan sanatsal ve toplumsal koşullardaki gelişmeler üstünde durulmuştur. Dadayı tekbaşına ele alarak onun oluşumunu felsefesini anlamak mümkün olmamaktadır. Dadayı anlamak özellikle Fransız devrimi sonrası gelişen toplumsal hareketlerin ve sanatsal hareketlerin incelenmesiyle, kavranılmasıyla mümkün olabilir.

İkinci bölümde Dada incelenirken, onun modern sanat içindeki önemi üstünde durulmuştur. Dadanın ortaya çıkışıyla birlikte, sanat terimi, gösteri, yürüyüş, dinleti, kabare, sirk ve bunun gibi benzeri öğeleride içerecek biçimde genişlemiş, eski anlamından daha farklı bir görünüm kazanmıştır. Bunu belirleyebilmek, geleneksel sanata karşı-tepki olarak ortaya çıkan sanatsal dönüşümleri irdelemekle mümkün olabilir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde, 1950 lerden sonra gelişen Yeni Dada, Happening ve Kavramsal sanat üstünde durulmuştur. Dadanın Yeni Dadaya etkisi, Dada ve Yeni Dada da, yapılan ve yapılmak istenilen belli noktalarda birbirinden ayrılrsa bile, kuralların kuralsızlığı yönüyle istenilen herşeyin sanat yapıtına dönüştürülebileceği noktasında birleştiği görülmüştür.Kavramsal sanat ve Happeninig diye anılan kültürel yaşamı siyasal bilinçle kaynaştırmaya yönelik estetik eylem ve gösteriler Dadanın yapmış olduğundan farklı görülemeyeceğinden, Dada konusunun ele alınması gerekli görülmüştür.Yeni Dada, Kavramsal sanat, Happening (olayları) incelenirken oluşumlarının anlaşılması için Dadanın özümsemesinin gereği açıkça görülebilir.Bugünkü yaşam üslubunun oluşturulmasını, yaşama karışan ve ona biçim veren Dada hareketinin çabası sağlamıştır denebilir.

## ABSTRACT

The thesis on " Dada and its effects on present day " has 3 parts. These parts cover the circumstances and schools that brought about Dada art, and the development of those schools within time.

In the first part, the developments about artistic and social conditions from Romanticism to Dada have been tackled. Considering Dada alone makes it impossible to understand the occurrence of Dada philosophy. Understanding Dada is possible only when one studies social and artistic movements especially after French Revolution.

In the second part, Dada's significance within modern art has been emphasized. Together with the occurrence of Dada the term "art" has been expanded to include factors like walking, concert, cabaret, circus and the like; therefore it has had a different meaning. Determining that can be possible when one examines the artistic variations which occurred as a challenge to traditional art.

The third part of the study includes New Dada, Happening and Conceptual Art, which developed after 1950s. Although they are somewhat different from each other Dada and New Dada both agree that whatever one wishes could be transformed into a work of art. The esthetic actions and shows which aim at integrating cultural life with political consciousness are called as Conceptual Art and Happening. These cannot be considered as different from what Dada did; so following Dada would be necessary. It is obvious that Dada should be internalized in order to understand New Dada, Conceptual Art and Happening. The formation of the life style today can be said to be a result of the efforts of Dada movement which interferes with life and gives shape to life.

## ÖNSÖZ

Endüstri çağında, sanat bütün toplumların yaşam üslubunu oluşturmak işlevini üslenmiştir. Bu sanat seyirlik bir müze eşyası olmak yerine yaşama karışarak ona biçim vermiştir.Yeni yaşam üslubunun oluşturulmasında Konstrüktivistlerin, Dada hareketinin ve diğer bir çok sanatsal hareket ve akımın katkıları olmaktadır. Bugün 20.y.y.'ın son çeyreğinde bize pek doğalmış gibi görünen yaşam üslubu 20.y.y.'ın ilk çeyreğindeki bu çabaların bir sonucudur.

Bu çalışmanın amacı sanat tarihi içinde kural yıkıcı ve reddedici olarak ortaya çıkan, kısa bir zaman dilimini kapsıyormuş gibi görünen Dadanın, kendinden sonraki sanat yapıtlarına hemde önemli sanat yapıtlarına kaynaklık etmesi sonucunda, Dadanın sanat tarihi içindeki kapladığı alanın ve öncülüğünün önemi üstünde durulmaya çalışılmıştır. Ayrıca tüm Dada etkinlikleriyle ilgili türkçe yazılan kaynaklar yetersiz ve dağınık olduğundan, bu araştırma ile Dada, tüm yönleriyle, Dadaya katılan sanatçıların özgeçmişleriyle birlikte biraraya getirilmeğe çalışılmış ve bu konuyu araştırmak isteyenlere sunulmuştur.

Bu çalışmanın ortaya çıkış sürecinde yakın ilgilerinden dolayı tez danışmanım sayın Prof. Fikri CANTÜRK'e diğer hocalarım ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

1997 Eskişehir

Müfit ERCAN

## İÇİNDEKİLER

Giriş	1
-------	---

## BİRİNCİ BÖLÜM

1-ROMANTİZM'DEN DADA'YA MODERNLEŞME ÇABALARI	5
1.1 Romantizm	6
1.2 Empresyonizm(İzlenimcilik)	9
1.3 Post-Empresyonizm ve Ekspresyonizm (İzlenimcilik sonrası ve Dışavurumculuk)	12
1.4 Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)	13
1.5 Kübizm	20
1.6 Fütürizm (Gelecekçilik)	23
1.7 Süprematizm (Nesnesiz dünya)	29
1.8 Konstrüktivizm (İnşacılık)	31
1.9 Konstrüktivist Bildiriden'den Bölümler	32

## İKİNCİ BÖLÜM

2-BİR ANTI-SANAT VE ANTI-SANAT SANATI (DADA)	37
2.1 Dada Hareketlerine Genel Bakış	37
2.2 Zürih Dada	44
2.2.1 Gazete İlanı, 2 Şubat 1916	54
2.2.2 Ball'ın 5 Şubat 1916'daki yazısı	54
2.2.3 Ball'ın Kabaresi	54
2.2.4 Dada Dergisi	55
2.2.5 Galeri Dada	56
2.2.6 Zürih İkinci Dada Bildirgesi Tristan Tzara Kasım 1917	58
2.2.7 Dadaist Bildiri'den Alıntı	60
2.3 Paris Dada ve Sürrealizm (Gerçeküstücülük)	62
2.3.1 İki Dada Bildirisi	70

2.3.2 Andre Breton'un Gerçeküstücülükle İlgili Bildirileri	72
2.3.3 Gerçeküstücü Nesne	72
2.3.4 Leziz Ceset Oyunu	74
2.4 Almanya'da Dada Hareketleri	75
2.4.1 Berlin Dada	75
2.4.2 Hannover Dada ve Kurt Schwitters	80
2.4.3 Tristan Tzara'nın 1924 Hannover'deki Konuşmasının Metni	87
2.4.4 Köln Dada	89
2.5 New York Dada ve Marcel Duchamp	90
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b>	
<b>3. SOYUT RESMİN OLGUNLAŞMASI</b>	106
3.1 Soyut Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) Sonrası	107
3.2 Pop-Art	107
3.2.1 Mass-Media'nın (Kitle-İletişim) Pop-Art Üzerindeki Etkisi	112
3.2.2 Pop'un Popülerleri	112
3.3 Minimal Sanat ve Kavramsal Sanat	116
3.4 Happening	120
3.4.1 Joseph Beuys ve Sanatçının Gövdesi	122
<b>SONUÇ</b>	133
<b>KAYNAKÇA</b>	136
<b>EKLER</b>	
<b>EK-1</b>	i
<b>EK-2</b>	viii
<b>EK-3</b>	x
<b>EK-4</b>	xiii

## GİRİŞ

Dada, kural yıkıcı ve reddedici olarak ortaya çıktı. Kendinden önceki akımlarla hesaplaşırken gelenekleri, kuralları da dışlamış ve reddetmiştir. Ancak yıkmak ta endüstri çağında yeniden başlamanın temel koşuludur.<sup>1</sup> Dada bu yıktıklarının yerine yenisini koyma çabası içinde olmamasına rağmen yayınlanan bildirgeler, Dada'ya maddi varlık kazandırmak amacıyla yapılan plastik çalışmalarla ortaya çıkan bu yeni oluşumun da sanat olacağı çelişkisini de içinde barındırır. En sert sanat yapıtının bile anarşist değil yapıcı bir yanı vardır. Dada'nın sanat yapıtlarına, hem de önemli sanat yapıtlarına kaynaklık etmesi bu yapıcı güdünün varlığının kanıtıdır.<sup>2</sup>

Dadacılığı benimsemiş bir yazar bir takım sloganları ve kaba saba sözleri bir sayfaya sıralamakla yetinebilirdi; ama bu durumda bile bu sözlerin sayfa düzeni ve baskı özelliklerinin daha kalıcı ve ilginç bir yanı olabilirdi. Oysa bir görsel sanatçı amacı ne kadar Nihilistçe olursa olsun yapıtının etkili ve çarpıcı olmasını bütün bütüne önleyemezdi. Böyle bir sanatçı giriştiği eylem sadece kaba bir saldırı bile olsa bu eyleme biçim ve maddi bir varlık kazandırmak zorundaydı. Ayrıca Dada olayı, başka bir gerçeği daha ortaya çıkarıyordu; gösterilerin ve öteki olayların kendileri de sanat olabilirlerdi. Sanat terimi burada kabare, tiyatro, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzeri öğeleri de içerecek biçimde genişletilmiş ve bir daha eski dar anlamıyla kullanılmamıştır.

Dada Sanatının ayırıcı bir özelliği de çeşitliliğidir. Dadacıların ortak yanı yenilikçiliği benimsemeleri ve sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı. Hiç değilse görünüşte yeni değerler getirmiyorlar yerleşik değerlerle hesaplaşıyorlardı.

<sup>1</sup>Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul1993, s. 96

<sup>2</sup>Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, çev. Prof. Dr. Cevat ÇAPAN, PROF. DR. Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 128

Bu yüzden onların yeni yöntemler ve üsluplar getirmek yerine var olan yöntem ve üsluplara yeni anlamlar kazandırmaları bizi şaşırtmamalıdır.<sup>3</sup> Bu arada şunu da söylemek gerekir ki Dada hiçbir zaman akım yada okul olmamıştır. Dada'yı bu yüzden bir yaşam biçimi, bir dünya görüşü olarak ele almak gerekir. Böyle baktığımızda onun kendi felsefi içeriğini ortaya koyan sanatsal eylemine tanık oluruz.<sup>4</sup> Dada akımı içerisinde yer alan sanatçıları tanımlamak gerekirse özgür düşünceli sanatçılar deyimi doğru olur.<sup>5</sup>

Dadacılığı anlayabilmek ve Dadacı Sanat üzerinde bir fikir geliştirmek için "kendi geleceğinden kuşku duyan, tedirgin ve mutsuz bir kuşağın" kendi çağı ile hesaplaşma nedenleri üzerinde durmak ve bu çağı hazırlayan toplumsal yapının köklerine inmek gerekir.<sup>6</sup>

Bu derlemeyle ilgili araştırma üç bölümden oluşmaktadır. Dada sanatının ortaya çıkış sürecini anlayabilmek için Fransız Devrimi sonrası gelişen bazı akımlara kısaca değinmek gerekecektir. Çünkü Dada'nın ortaya çıkması kısa bir süreç içinde olmamıştır. Dada bu güne kadar yapılan bütün sanat akımlarını yadsır. Bu akımların da herbiri diğerini yadsıyarak ortaya çıkmış ve modern sanata temel oluşturmuşlardır. Devrimin insana özgürlüğü ve eşit toplumu temel alan düşünceleriyle kapitalist toplum düzeni çelişmekte. Bundan kaynaklanan sanat bunalımları gelenek zincirini zorlarken us'un egemenliğinden de kuşkulanmaya yol açmış ve sanayi toplumuyla uzlaşmayan romantik kişilerde inanç çağı özlemini yaratmıştır. Sanat üretiminin maddi üretime koşut olarak gelişmesi de 19.yy. sanat ortamında görülen bunalımların boyutlarını giderek arttırmıştır. Sanayileşme sürecinde toplumsal koşutlardaki düzenin bozulması, gittikçe artan iş bölümü ve uzmanlaşma toplumda bireyin yalnız ve tek başına kalmasına neden olmuş, geleneksel evren tasarımı yıkılmış bir çok değer sarsılmıştır. Bu ikinci bölümde de Dada incelenirken modern sanat içindeki önemi üstünde durulmuştur. Bunu belirleyebilmek için de

<sup>3</sup>Norbert LYNTON, a.g.e, s. 125-130

<sup>4</sup>Adem GENÇ, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, İzmir 1983, s. III

<sup>5</sup>Özdemir İNCE, Dada Akımının Amacı ve Serüveni, Milliyet Sanat Dergisi, Aralık1975, Sa. 61, s.13

<sup>6</sup>Adem GENÇ, a.g.e, s. 1

geleneksel sanata karşı - tepki olarak ortaya çıkan sanatsal dönüşümlerden bahsedilmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde 20.yy. sanatında 1950'lerden sonra yeni Dada akımı olarak kendini gösteren Sanatsal gelişim üstünde durulmuştur. Karışıklığın artıp düzenliliğin azaldığı bir dünyada yeni Dada'nın hedefi farklıdır. İnsanı koşullandırarak onu sıradan kültür yaşamına indirgeyen kitle iletişim araçları ve iletişim teknolojisinin etki alanlarına yönelik çalışmalar yapmışlardır. Herşey tüketim toplumuna yönelikti. Parlak tüketim eşyaları tüketim toplumuna özgü tanıtım resimleri, cinsel imgeler, kitle iletişim araçlarındaki görüntüler montaj karmaşıklığı içinde ya da sıradan tanıtım imgeleri gibi tual üzerine aktarılmıştır. Bu dönemde yapılan baskı imgeleri (röprodüksiyonlar, foto mekanik baskılar) temsil ettikleri nesnenin resmi değil de o nesnenin kendisi imiş gibi bir konumda yer alırlar. Baskı imgeleri burada tek başına bir tanıtım ögesi olarak değil de kendi işlevini yerine getiremeyecekleri bir kurgu karmaşıklığı içinde kullanılmıştır.

Dada ve yeni Dada'nın birbiriyle olan ilişkileri, eskiyi yaşatma ya da Romantizm ve Gotik arasındaki ilişki gibi biçimsel değildir. Aralarındaki bağ sadece bir tavır sorununa da indirgenemez. Öte yandan yeni Dadacıların gerçek bir Dadacı tavrıyla resim yaptıkları da söylenemez.<sup>7</sup>

Aralarındaki bağ Dada'nın bu yeni sanata açtığı kapı, öncülük; teknik malzemenin sınırlanmaması, yani üslup kurallarının serbestliği, sınırsızlığı, kuralların kuralsızlığı yönünden benzeşmektedir

Yine bu bölümde kendi kendilerinin hızlı yada yavaş yavaş modası geçme özelliği içeren Happening(olay) ve Kavramsal Sanat faaliyetleri üstünde durulmuş ve bu yönüyle kendi kendilerini yok eden çalışmalar için fon ayıran müzelerin toplum içindeki rollerine saldırıda bulunan bu sanat hakkında açıklamalar yapılmaya çalışılmıştır.<sup>8</sup> Bu açıklamalar da özellikle Joseph Beuys

<sup>7</sup> Adem GENÇ, a.g.e, ss: 1, 7, 8, IV, 4, 5

<sup>8</sup> Norbert LYNTON, a.g.e, s. 338

üstünde yoğunlaşarak yapılmıştır

Kavramsal Sanat ve Happening diye anılan ve genel olarak kültürel yaşamı siyasal bilinçle kaynaştırmaya yönelik estetik eylem ve gösteriler diye özetlenebilen faaliyetlerin incelenmesindeki amaç, bunların Zürihteki Dadacıların kültürel kabarelerinden farklı yepyeni bir sanat formu olarak düşünülemeyeceğindedir ve bu nedenle Neo Dada çerçevesinde ele alınmışlardır.<sup>9</sup>

Endüstri çağında sanat bütün toplumların yaşam üslubunu oluşturmak işlevini üstleniyor. Bu sanat, seyirlik müze eşyası olmayı istemiyor. Yaşama karışıyor ve ona biçim veriyor. Yeni yaşam üslubunun oluşturulmasına konstrüktivistlerin, Dada hareketinin ve diğer bir çok sanatsal hareket ve akımın katkıları oluyor. Bugün 20.yy.'ın son çeyreğinde bize pek doğalmış gibi görünen yaşam üslubu, 20.yy.'ın ilk çeyreğindeki bu çabaların sonucudur.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>Adem GENÇ, a.g.e, s. 137

<sup>10</sup>Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, s.18

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1-ROMANTİZM'DEN DADA'YA MODERNLEŞME ÇABALARI

Ondokuzuncu yüzyıl, daha çok maddi ve teknolojik gelişme anlamına gelen bir ilerleme kavramına bel bağlamış; bu yolda çaba harcamıştı. Batı dünyası ilerledikçe hayatın giderek parçalandığı kentlerin canavarca bir üstünlük ve baskı gösterisine dönüştüğü, insanın doğayla ve kendi iç yapısıyla bağlarını bir daha kuramayacak biçimde kopardığı yolundaki kuşkularda artmaya başladı.<sup>11</sup>

Endüstri çağı insanlığın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük aşamadan biridir. Birinci aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş, tarım ve hayvancılık kültürü başlamıştı. İkincisinde topraktan koparak teknik dünyayı yaratıyor, Endüstrileşme başlıyor. Her iki geçişte temelden bir değişikliğe yol açan tam bir devrim niteliği göstermiştir. Düne kadar kendini toprağa bağlı duyan insan, makinalaşımca yapay bir dünyaya itilmiş ve böyle bir dünyada yaşamaya zorlanmıştır.<sup>12</sup> H. Freyer, “Büyük kentlerde oturan milyonlarca insan haftanın her günü artık toprağa basmıyor, bastığı yer toprak değil asfalt, cam, taş ya da marley” diyor.<sup>13</sup> Yapay dünyanın yarattığı çelişkilerle birlikte, sanayileşme sürecinde, insanların bir bölümünün olumsuz düşünceleri yanında, “Teknoloji kendi yıktıklarının üstünde zaferle yükselecek, sanayi bolluk getirecek, bollukta insanların birbirlerine gereksinme duyduklarını anlamaları sonucuna varacaktı. Özellikle işçilerin evrensel bir kardeşliğin üyeleri olarak teknolojinin nimetleriyle yeryüzünü güler yüzlü bir yaşama alanına dönüştürmeleriyle uluslar arasındaki çekişmeye bir son verilecekti”<sup>14</sup> düşünceleri de vardı. İkinci devrimsel aşama da mekanik üretimin el emeğinin yerini alması ve onu çözüntüye uğratması,

<sup>11</sup>Norbert LYNTON, a.g.e, s. 13

<sup>12</sup>“A. GEHLEN, Die Scele' im Technischen Zeitalter, (Roohlt 1971), s. 71” Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim. Remzi Kitabevi, İstanbul1993, s. 13-14'teki alıntı.

<sup>13</sup>“H. FREYER, Theori des Gegaertigen Zeitalters, (Sututgart 1959) s. 29” Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, a.g.e, s. 14' teki alıntı.

<sup>14</sup>Norbert LYNTON, a.g.e, s. 13

sanat için elverişsiz bir durum değildi. Sanayi devrimiyle sanatın bunalımı arasındaki ilişkilerin temelinde yatan olgu, sanatın bunalımı dizi üretimle değil, toplumun sanatsal kültürünü alt üst eden mekanik yeniden üretim çağının temel yaşantılarıyla açıklanabilir. Çünkü makina tekniği, el tekniğini belli oranlarda tehlikeye sokarken, onun sınırlı biçim verme olanaklarını genişletmiştir.<sup>15</sup>

## 1.1 Romantizm

Giriş kısmında sözü edilen sanayileşme sürecinde, toplumsal koşullardaki düzenin bozulduğu, ekonomik ve kültürel çelişkilerin artışı, işsizlik, uzmanlaşma, iş bölümü artışları uzantısında dış dünya algılanmalarının parçalanması bireyin kendine ve içinde yaşadığı topluma karşı yabancılaşması sonucunu doğurmuş geleneksel bu sonuç sanatta endüstri çağı insanının temel yaşantılarını karşılamadığı, dolayısıyla bu dönemde oluşturulan dünya görüşlerin yansıtmadığı için, sanatçılar burjuva sınıfının girişimci ideolojisine uygun bir biçimde ya da kendi ruh durumlarına uygun olarak içselleştirip tikellettikleri evren tasarımına “Estetik ölçütler” aramak zorunda kalmışlardır.<sup>16</sup>

Bu arada Kapitalizm; E.FİSCHER’in de dediği gibi sanat için elverişli bir ortam yaratmamış ama ekonomik üretim için olduğu kadar sanat üretimi için de sınırsız kaynak yaratmıştır. Kapitalizm yeni duygular yeni düşünceler yaratmıştır. Bunları dile getirmesi için de; sanatçıya yeni olanaklar vermiştir. Artık kalıplaşmış çok yavaş değişen bir anlatıma saplanıp kalmak gücü; bu anlatım türlerine biçim veren yöresel sınırlar aşıldı, sanat genişleyen bir uzayda ve hızlanan bir zamanda gelişmeye başladı. Böylece kapitalizm gerçekte sanata yabancı olmakla birlikte, sanatın gelişmesine ve çok yanlı, zengin anlatımlı, özgün yapıtların yaratılmasına yardım etti.<sup>17</sup> Ayrıca, burjuva düşüncelerini destekleyen sanatçı da o zaman için etkin, ilerici bir gücün parçası

<sup>15</sup> Adem GENÇ, a.g.e., s. 23

<sup>16</sup> Adem GENÇ, a.g.e., s. 8

<sup>17</sup> Ernst FİSCHER, Sanatın Gerekliği, çev. Cevat ÇAPAN, Konuk Yayınları, 1974, s. 70" A.GENÇ, a.g.e, s.8'deki alıntı.

olduğundan, sanatın kapitalist düzende düşeceği güç durum açıkça ortaya çıkmıyordu.<sup>18</sup>

Kapitalist toplumun iç çelişkileri Batı Avrupa Sanatında Özgür insanın öznelliğine uygun bir plastik biçimlenimi (Gestalt - form'u) ortaya koyar. 1848' den sonra bu onurlu özellik o yıl yapılan devrimin başarısızlığı sonucu özellikle Fransa'da düş kırıklığı görüntülerine dönüşür. Yaşadıkları dünyanın değerlerini benimsemeyen sanatçılar, demokratik burjuva devriminin bayağı ve ürkütücü sonuçlarına yeni bir dünya görüşü bir başkaldırı olgusuyla yansıtırlar. Batı Avrupa'da "Devrimden sonra" yeni sanayi proleteryasının ve köylü yığınlarının reformist ya da devrimci kuramcılarla birlikte kapitalist burjuva sınıfına karşı giriştikleri bu ayaklanma hareketlerinde, siyasal ve toplumsal çalkantıların doğurduğu ekonomik krizler özellikle Fransa'da yeni bir insan kavrayışı ve yeni bir dünya görüşü ortaya koymuştur. Duygu ve içgüdünün yüceltiildiği, bireyin yaratıcı gücü adına bir çok kural ve kalıpların yadsındığı, dinlerin geleneksel kültürünün ve ulusal özelliklerin değer kazandığı bu genel başkaldırı olgusunda yer alan sanatçılar, burjuva değerlerine romantik bir tavırla karşı çıktılar.<sup>19</sup>

Klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancının yitirilmesi, tarihsel araştırmalara büyük ilgi gösterilmesi ve bunun sonucu olarak geleneğin bir çelişen örnekler bütünü olduğu görüşüyle daha da pekişti; Üslup konusu üzerinde artan bir titizlikle durulması ve sanatın bir kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatın konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi. Böylece Fransız devrimi ve sanayi devrimini içeren Romantizm, insanların düşüncelerinde oluşmuş oluyordu. Doğa onlar için sığınabilecekleri bir yerdi. Bütün hızıyla koşuşturan günlük yaşamın acımasızca insanı sömürmesi ve tüketmesi, sonucu insanların kirlenen ve gürültülü şehir görüntülerini dışlamalarına, doğaya kaçmalarına sebep oluyor ve tabiat onlar için sığınabilecekleri bir yer oluyordu. Yaşadıkları bu toplumsal gerçeği

<sup>18</sup>Ernst FISCHER, Sanatın Gaerekliliği, V yayınları, 7. baskı Kasım 1993, s.49

<sup>19</sup>Adem GENÇ, a.g.e, s. 9

çözümleyici yaklaşımda bulunmuyorlardı. Rousseau'nun uygar toplumun değerlerini reddetmesi, Beethoven'ın geleneksel biçimlerde uyum ve üslup kurallarını reddetmesi, Words Worth'un şiir malzemesi olarak halkın konuştuğu dili alarak yüceltilmiş bir dili reddetmesi, Goethe ve başkalarının bir sanat yapıtının kaynağının herhangi dış bir etken ya da dürtü değilde, bilinçaltı olduğunu söylemesi bu dönem sanatçıların yaklaşımına örnektir.

Sanat artık vazgeçilmez bir şey olmaktan çıkmış, pekçok seçenektan biri durumuna gelmişti. Denenebilecek başka gelenekler de vardı. İzlenebilecek geleneklerin birdenbire çoğalması, kullanılacak dillerin değişik derecelerde de olsa önem kazanması mimarlıkta ve süsleme sanatlarında açıkça ortaya çıkıyordu. Resim ve heykelde ise bu gelişme daha az göze çarpıyordu. Klasik anlayıştan yavaş yavaş vaz geçilmişse de klasik sanatın dili geçerliğini koruyordu. Klasikçiliğin yerini alabilecek daha başka sanat biçimleri ise gene yavaş yavaş ve denenmeye değer seçenekler olabildikleri ölçüde deneniyordu. Constable, insanın yaşadığı dünyayı denetimi altına alması yerine bütün geçici görüşüne ramen, doğaya öncelik tanıyan bir anlayışta, bir bakıma anlamsız sayılabilecek manzara resimlerine görsel bir canlılık ve ahlakçı bir amaç kazandırdı.<sup>20</sup> Romantik manzara resminin en belirleyici özelliği bireyin doğa karşısında sezgi ve duygularıyla başbaşa kalışıdır. Makinalaşmanın zorunlu kıldığı yapay çevrenin insan üzerindeki olumsuz etkileri doğal çevre beğenisini yaymış ve manzara resimleri, doğal düzenin karşı koyulmaz güzelliği olarak yeniden boy vermiştir. 19.yy.'da insanın doğayı algılaması ve bu algı imgelerinin oluşturduğu doğayı taklit etmeyi amaçlayan sanatçılarda dış görünüşü aşan ve gerçeğin niteliklerini araştıran bir ruh durumu geliştirmiştir. Bu ruh durumu, özellikle bireyin merkez olduğu sonsuz ve sınırsız kır görünümünde insan ve tanrı kavramını bütünleştirmekte ve doğanın kendisi bir bakıma tanrılaştırılmış olmaktadır. Bu olgu romantik manzara resimlerindeki doğa üstü, olağanüstü yada fantastik öğelerin kaynağıdır.

Romantik resim sanatının kapitalist burjuva toplumunun çıplak insan vücudunun güzelliğine ilişkin çelişkili estetik ölçülerini sergilediği de görülür;

<sup>20</sup>Norbert LYNTON, a.g.e, s. 14-13-14

(Savaş, kahramanlık, ölüm). Özgürlük, halk ayaklanmaları, bireyin gücü ve taşkınlığını, acımasızlığını, ezici üstünlüğünü vurgulayan kompozisyonlar yapmışlardır. Romantik sanat anlayışında us'a uygun klasik sanat gelenekleri önemsenmeden yeni estetik ölçütler getirilmiştir. Ancak kapitalist toplum düzeni sanatın gelişmesine olduğu kadar bunalıma girmesine de neden olabilecek koşulları yaratmakta gecikmemiştir. Sanatın meta aşamasına geldiği toplumsal koşullarda sanat yapıtı, izleyici yada sanat koruyucularının beğenisine göre değerlendirilir. Sanatçı iki seçenekle karşı karşıya kalır. Ya zengin iş adamlarının gözünde ciddi bile denemeyecek bir iş için saçma ücretler isteyip onların peşinden koşacak, yüksek bir fiyata satabilirse, bunun getirdiği boş övünçle övünecek ya da bu tarz yaklaşımlara baş kaldırarak kendi yalnızlığına gömülecek burjuva biçimlerine karşı oluşlarından dolayı övünerek, bireysel olarak geliştirdikleri boyama, biçimlendirme yöntemleriyle akademi ve sanat koruyucularına meydan okuyacaklardı. 19.yy.'ın başlarında bu baş kaldırı kendisini en çok grafik alanlarının geliştirilmesiyle ifade etme olanağı bulur. (Litografi-gravür-suluboya tempera-tanıtıcı betimleyici resim, ilüstürasyon) teknikleriyle toplumla sanatçı arasında fikir alış verişi gelişme fırsatı bulmuş Avrupa toplumlarında, ulusal bağımsızlık romantik bireycilik, halkı ayaklandırma hareketlerinde etkili bir araç olmuştur. "Ben" in sınırsız özgürlüğünü işselleştirilmiş bir estetik görüş çerçevesinde ele alan romantikler, Fransız Devriminin gerçekte toplumsal konumlarını değiştirmedeğini, devrime aşırı hayranlıklarının boşunallığını görmüş ve iç özgürlüklerini savunma çabalarına girmişlerdir.<sup>21</sup> 20.yy. sanatında hala 19.yy.' da ortaya çıkan "Kapitalist Burjuva" değer yargılarının önemi büyüktür. Bugün hala geçerliliğini koruyan başlıca değerler kapitalist toplumun ortaya koyduğu değerlerdir.<sup>22</sup>

## 1.2 Empresyonizm (İzlenimcilik)

Rönesanstan beri süre gelen natüralist sanat 19.yy.'da izlenimciliğin açık

<sup>21</sup>Adem GENÇ, a.g.e, s. 15-16-18

<sup>22</sup>"Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, Oluşum Sürecinde Sanat Tarihi, Cem Yayınları 1977. ss. 152, 157" A.GENÇ a.g.e, s.22'deki alıntı.

hava ressamlığına dönüşmüştü ve 1870'lerde ortaya çıktığı zaman yadırganmıştı.<sup>23</sup> Eğer nesnelerin akademi kurallarına göre nasıl görünmeleri gerektiği önyargısına değil de kendimizi gözlerimize bırakırsak heyecanlandırıcı bulgular yaparız. Böyle bir yaklaşıma tepkiye şaşmamak gerek. Daha önceki tüm sanatsal yaklaşımlar görülene göre değil de bilinene göre yargılama eğilimindeydi. Mısırlı Sanatçılar, bir ayağın, bir gözün ve ya bir elin nasıl görüldüğünü biliyorlardı. Tam bir insan oluşturmak için değişik bölümleri bir araya getiriyorlardı. Bir kolu saklı bir figür betimlemek ve ya kısaltımla biçimi bozulmuş bir ayak çizmek saçmaydı onlar için. Kısaltımı resme sokarak bu ön yargıyı ilk kez Yunanlıların aştığını bu bilginin ilk hıristiyan ve orta çağ sanatında yeniden birinci dereceden önem kazandığını ve Rönesans'a dek sürdüğünün unutulmaması gerekir. O zaman bile dünyanın nasıl görülmesi gerektiğini kuramsal olarak bilinmesinin önemini, bilimsel perspektifin bulguları ve anatomiye gösterilen dikkati azaltacak yerde daha da bir vurguladı. Sonraki dönemin sanatçıları sürekli bulgular sayesinde görünen dünyanın inandırıcı imgeleştirimini yaratacak düzeye geldiler. Fakat içlerinden hiçbirisi, "Her nesne, doğada da resmin açıkça belirtmesi gereken o belirli ve kesin biçime ve renge sahipti" diyen inanca ciddiyetle karşı çıkmamıştı. O halde denilebilir ki, Manet ve izdaşları, Yunanlıların biçimlerin betimine getirdikleri devrime eş bir devrimi renkçilikte gerçekleştirdiler. Şunu bulguladılar ki: doğaya bakınca, her biri kendi rengiyle belirlenmiş nesnelere görmeyiz; gördüğümüz şey daha çok gözümüzde eriyen tonların cıvılcıvılcı karışımıdır.<sup>24</sup> Bütün bu bulguları tek bir kişi gerçekleştirmedi, yetenekli sanatçıların çeşitli vesilelerle bir araya geldiği bir topluluk niteliği taşır. En belirli özelliği, sanat tarihçilerinin belirttikleri gibi değişik düşünceleri olan sanatçıların birbirlerinden farklı karmaşık tavır davranışlarını içermesidir. Bu akım içinde yer alan sanatçıların boyama ve çizim yöntemlerinde bir bağdaşıklık görülmez. Geleneksel sanatlarda gölge, genel olarak kahverengi bir karaltı olarak resmedilmiştir. İzlenimciliğin öncüsü ve yaratıcısı olan Claude Monet gölgenin kahverengi değil koyu renk valörleri halinde olduğu gerçeğini ilk kez gören ve yansıtan sanatçıdır. Öte yandan sanatçı nesnelerin güneş ışığı altındaki konumlarına göre değiştiğini görmüş ve aynı renkteki nesnelerin, üzerine gelen ışığın yönü ve şiddetine göre farklı

<sup>23</sup>Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul1993, s. 19

<sup>24</sup>E. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, çev. Bedrettin CÖMERT, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 405, 406

renkte olabileceğini gözlemleriyle saptamıştır. İzlenimciler perspektif kurallarına da pek aldırmamışlardır. İnsan gözünün doğru uyarılar karşısında bazı görüntüleri tamamladığını bildikleri için özgür fırça vuruşlarını yeğlemişler ve tabloların oluşum sürecini donduran perspektif doğalcılığa karşı çıkmışlardır. Dengeli kompozisyon, doğru çizim ve saygın konu diye bir kaygıları yoktu. Boyama ve biçimlendirme konusunda kendi kişisel tutum ve davranışlarıyla baş başa kalmışlardı.<sup>25</sup> Bu örneklerde ritim ölçü, sözcükleri ya da ezgilerin uyumlu kullanımı ve açık ya da örtülü bir bildirim olması gerekmiyordu.<sup>26</sup> Ancak bu yeni anlayışın karşı gelenekçi yöntemlerinde özellikle Japon tahta baskı sanatının ve fotoğraf makinasının büyük etkileri vardır.<sup>27</sup>

Taşınabilir fotoğraf makinasının ve şip-şak fotoğrafın gelişmesi izlenimci resmin doğduğu yıllara rastlar. Fotoğraf, beklenmedik açılardan çekilmiş, rastlantısal görünümünün güzelliğini bulgulamaya yardımcı oldu. Fotoğrafın yardımıyla sanatçılar herhangi bir genel doğa görünümünün belli bir kısmını alarak nesnelerin bazı kısımlarını çerçevenin içine alma ya da çerçevenin dışında bırakma serbestisi kazandılar.<sup>28</sup>

Bu arada izlenimi arkadaşı Signak'tan öğrenen Seurat tıpkı bir izlenimci gibi gün ışığını tuallerine aktarmak istemişti. Fakat duyarlılığı klasikçi gelenek içinde oluşmuştur. Resimleri de tarihsel resim geleneğinin koşul saydığı bir ön araştırmayı ve kusursuzluğu elde etmenin en uygun yolu birbirine karışmayan renkleri yanyana getirmektir. Geliştirdiği teknik dikkati gözlemlenen renklerin en küçük öğelerine parçalanma (divisionizme), boyanın sürülmesi söz konusu olduğunda noktacılık (pointilisme) adıyla anılır.

İzlenimcilik, duyularımızla kavradığımız gerçekliğin görünüşünü yakalamak ister. Var olanı (dünyayı) duyuların bir çeşit birleşimi olarak gören izlenimciler nesnelerin özüne inme gereğini duymadan yalnız duyuların

<sup>25</sup>Adem GENÇ, a.g.e, s. 30, 32, 33.

<sup>26</sup>Norbert LYNTON, a.g.e, s. 15

<sup>27</sup>Adem GENÇ, a.g.e, s.33

<sup>28</sup>E. GOMBRICH, a.g.e, s. 416, 417

belirlediği görüşü bir anlık izlenimler olarak saptamışlardır. Sağlam ve değişmeyen bir dünya yerine görüşlerin sürekli değişimini duyu verileriyle ifade olgusunun temelinde gerçekliği duyuların akışına bağlayan doğa ve insanı aynı zaman içerisinde “Birbirlerine bağımlı duyuların oldukça sağlam kompleksleri” olarak uygulayan bir düşünce yatmaktadır. İzlenimci dünya görüşü bu bakımdan varlığı inkar ederken onu mutlaklaştırır.<sup>29</sup>

Modern Sanat Tarihleri, modernizmin temel eğilimlerini genellikle soyutlamaya yönelik bir yol olarak belirtirler. 19.yy.’da öncü resim, çoğunlukla açık hava ve cansız doğa resimleri aracılığıyla geliyordu. Tarihsel konulara yöneldiği zamanda Cezanne’ın yıkananlar tablosunda olduğu gibi edebi öğeleri görsel bakımdan en aza indirgenmiş tarihsel içeriğin genelleştirilmiş ve simgeler aracılığıyla anlamı belirsizleştirilmiş sınırlı bir biçimini yeğliyordu. Tutkulu ve araştırmacı sanatçı için en önemli davranış, yaratıcı gücünü bir kategori olarak tarihsel resimlere yöneltmemektir. Bu, batıdaki geleneksel sanatın baş tacı ettiği en bilgili, en kültürlü sanat biçimini bırakmak anlamına geliyordu.

### 1.3 Post-Empresyonizm ve Ekspresyonizm (İzlenimcilik Sonrası ve Dışavurumculuk)

Tarihte Post-Empresyonist (İzlenimcilik sonrası) ressamlar diye bilinen bir grup oluşturmamakla birlikte empresyonizmin etkisini paylaşan ve bu akımın kesin nesnelliğinden daha belirgin ve anlamlı bir yere varmak isteyen sanatçılar 20.yy.’ın sanatı için hem kuramsal düzeyde hem de uygulamada bir çok başlangıç noktaları sağladılar. Bu sanatçılardan Seurat’ın akılcı yaklaşımına sanatı bilinçli bir yaratma süreci olarak görüşünün uzun bir etkisi olduğu ve bunun Mondrian ve Konstrüktivizm (İnşaacılık) akımından geçerek günümüze kadar ulaştığı izlenebilir.<sup>30</sup>

<sup>29</sup>Prof. İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1981, s.18” Adem GENÇ. a.g.e. 1981, s. 42’deki alıntı.

<sup>30</sup>Norbert LYNTON, a.g.e, s. 19,22

Yeni İzlenimci sanatçılardan Cezanne, Van Gogh ve Gauguin'in anlaşılabilirlikleri konusunda pek az umut besleyerek çılgıncasına çalışan yalnız üç kişiydi. Ama onları bunca uğraştıran sanatsal sorunlar akademilerde öğretilen teknik beceriden duygu sağlayamayan ve sayıları gittikçe çoğalan gençlerce de paylaşılmıştır. Cezanne'ın düzen ve denge yitiminin farkına vardığını kaçıcı anı yakalayabilme endişesinin izlenimcileri, doğanın nesnel ve süregelen biçimlerini baştan savmaya ittiğini anımsayalım. Van Gogh şunu anlamıştı. Sanat, görsel izlenimlere güvendiği, yalnızca ışığın ve rengin optik niteliklerini araştırdığı sürece sanatçıya duygusunu ifade edip onu öteki insanlara iletme olanağını veren yoğunluk ve tutkuyu yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalıyordu. Gauguin'e gelince; daha yalın, daha dolaysız birşeylerin peşinde koşarken; bunu ilkeller arasında bulduğunu umut etti.

Modern sanat dediğimiz şey işte bu hoşnutsuzluklardan doğdu ve bu üç ressamın çabalarını yönelttikleri değişik çözümler üç akımın öncüsü oldu. Cezanne'ın çözümü, Fransada Kübizme götürdü. Van Gogh'un çözümü özellikle Almanya'da benimsenen Dışavurum'a (Ekspresyonizm) Gauguin'inkisi ise ilkecililiğin (Primitivizm) çeşitli biçimlerine götürdü.<sup>31</sup> Dışavurumculuk ilke olarak İzlenimciliğin karşıtı ya da Fransız sanatındaki İzlenimci ilkelerin yadsıması anlamında kullanılıyordu.

#### 1.4 Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Dışavurumculuk müzik ve edebiyatta ( özellikle şiir ve tiyatrodaki) plastik sanatlarda da görülen ve konularla biçimleri kişisel yaşantıların anlatım araçları olarak görülen belirsiz bir eğilimle birlikte düşünülüyordu. Dışavurumculuğun amacı doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktı.<sup>32</sup>

Dışavurumculuk terimi başlangıçta edebi bir anlam taşımıyordu. İlk olarak 1901'de Fransızcada amatör ressam Julien Auguste- Herve'nin, Pariste

<sup>31</sup>E. GOMBRICH, a.g.e, s. 440, 441

<sup>32</sup>Norbert LYNTON, a.g.e, s. 25, 26

Salon Desindependants' ta sergilediği sekiz adet tablonun tanıtımında kullanılmıştı. 1911'de ise Wilhelm Worringer'in Cezanne ile Van Gogh'u da içeren "Parisli genç sentezciler ve dışavurumcular" göndermesi sayesinde yasallaştı. 1911'in sonunda izlenimciliğe karşı çıkan bütün resamlara dışavurumcu deniyordu. Terimi, Alman edebiyatına uyarlayan Kurt Hiller oldu. "... izlenimlerin önünde mumlukağıt yada hassas kağıt makinası gibi davranan sanatseverleri küçümsediğimiz doğru, en azından biz dışa vurumcuyuz."

Dışavurumculuk programlı bir hareket değil bir dizi patlamaydı .Paul Fechter' in dediği gibi, " görevlerin ve tasarıların açık seçik ve bilinçli bir şekilde ortaya konmamış olmasında, yeni sanatın anlamı konusundaki belirsizlik de, onun içsel gerekliliğine işaret etmekteydi". Rodolf Kurtz Der Sturm (Fırtına) adlı ilk sayısı Mart 1910'da çıkan derginin ön sözünde hiç çekinmeden, derginin toplumu sarsma çabasında olduğunu belirtmişti. "Biz onların huzur verici, ciddi, yüce dünya imgesini sinsice bozmak istiyoruz. Çünkü bu ciddiyeti var oluşsal bir atalet, kaba insanlara özgü bir uyusukluk olarak görüyoruz." Dışavurumcuların burjuva toplumuna karşı besledikleri bu derin nefretin temelinde sanayi kapitalizmine ait kurumların zihni ve iradeyi meta üretiminin hizmetine sunduğu tını, duyguları ve imgelemi hiçe saydığı, dolayısıyla insan doğasını mahvettiği inancı vardı. Onların gözünde çağdaş toplum, bariz şekilde amaçlı ve teknolojik düzeniyle giderek yayılan bir pisişik sağlıksızlık barındırmaktaydı.<sup>33</sup>

Paul Fechter şöyle diyordu: "19. yüzyılın başında özgürlüğünün doruğunda yaşayan tın (Geist) zaman içinde işlevsel kılınıyor. Başlı başına bir hedef değil artık pratik hayata bilime teknolojiye, burjuva devletinin örgütlenmesine uyabildiği sürece anlam taşıyor. Vurgunun içsel konulardan dışsal konulara kayması her bakımdan galip. Savaş, bu eğilimin sonuçlanması, tamamlanması ve tersine dönmesi:Özünden uzaklaştırılıp maddeye ve teknolojiye itilen tın, uzun zaman önce ölmüş bir fikrin (devlet fikri) oluşturduğu kurumlarda sertleşiyor, özgürlüğüne kavuşmak için zincirlerini koparıyor ve kendini yok edecek muazzam bir felakete hazırlanıyor. Bu yolda

<sup>33</sup>"Richard SHEPPARD, Alman Dışavurumculuğu" Çev. Güzin ÖZKAN, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Güz, 1993, Sa. 51, s.23'deki alıntı.

savaş yöntemleriyle teknolojik düzeni ikinci aşama olan devrimlede o örgütleri paramparça edecek". Dış dünyaya egemen olma başarısını şöyle ya da böyle içsel hayat pahasına kazanılmıştı.

Mevcut toplumsal düzenin bedeli<sup>34</sup> "tinin mekanikleştirilmesi"<sup>35</sup> insanların boş ilişkilere ve işlevlere<sup>36</sup> dönüşmesiydi. Dil yalnızca ekonomik olaylar için kavram üretmeye devam ediyordu ve bu aşamaya ulaşıldığında Almanya'da canlı kalmış tek şey ekonomiydi.<sup>37</sup> Dışavurumcular, sanayi toplumunun bayağı dünyasını iskelet gibi ve suni yapılar ortaya çıkardığı için reddediyorlarsa, izlenimci sanatı ve edebiyatı da gösterişli ama özden yoksun dış yüzeyler sundukları, kendilerini benimseyen toplumun şeytaniliğini gizledikleri için reddediyorlardı. Dışavurumcu sanatçı, izlenimci sanatçının tersine alışılmış gerçekçiliğin celladı olacak, insan psikolojisinin bağladığı kabuğu kıracak, kısıtlanmış enerjilerin kayıtsızca dışavurulmasını sağlayacaktı.

Dışavurumculuğun hemen başlangıç yıllarının, insan bilincini geniş ölçüde saran ve etkileri günümüzde dahi yoğun olarak süren Einstein'ın madde, Freud'un "bilinç" üstünde geliştirdiği, iki büyük sınamanın ertesinde oluşması rastlantı değildir. Ayrıca burjuva ve kapitalist toplumlara karşı çıkarılmış en somut almaşık olan toplum yapısının sosyalist devletin, hazırlanma sürecinde bu yıllar olduğunu unutmamak gerekir, kaldı ki birinci büyük savaşın öncesindeki batı toplumu, çürüyen ve kokuşmuş değer yargılarına sanatsal

<sup>34</sup>"Paul FECHTER, Der Expressionismus, Münih, 1920, s. 3; Richard SHEPPARD, Alman Dışavurumculuğu" Çev. Güzin ÖZKAN, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Güz, 1993, Sa. 51, s.23, 24' teki alıntılar.

<sup>35</sup>"Kurt HİLLER, Gustav Wyneken, Erziehungslehre undder aktivismus. Hannover 1919, s. 9" Çev. Güzin ÖZKAN, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Güz, 1993, Sa. 51, s. 24' teki alıntı.

<sup>36</sup>"Gottfried Benn "Bekennntnis zum Expresionismus" 1933; Paul RAABE der Expressionismus der Kampf um eine literarische. Bewegung, Münih 1965, s. 235, 46; Richard SHEPPARD, Alman Dışavurumculuğu" Çev. Güzin ÖZKAN, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Güz, 1993, Sa. 51, s. 24' teki alıntı.

<sup>37</sup>"Carl STERNHEIM, Die deutsche Revolution, Berlin 1919, s. 11; Richard SHEPPARD, Alman Dışavurumculuğu" Çev. Güzin ÖZKAN, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Güz, 1993, Sa. 51, s. 24' teki alıntı.

düzyeydeki karşı çıkışını özellikle Fransız edebiyatında Baudelaire, Rimbaud, Verlaine aracılığıyla 1850-1900 yılları arasında gerçekleştirmişti. Buna elbette imparatorlukların yıkılmakta oluşunu, kapitalizm'in dünyayı ekonomik ve siyasi platformda yeniden paylaşma amacıyla bir savaşa sokmaktan çekinmeyecek kadar palazlandığını eklemek gerekir.<sup>38</sup> Çok önemli bir dönemdi bu; dolayısıyla: çöküş ve yeniden kuruluş. Bu nedenle de sanat alabildiğine yoğun olarak yaşanıyordu. İşte dışavurumcu ondan önce de şovcu sanatçılar gerçeklerini bu toplum yapısının üstünde kuruyorlardı.<sup>39</sup> Yaşanan sıkıntıların ve sancıların ortasında Kirchner Berlin sokaklarını,<sup>40</sup> aşifteleri metalaşan bir dünyayı çizerken, Ludwig Meidner dehşete kapılmış bir insan portresinin altına isim olarak “ Kent ve Ben ” diye yazabiliyordu.

Dışavurumculuğun dünyası iç güdüsellik giderek sanatçının yaşama karşı içten gelen tepkilerinin ortaya çıkarılışı olarak belirginleşti, resimler gereçlerin ve biçimlerin aktarılmasından uzaklaştı, en derin içsel duyuların anlatımına dönüştü. Dışavurumcu ressam kaygı, sıkıntı, sinirlilik, cehennem korkuları sanatının, kısacası birdenbire kendiliğinden ortaya çıkan bir yaratıcılık biçiminde yansıtılan Fantazi sanatının yaratıcısı oldu.<sup>41</sup> Luis Marin'e göre klasik resimde maddesel unsurlar (özellikle sanatçıya ait izler) “resmin nesnel gerçekliği ile simgelediği şeyler” tarafından sınırlanmış durumdadır. Dışavurumcu resimde ise başka bir şeffaflık söz konusudur. Maddesel unsurlar, resmin öznel gerçekliği ile anlattığı / dışavurduğu şeylerde içkindir (onlar tarafından belirlenir).

Her iki gösterim de bir tür dizgedir. Klasik ressam, gerçeği taklit etmek için doğal olmayan işaretler ve renklerin oluşmamasına çalışırken dışavurumcu ressam dolaysız bir taklit sağlamak için o işaretleri ve renkleri özgür kılar.

<sup>38</sup>Herschel CHIPP, Theories of Modern Art, Berkeley University Press” Hasan Bülent KAHRAMAN, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Yapı Kredi Yay. İstanbul, Mart 1995, s. 60, 61' deki alıntılar.

<sup>39</sup>Gastom Diehl, The Fauves, Abrams, New York, 1975” Hasan Bülent KAHRAMAN, a.g.e, s. 60, 61'deki alıntılar.

<sup>40</sup>Donald E. GORDON, “E.L Kirchner: By Instinctively Possessed”, AIA, Nov. 1980, S. 89” Hasan Bülent KAHRAMAN, a.g.e, s. 61'deki alıntı.

<sup>41</sup>Hans Konrad RUETHEL, The Blue Rider, Tr. by Hans Konrad and Jean BENJAMİN, Praeger, New York, 1971” Hasan Bülent KAHRAMAN, a.g.e. s. 64'deki alıntı.

Dışavurumcu sanatçıların iç güdüsel; bir anlamda öznel yaklaşımlarıyla bazı din kökenli konuların, mistik konuların ve özellikle dogma olarak alınan cinsel klişelere ilişkin konuların işlenmesinde küçümsenmeyecek anlam kaydırmaları yaratmış oldukları da görülür. Gerçekten de bir çok kaynaktan kanıtlanabildiği üzere,<sup>42</sup> Dışavurumculuk birkaç anlam katının aynı resim içinde üstüste çalıştığı bir resim anlayışıdır. Bu durumu ambivalans-katlı anlam olarak nitelendirebiliriz.

Bu arada Nietzsche'nin felsefesinin Dışavurumcu resimde etkileride vardır. Gerçektende "Tanrı öldü" diyerek yola çıkan ve bu savını dünyanın değişmekte olduğu bir dönemde dile getiren bir felsefenin aynı dönemin ürünü olan bir başka sanat dalından ideolojik boyutta etkilenmemesi olanaksızdır. Ne varki, Nietzsche, felsefenin etkinliğini bu düşüncenin dışavurumcu sanatı kavramsarlık odağında billurlaştıran bir yaklaşım içinde belirlediğini söyleyerek saptamak söz konusu. Fakat görevini "Bilime sanatçının pespektivinden bakmak ama sanatıda yaşamın pespektivi içinde algılamak"<sup>43</sup> olarak koyar, yanılsamaya düşmekten çok uzak geç dönem Nietzsche düşüncesini bu gelişimi sağladığını ayrıca vurgulamak gerekir. Kaldiki, Brücke adını da "Böyle buyurdu Zerdüşt"ün çok tanınmış bir pasajından alındığı biliniyor.<sup>44</sup> Kandinski'nin 1909-1913 Tufan ve Son yargı, Marc'ın 1913-1914 hayvanlar dizisi hep Nietzsche'nin felsefesinden etkilenerek oluşmuştur. Bu aşamada Nietzsche'ci düşüncenin etkileri özellikle burjuva ahlakına karşı geliştirdiği yıkıcı saldırıda da kendisini gösterir. Daha önce bahsedilen toplum, kent, tarihsel yapıda meydana gelen olumsuz gelişmeler sanatçının kendi beninde yaptığı çözümlenmelerle sonuçlanmış, sanatçı dehşete düşmüş, başka hiçbir şeyde değil içgüdüleriyle haykıran bir insanın vahşi ifadesinde kendisini bulmuştur.<sup>45</sup> Edvard Munch'un çılgılığı Dışavurumculuğun en iyi

<sup>42</sup>"Wassily KANDINSKY, Concerning the Spritual in Art, New York, 1947" Hasan Bülent KAHRAMAN, a.g.e, s. 65'deki alıntı.

<sup>43</sup>"Friedrich NIETZSCHE, The Birth of Tragedy Tr. by Walter KAUFMANN, Barnes and Noble, New York 1967" Hasan Bülent KAHRAMAN, a.g.e, s. 65'deki alıntı.

<sup>44</sup>"Friedrich NIETZSCHE, Thue Spoke Zarathüstra, Tr. by Walter KAUFMANN, Barnes and Noble, New York 1980" Hasan Bülent KAHRAMAN, a.g.e, s. 65'deki alıntı.

<sup>45</sup>"Ellen C. Oppler, Fauvism Reexamined, Praeger, New York. 1976 a.g.y, s.9" Hasan Bülent KAHRAMAN,

örneklerinden biridir. Richard Lionel Dışavurumcuların kullandığı renk ve fırça sürüş yöntemleri hakkında şöyle diyor:“İç güdüyle sanata dönüştürülen şey hala rengin somut varlığının arasında saklı duran, ilk ruhsal gücün yalınlaştırılmış, süsleyici çizgilerden geniş yüzeylere, saf renklerde kaynaşmış kompozisyonlarda oluşan güçlü bir Dışavurumcu saflaştırılması işlemiydi.”<sup>46</sup>

“Renk nesneyi tanımlamak işleminden tümüyle kurtarılarak bağımsız kılındı ve katışıksız olarak Dışavurum için kullanıldı. Rengin etkisi nesneyi birime indirgeyen bir çizim üslubuyla çoğaltıldı”. “Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların anlatımı değildir. Tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış; nesnelere kendi içindeki uyumdur. İzleyiciye düşünel boyutta yapılan devinimle iletilir... Bundan böyle resmin içeriği rengin ve biçimlerin orkestrasyonudur”.<sup>47</sup>

Dışavurumcu resimde renk ve rengin kullanımı doğrudan doğruya bir iletişim etkinliğine ulaşıyor. Bir başka deyişle, renk, rengin varlığı, tuvalde görülen ve sanatçının ne anlatmak istiyorsa onu iletecek olan formu veya figürü oluşturmasında bir araç değildir. Denilebilirse rengin kendisi bir form, figür ise bir noktadan sonra rengi varlıksal bağımsızlığından türemiş bir olgu durumundadır.<sup>48</sup>

Tutkulu, enerjik ve çoğu kez spontan bir yöntemden kaynaklanan renk ve fırça kullanımı sanatçıdan sanatçıya değişir. Bir çok sanatçının birbirine yakın bir ifade içinde olduğu dönemlerde bile bireysel farklarının ağırlığı kendisini duyurmuştur. Bu spontan ve içten fırça tekniğinin sona ermesi ve yerini bilinçli bir noktada planlanmış bir ifadenin getirilmesi dışavurumcu sanat döneminin sonu olarak görülmüştür.<sup>49</sup>

a.g.e, s. 66'deki alıntı.

<sup>46</sup>Richard LIONEL, *Expresyonizm Sanat Ansiklopedisi*" Çev. Beral MADRA, Sinem GÜRSOY, İlhan USMANBAŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984; Hasan Bülent KAHRAMAN, a.g.e, s. 67'deki alıntı.

<sup>47</sup>Richard LIONEL, a.g.e, s. 35, 36" Hasan Bülent KAHRAMAN, a.g.e, s. 67'deki alıntı.

<sup>48</sup>Ann GIBSON, *Regression and Color in Abstract Expressionism Arts*, March1981, Hasan Bülent KAHRAMAN, a.g.e, s. 67'deki alıntı.

Dışavurumculuk 1914 yılı dolaylarında sanat alanında başarıya ulaşmıştır. Bununla birlikte dışa vurumculuk sanat alanında başarıya ulaştığı an ölmeyede başlamıştır.

Bu akımın etkisi, 1914 dolaylarında Alman toplumunda yaşanan bunalıma sıkı sıkıya bağlıydı. Savaştan sonra dışa vurumculuğun bir çok ürününe ortaya çıkan o coşkulu ve tunturaklı idealist anlatım geçerliliğini yitirmiş Dada hareketi ile kübizm, konstruktivizm gibi daha başka üsluplarda dışa vurumculuğu gölgelemişti.<sup>50</sup>

1919'dan itibaren kimi Dışavurumcuların ya ılımlı kuramlarının yetersizliğini hissettikleri ya da Weimar Cumhuriyetinin orta sınıf sosyalizmini hayal kırıklığına uğratarak reddettikleri için doktrinlerin sola yanaştıkları, kimilerinin de o yavan siyasal entellektüelizme kapıldıkları gözlenecekti.<sup>51</sup> Sürekli heyecan halinde olan Dışavurumcunun sanatının koşulunuda onun iç gerilimi oluşturur. İşte bu nedenle eğer biçimsel görünüm uzlaşmalı durum haline gelirse ve eğer artık bir iç gereklilikten doğmuyorsa, görüntüler bundan böyle boş ve anlamdan yoksun görünümlerden başka birşey değildir.

1921'de Alman Dışavurumculuğunun kuramcısı olan Worringer dışa vurumculuğun bunalımından ve sorundan söz etmiş bunu "iç gerekliliğin eksikliği" ile anlatmıştı.<sup>52</sup> Worringer ancak birkaç yıllık bir yanılgı içindeydi. 1918 bozgunundan sonra iktisadi, toplumsal ve siyasal durum ve bütün değerlerin çökmesi korkunç bir atmosferin doğmasına, şairlerin önceden sezdikleri biçimiyle "insanlığın" gerçek bir "alaca karanlığının" ortaya çıkmasına yol açtı. Dünyanın sonuyla ilgili gösterimler insanlığın mutluluğuyla ilgili fikirler giderek çoğaldı: Dışavurumculuk bir kez daha büyük amaçlar

<sup>49</sup> Hasan Bülent KAHRAMAN, a.g.e, s. 67.

<sup>50</sup> "Jean- Michel PALMIER, Dışavurumculuk ve Sanatlar" Çev, Mehmet RİFAT, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Güz 1993, Sa. 51, s. 38, 39' daki alıntılar.

<sup>51</sup> "Richard SHEPPARD, Alman Dışavurumculuğu" Çev, Mehmet RİFAT, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Güz 1993, Sa. 51, s. 26' daki alıntı.

<sup>52</sup> "Friedrich BAYL, Resimde Dışavurumculuk" Çev. Sema RİFAT, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. 1993, Sa. 52, s. 48, 50'deki alıntılar

peşinde koşuyordu ve Almanya'yı yapıtlarıyla istila ediyordu. Kuşkusuz ilk atılımın yoğunluğundan yoksundular ve herşeyden önce heyecanın yaşamsal gücüne bağımlı olan bir sanat için edinilen sanatsal kesinlik zorunlu olarak bir üstünlük değildi...

Yeni nesnellığe özgü “Beyaz Sosyalizm” in temsilcilerinden de bu akıma gitgide olumsuz gözle bakan komünist yazarlardanda destek görmüyordu. Brecht de bu akımı eleştirmiş, dilsel anlatımındaki aşırı şişkinlik ve idealizmiyle alay etmiştir. Gerçektende Brecht'in ilk oyunları, her ne kadar dışavurumculuğun dramaturjisinden bazı öğeler almışsada, dışavurumcu tiyatroya karşı suçlayıcı oyunlar olarak kabul edilir.

Eskiden birer dışavurumcu olan birçok yazar ve şair sonradan devrimci topluluklarda yer almışlar. Werfel gibi bazılarıda dindarlığa ve gizemciliğe sığınmıştı ama akım her nekadarmışsada, katkısı bütün sanatçılarda, resimde, mimarlıkta, müzikte, tiyatrodada, dansa, heykeltçilikte ve sinemada sürmektedir.<sup>53</sup>

### 1.5 Kübizm

“Fiziksel varlığın entellektüel bir düzende bir çeşit kavramlara ya da ilgiler dizisine dönüşmesi”.<sup>54</sup> Yirminci yüzyıl başlarında Cezanne'ın dünya görüşleriyle oluşturulmasına katkıda bulunduğu kübizmi ortaya çıkardı. Cezanne hacim ressamıydı ve hacmin yapısını arıyordu. Resimlerinde her ne kadar küre, koni ve silindir biçimleri görülmüyorsada, Emile Bernard'a yazdığı mektuptaki sözler onun doğada geometri biçimlerini aradığını gösteriyor.<sup>55</sup> Bu sözle belki tabloları düzenlerken bu belli başlı cisimlerin biçimlerini akıldan çıkarmamak gerektiğini vurgulamak istiyordu. Fakat Picasso ve arkadaşları

<sup>53</sup> “Jean- Michel PALMIER, Dışavurumculuk ve Sanatla” Çev, Mehmet RİFAT, Friedrich BAYL, Resimde Dışavurumculuk, Çev. Sema RİFAT, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. 1993, Sa. 52. s. 48, 50'deki alıntılar

<sup>54</sup>“Prof. İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1981, s.55” Adem GENÇ. a.g.e. 1981, s. 43'deki alıntı.

<sup>55</sup>Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul1993,s. 28.

tamıtına uymaya karar verdiler. “Şeyleri göze göründükleri gibi betimleme savından uzun zamandır vazgeçtik. İzlenmesi yararsız boş bir hevesti bu...”Tuvale, kaçıcı bir an’ın hayali izlenimini yerleştirmek istemiyoruz ve tablomuza, elverdiğince cisimsel ve dayanıklı bir biçimde kendi motiflerimizle kuruyoruz. Niçin tutarlı olmamalı? Niçin gerçek amacımızın bir şeyi kopya etmek değil, onu kurmak olduğunu kabul etmemeli? Bir nesneyi düşünelim, örneğin bir kemanı; bu nesne us’umuzun gözlerine, bedenimizin gözleriyle görüldüğü gibi görülmez çünkü aynı anda onun değişik yönlerini düşünebiliriz. Bu yönlerden bazıları o denli belirgenlik kazanırki, onlara dokunabileceğimizi elleyebileceğimizi sezeriz. Başka yanları ise şu yada bu biçimde gölgede kalmıştır ama yine de imgelerin bu garip karışımı, “gerçek” kemanı, herhangi bir şipşak resimden veya kırk yaran bir tablodan daha iyi betimler.<sup>56</sup>

Kübizmin kurucuları, Braque ve Picasso’nun 1910’dan önceki erken kübizm diye adlandırılan çalışmalarında Cezanne’ın etkisinden bir dereceye kadar söz edilebilir. 1907 Avinyonlu Kızlar, 1908 Yelpezeli Kadın tabloları kübizm’den daha çok Dışavurumcu çizgisindedir. Her ne kadar çelişkili görünüyorsa da “Cezanne”ın etkisinden kurtulduktan sonra her iki ustanında sanatında kübizm dönemi başlar. 1910’lara rastlayan bu dönemin resimlerinin Cezanne’ın resimleriyle ilişkisini kurmak güçtür. Gerçi bu aşamada da kübistler, Cezanne gibi hacmin yapısını arıyorlardı ama kübistler için hacim nesnenin özüydü; duyuşsal niteliklerinden elendikten sonra değişmeyen kalan yanıydı. Resimlerinde vermek istedikleri duyulardan arınmış olan düşünsel hacimdi, hacim kavramıydı.<sup>57</sup>

Picasso ile Braque’ın yerleşmesi için hiçbir çaba göstermedikleri bu sözcük (kübizm sözcüğü) 1911’de aralarında Picasso ile Braque’in bulunmadığı bir takım sanatçıların yapıtlarını Salon des Independants’da sergilenmeleri ve kendilerinden kübistler diye söz edilmesi bu akımın adı

<sup>56</sup> E. GOMBRICH, a.g.e, s. 454.

<sup>57</sup> Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul1993, s. 28.

olmuştur. Bu sanatçılardan ikisi, Gleizes ile Metzinger ertesı yıl kübizmle ilgili ilk kitabı yayınladılar. 1913'te Apollinaire'in öncü sanatla ilgili denemeleri, kübist ressamlar adıyla yayınlandı ve Newyork'ta Armony Show adıyla düzenlenen zengin çağdaş sanat sergisi kübizmin Amerika'da tanınmasını sağladı.<sup>58</sup>

Kübistlerin kavram ressamlığı Giotto'dan beri süre gelen yeni çağ sanat geleneğinin değışmez ilkesi olarak kabul edilen tek bakış noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yanlarından gösterebilme olanağını açıyordu.<sup>59</sup>

Kübizmde yapıta konu olan model, entellektüel bir amaçla ikinci plana itilmiş, yarı geometrik biçimlenim uğruna, çizgilerin ritmik akışı, lirik yapı ve her çeşit duygusal öğeler feda edilmiştir. Fütürizm'in odak noktasını oluşturan devinim ve hız duygusu, kübizmin sorunları arasında yer almıştır. Kübist resimde, doğalcı perspektif görülmez. Kübist resimde perspektif, yanılsmaya dayalı bir üç boyutluluğa yönelik değildir. Tablonun derinliği, resimde yer alan imgelerin üst üste bindirilmesi (süperpoze) kaydırılarak çakıştırılması (overlapping), iç içe geçirilmesi (interlocing) ve yarı saydam renklerin üst üste değışik biçimler yaratacak şekilde sürülmesiyle elde edilmiştir. Kübist resimlerde sonsuza dek uzanan bir boşluk ve derinlik yerine en az düzeye indirgenmiş bir derinlik çizimi göze çarpar. Bazılarında iki boyutlu imgelerin arka arkaya gelmesiyle derinlik izlenimi elde edilmiştir. Nesnelere belli bir andaki görünimleri ya da belli bir uzam içinde yer almaları göz önüne alınmamıştır. Zaman ve mekan değışik koordinatlar halinde bir bütünlük içinde yansıtılmıştır. Bu amaçla nesnelere değışik görüş açılarından elde edilmiş biçimleri geometrik bir plan içinde analiz edilip eş zamanlı temaların kuvvet noktaları dikkate alınarak resim düzleminde özgün bir yapı oluşturulmuştur. Bu yönüyle incelenecek olunursa kübizmin bir çeşit "kavramsal gerçeklik" olduğu ileri sürülebilir. Çünkü kübizm, optik ya da izlenimcilerin anlık görüşlerinin (vizyon) tersine, entellektüel bir "görüş"ün ürünüdür.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Norbert LYNTON, a.g.e, s. 67, 68.

<sup>59</sup> Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e, s. 28.

<sup>60</sup> Adem GENÇ, a.g.e, s. 44-45

Şair Apollinaire modern bir kent insanının yaşantısını yansıtmada, yapıştırma resim tekniğinin çok uygun olacağı görüşünden yana idi. Apollinaire, 1918'de ölünceye kadar, bu yeni sanatın ateşli bir savunucusu oldu; ama onun böyle bir heyecan duyması özel bir durumun belirtilmesiydi. Bütün sanatlar yeni yöntemler, yeni anlatım yolları arıyorlardı. Geniş anlamda kolay, yani birbirine hiç benzemeyen öğeler bir araya getirerek bir yapıt ortaya koyma tekniği ve bunun sonucundaki doku kopukluğunu yadırgamama özelliği şu yada bu biçimde bütün sanatlarda görülür. Apollinaire duyduğu konuşmaları bölük pörçük bir şekilde, ama kendine özgü bir yöntemle şiirlerinde yanyana getiriyordu.

Paund il Eliot'da oldukça değişik kaynaklardan seçtikleri alıntuları, dolaylı yada dolaysız olarak şiirlerinde kullanıyorlardı. Joyce'un Ulysses'i önemli dil değişmelerine yer veren bu türden kolaj tekniğinin kullanıldığı büyük bir kompozisyonudur. Müzikte besteciler orkestranın bilinen, ama pek de eski sayılmayan çalgılarına bir seçenek olarak başka ses kaynaklarından yararlanma gibi deneyimlere giriştiler. Bu besteciler ses makinaları bulmakla kalmadılar, aynı zamanda yazı makinalarının telefonların, polis düdüklelerinin ve klakson adlı bir şirketin 1914 yılında piyasaya çıkardığı arabalardaki elektrikli kornaların seslerinde kullandılar. Yeni bir eğlence türü olarak film, büyük ölçüde yararlandığı tiyatro sanatı kadar önemli bir sanat türü olarak kendini kabul ettirmeye kalkışıyor, yer zaman ve görüş sınırlılıklarını bir yana bırakarak, temel özelliğini çeşitli anlatım yollarından yararlanan bir sanat olmada görüyordu. Kübizm'i bir çeşit işlevini savsaklama olarak görenler bile, kısa zamanda kurgu (Fransızca da bir araya getirme anlamına gelen Montage ) dilini öğrendiler ve bu dili fotoğraf ile gerçekçilikle, doğalcılığa karşı bir kompozisyon anlayışını birleştiren anlaşılabilir sanat olarak kabul ettiler. Kısacası kopukluk ve (çoğu zaman günlük geçeklikten alınan bazı öğelerin yapıtta kullanılması gibi) birbirlerine uymayan usluplardan bilinçli olarak yararlanması, modern sanat dilinin göreneklerinden sayıldı ve bu alanda kübizm, başı çeken bir akım oldu.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Modern Sanatın Öyküsü s. 64-66

## 1.6 Fütürizm (Gelecekçilik)

Modern yaşamın dinamizmi sanatın konuları arasına girince, kübizm durgun (statik) ölü doğa (natürmort) çözümlenmeleri, ayrı bir yönde gelişmeye başlamıştır. Leger, Delaunay ve özellikle Fütüristler, plastik sanatlarda yılanmış alışkanlıkların ve geleneksel yöntemlere körü körüne bağlılığın koruyuculuğunu yapan burjuva sınıfına karşı halkla bütünleşme sorunlarına eğildiler. 20. yüzyıl insanını toplumsal, ekonomik ve siyasal bütünselliğiyle yorumlamaya çalıştılar. Halk kültürlerinde var olan yaratıcı gücü harekete geçirmeyi amaçlarken, halkla yenilikçi sanat arasındaki köprüyü inşa etmenin sorumluluk olduğuna inanıyorlardı.

İkinci sanayi devrimiyle birlikte ortaya çıkan yeni insan-makina ilişkilerini, zaman ve hız kavramlarını, kübizm'in ölü doğalarının tersine - toplumsal yaşam bütünselliği içinde yorumlarlar.<sup>62</sup>

1909'a kadar Fütürizm (gelecekçilik) tanrı bilimle (Teoloji) ilgili bir kavramdı ve kutsal kitabın olacağını haber verdiği olayların henüz gerçekleşmediği inancını içeriyordu. 1909 yılında ise bir kültür akımının adı oldu. Kısa bir süre sonrada sokaktaki insanın sanat ve tasarımda ileri saydığı herşey için kullanılan bir gazetecilik deyimi olarak kullanılmaya başlandı. Fütürizm akımı Pariste yayınlanan Figaro gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında, ilk sayfada İtalyan şair ve oyun yazarı Marinettinin kaleme aldığı bildiriyle dünyaya tanıtıldı. Marinetti etkili ve coşkulu bir dilde mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlıyor, geçmişle bütün bağlarını koparıyordu. Hızı ve saldırganlığı, yurtseverliği ve savaşı yüceltiyor. (Bunun dünyanın sağlığa kavuşmak için tek çare olduğu görüşü 1917'ye kadar şaşırtıcı sayıda pek çok kişinin paylaştığı bir görüştü), geçmişin kutsal kalıntılarının saklandığı yerler saydığı kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına dair söz veriyordu. Bütün bu abartılı sözler arasında en kolayca akılda kalanı "güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği sözüydü". Kaportası patlayıcı bir soluk püskürten yılan gibi borularla süslü bir yarış otomobili... "Sanki barutla çalışıyormuş gibi görünen yarış otomobili

<sup>62</sup> Adem GENÇ, a.g.e, s. 53

Samothrake zaferinden daha güzeldir". Marinetti böylece daha önce düşünülmemeyecek bir beceri ve çalışmayla ortaya konmuş bir sanayi ürünü ile yerleşmiş bir güzellik düzeyine erişme çabasıyla yaratılmış bir sanat yapıtını Hellenistik dönemin Louvre müzesini gezenleri hayran bırakan heykellerini unutulmaz bir biçimde karşı karşıya getiriyordu. Marinetti İtalyanın ticaret ve sanayi kenti olan Milano'da yaşıyordu. Milano'nun yakınındaki Torino şehrinde ise İtalyanın büyük Fiat motor fabrikası bulunuyordu. (Otomobil yarışları 1887'de başlamıştı.) İtalya geçmişteki sanat değerlerinin ezici yükünü taşıyordu.<sup>63</sup>

Gelişmiş ülkelerin yenilikçi sanatçıları gibi kozmopolit bir ortamda yaşamıyorlardı. İtalyanların Avusturya'ya karşı, haksızlığa uğramış kimselere özgü düşmanlıkları Fütürizm'in aşırı milliyetçiliğini ya da şövenizmini açıklamaya yardım eder; çözümün ülkelerindeki insanlara ve toplumsal değişikliğe bağlı olduğunu savunan genç İtalyanlar; ileri bir teknolojiyi hedef alan güçlü bir İtalya'yı yeniden yaratmak istiyorlardı.<sup>64</sup>

19. yüzyıl İtalyan yarım adasına siyasal birlik getirdiyse de (kuzeyindeki bazı bölgeler hala Avusturya-Macaristan imparatorluğu sınırları içerisinde kaldığı için, birlik henüz tam olarak gerçekleşmiş değildi. Sanat konusunda da İtalya'ya hiçbir çözüm getirememişti. Marinetti kendisini ve ülkesini modern avrupa kültürünün ve sanatının ön saflarına geçirmek için büyük bir istek duyuyordu. Fütürizm; şiir, roman, oyun, resim, heykel, müzik, fotoğrafçılık, film, basımcılık ve mimarlık sanatlarını kapsayan bir akım oldu. Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944), Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958) Carlo Cara (1881-1966) bu akımın önemli sanatçılarıdır. Fütüristler hız kavramını devrim olarak yorumluyorlardı. Onlara göre yaşantının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi söz konusuydu. Bu yaklaşım üst üste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karışması demektir. Resimsel duyularımız mırıltı gibi çıkmamalı, tuvalimizin üstünde şakımalı, birer zafer narası gibi kulakları

<sup>63</sup> Modern Sanatın Öyküsü s. 89

<sup>64</sup> "John Golding a.g.m, On New System Of Art 1919" Adem Genç a.g.e.1983 s. 56' daki alıntı.

sağır edercesine gürlemeli. (Fütürist Resim: Teknikle ilgili bildiri, 1910). Bu sanatçılar Yeni izlenimcilerin parçalama tekniğini, saydamlıkla canlılık elde etmek amacıyla kullandılar fakat biçimi bölmeyi ve parçalamayı öğreninceye kadar yaptıklarında kendilerine güven duymadılar. 1911 yılının ekiminde bu sanatçılardan bazıları Bacconi, Carra, Russola Milano'dan Paris'e giderek yeni sanatın gelişmesini, özellikle de İtalyan dergilerinden tanıdıkları kübizm'i yerinde incelediler. Kübizm'in bir kolu gibi görünen Fütürizm, kuşkusuz Kübizm'in daha iyi tanınmasını sağladığı gibi, Kübizm'in ne olduğu konusunda karışıklıklara yol açtı. Fütürizm görsel sanatlarla edebiyat ve öbür sanatlar arasında ilişkiler kurmakla kalmadı, siyaset ve toplum konusunda da bir takım aşırı görüşleri dile getirdi. Bu sanatçılar İtalya'da kabere göstirilerine ve aşırı söylevlere yer veren geceler düzenlediler. Fütürist şairler, şiirlerini okurken dinleyicilere aşırı sözlerle saldırdılar. Gelenekçi besteciler, gürültü makinelerinin çıkardığı seslerden oluşan yeni bir müzik türüyle dinleyicileri irkiltmeyi denediler. Bütün bu davranışlarla birlikte atılan siyasi sloganlar, gösterilerin gürültülü olaylarla sonuçlanmasını kaçınılmaz hale getiriyordu. Aslında Fütüristlerin sanatı değişik ve deneyci nitelikteydi. Bu sanatçıların düşüncelerini ve heyecanlarını yapıtlarına yansıtma konusunda üzerinde anlaştıkları bir yöntem yoktur. Fütürist sanatçılar, bildirgeler sergiler konferanslarla bir çok uzak yerlere ulaşmayı başarmışlardır. (Örneğin Marinetti 1914'de St. Petersburg'da ve Moskova'da konferanslar vermiştir).<sup>65</sup>

“Genel Beğeniye Tokat”ta yeni eğilimin, yani Rus Fütürizminin temsilcileri biraraya gelmişti. Fütürist şairlerden D. Burluk, A. Kurt Çenykh, V. Hlebnikov, V. Mayakovski'nin manifestoları 1912-1913'teki skandal yaratan girişimlerinin ardındaki düşünüş tarzını tam anlamıyla yansıtıyordu. Fütüristler düzenledikleri gecelerde, o dönemin, rengin kısa bir süre önce Serov, Gorki ve hatta Tolstoy gibi tanrılaştırılmış kişilerine saldırıyorlardı. Birinci dünya savaşına kadar birçok ressam ve şair sanat geleneklerinin baskısını derinden duymuştu. Her tür otoriteye saldıran Fütüristler sanat etkinliğini estetik alanından çıkarmaya çalıştılar.

<sup>65</sup> Norbert LYNTON, a.g.e, s. 59,90

Fütüristlerin ikinci derlemesi olan Yargıç Akvaryumu II’de Genel beğeniye Tokat’ta ki saldırgan ve “hayta” yordamlar bir yana bırakılmıştı. Yeni şiir’in hızla gelişip serpilmesi bu şiir konusunda ilk kuramsal öğelerin ana çizgileriyle ortaya konmasını olanaklı kılıyordu. Bu konuda İtalyan Fütürist şair ve ressamların teknik bildirileri’nin rol oynadığı söylenebilir, ama yeni şiirin kuramsal yanı, henüz tam anlamıyla geliştirilememişti.

“Genel Beğeniye Tokat”, Fütüristlerin ortaklaşa yazdıkları ilk kitabı. Yaşam tarzıyla savaşıyorlardı. “Kapitalist, bizim satır -kamçılarımız ve çizgi-kıymıklarımız için’ Sanat koruyuculuğu’ yapmadı kuşkusuz”. Piskoposca bir yaşamla çevrili Fütüristler, sarı ceketler giyerek ve ağız çarpıtarak bu yaşamı alaya alıyorlardı. Siyasete pek az ilgi duyan sanat adamlarının yol göstericiliğindeki Fütürizm, kimi zaman anaşi rengine bürünüyordu.

Fütüristler, savaş savunucularının (Godoretski, Gumuliev vs.) tıkrıtlarını bastırarak bu savaşı lanetleyen; sanatın bütün silahlarını kullanacak bu savaşla vuruşan ilk kişilerdi ve bunu yalnız onlar yapmışlardı(Maykovski’nin savaş ve evreni). 1914 savaşı kamuoyunun geçirmek zorunda olduğu ilk sınavdı. Rus Fütüristleri Moskova’ya geldiğinde (1913) daha önce ıslıklanmış oldukları Marinetti’nin şiirsel emperyalizminden kesinlikle koştular. Savaş Fütüristler arasında tasviyenin başladığı tarihi de belirtir. Savaş yarının devrimini görmeye yöneltiyordu. (Pantolonlu Bulut). Devrim tasfiye hareketlerini şiddetlendirdi ve Fütürizmi “Sol ve Sağ” olmak üzere ikiye böldü: Sağ Fütüristler demokratik şirinliklerin yankısı haline geldiler. (Bunların adlarına tüm Moskova’da rastlanır). Sol Fütüristler ise “Sanat Bolşevikleri” olarak adlandırıldılar. (Mayakovski, Kamensk Burlink, Kurutçenykh).<sup>66</sup>

1919’da kaleme aldığı “Bütün evrenin yenilikçilerine” başlıklı kişisel bildirisinde, Malevich 19. yüzyıl ile 20. yüzyılı karşı karşıya getirir. Hlebnikov ve Petkinov, geçmiş ile gelecek arasında “Makas değiştirme görevinin kendilerinde olduğunu bildirirler, daha 1917’de. Ama asıl çerçevelenmiş

<sup>66</sup> “Wiladimir MARKOV, Rus Fütürizmi” Çev. Selahattin HİLAV, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. s.130-131’deki alıntılar.

yaklaşım, ilk sayısı 1923 martında yayımlanan Lef dergisinin izlencesinde görülür. Sol Fütüristler Petropad'da çıkartılan derginin çıkış bildirisi, “Şamar” dan (1914) yaklaşık on yıl sonra, gelenekçi akımın yenilik kavramına bindirdiği anlam yükünü pekiştirerek açığa çıkar Devrim, eleştirel eylemlerimizin sahnesini değiştirdi. Taktiğimizi değiştirmek zorundayız. “Puşkin’i, Dostoyovski’yi, Tolstoy’u modernizm’in yolcu gemisinden atmak gerekir.”Bu, 1912 parolamızdı. (Genel Beğeniye Tokat’a ön söz). Klasikler ulusallaştırılmıştı. Klasikler biricik okuma metni olarak görülüyordu. Klasikler sarsılmaz ve mutlak bir sanatın örneği gibiydi. Anıtların bakırı ve okulların geleneğiyle klasikler yeni olan her şeyi eziyorlardı. Oysa şimdi 150.000.000 için klasikler sıradan bir okul kitabı. Bunları ötekilerden ne daha iyi ne daha kötü kitaplar olarak görebiliriz ve onlarla okuma yazma öğretebiliriz; bizim yapmamız gereken yargılarımızda sağlam bir tarihsel perspektif gerçekleştirmektir. Darbeler yağdıracağız; tek bir yana (yani estetik yana) yönelecek darbeler, cehalet yüzünden yada sadece siyasette uzman oldukları için büyükannelerden kalma geleneği halkın istenci gibi sunmak isteyenlere ve sanatçının çok güç olan çalışmasını tatilde istirahat etmek olarak gönül vermiş olupta sanatta bir çıkar yol aramaya çalışanlara. Eski yaşam tarzıyla savaştık, bu yaşam tarzının günümüzdeki kalıntılarıyla savaşaacağız. Silahımız örnek vermektir, propaganda yapmaktır. (N. Asseev, B.Arvatov, O. Brik, B. Kuçner, V. Mayakovski, S. Trefiakov, N. Çujak ).<sup>67</sup> (Sol Sanat Cephesi LEF’ten alınmış bir parça).

Bu metin yenilikçi sanat felsefesinin hemen bütün özelliklerini barındırır. Mayakovski ve arkadaşları geçmişin değerleriyle uzlaşmak istememektedirler. Lunarçarski aracılığıyla Lenin’den ,gerekse doğrudan Troçki’den gelen “Kent soylu kültürünün kalıtını özümseyip dönüştürme” uyarıları karşısında ödün vermez. Mayakovski, “Gelenekten kültürel birikimden alınacak tek ders onu olduğu gibi olduğu, yerde bırakmaktır”. Soyut bir değişim özlemi değildir bu. Tersine LEF’in belkide ilk ve tek ereği sanatı bütün bütüne yaşama indirgemektir. Şiir kitabından, mimari özel uzanımından sonra tiyatro ve sinema da, salondan alınarak sokağa geçirilmek istenir. LEF, döneminin uslanmaz

<sup>67</sup> “Wiladimir MARKOV, Rus Fütürizmi” Çev. Selahattin HILAV, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi,

Yapı Kredi Yay. s.130, 131, 133’deki alıntılar.

yenilikçilerini bünyesinde toplar. Genel çizgilerinde, bu atılımın Rusya’da sona erme tarihi olarak Mayakovski’nin ölüm gününü verebiliriz.

Mayakovski geçmişini silme düşüncesini kendisiyle birlikte götürdü. Hlebnikov da erken ölüm buldu. Malevich ve Kandinsky Avrupaya geçtiler. Moskova’da devrimi izleyen yıllarda çöken ekonomik kasvet 1930 ların başında sisin yerini koyu bir karanlığa bırakacaktı.<sup>68</sup>

İtalya’da 1930 yıllarında Fütürizme bağlı sanatçıların sayısı beşyüzü bulmuş olmasına karşın, Fütürizmin etkinliği I. Dünya Savaşının sona ermesiyle Boccioni’nin 1916 yılında ölmesiyle sürekli olmamıştır. “Vortisizm”, “Constructivism”(İnşacılık) ve “Süprematizm”(Nesnesiz dünya) gibi akımlardan başka “Dada” hareketlerine kaynaklık eden bir iletişim tekniği ve felsefesi olması açısından Fütürizmin ayrı bir önemi vardır. Örneğin, Fransa’da Marcel Duchamp ve Robert Delaunay, resimde devrimin yarasının elde edilmesi konusunda Fütürist görüşlerden yola çıkarak kendilerine özgü bir resim yöntemi geliştirdikleri bilinir.<sup>69</sup>

### 1.7 Süprematizm (Nesnesiz Dünya)

Bildirgesi bakımından Fütürizmden esinlenen diğer bir akım da Süprematizmdir. Süprematist bildirge, İtalyan bildirilere oranla daha içeriklidir. Ancak yazılış biçimi ve sertliği yönünden Fütüristtir. Süprematistler Fütürizmin dinamiğini, mekanik eğilimini överken, Fütürist Sanatçıları, nesnelere dış görünümüyle ilgilenmekle suçlandılar. Bu akımın en ünlü ressamı, Kazimir Malevich (1887-1938)<sup>70</sup> 1915’te Petrograd’da “Son Fütürist resim sergisi 0.10” adı altında açılan resim sergisinin baş köşesine büyük bir resim asmıştı. Beyaz zemin üstünde siyah kare, resmini görenlerde bu resmin uyandırdığı tepki şaşkınlıktan çok öfke olmuştu. Sanatçı seyirciyle alay mı ediyordu?

<sup>68</sup> “Gelenek Yenilik Üçüncü Güç Rus Avant-Garde 1900-1930” Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Çev: E.B., s.83, 84, 85’ deki alıntılar.

<sup>69</sup> Adem GENÇ, a.g.e, s. 55, 56.

<sup>70</sup> Adem GENÇ, a.g.e, s. 58

Birşeyin değil hiçbir şeyin resmiydi bu. Resmi yapan Kazimir Malewitsch yapıtına sıfır biçim adını vermişti.

Bu adlandırmayla, yeni sanatın geçmişiyle bütün ilişkilerin koparıp sıfırdan hiçten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu.<sup>71</sup> Malevich doğanın sanata kaynak olabileceği düşüncelerine karşı, soyut sanata doğrudan doğruya girişi belkide onun, devrimci bir sanatçı olarak ressamlık mesleğinin kısa süreli olmasının nedenini açıklar.

Mondrian ve Kandinsky, ortaya koymak istedikleri gerçekleri soyut bir anlayışla ortaya koymuşlar ve biçimlenimler arasındaki ilişkiler üzerinde çalışmışlardır. Oysa Malevich, basit ve yalın biçimlendirmeler içeriğin derinliğinin ifade edilebileceğini fark etmiş olmasına karşın Süprematizmin ilk yıllarında bu yalın biçimlerin karşılıklı etkileşim içinde guruplaştırılmasında, dış görünümün aracılığına gereksinmiştir. Bir bakıma tanınmış Rus Konstürüktivist sanatçısı Viladimir Tatlin'in Süprematizme "Geçmişin Yanlış Hesapları" diyerek karşı çıkmasının nedeni buydu.<sup>72</sup>

Sıfır biçim "İnsanlık tarihinde nesnelere, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Malevich bu çağa Süprematizm "Nesnesiz dünya" çağı diyor. Süprematizm çağında insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleştirecek, eşitlik kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklardı. Nesnelere dünyasından sıyrılan insan "Hiçlik" içinde eriyecekti. Fakat hiçlik içinde erime, yok olma demek değildi. "Hiçlik" nesnelere boyunduruğundan kurtulmayı ve evrensel olma özgürlüğüydü.<sup>73</sup>

Klee'nin kolajlarıyla resim sanatı dokunsal bir gerçeklik kazanmıştı. Onu izleyenler özellikle taşistler bu yolda daha somut sonuçlar elde ediyorlar, resim

<sup>71</sup> Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul1993, s. 58

<sup>72</sup>John Golding "The Black Square" Stüdio International cilt 180, Sa. 974, Punk Publication Ltd. Londra, Mart-Nisan 1975 ss 102" Adem GENÇ, 1983, a.g.e, s. 64'deki alıntı.

<sup>73</sup> Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul1993, s. 60

zemini üzerinde kabartma, çöküntü, yama ve kazımlarla sanatta tanımadığımız yeni bir duyarlılık alanı açılıyor ve resim duvardan koparak çevremizde yer alan başka nesnelere arasına karışıyor. Tapiés'nin resmi buna iyi bir örnek olarak verilebilir. Duvardan kopan resim, Giacometti ve Moore'un yapıtlarında gördüğümüz gibi kendi çevresini yaratıyor. Yaratıcı düşünce, resim, heykel, yapı ve makina arasındaki sınırları ortadan kaldırıyor.<sup>74</sup>

Süprematizmin Batı Avrupa sanatında önemli bir atılım olarak görülmesinin esas nedeni onun getirmiş olduğu estetik sistemler değil, bir kültür felsefesi olarak varlık kavrayışına kattığı boyutlardır. Dokunulabilir gerçeklik dünyasının (Pratik gerçekliliği) göreceli ve sürekli olmayan gerçeklik, mutlak ve sürekli olan gerçekliğe yönelik bir varlık kavrayışıyla algılanmasını amaçlaması, Süprematizmin "İnsanlık uğruna verdiği savaşın ne kadar yüce ve ahlaksal olduğunu ifade eder."<sup>75</sup>

### 1.8 Konstrüktivizm (İnşacılık)

1913'te genç bir Rus ressamı olan Tatlin, Paris'te Picasso ile görüşmüştü. Tatlin'in görmüş olduğu yapıtlar arasında, Picasso'nun belki de 1912'de tabaka metal ve telden yaptığı gitar da vardı. Bu yapıt, düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluklardan oluşan ve belli bir nesneyi olağan üstü bir karşı-doğacılıkla betimleyen ve gene de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir kompozisyondur. Aslında asıldığı duvarı taban olarak tasarlanan bu kabartma yapıtı, Picasso duvarın sınırlayıcı yüzeyinden uzaklaştırarak, bir sandalye üzerinde göstermektende hoşlanıyordu. Picasso'nun taşı yada tahtayı yontma, çamur yada alçıyla çalışıp, daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi-resimde de, resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum - günümüze kadar sürüp gelen konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır.

<sup>74</sup>"Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, Oluşum Sürecinde Sanat Tarihi, Cem Yayınları 1977. ss. 171" A.GENÇ a.g.e, s.67'deki alıntı.

<sup>75</sup>"Prof. İsmail TUNALI, a.g.e, 1951, s.207" Adem GENÇ. a.g.e. 1981, s. 67'deki alıntı.

Rus Konstrüktivizmi-Picasso örneğinin ilk adımın atılmasına yol açan bir esin kaynağı olması dışında-apayrı bir olaydı ve kendine özgü bir ideolojinin ürünüydü.<sup>76</sup>

Plastik sanatlarda geleneksel formları reddetme, 1920-1921 yıllarında, birçok sanatçıda görüldüğü gibi, sanatta yeni bir ideolojik temel yaratma istencine dönüştü. Bu özlem bir ölçüde V.E.Tatlin ve K.S.Malevich'in yapıtlarından kaynaklanıyordu. Tatlin'in yapıtları yeni kuşak üzerinde derin bir etki yaratmıştı. Sanatı üretimin içine sokma ve böylece onu toplumsal açıdan haklı çıkarma isteği, çeşitli biçimlere büründü.

1912'de yazdığı "Kübizm" adlı makalesinde Konstrüksion kavramını ilk olarak, David Burliuk kullandı.

1920'de genç sanat eleştirmeni Aleksei Gan sanattaki yeni eğilimin ideolojisini dile getirmeye çalıştığı kitabı Konstrüktivizmi (inşaacılık) Tver'de yayımladı. Gan, Komünist devrimin sanatta, mimaride ve şehircilikte, bu kavramlar için elverişli koşullar yarattığını düşünüyordu.<sup>77</sup>

V.E.Tatlin'in III. Enternasyonal anıtından ilk olarak 9 Mart 1919 tarihli komün sanatında söz edildi. N.Punin (1888-1953) makalesinde, büyük yapı olarak anıt konusunda Tatlin'in görüşünü açıkladı. Kule biçimindeki bu yapıdan ve ancak beş gün önce kurulmuş olan III. Enternasyonal'e ilişkin olduğundan, daha önce hiç söz edilmediği sanılmaktadır. III. Enternasyonal'in kurulmasının etkisi, Narkompras'un 120. bölümünün çalışmalarında çok geçmeden kendini gösterdi. Tatlin tasarısını geliştirdi ve uluslararası enstitüye verdi. 1920 yılı sonunda, devrimin yıl dönümü dolayısıyla kulenin maketi, Petrograd'da sergilendi. Sergi için hazırlanan broşürde Punin, Tatlin'in tasarısının geniş bir betimlemesini yaptı. Kule Moskova'daki III. Kongresinde yeniden sergilendi. Sergiye gelen Lenin kuleyi görmüştü. Tatlin'in manifestosu ' ilk işimiz', 1 Ocak 1921 tarihli kongre bülteni, No:13'te

<sup>76</sup> Norbert LYNTON, a.g.e, s. 104.

<sup>77</sup> "Nikolai PUNİN, Konstrüktivizm" Çev. Mehmet RİFAT, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. s. 147.

yayımlandı.

Kule devrim yıllarının en ünlü, üzerinde en çok konuşulan yapıtlarından biridir. 1925 Paris Evrensel Sergisinde yeni bir maketi daha sergilendi. İlk maketler günümüze ulaşmamıştır. İlk yeniden yapıma 1966-1967'de Stokholm Çağdaş Sanatlar Müzesi tarafından gerçekleştirildi.<sup>78</sup>

Kule Paris'teki Eifel kulesine bir yanıt olacaktı. Eifel kulesi reklam ve eylence amacıyla yapılmış 300 metrelik bir yapıydı. 400 metre olarak tasarlanan Tatlin'in kulesi ise, hem dünya çapında bir birliğin gücünü ve özlemlerini simgeleyecek, hem de Kominter'nin merkezi olarak kullanılacaktı. Simgesellikle işlevselliğin uzlaştırıldığı bu yapı çelik ve cam malzemedен oluşacaktı.<sup>79</sup>

### 1.8 Konstrüktivist Bildiriden Bölümler

(1922) doğrultusunda bu akıma bakacak olursak;

Önemli olan toplumsal çalkalanmalara ve onların somut içeriğine maddesel bir form vermektir.

Görsel etkiyi amaçlayan soyut ve aldatıcı bir dinamiği gerçekleştirilmeyen, ama somut hareketin asıl dinamiği olan bir inşa etme tarzı yaratmak gerekir.

Sermaye, burjuva kültürünü örgütlemeye çalışıyordu. Müşteri oydu. Sanat ve teknik onun istediklerini yerine getiriyordu. Sınıf mücadelesinin damgasını bastığı bu yaşam tarzında, rastlantı hüküm sürüyordu. Kapitalist kentin biçimleri yani mimarisi de rastlantının ürünüydü.

Proleterya devrimi, toplumsal ilişkileri kökünden değişikliğe uğrattırken dışavurum biçimlerini de istemeden değişikliğe uğratacağı besbellidir.

<sup>78</sup>Nikolai PUNİN, "Konstrüktivizm" Çev. Mehmet RIFAT, Sanat Dünyamız üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. s. 157.

<sup>79</sup>Norbert LYNTON, a.g.e, s. 107.

Akılsallığı, proleterya devriminin bu günkü durumu açısından incelemek doğru olur. İdeolojik yan, biçimsel yanla ayrılmaz ve çözülmaz biçimde el ele yürümelidir. Yaşama gerçek olarak katılmak zorunludur.

Konstrüktivizm'i bir akım olarak modernlik bağlamında değerlendirebilmek için, onu yüzyıl başındaki ortamdan soyutlamamak gerekir. Avrupanın büyük başkentlerinde, Ondokuzuncu yüzyıl sonundan başlayarak gerçekleşen yaratıcılık dönüşümü Rusya'da da hayli yankı uyandırmış, belli başlı öncüler Paris ve Münih, Roma ve Londra arası mekik dokumuşlardı. Şüphesiz, Moskova ve Petersburg'daki atılımlar bu alış veriştten etkilenmişti; ne varki Rus yenilikçiliği bir ihtilal ürünü kesinkes sayılamazdı.

1990'ların başında özellikle "uygulamalı sanatlar" çerçevesinde üst üste etkili olan üç anlayış göze çarpıyordu: Ulusal Romantizm "Modern Sital" ve Yeni-Klasik çizgi. Yenilikçi akımların, daha çok da Fütürizmin ve Konstrüktivizmin 1917 devrimi ile birlikte iyiden iyiye ağırlıklarını koymalarına kadar geçen süreyi onlar yoğurmuştu.

Birer arayıştı bu üç akımın ortak tasalarında okunan. Ama hiçbiri yeni çağı ve yeni rejimi göğüsleyebilecek köktencilikte değildi. Geleneğe ve geleneği simgeleyen burjuvaziye açık bir reddiye sunan yenilikçiler tabuları yıkarak yola çıkmayı yeğlediler.

Fütürizmin öncelikle de LEF'deki ataklarıyla Viladimir Mayakovski'nin semsiyesi altında ortaya çıkan Konstrüktivizm, burjuvazinin süslemeci perspektifinin yerine, Lissitzky'nin deyimiyle organize bir bakış açısını seçmişti. Başlangıçta "üretim olarak sanat" sloganını da yabana atmayan konstrüktivistler; nesnenin, giysinin ve yapının yararlılığını bütün ilkelerin üstüne yerleştiriyorlardı. Yalın, pratik, hayata birebir yapışan biçimler işlevi en doğru taşıyacak olanlardı.

Haklı olarak akımın sözcüsü konumuna getirilen Vladimir Tatlin, ressamlık uğraşısının yanıbaşında Konstrüktivizm'in kuramsal paftasında çıkartmaya

uğraştı ve akımın temsilcilerine metodolojik alt yapıyı hazırladı. “Malzeme kültürü” diyordu Tatlin; “Malzeme ve çalışma, tekniği doğurmalı” savını geliştiriyordu. Bu, sanatçı ile teknisyenin bir bakıma eşit ağırlık noktalarına kavuşması anlamında taşıyordu. Öte yandan, zaman Tatlin’in “malzeme kültürüne” verdiği anlam yükünü modern tasarım olgusuna taşıyacaktı.

Konstrüktivizm, bütün bu temel-kuramsal yapılanmasına, eğitim kurumlarında ve sanatçı çevrelerinde yaygınlık kazanmasına karşın tam anlamıyla bir akım kimliğine bürünemedi; daha çok, yeni ve kalıcı yöntemler getiren bir anlayış sayıldı. Bunun en belirgin nedeni ise, mührünü vurduğu mimari ve edebi kulvarlarda apayrı sonuçlar ve yönsemeler doğurmasında aranabilir. Endüstri’den soyutlanamayacak mimari ile, kitlelere yol verme misyonuna bile endüstriyel bir boyutu yapısı gereği içleştiremeyen Edebiyat bu noktada buluşturulamazdı. Konstrüktivizm’in çağın önde gelen akımlarından biri haline gelmemesi de birazda bundandır.

Konstrüktivistler “süs”ü elden geldiğince uzağa iterlerken Tatlin’in öncülüğünde son derece çarpıcı mobilyalar ve mutfak eşyaları ürettiler. 1925’te Paris’de açılan Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi’ne getirilen ürünler Avrupalı tasarımcıları hayli heyecanlandıracaktı. Malevich’in “Süprematizm”inin ana kaynaklarının da uzakta olmadığı böylece anlaşılacaktı. 1920’li yılların sonuna doğru, Konstrüktivist anlayış gerçek patlayışını, bu kez sessizce yaşadı: Zenlianitsin ve Rogojin’in mobilyaları, Tatlin’in biyonik-Konstrüktivist olarak vaftiz edilen ünlü “Letatlin”in hem doğadan yola çıkışına işaret ediyorlardı, hemde acıdır ki kuğunun son şarkılarına. Rodçenko’nun ve Morozov’un masa ve kapı tasarımları büyük bir çağın başlangıcına ve sonuna yerleştiler.

Bu panoramaya bakıp, Konstrüktivizm’i toplumsal/siyasal bakıstan uzak, teknik-soyutlamacı bir yaklaşım saymak bütün bütüne yanlış olur. Tam tersine, bugün bize hayli ortodoks görünebilecek, oysa 1920’li yıllarda doğal sayılan bir katılık taşıyordu konstrüktivist zihniyet. 1922’de yayımlanan “Konstrüktivizm” başlıklı inceleme kitabında, Aleksei Gan, burjuvazinin

karşısına proletarya adına hangi dünya görüşüyle çıktığını ve hangi yeni paradigmaları devreye soktuklarını anlatırken alabildiğine kesin bir dil kullanmıştı: “Kominizm, kitlelerin bilinçlenmesinin sosyo-ekonomik düzlemde gerçekleşmesidir” diyordu genç eleştirmen: “Kimi seçecektir, estetikçi mimarı mı? Tabii ki hayır. Geleceğin kültürü için uzaysal konstrüktivist binalar yapacak olanlara başvuracaktır.” Mimari tekdüzeliği şaha kaldırılır. Aleksei Gan, sadece binaların değil, komünist şehirlerinde estetiğe sırtını döneceğini, malzemeyi ve tekniği ön plana alan bir mantığın yeni dünyayı hazırlayacağını neredeyse büyüklenerek ileri sürer. O nedenle de, konstrüktivistlerin, yola çıkışta ortak noktaları azımsanamıyacak olan Fütüristlerin bir hayli uzağına düşüklerini hemen söylemek gerek: Hlebnikov’un “Geleceğin evleri” için çizdiği görkemli portrede herkesten çok Fourier’nin ütöpik estetiğinin ve etiğinin gölgesi durur.

Bütün bunlar boşunadır ve öte yandan; Stalin’le birlikte bütün yenilikçi düşler; Konstrüktivizm de, Fütürizm de tarih olacaktır.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup>Nikolai PUNİN, a.g.e, s.147,151

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2-BİR ANTI-SANAT VE ANTI-SANAT SANATI (DADA)

#### 2.1 Dada Hareketlerine Genel Bakış

1914'ün en büyük olayı savaştı. Her yandan bir sürü insan neşeyle silahlanıyor; anaları babaları, kadınları tarafından cepheye gönderiliyorlardı. Savaşın ulusal yaşantıyı güçlendirip pekiştiremeyeceğinden pek az kimsenin kuşkusunu vardı. Genede bu kan dökücü çatışmayı kapitalist düzenin ve ona bağlı yönetimlerle toplumsal yapıların başarısızlığının bir kanıtı olarak gören bazı kimselerde yok değildi. Kısa ve kesin bir çekişme olarak başlayan savaş yıllarca süren utanç verici bir kıyıma dönüşünce, bunların sayısı dahada arttı.<sup>81</sup>

Dünya eskiden beri tanışık olduğu felaketler ve kıyıcılık dizisini, 1914-1918 yılları arasında, alışık olmadığı bir biçimde yaşadı. Kaleleri gelenek, akıl ve ahlak olan, saçma, ikiyüzlü ve kıyıcı bir toplum söz konusuydu. Bu toplum uygarlık adına, insanlığı maddi ve manevi bakımdan parçalıyor, eziyor ve yok ediyordu. Bu toplumun kendinde yaşanan iki yüzlü, tutucu, kendine göre tantanalı ve akli başında bir sanatı vardı. Böyle bir noktada bulunan, böylesine olumsuz özellikleri içeren bir topluma genç kuşakların karşı çıkması doğal bir olgu idi. Topluma karşı çıkmak, onun gelenek, akıl ve ahlakına karşı çıkmak, onun sanat anlayışına karşı çıkmak demektir.

Dada'nın kendisini tümüyle bir sanat akımı olarak değil, aynı zamanda bir devrim hareketi olarak görmesinin nedeni işte budur. Birşeye karşı çıkmamanın en etkin yollarından biri onu gülünçleştirmektir. Etkileyen güçle tepki doğru orantılıdır. Sanatçılar çağlarının şiddet saçmalığına, denetimsiz ve şiirsel bir saçmalıkla cevap verecekler, kendilerini kirleten toplum ve dünyanın yüzüne tükürecekler, aklın karşısına akılsızlığı, kurulu düzenin karşısına düzensizliği, sözde ciddiyetin karşısına mizahı, sahte ağır başlılığın karşısına skandalı

---

<sup>81</sup>Norbert LYNTON, a.g.e, s. 125

çıkarcaklardı.<sup>82</sup>

Tarafsız İsviçre savaştan kaçabilenlere bir sığınak olarak bağrını açtı. Zürih, almanca bilen mülteciler için bir toplanma yeri oldu.<sup>83</sup> Şair, yazar, filazof ve tiyatro yönetmeni Hugo Ball, daha sonra evlendiği arkadaşı Emmy Hennings'le birlikte 5 Şubat 1916'da Zürih'te Spielgasse (oyun sokağı) No:1 adresinde Cabaret Voltaire'i kurdu. Cabaret Voltaire önceleri bir edebiyat gösterisiydi. Emmy Hennings şarkı söylüyor, Hugo Ball'da piyanoda ona eşlik ediyordu. Bir gazete ilanı ile genç sanatçıları Zürih'e davet etti ve genç sanatçılarda geldiler. İlk önce Tristan Tzara (romanyalı şair) geldi, ardından, Budapeşteden Marcel ve Gorges Janjo<sup>84</sup>, Kaizer ordusundan kaçak Alsashı Jean Arp, Alman şairi Richard Huelsenbeck gibi sanatçılar bu gruba katıldılar.<sup>85</sup>

Tzara ateşli genç bir şairdi ve Ball'ın söylediği gibi "antipatik olmayan bir şekilde cebinden çıkardığı" kendisinin ve başkasının şiirlerini okuyordu. Uzun boylu ve ince yapılı Ball ile ufak tefek Tzara arasındaki kontrast çok anlamlıydı. Tzara inanılmaz bir düşünsel hareketliliğe ve girişkenliğe sahipti. Huelsenbeck'de pervasızca çıktığı sahnede, ferah, neşeli" Fantastik dualarını vurgulamak için havada ve metaforik olarak seyircilerin üstünde şaklattığı bir kamçı kullanıyordu. Hans Arp arkadaşlarının gösterisinden sonra sahneye çıkıyor, seyirciye rahat bir nefes aldırıyordu. Onun şiirlerinin çocuksu, bilge bir çekiciliği vardı. Jonco mimar ve ressam olarak bütün gösterilere katkıda bulunuyordu.<sup>86</sup>

Dada sözcüğünün çıkışının nasıl olduğu tam olarak bilinmemesine rağmen

<sup>82</sup> Özdemir İNCE, Dada Akımının Amacı ve Serüveni, Milliyet Sanat Dergisi Aralık 1975 Sa.161 s.3

<sup>83</sup> Norbert LYNTON, a.g.e, s. 125.

<sup>84</sup> Hans Richter, Dada 1916-1966 Bir Sanat veAnti Sanat Hareketi Çev. Mustafa Tüzel Birey Yay. İstanbul 1993 s.13,14

<sup>85</sup> Adem GENÇ, a.g.e, s. 68

<sup>86</sup> Hans Richter, Dada 1916-1966 Bir Sanat veAnti Sanat Hareketi Çev. Mustafa Tüzel Birey Yay. İstanbul 1993 s.13,14,15,16

bu konuda çeşitli yorumlar yapılmaktadır;

1-İki romen, Tzara ve Jonco aralarında romence, da, da diyerek onaylayan, evet, evet anlamına gelen bir sözcüğü sıkça kullanıyorlardı. Böylece belki “Dada”romencenin bu neşeli, heyecanlı kolay akılda kalan kelimesinden doğmuştu.

2-Hugo Ball konuya açıklık getiremiyordu: Dada “romence’de evet, evet anlamına gelir. Fransızca’da çocukların bindikleri sallanan tahta atın adıdır. Almanlar için aptalca bir saflık simgesidir.” Tzara şöyle diyordu “ ortaya bir kelime çıktı, kimse nasıl olduğunu bilmiyor; ayrıca gazetelerden öğrendiğimize göre Afrikalı bazı kabileler kutsal ineklerin kuyruğuna Dada derlermiş.<sup>87</sup>

3-Hans Arp “Dada” sözcüğünü ilk kez Zürih’te 8 Şubat 1916 günü “Teresse” kahvesinde Tzara’nın ağzından çıktığı<sup>88</sup>

4-8 Şubat 1916 günü Dadacıların toplanma yeri olan “Cabaret Voltaire” de üç alman sanatçı Hugo Ball, Hans Arp, Richard Huelsenbeck ve Marcel Jonco’nun yer aldığı bir toplantıda romanyalı şair Tzara’nın “Larousse”sözlüğünden bir rastlantı sonucu bulunan Dada’yı ilan ettiği<sup>89</sup> ve yine 1915’te Raul Hausmann tarafından ilan edildiği söylenmektedir.<sup>90</sup>

Dada adını verdiğimiz anlayış açıkça ne Ballı’nın nede Huelsenbeck’in nede Zürih’in yarattığı bir akımdı. Bu anlayış, insanları, en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek ya da bunları teknolojik ve eğitsel ilerlemenin yanıtıcı bir düş olduğunun kanıtı olarak red etmek zorunda bırakan bir savaşın

<sup>87</sup> Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 1992 s.71.

<sup>88</sup> “Özdemir İNCE, Dada Akımının Amacı ve Serüveni, Milliyet Sanat Dergisi Aralık 1975 Sa.161 s.4”, A. Genç a.g.e s.68’deki alıntı

<sup>89</sup> “Kaya Özsezgin, Plastik Sanatlarda Dada Akımı,Milliyet Sanat Dergisi Aralık 1975,” A. Genç a.g.e s. 68’deki alıntı

<sup>90</sup> “Hans Richter, Dada Art and Anti Art Thames and Hudson. London 1970 s.11” A. Genç a.g.e s. 68’deki alıntı.

sonucuydu. <sup>91</sup>

<sup>\*</sup>Tristan Tzara 1950 yılında yaptığı bir radyo konuşmasında; “Dadanın nasıl olduğunu anlamak için bir yandan 1. Dünyü Savaşında açık hapishane olan İsviçre’de yaşayan genç bir topluluğun ruh halini öte yandanda o çağın sanat ve edebiyetının düşünsel düzeyini göz önüne getirmek gerekir. Hiç kuşkusuz savaş bitecekti, zaten daha başkalarının da gördük daha sonra .... ama 1916-1917 yıllarında savaş sanki demir atmış, hiç bitmeyecekmiş gibi geliyordu ve gittikçe tutarsız gerçek dışı bir boyut kazanıyordu. İğrenme ve isyanımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama ütopyik barışçılığın tuzaklarında düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe nedenlerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını da biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın tüm görünüşlerinden nefret ediyorduk; tüm dayanaklarından mantığından, dilinden. Baş kaldırmamız gülünç ve saçmanın tüm estetik değerleri alt üst ettiği biçimden kazanıyordu. Unutmamak gerekirken, saldırgan bir duygusallık insana ait tüm değerleri maskeliyor, yüksek düzey savında olan tüm sanat alanını yerleşiyor ve kent soylu sınıfın gücünü simgeliyordu...”

<sup>+</sup>Dada tüm gençliğin ortak isyanından tarihe mantığa yada ahlaka, onur, vatan, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi şeylere, tüm insani değerlere cevap veren bütün kavramlara boş verip, doğanın köklü geleneklerine bağlanan gençlerin baş kaldırısından doğdu., Descartes’ Benden önce insanların var olduklarını bilmek bile istemem’ sözleriyle, dünyaya yeni bir gözle baktığımızı, bize büyüklerimiz tarafından zorla kabul ettirilen değerleri, doğruluk kavramını yargılamak istediğimizi belirtiyorduk.”<sup>92</sup>

Tahsin Saraç, “Fransız Edebiyatında son şiir akımları” başlıklı yazısında Dadacılığın sanatsal bilincini şöyle özetliyordu. “Dada akımı; bireyin sanat, töre, topluma karşı sürekli ve kesin bir ayaklanması olmuştur. Amacı, kişiyi, dogmalar ve yasalar ötesinde, us’un tutsaklığından kurtarmak ona gerçek

<sup>91</sup> Norbert LYNTON, a.g.e, s. 127.

<sup>92</sup> Özdemir İNCE, a.g.m, s.4

kimliğini kazandırmaktır. Us'a hiç ama hiç değer vermediğinden deha ile aptallığı bir tutar. Vücuttaki başka organlarında en az beyin kadar değer taşıdıklarını savunur. Bütün alışılmış şeylere, bütün değer hükümlerine, bütün kurulu düzene karşıdır. Bu yüzden hiçbir sanat kaygısı yoktur ve onca sanat, karton şatolar gibi çökerttiği değil, biçim vs. gibi kaygılardan kurtulduğundan itibaren başlar. Onun için birinci bildirisinde anlaşılacağı gibi istedikleri sadece bütün değerlerin yıkılması, toptan inkarına gidilmesiydi. Herhangi bir dogmaya bağlı bütün sanatların yok edilmesi gerekiyordu. Ama bütün bunları duyurmak için Dada'nın kendisine bir anlatma yolu bulmaya çalışmasında normaldi.<sup>93</sup>

Dada hareketinin siyasal ve us dışı olmak üzere iki önemli yönü vardır. Siyasal bir hareket olarak incelendiğinde "Dada"nın 1917 yılından sonra özellikle Almanya'da etkili olduğu görülür. 1918-1919 Alman ihtilalinde Spartakistler ve diğer eylemcilerle birlikte ayaklanan Berlin Dadacıları ve bunlar arasında daha önce Zürih grubunda yer alan Richard Huelsenbeck, Dada'nın siyasal etkinlikleri içinde önemle anılırlar. 1920 yılındaki "Dadafair" etkinlikleri içinde, Prusya subay üniforması giydirilmiş bir domuz ölüsünün tavandan asılarak sergilenmesi de yer almaktaydı. Daha sonraları John Heartfield ve George Gross gibi sanatçılar Berlin'de Hitler'e karşı güçlü bir muhalefet sanatı geliştirdiler. Kanunlara karşı gelme sorumluluğunu idrak edemediğine dair bir polis sertifikası almış bulunan Johannes Baader, büyük rezaletler ve skandallar yaratmakla tanınmış bir Dadacıdır; Berlin katedralindeki bir dini töreni ve ayrıca Reichtag'da önemli bir oturumu sabote ettiği bilinmektedir. Dada'nın usdışı alanlardaki etkinlikleri, Pariste "Literatüre" dergisi çevresindeki sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Philippe Soupault'un yazdığı "The Famous Magician" (ünlü sihirbaz) adlı oyun, usdışı Dadacılığın en özgün örneği sayılabilir. Bir konser'de oynanan bu oyunda oyuncular maskeli olup üzerinde ünlü yazar ve sanatçıların isimlerinin yazılı olduğu renkli balonları taşırlar. Dadacıların Paris'in kenar mahallelerini ziyaret ettiği bu oyunda "The Trial of Maurice Barres" (Maurice Barres'in duruşması)

93 "Tahsin Saraç Fransız Edebiyatında Son Şiir Akımları Tercüme Dergisi Milli Eğitim Bakanlığı Haziran 1960 Sa. 69,70 s.147" A. Genç a.g.e s. 89,90'daki alıntılar.

gibi kışkırtıcı sahneler vardır; bu sahnelerde ünlü tutucu (conservative) yazar fransız kültürüne karşı suç işlemekten yargılanır. Eylem halindeki gerçeklere tanıklık ettiği için, Dada'nın yıkıcı eylemi zaman zaman devrimci bir ideolojiye bağlanan gerçeküstücülüğe dönüştü.<sup>94</sup> Richard Huelsenbeck'in "Dada Alman bolşevizmidir" biçimindeki açıklamaları her ne değin gülünç, ahmaklık ve saçmalık olarak görünürse de o dönemde, belli bir zaman süreci içinde doğru ve anlamlıdır. Almanlarda bir devrimi maskaralaştırma geleneği ve yeteneği vardır; yani, devrim aleyhinde konuşmakla geçen süre içinde gericiler yüreklenip güç kazanırlar; 1848 ve 1918'de durum böyleydi. Üretim süreçlerinde ( productiv processes) temel değişiklikler olmaksızın toplumsal düzenin gerçekten değişmesinin olanaksız olduğunun kavranamamasının Almanyadaki aşırı-sol Dadacı bolşevistlerin en belirleyeci nitelikleridir.

Almanyada, birey üstü değerleri yadsıyan-köktencilerin (nihalistlerin) öncülüğündeki gecikmiş hareketlerinin (1919-1922) gerçek Dada hareketleriyle fazla uyuşmadığı savı geçerlidir. Fakat, "Kapp-outbreak" (Kapı Darbesine karşı ayaklanma) gibi olumlu hareketlerin Dadacılığın felsefesine ters düşmediği ve bu hareketlerde Alman Dadacıları ile gerçek (Zürih, Paris, NewYork) Dadaistleri arasında siyasal yönden bir fark olmadığı görülür. Ancak bu ayaklanmada sanatçıların yapabileceği şeyler, bir çeşit ironi (gizli ya da ince alay) den öteye gidememiş ve doğal olarak bu tür istihzalarla Almanya'da daha sonraları örgütlenen faşizmin önüne geçilememiştir.

Paris'te Dada akımı bir çeşit yazın akımı olarak kendini belli etmiş ve daha çok "skandal için skandal" yapmayı amaçlamıştır. Aragon, Breton, Tzara, Eluard ve Desnos gibi yazarların yer aldığı bu akım, 1922 yılında gerçek üstücülük hareketlerinin yayılması ile, kendi içinde, özellikle (Tzara ile Breton arasında) süregelen görüş ayrılıkları nedeniyle dağılmıştır.<sup>95</sup>

Bu hareket ortaya çıkmadan önce Marcel Duchamp, Paris'te başlayıp New-York'ta geliştirdiği "Ready-Made" leriyle, geleneksel sanata karşı olan

<sup>94</sup> "Özdemir İNCE, Dada Akımının Amacı ve Serüveni, Milliyet Sanat Dergisi Aralık 1975 Sa.161 s.4",

A. Genç a.g.e s.74'deki alıntı

<sup>95</sup> Adem GENÇ, a.g.e s.71,72,74,75

düşünceleri ortaya koymuş<sup>96</sup> ve daha sonraları bu düşünceler New-York Dada hareketlerine kaynaklık etmiştir.<sup>97</sup>

Dada aslında 1915-1920 arasında aynı anda Zürih ve NewYork'ta ortaya çıktı ve daha sonra bunu Paris, Berlin, Honover, Köln Dada hareketleri izledi. Bu araştırmada NewYork Dada diğer Dada hareketlerinin sonunda ele alınmıştır.<sup>98</sup>

NewYork'da Dada hareketleri, Avrupa da olduğu gibi bir gece kulübünde ya da güçlü bir kavramcının (Ball gibi) öncülüğünde başlamamıştır. Bu hareket Alfred Stieglitz adlı bir fotoğraf sanatçısının, gerçekliği ya da realite dünyasını, olduğu gibi kaydetmenin ötesinde bir takım girişimleriyle başlamıştır. Stieglitz'in çevresinde toplanan genç fotoğrafçılar "Camera Work" (Fotoğraf alıcı Aygıt Sanatı) adlı bir dergi çıkardılar. NewYork'ta Beşinci Cadde üzerinde bulunan bir galerinin adı olan 291 aynı zamanda Stieglitz'in yönettiği bir sanat dergisinin (Camera Work'un) 1915 yılından sonraki adı olmuştur 291, Amerikan avant-garde hareketlerinin bir tür nükleer çekirdeği sayılmaktadır. Amerikan sanatında en köklü akımlar ve yeni eğilimler bu galeri ve yayın organının aracılığıyla halka yansımıştır. Ayrıca Avrupa sanatındaki gelişmelerin Amerikaya duyurulmasında 291'in önemli yeri vardır. NewYork Dada'da buradan başlamıştır M. Duchamp'ın en çok tartışılan yapıtlarından biri "Nude Descending A. Staircase" (Merdivenden İnen Çıplak). "The Armory Show" (Cephane Sergisi) süresince bu galeride sergilenmişti. 1911 yılında yapılan bu tabloda özgün bir ışık anlayışı vardır; Andre Breton bu özelliğinden, yarı ışık-gölge oyunları ile devinim izlenimi yaratma (light as mobile factor-hareketli bir öge olarak ışık) özelliğinden ötürü, bu yapıtı bir başyapıt olarak nitelmiştir.

Geleneksel bir yaratı ve iletişim aracı olarak renklerin ve genelde görsel öğelerin yadsınması, resim sanatında ya da heykelde başka bir iletişim aracının

<sup>96</sup> "Herschel B. Chipp, Theories Of Modern Art, Üniversity Of California Press, Berkeley and Los Angeles 1968 s. 367" A. GENÇ, a.g.e, s 68'daki alıntı

<sup>97</sup> A. Genç a.g.e s.69

<sup>98</sup> Bedri Baykam, Boyanın Beyni 80'li yıllardan Makaleler İstanbul Ekim 1990 s. 25

keşfiyle gerçekleşebilirdi. Gerçekte, Marcel Duchamp, bir adacı olarak bu zorunluluğun ayırımına varmış ve renk biçim gibi plastik değerlerin yerini alıcak sözsözsel alanı, kavramsal iletişimi vurgulamıştı; değişik gereksinimler için kullanılan fabrika yapımı gereç artıklarını ek gereçlerle birleştirerek onların işlevsel gerçekliğini parçalamış anlamsızlaştırmıştı.<sup>99</sup>

NewYork Dada'nın diğer Dada hareketlerinin sonunda incelenmesinin sebebi Dchamp'ın başlattığı "Ready-Made" hareketinin bütün dünya sanat merkezlerinde, o dönemde, yaygınlaşması ve günümüzde de süregelen etkilerinden dolayıdır.

## 2.2 Zürih Dada

On yıllık bir süreçte, çevredeki yenilikçi akımlardan çoğunu kendine çeken sonrada uydulaştıran bir girdap formu edindiği görülür. Sturm'un Brücke'nin yada Blau Reither'in Dışavurumculuğunun, İzlenemciliğin, Kübizm'in, Fovizm'in, Orfizim'in ve de bunların binbir çeşitli görünümünün içinde oluşmuş gruplar veya insanlar birkaç hafta veya birkaç yıl boyunca Dada'nın yörüngesinde yer almışlardır. O halda bu insanlar ya da bu gruplar aslında Dada'dan başka okulara ait olan ifade tarzları, yöntemleri kullanmışlar ama öncelikle Dada'cı zihniyete uygun erekler için kullanmışlardır.

Savaştan çok öncesinde hazırlanmış olmakla birlikte Dada patlayıcı gücünü savaş olgusundan alacaktır. Zira barış zamanında, sonuçta varolan toplumsal denge tarafından kabul edilmiş bir avangard içinde az ya da çok olağanlıkla yönlendirilmiş entellektüel yıkıcılık kalkışmaları, izin verilmiş sınırların dışına yayılmak ve komşu eğlimleri istila etmek üzere çatışmaların yol açtığı alt-üst oluşları kendi hesaplarına kullanacaklardı. Bu süreç Zürih'te Dada hareketinin doğuşuna bakılınca çok açık bir şekilde görülür.

Gerçekten de Alman İsviçresi Başkentinin böylesi kabarmalara 1915'te "Cabarete Voltaire"nin yaratılmasına neden olanlar türünden anarşik girişimlere

<sup>99</sup> Hans RICHTER a.g.e s. 171, N. M. İpşiroğlu a.g.e s.125 A. Genç s.78'deki alıntı.

sahne olacağı, barış zamanında düşünülemezdi bile. Ama 1914'te çarpışmaların başlamasıyla birlikte İsviçre herkesin gözünde savaş tarafından terk edilmemiş tek Avrupa ülkesi olarak belirdi. Bu sürgünlerin hepsi de çok farklı zihinsel ailelerden gelmekteydiler. Kendi aralarında da alabildiğine bölünmüş olsalar bile, yine de çarpışmaların sürmesine karşı ortak tavır almış bir dolu barışçı grup vardı ortada. Böylece Romain Rolland ve Henry Guilbeaux gibi Fransızlar, birçoklarının yanısıra, Alzaslı Rene Schikele ve Alman Frank Wedekind ile yanyanyydılar, adsız bir şekilde kalabalığa karışmış olan sessizlik içinde Rus Devrimi'nin büyük serüvenini hazırlıyorlardı. Karl Radek, Zinovyev, ve henüz Lenin adını taşımayan, Vladimir Ulyanov diye biri, onların yanında, çok daha geleneksel eğilimdeki sanatçı ve yazarları da elbette unutmaksızın, Alman Dışavurumculuğunun, İtalyan Fütürizminin ayrılıkçıları vardı. Yakınlık bağlarına göre her biri kahvelerde ya da galerilerde bir toparlayıcının çevresinde kümelenildiler.

Hugo Ball Cabaret Voltaire adlı makalesinde amacını şöyle anlatmaktadır:

Cabaret Voltaire'i kurduğumda, İsviçre'de benim gibi yalnızca kendi bağımsızlıkları adına değil aynı zamanda ona katılmak da isteyecek birkaç gencin bulunabileceğine inanmıştım. Bunun üzerine "Meirei"nin sahibi Bay Ephraim'e baş vurarak şöyle dedi: "Bana salonu vermenizi rica ediyorum Bay Ephraim, bir sanat kaberesi kurmak istiyorum da" sonunda anlaştık ve Bay Ephraim bana salonu verdi. Ardından bazı tanıdıklarına giderek "Sizden rica ediyorum bana bir tablo, bir desen, bir gravür verin. Kabaremde küçük bir sergi düzenlemek istiyorum" dedim. Zürih'in sevimli basınına da "Bana yardım edin. Uluslararası bir kabere yapmak istiyorum; güzel şeyler üreteceğiz" önerisinde bulundum. Bana tablolar verdiler, gazetelerde kısa yazılar yayımladılar ve sonunda 5 Şubat'ta bir kabaremiz oldu. Bayan Hennings ve Bayan Lecomte Fransızca ve Danca şarkılar söylediler. Bay Tristan Tzara Rumence yazdığı şiirlerini okudu. Bir balalayka orkestrası Rus oansları ve halk şarkıları çaldı. Büyük destek ve sevgilerini gördüğüm Bay Slodki kabarenin afişini bastı. Bay Arp ise bana özgün yapıtlar, Picasso'nun birkaç ofortunu, dostları O. van Rees ile Arthur Segal'in tablolarını verdi. Yine büyük desteğini

gördüğüm Bay Tristan Tzara, Marcei Janco ve Max Oppenheimer da birçok kez sahneye çıktılar. Önce bir Rus gecesi, ardından da bir Fransız gecesi düzenledik (Fransız gecesinde Apollinaire, Max Jacob, Andre Salmon, Jarry, Laforgue ve Rimbaud'dan şiirler okundu). 26 Şubat'ta Berlin'den Richard Huelsenbeck geldi ve 30 Mart'ta iki nefis zenci şarkısı çaldık (davul eşliğinde tabii; boon bonn bonn drabatja mogere, drabatja mo bonnoooooooooooooooooo). Bay Laban da bu gösteriyi izledi ve hayran oldu. Bay Tristan Tzara'nın girişimiyle, Bay Huelsenbeck, Bay Janco ve Bay Tzara (Zürih'te ve dünyada ilk kez) Bay Henri Barzun ile Bay Fernand Divoire'in eşanlı (simultane) dizelerini ve yine kendilerinin oluşturduğu eşanlı bir şiiri yorumladılar.

Bugün Fransa'dan, İtalya'dan ve Rusya'dan gelen dostlarımızın da yardımıyla yayımladığımız bu küçük kitap, savaşın ve vatanların ötesinde başka idealleri yaşayan bağımsız insanların var olduğunu anımsatma amacındaki bu kabarenin etkinliğini açıkça gösterecektir. Burada biraraya gelmiş sanatçıların arzusu uluslar arası bir dergi yayımlamaktır. Dergi Zürich'te çıkacak ve "Dada" adını taşıyacaktır. Dada Dada Dada. Böylece oluşan grup "Cabaret Votaire" için çeşitli geceler düzenlemeye koyuldu. Her gün "Meierei"nin küçük salonunda Ukrayna'lı ressam Marcel Slodki, Hans Arp'ın karısı Sophie Taeuber, İsviçreli Walter Serner, Alman Huel Senbeck ve Richter gibi yeni devşirmelerin belirdiği görülüyordu.

1916 yılı Şubat ve Mart ayları boyunca, kabaredeki akşamlar göreceli olarak önemsizdir. Ball'ın aktardığı gibi, Max Jacob'un Apollinaire'in, Andre Salmon'un, Blaise Centrars'ın Jacob van Hoddis'in yada Eric Mühsam'ın şiirleri okunuyordu; Aristide Brant'ın "Türküleri" hatta Duparc'ın ezgileri söyleniyordu; müzik Saint-Saens'in piyano parçalarıyla Rus balalayka nakaratlarının potpurisiydi; duvarlarda sergilenen tablolar, Hans Arp, Otto van Res, Viking Eggeling, Marcel Janco, Marcel Slodki gibi Dadacıların yapıtları görünür bir şekilde Picasso, Marinetti, Cangiullo ve Buzzi tarafından gönderilmiş olan yapıtlardan esinlenmekteydi. Dolayısıyla dışavurumculuğa ve Fütürizme fazlasıyla borçluydular.

Genç katılımcıları hem kıskırtan hem de karşı karşıya getiren bir taklit duygusunun yardımıyla ki; giderek, oyunların tonu yavaş yavaş yükseldi ve daha bir şiddet kazandı; İsviçre'nin dinginliğine, kurulu düzene, topluma, savaşa ve yavaş yavaş en modernlerini de kapsayacak şekilde bütün sanat formlarına kafa tutuldu.

Yazınsal alanda, grup Cabaret Votaire'in devamı olan ve doğallıkla Dada adına alan bir dergi aracılığıyla kendini dile getirdi. "Sanat ve yazın seçkisi" alt başlığını taşıyan bunu belleten, ilk sayılarında Cabaret işleticilerinin fazla devrimcilik taslamayan uğraşlarını bağlılıkla yansıtıyordu. Onu, savaştan önce Avrupa'nın hemen hemen her köşesinde yayınlanan, Apollinaire'in Soirees de Paris'i türünden modern sanat yayınlarından ayrı kılan hiçbir yönü yoktu. Bununla beraber, yavaş yavaş küçük grubun bağrında, çeşitli ve çoğunlukla birbiriyle çelişen, çoğunlukla insanları birbirine bağlayan veya karşı karşıya getiren sempati veya antipatilerden eğilimler ortaya çıktı.

Bedence ufak tefek olduğu halde alabildiğine enerjik bir yapısı olan Tristan Tzara, çabucak grubun empozaryosu kabul edildi. Doğmakta olan Dadacılık, bugün akıma ait olduğunu bildiğimiz dışsal belirleyicilerini yükümlenmesini ona borçludur. Ancak akımın gerçek düşünürü, 1916'dan itibaren bütün bir Zürih dönemi boyunca yazılarında, yeni Dadacı doktrinini daha önceki ya da çağdaş, başka avangard hareketlerden ayırtırmaya çalışan Hugo Ball olacaktır. Bugün bize temel öğeler olarak görünen kimi kavramlar, ilk kez onun güncesinde dile getirilmişlerdir: İlkelcilik anlayışı, yaratıcı kendiliğindenlik, sanattaki tat ve imalatçılık anlayışına muhalefet, sanatçının kendisini çevreleyen dünyaya, özellikle de sanatçının kişisel ve kolektif deneyimi içinde dile atfedilen birincil önem...

Dil, toplumsal örgen olarak yaratıcı süreç herhangi bir sıkıntıya düşmeksizin tahrip edilebilir. Hatta görünen odur ki yaratıcı sürecin bundan yalnızca kazancı olacaktır.

1-Dil tek ifade aracı değildir. İçimizin derinliklerindeki deneyimleri

iletemez.

2-Konuşma örgeninin yıkımı kişisel bir disiplin aracı haline gelebilir. İlişkiler koptukça, iletişim kesildikçe, kendi içine doğru dalış, dingin-kopuş, yalnızlık gelişecektir.

3-Sözcükleri tükürmek: Toplumun boş, aksayan, sıkıcı dili. Kara suratlı alçak gönüllülüğü, yada deliliği oynamak. İçindeki gerginliği korumak. Anlaşılmaz, erişilmez bir küreye ulaşmak.

Dadacı akşamların çerçevesine taşındıkça bu kuramlar, ses şiirleri yada fonetik, statik, gürültücü, eş zamanlı, vs. şiirler olan Verse ohne, Wörtel veya Klanggedichten biçiminde, yada Tzaranın Ball'e: "gadji beri bimba / glandridi lauli lonni cadori / gadjala bim beri glassala / glandri glassala tuffm i zimbrabim / blassa galassasa tuffm i zimbrabim..." diye okuttuğu kimi Mauri parçalarından düpedüz taklit edilmiş, ilkel ve tutarsız bir dil formunu aldılar.

Plastik sanatlar alanında, Hareketin ilk sanatçıları bağırılarında çıraklıklarını geçirdikleri okullar tarafından epeydir biçimlendirilmiş gibi görünürler. Alçıdan kabartmaları hala fazlasıyla Kübizm'den esinlenmiş olan Janco özellikle böyledir, Richter'in, renklendirmeleri ve konuları açıkça dışavurumcu olan tabloları böyledir, tıpkı Otto van Rees'in, Walter Helbig'in, Oscar Lüthy'nin, Max Oppenheimer'in, Otto Morach'in, Arthur Segal'in kompozisyonlarının da hala kübist oldukları gibi. Gerçekten de yalnızca Arp, o sıralarda yaygın olan klişelerden çabukça kurtulmuşa benzer. Kolajları ve kabartmaları, tıpkı karısının dokumaları gibi, mutlak bir kendiliğindenliğe terk edilmiş ve rastlantıya tanınmış körlemesine bir güvenle, çağdaş ürünlerden açık bir şekilde ayrılıyordu. Bu gözlemler, bir de adına "Skadografi" dediği ve mercek düzeneği olmaksızın nesnelere doğrudan doğruya duyarlı tabakaya yansıtılmasıyla fotoğraflarını alabilen bir yöntem icadeden (Amerikalı Man Ray ile aynı zamanda; ama onun çalışmalarından hiç haberi olmaksızın) Christian Schad'ın üç boyutlu "konstrüksiyonları" için de geçerlidir.

Hans Arp'ın 1921'de Dada au Grand Air'de çıkan ve olaya fantezist bir bakış getiren aktarımı da bilinmektedir.

“Tristian Tzara'nın 8 Şubat 1916'da, akşamın 6'sında Dada sözcüğünü bulduğunu ilan ederim. Tzara bizlerde meşru bir coşku patlaması yaratan bu adı ilk kez kullandığında ben oniki çocuğumla oradaydım. Bu olay Zürih'te, Cafe Teresse'da cereyan ediyordu ve sol burun deliğinde bir brios(bir tür kek, ç.n.) taşımaktaydım. Bu sözcüğün hiçbir önemi olmadığına, ve de tarihlerle ancak ahmakların ve İspanyol hocaların ilgilenebileceği düşüncesindeyim. Bizi ilgilendiren Dada zihniyetidir ve bizler hepimiz Dada'nın varoluşundan önce de Dadaydık. Resimlerini yaptığım ilk Kutsal Bakireler henüz bir kaç aylık olduğum ve grafik izlenimler işediğim 1886 tarihinden kalmadır. Sığarım budalaların ahlakına ve dehalara olan inançlarına”.

Ancak bu tanıklıkta tarihsel değer taşımayan Dadacı bir tavırdan başka bir şey görmemek gerekir. Her türlü şıktaki kesin olan şey, keşfedildiği andan itibaren sözcüğün Zürih'li grubun üyeleri tarafından hemen ve coşkuyla karşılanmış olduğudur. Sözcük bundan sonra artık onu kullanacak olan ressamların kişilik veya esinine göre çok farklı faaliyetleri kapsayacaktır.

Aynı zamanda hem gösterilerin beklenmeyen başarısı, hem de mal sahibi Bay Ephrain'in belli bir çekinikliğinden kaynaklanan oldukça karışık nedenler yüzünden Dadacılar. 1916 yazı başlarında, yuvalarını başka bir yere taşımak ve bu arada, gerçek birer kıskırtma haline gelmiş olan halka açık gösterilerini daha geniş başka mekanlarda düzenlemek zorunda kaldılar; böylece 14 Temmuz 1916'da Zunfthaus zur Waag'da gerçekleştirilen unutulmaz bir akşam İsviçre, Zürih ve hatta Cenevre basınının öfkesine neden oldu. Tristan Tzara, “Zürih Günlükleri”nde bu olayın “bileşimsel” “(synthetique)” bir dökümünü verir.

Bütün Dadacılar, Haziran 1916'da Tessin'e dağlara gitmiş olan Hugo Ball dışında oradaydılar. Gerçekten de, genç Alman'ın barışçı yapısı, Tristan Tzara'nın anlattığı saldırgan ve put yıkıcı, Nihilist kaosla uyuşmıyordu. Ball'ın

çekilmesinin, olayların gelişmesi üzerinde kötü bir etkisi olacaktır.

1916'nın son altı ayı boyunca, gurubun faaliyetlerine işaret eden hiçbir şey olmaz, yalnızca Dada'nın ilk üç kitabı çıkar: Temmuz'da Tristan Tzara'nın şiirleri *La premiere aventure celeste*'de Mr. Antipyrine / Mr. Antipyrinenin ilk semavi serüveni ("İktidarsızlık sipariş üzerine açık seçik tedavi edilmiştir"); ve Eylül ve Ekimde de Richard Huelsenbeck'in *Phantastische Gebete*'siyle *Schalaben*, *Schalomai*, *Schalalamezomai*'si. Şu halde, yüzeysel bir gözlemci 1916 yılının o yazında, Dadanın devrini tamamladığına inanabilirdi. Ne ki 1917 yılının ilk ayları içinde Ball de Zürih'e döndüğünde, bu kez bir kabereye değil ama bir galeriye, Behnhofstrasse no:19 daki *Gallerie Corray*'e yerleştirmek suretiyle, Dadaya yeni bir yaşamsal atılım verilmesi kararlaştırıldı. İşe fazla bir ışıltısı olmayan yalnızca Tzaranın "Kübizm", "Eski sanat ve Yeni sanat" ve "şimdiki sanat" üç konferansı ile çeşitlendirilmiş bir sergi düzenlemekle başlandı. Mart ayında *Gallerie Corray* Ball ve Tzara'nın ortak yönetimi altında *Galleria Dada* adını aldı. Bütün bir 1917 yılı boyunca Zürihliler burada Dadacılığın bütün gizlerine ulaşabileceklerdi, ve *Galleria Corray*'deki iklim de "Cabaret Voltaire"nin küçücük salonundan daha havadar görünmektedir. Aslında pekde Dadacı olmayan çok sayıda ressam, Campendonk, Kandinski, Klee, Mense, Sturm'un katılımcıları Feininge, Ernst, Modigliani, Prampolini, De Chirico ve daha yirmi kadar başka ressam sergilenecekti. Konferanslar Teatral gösteriler (Kokoschka'nın *Sphinx und Strohmann*'ı örneğinde), müzik resitaleri zenci dansları ve şiir günleri birbirini izliyordu.<sup>100</sup>

Zürih Dada hareketlerinde Hans Arp'ın (1887 Strasbourg), bir ressam ve ozan olarak büyük katkıları vardır. Arp'ın grafik çalışmaları arasında Tzara'nın şiirleri (25 şiir), Huelsenbeck'in "Fantastic Prayers"adlı yapıtı için çizilmiş desenleri önemle anılmaktadır. Sanatçının "simetr üzerine çalışmalı" (baskı) "Dadaland" (Dada ülkesi) diye adlandırılan Dada anıları ve ilk soyut ağaç kabartmaları Dada gösterilerinde ve batı avrupa sanat çevresinde büyük ilgi görmüştür. "Dadaland'da Arp, Tzara ile "Cafe Terrasse"de tanıştığını ve

<sup>100</sup> "Michel Sanouillet, Hugo Ball *Flucht aus der Zeit*; s. 107", "Dada Almanach s.26,27,28,29" Çev.

Turhan Ilgaz, *Sanat Dünyamız* Yapı Kredi Yay. 1993 Sa. 53 s. 74,75,76,77,78'deki alıntılar

Tzar'nın bir çok şiirlerin burada yazdığını belirtmektedir. Bu nedenle bazı kaynaklarda "Cafe Terasse" Dada hareketlerinin başladığı yer olarak anılmaktadır.

Hans Arp resim ve grafik çalışmalarını çeşitli gösterilerde sergilemiş ve birçok yayın organında yayınlanmıştır. 1919 yılında Max Ernst ile birlikte "Köln Dada" grubunu kuran sanatçı "o dönemlerde yayınlanan "Schammad" yayın organında çalışmış ve Max Ernst ile birlikte "Fatagaga" adlı bir başka Dada'cı sanat dergisini resimlemiştir. Zürih'te çıkan "Cabaret Voltaire", "Dadad", "1. 2. ve 3. sayı", "391", (sayı 8)'de grafik siyah-beyaz illüstrasyonları, "Der Zeltwek" dergisinde grafik ve kendi şiirleri yayınlanmıştır. "Dada"(4. ve 5. sayı) dergisinde resimli şiirler yer almaktadır. Berlin'de kaldığı kısa süre içinde El Lizzitzky, Kurt Schwitters ve diğer Dadacılarla "Die Volkenpuppe" (Bulut pompası), "Der Vogel Selbedreitt"(The Bird Therice With Itself-Kendini üçleyen kuş) gibi yayın organlarını çıkarmış ve ağaç baskı resimlerini yayınlamış, ve Dadacıların ortak yayın organı sayılan "Der Sangerkrieg", "Dada in Tyrol" ve "Au Grand Air" in grafik düzenleri ve sekreterliğine katkılarda bulunmuştur.<sup>101</sup>

Hans Arp'ın şans faktörünü kullanmaya başlaması ilginç bir raslantıyla olmuştu. Bir gün hoşuna gitmeyen bir desen yapan arp sinirinden bunu yırttı, parçalara ayırdı ve atölyesinde havaya attı. Daha sonra yere yanyana düşmüş kağıt parçacıklarının oluşturduğu yeni biçimler, birden çok ilgisini çekti. Bütün vermeye çalıştığı ifade şans eseri elinin ve sağa sola saçılan kağıt parçalarının sayesinde birden gerçekleşivermişti. Bu şans ögesinin varlığını hemen kabul eden Arp, Kağıtları alıp yapıştırdı ve daha sonra bu tip çalışmalar yapmaya devam etti. Böylece ortaya çıkan şans faktörü; Dada'nın ukala, herkese meydan okuyan, provokatör, başkaldırıcı kanatlanıp uçmaya kalkan tavrına eklendi. "Şans bizim müseccel markamız oluverdi" diyor Hans Richter, "onu bir pergel gibi takip ettik". Şans faktörü, Tzara aracılığıyla da edebiyatla da kendini gösterdi. Serbest uym ve ilişki teknikleri, bağımsız düşünce zerrecikleri, alışılmadık ve beklenmedik ses ve sözcüklerin yan yana gelebilmesi, tüm bunlar

<sup>101</sup> A. Genç a.g.e s.84,85

bilmeyen yeni bir dünyanın ve bilinçaltının işi olabilirdi.<sup>102</sup>

Zürih Dada hareketlerinde Marcel Janco özgün kişiliğiyle ilgi çeken bir sanatçıdır; sıradan insanlarla uyumsuzluğunu kendine özgü jestleri ve o üstü örtülü sözleriyle vurgulamakta, onun düzeyine ulaşan başka bir Dadacı yoktur. Hugo Ball'ın 24 Mayıs 1916 tarihli notlarından da anlaşıldığı gibi o kendi çağının alışılmış kurulu düzenine ustaca ters düşebilen ve bütün aptallıklara kendine özgü tavır ve Dadacı kimliğiyle yeter diyebilen sanat ve fikir adamıdır.<sup>103</sup>

1917'nin Haziran ayında, Hugo Ball Mogadino'da ikinci kez köşesine çekildi, ayrılık bu kez kesindi; bundan sonra Dr. Rösemeier'in Freie Zeitung'u ve Rene Schikele'nin Weisseblätter'inde sürecek olan gazetecilik mesleğine adayacaktı kendini. Ball ve Tzara arasındaki bu 1917 Haziran kopuşu, bir bakıma birkaç yıl sonra Paris'te, aynı Tzara ile Gerçeküstçülüğün gelecekteki üstadı Andre Breton arasında da ortaya çıkacak kopuşun habercisidir. Breton da tıpkı Hugo Ball gibi, Tzaranın önerdiği "Karşı-sanat için karşı-sanat" doktrinini reddedecek ve sonuçta yeni yollar açmayı katkısı olmayan her faaliyeti kısır ajitasyon olarak düşünecektir.

Temmuz 1917'den Temmuz 1918'e dek uzanan süre içinde Zürich'te kayda değer bir gösterinin işaretini görmüyoruz. Sanki kavga arkadaşlarının gevşekliği ve maddi imkansızlıklar Tzara'yı bir çıkmaza sokmuştur.

İşte bu sırada 21 Ağustos 1918 tarihli bir resmi yazı kanalıyla, Francis Picabia ile mektuplaşmaya başladı.

Picabia'nın ilk mektupları, o dönemdeki düşünce biçimini kendisinininkine alabildiğine yakın bulan Tzara'nın üzerinde bir kırbaç etkisi gösterdi. Dada'nın maket halinde kalmış olan üçüncü sayısını bir çırpıda tezgaha koydu ve Hugo

<sup>102</sup> Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 1992 s.71.

<sup>103</sup> A. Genç a.g.e s.88

Ball'ın ılımlaştırıcı etkisinden kurtulmuş olarak Zürih Dadacılığının en anlamlı belgesi olarak kalan 1918 Dada Manifestosu'nu hazırlamaya girişti.

9 Nisan 1919'da Kaufleuten salonlarında, gelecek yılların Paris gösterileri için gerçek bir öncü oluşturan, devasa ve son bir gösteri düzenledi:

“Sökülüp fırlatılan sandalyeler, çatırtılar, beklenen korkunç ve içgüdüsel etki. Kara Kakadu Mlle. Wulff ile beraber dans, (beş kişilik) borular başsız pitekantropusların dönüşünün dansını yapıyor, halkın öfkesini boğuyor. Kalabalık yoğunluğun etkisiyle sahneye doğru yükleniyor. Serner Şiirleri yerine makinenin ayakları dibine bir demet çiçek sunuyor. Çıldırılmış salonda Dada Fermanını okuması engellenen Tzara, sesi bölük pörçük şamdanların üzerinde sürünüyor. İlerleyen vahşi delilik gülmeyi ve cüreti bükmekte. Önceki gösterinin tekrarı kocaman ve göz kamaştırıcı altı maske içinde yenisi son nokta Dada, peşin hükümler eğitiminin sınırlarını unutan, yeninin sarsıntısını duyan salonda mutlak bilinçaltı akımını yerleştirmeyi başardı. Dada'nın son zaferi”.

15 Ekimde Tzara hareketin bilançosunu çıkarırken hemen hiç abartmaksızın şunları yazabiliyordu: “Barselona, Sl. Gallen, New York Rapperswill, Berlin, Varşova, Bordeaux, Hamburg, Bolonya, Nurenberg, Kopenhag, Bükreş, Cenevre, Boston, Frankfurt, Budapeşte, Madrid, Zürih, Lion, Bale, Christiania, Berne, Napoli, Köln, Seville, Münih, Roma, Horgen, Paris, Effretikon, Bern, Londra, Innsbruck, Amsterdam, Santa-Cruz, Leipzig, Lozan, Chemnitz, Rotterdam, Bürüksel, Dresden, Santiago, Stekholm, Hannover, Florenza, Karlsruhe, Venedik, Washington vs. vs. deki gazete ve dergilerde: Dadacılık üzerine 8590 makale. çıktı.”

Ancak savaşın sona ermesi dört yıl boyunca dingin kentin görünümünü değiştirmiş olan mülteci akımını Zürih'in dışına çevirmişti. Dada'nın böylece hem katılımcılarından hem de seyicilerinden yoksun kaldığını gören Tzara,

Picabia'nın yanına gitmeye ve şansını Pariste denemeye karar verdi.<sup>104</sup>

### 2.2.1 Gazete İlanı, 2 Şubat 1916

“Cabarete Voltaire, Genç sanatçı ve edebiyatçılardan oluşan ve bir sanatsal eğlence merkezi olma amacını taşıyan bir dernek Cabarete Voltaire adıyla kuruldu. Kabarenin ilkesi, günlük toplantılarda değişen misafir sanatçıların müziksel ve şiirsel gösterilerde bulunan Zürih'in genç sanatçıları, özel bir yönelimde olmaları gerekmeden, önerilerini ve katkılarını sunmaya davet ediliyorlardı.

### 2.2.2 Ball'ın 5 Şubat 1916'daki yazısı

“Lokal dopdoluydu; birçok kişi yer bulamamıştı. Akşam altıya doğru, hala harıl harıl çalışır ve fütürist afişler asılırken doğulu görünümdeki dört erkek geldi. Ellerinde dosyalar vardı, sık sık mütevazi referanslar yapıyorlardı. Kendilerini tanıttılar: Marcel Janco, ressam Tristan Tzara, Georges Janco tesadüfen Arp da oradaydı ve çok konuşmadan anlaştılar. Çok geçmeden, Janco'nun “Başmelekleri” güzel şeylerin üstüne asıldılar ve Tzara aynı akşam eski stilde dizeler okudu, onları hiç de antipatik olmayan bir şekilde cebinde arıyordu.

### 2.2.3 Ball'ın Kaberesi:

“Yaratıcı sanat, yaratıcı içgüdünün bir kuvveti, kahraman bir sanat, yaşam konularının ciddiliklerini de rastlantılarını da içeriyor. Dada, sanatı özgürleşmiş insanın bir macerası gibi gördü.”

“Biz makaslarla resim yaptık. Yapıştırıcılarla ve yeni malzemelerle, alçı ve çuvalarla, kağıt ve diğer tekniklerle, kolajlarla ve montajlarla”

<sup>104</sup>“Michel Sanouillet, Hugo Ball Flucht aus der Zeit; s. 107”, “Dada Almanach s.26,27,28,29  
Çev.Turhanllgaz, a.g.d s. 78,80'deki alıntılar

“Sanatı böyle günlük yaşam ve özel deneyimlere uyarlamakla sanat bizzat öngörülemeyenin aynı rizikolarına ve aynı yasalarına canlı güçlerin oyununa rastlantılarına tabi kılınmış olur. Sanat artık ne ciddi ve ağır duygu devinimi ne de duygusal trajedidir; artık sadece yaşam deneyiminin ve yaşam zevkinin meyvesidir.”

“Dada bir ekol değildi; ucuzluğa, tekdüzeliğe ve spekülasyona karşı tin’in bir alarm sinyaliydi; sanatın tüm biçimleri için, yaratıcı bir tema, yeni ve evrensel sanat bilinci yaratma yolunda bir alarm çığığıydı. Dada gizemli sanatlardan ve şiir sanatından yola çıkarak deneyimlerini sırayla tiyatroya, filme, mimariye, müziğe, tipografiye ve günlük kullanım nesnelere aktardı.”  
(Marcel Janco)/

“Tamam, hepimiz raslantı yasasına inanıyorduk; fakat bir rastlantı yasası varsa, mantıken bir kural yasası da olmalıydı. Ancak bu kuralın keşfedilmesi, raslantı yasasını inanılır kılmış gibiydi. Bu yüzden ilk soyut filmlerin, ilk Dada grubunun iki üyesi, ben ve Eggeling, tarafından çevrilmiş olmaları bir raslantı değildir, fakat bu filmler popüler Dadacı ruhunu cisimlendirmiyorlardı. (Bıyıklı MonaLiza veya Tırnak törpüsü...) ama yine de bizi Dadada meşgul eden sanat sorunlarının bir sonucuydular”. (Hans Richter)

#### 2.2.4 Dada Dergisi

Ball, Cabaret Voltaire’de daha ileriye zorlayan dinamik bir durum yaratmıştı. 18 Nisan 1916’da güncesine “Tzara dergi diye tutturuyor” yazmıştı. Dada dergisinin ilk sayısı 1917 Temmuz’unda yayınlandı. Böylelikle Dadanın uluslararası statüsü kurulmuş oldu! Dergi ortak bir girişim olarak planlanmış olmasına rağmen yorulmak bilmez Tzara, dizginleri eline aldı ve kimse buna itiraz etmedi. “Hepimiz bunun böyle olmasından çok memnunduk, çünkü hiç birimiz bu iş için bu kadar enerji, özveri ve örgütlenme yeteneği ortaya koyamamıştı. Böylelikle Tzara bir anlamda kendiliğinden yavaş yavaş Monsieur Dada (Bay Dada) o’ydu. Düzenleyici olarak faaliyeti yalnızca derginin yayınlanmasıyla sınırlı kalmadı. Dada’nın yönergelerinin

içeriğini ve anti içeriğini formüle ettiği bildirilerinde de kendini gösterdi. Fransızca yazan bir şair olarak hemen en genç kuşak Fransız şairleriyle bağlantı kurdu. Ama bu çabaları önceleri sonuçsuz kaldı. Paris'te açıkça önce bu İsviçre tomurcuğunun nasıl açılacağını görmek istiyorlardı. Tzara daha sonraki sayılarda Fransız genç kuşağının tüm kaymağını "Dada"da toplamayı başardı: Breton, Aragon, Soupault, Eluard, Ribemont, Desaignes.

Bu arada Cabaret'de ışıkların ve gölgelerini bu güne kadar edebiyata düşürmeye devam eden yazınsal olaylar cereyan etmişti; birgün Voltaire seyircisinin zaten hat safhaya gelmiş olan coşkusu daha da arttırmak için Tzara, Huelsenbeck ve Arp kendi şiirlerini okudular, ama aynı anda doyurucu olduğu kadar geliştirici de oldu. Arp, Tzara ve gruba yeni katılmış olan Dr. Walter Serner (küçük nihilist bir dergi olan "Sirius"u yayınlıyordu) Cafe'de la Terrasse'da oturdular ve eş zamanlı okuma için bir şiir sergisi olan "Timsah Kuaförü ve Gezinti Bastonunun Hiperbolü"nü yazdılar. Bu kompozisyonda her biri otomatik olarak bir cümle yazıyor, sonra bir diğeri onu tamamen bağımsız olarak devam ettiriyordu. Bu otomatik şiir yazımının ilk denemesiydi. Ve bundan sonrakiler çok sesli, iyi ritimli, vurgulu oldular ve simultane(eşanlı) şiir olarak okundular.

### 2.2.5 Galeri Dada

1916 yılı sonunda Hugo Ball, Tzara ile birlikte 1917 ocak ayında Zürih'te "Tiefenhöfe" de açılan Galeri Dada'yı kurdular. Cabaret voltaire çok önceden, ciddiyet sahibi Zürih eşrafının protestosu yüzünden kapanmıştı. Ama Dada'nın etkinliği buna rağmen daha az şamatayla da olsa aynı tarzda devam etti.

"Ball, Tzara, Janco ve ben ziyaretçilere yalnızca resimlerin değeri hakkında bilgi vermekle kalmayıp her fırsatta bol bol küfür de edildiği sergi gezdirimleri düzenledik" bu yeni Dadanın diğer dünya merkezlerinde Berlin'de, NewYork'ta ve Pariste özel rol oynayacak olan bir tekniğiydi. Bu yaygaralar izleyicilere küfür edilmesi ve onların proveke edilmeleri zamanla Dada perhizine ve Dadanın karakteristiğine dönüştüler ve Dadanın çağımızın

sanatsal ve düşünsel gelişimine olan katkısı bunların gölgesinde kaldı. Tam da bu yaygaralar, meslekleri gereği ironiyle yükümlü olmayan okullu sanat tarihçilerince Dada düşüncesinin reddedilmesi eğlendirici özellikleri nedeniyle bugüne kadar korundu.

Bununla beraber Dada galerisi yalnızca sergiler ve gezdirimler yüzünden bir çekim ve buluşma noktası olmadı, aksine başka eşanlı şiirden geri kalmayan bir başka edebiyat olayı da orada yer aldı. 1917 Haziran'ında Hugo Ball kendisi tarafından kurulan harekete deyim yerindeyse bir veda hediyesi olarak soyut şiirlerinin dramatik bir biçimde okunmasını sundu. "Şiir sanatının dili, resim sanatının nesneyi terk etmesine benzer nedenlerle terk etme kararı yaklaşıyor. Bunlar belkide şimdiye kadar hiç olmamış şeylerdir. Bu ses şiirleriyle, gazetecilik yüzünden çölleşmiş ve imkansız hale gelmiş bir dili red etmek istiyoruz. Şiir sanatının en kutsal alanını korumamız gerekiyor."

"Dada bir edebiyat hareketi olarak başlamış ve Ball'ın soyut şiirlerinde doruk noktasını bulmuş olmasına rağmen bir resim galerisinin varlığı güzel sanatlar lehine doğru bir kaymaya yol açtı. Arp'ın, Janco'nun, Lüthy'nin, Baumman'ın, benim ve diğerlerinin eserleri, bizim orada Klee, Chiroco ve Kandinsky'nin sergileriyle yolunu açtığımız bir geleneği devam ettirdiler. Resim sanatı yoluyla belirli bir anlamda sevilmeyen burjuvalar ve burjuvaların nefret ettiği Dadacılar arasında bir anlaşma oluştu. Soyut resim gittikçe artan bir şekilde kent sanatçılarının dili haline geldi. Ball bunu önceden gördü ve söylenmiş, düşünülmüş ve yazılmış sözcüğün üstünlüğü hakkında bizzat kuşkuya düştü. "Vita Contemplativa'nın vekili olarak ressam; doğüstü işaret dilinin müjdecisi olarak...İşaret dili cennetin asil dilimidir?"

Hepimiz buna inanıyorduk ve ona göre davranıyorduk. 1916 ile 1918 arasında Dada ressamı gittikçe nesneden daha fazla kurtulup saf biçime yöneldiler.<sup>105</sup>

<sup>105</sup> Hans Richter, Dada 1916-1966 Bir Sanat ve Anti Sanat Hareketi Çev. Mustafa Tüzel Birey Yay. İstanbul 1993 s. 73,74,75,76,77,17,18,19,20,21,24,25

## 2.2.6 Zürih İkinci Dada Bildirisi Tristan Tzara Kasım 1917

“Ya onu önemsiz bulurlarsa, ya hiç bir anlam taşımayan bir sözcükle zaman harcamak istemezlerse... Bu insanların kafalarında dönüp duran ilk düşünce bakteriyolojik türdendir. Sözcüğün en azından etimolojik, tarihsel yada psikolojik kökenini bulma düşüncesidir.

Gazetelerden Krou zencilerinin kutsal bir ineğin kuyruğunu Dada olarak adlandırdıklarını öğreniyoruz. İtalyanın kimi bölgelerinde anneye kübe Dada denir. Rusça’da ve Rumence’de de Dada tahta at ve sütanne (dadı) anlamında kullanılır. Bilgiç gazeteciler Dada sözcüğünde bebekler için yaratılmış bir sanat görür, günün “Küçük Çocuklarını Çağırın İsa Kılıklı” hazretler, Dada’da kuru ve gürültücü, gürültücü ve monoton bir ıllelliğe dönüşü bulurlar. Duyarlık, birtek sözcük üstüne kurulmaz; her kuruluş can sıkıcı yetkinliğe yönelir (...). Sanat yapıtı, kendi içinde güzellik olmamalıdır, çünkü ölmüştür; ne neşeli ne üzgün, ne ışıklı ne karanlık (...).

Bir sanat yapıtı hiçbir zaman nesnel olarak herkes için karar yoluyla güzel olamaz. Öyleyse eleştiri yararsızdır, her kişi için öznel olarak ve en küçük bir genellik izi taşımaksızın vardır. Bütün insanlığa ilişkin ortak psişik temelini bulunmuş olduğuna mı inanmaktadır? İsa ve Kutsal Kitap deneyimi, geniş ve iyiliksever kanatları altında pisliği, hayvanları ve günleri gizler. Şu sonsuz ve biçimden yoksun değişimi, insanı oluşturan kaos, nasıl düzene konmak isteniyor ki? “Yakınını sev” ilkesi bir aldatmacadır. “Kendini tanı” bir ütopyadır ama daha kabul edilebilir birşeydir, çünkü kötülüğü içerir. Acımak yok. Katliamdan sonra bize arınmış bir insanlık umudu kalır. Ben hep kendimden söz ediyorum çünkü kimseyi ikna etmek istemiyorum, başkalarını da kendi ırmağına sürüklemeye hakkım yok; kimseyi beni izlemeye zorlamam ben ve herkes sanatını kendi bildiği gibi yapar, oklar halinde yıldızlar katına yükselen ya da cesetlerden oluşan çiçeklerin ve verimli spazmların bulunduğu yeraltı hazinelerine inen sevinci tatmışsa eğer. Dada, toplumdan bağımsız olma, topluma karşı güvensizlik duyma gereksiniminden doğdu. Bize ait olanlar özgürlüklerini koruyorlar. Hiçbir kuram tanımıyoruz biz. Biçimsel fikir

laboratuvarları olan kübist ve fütürist akademilerden usandık artık. Para kazanmak ve kibar burjuvaları okşamak için mi sanat yapılır? Bütün sanatçı toplulukları sonunda, çeşitli kuyruklyıldızlara binerek şu bankoya ulaştılar. Yastıklar ve yiyecekler içinde yan gelip yatma olasılıkları için açılmış bir kapıdır bu.

Biz burada bir tek toprağa demir atıyoruz. Burada bizim yapmaya, söylemeye, hakkımız var çünkü biz ürpertileri ve uyanışı tanıdık. Enerjiyle sarhoş olmuş hortlaklar olan bizler üç dişli çatalı tasasız tene batırıyoruz. Bizler baş döndürücü yükseklerdeki bitkilerin tropik bolluğundaki uğursuzluk sellenmeleriyiz, zank ve yağmur terimizdir bizim (...).

Yeni anlayıştaki ressam, öğeleri aynı zamanda araçları da olan bir dünya yaratır (...). Yenilikçi sanatçı karşı çıkar: Artık resim (simgesel ve yanıltıcı kopya) yapmaz o, ama doğrudan doğruya taştan, ağaçtan, demirden, kalaydan kayalar yapar, bir anlık heyecanın duru rüzgarıyla her yanına dönebilen hareket ettirici organizmalar yaratır. Her resimsel yada plastik yapıt yararsızdır (...).

Bir tablo, geometrik olarak birbirine paralel olduğu kabul edilen iki çizgiyi bir tuval üstünde, gözlerimizin önünde, yeni koşul ve olanaklara göre alınıp yeni bir yere oturtulmuş bir dünyanın gerçekliği içinde karşılaştırmaktır. Bu dünya yapıtın içinde açıkça belirtilmemiştir, sayısız değişimleri içinde, o, izleyiciye aittir. Yaratıcısı için onun ne bir nedeni ne de bir kuramı vardır. Düzen=düzensizlik; ben=ben-olmayan; doğrulama=yadsıma: Bir mutlak sanatın yüce parıltılarıdır bunlar. (...)

Ben eski bir yapıtı taşıdığı yenilikten dolayı severim. Bizleri geçmişe bağlayan tek şey karşıtlıktır. Ahlak dersi veren ve psikolojik temeli tartışan ya da iyileştiren yazarların, gizli bir kazanma isteğinin dışarda, yaşamla ilgili sınıflandırdıkları, paylaştıkları, yön verdikleri gülünç bir bilgileri vardır. Tempo tuttuklarında kategorilerin dans ettiğini görmekte direnirler. Okurlarıysa bıyık altından gülerler(...).

Doymak bilmez kitleye kadar ulaşamayan bir yazın vardır. Bu, yaratıcıların ürünüdür, yazarın gerçek bir gereksiniminden doğmuştur ve yazar içindir. Yasaların gücünü yitirdiği aşırı bir bencilliğin tanınmasıdır. Her sayfa bomba gibi patlamalıdır; ister derin ve ezici ağırbaşlılıkla, yaratacağı fırtınayla, yeni olanla, sonsuz olanla, ister ezici şakayla, isterse ilkelerdeki coşkunlukla ya da basılma biçimiyle. İşte kaçmakta olan sallantıdaki bir dünya, cehennem gamındaki çingiraklarla nişanlanmış; işte öte yandan da yeni insanlar. (...) İşte sakat bir dünya ve iyileştirme hastalığına yakalanmış yazınsal hekim taslakları.

Size söylüyorum: Başlangıç yoktur, biz de titremiyoruz, bizler duygusal değilizdir. Bizler, öfkeli rüzgar gibi bulutların ve duaların çarşaflarını yırtarız ve büyük felaketin gösterisini, yangını, ayrışmayı (...) hazırlıyoruz biz. Dada soyutlamanın bayrağıdır; reklam ve işlerde şiirsel öğelerdir...

Ailenin bir yadsınması durumuna gelmeye elverişli olan her tiksinti ürünü Dada'dır; (...); yaratıklar arasından güçsüzlerin dansı olan mantığın ortadan kaldırılması Dada'dır; her hiyerarşinin ve uşaklarımız tarafından, değerler için kurulan her toplumsal denklemin ortadan kaldırılması Dada'dır; her nesne, bütün nesnelere, duygular ve karanlıklar, hortlaklar ve paralel çizgilerin kesin şoku savaşmak için araçtır: İşte bu Dada'dır; belleğin ortadan kaldırılması Dada'dır; arkeolojinin ortadan kaldırılması Dada'dır; geleceğin ortadan kaldırılması Dada'dır; doğallığın dolaysız ürünü olan her tanrıdaki tartışmasız mutlak inanç Dada'dır.(...).<sup>106</sup>

### 2.2.7 “Dadaist Bildiri”den alıntı.

“Sanat, yapma ve yönteminde, içinde yaşadığı zamana bağlıdır ve sanatçılar da çağlarının yaratıklarıdır. En yüce sanat, bilincinin kapsamı içinde, çağının sayısız sorunlarını temsil eden sanat, bir önceki haftanın patlamalarıyla parçalanmışsa, son günün darbeleri altında kopmuş uzuvlarını toplayan sanat olacaktır. En iyi sanatçılar, en inanılmaz olanları, her saat,

<sup>106</sup> Tristan Tzara, II. Dada Bildirgesi, 1917, Çev. Sema Rifat, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yay. 1993, Sa. 53, s. 86'daki alıntı.

yaşamın çağlayanlarının gürültüsü içinde bedenlerinin parçalarını alarak zamanın anlığına bağlanarak, elleri ve yürekleriyle kanayanlar olacaktır. Dışavurumculuk yaşamsal çıkarlarımızın sonuçsuzluğu olan böylesi bir sanattan beklentimizi karşılayabildi mi? Hayır! Hayır! Hayır! Dışavurumcular yaşamın özünü ette yakıp kavuran böylesi bir sanattan beklentimizi karşılayabildiler mi? Hayır! Hayır! Hayır!

Yurtdışında keşfedilen dışavurumculuk, Almanya'da bildiğimiz yollardan, iyi bir nafaka bekleyişi içindeki dolgun bir sevgili haline geldi. Etkin adamların eğilimleriyle uzaktan yakından bir ilişkisi yok. Bu bildirinin imzacıları, yeni fikirleri gerçekleştirilmesini bekledikleri bir sanatın yayılımı için 'Dada!!!' diye bir savaş çılgılığının altında bir araya geldiler. O halde nedir bu Dadacılık? Dada sözcüğü bizi çevreleyen gerçeklikle en ilkel ilişkiyi simgeliyor. Dadacılıkla birlikte yeni bir gerçeklik kendi haklarına sahip çıkıyor. Yaşam, zihinsel gürültülerin, renklerin ve ritimlerin eş zamanlı bir karmaşası içinde ortaya çıkıyor ve de Dadacı sanatta, onun her günlük cüretkar psike'sinin etkileyici çılgınlıkları ve hummalarıyla ve olanca hoyrat gerçekliği içinde hemencene kabulleniliyor. İşte Dadacılığı sanatın bütün öteki eğilimlerinden ve özellikle de birtakım budalaların son zamanlarda, izlenimciliğin son bir basımıymış gibi yorumladıkları Fütürizmden ayıran, apaçık ortadaki sapak noktası. Dadacılık ilk kez yaşam karşısında artık estetik bir duruş almıyor. Zayıf kasları örtmekten başka şeye yaramayan, etik gibi, kültür gibi ve "içselleşme" gibi bütün o kocaman sözcükleri paramparça ediyor. Dada resimde yeni malzemelerin kullanılmasını istiyor. Dada Berlin'de kurulmuş, zorlama olmaksızın girilebilen bir kulüptür. Burada herkes başkandır ve sanat söz konusu oldukça herkes oyunu kullanabilir. Dada birtakım edebiyatçıların gururuna karşı bir mazeret değildir (oysa düşmanlarımız bunun böyle olduğuna inandırmak istiyor insanları). Dada, "bu kişi Dadacıdır şu kişi ise değildir" demeye zorlayan her konuşmada ortaya çıkabilecek zihinsel bir yatkınlıktır. Bu nedenlerden ötürü, Dada Kulübü'nün dünyanın her köşesinde üyeleri vardır, hem Honololu'da, hem New Orleans yada Meserids'de. Dadacı olmak bazen şu anlama gelebilir: Sanatçı olmaktan çok siyasetçi, tacir olmak, ancak rastlantı sonucu sanatçı olmak. Dadacı olmak demek olaylar tarafından sarsılanmak demektir, her türlü

çökeltiye karşı olmaktır, bir koltukta kısa bir an oturmuş olmaktır, aynı zamanda insanın yaşamının tehlikede olması demektir... İnsanın elinin altında bir doku yırtılır, yadsıma aracılığıyla yücelmek isteyen bir yaşama Evet denir. Evet demek hayır demektir: Var oluşun muhteşem hayhuyu gerçek Dadacının sınırlarını sağlamlaştırır. Böylece yatar, böylece avlanır, böylece bisiklete biner, biraz Pantagruel, biraz aziz François ve güler, güler. Estetikçi etikçi eğilime güler! Yaşasın sözcük ve imaj olarak Dadacılık! Yaşasın bu dünyanın Dadacı olayları! Bu bildiriye karşı olmak demek Dadacı olmak demektir.<sup>107</sup>

İMZALAYANLAR : Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Gerhard Preiss, Raoul Hausmann, O. Lüthy, Frederic Glauser, Hugo Ball, Pierre Albert Birot, Maria d'Arezzo, Gino Cantarelli, Prompolini. R. van Rees, Madame van Ressa, Hans Arp, G. Taeuber, Andre Morosini, François Mombello-Pasquati.<sup>108</sup> (Zürich Dada hareketine katılanların özgeçmişleri Bkz. Ek-1)

### 2.3 Paris Dada ve Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

(Zürich'te, New York'da, Berlin'de, Hannover'de ve Köln'de Dada ağacının dallarını göğe ulaştırabilmesi için fidan halinde dikilmesi gerektiği halde, Fransa'da aynı cinsten yüz yıllık bir gelenek mevcuttu. Mallerme'den Baudellaure'e, Rimbauld'ya, Jarry'ye ve Apollinair'e kadar uzanıyordu. Bu yüzden Paris'te Dada'nın öncülüğünü neredeyse tamamen edebiyatçıların ve şairlerin üstlenmiş olmamasına şaşmamak gerekir, Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaigues, Birod, Eluard, Rigaud, Fraenkel, Celine, Arnould, harekete geçmek için yalnızca Tristan Tzaranın gelmesini beklemişlerdir.<sup>109</sup>

Tristan Tzara 1919'da Paris'e gelince orada daha önceden hazırlanmış bir ortam içinde bir çok genç ozanlarla tanışıp kendileriyle iş birliği yaptı. Yalnız

<sup>107</sup> G. Hugnet Dadacılık Sözlüğünden alınmıştır. Çev. Turhan Iğaz, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yay. 1993, Sa.. 53, s. 87,88'deki alıntı.

<sup>108</sup> Hans Richter, a.g.e, s.102.

<sup>109</sup> Hans Richter, a.g.e, s.50.

daha önce Apollinaire (1880-1918) kurulacak okulun isim babalığını yapmış ve şiir de yenilerin yapmak istediklerini büyük bir önseziyle, en güzel örnekleriyle vermişti. Bunun için kendisi, kimliğini henüz kazanacak olan sürrealist okulun hem öncüsü hem en güçlü ozanı olarak düşünülür. Gerçeküstücülük tam olarak Breton'un Tzara ile bozuşup arkadaşlarıyla "Litteratüre" dergisini çıkarmaya başladığı 1922 yılında doğdu.<sup>110</sup>

Yukarıda isimleri sayılanların düşünsel ve bedensel güçlerini sayısız dergide ve yine sayısız toplantıda arttırdıkları, olağanüstü bir edebiyat savaşı başladı. Yeni düşünce ve dil biçimleri Zürih'te ve Berlin'de, Hannover'de ve Köln'de başlatılan deneyimleri daha da ileriye götürdüler.

Böyle güçlü bir saldırının bu düşünsel ekibi, öfkeli saldırılar ve göğüs göğüse çarpışmalarda denemesine rağmen kamu oyunun hakkından gelemedi. Yenildi ama keyifle. Breton ve Tzara'nın yanında öncelikle Picabia ağır 391-silahıyla hazır ve nazırdı. Birazcık saygın ciddiyet iddiasında bulunmak isteyen her şeyi yerle bir etti.<sup>111</sup>

Dergi, Makale ve Fıkracıklarındaki alaycı ve sövücü tonla, resimlemelerindeki, taslaklar da ve hazır-yapım'lardaki çarpıcı güçle, litografisi ve sayfa düzenindeki cüretkarlıkla modern denilen çağdaş yayınların akıllı uslu sunumundan açıkça koparıyordu kendini. Tıpkı Richard Mutt'ın çeşmesi gibi, Picabia'nın dergisinde Dada'nın gerçek hedeflerini belirlemesine yardımcı oldu. Gerçektende 391 aracılığıyla, Amerikan kamuoyu en sonunda Picabia ve arkadaşları için sanat kavramının kuşkulu hale gelmiş olduğunu ve geleneksel olarak Ressama ve Şaire adfedilen rolü düpedüz sorgulamak ve saçma aracılığıyla "sanat yapıtı" diye adlandırılma alışkanlığında olunan şeyin gerçekleştirilmesinde tekniğe ve esine verilen önemin saçmalığını kanıtlamak istediklerini anladı. "Yaşamın sanata üstünlüğü temasıdır İncelikli günahın müziğiyle çırılçıplak, bayram günü en aşırıyı yapmaya hazır bir şekilde, kızarmış yada morarmış yaşamı kat etmek gerekir" diye yazar Picabia 391'de "Çok şey

<sup>110</sup>"Tahsin Saraç, a.g.m, Tercüme Dergisi, 1960, Sa. 69, 70, s.148." Adem Genç, a.g.e, s.91'deki alıntı.

<sup>111</sup>Hans Richter, a.g.e, s.51.

olmak gerekir”, “çalışmayın, sevmeyin, okumayın, beni düşünün; pasavani veren yeni gülüşü yeni baştan buldum ben. Zevkin için yaşa. Anlayacak hiçbir şey yok, hiç hiç, bizzat senin herşeye vereceğin değerlerden başka hiçbirşey”.<sup>112</sup>

Dadacılar, Paris’te çeşitli konularda maskaralıklar, alay kapsamında gösteriler, ve gezintiler düzenlediler. İlk gezinti, Saint Julien le Pauvre’a 14 Nisan 1921’de yapılacaktı. Burası tamamen terk edilmiş bir kilise idi. Çevresinde ilginç şeyler yoktu. Picabia’nın ilk karısı Gabriell Buffet bu gezintide rehberlik yapacaktı. Dadacılardan Aragon, Breton, Eluard, Fraenkel, Huszar (De Stijl’den), Peret, Picabia, Ribemont-Dessaigues, Rigaut, Soupault ve Tzara’nın katıldığı bu gezinti hava muhalefeti dolayısıyla iptal edilmişti. Bunun üzerine bu tür gezinti programları iptal edilerek gösterilere ağırlık verdiler. Gösterilerin ilki 13 Mayıs 1921 yılında “Mise en accusation et judgement de M.Maurice Barres” adıyla Salle des Societes’de yapıldı. Oyun, garip bir olay, bir çeşit canavarlık gösterisi olarak planlanmıştı. Oyun başlayınca Dadacıların bir bölümü oyunun konusu olan “M. Maurice Barres’nin Yargılanması”nı oldukça ciddiye aldılar. Bir yazar ve sıradan bir vatandaş olarak Barres, Dadacıların gençliğinde ideal bir Dadacıydı. Daha sonra davaya ihanet eden bir yazar olmuş ve gerici bir gazete olan “L’Echo de Paris”nin sözcülüğünü yapıyordu. Andre Breton Mahkemenin baş yargıci rolündeydi. Ribemont-Dessaigues, savcı’yı oynuyordu. Savunma avukatları, Aragon ve Soupault; şahitler Tzara, Rigaut, Peret ve diğerleriydi. Aralarında İtalyan şairi Giuseppe Ungaretti de vardı. Barres bir terzi mankeni (kukla) ile temsil ediliyordu. Genç entellektüellerin bu ünlü kahramanı şimdi aklın güvenliğine karşı bir suç işlemekten yargılanıyordu. Yargılamada savunma konseyleri suçlunun aleyhinde ve lehinde konuşmalar yapıyorlardı.

Tzara ve Peret tarafından temsil edilen iki kutupta her şey idealizm ve saçmalıklarla karışık. Breton yaptığı konuşmalarla “meçhul askeri” oynayan Peret’yi kısıtıyor ve onun kendini şiirsel bir serüvene kaptırdığını ileri sürüyordu. Tzara, Dadacı maskaralıklarında ısrarlıydı; şahitliğini bir şarkıyla

<sup>112</sup>“Hugo Ball, Fulucht aus der zeit, s.107” “Dada Almanach, s. 26,27,28,29” Çev. Turhan Ilgaz, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yay. 1993, Sa. 53, s. 82’deki alıntı.

bitirdi. Duruşma sona ermeden salonu terk eden Picabia ve Tzara bu oyunun ciddiye alınan yönlerini eleştirdiler. Gösterinin tümünü bir çeşit yamyamca kışkırtmalar olarak nitelediler. Ortaya çıkan görüş ayrılıkları ve gruplar daha sonraları Breton'un öncülüğünde faaliyetlerine devam ettiler. 8 ve 18 Haziranda planlanan bir toplantıda ve "Grande Apres-Midi Dada"da Breton, kendisi için bir anarşi zamanının geçmiş olduğu gerekçesiyle görev almadı. Buna karşın Picabia, daha anarşist eylemlerden yanaydı. Bu iki eylemin çatışması sonucu Paris Dada hareketleri giderek parçalandı. Picabia'nın öfkeli nihilizmi, Ribemont-Dessaignes'in yaşama sevinci dolu, Tzara'nın Pratik sinizmi her türlü değerlere karşıydı. Ancak, çalışmalarına bakılırsa, (resim-kolaj ve şiir) belli bir düzenden yanaydılar; çalışmaları belli bir düzeni içeriyordu; öz ve biçim araştırıldığı, kimi sanat kaygılarının göz önüne alındığı sezilebilmekteydi. Onların nihilizmi içten fakat sınırlıydı. Sanatsal coşku ve mizaçları bir şeyi yaratmadan başka bir şeyi yok etmeye elvermiyordu. 1921'in yaz mevsiminde, aralarında çıkan anlaşmazlıklara; fikir ayrılıklarına karşın Breton, Tzara ve Arp'ı Max Ernst ile birlikte görmekteyiz.

O yıllarda Max Ernst ve Arp'ın desenleri, "Dada au Grand air" adlı bir dergide yayınlanmaktadır. Örgütsel birlik, bağlılık gücünü yitirmesine karşın Dada şiirleri ve gösterileri süregelmektedir. Man Ray Paris'e dönerek bir sergi açmış, Picabia ayrıca, sergilerini sürdürmektedir. Ancak Dada eylemleri ve gösterileri sahneden çekilmiş kendi etkinliğini kişisel girişimlere terketmiştir. Ribemont'un dediği gibi, "Dada bir hırsız, bir suçlu, bir alçak olabilir; ancak bir yargıç olmamalıydı, 'İlk Suçlama' (gösteride yer alan oyun) bizi gocundurdu. Ağzımızın tadını bozdu.." Daha sonraları Picabia Tzara'ya, Ribemont-Dessaignes, Picabia'ya ve Tzara'da Breton'a karşı gruplar oluşturmak istediler. Böylece Paris'teki Dada etkinlikleri gerçeküstücülüğe dönüşerek ilksel özelliğini yitirdi.<sup>113</sup>

Son yüzyılın başlangıcından bu yana durmadan yayılan Freud'un psikanaliz metodu, Gerçeküstüçülere, alt bilincin derinliklerine inme imkanlarını sağlıyor. "Alt bilincin manyetik alanlarını keşfetmek"te en çok kullanılan yol

<sup>113</sup>A. Genç, a.g.e, s.95.

bu psikanaliz metodudur. Böylece düşlerin yorumlanması, otomatik yazma, sayıklamalar kendinden geçmeler ve çeşitli saplantı ve sanrılarla, usun bütün zincirlerinden kurtulmuş olarak kendinden geçerek yaşantıya en çok yaklaştıracak anlatım araçları oluyordu. Kişiyi gerçeğe en çok yaklaştıracak ikinci bir şey de, çocukluğa özgü o saflıktı. Ve mutluluğa ancak bu bakışlarla evrene bakmakla verilebilirdi. Yukarıda sözü edilen alt bilincin derinliklerine inmek, deneysel ruh tahlilleriyle psikinalatik laboratuvar deneyleriyle mümkün oluyor. Böylece şiir ilk defa olarak deneysel ve bilimsel bir yön kazanmış bulunuyor. Gerçeküstücü akımın yönlerinden biri de toplumsal yöndür. Lautreamont “Şiir herkes için ve herkes tarafından yazılacaktır” diyordu. Eline kâğıt kalem alan herkes, kendinden geçebildiği ve us’un etkisinden kurtulabildiği oranda başarılı şiir yazabilir, demek oluyordu bu. Bütün amaç alt bilinci dile getirmek olduğuna göre, bir bakıma en büyük şiir susuştur. Bu yüzdendir ki akıma en bağlı ozanlardan biri gece saat oniki’den sonra uyumadan önce kapısına “ozan uyuyor, rahatsız etmeyiniz” levhasını asmakla akımın amacına uygun en büyük gerçeği açıklamış oluyordu. Akımın yönlerinden biride evrensel oluşudur. Çünkü ancak şiir yoluyla kişisel kimlikten sıyrılıp, us’un zorla kabul ettirdiği sınır ve kurallardan kaçmak, dolayısıyla us’un tutsaklığından kurtulmak mümkündür.<sup>114</sup>

Tek başına hiçbir özellik, bir metnin Dadacı ya da gerçeküstücü olmasını yetmez: Ne kutuplaşmış çelişkiler ve zıtlıklar ve bunların diyalektik çözümü, ne bilinç üstüne çıkmış bilinçaltı belirtileri, ne benzetmelerle yaratılan imgelerin gücü, ne de simyasal bir işlevi olan dil. Tek tek bunların hiçbiri yeterli değildir. Ancak bu özellikleri en yüksek düzeyde ve oranda taşıyan bir metnin gerçeküstücü tarafından yazıldığı söylenebilir. Ama bu da güvenilir bir ölçü olmaktan uzaktır. Andre Breton, bir yapıtın gerçeküstücü sayılabilmesi için, gerçeküstücü bir nedeni, bir dürtüsü olması gerektiğini söyler; yani, dıştan bir sınıflandırmanın mümkün olmaması, metni açık bırakır. İşte bu açıklık Dada ile gerçeküstünün en önemli özelliklerinden biridir. Dada evet ile hayırın, siyahla beyazın birleştiği yerdir. Hem Dada hemde gerçeküstücülük, koşut içtenlik anlayışına ( otomatizm dilin ve deneyin rastlantısal olarak ortaya çıkardığı

<sup>114</sup>“Tahsin Saraç. a.g.m, Tercüme Dergisi, 1960, Sa. 69, 70, s.149.” Adem Genç, a.g.e, s.92’deki alıntı.

şeyler, mantığın dar gömleğinin yadsınması, vb.) ve ahlaksal bağımlılığa çok önem verirler. İkisinde dünyayı yeniden biçimlendirme umudu vardır. Onlara göre, ilerde ne olacağı, şu anda görülen ve söylenen şeye bağlıdır; gerçeği değiştirmek için, kendi gerçeğimizi değiştirmemiz gerekmektedir.

Aragon, Breton, Tzara, Eluard ve Desnos 1919'dan itibaren Pariste devam eden Dada hareketiyle yakından ilgili sanatçılardır. (Michel Sanouillet gerçeküstücülük için "Dada'nın Fransız kılıfına girmişidir" der). 1922 yılında, Dada hareketinin bırakılmasından ve Breton'un gerçeküstücü hareketin önderliğini yüklenmesinden sonra, Tzara kesimiyle Breton kesimi arasında bir çok anlaşmazlık çıktı. Desnos 1929 yılında, gerçeküstücüler grubundan atıldı. (ya da kendisi ayrıldı). "Gerçeküstücü devrim", gerçeküstücülerin Komünist Partisine bağlandıkları zaman "Devrimin Hizmetinde Gerçeküstücülük"e dönüştü. 1932 yılında Aragon karmakarışık durumda topluluktan ayrıldı. Bu arada Tzara kendini Desnos ve gerçeküstü topluluklarla aynı sırada görerek, kendi anlayışı içinde gerçeküstücü ilan etmeye devam etti kendini. 1935 yılında özellikle, sanatın bağımsızlığı ve özerkliği konusunda, Gerçeküstücülerle, Komünist partisi arasındaki ilişkiler iyice gerginleşti. Sonunda Gerçeküstücüler komünistlerden tamamen koparak, kendi gerçeküstücü devrim anlayışlarının komünist görüşten daha geniş olduğunu, sadece maddeci alanda değil, ruh alanında da bir "özgürleşme"den yana olduklarını ilan ettiler. Topluluk eğilimini "Troçkist" sıfatıyla tanımlayarak, kendini Marksist olarak kabul etmeye devam etti. Gerçekten de Breton ile Troçki; sanatın özgürlüğü konusunda uzun süre mektuplaşmışlardır. 1934 yılında Tzara, "ideolojik nedenler yüzünden gerçeküstücülerden ayrıldı.

Gerçeküstücü kuramlar ve denemeler (ilk önceleri otomotik yazma, konuşma, daha sonraları, ipnotik uyku ve düşlerin yazılması) düşünce süreçlerinin aklın denetiminden ve toplumsal geleneklerden kurtarılarak sanatçıyı tam anlamıyla açık ve özgür bir konuma oturtmak amacına yönelikti; Breton'un da belirttiği gibi, gerçeküstücülüğün amacı, zihnin bilinçaltı işleyişini kaleme almaktır. Ama gerçeküstücü çaba kısa zamanda çok daha karmaşık

amaca, insan ruhunun her ne yolla olursa olsun tam özgürlüğü amacına el attı.

◦ Gerçeküstücülük ve Dada içtenlik adına akli, sanatçının yarattığı lirik duygu adına mantığı, nesnel rastlantının umulmadık ve açıklanmaz işleyişi sonucu “Gerçeküstü”nün ışığıyla, gerçeğin öğelerinin birleştiği alışılmamışın yüceltilmesi adına günlük gerçeği aşağılar. Gerçeküstücü kuramını en açık biçimde tanımlayan Breton, gerçeküstücülüğün Romantizmle ve onun benzetme, uygunluk gibi görüşleriyle açık ilişkisini kabul eder. Ona ve Gerçeküstüçülere göre “evet” ile “hayır”ın birleştiği yüce durum (nokta) sadece “bekleme durumu” da, sürekli hazır olda olanlar için görülebilir. Şiir, hem yüce durumun yer aldığı açık manzara resmi, hemde gerçeküstücülerin uzlaşmaz tavrını en iyi tanımlayan özelliktir. Böylece, gerçeküstücü evrende insan tek satır yazmadan (Vache’nin durumu) yada “gerçeküstücü”doğada şiirler yazarken, şiire karşı en ciddi cinayetleri işlemeksizin, şiirsel tavrı en eksiksiz anlamıyla ortaya koyabilir.

◦ Dada için şiirin işlevi kapalı ve düzyazısala karşı, -tıpkı gerçeküstücülüğün “bekleme” ve “kullanılabilirlik” kavramlarındaki gibi-, sürekli bir açıklık, seçiklik, yoğunluk atmosferi yaratılıp geliştirmektir. A.Breton, “gerçeküstücülük bir dinamik konusudur. Dada’da öyleydi” der.

◦ Dadacı ozanların, tek tek yada grup olarak Dada’dan gerçeküstücülüğe götördükleri tavırlar ve imgeler en iyi metinlerde görülebilir. Burada vurgulanması gereken şey, bunların sürekliliğidir. Öte yandan, çelişki ve çözümler üzerine vurgulamasıyla Dada’ya benzeyen gerçeküstünün yazarlarına diyalektik kuramının çekici gelmesi şaşırtıcı değildir: Bu ozanların birbirleriyle olan en yakın bağları, tüm eleştirel ve imgesel algıları altında yatan, şiir ve düz yazılarına damgasını vuran şey karşıt öğelere karşı aşırı düşkünlükleridir. Onlar için iki merkez vardır: gerçek ve düş, varlık ve yokluk, süreklilik ve süreksizlik, dil ve sessizlik, durgunluk ve hareketlilik, açıklık ve kapalılık vb. Hatta, ilk bakışta zıt imgeler ve kavramlara dayanırmış gibi görünmeyen, sık sık rastladığımız temalar bile, bu karşıtlar oyunuyla ilgilidir. Örneğin, basitliğin üzerine vurgulamak, tüm çelişkilerin çözümünün tek bir

bütünde ortaya çıkmasını gerektirir. Oysa özgürlük ve baş dönmesi gibi koşut vurgular hiçbir çözümün sürekli olmamasını beraberinde getirir. Dada ve gerçeküstücülük, herşeyden önce, bir dil araştırması, bir dil deneyidir, denilebilir. Dil bir büyüdür. Onu herhangi bir mantıksal ve pratik olgu saymak ona ihanettir. Dil, bir iletişim aracı olarak ele alındığında, konuşan ve dinleyen arasındaki uzaklığı kendisi kararlaştırır. Rastlantının bilinçsiz işleyişi, insanın bilinçli yaşamını etkiler ve bilinçli gözlemci, belki de farkında bile olmadığı isteklerini algıladığı dünyaya getirir ve böylece, öznel ile nesnel gereklilikler birleşirler. Ama şiirsel imgeler deneyin kopyasıdır.

Sonderece farklı öğelerin “şaşırtıcı” imgeyi biçimlendirmek için bir araya getirilmelerinden doğan etki bir elektirik yüklenmesi gibidir. Karşıt kutuplardan alınıp bir araya getirilmiş, geçici ve canlı kolajlarla birbirlerine yapıştırılmış öğeler bir enerji kaynağı görevi yaparlar. İnsan, bu şiire montaj yada oyun, diyebilir.

Gerçeküstücü evren, herşeyden önce değişen bir evrendir. Gerçeküstücü ya da Dada şiiri, sözcüğün alışılmış anlamıyla “sanat” değil, bir ilişkiler evreninin tümünden yaratılışdır: Görünüşte karşıt nesnelere ve düşünceler arasındaki ilişkiler evreninin bu nesnelere ve düşüncelerin karşı karşıya getirilişi, çoğu zaman şiddetli bir ruh durumu ve görüş karşıtlığı yaratır. Tzara, bazı imgeleri, bir öğeden bir başka öğeye elektirik gücü taşıyan imgeler olarak görür.<sup>115</sup>

1924 yılında Andre Breton birinci gerçeküstücü bildirisini yayınlamıştır. Önceleri yalnızca edebi olan gerçeküstücü sanat hareketine sonraları birçok resim ve sinema sanatçısı da katılmıştır. Bu ilk bildiriye ikinci ve üçüncü bildiriler ve yazarın “Sürrealizme et la Peinture” (Pentürde Gerçeküstücülük) adlı eseri izlemiştir.<sup>116</sup>

<sup>115</sup> “Andre Breton, Manifeste du Sürrealisme, Mary Ann Caws, The Poetry of Dada and Surrealism” Özdemir İNCE, Dada Akımının Amacı ve Serüveni, *Milliyet Sanat Dergisi* Aralık 1975 Sa.161 s.5, 6, 7'deki alıntılar.

<sup>116</sup> Cahit Kınay, Sanat Tarihi, Rönesans'tan Yüzyılımıza Gelenekselden Moderne, Kültür Bakanlığı Yay. 1443 Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Sanat Tarihi Dizisi, 25-1, Ankara 1993, s.285.

### 2.3.1 İki Dada Bildirisi

#### I

Sorunun tarihsel öyküsü ikinci derecede önemli. Dada'nın nerede ve ne zaman doğduğunu bilmek olanaksız. Aramızdan birinin ona vermekten hoşlandığı bu adın tam anlamıyla anlaşılması gibi bir üstünlüğü var.

Kübizm bir resim okulu olmuştu, Fütürizm siyasal bir hareket: Dada ise bir anlayıştır. Birini öbürünün karşısı olarak ileri sürmek cahilliği yada kötü niyeti gösterir.

Din konusunda özgür düşüncenin bir kiliseyle hiçbir benzerliği yoktur. Dada da sanat konusundaki özgür düşüncedir.

Okullarda metinlerle ve müzelere yapılan gezilerle ilgili açıklamalar dua gibi ezberletilip okutulduğu sürece bizler despotluk var diye bağırıp duracağız ve töreni bozmaya çalışacağız.

Dada hiçbirşeye adanmaz kendini, ne aşka ne de işe. Bir insanın yeryüzünden geçerken kendinden bir iz bırakması kabul edilemez birşeydir.

Dada yalnızca içgüdüyü benimsediğinden açıklamayı önsel olarak mahkum eder. Ona göre, kendi üstümüzde hiçbir denetimin bulunmasına izin vermemeliyiz. Ahlak ve zevk gibi dogmalar sözkonusu bile olamaz.

#### II

Bizler gazeteleri tıpkı öbür ölümlüler gibi okuruz. Hiçkimseyi üzmemek istemiyoruz ama Dada sözcüğünün cinaslara kolayca konu olabileceği de rahatça söylenebilir. Hatta biz biraz da bu yüzden benimsedik bu sözcüğü. Biz herhangi bir konuyu, öncelikle de şu "biz" konusunu ciddi olarak ele alıp inceleme yolunu bilmiyoruz. Dada üstüne yazılan herşey bizim hoşumuza

gitsin diye yazılıyor. Uğruna tüm sanat eleştirisini feda etmeyeceğimiz hiçbir önemsiz gazete haberi yoktur bizim için. Son olarak, savaş basını mareşal Foch'u bir dalevereci, başkan Wilson'ı da bir aptal olarak görmemizi engellemedi.

Bizim istediğimizde zaten görünüşümüze göre yargılanmak. Her yerde benim gözlük taktığım anlatılıyor. Size niçin taktığımı itiraf etsem bana kesinlikle inanmazsınız. Bir dilbilgisi örneğinin anısına takıyorum gözlüğümü: “Burunlar gözlükleri taşımak için yaratılmıştır; işte ben bu nedenle gözlüklüyüm” Nasıl dersiniz? Ha! evet! Bu bize yeni birşey vermez.

Pierre bir insandır. Ama Dada gerçekliği diye birşey yoktur. Yapılacak tek şey bir tümce söylemektir, böylece karşıt tümce de Dada olur. Tristan Tzara'nın tütüncüde dili tutulmuş bir durumda bir paket sigara istediğini gördüm. Orada ne vardı bilmiyorum. Philippe Soupault'nun da ispirto ve temizlik malzemesi satılan dükkanlara girip ısrarla canlı kuşlar istemesi hala kuluklarımdadır. Bende, şu anda, belkide düş görmekteyim.

Kırmızı renkli bir mayasız ayin ekmeği sonuçta beyaz renkli bir mayasız ayin ekmeğinin yerini tutar. Dada sizi cennete göndereceğini vaat etmez. Önsel olarak yazın ve resim alanlarında bir Dada baş yapıtının doğmasını beklemek gülünç olur. Biz özellikle tutuculuktan nefret etsek ve hangisi olursa olsun her devrimin yandaşı olduğumuzu ilan etsek doğal olarak, hiçbir toplumsal iyileş(tir)menin olabileceğine inanmayız. “Ne pahasına olursa olsun barış” savaş döneminde Dadanın parolasıydı, tıpkı barış döneminde “Ne pahasına olursa olsun savaş”ın Dadanın parolası olması gibi.

Çelişki hala görünüşten ve kuşkusuz en çekici görünüşten başka birşey değil. Ben konuşuyorum ve söyleyecek hiçbir şeyim yok. En küçük bir tutkumun bulunduğunu düşünmüyorum: Bununla birlikte size canlılık kazanıyormuşum gibi gelir. Nasıl olurda sağ böğrümün sol böğrümünde sağ böğrümün gölgesi olduğu düşüncesi beni tam anlamıyla hareket edemez bir hale getirmez? Sözcüğün en geniş anlamıyla, bizler şair geçiniyoruz. Çünkü herşeyden önce en kötü uzlaşma olan dile saldırıyoruz. İnsan pekala

“Merhaba” sözcüğünü bilebilir de bir yıllık ayrılıktan sonra yeniden kavuştuğu kadına “Elveda” diyebilir.

Sözlerimi bitirirken yalnızca pragmatik türden itirazları gözönüne almak istiyorum. Dada size karşı sizin kendi düşünme biçiminizi kullanarak savaşır. Eğer biz sizleri bütün güzellik, sevgi gerçeklik ve adalet dinlerinin öğrettiklerine inanmanın inanmamaktan çok daha yararlı olduğunu iddia etmeye zorluyorsak, bunu kendi seçtiğimiz alanda, yani kuşku alanında, bizimle karşılışmayı kabul ederek Dada’ya bütünüyle bağlı olmaktan korkmadığımız için yapıyoruz.

### 2.3.2 Andre Breton’un Gerçeküstüçülikle İlgili Bildirileri

#### 2.3.3 Gerçeküstücü Nesne

“Sözgelimi 1924’te, düşte belirilmiş olan nesnelere üretilmesini ve dolaşıma sürülmesini önerdiğimde, alabilecekleri tuhaf görünüme karşın, bu nesnelere somut varlığına ulaşmayı ben bir amaç olarak değil de daha çok bir araç olarak tasarlamıştım. Kuşkusuz, bu gibi nesnelere çoğaltılmasından, gerçek denen dünyayı dolduran yaratıkların benimsenmiş (çoğu zaman tartışma götürse bile) nesnelere bir değer düşmesi olacağını beklemeye hazırdım; bu değer yitimi, çok özel olarak icat güçlerini kışkırtacak nitelikteymiş gibi geliyordu bana(...). Ama bu gibi nesnelere yaratılmasının ötesinde, amacım, hiçde düş etkinliğinin nesnelleş(tiril)mesi, onun gerçekliğe geç(iril)mesi değildi. Benzer bir nesnelleştirme isteği, (ama bu kez uyanıkkenki bilinçsiz etkinliğe ilişkin) 1931’de Salvador Dali tarafından tanımlanmış “simgesel işlev gören nesnelere” aracılığıyla ve genel olarak da bu iki kategori ya da benzer kategoriler aracılığıyla ortaya çıktı.

Günümüz entellektüel yaşamının bütün etkinliği, arkası kesilemeyecek olan ve geçmişte elde ettiklerini değerlendirmekle oyalanarak kendi kendini yadsıyacak olan bu nesnelleştirme isteğinde yatar. (...)

Nasıl ki çağdaş fizik, Eukleidesçi olmayan yapılar üstünde kendini oluşturmaya yöneliyorsa, “gerçeküstücü nesnelere”in yaratımı da Paul Eluard’ın kesin deyişiyile gerçek bir “şiir fiziği” kurma gereksinimini karşılar. Tıpkı, daha şimdiden, bütün dünyadaki matematik enstitülerinin masaları üstünde, kimileri Eukleidesçi verilere, kimileride Eukleidesçi olmayan verilere göre yapılmış nesnelere yanyana durması gibi (...).

Mayıs 1936’daki gerçeküstücü sergi çerçevesi içinde yer alan nesnelere, her şeyden önce, gündelik yaşamda duygularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek herşeyi aldatıcı olarak görmeye çağırınların bunaltıcı yinelenmesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır. Ne pahasına olursa olsun, insanların gereksinimden çok alışkanlık gereği kullandıkları şeylerin, duyularla algılanan dünyayı işgal etmesine karşı kullanılacak savunma araçlarını güçlendirmek çok önemlidir. (...) Bu araçlar vardır: Mantık ancak somut nesnelere dünyasını oluşturabilir, onun üstünde de o berbat egemenliği temellenir(...) Şairler, sanatçılar, bilginlerle farklı iki görüntünün birbirine yaklaştırarak insanın kafasında yarattığı şu “güç alanları”nın ortasında karşılaşırlar. İki görüntüyü birbirine yaklaştırma yeteneği, onların nesnenin görünen yaşamına ilişkin değerlendirmenin üstünde yükselmelerini sağlar; bu da genellikle önemli bir noktayı oluşturur. Onların gözünde, tersine, eksiksiz olmasına karşın bu nesne, kendisine özgü olmayan ve dönüşümünü gerektiren bir dizi kesintisiz gizliliğe döner yeniden. Bu nesnenin kabul edilmiş değeri onlara göre tasarım değerinin ardından yitip gider; Bu değer, onları nesnenin dikkat çekici yanını, esin verici gücünü vurgulamaya sürükler. Bachelard şöyle yazar: “Gerçekliğe inanmak nedir, gerçeklik düşüncesi nedir, gerçeğin başlıca metafizik işlevi nedir? Kendi dolaysız bir düşünüyü aştığı inancıdır yada daha açıkça söylemek gerekirse dolaysız verilmiş olana göre gizli gerçekte daha çok bulunur (Altını çizen benim) inancıdır.” Böyle bir kesimleme nesneye ilişkin topyekün bir devrime yol açmaya yönelen gerçeküstücü tutumu kusursuz bir biçimde doğrulamak için yeterlidir. Bu devrim nesneye yeni bir ad vererek ve imza atarak onu amaçlarından saptırma eylemidir, buda seçim yoluyla yeniden adlandırmaya yol açar (Marcel Duchamp’ın Ready-Made’i); kimi zaman depremler, ateş ve su

gibi dış etkenler onu hangi duruma düşürüyorsa o durumda gösterme eylemidir; daha önceki kullanımını büyük ölçüde etkileyebilecek kuşku nedeniyle, tümüyle ya da kısmen akıl dışı çevre koşullarından ileri gelen anlam belirsizliği nedeniyle onu tutma eylemidir (...): Son olarak dağınık öğelerden hareket edip onu tek parça olarak yeniden oluşturmak eylemidir. (gerçek anlamıyla gerçektüstücü nesne). Düzensizlik ve deformasyon burada kendileri için araştırılır(...).

Böyle biraraya toplanan nesnelere ortak yanı basit bir rol değişimiyle birlikte çevreleyen nesnelere türeyip ve yine onlardan farklılaşmayı başarmalarıdır.

#### 2.3.4 Leziz Ceset Oyunu

**Leziz Ceset** (Cadavre Exquis) Eğer yanılmıyorsam 1925'e doğru Chateau sokağı 54 numaralı eski evde (o tarihten sonra yıkılmıştır) doğdu. Amerikan yazınına araştırmaya girişmeden önce Marcel Duchamp, arkadaşları Jacques Prevert ve Yves Tanguy'ye otelcilikteki ortaklığından elde ettikleriyle kalacak bir yer sağlamıştır (...). Aynı yerde Benjamin Peret'de uzun süre kalmıştı. Mutlak bir non-konformizm, en yaygın saygısızlık moda olmuştu, orada neşenin en güzeli egemendi. Zaman zevk zamanıydı, bundan başka birşey yoktu. Hemen hemen her akşam bir masanın çevresinde toplanıyorduk (...).

Konuşmalar gündelik olayların ve o günkü yaşamdaki eğlencenin ya da rezilce müdahale önerilerinin çevresinde canlılığını yitirmeye başlayınca oyunlara geçme alışkanlık haline gelmişti; bunlar öncelikle yazılı oyunlardı (...). İşte o andan başlayarak çocukluktaki oyunlara karşı hiçbir olumsuz ön yargıya yer yoktu artık (...). Leziz Ceset yöntemi de "küçük kağıtlar" oyununun yönteminden gözle görülür bir farklılık göstermiyordu. Bu yöntemin aynı katlama ve gizleme sistemine baş vurularak resme aktarılması kadar kolay birşey yoktur kesinlikle.

LEZİZ CESET - birçok kişinin bir tümce yazıp ya da bir resim yapıp kağıdı katlamasından oluşan oyun: oyuna katılanlardan hiçbiri kendinden öncekinin ya da öncekilerin ne yaptığını dikkate alamaz. Oyuna adını veren klasikleşmiş örnek bu yolla elde edilmiş ilk tümcede yer alır: Le Cadavre exquis -boira- le-vin-louveau (Leziz Ceset yeni şarabı içecek). (Kısaltılmış gerçeküstücülük sözlüğü).

Çocukça eğlencelerden hoşlandığımız için bize acıyan ve aynı zamanda bireysel olarak (az çok da çalışa çalışa) güpegündüz bu gibi canavarlar'ı ürettiğimizden kuşkulanan 1925 ile 1930 yıllarının kötü niyetli eleştirmenlere bizlere savsaklamalarının bir ölçüsünü daha sunmuşlardır. Gerçekten de bu üretimlerde bizleri coşturan şey ne pahasına olursa olsun onların kesinlikle bir tek beyin tarafından üretilmeyeceğinin belirtisinin taşımalarıdır (...). Leziz Ceset ile -sonunda- eleştirel düşünceyi serbest bırakmanın ve zihnin eğretilme etkinliğine tam bir özgürlük tanımının kesin yolu bulunmuştur.

Burada söylenmiş olan herşey grafik düzlemde olduğu kadar, sözel düzlemde de geçerlidir (...).

(...) Leziz Ceset tekniğine uyan resimler, tanımları gereği antropomorfizm'i doruk noktasına ulaştırma ve dış dünya ile iç dünyayı birleştiren ilişki yaşamını olağanüstü biçimde uygulama amacındadır.(...) <sup>117</sup>  
(Paris Dada hareketine katılanların özgeçmişleri Bkz. Ek-2)

## 2.4 Almanya'da Dada Hareketleri

### 2.4.1 Berlin Dada

Dada'nın sanat tarihçilerinin anladığı biçimde bir programı olmadığı için, o her defasında, tek tek üyelerinin yaptıklarından oluştu. Ve tek tek üyelerin Dada'yı oluşturmaları, her defasında o anki dış koşullardan etkilenmişti. <sup>118</sup>

<sup>117</sup> Andre Breton, Çev. Sema Rifat, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yay. 1993, Sa.53 s.89,104,106

<sup>118</sup> Hans Richter, a.g.e, s.36

Avrupa sanat ve fikir örgütleri ile Rusya'daki sanatçılar arasında belli bir fikir alışverişi vardı. Sosyalist toplum modeli ve sanatçıların bu toplum düzenindeki yeri konusunda Sovyetler Birliği onlara kaynaklık ediyordu. Sovyetler Birliğinde "Avant-Garde (Öncü)" akımlar bolşevik kurumları geliştirmek ve sosyalizasyonu desteklemekten başka halkla bütünleşebilmişti. 1917 devrimiyle Rus sanatı yenilikçi akımlarda büyük atılımlar yapmıştı. Özellikle radyo yayınları, Berlin ve Almanyadaki sanatçılar tarafından dinleniyor ve devrimin yeni koşullarındaki sanat haberlerine büyük bir sempati duyuluyordu. Dolayısıyla Dada'nın özellikle Almanya'da siyasal bir başkaldırı olmasında bu iletişim etkileşiminin payı büyük olmuştu. Alman Dadacılarının bildirileri incelenince, Rus Devrimiyle Dada hareketleri arasındaki ilişkiler dahada somutlaşır. Örneğin, Hausmann ve Huelsenbeck tarafından yayınlanan bir bildiriye Dada'nın istekleri şöyle dile getirilmiştir:<sup>119</sup>

"1-Köktenci Kominizm temeline dayalı olarak tüm yaratıcı güçlerden oluşacak uluslar arası bir 'devrimci dayanışma birliği' nin kurulması.

2-Her iş kolunda büyük bir makineleşmeye gidilerek serbest çalışma saatlerinin planlanması; Kişi, yaşamın gerçek doğru'larının bulabilmesi ve bu doğruların ışığında kendi yaşantısına yön verebilmesi için boş zamana gereksinir. Bu da ancak böyle bir otomasyon programının yürürlüğe girmesiyle olasıdır.

3-Mal varlığı ve mülkiyetin ivedilikle kamulaştırılması, herkesin komünal bir sistemle beslenmesi, halka ait ortak kullanım alanları ve mekanlarının -kent ve bahçelerin- planlanması."

"a-Berlin'de, Potsdammer Platz'da sanatçılara ve fikir işçilerine halk yararına parasız tabldot çıkarılması.

b-Ruhban sınıfına dahil olanlarla (Papazlar vs.) öğretmenlerin zorunlu olarak, Dada inançlarını yaygınlaştırmaya katılmaları.

<sup>119</sup> A. Genç, a.g.e, s.97.

c-Maneviyat işçileri (Workers of Spirif) diye adlandırılan (Hitler, Adler) tüm eğilimlere, gizli kapaklı burjuva eğilimine dışavurumculuk'a ve ' Strum' grubunun savunduğu gibi Klasik-Sonrası eğitim anlayışına karşı şiddetle mücadele edilmesi.

d-Bir devlet merkezinin ivedilikle inşa edilmesi, yeni sanattan (dışavurumculuk) mal varlığı kavramının çıkarılması; Mal varlığı ve mülkiyet kavramı, tüm insanlığı özgürleştiren Dadacılığın süper-kişisel akımlarından uzaklaştırılmıştır.

e-Komünist devlet ibade yönetim olarak eşzamancı (simultaneist) şiir'in yaygınlaştırılması.

f-Kiliselerde eş zamancı ve Dada'cı şiirlerin okutulması ve gürültücülüğün (Bruitism) zorunlu olarak uygulanması.

g-Nüfusu 50.000'i aşan her kentte, yaşantıyı yeniden biçimlendirmek amacıyla, Dadacı Danışma Konseyleri'nin kurulması.

h-150 adet sirki faaliyete geçirerek yoğun bir Dada tanıtım kampanyasının başlatılması.

i-Tüm yasa ve yönetmeliklerin 'Dadacı Merkez Komitesi' nin onayına sunulması.

j-Dada seks merkezlerini kurarak uluslararası Dadacılığın ön gördüğü biçimde tüm cinsel ilişkilerin çabucak yeniden düzenlenmesi.

"Dadacı Devrim Merkez Konseyi, Almanya Grubu: Hausmann, Huelsenbeck, Charlottenburg, Kantstrasse 118. Berlin Başvuru ve üyelik işlemleri büroda yapılır."<sup>120</sup>

<sup>120</sup> "Herscel B. Chip, a.g.e. 1968 s.381,382" A. Genç, a.g.e, s.98,99'daki alıntılar.

◀ Kendini Zürih'in elçisi olarak tanımlayan Huelsenbeck, Dada'yı Berlin'e getirdi. Zürih'te denenmiş olan bombayı Berlin'de de patlatmak söz konusuydu. Huelsenbeck Dada için uzun süre zemin hazırlamak zorunda kalmadı. Orada Dada'yı hiç tereddüt etmeden bayraklarına yazan asi-devrimci bir grupla karşılaştı: George Grosz; Alman ve uluslararası büyük burjuvazinin portrelerini yapan sınıf mücadelecisi ressam, Raoul Housman: Agresif, mucit, ressam, yazar, filozof ve insan düşmanı, çizgiye sadık Wieland Herzfelde ve kendini Amerikanlaştırarak Jon Heart Field diye anan ressam kardeşi, hücumla geçmeye hazır bekliyorlardı.

Bu gruba özel bir ilave ya da onun taçlandırılması olarak kendini ulu Dada (Ober-Dada) diye adlandıran mimar Johannes Baader onlara katıldı. Bu grup Huelsenbeck'le birlikte, dışarıya kapalı olan ve karşı-sanatın ve devrimin geleceğini yönlendirmeyi üstlenen Club-Dada'yı kurdu. Şair Franz Jung ve yazar Carl Einstein, yazar ve şarkıcı Walter Mehring, Hausmann'ın bayan arkadaşı ressam Hannah Höch, ağır donanımlı saldırı birliğinin yetenekli yedek gücünü oluşturdular.

◀ Kısa süre içinde, sokaklardaki meydanlardaki çatışmalara rağmen salonları tıka basa dolduran bir dizi konferans verildi. Devrimin ortasında yaşıyordu ve işin şakaya gelir yanı yoktu. Dinleyicilere sahneden "budalalar" diye küfür ediliyor ya da onlara bir ahır dolusu öküz diye hitab ediliyordu. Önceden ilan edilen "sanat" programları genellikle insanları çekmeye yarıyorlardı ve dinleyiciler tamamen başka şeyler sunulduğunu görüyorlar, bu da çoğu zaman curcunaya ve kavga-dövüşe neden oluyordu. Dada İSYANDI. Salonlardaki insanların yalnızca bunu hissetmesi gerekiyordu.

Konferansların dışında el ilanları, bildiriler ve dergilerin basımıyla uğraşılıyordu: politik, a-politik, karşı-sanat, sanat ve karşı-karşısanat ürünleri ve nihayetinde Karşı-Herşey. Her yayının iki üç sayı sonra yasaklanmış olması hiç şaşırtıcı değil. Sonra yeni bir tanesi, başka bir ad altında tabi yine aynı havadan çalmak üzere yayınlanıyordu: Kanlı ciddiyet (Der blutige Ernst), Züğürt (Die Pleite); Pembe gözlük (Die Rosa Brille) bir klozet kapağı (ein klosetdeckel);

Hap (Die Pille); Kerhane (Das Bordell); Rakip (Der Gegner); Herkese Kendi Futbol Topu (Jedermann sein eigener Fussball) ve -tabii ki- Dada (Der Dada)

Zürih'te, New York'ta ve Barcelona'da olduğu gibi, bu karşı-sanat isyanı ister istemez sanatı ve bu güne kadar değerlerinden ve gerçekliklerinden hiçbirşey yitirmeyen sanat yeniliklerin yarattı: Kolaj zaten Zürich'te ve New York'ta geliştirilmişti. Buna karşılık Fotomontaj bir Berlin ürünüydü. Fotoğrafın yabancılaştırılması, olayların, mevcut gerçekliğin karşıtlarına dönüştürülmeleri Berlin'in boyutuuydu. Grosz bu deneyimi anonsların, yarabantlarının, ticaret kitaplarının ve köpek mamalarının, içki etiketlerinin, resimli dergi fotoğraflarının, eski mektupların ve parçalanıp yeniden biraraya getirilen herşeyin bir harmanı olarak tanımladı. Bu arada Dadasophs adına üretmiş olan Raoul Hausmann ve fotomontör ünvanıyla John Heartfield, ikisinin de bu güne kadar uymaya devam ettikleri bu çizginin esas temsilcileri oldular. Hannah Höch de aynı rotada yelken açarak kendi özgün fotomontaj stilini geliştirdi ve 50 yılı aşan bir süredir bunu canlı ve etkili olarak sürdürdü.

Ama fikirler alanında bir dünya seyyahı olan Hausmann, başka denizlerde de yol aldı. Zürich'te geliştirilmiş olan Tipografi, şair Hausmann tarafından kendi soyut şiirleri için "optofonetik şiir"e dönüştürüldü. Bu şiirde seslerin, hecelerin ve kelimelerin okunuşu görsel olarak örgütlenmişti.

Ama kimse Baader'in ulu-Dada olarak yerini tartışamazdı; Dahası bu arada evrenin efendiliğine terfi etmişti. Hiçbirşey onu ürkütmüyordu; ne Weimar'daki ilk Alman Cumhuriyetinin anayasasını hazırlamakla meşgul bulunan Alman Ulusal Meclisi' nin heybetli babalarının açık tehditlerinden ne de Berlin kilisesindeki baş Vaizin provoke edici aforozundan. Fakat bütün dışa yönelik eylemliliğine karşın o, sanat alanında duvarlardan afişleri yırtan, onları tekrar birleştiren ve bugün Rotella ve Leyden'in katkıda bulunan o dev renkli kolajları ortaya çıkararak bir yenileyiciydi. Sonuç olarak büyük bir plastik tasarlıyordu: Dio-Dada-Drama: 5 kat, 3 bahçe, bir tünel, 2 asansör ve silindir biçiminde bir kapıyla Almanya'nın büyüklüğü düşü. Bu proje uygulamaya

geçemedi.<sup>121</sup> (Berlin Dada hareketine katılanların özgeçmişleri Bkz. Ek-3)

#### 2.4.2 Hannover Dada ve Kurt Schwitters

Ressam, şair, heykeltıraş Kurt Schwitters ile, kolaj, sonunda resim sanatının yanında yer almak amacıyla önemli bir sanat aracı olarak gelişti. 1919'dan ölümü 1948'e dek 29 yıllık çabası içinde üslup, çeşit, yöntem, gereç ve ifade açısından çok sayıda kolajı herkesten önce yapma hakkına sahip olmuştur. Eşi bulunmaz bir ilgi ve çalışma içinde, bu gün bile Schwitters'in yaratmadığı yada daha önceden söylemediği bir gereç bir tavır yada bir anlamı bulabilmek güçtür. Dada akımı hiç gerçekleşmemiş olsaydı bile, Schwitters kendisinin ne olursa olsun Dadacı olacağını söylemiştir.

Schwitters 1887'de Hannover'de doğmuştur. O modern düşünceler ve 19.yy akademizmi arasındaki büyük uçuruma köprülük eden ilk sanatçı kuşağındandı. Picasso, Braque ve Matisse gibi. Schwitters'de geleneksel sanat öğrenimiyle resme başladı, 1914'e dek Dresden Akademisinde çalıştı ama her nasılsa 1918 gibi erken bir tarihte, Berlin'de bir sergide atılımını hızlandırmak için aşırı tutucu bir gösteriden uzaklaşarak, tümüyle non-objektif türde yapıtların ilk izlerini gösterdi, Bundan sonra Schwitters, gerçekte kolaj içinde kendi kişisel üslubunu buldu. Kaldırımlardan, çöp varillerinden, yığınlarından bütün tozlu yırtık ve atılmış gereçleri özenle toplayıp onu şimdiki ününe ulaştıran olağanüstü, küçük yapıtları üzerine yapıştırdı. Kendisine verilen bu dünyasal parçalar şiirsel ve arık bir yaratımla önemli sanat yapıtlarına dönüştürülebiliyorlardı onun elinde. Sokaktan bulunup getirilen elemanlar, Schwitters'in modern sanatta ilk kez görünen çok tuhaf gereçleri kullandığını belgelerler. Etiketler, pullar, otobüs biletleri, oluklu mukavvalar, ambalaj kağıtları, buruşturulmuş kesilmiş şeffaf kağıtlar, posta damgaları, zarflar, adresler, ticari amblemler, paketler üzerindeki yada gazetelerden alınmış sloganlar, çeşitli kaynaklardan elde edilmiş harfler, sayılar, paralar, mantar tıplar, kumaş ve düğmeler, çivi, cıvata, parçalanmış yada bütün halinde fotolar, dergi resimleri, litografik sanat yapıtları, kese kağıtları, devlet kurumlarının yada

<sup>121</sup> Hans Richter, a.g.e, s.36,37,38,39,40,41,42,43

dostlarının adresleri, sözcükler, tümceler, bütün bunlar yazınsal yada otobiyografik anlatımlar için kullanılıyorlardı.

1920’de ilk kez kolaja başladığından bir yıl sonra şöyle yazacaktır: “Ben değişik türde gereçleri birbirine uydurduğum zaman, yağlıboyada zaten buna adım atmıştım. Renge karşı renk, çizgiye karşı çizgi, biçime karşı biçim dışında, buna ek olarak gerece karşı gereci denedim. Örneğin tahtaya karşı çuval gibi... “Schwitters kolajda, sanatın zenginleştirilmesinden başka kalıplaşmış, katılaştırmış gelenek ve değişmeyen dogmatik zincirlerden arıklaşmış yaratma iç tepisinin özgürlüğünü gördü ‘Her sanatçı resmini sıfırdan başlatmada özgür olmalıdır ama eğer bir resmi biçimlendirmeye yeteneği varsa, örneğin karalanmış bir kağıttan da başlayabilir pekala’ derken; bir başka yerde ‘gerçekte, bir resimde, neden diyerinin fabrikada yapılmış boyaları kullandığı halde, aynı biçimde gereçlerin kullanılmadığını anlamıyorum. Örneğin eski otobüs ve tramvay biletleri, deniz kıyısındaki aşınmış tahta parçası, dolap numaraları, ip parçası, bisiklet tekerleğinin segmanları, birkaç harf, çöp kutusunda yada sandık odasında bir köşede yatan bulunmuş bir sürü ıvır zıvır benim görüşüme göre toplumsal bir tavır ve sanatsal alanda kişisel tadlar içerirler’der”.

Schwitters kolaj resimlerini yaptığı ilk yıllarda tek hecelik “Merz” sözcüğünü hemen hemen bir rastlantı sonucu bulmuştu. Şöyle yazıyordu: “Gereç kullanımı üzerine kurduğum işlerime Merz adını verdim. Bu Kommerz sözcüğünün ikinci hecesidir. Bu ad bir resimden doğdu. Kommerz und Privat Bank’ın ilanından kesilmiş ve soyut biçimler arasına yapıştırılmış olan “Merz” sözcüğü imajlar üzerinde okunabiliyordu. Kağıt, tutkal ve çivi gibi şeylerden yaptığım bu resimleri ilk kez Berlin’de Der Sturm Galerisinde sergiledim. Bu yeni türde yaptığım resimleri adlandırmak için bir jenerik adı bulmalıydım. Aslında benim işlerim Ekspresyonizm, Kübizm ve Fütürizm gibi eski sınıflandırmaya karşılık vermiyordu. Onun için bütün yapıtları “Merz resimleri” olarak adlandırdım. En tipik bir yapıtın adı olan bu sözcüğü, daha sonra genişlettim ve önce şiirlerimde -çünkü 1917’den beri şiir yazmaktayım- sonra da bütün haberleşme işlerimde kullanmaya başladım”.

Schwitters için derin, gizli ve içeriksel bir anlama sahip olan bu sözcük, soğuk bir iş terimi olan Kommerz'den çıkarılabileceği gibi, Almanca acı anlamına gelen Schmerz sözcüğündende çıkarılabilirdi. Bu kısa tuhaf ve argo sözcüğe benzeyen tek hece çok önemli anlamlar içerir Dada hareketine katılan sanatçılar için Dada sözcüğünün de geniş ve gizli anlamları vardır. Schwitters şöyle ekliyor: “Şimdi ben kendimi de Merz olarak adlandırıyorum. Merz kısaca bir yaşam biçimidir”.

Schwitters gerçekten 1919-20 yıllarının kolajlarını “Yeni tür” olarak adlandırabilirdi. Çünkü bunlar Schwitters için orjinal sözcüğünün gerçek anlamı gibiydiler. O, Hannover’de Waldhausenstrasse’deki apartmanında oluşturduğu konstrüksiyona da Marzbau adını vermişti. Bu, alçıdan tuhaf bir biçimde yapılmış, evi dolaşan ve üzerinde düzinelerle bir sürü gerecin sarktığı, bir rahim mağarasında bir araya getirilerek oluşturulmuş eski eşya yığınlarının inanılmaz bir anıydı. Ressam, heykeltıraş ve kuramcı, bir süre de Bauhaus üyesi olan Moholy-Nagy ve karısı Bibly Nagy bu fantastik mimarinin, Schwitters’in dostlarına adadığı bölümler içerdiğini belirtirler. Sibly Nagy eşinin eskimiş çorabını atarken Schwitters’in bunları getirip alçıya soktuğunu ve Moholy anıtına eklediğini anlatır. Ev sahipleri Schwitters’ler bir başka gece konukları olan Sophie Tauber Arp’ın sütyenini de aynı biçimde “korunmuş ve adanmış” Merzbau bölümlerine eklemişlerdir. Merzbau Schwitters’in Merz kolajlarındaki ilkelerin hacimlenmişiydi.

Schwitters unutulmaz bir kişilikti. Zürih Dadacılarından Hans Richter onu şöyle betimliyor: “Trompet gibi gür sesiyle 1,83 metre boyundaki bu adam gittiği her yerde şiirlerini okurdu. Onun sahne yeteneği şaşırtıcıydı...” Bauhaus üyesi Xanti Schawinsky arkadaşının eskileri biriktirme eğilimiyle kentsoylu giyiminin aykırılığını karşılaştırırken şöyle diyor: “Kurt, her zaman tertemiz giyinirdi. Mavi takım, beyaz gömlek. Bavulunun icindekiler ise giyiminden hiçbir iz taşımazdı.” Schawinsky ile bir gezi sırasında -ki Schwitters her zaman bir yere gitmeye hazırdı, gerçek bir kronik geziciydi- iki arkadaş treni yakalamak için istasyon merdivenlerinden koşarlarken, Schwitters’in bavulu fırlamış ve açılmıştır. “Halk durdu” der Schawinsky, “ve şaşkınlıkla çevremize

toplaştı. Etrafa saçılmış yüzlerce kağıt kırpıntısı, bir o kadar da tel, teneke ve bir sürü pılı pırtı arasında bir tutkal kutusu, geniş bir fırçadan başka, giyime gelince yalnızca bir gömlek vardı”.

Richter, Schwitters’in her zaman, alıcılara standart fiyat, 12 marka sattığı kolajlarla dolu iki evrak çantası taşıdığını anlatır. I. Dünya Savaşı sonrası değerini yitirmiş markıydı bu fiyat, ama kuşkusuz bir süre sonra Almanların parasını çok değersizleştiren aşırı enflasyondan önce Schwitters yine de kaldırımında bulduğu kırpıntılarla 1000 mark toplayabilmişti. Ancak sanatın gidişini değiştirmeye yardım etmiş olan bu resimlerin herbiri birkaç dolara satın alındı; ne yazık ki, Schwitters aşağılanan yapıştırma Merz yapıtlarının yerini şimdi yüzlerce dolara satıldığını göremeden öldü. Gerçekte de bu kolajlar Schwitters’in kendisini aşağılayan ya da tutarsızlaştıran bir yanı olarak değerlendirilemeyecek akademik portreler yaparak az çok geçimini sağlıyordu. Buna karşın o, Kommerz’ler için sanat olan akademik sanatla, yarattığı, şiirselleştirdiği ve pratik anlamda tümüyle kesintisiz arık, evrensel sanata, saf sanata, yeniden sunduğu momersiyal artıkların sanatı olan Merz yapıtları arasında kesin bir ayrımı belirginleştirdi. Kommerz’den doğan Merz, ticari olandan -kommerz’den- çok arınmış, aslında çok sıyrılmış, kesin gerçek içinde biçim değiştirmiş, bunun için de sonunda sanat pazarlarındaki fiyat yükseltmelerinden ganimet meta olarak, Dadaların mizahta en yüksek zirvelerinden biri olan yaratıcısına darbe indirebilmişti.

Schwitters yaratıcı düşüncenin asıl önemli şey olduğunu belirtir. Biçimi yaratan düşünceyle karşılaştırıldığında sanatçı da, yapıtları da önemsizleşirler. Dadacı mizajına karşın, sanatçı Schwitters sanatsal anlamda arı bir Platoncuydu. Şöyle der: “Aracı -medium- benim kadar önemsizdir. Asıl olan salt biçimlendirmedir. Sanat bu düzeyde arı filozofi ve arı bilimle karşılaştırılabilir.” Yine de yapıtı için aradığı bulduğu hiçbir şeyi elde edemedi durmazdı. Bu kişilik bir gün tramvayda yolculuk ederken elleri arkasında ayakta durduğu halde elinde taşıdığı tornavidayla “sigara içilmez” tabelasını kimselere sezdirmeden söküp alabiliyordu. Yapıtı için gereken her hangi bir gereci,

istediği zaman, hiçbir şey bu adamı durduramıyordu. Schwitters kolaj, resim, mimari, heykel konstrüksiyonları ve yazınsal çalışmaları arasında kesin bir ayırım yapmazdı. Bunların tümü onun için Merz'di. Pekçok şiir yazmıştı. Moholy-Nagi "Bilinç altı karışıklıklarının patlayışları" olarak açıkladığı ve "Sözsöz kolaj" olarak adlandırdığı bu çalışmalarının büyük bir hayranıydı. Schwitters'in 1924'te halka açık bir gösterisini Moholy-Nagi şöyle anlatır: "Dinleyicilere üzerinde yalnızca "W" harfi bulunan bir sayfa gösterdi. Bu bir şiirdi. Sonra yavaşça yükselen bir sesle bunu okumaya başladı. Fısıltıdan feryat eden bir sirene dek bu sessiz harf çeşitlendi ve sonunda şaşırtıcı yüksek bir tonla bağırdı. Bu onun yalnızca toplumsal konumuna bir yanıt değil, aynı zamanda şiirin bir derecelenmesiydi". Schwitters'de her zaman gerçeğin arkasında tersine çevrilmiş bir çift anlam yatar. Yukarıdaki şiirde olduğu gibi Almanca "W" yani, "Doppel Weh" aynı zamanda "Çifte kader" anlamına da gelir.

En uzun Schwitters şiiri ünlü Ursonate yada Primordial Sonata'dır. 35 dakika süren olağanüstü ritmin sözsöz sesleri ve değişen ses tonlarının soyutluğuna karşın, dinleyicileri tuhaf bir biçimde etkiliyordu. Schwitters'in ilk şiir cildi 1917'deki şiirlerini kapsayan ve 1919'da Hannover'de basılan Anna Blume'du. Onun ikinci cildi 1924'te Berlin'de yayınlanmıştır. Schwitters her zaman olduğu gibi burada da sözcük oyunu yapmış ve Die Blume Anna'yu yani Çiçek Annayı ters çevirerek özel bir ad durumuna sokmuş, Anna Blume demişti. George Hugnet ilk Anna Blume cildini Schwitters'in en önemli yapıtı olarak tanımlıyor. "Heykellerinde var olan tuhaf havanın tümünün yazılı kopyasıdır" diyor ve Schwitters'in kişisel aksanını "kötü ve bayağı zevki ve hazır giyim cümleleri süpürüp temizleyen bir güç" olarak betimliyor. Anna Blume Hugnet için "Saçmalıklarıyla duygusal bir Alman kızı"nın kişiliğini yaratma gibi görünmektedir. Schwitters bu kızı "Popüler şarkılar, gazete kırıntıları ve saflığın anlatımı" olarak kullanmıştır. Metnin içinde popüler bir gazete tefrikası için yazılmış iki fantazi de bulunur: "Tramvay'ın özel yaşamı" ve "bir manejerin açık arttırmayla satılışı" Herbert Read, Schwitters'in şiirlerindeki soyut volkanik ritimlerin gelişiminin James Joyce'a koşut olduğunu söylemiştir. O, Schwitters'in yeni edebi biçimler bulduğunu düşünür.

Hannover dönemi sırasında Schwitters 1923-24 arasında düzensiz aralarla ve toplam 24 üye kazanan Merz dergilerini yayınladı. Ursonata bu dergilerin sonuncusunda görülüyor. Belçikalı sürrealist E.L.T. Messen bu küçük dergiyi “çekici bir belge” olarak tanımlıyor ve “onlar eylem adamının, sanatçısının ve şairin yollarını anlatıyor” diyordu.

Schwitters politik eylemden daha çok, estetik eylem terimleri içinde düşünüyordu. Olağanüstü biçimde coşkulu, sınırlı bu kişilik, savaş sonrasında Nazi öncesi Berlin’de kendi nazik Merz dünyasında yalnız olarak yaşadı. Schwitters plastik eyleme karşı protestocu Dadacılarından ayrılmak zorunda kaldı ancak kısa süre sonra Walter Spengeman Nazi aşırılığı sonucunda onu eyleme zorladı ve dinleyiciler önünde, tehlikeli biçimde çeşitli şiir ve konuşmalarla çevresini coşkulandırdı. Bir şiir matinesinde sahneye koyduğu Hitler’in portresinde, şiir okumadan önce dinleyicileri tükürmeye davet etti. Sonra da ünlü Ursonata başladı. Bu gibi şeyler Gestapo tarafından kuşkusuz yasaklandı. Schwitters yanına büyük oğlunu alarak Danimarka adalarına gizlice kaçtı, oradan da Norveç’e geçti. Ama Hitler’in ordularının burayı işgal etmesi üzerine sürgündeki diğer resmi kişilerle birlikte bir bota binerek İngiltere’ye sığındı. Yabancılar kampında kalmayı kabul etmesiyle yaşamı kurtulmuş oldu. Schwitters yaşamının sonuna kadar burada yaşadı. 1948’de West Moreland-Amplesi’de öldü.

Schwitters’in Almanya’da yaptıklarıyla İngiltere dönemi Kolajları arasında büyük farklılıklar vardır. Bir zamanlar Dadacılarından Richard Huelsenbeck şöyle bir kehanette bulunmuştu: “Her şeyini sevdiğim ve nefret ettiğim Hanover’den ayrılırsam eğer, benim dünya görüşümü yaratan tüm duygularımı yitireceğim”. Bu gerçek Schwitters için de geçerlidir. İngiltere’de Galler yöresine yerleşen Schwitters, daha önce de olduğu gibi sabırla yaşamını sürdürdü, aslında yeniden kurmaya çalıştı. İngiliz komşuları da ona bir ambar yada ahır verdiler, oda burayı hemen karışık bir anıtla doldurdu. Schwitters’in bu yeni mağarası Merzborn olarak adlandırılmıştı. Çünkü asıl Merzbau 1943’de bombardımanda yıkılmıştı. Bu olay Schwitters’de geçmişten ciddi ve kesin bir

kopuş yarattı. Schwitters'in karısı kendi isteğiyle Almanya'da kalmıştı ve onu bir daha göremedi Schwitters. Gerçek kopma ise, Schwitters' in dışındaydı. Schwitters' in Almanya'sı yoktu artık.

Almanya döneminin kolajları kuşkusuz gelişip, değişmişti. Kübizm ve daha da çok Fütürizm elemanları resmin kıyısından uzanan keskin diagonaler Schwitters'in sonsuz çeşitlilikteki biçim strüktürünün içine yerleşti. İngiltere işlerinin bir çoğunda kağıt-kumaş gibi gereçler dikey ve diagonal uzun ince biçimde yapıştırmalardır. Almanya kolajlarının masif, katı kompozisyonları şiddetli, patlayıcı ftrizme dönüşürken, tümü kesinliği yansıtıyordu. Atılmış gereçler kederli görüntüleriyle çok sıcak bir ruh taşırlar. Almanya işlerinde bu keder biraz daha iyimserliğe yönelirken, İngiliz dönemi yapıtlarının çoğunda vurgu ana tema içinde yükselir. Asıl melankoli artık sessizleşmiştir. Rüzgarda atılmış kağıtlara benzer yığınlar, kompozisyonun kararsız ve karışıklığı içinde belirir, artık var olmayan Merzbau anısına benzer. Coşkulu ve buruşuktur. Ölümünden bir yıl önce telaş ve huzursuzlukla yaptığı "yaşamın yararı ne?" adlı kolajındaki gibi son derece kederli yapıtlardır bunlar. Ancak başlangıcından bitimine kadar bu merkezde biçimlenen nitelikleri hiç değişmemiştir. Bu küçük resimlerde yaşayan kişiselliğin düşünsel büyüsü, geçici ve şaşırtıcı şiirselliği ince mizahı gizli ve sıcak anlamları hiç değişmedi. Charlotte Weitler, Schwitters'in çalışmasını gözlemiş bir kişi olarak şöyle diyor: "Kağıt üstüne un ve su dkerdi. kağıt henüz ıslakken hamur üzerinde kağıt kırpıntılarını karıştırır çevirir elle biimlendirirdi. Islak yüzeyde kağıt kırpıntılarının küçük parçalarını parmak uçlarıyla düzenlerdi. Gölgeli tonlarda çeşitlilik elde etmek için guvaş, suluboya kullanarak renk de katardı. Bu yolla, o unu hem renk hem hamur olarak kullanıyordu. Sonunda da arta kalan hamurları ıslak bir bez yardımıyla yok ederdi. Bazılarını da rengini azaltmak, yada kapamak istediği bölümlerde kullanırdı. Bir tür sır yada cila gibi..." Konstrüktivist'lerden Naum Gabo'da Schwitters için şunları ekliyor: "1920'lerde ona yakın olmak ve nasıl çalıştığını görmek fırsatına sahip oldum. Beraberce uzun yürüyüşler yapmaya alışmıştık. Heyecanlı bir konuşma ortasında ansızın durur ve derin bir düşünceye dalardı Schwitters. Sonra zel dokulu bir kağıt parçasını toplar, dikkatli ve sevecen biçimde onu temizler

sonra utkuyla bize gösterirdi. Ancak bundan sonra değersiz bir parçada bulunan rengin ne enfes birşey olduğu anlaşılırdı”.

Bir pul kadar küçük olan bu yapıştırma resimlerinde biz kendi yanımızı ve kendimizi bulabiliriz. Merz dünyası gerçekte bizim kendi dünyamıza yabancı değildi. Hatta Merz mutlak doğruluğunu yadsıyarak ve rastlantının gücünü onaylayarak eski mantık hatalarını düzeltmiştir. Eğer Schwitters herhangi bir mutlak tanıdıysa o da biçim, çift anlamlılık ve gerçeğin çok yönlü paradoksudur. Onun kaldırımıdaki dünyası önceden var olan kolajdı, büyüyen imaj, geniş bir espas ve tükenmez bir çeşitlilikte.

Schwitters bütün kederli izmaritleri ödev bilen anlayışlı ve tutkulu biçimde sokaklardan topladı. Bu doğal kolaj parçalarını atıldıkları, yitip gittikleri aldırmasız ve aceleci ayakların altında yağmurla pis kaldırımlara yapışıp kalmaktan kurtardı. Bunları ilk gören, koruyan biçim veren ve bizim gerçek tarihimizi bildiren ilk, onun şair gözüydü.”<sup>122</sup>

#### 2.4.3 Tristan Tzara'nın 1924 Hannover'deki Konuşmasının Metni

“Size bir Dadaistin vebalı gibi görüldüğünü anlatmama bile lüzum yok. Bu yüksek kesim, biz Dada'lara yaklaşınca büyük bir klasla davranırlar. Ama on metre öteye gidince nefret yeniden başlar... Bir başka nokta da, tüm arkadaşlarımızın bizden ayrılması ve istifa etmesi söz konusu. Dada hareketinden ilk istifa eden ben oldum; Herkes Dada'nın birşey olmadığını bilir. Ben hiçbirşeyin anlamını anladığım zaman Dada'dan istifa ettim...Gerçek Dada'lar Dadadan daima ayrı olmuşlardır. Dada'yı ondan büyük bir gürültüyle istifa edecek kadar önemli bulanlar, hep kendi reklamlarını yapmak için bu yönü seçtiler. Bugün buraya bir açıklama dinlemek için geldiğinizi biliyorum. Bakın Dada üzerine hiçbir açıklama beklemeyin. Siz bana kendinizin neden var olduğunuzu açıklayın. Eminim hiçbir fikriniz yok...diyeceksiniz ki, çocuklarımı mutlu etmek için varım. Fakat kalbinizde bunun böyle olmadığını

<sup>122</sup> Rudi Blesh, Harriet Janis'in "Collage" adlı kitabından aktarılmıştır. Çev. Canan Beykal, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi 3/26 Kasım 1984

bileceksiniz. Ülkemi barbar saldırılardan korumak için varım, diyeceksiniz. Aman ne güzel bir sebep(!) diyeceksiniz. Varım, çünkü tanrı öyle istiyor. Bu da, bir çocuk masalı. Bana hiçbir zaman neden var olduğunuzu söylemeyeceksiniz: Buna rağmen hayata çok ciddi olarak bakmayı başaracaksınız... Dada esasında hiç modern değildir. Tam tersine bir budist, aldırmaçlık dinine dönüş tabiatıdır...Artık bize bilimin faydalarına olan aşırı zaafımızı fazlasıyla kullanan akıllı akımlardan gına geldi. Şimdi bize lazım olan doğaçlamadır... Sanat yaşamın en değerli göstergesi değildir...yaşam çok daha ilginçtir. Dada sanata verilmesi gereken gerçek değeri bilir. Dada sanatı günlük yaşama sokar bu ters yönde de işler. Dada, her şeyi gün geçtikçe basitleşen bir izafiye götüür. Kaprislerini yararının kaotik rüzgarı ve vahşi kabilelerin barbar dansıyla karıştırır. Mantığı en az kişisel düzeyine indirmek ister. Dada'yı modern bir ekol olarak görmeyin, hatta bugünkü ekollere bir tepki olarak bile görmeyin. Söylediğim bir çok şey size doğal ve eski geldi değil mi? Sizin, hiç haberiniz olmadan da, hatta daha Dada varolmadan da belki birer Dadaist olabileceğinize bundan güzel kanıt olabilir mi? Çoğu zaman Dada'nın bir ruh yapısı olduğunu duyacaksınız. Siz bugün mutlu, üzgün, neşeli, melankolik veya Dada olabilirsiniz. Edebi olmadan romantik, riyakar, eksantrik, iş adamı, zayıf, değişmiş, burnu havada, dost veya Dada olabilirsiniz. Bu, tarihin akışında daha sonra gerçekleşecek; sürekli tekrar ona gerekli içerikli organik olarak yüklü bir kelime karakteri kazandırdıktan sonra...yavaşça, ama emin adımlarla bir Dada karakteri oluşmakta... çoğunlukla bizim tutarsız olduğumuz söyleniyor... Esasında herşey tutarsız. Bir banyo almaya karar veren; ama onun yerine sinemaya giden bir centilmen tutarsızdır...Yaşamda olup bitenlerin bir başlangıcı veya bir sonu yoktur. Herşey tamamen aptalca bir şekilde olup biter. Bu yüzden herşey birbirine benzer. Basitliğin adıda Dada'dır.

Dada bir ruh yapısıdır. Bu yüzden kendini yarışlara göre değiştirir. Dada kendini her şeye uygular, ancak hiçbirşey değildir. Evet ve hayır'ın ve tüm karşıtlıkların kesiştiği noktadır. İnsan için olan felsefelerin şatolarında kesiştiği nokta değil, en basitinden, sokak köşelerinde köpeklerle çekirgelerin karşılaştığı gibi.

Yaşamda olan herşey gibi, Dada'da gereksizdir. Dada bir iddia taşımaz, aynen yaşamın olması gerektiği gibi. Belki size Dadanın havanın ısrarıyla, mantığın kelime ve adetlerle doldurmayı başaramadığı tüm mekanlara sızabilen bir bakire mikrop olduğunu söylersem, beni daha iyi anlarsınız. <sup>123</sup>

#### 2.4.4 Köln Dada

Köln'de Hannover gibi Dada'nın sanatsal bir merkeziydi. Hannover'deki Schwitters gibi, Köln'deki Max Ernst-Johannes Baargeld ekibi de eşsizdi.<sup>124</sup> Schwitters'i Köln'lü Dadaist Max Ernst'ten ayıran nokta, Schwitters'in iç güdüsünü kullandığı yerde Ernst'in bilgi ve zekasını kullanmasıydı.<sup>125</sup> Ernst Bonn'da sanat değil, felsefe öğrenimi görmüştü. 1911'de Marc ve 1914'te Arp aracılığıyla Blaue Reiter grubunun yapıtları ve görüşleri hakkında birşeyler öğrenmişti.<sup>126</sup> Max Ernst, askerlik arkadaşı ve dostu Baargeld ile birlikte otorite dolu dünyaya ve Köln ortamına saldırdı. İlk önce "Ventilatör" (Vantilatör)'ü yayınlayan ve onunla Alman gündelik yaşamının kokuşmuş atmosferine taze hava üflemeğe çalışan Baargeld'di; Berlin'de olduğu gibi burada da üst perdeden sınıf bilinçli sesler açıkça duyulabiliyordu ve İngiliz işgal ordusunun "Ventilatör"ü kapatmasına yol açacak kadar başarılı oldular.

Ernst ve Baargeld'in yayınladığı, Arp'ın arasına yardımcı olduğu "Schammade" (Teslim)'nin havası politik olmaktan çok genel olarak antiydi. Yine diğer Dada-merkezlerinde olduğu gibi, bu karşı yan ürünler, sanattan bir farkları olmadığını ve bireyin bu anti'liğinin topluma, sanatın çiçek açmasına izin vermeyen sapkın bir topluma karşı olduğunu gösterdiler.

Max Ernst'in manipule ettiği evrende, makine parçaları insanlara, insanlar

<sup>123</sup> "Tristan Tzara 'Merz' Mey, Sa.7, Cilt II, Ocak 1924", "Herschel B. Chipp, Theories Of Modern Art, (Berkeley; Los Angeles, Londra, Universty of California Press, 1988), s.385,389"; Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Dergisi Yay. Dizisi Sa.4.(a+A) İstanbul 1992 s. 72,73'deki alıntılar.

<sup>124</sup> Hans Richter, a.g.e, s.47.

<sup>125</sup> Bedri Baykam, Boyanın Beyni, 80'li Yıllardan Makaleler, İstanbul, Ekim 1990, s.26.

<sup>126</sup> Norbert LYNTON, a.g.e, s. 146.

eşyalara, eşyalar doğaya dönüşüyor ve herşey mekanik bir mekanda, yeraltı dünyasında hareket ediyor, asılı kalıyor veya donuk duruyordu. Baargeld’le - bazen Arp’la da- birlikte çalışmaları sonucu en tuhaf isimler, Ernst’in bugün de başarıyla uyguladığı yeni teknikler ve boyama tarzları ortaya çıktı. Frottage yönteminde -pürtüklenmiş ya da kabartılmış üst yüzeylere boya sürülüyor ve basılıyor- eski Çin ve Yunan klişe ve kalıp deneyimini mükemmelleştirdi ve kendine özgü bir tekniğe dönüştürdü.<sup>127</sup>

## 2.5 New York Dada ve Marcel Duchamp

New York’da Marcel Duchamp, Man Ray ve Francis Picabia Dadaizmin öncülüğünü yapıyorlardı.<sup>128</sup> (Fotoğrafçı Alfred Stieglitz Camera Work’de ve 391 dergisi çevresinde modern sanatın ve Dada’nın öncülüğünü New York’da yaptığı belirtilmişti.) New York’un Armony semtinde Lexington Ave’de yapılan “International Exhibition of Modern Art” (Uluslararası Modern Sanat sergisi) sergisinde, hiçbirşeyden haberi olmayan seyircilere ve daha da bilgisiz olan basına birdenbire Kübizm, Expresyonizm, Fütürizm vs. biçiminde tamamen yeri olan bir sanat düşüncesi sunuldu.<sup>129</sup> Marcel Duchamp’ın herhangi bir vesileyle bu serginin sansasyonu olan, Nu descendant les escaliers 2 (merdivenden inen çıplak no. 2), Barcelona’da kübist sergide büyük ilgi ve hayranlık uyandırır. 1913’ten itibaren alışılmamış tuval ve desen işlerini bırakır ve özgür bir dizge geliştirme amacıyla fizik, uzam, zaman/dördüncü boyut çalışmalarına başlar. Çalışmalarında üç boyutlu nesnelere, yarı bilimsel imgelere ve mekanik bir anlatıma dönüşür.

Marcel Duchamp o yıl sanat dünyasına kavramsal darbesini indirir ve Bisiklet Tekerleği isimli hazır-yapımını gerçekleştirir.<sup>130</sup> Duchamp “ready made” (hazır yapım)’larıyla Amerikan uygarlığının ticaret mitosunu alaya

<sup>127</sup> Hans Richter, a.g.e, s.47, 48, 49.

<sup>128</sup> Kaya Özsegin, Plastik Sanatlarda Dada Akımı, Milliyet Sanat Dergisi, 1975, Sa. 161, s.10.

<sup>129</sup> Hans Richter, a.g.e, s.30, 31.

<sup>130</sup> Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 (a+A) İstanbul 1992 s.77,78.

alır.<sup>131</sup> Duchamp ready madeleri hakkında şöyle diyordu; daha 1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmışım.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>131</sup> Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar, 1981, Cilt No. 4, s.664.

Bu anlatım biçimini ayırım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken farketmiştim. Bu yüzden ready-made 'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim. O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu farketmiştim. Ready-made'lerimi de bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istiyordum.

Ready-made'in bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışındır... Bir ready-made'in kopyası aynı mesajı aktarır. Aslında günümüzdeki ready-made'lerin neredeyse hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün ürün değildir.

Egomanyak nitelikli bu konuşmayı bitirirken son bir açıklama daha yapmak istiyorum: Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin üretilmiş ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvalerin de ready-mades aided olduğunu söylemek gerekir.<sup>132</sup>

Duchamp, 1913'te birer metre uzunluğunda üç iplik parçasını bir metre yükseklikten bir tuval üzerine atarak bu iplikleri, düştükleri düzensiz biçimde tuval üzerine tutturdu ve sonuca "üç standart stopaj" adını verdi. Böylece, yalnız insanların işine yarayan ve insanların kararlaştırdığı ölçüler, doğa güçlerinin araya girmesiyle yararsız duruma sokulmuş oluyordu. Nasıl yararsız? Duchamp bu iplikleri, yaptırmış olduğu bir tahta kutuya, metal metre ölçüsü için gösterilen bir dikkatle yerleştirmişti. Daha sonra bu konuda şunları yazıyordu; "Bu deney 1913'te raslantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak için yapıldı. Ayrıca, uzunluk birimi (bir metre), metre niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri çizgi biçimine sokuldu ve iki nokta arasındaki mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının 'patafizik' bir kuşkuyla karşılanması sağlandı. 1914'te Duchamp, bitmemiş bir figüratif resmin ve yapmayı tasarladığı anıtsal Büyük Cam'ın ilk eskizlerinin izlerini taşıyan eski bir tuval kullanarak stopaj ağı tablosunu yaptı. Bu resim standart stopajların her birinin üç kere kullanılmasıyla elde edilmiş bir demiryolu haritasını andırır. Bu harita, daha sonraki Büyük Cam oyununa katılan toplulukların her üyesinin

<sup>132</sup> Marcel Duchamp, Çev. Sema Rifat, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yay. 1993, Sa. 53, s.91'deki alıntı.

yerini belirlemek için kullanılmıştır. Böylece rastlantı sonucu elde edilmiş biçimler, sanatçının daha sonraki yapıtlarında belirleyici öğeler olarak kendini göstermiştir.

1914'te Duchamp kendi deyimiyle Görsel aldırılmazlık anlayışıyla Paris'ten aldığı yuvarlak bir şişe kılıfının<sup>133</sup> (rafın üzerine)<sup>134</sup> yazı yazmakla yetindi.<sup>135</sup> Bu hazır yapımların, kendisi onlara ' sanat' sıfatını verdiği anda, artık sanata dönüştüklerini söylüyordu. Diğer hazır yapımlar da (bisiklet tekerleğinin hafifliği ve zerafetinde hala estetik arayanlar, pisuar karşısında ne diyeceklerini şaşırıyorlardı.)<sup>136</sup>

New York'un ilk Bağımsızlar sergisine, Duchamp Fountain (çeşme) adıyla ve R.Mutt imzasıyla (pisuarları üreten firmanın adı) pisuarını sundu. İçinde kendisinin de bulunduğu jüri bu ' yapıt'ı Duchamp'nın tüm ısrarlarına rağmen reddedince, sanatçı sergiden ve jüriden ayrıldı. "Bu çalışmayı benim yaptığımı bilmiyorlardı, ama belki de dedikodulardan duymuşlardı. Bağımsızlar salonunda bu çalışmayı reddetmek mümkün değildi, ama yapıt örtbas edilmişti. Sergi süresince bir panonun arkasına koydular ve öyle bıraktılar. Sergiden sonra onu bulduk ve ben aldım götürdüm."<sup>137</sup> Hazır-yapımlar Duchamp'nın sanatı reddedişinin ve yaşamı anlamsız görüşünün mantıklı bir sonucuydu. Cravan gibi intihar edeceğine, Marcel kendini yok etme mecburiyetini kaldıran başka uzlaşma yolları bulmuştu. Duchamp'a göre yaşam, melankolik bir şaka, çözülmeyen bir mantıksızlık, ama yine de araştırılmaya değerdi. Onun etrafında olup biten her şeye karşı duyduğu uzaklık ve sorumsuzluk onu bu dünyanın ötesine, kendini öldürme gereksinimi olmadan da götürebiliyordu. Duchamp

<sup>133</sup> Norbert LYNTON, a.g.e, s. 132, 133.

<sup>134</sup> Bilgi Olarak Sanat, Olgular Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 (a+A) İstanbul 1992 s.78.

<sup>135</sup> Norbert LYNTON, a.g.e, s. 132, 133.

<sup>136</sup> Bilgi Olarak Sanat, Olgular Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 (a+A) İstanbul 1992 s.78.

<sup>137</sup> "Robert Motherwell, "Introduction" Pierre Cabanne, Dialogues With Marcel Duchamp (New York: De Capo 1987) s.55", Bilgi Olarak Sanat, Olgular Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 (a+A) İstanbul 1992 s.79'daki yazı ve alıntı.

kendini çevreleyen tüm etkinliklerde komiklik ve gereksizlik buluyor, bu da onun ironik sonuçlar çıkarmasına, kibirli gülüşlerine imkan veriyordu. Kendini beğenmişliği ise, “olmazsa, tüm insanların intiharına neden olabilecek” kadar gerekli ve çok insancıl, doğal bir konu idi. Hans Richter, “Descartes’ın cogito ego sum’u daha önce olmasaydı, onun için yaratılması gerekirdi,” diyor.<sup>138</sup> Sanatçı, kendi deyimiyle, “Resim’e biraz akıl getirmek için” yola çıkmış ve bunu fazlasıyla başarmıştı.<sup>139</sup>

Sanatçı kimi zaman bu hazır-yapımlara bir grafik sunuş detayı ekliyor ve bunun adını “yardım edilmiş hazır-yapım” koyuyordu. Örneğin, Mona Lisa’nın röprodüksiyonuna bir bıyık ekleyip, altına isim olarak L.H.O.O.Q. yü eklemek gibi. Hazır-yapımların sanatın tekilliğini ve ‘ orjinal yapıt’ olma olgusunu da yok etmesi de Duchamp’ı fazlasıyla mutlu ediyordu. Aslında tabii ki, ne şişe rafı nede pisuar alışılan anlamda birer sanat eseri değildi. Fakat bütün bu ciddi ve felsefi sununun getirdiği kahkaha, herkeste biraz yankılanma bulabiliyordu. Hepimiz bilimsel güvenimizde birşeylerin hep biraz eksik olduğunu düşünürüz. ‘ Gerçek’ hiçbir yerde değildir, kendimizde bile belki yoktur ve bu hazır-yapımlar, üzerine tosladığımız dünyanın boşluğunun ifadesinden başka birşey değildir. Duchamp’ın şişe rafı ‘ sanat çöptür’ derken, pisuarı, ‘ sanat bir göz boyama oyunudur’ demektedir. Dada, bir yerde, gerçeğin sürekli bir parçalanışı ve kayboluşu olarak görülebilir. Bunu yaparken de, şansa, doğaçlamaya ve hemen kaybolabilen anlara verdiği önem tabii ki aşırıdır. Özgürlük, yaşamın bir doğaçlama sinsilesi olarak algılanması şeklinde görülebilir. Varoluşçuluk tüm duygusallıkla yüklü öğelerden kendini arındırmıştır. Artık aynaya yalnız bireyin kendisi yansımaktadır.

Duchamp çalışmalarının sanat değil, karşı-sanat olduğu konusunda çok ısrarlıdır. Fakat sanatçı, kendisinden bu laflardan sonra beklenenin tam aksine,

<sup>138</sup> “Hans Richter, Dada Art and Anti Art, (New York; Toronto: Oxford University Press 1965) s.87” Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 (a+A) İstanbul 1992 s.79’daki yazı ve alıntı.

<sup>139</sup> “James Johnson Sweeney ile söyleşi “Eleven Europeans in America” Bulletin Of The Museum Of Modern Art, Sa. 4-5, Cilt 13, 1946, s.19,21; Tekrar Basım, Chipp, s.394” Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 (a+A) İstanbul 1992 s.79’daki yazı ve alıntı.

şansla değil bilimsel güçlerin değişik etkileşimleriyle ‘mucize’yi gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Tufan karşısında insanların can kurtaran simidi olarak ancak bilime sarılabildiklerini gösterircesine, Duchamp mantıksızlığa ve tufana karşı mizahı ve gülümsemesi ve asırlar süren sabrıyla, acaip isimler taşıyan erotik makinelerini geliştirmiştir. Örneğin “Bekarlarınca bile soyulmuş gelin” (La Marrie mise a nu par ses celibataires, meme) resminde olduğu gibi. Aylarca süren bu çalışma sanatçının New York City’de Upper Broadway’deki atölyesinde yapılmıştır. Sanatçı yapıtın bir kenarına aylarca New York tozunun birikmesini sağlamış, sonra da bunun bir kısmını silerek arta kalanı fiksatif kullanarak ‘ölümsüzleştirmiştir.’

1923’ten itibaren Duchamp’ın (Satrança olan ilgisinden dolayı) artık resim yapmadığı dedikoduları yayılır. Ancak sanatçı bazı değişik yapıtları üretmeğe devam edecektir. Sanatçı kendini o günlerde şöyle açıklar: “Resim yalnız görsel veya retinal olmamalı. Aynı zamanda beynin gri hücrelerinin ve entellektüel değerlere olan ilgimizin de dikkatini çekmeli. Sevdiğim herşey için bu böyledir. Ben kendimi hiçbir zaman dar olan bir çerçeveye hapsetmek istemedim ve hep elimden geldiği kadar evrensel olmaya çalıştım. İşte bu yüzdendir ki, örneğin; satranç oynamaya başladım. Kendi içinde satranç, vakit geçirecek bir oyundur, herkesin oynayabileceği bir oyun. Fakat ben onu çok ciddiye aldım ve onda büyük zevkler buldum, çünkü resim ve satranç arasında büyük benzerlikler gördüm. Hakikaten de, bir satranç oyunu oynadığınızda sanki bir skeç yapıyorsunuz ya da sanki sizin o oyunu kazanmanıza veya kaybetmenize neden olacak mekanizmayı inşa ediyorsunuz. Olayın rekabet ve yarışma yönünün pek bir önemi yok, fakat oyunun kendisi çok ama çok plastik ve herhalde beni çekende bu.

Güzel olan, şayet ‘güzel’ kelimesi burada kullanılabilirse, ne piyonlar ne de oyunun biçimi. Güzel olan ‘hareket’. Bir Calder çalışmasındaki mekanik hareket konusu gibi, satrançta çok güzel şeyler var, ama bunlar görsel değil; burada güzeli oluşturan, eylemin, jestin veya hareketin hayal edilmesinden başka birşey değil.

Yani, her şey insanın gri dokularında, beyin hücrelerinde cereyan ediyor.<sup>140</sup>

Ünlü Amerikalı soyut dışavurumcu ressam Wilhelm De Kooning ise Duchamp'dan şöyle söz ediyor: "...sonra da o tek-adamlı sanat hareketi var; Marcel Duchamp benim için başlı başına bir modern hareket, çünkü her sanatçının ne yapması gerektiğini ve ne yapabileceğini gündeme getiriyor. Herkes için, her sanatçı için olan ve herkese açık bir akım."<sup>141</sup>

Gianfranco Baruchello ve Henry Martin'in yazdıkları kitapta da De Kooning'in sözlerine benzer bir pasaj yer alıyordu; "Duchamp, her ama her istediğinizi yapabilmenize izin veriyor. Mühim olan sizin bu yaptığınızı sevmeniz ve bunun sizin için bir anlam teşkil etmesi... Onun adı, bilinmeyen her şeyin her yerini gezebilmeye olanak sağlayan pasaportlardan sayısız adette yaratılmasına olanak sağlıyor."<sup>142</sup> diyorlardı.

Sanatçının en ünlü işlerinden biri, Etant Donnes: 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'eclairage,<sup>143</sup> yirmi yıl büyük bir gizlilik içinde yürüttüğü çalışması ölümünden bir yıl sonra 1969'da Philadelphia Müzesinde halka açılır. Bu çevresel yapıt, 2.42 m. boyunda, 177.8m derinliğindedir ve bir kapıyla onun anahtar deliğinden bakılan görüntüsünden oluşmaktadır. Delikten bakıldığında bacakları açık, vajinası traşlı, elinde gaz lambası tutan bir kızın, şelale ve

<sup>140</sup> "Robert Motherwell, "Introduction" Pierre Cabanne, Dialogues With Marcel Duchamp (New York: De Capo 1987) s.55", Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 (a+A) İstanbul 1992 s.81'deki yazı ve alıntı.

<sup>141</sup> "Willem De Kooning, Marcel Duchamp (New York: The Museum of Modern Art, The Philadelphia Museum Of Art, 1973" Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 (a+A) İstanbul 1992 s.81'deki yazı ve alıntı.

<sup>142</sup> "Gian franco Baruchello and Henry Martin, Why Duchamp (New York: Mc Pherson-Co. 1985) s.82,83" Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 (a+A) İstanbul 1992 s.82'deki yazı ve alıntı.

<sup>143</sup> "Etant Donnes: 1-la chute d'eau, 2-le gaz d'eclairage: veriler böyle olduğundan 1-Şelale 2-Gaz yağı" Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 (a+A) İstanbul 1992 s.84'deki yazı ve alıntı.

ormanımsı görüntü içinde yatışı görülmektedir. Etant Donnes'nin (veriler bunlar olduğuna göre) son yapıtı oluşu ve belkide tavır olarak hep bitirilmemiş veya nezaman bittiği belli olmayan işler bırakmasının yanında, bu çalışmanın bitmiş ve ölümüyle tam olarak tamamlanabilmiş olması, yaşamda bırakılan şeylerin de çoğunlukla ölüm kapıyı çaldığında bitmemiş olarak bırakılması ile bağlantılı. Ve Etant Donnes kavramını bugün sanat dünyasında ister istemez Duchamp'ın kendisine uyguluyoruz. Yani bu gün yapılan, söylenen bir çok sanatsal yapıt veya faaliyetin görünmez, perde arkası kahramanı Duchamp: Çünkü hafiliğin, uçarılığın, kavramsallığın kapısı olan Duchamp'nın bloke ettiği yolların anahtarı yine Duchamp tarafından kilitleri açmak üzere sanat dünyasına sunulmuş. Sanatın gelişmesi üzerine kendisine sorular yöneltildiğinde “hiçbir fikrim yok, çünkü zaten ben kendi kendime sanatın ne gibi bir değeri olabileceğini sorarım. Sanat bir insan buluşudur ve insanlar olmasaydı, sanat da olmazdı. Bütün insan buluşlarının illa bir değeri yoktur. Sanatın bir biyolojik kaynağı yoktur. Bu zevkle ilgili bir konudur.” diyor Marcel. Ona göre hiçbir çare veya sorun çözüme yoktu: Çünkü hiçbir sorun yoktu. Her olaya getirdiği inanılmaz sade, apolitik ve basit bakış açısına rağmen (sayesinde) inanılmaz büyük bir alan kaplıyor Duchamp. Hele sanat tarihinde, kendisinin artık fiziksel bir etkinliği olmadığı 1950'li yıllardan başlayarak. Ancak kapladığı ve kanatlarının, pelerinin etkisi altına aldığı sanat tarihine o, tabii, alışılmış gözlerle bakmıyor: “Görebildiğim kadar sanat tarihi bir dönemden müzelere arta kalan oluyor. Ama bu da o dönemin en iyi işleri olduğu anlamına gelmez, hatta muhakkak bunlar o dönemin en vasat işleridir. Çünkü kitleler onları saklamayı hiçbir zaman istemedi”. Bu kaybolan şeyler de güzel bir kadının resmi yada taze bir istiridye tabağı veya insanın hayatta geçici olarak sevdiği bir çok değişik şey olabilir. Yani Duchamp'na göre esas bu gibi şeylerin müzelere konulabilmesi lazımdır, bütün bu yaşamdan alınan uçarı katların. Duchamp, Cabanne'ın “artistik açıdan kültürlü olmayı istemez miydiniz?” sorusuna, şu meşhur cevabını veriyor: “Belki, ama bu çok vasat bir arzu. Çalışmak isterdim, ama esasında ben çok tembelim. Ben çalışmaktan çok yaşamayı ve nefes almayı seviyorum. Zannetmiyorum ki, ileride, yaptığım işlerin herhangi bir sosyal önemi olsun. Dolayısıyla olaya şöyle bakabilirsiniz; Benim sanatım, yaşama sanatıdır. Her saniye, her nefes, hiçbir yerde ne görsel ne de

düşünsel olarak kayıtlı kalmayan bir çalışmadır.<sup>144</sup>

Gianfranco Bruchello ve Henry Martin yazılarında günümüz sanatına açılış yolunu Duchamp'a bağlarlar; Post-Modernizm bütün bu karışık, birbiriyle bağlantısız ve çelişkili düşünceleri görmek ve sonra bunlarla beraber yaşama, yani imkansızı başarmak. Sizi dünyadaki bütün korkunç şeylerde, bütün azınlıkların yaşama kaynaklarından uzaklaştırıp sistematik olarak imha edilmişinden haberdar eden de bu süper geniş bilgi dünyası. Dünyanın gerçekte var olan ya da mümkün olan tüm çeşitlilikleri ve ayrımları bize aynı anda acımasız ama şevkatli, gizli; ancak bizim varlığımızı arayan her şeye hazır kılan dev bir medya gösterisinin parçaları haline geliyorlar. Bu çok çapraşık, yoğun ve kompleks yeni dönemi bize Marcel Duchamp açmışa benziyor. Bu dönemi açmasının nedeni de, bizim politik yıkınlıktan kahkahalara kadar gidebilen her türlü mantık dışı etki sayesinde, çelişkilerle beraber aynı anda yaşayan deneysel bireyler olarak yalnız, uzun yolculuk tasarlamamıza imkan sağlayacak bir cesaret vermek istemesiydi... Duchamp, çelişkilerle beraber yaşamak ve onları konu almak isteyen ilk büyük gönüllüydü. Diğer herkes için düşünülmesi bile imkansız olan şeyleri yapan birileri daima çıkar... Daima bazı cesaretli insanlar ister yalnızlık düşüncelerinden, ister orjinal olma arzusundan, ister başka bazı acayip nedenlerden, kendilerinden başka hiçkimsenin onayını alma konforuna erişmeyen şekillerde kendilerini ifade ederler. İşte galiba Duchamp bu kişilerden biriydi.<sup>145</sup>

Marcel Duchamp, hiçbir şekilde ortaya yeni bir sanat değeri atmak istememiştir. Belki herkesi sanatçı kılmak istemiştir ama esas amaçladığı, "Sanat denilen", adeta dini bir değer kazanmış olan bir şeyin kutsallığını yıkmak olmuştur. Madem ki endüstri, karşısına mimesisi ondan çok daha iyi uygulanan bir güç ve teknik olarak çıkmıştı, o zaman o güne kadar tanrısal bir görüntüyü

<sup>144</sup> "Robert Motherwell, "Introduction" Pierre Cabanne, a.g.e, 1987, s.67-72, Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 (a+A) İstanbul 1992 s.85 ve 86'daki yazı ve alıntı.

<sup>145</sup> Gian franco Baruchello and Henry Martin, a.g.e 1985, s.101,103, Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 (a+A) İstanbul 1992 s.890'daki yazı ve alıntı.

bize en inandırıcı şekilde aktardığı için “Dahi” olarak görülen sanatçı artık yoktu. Duchamp’da gördüğümüz, “sanatçı”nın ölümüdür. Genie artık makinedir. Artık değerli olan, bir şey yapmak değil, bir şeyi düşünebilmektir. Böylece Duchamp sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye çalışmıştır. Bunu yaparken de endüstrinin karşısına hazır-yapım’ı çıkarmıştır.<sup>146</sup>

Modern sanat ve daha önceki gerçekleştirmeler bilimsel görünüşlerine gereğince bağlı gibiydi. Başka bir deyişle sanatsal “dil”yeni şeyler anlattığı halde, aynı kalıyordu. Sanatın anlamını koruyarak yeni bir dili konuşmanın olanaklılığının anlaşılmasını Duchamp’ın “hazır-yapım”i sağlamıştır. hazır yapımla birlikte sanatın ilgisi dilin biçimine değil ne dediğinedir. hazır yapımla sanat, artık bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm “kavramsal” sanatın başlangıcını belirler.

Duchamp’dan sonra sanat bütünüyle kavramsaldır. Duchamp’dan sonraki sanatçıların değeri, soru yöneltmelerinin değişikliklerine uyarak daha çok ya da daha az önemlidir. sanat kendiliğini gerçekleştirmeleriyle ölçülebilir. Bu da sanatın buluşuna ekledikleri ya da, başka bir deyişle, yapıtlarına girişmeden önce var olmayan demektir. Sanatçılar sanat kendiliğini, sanatın cinsine göre yeni önermelerden ilerlerken sorun haline koyarlar. Buna ulaşmak için, bize kadar gelen sanat diliyle, sanatsal önermelerin formülleştirilmesinin yalnızca bir tarzı vardır.

Çokluk “sanat nesnesinin” (özellikle Duchamp’a gönderme yaparak) “sanat nesnesi” olarak, yalnızca, sanatçıların “niyetleri-düşünüleri” güncelliğini kaybettiğinde bir geciktirme aygıtı gibi kabul edildiği kesinlenir. Araştırmaya dayanmayan bir düşünceden ortaya çıkan böyle bir uslamlama, zorunlu ilişki olmayan olgular birliğini düzenliyor. Estetik, kavramsal görüş açısından, sanata yabancıdır. Aynı zamanda herhangi bir fizik nesne “sanat nesnesi”ne dönüşebilir. Yani estetikman hoş olarak v.b kabul edilebilir. Ama, bunun nesnenin sanatsal bağlama girişiyle, bu bağlam içinde “işleyişiyle” bir

<sup>146</sup> Çağdaş Düşünce ve Sanat, Unesco/ AIAP Türkiye Ulusal Komitesi, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi Sa.1, 1991, İkinci Basım 1993, s.19,20.

ilişkisi yoktur.

Sanat, bir sanatçının düşüncelerinin somut kalıntıları olarak değil başka bir sanata etkisiyle “vardır”. Geçmişin bir bölüm sanatçısı yeniden yaşama döndüyse, bu yapıtlarının bazı yanlarının yaşayan sanatçılar için kullanılabilir hale dönüşmesindedir.<sup>147</sup>

Dadacılık tüm sanatlarda inanılmayacak düzeyde yeni olasılıklar ve anlatım yollarına öncülük yapar. O, kübizmi sahnede bir dans haline getirdi, fütüristlerin yaygaracı (gürültücü-bruitist) müziğini (İtalyanları ilgilendirdiği kadarıyla genelleştirilmesi düşünülmeyen müziği) Avrupa'nın her ülkesinde yaygınlaştırıldı. Dada sözcüğü kendi başına, hiçbir sınır'la din'le veya meslekle sınırlanılmayan uluslararası simgeler. Dada, çağımızın uluslararası anlatım biçimi sanat akımlarının en büyük ayaklanması, tüm bu saldırıların sanatsal tepkisi, barış kongreleri, sebze pazarlarındaki ayaklanmalar, Esplanade'deki akşam yemekleri vs. Dada resimde yeni gereçlerin kullanımının şampiyonudur.

✓ Dadacılar, dışavurumcuların ortalığı kapkara gören ve toplumun geleceğinden ümidini kesip iç dünyalarına kapanan felsefelerine katılmıyorlardı. Sanatçılara ayrıcalık tanımıyor ve tüm sanatçıların toplumsal sorunlara eğilmeleri, toplum içinde eylemli insan olmaları isteniyordu. Önerdikleri sanat'ın kesin ve belli kalıpları yoktu ancak, sanatın, kökeninde olduğu gibi yaşamsal bir olgu olması gerektiğine inanıyorlar ve bu nedenle yaşamla sanatı bütünleştirmeyi amaçlıyorlardı. Belli bir sınıfa hizmet eden, müzelerde ve saraylarda egemen sınıfın ideolojik aygıtı durumunda olan sanatların; herhangi bir dogmaya bağlı bütün akımların yok edilmesini istiyorlardı. Devrimci işçi hareketlerini destekliyor ve onların saflarında yer alarak burjuva ideolojisinin propogandasını yapan üst yapı kurumlarını tahrip etmeyi amaçlıyorlardı. 1919 yılında, en çok kullanılan sloganlardan biri şöyle sıralanıyordu.

<sup>147</sup> Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Sanat Tanımı Topluluğu, Sanat Olarak Betik, Konuk Sanatçılar: Alpaslan Baloğlu, İsmail Saray, Mimar Sinan Üniversitesi Ders Notları, s.12, 13. Teksir.

Dada  
 devrimci proletaryanın  
 yanında  
 yer alıyor ve  
 sizi  
 çağımızın gereksinmeleriyle  
 başbaşa bırakıyor  
 Kahrolsun Sanat  
 kahrolsun  
 burjuva entellektüel  
 yandaşlığı.  
 Sanat öldü  
 Yaşasın Tatlin'in Makine Sanatı

Dada  
 Burjuva düşünce  
 dünyasının  
 istemli  
 bir yıkılışıdır.

Dadacılar, fütürizmi, mekanik dünyanın izlenimci yöntemlerle ifadesi olarak görüyorlardı. Bu akımı başlı başına bir öğreti ya da okul olarak değil de sadece, izlenimci devamı, onun bir uyarlaması gibi değerlendirmişlerdir. Dada bildirgesinde yer alan “Gürültücülük” (Bruitism) kaynağını fütüristlerden almaktadır. Futuristler, tencere, demlik gibi kap kacaklardan çıkarılan sesleri orkestrada kullanmışlardır. Marinetti'nin, yazı makinaları, çingiraklar, tencere kapakları v.s.'ler bir koro oluşturduğu ve buna “Başkent'in Uyanışı” adını koyduğu bilinmektedir. Başlangıçta bu denemeler sadece yaşamın renkliliğini vurgulamaktaydı. Kübistler veya Alman dışavurumcularının tersine kendilerini eylem insanı olarak görüyorlardı. Marinetti'nin grubunda yer alan fütüristler daha da ileri giderek savaş faciasını çelişkilerin en büyük anlatımı olarak görüyor ve bunda estetik bir duygulanım arıyorlardı. Onlara göre gürültü, hareketin bir parçasıydı; her hareketin bir sesi ve her sesin bir hareketi vardı.

Ses ögesi harekete bir çağrı olarak niteleniyordu. Dolayısıyla, bruitizm ve ses (gürültü) insan doğasının kişiliğinin bir parçası sayılıyordu. Bruitizm, doğaya dönüş gibi bir şeydi. Cabaret Voltaire'in Dadacıları bu felsefeye bağlanarak Bruitizm'i benimsemişlerdir.

Dadacılara göre "bizi (insanı) belirleyen şeyler bizden bağımsız, usun egemenliği dışında oluşur. Sanat, yaşamın en değerli bir göstergesi değildir. Sanatta insanlar tarafından yüklenebilecek göksel (kutsal) ve evrensel bir değer yoktur. Yaşamın kendisi en az sanat kadar ilginçtir. Dada sanata verilmesi gereken önemin ölçütünü bilir. Dada bu ölçütleri ustaca bir yöntemle yaşam çerçevesinde ortaya koyar (ya da yaşamı bu ölçütlere uyarlar) her türlü sanat eylemlerinde (yazın, resim vs.) mantık'ı bireysel minimum'a indirger." Dada'ya göre sözcüklerin kendi ağırlıkları vardır. Sözcükler, biçimi içeriksizleştirmeye elverişlidir. Sanat yapıtı ya da sanatsal faaliyetlerde içerik kendi başına değil de sanatçının kişiliğinde kendini gösterir.<sup>148</sup>

Dada hareketleri modern sanatın yeni işlevler bulmasına ve yeni iletişim yolları keşfetmesine yardımcı olmuştur. Siyasal bir eylem olarak Dadayı bir yana bırakırsak geriye, her türlü sanat duyarlılığımızı, her türlü görsel iletişimi ve sonunda gerçekliğin ne olup olmadığı konusundaki bütün görüşleri kuşkuyla karşılayan sanat ürünlerinden başka bir şey kalmaz elimizde.<sup>149</sup> Figüratif ve soyut ayrımına girmeyen Dadacıları, bir anlamda sanat yapıtına malzeme olabilecek imgeleri, "İşlevsel diyalektik" in<sup>150</sup> temel ilkeleri doğrultusunda yeniden değerlendirmişlerdir. Dada felsefesinin plastik sanatlar içeriğinde günümüze dek ulaşan ve süre gelen yansımaları bu gerçeği vurgular.

Modern olmanın gerekçesini sanatçı değil, toplumdaki çelişkiler belirler daima. Dolayısıyla, rahatsızlığını bu çelişkilere borçlu olmayan modernleşme sancıları, herşeyden önce sahicilik niteliğine hak kazanmadıkları için, er geç

<sup>148</sup> Adem Genç, a.g.e, s.107,108,109,110,111,112.

<sup>149</sup>"Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü. Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.128" Adem Genç, a.g.e, s.121'deki alıntı.

<sup>150</sup> "Prof. Dr. İbrahim Armağan, Toplumsal Yapı Bilim ve Sanat, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Yay. İzmir, 1982, s.266,269." Adem Genç, a.g.e, s.121'deki alıntı.

silinip gitmeye mahkumdurlar. Ne var ki sanatın eninde sonunda bir dil olduğu gerçeğinde uzlaşıyorsak, bununla da bitmemektedir sorun. Çünkü sanatçı, söz konusu çelişkilerle değil, o çelişkileri dile getireceği gereçle hesaplaşmak zorundadır her zaman için. Bu da, resmin olağan gelişim süreci içinde yaratılmaz, devralınır; ya da en azından batı resim geleneğinin modernleşme serüveninde her şey bu şemaya göre oluşmuştur. Apaçık; batıdaki sanatçı, kendine göre işleyip biçimlendireceği hazır bir dilden yola çıkar hep; kimi zaman o “dil”i tümüyle yadsımaya kalkışması ise hiç önemli değildir; çünkü organik süreklilik bağlamında, somut bir varlık gerekçesi olan yadsımanın kendisi de o “dil”le dile gelmiştir.

Tüm bu gelişmeler dikkate alındığında, son yüz yıl içinde müzeden sanat eleştirisine, galeriden alıcıya kadar kurumsallaşma aşamasını tamamlayan Batı resminde öncü ve postmodern akımların elbette tutarlı çıkış noktaları vardır. Örneğin günümüzde tarihe karışmış bile olsa, gizli yada açık hala etkisini sürdüren Dada’da, sanat yapısıyla gerçeklik arasındaki kopukluğa karşı çıkılmış, sanattan önce geleneği hedef alarak, özellikle onu yıkmaya çalışmışlardır. Sonuçta Schwitters’in bulunmuş nesnelere başlayıp, Rauschenberg üzerinden hurda kültürüne giden yolda herşey sanat yapısı olmaya hak kazanmıştır. Böylece Duchamp’ın özdeşlik-eşlemesine göre gerçekliğin her türlü değer-nedenselliğinden uzak ve özgür bir biçimde araştırılması sonucu günlük yaşamın sıradan nesnelere de işlevini yitirip “niyet”le sanat bile birbiriyle eş anlamlı olmuştur artık! Rauschenberg’in, portresini yaptırmak isteyen bir kadına telgrafla verdiği yanıt bunun en çarpıcı örneklerinden biridir: “Ben öyle diyorsam, bu telgraf Iris Clert’in portresidir”. Bize ters gelse bile bunalım çağının ifadesi olarak kabul edilemeyecek bir şey değildir bu; hatta öyle olmasını zorunlu kılan bir dizi tutarlı gerekçe vardır. Ancak, bir defaya mahsus böyle bir tavrın, taklit şöyle dursun, çeşitleme amacıyla dahi paylaşılmasına olanak yoktur. Bir başka deyişle, Schwitters’in müsvette kağıtlarından sonra paslı raptiyelerin de kullanılma şansı da kalmamıştır artık.

Gelgelelim üçüncü sanatın günümüzdeki sorunlarını yeterince kavrayıp tartışabilmek için bir başka açıdan geriye dönüş yine zorunlu oluyor burada.

Burada daha önce de vurgulamaya çalıştığımız gibi resmin özerkleşme süreci oldukça uzun bir zaman almış, sosyal ve ekonomik yapıdaki dönüşümler belli bir aşamaya vardıldıktan sonra kilisenin egemenliği sona ermiştir. Ama bu bir başlangıçtır aslında; çünkü, burjuva toplumu, kapitalizmin bunalımıyla birlikte kendi içinde kapalı bir sisteme doğru ilerledikçe toplumsal bütüne karşı gücünü yitiren birey de çaresiz durumdadır, şimdi. İşte bu aşamada ikinci kez kendini keşfeden birey için tek çıkış yolu kalmıştır geriye: “Ben”. Böylece, klasik sanat yapıtının ön gördüğü biçim-içerik birliği temelden sarsılarak, özne (birey) ile nesne (içerik) arasındaki denge tamamen bozulmuştur. Hiç kuşku yok ki, bu yönde başlayan bir gelişmenin nereye kadar gideceğini kestirmek pek güç değildir; nitekim beklenen olmuş ve daha yüz yıl geçmeden, varlığını yalnızca yoruma borçlu olan biçim, içerik karşısında sınırsız bir özgürlüğe kavuşmuştur. Öte yandan, Peter Bürger’in de altını çizdiği üzere, hayli ilginç bir noktayla karşı karşıyayız bu dönüşüm sürecinde; çünkü, burada modern olan biçimin de, biraz daha ileri bir aşamada yetersiz kaldığı açıkça görülmektedir. Şu nedenle; algılama sürecinde kullanılan yoruma bağlı biçim kavramı aslında belli sınırlar içinde zorunlu ve hala anlambilimsel yoruma açık olarak ele alınmaktadır.

Öncü sanat, kısa sürede fetişleşen bu biçime karşı bir başkaldırıdır gerçekte. Dolayısıyla, yaşam ile sanat arasındaki kopukluğun giderilmesi söz konusu olduğunda, öncü sanatın yüzyüze geldiği ilk önemli engel, bu fetişleşmiş biçimin topyekün yadsınmasıdır. Peki, biçimden soyutlanmış bir sanat yapıtı düşünülenebilir mi? İşte bu soruna ilişkin kuramsal model tartışması, burjuva (idealist) estetiği ile gerçekliğin en duyarlı olduğu noktadır. Çünkü, bakış açısına göre, her iki tarafta biçimcilikle suçlamaktadır, birbirini “Bu bakımdan, edebiyat devrimlerinin neden hep gerçekçilik olduğunu anlamak kolaydır. Bir yazılış biçimi ilk canlılığını, gücünü, hızını yitirince, bayağı bir reçete durumuna düşünce ve sonradan gelenlerin alışkanlık yada tembellik yüzünden gereklimi değil mi, diye düşünmeden izledikleri bir akademizm olunca ölü formüllerin suçlanması, onların yerini alacak yeni biçimlerin aranması gerçekliğe dönüşü gösterir.” Ancak, az önce belirtildiği gibi, gerçekliğe dönüşüde sürekli

olarak yadsınan bu ölü biçimler nedeniyle, giderek “biçim” in kendisinde bir sorun olarak ortaya çıktığı için -çünkü, yıpranmış olan eski, biçim değil, doğrudan doğruya biçimin kendisidir artık- sonuçta onun (biçim) yerine neyin geçeceği sorunu gündeme gelmiştir. Dada ile başlayıp daha sonra Neo-Dada üzerinden Pop ve Op-Art’a, hatta Happeninig’e kadar varan akımların bu açmaza verdikleri yanıtta hayli ilginçtir, “ifade”. Evet, ifade ile özdeşleşen sanat yapıtı için bundan böyle biçim sorunu diye bir şey yoktur!

Herhangi bir sanat yapıtında biçimin dışlanması bile ancak “biçim”le dile getirilebileceğine göre, bu sözcüğün en geniş anlamıyla paradokstan (kısır döngü) başka birşey değildir sonuçta. Yani böyle bir mantıktan yola çıkarak, kuramsal açıdan en uç noktaya kadar gelindiğinde, sanatın kendi kendini yok etmesiyle eş anlamlıdır bu. Doğal olarak, bu aşamadan sonra geriye iki seçenek kalmıştır; a- Kusursuz sanat yapıtı, bir yok-yapıt olarak, var olmayandır. Nitekim, on-iki-ton tekniğini beste yapmaya son vermekle gerçekleştirdiğini söyleyen Webern için ustalığının son aşaması susmaktır artık! b- Bütün bunlara karşın hala var olmakta direnip ve bunun gerekçesini de yalnızca “daha sonra olma duygusu”na (the feeling of beeing after) bağlayan postmodern sanat. Doğrusu ya, hiç şaşmamak gerekir buna; çünkü Dada ile kendi ölüm fermanını imzalayan sanat, eğer hala varlığını sürdüreceyse, ancak “daha sonra olma” gibi bir demagojiyle aklanıp, sözüm ona tükürdüğünü yalamaktan kurtulacaktır böylece! Başka türlü olsa, Beuys ile Chia, Warhol ile Hausner yanyana gelemezdi 1980’lerde. Öte yandan batı resminin günümüzde varmış olduğu nokta, son beşyüzyıllık gelişimin kaçınılmaz sonucudur. Yani resim sanatındaki sahicilik niteliğini organik sürekliliğe borçlu olan Batı, Giotto’nun altın yıldızlı mekanından, Fontana’nın “Spazio” suna giden yolda her değişikliğin hesabını verebilecek durumdadır bugün. Ayrıca, ister sanatın eninde sonunda bir “dil” olduğu gerçeğinden hareket edilerek, ister resmin yalnızca düzenlemeye ilişkin (kompozisyon) öğeleri ele alınsın, ister üretim ilişkileriyle resim arasındaki ilişki üzerinde durulsun, sonuç hep aynıdır; Beuys’u tartışabiliriz ama yadsıyamayız.<sup>151</sup>

<sup>151</sup> Mehmet Ergüven, Yoruma Doğru, Modernizm Üstüne, Yapı Kredi Yay. 1.Baskı İstanbul 1992, s.110,111,112.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3-SOYUT RESMİN OLGUNLAŞMASI

1950'lerin sonunda "Modern Sanat" konusundaki kavgaların tümü bitmiştir artık. Modern Sanat 20. yy. sanatı olarak kabul edilmiştir. Bu arada geçmişle bağlar koparılmamış, geçmişteki sanatların gerçek ve salt anlatım biçimleri uyandırılmış, canlandırılmış, çağa uydurulmuştur.

Modern sanat ilk kez bu dönemde çağın ilericisi olarak utku kazanmıştır. Brüksel Fuarındaki "Modern Sanat'ın 50. Yılı" adlı serginin katoloğunda Kandisky, Klee, Niro , Baumeister ve Arp'ın bir zamanlar aykırı damgasını yemiş resimleri "bilimsel olarak kanıtlanan, psikolojik ve estetik açıklanması yapılabilen eşdeğer görüntüler" olarak nitelendirilmiş ayrıca sanatçının "sezgileriyle evreni çözebilecek bir kişi" olduğu belirtilmiştir.

1959 Daçumenta Kassel modern sanatın en büyük sergisi olarak açıldığında çeşitli ülkelerden sanatçılar ödüllendirilerek, modern sanatın yaygınlığı vurgulanmıştır.

Soyut sanatın doruğa eriştiği dönem pek uzun sürmedi, yukarıda adı geçen sergilerdeki başarıların ardından sessiz bir düşüş dönemi geldi. Çünkü soyut sanattaki kişisellik ögesi, toplumla sanat arasındaki iletişimi geliştirecek bir özellik değildi, ayrıca soyut sanatın sınırlarını zorlayan sanatçılar, abartılmış tuhaf gösterilere varınca toplumun tepkisiyle karşılaştılar. Venedik Bienali aldığı olumsuz eleştirilerle bu durumu doğruladı.

Amerika'da ise savaş deneyimleri soyut dışavurumculuğu geniş ufukların etkisinde bırakmıştı, ayrıca bu akımın kurucuları olan sanatçılar özel üsluplar geliştirmeye başladılar. Geleneksel resim öğeleri kullanılmış, hem geriye hem de ileriye bakılarak uygulama yapılmıştır, bu dönemde soyut dışavurumculuğun müzik, bale v.b gibi sanat dallarını da etkisi altına aldığı izlenir. <sup>152</sup>

<sup>152</sup>Beral Madra, 1981 Köln Sanat Fuarı Sanat Çevresi Aylık Sanat Dergisi Sa.8, Ağstos 1983, s.50,51

### 3.1 Soyut Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) Sonrası

15 yıl boyunca Soyut Dışavurumculuk yerli geleneğin enerjisini güzel sanatlar yolunda kullanmayı başardı. Ama, aralarındaki çelişki nedeniyle Soyutlama ve Dışavurumculuk uzun süre bir sentez halinde kalamadı. Zamana ve Amerikan yaşamının gerçeklerine daha doğrudan doğruya bağlı bir sanat yapma isteği yadsınmazdı artık. Genç sanatçılar Soyut Dışavurumculuğun sadece resimsel oluşuna değil, heyecansal ve otobiografik özelliklerine de karşı çıkıyorlardı. Sanat tarihinde hemen her zaman olduğu gibi Soyut Dışavurumculuk bir stil olarak gücünü seyirci tarafından benimsendiği andan itibaren yitirmeye başlar. Bu akım 1960'larda çözüldüğü zaman, ona karşıt ama ondan çıkan iki akım oluştu: Pop-Art ve Yeni Soyutlama (New Abstraction-Post Painterly Abstraction). Yeni soyutlamanın Robert Goodnough, Raymond Parker ve All Held gibi sanatçıları Soyut Dışavurumculuğun biçim yoksunluğuna karşı gelip, daha tutarlı ve disiplinli fırça çalışmaları ile daha iyi okunabilen biçimler oluşturdular.

### 3.2 Pop Art

Seyircilerin dikatini çok fazla çeken bir akım olmasına karşın "Pop-Art"ı (Pop sanat'ı), popüler sanat olarak adlandırmak yalııştır. Pop-Art temelde bir Anglo-Saxonne girişimidir. Laurence Allowey'in onu adlandırdığı İngiltere'de doğdu. Londra Çağdaş Sanat Enstitüsü çevrelerinde hızla yayıldı ve New York şehri bu akıma yayın, sosyoloji ve şehirle ilgili içeriğini verdi. Bu çeşitten bir sanatı adlandıran Yeni Realizm ve Yeni Dada gibi "özde adlar vardı ama 'Pop-Art' daha inandırıcı ve çarpıcıydı. 1889'da Muret Saunders'in İngilizce-Almanca ansiklopedik sözlüğü "Pop"un anlamını şöyle belirler: "Bang, splash, ani, beklenmedik, patlamak, birdenbire görünmek ve kaybolmak". Bir elbise, bir afiş, bir müzik parçası, bir renk düzeni veya bir kitap "Pop" olabilir. 1950'lerin sanat eleştirimenleri bu sözcüğe el attıklarında onu bir küçük grup Amerikan ve İngiliz sanatçısının stil özelliklerinin belirlenmesinde kullandılar. Sözcüğe ilk kez, Marcel Duchamp'ı tanıyan ve onu kendisine örnek alıp Dada sözünü yeniden canlandırarak devam ettiren Richard Hamilton'un 1956'da

yaptığı “Bu günün evini bu kadar değişik ve böylesine çekici kılan nedir?” adlı kolajında rastladılar. Resimdeki ana figür üzerinde “Pop” yazan dev bir horoz şekeri taşır.

“Dada” gibi bir sanat sözcüğü olan “Pop” keyfi bir terimdir ve popüler sözcüğünün kısaltılmışı değildir. “Popüler Sanat” anlamı daha sonraki eleştirmenler tarafından ilave edilmiştir. “Pop-Art”, en yoğun etkinliğine 1950’lerin sonu ve 1960’ların başında ulaşmış ve uzun bir zaman süresinde oluşmuş bir sanat eğilimini belirleyen çok genel bir terim olarak anlaşılmalıdır.

Nesnelerin betimlenmesi kavramını yadsıyarak soyutlamalarında kendi iç dünyalarının portrelerini ve ruhlarının manzaralarını gerçekleştiren, yapıtlarını “Action Painting” olarak adandıran Pollock ve Tobey gibi sanatçıların sanatına karşıt bir davranışa girilmesi karşı konulmaz bir gereksinme olmuştu. Bu hareketin çıkış noktası nesnelerin ve dünyamızın gerçeğidir. Dünyamızın gerçeği, insan dünyası, yani insanın görüş alanı, deneyleri ve bütünüyle var oluşudur. Bu günün insanının var oluşunun kökleri ise dev bir organizma olan şehirdedir. Modern şehir (hepsinden fazla New York şehri), onun varlığıdır ve şehir bütün sanat eylemleri için baş döndürücü bir eylem haline gelmiştir.

Akılda tutulması gereken, “Pop-Art’ın Fovizm ve Kübizm gibi sınırlı anlamda bir okul veya hareket olmadığıdır. Bir yadsıma sanatı olmaktan çok bir kabullenme sanatı olan “Pop-Art”ın programlı bir amacı yoktur. Her günkü kaynaklardan gelen ve güzel sanatlar çevresine dahil olmayan yığınla imgeyi yeniden güzel sanatlar kavramı içine sokmakla bu kabullenme yerine gelir. Dünyaya karşı olan baş kaldırmanın, dünyayı kabullenmeyle olan karşıtlığının sona erdiği kendine özgü bir tutumdur bu. “Pop-Art”ın bu denli çabuk benimsenmesi bir sanat yeniliği olmasından çok Amerikan toplumunun o andaki gereksinmesine cevap vermesindedir. Soyut Dışavurumculuk bir yorum gerektirirken, geniş bir seyirci kitlesi, her günkü nesnelere, fotoğraf, afiş, karton film imgelerini kullanan, modern “İletişim” araçlarından faydalanan Pop sanatçıları, yapıtlarında her günkü yaşamlarının alışılmalı nesnelere

kolaylıkla tanıyorlardı.<sup>153</sup>

Endüstrileşme sonucu oluşan büyük kent yaşamı gereksinimleri, insan doğasına ters düşse de, örneğin mimaride gökdelen denilen yeni konut tipini yaratmıştır. Endüstri bölgelerinde nüfusun yoğunlaşması kısa sürede konut yapımı gerektirmiş, beton ve çelik teknolojisinin yapıya uygulanmasıyla, bir kent nüfusunu içerisine alabilecek büyüklükte toplantı yerleri, kapalı spor salonları, stadyumlar, süper marketler, işhanları, bulutları tırmalıyan blok apartmanlar yapmak zorunluluğunu doğurmuş ve bu yapılar çağın yapı sanatını oluşturmuştur. Kuşkusuz bu yapılar Mısır piramitleri gibi sonsuzluk savını taşıyan anıtsal yapılar değil, çağın gerektirdiği yaşama biçiminin konut kültürünü damgalayan yapılardır. Amerikan sanatı güncel ya da günübirliktir. Tıpkı tüketim malı özelliğini taşır. Kullanıldıktan sonra atılan bir plastik bardak, kağıt mendil, içki şişesi gibi kısa ömürlüdür. Kısa ömürlülüğü değersizliğinden değil, endüstriyel tüketim malı karakteri olduğundan ileri gelmektedir. “Bir sanat yapıtı ilginçliği yitirince yaşamını tamamlamalı ve yitip gitmelidir” anlayışı, Amerikan sanatının özelliği olmuştur. Sanatçıda, sürekli değişkenlik özelliğine sahip tüketici toplum yaşamının yapısına uygun, kısa süreli etkinliği olan sonsuzluğa ulaşma savından uzak, günlük yaşamla birlikte geçip giden, tüketim malı karakterinde yapıtlar vermek durumundadır. Onların yapıtlarında, Michelangelo’nun, Dostoyevski’nin, Shakespeare’in, Beethoven’ın ölümsüzlüğü yoktur. Doğrudan doğruya günlük yaşama dayanır, yaşamı da toplumun yaşamı ya da kültürel değerleri sürdüğü sürece vardır. Zencilerin “Jazz”ının genç dünyanın müziği oluşu, Mark Twain’in, Hemingway’in gazetecilikten; Andy Warhol’un desinatörlükten ve vitrin dekoratörlüğünden gelişinin, resimli-aşk-serüven, bilimkurgu (science fiction) romanlarının ve reklam grafiklerinin Lichtenstein’in sanatına konu olmasının nedenleri pop sanatının yaşamla sıkı sıkıya içiçe olunmasındandır.

Sanattan çok, sanatta bir yenilik olarak kabul edilen Pop, kullandığı sanat gereçlerinin seyirci tarafından kendi kültürünün bir ürünü olarak kabul

<sup>153</sup>"Amerkan Resmnde 1930'lar Depresyon Davri ve Tepki", John Graham "System and Dialectics of Art 1937, 1960'ların Sanatı. Pop Sanatçıları: Mimar Sinan Üniversitesi Ders Notları s.4,5,6,7 teksir.

etmesinden ileri gelir. Böylece Pop sanattan çok, soylu sanata karşı bir tepki, bir şamata karakterini taşır. Bir bakıma sanatçıyla çevresinin ve toplumun uzlaşmasıdır. Bizde “Amerikan kent soylu sanatı” olarak bilinmesine karşın, gerçekte kent soylu sanatına karşı tepki olarak doğan, “Meta” karakterini taşıyan bir gençlik kültür hareketidir. Yani temelde kurulu düzenin sert biçimde yeren, bu zamana dek birikmiş tüm değer yargılarına karşı çıkan, devrimci nitelikte bir hareket olarak görülebilir “İlan edilmemiş bir devrim” niteliğindedir. Toplumsal oluşum süreci içerisinde kültürel eleştirinin gereği Pop’un aydınlar arasında’da yayılmasını kolaylaştırmış ve Pop’un kitle sanatı olmasına yardımcı olmuştur. Ancak Pop hareketi giderek yıkmak istediği gelenekçi soylu sanat anlayışının yerini almaya başlamış, yıktığı putların yerini dolduran yedek put olma niteliğine dönüştürmüştür. Çıkışta Dada’ya benzer bir tavırla, beliren Pop, endüstrileşme olgusunun yarattığı doğa ile bütünleşmeye ve onunla uzlaşmaya başlamıştır. İnsan doğasına ters düşen ve tüketim mallarından oluşan bu yapay doğa, insanı ürkütecekken, tam tersine büyük kent insanını sarmaya başlamıştır. İlginçtirki, tüketim ve teknoloji toplumunun sanatı olan Pop, başlangıçta tüketim toplumuna ve soylu sanata karşı çıkıp sanatı güncelleştirmek, günlük tüketim eşyası gibi kullanıldıktan sonra unutulmuş yaşamın basit ve doğal bir parçası haline getirmek, kutsallıktan kurtarmak istemişse de, bu kez kendi getirdiğini kutsallaştırmış ve “kendi yaptığına kendisi tapmaya” başlamıştır. Wesselman’ın dediği gibi.. “Pop’a en büyük kötülüğü yine kendi taraftarları yapmıştır. Tanrılaştırılan bir özlemin taraftarları gibi geliyor bana. Marilyn Monroe’ya ve Coca Cola’ya gerçekten hayranlar”

“Asi gençliğin yükselen sesi” olarak ortaya çıkan Pop, özellikle müzikte gürültü ve çılgılık; resimde sansasyon, giyim kuşamda egzotik ve maskaralık kertesine varan bir beğenin simgesi olmuştur. Bu davranışların altında, kendilerinin kurmadıkları, kendilerine ait olmayan; anne babaları tarafından hazırlanmış bir dünya ile yetinmek zorunda oldukları, istemedikleri bir kültür yapısına karşı kışkırtmacı ve devrimci bir tavır yatmaktadır. Ancak bu “yanılsamacı devrimci” karakter taşıyan tavır, sınıf bilincinden yoksundur. Taraftarlarının ve yapıcılarının büyük bir çoğunlu kent soylu kökenli işsiz

“Lümpenler” oluşturmaktadır. Milyonlarca taraftar bulan bu yeni kültür ya da yaşama biçimi, toplumu neredeyse büyülemiş, bilinçlenmesini ve çelişkileri görmesini engellemeye başlamıştır. Tıpkı kitlelerin ekonomik, politik, toplumsal sorunlardan başka yönlere çelerek boşalımalarını sağlayan futbol tutkusuna benzemiştir. Egemen güçler futbol sargısından nasıl yararlanmasını bilmişlerse, büyük Pop gösterileri düzenleyerek kitlelerin ilgisini çekmeyi de başarmışlardır. İkinci dünya savaşından sonra kendisine yeni bir yaşama biçimi arayan gençliğin gereksinimlerini iyi saptayan anamalcı (sermayedar) kesim, yeni gençliğin eğilimlerine dönük endüstriyi kurmakta ve duygularını pazarlamakta gecikmemiştir. Plak, müzik aletleri, bluejeans, ciklet ve “cola” endüstrileri kısa zamanda büyük gelirler sağlamışlardır.<sup>154</sup>

Jean Louis Borges: “Dış dünyanın formlarının, örneğin ısı ve ayın biz insanların unuttuğu ve çok zor bir şekilde fark ettiğimiz bir dil olduğunu” söyler. Bu dili çözümleme her zaman için sanatçıların görevi olmuştur. Günümüzde geniş bir sözcük deposu bilgisayarlar, uçaklar, uçan daireler geleneksel sentaks barajlarını yıkmış ve nesnelerin dili değişmiştir.

Bu dille yeni bir strateji geliştiren Marcel Duchamp’dır. Duchamp’ın Hazır Yapım’ı 50 yıldan fazla bir zaman için “Cause Celebre” olmuştur.

Sanatçı örneğin bir tarak seçer ve onun için bir düşünce yaratır. Şu veya bu neden ve olanakla nesnenin seçilişi, seçme olayını yaratma olayı düzeyine çıkarır ve aynı zamanda sanatçı şansın programlı bir şekilde bu işe karışmasını kabul eder. Seçilen nesne tual üzerine sürülen boyanın anlam kazanması gibi yeni bir anlam kazanır. Ve bu nesne seçimi kabullenmenin acı alayını da içinde taşır. Bundan böyle sanatçı dikkatini tek bir nesneye çevirmez, bir çoğunu bir araya getirebilir.

<sup>154</sup> Zafer Gençaydın, Pop Sanatı, Gençliğin Sanatı ve Kültürü, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi,

### 3.2.1 Mass-Media (Kitle-iletişim) Araçlarının Pop-Art Üzerindeki Etkisi

Duchamp ready-madelerini sergilediği zaman bu gün çok alışık olduğumuz kitle iletişim dünyası daha embriyon devresinde idi. Sinema bir olaydı. Gazete ve dergiler fotoğrafı bir kaç yıldan beri kullanıyorlardı ama 1930'lardan önce resimli haberlerin dağıtımı gerçekleşmemişti. Sesli sinema 1928'de, renkli film ise ondan birkaç yıl sonra gerçekleşti. Oysa kitle iletişim sadece II. Dünya savaşından sonra etkinliğini kazandı. Savaş kitle iletişim dünyasının gelişmesi için önemli bir devreydi. Askeri otoriteler haberleşme teknolojisi ve hızlı haberleşme ile ilgileniyorlardı.

Geçmiş yıllarda olgunlaşmış bir sanatçının kitle iletişimin etkisinden kurtulması olanak dışıdır. Sanatçılar yeni haberleşme olanaklarının imgeleriyle doyar ve bu imgeler zaten herkesin gerçekle olan deneyinin bir parçası haline gelmiştir. Öbür yarım kürede oluşan önemli olaylar kısa zamanda televizyon imgeleriyle bize ulaşır. Bu yeni gerçek boyutunu araştırmak için teknik olanaklar bulmak sanatçının sorunudur. Her teknolojik gelişme çok miktarda para ister ve bu aletler sanatçının ekonomik olanaklarıyla satın alınabilir hale gelene kadar uzun bir zaman geçer. Bu günün en elverişli metodlarından biri olan serigrafî yöntemiyle çoğaltma gerekliliğinin taklididir. Ticari sanat ile güzel sanatlar arasındaki sınırın belirli bir şekilde çizilmediği Amerika'da sanatçılar ticari illüstrasyon, reklam imge ve teknikleri, resimli albüm imgeleri ve reklam film imgelerini kullandılar.

### 3.2.2 Pop'un Popülerleri

John Cage'e yakın olan ve Soyut Dışavurumculuk'la işe başlamış olan iki sanatçı vardır: Robert Rauschenberg ve Jasper Johns. 1953-55'te baskılı kumaşlar, gazete fotoğrafları, posta kartları, saat, kuş, kokakola şişeleri gibi birbiriyle ilişkisi olmayan nesnelere kullanarak "Combine Painting" olarak adlandırdığı resimlerini yaptı. Yöntemi aslında yeni bir yanı olmayan zaten Kübistler ve Sürrealistlerce de kullanılagelen kolaj ve montajdır. 1903'te

Amerika’da Joseph Cornell garip ve çekici kolaj kutuları ile Stuart Dawis ise yayın organlarından aldığı harf ve biçimleri ilave ettiği resimleri ile bu yolu açmıştır. Marcel Duchamp hazır yapım’larıyla her türlü yaratıcı deneyimi yadsıyabilmek için zaten mevcut olan nesnelere arasından bir seçme yapmıştır.<sup>155</sup> Günlük yaşamdan seçtiği bu yapıtları, kendisi sergisine koyduğu andan itibaren de sanata dönüştüğünü söylemişti.<sup>156</sup> Rauschenberg modern dünyanın kültürünün tekniklerinin, yaşama şekillerinin artıklarını acı bir alayda içeren pasif bir kabullenmeyle ele alıp “combine painting”lerinde kullanır. Aynı yöntem 1.Dünya Savaşının sonundan itibaren Kurt Schwitters’in “merzbau-bill-der”lerinde ilk örneklerini vermiştir. Ama Rauschenberg’in Pop imgelerinin kaynağını sadece Dada’da aramak yanlıştır. İlk önceleri Soyut Ekspresyonist resimler yapmış olan Rauschenberg’in “combine painting”lerinde boya ve fırça kullanış yöntemi Soyut Dışavurumculuktur. Zamanla resimlerinin yüzeylerine üç boyutlu nesnelere ilave ederek Soyut Dışavurumcuların üç boyutlu espasını düşündürür. Resimlerine kattığı nesnelere kendine özgü bir yaşamları yoktur. Fakat resim tarafından hazmedilip kompozisyonun bir parçası haline gelirler. “Resimin sanata olan bağlılığı hayata olan bağlılığı gibidir” diyen Rauschenberg’le her günkü hayatın şiirselleşmesi başlar ve nesnelere dünyasının gerçeği resme girip ona egemen olur.

Jasper Johns Soyut Dışavurumculuk ile Pop sanat arasındaki bağı en açık şekilde formüle eder. Amerikan bayrağı serilerinde, bayrağı dalgalanırken, sanatkarane bir şekilde katlanmış olarak değil, hareketsiz, hergünün bilinen bir nesnesi veya bir resmin herhangi bir motifi olarak gösterir. Johns, nesnelere bayrak ve flamaları sanki Paris ekolünden çıkmış gibi boyar. Dış dünyanın nesnelere ve güzel sanatların dili arasında ortak yönler bulan Johns boyanmış bronzdan yaptığı bira kutularının birini açık diğerini kapalı, birini diğerinden daha küçük göstererek insan yapısı ile makina yapısı arasındaki farkı korur. Rauschenberg ile Johns’un işlerinde Dadaizmle olan benzerlikler

<sup>155</sup>“Amerikan Resimde 1930’lar Depresyon Davri ve Tepki”, John Graham System and Dialectics of Art 1937, 1960’ların Sanatı. Pop Sanatçıları: Mimar Sinan Üniversitesi Ders Notları s.4,5,6,7,14 teksir.

<sup>156</sup> Bedri Baykam, a.g.e. s.32

öylesine açık seçiktir ki bu, başlangıçta gruba Yeni-Dada adının verilmesine sebep olmuştur ama aslında Dada ve Yeni-Dada'nın sanat eğilimleri değişiktir. Zürih, Paris, Berlin, Hannover ve Köln'deki Dadaistlerin işledikleri tema protesto ve anti (karşı) sanattır. Halbuki Yeni-Dadaistlerin bir programı, şekillenmiş bir protestoları yoktur, zamanımızdaki kültürel gelişmeyi, yeni teknolojiyi, kitle iletişimi kabulleniyor ve nesnelere çoğu zaman değişik malzemeyle yeniden yaratıyorlardı. Seyircide, bu nesnelere yeni gözle bakmak zorunda kalıyordu.

Birbirinden bağımsız sanatçılardan oluşan Pop sanatçıları grubuna Soyut Dışavurumculuğa en yakın olanlardan diğer ikisi Claes Oldenburg ve Jim Dine'dir. Jim Dine'e göre: Nesne, sanat yaratmasında tıpkı boyanın kullanıldığı gibi kullanılır ve hayat sanata dönüşür. Jim Dine'in resimlerine kattığı kravatlar, çekiçler, paletler, lavabo, elbise ve ayakkabılar ilk başta sanatta devrimci olay gibi gözükürse de sadece atılmış bir adımdır. Bu elemanlar nedeniyle Pop sanatçısı olarak nitelendirilirler ama, Jim Dine'in imgeleri bir Pop imgesi olmaktan çok otobiyografiktir. Resmi, yakın çevresinin elmanları arasındaki ilişkilerinden doğar. Gittikçe, betimlenen nesne daha bağımsız bir rol oynamaya başlar. Aslında gerçek nesnelere bu şekilde resme girişi yeni bir şey değildir. Duchamp, "Tu M" adlı resminde iliştilmiş çengelli iğneler kullanılmıştı ve Dine şüphesiz bundan haberdardı. Jim Dine "2 no'lu siyah banyo" resminde siyah boya lekesi ile betimlediği duvara günün bir lavabosunu tutturmuştur. Eğer Duchamp'ın ünlü "Urinoir"ı hatırlanırsa Dine'in önceden yapılmış bir şeyi tekrarladığı iddia edilebilir. Bu günkü nesne kültürünü oluşturan Duchamp'ın hazır yapım'ları, ressamın gerçekle son ilişkisi olan tuvali terk etme girişimidir.

Claes Oldenburg New York sokaklarında bütün bir nesne dünyası keşfettiğini ve paketlerin, diş macunu tüplerinin kendisine birer heykel gibi gözüktüklerini söyler. Değişik malzemedeki yaptığı bir yatak kadar büyük bir hamburger bize "hamburger" fikrini verir ama hem çok büyük bir boyda, hem başka malzemedeki ve hem de aynı tatta olmaması nedeniyle sanatçı bizde sadece bir hamburger "yanılsama"sı uyandırır. Böylelikle ticari imgenin gerçeği, bir sanat yapıtı ve bir sanat iletişimine dönüşerek, ticari mesaj ortadan

kalkar. Buna diğerk bir örnek de Oldenburg'un alçıdan, tahtadan ve karısı tarafından dikilen bezlerle gerçekleştirdiğı ymuşak nesnelere dünyasıdır. Daktilolarını, lavobalarını, elektrik düğmelerini yumuşak plastik malzemelerle seri imalat mükemmelliklerinin soğuk ve keskin köşeliliğinden kurtararak yeniden yaratır. Böylelikle günde yüzlerce defa açıp kapadığımız ama pek farkına varmadığımız elektrik düğmeleri dev plastik bir form şeklinde yeniden keşfedilir.

Bir vitrin düzenleyicisi ve moda desinatörü olan Roy Lichtenstein mekanik bir teknikle resimli romanların aldatıcı gerçeğini verir. Kuvvetli duyguları ifade eden her şeye ilgi duyan sanatçı onları resimli romanların stilize; prefabrike dünyasında olduğu gibi verir. Sosyologlar resimli romanların, tüketici dünyanın korku, istek ve diğerk duygularını kalıplaşmış bir şekilde ifade ettikleri için bu kadar popüler olduklarını söylüyorlar. Çizgilerinin ritminde Art-Nouveau (Yeni Sanat) etkisi olan Lichtenstein resmin orjinalini bir desen olarak meydana getirmekte, bunu bazen elli kat büyötmektedir. Bu şekilde değıştirilmiş boyutlarıyla yeni bir anlam kazanan resimlerinde, baskıda kullanılan "raster"i "stencil" yardımıyla taklit eder. Baskıda, yüzeyin kafes şeklinde küçük, tek noktalara bölünmesinde kullanılan teknik bir olanaktır bu. Çizgisel bir kafes sistemi resmin açık koyu değerlerini çeşitli boyutlardaki noktalarla gösterir. Orjinalin büyöülmesi ve küçöülmesine bağı olarak istenildiğı gibi çoğaltmalar yapılabilir.

Uzun süre "dessin Animes" ile uğraşmış olan Tom Wesselman zamanımızın bir rüyası olan hijyen ve kozmetik dünyasının ürünü olan güzel kadınları kendine konu olarak alır. Matisse'ten çok etkilendiğini söyleyen Wesselman'ın düz ve yumuşak resmedilmiş, sterotyp gövdelere sahip çıplakları vardır. Banyoda yıkanan Amerikan örnektilerinin kuvvetli renklerle boyanmış vücutlarının iki boyutu, banyonun kapı, kirli çamaşır kutusu, banyo havlusu, naylon perde gibi üç boyutlu nesnelere ile çelişir. Başın yüzü yoktur, cilt yumuşak, kırışksız ve yaşlanmamıştır. İstenildiğı zaman tekrar üretilen Max Factor tipi tanrıçalardır bunlar. Vucut erotikliğinden, seksin reklamda kullanılmasına kadar her şeyi kapsayan anonim bir işarettir. Bazen de "nü" bir

figür olarak önemini kaybeder, göğüsler ve ağızlar ayrı ayrı elemanlar olarak ele alınıp düzenlenir ve dev boyutlarda portreleri yapılarak yabancılaştırılırlar.

İlkönceleri bir moda dergisi için ayakkabı modelleri çizen Andy Warhol bir baskı tekniği olan serigrafiyi tuval üzerinde kullananlardan ilkidir. Bazen bir çok küçük tuvalden bir tek tuval oluşturulur. Bu tuvaller tekrarın getirdiği resimsel bir yapıya sahiptir. İmgeleri gazete ve dergi fotoğraflarıdır. Böylelikle gazetecilik ve röportajcılık tuvale aktarılır. Günün bir anının şipşak fotoğrafının çekilmesi gibidir bu. Araya bir soğukluk mesafesi koyularak seyirci olaydan plastik sebeplerle uzaklaştırılır. Warhol'un resimleri karşısında hissedilen bu entellektüel uzaklaşma duygusu, fotoğraf imgesinin tuvalin boyutlarının egemenliği altında tekrarlanmasından ileri gelir. Bizler televizyondaki haber-reklam programlarında gördüğümüz sıkıntı estetiğinin yabancıısı değiliz. Televizyonda öylesine şiddetli odenli monoton bir şekilde tekrarlanır ki, bu programlarda olayları büyük bir uzaklaştırma duygusu ile seyrederiz. Yeni toplumun, endüstri ve reklamcılığın zengin dünyasında kendini anlatan "pseudo-myth"leri vardır. Azizlerin yerini alan ünlü kişilerin hayatları efsaneleşir; imgeleri afişlerde, hediye paketlerinde, kazaklarda metro duvarlarında sürekli bir şekilde tekrarlanır durur. Warhol tuvallerinde, otomobiller, konserve kutuları gibi 1960'ların azizleri ve fetişleri olan ünlü kişilerini de kullanır. Bir gazete fotoğrafından büyütülmüş olan Elvis Presley'in imgesi bize ateş eder. Diğer bir örnektip de M. Monroe'nun "Kitle İletişim"de aşırı derecede önem kazanmış bir imgesidir. Tek düze tekrarlarla kalıplaşır ve toplumun putları şeklinde donup kalır. Böylelikle sanatçı devrinin sadece bir nesnesini değil onun oluş şeklinide kabullenmiş olur.<sup>157</sup>

### 3.3 Minimal Sanat ve Kavramsal Sanat

Minimal sanat deyimini ilk defa Pop sanatı için kullanılmıştır. Sanatçı ve seyircide belli bir düşünce tarzını ortaya koyan, fakat sanat bakımından minimum değeri olan Pop yapıtları kastedilmiştir. Ancak deyim kısa zamanda, sadece bir veya iki temel unsurdan oluşan yaratmalara aktarılmıştır. Çok defa

<sup>157</sup> Mimar Sinan Üniversitesi a.g.n. s.15,16,17,18,19.

makine yapısıdır bu unsurlar, sanatçının bir düzene konmasıyla mekansal ışık, renk ifadeleri olabilirler. Tek bir tekniğe veya tek bir renge bağlılık da “minimal” sayılır. Sadelik ve dolaysız ifade, temel geometrik biçimler bu sanat eğiliminin karakteridir. Kavramsal Sanat (Conceptual art) ta önemli olan fikirdir. Bitmiş yapıt değil, Bern’deki When Attitudes Form (Davranışlar biçim olunca) sergisi (1969) ilk kavramsal sanat sergisi idi. Sanatın yaşama karşı bir tavır olarak görüldüğü böylece açıklanır. Bu tavrı başkalarına anlatmak için kütleli bir yapıt gerekmez. Kavramsal sanat yapıtlarına sahip olunamaz. Bir sergi mekanında anlamlıdır, o mekanı etkilerine alırlar, ama sergi bitince bu düzenlerde çözülür, “yok olur”. Bundan dolayı Happening, kavramsal sanatın bir türü sayılabilir. Kavramsal yapıtlar, belli bir özel çevrede -genellikle sergi-anlamlıdır.<sup>158</sup> Kavramsal Sanat’ın Minimal Sanat gibi sanatı bir görüntü şenliği olmaktan çıkarıp, bir düşünce, mantık ve nesnellik terazisine oturtması, Kavramsal ve Minimal Sanat akımlarının çoğunlukla birlikte anılmasını da sağlıyor. Kavramsal Sanat ayrıca Land Art (doğaya müdahale sanatı) akımıyla doğrudan ilişkideyken, Land Art’ın Minimal heykelle olan alışverişi çok açık. Bu arada Kavramsal Sanat’ın kavramları, sözcükleri ve bunların izleyici yarattığı çağrışımları kullanıyor olması bu akımın yine tümceler kullanabilen bir akım olan Pop Sanatla da ilişkisini ortaya koyuyor.<sup>159</sup>

Dünyanın ıssız bölgesinde, daha önce hiç ayak basılmamış bir toprak parçasında, nokta nokta çizilen bir çizgi üzerinde ileriye ve geriye doğru bir süre yürünür. Toprağın üzerinde çizgi halinde bir iz bırakana kadar bu işlem sürdürülür. Bunu yapan kişi, dönerken bölgenin bir fotoğrafını ve haritasını da beraberinde getirir. Başka biride çölde, birbirine paralel iki siper kazar ve boş kullanılmamış arazide, heykeli andıran iki iz bırakmış olur. Bir fotoğrafta yaptığı hareketi belgeler. Ancak geçen zaman nasıl ilk insanın açtığı patikayı yok etmişse, bu yapıtlarıda silip götürecektir. Yapılanlar geçicidir; eserin satılabilmesi mümkün değildir; yapılan işin masrafı satışa çıkarılan fotoğraflarla karşılanır. Bazı bölgelerde planlarını gerçekleştirilebilmek için sanatçıların makina

<sup>158</sup> Semra Ögel, Çevresel Sanat, Çağımızda Çevre Yaratma Etkileme ve Yorumlama, İstanbul Teknik Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Yay. 121, Gümüşsuyu 1977 s. 90.

<sup>159</sup> Bedri Baykam, a.g.e. s.40

ve işçi kullanması gerekir. Bu tür çalışmalarda sanatçılar, yeryüzünün büyük parçalarını yeniden düzenlerler ırmakların donmuş yüzeylerini çeşitli motifler uyarınca keserler, ya da yeni sürülmüş bir tarlayı tırmıkla düzelterek yeni şekiller oluştururlar. Kırsal kesimde yapılan benzer çalışmalar, kent ortamında gerçekleştirilmiştir. Kentin varlığına duyulan kuşkunun ve nefretin doğal ve kaçınılmaz sonucu olarak, bunlar kent ortamına meydan okuyan eylemlerdir. Bir sanatçı sergi açtığı galeriyi diz boyu taze, verimli toprakla doldururken; bir başkası, New York'ta bir araba parkını fırıncıların kullandığı kumla kaplar. Ötekinin herkese açık bir galerinin zemininde taşlardan oluşturduğu daireler, ilk insanın ayinlerle ilgili yaptıklarını hatırlatarak, makineleşmiş toplumda kesin bir kültür ve zaman şoku yaratır. Bu tür sanatın karakteristik özelliği kullanışsızlık ve yararsızlıktan çok, olumlu yöndeki mantıksızlığıdır: Görünürde hiç bir anlamı olmayan, geçici bir iz bırakmak için düşünce, emek ve malzeme harcanmıştır. Eğer bu işler üzerinde iyice düşünersek bunların, insanların ve maddelerin sömürülmesine karşı; 20. yüzyıl kentinin hemen tanınan özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı, doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı duyulan birer tepki olduklarını anlarız. İçlerinden biri Gerçeküstücülerin, örtülü bir nesne ardında saklı olan giz, temasını almış: Avustralya'da uzun bir kıyı örtülmüş, Kalifornia'da bir kır portakal rengi perdelerle kaplanmıştır.

Resim ve heykelin sınırlarının ötesine taşıp, yani serüvenler peşinde koşulmasının, 1950'lerin sonlarından beri böylesine geniş bir alanda sürmesini açıklayabilecek tutarlı nedenler olmalıdır. Kesin olmamakla birlikte, olayların ardında yatan birtakım etkenlere dikkat çekebiliriz: Yok edici araçlar keşfetmede, insanların etkin yeteneğinin eşsiz bir kanıtı olarak yükselen büyük bir savaş; bölgesel çalışmalar, devrimci mücadelelerle kesintiye uğratılan, kolay bozulabilir, huzursuz bir barış; insanın kendisini sahibi gördüğü bir dünyada, yalnızca bir kiracı olduğunu ve ancak belli koşullara göre varlığını sürdürebileceğini birdenbire anlayıvermesi. Sonuçta insanların ortak ihtiyaçları kesin bir biçimde anlamaları, ancak bunları sağlamada önemli bir başarısızlığa uğramaları. Bütün bunlar yukarıda sözü edilen sebepler arasında gösterilebilirler. Sanatın bir ticarete alet edildiği ve bir meta gibi tüketildiği bir dünyaya karşı, sanatçının aldığı tavır sonucu, toplumdaki konumunun

(statüsünün) değişmesi, bu sebepleri en iyi özetleyen bir olgudur. Resimleri ve heykelleri, sonsuza dek geçerli olacak sanat biçimleri gibi görmek gereksizdir. 1958’de İngiliz sanatçısı John Latham, tual üzerine monte edilen; boyalı, yakılarak kömürleştirilmiş eski kitaplardan oluşan kabartmalar yapmaya başladı. Son olarak aralarında Skoob Kuleleri (‘Skoob’ Books’un tersten okunuşudur)’nin de olduğu kitap heykelleri yapmış, sonra bunları törenle yakarak imha etmiştir.

Yine 1960’da kullanılmış demirden yaptığı mekanik heykelleriyle tanınan İsviçreli heykeltçi Jean Tinguely, New York Modern Sanatlar Müzesinin bahçesinde “New York’a Saygı” isimli son derece karmaşık bir konstrüksiyonunu sergiledi. Daha önce yaptıklarından farklı olarak, bu eser beyaza boyanmıştı. Soğuk bir perşembe akşamı Mart’ın 17’sinde saat 7.30 civarında davetli bir kalabalık, olayı görmek üzere toplanmıştı. Dikine koyulmuş eski bir piyano, eski bir adres yazma makinesi, bir klakson, yanıcı ve duman çıkartan kimyevi maddeler, bir yangın söndürücüden meydana gelen bu karmaşık nesne elektrikli verince, şöyle bir titreyip, kendi kendini yakmaya başladı ve parçalara ayrılıverdi. İçinde yaşadığı çöplükteki maddelerden oluşan bu nesne, bir sanat eseri olarak dünyanın en büyük modern sanat müzelerinden birine kısa bir an sıçramış ve yeniden kendini çöpe çevirmişti. Olay, basında geniş yer aldı ve tartışmalara yol açtı. Öteki sanatçılar böyle kendi kendini yok edici çeşitli sanat biçimleriyle ilgilendiler. 1966’da Londra’da çeşitli ülkelerden pek çok sanatçının katıldığı, Sanatta Yıkım konulu bir sempozyum düzenlendi.

Bu andan sonra, Kavramsal Sanat oldukça hızla gelişip yayıldı. Allan Kaprow’un “Derleme Toplama, Çevre ve Happening” adlı eserinin basıldığı yıl olan 1966’da Kavramsal, Avrupa ve Amerika’da yaygın olarak uygulanıyor; sanat, basında gitgide artan bir dikkat ve ciddiyetle tartışılıyordu. Kayıtlara geçmiş birkaç olaydan, kilometre taşı niteliğinde birkaç örnek verilebilir. 1963’de Amerikalı Minimalist heykeltçi Robert Morris “Sanat eserinden Estetiğin Kaldırılması Raporunu” yayınladı. Bu yazıda Morris, bir heykelindeki tüm estetik ve içeriği ortadan kaldırışını anlatıyordu. Duchamp’ı

hatırlatan bu hareketin anlattığı pek çok şey vardır. Morris'in aceleyle sorup belkide cevabını (sanatsal eylemin yararını yadsıyanların fikirlerinin de hesaba katarak) verdiği şey herhangi bir sanatsal eylemin yararı olup olmadığıdır. Bulgar heykeltıraş Christo, Avustralya sahillerinde 30.840 metre karelik bir alanı plastik kılıfla kapladı. Alman heykeltıraş Joseph Beuys, Şubat ayında Düsseldorf'a düşen karların tüm kişisel sorumluluğunu yükledi. Beuys, uzun politik konuşmaları ve tartışmaları Happening'lerle birleştirerek, çalışmalarını sürdürmüş ve birçok yerde sergiler açmıştır. Pek çok sanatçı gibi Beuys'da, herhangi bir sanat türünde çalışmanın bile gerici bir hareket, eşitlikten yana olmayan toplumları destekleyen bir etkinlik olduğunu anlamıştı.

Üstelik bu düşünce, dünyanın her yerine, her eve, özellikle sanatın en kuvvetle desteklendiği yerlere götürülmeliydi.<sup>160</sup>

### 3.4 Happening

Happening=olay, yalnız iç mekanın değil, şehir-sokak mekanının sanatçı için bir eylem mekanı olmasıdır. 1958'de ilk Allan Kaprow'un kullandığı "Happening" deyimini, çok çeşitli eylemleri kapsar. Ortaya çıkışı Pop Art'la aynı zamanlara rastlar. 1960'larda en hareketli günlerini yaşar. Sanatın artık bugün artık maddesel obje olarak görülmediğinin en belirgin delilidir. Sanat olayı doğrudan doğruya zaman içinde ve hareketle yaşanarak oluşur. 1960'larda Happening Avrupa ve Amerika'da türlü niteliklerde düzenlenmiştir. Sokak kamu çevresini olay çevresi olarak aldığı için, Happening için en uygun mekan olmuştur. Bazı ufak tertiplerle çevre bilincinde değişiklik yaratmaktan, büyük bir organizasyon sonucu sahnelemelere, istenen etkiyi yaratmak için ayarlanmış yapay çevreye kadar birçok olanak verir. Bir çeşit sokak oyunu, tiyatro olarak da sahnelenebilir. Bununla eski bir geleneğe, sokak gösterisine de bağlanabilir. Ancak bugün giderek tiyatro ve dansı sokağa getirme çabalarının bu geleneğin asıl devam ettiricisi olduğunu unutmamalı, sokakta oynanan tiyatro ile Happening, sahneye koyma ve bazı efektler ortaklığı dışında karıştırılmamalıdır.

<sup>160</sup> Norbert Lynton a.g.e.s.332,333,335,336,337,342,345,346

İlk Happening' ler Pop Sanatı gibi, bir şok etkisi amacındaydı. Endüstriyel çevreyi monoton bir yaşam içinde kabullenmiş insanları silkip uyandırmak, yine Dada'ya kadar geri uzanan bir tutumdur. Aslında Fütüristlerin, Dadacıların da gösterileri birer Happening idi. Kaprow'u 1962'de kullanan Alman Fluxus gurubu ve Almanya'da Happening düzenleyicisi olarak ilk akla gelen Wolf Vostel izledi. Başlatılan olayın akışına kendini bırakmakla beraber bu gösteriler yine de önceden belli ölçüde planlanmış, sahneye konmuştur. Plastik çevre yaratması değildir. İnsanları bir süre içinde aynı etkilere maruz bırakarak birleştirir, örneğin naylon torbalarla seyircileri daha doğrusu katılanları paketlemek ve daha sonrasını onlara bırakmak gibi kendi kendini yok eden makineleri hatırlarsak, Happening geçici olayla çevre etkilemesi olarak görülebilir. Günümüz sanatını daha geniş çevrelere hitap edecek hale getirmek, geniş mekanla kaynaştırarak sanatın sınırını genişletmek, insanları seyirci rolünden çıkarıp katılmalarını sağlamak. Son söylenen bugünün sanatının başlıca amacı gibi görünüyor. Seyirci ile bağ kurma çabaları sanatçılar tarafından çeşitli tarzlarla sürdürülmektedir. Örneğin Nürnberg'de, Hannover'de Alman sanatçı gurupları günlerce sokakta herkesin içinde çalışmışlardır. Gelip geçenlerle konuşmalara girişmişler, aletlerini kullanmak isteyenlere bırakmışlardır.<sup>161</sup>

Fluxus, 60'ların Happening'lerine benzer, birbirlerinin içine çok karışmış durumdadırlar. Söylenilecek şey Fluxus'un teatral bir form olmasıdır. Ve Fluxus hareketi içinde, sahne üzerinde sanatçılar, topluluğa karşı bir düzenleme yapıyorlar ya da konser veriyorlar. Happening'de ise herşey seyircinin ya da o işi yapanların birbirine karışmaları ile açıklanabilir. Beuys ise her ikisinin arasında performanslarıyla bir yer seçti kendine. ve sahne üzerinde seyirciden ne çok ayrı bir yerde ne de seyirciyi tam anlamıyla kendi işi içine müdahale ettirebilecek bir düzenleme yaptı.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Semra Ögel, a.g.e s.13,83,19

<sup>162</sup> Yayına Hazırlayan Canan Beykal, Joseph Beuys Etkinlikleri 5,6,7 Kasım 1991, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul 1992, s. 15,78.

### 3.4.1 Joseph Beuys ve Sanatçının Gövdesi

1921’de doğan ve II. Dünya Savaşı’nda uçaksavar pilotluğu yapan Beuys’un çalışmaları bir yerde 1943’te başlamış olarak değerlendirilebilir.<sup>163</sup> 1943 yılında Alman ordusunda savaş pilotuyken uçağı düşüyor. Göçmen Tatarlar bulurlar Beuys’u ve onun vücuduna iç yağı sürüp, keçe ile kaplarlar, donmak üzeredir, hem vücut ısısını muhafaza edip yalıtım için, hem de tedavi etmek için, göçmenler kendi tedavi metodlarıyla onu hayata döndürürler.<sup>164</sup>

Savaş sonrasında Beuys doğup büyüdüğü yer olan Kleve’ye geldiğinde, kendi ebeveynleri ile arasındaki bir zamanlar “tamda yakın ve sıcak olduğunu söyleyemediğini” belirttiği ilişkileri yeniledi. “İçinde yaşanan zamanların zor zamanlar olması ve sanatçı üzerinde tehdit edici ve baskıcı bir etki bırakması,” yakınlıktan ve sıcaklıktan yoksun bu aile bağlarının gelişmesine hiçbir katkıda bulunmadı. Bu nedenle, gerek kişisel, gerekse nesnel nedenlerden dolayı Beuys’un ebeveynleri kendisine, bir çocuğa kazandırılması gereken ilk duyguyu; emniyet duygusunu kazandırabilme sorumluluğunu yerine getirmekte başarısız oldular.

Beuys savaş sonrasında beş kez ciddi biçimde yara almış bir durumdaydı ve savaş gazilerine verilen altın madalyayla ödüllendirilmişti. Beuys’un aynı zamanda, karlarla kaplı Kırım’ın üstünde uçağı düşürüldüğünde, kendisini kurtaran Tatarların sıcaklığını da yaşamıştı. Bununla birlikte bu deneyim Beuys’un sanatında yepyeni ufuklar açan bir gelişim olduğu, fiziksel ve zihinsel çöküşü -savaştan bir on yıl sonra geçirdiği klinik bunalımı- engellediği konusunda hiç şüphe yok. (Kendisinin de belirttiği gibi bu çöküş onun için, savaşın gerçek -duygusal- sonucunu ifade ediyordu.) Beuys’un gövdenin ve benliğin yenilenmesi için sıcaklığa ve yakınlığa; hayat verici malzemeye somut ve fiziksel olarak ilişki kurulmasına duyduğu tutkunun kökenleri onun, bir aile olarak benimsediği, Tatarlardan görmüş olduğu sevecenlik ve yakınlıktan

<sup>163</sup> Joseph Beuys Beaubougr Galerileri, Centre Pompidou, Paris, Şubat, 1985. Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sa 4/32, s.34.

<sup>164</sup> 5,6,7 Kasım 1991, (Üçgün) Beuys Etkinlikleri, Çev. Deniz Derman, Plastik Sanatlar Derneği Yay. Dizisi. (a+A), İstanbul 1992, s.13

kaynaklanır. Hiç şüphe yok ki Beuys, bu tür sevecenlik ve yakınlığa büyük gereksinim duymuş olmasından dolayı, onları gerektiğinden fazla istekli bir biçimde yücelterek içselleştirmiştir; ancak, duygusal yönden de Tatarlar Beuys için, kendisini bir fert olarak katılmaya davet ettikleri gerçek bir aile, bir kabile, bir sürüyü temsil ediyorlardı. Ve onlar, Beuys'un üzerinde önce kötü ebeveynler, daha sonra ise daha gerçek biçimde kötü devlet tarafından açılan derin duygusal yaraları iyileştirebilen ve ona kendi kendini iyileştirmesini öğreten, sevecenlik ve yakınlığın oluşturduğu bir çevreyi temin ederek, onun iyi ebeveynleri olmuşlardı. Beuys'un yaralarını iyileştiren ve ona kendi kendini iyileştirmesini öğreten Tatarlar, Beuys'a, o güne kadar kendisinden esirgenen sıcaklığı ve yakınlığı, bir yetişkin olarak kazanabilmesi için, ona ikinci bir şans tanımış oluyordular.

Tatarlar Beuys'a kişinin kendi sıcaklığını ve içtenliğini nasıl yakalayabileceğini -bu sıcaklığı nasıl kendi içinde duyabileceğini- gösterdiler. Bir sanatçı olarak Beuys, Tatarların kendisine verdiği dersi hiçbir zaman unutmadı. 1945'te gerçekleştirdiği Kleve Ausstellung von Kalte'de Beuys, ölü bir topluma, ölü bir yuvaya dönüşünün soğukluğunu anlatıyordu. Oysa 1946'da gerçekleştirdiği Kleve warm Ausstellung'da sanatı ile yaşama doğru nasıl ısınabileceğini öğrendiği konusunda sinyaller vermeye başlamıştı bile. Sanatçı daha 1945 yılında, tarih öncesi dönemi anımsatan bir üslup ile yaptığı, bir ateş çevresinde toplanan üç çıplak figürü -soğuktan kurtulmak üzere ateşin başına toplanan primitif Tatarlarla ilgili bir fantezi- ile, hiç şüphe yok ki, sıcaklığa duyduğu bu estetik gereksinimin farkında olduğunu belirtiyordu. 1946'da -her ikisi de Kleve'nin yerlisi olan- heykeltıraş Walter Brück ve ressam Hans Lemmer ile oluşturduğu yakın ilişki sayesinde Beuys'un sanatında büyük ilerleme gözlemlendi. Beuys'un 1946'da yaptığı Brück büstü, heykeltıraş'ın kendisine duyduğu sevecenliğin onun için taşıdığı derin anlamı yansıtmaktadır; öte yandan Beuys, Lemmer için "Sanatın benim için tek çıkar yol olduğunu söyleyen ilk insan o olmuştur" Beuys'un "performans" yapıtlarının temel unsurlarından biri de, kendisini güçlü ve canlı hissedebilmesi için kalabalıkların sıcaklığından yararlanması ve heykellerinde bir canlıyı sıcak tutmak -ya da bu sıcaklığı simgelemek üzere -hayvan yağı, koyun yününden keçe gibi- gereçler

kullanmasıdır.

Ebeveynlerinin ilgisizliğine karşı duyduğu mutsuzluğun yansıtılması. “Wie man den toten Hasen die Bilder erklart” (ölü bir tavşana resimleri nasıl anlatmalı) (1963) Başlığını taşıyan performans gösterisiyle ilgili olarak yaptığı açıklamasında Beuys, insanların ona karşı yeterince canlı olmadıklarından ve onu anlamadıklarından dolayı, ölü bir tavşanla konuşmayı yeğlediğini belirtir. Diğer bir deyişle insanlar, ne ona, ne kendilerine, ne de onun kendilerine gösterdiği sevecenliğe aldurmamaktadırlar.

Son kertede Beuys'un sanatını onun gövdesinden ve gövdesinin imgesinden ayırabilmek mümkün değildir. Ona göre sanat, berelenmiş bir gövde ve bu gövdeye bağlı benlik duygusunu yeniden biçimlendirmenin, bunu gerçekleştirerek de sanatı yeniden oluşturabilmenin, sanatı bir kez daha ait olduğu bedene yerleştirebilmenin bir yoluydu. Sanat, insan sıcaklığının dalgalar halinde yayılan bir simgesi idi. (1927'de altı yaşında bir çocuk iken Beuys, -Kleve Austellung von Austrahlung- “Kleve yayınım sergisi”ni gerçekleştirdi). Beden, elbette metamorphic(başkalaşan, başkalaşım geçiren) bir anlamın ötesinde sanatın ötesinde sanatın içinde yer alır. Bir sanatçının gövdesinden söz ettiğimizde, oldukça elle tutulur bir nesnedir belirtmek istediğimiz. Bir heykaltraş, bir taş parçasını bedene dönüştürdüğünde ya da bir ressam bir gövdeyi düz bir imge biçiminde betimlediğinde, gerçekte, kendi deneyimlerinden, Freud'un gözlemlediği anlamda bir benlik duygusunun kaçınılmaz biçimde ortaya çıktığı, fiziksel bir bedenlerinin bulunduğu duyumuna varmalarından yola çıkar. Bedensel sanatta asıl söz konusu olan şey, bir gövdenin sıcaklığı ya da soğukluğu, bir bedene-özellikle kişinin kendi gövdesine- olan yakınlığı ya da uzaklığıdır. Beuys, soğuk bir bedenden sıcak bir bedene olan geçişi deneyimledi. Bu geçiş sürecini sürekli bir biçimde yinelemek zorundaydı, zira gerek içsel, gerek dışsal yönden gövdesini sıcak tutmayı başaramıyordu. Bir anlamda, narsist bir yaranın tipik bir belirtisi olarak, kendine duyduğu sıcak duyguları ve özseviyi süratle yitiriyordu.

Kendi gövdesiyle uyumlu ilişki oluşturma arzusunu taşıyan sanatçı, bu amacına hiçbir zaman ulaşamadı. Sürekli olarak kendi kendine “uyan”, gerçekten sıcak bir gövdenin arayışı içinde, Beuys sanat yaşamı boyunca fizikselliğe bir saplantı içinde bağlı kaldı ve yapıtlarında, çok yönlü bir biçimde -insan ya da hayvan, erkek ya da dişi- çeşitli bedenlerle kendini özdeş kılmaya çalıştı. Örneğin, Coyote: I Like America and America Likes Me’de (çakal: ben Amerikayı, Seviyorum, Amerikada Beni: 1974) hayvan sıcaklığını deneyimlemek üzere bir hayvan -bir çakal- ile birlikte yaşadı ve kendini onunla özdeş kıldı. Bir yeni zaman Aziz Françesko’su gibi -ki, Beuys’da kutsala duyulan bir istenç ve yaşamın sunduğu çok biçimli olanaklara karşı bir kutsama duygusu her zaman vardır.- Kendi öğretilerini bu hayvana sundu ve ondan öğrendi.

Kendisinde belirttiği gibi “öğrenme-öğretme ilişkisi, tümüyle açık ve sürekli bir biçimde iki yönlü olmalıdır”. Heykellerinde, demir ve bakır gibi inorganik malzeme ile toprak ve tahta gibi organik malzemeyi, olası fiziksel ısı kaynakları olarak denedi. Figüratif heykellerinden, hammaddeden yapay insan bedenleri geliştirme çabasına girdiğini bile sezmek mümkündür. Ancak bu girişimlerinin hiçbiri kendisine doyurucu gelmedi: hiç bir tenin-özellekle doğanın kendisine bahşettiği tenin- içinde kendisini tam olarak ısınmış hissetmedi.

Sanatı, geçmişde deneyimlediği yaşamı yadsımasına yol açan darbeleri, bunların gerçeklerini yadsımadan etkisiz duruma getirmek üzere kullandı (ki sanatın, “yaşamı tinselleştirilmesi” denilen temel onarıcı işlevidir budur). Beuys, sıcaklığın temel (ilk) kaynaklarına, yani başlangıçta var olan sıcaklığın, yaşamın ilk oluşumunu sağlayan dönemlere, sağlıklı büyümeyi destekleyen sıcaklığa geri dönüyordu. Sonuçta, kendi kendini yeniden büyötmeye çalıştı. İster gövdesini bal ve toprak gibi maddelere buluyarak, ister çeşitli eylemler aracılığıyla, tenini ve gövdesini sürekli bir devinim durumuna ilk sürece getiren Fluxus parçalarıyla sanatsal yönden “sağlıklı bir kargaşa, sağlıklı bir amorfluk (şekilsizlik)” yaratarak, Beuys, yalnızca çocukluğun düşsel durumuna ve

fantazilerine değil, aynı zamanda yaşamın sıcak formatif dönemlerinede dönüyordu. Bu tür kargaşa ve şekilsizliği, örneğin bir piyano gibi “geçmişten kalan soğuk hareksiz bir biçimi, toplumsal bir geleneği bilinçli bir biçimde ısıtmak” üzere kullanarak, Beuys, nesneyi formatif döneme geri gönderiyor ve onun içinde kristalize biçimde varolan sıcaklığı ortaya çıkartarak nesnede yeni bir yaşam buluyordu. Piyano, hiç şüphesiz Beuys’un benliğinin sofistike bir simgesi, kendi büyüklüğünün ve uzaklığının temsilcisiydi ve onun bir çocuk gibi, bilinç dışında kendisini ebeveynlerinin büyüklüğü ve uzaklığıyla özdeş kıldığını ifade ediyordu. Beuys, bu tür nesnelere ve biçimlere -biçimsel nesnelere- sanki bir hastalıktan müzdarip, sıcaklıklarının insanlara ulaşarak onlara bir iyilikte bulunabilmelerini sağlamak üzere fiziksel olarak katı durumdan akışkan duruma geçirilmeleri gereken nesnelere olarak ele alıyordu. Beuys’un sözleriyle: “içimdeki şeylerin”-dışsal kültürel nesnelere tarafından simgeleştirilebilen duygular ve tinsel gruplaşmaların (Konfigürasyonların)- tümüyle bir başka yere yerleştirilmeleri gerekiyordu. Hastalıklar, neredeyse her zaman yaşamın tinsel buhranlarıdır ve böyle durumlarda geçmişteki deneyimler ve yaşamın daha önceki safhaları, olumlu değişimlerin gerçekleşebilmesini sağlamak üzere silinirler.

Beuys için arının balı peteğe dönüştürmesi “ilk heykelleştirme süreci”ni yansıtıyordu ve bu haliylede, bireysel ve toplumsal yönden sanatsal yaratımın ilk modeliydi. Bu inancı ile Beuys, arının - “düzensiz, akan ” bir madde, “tinsel sıcaklığın somutlaştırılması” ve “tüketilemeyen bir enerji kaynağı” olan -balı, “kristalleştirilmiş heykelleşmişlere, düzenli geometrik biçimlere” dönüştürmesinde yaşam sürecinin bir örneklenmesini gören “antroposofist” Rudolph Steiner’i izliyordu. Beuys için bal peteği “kaya kristalinin negatifi” idi. Geometrik yönden kristal kadar kesin -donmuş- bir biçime sahipti, ancak arının fiziksel sıcaklığı ile yeniden eritilerek akışkan duruma geri çevrilebilirdi böylece arı kendi iç sıcaklığını gıda olarak ortaya koyuyordu. Geometrik bal peteği negatif biçimde tinsel sıcaklık; akışkan bal, pozitif bir yaşam gücü biçiminde tinsel sıcaklık idi. Beuys’un, sıcak sıvı ve soğuk kristal arasında bu durumda enerji dolu maddeler olarak yağ kütleleri ve keçelerini kullandığında, balı betimlediği düşünülebilir. Yapmış olduğu piyano, ısıtıcı bir keçeyle sarılarak eritilebilen

kristallerden oluşuyordu; tıpkı yaşama döndürebilmek için keçe gibi ısıtıcı maddelere sardığı diğer kültürel objeler gibi. Gerçekleştirdiği en son toplumsal-heykelsi “icra”larından biride, Andy Warhol’u sıcaklığı ile “sarmalama girişimi oldu; ancak bu girişim sonuçsuz kaldı, zira Warhol, kurtarılamaz biçimde soğuktu- içinde herşeyin kaybolduğu, hiçliğin donmuş, kara deliği idi. Sanki Warhol, Beuys’un bir zamanlar ebeveynleri ile yaşadığı yıllarda olduğu o soğuk çocuk olarak kalmıştı. Beuys’un sanatı ısıtılamayanın ısıtılması eyleminin saplantılı ve sonu gelmez bir biçimde yinelenmesi idi.

Beuys için yaşamsal sıcaklık, özde var olan tinsellik, maddi ve manevi oluşu doldurabilen bir kaynak anlamına geliyordu. Bu sıcaklığa geri dönmeye çalışmak, sanatçının kendi oluşunu dolu dolu yaşayabilmesi, çocukluğunda asla yaşayamadığı ancak üretken bir sanatçı olarak hiç şühe yok ki deneyimleyebildiği, bolluğun cennetini andıran mutluluğun farkına varmak oluyordu. Gerçektende Beuys’un -inanılmaz bir çeşitliliği yansıtan- yapıtlarının büyüğü, bu yapıtların büyük bir zenginlikten, adeta sürekli bir devinim içinde, sınırsız bir sanattan üretilmiş oldukları duygusundan kaynaklanmaktadır. Beuys sanatını dolu dolu yaşadı ve üretti. Ancak aynı zamanda derin bir içsel eksiklik duygusundan, kendi kendini bulamamaktadır kurtulamadı. Nietzsche, bir bolluk duygusunu yaratan ve belli bir takım sınırların bulunduğu duygusunu yaratan sanatçılar arasında, yani, maksimalistler ile minimalistler arasında bir ayırım yapmıştır; bu bağlamda Beuys, içsel yönden bir minimalist, dışsal yönden bir maksimalisttir. Boş olarak gördüğü bir beden ve bir ruhu yeniden doldurabilmek üzere sürekli sanat üretmek zorundaydı. Nietzsche’nin ayırımı, beden ile ilgili farklı duyuları yansıtır-kendi kendini maksimize edebilen sıcak beden ve kendi kendini milimalize eden soğuk beden-; Beuys, içsel yönden milimalistti-yani soğuktu-ancak, tıpkı bir arı gibi, sıcak olabilmek için kaynaklarını maksimize edebiliyordu. Bu nedenle de, değişmez bir tavırla Marcel Duchamp ve Robert Morris gibi soğuk “minimalistleri” bir tehdit şeklinde algıladı ve kendisi ile bu sanatçılar arasına bir mesafe yerleştirebilmek üzere onları eleştirdi. Her iki sanatçı da, Beuys gibi minimalistten maksimaliste doğru bir geçişi gerçekleştirmeye çalıştılar, ancak bu girişimlerden elde ettikleri başarı , Beuys’un başarısından daha az ya da daha şüpheli oldu .

Beuys'un tüm yapıtlarında bir hasar duygusu kendini hissettirir. Bir eleştirinin 1971 yılında gerçekleştirilen resim ve nesne sergisi üzerine belirttiği gibi. "Bir çoğu bandajlanmış arkaik küçük ayaklarından ve kirli , koyu kırmızı eldivenlerinden, üzeri karalanmış numaralarla dolu küflenmiş kağıt parçalarına kadar her şeyde onun kendi çocukluğu canlanıyor". Beuys'un 1976 yılında gerçekleştirdiği enstalasyon Strassenbahn-haltestelle'de (Tramvay / Tramvay durağı), sanatçının "beş yaşında bir çocukken tramvayın arkasından, koşarak binip indiği ve kolunun gerisinde demirden yapılmış alçak şekillerin üzerine oturduğu günler" ile ilgili anılarını yansıttığı biçimde yorumlanmıştır. Beuys, bu şekillerin gerçekte ne olduğunu bilmiyordu, ancak gizemli görünüşleri kendisine onların ancak iyi bir şey olabileceklerini söylüyordu... Burada çocuğu çeken, kendi tarihi ve zamanı ile ilgili bir sezgi ve 'hiç kimsenin' farketmediği birşeyin varlığı idi". Aslında bu "hiç kimse"Beuys' du Tıpkı, Wie man dem toten Hasen die Bilder erklart'in ölü tavşanı gibi -bir yetişkin olarak yaptığı resimleri, canlandırabilmek, bir yaşam nefesi verebilmek üzere, içindeki ölü çocuğa anlatıyordu. ( Ölü tavşan, ölü çocuk ve ilgisiz izleyici olarak ikili bir anlam içerebilir, zira, Freud'unda gözlemlediği gibi, Beuys'un hiçte yabancı olmadiğı sınırsız biçimde çok yönlü bilinç dışında, hiçbir çelişki yer almaz). Aynı şekilde, Beuys'un 1967'de gerçekleştirdiği Zeige deine Wunde (Yarayı göster) başlıklı enstalasyonunda yara, çocukluk çağında açılan yaradır. Ve, Das Rudel (Sürü, 1967) de kurtarma kızaklarından oluşan vagonlar, çocukluk döneminde açılan yaralardan kurtulmaya ve iyileştirilmeye duyulan gereksinimi vurgular-.

Bazen çocukluk travmalarının iyileşebilmesi için tek yol yeniden doğmaktır; bu durumda travmalar kısa bir biçimde yeniden yaşanır, ancak böylece kişiye yeni bir başlangıç sunulmaktadır. Beuys'un 1970 eylemi Kelt (Kinloch Rannoch), İskoç Senfonisi'inde de simgesel olarak gerçekleşen bu olmuştur. Üzerine -akışkanlığa geri dönüşü simgeliyen- jelatin döken ve bir ölü gibi yarım saat hiç kıpırdamadan ayakta duran Beuys, içi su dolu banyo küvetine girer ve üstüne su dökülür. Bu, onun çocukluk küvetine geri dönüşünü simgelemektedir. Beuys'un Kassel için 1982'de yaptığı ekolojik heykelde; katı, ölü kayalar, toprak zemin üzerine yuvarlanmış biçimde durur ve

onların yerini almak üzere canlı, büyüyen ağaçlar toprağa ekilir. Ağaçlar ve kayalar arasında, bal ve petek arasındaki ilişkiye benzeyen bir ilişki vardır. (Ağaçlar aynı zamanda, Beuys'un II. Dünya Savaşında düşürüldüğü bozkırları da temsil etmektedir). Bir kez daha dönüşümün geçişidir söz konusu olan. Bu -durumlar ve dolayısıyla süreçler arasındaki- geçiş duygusu, özellikle Beuys'un, malzemelerin sahip oldukları farklı -sert ya da yumuşak, akışkan bir biçimde düz ya da sert biçimde pürüklü- "dokunuşların" üzerinde sahip olduğu olağanüstü yüzey ya da doku duyumunda belirginleşmektedir. Onun için doku, malzemenin içinde gizil biçimde var olan ve heykelleştirme süreci aracılığı ile dışarı çıkartılmayı ve yaşama geçirilmeyi bekleyen sıcaklık duygusunu ifade etmektedir. Beuys'un tüm yapıtları, kişiyi ölüme yaklaştıran derin acı duygusundan kurtulmak üzere başlangıca dönüş ve onun yeniden -sunumuna yönelik bir girişim şeklinde yorumlanabilir. Beuys'un yapıtlarının toplumsal boyutu -sanatının ayrılmaz unsurları olarak gördüğü politik ve eğitimsel etkinlikleri de dahil olmak üzere- tüm acı çekenlere, kendi yarasının ve bu yaranın sıcaklıkla giderilmesinin verdiği dersleri öğretmeye yönelik girişimini yansıtmaktadır. Beuys, acı çekenleri sürekli bir sıcaklığa sarmaya ve tıpkı keçe giysisi içinde kendisini iç ve dış acılara karşı ısıtmaya çalışması gibi onları da, yara almış bebekler gibi sevecenlikle korumaya çalışır. Beuys, kişisel olanın aynı zamanda politik olduğunu, yani, kişinin diğer insanlara olan davranışlarının sosyo-politik gerçekliği derin bir biçimde yansıttığını, hatta bu gerçeği yarattığını anlamıştır.

Mesud Khan'ın ince alaylı bir biçimde gözlemlediği gibi sergi narsist bir ödüllendirmedir ve bu haliyle de, gerçekte öyle olmasa da, diğer kişilere aktarıyor ve veriyor görünmektedir bununla birlikte Beuys sanatsal sergilemeyi kendi amaçları için kullanmaktan çok kutsal bir toplum hizmeti şeklinde algıladı. Bir beklentiyi diyalektik anlamda tersine çevirdi ve yenilgiyi ruhsal bir gerçeklikle önleyerek taşıdığı önemi bir kez daha gösterdi. Beuys'un kendisini ve sanatını -bir gövde olarak benliğini- sergileyişi, derin bir verme edimi idi.<sup>165</sup> "Hayatımı ve şahsımı, mesleğimin gereçleri olarak kullanmaya

<sup>165</sup> "Donald Kuspit, Joseph Beuys, Sanatçının Gövdesi, Çev. Nuri Plümer, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yay. Sa. 52, 1993, s. 56,57,58,59,60,61,62,63,64.

çalıştım, beni ilgilendiren fikirlerin yayılmasıdır” diyerek de çalışmalarının, medya ve pazar endişesinden değil yapıtlarının bel kemiği olan “iletişim” talebinden kaynaklandığını belirtmek istemişti.<sup>166</sup>

Anlamın ve Modernitenin tüm göndergelerinin ve sonbulmasından, yıkılışından sonra, Postmodernizm boşluk ve acıya verilen bir yanıt olarak betimlenir “Bu yanıt geçmiş tüm kültürlerin, yıkılan herşeyin, neşeyle yıkılan ve yaşayabilmek için, var kalabilmek için üzüntü içinde yeniden inşa edilen her şeyin geri getirilmeye çalışıldığı geçmiş bir kültürün yenilenmesine yöneliktir. Günümüzde Postmodernizm tartışmaları kültürel teori alanında, modernist sanat biçimleri ve pratiklerinden koptuğu iddia edilen bir dizi kültürel yapıntıyı tanımlayan mimari, edebiyat, resim vb. alanlarda yeni ‘Postmodern’ kültür biçimlerinin işaretleri olarak başladı. Postmodernizm, yüksek modernizm’in ciddiyetinin aksine yeni bir ilgisizlik, yeni bir şakacılık ve her şeyden önce Andy Warhol’un Pop-Art’ında somutlaşan, ama aynı zamanda Las Vegas mimarisinin törenlerinde, rastgele bulunmuş nesnelere, Happening’lerde, ortaya konan yeni bir eklektizm sergiledi. Modernist sanatın ince işçiliğinin, biçimsel bilgiçliğinin ve estetik talepkarlığının aksine, ‘yüksek kültür’ ve ‘popüler kültür’ biçimlerini karıştıran, estetik sınırlarını alt üst eden, sanatın alanını, reklam imgelerini, televizyonun oldukça değişken mozaiklerini, soykırım sonrası nükleer çağın deneyimlerini kapsayacak denli genişleten ve her zaman tüketim kapitalizmini çoğaltarak üreten Postmodernist sanat, bölük pörçük ve eklektikti. Yüksek modernizm’in ahlaki ciddiyetinin yerini ironi, ticari tutum ve kimi durumlarda da dobra bir nihilizm aldı.

Modernizm yüksek sanatın yasası ve bir parçası haline gelirken, Postmodernizm Pop-Art’da ve aynı zamanda dönemin mimarisinde, filminde ve edebiyatında görülebilen ‘anything goes’ (herşey uyar) yollu bir popülist estetik sergiledi. Modernist sanatın büyük bir kısmı geleceğe yönelimliydi, postmodernist sanat ise bütün bir sanat tarihinden seçilmiş sitillerin, biçimlerin ve türlerin eklektik karışımları içinde eskiye (nostaljik) hayranlığı, yeninin karşısında büyülenmeyle kaynaştırdı.

<sup>166</sup> Geçmişiyile Geleceği Arasında Kıvranan Sanat, Çağdaşlık Sorunsalı, Yapı Kredi Yay. İstanbul, Ekim 1993, s.98, 99.

Baudrillard (oldukça tartışmalı bir şekilde) sanatın ve olasılıkla teorinin, siyasetin ve bireylerin yapabilecekleri tek şeyin zaten öğretilmiş olan biçimleri bir araya getirmek ve bunlarla oynamak olduğunu savunur. Belirttiği gibi: “Postmodernite ne iyimserdir, ne de kötümser. Yıkıntıdan arta kalanlarla oynanan bir oyundur. ‘Post’ olmamız bundandır -Tarih durdu, anlamı olmayan bir tür tarih sonrasındayiz. Burada anlam bulamayacaksınız. O nedenle, sanki bir tür dairesel çekimmişçesine bu tarihin içinde hareket etmekteyiz. Artık ilerlediğimiz söylenemez. Sadece ‘hareket’ halindeyiz. Ama bu hiç de talihsizlik değildir. Postmodernizm şeylerin ironisinde ve oyununda belli bir hazzı yenileyen keşfetme girişimini içermekteymiş gibi geliyor bana. Tam bu anda bütünsel bir umutsuzluğa düşülebilir -tüm tanımlar, herşey bitti. Ne yapılabilir? Ne olunabilir? Ve Postmodernite arta kalanlarla yaşanabilecek bir noktaya erişme girişimidir - belki de umutsuz bir girişim, bilemiyorum. Söz konusu olan yalnızca artıklar arasında varkalımdır başkaca birşey değil”.

Anlamın medyada içe dönük patlaması, toplumsalın kitlede içedönük patlaması, kitlenin bir nihilizm ve anlamsızlık kara deliğinde içe dönük patlaması - Baudrillard’ın Postmodern sahnesi ya da olmayan sanhesi işte böyle birşey. Baudrillard anlam fantazisi karşısında nihilizme ayrıcalık tanır ve şunu öne sürer “Eğer nihilist olmak bundan böyle üretim tarzına değil de gözden yitiş tarzına saplanıp kalmaksa, ben bir nihilistim.” Baudrillard’ın nihilizmi sevinçten, enerjiden, daha iyi bir geleceğe duyulan umuttan yoksundur. “...Hayır, melankoli işlevsel sistemlerin, günümüzün taklit, programlama ve iletişim sistemlerinin temel tonalitesidir. Melankoli, anlamın gözden yitiş tarzında, anlamın işlevsel sistemlerde buharlaşma tarzında içerilen niteliktir”.

Kapitalizmi devam etmekte olan canlılığı ve yıkıcılığı ışığında, Postmodernizm’i bir tekno-kapitalizm teorisi bazına yerleştirmek ve o bazda analiz etmek yeğtutulabilir. Böyle bir teori, kapitalist ülkelerde geçerli olan toplumsal düzeni, asıl karakteri yeni toplumsal, kültürel, teknik biçimleri zamanımızın toplumsal dayanağını yaratacak şekilde kapitalist üretim ilişkileriyle birleştirmek olan kapitalizm ile yeni teknolojilerin bir sentezi olarak sunacaktır. Bu hamle geçmişin toplumsal teoriyle (yani Marksizm’le) olan sürekliliklere ve önceki teorileri günümüz koşullarının ışığı altında gözden

geçirme, güncelleştirme, genişletme ve geliştirme ihtiyacına işaret eder. Kapitalizm ve teknolojinin yeni şekillenimlerinin analizi iletişimin yeni rolü, medya, tüketimcilik, estetiğin içe dönük bir patlamayla yıkılması ve Postmodernistlerin vurguladıkları diğer temaların altını çizmeye izin verirken, bu gelişmeleri daha geniş bir sosyo-tarihsel çerçeveye oturtacaktır. Ayrıca, teknoloji-kapitalizm teorileri hem kapitalist karşıtı, hemde yeni teknolojiler, toplumsal hareketler ve siyasal meydan okumalardan haberi bir radikal siyasetin tarif edilmesine de elverecektir. Böylece radikal siyaset aynı anda makro ve mikro olabilir, mevcut radikal hareketler arasında bağlantılar kurmakla ilgilenebilir ve çağımızın mevcut sorunları arasındaki bağlantıları gösterebilir.

Ütopya ve felaketin aynı Postmodern sahnenin parçaları olmalarından ötürü, eğer daha iyi bir geleceğe duyulan umut rasyonel olarak haklılaştırılacaksa, bu umudun çağımızın hem tehlikelerini hem de olanaklarını içeren bir teoriye oturtulması gerekir.<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> Derleyen: Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, Vadi Yay., 1993, Kızılay, Ankara, I.Basım, Nisan 1993, s. 227, 234, 235, 236, 256.

## SONUÇ

Modern Sanatların ayırcı özelliklerinden biri de bu sanatların yaratıldıkları ortam ve yaşam biçiminde görülür. Avant-garde yaşam biçiminde ayırddeden tavırları çirkin sosyal davranışları, burjuvazi normlarından uzaklaşma, grup birlik ve dayanışma bildirimleriyle sanatçının bir tür estetik gerilla işlevi vardı. Tabi ki bir çok modernist prensip olarak başkaları için olan şeylerin temelde grup dayanışmasına temel sağladığını, soyutlasalarda, kendilerinin bu tür bir grup davranışı içinde öncü yaşam biçimi içine çekilmelerine izin vermediler. Ama içine girmeselerde, akım hareketinin coşkusuna kapılırlardı. Diğer uçta ise tehlikeli bireyciliğe kapılmayan ve yazı yazmanın (Resim yapmanın) kafalarını meşgul etmesine izin vermeyen akım üyeleri vardı. İma edilen şeydu ki, yeni sanatlar yaratılmazlar ama halkın gözü önünde uygulanır, oynanır, gösterilirler. Modernizm'den çok önce gelen akım kuvvetinin bir açısı da her zaman bu olmuştur. Ama radikal gösterim fikrinin kendisi, modern estetikte anti-sanat teorisi, ebedileştirilmiş, anıtlştırılmış ifadenin biçimsel anlamını inkar etme, haline gelir; ve bu fikir Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm'de en yüksek noktasına ulaşır. Böylece, heyet toplantılarının yerini Happening'ler aldı; katılanların davranışları Marinetti'nin "saldırgan Hareket Biçimi Olarak Sanat" diye adlandırdığı gibiydi; geleneksel tarzlar kültür gazetesi görevi gören Multi-medya olayları, bilinç-yükseltme hareketleri veya insansız komünel gösterilere dönüştü. Bildiriler, kabareler, happeningler, gösteriler, böylece modern sanatın ihtiyaç duyduğu yeni çevreler ve eski geleneklere saldırılar olabilirdi -akım hareketinin ortak özelliklerinden biri, sanat ve sanatçının sosyal ve estetik karakteri hakkında öne sürülen ve teklif edilen her şeye karşı koymaktır.

Ama tabi ki genel "izm"lerden yerel heyetlere kadar bir çok akım çeşidi vardır; ve akım boyutu yalnız moderne özgü bir şey değildir. Ekoller veya estetik teori yığınları açısından, akımlar sanatta özellikle görsel sanatlarda uzun süreden beri önemli olmuşlardır. Geleceğe yönelik Avant-garde gruplaşmaları açısından, akımlar şüphesizdir ki Romantizm'e kadar geriye gider.

Modernizm akımlarını anlamak için temel olan, bu akımların farklı tiplerde

olduğu ve farklı tarihsel geçmişlerinin olduğunu anlamaktır. Bazıları geniş ruh hali genellemelerinin özüdür, diğerleri (Imajizm gibi) kesin estetik program ve teorilere bağlıdır. Bazıları hali hazırda varolan aktiviteler için geç kalmış isimlerdir (Alman dışavurumculuğunda olduğu gibi); diğerleri ise önce ismi sonra programı bulurlar. Bazıları genel bir akrabalığın zevkini çıkarır, bir çok yerde ortaya çıkar ve (sembolizm gibi) bazen kendi adı, bazen başka adla ülkeden ülkeye geçer; diğerleri (Vortizm gibi) kısa bir süre için tüm küçük gruplarda görünür. Bazı durumlarda tek bir akım belli bir neslin veya ülkenin eserlerini tanımlar (Rus Füturizmi veya Alman Dışavurumculuğu). Akımdan akıma, ülkeden ülkeye hepsini incelemek, birbirine kenetlenmiş bir sistem görmek değil, biçimlerin ve sanatsal enerjinin çığırını ve anlam kaymalarını görmek, farklı projeksiyon ve ölçeklerde çizilmiş haritalardaki gibi farklı gelenek ve sembolleri tanımak demektir.

Sonuç olarak, farklı akımlar sembolizmin romantik vurgularından daha sert, mekanik, daha az kişisel veya klasik imaj biçimine; ispatçı estetikten modern sanatçının konumuna, daha karmaşık gören bakışa; sanatsal bütün hırsından yok etmenin cazibesine doğru kaydılar. Çoğu benzer şekillerde kendilerini ispatlamaya çalıştılar: Objektif gerçekçilik ve “kelime”ye ve oluşturulmuş dile karşı yitirilen güven; bilinç dışı olandan büyülenme; endüstriyel çevrenin baskıları ve ivmelenen değişimle ilgilenme; artan kaosta sanatsal yapıyı keşfetme arzusu; sık sık tamamiyle farklı politikalara, (Örneğin Sürrealizm ve Füturizm’deki gibi) farklı sanatsal işlemlere ve sanatın önemi ve yaşayabilme olanakları konularında farklılaşan bakışlara yol açtı. Buna karşın, eğer sunulan ispatlara değil de sanatın kendisine; soyutlama ve perspektivizme artan ilgisine, dilin kişiselleştirilmesine, çeşitli yeni-sembolist veya imajist biçimlere ve makine ve modern şehir gibi belli damıtılmış nesnelere olan ilgisine bakarsak, benzerlikler şaşırtıcı olabilir. Burada ortak sanatsal stile benzer bir şey sezilebilir. Aynı zamanda, uzaysal şekil, kişisel olamama doktrini, bilincin akışıyla aynı türde anlatım, veya kolajın farklılaşan kullanımlarını tanımak çok benzer türlerin temelini teşkil eden radikal konulara bir uyarı getirir. Dışavurumculuktan Dadaizme ve Sürrealizme bir yol çizilebilse bile, akımlar bir diğerine sentezle ulaşılan diyalektik gelişimde değildir. Tek bir anlayış yoktur

ve optimum yaratma alanları birbirini izleyen rastgele noktalardır.

“İzm”lerin eğilimi olduğu gibi, modernizmle belli bir psikoloji, sosyoloji ve resmiyete sahip estetik, kültürel ve politik farklılaşmanın yoğunlaşan atmosferiydi. Dini veya politik, bütün mezheplerde olduğu gibi “izm”ler bölünme eğilimindedir. Böylece, gerektiği şekilde taraftarlarını peşlerinde koşturdular, gösteriler yaptılar ve kendilerini toplum içinde teşhir ettiler. Dolayısıyla, sundukları bildiriler ve yayınladıkları dergiler, tarihlerinde çok önemli yere sahiptir. Akımların çoğu aslında kendilerini bu tür şeklin ve içeriğin karışımı, dökümanlar aracılığıyla isbat ettiler. Örneğin Marinetti’nin bildirileri muhteşem, büyüleyici dökümanlardı. Tzara, Breton ve diğerleri için kelimenin devrimi veya Gerçeküstücü devrim gibi ilan edilecek nedenlerle bildiri sanatın biçmiydi. Özellikle Tzara’nın Dada’sı veya Louis Aragon, Philippe Soupault ve Andre Breton’un “Litterature”ı gibi.

Burada, belki de, akımların başarılarının -ve aynı zamanda başarısızlıklarının bir endeksinden söz edilebilir. Deneysellik genel olarak açık inkar ortamında başladı; ve yolunu seyircisiyle, kendi pratik ve normlarını oluşturarak, yaptı. Bindokuzyüzyirmilerde bir çok kabul edilme savaşı kazanıldı; Gerçeküstücülük dışında, birçok yeni heyetin ortaya çıkmasına rağmen, akımın ilk günlerdeki heyecanı kalmadı. Böylece tüm çabanın büyük, ulaşılmış eserleri önemlerini gösterdiler; daha yenileri ortaya çıktı ve onların ortaya çıkışı öncü tartışma ve kazanımın geniş stokları sayesinde oldu. Burada, modern etkilerin, yeni tahmin ve tarzlara iten ve zorlayan eğilimleri aşmasını görebilirsiniz. Bunun sonucunda modernizmin kendi akımları, dergileri ve bildirileri ve son olarak anlaşılabilir modern bir stilden fazlası demek olduğunu anlarken bu tür eserlerin nasıl ortaya çıktığının anlaşılmasına yardım etmesi için, bunun birçok akımın fikir ve uyumsuzluklarında ve birlikteliklerinin sonucunda aranması gerektiği ortaya çıkmaktadır.<sup>168</sup>

<sup>168</sup> Malcom Bradbury, James Mc Farlane, Akımlar, Dergiler ve Manifestolar: Natüralizm ve Sonrası. Sanat Dünyamız Yapı Kredi Yay s. 132, 133,135,136,137.

## KAYNAKÇA

- AYSAN,, Şükrü.S. Kiraz, A. Öktem, **Sanat Tanımı Topluluğu, Sanat Olarak Betik**, Konuk Sanatçılar: Baloğlu, Alpaslan,Saray, İsmail, Mimar Sinan Üniversitesi Ders Notları,
- “BALL, Hugo, Fulucht aus der zeit” “Dada Almanach” **Sanat Dünyamız**, Çev. Ilgaz, Turhan,üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. 1993, Sa. 53, s. 82’deki alıntı.
- “BAYL, Friedrich, Resimde Dışavurumculuk” **Sanat Dünyamız**, Çev. RİFAT,Sema , üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. 1993, Sa. 52, s. 48, 50’deki alıntılar
- BAYKAM, Bedri, **Boyannın Beyni 80’li yıllardan Makaleler İstanbul Ekim 1990**
- BEUYS, Joseph. Beaubougr Galerileri, Centre Pompidau, Paris, Şubat, 1985. Boyut, Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı 4/32**
- Yayına Hazırlayan; BEYKAL, Canan, **Joseph Beuys Etkinlikleri 5,6,7 Kasım 1991, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul 1992.**
- Yayına Hazırlayan; BEYKAL,Canan..**5,6,7 Kasım 1991, (Üçgün) Beuys Etkinlikleri, Plastik Sanatlar Derneği Yay. Dizisi. (a+A), Çev. Derman, Deniz, İstanbul 1992**
- Yayına Hazırlayan;KARAMUSTAFA,Gülsün..D.ŞENGEL **Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4 1992**
- BLESH, Rudı. Harriet Janis “ Collage” **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi** Çev.Beykal, Canan.3/26 Kasım 1984
- BRADBURY, Malcom. James Mc Farlane,"Akımlar, Dergiler ve Manifestolar: Natürizm ve Sonrası", **Sanat Dünyamız. Yapı Kredi Yay.**
- BRETON, Andre ."Gerçeküstücü Nesne,Leziz Ceset Oyunu".**Sanat Dünyamız. Çev Rifat,. Sema, Yapı Kredi Yay. 1993, Sayı.53**
- Çağdaş Düşünce ve Sanat, Unesco/ AIAP Türkiye Ulusal Komitesi, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi Sa.1, 1991, İkinci Basım 1993**
- DUCHAMP, Marcel."Ready Made" **Sanat Dünyamız**, Çev. Rifat, Sema,Yapı Kredi Yay. 1993, Sa. 53, s.91’deki alıntı.

- ERGÜVEN, Mehmet. **Yoruma Doğru, Modernizm Üstüne**, Yapı Kredi Yay. 1.Baskı İstanbul 1992
- FİSCHER, Ernst . **Sanatın Gaerekliliği**, V yayınları, 7. baskı Kasım 1993
- Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat, Çağdaşlık Sorunsalı**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, Ekim 1993
- GENÇ, Adem. **Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, İzmir 1983
- "Gelenek Yenilik Üçüncü Güç Rus Avant-Garde 1900-1930" **Sanat Dünyamız**. Çev: E.B. Yapı Kredi Yay., s.83, 84, 85' deki alıntılar.
- Gençaydın, Zafer, " Pop Sanatı, Gençliğin Sanatı ve Kültürü," **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, 3/24, Haziran 1984
- GOMBRICH,E,. **Sanatın Öyküsü**, çev. Bedrettin CÖMERT, Remzi Kitabevi. İstanbul 1993
- "Gottfried, Benn "Bekennntnis zum Expresionismus" 1933; Paul RAABE der Expressionismus der Kampf um eine literarische. Bewegung, Münih 1965, s. 235, 46; Richard SHEPPARD, Alman Dışavurumculuğu" **Sanat Dünyamız**. Çev.ÖZKAN, Güzin. Yapı Kredi Yay. Güz, 1993, Sa. 51, s. 24' teki alıntı.
- "HİLLER, Kurt, Gustav Wyneken, Erziehungslehre undder aktivismus. Hannover 1919, s. 9" **Sanat Dünyamız**,Çev. ÖZKAN, Güzin .Yapı Kredi Yay. Güz, 1993, Sa. 51, s. 24' teki alıntı.
- Hugnet, G, Dadacılık Sözlüğü., **Sanat Dünyamız**, Çev.İlgaz, Turhan .Yapı Kredi Yay. 1993, Sa.. 53, s. 87,88'deki alıntı.
- İNCE, Özdemir, " Dada Akımının Amacı ve Serüveni," **Milliyet Sanat Dergisi**, Aralık1975, Sa. 61
- iPŞİROĞLU,Nazan,Mazhar.**Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul1993
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Yapı Kredi Yay. İstanbul, Mart 1995
- KINAY, Cahit. **Sanat Tarihi, Rönesans'tan Yüzyılımıza Gelenekselden Moderne**, Kültür Bakanlığı Yay. 1443 Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Sanat Tarihi Dizisi, 25-1, Ankara 1993
- "KUSPIT, Donald." Joseph Beuys, Sanatçının Gövdesi," **Sanat Dünyamız**,Çev. Plümer, Nuri,, Yapı Kredi Yay. Sa. 52, 1993.

LYNTON, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Cevat ÇAPAN, Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993

MADRA, Beral. 1981" Köln Sanat Fuarı" **Sanat Çevresi Aylık Sanat Dergisi** Sayı.8, Ağstos 1983

"MARKOV, Wiladimi., Rus Fütürizmi" **Sanat Dünyamız**, Çev. Selahattin HİLAV, üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay.s130,131'deki alıntılar.

Derleyen: KÜÇÜK, Mehmet, **Modernite Versus Postmodernite**, Vadi Yay., 1993, Kızılay, Ankara, I.Basım, Nisan 1993

ÖGEL, Semra. **Çevresel Sanat, Çağımızda Çevre Yaratma Etkileme ve Yorumlama**, İstanbul Teknik Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Yay. 121, Gümüşsuyu 1977.

"PALMIER, Jean- Michel, Dışavurumculuk ve Sanatlar" **Sanat Dünyamız** Çev, Mehmet RİFAT. üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Güz 1993, Sa. 51, s. 38, 39' daki alıntılar.

" PUNİN, Nikolai, Konstrüktivizm" **Sanat Dünyamız**, Çev. RİFAT, Mehmet, üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay..

RICHTER, Hans, **Dada 1916-1966 Bir Sanat ve Anti Sanat Hareketi** Çev.Tüzel, Mustafa, Birey Yay. İstanbul 1993

**Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, Görsel Yayınlar, 1981, Cilt No. 4

" Sanouillet, Michel, Ball, Hugo, Flucht aus der Zeit; s. 107", "Dada Almanach s.26,27,28,29" **Sanat Dünyamız**, Çev.İlgaz, Turhan , Yapı Kredi Yay. 1993 Sa. 53 s. 74,75,76,77,78'deki alıntılar

"SHEPPARD, Richard, Alman Dışavurumculuğu" **Sanat Dünyamız**, Çev. ÖZKAN, Güzin, üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Güz, 1993, Sa. 51, s.23'deki alıntı.

" SHEPPARD, Richard, Alman Dışavurumculuğu" **Sanat Dünyamız**, Çev. RİFAT, Mehmet, üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Güz 1993, Sa. 51, s. 26' daki alıntı.

"Der Expressionismus, Münih,1920, s. 3; SHEPPARD, Richard, Alman Dışavurumculuğu" **Sanat Dünyamız**, Çev. ÖZKAN, Güzin, üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Güz, 1993, Sa. 51, s.23, 24' teki alıntılar.

- “Der Expressionismus, Mnh,1920, s. 3; SHEPPARD, Richard, Alman Dışavurumculuğu” **Sanat Dünyamız**, ev. ÖZKAN, Güzin, üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Gz, 1993, Sa. 51, s.23, 24’ teki alıntılar.
- “STERNHEİM, Carl, Die deutsche Revolution, Berlin 1919, s. 11; SHEPPARD, Richard , Alman Dışavurumculuğu”, **Sanat Dünyamız** ev.ÖZKAN, Güzin üç aylık kültür dergisi, Yapı Kredi Yay. Gz, 1993, Sa. 51, s. 24’ teki alıntı.
- Tzara, Tristan, II. Dada Bildirgesi, 1917, **Sanat Dünyamız**, ev. Rifat, Sema, Yapı Kredi Yay. 1993, Sa. 53

## **EKLER**

### **EK-1**

#### **Zürih Dada Hareketine Katılanlar**

##### **Hugo Ball**

22.2.1886'da Pirmasens'de (Almanya'da) doğdu. 14.9.1927'de Sant Abbondio'da (İsviçre) öldü. Yazar ve şair Emmy Hennings'le birlikte 1916 yılında Zürich'te "Cabaret Voltaire"i kurdu. Hans Arp, Marcel Janco, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck ve Walter Sernerle birlikte çalıştı. Yüksek sesli şiirler besteledi. 1917'de Dada hareketinden çıktı.

##### **Emmy Hennings**

17.2.1885'de Flensburg'ta (Almanya) doğdu. 10. 8. 1948'te Magliaso'da (İsviçre) öldü. Şarkıcı ve şair Hugo Ball'ın karısı. 1916 yılında Hugo Ball ile birlikte "Cabarette Voltaire"i kurdu ve gösterilerde yer aldı.

##### **Tristan Tzara**

4.4.1896'da Moinesti'de (Romanya) doğdu. 24.12.1963'te Paris'te öldü. Fransızca yazan şair ve yazar Zürihteki Dada hareketinin kurucularından. 1917'de Dada dergisini yayınladı. "Dada"nın 3. sayısında ilk Dada bildirisini ilan etti. 1919 yılı sonlarında Parise gitti. Zürich'te, New York'ta, Paris'te, Berlin'de, Hannover'de ve Köln'de yayınlanan hemen hemen tüm Dada yayınlarında çalıştı.

##### **Hans Arp**

16.9.1887'de Strassburg'da doğdu. 7.6.1966'da Basel'de öldü. Ressam, heykeltıraş ve şair. 1916'da Zürich'teki Dada hareketinin kurucularından Tristan Tzara'nın ve Richard Hueisenbeck'in şiir kitaplarını resimledi. Walter Salner ve Tristan Tzara ile birlikte otomatik şiiri keşfetti. Max Ernst ve Johannes Bargeld'le birlikte Köln'deki Dada grubunu kurdu. Max Ernst, Andre Breton ve Tristan Tzara ile birlikte "Dada intirol, Augrandair, Der Sangerkrieg"i yayınladı. Kurt Schwitterz'in dergisi "Merz"de onunla birlikte çalıştı.

##### **Otto van Ressa**

20.4.1884'de Freiburg'im Bresgau'da (Almanya) doğdu. Ressam Zürich'te 1917'de açılan ilk Dada sergisine katıldı. Berlin'de 1920'de ilan edilen Dada-ist bildiriye imzalayanlardan.

### **Marcel Janco**

24.5.1895'de Budapeşte'de doğdu. Ressam ve mimar Zürih'teki Dada hareketinin kurucularından "Cabarete Voltaire" ve "Galerie Dada" için maskeler, afişler ve dekorlar yaptı.

### **Richard Hueisenbeck**

23.4.1892'de Frankenau'da (Almanya) doğdu. Şair ve yazar. 1916'da İsviçreye geldi. "Cabaret Voltaire"nin gösterilerine katıldı. 1917'de Berlin'e döndü. 1918'de Berlin Dada hareketini kurdu. "Dada-Almanağı"nın yayıncısı (1920) ve bir Dadaizm tarihi olan "En Avant Dada"nın (1920) yazarı. New York'ta Charles R. Hulbeck adını kullandı.

### **Walfer Serner**

15.3.1889'da Karisbad'da (Çekoslovakya) doğdu. Yazar, Zürih'teki Dada hareketinin kurucularından "Jirius" dergisinin yayıncısı, 1919'da Otto Flake ve Tristan Tzara ile birlikte Zürih'teki son Dada yayını olan "Der Zeltweg"i çıkardı. 1922'de Rusya'ya gitti. O zamandan beri kayıp.

### **Hans Richter**

6.4.1888'de Berlin'de doğdu. Ressam, grafiker, deneysel sinemacı ve yönetmen. 1916'da Zürih'teki Dada hareketine katıldı. 1918'de Almanya'da Viking Eggeling'le birlikte sinema denemeleri yaptı. 1919'da ilk filmi: "Prelude". 1921'de ilk soyut filmi "Rhythmus 21" 1923-1926 yılları arasında Berlin'de "G" dergisini yayınladı. Southbury (ABD) ve Lokarno'da yaşadı.

### **Sophie Taeueber-Arp**

19.1.1889'da Davos'ta doğdu. 13.1.1943'te Zürih'te öldü. Ressam, Hans Arp'ın karısı. Zürih Dada hareketinde yer aldı. Hans Arp'le ortak çalışmalarda bulundu. Dada-Ahşap plastikleri ve kuklalar yaptı.

### **Viking Eggelinig**

12.10.1880'de Luna'da (İsveç) doğdu. 19.5.1925'te Berlin'de öldü. Ressam ve deneysel sinemacı. Tristan Tzara sayesinde Dada hareketine katıldı. 1918'de Almanya'ya Hans Richter'le birlikte çalıştı. 1921'de ilk soyut film olan "Diagonal-Shymphonie"yi yaptı.

### **Artur Segal**

13.6.1875'de Jassy'de (Romanya) doğdu. 23.6.1944'te Londra'da öldü. Ressam ve grafiker. Zürih Dada hareketine dahildi.

### **Augusto Giacometti**

16.8.1877'de Stampa'da (İsviçre) doğdu. 9.7.1947'de Zürih'te öldü. Ressam.

### **Christian Schad**

21.8.1894'de Meisbach'ta (Alamanya) doğdu. Ressam ve grafiker. Schadografi adını verdiği, yapıştırma resim, fotogram ve fotomontaj'dan oluşan eserler yarattı. 1916-1919 yılları arasında Cenevre'de yaşadı.

### **Paul Klee**

18.12.1879'da Munchenbuchsee'de (İsviçre) doğdu. 29.6.1940'da Muralto Locarno'da öldü. Ressam ve çizer. Zürih'te 1916'da "Cabaret Voltaire"de, 1917'de "Galerie Dada'da sergiler açtı.

### **Oscar Wilhelm Lüty**

26.6.1882'de Bern'de doğdu. 1.10.1945'de Zürih'te öldü. Ressam. Resimleri 1917'de Zürihte gerçekleştirilen ilk Dada sergisinde sergilendi. 1920'de Berlin'de "Dadaist Manifesto"yu imzalayanlardan.

### **Walter Hebig**

9.4.1878'de Frankenstein'da (Almanya) doğdu. Ressam. 1917'de Zürihte düzenlenen ilk Dada sergisine katıldı. As Cona'da yaşadı.

### **Fritz Casar Baumann**

3.5.1886'da Basel'de doğdu. 9.10.1942'de Basel'de öldü. Ressam. 1919'dan "Artistes Radicaux" grubundaki Dadacılarla birlikte çalıştı.

### **Marcel Slodki**

11.11.1892'de Lodz'da (Rusya) doğdu. 1943'te Auschwitz'e gönderildi. Ressam ve grafiker. Zürih Dada hareketine katıldı. 1917'de "Gallerie Dada'da resimlerini sergiledi.

### **Giorgio de Chirico**

10.7.1888'de Volo'da (Yunanistan) doğdu. Ressam ve şair. Dadaizm üzerine büyük etkisi vardır. Roma'da yaşadı.

### **Francis Marie Martinez Picabia (Bkz. New York Dada)**

**EK-2****Paris Dada Hareketine Katılanlar****Tristan Tzara** (Bkz. Zürih Dada)**Paul Eluard**

14.12.1895'de Saint Denis'de doğdu. 18.11.1952'de Charenton-le Pont'da (Fransa) öldü. Gerçek adı Eugene Grindel. Şair. Paris'teki Dada hareketinin kurucularından. "Provenbe" dergisinin yayıncısı. Ayrıca çeşitli Dada yayınlarında çalıştı.

**Serge Charhouné**

4.8.1888'de Bougourouslan (Rusya)'da doğdu. Ressam ve şair. Paris'teki Dada hareketine katıldı.

**Paul Dermée**

13.4.1886'da Lüttich'de doğdu. 1957'de öldü. Şair. Paristeki Dada hareketine katıldı. 1920'de "Z" dergisini yayınladı. Çeşitli Dada yayınlarında yer aldı.

**Celine Arnould**

Yazar. Paris'teki Dada hareketine katıldı. 1920'de "Projecteur" dergisini yayınladı. Çeşitli Dada yayınlarına katkıda bulundu.

**Francis Marie Martinez Picabia** (Bkz. New York Dada)**Hans Arp** (Bkz. Zürih Dada)**Jean Crotti**

24.4.1878'de Bulle'de (İsviçre) doğdu. 1958'de Paris'te öldü. Ressam, 1917'de New York'ta Marcel Duchamp ve Mann Ray ile ilişki kurdu. Paris'teki Dada hareketine dahildir.

**Suzanne Duchamp**

1889'da Blainville'de (Fransa) da doğdu. 1958'de Paris'te öldü. Şair ve ressam. Marcel Duchamp'ın kızkardeşi ve Jean Crotti'nin eşi. Paris'tek Dada hareketine dahildi.

**Gedrges Ribemont - Dessaignes**

19.6.1884'te Montpellier'de doğdu. Şair ve yazar. Paris'teki Dada hareketine katıldı ve zaman zaman yazışmaları yürüttü. Çeşitli Dada yayınlarına katıldı. Dadacı eserleri 1920'de Paris'te sergilendi.

**Robeit Delenuay**

12.4.1885'te doğdu. 25.10.1941'de Montpeiller'de öldü. Ressam.

**Pablo Picasso**

25.10.1881'de Malaga'da (İspanya) doğdu. Ressam ve heykeltıraş. 1916'da Zürih'teki "Cabaret Voltaire"de düzenlenen sergiye bilgisi dışında katıldı.

**Man Ray** (Bkz. New York Dada)

**Marcel Duchamp** (Bkz. New York Dada)

**Max Ernst** (Bkz. Köln Dada)

**Jean Cocteau**

5.7.1892'de Maison-Laffite'de (Fransa) doğdu. 11.10.1963'de Paris'te öldü. Şair, yazar ve ressam. Paris'teki Dada hareketine etkin bir şekilde katıldı. Çeşitli Dada yayınlarına katkıda bulundu.

**İlya Zdanevitch**

Rusya'da doğdu, Paris Dada hareketinde yer aldı.

## EK-3

### 2.4.2 Berlin Dada Hareketine Katılanlar

**Richard Huelsenbeck** (Bkz. Zürih Dada)

#### **George Grosz**

26.07.1893'te Berlin'de doğdu. 6.7.1959'da Berlin'de öldü. Ressam, çizer ve yazar. 1918 yılında Richard Huelsenbeck aracılığıyla Dada hareketine katıldı. 1919 yılında Wieland Herzfelde ile birlikte "Die Pleite", Franz Jung ile birlikte "Jedermann sein eigener Fussball" ve Carl Einstein ile birlikte "Der blutige Ernst" dergilerini yayınladı. Alman burjuvazisini ve Alman militarizmini en acımasız biçimde ele alan karikatürist oydu. 1932'de A.B.D'ye iltica etti.

#### **Raoul Hausmann**

12.7.1886'da Viyana'da doğdu. Kendine "Dadasof" adını taktı. Ressam, heykeltıraş ve şair. Richard Huelsenbeck ile birlikte Berlin Dada-Hareketini kurdu. "Der Dada" dergisinin yayıncısı. Çeşitli Dada yayın organlarına katkıda bulundu. Kurt Schwitters'i "Ursanote"yi bestelemesi için harekete geçiren "fmsbw" adlı şiiri yazdı. Fotomontajlar ve kolajlar yaptı, Limoges'de (Fransa'da) yaşadı. 1970'de öldü.

#### **Johannes Baader**

21.6.1876'da Stuttgart'da doğdu. 15.1.1955'de öldü. "Ulu Dada" ve "Dada peygamberi" olarak anıldı. Mimar ve yazar. 1918'de Berlin Katedralindeki ayini "Jesus christus bizim umurumuzda değil" konuşmasıyla sabote etti. 1919'da Weimur'daki ulusal mecliste Dadaist program dergileri dağıttı. 1918-1920 yılları arasında Berlin'deki Dada hareketine katıldı. "Die Grüne Leiche" adlı af ilanını yayınladı. "Dada Almanak"ının yayın çalışmalarına katıldı. Berlin'de 1920'de gerçekleştirilen "Uluslararası Dada Fuarı"na katıldı.

#### **Franz Jung**

26.11.1888'de Neisse'de (Almanya) doğdu. 1963'te öldü. Yazar. Berlin Dada Hareketine katıldı. Richard Huelsenbeck ve Roul Hausmann ile birlikte "Clup Dada" dergisini yayınladı. Bir yardımcısı ile birlikte Baltık Denzinde bir vapura el koyup onu Leningrad'a Ruslara hediye etmesiyle ünlü oldu. 1937'de A.B.D'ye iltica etti.

### **John Heartfield (Helmut Herzfelde'nin takma adı)**

19.6.1881'de Berlin'de doğdu. "Monteur-Dada" diye anıldı. 1918-1920 yılları arasında Berlin Dada Hareketine katıldı. 1916 yılında kardeşi Wieland Herzfelde ile birlikte Fotomontajı icad etti. 1920'de "Der Dada" dergisinin üçüncü sayısını yayınlayanlardan. Berlin'de 1920 yılındaki "Dada Fuarı"nın organizatörlüğünü yaptı. 1933 yılında Prag'a iltica etti. Sonra Berlin'de yaşadı.

### **Hannah Höch**

1.11.1889'da Gotha'da (Almanya) doğdu. Ressam. Berlin'de 1918-1920 yıllarındaki Dada Hareketinin üyelerinden. Fotomontajlar ve kolajlar yaptı. Kurt Schwitters ve Raul Hausmann ile birlikte 1921'de Prag'da yapılan Dada gösterisine katıldı.

### **Walter Mehring**

29.4.1896'da Berlin'de doğdu. Walt Mehring adını kullandı. Yazar ve şair. Berlin Dada Hareketine katıldı. 1920 yılında sol radikal "Politische Kabaret" tiyatrosunu kurdu. Taşlamalar ve şarkılar yazdı. 1933'te New York'a iltica etti. Daha sonra Ascona'da yaşadı.

### **Otto Dix**

2.12.1891'de Untermhausen'de (Almanya) doğdu. Ressam. 1920'de Berlin'de gerçekleştirilen "1. Uluslararası Dada Fuarı"nda resimlerini sergiledi.

### **Max Ernst**

2.4.1891'de Brühl'de (Almanya) doğdu. Ressam ve şair. Hans Arp ve Johannes T. Baargeld ile birlikte Köln'deki Dada grubunu kurdu. Johannes T. Baargeldle birlikte 1919'da "Bulletin D" ve 1920'de "Die Schammade" dergilerini çıkarttı. 1922 yılında, ahlaka aykırı bulunduğu için kapatılan "Brauhaus Winter" adlı Dada sergisini organize etti. Hans Arp ile birlikte "Fatagaga resimleri" serisini yaptı. Andre Breton ve Tristan Tzara ile birlikte 1921'de Tirol'deki Dada buluşmasına katıldı. 1922'de Paris'e gitti.

### **Johannes Theodor Baargeld(Alfred Grünwald) ın takma adı.**

Ressam ve şair. Hans Arp ve Max Ernst ile birlikte Köln'deki Dada grubunu kurdu. 1919'da politik mizah dergisi "Der Ventilator"u 1919'da Max Ernst ile birlikte "Bulletin D"yi ve 1920'de "Schammade"yi yayınladı. 1920'de bir kaza sonucu öldü.

**Heinrich Hoerle**

1.9.1895'te Köln'de doğdu. 3.7.1936'da Köln'de öldü. Ressam ve yazar. Köln'deki Dada grubunda yer aldı. 1919'da "Der Ventilator" ve 1919'da "Der Strom" dergilerinde çalıştı. "Bauhaus Winter" sergisine katıldı. 1920'de "Die Schammade"nin çalışmalarında yer aldı. 1929'da Franz Wilhelm Seiwert ile birlikte "a-z" dergisini yayınladı.

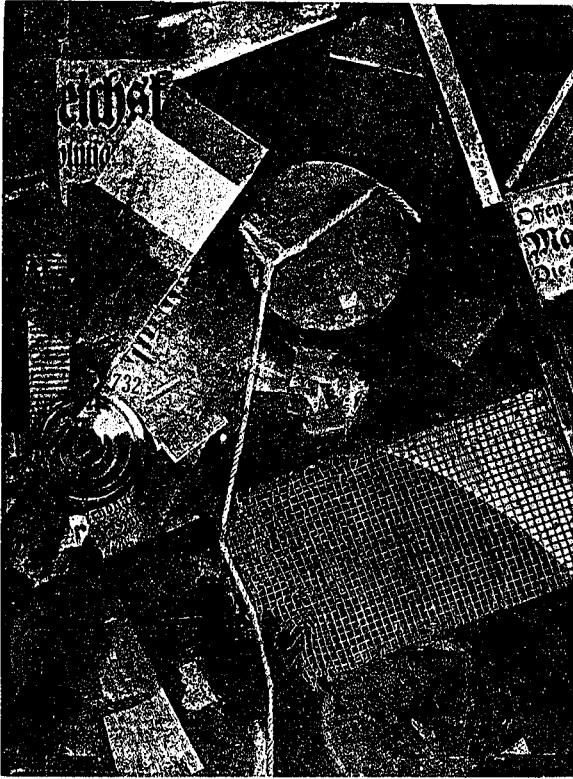
**Franz Wilhelm Seiwert**

9.3.1884'te Köln'de doğdu. 3.7.1933'te Köln'de öldü. Ressam, grafiker ve şair. Köln Dada Hareketinde yer aldı. 1921'de "Der Strom" kitap dizisinde çalıştı. Heinrich Hoerie ile birlikte 1929 yılında "a-z" dergisini çıkardı.\*

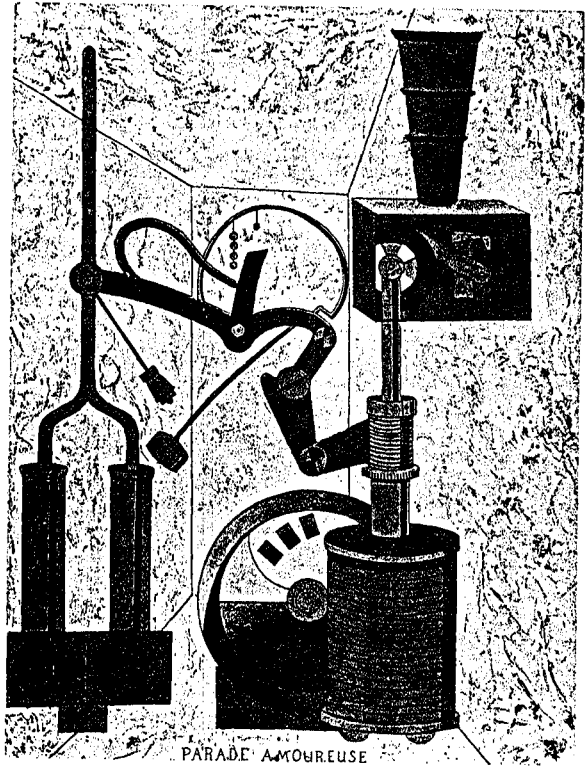
\*Ek:1,2,3 deki yazılar:" Hans RICHTER, Dada 1916-1966 Bir Sanat ve Anti Sanat Hareketi Çev.Tüzel, Mustafa, Birey Yay. İstanbul1993 " adlı kitap-  
tan alınmıştır.

**EK-4**

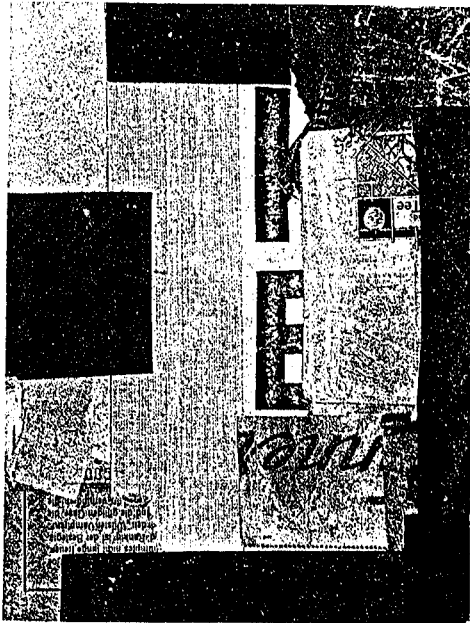
**DADA SANATÇILARININ  
ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER**



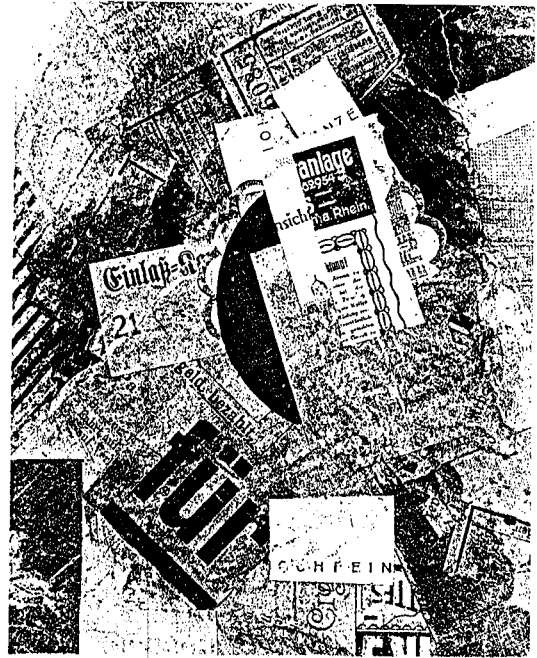
Kurt SCHWITTERS, Merzbild, 1920.  
Düsseldorf Nordrhin Westfalen  
Kolleksiyonu



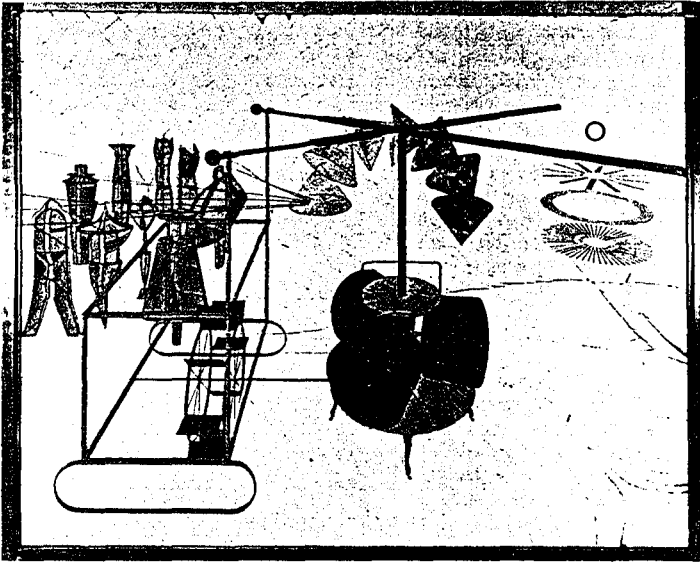
PARADE AMOUREUSE  
Francis PICABIA, Aşıkane Panayır, 1917.  
73 x 96cm.



Kurt SCHWITTERS, Kolaj, 1923.  
19,5 x 24,5cm.



Kurt SCHWITTERS, Yeşil Leke, 1920.  
25 x 26,5



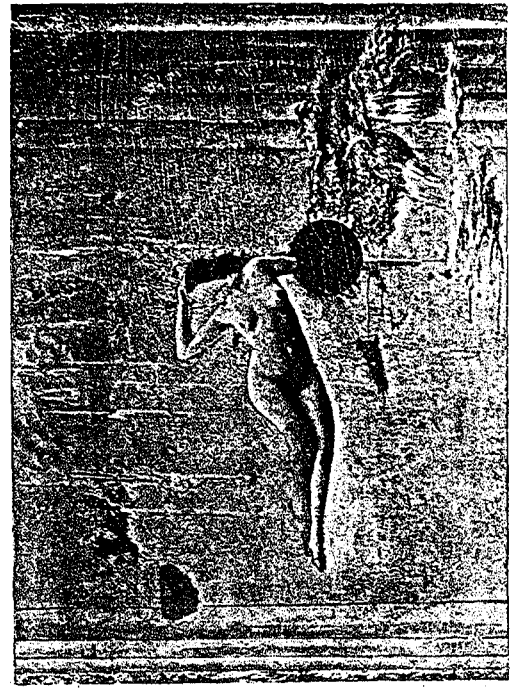
Marcel DUCHAMP,  
Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin,



Hans ARP, Da Demeti, 1920.  
27.5 x 39cm.



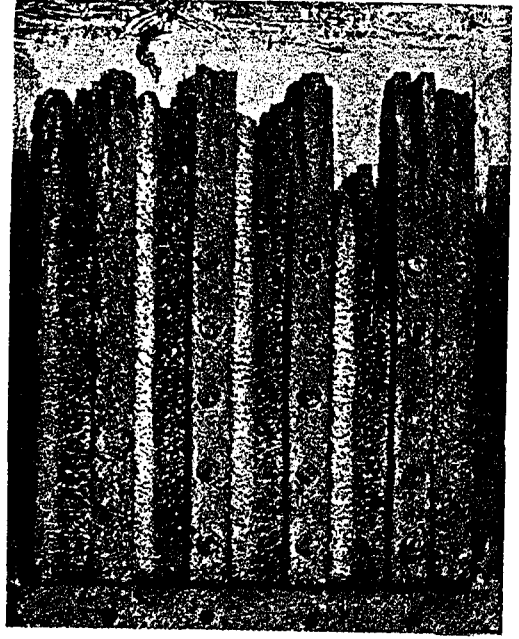
Francis PICABIA, M' amagenez-y



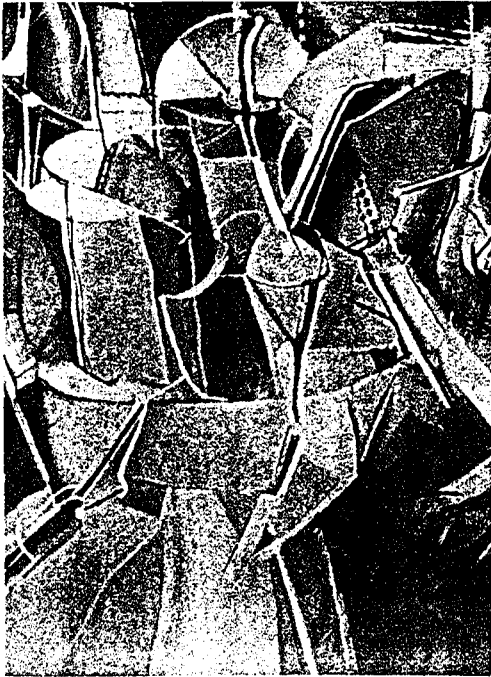
Max ERNST, Les Pleiades, 1920



Hans RICHTER, Kendi Portresi,  
1917. Yağlıboya



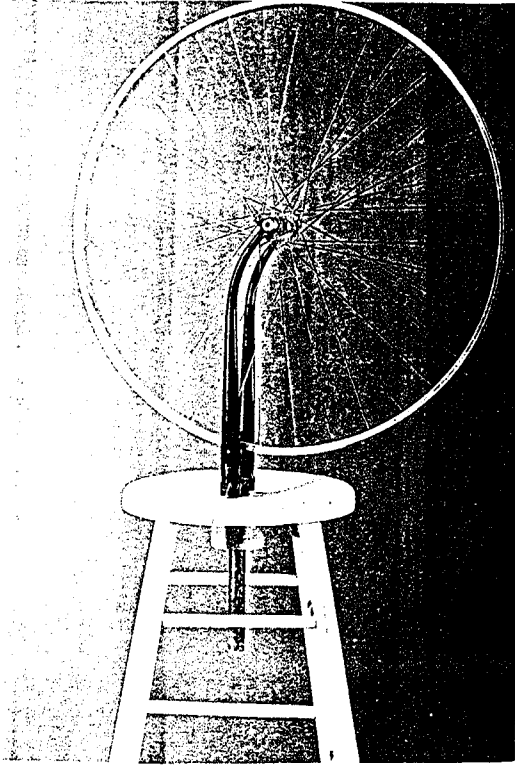
Max ERNST, Dadavillage (Dada Kenti),  
1923-24.



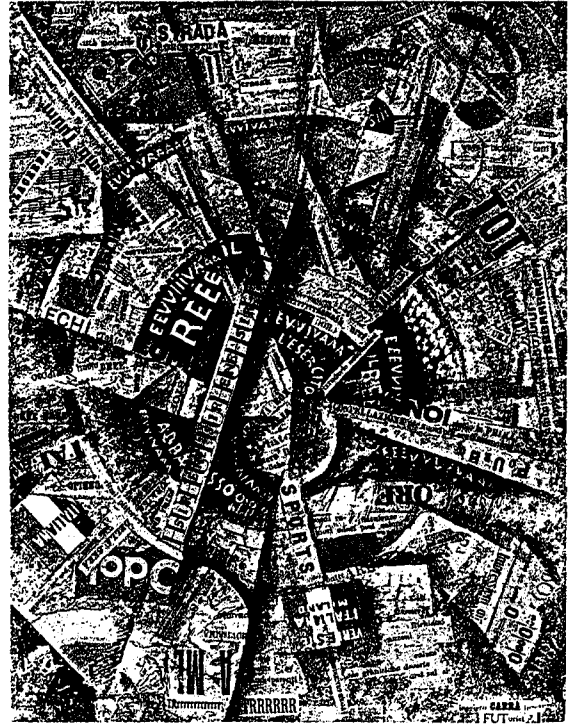
Marcel DUCHAMP,  
Vierge a la Marie Pasajı



Kurt SCHWITTERS, Mavi Ötesi,  
1921. 15 x 12,5cm.



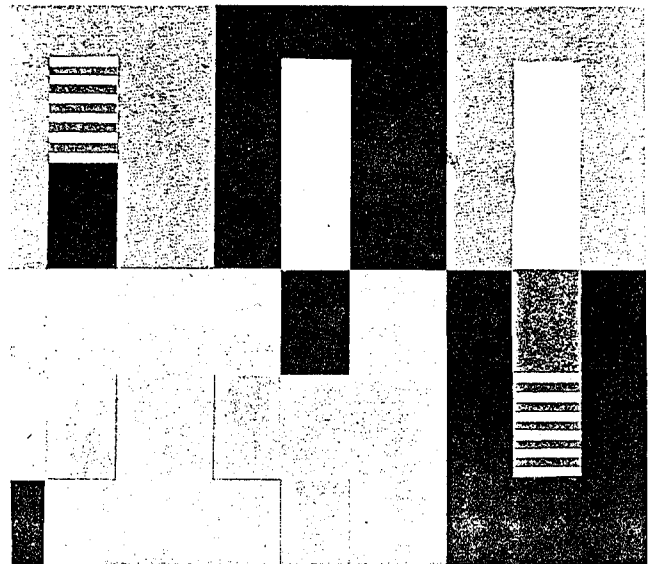
Marcel DUCHAMP, Bisiklet Tekerlegi,  
1913. Yükseklik 126,5cm.



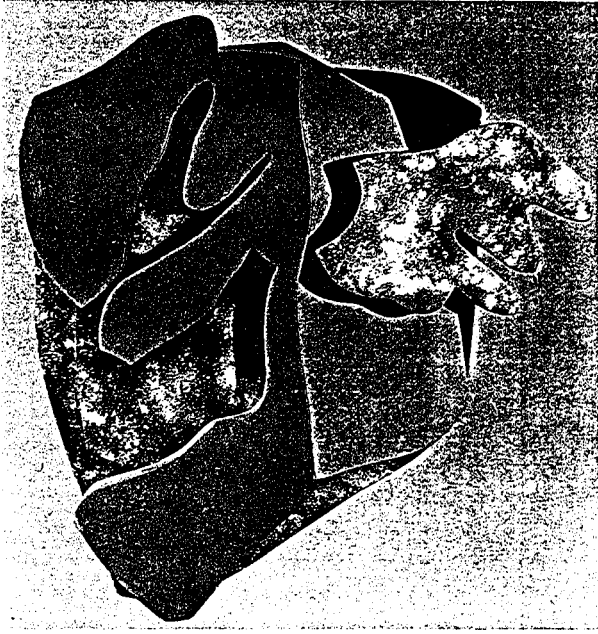
C.CARRA, Manifestazione Interventista,  
1914.



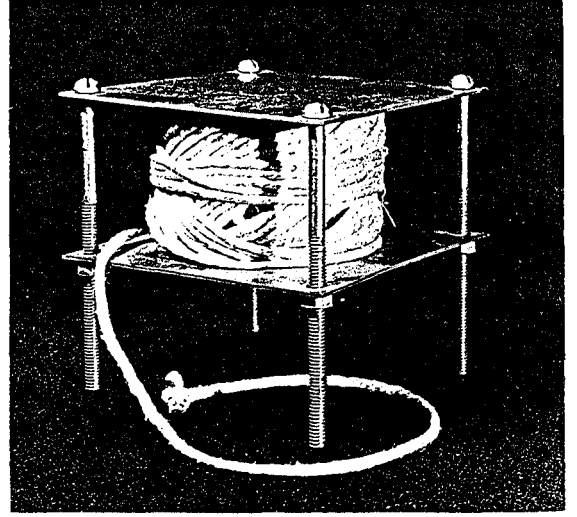
Georges GROSZ,  
Bahtsız Auguste Amcayı Unutma, 1919.



Hans ARP, Kolaj,  
1916. 39 x 36cm.



Hans ARP, Tzara'nın Portresi,  
1916. 47 x 49.9cm.



Marcel DUCHAMP, Gizli Bir Gürültüyle,  
1916, 12 x 12 x 12cm.



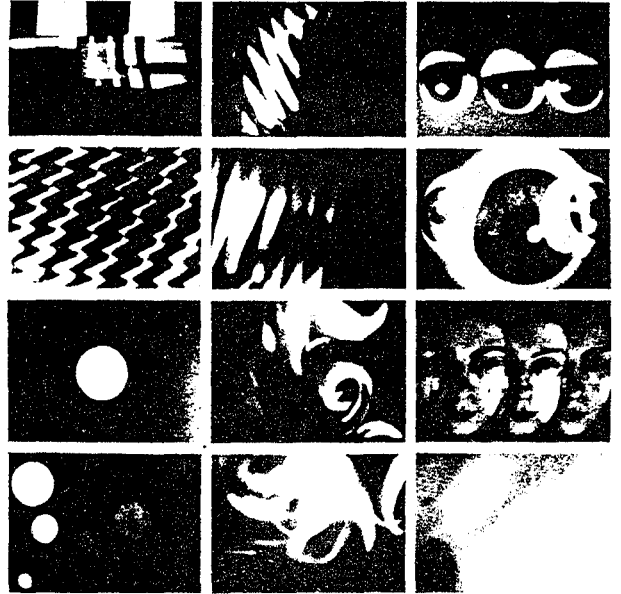
Jean (Hans) ARP,



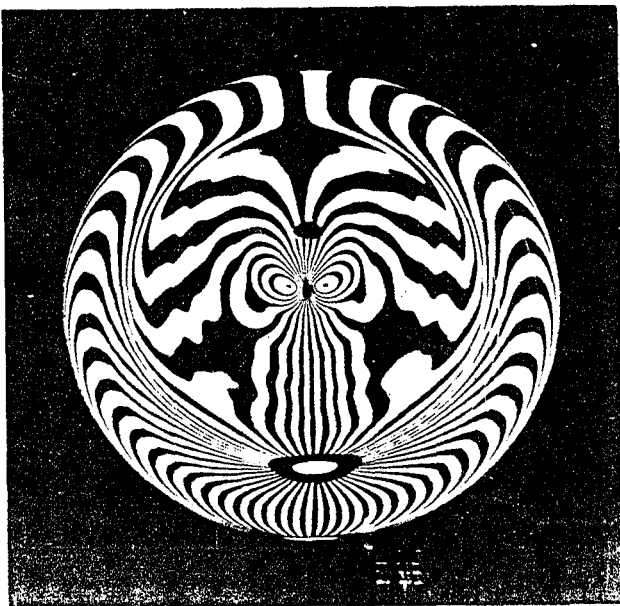
Morton SCHAMBERG, Tannı.



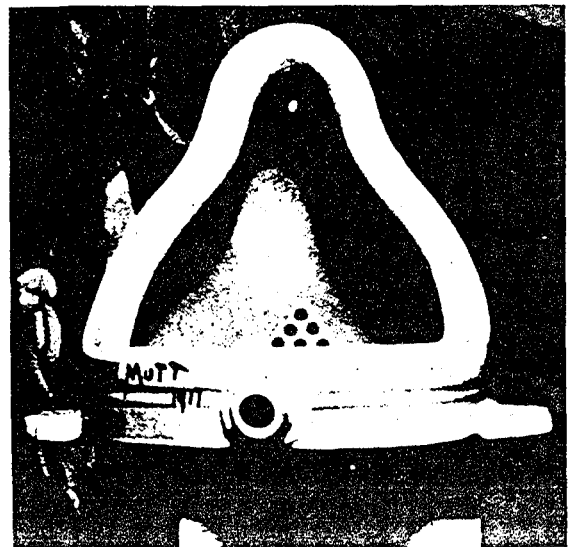
Francis PICABIA, Rene Clair, "Enter" acte',  
1924.



Hans RICHTER, Filmstudie, 1926.



Karl GERSTNER, Linsen-bild no.8, 1964-65



Marcel DUCHAMP, Fountain (çeşme),  
1917. 63 x 46 x 36cm. Ready Made.



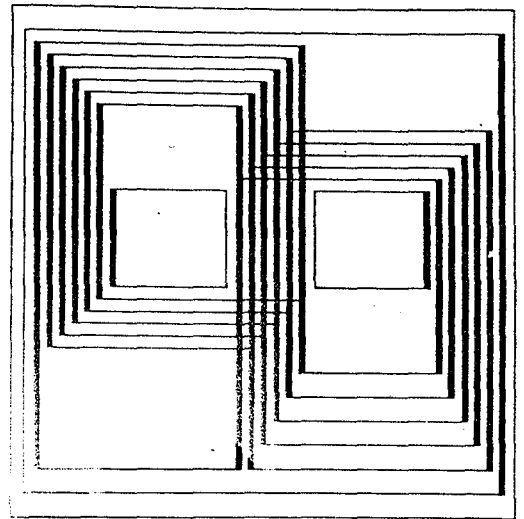
Francis PICABIA, Udnie, 1913



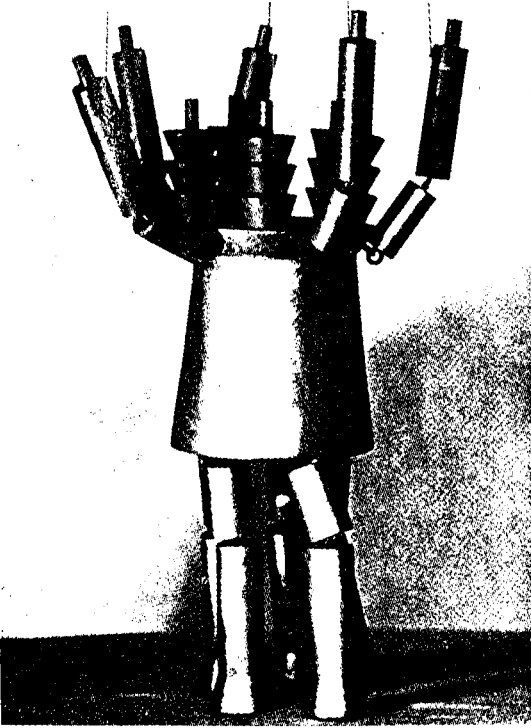
Man RAY, The Enigma of Isidore Ducasse.  
(Isidore Düşesinin Gizemi) 1920.



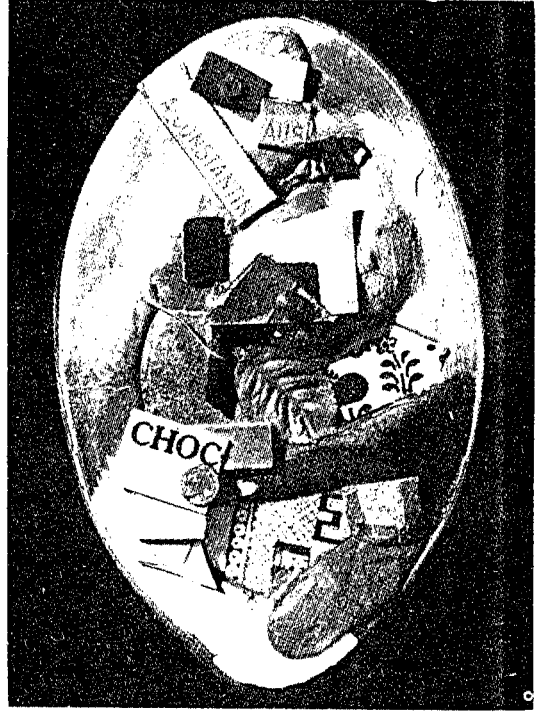
Peter AGOSTINI, The Clothesline,  
1960. Alçı.



Josef ALBERS, Seclusion, 1924.  
Litografi.



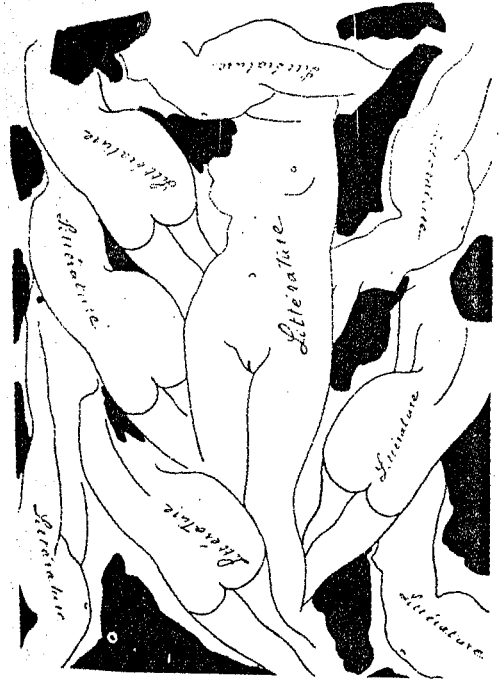
Sophie TAEUBER - ARP, Kukla, 1918.



Kurt SCHWITTERS,  
Başlıksız Bir El Aynası Üstünde Kolaj,  
1920.



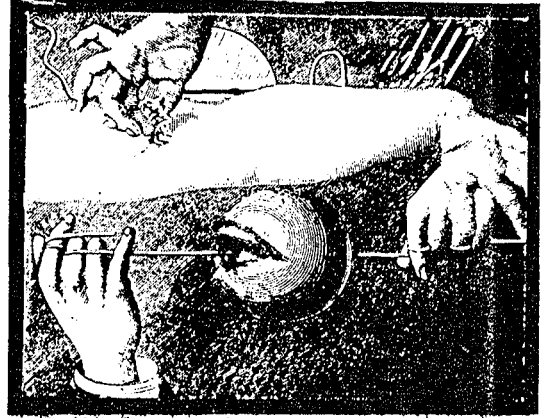
Kurt SCHWITTERS, Merz Yapısı,  
1922 - 1933. Hannover



Francis PICABIA-  
Littérature Dergisinin Kapağı  
Nouvelle Se' Rie Nr. On



John HEARTFIELD, Cover For Der Dada 3  
(3 Nolu Dada Dergisinin Kapağı), 1920.



PAUL ELUARD  
RÉPÉTITIONS  
DESSINS DE MAX ERNST

Max ERNST, Lepetitions



Roul HAUSMANN, Tatlin at Home  
(Tatlin Evde), 1920. Kolaj ve Suluboya.



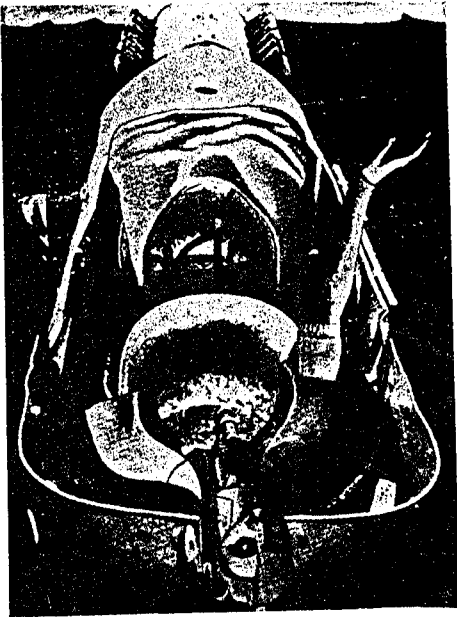
Man RAY, The Impossibility  
(İmkansızlık), 1920.



Marcel JANCO, Blanc Sur Blanc,  
1917. Alçı Rölyef.



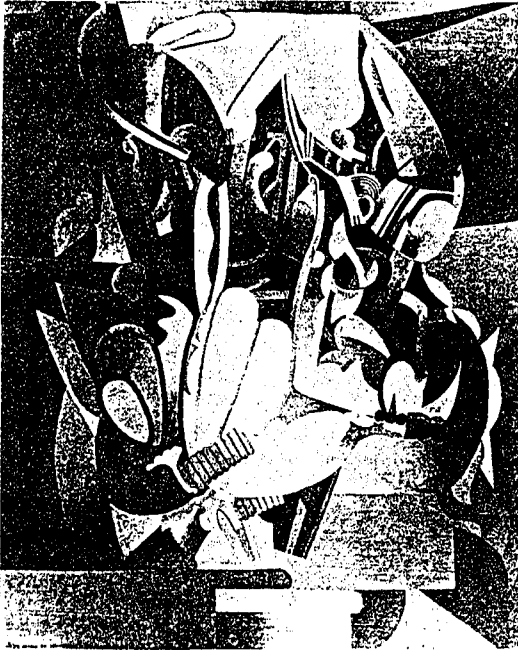
Raul HAUSMANN,



Max ERNST,  
Mariee Anatomie - Die Anatomie,  
1921. Kolaj ve Guvaş



Man RAY, Rayogram(Photogram),  
1921.



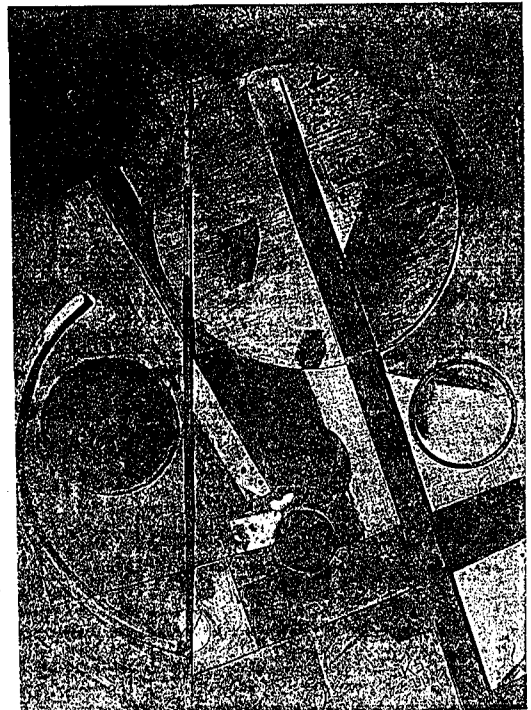
Francis PICABIA,  
I See Again in Memory My Dear Udie  
(Sevgili Udie'yi Tekrar Hatırlıyorum),  
1914.



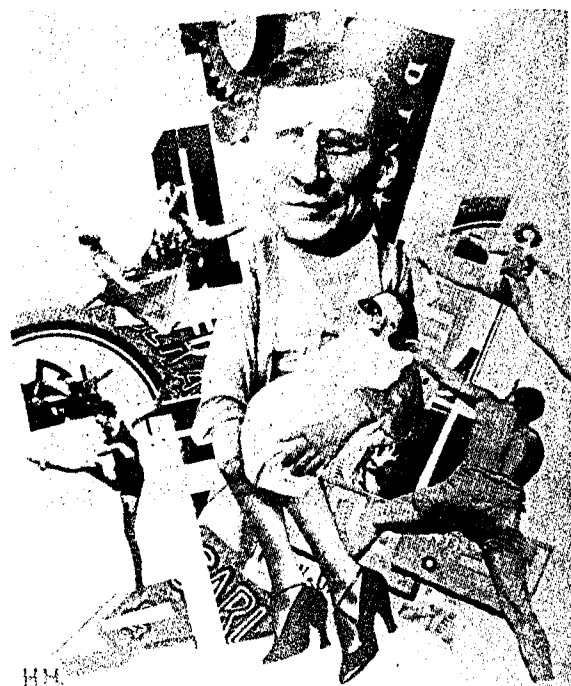
Francis PICABIA, Femme Aux Allumettes,  
1920. Yağlıboya ve Kolaj



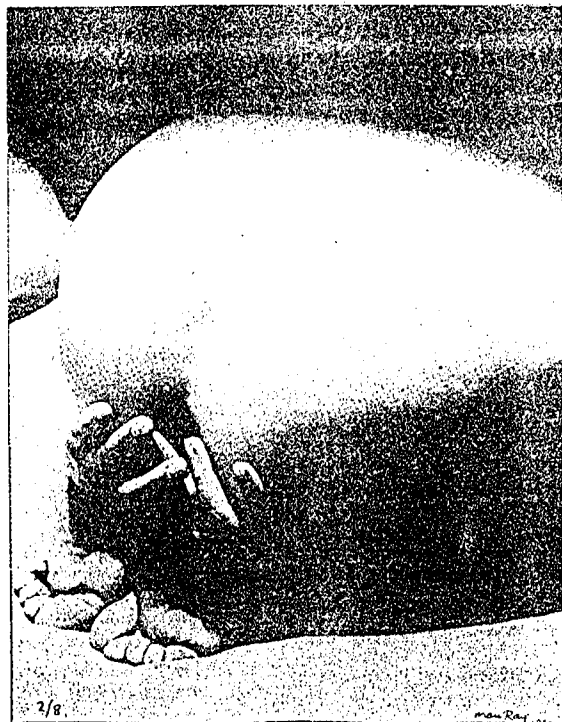
Kurt SCHWITTERS, Merzbild, 1930



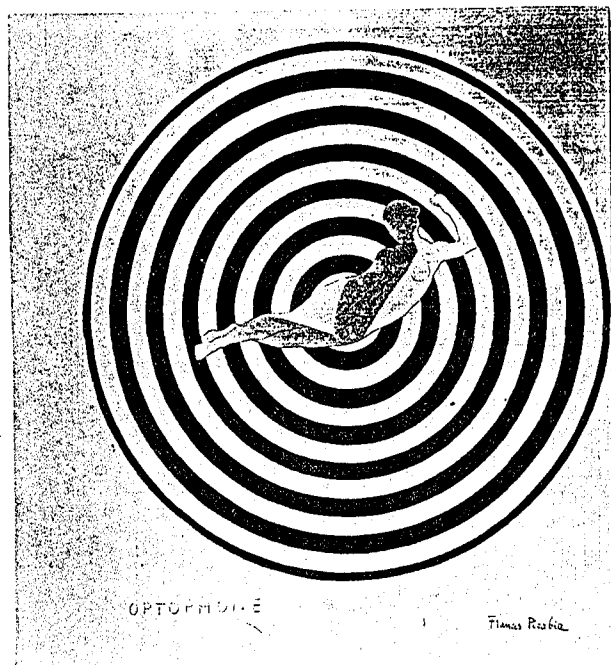
Kurt SCHWITTERS,  
The "Worker" Picture (İşçi'Resmi),  
1919.



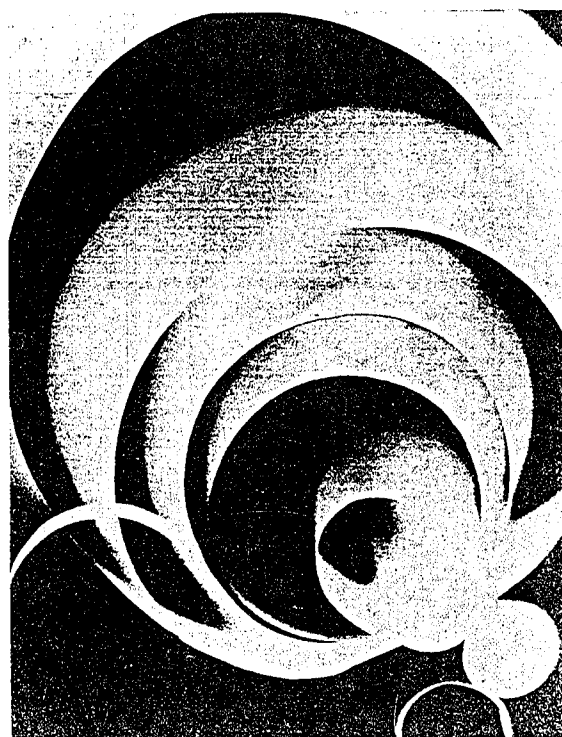
Hannah HÖCH, Der Vater, 1920  
Fotomontaj



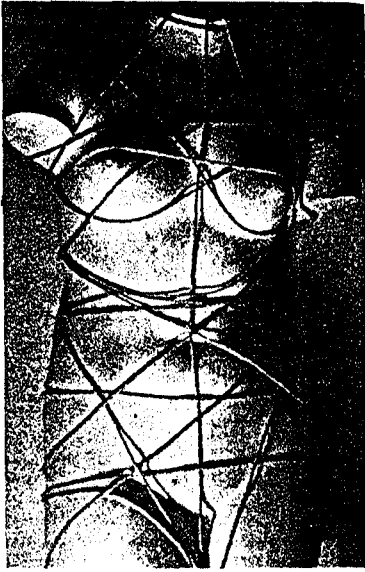
Man RAY, Dua Eden, 1930



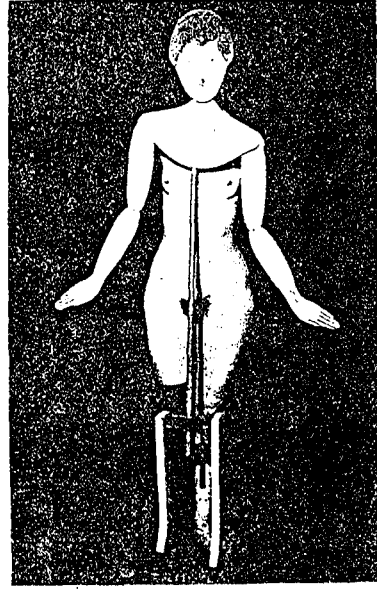
Francis PICABIA, Optophone



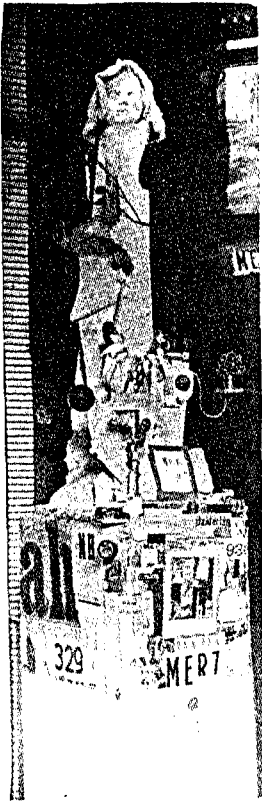
Man RAY, Rayograph, 1922



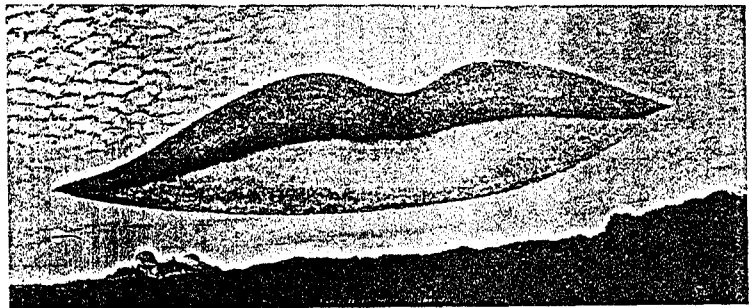
Man RAY, Çıplak, 1921.  
Heykel



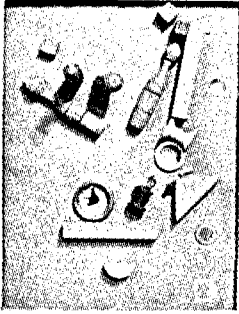
Man RAY, Coat Stand (Askı)  
1920



Kurt SCHWITTERS, Merz Sütunu



Man RAY, Observation Time - The Lovers  
(Gözlem Vakti - Aşıklar), 1932-34



Kurt SCHWITTERS



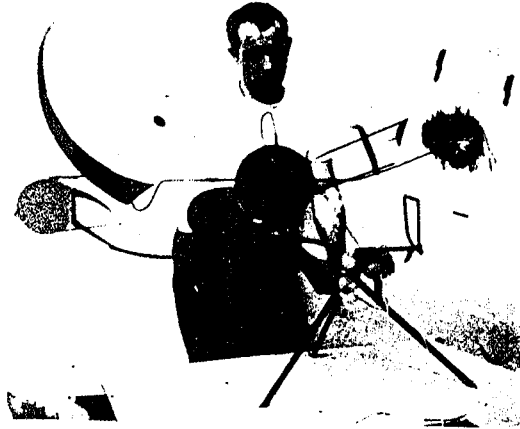
Kurt SCHWITTERS, Blue Bird  
(Mavi Kuş), 1922.



Marcel DUCHAMP, The Bride  
(Gelin), 1912.



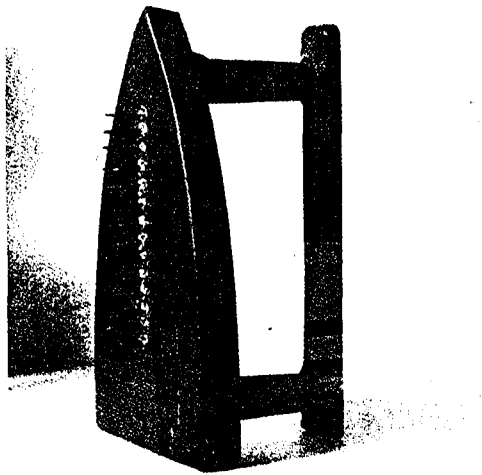
Max ERNST, Tristan Tzara'ya  
Bir Mektubunun Kenarı, Köln, 1920.



Jean TINGUELY, Hareketli Konstrüksion'un Arkasında Jean Tinguely, "Çizim masası"



İtalya'da Yayınlanan "Noi" adlı Derginin Kapağı.



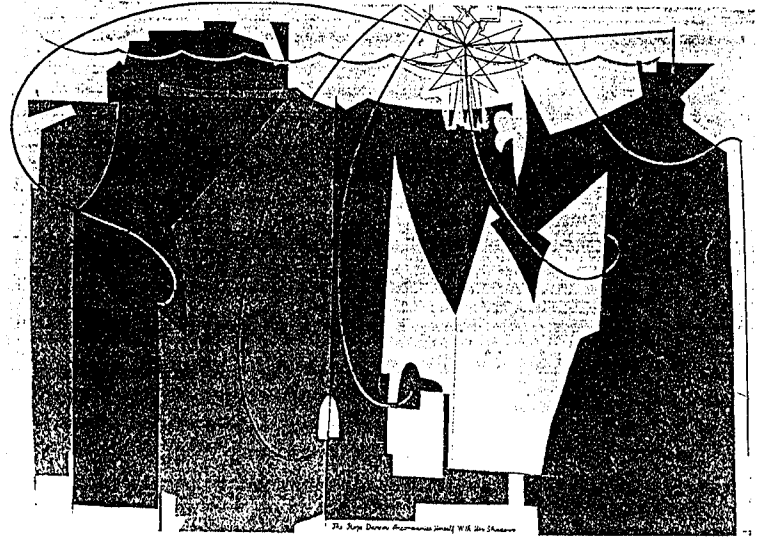
Man RAY, Gift. Replica (Hediye.Armağan), 1921.



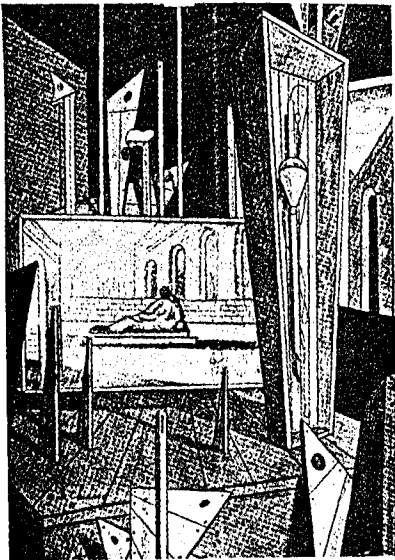
Hans RICHTER, Dada Kafası Çizimi, 1918.



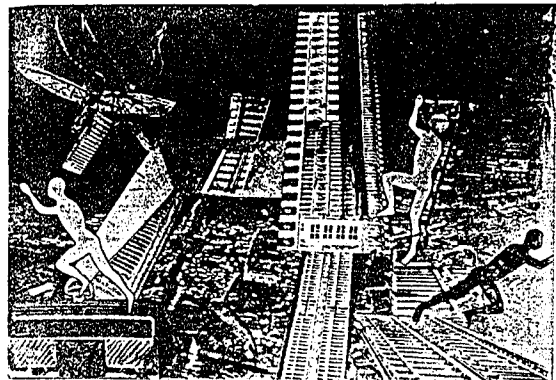
Marcel DUCHAMP, The King and Queen Surrounded by Swift Nudes (Aceleci Çıplakların Çevrelediği Kral ve Kraliçe, 1912.



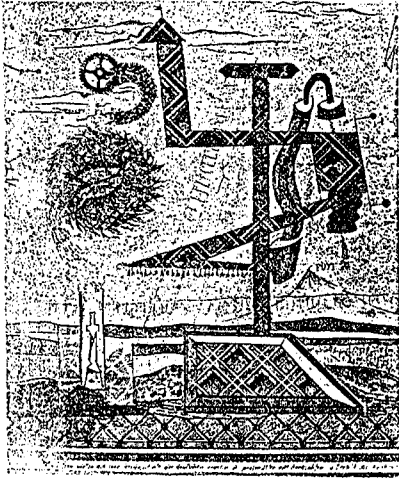
Man RAY, The Rope Dancer Accompanies Herself With Her Shadours (İp Dansçısı Gölgesine Eşlik Eder), 1916



C.CHIRICO, Metafizik Giriş, 1917.



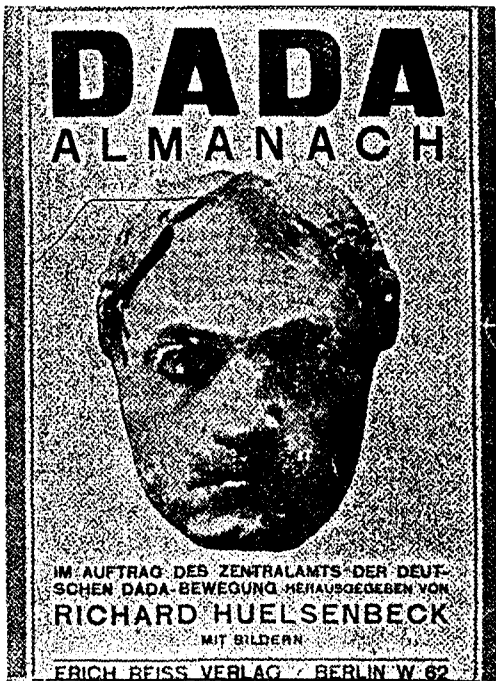
Max ERNST, The Massacre of the innocents (Masumların Katliamı), 1920.



Max ERNST,  
Undulating Catherine  
(Catherineyi Dalgalandırmak),  
1920



Cabaret Voltaire'nin Kurulduğu Sokak



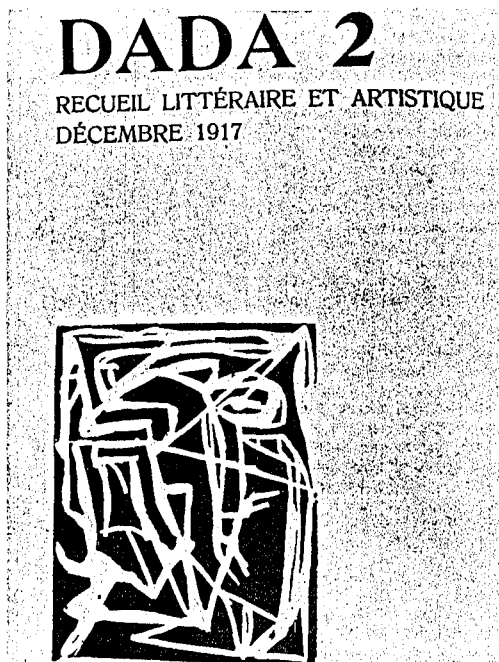
Dada Almanach (Dada Yıllığı)  
Berlin, 1920.



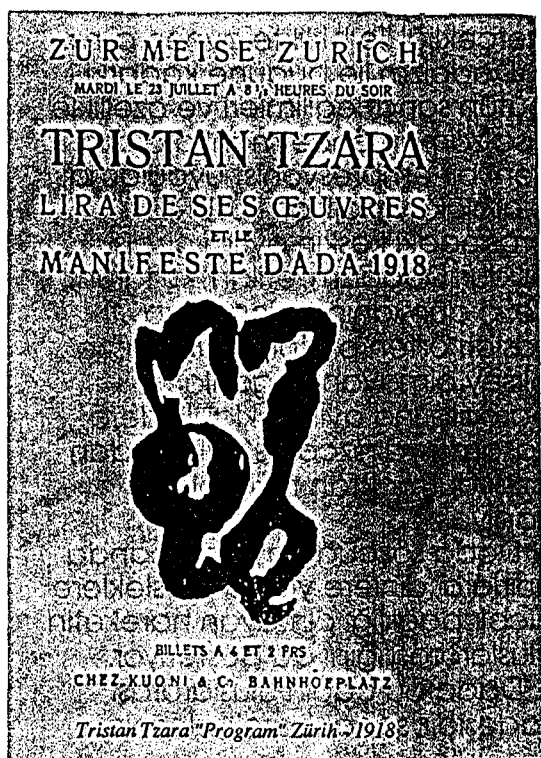
Dada Afişi



Dada Afışı ve Kapağı



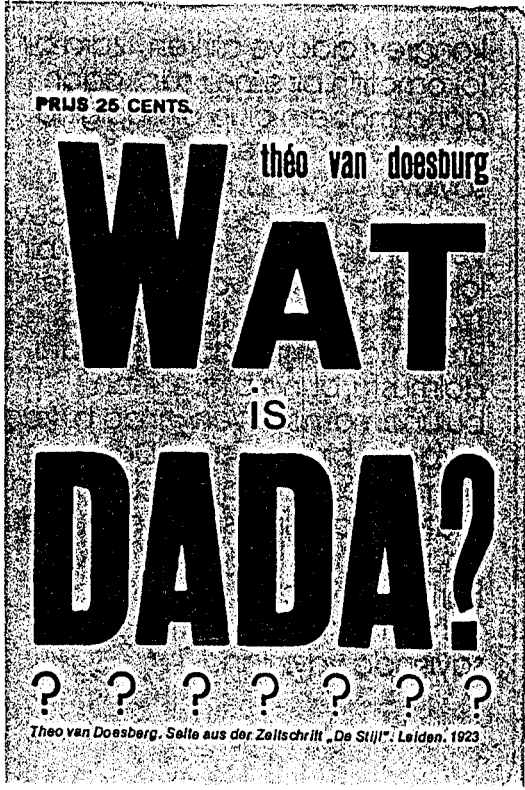
Dada Kapağı



Dada Afışı ve Kapağı



Dada Afışı



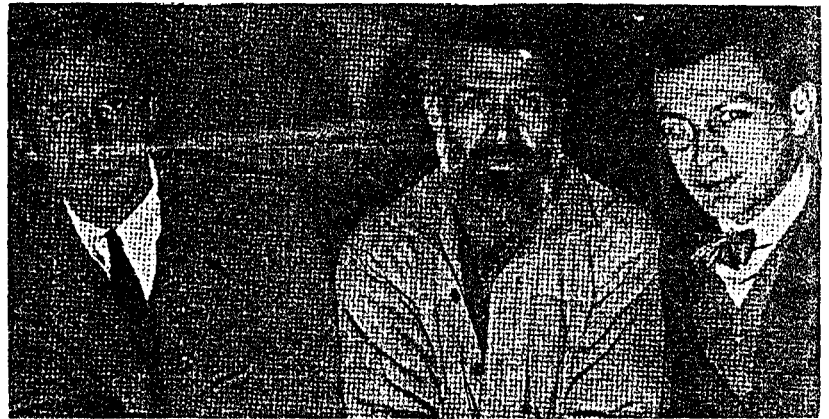
Dada Afişi



Tristan TZARA, Kendi Fotoğrafi



Dadacıların Son Toplantısı: Weimar,  
Ayaktakiler: E. LISSITZKY, N.ve  
T.VANDOESBURG.  
Oturanelar: H. RICHTER, T.TZARA,  
H.ARP. 1922



Soldan Sağa: M.DUCHAMP, Heykeltraş BRANKUS, T.TZARA  
1924



Andre BRETON, Paul ELVARD, Benjamin PEREL, T.TZARA  
1923



Ön Sıra: Tzara, Arnauld, Picabia, Breton  
Orta Sıra: Dermée, Soupault, Gibemont - Dessaignes  
Arka Sıra: Aragon, Fraenkel, Elvard, Pansaers, Fay.