

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

1960 SONRASI HEYKEL SANATI VE YENİ GERÇEKÇİLİK

**Hazırlayan
Naim Süleyman OMAK**

**Danışman
Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR**

İZMİR – 2012

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi Projesi olarak sunduğum "**1960 Sonrası Heykel Sanatı ve Yeni Gerçekçilik**" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

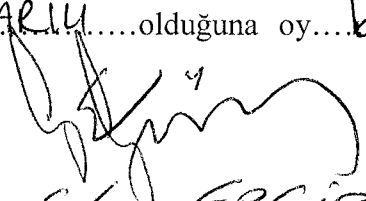
... .. /

Naim Süleyman OMAK

TUTANAK

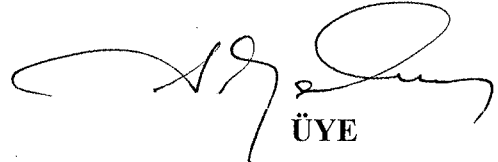
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 05.07/2012 tarih ve 11...sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 18.maddesine göre Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Naim Süleyman OMAK'ın 1960 Sonrası Heykel Sanatı ve Yeni Gerçekçilik konulu tezi incelenmiş ve aday 23.11.2012 tarihinde, saat 14:00 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra 45.....dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ...BAŞARILI.....olduğuna oy...birliği....ile karar verildi.


Prof. Dr. Bekir ERGÜR
BAŞKAN


ÜYE

Prof. Dr. A. Feyzi Kocaz


ÜYE

Prof. Dr. Arzu ATIL

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının:

Soyadı: OMAK

Adı: Naim Süleyman

Tezin Adı: 1960 Sonrası Heykel Sanatı ve Yeni Gerçekçilik

Tezin Yabancı Dildeki Adı: Sculpture Art After 1960 and New Realism

Tezin Yapıldığı

Üniversite: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E

Yıl:2012

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans

Dili

: Türkçe

Doktora

Sayfa sayısı

: 104

Tıpta Uzmanlık

Referans Sayısı

: 58

Sanatta Yeterlilik

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç.

Adı: Gökçen

Soyadı: ERGÜR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- Modernizm

2- Yeni Gerçekçilik

3- Heykel

4- 1960'larda Sanat

5- Pop Sanatı

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Modernsim

2- New Realism

3- Sculpture

4 - 1960's Art

5- Pop Art

Tarih

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet Hayır

ÖZET

Heykel kavramına yeni bir yaklaşım getiren Rodin, heykeli geleneksel çizgilerinden sıyrırmış, kaideden soyutlanan heykeli, anıt mantığından da çıkararak başka bir boyuta taşımıştır. Rodinle gelen bu uyanışın izleri, modernizm dönemine hatta çağdaş sanat akımlarına ve akım sanatçılarına öncülük etmiştir. Rodinle uyanışın ardından Duchamp'ın hazır nesnelere sanat dünyasını derinden etkilemiştir. Seçtiği hazır nesnelere ve seri üretim malzemeleriyle heykel kavramına bambaşka bir yorum getirmiştir. İnsan yeteneğine, estetik kaygılara ve el becerisine dayalı sanata karşı bir duruştur bu. Kavramın önemini amaçlayan Duchamp'ın bu tavrı daha sonraları ortaya çıkacak olan Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Minimal Sanat gibi sanat akımlarına esin kaynağı olacaktır.

Yaşanan dünya savaşlarının toplumlar üzerindeki etkileriyle birlikte sanatçılar da bağımsızlığın, özgürlüğün ve özgünlüğün peşinden gitmek istemişlerdir. Teknolojinin egemenliğini kurduğu dünya düzeni içinde yaşayan sanatçılar, hızlanan iletişimde sağladığı kolaylıklarla daha geniş kitlelere hitap edebilecek imkanları yakalamışlar ve bununla beraber insan olmanın önemini vurgulamışlardır. Sanatın geleneksel çizgilere ihtiyacının olmadığını düşünen sanatçılar artık ne heykeltıraş ne de birer ressamdılar, farklı dalların ortadan kalktığı bir sanat düzeni içinde sanatçılar en özgür eserlerini biçimlerin dışında kendi bedenleriyle, seçtikleri hazır nesnelere veya boş bir odayı sergileyerek sunmuşlardır.

1960 sonrası sanat akımlarının etkili bir noktasında bulunan Yeni Gerçekçilik akımını oluşturmak için bir araya gelen sanatçı topluluğu, sanatın değişen yüzüne paralel olarak sanat ve sanatçının haricinde içinde yaşadığımız dünyanın ve gerçekliğin algılanmasını amaç edinmiştir.

Bu gelişmelerin ışığında sanat, tavır alan, eleştiren, gündelik gerçeklikle ve sokakla bütünleşen çağdaş sanata evrilmiştir. Sanat artık yeni araçlar yeni malzemeler, yeni sunum teknikleri ve mekanlar kullanmaya başlamıştır ve artık bir galeride, sokakta, çölde, gökte, bedende ve hatta sadece zihnimizde yer alabilen bir konuma gelmiştir.

ABSTRACT

Rodin, who brought a new approach to the concept of sculpture, took the sculpture away from its traditional borders, he moved the sculpture that is isolated from the base to another dimension. The traces of this awakening which came with Rodin had led not only the modernism era but also modern art movements and its artists. After the awakening with Rodin, Duchamp's ready made has influenced the world of art deeply. With the ready made he chose and serial production materials, he brought an utterly different explanation to the world of sculpture. It is an opposition to art, based upon human labour, esthetical concerns and handcraft. Duchamp's, who aims to give importance to concept, this attitude would be a source of inspiration for art movements such as New Realism, Pop Art, Minimal Art etc.

With the effects of the world wars on societies, artists have concerned about following independence, freedom and individuality. Artists who lived in a world order possessed by technology, had a chance to reach the large masses by the help of accelerated communication and also they emphasized the importance of being human. Artists who believed they no longer need the traditional lines of art, were no more sculptor nor an artist; within an art order in which different branches disappeared, has presented their most individual work of arts behind the shapes, by transferring their ideas with their bodies or exhibiting an empty room.

A community of artists, which came together to create the flow of New Realism which is located at an effective point of 1960 art movements, being parallel to the changing face of art, have claimed that the nature and the world we live in have already been a work of art and they aimed this reality to be perceived.

In the light of these developments, the art has evolved to modern art that is attitudinizing, criticizing and integrating with daily realism and public. Sculpture has started to use new materials, new ways of presentation and environments and came to a position which may figure at a gallery, a street, a desert or at the sky, on the body and also only in our minds.

ÖNSÖZ

Bu araştırma 19. yüzyıldan başlayarak, 1960 yılı ve sonrası heykel sanatının geçirdiği evreleri, çağdaş sanata geline süreçleri ve bu süreçler içinde yer alan sanat akımlarını inceler. Modernizme ve 1960 sonrası sanat tarihini derinden etkileyen öncü sanatçılara yer verilir. Modernizmle birlikte geleneksel çizgilerinden sıyrılmaya çabasına giren heykel sanatı artık kavramlar ışığında genişler ve yeniden tanımlanma arayışları içinde incelenir.

Tezde Soyut Dışavurumculuk, Pop Sanat, Minimal Sanat, Happening ve Performans Sanatları, Arazi Sanatı, Fluxus, Süreç Sanatları, Body Art ve Enstalasyon sanatı içeriğe uygun olarak seçilen örneklerle, neredeyse yüzyıllık zaman dilimi içerisinde incelendi. Özellikle çağdaş sanatın ortaya çıktığı 1960'lerden itibaren, geleneksel heykel kavramının nasıl dönüştüğü, nasıl farklı açılımlar kazandığına değinildi ve 1960'ların sanat tarihi açısından önemi, heykel sanatına getirdiği yeni yaklaşımlar incelendi. 1960'lar içinde ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı, akımın önemi, sanatçılarıyla birlikte vurgulandı.

Ayrıca bu çalışmada 1960'lı yıllar içerisinde sanat, sanatçı ve sanat eseri kavramlarının, dünya savaşların toplumlar üzerindeki psikolojik, ekonomik ve teknolojik etkileriyle paralel olarak geçirdiği gelişim süreçlerine değinilmeye çalışıldı. Bununla beraber çağdaş sanat, çağdaş sanatçı ve heykel sanatı üzerine alternatif arayışlar sunan akım ve sanatçılara yer verildi.

Tezde örnek olarak seçilen ve sunulan, sanatçılar ve yapıtları, kronolojik sırası göz önünde bulundurulmadan, sanat tarihi içinde heykelin değişimine hizmet etmiş ve öncülük yapmış yapıtlardan seçilmiştir.

Bu tezi hazırlama sürecimdeki değerli katkılarından dolayı tez danışmanım ve aynı zamanda heykel bölüm başkanım Sayın Yrd. Doç. Gökçen Ergür'e, yardımları ve desteğiyle her zaman yanımda olan Gizem Kitapçioğlu'na, ve Sedat Doğan'a içtenlikle teşekkür ederim.

Naim Süleyman OMAK

İÇİNDEKİLER
1960 SONRASI SANAT VE YENİ GERÇEKÇİLİK

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
Y.Ö.K DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
RESİM LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

**MODERNİZMDEN ÇAĞDAŞ SANATA GEÇİLEN EVREDE SANATIN VE
HEYKELİN KIRILMA NOKTALARI**

1. MODERNİZMİN HEYKEL SANATINA YANSIMALARI.....	2
2. RODİN'LE GELEN DEĞİŞİM.....	4
3. DUCHAMP VE HAZIR NESNE (READY MADE).....	7
3.1. Duchamp ve Estetik.....	12
4. ÇAĞDAŞLAŞMA YOLUNDA HEYKEL VE ÖNCÜ İSİMLER.....	13
4.1. Degas ve Küçük Dansçı.....	14
4.2. Pablo Picasso ve Boğa Başı.....	15
4.3. Henry Moore ve Boşluk.....	16
4.4. Vladimir Tatlin.....	18
4.5. Gabo ve Kinetik.....	22

4.6. Giacometti ve Gerçek.....	24
4.7. Constantin Brancusi.....	27
4.8. Alexander Calder ve Mobil.....	30

İKİNCİ BÖLÜM

1960 YILININ ÖNEMİ, SANATA YANSIMALARI VE HEYKELE ETKİLERİ

1. 1960'LI YILLARLA GELEN ÇAĞDAŞ SANAT VE HEYKEL.....	32
2. 1960 YILINDAN SONRAKİ GELİŞMELER	33
3. 1960'LA DEĞİŞEN SANAT, SANATÇI VE SANAT ESERİ ANLAYIŞI..	34
4. 1960 VE HEYKEL.....	35
4.1 Heykelin Sunumu.....	37
5. II.DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT VE SANAT AKIMLARI.....	38
5.1. Soyut Dışavurumculuk.....	38
5.2 Pop Sanat.....	40
5.3. Minimal Sanat (Minimalizm).....	45
5.4. Happening (Olay, Eylem) ve Performans Sanatı.....	48
5.5. Arazi Sanatı (Land Art)	51
5.6. Fluxus.....	53
5.7. Süreç Sanatı.....	55
5.7.1. Fakir Sanat.....	58

5.8. Vücut Sanatı (Body Art).....	61
5.9. Enstalasyon.....	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜMÜ YENİ GERÇEKÇİLİK

1.YENİ GERÇEKÇİLİK AKIMI.....	67
1.1.Pierre Restany Yeni Gerçekçilik Manifestosu.....	71
2.YENİ GERÇEKÇİLİK VE ÖNCÜLERİ.....	72
2.1.Yves Klein ve Monokrom.....	72
2.2.Jean Tinguely ve Makineler.....	76
2.3.Fernandez Arman.....	79
2.4.Christo Javacheff ve Paketleme.....	81
2.5.Daniel Spoerri.....	84
2.6.Niki de Saint-Phalle ve Nanalar.....	86
2.7. Gerard Deschamps.....	89
2.8. Hains ve Villagle.....	90
2.9. François Dufrene.....	92
2.10. Martial Raysee.....	94
2.11. Cesar Baldaccini ve Sıkıştırılmalar.....	95
SONUÇ.....	99
KAYNAKÇA.....	100
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Auguste Rodin, Kırık Burunlu Adam, 1862-63.....	6
Resim 2: Auguste Rodin, Balzac Heykeli, 1898.....	7
Resim 3: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerı, 1913.....	8
Resim 4: Marcel Duchamp, Kırık Kol Yerine, 1915.....	9
Resim 5: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.....	10
Resim 6: Edgar Degas, 14 Yaşındaki Küçük Dansçı, 1881.....	14
Resim 7: Pablo Picasso, Boğa Başı, 1942.....	15
Resim 8: Henry Moore, Yatan Figür, 1951.....	17
Resim 9: Vladimir Tatlin, Sandalye, 1927.....	19
Resim 10: Vladimir Tatlin, Köşe Rölyefleri, 1914-1915.....	20
Resim 11: Vladimir Tatlin, III. Enternasyonal Anıtı, 1919-20.....	21
Resim 12: Naum Gabo, Kinetik, 1920.....	22
Resim 13: Naum Gabo, Plastik ve Naylon Flaman, 1970-71.....	23
Resim 14: Giacometti, Top Asma, 1930-31.....	24
Resim 15: Giacometti, Gazing Had,1927.....	25
Resim 16: Giacometti, Yürüyen Üç Adam II.....	26
Resim 17: Constantin Brancusi, Uyuyan Tanrıça,1909-10.....	27
Resim 18: Constantin Brancusi, Öpücük, 1908.....	28
Resim 19: Constantin Brancusi, Sihirli Kuş, 1908-12.....	29
Resim 20: Alexander Calder, Sarı Yelken,1950.....	30
Resim 21: Alexander Calder, Crinkly Kırmızı Diski, 1973.....	31
Resim 22: David Smith, Küp, 1963-64.....	40
Resim 23: Andy Warhol, Camphel, 1965.....	42
Resim 24: Andy Warhol, Coca Cola, 1962.....	42
Resim 25: Claes Oldenburg, Yumuşak Tuvalet, 1966.....	43
Resim 26: George Segal, Yemek, 1964-66.....	44
Resim 27: Carl Andre, Mekansal Özgünlük, 1969.....	46
Resim 28: Dan Flavin,İsimsiz,1973.....	47
Resim 29: Sol LeWitt, Kübik İnşaat, 1971.....	48
Resim 30: Allen Kaprow, Oluşum, 1967.....	50

Resim 31: Hugo Ball, Dada Performance, "Karavanı" Cabaret Voltaire, 1916 ...	51
Resim 32: Marina Abramovic, 1980.....	51
Resim 33: Claes Oldenburg, Yatak Odası Düzenlemesi, 1960.....	52
Resim 34: Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, 1970.....	53
Resim 35: Dick Higgins, Piano Aktiviteleri, 1962.....	54
Resim 36: Morris Louis, Yer, 1960.....	55
Resim 37: Richard Serra, Splashing, 1968.....	56
Resim 38: Robert Morris, İsimsiz, Keçe, 1970.....	57
Resim 39: Mario Merz, Igloo, 1968.....	59
Resim 40: Jannis Kounellis, 12 At, 1969.....	60
Resim 41: Michalengelo Pistoletto, Paçavraların Venüsü, 1967.....	60
Resim 42: Herman Nitsch, Action, 1968.....	62
Resim 43: Gina Pane, Sentimental Aksiyon, 1973.....	63
Resim 44: Chiris Burden, Atış, 1971.....	63
Resim 45: Joseph Beuys, Sürü, 1969.....	65
Resim 46: Damien Hirst, Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, 1991.....	66
Resim 47: Yves Klein, Boşluk, 1961.....	73
Resim 48: Yves Klein, 1961.....	74
Resim 49: Yves Klein, Monokrom, 1961.....	75
Resim 50: Jean Tinguely, Matematik 17, 1959.....	77
Resim 51: Jean Tinguely, New York'a Saygı, 1960.....	78
Resim 52: Fernandez Arman, Çöp Bidonları, 1959.....	79
Resim 53: Fernandez Arman, Renault, 1967.....	80
Resim 54: Christo, Avustralya Sarılı Sahil, 1968-69.....	82
Resim 55: Christo, Pont Neuf, 1985.....	83
Resim 56: Christo, Pembe Adalar.....	83
Resim 57: Christo, Şemsiyeler, California ve Japonya, 1991.....	83
Resim 58: Daniel Spoerri, Tablo, 1978.....	84
Resim 59: Daniel Spoerri, Su İçimi, 1961.....	85
Resim 60: Daniel Spoerri, Çoğalmanın Tehlikeleri, 1970-71.....	86
Resim 61: Niki De Saint-Phalle.....	87
Resim 62: Niki De Saint-Phalle, Nana, 1966.....	88

Resim 63: Gerard Deschamps, Sanatın Kuralları, 1960.....	89
Resim 64: Hains ve Villegle, Ach Alma Manetro, 1949.....	90
Resim 65: Jacques Villeglé, ABC, 1959.....	91
Resim 66: Raymond Hains, Saffa, 1964.....	92
Resim 67: François Dufrene, La Demi Soeur de l'Inconnu, 1961.....	93
Resim 68: Martial Raysse, Raysse-Beach, 1962.....	94
Resim 69: Cesar Baldaccini, La Pacholette, 1966.....	96
Resim 70: Cesar Baldaccini, Sıkıştırma Plakası, 1970.....	97

GİRİŞ

Anma görevini taşıyan heykel, ilk çağlardan günümüze insan kaygıları ve problemlerinin uğraşı içinde yerini almıştır. Tanrısal bir gücü simgeleyen heykel, kütlenin içinden heykeli dışarı çıkarma mantığından, dünyada gelişim yoluna giren teknolojiyle birlikte her türlü malzemeyle etkileşim içine girdi. Yaratıcılığı sınırlarını zorlamaya başlayan sanatçılarla heykel, anma mantığından uzaklaştı.

Sanatta, ilk dönemlerindeki dinsel çizgilerinden uzaklaşan heykel, modernizm sürecinde doğayla hesaplaşma ve taklit etme durumunu kırmaya yönelik başlangıç noktası konumundadır. Heykel sanatının esas sorgulama sürecine girdiği modernizm ile şu anı ve geleceği bir bütün oluşturmuştur.

Doğayı taklit etmekten uzaklaşan heykel, kendisini nesneye bırakmıştır. Nesnenin taşıdığı öznel dil sorgulanmaya başlanmıştır. 1960' lara gelinen evrede, II. Dünya Savaşı'nın ve küreselleşen dünya düzeninin getirdikleriyle, modernist düşünce sistemine olan güven azalmıştır.

Aslolanın düşünce ve kavramlar olduğunu savunan ve benimseyen sanatçılar, 1960 sonrasında mekanın dışına çıkarak, sanatı, kendi bedenlerine, sokaklara ve doğaya taşımışlardır. Heykel sanatı yüzyıllar içinde tanımını ve konumunu genişletmiştir. Sınırların tamamen ortadan kalktığı bu süreç, günümüze kadar ulaşmış ve halen işleyişini sürdürmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNİZMDEN ÇAĞDAŞ SANATA GEÇİLEN EVREDE SANATIN VE HEYKELİN KIRILMA NOKTALARI

1. MODERNİZMİN HEYKEL SANATINA YANSIMALARI

Heykel, ilkel çağlardan beri insanların inançları, ihtiyaçları, kaygıları ve toplumsal etkileşimleri doğrultusunda şekillenmiştir. İlk çağlarda tanrıları biçime sokmak, tapınılacak unsurlar haline getirmek veya dönem içinde önemli kişileri ölümsüzleştirmek amaçlı yapılmışlardır. Çağların ilerleyişiyle birlikte, deneyim ve tecrübe de artarak ilerlemiş, insanı insan yapan düşünme gücü, akıl ve sorgulama insanın daha önce düşünemediği yeni sorular sormasına sebep olmuş ve insan bu sorulara cevap ararken heykelde bu süreçte yeni bir döneme girmiştir.

Her şey bir süreç dahilinde mümkündür. Zaten bu sanat için yadsınamaz bir gerçektir. İlk çağ heykellerinde görülen, heykelin toplumun ortak malı olması durumu ve büyü amaçlı kullanılması, orta çağla birlikte yerini, dinsel nitelikli kullanımına ve kilise egemenliğine bırakmıştır. Heykel, artık kurumların otoritelerini pekiştirme aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Özgürlükten yoksun heykeltraşlar, çizilen sınırlar dahilinde işler üretmekle yetinmişlerdir. Kısacası, bütün bu çağlar boyunca heykel, kendi başına bir amaç olmaktan çok bir amaca giden yol olarak kullanılmıştır. Modernizmin sanata ve insana etkilerini anlamak için öncelikle kelimenin kökenine inmemiz gerektiğini düşünürsek;

“Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan 'modern' sözcüğü, Latince'de tam şimdi anlamına gelen 'modo' ve ondan türetilen 'modernus' sözcüğünden gelmektedir. Hristiyanlığın devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte, yeni dönemi eski (Roma ve Pagan) dönemden ayırmak için ilk kez 5. yüzyılda kullanılan bu sözcük; içeriği sürekli değişmekle birlikte, gerek Antik Çağ ile kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin, gerekse kendini eski'den yeniye geçişin sonucu olarak görenlerin bilincini dile getirmiştir.”¹

¹ Mehmet Yılmaz,Modernizmden Postmodernizme Sanat,(Ankara, ÜtopyaYayınları,2005)s.13

“...Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir.”²

Modern sanat Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi farklı ve etkileyici akımları ve soyutlama kavramını kapsar, içinde barındırır.

Modernizm tanımı; 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın sanat akımlarını içerisine alır. Ve sanatçıları “klasik güzellik anlayışı”nın ötesini aramıştır. Yeni konular, yeni biçimsel teknik ve düşünsel arayışlarla, izleyicinin görme biçimlerini ve algılarını değişime uğratma çabası içindedirler.

Modernleşme kavramı, durağan bir yapıdan sanayileşmiş, şehirleşmiş, okur-yazarlık oranının arttığı, kitle iletişim ve ulaşım araçlarının geliştiği, hızın ön plana çıktığı ve dinamik bir yapıya geçişi temsil eder.

Toplumsal olarak sanayi ve teknolojiyle birlikte farklılaşmayı beraberinde getiren modernleşme, toplumun eski yargılardan soyutlanıp, yeniden düzenlenmesi anlamına gelmektedir.

2. RODİNLE GELEN DEğİşİM

19. yüzyılın ortalarında heykel alanında önemli gelişim, Rodin'in Ekspresyonizm'in temellerinden etkilenerek yapmış olduğu heykellerle gerçekleşmiştir.

“Ben hiçbir şey icat etmedim.” diye yorumlar sanatını. “Ben sadece yeniden keşfediyorum. Sanatımın farklı veya yeni gözükmesinin sebebi, hedef ve yntemlerimin gözden kaçmış olmasıdır. İnsanlar, antik zamanların heykel kurallarına geri dönüşü bir yenilik zannederek yanılıyorlar. Ben her şeye sembolik bir açıdan bakıyorum ve doğadan besleniyorum. Yunanlıları taklit etmiyorum.

² David Harvey, Postmodernliğin Durumu, eviren: Sungur SAVRAN, (4.basım, İstanbul, Metis Yayınları,2006), s.23

Bize bu antik heykelleri miras bırakanlar gibi düşünmeye çalışıyorum. Bugün okullar onların işlerini taklit ediyorlar, ama önemli olan yöntemlerini yeniden keşfedebilmektir.”³

Empresyonistler gibi Rodin'de doğayı daha gerçekçi yansıtmak istemiştir. Bu tutkusu onu doğaya yönlendirmiştir. Rodin, gerçeği doğada aramış ve gerçeğin doğanın kendisinde olduğunu benimsemiştir.

Rodin, klasik anlayışın, doğa gerçeğinin en doğru şekilde yansıtılması hakikatinden uzaklaştırdığını düşünmüştür. Akademik sanat geleneğine tepkilidir ve bu tepkisini şu sözleriyle dile getirmiştir:

“Aslında, yeni Yunan okulunun en büyük hatası bu: Bunları artık sanat yapan şey heykellerinin tipi değil, modelajı. Yeni Yunan okulu bunu hiç anlamadığı için gösterişli ama içi boş şeyler yaptı.”⁴

Rodin, klasik sanat anlayışına tepkiliydi. Çağın akademik anlayışında pürüzsüzlük esastı, bu geleneğe ters olarak heykellerinin üzerinde girinti çıkıntılar bırakmış ve bunun sonucu olarak, ışık ve gölgelerle hareket izlenimi vermiştir, tıpkı Empresyonist ressamın tablolarında gözlemlendiği gibi, Rodin'nin heykellerinde de bir bitmemişlik havası vardır.

Geleneksel eğitime kuşkuyla yaklaşan Rodin: “cılalı tırnaklar veya bukleli saçlar ilgimi hiç çekmez. Bunlar asıl yorumlamak istediğim çizgilerin ve ruhların niteliklerini bulandırır.”der. Ancak duygu ve düşüncelerini yansıtmak için asla tekniğin önemini küçümsememiştir. Rodin için sanat, mükemmeliyet veya formun birebir kopyası anlamına gelmiyordu: “heykel girinti ve çıkıntıların sanatıdır, pürüzsüz suratların sanatı değil.” derdi.⁵

Rodin, çağın akademik model duruşlarının tersine, seçtiği duruşlarla heykel sanatındaki geleneksel bezemeci ve anıtsal niteliklerin ötesine geçmiştir.

³ George Allen, **Rodin**, (London, Phardon Edition, 1939), s.14

⁴ Augusto Rodin, **Düşünce Kıvılcıkları**, Çeviren: Ayşegül SÖNMEZSOY, (İstanbul, AlkımYayıncıları, 2006)

⁵ Allen, a.g.e., s.14

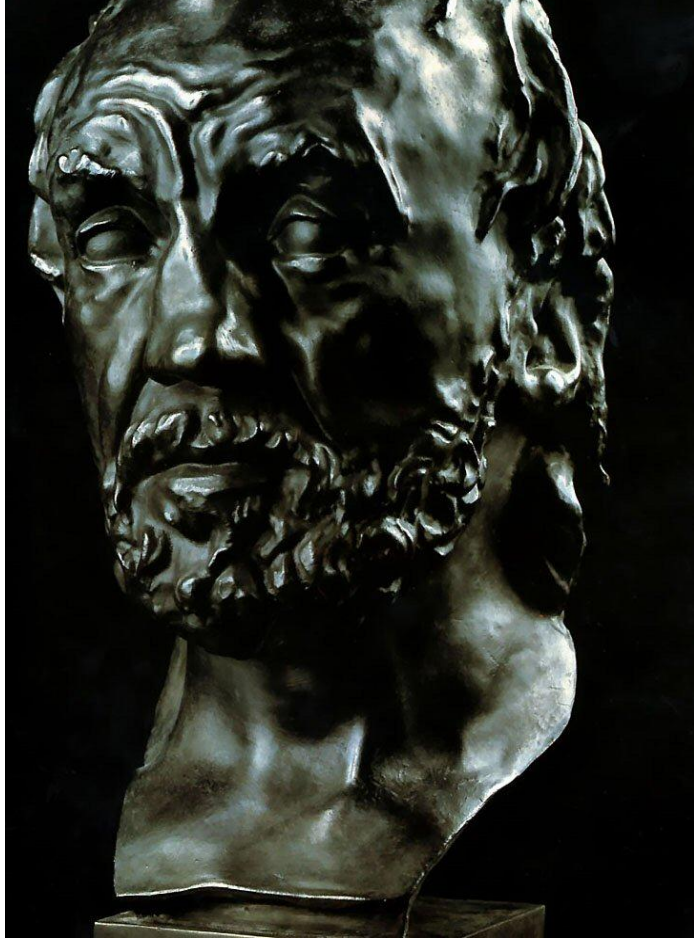
Rodin modellerin atölyesinde serbestçe dolaşmalarına izin vererek ve belirli bir şekilde poz vermelerine zorlamayarak, onları doğal hallerinde yakalamayı başarmış ve vücut kaslarının ahengini keşfetmiştir. Çalıştığı alan dolayısıyla düzenli olarak vücudu inceleme fırsatına sahip olan Rodin (sürekli spor ve oyunlarla iç içe yaşayan Yunanlılar gibi): vücudun her hareket ve kasında barınan duyguyu, düşünceyi ve ruhu kavramayı öğrenmişti. Bu onu modellerine belirli bir poz empoze eden çağdaşlarından ayıran bir özelliktir.⁶

Rodin, sanatçının sanatsal amacına ulaştığı anı kendisinin hissettiğini savunur ve bir yapıtın tamamlanmış ve bitmiş olduğunu, ancak sanatçının hislerinin belirleyebilceğine inanmıştır.

Dönemin heykeltıraşları, büst ve portre geleneğine yeni bir açı sunmamış, en güzelin, en gerçekle verilmesi fikrinden çok uzak kalmışlardır. Ancak Rodin, “Kırık Burunlu Adam” büstüyle çağın anlayışını derinden sarsmıştır.

Rodin, “Kırık Burunlu Adam” büstünde, büstü yapılan kişinin burnundaki orantısızlığı aynen yansıtmış yani aşırı gerçekçi bir tavır sergilemiştir. Bu modernist durum, çağın belirleyici unsuru olan salon sergileri tarafından reddedilmiştir.

⁶ Allen, a.g.e. s. 13



Resim 1: Rodin, Kırık Burunlu Adam, Bronz, 1862-63

Kaynak: <http://humanitiesweb.org/spa/gcp/ID/8686>

(Erişim tarihi: 10.12.2011)

Sanatçının geleneksel unsurlara karşı çıkışı ve yapmış olduğu tüm yenilikler 20. yüzyıl üslup ve biçim arayışlarına ışık tutmuştur.

“...Rodin'nin ölümünden yıllarca sonra 1939'da Respail Bulvarı'na yerleştirilen Balzac heykeli, ünlü heykeltıraş Brancusi'ye göre 'modern heykelin başlangıç noktasıdır.’”⁷

⁷ Ahu ANTMEN, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, (İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008), s.15



Resim 2: Rodin, Balzac Heykeli, Bronz, 1898

Kaynak: en.wikipedia.org/wiki/File:monument_to_Balzac.jpg

(Erişim Tarihi: 13.12.2011)

3. DUCHAMP VE HAZIR NESNE (READY MADE)

Rodin ile başlayan modernizm, Marcel Duchamp'ın endüstri nesnelerini sanata dahil etmesiyle birlikte o güne kadar bilinen heykel tanımlamalarının sınırlarını aşmış ve yeni bir dönemin başlangıcının habercisi ve öncüsü olmuştur.

Avrupa'daki ulusların ve toplulukların bunalımda olduğu I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde, soyut sanatçıların içlerine kapanmasına karşın, bir bölüm sanatçı, kendilerinden önce gelen akımlar olan kübist, fovist, dışavurumcu, fütürist anlayışların emperyalizm sömürüsüne karşı çıkmadıklarını ve etkisiz kaldıklarını

söylediler. Hatta onları “ savaş çarkının bir parçası olarak”⁸ suçladılar.

Marcel Duchamp tüm eski akımlara karşı çıkmış ve burjuva toplumunun yaşayışını eleştirmeye başlamıştır. 1913 yılında, daha önceleri farklı tekniklerle ortaya koyduğu yapıtlardan ayrılan Duchamp, ready made (hazır yapım) adını verdiği; kürek, idrar kabı (çeşme), bisiklet tekerleği gibi sanayi üretimi araçlardan işler yaparak “sanata karşı” (anti-art) bir tavır takınmıştır.



Resim 3: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerı, 1913

Kaynak:<http://artsearch.nga.gov.au/DetailLRG.cfmIRN=49305&PICTAUS=TRUE>

(Erişim Tarihi: 20.12.2011)

Marcel Duchamp ile gelen bu tutum ileri dönemlerde de tutulacak ve bir çok sanatçıya ilham kaynağı olup, ufuk çizgilerini bile ortadan kaldıracaktır.

⁸ L.Richard, Çev. B.Madra, S.Gürsoy, İ.Usmanbaş, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, (İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984), s.126.



Resim 4: Marcel Duchamp, Kırık Kol Yerine, 1915

Kaynak:http://www.moma.org/modernteachers/ref_pages/set_scene_pics/mai8_img2.html

(Erişim Tarihi: 20.12.2011)

Duchamp kendi deyimiyle “görsel aldırmazlık” anlayışıyla, aldığı yuvarlak bir şişe kılıfının üzerine yazı yazmakla yetinirken, bir kar küreğini alıp, üzerine 'kol kırılma olasılığına karşı' yazmıştır. 1915 yılındaki bu olaydan sonra 1917'de Mott Works firmasının yaptığı porselen bir pisuarı 'R.Mutt' imzasıyla bir sergiye göndermiştir. Sergi herkese açık bir sergiydi ancak kimse bu işi sergilemeyi göze alamadı. Bu parça sergi alanında muhafaza edilmiş ancak halka gösterilmemiştir.



Resim 5: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917

Kaynak:http://artrecyclers.blogspot.com/2011_02_01_archive.html

(Erişim Tarihi: 21.12.2011)

Duchamp'ın sanat görüşünde amaçladığı sanatçı/sanat nesnesi/halk ilişkileriydi. Duchamp içgüdüsüne veya dış etkenlere göre bir nesne seçmiyordu, o sadece bir nesne seçiyordu, hem de yeni veya başka benzeri olmayan bir nesne değil, tam tersine sıradan ve seri üretim bir nesne oluyordu, bu nesne.

Ready Made kavramı ile heykel kavramı, yeni bir yaklaşımla yüzleşti. Heykel denilen şey, sadece “yapılan” bir şey olmaktan çıktı; “yapılmış” bir şeye dönüştü. Artık sanatçının istediği her hangi bir şey, sanat eseri olarak tanımlanabilecek duruma gelmiştir.

Duchamp'ın sanatı zihinseldir. Sorgulamanın insan hayatındaki gelişimine olan katkıları ve ilerleme sürecine yardımları göz ardı edilemez. Duchamp ile gelen soru şuydu: “İnsan hiç de 'sanat yapıtı' olmayan yapıtlar yaratabilir mi?”⁹

⁹ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, (İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, 2. basım), s.327

Hazır nesne; estetiğe, biçimciliğe, el işçiliğine dayalı sanatın eleştirirsidir. Duchamp'ın eleştirel bilinci, estetiğe olan sert çıkışını da birlikte getirirken, “sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır.” der. Sanatçıların estetik kaygılarla ve gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına sanatlarını kısıtladığını düşünür. Estetiği, zevkli olma çabası olarak görür ve ona göre sanatçı zevkli olmaya çalışmamalıdır. Çünkü zevk daima değişir. Sanatçı duygularını, isteklerini, düşüncelerini belki de en iyi şekilde anlatmalı, buna çaba göstermeli, sonrasında ise; her şeyi akışına bırakmalıdır.

Marcel Duchamp'ı daha iyi anlayabilmek için, sanatçının kendi ağzından sanatını anlattığı şu sözleriyle devam edelim;

“Daha 1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım.

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 kırılmasına karşı” diye yazdım.

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

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, 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 tümceydi bu.

Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir. Kimi zaman da 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 çatışmayı belirgin kılmak amacıyla bir reciprocal ready-made tasarladım: Tasarı Rembrandt'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmaktı!

Bu anlatım biçimini ayırım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken farketmişim, 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 fark etmiştim, ready-made'lerimi de bu tür bir buluşmaya 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 mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvalerin de ready-mades aided olduğunu söylemek gerekir."¹⁰

Duchamp ile heykele verilen bu yön, gelecekte sanat tarihinde yerini alacak olan, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm, Pop Sanat ve Kavramsal Sanat gibi akımlara öncülük yapacaktı. Sanat, geleneksel sınırlarını aşmış ve özgürleşmişti.

3.1. Duchamp ve Estetik

Duchamp, sanata ilişkin herhangi bir yargıda bulunulmasına ve sanatın analiz edilip, estetik açıdan değerlendirilmesine karşı çıkar.

*"Duchamp'a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu araç yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle, sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayindir. Duchamp'ı ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir. Sanatçının " Eseri gerçekleştirmek için verdiği mücadele bir dizi çaba, acı, memnuniyet, red ve karardan oluşur; bunlarda en azından estetik düzlemde tümüyle bilinçli olarak yapılmaz, yapılmamalıdır da." estetik düzlemde olmak demek, bu bilinçsiz mücadeleye -tamamen kişisel yaratıcı sürece- duyarsız kalmak demektir. Bu süreç bilişsel, duygusal, iradi bir süreçtir – sanatçının şahsının baştan aşağıya gözden geçirilmesi; başka bir deyişle, başa çıkılması zor ve katlanılmaz gibi görünen duyguların kökten dönüşmesi ve üstesinden gelinmesidir. Duchamp, estetik yargının sanatçının yaratıcı kişiliğini, özellikle de sanatçının son derece insanca olan kişiliğiyle, görünüşe göre insan üstü olan yaratıcılığı arasında olan ilişkiyi -yani yaratıcılığını sanata dönüştürerek kişiliğini aşmakta kullanışını- göz ardı ettiğini düşünüyordu."*¹¹

¹⁰ Enis Batur, **Modernizmin Serüveni "Bir Temel Metinler Seçkisi" 1840-1990**, (İstanbul, Yapıkredi Yayınları, 1997), s.322

¹¹ Yasemin Tezgiden, **Donald Kuspit Sanatın Sonu**, (İstanbul, Metis Yayınları, 2006), s.35

Duchamp'ın hazır nesnelere, onun yaratıcılığı sonucu sanat eserlerine dönüşen, toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Bu nesnelere, normal hayattaki işlevlerini korurken, zihinde hazır nesneye dönüşmektedir. Duchamp eserlerinin güzel veya iyi olarak övülmesine sinirlenir.

“Nesnenin 'görünüşü' hakkında dikkatli olmak zorundaydım... Yaklaştığınız şeye, sanki hiçbir estetik duygu beslemiyormuş gibi kayıtsız yaklaşmak zorundasınız. Hazır-nesnelere seçilmesi her zaman görsel bir kayıtsızlığa, aynı zamanda iyi ya da kötü zevkin tamamen yok olmasına dayanır.”¹²

4. ÇAĞDAŞLAŞMA YOLUNDA HEYKEL VE ÖNCÜ İSİMLER

Modern sanat daha özgür özelliklere sahiptir ve geleneksel sanatta biçimin ve biçim araçlarının başrollerine karşıt olarak bireysel sanat görüşü, sanatçı ve iç dünyası daha önemli bir hal almıştır. Sanatçı, varoluş nedenlerini araştırmaya, doğadaki belirsizliğe ve bilinmeyene adapte olmaya ve insanın evrendeki asıl görevini bulma uğraşında olmuştur. Modern sanatçı, doğanın ona verdiklerini özgürce kullanmaya başlamış ve form bozmalarına, transpozisyonlara (formu başka bir yere koyma) yöntemlerine yönelmiştir. Öz ve biçim yeni anlamlar ve duyular almıştır.

20. yüzyılda Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Dadaizm gibi sanat akımları teknolojik gelişmelerden doğmuştur. Modern sanatçılardan Paul Klee; “ *Sanatın artık görüneni vermediğini, bir düşünceyi görselleştirdiğini*” ileri sürmektedir.¹³

20. yüzyılın başlarından itibaren sanat akımlarının sanata hakim olma süreleri asırlardan on yıla, hatta beş yıla kadar düşmüştür. Artık aynı zaman diliminde egemen sanat anlayışları, sayılarını arttırmaya başlamıştır. Artık gerçekçi ile gerçeküstücü, minimalist ile kavramsal aynı anda, hatta aynı salonlarda görülmekteydi.

¹² Marcel Duchamp, **The Creative Act**, 1957, The Writings Of Marcel Duchamp, Der.: Michel SANOUILLET ve Elmer PETERSON, (New York: Da Capo Press, 1988) s.48

¹³ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, (İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982), s. 391

4.1. Degas ve Küçük Dansçı

Degas resimlerindeki balerin kompozisyonlarında, kendisini tam olarak ifade edemediğini düşünmüş ve kullandığı yöntemi yetersiz bulmuş, bunu problem ederek yeni arayışlar içine girmiştir. Bu arayışların sonucunda zihnindeki problemleri çözebilme adına, balerin heykelleri yapmıştır. Bu heykellere gerçek bir elbise, etek ve çorap giydirmiştir. Heykelde ilk defa olan bu olayla, heykelle farklı bir bakış açısı ve anlayış getirmeye çalışmıştır.



Resim 6: Degas, 14 Yaşındaki Küçük Dansçı, Bal Mumu, 1881

Kaynak:<http://web.carteret.edu/keoughp/fromblackboard/Impressionism/>
(Erişim Tarihi: 05.01.2012)

Degas heykelde bal mumlu, peruklu, gerçek kumaştan tütü giydirilmiş balerin heykelleriyle geçmişten günümüze adından söz ettirmektedir. Degas'ın çalışmaları her zaman tartışmalara açıktı fakat çoğu, teknik açıdan takdir edildi. 14 Yaşındaki Küçük Dansçı isimli heykeli en çok tartışılan eseri oldu ve bazı eleştirmenler heykeli, daha sert bir şekilde çirkin bulurken, diğerleri onu güzel buldular.

4.2. Pablo Picasso ve Boğa Başı

Picasso bir nesneyi gördüğü gibi değil, düşündüğü gibi çizmeyi tercih eder ve aynı zamanda nesnelere denetleyebileceğine inanırdı. “Sanatçı duyguların toplandığı depodur.” der. Picasso bir şekil, bir nesne, yere düşmekte olan sonbahar yaprağından aldığı duyguları zihinle bütünleştirmektedir.

Picasso, sıradan artık nesnelere, çöpleri eşeleyerek toplar ve bunları sanatsal objeye dönüştürürdü. Tıpkı bir bisiklet selesiyle gidonunu, “boğa başı”na çevirdiği gibi. Sanatta soylu, soysuz malzeme olmadığını söyler.



Resim 7: Pablo Picasso, Boğa Başı, Bisiklet gidonu ve Selesi, 1942

Kaynak:<http://legacy.earlham.edu/~vanbma/20th%20century/images/surveydayfive.htm>

(Erişim Tarihi: 11.01.2012)

Çalışmalarının amacı, insanların yüreğine su serpmek değil, onları uyandırmak ve huzursuz kılmaktır. Yaşanan bir olayı anlatmak gerekirse; bir sergisinde “Bu ne biçim balık?” diye soran bir izleyiciye: “Bu balık değil, resim!” cevabını verir.

“Picasso, meselenin asıl kaynağını Cézanne’da buluyor. Picasso, Cézanne’da, resimde derinliğin kaçma noktalarına göre, nesnelere sıralama ve ışık -gölgeye dayalı model ile kabartmasına değil, renk ve ışığa bağlı olması düşüncesini yakalıyordu. Resimdeki sorunları çözebilmek için heykel denemeleri de yapan Picasso, böylelikle heykelle yeni bir estetik düşünme ve farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu plastik öğeler ve onların yarattığı sentez, plastik dilin karakterini, oluşum mantığını tamamen değiştirmiştir.”¹⁴

“Picasso, özellikle resmin iki boyutlu olmasından dolayı, resimde bulamadığı aşamaları heykel çalışmalarında bulmaya çalışmaktadır. Picasso’nun buradaki çalışmaları üçüncü boyutun yapay olarak ortaya çıkmasına neden oldu. Belki de sonuç, resim sanatının iki boyutlu olması nedeniyle sanatçının kendisini ifade etmesine yetmediği için, tam olarak sanatçıyı ifade etmiyordu. Picasso, hacim ve boyutla ilgili düşüncelerini, heykel aracılığıyla gerçekleştirmeye eğilim göstermekteydi. Heykelin bir sanat dalı gibi böyle bir isteğin gerçekleşmesinde, geniş, sınırsız, potansiyel-estetik olanaklara sahip olması, bu isteklerin gerçekleşmesine olanak sağlamaktaydı. Picasso’nun 'aramıyorum, buluyorum' sözü gözün önüne kadar gelmiş olanakları bir amaç için değerlendirmesini vurgular.”¹⁵

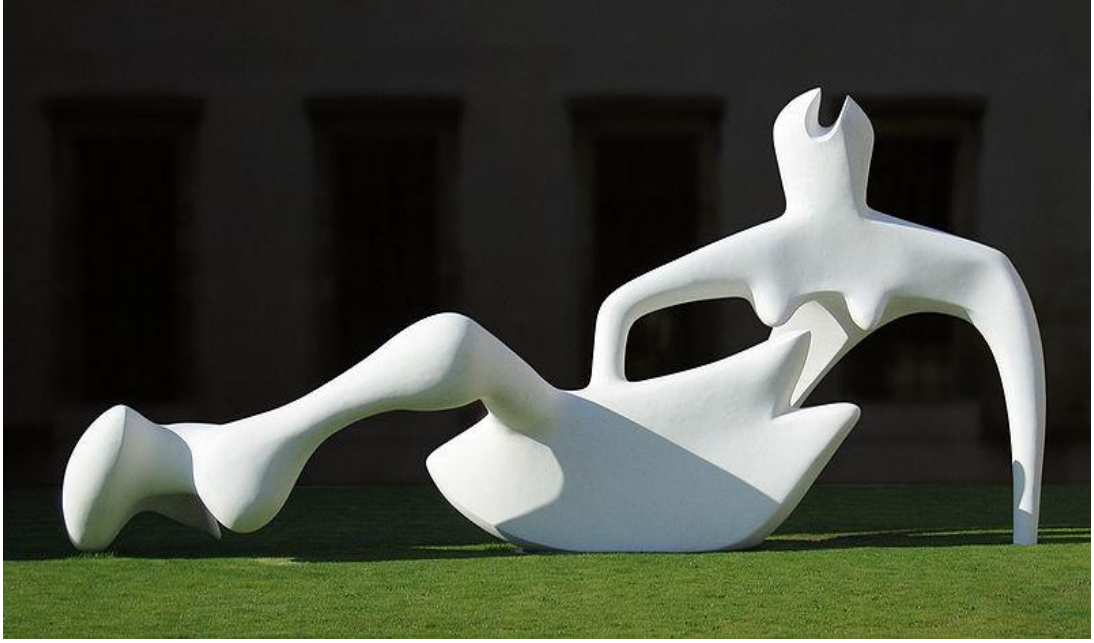
4.3. Henry Moore ve Boşluk

Henry Moore, boşluğu kütle içinde kullanan ilk sanatçıdır. Moore’u öne çıkartan formları yaslanan figürleridir. Moore’un form araştırmaları, onu giderek artan bir soyutlamaya yöneltmiş ve düşüncelerini tasarım elemanlarıyla bütünlemiştir. Moore’un yaslanmış figürleri genellikle kütleyle eğilirken, daha sonraları heykelin katı elemanlarıyla, boşluğun yarattığı kontrasta dönüşmüştür. Yuvarlaklaşmanın ötesinde boşluklar, formlarının içinde yer almıştır.

¹⁴ Carsten, Peter Warneke, Ingo F. Walthern, Picasso, 1959, s.325

¹⁵ Remzi Savaş, **Modelaj**, (Ankara, Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, 1977) s.3

İlk eserleri daha konvansiyonel (geleneksel, alışagelmiş) boşluklara sahipken, sonraki soyut figürlerinde boşluklar doğrudan vücudun içinden geçiyordu. Bununla birlikte Moore, içbükey, dışbükey şekilleri kullanmıştır.



Resim 8: Henry Moore, Yatan Figür, Mermer, 1951

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/File:HenryMoore_RecliningFigure_1951.jpg

(Erişim Tarihi: 13.01.2012)

Moore, her sanatın belli bir gizem içermesi gerektiğini düşünür, izleyicinin de talepleri olması gerektiğini söyler. İzleyiciye verdiği gizemle, gördüğünü düşünme fırsatının verilmesi gerekir. Bunun sebebi, bir esere zaman ayrılması ve izleyicinin bu zaman ayrılmadan başka bir esere geçmesini önlemektir.

“Moore ile birlikte modern heykel sanatında boşluk yepyeni bir heykel ögesi olmuştur: Henry Moore, halk sanatlarını, geleneksel malzemeyi kendine özgü ışık, kütle ve mekan zenginliği içerisinde biçimlendirmiştir.”¹⁶

¹⁶ Henry Moore, **Henry Moore: From The Inside Out: Plasters, Carvings and Drawings** Der: Claude Allemond- Cosneaw, Manfred Fath, David Mitchinson, (Munich; New York: Prestel, 1996), s. 43

“Henry Moore, yapıtlarında anıtsal ve soyut kapalı formları, önce insanın detaylarını arındırarak, bulmuştur. Figürlerinde kabına sığmayan dolgun, ağır dramatik anlamlar esinleten biçimlere yönelmiştir. Birçok yapıtlarında olduğu gibi kadının vücudu bir sıradağ görünüşü alacaktır. Moore'a göre heykel, 'biçim ve özelliklerin aynen tekrarı değildir, daha çok anlamın bir maddeden diğer maddeye çevrilmesidir.’”¹⁷

4.4. Vladimir Tatlin

Konstrüktivizmin en önemli temsilcilerinden olan Vladimir Tatlin; Heykelin estetik ilkelerine, teknolojinin gelişimi ile yeni kapılar açmış ve heykele etkilerini göstermiştir. Heykeltraşların teknolojinin verdiği imkanlarla ortaya koyduğu yapıtlar, izleyiciyi belki de daha önce üzerinde hiç durmadıkları düşünmeye, sorgulamaya davet etmiştir.

“Teknolojik araştırma merkezi ile sanatçı arasında oluşan ilişki değişik bilim dallarıyla da işbirliği sağlamayı başarmıştır. Fizikçi, kimyacı, matematikçi, teknisyen ve sanatçılarla işbirliğine giderek sanatçı-mühendis, sanatçı-kimyacı, tipleri ortaya çıkmıştır.”¹⁸

Tatlin odaların köşelerine, duvarlara asılan soyut heykeller yapıyordu. Tatlin'in karşıt kabartmaları kübizmi çağırıyordu ve bu tarz işlerinin, çağın ve günün gereksinimlerini karşılayamadığını, yetersiz kaldığını düşünüyordu.

Konstrüktivist sanatçılar günlük sorunları yansıtmaktan yanaydılar. Tatlin'in en önemli eseri olarak kabul edilen III. Enternasyonel Anıtı'na gelmeden önce, eğri aralıklı sandalye, ucuz bir soba, bebek porselen şişesi gibi şeyler tasarlıyordu.

¹⁷ Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, **Henry Moore ile Söyleşiden**, (Ankara, 1983), Ekim, cilt 32, s.8,

¹⁸ Mustafa ATA, **Sanetik Plastik Malzemeler, Biçimlendirme Yöntemleri (Sanatta Kullanımı)**, (Devlet Güzel Sanatlar Yayın Evi, İstanbul, 1978), s.58



Resim 9: Vladimir Tatlin, Sandalye, 1927

**Kaynak: <http://www.duke.edu/~sky2/writing%202020/review/constructivism.htm>
(Erişim Tarihi: 15.01.2012)**

Tatlin'in, rölyef konstrüksiyonlarında görülen kübizm çağrışımları aslında kübizmin boşluk sorunlarını çözümüleme anlayışından doğmuştur. Tatlin gerçek materyallerle, gerçek boşluk/mekanda konstrüksiyonları oluşturmayı hedefliyordu.

Köşe rölyefleriyle duvarların köşelerine asılmış üç boyutlu konstrüksiyonlar yapmıştır ki; zaten bu konstrüksiyonlar sonraki yıllar içinde Calder'in mobil heykellerinin esin kaynağı olacaktır. Tatlin'in kullandığı malzemeler ham halde olan birbirlerine özen gösterilmeden eklenmiş materyalleri oluşturuyordu. Materyalleri oldukları gibi kullanıyordu. Anlatılmak istenen şey; estetikten vazgeçme ve soyuttan gerçeğe dönüşür.



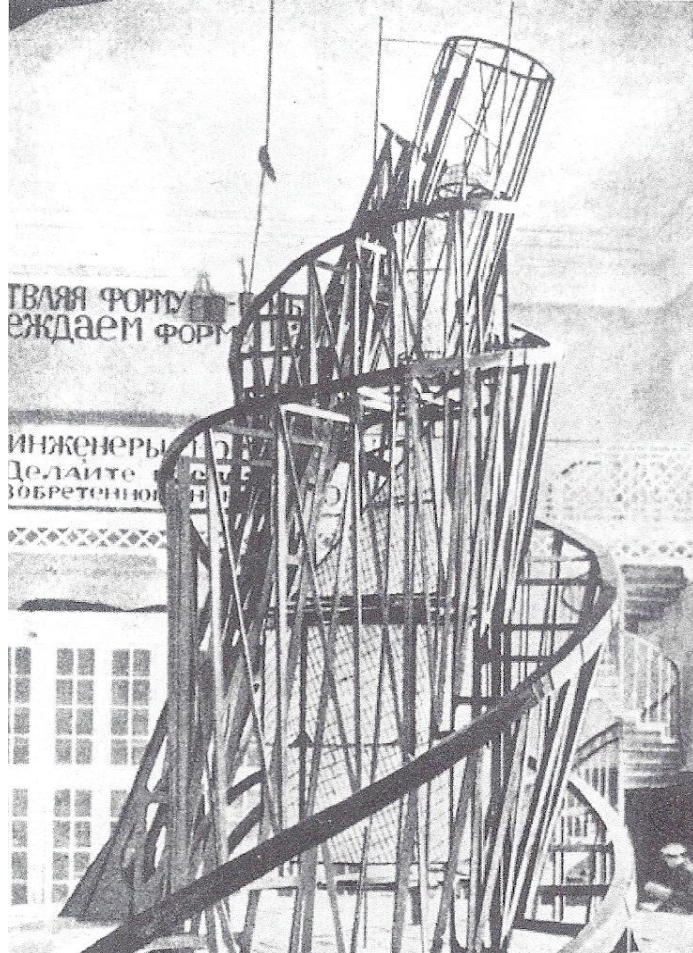
Resim 10: Vladimir Tatlin, Köşe Rölyefleri, 1914-1915

**Kaynak: <http://picasaweb.google.com/lh/photo/SS0QxL1JG4E7BT-umpPWuA>
(Erişim Tarihi: 16.02.2012)**

Tatlin, düşüncelerini “gerçek boşlukta gerçek gereçlerle “ diyerek anlatır. Batı sanatının etkilerinden sıyrılmak ve ülkesinin özgün bir şekilde sanatını oluşturmasını sağlamak amacındadır.

III. Enternasyonal için gerçekleştirilecek anıtın tasarımıyla ilgili çalışmalara başlayan Tatlin'in hazırladığı 6,7 m yüksekliğindeki model Aralık 1920'de VIII. Sovyetler Kongresi sırasında düzenlenen sergide yer aldı. Bu çarpıcı tasarıma göre anıt, her biri eksenleri üzerinde farklı hızlarla döndürülebilen bir cam silindir, cam koni ve cam küp taşıyan, eğimli, sarmal bir demir kafesten oluşacaktı.

Tatlin, bu anıt için kinetik bir mimari tasarım düşlüyordu. Bir kule görünümünde olan anıt, mekanların farklı hızlarda dönmesiyle dikey eksenler arasında farklı boyutlarda boşluklar oluşturmak amacındaydı. Tatlin, simgesellikle ve işlevselliği bu yapıtında birarada düşünmüştür.



Resim 11: Vladimir Tatlin, III. Enternasyonal Anıtı, 1919-20

Kaynak:<http://wlc.drake.edu/wordpress/russian/files/2012/03/suprem-tatlin-tower0001.jpg>

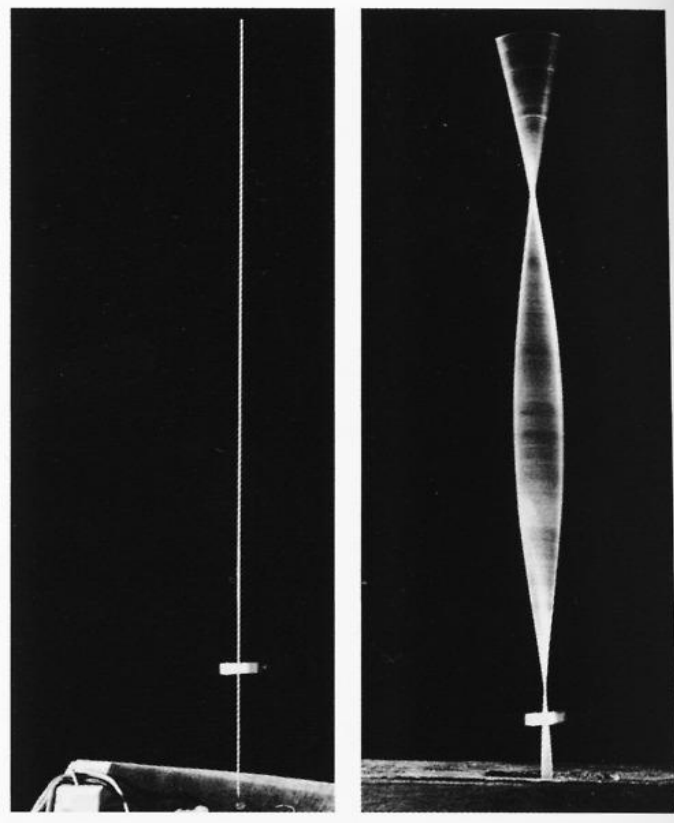
(Erişim Tarihi: 16.02.2012)

Tasarımda seminer, konferans ve başka etkinlikler için de mekan öngörülmüştü. Sovyet yönetiminin soyut sanata karşı tutumu nedeniyle bu anıt inşa edilemedi. Dönemin olanakları elvermediği için yapılmayan anıt, ancak maketiyle sergilenmiş ve halka tanıtılmıştı.

4.5. Gabo ve Kinetik

Rus konstrüktivist sanatçı Naum Gabo'nun yaptığı elektrik gücüyle hareket eden kinetik heykeller devingenliği yansıtmaktaydı. Gabo'nun motorlu heykeli, devingenliği yansıttığı gibi kendisi de devingendi: Naum Gabo, figüratif sanata inanmaz ve taklitten uzak dururdu.

Üç boyutlu çalışmalarında, teknikleriyle hareketin gösterilmesi üzerinde yoğunlaşmıştır. Zamanın da yer aldığı, dördüncü boyutlu işler yapardı. Bu işler, dinamik uzay kompozisyonları, hava gücü veya temasla hareket eden, biçim değiştiren, ses, renk ve ışık veren mobillerdi.

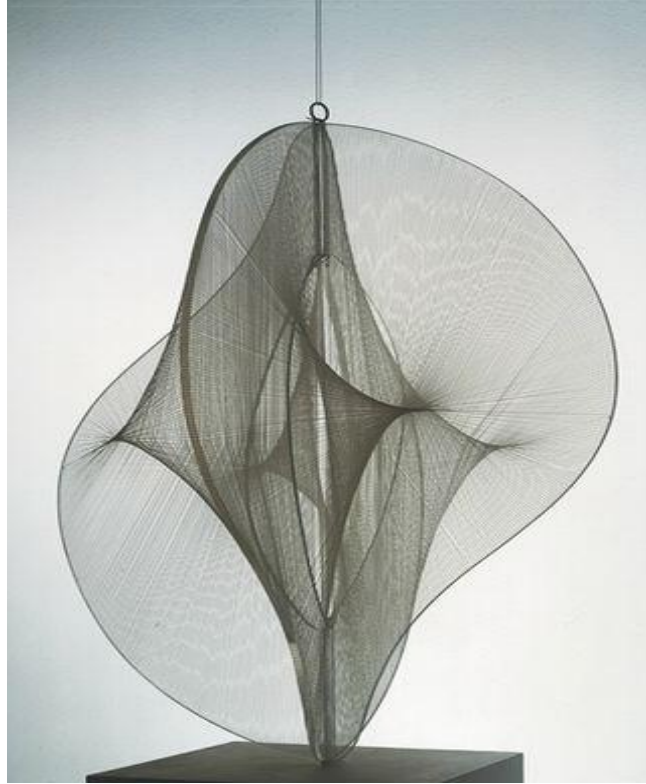


Resim 12: Naum Gabo, Kinetik, 1920

Kaynak:<http://soalreadytaken.tumblr.com/post/6379567111/naum-gabo-kinetic-construction-1-in-repose-and>
(Erişim Tarihi: 21.02.2012)

Tatlin gibi, mühendis-sanatçı olarak tanımlayabileceğimiz Gabo'nun zaman ve uzayla ilgili duyarlılığı onun “hareket” kavramıyla derinden ilgilenmesine neden olmuştur. Birçok sanatçı gibi Gabo'da kendine yetememiş, tüm bunların sınırlı bir teknik olduğunu görüp saf heykel formları elde etmek adına çaba sarfetmiştir.

Kinetik heykelden sonra yaptığı plastik, cam, pleksiglastan inşa edilmiş geometrik soyut heykelleri, ışığı yansıtış biçimleriyle öne çıkmışlardır.



Resim 13: Naum Gabo, Linear Construction No:2, Plastik ve Naylon Flaman, 1970-71

Kaynak: <http://fusionanomaly.net/naumgabo.htm>

(Erişim Tarihi: 23.02.2012)

Diğer Rus konstrüktivistler gibi Gabo'ya göre de inşa prensibi; gösterişli meydanlardaki simetrik yapılarda görüldüğü gibi düşüncenin yaratım gücünü sergileme yoluydu.

4.6. Giacometti ve Gerçek

Giacometti gerçekliğin betimlenmesinde soyutla figüratif arasındaki çelişkiyi güçlü bir biçimde duyuruyordu. Onun sanatı, gerçekliğin sürekli soruşturulması üzerine kenetlenmiştir. Bir süre sonra düşsel bir uzayda gerçekliğin neredeyse büyüsel bir biçimde canlandırılması üzerinde durmaya başladı. Bütün eserlerinde bu noktadan yola çıkıyordu. Görünenden çok, arkasında yatan gerçekliği bulmanın peşindeydi.

Giacometti'nin "İzlerim Saati (asılı top)" adlı eseri, sanat eseri ve izleyici arasında kurduğu yeni ilişkiyle efsaneleşen bir yapıt özelliğindedir. İzleyicide uyandırmış olduğu yapıta dokunma-dokunmama isteği şaşırtıcı ve etkileyicidir.



Resim 14: Giacometti, Top Asma, 1930-31

Kaynak: <http://www.adiv.me/modernart/review.php?id=218>

(Erişim Tarihi: 03.03.2012)

Biçimsel sorunlar dediğimiz şeye karşı duyulan bu ilgi, İsviçreli heykeltarihi Alberto Giacometti'yi dört köşe basit bir taşı, bir insan başına dönüştürmeye dek götürdü. Kuşkusuz, sanatçı gerçek yaşamda böyle yekpare bir baş gördüğüne inandırmak istemiyor bizi.



Resim 15: Giacometti, Gazing Head, mermer, 1927

Kaynak: <http://arttattler.com/archiveleporello.html>

(Erişim Tarihi: 03.03.2012)

Giacometti, mesleğinin kimi özel sorunlarına kapılmış bir heykeltarihtir. Ve haklı ya da haksız, kendi ilkelerinin paylaşılmasını ister. Onun göğüslemek istediği sorunu modern sanat yaratmadı elbette.

“Michelangelo'nun, mermerde uyuyup kalmış olduğuna inandığı biçimi oradan çıkarmaya, taşın yalın çizgisini koruyarak, figüre yaşam ve devinim katmaya çalıştığını anımsayalım. Giacometti, soruna karşı bir noktadan yaklaşmışa benzer.

Bir insan başını sezindirecek denli taşı değişikliğe uğrattığı halde, bu özgün taş kütesinden ne kadarını koruyabileceğini görmek istiyordu O. Gözleri betimlemek için matkapla oyuklar yapıp taşın yüzeyine müdehale etmenin bile gereksiz olduğunu anladı.”¹⁹

¹⁹ E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çeviren: Bedrettin Cömert, Remzi Kitapevi, 1997



Resim:16: Giacometti, Yürüyen Üç Adam II

Kaynak: http://www.all-art.org/art_20th_century/giacometti1.html

(Erişim Tarihi: 03.04.2012)

“II. Dünya Savaşı'nın ağır ve yıkıcı koşullarını bizzat yaşamış Giacometti, böylesine anlamsızlaşan bir yaşamın, boşunluk duygusuyla (fatalizm) bezeli, yitik bir evrenin merkezinde eriyen bedenleri, dirimsel bir belirtke olarak yansıtır. Boşluğun kemirdiği hacimsel gel-gitler... Mekana gerilim katan, bir türlü yok olamadığı için varolmakta ısrar eden bu telden bedenler... Ya da aldatıcı görünüşünden arındırılmış insandan geriye kalanın sırrını çözmek için, gözü rahatsız eden her şeyin uzaklaştırılması tüm maddi gereksizliğiyle, yanılısama unsurlarının ait olduğu zamansal çöplüğe geri gönderilmesi Giacometti ruhsal bir yitişle unufak olmuş bedenlerini; inatçı bir maddi duyarlılıkla sivirtiyordu. Yokluk; kendi iç sesini yitirmiş bir acelecilikle büyüyüp, bu varlıksal çerçevenin enerjisine bürünüyordu.”²⁰

²⁰ Rıfat Şahiner, **Sınırsızlığın Ucunda Bir Figür: Giacometti**, <http://www.rifatsahiner.com/makaleler/giacometti.pdf>

4.7. Constantin Brancusi

Brancusi'nin eserlerinde materyalin orijinal halinin korunması hissi kesindir. İçinde onun da olduğu sanat ortamında, sanat akımlarının hemen hiçbirleriyle ilgilenmemiştir. Brancusi, biçimin özüne önem vererek detaylardan kurtulmaya çalışınlardandır.

“1909 yılında ürettiği 'Uyuyan Güzellik Tanrıçası' adlı yapıtı, sadeleşmenin belirgin olduğu yapıtlardan birisidir. Bu yapıt uyuyan, yan yatmış basit bir baştır. Bu portrede bir yumurta sadeliğine varan, detaylardan arınmışlık söz konusudur. Portrede gözler, ağız ve burun çok ince bir duyarlılıkla biçimlendirilmiştir ki; sanki bir heykelin veya rüyanın maddeleştirilmesi biçiminin etkisini bizlere verir.”²¹



Resim 17: Brancusi, Uyuyan Tanrıça, Bronz, 1909-10

Kaynak:<http://www.pasunautre.com/2010/11/30/objet-dart-the-sleeping-muse-by-brancusi/>
(Erişim Tarihi: 10.03.2012)

Brancusi, heykel sanatında en uç sadeliği amaç edinmiştir. Gelenekçi kurallara ve modelin egemenliğine karşıdır. Kendine has bir yol seçen Brancusi, özgün çalışmalarını hiçbir akıma dahil olmadan gerçekleştirmiştir, daha çok malzemeye direkt olarak çalışmayı tercih etmiştir.

²¹ Savaş, a.g.e., s.71

En önemli özelliklerinden birisi, kaideyi heykelle kaynaştırmış olmasıdır. Sadece salt ifadeye ulaşmayı amaçlayan Brancusi, malzemeyi işlemedeki duyarlılığı ile formu primitif sanattaki gibi malzemeye kaynaşacak şekilde biçimlendirmiştir.

Basit bir taş bloğundan yapmış olduğu “The Kiss” (öpüş) heykeli doğrudan yontulmuş ilk çalışmalarıdır. Kütlesellik hakimdir, ilkel form anlayışıyla zarif bir kompozisyon ve kapalı bir yapı oluşturmuştur. Brancusi, en önemli özelliği olan geometrikleştirme tarzını ilk kez bu heykelle ortaya koymuştur. Brancusi, görüntüleri değil, şeylerin özünün önemini savunmuştur. Saf biçime varmak istemiştir.



Resim 18: Brancusi, Öpücük, Taş, 1908

Kaynak:<http://ifitshipitshere.blogspot.com/2011/02/brancusi-google-doodle-explained.html>
(Erişim Tarihi: 11.03.2012)

Brancusi'nin “Büyücü” adlı eserinde Kübizmin etkileri görülmektedir. Kullandığı malzemeye anlam yükleyen Brancusi, bunları kullanım biçimiyle Giacometti'nin yapıtlarındaki gibi dokunma hissi uyandırır.

Hacimli kütlelerini yalın biçimde kullanan Brancusi'nin, o döneme kadar Batı'da pek rastlanmayan kabile sanatında geleneksel olarak görülen ahşap malzemeleri kullanması, onun diğer bir özelliğidir. Ahşap ve bronz heykellerinde ışığın parlak yüzeyden yansımaları ve ışığı yansıtması, boşluğun güçlü etkilerini ortaya çıkarmıştır.



Resim 19: Brancusi, Sihirli Kuş, 1908-12

Kaynak: http://faculty.guhsd.net/mejohnson/ArtBrancusi_MagicBird.html

(Erişim Tarihi: 12.03.2012)

4.8. Alexander Calder ve Mobil

Alexander Calder'in heykelleri harekete biçim verir, hareketi barındırır ama yansıtmaz. Calder, evrenin matematiksel yasalarını yansıtmaya girişimindeydi. Düşünceleri ve istekleriyle hareket ettiğinde, yapması gereken şeyin hareketli olması gerektiğine inanıyordu. Evren sürekli bir devinim ve hareket halindedir mantığıyla hareket eden Calder, bu hareketin aynı zamanda bir güç tarafından dengede tutulduğunun bilincindeydi. Bu düşünceyle hareketli (mobil) kompozisyonlar oluşturmuştur. Bunlar dayanıksız ve değersiz malzemeye, küçük kemiklerle, tenekeyle, çinkoyle, bitki saplarıyla, hurma dallarıyla, tüylerle, taç yapraklarla oluşan düzenlemelerdi. Mobil teriminin anlamı “hareketli olmanın ötesinde “içgüdü” anlamına gelmektedir.



Resim 20: Alexander Calder, Sarı Yelken, Boyalı Metal ve Tel, 1950

Kaynak: <http://weatherspoon.uncg.edu/blog/tag/alexander-calder/>

(Erişim Tarihi: 20.03.2012)

Modern sanata yön veren birçok sanatçı, heykeltıraş gibi Calder'in yaptıklarını da kısaca söylemek gerekirse; daha önce hiç var olmamış bir şeyi yaptığını hissetmek ister. Bu şey, ne denli ustalıklı yapılsa yapılsın, bir nesnenin kopyası değildir. Bu şey, ne kadar akıllıca olursa olsun, bir süs parçası değildir. Burada söz konusu olan, her ikisinden daha anlamlı ve kalıcı bir şeydir; sanatçıya yavan yaşantımızın kalitesiz objelerinden daha gerçek olduğunu hissettirecek bir şey.



Resim 20: Alexander Calder, Crinkly Kırmızı Diski, 1973

Kaynak: <http://www.all-art.org/Architecture/24-7.htm>

(Erişim Tarihi: 20.03.2012)

İKİNCİ BÖLÜM

1960 YILININ ÖNEMİ, SANATA YANSIMALARI VE HEYKELE ETKİLERİ

1. 1960'LI YILLARLA GELEN ÇAĞDAŞ SANAT VE HEYKEL

İnsan yaratılıştan günümüze duygularıyla, kimi zaman içgüdüsel davranışlarıyla toplum içinde yaşadıkları, mutluluk, acı, hüzn, sevinç gibi duygularla bütünleşen bir varlıktır. Sanatçılar ilk çağlardan beridir, sorguladıkları varoluş nedenlerini, kaygılarını dışavurmuşlardır. Kendi içlerinde yaşadıkları iniş çıkışlar bile sanatlarını etkilememiştir. Çünkü sanatçı, duygu yüklü, zihin dolu, farklı büyülere sahip bir kapalı kutudur. Bir sebeple, bu kapalı kutu, kimi zaman bireysel dolun noktasına gelinmesiyle, kimi zaman da dışarıdan gelen etmenlerle açılır, açılmak zorunda bırakılır. İşte bu noktada, günümüze kadar gelen bu süreçte, isimlerini hala saygıyla andığımız sanatçı ve sanat eserleri doğar.

Sanatçı ve dışavurumunu etkileyen büyük bir neden olan Dünya Savaşlarının ardından, büyük insan kayıpları, ülkeleri yöneten insanların düşünce ve tutumlarıyla değiştirilen dünya düzeni, yanında toplumları da değiştirmeye başlamıştır. Artık yaşamın her alanı kökten değişim göstermeye başlamıştır. Ülkelerin ve yönetenlerinin savaşa olan sempatisi insanlarda güvensizlik doğurmuştur. Ülkelerini destekleyen fakat İkinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarıyla birlikte, ülkesine güvenmeyen toplumlar, ülkelerini ağır eylemlerle eleştirmiştir. Ve bu eylemlere asla ara vermemişlerdir.

Teknolojinin bu yıllarda olan gelişim hızı giderek artıyor, yaşama değin her şeyin bu hızla değişmesine neden oluyordu. Bu dönemle birlikte toplumlar artık tüketim toplumları halini almış ve bu toplum, önceki toplum anlayışına ve yaşam alanlarına köklü bir değişim getirmiştir. Teknoloji ve bilimdeki bu hızlı gelişim, tüketimi daha da hızlandırmış ve tüketim alanlarını daha da genişletmiştir.

1960 sonrasında oluşan yeni dünya da hız kazanmıştır. Vakit önem kazanmış ve birçok şey için vakit olmadığı düşüncesi oluşmuştur. Sanatın üretim hızı artarken aynı zamanda tüketim hızının da arttığı bir dönemdir. Bunun sebebi teknolojinin yeni dönemle birlikte takip edilebilecek bir seviyede kalmayıp, sanatsal ulaşım ve istihbaratı güçlendirmiş olmasıdır.

2. 1960 YILINDAN SONRAKİ GELİŞMELER

Teknolojiyle birlikte sanayi ve endüstri gelişimlerinde hız kazanarak, toplumun da tüketim eğilimini körüklemiştir. Sanatçılar sivrilmeye başlamış ve anlatımlarını değiştirmişlerdir. Hızla yayılan tüketim hızıyla, eser oluşturma fikri sanatçıların genelinin anlayış biçimi haline gelmeye başlamıştır. Sanatçı artık, malzeme kısıtlaması veya sunum kalıplarını kırmış, anlatmak istediklerini tüketim ve eleştiri ruhunu, zihnindekileri yapıtında ve sanata olan bakış açısında bir tutum haline getirmiştir. Sanatçı farkındalıkla sanat eserini oluşturmanın peşindedir. Modernizmdeki en güzel ve özgün olanı arayan sanatçı, 1960'larla birlikte gelen bütün durumlardan etkilenmiş ve eleştiren, sorgulayan sanatçıya dönüşmüştür.

Geleneksel klasik, modern teknik ve biçimlere gerek olmadığı düşüncesi hakimdir. Fikirlerini en yalın haliyle ortaya koyabilmek istemişlerdir. Sanatçıların yapıtlarını bu şekilde yansıtmaya istekleri, ortaya koydukları yapıtların veya şeylerin sanat olup olmama endişesinden daha önemlidir.

“İkinci Dünya Savaşı sonrası esen Neo-Liberalizm rüzgarları, soğuk savaş ve ardından Doğu Bloğu'nun yıkılması, ortaya çıkan hayal kırıklığı ve kültürel karmaşa ortamı sanat için bir yığın malzeme yaratmıştır. Öyle ki; 1960'lar sonrasında hızla gelişen TV, Video, İnternet gibi elektronik donanımlı araçlar, dünyanın gerçekliğini neredeyse görsel bir anlamlandırma evrenine dönüştürmüştür.”²²

²² R. Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, (İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008) s.39

Yaşanan savaşlar ve dönem olaylarıyla birlikte sanatçı söyleyecek sözleri olan ve bunları söylemek için uğraşan bir profil izlemiştir. Değişikliğe uğrayan sosyal yapının etkisi altında insanın merkezde olduğu Batı düşüncesi sorgulanmaya başlanmıştır. Merkezsiz düşünce biçimindeki evrensellik, merkez ve kaynaklara dayalı her şey ciddi bir biçimde sorgulanmıştır. Kesin, evrensel bir gerçek yoktur.

Postmodernist düşünce sistemine göre insan, sürekli bir yenilenme ve gelişim halinde olup yaşadıklarından, dönem olaylarından, çevresinden etkilenir. Postmodernist dönemde “kişi” artık “özne” sözcüğüyle yer değiştirmiştir. Bununla birlikte gerçek kavramı geleneksel anlamlarından sıyrılmış, yeni anlamlar yüklenmiştir.

3. 1960’LA DEĞİŞEN SANAT, SANATÇI VE SANAT ESERİ ANLAYIŞI

Modernist düşünce sistemi içindeki yapı, ideali arayan, sorgulayan kıstaslar, 1960'lara gelindiğinde gereksiz bulunmaya başlanmıştır. Dönem olayları, bununla gelen gelişim ve sonucunda ortaya çıkan yeni tüketen toplumun artan tüketiminin doğurdukları, sanatçıyı yeni bir arayışa yöneltmiştir. Sanatçı artık doğal olanı aramaya ve sunmaya yönelirken ideal olanı dışarıda tutmuştur.

Yapılan şeylerin sanat olup olmamasının bile önem oluşturmadığı Postmodern dönemde istenilen özgürlük tam anlamıyla sınırsızlıkla eşdeğeri. Öyle ki; sanatçılar bu özgürlüğü sanatın içinden bile çıkarmak istemiştir. Geleneksel dönemden Postmodern döneme gelene kadar geçen süreçte sanatçı yapıtlarını ve kendini kanıtlayabilmenin, çalışmalarını sanat eseri statüsüne çıkarabilmenin endişesindeydi. Müze ve galerilerin koyduğu kıstaslarla ve ön gördükleri ölçütlerle karşılaşıyorlardı. Postmodern dönemle, sanatçılar, içinde buldukları durumları, duygu ve zihinlerindeki en basit ve en sade biçimde, kıstaslar ve ölçütler olmadan, sınırsız özgürlükle anlatabilme ve dolaysız, karışık olmayan sunumlarla bunları destekleme eylemindedir.

*“Modernizm, çağdaş dünyanın karmaşasına, kaygı ve karamsarlıkla yaklaşırken; Postmodern sanat bunun tam tersine, hatta çağdaş dünyayı belli ölçüde kabullenerek, belki de alaycı bir tutumla ciddiye almamak yoluna gitmektedir.”*²³

1960 sonrasında izleyici de konumunu değiştirmiştir. İzleyici kitlesi toplumun ta kendisidir. Artık yaşamın kendisini anlatmaktadır sanat. Hayal ürünlerinden ötede o dönemdeki süreçler ve değiştirilmesi gerekenler asıl konuyu oluşturuyordu. Sanat, sanatçı ve sanat eseri anlayışının değişmesiyle birlikte problemler de değişmiş, disiplinler arası katı ve belirgin olan kıstaslar ortadan kalkmış, sanatçının hangi alandan olduğu önemini kaybedip, sadece anlatılmak istenen önemli unsur olmuştur. Disiplinler ayırım içindeyken, sınırların kalkmasıyla farklı sunum teknik ve yöntemleri, anlatım biçimleri ortaya çıkarak, ressam, heykeltıraş, grafiker gibi terimler yerini ortak kelime olan “sanatçı”ya bırakmıştır.

4. 1960 VE HEYKEL

Modern dönemdeki formların temiz oluşu ve kusursuz sunumlar, 1960 ve sonrasında heykeltıraşın anlatmak istedikleri, sanatçının zihnindekilerle birleşerek, nasıl olmasını istiyorsa o şekilde olmaya başlamıştır. Anlatılmak istenenlerin doğrultusunda yenilenen sanatta heykel, modern sanat heykelinin plastik yapısıyla farklılaştığını göstermiştir. Plastik yapısının gerekliliği bir yandan devam etsede, diğer bir yandan heykelin alanının içine, diğer alanlardan da katkılar artmaya başlamıştır. Heykel sadece heykel yapısıyla değil, başka alanların katılımı ve kimi zaman da heykel ismi konmadan üç boyutlu çalışmalarda oluşturulmaya başlanmıştır.

Postmodernizm dönem olarak adlandırabileceğimiz 1960 sonrası dönemlerin çıkışını oluşturan, temellerini dayandırdığı Marcel Duchamp ve hazır nesnelere dir. Hazır objelerin birleştirilmesiyle ya da objelerin direkt kendilerini sunarak oluşturulan yeni çalışmalar modern dönemin aksine yeni bir form ve sunum anlayışı getirmiştir. Duchamp'ın hazır nesnelere Modernizm ile Postmodernizm arasında bağlantı kurulmasını sağlamıştır.

²³ G. Yamaner, **Postmodernizm ve Sanat**, (Ankara, Ala Yayın, 2007) s. 17

Hızın başrol oynadığı 1960'lar ve sonrası sanatlarda heykeltraşın sanatsal endişesi farklılaşmıştır. Mermer heykellerin incelikle, uzun zamanlar harcanarak yontulduğu, formunu en güzel biçimiyle oluşturan heykeltraş, 1960'la birlikte fikirlerini, düşüncelerini, anti-form olarak anlatmaya başlamıştır. 1960 sonrası hızlı tüketilen sanatın içinde heykeltraşlar mermer yontarak değil, zihinlerindeki kavramları en hızlı biçimde sunabileceği kendi fikirlerini aktarabileceği yeni malzemelerle yeni yöntem ve tekniklerle anlatmak istemişlerdir. Bu şekilde uzun bir emek harcanması gereken mermer vb. zahmetli malzemelerin kullanımı azalmıştır. Malzeme veya teknik anlamda, kıstaslar içinden çıkan heykeltraş, yalın ve zihnindeki kavramın karşılığını en iyi anlatabilecek olan malzeme ve tekniği seçmiştir.

“Postmodern süreçte sanatın çok yönlü, çok dilli yapısı; deneyimi öne alan ve seri üretim nesnelere üzerinden Post-Duchampyen bir 'yapmama kültürü'nü benimseyen uygulamaların, dahası nesneyle sonuçlanmak zorunda olmayan, dilsel performatif ve kavramsal önermeleri, teknolojik yeniliklere uzam ve zaman algısında köklü değişimler sunan sofistike düzeneklerin tümünü birden içeren parçalı, karmaşık ve eklemli bir yapılaşmayı öngörüyor.”²⁴

Postmodern dönemle birlikte sanatçılar gelenekseli bir kenara bırakmış ve dönemin verdikleriyle yol almayı tercih etmişlerdir. Ve bu yolda Duchamp'ın izinden gidilmiştir de diyebiliriz. Hazır nesne, malzeme ve teknik anlayışları oluşmuş ve bunları sunmanın uğraşına girmişlerdir. Sanatçı kimi zaman heykeli üretmeye bile ihtiyaç duymamış, kavramlarla uğraşını devam ettirmiş, geleneksel bir endişe taşımamıştır. Sanatçı artık sınırsız özgürlük içinde kendine en rahat ve uygun yol ne ise onu seçmiştir. Topluma yetişebilmek, hızlı tüketilen sanatın sesine kulak verebilmek, artık zamanın da önemini kavramakla mümkündür. Bunu başarmak adına sanatçı en sade, en yalın konuya hakim, en basit yöntemi seçmiş ve sunmuştur.

Yeni dönemle birlikte heykelde artık yeni malzeme ve mekanlar kullanılmaya başlandı. Heykel artık her şey olabilirdi. Bir düşünce, bir fikir, bir parça metal veya bir video düzenlemesiydi heykel.

²⁴ Şahiner, a.g.e. s.12

Heykelin mekanları sınırsızdı artık, sokakta, yerde, havada, bedende, dijital bir ekranda veya sadece zihinde yapılabilir ve sunulabilirdi. Bununla birlikte heykelde nesnenin evrimi; sürece, kavrama, durumlara yöneldi.

Heykeltıraşlar artık, formu ararken veya bir eylem gerçekleştirme sürecine girerken, sonuçtan çok, o eylemi yaparken yaşadığı duygu ve düşünceleri, izleyiciye yansıtma çabasına girmişlerdir.

1960'larla birlikte modern sanatın temelini oluşturan “kompozisyon” ve düşünceyle bütün insan psikolojisi öğeleri etkisini kaybederken, sanatçının yaşamı, onu etkileyen faktörler ve imzasıyla bütünlük oluşturan “modern sanat” sorgulanmaya başlandı. Konstrüktivist ve dışavurumcu bir bakış açısı yeterli sayılmadı. Sanatın yeni ilgi alanları; toplum, hayat, gerçek, sokak yaşamı ve kitlelerin iletişimliydi.

4.1. Heykelin Sunumu

1960 sonrasında sanatın yansıtılma seçeneklerinin artmasıyla tercihlerde alternatifler çoğalmıştır. Sanatçıların, sanat yapıtlarının çeşitliliği gibi, yapıtları sunum biçimlerindeki olanaklar da artmıştır. Heykelin mekan içindeki konumunun kıstaslarının genişlemesi ve malzeme seçeneklerinin sınırlarının kalkmasıyla heykelin sunumu da sayısız seçeneklerle izleyiciye aktarılmış ve irdelenen konular ortaya atılan fikirlerle sunum biçimleri de farklılaşmıştır.

İzleyiciyi daha fazla sunuma dahil etme, 1960 sonrasında önem kazanmıştır. Sunumlarda izleyice de rol almaya başlamış ve izleyici sanat eyleminin bir parçası olmuştur. Sanatçı, sanat eseri ve izleyici üçgeni yeni bir boyuta taşınmış ve sanat eylemi gerçekleştirilirken, izleyiciyi duygu ve düşünceye sevk eder, aynı zamanda sorgulamasına fırsat verir. Sanatçı, izleyiciye en etkili yöntemi eylem olarak gerçekleştirirken, en basit ve yalını verir. Bu sunumla izleyici rahat anlatımı, dolaysız ve karmaşık olmayan bir biçimde sindirir.

Sanatçılar, sanatlarını aktarım kısmındaki arayışlarını yeni yöntemlerle sürdürürken, sunumun önemini kavramış ve en önemli aktarım aşamasının izleyiciyle eserin, eylemin etkileşim haline geçtiği süreç olduğunu düşünmüşlerdir. Bunu geliştirmek için çaba sarfeden sanatçılar, farklı sunum teknikleriyle gerçekleştirmişlerdir. 1960 sonrası sanatta, sınır kavramı yoktur ve izleyiciyi düşündürme adına yapılan her şey mümkündür. İzleyiciler artık sunumun yapıldığı salon veya mekana girmeden neyle karşılaşacakları hakkında tahmin yürütemiyorlardı. 1960'lar ve sonrasındaki heykel, geleneksel heykelin bütünlüğünü oluşturan form, doluluk-boşluk, ışık-gölge, çizgisellik-gölgesellik gibi unsurlarla ilgilenmez hatta bir unsur olarak kabul etmezdi. Bununla birlikte heykelde form, yerini antiform ve formun reddedilişine bırakmıştır.

“Antiform adı altında 1960'ların hemen başında gelişen bir dizi yeni sanatsal sunum, sanat yapıtını duygusal izlerden uzaklaştırarak, düşünsel bir alana çekmeye çalışmış, özde yeni bir form oluşturma anlamını vurgulayan ve ancak sözcükler ve dil aracılığıyla belirlenen düşünsel süreçlere yönelik bir sanat anlayışına yönelmişti.”²⁵

5. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI SANAT VE SANAT AKIMLARI

5.1. Soyut Dışavurumculuk

İkinci Dünya Savaşıyla gelişen dönemde sanatçılar, Avrupa ve Rusya'da istedikleri sanatsal gelişmeler için uygun ortamları bulamamışlardır. Bu nedenle sanatçılar yeni bir sayfayla sanatlarını devam ettirebilecekleri Amerika'ya göç etmişlerdir. Bu göçe cevap verebilmek adına sanata olan yatırımlarını arttıran Amerika sanatın merkezi konumunu ele geçirmeye başlamıştır. Paris ve Londra sanatın merkezi olma görevini New York'a bırakmıştır. Bununla birlikte Soyut Dışavurumculuk (soyut ekspresyonizm) adıyla yeni bir akım ortaya çıkmıştır.

²⁵ Şahiner, a.g.e., s. 146

Sanatçının, sanatta merkeze alındığı Soyut Dışavurumculuk, sanatçının kendini ve zihnindeki coşkusunu ifade etmesine olanak sağlamıştır. Soyut Dışavurumcu anlayışın dolaysız anlatıma dayalı, geleneksel malzeme ve teknikten kaynaklanan kısıtlamalardan uzak, çevresini içine dahil eden bir heykel anlayışı vardır. Sanatçı kendi 'ben'ini ifade etmektedir ve eserleri içsel coşkusunu ifade etme çabasındadır. Çabuk yapılmış, bir çırpıda çıkmış havası hakimdir. Sanatçının psikolojik durumu dolaysız olarak aktarılır.

“II. Dünya Savaşı sonrası Batı sanat ortamında 'Soyut Dışavurumculuk' akımının egemen olduğu bilinmektedir. O yıllarda galeri duvarlarını dolduran, iç güdüsel hareketlerle oluşmuş boya akıtmaları ve hızla çizilmiş imgelerle yüklü soyut dışavurumcu yapıtlar, akımın ustalarınca bilinçaltını ortaya çıkaran ve özgürleştiren örnekler olarak tanıtılmıştır. Oysa soyut dışavurumcu yapıtlar bu özelliklerinin yanı sıra; resim yüzeyinin odaksızlaşması, perspektifsiz bir mekan, biçimler ile arka planın bütünleşmesi gibi, asıl resimsel sorunlara çözüm getiren olanaklar da sunmaktaydılar. Varoluşçu bir düşünceyi benimsemiş olan dışavurumcu sanatçı, hareketle (jestle) kullandığı malzemeyle, özel fırça vuruşlarıyla, inandığı düşünceyi, dolayısıyla kendini kanıtıyor, ama kendi özel dünyasına dalması sonucu dış dünya ile olan ilişkisi kopuyordu.”²⁶

Soyut Dışavurumculuğun gelişmesinde ve Amerika dışında da tanınip yayılmasında önemli bir yere sahip olan eleştirmen Clement Greenberg'e göre; Soyut dışavurumcu estetiğin heykeltraşı, David Smith'dir. Smith, Pollock'un resimde kullandığı yöntemleri heykelde uygulamıştır. Bu yöntemle; belirli bir plan olmadan işe başlanıyor, malzeme, deneyim ve tesadüfler yapıtın gidişatını oluşturuyordu.

Heykelin bu süreçte geçirdikleri, neyin heykel olup olmadığına daha fazla sorgulandığı bir anlayışı ve problemi beraberinde getirmiştir. Bu anlayışla, heykel dışarıdan dokunulan ve izleyicisi tarafından hissedilen bir nesne olmasının yanında, izleyicisinin düşünmesine ve sanat eserini kendi zihninde kavramasına zorlayan bir boyutta gelişim göstermiştir.

²⁶ Semra Germaner, **1960 SONRASI SANAT Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, (İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997), s. 9



Resim 22: David Smith, Kp, 1963-64

Kaynak: <http://www.brilliantmagazine.com/?p=2611>

(Erişim Tarihi: 04.04.2012)

5.2. Pop Sanat

Pop sanat, II. Dünya Savaşı sonrası, tüketimi arttırmak ve çekici bir hale getirmek amacıyla afiş, poster, renkli reklamlar, dergi ve romanlar kullanmıştır. Tüketime yardımcı ve destek olmuştur. Bu düşünce ve amaçla doğmuş ve gelişmiştir. Marcel Duchamp'ın anti-art/sanat karşıtı duruşundan etkilenen pop sanatçıları, burjuvazi sistem ve bu sistemin içindeki dünyayı benimsemişlere bir eleştiridir.

1950-65 yılları arasında ilk kez İngiltere'de ortaya çıkan Pop sanatı, soyut dışavurumculuğa tepki gösteren sanatçılar tarafından bir akım haline getirilmiştir. Duchamp'ın 20. yüzyıl'da hazır-nesnelere çıkışı, pop sanatçılarının popüler olan, popüler kültürün bütün imgelerini aynı mantıkla sunmalarında etkili olmuştur.

Dadaizm de hazır nesnelere kullanılması, popüler kültürle bütünleşen nesnelere, sanatlarının merkezine almalarında pay sahibidir. Günlük hayatta birlikte yaşadıkları nesnelere olan, Pop sanat nesnelere, soyut dışavurumcu anlayıştaki 'hayatla bağları kopmuş sanat yapıtı' durumuna duydukları tepkiyi dışavurmalarına yardımcı bir araç olmuştur.

“Marcel Duchamp'ın yapıtları ve düşünceleri genç pop sanatçıları derinden etkilemişti. Onun sanata hazır yapım eşyayı 'ready-made'i sokması ve bu eşyaya basit bir bağlam değişimiyle sanatsal bir anlam yüklemesi, geleceğin Pop sanat ressamlarının resim dilinde iletişim araçlarının kullandığı imgelerden yararlanma ve tabloyu gerçekten ayıran sınırı ortadan kaldırma isteklerin uygun düşmüştü.”²⁷

Pop sanatının gelişerek bir anlam kazanması Amerika'da gerçekleşmiştir. Hızlı ve fazla üretim nedeniyle, tüketim hızını ve seviyesinin artırılması gerekiyordu., Pop sanatı, dünyanın her bir köşesine hızla yayılmıştır. Bu durum toplumdaki her tabakanın popüler kültür, kalıp-marka ve reklamlarına aşına bir hale gelmesine neden olmuştur. Buna farklı sınıflardaki insanlar arasındaki farkların ortadan kalkıp herkesin aynı seviyeye gelişi de diyebiliriz.

“Pop sanatının en önemli temsilcilerinden olan Andy Warhol 1962-1963 yıllarında gerçekleştirdiği ve o yılların Amerika halk kültürünün en belirgin simgeleri olan Campbell marka çorba kutuları ve Marlin Monroe serileriyle tanınmıştır.”²⁸

²⁷ Germaner, a.g.e., s.10

²⁸ Germaner, y.a.g.e. s. 15

Brillo ve Campbell kutuları, Coca Cola şişeleri gündelik yaşam içinde kullanılan nesnelere ve tüketim toplumunu en iyi şekilde yansıtan popülerlikteydiler. Warhol, bu konulara yöneldi ve röprodüksiyonlar halinde gerçekleştirdi.



Resim 23: Andy Warhol, Campbell, 1965 Resim 24: Andy Warhol, Coca Cola, 1962

Kaynak: <http://simgeertem.blogspot.com/> Kaynak: <http://www.eikongraphia.com/?p=111>
2011/03/andy-warhol.html
(Erişim Tarihi: 10.04.2012)

“İmgenin, büyük ve adeta kutsal bir anlatım gücüne sahip olduğu bir toplumda Warhol, bu imgenin tablosunu da bir anlamda 'yüceltmek' istemiştir.”²⁹

“Warhol, işlerini gerçekleştirirken kullandığı endüstriyel serigrafi tekniğini bu alanda uzmanlaşmış kişilerle oluşturuyordu. Bu hareket kavramsal sanatın habercisiydi çünkü bununla birlikte Warhol sanatsal yaratı ile maddesel üretimi birbirinden ayırmış olur...”³⁰

²⁹ Germaner, a.g.e. s. 15

³⁰ Germaner, y.a.g.e. s. 16

Andy Warhol'un atölyesine verdiği “fabrika” adı bile seri üretime bir göndermeydi. Birbirlerinin aynı olan nesnelere üretmiş ve sanat yapıtının tekliğini yok etmek isteği içindedir. Bununla birlikte yaratıcılık geri plana itilmiş ve düşünce ön plana çıkmıştır. Bu da kavramsal sanatın gelişiminde büyük pay sahibi olmuştur.

Bir diğer Pop sanatçısı Claes Oldenburg'dur. Oldenburg'un nesnelere sanat ve hayat arasındaki çizgileri kaldırmaya çalışmış ve ısırılmış elma, yumuşamış bir klozet, hamburger gibi popüler kültürün bir parçası olan bu nesnelere heykel alanına sokmuştur. Oldenburg, sıradan bir objeyi dev boyutlarda veya yumuşatarak kullanmıştır. Nesnelere olduklarından farklı bir biçimde seyirciye sunan Oldenburg, gerçekçi bir algı yaratıyor, bir yandan da nesnelere doğallıklarıyla oynaması sonucu, soyut heykelle de farklı bir bakış açısı getiriyordu.



Resim 25: Claes Oldenburg, Yumuşak Tuvalet, Vinleks ve Ahşap, 1966

Kaynak: <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=836>

(Erişim Tarihi: 10.04.2012)

Claes Oldenburg'la beraber Edward Kienholz ve George Segal gibi sanatçılarda üç boyutlu formlar aracılığıyla Pop sanat anlayışını dile getirmişlerdir. Bu sanatçılar kafe ya da mutfak gibi sıradan mekanlarda, sıradan insanları ve yine sıradan nesnelere konu edinmişlerdir. Bu heykeller alıcıların da, kendilerini mekanın bir parçası olarak gösterebilecekleri çalışmalardır. Bu anlamda, bu yerleştirmeler heykelin tiyatroya yaklaşımında alıcıya yeni bir rol yüklemişlerdir. George Segal'ın canlı modellerden kalıp alarak gerçekleştirdiği heykelleri, gerçek hayattan kareler yansıtmaktadır. Segal'ın geleneksel kalıp tekniğiyle ve sonrasında tek renk beyazı kullandığı heykelleri, duruşundaki hantallığa ve buldukları çevrede göze batan duruşlarına rağmen, hareketlerindeki doğallığı, taklidin yapaylığına kapılmadan yansıtmışlardır.



Resim 26: George Segal, Yemek, 1964-66

Kaynak: <http://www.brilliantmagazine.com/?p=2611>

(Erişim Tarihi: 10.04.2012)

“Çağdaş kent kültüründen esinlenen ve yapıtlarında popüler dili kullanan birçok sanatçı bu akıma bağlanabilmektedir. Robert Indiana, Edward Ruscha, Allan D’Arcangelo, Wayne Thiebaud, Mel Ramos, George Segal ve Ed Kienholz bunların arasında yer almaktadır.”³¹

“Gerçek bir toplumsal olay olan Pop Sanat, doğrudan yaşamın kendisine değil, tüketim dünyasının gerçeklerini yansıtan bir dizi göstergeye ilişkindir. Pop yapıtlarında bu tüketim dünyası ve onun yapay, geçici varsılığı eleştirisiz, olduğu gibi kabullenilmiştir. Tüketim dünyası olduğu gibi gözler önüne serilir ama bu dünyanın geçersizliği ya da bozukluğunu anlatmayı kimse üstlenmez. Akım içerdiği bu tarafsızlık nedeniyle uzun süreli bir hareket oluşturamamış, birçok sanatçı bu konuda bir kez gözlemlerini yansıttıktan sonra farklı ve daha kişisel yollara yönelmişlerdir.”³²

5.3. Minimal Sanat (Minimalizm)

Heykelin Rodin’le başlayan ve Brancusi’yle devam eden serüveninde sadeleşme evresinin geldiği en uç noktadır minimalizm. Pop sanatın getirdiği alternatif yeniliklerle birlikte endüstri nesnelерinin yeni bir ifade aracı olarak ele alınışdır.

Soyut Dışavurumculuğun biçim ve duyguya verdiği aşırı öneme tepki olarak şekillenmiş ve nesnenin nesne olma özelliğini vurgulamışlardır. Minimalist sanatçılar, nesnelere olan ilgileri sebebiyle daha çok heykel üzerine yoğunlaşmışlar ve heykeli temel olana indirgemişlerdir.

“1940’lardan 1960’lara uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bireysel başvurusu ve derin özelliği yücelten tavrına karşılık minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiş; Dışavurumcuların her doğaçlama fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamlar karşısına rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuşlardır.”³³

³¹ Germaner, a.g.e., s. 17

³² Germaner, y.a.g.e., s.18

³³ Adnrew Causey, **Sculpture Since 1945**, (New York, Oxford University, 1998) s. 120

Açıklık, netlik içinde düşünceyi ön plana çıkartan minimalist sanatçılar, sanatçının heyecanını ve bireyselliğini dışarıda bırakmışlardır. Endüstriyel malzemeleri kullanan sanatçılar, malzemeleri ham halleriyle sunmuş, bununla birlikte yapıtlarını her türlü çağrışımlardan arındırmışlardır. Minimalist heykelde değişime uğramayan malzeme bütün özelliklerini olduğu gibi ortaya koyar. Bütün yalınlığın içinde heykel ilk bakışta okunabilmelidir.

Sanatçıların işlerinde üçüncü boyuta geçme arzusu vardır ve gerçek mekanı kullanma isteği görülmektedir. Rodin'le başlayan kaidenin bütünden çıkarılma durumu minimalizmle daha ileriye taşınmıştır. Anıtsallıkla gelen gerçek hayattan soyutlanmışlık durumuna zıt bir tavır olarak minimalizm, gerçek mekanı tercih etmiştir.

Bu alandaki önemli isimlerden Carl Andre modernize formların dikey kullanımına karşı, yatay geometrik formları kullanmış ve birçok düz plakayı yerde sergilemiştir. Andre'nin yer heykelleri ve yerleştirme biçimi tekrarın gücüne vurgu yapmaktadır. Pop Sanatında da görmüş olduğumuz birim tekrarları ve tek olana tepki yeni bir anlayıştır.



Resim 27: Carl Andre, Mekansal Özgünlük, 1969

Kaynak: <http://thingsorganizedneatly.tumblr.com/post/12187674644/carl-andre>

(Erişim Tarihi: 13.04.2012)

Bu anlayışa daha yeni bir boyut ise, Dan Flavin tarafından getirilmiştir. Flavin'le anlayışa eklenen ışık, gerçek mekanın içinde resimdeki boyayı heykele yansıtmıştır, diyebiliriz. Işıkla beraber mekana yeni bir boyut kazandırmıştır. Daha önemlisi Flavin, neon ışık sistemlerini teknisyenlere yerleştirterek sanatçıyı geri plana atarak, sanatçının önemini azaltmıştır.



Resim 28: Dan Flavin, İsimsiz, 1973

Kaynak: <http://monihaas.wordpress.com/2007/05/28/dan-flavin/>

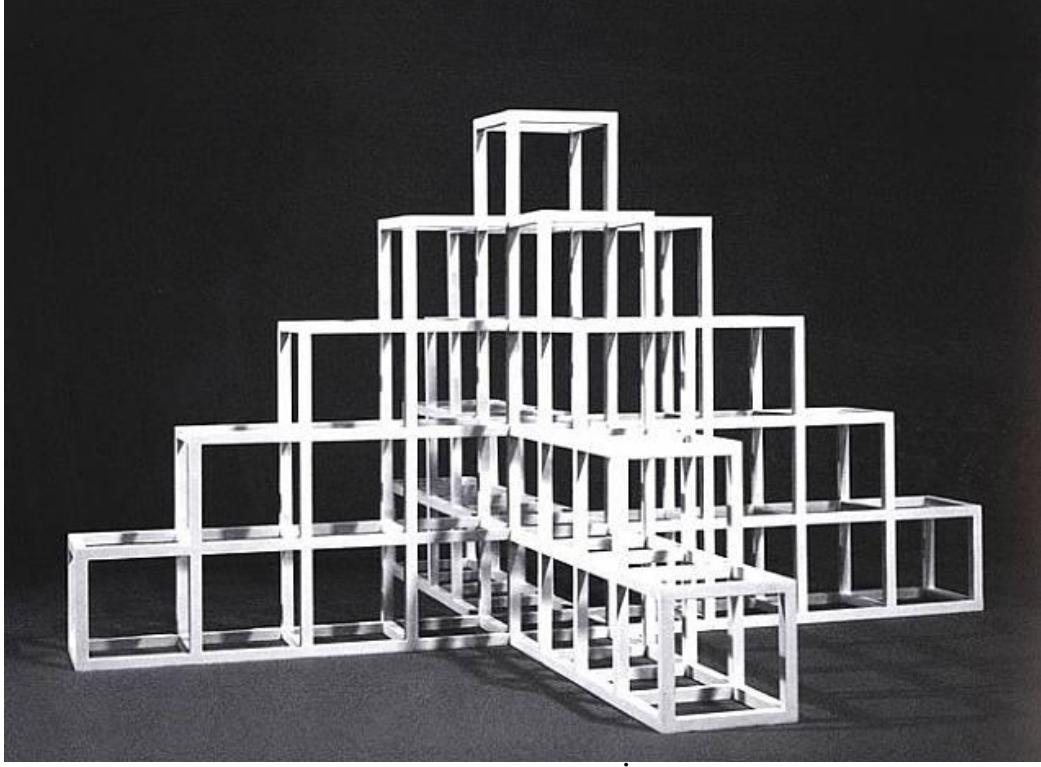
(Erişim Tarihi: 15.04.2012)

Minimalizmin sanatı sadeleştirme çabaları ve düşüncenin sanat eserinden alınan duygulardan daha üstün oluşunu vurgulaması kavramsal sanat türleri olan; beden sanatı, arazi sanatı, gösteri ve eylem sanatını ortaya çıkarmıştır.

Eserleri hem kavramsal hem de minimalist özellikler taşıyan sanatçı, Sol LeWitt'e göre de; "Düşünceler sanat yapıtı olabilir. Bunların herhangi bir töze yüklenerek ifade etme zorunluluğu yoktur."³⁴

³⁴ Şahiner, a.g.e. s. 160

*Sol LeWitt'e göre; "Eğer bir sanatçı düşüncesini derinleştirmek isterse, keyfe ve rastlantıya bağlı kararlar olabildiğince sınırlanmalı, kapris, beğeni ve özentiler sanatsal uygulamanın dışında tutulmalıdır."*³⁵



Resim 29: Sol LeWitt, Kübik İnşaat, 1971

Kaynak:<http://architecturalgrammar.blogspot.com/2011/06/sol-lewitt-master-of-conceptualism.htm>

(Erişim Tarihi: 15.04.2012)

*"Tasarımlar ve kararlar önceden belirlendiği için sanatçı 1967'de bu tür yapılarını, Kavramsal Sanat olarak nitelemiştir."*³⁶

5.4. Happening (Olay, Eylem) ve Performans Sanatı

Temelleri Dadaizm'e dayanan happeningler (oluşumlar), konuları daha önceden belli olmayan, yazılmamış bir olayı konuşarak, hareketlerle, seyircinin de katılımını içeren doğaçlamaya açık bir eylemdir. Bir tür gösteri olan oluşumlar seyircinin de dahil olmasıyla, onları düşünmeye yöneltmiştir.

³⁵ Germaner, a.g.e., s. 44

³⁶ Nancy Atakan, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, (İzmir, Karakalem Yayınevi, 2008) s. 20

Mekan olarak belirli bir yer yoktur. Açık, kapalı mekanlarda, sokakta, doğa içinde, gökte, suyun içinde vs. gerçekleştirilmişlerdir. Resim, müzik, heykel, fotoğraf gibi sanatsal birimlerde dahil edilmiş ve tek seferlik gerçekleşen eylemler olmuşlardır. Pop Sanatıyla başlayan gerçek yaşamın sanatın içine giriş durumunun daha ileri ucudur.

Tiyatroyla benzerlik gösteren oluşumlar, izleyiciyle ilişki içinde olmuştur. Ancak tiyatronun mekanları olan salonlarla sınırlı kalmamış, eylemlerini her yerde gerçekleştirmişlerdir. Bu tiyatral boyut, heykelin gelişimine katkıda bulunmuş, yeni kapılar açmıştır.

Modernizmle anıtsallığa karşı, nesnesiz, alınıp satılmayan ve kısıtlamaların olmadığı bir sanat hareketidir. Oluşumlarla birlikte heykel üç boyutlu, dokunulabilir, etrafında dolaşılabilen bir nesne olmasının yanında, izleyicisi tarafından inşa edilebilen bir yapıya kavuşmuştur. Oluşumlarda sanat ve yaşam arasındaki çizgi alabildiğince belirsizdir.

Oluşumların belirgin özelliklerinden biri izleyici ve katılımcılara açıkça kötü davranılmasıdır. Yapılan bir performans sonunda izleyiciler bazı eylemler sonucu saldırıya uğruyordu. Kimi zaman da performansın bittiğinden habersiz olan izleyiciler bekletiliyordu, bunun nedeni ise; izleyicinin performansın bittiğini algılayamamasıdır.

Happening diğer bir adıyla Oluşum kavramını sanata dahil eden ilk sanatçı olan Allan Kaprow, New York'da ilk Happeningleri gerçekleştirmiştir. 1960 sonrası, birçok eylem sanatçısı, eylemler gerçekleştirerek bu anlayışı geniş kitle ve alanlara yaymışlardır.

“1945'te Japonya'da kurulan 'Gu toi eylem grubu'nun 1955'te Avrupa'ya gelip gösteri yapması, ABD'de 1960 başlarında Happening'ler düzenlenmesi ile bu sanat anlayışı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde doruk noktasına yükseldi.”³⁷

³⁷ Demirkol, a.g.e., s.156



Resim 30: Allen Kaprow, Oluşum, 1967

Kaynak: <http://www.schichtwechsel.li/2012/05/allan-kaprow-museen-1967/>

(Erişim Tarihi: 17.04.2012)

Gu toi grubu sanatçıların eylemleri kısa bir zaman içinde Avrupa'lı ve ABD'li sanatçılarca benimsenmiştir. Almanya'da Joseph Beuys, Fransa'da Robert Fillioy, New York'da Allen Kaprow ve George Brecht ilk happeninglerini gerçekleştirmiştir.

Oluşum sanatçıları alışkanlıkları yerine deneyi ve araştırmayı vurguluyorlardı ve bir takım gösteriler icat edip sunuyorlardı. Bu sunumların içinde yer alan sanatçılar, izleyiciyi bu olayların içine alıyorlardı.

“Performans yalnızca bir an için varolur. Yaşamın en yüksek derecesini ifade ederken ölüme çok yakındır. Unutma belleğin bir parçasıdır; performans sanatı yalnızca seyircinin belleğinde varlığını sürdürür.”³⁸

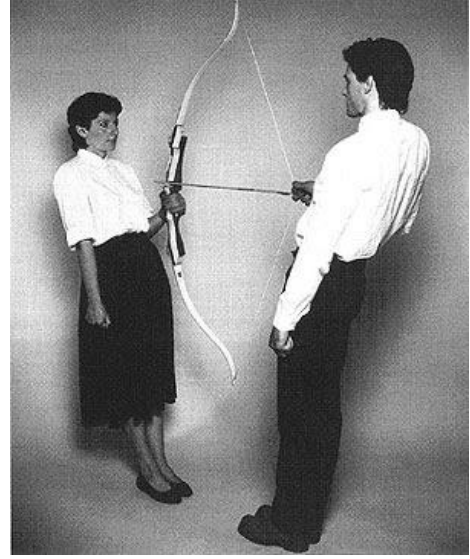
Kökleri 20.yy başındaki Dada akımının anarşist performanslarına, 1920 ve

³⁸ Germaner, a.g.e., s. 60

30'lu yılların sürrealist ve fütürist performanslarına kadar gider. Performans sanatı 1960'larda doğduktan sonra yaygınlaşıp 70'lerde fikirleri ön plana çıkaran kavramsal sanatla bağlantılı olarak devam etmiştir. 1970'ler ve 80'li yıllarda performans birçok sanatçıyı etkilemiş ve performans yayılmaya devam edip günümüze kadar gelmiştir.



Resim 31: Hugo Ball, Dada Performance, "Karavanı," Cabaret Voltaire, 1916
Kaynak: <http://springspeakstruth.wordpress.com/2010/08/16/primitive-impulse-and-mechanized-slaughter-rites-of-spring/>



Resim 32: Marina Abramovic, 1980
Kaynakça: kherlak.blogspot.com/2012/03/marina-abramovic.html

(Erişim Tarihi: 17.04.2012)

5.5. Arazi Sanatı (Land Art)

Sanatçıların doğayla ilgisi geleneksel dönem ve kalıplardan günümüze kadar gelirken, 1965'te sanatçılar doğaya el atmış ve daha uç noktaya taşımışlardır. Minimalizm ve Kavramsal Sanatın oluşum evrelerinde, sanat yapıtının metalaşmasına karşı bir tavır sergilemektedir. Yeryüzü sanatı mekandaki kısıtlamaların sınırlarını aşarak, doğaya yönelmiştir.

Yeryüzü sanatı sanayileşmeyle, çevre, doğa arasındaki oluşumlara ve yan etkilere gönderme yapar, bunu doğayla sunar. Heykelin konumu, yeri ve mekanıyla ilgili sorunsallara farklı bir kapı açmış ve yeni bir bakış açısı getirmiştir.



Resim 33: Claes Oldenburg, Yatak Odası Düzenlemesi, 1960

Kaynak: <http://www.romynorthover.com/category/artists/>
(Erişim Tarihi: 21.04.2012)

“Çevresel sanatı iki bölüme ayırmak gerekmektedir. İlk bölümü iç çevresel sanat olarak adlandırabiliriz. Bu anlayışta çalışan sanatçılardan örnek verirsek: C. Oldenburg'un 1960'da yaptığı yatak odası düzenlemesi ve Dani Karavan'ın 1982'de Almanya Boden-Boden'deki 'Makom' adlı sergisindeki bir iç çevresel yapıtını sayabiliriz. İkinci bölümü dış çevresel sanat olarak adlandırdığımız anlayışta çalışan sanatçılara gelince: 1965'lerde sanatçıların doğaya el atması, yeni bir anlayışın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu grupta çalışan ünlü sanatçılardan Walter De Maria'nın 'California Modave Çölünde Bir Mil Uzunluğunda Çizim', Michael Heizer'in 'Nevada'da Silver Spring'de Yerinden Sökülmüş ve Yerine Konulmuş Taş', Richard Long'un taş döşeli 'Japonya'da Bir Çizgi' adlı yapıtı R. Smithson'un Utah'daki büyük tuz gölünde +9 metre çapında 'Spiral Dalgakıran' inşası ve Christo'nun Paris, Seine nehrindeki Pont Neuf köprüsünün paketlenmesi, Berlin'de parlamento binasının, Avustralya'da bir kıyıyı sarıp sarmalaması, Jan Dibbets'in değişik saatlerde çekilmiş 11 renkli fotoğrafı bir araya getirdiği 'Dutch Dağları-Büyük Deniz' adlı yapıtları doğanın değiştirilmesini içermektedir.”³⁹

³⁹ C. Vedat Demirkol, **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, (İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2008), s. 165



Resim 34: Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, 1970

Kaynak:<http://theliminalburrow.blogspot.com/2011/11/land-art-robert-smithson-1.htm>

(Erişim Tarihi: 30.04.2012)

5.6. Fluxus

Fluxus temelde happeninglere benzemektedir. Fluxus, gerçekleştirdiği işleri tekrar tekrar sahneliyordu. İzleyiciyi bu olaylara kimi zaman hiç katmıyor ya da sınırlı bir katılım içinde oluyordu. Fluxus sanatçıları, olaylar, gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmalar gerçekleştirmişler ve görsel sanatla sahne sanatlarını birleştirmişlerdir. Yaşamla sanat arasındaki kurguyu çözmeye uğraşına girmişler, nesne üretiminden uzaklaşıp, günlük olaylara benzer, gerçek zaman ve mekanda yer alan süreç ve eylemlere yönelmişlerdir. Fluxusçular, nesnelere bozuyor, yeniden inşa ediyordu.

En ünlü temsilcilerini, Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik, George Brecht gibi ünlü isimler oluşturur. Bunların dışında Dick Higgins, Alison Knowles, Robert Filliou, Henry Flynt, Robert (Bob) Watts, Mieko (Chieko) Shiomi, Takako Saito, Ay-O gibi daha birçok ismi saymak mümkündür. Nicelik açısından Fluxus'a bakıldığında toplamda 40 ya da 80 kadar merkezi sanatçı figürünü görmek mümkündür. Nihai olarak ise sanatçılar, küratörler, akademisyenler, galeri sahipleri,

koleksiyonerler vs.den oluşan yaklaşık 360 isimden bahsetmek olasıdır. 1960'ların çoğulculuğuna yol açması açısından önemli olup etkisi günümüzde de sürmektedir.

“60'ların başlarında, Alman sanat sahnesi, tüm ifade alanlarını etkileyen Fluxus hareketi tarafından, çalkalanmıştır. Dolaysız olarak Dada ve Duchamp'tan etkilenen Fluxus, siyasi ve ekonomik kısıtlamalardan kaçmak isteyen ve artık Nazi geçmişini paylaşmak istemeyen herkesin desteğini kazanmış bir harektir. Hayatın anlamını ortadan kaldırıp geriye tek gerçeklik olarak ölümü bırakmış bir uygarlığın normlarını kırmak için şiddet ve alay en etkili silahtır. Makineleşmiş bir toplum tarafından birikimlerin kaybettirilmesinin bilincini ve faydacı düşünce insanları devletin ve endüstrinin tüketici köle figürlerine indirgemıştır. Fluxus üyeleri, sanat dünyasında bireyin köleleşmesine ve hayatın unutturulmasına karşı bir isyanın sergilediği son kaleyi keşfetmişlerdir.”⁴⁰



Resim 35: Dick Higgins, Piano Aktiviteleri, 1962

Kaynak: <http://www.w2vr.com/timeline/Higgins.html>

(Erişim Tarihi: 05.05.2012)

“Fluxus'un ünlü temsilcisi J. Beuys 1962 yılında Nam June Paik ve George

⁴⁰ Antoinette Le Normand-Romain, **Sculpture The Adventure of Modern Sculpture In The Nineteenth And Twentieth Centuries**, (Germany, Taschen, 1996, Cilt: 4), s. 245

Maciunas aracılığıyla Fluxus'a katılmış ve aynı yıl 'Toprak Piyano' adıyla ilk eylemini gerçekleştirmiştir. Düzenli olarak Fluxus olaylarına katılan sanatçı bu alanda çeşitli eylemler yaratmıştır. Bunlar arasında 'Marcel Duchamp'ın sessizliğine paha biçilmez', 'Ölü Bir Tavşana Tabloları Nasıl Açıklamalı', 'Eurasia' bunlar arasında sayılabilir.'⁴¹

5.7. Süreç Sanatı

Süreç Sanatı sanatçıları, çokça kullanılan nesnelere yerine yağ, buz, toprak, keçe, çimento, lastik, kömür, kül, çimen gibi nesnelere kullanmaktadır. Süreç Sanatı farklı yöntemlerle çeşitlilik göstermiştir. Bunların bir kısmı, Oldenburg gibi, yumuşak, plastik gereçlerden işler yapmış, diğer bir kısmı, doğal değişimler üzerinde durmuş, malzemelerini çürütmüş, evrelerini ve süreçlerini vurgulamıştır ve bu olaylar bütününe fotoğraflarını çekerek sergilemiş, deneyler yapmıştır. Tüm süreçleri izleyiciye sunmuşlardır.



Resim 36: Morris Louis, Yer, 1960

Kaynak: <http://www.w2vr.com/timeline/Higgins.html>

(Erişim Tarihi: 10.05.2012)

Süreç Sanatını, Arte Povera Akımı (Yoksul Sanat), anti-form anlayışı, Doğa

⁴¹ Germaner, a.g.e., s. 59

değişimi, Body Art (Vücut Sanatı) olarak ayırabiliriz. Özellikle 1960'ların sonunda ve 70'lerde yaygınlaşmış olup, kökleri soyut dışavurumcu ressam Jackson Pollock'a kadar gider. Pollock sonrası; resimlerinde boyayı dökme sürecinin açıkça görüldüğü Morris Louis, çalıştığı odanın köşelerine eritilmiş kurşun fırlatan Richard Serra, uzun keçe parçaları üzerinde kesikler açarak duvara çivileyen veya yerde bırakan ve keçenin kendi özellikleri, dış etkenler ve sanatçının hareketleri arasındaki etkileşimi baskın kılan Robert Morris örnekleri sayılabilir.

Süreç sanatçıları kullandıkları malzemeleri biçim içine sokmak, formları üzerinde oynamalar yapmak veya bir nesne oluşturacak şekilde biraraya getirmemiş, malzemeleri zamanın, yer çekiminin ısı ya da hava gibi doğal güçlerin getirdiği süreçlere bırakmışlardır.



Resim 37: Richard Serra, Splashing, 1968

Kaynak: http://sites.duke.edu/artsvis54_01_f2010/2010/11/05/process-art/

(Erişim Tarihi: 10.05.2012)

“Robert Morris 1967’de neden figüratif algılamamanın egemen olduğu yapılardan bu tür yeni

denemelere kaydığını ve neden tek ve uyumlu, homojen nesnelere, biriktirilmiş şeylere yöneldiğini anlatmıştır. Morris'in çalışmalarının büyük bölümü, kenardaki görüntünün içine ve ötesine uzanan bir alana yayılmış rastlantısal düzendeki heterojen malzemelerden oluşur. Çalışmalarında, parçanın parçaya ve parçanın bütüne olan ilişkisini irdeleyen merkezi odak ipuçlarını bulmak ve bunlarla bir bütünlük yaratma durumundadır. Bir nesne yapmak için önceden algılanan imgelerin çözümlenmesinin gerekli olduğunu farkederek Morris, maddeleri, parça, zerre ve salgı gibi çeşitli doğal halleriyle kullanarak sanat nesnesinden uzaklaşmış ve böylece sanatın bitmiş bir ürünle sonuçlandırılan bir çalışma biçimini doğrulayan akılcı düşünceye karşı çıkmıştır.”⁴²



Resim 38: Robert Morris, İsimsiz, Keçe, 1970

Kaynak:<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?object=91.3804&search&page&f=Title>

(Erişim Tarihi: 12.05.2012)

⁴² Atakan, a.g.e., s. 75

5.7.1. Fakir Sanat

Fakir Sanat, Marcel Duchamp'ın anti-art düşüncesinden etkilenmiş ve geleneksel heykel malzemelerinin dışında, farklı malzemeler kullanılmıştır. Bu düşünceyle işlerini bir süreç içinde oluşturmuşlar, Avrupa ve ABD'ye yayılarak sergiler düzenlemişlerdir.

Bir akım olarak 1967'de ilk kez, Alighiero Boetti, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini ve Gilberto Zorio'nun önderliğinde Cenova'da ortaya çıkmıştır.

“Topluluğun sözcüsü ve sergi düzenleyicisi Germano Celant, olagelen sanat pazarından ve kurulu güç dengelerinden bağımsız bir sanatı savunuyordu. Celant, sanatçıların, doğa öğelerini vurgulayan, yargılayan ya da değiştiren imgeler yaratan birer ressam ya da heykeltarihi olarak çalışmalarını yerine, doğal öğelerle ilişkiye geçip, onların bir parçası olmaları gerektiğini öne sürüyordu. Sanatın, yaşam sanatını öğrenmek için deneysel bir durum işlevi gördüğü inancını John Cage'le de paylaşan Celant, sanatçıların, kendi doğal hareketlerini, belleklerini ve bedenlerini deneyimleyip anlayabilmeleri için, bakır, toprak, su, ırmak, kar, ateş, ot, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, yerçekimi, ağırlık, büyümek ve yükseklik gibi yaşayan modelleri düzenleyen bir büyücü/simyacı olması gerektiğini savunuyordu.”⁴³

Sanat piyasasına ve buna bağlı olarak sisteme karşı çıkan bir akımdır. Yoksul Sanat'ın başlıca özelliği modernist toplumun yargı ve değerlerine karşıt bir tutum içinde olmasıdır. Kullanılan malzemeler sıradan nesnelere. Doğada bulunan, sıradan, bir anlamda 'Yoksul' nesnelere, Yoksul Sanat için sanat alanına dahil edilebilecek nesnelere. Malzemelerin doğal yapılarından kaynaklanan özellikleri, geçirdikleri değişimler ve temsil ettikleri şeylerin izleyici üzerinde yarattığı etkiler önemli olmuştur. Eserin duygusal ve duyumsal olarak sunulması tercih edilmiştir.

⁴³ Atakan, a.g.e., s. 40

20. yüzyılın malzeme anlayışına yeni arayışlarla ufuk açan Yoksul Sanat farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini gözlenebilir kılarak, sanat deneyiminin sınırlarını genişletmiştir.



Resim 39: Mario Merz, Igloo, Demir Çerçeve, Taş Dolu Plastik Torbalar, Neon Tüpler, 1968

Kaynak: <http://artfacmetz.canalblog.com/archives/2009/11/18/15845412.html>

(Erişim Tarihi: 15.05.2012)

Akımın sanatçılarından Mario Merz'in "Igloo" adlı taştan yapılmış, üzeri neonlarla yazılmış işi, Jannis Kounellis'in Roma'da Attika Galerisi'nde gerçekleştirdiği "12 At" adlı çalışması ki bu çalışma; Kounellis'in 12 adet atı galeriye getirerek eşit aralıklarla yerleştirmesiyle oluşmuştur, akımın önemli çalışmaları arasın gösterilebilir. "12 At" eylemiyle sanatçı, sanatın metalaştırılmasını radikal bir şekilde eleştirmiştir.



Resim 40: Jannis Kounellis, 12 At, 1969

Kaynak: <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=150>

(Erişim Tarihi: 15.05.2012)



Resim 41: Michalengelo Pistoletto, Paçavraların Venüsü, 1967

Kaynak: http://www.all-art.org/art_20th_century/Pistoletto1.html

(Erişim Tarihi: 15.05.2012)

Bir sanat yapıtının doğadaki herhangi bir nesneden farklı olmadığını göstermiş, ayrıca insan yapımı sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır. M. Pistoletto 'Paçavraların Venüsü' adlı eseriyle, akım içindeki sanatçılara örnek oluşturmuştur.

5.8. Vücut Sanatı (Body Art)

Happening ve Performanslarda da olduğu gibi vücut sanatı, izleyicinin önünde gerçekleştirilmektedir. Sanatçıların çalışmalarında vücut doğrudan ortaya konularak veya fotoğrafları çekilerek seyirciye aktarılır. İzleyiciyi veya seyirciyi tedirgin etme, etkileme kimi zaman açık bir şekilde uygulanırken kimi zaman da gizli bir biçimde yapılmaktadır. İnsan bedeninin sanat yapıtı olarak sunulması, izleyicide farklı duygular yaratmıştır.

“Bu eğilimde vücudu kullanım biçiminde çoğu kez umutsuzca bir şeyler, bir duygunun en zorlu hali, son kertesini anlatılmak istenir. Amaç seyirciyi savunmaya çekildiği ilgisizlik ortamından koparmaktır.”⁴⁴

İnsan vücudu, eylemler ve performanlar içinde insandaki zihinsel güçleri ortaya çıkarmaktadır. Sadece fiziksel yapı olarak değil, toplumsal yapı olarak da değerlendirilebilir.

Akıma ışık tutan ve öncülük eden sanatçılar, Marcel Duchamp, Yves Klein, Pierro Manzoni'dir. Gilbert ve George “canlı heykelleri” yapıt ve yaratıcı arasındaki iletişimi tam anlamıyla sağlamıştır. Luciano Castellin'in ve Urs Lüthi'nin kendi çektikleri fotoğraflarda bu sanat akımı içinde önemli bir yere sahiptir.

“Urs Lüthi ve Luciano Castell'in kendi çektikleri fotoğraflarının birkaç anlamlı oluşu, daha kaçamak, daha gizli bir iç süreç oluşturmaktadır. Bu sanatçılar kendi fotoğrafları aracılığıyla her insanın içinde varolan kadın-erkek karşıt anlamlı bileşeni ile oynayarak seyircinin bilinç altına sızarlar ve orada yalnızca görüntüdekilerin (fotoğraftakilerin) değil ama seyreden de karmaşık kimliğini sorgular.”⁴⁵

⁴⁴ Germaner, a.g.e., s. 56

⁴⁵ Germaner, y.a.g.e., s. 56

Vücut sanatının diğer türlü etkileri, kimi zaman insan hayatını tehlikeye düşürmüştür. Bu etkiler çoğu zaman belirgin bir mazoşist yapıdadır. Happening olarak da değerlendirebileceğimiz bir grupta olan, Herman Nitsch ve Otto Muehl'in yaptıkları ortak eylemler, seyircide psikolojik anlamda şok etkisi ve psikodramlar yaratmıştır. Viyanalı Gunther Brus'un çıplak olarak gerçekleştirdiği eylemler, Rudolf Schworzkogler'in zarar görmüş vücudu üzerinden yaptığı eylemler vücut sanatının önemli örneklerindedir.



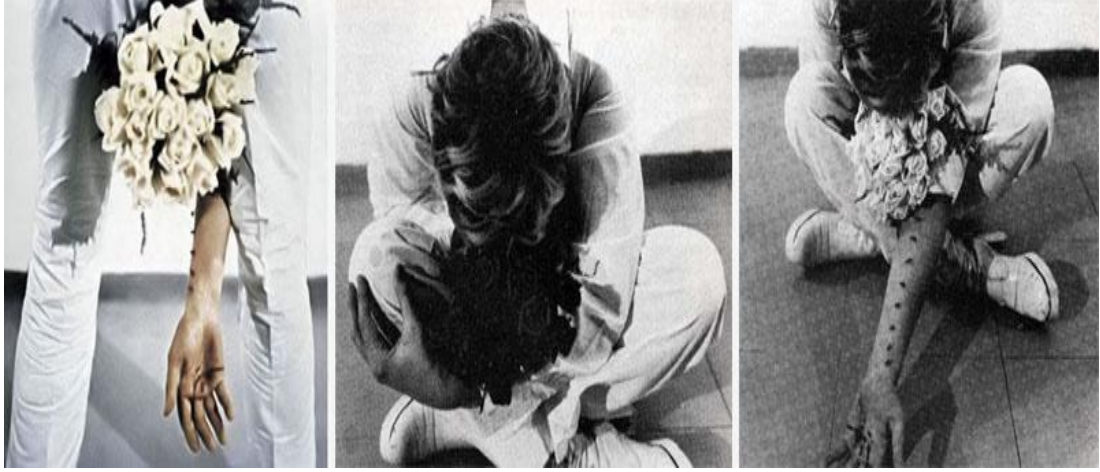
Resim 42: Herman Nitsch, Aksiyon, 1968

Kaynak:<http://0black0acrylic.blogspot.com/2008/07/art-week-day-one-hermann-nitsch.html>

(Erişim Tarihi: 18.05.2012)

“Vücut Sanatı'nın bir diğer yönü de acı ve tehlike içermesidir. Gina Pane entim (mahrem) 'aksiyon'larında 'kendine kötülük eder.' örneğin vücudunda jilette çizikler oluşturur ve kanı sildiği pamukları sergiler.”⁴⁶

⁴⁶ Germaner, a.g.e. s. 57



Resim 43: Gina Pane, Sentimental Aksiyon, 1973

Kaynak: <http://www.all-art.org/history638-2a.html>

(Erişim Tarihi: 18.05.2012)

Chris Burden'ın Vücut Sanatı'nda bir simge haline gelmesi hayatını tehlikeye atarak, bir arkadaşına 22'lik bir karabina ile üzerine ateş etmesini istemesiyle olmuştur. “Bu yaşam ve ölüm arasındaki, bilinç ve bilinçaltı arasındaki sanat ve anti-sanat arasındaki sınırdır.”⁴⁷ Sanatçı “sınır” kavramını sorgulamıştır.



Resim 44: Chris Burden, Atış, 1971

Kaynak: <http://niklasgoldbach.blogspot.com/2009/12/shoot.html>

(Erişim Tarihi: 18.05.2012)

⁴⁷ Germaner, a.g.e. s. 57

5.9. Enstelasyon

Sanat ile yaşamı sorgulayan ve gelecek arasındaki sınırları zorlayan diğer akımlarda olduğu gibi, Duchamp'ın hazır nesnelere yerleştirme sanatında da farklı şekiller kullanılmıştır. Joseph Beuys'tan etkilenen yerleştirme sanatçıları, Beuys'un nesne-mekan yöntemlerini irdelemiş ve sanatçının bakış açısına eğilim göstermişlerdir.

Yerleştirme Sanatı, minimalizm ile paralel mekan kavramını sorgulayan, bununla birlikte enstelasyon da izleyicinin katılımı, büyük bir öneme sahiptir. İzleyicisinden bağımsız olarak düşünülemez. Kökleri Kurt Schwitters'a kadar uzanan enstelasyon, performans ve birçok görsel sanatla bağlantılı olan melez bir akımdır.

Mekan içinde objelerin ve sanatçının kullandığı parçaların düzenlenmesi ve konumlandırılmasıyla oluşur ve üç boyutlu yapılarda sınırsız ve özgün çalışmaların görüldüğü, oluşturulduğu alanlardan biridir.

“Kavramsal Sanatın bir değişik biçimi olan yerleştirme sanatında sergileme yeri ve/veya salonu tümü ile sergiyi açmak isteyen sanatçıya bırakılır. Sanatçı yapıtlarının hepsini bir düşünceyi izleyiciye anlatmak için salonu düzenler. Bazı sanatçılar, sanatı ya da siyasal ortamı eleştirmek için dağınıklığı seçerler. Bazıları ise yeni bir anlayışı vurgulamak için aynı biçimdeki yapıtlarını bir bütün oluşturacak tarzda düzenlerler. Bu tarz günümüz sanatçıları tarafından yoğun olarak kullanılmaktadır. Çeşitli sanatçıların düzenlemeleri doğal olarak birbirinden farklıdır.”⁴⁸

İnsan eyleminin ve insan hayatının kendisinin de bir sanat eseri olduğunu savunan Joseph Beuys bu düşüncesiyle “Sosyal Heykel” kavramını farklı heykel tanımlamalarının arasına sokmuştur. Beuys'un “Sürü” adlı yerleştirmesi 20 adet kızak, fener, yağ, keçelerden ve Volkswagen minibüsten oluşturulmuştur. Bu çalışmanın yeri apayrı sayılmaktadır.

⁴⁸ Demirkol, a.g.e., s. 175

“Bu bir mahrumiyet nesnesidir. Sürü tarafından yapılan bir istila... Mahrumiyet durumunda; volkswagen minibüsü kısıtlı yarar sağlar ve dolaysız, daha ilkel araçlar hayatta kalmak için gereklidir. Yer üzerinde hareketin en dolaysız biçimi, kızağın demir ayaklarının kaymasıdır. Her kızak kendine ait cankurtaran teçhizatını taşır. Cep feneri yön düşüncesini temsil eder, keçe korumayı, yağ ise gıdayı canlandırır.”⁴⁹



Resim 45: Joseph Beuys, Sürü, 1969

Kaynak:<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/mar/05/joseph-beuys-homogeneous-infiltration>

(Erişim Tarihi: 20.05.2012)

Spencer Tunick 2007'de Meksika'da 18.000'den fazla Meksikalıdan oluşan o güne kadarki en büyük enstelasyonuyla tanınır. Kişi sayısının fazla oluşu nedeniyle çıplak bedenler tek tek algınamayıp bir doku oluşturur. Rebecca Horn'un “Yüksek Ay”ı sosyal öngörünün net unsurlarına sahiptir. Bu düzenlemede gördüğümüz gibi, bu şekilde enerji ile çalışmak aynı zamanda duygusal çalkantıları mekanda bir manyetik akım olarak ayarlamak anlamına gelmektedir.

Koruyucu bir sığınım içinde yüzen ölü bir köpekbalığını içeren işiyle,

⁴⁹ Şahiner, a.g.e., s. 152

Damien Hirst, 90'ların başında İngiltere'de en çok tartışılan sanatçı olmuştur. Kendi doğasıyla yüzüyor gibi görünen köpekbalığı işi, ölümün kalıcılığını ve hayatın geçiciliğini saplantı haline getirmiş olan Hirst'in meşhur işidir.



Resim 46: Damien Hirst, Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, 1991

Kaynak: <http://trendland.com/damien-hirst-retrospective/>

(Erişim Tarihi: 20.05.2012)

Yerleştirme Sanatı, alışagelmış malzemelerden yepyeni malzemeleriyle birlikte düzenlemelerle farklı kompozisyon anlayışı getirmiştir. 1960 sonrasında heykelle ilgili birçok sanatsal harekete faydalı gelişimler içinde bulunmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ GERÇEKÇİLİK

1. YENİ GERÇEKÇİLİK AKIMI

Yüzyılın başında Dadaizm ve soyut sanat, birbirinden farklı bu iki akım, bütün sanatsal ifade şekillerine yeni bir sorgulama getiriyordu. İki akımın da amacı plastik sanatının gelişimine yeni bir bakış açısı getirmektir.

Estetik anlatımın yerini düşünsel anlatıma bıraktığı Dadaizm ile, sanat estetiğinin konusu olmaktan, düşüncenin konusu olmaya doğru bir atılım yapmıştır. 20. yüzyılın sanat akımları, estetik ve etik olarak birbirlerinden farklılık gösterecek şekilde sanat eserinin ele alınışı konusundaki tavırları arasında ortak noktalar vardır. Genel bir amaç olarak dile getirmek gerekirse; bütün akımlar sanat ve sanat eseri kavramlarının yeniden tarifinin gerekliliğine inanmışlardır. Daha önceki yüzyıllarda hayranlıkla seyretmek için, izleyiciye asıl olarak verilen obje (nesne) bu yüzyılda birdenbire ikinci plana düşer ve hatta sanat objesi; bireysel ve burjuva değerleri temsil eden bir duruma gelir.

Bauhaus, sanat eserinde; enerji ve denge prensiplerine uygunluk geçerlidir. Konstrüktivistler için; makine etkinliği ve gücünü öne çıkaran mekanik ve plastik bir ifade geçerlidir.

Dadaistler ise; bu anlayışlara zıt bir düşünceyle şiddetli şiirsel bir ifade şekli olarak benimser ve izleyicinin sanat eseriyle tartışma içinde olmasını ister.

Sonuç olarak tüm bu yeni arayışlar sanat eserinin geleneksel olarak işgal ettiği alanı genişletmeyi ve sanatın sınırlarının değişken ve belirsiz olduğunu vurgulamayı amaçlar. Böylece, güzellik kavramından gönüllü bir vazgeçme ve bilinçli bir çelişki tercihi ile modern çağın girişini gerçekleştirebilirler.

20.yüzyılda sanat en büyük gelişimini göstermiştir. Bu yüzyıl içinde yerini almış akımlardan biri olarak Yeni Gerçekçilik gerek kendine özgü ortak konu ve anlatım şekli ile gerekse öncü sanatçıları ile ülkemizde az tanınan bir sanat akımı olmuştur.

1960 yıllarında Pierre Restany'nin Milano'da ki sergisiyle başlayan ve kendi deyimiyle “Yeni Gerçekçilik” olarak adlandırdığı grup hareketi başlangıçtaki çıkışlarıyla sanat dünyasını derinden etkilemiştir. Ancak daha sonra grup üyelerinin kendi yollarını seçerek farklı perspektifler içinde ama hep yenilikçi sanatsal eğilimlere dayalı düşünce içinde olmaları, Yeni Gerçekçilik hareketini yenilikçi bir başlangıç noktası durumuna getirmiştir.

Fransız eleştirmen Pierre Restany'nin öncülüğünde Yves Klein'nin Paris'teki evinde toplanan bir grup sanatçı Yeni Gerçekçilik akımı adı altında toplanmış ve Yeni Gerçekçilik'i oluşturmuşlardır.

Arman, François Dufrene, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villegle gibi isimlerin yer aldığı akıma 1961 yılında Cesar, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Gerard Deshcamps, Christo'da dahil olmuştur. Yves Klein tarafından düzenlenen ve Pierre Restany ve daha bir çok sanatçıyla da desteklenen sanatçılar kendilerini; “ Yeni Gerçekçilik kendi kollektif kimlik bilinçlerine sahiptir; Yeni Gerçekçilik = gerçekliğin algılanmasına yeni yaklaşımlar.”⁵⁰

Grup üyelerinin hemen hepsi farklı yollara gitmelerine rağmen “Yeni Gerçekçiliğin üyeleri” adı altında meşhur olmuşlar ve eserleriyle çağdaş sanatın modern temsilcileri olmuşlardır. Yeni gerçekçiler özgürlük anlayışlarını plastik ifadelerine yansıtan cesur öncüler olarak da anılırlar. Sanatçıların yarattıkları ortak heyecanlar sadece sanatta kitlesel bir katılımın ortaya çıkmasına neden olmamış, bu kitlelere sanatı ve sanat eserini sorgulamayı öğretmiştir.

⁵⁰ Hal Foster, Rosalind E. Krauss, **Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism** (London, Thames & Hudson, 2004) s. 434

20. yüzyılın ikinci yarısında plastik sanatlarda ortaya çıkan bir dizi yenilikçi ve öncü (avant-garde) akımın, bazen kesin çizgilerle birbirinden ayrılmasının ve sınıflandırılmasının zor olduğunu söylemek mümkündür. Ancak Yeni Gerçekçilik akımı veya başka bir deyişle bir grup sanatçının ortak ifade hareketinin bazı belirgin özelliklere sahip olması nedeniyle diğerlerinden farklılaştığı görülür.

Pop sanatının Fransa'daki karşılığı olarak da görülen Yeni Gerçekçilik, gündelik hayattan beslenen Pop Art'ın kullandığı objeleri kullanmış fakat bunla sınırlı kalmamıştır. Yeni Gerçekçiler için dünyanın kendisi içerisine dahil olarak, parçalar elde edip sonra da bu parçaları eserlerinde birleştirebilecekleri bir bütün olarak ele alınmıştır. Temellerinin Dadaizm'e dayandığı Yeni Gerçekçilik akımı Sanatçılarından akla ilk gelen Yves Klein ve Arman, Zen Budizmi'nden, Doğu felsefelerinden etkilenmişler ve bu felsefeyle edindikleri yani bakış açılarını Batı kültürünün maddesellikten kurtarılması uğraşı içinde olmuşlardır.

Heykel alanında kendini gösteren Yeni Gerçekçilik akımı 1961 yılında Milano'da Pierre Restany'nin Apollinoire Galerisi'nde açtığı bir sergi-bildiri ile ilk çıkışını yapmıştır. Birçok savaş sonrası akımlar gibi, Yeni Gerçekçilik akımında toplumun değişen yaşam koşullarını yansıtan ve yeni bir ifade şeklini birleştiren arayışlara yöneliyordu.

Yves Klein'in Iris Clair Galerisi'ndeki sergisi büyük öneme sahiptir. Yves Klein "Boşluk" isimli sergisinde; sanat olayının, eyleminin bir maddeyle, nesneyle sonuçlandırılması durumuna karşı olan en etkili örneklerden biridir. Gerçeklik üzerinde yoğunlaşan akım, gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımları göstermiş ve gerçeğin olabilecek en dolaysız ifadelerinden birisini gerçekleştirmiştir. Yves Klein'in 'boşluk'luga cevap nitelikli olan, Arman'ın "Dolu" isimli çalışması, birbirleriyle paralellik göstermektedir.

Arman aynı galeriyi çöplerle doldurmuş ve izleyicilerin hareket etmelerine engel olmuştur. Bununla; modern toplumun artıklarıyla bir kamu alanını kullanılmaz hale getirmiştir.

Yeni Gerçekçiliğin bütün eylem ve etkinlikleri en genel kapsamıyla varoluş ile ilgilidir. Günlük yaşantının şiirselliği, dünya, karşı çıkış, gelip geçicilik sanatçının başlıca ele aldığı konular arasındadır. Duchamp'la gelen yeni bakış açıları sanatçıları derinden etkilemiştir.

Birçok akıma öncülük niteliğinde olan Duchamp düşünce ve etkinlikleriyle gelen yeni anlayışlar, sanatta resim ya da heykelden söz etmeyi zorlaştırmış ve dünyanın betimlenmesine karşı, dünyanın kendisinin zaten yeterli olduğunu savunmuşlardır.

“... Bu tavır estetik bir kaygıdan değil Dada, Duchamp ve Schwitters'inkine benzer bir davranıştan kaynaklanmaktadır. Bundan böyle bir resim ya da heykelden söz etmek zorlaşmıştır; çünkü söz konusu olan artık dünyanın betimlenmesi değildir, dünyanın kendisi sanatçının at koşturduğu bir alan haline gelmiştir.”⁵¹

Yeni Gerçekçilik akımı düşüncelere ve fikirlere değer vermiş, ön plana çıkarmıştır. Bu bakış açısı kavramsal sanatı doğurmuş, sanatçı dünyaya sahip çıkma isteği ve kendine mal etmeye çalışma çabası içinde olmuştur. Bununla birlikte resim ve heykel farklı teknikler olmaktan çıkmıştır. Gerçekliğin anlatımına gelen bu yeni yaklaşım Process Art'a da öncülük etmiştir, çünkü yaşam ve sanatın ayrılmaz bütünlüğünü, hatta sanatçının yaşamının başlı başına sanat yapıtı olduğu düşüncesi hakimdir.

Yeni Gerçekçilik akımı altında birleşen sanatçıların yapıtları ve çalışmalarına bakıldığında zaman, eserlerinde ortak özelliklerin az olduğu görülür. 1960'larla değişime uğrayan sanatla birlikte sanatçılar arasında yaygınlaşan muhalif tavır, sanatçıları Yeni Gerçekçilikte bir araya getirmiştir. Genel olarak yeni anlayışları amaçlayan sanatçılar, ilerleyen süreçlerde ortaya çıkacak sanat piyasası ve modern toplumun değerlerine eleştirel yaklaşımlarda bulunan diğer sanatsal hareketlerin öncülerinden olmuşlardır. Dünyaya yaklaşımları bakımından, heykelin malzeme ve teknik olanaklarını, Pop Sanat'ın günlük nesne kullanımlarından daha ileriye götürmüşlerdir.

⁵¹ Germaner, a.g.e., s. 19

1.1. Pierre Restany Yeni Gerçekçilik Manifestosu

“Pierre Restany

[Pierre Restany'nin kaleme aldığı bu metin Yves Klein, Arman, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, François Dufrêne, Raymond Hains ve Jacques de la Villeglé imzalamıştır]

Bir yandan modern çağın içine düştüğü olağanüstü bitkinlik, öte yandan sanat tarihinin kazandığı ivme karşısında telaşlanan ağırbaşlı akademisyenlerin ya da namuslu insanların güneşi durdurmak veyahut saatin gösterdiğinin tersine yönelerek zamanın ilerleyişini yavaşlatmak çabaları boşunadır.

Günümüzde, kurumlaşmış tüm söz dağarcıklarının, tüm dillerin ve üslupların tükendiğine ve kemikleştğine tanık olmaktadır. Geleneksel ifade biçimlerini yetersiz kılan bu tükenmişlik, Avrupa ve Amerika'da dağınık haldeki bağımsız girişimleri karşı karşıya getiriyor; ama incelemeleri ne yönde olursa olsun her biri yeni bir ifadenin normatif temellerini tanımlama çabası içinde bulunuyor.

Bu çabalar, yağlıboya resimde, cilada yeni bir formül arayışı değil. Tuval resmi (resim heykel temelli bütün diğer klask ifade biçimleri gibi) miadını doldurmuş bulunuyor. Resimde şu günlerde, bazen hala yüce bir biçimde, o uzun tekelinin son demlerini yaşıyor.

Peki, biz onun yerine ne öneriyoruz? Biz, gerçeğin kendisini öneriyoruz; kavramsal ya da düşsel süreçlerin prizmasından yansıyan gerçeği değil, gerçeğin kendi tutkulu macerasını öneriyoruz. Nedir bunun işareti? İletişimin temel evresinin sosyolojik sürekliliğinin devreye sokulmasıdır. Sosyoloji, nesnelere seçmek ya da afişleri yırtmak, çöplerim ya da yemek masasının artıkları olun yemek masasının cazibesine kapılmak, mekanik hassasiyetleri salıvermek, duyarlılığın algılanabilenin de ötesinde yayılmasını sağlamak gibi farklı şekillerde bilincin ve rastlantının yardımına koşacaktır.

Bütün bu girişimler (birkaç tane var, ama başkaları da olacaktır.) genel, objektif olasılıklarla acil bireysel ifade arasındaki kategorik anlayışın yarattığı aşırı mesafeyi ortadan kaldıracaktır. Böylece, bir bütünlük içinde sosyolojik gerçeklik, insanlığın bütün eylemlerinin ortak iyiliği, sosyal etkileşimlerimizin yüce cumhuriyeti, toplumsal ir alışıveriş ortaya çıkacaktır. Sözde soylu türlerin ve özellikle resmin sonsuz içkinliğine inanan bu kadar çok insan varsa, bu sanatsal çağrının süpheye hiç yer bırakmaması gerekir. Bu aşamada, zorunlu olarak acil bir biçimde, belli deneyimlerin doğal olarak Barok görünümünü içinde,

bireysel yaratıcının cisim kazanması ve etkili bir biçimde ifade biçimini bulmasında saf duyarlılığa dayanan yeni bir gerçekliğin yoluna girmiş bulunuyoruz. Yves Klein ve Tinguely, Hains ve Arman, Duf r ne ve Villegl  ile birlikte, Paris civarında çok çeşitli yeni başlangıçların hazırlıkları yapıyor. Sonuçları tam olarak hala bilinmeyen, ama kesinlikle ikonaklastik olması beklenen (ikonların yanlışları ve onlara hayran olanların aptallığı nedeniyle) bu başlangıçların mayası pek bereketli olacaktır.

Dolayısıyla, Dada'nın sıfır derecesinden kırk derece yüksekte, boyunlarımıza kadar doğrudan ifadeye batmış durumdayız; bizi temize çıkaracak ger ek iliğimizden başka bir saldırganlığımız, belli bir polemik niyetimiz yok. Ve bu durum lehimize işlemekte. İnsan, gerçeklikle yeniden bütünleşmek için kendi payına düşeni yaparsa, kendi aşkınlığıyla bir tuttuğu gerçeklikte duygu, duyarlılık ve yeniden şiirle karşılaşacaktır.”⁵²

2. YENİ GERÇEKÇİLİK VE ÖNCÜLERİ

2.1. Yves Klein ve Monokrom

Avrupa'da  nc  isimlerden olan Yves Klein, Yeni Gerçekçiliğin en çarpıcı ismi olmuştur. 18 yaşında gökyüzünü seyrederken esinlendiği “Enerji Sonsuzluğu”nu şu c mlerle anlatır: “O saf maviliği seyrederken gökyüzünde uçan ve bu saflığı lekeleyen kuşları vurmak istemişimdir.” Restany bu duyguyu Klein'in “ ılgınlık tekeline doğru eğilimi” şeklinde yorumlar.⁵³

Paris'te Iris Clert Galerisi'nde açtığı sergide sonsuzluğu, madde dışılığı anlatan çalışmalar sergilemiştir. “Boş, Saf ve Basit” adıyla açılan serginin izleyicileri, davetlileri tam anlamıyla serginin adına uygun bir dekorla karşılaşmışlardır. Duvarları boş galeri mekanının içindeki tek şey, ortada duran sanatçıdır.

⁵² Ahu Antmen, a.g.e., s. 178

⁵³ Edward Lucie-Smith, *L'Art d'Aujourd'hui*, (Nothan, 1977), s. 170



Resim 47: Yves Klein, Boşluk, 1961

**Kaynak: <http://www.e-flux.com/announcements/invisible-art-about-the-unseen-at-hayward-gallery-southbank-centre/>
(Erişim Tarihi: 25.05.2012)**

“Özet olarak iki amacım vardı, birincisi insanın günümüz uygarlığı üzerindeki duyarlılığının izlerini kaydetmek, ikincisi de aynı uygarlığın ne oluşturduğunu göstermek, yani ateşi, çünkü benim eser uğraşım boşluk olmuştur, boşluğun ortasında, insanın kalbinde olduğu gibi yanan bir ateş vardır.”⁵⁴

Klein'in insan vücudunu fırça gibi kullandığı çalışması önemli bir yere sahiptir. Klein, çıplak model boya içine soktukten sonra, tuvale dayayarak baskı şeklinde resimler elde etmekteydi. İlerleyen dönemlerde ve hareketlere öncülük yapan bu çalışma, Happening'lerin ilki olmuştur.

⁵⁴ Yves Klein Sergisi Kataloğu, Galerie Iolas, Paris, 1965



Resim 48: Yves Klein, 1961

Kaynak: <http://monicadmurgia.com/tag/yves-klein/>

(Erişim Tarihi: 25.05.2012)

Yves Klein deyince akla gelen sanatçının monokrom çalışmalarıdır. Bu çalışmaların çoğu, Klein'in "Uluslararası Klein Mavis'i" şeklinde adlandırdığı mavi tonuyla uygulanmıştır. Süngerler, yapıları ve amaca uygunluğu bakımından, sanatçının kullandığı önemli bir malzeme olmuştur. Farklı formları ve emici özellikleriyle, sünger, Klein için gözde bir malzemedir.

*"Klein eserlerinde alev fırlatıcısı; yağmurlu bir havada yoldaki üstü açık bir arabanın üzerine gerilmiş bez üzerine düşen yağmur damlaları gibi doğal elemanlardan oluşan çarpıcı anlatımı kullanmıştır."*⁵⁵

⁵⁵ Doç. Aytaç Katı, **Yeni Gerçekçilik ve Cesar**, (Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No: 17) , s. 19



Resim 49: Yves Klein, Monokrom, 1961

Kaynak: <http://forum.moviemaze.de/plauderecke/8729-kunst-12.html>

(Erişim Tarihi: 25.05.2012)

Yoğun maviyi kullandığı çalışmalarında, sanat yapıtını öznellikten kurtarmaya çalışmıştır. Aynı renge boyanmış birbirinden farklı olmayan eserler üretmiştir. Yoğun renk kullanımıyla ilgili olarak, maneviyata aşına olma hissini yakaladığını söylemiştir. Klein Mavisini kullanarak yaptığı Mavi Venüs çalışması Dada'ya olan bağı göstermekte ve burada sanatçı klasik anlayışta bir kadın torsunu hazır nesne olarak kullanmıştır. Diğer sanatçılardan, yapıtlarını boyama yoluyla renklendiren sanatçı olarak ayrılır.

2.2 Jean Tinguely ve Makineler

Tinguely sadece Yeni gerçekçilik akımı içinde değil bütün 20. yy sanatları içinde önemli bir yere sahiptir. Onun eserleri teknolojiye ve makineleşmeye verilen en yaratıcı cevap niteliği taşımaktadır. İki farklı kavram olan makine ve heykel'de ortak bir düşünsel benzerlik olduğunu savunmuş, aynı zamanda endüstri toplumlarına göstermiştir.

Tinguely'nin yaşamında önemli bir sayfa Yves Klein'le tanışmasıyla açılmıştır. 1958'den itibaren hurda ve atık malzemelerden oluşturduğu yapıtları onu akım içerisinde belirgin bir konuma getirmiştir.

Mekanik atıklarla oluşturduğu kompozisyonlara bir süre sonra hareket ögesini eklemiştir. Tinguely, mekanik atıklardan önce yaptığı rölyeflerden daha farklı bir konuma geçiş yapmıştır. 1955 yılında yaptığı “Büyük Sesli Rölyef” metal kutular, toprak çanaklar, tahta kasalar, şişelerle bütünün bir sistemle hareket mekanizmasına bağlanmasından oluşan çalışmaları, daha sonraları motor ilavesiyle daha kompleks ve anlamlı bir hal almıştır.

Yeni Gerçekçiliğin içinde bir prensip olan enerji kavramıyla, Tinguely'nin durağan bir hali değiştirebilen hareket düşüncesini yansıttığı, bir diske bağlı döner sistemi, birebir örtüşmektedir.

Tinguely'nin çalışmaları “matematik” ile yeni bir yön kazanmış, o zamanki sanat anlayışına ve yerleşmiş düşüncelere karşı olması bakımından büyük etki yaratmıştır.

Makineye çizgi, renk ve lekeleri düzenleme gücünü vererek Tinguely, gerçekten de çok tepki toplayan “sanatçısız sanat tasarımı” düşüncesini ortaya atar ki; bu en çok sanat dili konusunda büyük şüpheler uyandırır.



Resim 50: Jean Tinguely, Matematik 17, 1959

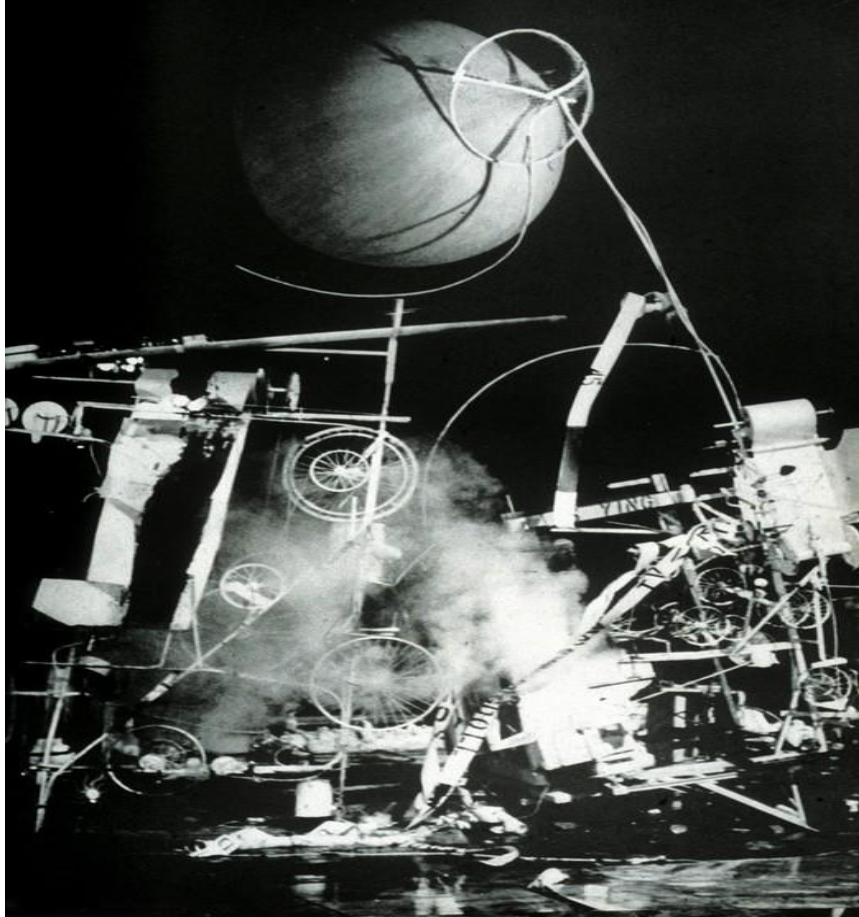
Kaynak: <http://ledompteurdemetal.blogspot.com/2012/01/19561959.html>

(Erişim Tarihi: 26.05.2012)

Desen çizebilen, sayfa çevirebilen ve istenilen ölçüde sayfaları kesebilen “Matematik 17” 1959 yılında Paris Bienali'nde sergilenmiştir. Bu makineyle birlikte Tinguely, her türlü Entelektüel kısıtlamaları ve kültürel mitleri yıktığını ilan etmiştir.

“New York'a Saygı” sergisinde demir yığınının başka bir yönü ortaya çıkmıştır. Radyo kutusu, bisiklet tekerleri, motor parçaları, piyano ve kürk parçalarından oluşan, kendi kendine düzensiz hareketler yapan, zıplayan, sarsılan ve kokulu bir duman çıkartan, bir süre sonra kendi kendini imha eden bir yapıtı; Tinguely sonu yok olmak olan tüm canlı organizmalara benzeter, kaosla düzenin, şenlikle mahşerin ve tutarsızlıkla mantığın alegorik bir temsilini sergiler.

1960 ve 61 yıllarında Tinguely aynı türden olmak üzere çeşitli yerlerde gösteriler düzenler. Kopenhag'da düzenlediği “Dünyanın Sonu İçin Bir Çalışma” ile Dali'ye saygı ve Nevada'da bir televizyon kanalı için yeniden düzenlediği “New York'a Saygı” ile çok geniş bir izleyici kitlesine, geniş imkanlar kullanarak yaptığı gösteri bunların en önemlilerini oluşturur.



Resim 51: Jean Tinguely, New York'a Saygı, 1960

Kaynak:<http://newmediaabington.pbworks.com/w/page/34342319/ART%20314%20-%204D%20in%203D%20in%202D>

(Erişim Tarihi: 26.05.2012)

“Rahatsız edici” bir güç olarak da tanımlanabilen girişimleri, çalışmaları hayalgücü ürünü ile basit gerçeğin bir ögesi arasında kesin amacı, belirsiz bir dengede yer alır. Gerçek kavramını denemek, onun zaaflarını ve güçlü olduğu noktaları ortaya çıkarmak, asıl dürtüsü olmuştur. Tinguely için yıkım bir özgürlük şeklidir ve yaşamın bir parçasını oluşturan hareket hayat demektir.

2.3. Fernandez Arman

Değişik renklerle tekrar eden baskıları, hareketin tekrarı ve görüntü birikimi oluşturuyordu. “Nesnenin bağımsızlığı”nı ortaya koyan Arman için, nicel özelliğe dönük bu dışavurumcu anlatım şeklinin basit ancak etkin bir yönü vardır, bu da; toplamak, kırmak, parçalara ayırmak ve çoğaltmak şeklinde özetlenebilir.

Kaşelerle yapılmış grafik baskı tekniğinin bir türü olan “Nesne Görüntüleri”nden sonra Arman, nesneye dönüşle kesin bir çizgiye oturur. 1959-1960 yılları arasındaki çöp bidonu ile izleyiciyi etkileme modasına ayak uydurarak nesneyle daha yakın ilişkiler kurmaya başlar. Bu çalışmalarında atık dolu kasalar, endüstriyel atıklar, pis ve terk edilmiş bir çirkinlik içinde segilenir. Arman bu durumu “çöp bidonları” insan izlerinin en acımasız ve gerçek görüntüleridir, diyerek açıklar.



Resim 52: Fernandez Arman, Çöp Bidonları, 1959

Kaynak: <http://everydaytrash.com/2010/04/25/armans-poubelles/>

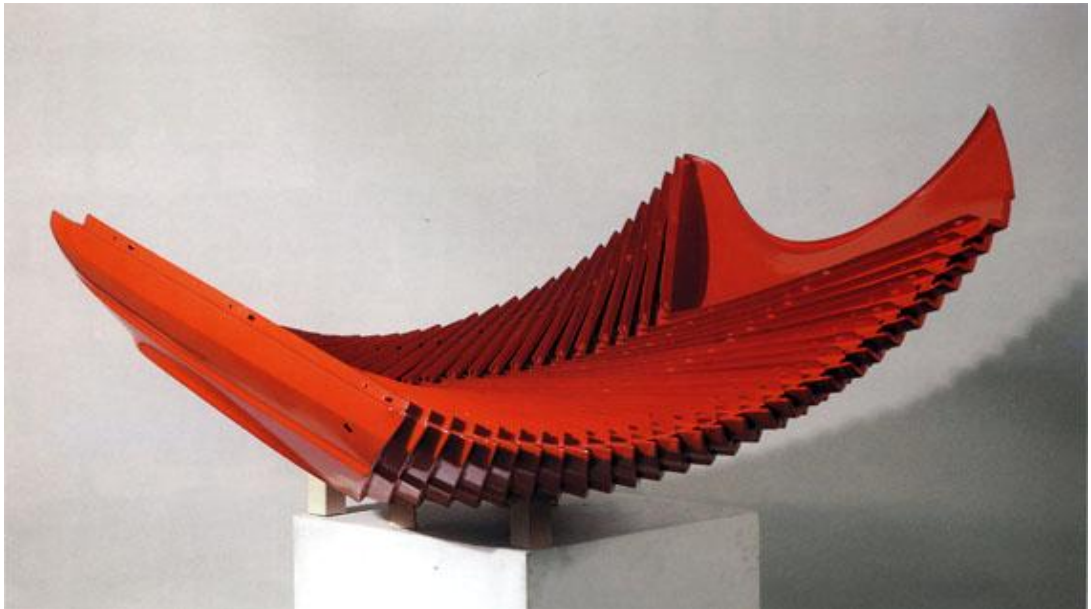
(Erişim Tarihi: 27.05.2012)

1960 yılında Klein'in boşluk temasına karşılık Dolu ile cevap veren Arman, Paris'te Iris Clert Galerisi'nde büyük ilgi toplayan sergisini açar. Klein'in bomboş sergi salonuna karşılık Arman Galerisi'ni atıklarla doldurur.

Arman'ın atıklar ve çöp bidonlarıyla işlediği “saldırganlık” başlığı diğer sergide “öfke” başlığına dönüşerek, tahrip etme, kırma, yakma gibi eylemlerle nesnenin bütünlüğünü yok etmeyi amaçlamıştır.

Bu tarz denemelerin ardından Arman aynı türden objeleri kullanarak eserlerinde bütünlüğü sağlar. Arman eserlerine yeni objeler ekler; tabancalar, oyuncak bebek elleri, ucunda İsa figürü asılı haçlar, insan saçları... Objelerini seçerken bir ayrıma gitmeyen Arman sadece; ifadeyi güçlendirmeyi amaçlayarak, nesnelerin arasındaki ilişkiyi vurgulamıştır.

1964 yılında farklı bir malzeme olan plastik reçineyi kullanmaya başlamış ve bununla nesneyi kendi görüntüsünden uzaklaştırıp, ona zihnindekileri yansıtmaya çabalamıştır.



Resim 53: Fernandez Arman, Renault, 1967

Kaynak: <http://www.armancommunity.net/>

(Erişim Tarihi: 28.05.2012)

Yeni Gerçekçilik akımının etkisini yitirmesiyle atık nesnelere uzaklaşmış ve sonraki çalışmalarında daha düşünölmüş hareketler yaratmıştır. Böylece günlük olarak kullanılan endüstriyel nesnelere, günlük kayatta karşımıza çıkmayan yönlerini izleyiciye göstererek, oluşan nesnenin sanat eseri mi yoksa endüstriyel parçanın plastik ifadesi mi sorusuna cevap aramıştır. Bu konudaki önemli çalışmalarından bir tanesi Renault araba kapılarının düşey olarak sıkıştırılması ve dilimlere ayrılmış motor bloklarıyla oluşturduğu eseridir.

2.4. Christo Javacheff ve Paketleme

23 yaşında Paris'e geldiğinde taşizm etkisinde tablolar yapan Christo, kısa süreli araştırma döneminden sonra "Ambalaj" adını verdiği, objektif gerçekliğe yönelmiştir. Bununla birlikte Yeni Gerçekçilik akımı sanatçılarının içinde belirginleşerek, önemli bir üyesi haline gelmiştir. Herkes tarafından kabul görmüş, sosyolojik gerçekleri anlatmak yerine objeyi tamamen tanınmaz hale getirerek sanatçıyı, nesneye bağımlı olma durumundan uzaklaştırmaya çalışmıştır.

Christo'nun eserleri, ortaya konanla gizlenen arasında, belirgin olmayan bir ilişkiyi sergilemesi bakımından önemli bir yere sahiptir.

Christo, paketlediği objeler arasında herhangi bir ayırım yapmaz, bu bir motosiklet, şişe, bal mumu bir manken olabilir. Sadece, beyaz bir bez ya da yarı saydam bir plastikle sıkıca sardığı nesnelere, nötr bir anlamda fiziki ifade elde etmeyi amaçlar. Christo, çalışmalarıyla kısmi bir gerçeği göstermek yerine, bir olayın ortaya konmasını amaçlar, bu nedenle; onun ambalajlanmış objeleri, kullanılmış objeler olmaktan çok, zamanın izlerini taşımayan objeler olmuştur.

Amerika'ya gitmesiyle birlikte anlatım dili değişen Christo, kişisel bir anlatıma yönelmiş ve farklı boyutlarda çalışmalar yapmıştır. "Stone-Front" dediği vitrin düzenlemelerinde bez veya kağıt parçalarına sardığı vitrin malzemelerini, vitrin dışına taşıyarak çağrışımca bir ifade şekli kullanmıştır.

Ambalaj prensibi kullanarak fiziksel mekanı değiştirme, böylece fiziksel çevreyi eyleme bağımlı hale getirme gayretleri içine girmiştir. Bir ağacı, boş bir hacmi veya kilometrelerce uzunluktaki Avustralya kıyılarını giydirmiştir. Bu çalışmalar mekan ve zaman denemeleri olarak değerlendirilebilmektedir. Görsel olarak daha belirgin olmasına rağmen ortaya çıkan yapıtların, zihinlerde bazı soru işaretleri uyandırdığı bir gerçektir. Günlük yaşamın gerçekleri içinde, bu tür belirgin işaretler bizi sanatçının gücü ve doğal veya kentsel çevre ile olan ilişkilerini tartışmaya zorlamaktadır.



Resim 54: Christo, Avustralya Sarılı Sahil, 1968-69

Kaynak:<http://echostains.wordpress.com/2010/03/04/art-i-love-christo-and-jeanne-claude-its-a-wrap/>

(Erişim Tarihi: 30.05.2012)

1961'de Berlin'i ikiye bölen duvarı protesto etmek için, Paris'te Visconti Sokağı'nda variller kullanarak örmeyi önerdiği "demir perde projesi" yetkililerce reddedildi; ancak 1962'de söz konusu yeri, bir oldu bittiyle, yağ varilleri kullanarak sekiz saatliğine kapattı. Daha sonra Florida'da bazı adaları, pembe renkli yüzer bir örtüyle çevirmesi, Japonya'daki ve California'daki şemsiyeleri, Paris'teki Pont-Neuf'ü paketleyen uygulamalarıyla dikkatleri üzerine çekti.



Resim 55: Christo, Pont Neuf, 1985

Kaynak: <http://www.onehotlap.com/2010/05/ascinating-new-trends-in-saran-wrap.html>



Resim 56: Christo, Pembe Adalar,

Kaynak: www.detroitmona.com/Press/real_detroit_christo_jeanne-claude.htmf

(Erişim Tarihi: 30.05.2012)



Resim 57: Christo, Şemsiyeler, California ve Japonya, 1991

Kaynak: <http://www.victoria4edit.com/blog/?p=302>

(Erişim Tarihi: 30.05.2012)

2.5. Daniel Spoerri

Günlük nesnelere estetik betimlenmesi yerine onların bizim elimizde olmayan zamana ve tesadüfe bağlı düzenini yakalamak üzere yola çıkan Spoerri, “Tuzak Tablo” diye adlandırdığı çalışmasında, gerçeği gizleyen tek hilenin yapıstırıcı olduğunu söyler. Yerleşik değerleri, geleneksel kaygıları alt üst etme düşüncesiyle “Yemeğin Sonu” adlı çalışmasını gerçekleştirir.

İnsanla nesne arasındaki ilişkileri saldırgan bir ifadeyle ortaya koyduğu bu çalışmada masa üzerinde ekmek kırıntıları, yağlı tabaklar, bastırılarak söndürülmüş sigara izmaritleri ve boş şişe, bir zaman kesiti içinde belirli nesnelere düzensiz kompozisyonunu sergiler.



Resim 58: Daniel Spoerri, Tablo, 1978

Kaynak:<http://www.artnet.com/artwork/426110379/425933029/daniel-spoerri-tisch-handschirnhammerausstellung.html>

(Erişim Tarihi: 01.06.2012)

Spoerri'ye göre; nesnenin gerçek olarak benimsenmesinden çok, onu zihinsel bir yaklaşımla bilinmezlikten çıkarmak daha önemlidir ve belirli konulardaki insanların görüşlerinin objektiflikten uzak olacağı gerçeğini ortaya koyarak, insanların gerçek konusundaki yorumunda doğru ile yanlış arasında yoğun bir ilişki olduğu mantıksal sonucunu çıkarır.

Musluk ve duş sistemi ile birleştirerek, bir araya getirerek oluşturduğu “Göz Yanılsaması” başlıklı tablolarında tek renk üzerine belli bir mantık dizisi içindeki nesnelereyle Alp Dağları'ndaki sel görüntüsünü yakalamaya çabalamıştır.



Resim 59: Spoerri, Su İçimi, 1961

Kaynak:<http://thebluelantern.blogspot.com/2009/07/unseen-river-daniel-spoerri.html>

(Erişim Tarihi: 01.06.2012)

1968 yılında Almanya'da önce bir Restoran daha sonra da “Eat Art Bakkery” adıyla bir galeri açmış, Eat Art (Yeme Sanatı) onun için yapıtta devamlılık kavramını sorgulama şekli olmasından dolayı önemli bir noktadır.

Ölüm kavramının Spoerri'nin eserlerinde önemli bir yeri olduğu açıktır. Tuzak tablolarında ölümü unutturmayan öğeler çokça görülmektedir. Yeme içme konularını işlediği çalışmalarında da aynı şekilde “çiğnenmiş” ve “sindirilmiş” temalarıyla ölümü hatırlatmaktadır. Ölüm duygusuna değindiği en belirgin çalışma olan “Les Dangers de la Multiplication” (çoğalmanın tehlikeleri)'da konular metal kaplı çocuk ayakkabısı ve fare kapanı etrafında oluşur. Her tabloda iki ayakkabıdan biri fare kapanına sıkışmış bir şekildedir.



Resim 60: Spoerri, Çoğalmanın Tehlikeleri , 1970-71

Kaynak:<http://www.artvalue.com/auctionresult--spoerri-daniel-1930-rom-che-le-danger-de-la-multiplication-2778973.htm>
(Erişim Tarihi: 01.06.2012)

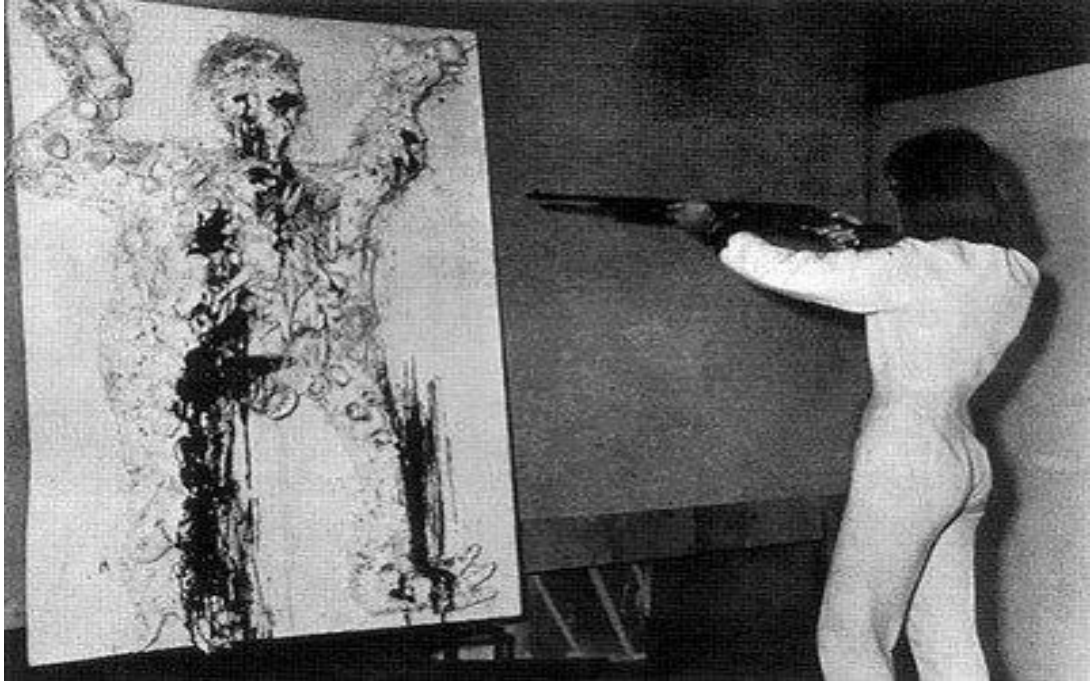
Sonuç olarak Spoerri için önemli olan zamana tuzak kurmaktır. Kesintinin olmadığı, fiziksel ve mekansal bir devamlılığın içinde yer alma isteğini her zaman sürdürmüştür.

2.6 Niki De Saint – Phalle ve Nanalar

Niki De Saint Phalle, Yeni Gerçekçiler içinde tek kadın sanatçıdır. Yeni Gerçekçi grubun en önde gelen isimlerinden olan Niki, J. Galerisi'ndeki kişisel sergisinden sonra Jean Tinguely aracılığıyla girdiği Yeni Gerçekçilik hareketi içinde kışkırtıcı militanlığı üstlenmiştir.

Çalışmalarında izleyiciyle olan ilişkiye önem veren sanatçı kolektif bir katılım sağlamış ve oluşturduğu mizansen, onu Yeni Gerçekçilerin faaliyetlerine yaklaştırmıştır.

Niki De Saint Phalle, tablolarında tüfek ile boyaları tuval üzerine atar ve daha sonra bir palet bıçağıyla bu dokuyu işlerdi. Şaşkınlık uyandıran gösteriler arasında, içine yer yer sıvı boya dolu baloncukların yerleştirildiği alçı rölyeفلere seyircilerin tüfekte atış yapması ve patlayan balonlardan çıkan boyaların yarattığı beklenilmeyen “sonuç-tablo” çalışmaları ilgi çekmiştir.



Resim 61: Niki De Saint-Phalle

Kaynak:<http://iamthechildofthemoon.blogspot.com/2008/11/niki-de-saint-phalle.html>

(Erişim Tarihi: 02.06.2012)

Sanat eserini bir şiddet hareketiyle bütünlük içinde gerçekleştiren Niki, seyirciyi fiziken ve zihnen yaratıcı ve düşünsel bir hareketin içine itmektedir. Sanatçının Yeni Gerçekçiliğe katkısı kuşkusuz önemli bir yere sahiptir, seyirciler bir oyun içinde de olsa sanatsal harekete dahil olur ve katılım sağlar.

Sonraki çalışmalarında kullandığı bebek başları, küçük rahibe heykelcikleri, samanla doldurulmuş hayvan vücutları gibi sembolik anlamlar yüklenen elemanları kullanmış ve halk arasında belirli bir reaksiyon ve gerilim yaratmıştır.

1964 yılıyla birlikte sanatçı daha yapıcı bir döneme girer ve bu dönemde yaptığı “Nana” ile yaşama zevki olan, çılgın, aykırı, kural tanımaz kadın tiplerini sergilemeye başlar. Nesneden heykele ve heykelden mimariye geçiş yapan boyutlarıyla “Nana”lar sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Stockholm’de bu formlardan biri otuz metre boyunda, yaşama mekanına dönüşmüştür.



Resim 62: Niki De Saint-Phalle, Nana, 1966

Kaynak: <http://www.undo.net/it/mostra/139355>

(Erişim Tarihi: 02.06.2012)

Niki De Saint-Phalle'nin eserleri hem resim, hem devasa obje, hem heykel, hem de mimari bir eser özelliğindedir. Mekan kavramını kendine has çizgileriyle sunan sanatçı, hayalle içgüdüsel duyguların birleştiği bir sanatsal yaratı özelliklerini oluşturmuştur.

2.7. Gerard Deschamps

Yeni Gerçekçiler grubuna son katılan üyelerden olan Gerard Deschamps, Yeni Gerçekçiliğin temelinde yatan gerçeklik kavramını, fetişizm derecesine varan bir tutku boyutuna götürmeyi amaçlar. Kendi iç dünyasında ilgi duyduğu duygusal nesnelere sembolik bulan sanatçı, sütyen, slip, kadın iç çamaşırlarından oluşan ve düzensiz sergilenen denemelerle, objelerini kendi işlevlerinden soyutlamış ve onlara farklı boyutlar, anlamlar ve kavramsal nitelikler vermiştir.



Resim 63: Gerard Deschamps, Sanatın Kuralları, 1960

Kaynak:<http://mirror.berardocollection.com/?tooplevelid=33&CID=102&opt=sw&tab=enlarge&v1=159&lang=en>

(Erişim Tarihi: 03.06.2012)

Otomobil dikiz aynası, bal mumu bez ve daha birçok farklı malzemeyle oluşan ve Barok bir rölyefle modern yaşamın sıradan objelerini karşı karşıya getiren eserleri en ilgi çeken çalışmalarındandır. Yapay ile doğal, doğru ile yanlış arasındaki sınırı bilinçli olarak kaldırmayı amaçlayan sanatçı, plastikten yapılmış çiçek ve sentetik bezlerden oluşan çalışmasıyla bunu gerçekleştirmiştir.

Deschamps, estetik, güzel, çirkin, zevk gibi kavramlarla değil, nitelikleri tam olarak belli olmayan ve kural dışı durumları yaratmıştır. Gerçeğin sunulması ve algılanması adına yaptığı, kullandığı farklı tekniklerin ötesinde seçtiği yapay, alaycı malzemeleri tercih etmiştir.

2.8. Hains ve Villegle

Sokakta gördükleri yırtılmış afişlerden etkilenen bu iki sanatçı, Yeni Gerçekçiliğin gelişimine önemli katkı sağlamıştır. Dönem içinde yeni plastik anlayışın oluşturulması bakımından önemli bir yere sahiplerdir.



Resim 64: Hains ve Villegle, Ach Alma Manetro, 1949

Kaynak:http://aasavina.free.fr/spip.php?article91&id_document=1184&lang=fr

(Erişim Tarihi: 03.06.2012)

Gerçeğin daha dinamik bir dışavurumculuğunu araştıran Hains, daha sonraları afişe ilgi duyar ve afişin şiirsel gücünü keşfeder. Fotoğraf sanatçısı ve aynı zamanda sinema yapımcısı olan Hains, çektiği fotoğrafları kendi tekniğiyle basarak bu yöndeki çalışmalarına ışık tutar. 1957 yılında Villagle ile açtıkları ilk sergi Colette Galerisi'nde "Loi du 29 Juillet 1881" adıyla olur. Sergi; 29 Temmuz 1881 Kanununa, yani umuma açık yerlerde afiş asılması yasağına tepki olarak açılmıştır.

Hains ve Villegle, aynı teknik ve yöntemle ilerlemelerine rağmen, kendi bakış açılarına uygun olan iki farklı yoldan gitmişlerdir. Yırtık afişler artık bir sanatsal anlatım niteliğindedir.



Resim 65: Jacques Villeglé, ABC, 1959

Kaynak: <http://globalmoxie.com/blog/villegle-original-mashup.shtml>

(Erişim Tarihi: 03.06.2012)

Afişin iki esas özelliği olan estetik ve sosyolojik değerleri, Villegle işlerinde bütünlük içinde kullanmıştır. Diğer taraftan Hains, farklı bir yoldan giderek, çok net olmayan bir mizahla, şiirsel benzerlikleri ve çelişkileri bir arada kullanan anlatım şekline yönelmiştir.

Böylece Hains için, şiirsellik, kültürel ve anlamsal olarak işlenebilirlik önem kazanmıştır. Hains, 1964 yılında yaptığı “Dev Kibrit Kutuları” çalışmasıyla, nesnelere günlük kullanımdan çıkararak onlara kimlik yüklemeyi amaçlamıştır.



Resim 66: Raymond Hains, Saffa, 1964

**Kaynak: http://www.alaintruong.com/archives/art_moderne_contemporain_modern___contemporary_art/p1940-0.html
(Erişim Tarihi:03.06.2012)**

2.9. François Dufrene

Hains ve Villegle'nin çalışmalarından etkilenen ve ilgi duyan Dufrene çalışmalarını “harflerle ifade” konusunda ilerletmiştir. Bilinmeyenlerle dolu ağır bir yol izlemeyi tercih eden Dufrene, afişi olarak tanınmaktaydı. Sanatçı afişi kimliğinin ötesine geçerek afişin daha çok grnmeyen, sunulmayan, arka kısmıyla ilgileniyordu. O, duvara yapıştırdığı afişleri yırtarak, kazıyarak ve kaldırarak arkasında yatan gizli dünyayı ortaya çıkarmayı tercih ediyordu. Böylece çok katmanlı afişleri tek tek kaldırıyor ve farklı renklerle oluşan görüntülerle bir bütünlük oluşurmaya çalışıyordu.

Hains ve Villegle'den etkilenmesine rağmen, Dufrene tesadüflerin ortaya çıkardığı oluşumu değil, plastik bir olayın doğuşuna ilgi duymaktadır. Kendine özgü afiş tekniğiyle kompozisyon oluşturan Dufrene, zank kullanarak yapıştırdığı malzemeler üzerinde bıraktığı renk, doku gibi öğeleri vurgulamıştır.

Dufrene, kağıt katmanlarını ayırmayı bir keşfe çıkmaya benzetir. Onun için ortaya çıkan mekan çağrışımıcı, belirli bir forma ait olmayan ve ilk belgenin hafızasını taşımayan bir mekan olacaktır.



Resim 67: Dufrene, La Demi Soeur de l'Inconnu, 1961

Kaynak: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/05/franois-dufrne-1930-1982.html>

(Erişim Tarihi: 04.06.2012)

Dufrene'nin plastik kaygıları, onun parçalanmış elemanın gerçekçi içeriğinden çok, ortaya çıkan renklerin yaratabileceği imkanlara yönelmiştir.

2.10. Martial Raysse

Arman ve Klein gibi Nice'li olan Raysse'nin Yeni Gerçekçiliğe katılması, onlarla yakın temasları sonucunda gerçekleşmiştir. Arman ve Klein ile tanıştıktan sonra Raysse, plastik nesnelere dönüşen ve resme dönük çalışmalarından uzaklaşarak, sofistike dekorlara, vitrinlere ve süpermarketlere ilgi duymaya başlar.

1961 yılındaki ilk yapıtlarını özetlerken “ eserlerimin seri olarak üretilmiş bir buzdolabının iç huzurunu taşımasını isterim.”⁵⁶ diyen Raysse, endüstriyel üretime yatkınlığını açığa vurmuş olur.

1962 yılında, Stedelijk Müzesi'ndeki sergisinde, eski ile yeni teknolojiyi harmanladığı, renkli çevre düzenlemesi çalışmasını “Raysse-Beach” adıyla sergilemiştir. Çamur, güneş yağı, plajda güneşlenenlerin resimleri ve neon tabelalar ile Raysse, bu çalışmada plaj temasını işlerken, akdeniz güneşini yansıtmayı amaçlamıştır.



Resim 68: Martial Raysse, Raysse-Beach, 1962

Kaynak:http://nezumi.dumousseaux.free.fr/wiki/index.php?title=Martial_Rayss

(Erişim Tarihi: 05.06.2012)

⁵⁶ Tronch, Anne ve Gloaguen, Herve, *L'Art Actuel en France*,(Edition Balland, Paris, 1973) s. 106

Üstün renk zevki ve doğuştan gelen yetenekleri sayesinde Raysse, 30 yaşına geldiğinde uluslararası bir üne sahip olmuş ve neonlarla yarattığı ışıklı dünyada kendi ustalığı kanıtlamıştır.

Martial Raysse, 1965 yılına gelindiğinde, sanatında yeni bir aşamaya geçer. Artık doğrudan belirlenebilir imajlar onun için önemini kaybeder, hacim ve formların plastik kuruluşuna yönelir.

Pleksiglas levhalar kullanarak, mekan içindeki yerini araştırarak, onları mantığa uygun parçalara böler.

2.11. César Baldaccini

Eserlerini genellikle hurda metallerin ve çöp malzemelerinin birbirine kaynak yolu ile birleştirilmesiyle oluşturan César, 1960 yılında Paris'te düzenlenen Mayıs Salonunda skandal yaratan sıkıştırılmış otomobillerini sergilemiştir. César'ın sıkıştırılmış otomobilleri, o yılların gelişen teknolojisine ve buna bağlı olarak ortaya çıkan estetik anlayışındaki kopukluğa karşı bir reaksiyon niteliğindedir.

Eserlerinde, çalışma süreci içindeki gelişmelere ilgi duyan César için, farklı malzemeleri şekillendirirken gerçekleşen süreç daha heyecan vericiydi. Çalışmalarının evrelerinde ortaya çıkan formlar ona esin kaynağı olmuştur.

“Hiç bir zaman bir sanat eseri yaratmayı düşünmedim, yaptıklarına deneyde diyemem. Çünkü ben bir bilim adamı değilim, ama sanat eserinin kendi içinde biten bir şey olduğuna inanmıyorum. Bir masa, bir büfe, bir sandalye veya herhangi bir objenin yapımı bitebilir ama sanat eseri diyebileceğimiz bir şey bitmez, çünkü sanat eserinde belirli bir aşamayı takip eden daima bir başka aşama vardır ve bu hep böyle sürüp gider.”⁵⁷

⁵⁷ Kati, a.g.e., s. 108

“Sanat eseri bir obje değildir bir obje tarafından temsil edilir, ama burada başka bir boyut vardır, o da bir şeyi ortaya koymaktır.”⁵⁸

Malzemeyle olan ilişkilerini bu düşünceleriyle ortaya koyan César, çivilerle, tellerle, metal levhalarla yaptığı birleştirmelere bir çeşit saldırganlıkla yaklaşıyordu. Malzemeleri bükerek, ezerek ve katlayarak, balık, yarasa, böcek gibi çeşitli hayvan formları uygulamıştır. Bunlar César'ın ilk üretken dönem işlerini oluşturur.



Resim 69: César, La Pacholette, 1966

Kaynak:<http://www.nationalgalleries.org/collection/subjects/Birds/502976/artistName/C%C3%A9sar%20%28Cesar%20Baldaccini%29/recordId/263>
(Erişim Tarihi: 07.06.2012)

Sıkıştırma işlerinin çıkışı, ne entellektüel bir tavır ne de Yeni Gerçekçilikti. Bu çalışmalar Pierre Restany'nin yeni oluşan teknolojik akım, kentsel doğa gibi düşüncelerin, maddenin organik dili ve anlatımı ile mümkün olabildiğini söylemesinden sonra, Yeni Gerçekçilik akımı içinde yer almıştır. César'ın Yeni Gerçekçilik akımı içinde yer alması bütün dikkatleri bu harekete çekmiştir.

⁵⁸ Cabanne, Pierre. **César Par César**, (Paris, Denoel Yayın Evi, 1971), s. 109

İlk sıkıştırılmalarını seyirci önünde 1957’de gerçekleştiren César, bu tarz işlerine giderek daha bilinçli yaklaşmıştır. Otomobil mezarlıklarından aldığı hurdaya çıkmış arabaları sıkıştırma makinalarının altında bir tondan fazla kütlelere dönüştürüyordu ve bunu bir katılımlı gösteri haline sokuyordu. Oluşturduğu bu sanatsal faaliyette sanatçı, sıkıştırma eylemini otomobil renk seçimi, lastikli lastiksiz olması veya uygulanacak basıncın gücünün azaltılıp çoğaltılması gibi seçeneklerle seviyelendiriyordu.



Resim 70: César, Sıkıştırma Plakası, 1970

Kaynak: <http://search.it.online.fr/covers/?m=1963&paged=3>

(Erişim Tarihi: 07.06.2012)

Skandalların odak noktasına yerleştirilen César ve çalışmalarının sadece ilgi çekmek için yapıldığı iddia edilmiş hatta asıl eleştiri olarak, yapılan çalışmaların insandan çok makineden çıkmış olduğu savunulmuş ve ağır bir şekilde eleştirilmiştir ancak César bunu inkar etmemiştir. Çalışma süreci her ne kadar makinelerle yapılıyor olsada kontrolün kendisinde olduğunu ve bu nedenle çalışmaları ve sonucu yönlendirenin yine sanatçı olduğu gerçeğini vurgulayarak bir yerde Yeni Gerçekçi bir tavır sergilemiştir.

Arman, Klein, Raysse, Tinguely, Pierre Restany ve ilhâmını şehir yaşamında bulan diğerkleriyle birlikte Yeni Gerçekçilere katıldı.

1965 yılında plastik ile çalışmaya başladı. İlk olarak insan izlerinin plastik kalıplarıyla, 1966'dan itibaren de genişletilmiş poliüretan kullanarak çalışmalarını sürdürmüştür. 1966'da kaynaklı metal heykel yapmayı bırakarak, 1967-1970 arası seyirci önünde poliüretan kullanarak heykel yaptı. Daha sonraki eserleri arasında eritilmiş kristal de kullanılmıştır.

Eserlerinin bazıları Paris'te Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou 'da (Bas relief, Tortue, le Diable), Paris'te Musée d'art moderne de la Ville de Paris 'de (Facel Véga), Montparnasse mezarlığında bulunan mezarında, La Défense terasında (Le Pouce), Marsilya'da Hambourg caddesinde ve Bonneveine Centre'da (Le Pouce Géant) görülebilir.

SONUÇ

İlkel toplumlardan günümüze gerçeğin algılanması adına düşünen sanatçılar, bu süreç içinde zihinsel değerleri doğrultusunda farklı yaklaşımlarıyla sanat tarihi içindeki yerlerini almışlardır. Sanatçılar, ilk dönemlerde gerçeği idealize ederek, kusursuz ve pürüzsüzlüğe değer verirken, Modern Sanat'ın total olarak klasik alandan ayrılışından itibaren Rodin'le ilerleyen süreçte sanat dünyası yeni bir aydınlanma sürecine girmiştir.

Daha önce imge gerçekliği önemliyken, modern çağla birlikte nesnenin gerçekliği vurgulanmıştır. Çağdaş sanat ve günümüze ise; öznenin gerçekliği esas konuma gelmiştir. Dünya sanatçılarının etkileri ile ortaya çıkan sonuçlarla sanatçı, esas rolü üstlenmiş ve düşünceye verilen değer en üst konuma gelmiştir. Her şeyin bir oluşum sürecinde olduğunu düşünürsek; insan, öznde sürekli evrilmektedir. İnsan çevresinden sürekli etkilenirken, aynı zamanda çevresini ve hatta toplumları etkilemektedir. Sanat bir taraftan kendi problemleriyle uğraşırken, taraftan da sosyokültürel, politik ve ekonomik problemlerle bir bütün halinde ilerlemektedir. İnsan ve hayatın ayrılmaz bir bütün oluşu gibi sanatçı ve düşüncesi de bir bütündür.

. Marcel Duchamp, sanat eserini “iş” kavramına dönüştürerek, çağdaş sanatın temellerini atmıştır. Heykel için sınırlar artık ortadan kalmıştır. Anlam ve bilginin, nesnenin kendisinden, sanatçısından daha önemli bir konuma gelişini yakalayan çağdaş sanatta, geleneksel anlamda taşınabilen, alınıp-satılabilen veya bitmiş sanat yapıtı anlayışı ortadan kaldırılmıştır. İzleyici, dışarıda değil, tam merkezde duruyor ve daha çok düşünmeye sevk ediliyordu. Düşüncenin önemi ve bunu sorgulayan öncü isimlerle birlikte, çağdaş sanatla başlayan bu süreç, 1960 sonrası akımlar ve günümüz sanatına kadar uzanan sanat tarihinin önemli bir kısmını oluşturmuştur

Hedeflerini; “Gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar” olarak adlandıran Yeni Gerçekçi sanatçılar, 1960 sonrası sanatın geçirdiği süreçlerde önemli rol oynamış ve sosyolojik sürekliliği devreye sokarak genel ve objektif olasılıklarla gerçeğin kendi tutkulu macerası algılama yolunda ilerlemişlerdir

KAYNAKÇA

- ALLEN, George, **Rodin**, London, Phardon Edition, 1939
- ANTMEN, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008
- ATA, Mustafa, **Sentetik Plastik Malzemeler, Biçimlendirme Yöntemleri (Sanatta Kullanımı)**, Devlet Güzel Sanatlar Yayın Evi, İstanbul, 1978
- ATAKAN, Nancy, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, İzmir, Karakalem Yayınevi, 2008
- BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni “Bir Temel Metinler Seçkisi” 1840-1990**, İstanbul, Yapı kredi Yayınları, 1997
- CARSTEN, Peter Warneke, Ingo F. Walther, **Picasso**, 1959
- CAUSEY, Adnrew, **Sculpture Since 1945**, New York, Oxford University, 1998
- DEMİRKOL, C. Vedat, **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2008
- DUCHAMP, Marcel, **The Creative Act**, 1957, The Writhings Of Marcel Duchamp, Der: Michel SANOUILLET ve Elmer PETERSON, New York: Da Capo Press, 1988
- FOSTER, Hal, Rosalind E. Krauss, **Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**, London, Thames & Hudson, 2004
- GERMANER, Semra, **1960 SONRASI SANAT Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997
- GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Çeviren: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 1997
- HARVEY, David, **Postmodernliğin Durumu**, Çeviren: Sungur SAVRAN, 4. basım, İstanbul, Metris Yayınları, 2006
- KATI, Aytaç, **Yeni Gerçekçilik ve Cesar**, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No: 17
- LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, 2. basım

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982
Moore, Henry, **Henry Moore: From The Inside Out: Plasters, Carvings and Drawings** Der: Claude Allemond- Cosneaw, Manfred Fath, David Mitchinson,, Munich; New York: Prestel, 1996

RİCHORD, Lionel, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984

RODİN, Augusto, **Düşünce Kuvvümları**, Çeviren: Ayşegül SÖNMEZSOY, İstanbul, AlkımYayımları, 2006

Savaş, Remzi, **Modelaj**, Ankara, Yaygın ve Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, 1977

ROMAİN, Antoinette Le Normand, **Sculpture: The Adventure of Modern Sculpture In The Nineteenth And Twentieth Centuries**, Germany, Taschen, 1996, Cilt: 4

SMİTH, Edward Lucie-, **L'Art d'Aujourd'hui**, Nothan, 1977

ŞAHİNER, Rıfat, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008

DONALD, Kuspit, **Sanatın Sonu**, İstanbul, Metis Yayınları, 2006

TRONCH, Anne ve Gloaguen, Herve, **L'Art Actuel en France**, Edition Balland, Paris, 1973

YAMANER, Güzin, **Postmodernizm ve Sanat**, Ankara, Algı Yayın, 2007

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2005

MOORE, Henry, **Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, Ankara, 1983

Yves Klein Sergisi Kataloğu, Galerie Iolas, Paris, 1965

İnternet Siteleri:

<http://humanitiesweb.org/spa/gcp/ID/8686>

en.wikipedia.org/wiki/File:monument_to_Balzac.jpg

<http://artsearch.nga.gov.au/DetailLRG.cfmIRN=49305&PICTAUS=TRUE>

http://www.moma.org/modernteachers/ref_pages/set_scene_pics/mai8_img2.html

http://artrecycler.blogspot.com/2011_02_01_archive.html

<http://web.carteret.edu/keoughp/fromblackboard/Impressionism/>

<http://legacy.earlham.edu/~vanbma/20th%20century/images/surveydayfive.htm>

http://en.wikipedia.org/wiki/File:HenryMoore_RecliningFigure_1951.jpg

<http://www.duke.edu/~sky2/writing%2020/review/constructivism.htm>

<http://picasaweb.google.com/lh/photo/SS0QxL1JG4E7BT-umpPWuA>

<http://wlc.drake.edu/wordpress/russian/files/2012/03/suprem-tatlin-tower0001.jpg>

<http://soalreadytaken.tumblr.com/post/6379567111/naum-gabo-kinetic-construction-1-in-repose-and>

<http://fusionanomaly.net/naumgabo.html>

<http://www.adiv.me/modernart/review.php?id=218>

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2141&page_number=6&template_id=1&sort_order=1

<http://www.pasunautre.com/2010/11/30/objet-dart-the-sleeping-muse-by-brancusi/>

<http://ifitshipitshere.blogspot.com/2011/02/brancusi-google-doodle-explained.html>

http://faculty.guhsd.net/mejohnson/ArtBrancusi_MagicBird.html

<http://weatherspoon.uncg.edu/blog/tag/alexander-calder/>

<http://www.all-art.org/Architecture/24-7.htm>

<http://www.brilliantmagazine.com/?p=2611>

<http://simgeertem.blogspot.com/2011/03/andy-warhol.html>

<http://www.eikongraphia.com/?p=111>

<http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=836>

<http://www.brilliantmagazine.com/?p=2611>

<http://thingsorganizedneatly.tumblr.com/post/12187674644/carl-andre>

<http://monihaas.wordpress.com/2007/05/28/dan-flavin/>

<http://architecturalgrammar.blogspot.com/2011/06/sol-lewitt-master-ofconceptualism.htm>

<http://www.schichtwechsel.li/2012/05/allan-kaprow-museen-1967/>

<http://www.romynorthover.com/category/artists/>

<http://theliminalburrow.blogspot.com/2011/11/land-art-robert-smithson-1.htm>

<http://www.w2vr.com/timeline/Higgins.html>

<http://www.w2vr.com/timeline/Higgins.html>

http://sites.duke.edu/artsvs54_01_f2010/2010/11/05/process-art/

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?object=91.3804&search&page&f=Title>

<http://artfacmetz.canalblog.com/archives/2009/11/18/15845412.html>

<http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=150>

http://www.all-art.org/art_20th_century/Pistoletto1.html

<http://0black0acrylic.blogspot.com/2008/07/art-week-day-one-hermann-nitsch.html>

<http://www.all-art.org/history638-2a.html>

<http://niklasgoldbach.blogspot.com/2009/12/shoot.html>

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/mar/05/joseph-beuys-homogeneous-infiltration>

<http://trendland.com/damien-hirst-retrospective/>

<http://www.e-flux.com/announcements/invisible-art-about-the-unseen-at-hayward-gallery-southbank-centre/>

<http://monicadmurgia.com/tag/yves-klein/>

<http://forum.moviemaze.de/plauderecke/8729-kunst-12.html>

<http://ledompteurdemetal.blogspot.com/2012/01/19561959.html>

<http://newmediaabington.pbworks.com/w/page/34342319/ART%20314%20-%204D%20in%203D%20in%202D>

<http://everydaytrash.com/2010/04/25/armans-poubelles/>

<http://www.armancommunity.net/>

<http://echostains.wordpress.com/2010/03/04/art-i-love-christo-and-jeanne-claude-its-a-wrap/>

<http://www.onehotlap.com/2010/05/ascinating-new-trends-in-saran-wrap.html>

http://www.detroitmona.com/Press/real_detroit_christo_jeanne-claude.htmf

<http://www.victoria4edit.com/blog/?p=302>

<http://www.artnet.com/artwork/426110379/425933029/daniel-spoerri-tisch-handschirn-hammerausstellung.htm>

<http://thebluelantern.blogspot.com/2009/07/unseen-river-daniel-spoerri.html>

<http://www.artvalue.com/auctionresult--spoerri-daniel-1930-rom-che-le-danger-de-la-multiplication-2778973.htm>

<http://iamthechildofthemoon.blogspot.com/2008/11/niki-de-saint-phalle.html>
<http://www.undo.net/it/mostra/139355>

<http://mirror.berardocollection.com/toplevelid=33&CID=102&opt=sw&tab=enlarge&v1=159&lang=en>

http://aasavina.free.fr/spip.php?article91&id_document=1184&lang=fr

<http://globalmoxie.com/blog/villegle-original-mashup.shtml>

http://www.alaintruong.com/archives/art_modernecontemporainmodern___contemporary_art/p1940-0.html

<http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/05/franois-dufrne-1930-1982.html>

http://nezumi.dumousseaux.free.fr/wiki/index.php?title=Martial_Rayss

<http://www.nationalgalleries.org/collection/subjects/Birds/502976/artistName/C%C3%A9sar%20%28Cesar%20Baldaccini%29/recordId/263>

<http://search.it.online.fr/covers/?m=1963&paged=3>

http://www.all-art.org/art_20th_century/giacometti1.html

ÖZGEÇMİŞ

AD SOYAD: Naim Süleyman OMAK

DOĞUM YERİ VE YILI: İstanbul/ 1988

YABANCI DİL: İngilizce

EĞİTİM:

Yüksek Lisans: 2009, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı

Lisans: 2005, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Anasanat Dalı

Lise: 2002/2005, Ahmet Şimşek Koleji

SERGİLER

2008, Akdeniz Üniversitesi G.S.F Karma Heykel Sergisi

2009, Akdeniz üniversitesi G.S.F Karma Heykel sergisi

2011, Turgut Pura Vakfı Resim Heykel yarışması Sergisi

2011, Dokuz Eylül Üniversitesi Heykel Bölümü Karma Sergisi

PROJELER

2012, KU Leuven- Sagalassos Archaeological Research Project -
Heykeltraş

2012, Telmessos Fethiye Antik Tiyatrosu Restorasyon Projesi -
Heykeltraş