

**SANAYİ DEVRİMİ SONRASI
RESİM SANATINDA
MALZEME KULLANIMI VE
İFADE BİÇİMLERİ
Yüksek Lisans Tezi**

Feyzi ÇELİKTEN

Eskişehir 2019

**SANAYİ DEVRİMİ SONRASI
RESİM SANATINDA
MALZEME KULLANIMI VE
İFADE BİÇİMLERİ**

Feyzi ÇELİKTEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Resim Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2019**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Feyzi ÇELİKTEN'in “**Sanayi Devrimi Sonrası Resim Sanatında Malzeme Kullanımı ve İfade Biçimleri**” başlıklı tezi **28 Haziran 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Üye : Doç. Dr. Suzan Duygu ERİŞTİ

Üye : Dr. Öğr. Üyesi İrfan DÖNMEZ

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

SANAYİ DEVRİMİ SONRASI RESİM SANATINDA MALZEME KULLANIMI VE İFADE BİÇİMLERİ

Feyzi ÇELİKTEN

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2019

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Çağımızın başında başlı başına bir ifade biçimi olmayı başarmış “malzeme” kavramı, tarihsel süreç içerisinde birçok sanatçı tarafından farklı bir şekilde alternatif ifade biçimleriyle ele alınmıştır. Akıl ve bilimin gelişmesine paralel olarak bireyin “ben” ve “öz” gibi kavramları anlamlandırmasıyla, malzeme bağlamında yeni düşünce yapıları meydana gelmiştir. Tüm bu değişimler sanatı doğrudan etkilemiş, Modern Sanat’ la birlikte malzeme teknik ve düşünce bağlamında geleneksel sanattan bağlantısını koparıp başlı başına bir ifade biçimine dönüşmüştür.

Dört ana bölümden oluşan bu tez çalışmasının birinci bölümünde sanayi devrimi üzerinde durulmuştur. Sanayi devriminin bilimsel ve endüstriyel gelişmeleri incelenmiş ve yeni ifade biçimleriyle malzeme kullanımına geçmeden önce, sanayi devriminden sonra oluşmaya başlayan modern sanatın doğuşu ve öncü sanatçıları üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise 20.yy. da “Kübizm” le birlikte; teknik, ifade biçimi ve malzeme bağlamında kırılma noktaları yaratan sanatçıların düşünce biçimleri ve çalışmaları üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde salt haliyle sanatın temel unsuru ve başlı başına bir ifade biçimi olmayı başarmış malzeme kavramı gözlemlenmiştir. Ayrıca bu bölümde malzeme teknik bağlamda incelenmeye çalışılmış ve malzeme temelli resim teknikleri açıklanıp örneklendirilmiştir. Bunların sonucunda ise malzemenin süreç

içerisinde kavramsal (soyut) boyuta taşındığı gözlemlenmiş, düşüncenin de birer malzeme olabileceği örneklerle açıklanmıştır. Son bölümde ise araştırmacının 20.yy.'dan, teknik, ifade biçimi ve malzeme kullanımını referans alarak ürettiği çalışmalara yer verilmiş ve çağın teknolojik olanaklarından yararlanılmaya çalışılmıştır.

Tarihsel süreç içerisinde bakıldığında Modern Sanat ile birlikte sanatın değer yargıları yeniden incelenmiş ve yeni yaklaşımlar elde edilmiştir. Sanatın bilek gücünden çıkıp akıl gücüne dönüştüğü ve her şeyin sanat, sanat malzemesi olabileceği gözlemlenmiştir. Bu bakımdan bu araştırma çalışmasında malzemenin keskin bir şekilde boy gösterdiği sanatsal ifade biçimleri ele alınarak incelenip tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanayi Devrimi, Modern Sanat, Malzeme, Hazır Nesne, İfade Biçimi

ABSTRACT

USE OF MATERIAL AND EXPRESSION STYLES IN THE ART OF PAINTING AFTER THE INDUSTRIAL REVOLUTION

Feyzi ÇELİKTEN

Department of Painting

Anadolu University, Institute of Fine Arts, June 2019

Consultant: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

The concept of “material” which has succeeded to be a form of expression in its own right at the beginning of our age, has been handled differently by many artists in the historical process with alternative forms of expressions. As being parallel with the development of reason and science, people has made sense of concepts such as selfness and esence and new thinking structures have emerged in the context of material. All these changes directly influencet art, and with the Modern Art, the material was disconnected from the traditional art in terms of technique, thought and turnet into a form of expression.

In the first chapter of this thesis, which consist of four main chapters, the focus is on Industrial Revolution. The scientific and industrial developments of the Industrial Revolution were examinet and the emergence of Modern Art which began to emerge after Industrial Revolution before the use of materials whit new forms of expression was emphasized. In the second chapter, in the twentieth century whit the Cubism; techniques, styles of expression and material in the context of point of reflection on the artists thinking and work is emphasized. In the third chapter the concept of material

which succeeded to be a basic element of art and form of expression in itself is observed. In addition, in this chapter, the concept of material is also tried to be examined in technical context and material based on painting techniques are explained and exemplified. As a result of these studies, it is observed that the material is carried out to a conceptual (abstract) dimension in progress and explained with examples that thought could be a material. In the last chapter, the studies that the researcher conducted from the 20th century with reference to technique expression and use of material are given and technological opportunities of the age have been tried to be utilized.

Throughout the historical process, the valued judgments of modern art are re-examined and new approaches have been obtained. It has been observed that art is transformed from wrist power to mental power and everything can be art and art material. In this research study, in this respect, the artistic expression forms in which material appears sharply have been examined and completed.

Keywords: Industrial Revolution, Modern Art, Material, Readymade Object, Expression Formats.

ÖNSÖZ

“Sanayi Devrimi Sonrası Resim Sanatında Malzeme Kullanımı ve İfade Biçimleri” konu başlığı altında yapılan bu tez çalışmasını hazırlarken, özellikle 20.yy.’da malzeme kullanımına ilişkin avangart sanatçıları ve biçimsel ifade yöntemlerini incelemeye çalıştım. Bu bağlamda öncelikli amacım, malzeme ve kullanımı hakkında bilgi edinmek isteyenlere faydalı olmaktır.

Bu tez çalışmasını hazırlarken; bana her türlü maddi ve manevi desteğini sunan sevgili aileme, konuyu oluştururken fikirlerimi danıştığım sevgili dostum Ayşe Ekici’ye, süreç içerisinde engin görüşleri ve yorumlarıyla bana yol gösteren, her türlü ilgili konuya ulaşmamda kaynakça olan ve bu süreçte birçok konuda sabırlı bir şekilde yardımcı olan değerli tez danışmanım Prof. Zeliha Akçaoğlu’na teşekkür ederim.

Ayrıca tamamladığım bu tez çalışmasını manevi desteğiyle en çok yanımda olan, süreci eğlenceli ve sabırlı bir şekilde tamamlama yardımcı olan kardeşim Özcan Çelikten’ e armağan etmek isterim.

Feyzi ÇELİKTEN

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Feyzi ÇELİKTEN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	viii
İÇİNDEKİLER	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAYİ DEVRİMİNİN GETİRDİĞİ BİLİMSEL VE ENDÜSTRİYEL GELİŞMELERİN SANATA ETKİSİ.....	5
1.2. Modern Sanatın Doğuşu.....	14
1.3. Öncü sanatçılar.....	26
1.3.1. Francisco Goya.....	28
1.3.2. Edouard Manet.....	34
1.3.3. Paul Cezanne.....	41

İKİNCİ BÖLÜM

2. KÜBİZM OLUŞUM SÜRECİ.....	48
2.1. İlk Evre.....	48
2.2. Analitik Kübizm.....	63
2.3. . Sentetik Kübizm.....	65

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KÜBİZM SONRASI NESNE-MALZEME BAĞLAMINDA İFADE YÖNTEMLERİ.....	70
3.1. Sanatta Nesne Ve Malzeme Kavramları.....	70
3.1.1. Nesne.....	70

3.1.2. Malzeme.....	73
3. 2. Sanatsal İfade Araçları Ve Malzeme Kullanımı.....	78
3.2.1. Sanatsal Bir İfade Araç Olarak Kolaj	78
3.2.2. Sanatsal Bir İfade Araç Olarak Asamblaj.....	91
3.2.3. Sanatsal Bir İfade Araç Olarak Fotomontaj.....	98
3.2.4. Sanatsal Bir İfade Araç Olarak Dekolaj.....	116
3.2.5. Sanatsal Bir İfade Araç Olarak Ready-made (Hazır Nesne) kullanımı	123
3.2.6. Sanatsal Bir İfade Araç Olarak Arte Povera'da Nesne Kullanımı.....	141
3.2.7. Sanatsal Bir İfade Araç Olarak Beden.....	147
3.2.8. Sanatsal Bir İfade Araç Olarak Çevre (Environment).....	155

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ÇEŞİTLİ MALZEME KULLANIMLARIYLA GÖRSEL SANAT ESERLERİNİN ÖZNEL İFADE BİÇİMLERİNE DÖNÜŞÜMÜ.....	168
4.1. Duvarlar.....	169
4.2. Düzen ve Düzensizlik.....	174
4.3. Zaman, Fotoğraf, Mekan.....	181
SONUÇ.....	186
KAYNAKÇA.....	189
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

- Görsel 1.1.** Paul Cezanne, “Yıkananlar”, 208 cm x 252 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1906, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD.
Kaynak: <http://www.solakkedi.com/resim%20okumalari/059.html>
(Erişim Tarihi: 06.01.2019).....19
- Görsel 1.2.** Adolph Menzel, “Demir Dökümhanesi”, 153 cm x 253 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1875, Yeni Ulusal Sanat Galerisi, Berlin, Almanya.
Kaynak: https://i1.wp.com/www.sanatla-art.com/wp-content/uploads/2019/01/16113100809_42b94922c6_o-768x474.jpg?ssl=1
(Erişim Tarihi: 06.01.2019).....23
- Görsel 1.3.** Gustave Courbet, “Taş Kıranlar”, 159 cm x 259 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1849, Gemaldegalerie Alte Meister Dresden, Almanya.
Kaynak: https://acarbasak.files.wordpress.com/2013/01/realism_courbet2.jpg
(Erişim Tarihi: 06.01.2019).....24
- Görsel 1.4.** Francisco Goya “Savaşın Felaketleri”, 82 parçadan oluşan gravürlerden birisi,
Kaynak: <https://journals.openedition.org/amnis/docannexe/image/900/img4.png>
(Erişim Tarihi:05.02.2019).....31
- Görsel 1.5.** Francisco Goya, “3 Mayıs 1808”, 266 cm x 345 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1814, Prado Müzesi, İspanya.
Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2012/07/04/3-mayis-1808-the-third-ofmay1808-goya/>
(Erişim Tarihi: 08.02.2019).....33
- Görsel 1.6.** Edouard Manet, “Longchamp At Yarışları”, 36.5 cm x 51 cm, Taş baskı, 1865.
Kaynak:<https://i.pinimg.com/originals/58/da/3e/58da3ea1d338c019facc10b6f03068.jpg>
(Erişim Tarihi: 09.02.2019)35
- Görsel 1.7.** Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 208 cm x 264 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1863, Orsay Müzesi, Paris.
Kaynak: [http://images.wikioo.org:8080/ADC/Art-ImgScreen-2.nsf/O/A8XXTWE/\\$FILE/Edouard-manet-the-luncheon-on-the-grass.Jpg](http://images.wikioo.org:8080/ADC/Art-ImgScreen-2.nsf/O/A8XXTWE/$FILE/Edouard-manet-the-luncheon-on-the-grass.Jpg)
(Erişim Tarihi: 09.02.2019).....37

- Görsel 1.8.** Edouard Manet, “Olympia”, 130 cm x 190 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1863, Musee d’ Orsay, Paris, Fransa.
Kaynak: https://www.artandobject.com/sites/default/files/styles/gallery_item/public/edo_armanet-olympia-googleartproject2.jpg?itok=418JR5Ho
(Erişim Tarihi: 11.02.2019).....39
- Görsel 1.9.** Edouard Manet, “Natürmort- bir masa üstünde meyve”, 45 cm x 73.3 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1864, Louvre Müzesi, Paris.
Kaynak: [http://images.wikioo.org:8080/ADC/Art-ImgScreen-1.nsf/O/A8XXTWP/\\$FILE/Edouard-manet-still-life-fruits-on-a-table.Jpg](http://images.wikioo.org:8080/ADC/Art-ImgScreen-1.nsf/O/A8XXTWP/$FILE/Edouard-manet-still-life-fruits-on-a-table.Jpg)
(Erişim Tarihi: 11.02.2019).....41
- Görsel 1.10.** Paul Cezanne, “Sainte- Victoire Dağı”, 67 cm x 92.5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1887.The Courtauld Galeri, Londra, Birleşik Krallık.
Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/96/5c/87/965c877e997b16b903ad99691c687b5.pg>
(Erişim Tarihi: 12.02.2019).....44
- Görsel 1.11.** Paul Cezanne, “Sainte-Victoire Dağı, 73 cm x 91.9 cm Tuval üzerine yağlı boya, 1902-1904, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD.
Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/cezanne-mont-sainte-victoire>
(Erişim Tarihi: 15.02. 2019).....45
- Görsel 1.12.** Paul Cezanne, “Testi ve Meyveli Ölüdoğa”, 43 cm x 63 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1885-7.
Kaynak: <https://toolonginthisplace.files.wordpress.com/2013/08/table.jpg>
(Erişim Tarihi: 15.02.2019).....46
- Görsel 1.13.** Paul Cezanne, “Ölü Doğa ve Elmalar” 68.6 cm x 92.7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1898.
Kaynak: <http://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE5ODYwMiJdLFsicCIsmNbnZlcnQLCIcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSjdXQ.jpg?sha=149d2fc87dd42d>
(Erişim Tarihi: 15.02.2019).....47

- Görsel 2.1.** Paul Cezanne, “Mont Sainte-Victoire from Les Lauves” 60 cm x 72 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1905, Kunstmuseum, Basel.
Kaynak: [https://www.artribune.com/wp-content/uploads/2018/03/Paul C% C3% A9zanne-La-montagna-Sainte-Victoire-vista-da-Lauves-1905-ca. Kunstmuseum Basel- 1.jpg](https://www.artribune.com/wp-content/uploads/2018/03/Paul-C%C3%A9zanne-La-montagna-Sainte-Victoire-vista-da-Lauves-1905-ca-Kunstmuseum-Basel-1.jpg)
(Erişim Tarihi: 15.02.2019).....54
- Görsel 2.2.** Gustave Courbet, “Siena Kıyısında Kızlar”, 96.5 cm x 130 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1964.
Kaynak: <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/kml1816a.jpg>
(Erişim Tarihi: 15.02.2019).....55
- Görsel 2.3.** Fernand Leger, “Çatı Üstü Duman”, 47,50 cm x 54,90 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1911.
Kaynak:[https://i2.wp.com/stmedia.startribune.com/images/502*319/1leger 103 .jpg](https://i2.wp.com/stmedia.startribune.com/images/502*319/1leger103.jpg)
(Erişim Tarihi: 15.02.2019).....57
- Görsel 2.3.** Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”, 129,5 x 63,5 x41.9 cm, boyalı ahşap tabureye monteli metal tekerlek, 1913.
Kaynak: [https://elifulamaa.files.wordpress.com/2018/08/4c5ea605-e850- 4e449197808421819bde.jpeg](https://elifulamaa.files.wordpress.com/2018/08/4c5ea605-e850-4e449197808421819bde.jpeg)
(Erişim Tarihi: 15.02.2019).....58
- Görsel 2.4.** Robert Delaunay, “Eyfel Kulesi,” 202 cm x 138,4 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1911.
Kaynak:[https://i.pinimg.com/originals/73/c0/3f/73c03fc7fa26cd89d671dfe b26bfee0d.jpg](https://i.pinimg.com/originals/73/c0/3f/73c03fc7fa26cd89d671dfeb26bfee0d.jpg)
(Erişim Tarihi: 15.02.2019).....59
- Görsel 2.5.** Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 144 cm x 134 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1907, Museum of Modern Art, New York, ABD.
Kaynak: [Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 144 cm x 134 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1907 Museum of Modern Art, New York, ABD.](#)
(Erişim Tarihi: 25.02.2019).....61
- Görsel 2.6.** Georges Braque “Uzun Çıplak, 140 cm x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1908, Alex Maguy Galerisi, l’Elysee Paris.
Kaynak:[https://www.istanbulsanatevi.com/wp content/uploads/2014/12/georges braque-uzun-ciplak-tablosu.jpg](https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2014/12/georges-braque-uzun-ciplak-tablosu.jpg)
(Erişim Tarihi: 25.02.2019).....62
- Görsel 2.7.** Georges Braque, “Keman ve Sürahi”, 117 cm x 73,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1910, Kunstmuseum, Basel
Kaynak: [http://4.bp.blogspot.com/-U_qFceHI jY/VewhVB6VUAI/AAAAAAAAAGXU/xpmXAGMifQ8/s1600/georges braque-1431-uzun-ciplak.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-U_qFceHIjY/VewhVB6VUAI/AAAAAAAAAGXU/xpmXAGMifQ8/s1600/georges-braque-1431-uzun-ciplak.jpg)
(Erişim Tarihi: 26.02.2019).....64

- Görsel 2.8.** Pablo Picasso, “Gitar Notalar ve Şarap Kadehi”, 47,9 cm x 46,5 cm, yapıştırılmış kağıt, guaj ve odun kömürü. 1912, McNay Art Museum, **Kaynak:** [http://images.wikioo.org:8080/ADC/Art-ImgScreen-1.nsf/O/A8XYPLL/\\$FILE/Pablo-picasso-guitar-sheet-music-and-wine-glass.Jpg](http://images.wikioo.org:8080/ADC/Art-ImgScreen-1.nsf/O/A8XYPLL/$FILE/Pablo-picasso-guitar-sheet-music-and-wine-glass.Jpg) (Erişim Tarihi: 29.02.2019).....67
- Görsel 2.9.** Juan Gris, “Kahvaltı”, 80,9 cm x 59,7 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1914, the New York Meseum of modern art (MOMA), New York City. **Kaynak:** https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2014/12/juan_gris_kahvalti.jpg (Erişim Tarihi: 1.03.2019).....68
- Görsel 3.1.** Georges Braque, “Soyut Kopmpozisyon”, 35 cm x 52 cm, kağıt üzerine karışık teknik ve kolaj. **Kaynak:** https://cdn.lot-art.com/_upl/9/23613160--r90432--t1507987118saIeb--georges-braqueafter-mixed-media-collage-normal.jpg (Erişim Tarihi: 02.03.2019).....72
- Görsel 3.2.** Pablo Picasso, “Sandalyeli Natürmort”, 29 cm x 37 cm, kenarlı ipli Tuval üzerine yağlı boya, 1912. **Kaynak:**<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-wt/picasso/picasso1912x.jpg> (Erişim Tarihi: 04.03.2019).....81
- Görsel 3.3.** Georges Braque, “Karda Avcılar”, 45 cm x 76 cm 1915 **Kaynak:**[http://images.wikioo.org:8080/ADC/Art-ImgScreen-4.nsf/O/A8LJ253/\\$FILE/Georges_braque-still_life_on_a_table_gillette.Jpg](http://images.wikioo.org:8080/ADC/Art-ImgScreen-4.nsf/O/A8LJ253/$FILE/Georges_braque-still_life_on_a_table_gillette.Jpg) (Erişim Tarihi: 15.03.2019).....82
- Görsel 3.5.** Richard Hamilton, “Bugünün Evrelerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” 26 cm x 25 cm, kolaj, 1956 G.F. Zundel Koleksiyonu. **Kaynak:** https://gaiadergi.com/wp-content/uploads/2017/04/richard-hamilton_kolaj-.jpg (Erişim Tarihi: 15.03.2019).....84
- Görsel 3.6.** Ardengo Soffici, “Doğal Natürmort”. 1913. **Kaynak:** <https://arthive.com/res/media/img/orig/work/efb/277942.jpg> (Erişim Tarihi: 15.03.2019).....87
- Görsel 3.7.** Umberto Boccioni: “Ruh Durumları: Uğurlamalar”. 71 cm x 96 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1911, New York, Modern Sanatlar Müzesi. **Kaynak:**<https://fpscdn.yam.com/MjU1NzQ0ODh3b3JsZA==/5da53ec8e0ed1b95.jpg> (Erişim Tarihi: 17.03.2019).....87

- Görsel 3.8.** Laszlo Moholy-Nagy: Işık- “Uzay Modülatörü”. 1923-30. Çelik, plastik ve tahta, yüksekliği 151 cm Cambridge, Massachusetts, Busch- Reisinger Müzesi, Harvard Üniversitesi.
Kaynak:https://66.media.tumblr.com/6118234a8d83e98d7b1f5d136e727eb7/tumblr_mwpve5bxh1qdrgo9o1_1280.jpg
(Erişim Tarihi: 17.03.2019).....88
- Görsel 3.9.** Hans Arp: “Tristan Tzara’nın Portresi”, 51 cm x 50 cm x 10 cm, boyalı tahtadan kabartma, 1916, Sanatçıdan ödünç olarak Cenevre, Sanat ve Tarih Müzesi **Kaynak:** <http://heda.cndp.fr/photos/45.jpg>
(Erişim Tarihi: 17.03.2019).....89
- Görsel 3.10.** Max Ernst, kağıt üzerine kolaj.
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/collage>
(Erişim Tarihi: 18.03.2019).....90
- Görsel 3.11.** Pablo Picasso “Gitar”, Asamblaj 76.2 x 52.1 x 19.7cm, karton-kağıt boyalı tel, 1912, The Museum of Modern Art, New York.
Kaynak: https://img2.rtve.es/imagenes/picasso-guitarra_1914/1407856985485.jpg
(Erişim Tarihi: 19.03.2019).....93
- Görsel 3.12.** Vladimir Tatlin: “Karşıt Kabartmalar” 78 x 152 x76 cm, (Counter Relief). 1915. Martyn Chalk’ın fotoğraflarından (1966-70) rekonstrüksiyon Demir, çinko ve alüminyum, 1915. Londra,
Kaynak:http://www.artfulliving.com.tr/image_data/content_pane_image/33a8b50c3cd34a39b0d67ec3d2c08e1.jpg
(Erişim Tarihi: 20.03.2019).....94
- Görsel 3.13.** El Lissitzky, “Proun Room”, 1923.
Kaynak: https://modernistmovement.files.wordpress.com/2013/04/lissitzky_proun-room-1923.png
(Erişim Tarihi: 25.03.2019).....96
- Görsel 3.14.** Richard Stankiewicz, “Seated Lady”, 49 cm x 23 cm x17 cm, kaynaklı hurda metal, 1954.
Kaynak: http://images.exhibite.com/www_michaelrosenfeldart.com/Stankiewicz_Seated_Lady_IMAGE_OLY0.jpg?timestamp=1559347200042
(Erişim Tarihi: 25.03.2019).....97
- Görsel 3.15.** John Chamberlain, boyalı teneke ahşap taban, 40.6 cm x34.3 cm x 27.9cm
Kaynak: <https://gagosian.com/artists/john-chamberlain/>
(Erişim Tarihi: 26.03.2019).....97

- Görsel 3.16.** Mary Georgina Filmer, “Untitled loose page from the Filmer”, 1860, gümüş baskı üzerine suluboya kolaj, Metropolitan Müzesi.
Kaynak:<https://i.pinimg.com/originals/a2/3c/86/a23c86658157d0fac02893d7ea58fb49>.
(Erişim Tarihi: 26.03.2019).....99
- Görsel 3.17.** Georgina Berkeley, “Frances Elizabeth”, gümüş baskı üzerine suluboya kolaj, 28 cm x23.2 cm, 1860, Uluslararası Galeri, avurturya.
Kaynak: <https://www.464gallery.com/wp-content/uploads/2018/07/Diamond-Shape-with-Nine-Studio-Portraits-by-Viscountess-Jocelyn-1860.jpg>
(Erişim Tarihi: 29.03.2019).....99
- Görsel 3.18.** Oscar Gustave Rejlander, “Hayatın İki Yolu”, 40.6 cm x 76.2 cm, , Gümüşbaskı, 1858, National Media Museum.
Kaynak:<https://vedatkonyali.files.wordpress.com/2009/10/1215242610reiland1.jpg?fit=1000%2C1000>
(Erişim Tarihi: 30.03.2019).....100
- Görsel 3.19.** Henry Peach Robinson, “Sesin Yok Olması” 23.8 cm x 37.2 cm, Fotomontaj, 1858, National Media Museum.
Kaynak: <https://viola.bz/wp-content/uploads/2012/09/Fading-away-by-Henry-Peach-Robinson-English-1830%E2%80%931858-albumen-silver-print-from-glass-negatives-the-royal-photographic-society-at-the-national-media-museum.jpg>
(Erişim Tarihi: 02.04.2019).....101
- Görsel 3.20.** John Heartfield “Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş” 38.4 cm x 26.7 cm, Fotomontaj, 1935.
Kaynak:http://1.bp.blogspot.com/nxX383H_Sas/T6BNRFyXYXI/AAAAAAAALM/aPC2gnJjTHQ/s1600/Heartfield_Hurrah-2.jpg
(Erişim Tarihi: 02.04.2019).....103
- Görsel 3.21.** John Dos Passos, “Üç Asker, 1922.
Kaynak:https://www.eskop.com/images/UserFiles/images/Editor/heartfield%20kitap%20tasar%1m/heartfield_dospassos.jpg
(Erişim Tarihi: 02.04.2019).....104
- Görsel 3.22.** John Dos Passos, “Gorgi, Der 9. Januar”, 1926
Kaynak:<https://i0.wp.com/photobibliothek.ch/Photo026/Buecherei04.jpg>
(Erişim Tarihi: 04.04.2019).....104

- Görsel 3.23.** George Grosz ve John Heartfield, “Dada-merika”, 1920. Kolaj, Doğu Berlin, Sanat Akademisi.
Kaynak:<https://i.pinimg.com/originals/7d/1d/74/7d1d74a203951e770f678ff601c3eab.j>
(Erişim Tarihi: 04.04.2019).....105
- Görsel 3.24** Alexander Rodchenko, Mayakovski’nin bir şiiri olan “Pro Eto” için hazırlanan fotomontaj, 1923.
Kaynak: http://www.luminous-lint.com/imagevault/html_1_500/93_std.jpg
(Erişim Tarihi: 05.04.2019).....106
- Görsel 3.25.** Alexander Rodchenko, Mayakovski’nin bir şiiri olan “Pro Eto” için hazırlanan fotomontaj,1923.
Kaynak:<https://i.pinimg.com/236x/2a/39/db/2a39dbe83771f593c30e189440123ddrussian-avant-garde-alexander-rodchenko.jpg>
(Erişim Tarihi: 06.04.2019).....106
- Görsel 3.26.** Gustav klutis “Spartakiada”, 15.2 cm x 10.5 cm kartpostal, 1928.
Kaynak:https://4.bp.blogspot.com/_NLLo0ioX25M/SShtiezWJEI/AAAAAA_CeY/nKQ8mskkGq0/s400/gergorin21-11-08-3.jpg
(Erişim Tarihi: 07.04.2019).....108
- Görsel 3.27.** George Grosz, “Sabah Saat Beşte, İdareci Sınıfın Yüzü”,. 48 x 35.4cm 1921, Berlin.
Kaynak:https://i.pinimg.com/originals/9f/ca/a7/9fcaa78ea1d56e50cea1c76006_070c2.jpg
(Erişim Tarihi: 08.04.2019).....109
- Görsel 3.28.** George Gosz. “DADA-Bild fotomontaj”, 37 cm x 30 cm, 1919-1920 Zurich, Kunsthaus-
Kaynak:<http://ri.iberomx:8080/viewer/asset/016299/016299-f12.jpg>
(Erişim Tarihi: 09.04.2019).....110
- Görsel 3.29.** Hannah Höch, , “Yemek Bıçağı Dada Almanya’nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor”, 114 cm x 90 cm, kolaj, 1919, Berlin Ulusal Müzesi.
Kaynak:https://66.media.tumblr.com/42735b463c0a0fff08dbd470a0699558/tumblr_ndq0gj3Zyl1r62o57o1_1280.jpg
(Erişim Tarihi: 10.04.2019).....112
- Görsel 3.30.** Raoul Hausmann, “ABCD”, 1923–24. Kolaj, 40.7 cm x 28.5 cm. Paris.
Kaynak:<https://image.jimcdn.com/app/cms/image/transf/none/path/s09325134da78e77/image/ib11d3fc544504429/version/1439091381/image.jpg>
(Erişim Tarihi: 11.04.2019).....114

- Görsel 3.31.** Paul Citroen, “Metropolis” 20.3 cm x 15.2. cm. 1923
Kaynak:https://d2w9rnfcy7mm78.cloudfront.net/2763651/large_b19a97970c4b2fb71128b7d6a63c432.jpg?1537834602
(Erişim Tarihi: 12.04.2019)..... 115
- Görsel 3.32.** Wolf Vostell. “Coca-Cola”, 82-5/8 cm x 122cm, Masonite üzerine dekolaj, 1961
Kaynak:[https://www.besiktas.com.tr/images/haberici/Wolf%20Vostell,%20Coca%20Cola%20\(1961\).jpeg](https://www.besiktas.com.tr/images/haberici/Wolf%20Vostell,%20Coca%20Cola%20(1961).jpeg)
(Erişim Tarihi: 15.04.2019).....119
- Görsel 3.33.** Mimmo Rotella, kolaj 12, fotoğraf: Courtesy Robilant Voena 1954.
Kaynak:<https://www.aboutartonline.com/wp-content/uploads/2018/06/rote.jpg>
(Erişim Tarihi: 15.04.2019).....120
- Görsel 3.34.** Burhan Doğançay, “Post No Biils”, 115 cm x 196 cm, Tuval üzerine kolaj, akrilik ve karışık teknik, 2002.
Kaynak:<https://lh3.googleusercontent.com/YQPCcGyHh4py1ju64GZY7I5zoS1buquwG1yOOH8wMwwTvUbufSQU2bV56bNdVEsRXGV=s126>
(Erişim Tarihi: 15.04.2019).....121
- Görsel 3.35.** Burhan Doğançay, “Agnelli”, tuvale Marufle karton üzerine kolaj ve karışık teknik, 1992.
Kaynak: <http://www.beyazart.com/img/product/SALON/40/109.jpg>
(Erişim Tarihi: 18.04.2019).....122
- Görsel 3.36.** Marcel Duchamp, “Kırık Bir Kolun Başlangıcı”, 1915.
Kaynak:https://wanford.com/media/catalog/product/cache/1/image/2238x/17f8f742ffe127f42dca9de82fb58b1/i/n/in-advance-of-the-broken-arm-1915_painter_duchamp-marcel.jpg
(Erişim Tarihi: 19.04.2019).....125
- Görsel 3.37.** Marcel Duchamp “Çeşme”, Photographed by Alfred Stieglitz, 1917, The Museum of Modern Art, New York.
Kaynak:[file:///E:/TEZ%20RES%20C4%B0M/DuchampFountain%20\(1\).jpg](file:///E:/TEZ%20RES%20C4%B0M/DuchampFountain%20(1).jpg)
(Erişim Tarihi: 19.04.2019).....126
- Görsel 3.38.** Kurt Schwitters, “Merzbau”, yapımına 1923’ te başladı, 1943’te yok edildi, Hanover, Almanya
Kaynak: https://manifold.press/images/content/manifold-eay-02-kurt-schwitters_merzbau.jpg
(Erişim Tarihi: 19.04.2019).....129

- Görsel 3.39.** İkinci Merzbau, “The Schwittershytta”, 1930lar, Hjerto Adası, Molde Norveç (merzbarnlangdale).
Kaynak: <https://merzbarnlangdale.files.wordpress.com/2015/11/9-helma-schwittershytta-1932.jpg>
(Erişim Tarihi: 19.04.2019).....130
- Görsel 3.40.** The Schwittershytta”ın iç kısmının 2008 de çekilmiş fotoğrafı (merzbarnlangdale).
Kaynak:https://static.wixstatic.com/media/a066bc_93d902120b6d4f578bc_b2a94fa6e12~mv2.gif
(Erişim Tarihi: 20.04.2019).....131
- Görsel 3.41.** Üçüncü Merzbau, MerzBarn, Kurt Schwittersve Hilde Goldstein MerzBarn’ın Önünde, 1946. Fotoğraf: K und E SchwittersVakfi, Hannover.
Kaynak: <https://merzbarnlangdale.files.wordpress.com/2015/09/ks-outside-the-mzb-with-h-goldschmidt1.jpg>
(Erişim Tarihi: 21.04.2019).....131
- Görsel 3.42** Kurt Schwitters: Newcastle Üniversitesi, Hatton Gallery'deki Elterwater Merz Barn'ın son duvarı. Fotoğraf nezaket Hatton Galeri.
Kaynak:<https://merzbarnlangdale.files.wordpress.com/2015/12/hatton06.gif>
(Erişim Tarihi: 21.04.2019).....132
- Görsel 3.43.** Meret Oppenheim “Tüylü Kahvaltı”, Object,1936, Özel Koleksiyon Tüy kaplı tabak, bardak ve kaşık, yükseklik 7 cm. Modern Sanatlar Müzesi, New York.
Kaynak:<https://i.pinimg.com/originals/11/dd/43/11dd4395a38eebcae1cb6cc4493d1ab.jpg>
(Erişim Tarihi: 21.04.2019).....133
- Görsel 3.44.** Salvador Dali “Labster Telephone”, 1938, Tate Liverpool, Özel Koleksiyon
Kaynak:http://www.palazzotupputi.it/v2/wpcontent/uploads/2017/12/tupputi_copertina.jpg
(Erişim Tarihi: 22.04.2019).....134
- Görsel 3.45.** Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 1962-1963.
Kaynak:
https://jameszylobryt.files.wordpress.com/2017/05/bidlo_not_warhol_1991.jpg?w=60
(Erişim Tarihi: 23.04.2019).....136
- Görsel 3.46.** Andy Warhol “32 Campbells Soup Cans”, Bir Adet; 51 cm × 41 cm, Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya, 1962, Museum of Modern Art, New York.
Kaynak: <https://i1.wp.com/artlitr.com/wp-content/uploads/2018/05/Andy-Warhol-Campbells-Soup-Cans-1962-Pop-Art.jpg?ssl=1>
(Erişim Tarihi: 24.04.2019).....137

- Görsel 3.47.** Sol LeWitt, “Dört Cepheli Piramit”, 458 x 1012 x 971 cm, 1999.
Kaynak: http://roplek.club/wp-content/uploads/2018/07/8-sided-pyramid-math_sol-four-sided-pyramid-museum-sculpture-garden-dc-math-playground-duck_life-4.jpg
(Erişim Tarihi: 25.04.2019).....139
- Görsel 3.48.** Sol LeWitt, “Üç Bölümlü Set”, 789 (B). 1968.
Kaynak: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/71MAUsRxT5L_SX450.jpg
(Erişim Tarihi: 25.04.2019).....139
- Görsel 3.49.** Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözcük tanımı. Sandalye: (82x37.8x53 cm), fotoğraf (91.5x61.1 cm) panel (61x76.2 cm), 1965.
Kaynak: <https://tgraph.io/file/cb73883e982bdd327b1b8.jpg>
(Erişim Tarihi: 26.04.2019).....140
- Görsel 3.50.** Michelangelo Pistoletto, “Paçavra Venüsü”, mermer ve tekstil, 2120 x 3400 cm x 1100 cm 1967, 1974.
Kaynak:<https://i.pining.com/originals/48/0c/f2/480cf2e2b4133922e064f0f067697be.jpg>
(Erişim Tarihi: 27.04.2019).....144
- Görsel 3.51.** Mario Merz, Giap İngilizu, , borular, kümes teli, neon tüpler ve toprak çapı 3 m. 1968.
Kaynak:<https://frieze.com/sites/default/files/Editorial/Bonami.jpg>
(Erişim Tarihi: 05.05.2019).....146
- Görsel 3.52.** Jannis Kounellis, Cavalli, “Canlı Atlar”, Attico Galeri / Roma, 1969.
Kaynak:https://alainekanninterviews.com/wp-content/uploads/2015/06/12_horses1357587142822.jpg
(Erişim Tarihi: 06.05.2019).....146
- Görsel 3.53.** Allan Kaprow, “18 Happenings in 6 bölüm”, Ruuben Galeri, New York, 1959.
Kaynak:[https://classconnection.s3.amazonaws.com/267/flashcards/1512267/jpg/allan_kaprow_at_18_happenings_\(1959\)_1_145425532B53AA9FA3C.jpeg](https://classconnection.s3.amazonaws.com/267/flashcards/1512267/jpg/allan_kaprow_at_18_happenings_(1959)_1_145425532B53AA9FA3C.jpeg)
(Erişim Tarihi: 06.05.2019).....151
- Görsel 3.54.** Yves Klein, Mavi Dönemin İnsanölçümleri, 9 Mart 1960, Paris’teki Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi’ndeki gösteriden bir sahne.
Kaynak:<https://i.pining.com/originals/85/c8/63/85c863d3c19a346b73fb69cb0b201ce2.j>
(Erişim Tarihi: 07.05.2019).....154

- Görsel 3.55.** Dennis Oppenheim, Time Line (Zaman Çizgisi) Abd-Canada, 1968.
Kaynak:<http://radicalart.info/nothing/monochrome/1D/68OppenheimTimeLineUSACan-D-s.jpg>
(Erişim Tarihi: 08.05.2019).....160
- Görsel 3.56.** Michael Heizer, “Yerinden Edinilmiş- Yeniden Yerleştirilmiş Kütle”, Tuzlu Bataklığın yüzeyinde granit ve beton, 30.48x 243.84 x2.89 m. Silver Springs, Nevada (kaldırılmış). Robert Scull tarafından sipariş edilmiştir.
Kaynak:[http://4.bp.blogspot.com/-SbJmGqF6Cs/Txq1WupMQI/AAAAAAAAAoA/hlMhH6NG8pc/s1600/DIsplaced+Replaced+ass+No1+NEVADA+SILVER+SPRINGS+1969.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-SbJmGqF6Cs/Txq1WupMQI/AAAAAAAAAoA/hlMhH6NG8pc/s1600/Displaced+Replaced+ass+No1+NEVADA+SILVER+SPRINGS+1969.jpg)
(Erişim Tarihi: 08.05.2019).....161
- Görsel 3.57.** Michael Heizer, “Çifte Negatif” 1969-70. Riyolit ve kumtaşının 240,000 tonluk yer değişimi. 457.2 x 15.24x9.14 m. Mormon Mesa, Overton, Nevada.
Kaynak:<https://static1.squarespace.com/static/559d3f3ae4b0015f5414a0e0/t/5b8f54fb09f9537c20cf47b/1454962007884/>
(Erişim Tarihi: 08.05.2019).....161
- Görsel 3.58.** Robert Smithson, “Spiral Dalgakıran” (Spiral Jetty), Nisan 1970. Siyah bazalt, kireçtaşı kayaları ve toprak, uzunluk 457. 2 m. Büyük Tuz Gölü (Great Salt Lake), Utah.
Kaynak:<https://archive.is/0RsEI/269c6129e67df46e934664bbc9d7b921491651>
(Erişim Tarihi: 09.05.2019).....163
- Görsel 3.59.** Long, Richard. “Peru’da Bir Çizgi Boyunca Yürüyüş” 1972 sanatçının fotoğraf koleksiyonu, İngiltere.
Kaynak:https://images.curator.com/images/t_x/art/fd64643a8ce6285443571b25d5b6077/richard-long-walking-a-line-in-peru-1972.jpg
(Erişim Tarihi: 10.05.2019).....164
- Görsel 3.60.** Richard Long, “Kırmızı Arduvaz Çemberi” (Red Slate Circle), 1980, kırmızı arduvaz, 8.53 m çığında Soloman T. Guggenheim Museum, New York.
Kaynak:http://lounge.obviousmag.org/da_ponte_para_o_miradouro/2012/02/1/2402253641_3a8ec44b80.jpg
(Erişim Tarihi: 11.05.2019).....164
- Görsel 3. 61.** Walter De Marie, Yıldırım Tarlası (The Lightning Field), 1977, Paslanmaz çelik direkler, ortalama yükseklik 6.29 m, tamamı 1,609.34 x 1,005.84 m. Quemado, New Mexico yakınlarında. Dia Art Foundation, New York.
Kaynak: <https://i2.wp.com/www.ipaginablog.com/wp-content/uploads/2014/05/walter-maria-desert-foudre-02.jpg>
(Erişim Tarihi: 11.05.2019).....166

- Görsel 4. 1.** Feyzi Çelikten, “Excel”, karton üzerine karışık teknik, 100 cm x 150 cm, 2012.
Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....169
- Görsel 4.2.** Feyzi Çelikten, “Mayıs”, karton üzerine karışık teknik, 100 cm x 150 cm, 2012.
Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....171
- Görsel 4.3.** Feyzi Çelikten, “Uludağ Gezisi”,karton üzerine karışık teknik, 100 cm x 150 cm, 2012.
Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....172
- Görsel 4.4.** Feyzi Çelikten, “Yeşil”, Tuval üzeri karışık teknik, 150 cm x 150 cm, 2013.
Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....175
- Görsel 4.5.** Feyzi Çelikten, “Mayi Dünya”, Tuval üzeri karışık teknik, 110 cm x 130 cm, 2015.
Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....176
- Görsel 4.6.** Feyzi Çelikten, “Birlikte”, Tuval üzeri karışık teknik, 90 cm x 150 cm, 2015.
Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....177
- Görsel 4.7.** Feyzi Çelikten, “Panoramik Düzen”, tuval üzeri yağlı boya, 110 cm x 210 cm, 2015.
Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....177
- Görsel 4.8.** Feyzi Çelikten, “Eysel Atık”, Tuval üzeri yağlı boya, 110 cm x 140 cm, 2016.
Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....179
- Görsel 4.9.** Feyzi Çelikten, “Mekansızlaşma”, Tuval üzeri yağlı boya, 110 cm x 130 cm, 2019.
Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....179
- Görsel 4.10.** Feyzi Çelikten, “Mekansızlaşma”, Tuval üzeri yağlı boya, 110 cm x 150 cm, 2019.
Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....180
- Görsel 4.11.** Feyzi Çelikten, “Kantin 11:45”, kâğıt üzeri yağlı boya, 35 cm x 50 cm, 2017.
Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....181
- Görsel 4.12.** Feyzi Çelikten, “Mutfak 14:45”, kâğıt üzeri yağlı boya, 20 cm x 38 cm, 2017.
Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....183

Görsel 4.13. Feyzi Çelikten, “Gece Vardiyası”, kâğıt üzeri yağlı boya, 29 cm x 42 cm, 2017.

Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....184

Görsel 4.14. Feyzi Çelikten, “Çay”, kâğıt üzeri yağlı boya, 30 x 42 cm, 2018.

Kaynak: Feyzi Çelikten Arşivi.....185

GİRİŞ

Bazen toplumlar arasında bir iletişim aracı olan bazen de bir yaşam tarzı olan sanat, farklı tarihlerde farklı medeniyetler arası kültür ve yaşam biçimlerinin aktarılmasında aracı olarak kullanılmıştır. Sanat, yazının keşfinden önce iletişim kaygısı güdülenerek kullanılıyordu. Toplumlar, çağlar boyunca bir sonraki uygarlığa kendi yaşantılarından kanıtlar bırakmaya çalışmışlardır. Tarihi serüveni boyunca devam etmiş ve devam etmekte olan; sanatsal arayışlar, ideolojik düşünceler, öznel kimlik arayışı, gerçekliğin yeniden üretilip manipüle edilme yaklaşımları, kimi zaman ihtiyaçtan kaynaklanırken (ilkel toplumlarda) kimi zaman da estetik açıdan düşünülmüştür (çağdaş toplumlarda). İnsanoğlu antik zamandan beri kaygılarının yanında bir de gelecek çağa somut bir miras bırakma kaygısını taşımıştır. Mağara duvarlarına çizdikleri resimler ile kendi medeniyetleri hakkında görsel bir bilgiyi taşımaya çalışmıştır. İfade araçlarında teknik olarak çizgisel bir anlatım kullanırken daha sonra gelişen yüksek uygarlıkla birlikte anlatımlarına renk kavramını katmışlardır.

Yüksek medeniyet düzeyine ulaşmış milletlere baktığımızda bu milletlerin var olma eylemleri bilim, sanat, felsefe ve din gibi alanlarda olduğunu görürüz. Medeniyetler; bilimsel buluşları, edebi ilerlemeleri, sanatsal ifade biçimleri ve din törenleri ile toplumun bazen kamusal ahlak düzenini bir tutarken bazen ise bu alanları da özgür alan olarak sunmuşlardır. Tarih boyunca tüm alanlardaki ilerlemeler her zaman eklemlenip günümüze doğru gelmiştir. Bu olaylar politik, dini, ekonomik, siyasal, bilimsel vb. hangi alanda olursa olsun bazen topluma çağ atlatırken bazen de toplumun politik nedenlerinden dolayı bir uygarlığın gelişimine engel olmuştur. Bu gelişmelere örnek verecek olursak Rönesans ve Reform gibi evrensel gelişmeler bilim, sanat için gerçekliği inkâr edilemez olaylardır. Bu gelişmeler bazı kültürler için özgürlükçü, refah ve entelektüel zeminler hazırlarken bazıları için de gerçekliği anlaşılamamıştır. Reformla birlikte toplum içinde başlayan dini sorgulamalar şüphesiz ki bir halk için aydınlanma iken kilise için siyasi ve dini gücünün azalması demektir. Keza aynı şekilde Rönesans'ta ortaya çıkan "yeniden doğuş" algısı, kitleler arasında sorgulayıcı bir topluluğun oluşmasına, edebiyat, sanat, bilim gibi alanlarda hızlı bir gelişme olması ve skolastik düşüncenin yerini bilimsel düşünceye bırakması gibi tüm bu gelişmeler

şüphesiz ki toplumsal buluşlar ve sorgulamalar sonucunda meydana gelmiştir. Aydınlanma döneminde filozoflar ve onların görüşleriyle basılan kitaplar yoluyla yaygın olarak toplumlara yavaş yavaş sirayet ederken yeni bir okuyucu kitlesinin oluşması bilginin ve düşüncenin halka yaklaşmasında etkili olduğunu Fransız Devrimi ile görmekteyiz. Fransız Devrimi sonrası değişen toplumsal yapı, gelişen bilimsel çalışmaların eşliğinde Sanayi Devrimine yol açmıştır. Bu araştırmada sanayi devrimi sonrası girilen modern çağda, endüstrinin getirdiği “malzeme” kavramı ve bununla birlikte ifade biçimleri sanatçı çalışmaları üzerinden incelenmeye çalışılacaktır. Sanatçıların bu çoklu malzeme ile alternatif olarak yakaladıkları ifade biçimleri üzerinde durulup, malzeme, teknik ve üslup birleşimiyle çalışmalar açıklanmaya çalışılacaktır. Bu bakımdan “malzeme” kavramına doğrudan geçmeden önce, bu özgürlükçü ifade biçimini yaratan ve modern sanatın doğuşuna etki eden Sanayi Devrimi ve bilimsel-endüstriyel gelişmeleri sonraki konu başlıkları ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Bilim ve endüstriyel gelişmeler sonucunda girilen modern çağ ile birlikte sanatta alternatif değişimler yaşanmıştır. Sanatçı bu çağın getirdiği olanaklar neticesinde “ben” ve “öz” kavramlarını tanımlamıştır. Buna bağlı olarak ifade biçimlerinde sınırsız malzeme kullanımı içine girilmiştir. Sınırlılıklar yerini sınırsızlıklara bırakmıştır. Günümüzde her şeyin bir sanat malzemesi olabileceği kabul görülmüştür. Bu doğrultuda çalışmanın temel problemi; “Sanatçı” bu dönem imkânları karşısında “ben” ve “öz” kavramlarına ulaşma çabasında, ifade aracı olarak seçtiği malzeme kavramının kullanımında, sanatsal bağlamda amacına ulaşmış mıdır? Bu temel problemin çözülmesi için ele alınması gereken alt problemler de şunlardır:

1. Sanayi devrimiyle bilimsel ve endüstriyel hareketlilikler nasıl gelişmiştir?
2. Sanayi devrimiyle Bilimsel ve Endüstriyel gelişmeler Modern Sanatı nasıl etkilemiştir?
3. Modern Sanat ile birlikte boy göstermeye başlayan Kübizm’ in ortaya çıkardığı “kolaj” ın sınırsızlıkları nelerdir?
4. Kübizm sonrası sanat tarihinde malzeme, nasıl bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır?
5. 20. yy. sanatında malzeme kavramının yeri ve önemi?
6. 20. yy. sanatında tuval resmi dışında diğer ifade yüzeyleri nelerdir?
7. 20. yy. sanatçıların malzeme ile olan temel problemleri nelerdir?

8. 20.yy.'ın ikinci yarısında malzeme bağlamında yeni ifade biçimleri nelerdir?

9. İfade biçimi bağlamında “olgular-kavramlar” nasıl malzeme olarak kullanılmaya başlanılmıştır?

10. 20. yy.'daki ifade biçimleri ve malzeme kullanımının, 21. yy. da örnek yansımaları nelerdir?

Bu araştırmanın genel amacı, modern çağın başlamasıyla resim sanatında, sanatçının bir ifade biçimi olarak seçtiği malzeme kavramının kullanım biçimini 20.yy. özelinde ele alınarak elde edilen ifade biçimlerinin tanımlanıp incelenmesidir.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap bulunmaya çalışılmıştır:

1. Resim konusunun malzeme ile olan bağlantısı nasıldır?

2. 20.yy.'da sanatçıların malzemeyi ele alış biçimleri nasıldır?

3. Modern sanatın ifade biçimlerinde malzeme olarak; hazır nesne (ready-made), kent duvarları (dekolaj) insan bedeni (performans), doğa (çevre) süreç (zaman), vb. gibi kavramların sanatsal nesneye ve malzemeye dönüşmesinin önemi nedir?

4. Günümüzde birçok şeyin bir ifade biçimine ve sanat malzemesine dönüşmesi ve kabul edilir yöntemlerin, araştırmacının çalışmalarını nasıl etkilediği, kabul görmüş yöntemlerdeki malzeme kullanımının araştırmacının resim çalışmalarında önemi nedir?

Bu araştırmada tarama modelinden yararlanılmıştır. Kaynaklar, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, sanal platformlardan ve araştırmacının kendi elindeki kaynaklardan elde edilmiştir. Farklı doktora tezleri, yüksek lisans tezleri, sergi katalogları ve sanatçı beyanlarıyla araştırmanın yöntemi desteklenmiştir.

Araştırmanın önemi olarak, sanayi devrimi sonrası 20. Yüz yıl sanatında alternatif ifade biçimleri ve malzeme kullanımı incelenmiştir. Bu çeşit kavramların hızlı tüketilmesi ve beraberinde getirdiği çoğulcu anlatımlar ile birlikte sanat tarihinin 20.yy. ve sonrasıyla pekiştirilmiştir. Süreç içerisinde “Malzeme” nin konuyu destekler bir yardımcı öge olmaktan çıkıp, başlı başına bir ifade biçimi haline gelmesiyle bu araştırmanın önemi oluşturulmuştur.

Araştırma aşağıdakiler ile sınırlıdır.

1. Bu araştırmada malzeme, kolajdan çevre sanatına ve 21. yy.'da araştırmacının çalışmaları ile sınırlandırılmıştır.

2. Resim örnekleri konuyla ilgili basılı yayınlar, sanal platformlar, tezler ve makaleler ile sınırlandırılmıştır.

3. 20. yy.' da resim yüzeyinde malzeme kullanan ve bu düzlemden çıkıp malzemenin kendi saf halini doğrudan bir ifade biçimi olarak kullanmada kırılmalar yaratan önemli sanatçılar ile sınırlandırılmıştır.

4. 20.yy.'ın sanatsal ifade biçimlerinde, malzeme bağlamında birbiriyle bağlantılı olan akımlar ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın evrenini Modern Sanat ile birlikte gelişen malzeme kavramının 20. yy. sanatına etkileri ve özellikleri kapsamaktadır. Bundan dolayı bir ifade biçimi olarak malzeme kavramı, 20. yy. sanatı üzerinden incelenmesi araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Bu çalışmada elde edilen veriler, çalışmanın inceleme alanı olan sanatta malzeme bağlamında ifade biçimleri 20. yy.' da nasıl ele alındığı ile ilgili incelemeye yönelik bir araştırma ile gerçekleşmiştir. Elde edilen bilgilerden yola çıkılarak ifade biçimleri tanımlanmış ve araştırmacının düşünceleri doğrultusunda yorumlanmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAYİ DEVRİMİNİN GETİRDİĞİ BİLİMSEL VE ENDÜSTRİYEL GELİŞMELERİN SANATA ETKİSİ

“Sanayi Devrimi” teriminin köküne bakıldığında devrim kelimesi, köklü bir değişim anlamına gelir. Fransız Devrimi bunun en büyük örneğidir. Sanayi devrimi, sanayi İnkılabı yâda Endüstri devrimi olarak da bilinen, batıda 18. ve 19. yy.’da bilimsel gelişmelerle birlikte yeni güç kaynaklarının ortaya çıkması ve bunlara paralel olarak üretim tüketim ilişkisinin artmasıyla birlikte 18. yy.’da İngiltere’de gerçekleşen köklü değişikliklerin tümü olarak bilinir. Sanayi Devrimi toplumun yaşam biçimini başta sanayide daha sonra çıkan bilimsel buluşlar ile tarım ve teknolojiye daha sonra da diğer bilim dallarında büyük oranda değiştirmiştir. Devrimin en büyük özelliği de beraberinde yeni buluşlara kapı açmasıdır. Dolayısıyla sanayi devriminden sonra insan hayatını kolaylaştıracak birçok alternatif buluş gerçekleşmiştir. İngiltere’de James Watt’ın 1769 yılında buhar makinesini icat etmesi ile dünyada köklü bir değişikliğe önyak olduğunu görürüz. Bu buluşlar toplumun her kesimini etkilemiştir. 18 yy. İngiltere’sinden önce şüphesiz ki sanayide küçük çaplı gelişmeler olmuştur. Bu gelişmeler günümüzde her ne kadar küçük çaplı görünse de kendi dönemi için büyük gelişmelerdir. Tarih boyunca tüm toplumlar kendi bilgisine ve gelişmişlik düzeyine göre ilerlemeler kaydediler.

Tarih bakımında görülürse, sanayi sistemi oldukça küçük birkaç ülkede doğmuştur: İskoçya’da, Orta İngiltere’de, Doğu Fransa’da, Ren bölgesinde; kısaca, Batı Avrupa ülkelerinin kömür ve maden bölgelerinde. Ve sanayileşme ilk on yıl içinde bu bölgelerde kalmıştır. 19. yüzyılın ilk yarısında bu ülkelerin siyasal itibarı büyük ölçüde buna dayanır. 19. yüzyılın ortasından itibaren, özellikle 20. yüzyılda çok daha fazla, sanayileşme süreci gittikçe daha uzak ülkelere, Avrupa dışındaki yerlere de yayılmıştır. Muazzam kudreti olan sanayi çevreleri bütün toprak parçalarında meydana gelmiştir ve bütün ilerlemiş ülkeler yeryüzünü kaplamakta olan bu sürece katılmışlardır; ya da bugün ona katılmak yolundadırlar(Freyer, 2014, s.32).

Sanayinin geliştirilmesi şüphesiz ki bilim ve teknoloji ile eşdeğerdir. Dolayısıyla bilim ve teknolojiye ilerleme sağlayan ülkelerin sanayileşmede geliştirdikleri makineler ile sanayi devrimine öncülük ettiklerini görebiliriz. 1768 yılında James Watt’ın icat ettiği, sonradan 19. yüzyılın başlıca simgesi haline gelen buhar makinesi, insanlığın yaşam şartlarını bile değiştirecek bu buluşun sanayi devrimine nasıl öncülük ettiğini görebiliriz.

İngiltere’de hızlı bir şekilde artan sanayileşmeyi Dokuma, demir ve çelik, ulaştırma, kimya, elektrik ve benzin motoru olarak altı sanayi bölümüne ayırabiliriz. Ayrıca tüm bu gelişmelerin meslekten olmayan kimselerce ve özellikle el işçiliğinden yetişme teknisyenler tarafından nasıl geliştiğini Freyer şöyle açıklamaktadır:

İlk sanayi dalgası dokuma sanayi dalgasıdır; sanayi devrimi bu dalgayla, hem de besbelli İngiltere’de başlamıştır. 1765 ile 1780 yılları arasında, yüzyıl dönümünden bir kuşak önce, dokuma sanayisi teknik alandaki en önemli icatlar yapmıştır. İşin dikkate değer yönü, bütün bu icatların bilginler tarafında değil, el işçiliğinden yetişme teknisyenler, kısmen de meslekten olmayan kimselerce yapılmış olmasıdır. Teknik alanda buluş ve kuruluşun (konstruieren) bir bilim işi haline gelmesi çok daha sonraya ait bir olaydır. 1769 ile 1780 yılları arasında Richard Arkweight (1732-1792) pamuk eğirme makinesini yapıp geliştirdi. On yıl sonra bu zat gününün en kudretli dokuma fabrikatörü olmuştur. Gene o sıralarda İngiliz rahip Edward (Edmund) Cartwright (1743-1823) mekanik dokuma tezgâhını icat etti. Sonra bu iki makinaya, 1769’da James Watt (1736-1819)’ın icat ettiği buhar makinesi katıldı. Böylece dokuma fabrikası bugünkü şekli ile, yani sırf makinaya dayanan bir işletme olarak esas itibarı ile kurulmuş oldu. İkinci dalgayı demir ve çelik (dökme çelik) dönemi oluşturur. Sanayileşmenin bu yeni alanı için önemli icatların hepsi 1800 yıllarına rastlar. (yeni diyoruz; çünkü o zamana kadarki maden işletme tekniği ve diğer işleme yöntemleri hiçbir zaman el işçiliği yöntemlerinden öteye geçememişti.) Bu icatlara arasında, ham demir elde etmekte kullanılan kok fırını, gam ham demiri döğme demir ve çelik haline getirmekte kullanılan (madenler için torna tezgâhları, delik açma makinası, istim çekici gibi) en önemli alet-makinaları sayabiliriz. Sanayileşme sürecinin bütünü bu ikinci dalganın, ileri bir adım olmak bakımında özel bir önemi vardı; çünkü bu dalga ile birlikte, dokuma sanayisinde olduğu gibi, iktisadi üretim alanlarından yalnız bir kısmı yeni kurallar altına girmedi. Büyük makine işletmesi ile elde edilip işlenen demir, artık her alanda kullanılan, organik maddelerden yapılmış birçok malzemenin yerine geçen bir madde, evrensel bir madde oldu. Ağaç direkler yerine demir direkler, keten halatlar yerine çelik teller, toprak kaplar yerine demir kaplar kullanılmaya başlandı (Freyer, 2014,s.40).

19.yy. demir ve çelik kullanımı hayatın her alanında yaygınlaşmıştır. Bu dönemde endüstrielleşmenin ana kaynağı olan makine de demir ve çelik sayesinde daha önemli bir hal almıştır. Böylelikle makine, eskiden beri sürekli olarak insanların ihtiyaçlarını karşılamaya ötesine geçip ihtiyaç fazlası üretime başlamıştır. Hal böyle olurken üretilen ürün farklı kıtalara dağıtılmıştır. Bu dağıtımda da yine demir ve çeliğin büyük katkısı olmuştur. Ülkeler arası demirden tren rayları kurularak üretim, kaynağın merkezinden çok uzaklara sanayi aracılığıyla başka bölgelere taşınmıştır. Böylelikle ticaretin ve üretilen bir ürünün başka kıtalara taşınarak pazarlama çağının başladığını da söyleyebiliriz. Üretilen (mal) zaman içerisinde temel ihtiyaç haline gelmiştir. İnsanların

yaşam alanları daha da güvenli hale gelip lüks yaşam mekânları inşa edilmiştir. Buna paralel olarak ulaşım ve ulaştırma gerekli bir hal almıştır.

1825 yılında başlayan ulaştırma, Kâşif Georges Stephenson (1781-1873) lokomotif üzerine yaptığı arayışlar sonucu buluşları sanayinin ilerlemesinde önemli derecede etkisi olmuştur. Stephenson' un keşfi sonucunda ilk lokomotiflerin işlemeye başlamasıyla ticaretlerde büyüme başlamıştır. Ayrıca ulaşımın gerçekleşmesi için demir raylarının çok önemli yerlerden geçmesi ve ulaşımın güvenilirliği ön planda tutulmuştur. Dolayısıyla Stephenson' un sadece bir makine yapımcısı olmasını yanında demir yollarının geçit bölgelerini belirleme, iki geçit arasında köprü kurma, uzun tüneller açma gibi ulaşım engel olabilecek birçok yerde onun tarafından çözüme kavuşmuştur. Böylelikle tüm bu gelişmeler, “fabrika sistemlerinin daha önce ulaşılmamış alanlara sistemli biçimde yayılmasından- imalatın, her biri motor gücüyle çalışan uzmanlaşmış birer makine tarafından gerçekleştirilen çok sayıdaki bir dizi basit işlemlere ayrılmasından- oluşuyordu (Hobsbawm, 2003, s.161).

19.yy.'ın ortalarında kimya endüstrisinin izlerini sürebiliriz. Üretim malına karşı artan yüksek nüfus karşısında, makinelerinde daha büyük ve hızlı bir üretime girmesi ihtiyacından dolayı kimya endüstrisi ortaya çıkmıştır. Yeni ham maddelerin, mesela alüminyum'un bulunuşunu; tıptaki hızlı ilerlemeler, sonra, maden kömürü katranından Anilin boyalarının çıkarılması gibi gelişmeler kimya endüstrisinde önemli rol oynamıştır. Ama bu dönem içerisinde en kullanışlı olan kimyasal buluş kömürün geliştirilmiş olması olmuştur.

Kömür sadece ısıtma malzemesi olarak değil, kimyasal araştırmalarla daha da önem kazanmıştır. Makineler için enerji ve ısıtma kaynağının yanında birçok sanayi ürünün çıkması için ham madde olarak kullanılmıştır. Ayrıca kömür endüstrisi, kimyasal ve bilimsel endüstri gelişimini etkilemiştir. Bu dönem içerisinde kimya ve bilimsel elektrik sanayisini birlikte ele alan ve bilim ile doğrudan ilişkilendiren Eric J. Hobsbawm şöyle yorumlamıştır:

Sanayileşmenin yeni aşamasının iki önemli sanayi sektörü olan elektrik ve kimya sanayileri tümüyle bilimsel bilgiye dayanıyordu. Üçüncüsü olan içten yanmalı motorun gelişmesi ise, çok yeni bilimsel sorunları ortaya çıkarması bile, kimya sanayinin en azından iki dalına bağlı durumdaydı. Bunlar ham hallerinden işlenmesi görece olarak zor olan petrol ve kauçuğun rafine edilmesi ve işlenmesiydi. Fotoğrafçılığa dayalı olanlar gibi, tam olarak geliştirilmeleri ancak 20. yüzyılda gerçekleşen daha küçük sanayi dalları, kimya ve optiğin bilimsel temeline daha sıkı biçimde dayanıyorlardı. (Hobsbawm, 2003, s.161).

19. yy.'ın ikinci yarısında hızla büyüyen kimya endüstri bilimsel alanları etkilemenin yanı sıra diğer alanları da etkilemiştir. Örneğin teknolojik ilerlemelerde yüksek çözünürlüklü sinema çekimleri gelişmiş, optiğin ilerlemesiyle birlikte

fotoğrafçılık daha ileri taşınmış, bunlarla birlikte yeni teknolojilerde ortaya çıkmıştır. Resim alanında kimya endüstrinin getirdiği yüksek teknolojik makinelerle kömür katranından yapılmış çeşitli pigmentler ve çeşitli renkler geliştirilmiştir. “Kimya endüstrisi bu renkleri icat etti ve bunlar ressamlar tarafından kullanıldı. Renoir ve Van Gogh’ un resimlerinde görebilirsiniz. Tüm boya icat edilmeseydi İzlenimcilik de olamayacaktı; çünkü bu sayede dış mekânlarda resim yapmak mümkün olmuştu. Bir kez daha teknoloji söz konusuydu (Hockney ve Gayford, 2017, s.277)”. Görüldüğü gibi kimya dalgalanmasıyla birlikte birçok yeni alanda (elektrik, fotoğraf makinesi, tüp boyalar) buluş ve gelişmeler kaydedilmiş ve önemli kırılma noktaları meydana gelmiştir. Tüm bunların temelini yatan elektrik sanayisi ise dönem içerisinde önemli bir diğer dalgalanma olmuştur.

Sanayi bu denli hızlı gelişirken beraberinde yüksek sermaye düşüncesinden dolayı bir kar elde etmek ve daha da az maliyetli bir harcama anlayışını benimsemiştir. Bu düşüncesinden dolayı bilimsel bir arayış içine giren sistem (yöneticiler- kitle topluluğu) yeni bir arayışın eşiğine gelmişlerdir. Bu çığır açacak olan arayış ise elektrik ve onun taşıyıcısı olan çelik ön plana çıkmıştır. İkinci bir dalgalanma olarak demir ve çeliğin (dökme çelik) 1800 yıllarında önemli icatlarda etkin olduğunu geçmiş bölümlerde açıklamıştık. Demir ve çeliğin tekrardan önem kazanmaya başladığı 1870’ler de teknolojinin etkisi oldukça önemlidir. Chris Freeman ve Francisco Louça gelişen bu sanayiler arasındaki elektrik ve çeliğin önemini şöyle açıklamıştır:

Bu yeni sanayiler arasında her ikisi de ekonomik sistemin tamamında sayısız uygulamaya sahip olan elektrik ve çelik öne çıkmaktaydılar. ...Pilin 1800’ de Volta tarafında icat edilmesiyle birlikte, elektriğin kullanımlarını, laboratuvar dışına yaymak olanaklı hale gelmişti; Cruikshank’ın bataryası ise ondokuzuncu yüzyıl başlarında daha o zamandan yaygın bir biçimde kullanılmaktaydı. Yükselen elektrik talebi, uçsuz bucaksız yeni bir altyapının- elektrik üreten santrallerden ve bu elektriği en sonunda, sanayileşmiş ülkelerde hemen her fabrikaya, ofise ve konuta dağıtan iletim sistemlerinden oluşan bir ağın- kurulmasına yol açmıştır. Ayrıca bu ağ için tesis ve donatım imal eden, sanayinin her dalı ve hanehalkları için yeni makineleri, aletler, aygıtlar ve takımlar tasarlayıp üreten yeni sanayilerde gelişmiştir. (Freeman ve Louça, 2013, s.281).

Elektriğin bu şekilde hızlı gelişmesiyle birbirine bağlı yeni buluşlar gerçekleşmiştir. Örneğin yeni elektrikli telefonlar gelişmiş, elektrikli daktilolar, telgraflar jeneratörler, elektrikli taşıt olan tramvaylar gibi birçok alanda iletişimde ve ulaşımda yenilikler olmuştur. Ayrıca bu sanayinin bazı keşiflerinin de eskiye dayandığı

unutulmamalıdır. Örneğin telgraf ve telefon 19. yy.' ın başlarında birçok kimse tarafından icat edilmeye çalışılmıştır. 19. yy' ın son çeyreğinde tüm bu icat girişimleri yeniden ele alınıp geliştirilmiş ve elektriğin ileriye taşınmasıyla kuvvetli bir sanayi gelişimi olmuştur. Bu sanayi gelişimi de kendinden önceki birçok sanayileri kökünden etkilemiştir. Ayrıca bu dalgalanma beraberinde bilimsel açıdan ilerlemeler kaydetmiş yeni kuramlar deneylerle kanıtlanıp ortaya atılmıştır. Evrensel bilime ulaşırken elektrik üzerinde yapılan önemli deneyler olmuştur. Hauksbee, Gray, Desaguliers, Du Fay, Nollett, Watson, Franklin ve diğerlerinin ortaya atmış oldukları çeşitli elektrik kavramları, 19.yy' ın elektriğin sanayi ve bilimsel alanda hızlı gelişimi ile daha da pekiştirilmiştir.

Tüm bu basamaklar oluşurken her biri kendi içinde alt sanayi tabakasını oluşturmuştur. Örneğin, dokuma sanayisi ile pamuklu yünlere aşırı bir ihtiyaç duyulmuştur. İngiltere'de koyun yetiştiriciliği fazla olduğundan hayvan yetiştirmeye de aşırı önem verilmiştir. Hayvanın daha sağlıklı ve kaliteli yetişmesi için hem biyolojik ilaçlanma hem de hayvanın besini için tarımda da bir takım bilimsel ilerlemeler gerçekleşmiştir. Bu bağlantı ile pamuk dalgalanmasının beraberinde getirdiği alt tabakaları görebiliriz. Demir ve çelikle birlikte ulaştırma ve sanayinin küreselleşmesinin yanında yaşam alanlarının güvenilirliği ve sağlam üretim materyallerin oluştuğunu görürüz. Ulaştırma, kimya, elektrik ve benzin motorunun sanayileşmesi de günümüzde hayatın temel taşları haline gelmişlerdir.

Bilimsel ve endüstriyel gelişmeler bu kadar hızlı ilerlerken beraberinde yeni toplumsal sorunlar getirmiştir. İnsanların bu denli hızlı değişime adapte olmaya çalışması ve bunun artık vazgeçilemez bir ihtiyaç haline dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu da insanın temel anlamda dünya ile mücadelesinin başladığının göstermiştir. Aşırı artan nüfus, toplum üzerinde tek el tarafından yönetilme ve sınıf farklılıklarının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Britanya döneminde zenginler ve yoksullar arasındaki mesafe günden güne artmış, adeta bir barajın kapaklarının açılırken suyun çıldırircasına köpürerek yola koyulması hızında değişimler gerçekleşmiştir. Tüm bunların meydana gelmesinde ise şehir merkezlerine olan göçün etkileri oldukça önemlidir.

Onsekizinci yüzyıl ortalarında şehir merkezlerinde yaşayan insanların mutlak miktarlarından daha önemli bir husus, bu miktarlara doğal artışla ve göçle meydana gelen ilavelerdi. Pekçok sosyal problemi yaratan, zenginle yoksul arasındaki mesafeyi genişleten, insan emeğini ucuzlatan, böyle kalabalık bir nüfus için pis bir çevre meydana getiren bu

durumdu. Büyük ölçüde köksüz insanlardan meydana gelen şehirler, kötülük ve suç için uygun bir ortam haline gelmişti. 1851 de Londra ile İngiltere ve Galler'in büyük şehirlerinde yaşayan 3,5 milyon insandan yalnızca üçte biri yaşadığı şehirde doğmuştur. Bu Victoria döneminin başlarındaki gayri-şahsi, sağlıksız, aşırı rekabetçi şehirlerin gelişme hızı belediyelerin, şehirleşmenin fizik ve sosyal problemlerini çözmeye gücünü aşıyordu (Deane, 1988, s.246).

Tüm bu hızlı gelişmeler yaşanırken yoksul kesimlerin hayat şartları günden güne daha zor bir hal almıştır. Kendi mesleğinde küçük el işçiliği yapan ustaların işlerinde, fabrikalaşmayla birlikte bir değersizleşme söz konusu olmuştur. İnsanlar ustası olduğu mesleklerin fabrikasında işçi sınıfı olarak çalışmaya başlamışlardır. Sosyal ve ekonomik açıdan bu bozulmalar meydana gelirken, halk yaygınlaşan hastalıklarla da mücadele etmeye başlamıştır. Kolera ve tifüs salgınları yoksullar arasında hızlıca yayılmıştır. Çocuk işçiler çalıştırılmaya başlanmış ve vardiya çalışma statüsü anlayışı çıkartılarak toplumun biyolojik düzenine müdahale edilmeye başlanmıştır. Şöyle ki; biyolojik dediğimiz olay, insanın sabah belli bir saatte başlayıp yine akşam belli bir saate kadar çalışmasına ek olarak bu zaman akışını kaydırarak gece çalışmaları ya da çift vardiya (gece, gündüz) gibi iş zamanlarının ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Zaman içerisinde fabrikaların çalışma şartları ağır olmaya başlamıştır. Bu şartlar altında halkın kendi haklarını beyan etme ve itiraz etme durumu söz konusu olamamıştır. Dolayısı ile tüm bu haklarını inceleyen ve toplumu sosyoekonomik, politik, sosyokültürel gibi kurumlar doğrultusunda ele alan bilim insanları ve sosyoloji sistemi filizlenmeye başlamıştır.

“Sosyoloji, toplum kuramlarını araştıran genel ve sistemli bir bilim olarak değil, sanayi hareketinin kuramsal bir öz bilinci olarak ortaya çıkmıştır. Sosyoloji ile sanayi sisteminin aynı zamanda doğması tesadüfi değildir. Sanayi toplumun doğduğu her yerde sosyoloji de doğar (Freyer, 2014, s.20)”. Sosyolojik açıdan sanayi devrimi sonrası toplum düzeni üzerinden araştırma yapan sosyologlar bulunmuştur. Bunlar arasında en önemlilerinden biri Karl Marx olmuştur. Marx sanayi toplumu sonrasında yükselen kapitalizm ve beraberinde getirdiği işçi hakları üzerinde düşünceler öne sürmüştür.

Karl Marx, teknolojik değişimin ekonomi kapsamında açıklanmasını öne süren ilk düşünür olmasa da çalışmaları, konuyla ilgili en ünlü tartışmalar arasında yer almaktadır. Marx, endüstriyel kapitalizmin büyük teknolojik başarılarını açık bir şekilde kabul etmişti. Marx'ın iddiasına göre buhar makinelerinin, demir yollarının, elektrikli telgrafın ve her türlü makinenin yardımıyla doğanın insan egemenliği altına alınması sürecinde endüstriyel sınıf, yüz yıl kadar kısa bir süre içinde, bütün eski uygarlıkların başarılarının ötesine geçmeyi başarmıştır (Basalla, 1996, s.149).

Marx'ın toplum üzerinden yaptığı araştırmalarda sanayi işçilerinin kapitalistlere ve kapitalist sınıfa karşı birleşmiş olan sınıfsal hareketliliği “sınıf bilinci” olarak adlandırmıştır. Ayrıca Marx' ın yaptığı araştırmalarda, sanayi işçi sınıfının kapitalizmi ortadan kaldıracakını ileri sürmüştür. Sanayi toplumları üzerinden sosyolojik açıdan araştırma yapan; George C. Homans, Max Weber, George Basalla vb. çağdaşları olmuştur.

Sanayi devrimiyle birlikte sosyolojik ve felsefi açıdan da gelişmeler olurken, beraberinde bilim devrimi de gün yüzüne çıkmıştır. Kimyasal ve fiziki buluşlar sanayi devriminde her ne kadar bilim ile iç içe olsa da bilimin kökeni sanayi devriminden öncesine dayanır. Bu ikisinin tam anlamıyla keşiştiği ve toplumun ihtiyacı haline gelen zaman akımı ise modern zamanlara denk gelmektedir. Bilimsel devrimin temellerinin yukarıda da belirtildiği gibi- Rönesans'ta atıldığı görölmektedir. “Cambridge'in mümtaz tarihçilerinden Herbert Butterfield, modern bilimin kökenlerinin tarihini kaleme aldıktan sonra, Bilim Devriminin, “modern dünya ve modern zihniyetin her ikisinin de gerçek kökenine” damgasını vurduğunu yazmıştır (Henry, 2009, s.9)”. Şöyle ki; Bilim Devrimi ile Sanayi Devriminin birlikte yeni dünyanın temelleri olduğunu görebiliriz. Hobsbawn iki bilimin birlikte beslendiği modern teknoloji zamanlarını, sanayinin ulaştırma çağı (ulaştırma devrimi) üzerinden şöyle açıklamıştır:

...demiryolunun çok büyük ölçekte olması ve demiryolunun başlattığı ulaştırma devrimi bilimsel teknolojiyi daha da gerekli hale getirdi ve dünya ekonomisindeki gelişme, etkin kullanım için bilimsel bir işleme sürecinden geçinilmesi gereken (örneğin kauçuk ve petrol gibi) Yeni hammaddeleri giderek sanayiye sundu. Bilimsel teknolojinin önemli bir aracı olan klasik fizik (akustik dâhil) uzun zamandan beri mevcuttu; bir diğeri, inorganik kimya ve sanayi devriminin ilk aşamaları sırasında ergenliğe ulaştı. 1830'larda ve 1840'larda iki bilim dalı daha sanayide kullanılabilir hale geldi: elektromanyetik ve organik kimya. Bilimin en temel kurumu, araştırma laboratuvarı- özellikle üniversite araştırma laboratuvarı- 1790 ile 1830 arasında gelişti. Bilimsel teknoloji yalnızca daha fazla arzulan bir şey olmakla kalmadı, aynı zamanda daha mümkün hale geldi (Hobsbawn, 2003, s.160).

Buna paralel olarak artık üretilen ürünün tüketici nüfusu da artmıştır. Şöyle ki; başta yerel olarak üretilen ürünler sanayinin evrenselleşmesi sonucu farklı bölgelere taşınabildiği için hızlı bir tüketim meydana gelmiştir. Makinelerin belirtisiz bir şekilde artışı sonucunda, artı değerlerinin yanında, fazladan üretimle ihtiyaç fazlası ürünler yığınınna dönüşmüştür. Bu büyütme sonucu ortaya çıkan tüketim kitlesinin tükettikleri maddeler daha da fazlalaşmış toplumsal tüketim tabakaları sayıca artmıştır. Eski

geleneksel toplum kuralları gelenek ve görenekler yerini endüstriyel kültüre bırakmıştır. Toplumun büyüyen zenginliği ve yaşam ihtiyaçlarını üretmek için gerekli olan işçi sayısının nispeten azalması, hem yeni ve lüks isteklerin doğmasına hem de bu istekleri karşılayacak yeni makelerin gelişmesine yol açmıştır. Üretim ve tüketimi birbirlerini karşılıklı olarak var eden iki eylem olarak düşündüğümüz vakit bu ilişkiyi görebiliriz. Bu karşılıklı eylemler beraberinde işçi sınıfının azalması, tüketimin hızlı bir şekilde artması, fabrikalaşma çevreye çeşitli yollarla olan zararlar gibi alt problemler de ortaya çıkarmıştır. Bu süreç içinde tüm bu alt problemlerin ortaya çıkması, görülen bir gerçek olmuştur. Ayrıca İnsanlar arasında sosyal değişiklikler olmuştur. M. Demet Ulusoy' a göre;

19. yüzyılda yaşanan bilim ve teknoloji devrimi, toplumsal yapıyı o devire kadar görülmemiş bir radikallikle değişime uğratmıştır. Her şeyden önce, bu dönemde bilimsel metod geliştirilerek, özellikle doğa bilimlerinde geniş bir bilgi birikimine sahip olunmuştur. İnsan evren ve içindeki insanın yeri hakkında eskiye göre çok daha doğru olan bilgilere kavuşmuştur. Bu bilimsel metodun ve verilerin başka alanlara da uygulanabileceği fikri doğmuştur. Teknolojik ve bilimsel gelişmeler, tarıma ve insan emeğine dayalı köy yaşam tarzına, endüstriyel ve makine bazlı kent yaşam tarzına dönüştürmüştür. Ayrıca, üretim metodlarında ve ulaşımdaki teknolojik ilerlemeler, hem üretimin yapıldığı yeri hem de ölçeğini değiştirmiştir. Artık, toprağa bağlı küçük ölçekli teşebbüslerin yerini geniş ölçekli ve seri üretim yapılabilen fabrikalar almıştır (Ulusoy, 2005, s.153).

Tüm bu gelişmeler sonucunda toplumun yapısında belli alanlarda uzmanlaşma ve farklı iş bölümlerinin meydana geldiği de görülerek mesleklerin geliştiği görülmüştür. Bu bağlamda geleneksel anlamda yapılan üretim yerini hızlı ve daha verimli olan endüstriyel üretime bırakmıştır. Bunun sonucunda hızlı bir tüketim toplumu oluşmaya başlamıştır. Üretim tüketimin önünde geçememiş insanlar endüstrinin himayesine yenik düşmüşlerdir. Tüketim toplumları bu gerçeklerle yüzleşmek yerine üretilen ürüne karşı aidiyetlik, sahip olma yarışları başlatmıştır. Çünkü bu yarışın da altında sahip olma aidiyetlik duygularının yattığını görürüz. Netice olarak Jean Baudrillard'ın da belirttiği gibi, bizler fani insanlar olarak bir ürüne sahip olduğumuzda mutlu olan insanlarız. Bu yaklaşım her ne kadar bilinçli yapıldığı düşünülse de temelinde yatan “çaresizlik” olmuştur. Çünkü bu yeni dünya toplumları endüstri kültürünün bir nesli olmuşlardır. Ayla Ersoy' un dediği gibi; “endüstri, önce kendine uygun kentleri, sonra da bu kentlere uygun insanları yaratmıştır (Ersoy, 2002, s.123)”. Bundan ötürü bireyde ki çaresizlikte sanayinin bir ürünü olmuştur. Dolayısıyla bu yeni toplumun maddi olanaklarının getirisi kadar duygusal olarak götürüleri de olmuştur. İnsan bu toplum içinde artan nüfusla

birlikte kalabalık içinde düşünül­düğünden daha da yalnızlaşmış ve yabancılaşmıştır. Güncel yaşamı ve sanatçının bu dönemki durumunu Ersoy' dan yapacağımız bir diğer alıntı ile açıklayabiliriz:

XX. yüzyıl da sarsılmaz toplumsal ilkeler bu dönemde sarsılmış olup, endüstrinin gelişimi insanı, yaşadığı. Evreden ayırmış ve giderek toplum dışı bir varlık haline dönüştürmüştür. Bu duygu güncel yaşamda olduğu gibi, sanatsal yaşamda da etkin olmuştur. Çünkü sanatın özü, insandır. İnsanın topluma ve gerçeklere yabancılaşması ile ortaya koyacağı sanat, sanata aykırı ve ona düşman bir anlayış olacaktır. İnsan kendine ve topluma nasıl yabancılaşır? Bu sorunun cevabını XX. Yüzyıl insanına ve yaşamına bakarak kolayca verebiliriz. Her şeyden önce kişi tek başına kalmış, inançları yıkılmış, para ve eşitli gereksinimleri için köyünü yurdunu bırakıp, endüstrinin yoğun olduğu kente gelmiştir. Endüstri üretimi monoton bir düzene sahip olup, disiplinsizlik ve dalgınlık kabul etmez. Otomatik olarak yapılan iş, kişiyi de monoton bir yaşamın içine itmiştir. Kişilerin yaşamındaki tekdüzeliğe karşı, toplum yaşamı canlılık kazanmıştır. Endüstri yaşamı, insanların duygusal iç yaşamını da etkileyerek, onları kullandıkları makineler gibi günde güne biraz daha duygusuzlaştırmıştır (Ersoy, 2002, s. 122).

Sanayi kentlerine olan göçle birlikte hızlı bir şekilde artan nüfus ve bilinçsizlik karşısında hızla büyüyen bir tüketim toplumu oluşmaya başlamıştır. Tüketilen ürün artık ihtiyaç halinden ihtiyaç fazlası haline gelmiştir. Tüm bu sosyal değişimler karşısında endüstri toplumun duygularına doğrudan ulaşan yeni çağcıl terimler oluşmuştur. Örneğin bu terimlerin en çok gündemde olanlardan biri de “moda” olmuştur. Sanayinin getirdiği bu hızlı tüketimle birlikte toplumsal değişiklikler, sınıf farklılıkları ve sermayelerin el değiştirmesiyle birlikte “moda” teriminin bu dönem içinde ortaya çıktığı görülür. Dolayısıyla bu çağla birlikte ortaya çıkan “moda” yeni bir tüketim biçimi olarak halk arasına yayılmıştır. Toplum için tehlike sezdiren “Moda, kitleler üzerinde adeta terk edilemeyen bir büyü yaratmış, dolayısıyla kolektif bir sürüklenme aracı olmuştur (Turani, 2008, s.69)”. Programlı bir şekilde tasarlanmış seri üretim, tüketim toplumun karşısında bir denge sağlayamadığı için, bu dönem içerisinde ekonomik bağlamda sınıf farklılıklarının doğduğunu ve sanayi öncesinde ki sınıfsal farklılıkların sanayile birlikte nasıl evrimleştiğini Karl Marx şöyle açıklamıştır:

Tarihin ilk çağlarında hemen her yerde toplumun değişik şekillerde karmaşık bir düzenlenişine ve toplumsal mevkiinin çok katlı bir sıralanışına tanık oluyoruz. Eski Roma'da patrisyenler, şövalyeler, plebler ve köleler vardı; Orta. Çağda feodal beyler, vasallar, lonca ustaları, gündelikçi kalfalar, çıraklar, sertler vardı; hemen bütün bu sınıfların kendi içlerinde de alt sıralanmalar bulunuyordu. Feodal toplumun yıkıntılarında filizlenen modern burjuva toplumu, sınıfların uzlaşmaz karşıtlıklarını bertaraf edememiştir. Sadece

eskilerin yerine yeni sınıflar, yeni baskı şartları, yeni mücadele biçimleri yerleştirmiştir. Bizim çağımız, burjuvazinin çağı ise, şu ayırdedici özelliğe sahiptir: Uzlaşmaz sınıf karşıtlıklarını basitleştirmiştir. Bir bütün olarak toplum gittikçe daha da çok iki büyük düşman kampa, birbirine doğrudan doğruya karşı olan iki büyük sınıfa bölünmektedir. Burjuvazi ve alt sınıf (işçiler emekçiler) (Karl Marx 2006, s.211).

19. yüzyılın sonuna doğru bilim ve sanayideki endüstriyel gelişmelerle birlikte yeni dünya düzenin yapısı arzunun ötesine geçip, arzulanan ürün gerekli ve mümkün hale gelmiştir. Artan bilimsel buluşlarla birlikte, bilgilerin şaşırtıcı ölçüde çoğalması ekonomik bir zenginliği beraberinde getirmiştir. Buna paralel olarak yoksulluk oranlarının günden güne arttığı görülmüştür. Ayrıca tüm bu gelişmeler yaşanırken Bilim ve Sanayi Devrimi, modern sanat için, bilek gücünden akıl gücüne geçmeyi gerekli kılmıştır. Bilgi Devrimi, İşçi Devrimi ve Sanayi Devrimi üst üste gerçekleşip yeni sorgu alanları yaratılmıştır. Tüm bu gelişmeler neticesinde yeni dünya düzeni ile modern sanata etkileri ve nasıl başlattığını incelemeye çalışacağız. Ayrıca bu gelişmelerin “özgürlükçü” bağlamda klasik sanatı öteleyip geleneksel boya malzemesinin dışında sanatın yeni malzeme unsurları üzerinde durulacaktır. Gelişmelerin modern sanatla birlikte, sanatın artık bir aklın ürünü ve bireyin (sanatçı) düşüncesi için hizmet etmeye başladığı gözlemlenecektir. Bu gözlem sırasında ise devrim sonrası çıkan Ekspresyonizm, Art Nouveau, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm, Soyut Sanat, Konstruktivizm, Entelasyon sanatı, Arte Povera, Performans Sanatı, Çevre Sanatı gibi sanat akımlarında kullanılan “malzeme” sanatçı çalışmaları üzerinden incelenmeye çalışılacaktır.

1.1.Modern Sanatın Doğuşu

“Sanayi Devrimi, kaliteli zanaatkârlığın tüm geleneklerini yok etmeye başladı, el işçiliğin yerini mekanik üretim, atölyenin yerini fabrikalar almaya başlıyordu (Gombrich, 2007, s.499)”.Sanayileşmeyle birlikte hızlı büyüyen bir nüfus artışı beraberinde büyük teknolojik ilerleme sağlamıştır. Devrimin sağladığı bu ilerlemeler yeni bir yaşam biçimi ve yeni dünyanın temellerini atmıştır. Tüm bu köklü değişiklikler belki de sanat tarihinin hiçbir döneminde görülmemiş yeni ifade biçimlerini doğurmuştur. Bu ifade biçimlerini resim sanatı alanında ele aldığımızda, endüstrileşmeyle birlikte girilen modern sanatta tamamen özgürlükçü ve bireyin merkezde olduğu bir anlayışın temellerinin atıldığını görebiliriz. Sanat tek bir kolun altından çıkıp tamamen “birey”, “öz”, “ben”, “benlik”... vb. gibi kavramların

merkezinde ilerlemiştir. “Modern felsefenin babası kabul edilen Descartes’e göre, ‘bilgi’ nin temeli, ‘ben’dir; bu ifadesini ünlü ‘Düşünüyorum, o halde varım’ deyişinde bulmuştur (Yılmaz, 2005, s.13,14)”. Descartes’ın bu yaklaşımının sanattaki yansıması dinsel konuların yerini gittikçe dünyevi konulara bırakması olmuştur. Bu kopuş ise bireyin kendi öz benliğiyle bir sorgulamaya zemin hazırlamıştır. 19. yy. modern sanat dönemiyle birlikte sanatta dinden köklü bir kopuş gerçekleşmiştir. Bu kopuşta burjuvazinin etkisi oldukça önemli olmuştur. Burjuvazi modern kentlerin mimarları olmuştur. Çünkü tek el tarafından yönetilme, sınıf farklılığı ve sermayenin el değiştirmesi gün geçtikçe büyümüştür.

“Modernizm” kelimesinin evrensel anlamda doğuşuna veya kökenlerine indiğimizde parçalı bir şekilde çağlar boyunca toplumlar tarafında farklı bir şekilde benimsendiği ve geliştiği görülmüştür. Dolayısıyla modernizmin parçalarını birleştirmek yerine onun tam anlamıyla farklı disiplinler arasında geliştiği ve hızlı bir çıkış yakaladığı Viyana kent yaşamına bakmak lazımdır. Modernizmin geliştiği önemli büyük şehirlerden biri olan Viyana, kozmopolit bir kent olmasından ötürü modernizm doğmasına yataklık etmiştir. Almanya doğumlu ve hayatının büyük bir bölümünü Avusturya’ da geçirmiş Siegfried Marcus, Viyana’da 1889 yılında ilk Avusturya otomobilinin mucidi olmuştur. Rusya doğumlu hava taşıdı tasarımcısı Wilhelm Kress benzinle çalışan ilk uçağı Viyana yapmıştır. Avusturya topçu generali Baron Franz von Uchatius, sinema filmini gösteren projektörü icat etmiştir. Viyanalı şehir planlayıcısı ve mimar Otto Wagner, klasik batı müziğinin üretken bestecilerinden Wolfgang Amadeus Mozart, Porsche firmasını günümüze taşıyan isim Ferdinand Anton Ernst Porscheve ve daha birçok alanda Avusturya- Viyanalı mucitler orada yaşamışlardır. Viyana’ nın dönemin şartlarına ve nüfusuna göre büyük olması ve ön koşulların çoğunun yerli yerinde olması birçok dilin konuşulduğu çok yönlü bir şehir olmasını sağlamıştır. “Modernizm, Viyana gibi bir kentte gelişemezdi, fakat tam Viyana gibi bir kentte doğabilirdi (Everdell, 2012, s.36)”. Bu kadar ileri düzey beyinin bir arada bulunduğu özgün düşüncelerin çok olduğu bu kentte modernizmin ilerleyememe sebebi, kente geleneksel anlamda bir yönetim şeklinin engel olmasıdır. Bu engeller karşında birçok bilim insanı, yazar, sanatçı Viyana’yı terk etmiştir. Zaman içersin de Viyana ülke olarak modernizmin dünya merkezi gibi görülüp birçok modernist kendiyile birlikte öğrendiklerini farklı ülkelere taşımıştır (Everdell, 2012, s. 35-36-37).

Modernizm Viyana’da bilimin yanı sıra, şiir, roman, tiyatro ve resim alanında da gelişmiştir. Bu durumu Krishan Kumar’dan referansla alacağımız isimlerle örneklendirebiliriz. 1890’lı yıllardan 1920’li yıllara uzanan dönem içerisinde şiirde Mallarme, Valery, Rilke, Yeats, Eliot, Pound ve Stevens, romanda Proust, Kafka, Musil, Joyce, Woolf, Lawrence ve Faulkner gibi şair ve yazarları, Tiyatro alanında Ibsen, Strindberg, Pirandello ve Brecht, müzik alanında Schoenberg, Berg ve Webern, resim alanında ise Matisse, Goya, Cezanne, Picasso ve Braque gibi sanatçıları Viyana Modernizm’inden etkilenen sanatçılar olarak örnek verebiliriz. Bu dönem ifade biçimlerinin ortak amacına bakıldığında gerçekliğin geleneksel temsiliyetine yeni sorular sorulmasıdır. Bu isimler ayrıca modernleşme için de modernizm öncesi geleneksel ve standart kuralları reddederek, bunun yerine düşünçenin ve zihinsel düşünçenin çok katlığı ve çoğu durumda çelişkiliğini göstermişlerdir.

Modernizmin fark gözetmeksizin bütün alanlarda akli merkeze koyması ve gelenekselden bir kopuşu savunması bu dönemin en önemli yaklaşımlarından olmuştur. Bu dönem içerisinde resim, tiyatro, edebiyat, şiir gibi birçok alanda yeni ifade biçimleri benimsenmiştir. Bu ifade biçimlerinde araştırmanın temel konusu olan resim sanatı üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Dolayısıyla sanayi devrimi sonrasında resim sanatında endüstri çağına koşut olarak modern çağın başladığını görürüz. “Kökünü Avrupa ve Amerika’nın XVII. Ve XVII. yüzyıl düşüncesinde (Akıl Çağı ve Aydınlanma Çağı) bulunan, demokrasi, akıl ve hümanizmin birbirleriyle sıkı sıkıya bağlantılı gelişimi içinde biçimlene gelmiştir (Fineberg, 2014, s.16)”. Modernizm Kelimenin köküne baktığımızda Krishan Kumar şöyle açıklamıştır:

Moda’dan (“son zamanlar”, “tam şimdi”) gelen modernus, hodiernus (hodie’den, “bugün”) modelinden hareketle Latince yaratılmış bir sözcüktür. İlk olarak İsa’dan sonra beşinci yüzyılın sonunda antiquod’ un karşıt anlamlısı olarak kullanıldı. Daha sonları, bilhassa onuncu yüzyıldan sonra modernitas (“modern zamanalar”) ve moderni (“bugünün insanları”) terimleri yaygınlık kazandı. Modernlik bundan dolayı, Hristiyan Ortaçağların bir icadıdır. Bu durumun, ilke olarak, eski dünyayla güçlü bir karşıtlığı tesis etmiş olması gerektiğini tahayyül etmek mümkündür. Eski dünya pagandı, modern dünya ise Hristiyan. Yani, eski dünya karanlığın örtüsü altında kalmış, ama modern dünya, Tanrı’nın, oğlu İsa Mesih biçiminde insanlar arasında ortaya çıkmasıyla dönüşmüştür. Mesih’ le birlikte insanlık tarihinin bütün anlamı değişti- ya da daha ziyada, tarihe ilk kez bir anlam verilmiş oldu demeliyiz (Kumar, 2004, s.88).

Tüm bu gelişmeler toplumun yapısını kökünden etkilediği gibi sanatı nasıl etkilemiştir, bu dönem insanları açısından modern-modernizm nasıl ve hangi

konumdaydı gibi soruların anlam olarak açıklık kazanması açısından Mehmet Yılmaz'ın İsmail Tunalı'dan yaptığı alıntı ile konuya açıklık kazandırabiliriz:

Sanat o zamanlar özgür ve mekanik olmak üzere iki ana gruba ayrılmıştı. Özgür sanatlar gramer, mantık, retorik, aritmetik, geometri, astronomi ve müziği kapsıyordu. Dokumacılık, teçhizat, ticaret, tarım, avcılık hekimlik, ticaret ve sahne sanatları da mekanik sanatları oluşturuyordu (resim, heykel ve mimarlık 'teçhizat'ın alt dallarıydı). Mekanik sanatlar, özgür sanatlardan daha alt bir konumdaydı; çünkü bir ücret karşılığı, elleriyle çalışan insanlar tarafından icra ediliyordu. Modernlik ile sanat arasındaki ilişkiye gelince, Ortaçağ'ın en parlak dönemi olarak kabul edilen 12. ve 13. yüzyıllarda opus antiquus' a (yani, geleneksel yapılara) karşı inşa edilen yapılara (özellikle katedrallere) günümüz yapılan anlamında, opus modernus deniyordu (Yılmaz, 2013 s. 15,16)".

Orta çağdan sonra Rönesans aydınlanmayla birlikte modernleşme, akla, sanata ve bilgiye odaklanmıştır. Aydınlanmanın eşliğinde olan yenedünya düzeni bu kelimenin tam anlamıyla içeriğini yaşamaya başlamıştır. 19. yy.'da sanayi devrimi sonrası ile modernlik, geçmiş geleneksel bilgilerden beslenmek yerine artık onları Kumar'ın da dediği gibi geçmiş zamanlardan bir kopuş ayrıca geçmişin bugüne yönelik bir hazırlık olmanın dışında anlamsız olduğunu düşünmüştür. Dolayısıyla 20. yy.'ın başlarında yeni modernlik anlayışı geçmişi ile bağlarını koparıp yeni anlama bürünmüştür. Bu çağın bireyi geçmiş dönem modernliğin işe yararlığını sadece kendi olduğu durumun niteliğini anlaması açısından önemli olduğunu düşünmüştür. Buna örnek verecek olursak; "Fransız Devrimi modernliğe karakteristik biçim ve bilincini- akla dayalı devrim- kazandırdıysa, Sanayi Devrimi de maddi tözünü sağlamıştır (Kumar, 2004, s.103)". Aynı şekilde bu iki modernleşme türüne günümüzde teknolojik devrimler olarak da ekleyebiliriz. Bu bağlamda modernleşme çağlar içinde bir dönüşüm geçirmekle kalmayıp isminin de "moda" kelimesinden çıkıp günümüzde kadar dönüşüm içinde olmuştur. Modernite, modern, modernlik, modernizm, postmodernizm... vb. gibi örnekler verilebilir. Sanayi dönemi sonrası özellikle birçok alanda kullanılmaya başlanılan modernizm kelimesini baktığımızda sanayi devrimi öncesiyle ilişkilendirebiliriz. Kelimenin günümüzde farklı kullanımı ya da tam anlamıyla anlaşılabilmesi için William R. Everdell' den yapacağımız; "Modernizmin Ne Olduğu ve Belki de Ne Olmadığına Dair" adlı konu başlığıyla açıklık getirebiliriz.

Modern öncesi toplumlarda, bir nesnenin, malzemenin ya da bir kavramın ne olduğu üzerine açıklamalar olmuştur. Doğrudan rasyonalist ve tek bakış açısının yanında alternatif bir yön sunan modernizm bakış açısını "Modernizmin Ne Olduğu ve Belki de

Ne Olmadığına Dair” konu başlığını referansla yeni bir bakış açısıyla tanımlayabiliriz. Everdell, modernizmin tam anlamıyla tanımlaması için modernizmin çevresini sarmalamış olan kalabalıktan kopartılması gerektiğini düşünmüştür. Everdell’e göre;

Modernizm, endüstriyalizm, kapitalizm, Marksizm ve Aydınlanma değildir. “Modernizm, Cyril Black’ in ve diğer ekonomi tarihçilerinin “modernleşme” adını verdikleri şeyle aynı değildir; onlara göre “modern”, neredeyse “sanayileşmiş” le eş anlamlı olup, on sekizinci yüzyıl sonunda İngiltere’de başlayan bir sürecin sonuçlarına atıfla kullanılmaktadır”. Bu 14. yy. kentlerinin yeniden ortaya çıkışıyla günümüze kadar olan süreç içerisinde tarihçilerin kullandığı sanatsal “Modern Tarih” teriminin kullanımıyla yakın bir kullanım olduğu düşünülür. “Jürgen Habermas” ı izleyen birçok Alman kültür eleştirmeni de, Aydınlanma Çağı’yla başlayan “modern” bir dönem olduğunda ısrar etmişlerdir.” Bununda geriye dönük bir tanım olduğu düşünülür. (Everdell, 2012, s.21).

Ayrıca başka bir deyişle Özi Huntürk’ e göre de “modernizmin kökeninde 1737’de Jonathan Swift’in ‘Kitapların Savaşı’ (The Battle of the Books) kitabında modern sözcüğünü klasikten sapma, klasiğe karşı anlamında kullanması yatar. 1901 itibarıyla sözcük teolojide kullanılır (Huntürk, 2011. s.189)”. Günümüze kadar birçok alanda kullanılmış modernizm kullanımı eskilere dayandığı görülür. Bundan yola çıkarak Rönesans’ ın “yeniden doğuş” olarak ortaya çıkması modernizm olarak düşünülebilir ama onu Rönesans ile kısıtlama bir eksiklik olarak görülür. “Ortaçağdan beri ortaya çıkan bütün sanat anlayışları, şu ya da bu şekilde modernlik düşüncesiyle ilişkilidir. Herkes tarafından 19. Yüzyıla bağlantılı olarak kastedilen modernlik ise Habermas, romantik modernlik demektedir (Yılmaz, 2005, s.13)”. Yılmaz’a ona göre modernizm gelenek ve yenilik karşısında bir karşıtlık oluşturmaktır. Bu bağlamda modern anlamda olan yeniler yüceltilmiş eski olanlar ise yerilmiştir. Dolayısıyla modernizm tam anlamıyla köklerinin 19. yy. modern dönem öncesine dayandığı da görülür. Bu konuya Everdell şöyle açıklık getirmiştir:

Modernizm çok uzun ömürlü olduğu için, onu on dokuzuncu yüzyıl sonuyla özdeşleştirmek anlamsızdır. Modernizm uluslararası olduğu için onu, Ezra Pound’ un faşizmi gibi, esasen Modernizm’ e karşı tepki olan akımlarla özdeşleştirmek de anlamsızdır. Ve modernizm disiplinlerarası olduğu için, ona Jugendstil, Art Nouvea veya Bauhaus demek, parçayı bütünle özdeşleştirmekten farksızdır. “Modernite” nin, değişimin hızındaki değişimden öte, herhangi bir anlam ifade edip etmediğini sormak için haklı nedenler vardır. Fakat insanların düşünme biçimlerinde ve kültürlerinde, teker teker belirlenebilecek değişimler yaşandığı, bu değişimlerin hepsinin birbirine bağlı olduğu ve toplu olarak ele alındıklarında bunlara “Modernizm” denebileceğine hiç kuşku yoktur. Modernizmin öyküsü Alman matematikçilerle başlar ve oradan Viyana, Berlin, Bern ve Kopenhag’ daki fizikçilere, bir

Fransız ressama, Fransız ve Amerikan şairlere, İspanyol bir dokubilimci ve siyasetçiye, Viyanalı bir psikoloğa, Flaman bir biyoloğa, İngiliz, Alman ve İtalyan mantıkçılara, New York'taki bir film yapımcısına, Paris' te yaşayan bir İspanyol ressama, İsveçli bir oyun yazarına, Viyanalı, New Orleanslı ve St. Petersburglu (Rusya) müzisyenlere, Dublinli bir roman yazarına ve Münih'teki Moskovalı bir ressama doğru gider (Everdell, 2012.24,28).

Araştırmanın bu bölümünde modern sanatın tam anlamıyla hangi tarihte olgunluk dönemine ulaştığı üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Resim sanatında modern sanat etkilerinin tam anlamıyla görülmeye başladığı, 19. yy. 'ın endüstriyel devrimi ile olgunluk kazanmıştır. Özellikle empresyonizm ile birlikte etkilerinin tam olarak görülmeye başlanıldığı dönem içerisinde karşılaşabiliriz. Modernizm zaman içerisinde teknolojik gelişmelerle birlikte dönüşmüş ayrıca çok sayıda tartışma konusu olup 20. yy.' in sonlarına doğru yerini Postmodernizm' e bırakmıştır. Sanat alanında önemli kırılma noktaları yaratan modern sanat döneminin soyutlamayla birlikte başladığı düşünülür.

Modern sanat tarihçileri, modernizmin temel eğilimini genellikle soyutlamaya yönelen bir yol olarak belirtirler. Hatta gerçekten ilk soyut yapıtı kimin yaptığı söz konusu olduğu için, bu yolu bir yarış pistine benzetme eğilimi de vardır. On dokuzuncu yüzyılda öncü resim, çoğunlukla açık hava ve cansız doğa resimleri aracılığıyla geliyordu. Tarihsel konulara yöneldiği zaman da, Cezanne'ın Yıkılanlar tablosunda olduğu gibi edebi öğeleri görsel bakımdan en aza indirgenmiş, tarihsel içeriği genelleştirilmiş ve simgeler aracılığıyla anlamı belirsizleştirilmiş sınırlı bir biçimini yeğliyordu. Tutkulu ve araştırmacı sanatçı için en önemli davranış, yaratıcı gücünü bir kategori olarak tarihsel resimlere yönelmemektir. Bu da batıdaki geleneksel sanatın baş tacı ettiği en akademik, en kültürlü sanat biçimini bir yana bırakmak anlamına geliyordu (Lynton, 2015, s.19)".



Görsel 1.1. Paul Cezanne, "Yıkılanlar", 208 cm x 252 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1906, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD.

Modern sanatı tek bir akımla tanımlayacak ya da baskın gelen bir teknik biçimi olmasa da onu diğer sanat dönemlerinden ayırt eden bazı özellikler ön plana çıkmaktadır. Bu özelliklerin en önemlilerinden birisi de şüphesiz ki soyut kavramının ve beraberinde getirdiği düşünce ve malzeme olarak alternatif ifade biçimleridir. Bu bakımdan modern sanatı tetikleyen olgulardan bir tanesi doğayı hiçe sayan sanayi devriminin modern sanatı tetiklemesidir. Gelenekselleşmiş kurallara ve belli kalıplara bir başkaldırma olarak doğan modern sanat tüm bu kurallara yapısal olarak sorgulayıcı yaklaştığını görebiliriz. Öncesinde dini ve mitolojik olaylarının betimlendiği resimlerde, bu dönemle birlikte artık betimlenen olayın hayata dair veya sanatçıya dair bir iç dünyanın yansımasının olduğunu görebiliriz. Dinsel konular yerini resimde dünyevi konulara bırakmıştır. Aklın hür iradesi önem kazanmış, bilinçli kullanıldığı vakit çevresindeki birçok ilahi ve bilimsel olayların çözülebileceği ön görülmüştür. Sanayi devrimi sonrasında çıkan bu alternatif ifade biçiminin, tamamen özgürlükçü bir istek bağlamında mı çıktığı ya da endüstrinin getirdiği ekonomik buhranın toplum üzerinde psikolojik çöküntüler sonucunda mı meydana geldiği, üzerinde durulması gereken önemli sorulardır. Bu konunun endüstri sonrası girilen modern çağda hızla büyüyen teknoloji ile doğrudan ilintili olduğu da görülebilir. Teknoloji döneminin modern sanatı, geleneksel bağlamda edinilmiş görüş alışkanlıklarını teorik ve düşünce bağlamında tersine bir ifade biçiminin olduğunu savunur. Sanatçı bu çağ da, geçmişe bir başkaldırı ve çağının anlatım biçimleri ile kendisinin merkezde olduğu bir düşünce yapısını benimsemiştir. Teknolojinin olanakları ile yeni anlatım biçimlerini yakalamanın yanında plastik sanatlarda bir biçimsel parçalama eğilimi olmuştur. Erick Fromm bu parçalama iç güdüsünü şöyle söyler; “parçalayarak yok etme içgüdü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir (Derel, 2004).” Dolayısıyla sanatçının parçalama eğilimi sanayileşme ve kentleşmeyle de ilintisi oldukça önemlidir. “19. yüzyılın sonlarındaki hızlı sanayileşme ve şehirleşmeye, yani sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusu gibi paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepkiydi (Shider, 2004, s.370)”. Teknolojinin olanakları ile biçimsel parçalamanın gerçekleştiği ve teknolojinin endişe verici bir hızla gelişimi karşısında sanatçının tutumunu Turani şöyle açıklamıştır:

Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri, toplumu olduğu gibi, sanatçıyı da iç huzursuzluklarına götürmüş ve hürriyetini sınırlamıştı. Materyalizmin sebep olduğu bu devamlı endişe ve huzursuzluklara, içsel bir tepki olarak sanatçı, resminde onu

parçalayıp yok etmekle cevap vermişti. Kübizm ve ekspresyonist (dışavurumcu) akımlar, eşyanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişler; bunu, eşyanın dış görünüşünü anlatım aracı olarak reddedip tuvalinden tüm olarak atmakla materyalist düşünüşe, materyalizme karşı olan bıkkınlığı belirten ilk soyut resim sanatçıları izlemiştir (Turani, 2013, s.555).

Bu yeni sanatçıların sanat anlayışında “bireyler” ve “toplum” yerine “bizi” ve “beni” ele aldığını görürüz. Cezanne, Picasso ve Braque gibi sanatçılar biçimsel parçalamaları elde etmeye çalışmışlardır. Bunlardan önce ise modernizmin filizlenmeye başladığı dönemlerde sanatçılar bu parçalamayı günlük olayları doğrudan tuvale taşıyarak elde etmeye çalıştıklarını da görebiliriz. Bu başlangıçta biçimsel parçalamadan önce biçimsel yansıma yani sosyal ve kültürel açıdan toplumsal yaşam doğrudan tuvale yansımıştır. Sanatçı bu ifade biçimini kullanırken modern çağın ona kazandırdığı “öznel kimlik” altında yapmıştır. Şöyle ki modern çağın sanatçı için en büyük getirilerinden birisi de ‘Birey’ kavramının gelişmesidir. Sanat artık belli bir himayenin altından çıkıp tamamen sanatçının duygularına ve iç dünyasına odaklanan bir anlayış olmuştur. Tzvetan Todorov, Bernard Focroulle ve Robert Legros’dan yaptığımız alıntıda, modern zamanlarda bireyin doğuşu şöyle ele alınmıştır:

Modern çağda bireyin doğuşu? Bir anlamda, her toplum bireyden oluşur. İnsanlar insan olalı birbirlerini tanırlar, birbirlerini ayırt ederler, kendilerine özgü nitelikler belirler bir kimlik edinirler, kısaca bireyler gibi davranırlar, kendilerini bireyler olarak ele alır ve algırlar. Yine de modern toplum yeni bir türde bireylerden oluşur. Birbirlerini eşit, özerk ve birbirinden bağımsız varlıklar gibi görüp davranmaya başladıklarında, insanlar aslında sözcüğün bilinmedik anlamıyla, hatta gerçek anlamıyla birey olmuşlardır. Demokrasinin kökeninde yer alan insan ilişkilerindeki bu dönüşüm modern çağın başlangıcında ortaya çıkar. Hümanizma bir kanıttır (Todorov, vd. 2011, s.61).

Sanayi devrimi sonrası çıkan farklı toplumsal sınıflar modern sanatta, sanat alanında da ortaya çıkmıştır. Bu çağ içinde sanatçılar ait olduğu sınıfın içinde var olmuştur. Sanayinin ortaya çıkardığı burjuva sınıfı sanatı da yönlendirmiştir. Bir nevi Rönesans sonrası hiyerarşik olarak aristokrasi veya soylu sınıfı kendisini bu çağda birlikte burjuva ya da elit kesime bırakmıştır. Dolayısıyla bu çağın sanatına bakıldığında sanatın kendisini farklı başlıklar altında yenileyip zihniyet olarak ise kendini tekrarladığı görülmektedir. Ama bu tekrar yenilikçilik getirerek eleştirel bir tekrar olmuştur. Unutulmaması gereken bir diğer konu ise modern öncesi toplumlarda bireyi birey olarak özgür kılınma anlayışının reddedilmiş olması ve bireyin doğmasını bir yurttaş olarak kabul etmesidir. Doğuştan gelen belli haklarının ötesine geçilemeyip

bireyin kendi sınıfının ötesine geçme gibi bir lüksü olmamıştır. Ancak modern çağ ise bu anlayışları tamamen değiştirip bireyi insan olarak ele almış ve ona özerklik haklarını tanımıştır. Böylelikle insanlar çoğu toplumlarda ve çoğu konuda özgürlüklerini ortaya koymak için özerk bir toplumun temellerini atmışlardır.

Modernizmin erken dönemlerinde sanatçı için önemli olan husus toplumsallıktan önce bireyselliktir. Yani sanatta önemli olan husus duygular olmuştur. Sanatçının bir işçi konumunda olmadığı, tamamen duygularının yansımalarını resmettiği 19. yy. modernizm açısından önemli olmuştur. Sanatçı burada ise duygu bağlamında toplumsal olanın bireysel yansımasıdır. Bu yaklaşımın daha iyi açıklanabilmesi için Fernando Pessoa' dan yapacağımız alıntı yerinde olacaktır.

Klasik ideallerin çöküşü bütün insanları potansiyel sanatçılar, dolayısıyla kötü sanatçılar haline getirdi. Sanatın sağlam bir yapı, titizlikle uyulması gereken kurallar gibi kıstasları varken, pek az insan sanatçı olmaya cesaret edebilirdi, edenlerin çoğu da gerçekten iyiydi. Ama sanat bir yaratım değil de, duyguların ifadesi olarak görülmeye başlandı başlanalı, sanatçı olmanın yolu herkese açılmış oldu, çünkü herkesin duyguları vardı (Pessoa, 2016, s.315).

Pessoa'dan yaptığımız alıntıda özellikle üzerinde durulması gereken konu, resme tam anlamıyla duyguların girmeye başladığı dönemin sanayi dönemi sonrası olmasıdır. Çünkü klasik sanatta belli kurallar çerçevesinde sanat amaçlanırken, bu dönem içerisinde amaç, biçim ve üsluptan bir kopuş gerçekleşmiştir. Sanayi devrimi sonralarına doğru sosyo-gerçekçi ressamlar bunun ilk göstergesidir. Örnek verecek olursak, Gustave Courbet'nin "Taş Kıranlar" (1850) çalışmasının toplumsal görüntünün bireysel yansımasının ifadesi olduğunu görebiliriz. Oradaki işçilerin günlük yaşantıdan ve halktan birilerinin olması Courbet tarafından sosyal gerçeklik olarak yansımıştır. Aynı şekilde Jean- François Millet' in "Çapacı" (1862), Cloude Monet'in "Saint-Lazar" (1877), Adolph Menzel'in "Demir Dökümhanesi" (1875) gibi çalışmalarda sosyal gerçekliğin, birey (sanatçı) üzerinden bir yansıması olduğunu görürüz. Bu konu hakkında Shephen Farthing şöyle söylemiştir:

19. yüzyıl hızlı bir teknolojik gelişme ve sanayileşme çağıydı. Adolph Menzel'in (1815-1905) eserleri üslup ve içerik bakımından kariyeri boyunca farklılıklar sergilese de, işçi sınıfının yaşamı ve koşullarını büyük ölçekli resimlerle ortaya koyan sanatçı Almanya'nın en önde gelen realist ressamı olarak kabul ediliyordu. *Demir Dökümhanesi* adlı eser için Menzel, o dönemde Prusya'ya ait olan Güney Polonya'daki Chorzow demir-çelik bölgesinde (günümüz Königshttte denmektedir) 150'den fazla taslak çizmişti. Resmin provokatif modernizmi hızla etki uyandırdı ve resimdeki sanayi işçilerinin zor çalışma

koşulları mitolojik bir öyküye benzetilerek resme *Moderne Zyklopen* (Modern Kikloplar) ismi verildi (Farthing, 2014, s.303).



Görsel 1.2. Adolph Menzel, “Demir Dökümhanesi”, 153 cm x 253 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1875, Yeni Ulusal Sanat Galerisi, Berlin, Almanya.

Menzel’in çalışmasında sanayi devrimi sonrası halkın içinde olduğu durum gerçekçiliğin bir yansımasıdır. Bu gerçeklik teknik ve üslup olarak da reel biçimde kullanılmıştır. Sanayi devrimi sonrası düşünce ve fikirlerin dalgalanması toplumun sosyal ve ekonomik durumlarına bağlı olarak değişkenlik göstermiştir. Sanatçı Courbet’in çalışması da bu bağlamda bu gerçeklik ile uyuşmaktadır. Realizmden sonra ise Monet’yle birlikte bu gerçeklik soyut halini almaya başlamıştır. Artık gerçek olan sadece düşüncede olandır. Bu düşüncede olan ise sanatçının gerçekliği ve öznelidir. Courbet’de ise bireysel gerçeklik keşfedilir ve toplumsal bir gerçeklik olmaya başlar. Dolayısıyla bu iki gerçek birbirinden de beslenir. Monet’nin gerçekliğini ise kendi keşfettiği öznel bir dünyada parçalamalar yakalaması olarak görürüz. Bu parçalamalar ise endüstri ile doğrudan ilişkilidir. “Endüstrinin arka arkaya yapılan icatlarla geliştiği ve bilim dünyasında atomun parçalanmasının problem olduğu yüzyılımız başlangıcında, plastik sanatlarda objeyi parçalama eğilimi belirlemiştir (Turani, 2013, s.550)”. Ayrıca Monet’den önce Courbet’in doğa karşısında gerçekliğini yakalamaya çalıştığını gözlemleyebiliriz.

Bu dönem içerisinde çalışmalarının birçoğunda hem plastik açıdan (realizm) hem de sosyal gerçeklik açısından resimlerinde endüstri toplumlarının sıradan bir gününü resmeden Gustave Courbet’ nin eserlerini örnek verebiliriz. Courbet çalışmalarında insanların günlük yaşantılarını ele almıştır. Bu günlük yaşamlarında altında yatan ise salt gerçek mekân olan doğa olmuştur. Rönesans’ ın tasvirici anlayışına karşı olarak

gerçeği tasvir etme yaklaşımı onu konu olarak doğa ve doğa yaşamına sürüklemiştir. “Doğadan başka kimsenin öğrenci olmak istemiyordu, güzelliği değil, gerçeği arıyordu (Gombrich, 2007, s.511)”. Gerçekliğin özünde demokratik bir sanat olduğunu söyleyen Courbet sadece gördüğünü resmettiğini söylemiştir. “Taş kırınlar” çalışması da bu dediklerini destekler nitelikte olmuştur.

Dizinin üstünde o gün kırılan taşlarla dolu bir sepet taşıyan delikanlı, sırtını izleyiciye çevirmiştir. İhtiyarın yüzü de başındaki geniş kenarlı hasır şapka nedeniyle görünmez. Tamamen tanınmaz hale gelen figürler, kendi sınıflarının anonim temsilcisi olarak resmedilmiştir. Resim bize adı sana belli bir takım bireylerin özel durumunu değil, alt toplumsal sınıflardan herkesin içinde yaşadığı sefaleti anlatır (Krause,2005, s.67)



Görsel 1.3. *Gustave Courbet, “Taş Kırınlar”, 159 cm x 259 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1849, Gemaldegalerie Alte Meister Dresden, Almanya.*

Fransa’daki devrimden ilham alan Courbet’nin resimlerindeki kişiler genellikle ikinci sınıf diye tabir edilen işçi sınıfı olmuştur. Resmin merkezinden, yıllardır alışlagelmiş olan kişileri çıkarıp sıradan insanları merkeze almasıyla radikal bir duruş sergilemiş ve böylece geleneksel akademi görüşlerini reddetmiştir. Fransız ve sanayi gibi iki büyük devrimin sonunda toplumun durumunu göstermek açısından “Taş Kırınlar” çalışması önemli bir gösterge olmuştur. Madelynn Dickerson bu resim ile toplumun içinde bulunduğu sosyal durumu şöyle açıklamıştır:

Taş kırınlar (1849) adlı resmi kırsal yoksulluğu tasvir eder ve aynı şekilde bir yol kenarında koca koca taşları kıran (çok ağır bir iş yapan) iki işçiyi gösterir. Bu resimde, kır yaşamının yalınlığına duyulan özlem duygusu gibi belli romantik unsurlar vardır. Bazı eleştirmenler bu resmin, Sanayi Devrimi’nin mekanik işlemleriyle yorucu bedensel emeği yan yana getiren bir hiciv olduğunu ileri sürmüşlerdir (Dickerson, 2018, s.222).

Araştırmanın bu bölümünde üzerinde durulması gereken önemli husus, sanayi devrimi sonrası sanatçıların tuvallerine toplumun bir yansımasının yakalanmaya

çalışılmasıdır. Modern sanatın getirdiği bireysellik anlayışını Menzel ve Courbet' te gördüğümüz gibi bu iki sanatçının modern sanat sonrası çıkan birçok sanat anlayışına süreç ve zaman kavramını kazandırmasıdır. Daha sonraları modern sanatın öncüleri diye kabul edilen Cezanne, Monet, Seurat, Pissarro gibi sanatçılar bu dönemi güçlendirmiştir.

Modernizmle birlikte sanat tarihinin hiçbir döneminde görülmemiş sanat akımları çıkmıştır. Bu akımların hızla çıkmasına karşılık bir o kadar da hızlı bir tükenmişlik yaşanmıştır. Akımların birbirini beslediği kadar birbirleri üzerlerinde baskınlık da oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemin en büyük getirilerinden biride çoklu ve özgür bir anlatım biçimini sunmasıdır. Tüm bu olanaklar, süreç kavramıyla da doğrudan ilintilidir. Sanatçılar geçmişteki kalıplara ve ideolojilere karşı başkaldırarak tamamen kendi zamanının içinde var olmaya çalışmışlardır. Onlar için önemli olan sürecin doğurduğu yenilikleri yakalamaya çalışmaktır. “Modernlik, geçişsel olandır, kaçak olandır, rastlantısal olandır, diğer yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın, yarısıdır (Batur, 1997, s.22)”. Batur’unda belirttiği gibi rastlantının modernizmin için ne kadar önemli bir kriter olduğunu ve tamamen süreç içinde önemle boy gösterdiğini anlayabiliriz. Enis Batur süreci başka bir deyişle şöyle ifade etmiştir: “Geçmişe fazlasıyla dalmaktan bugünün belleğini yitirir; rastlantının sunduğu değer ve ayrıcalıklardan feragat eder; zira özgünlüğümüzün neredeyse tamamı zamanın duygularımıza bastığı damgadan geliyor (Batur, 1997, s.24)”. Batur böylelikle zamanın ve anının bellek üzerinde bilinçaltını harekete geçirdiğinin önemini vurgulamıştır. Mehmet Aksoy ise bu konu hakkında sanatçıyı bir avcıya benzetmiştir. “Her sanatçı biraz tesadüf avcısıdır. Tesadüfleri yaratırsın ve avlarsın” (http-1). Turani de bu süreci şöyle açıklamıştır: “Esasen plastik sanatlardaki yenilikler, eserlerin maddesini oluşturan yeni malzemeler kullanıldığı sırada ortaya çıkmaktadırlar (Turani, 2013, s.551)”.

Enis Batur, Mehmet Aksoy ve Turani’den yaptığımız alıntılarda, modern sanatın süreç ve anı yakalama üzerindeki önemi vurgulanmıştır. Bu anlayışların zaman içerisinde gelişerek temel konu haline geldiğini de görebiliriz. Örneğin empresyonizm, kübizm, arazi sanatı, performans, gibi sanat akımları bu kavramlara doğrudan hizmet etmişlerdir. Araştırmanın temel konusu olan “malzeme”, plastik sanatlardaki önemi modern sanatla birlikte artmıştır. Malzeme her ne kadar kolaj olarak Picasso ve Braque birlikte süje anlamında resim sanatına girmiş olsa da modern sanatın öncü ressamı, Goya, Monet, Cezanne, gibi sanatçılar boyayı bir araçtan çıkartıp amaç halinde malzeme olarak

kullanmaya başlamışlardır. Bunun nedenlerinden bir tanesinde geleneksel resim anlayışına karşı bir başkaldırı olarak düşünebiliriz. Onlar için boya bir araçken temel bir sorgu malzemesi haline gelmeye başlamıştır. Çeşitli dokular ve renk lokasyonlarıyla denemeler yaparak, boyayı işlevi dışında özel bir malzeme olarak kullanmaya başladıklarını görürüz. Boyayı artık bir amaç için önemli bir unsur haline getirdiklerinde ise doğa resimleri onlar için önem kazanmıştır. Ayrıca bu sanatçılar dışında Fontainebleau Okulu ve Barbizon sanatçıları da bu anlayışın önemli temsilcileri olmuştur.

Modern sanatın getirisi olan çoklu anlatım ifadelerinde, malzeme somut anlamda bir süreyken dönemin sonlarına doğru kendi anlatımının yanında soyut bir rol de almaya başlıyor. Özellikle soyut sanatın hızlı ilerlemesiyle 20.yy.'ın ortalarına doğru kavramsal sanatla birlikte "Fikir" ve "Düşünce"de malzemeye dönüşmeye başlıyor. Artık 20.yy. ortalarında ki sanatçılar için önemli olan malzemenin soyutlaşmasıdır. Malzeme, uygulamanın yanında teorik olarak da konu olmaya başlamıştır. Bu bağlamda düşüncenin de temelinde bir malzeme olduğunu söyleyebiliriz. Böylelikle modern düşüncenin bir kent olgusuna ve kent yaşamına bağlı olduğunu görürüz.

Modern sanatın başlangıcını temsil eden empresyonizm ve sanatçıların boyayı bir tür malzeme olarak kullandıklarını yukarıda belirtmiştik. Bundan yola çıkarak bu dönemin (modern sanat) önemli öncülerinden olan Goya, Monet ve Cezanne'nın çalışmaları üzerinden boya malzeme ilişkisi yakalanmaya çalışılacaktır. Sanatçıların sanata yaklaşımları ve sanat anlayışları referans alınarak gözlemlenmeye çalışılacaktır.

1.2.Öncü Sanatçılar

Sanat eseri ve sanatçıların kökeni sanattır. Köken sanat eserinin içinde var-olanın varlığının oturduğu, varlığın geldiği yerdir. Sanat nedir? Onun varlığını gerçek eserde anlarız. Eserin gerçekliği, hakikatin eserde işbaşında olmasıyla ve hakikatin gerçekleşmesiyle belirlenir. Bu gerçekleşmeyi biz dünya ve yeryüzü arasındaki kavganın ilanı olarak düşünürüz. Bu ilanın toplanmış hareketliliğinde sakinlik bulunur. Eserin kendi içindeki sakinlik buraya kurulur (Heidegger, 2007, s.48).

Martin Heidegger'den yaptığımız bu alıntı modernizmin köklü bir değişiklik yaptığı sanat, sanat eseri, sanatçı ve sanatın temel unsurlarının yeniden ele alındığı bu döneme birer hatırlatmadır. Bu dönem sanatçıların tam olarak peşine düştüğü aklın gerçeğinde yatan hakikatin gün yüzüne çıkmasıdır. Hakikat temelinde özgünlüğü barındırır. Özgünlük tek olan biricik olan ve nevi şahsına münhasır olandır. Bu

kavramları modern sanat öncüleri bağlamında ele aldığımız vakit eser ve sanatçılar üzerinden bunlar rahatlıkla okunabilir. Dolayısıyla modern sanat akımının öncü sanatçılarına bakılmadan önce Heidegger'in 'hakikat' kavramıyla yeniden sorgulanmalıdır.

Bu dönemin ve bu konunun tam içeriğine bakılmadan önce içeriğin ve alt başlıkların oluşturduğu temel başlık olan öncü sanatçıların "öncü" kelimesine bakmak lazımdır. Yani aşağıda açıklayacağımız isimlerin temel özelliklerini belirten diğer sanatçılardan farklı kılan özelliklerin totalinde olan "öncü" kelimesinin anlayışının ne olduğu ya da Everdell' in "Modernizm Ne Olduğu ve Belki de Ne Olmadığına Dair" konu başlığını referansla "Öncü" nün Ne Olduğu ve Belki de ne Olmadığına Dair" başlığı altından bir açıklık kazandırabiliriz.

Modernizm temelinde yatan akılcılık, alternatif bakış açıları ve küresel bilgi yayılımı anlayışlarını temel alarak bu diyalektik alışverişi Everdell ile sağlayabiliriz. Modernizmin çoğulcu anlatımıyla birlikte öncü kelimesi günümüze avangart olarak dönüşmüştür. Fransızca kökenli olan 'avangarde' dilimizde avangart olarak yer bulmuştur. Fransa da askeri bir terim olan 'öncü birlikte' olarak kullanılmıştır. Kültür, sanat, politika alanlarında genellikle kullanılan avangart (öncü, yenilikçi) deneysel işler ya da yenilikçi bağlamıyla özdeşleşir. Bu bağlamda bir işe ya da birine avangart denebilmesi için kendinden sonrası için öncü olması lazımdır. Buna örnek verecek olursak sinema alanında Danimarkalı yönetmenin Lars von Trier'in başyapıtı 'Dogville', sine-tiyatro bağlamında avangart örneklerden biridir. Graffiti sanatçısı Banksy'nin sanatı sokağa taşıyarak sokak-sanat ve grafiti açısından avangart sanatçı ve sokak sanatına öncülük eden bir isim olduğu söylenebilir. Modern felsefenin babası olarak bilinen Descartes felsefe alanında avangart bir sanatçıdır. Modern roman yazarı bağlamında Victor Hugo da örnek verilebilir. Bu örnekler farklı disiplinlerle çoğaltılabilir.

Sanat alanında avangart kelimesini ilk kullanan ise Fransız sosyalizminin kurucusu olan Saint Simon'dur. Sanat alanında modernizm sanat akımını avangart bir akım olarak düşünülebiliriz. Keza aynı şekilde Picasso' nun kolajları, Marcel Duchamp'ın hazır nesnesi, Kurt Schwitters'ın Merzbau' sı enstalasyon anlamında avangart sayılabilir. Bu yaklaşımlara öncülük eden modern sanat ve beraberinde getirdiği akımlar 20. yy. ve sonrası için avangart sayılmıştır. Dolayısıyla bu bölümde

sanatın 19. yy. avangardı olarak modern sanatın avangart sanatçıları üzerinde durulmaya çalışılacaktır.

Modern sanatın tam anlamıyla filizlenmeye başladığı akım empresyonizmdir. Öncesinde Goya, Manet ve Cezanne bu filizlenmede avangart sanatçılar olmuşlardır. Bu üç sanatçı arasındaki geçiş evrelerinden doğan modern sanatı şöyle örneklendirebiliriz. Goya'nın var olan hayata dair gerçekliği resimlerinde temel konu haline getirdiği görülür. Konular modernleşme arifesinde olan toplumların gündelik hayatından seçilir. Aristokrasinin gerçek yüzünü, savaşın yarattığı felaket, ekonomik çöküntüyü resimlerinde ironi olarak izleyiciye ulaştırmıştır. Goya tüm bunları kraliyet sarayının himayesi altında ve kralın baş ressamı olarak yapmıştır. Akademiye bağlı kalarak klasik anlayışta kusursuz işler üretmeye devam etmiştir. Kariyerin sonlarına doğru saray ile arasının açılması sonucunda ürettiği politik işleri, sonrasındaki sanatçılar için önemli rehber olmuştur. Goya özerk konu seçimlerini ve barok- romantik dışavurumculuğunu bir araya getirerek yeni bir anlatım biçimi yakalamaya çalışmıştır. Goya'nın ironik konu seçimlerinde endüstrinin olgunluk döneminde olduğu kent hayatı üzerinden sınıfsal farklılıkları bir arada kullanarak yeni bir tezatlık yakalamaya çalışıldığını gösterir. Yani kompozisyonlarda kullanılan imgeler geleneksel sanat kurallarının dışında, sınıf farklılığı gözetmeksizin, figürleri alışık olmadığımız resim düzleminin içinde görmemiz bu tezatlıklara örnek olarak düşünülebilir. Tüm bu yaklaşımları benimseyip ve yeni anlatım biçimi ile doğaya ait bir yaklaşımı olan Cezanne ise teknik, düşünce ve içerik bakımından kübistlerin avangardı olarak görülür. Bu üç sanatçı dönemler arası köprü görevi görmüşlerdir. Var olanın üstüne yeni bir şey ekleyerek sonrası için aktarım kaynağı olmuşlardır. Araştırmanın bu bölümünde resim sanatı alanında, Modern Sanat'ın avangartları olarak kabul gören, teknik, içerik, biçim ve düşünce bağlamında yenilikler getiren Goya, Manet ve Cezanne üzerinde durulmaya çalışılacaktır.

1.2.1.Francisco Goya

Francisco Goya'nın yıllardır süregelen modern sanatın öncüsü olup olmadığı hakkındaki tartışmalar yıllarca devam etmiştir. Sanat tarihinin kronolojik akımlarına baktığımızda Goya'nın, Romantizm sanat akımının önde gelen sanatçılarından olduğunu görürüz. Sanatçıyı "Modern Sanatçı" başlığı altında düşünmek için toplumun değişim evrelerini göz önünde bulundurmak lazımdır. Netice olarak tarihte

baktığımızda ister küçük yapılı olsun ister büyük, tüm yenilikler değişkenliğin izlerini taşımaktadır. Bu bakımdan Goya'nın modernleşme toplumuyla birlikte modern sanatın öncüsü olduğunu anlayabilmemiz için dönemin birkaç köklü değişikliklerine bakmamız, olaya açıklık kazandırmak açısından yararlı olacaktır.

Bilindiği gibi Goya 1746 yılında İspanya'da doğmuştur. O yıllarda tüm Avrupa'yı etkileyen ve Yeni Çağ'ın bitmesine Yakın Çağ'ın başlamasına etki eden Fransız devrimi dönemin değişimi açısından en büyük etki olmuştur. Devrim, 14 Temmuz 1789'da Fransa'daki geleneksel olarak yılladır süren mutlak monarşi yönetimine karşı Bastil Hapishanesi'ni farklı sınıflardan isyancıların basmasıyla başlamıştır. İsyanın en büyük nedeni Demokrasi'ye olan özlem olmuştur. Devrimin başarılı olmasıyla birlikte, krallıkla yönetilen birçok Avrupa ülkesinde devletlerin güç kaybetme korkusu başlamıştır. Bu isyan sonucunda "halk"ın toplum içinde varlığı ve önemi değer kazanmıştır. Egemenliğin halka ait olduğu kabul edilmiş ve halk istediği gibi düşünme özgürlüğüne kavuşmuştur. Bu gelişim modernizm ve modern sanatın en büyük anahtarı olmuştur. Bir diğer değişiklik ise ihtilalden önce temellerinin atıldığı sanayi devriminin ilk atılımını yapan İskoç James Watt'ın buhar makinesini icat etmesidir. Bu gelişme hızlı bir şekilde büyüyecek olan köyden kente göçün ve modernleşmenin başlangıçlarından olmuştur. Bunların yanında modern sanat üzerinde etkisinin olabileceğini düşündüğümüz 'Yedi Yıl Savaşı'dır. Bu savaş 1756-1763 yılları arasında Avrupa'daki birçok güçlü devletin karşılıklı olarak askeri çatışmasıyla başlamıştır. Savaşın en büyük nedeni ise Fransa ve Büyük Britanya arasındaki sömürge yarışı olmuştur. Sömürge nedeni bu savaş, küresel anlamda gerçekleşmiş ilk savaş olarak bilinir. Ayrıca bu tarihlerde Avusturya Veraset Savaşları sona ermiştir.(1748). Bu savaşın nedeni ise Habsburg Hanedanı'nda imparatoriçe Maria Theresa'nın tahta gelmesi olmuştur. Onun tahta çıkmasıyla birçok kültürel ve politik değişimler gerçekleşmiştir. Tüm bu gelişmelerin tarihlerine baktığımızda, bunlar ve bunlar gibi örnekleri çoğaltabileceğimiz değişimlerin ortak noktası, birçoğunun 18. yy.'ın ikinci yarısında gerçekleşmiş olmasıdır. Yüzyılın bu dönemi bize, bir değişikliğin yeni değişiklikler meydana getireceğini göstermiştir. Modernleşmenin temellerinin atıldığı bu tarihlerde Goya'nın da bu zamanlarda saray ressamı olarak çalıştığını görürüz. Netice olarak o dönem içerisinde küresel çapta tüm değişikliklerden olumlu yada olumsuz olarak ilk etkilenen saray yönetimi olmuştur.

“İnsanlık tarihinde yaşanmış siyasi ve sosyal gelişmeler, büyük bunalımlar ve savaşlar beraberinde büyük yıkımları da getirmiştir. Sosyolojik bir varlık olan sanatçılar hem toplumsal hem de kişisel bunalımlarının yarattığı acı ve kaygılarla sanat tarihinde yaratım süreçlerine yön vermişlerdir (Batur Çay, 2017, s. 89)”. Bu değişikliklerin etkilenen sanatçılardan Goya, sanat tarihinde çalışmalarıyla derin etkiler bıraktığını görürüz. Örneğin “Savaşın Felaketleri” adlı serisinde ve “3 Mayıs 1808” adlı tablosunda bu değişimlerin izlerini rahat bir şekilde görebiliriz.

İspanyol ressam, gravür ve grafik sanatçısı Francisco de Goya, 19. yüzyılın başlarında yaptığı işlerle dönemin en tartışmalı ressamlarından biri olmuştur. Kariyerinin başında İspanyol Kraliyet Sarayı’nın ressamı olarak başlayan Goya, bu işinin yanından bir yandan da burjuvazinin portresini yapmıştır. Bunların yanında resmini yaptığı bu insanların, acımasız, entrikacı Dünyalarını ve halka mesafelerini kara mizahıyla hicivli bir şekilde yansıtmıştır. Goya’nın yaşamına ve kariyer dönemlerine baktığımızda yukarıdaki belirttiğimiz gelişmelerden etkilenen (şahsi olmamakla birlikte) ve Napolyon savaşlarında yaşadığını görürüz. İspanya’nın sahip olduğu dünyanın en büyük deniz filosuna sahipken savaş sırasında deniz kuvveti olma unvanı İngiltere tarafından ele alınmıştır. Bu ve bunun gibi düşüşler hızlı bir şekilde yaşanırken, halk günden güne fakirleşmeye doğru gitmiş ve suç oranları da gittikçe artmıştır. Bu değişimlerin tümünün Goya’ nın eserlerinde ruhsal olarak yansıdığını görebiliriz (Krausse, 2005, s.54).

Modern Sanat, bilinç kavramını gün yüzüne çıkarmaya başlamışıyla anlam kazanmaya başlamıştır. Bu da sanatçıların sorgulayabilme ve eleştirebilme anlamına gelmektedir. Sipariş resmin yanından sanatçının iç dünyasının önemi modern sanat için oldukça önemlidir. Bu bakımdan Goya’nın yaşantısının, tuvallerine bilinçaltının yansımaları olduğu söyleyebiliriz. Bu konu hakkında Ümran Bulut’un Isadore Rose’den yaptığı alıntı da şöyle açıklık getirilmiştir:

Fiili olarak İspanya- Fransa savaşına katılan Goya’ nın sanatsal kişiliği, içinden çıkılmaz fırtınaların, düşlerin, akıl dışı dünyanın karabasanlarının şeytani ve ölümcül görüntülerinin kabul gördüğü bir kişiliktir. Bilinçaltından doğan, düşler dünyasının imgeleri, izleyicileri, yüce ya da korkunç biçimlerin dile getirildiği bir evrene götürmekte ve “kara romantizm” in tanımına uygun resimleriyle bütünleştirmektedir (Bulut, 2003, s.90)”.

Savaşın etkileri Goya’da özellikle baskı çalışmalarında görülmektedir. O bu resimlerin kurguladığı mekânları ve kompoze ettiği figürleri, kendinden önceki

ressamların işlerinden farklı olarak fantezi dünyasına girmeden ele almıştır. İnsanın iç dünyasındaki şeytani kötülükleri bir beden üzerinde toplamıştır. Bu bedenler genellikle savaşın felaketine sebebiyet veren kişilerin tasviri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşımı da öncüsü olduğu romantizm sanatını destekliyordu. Netice olarak romantizmin özünde bireyi ön plana çıkarmak ve geleneksel olana karşı çıkma anlayışı yatmaktadır. Bu yaklaşımla Goya'ın yaptığı çalışmalar kendi iç dünyasının yansıması olduğu kadar toplumun iç dünyasının bir yansıması olmuştur. Toplumun bilinçaltında yatan kötülük kavramını "Savaşın Felaketleri" serisinde ele almıştır. Bu serisi Fransız İhtilali'nden sonra pekişmeye başlayan milliyetçilik duygularına birer eleştiri olmuştur. Gerçek dünyada tüm bu kötülüklerle karşı kullanacağı hiçbir politik gücü olmayan Goya, tüm bu felaketi yaratan bireyleri resimlerinde cezalandırılmış gibi karşımıza çıkarmaktadır. Resimlerinde bu kötülüğe sebebiyet verenleri, kazığa çakılarak, kolları veya vücudunun bir bölümü kesilerek yâda dallarda sallanarak görmekteyiz. Figürler bazen canavarlaşır bazen de masum bir şekilde derin anlatımlarla ele alınır.

Goya'nın Aydınlanma düşüncesinin ortaya koyduğu değerlere duyduğu yakınlık ile İspanyayı yöneten geleneksel iktidar ilişkilerinin egemenlik ortamında hayatını kazanıyor olması, İspanya'nın içine sürüklendiği kaotik ortamda takındığı tutumda kimi belirsizlik olduğu yönünde bir izlenim oluşmasına neden olmuştur. Goya'nın değişen iktidar çevrelerinin taleplerine karşılık verdiği resimleriyle "Savaşın Felaketleri" dizisi ve bu dizinin doğurduğu diğer resimler, kendi değerleriyle hayatın önüne koyduğu gerçekler arasında hayatını kurmaya çalışan olağandışı bir sanatçı portresi çıkarmıştır ortaya. Belki burada, "Savaşın Felaketleri" dizisinin ancak sanatçının ölümünden otuz beş yıl sonra sergilenenmiş olmasını dikkate alarak, bilinçli olarak gölgede bıraktığı bu işlerin Goya'yı anlamak için bir işaret olarak açığa çıktığını görmek olanaklı olacaktır. "Savaşın Felaketleri" dizisi Goya'nın hayatında gizli bir yeraltı nehri gibi akıp durmuş ve kendi yatağını bulduğunda son sözün nasıl olacağını biçimlemek üzere ortaya çıkmıştır(Mustafa Okan, 2006, s.132)".



Görsel 1.4. Francisco Goya "Savaşın Felaketleri", 82 parçadan oluşan gravürlerden birisi.

Goya'nın resimleri tarihe tanıklık açısından döneminin birer belgeleri olmuştur. Dönemin içinde olduğu savaş durumlarını ve savaşın altında yatan kötülükleri öznel bir anlatımla ele almıştır. Yaptığı tablolar daha sonrasında birçok sanatçı için hem teorik hem teknik bağlamda referans olmuştur. Buna örnek verecek olursak “3 Mayıs 1808” tablosunun (Görsel 1.5.) birçok sanatçı tarafından yeniden kompoze edildiğini görürüz. Farthing, Goya' nın gerçek tarihi olaydan betimlediği tablo hakkında şunları söylemiştir:

Bir Fransız infaz mangası, Fransız işgaline karşı ayaklanan İspanyol asilerin gerçekleştirdikleri eylemler sebebiyle, ceza olarak, Madrid' teki sivilleri katletmektedir. İsyan, bir gün önce, 2 Mayıs 1808'de gerçekleştirilmişti. Goya, Fransız işgalinden önce İspanyol kraliyet ailesinin saray ressamıydı ve Bonapart rejimi sırasında da bu görevini sürdürdü. 3 Mayıs 1808 adlı bu resim, Fransız işgali sonra erdikten bir yıl sonra yapıldı. Sanatçı, Barok-Romantik dışavurumculuğunu bir araya getirdi ve dehşetin ışıkla vurgulandığı sahne için ürkütücü bir fon sağlayan gölgeli zemin ile durumunun dramatik yönünü açığa çıkardı. (Farthing, 2014, s. 270).

Goya bu tabloda durumun vahşetini daha da belirgin kılmak adına renk kullanımına başvurmuştur. Mahşer etkisini yaratmak için kontrast renkleri bir arada kullanmıştır. Kompozisyonun ortasındaki yapay ışık infazcılarını aydınlatmaktadır. Onlar için doğmayı umdukları bir umut ışığını temsil etmiştir. Tabloda iki farklı sınıf bir aradadır. Biri Fransız infaz askerleri diğeri ise işgale karşı ayaklanan siviller. İki sınıfın arasındaki ideolojik farklılıkları da resimdeki imgelerden okuyabiliriz. Bu tablonun çoklu anlatım biçimlerini ele alarak modern sanata öncülük etme anlamında Anna Carola Krausse şöyle açıklık getirmiştir:

Bu resim birçok yorumcu tarafından modern silahların ve bu silahlarla yürütülen savaşın korkunç acımasızlığını kurbanların bakış açısıyla ifade eden ilk sanat yapıtı olarak tanımlanmıştır. Resim kaçınılmaz, Tanrı tanımaz, ölümcül bir güçle karşılaşan insanların içine düştüklerini aczi anlatır. Goya bugün bile güncelliği yitirmemiş olan konuyu istediği şekilde ifade edebilmek için belli formel unsurların yardımına başvurmuştur: Işığı ortadaki baş kurban üzerinde yoğunlaştırmış, kaba, eskizi andıran ve acımasız gelen bir resim üslubu kullanmıştır. Mekânı belirginleştirmemiş ve betimlediği vücutlarda anatomik doğrulardan çok, yaratmaya amaçladığı etkiyici ve mesajı göz önünde tutmuştur. Bu resmetme tarzı ve tarihi bir olaya kattığı eskimeyen güncel yorumla Goya, resmin sanatının geleneksel tarihselcilik akımıyla hiçbir bağı kalmadığını gösterir. (Krausse, 2005,s.55).



Görsel 1.5. *Francisco Goya, “3 Mayıs 1808”, 266 cm x 345 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1814, Prado Müzesi, İspanya.*

Goya'nın “modern sanatçı” kimliği altında konumlandırmak için yaptığı bu sanatsal ifade biçimlerini iki kimlik altında değerlendirmemiz konuya açıklık getirecektir. Bunlardan birincisi; akademi doğrultusunda saray ressamı olarak çalıştığı dönem içerisinde ürettiği ve tamamen istek doğrultusunda şekillenen resimlerinin oluşturduğu kimliktir. İkincisi ise; içinde olduğu saray durumunu yakından inceleyen ve sarayın her türlü felakete sebebiyet veren kararlarına yakından şahit olduğu kimliğidir. Goya sanat tarihinden samimi işlerini bu ikinci kimliği üzerinden ele almıştır. Bu iki kimliği her ne kadar tutuculuk açısından birbirine zıt düşmüş olsa da, birbirini beslediği gerçeği yadsınamaz. Belki de temel hedefinin, sistemin içinden sistemi eleştirmek ya da hiç görmediği bir kaleyi fethetmek girişimi yerine kaleyi keşfedip içerden fethetmek olduğunu resimleri üzerinden görebiliriz. Çünkü bu resimler döneminin gerçeklerinin görgü tanığı olarak çağımıza kalmış belgelerdir.

Geleneksel sanatı yok sayan Goya, resimlerinde Antik Yunan ve Mitolojik kahramanlar yerine, gerçek kahramanları yerleştirir. Dinsel çağrışımlar uyandıran imgeler kullanmak yerine, ütopyik dünyayı, gerçek yaşadığı çağın dünyasıyla değiştirir. Böylelikle onun resimlerinde insanların varlığından haberdar olmadığı hayali karakterler, yerini gerçeğe, insanın yaşamına ve insanların eylemlerine bırakır. Betimlediği sahneler insanların yaşadıkları, sebep oldukları ve engel oldukları eylemlerin meydana getirdiği durumun kanıtı olmuştur. Bu bakımdan izleyici, Goya'nın resimlerinde olayı tüm gerçekliğiyle gördüğü için öznel bir dünyanın yorumunu okumaya başlar. Goya bu eleştirel yapısıyla birlikte yaptığı resimlerin sanatçısı olmaktan çıkar “Goya” olmaya başlar. Çünkü bunlar rasyonalist bir olayın öznel

yorumlarıdır. İzleyici olayı dönemin yazılı kaynaklarından okuduğu kadar “Goya” nın dünyasından da öğrenmeye başlar.

Goya'nın önderliğini yaptığı bu özgürlükçü anlatımlarla birlikte, günümüzde “sanatçı” kavramı yerine doğrudan “isim” in değer kazanmaya başladığını görürüz. Çünkü Goya ile birlikte sanatta, betimleme ve tasvir yerini doğrudan resmi yapan kişinin iç dünyasına bırakmıştır. Bu da bize sanatın biricik ve tek olması gerektiğini göstermiştir. Goya'nın önderliğinde oluşan “biriciklik” ve “teklik” anlayışının sonrasındaki sanatçılarda izlerinin sürdüğünü görürüz. Örneğin Eduard Manet' nin ele aldığı yeni kompozisyonlar, yeni renk kullanımı ve yeni eleştirel resimler Goya önderliğinde gelişmiştir. Bu bakımdan Goya'nın kendi dönemi içerisinde sanatın tüm katı kurallarına yeni bir bakış açısı kazandırarak, kendisinden sonraki sanatçılara avangart olması adına Modern Sanat'ın öncülerinden olduğunu söylememiz yerinde olacaktır.

1.2.2.Edouard Manet

Birçok sanat tarihçesine göre Empresyonizm' in kökenlerinin Manet'ye dayandığı söylenir. Manet'nin modern sanatın önemli bir avangardı olmasının belki de en önemli belirtilerinden birisi, tuvalini modern kent yaşamına çevirmesidir. Modern kent yaşamını, sosyal ilişkileri ve kent atmosferini tuvallerine konu eden Manet çevresindeki tüm oluşumları kendi anlatım biçimi ile yeniden yorumlamaktadır. Klasik sanatın aksine kuralları öteleyip, kendi kurallarını tuval yüzeyinde oluşturmuştur. Modern sanatın bireyi merkeze koyma anlayışı Manet'nin resimlerinde nesnelere nakledilir. Resimleri aşırı tutucu ressamlar tarafından büyük tepki ile karşılanmıştır.Manet,Goya'nın kompozisyonlarından renk kullanımından ve düşünce yapısından etkilenerek bu düşünceyi daha ileri taşıyıp modern sanat bağlamında yeniden yorumlamıştır. Ayrıca empresyonistlerin kullandığı malzeme olarak fotoğraf ve soyut kavramlar bakımından “zaman” ve “an” manet'nin resimlerini etiklediğini görmekteyiz. Konular bir “an”a ait ve bir fotoğraf sahnesi ait olduğunu görürüz. Söz konusu endüstriyel gelişmeler Manet'nin resimlerinde etki ettiğini görmekteyiz.

Manet'nin kompozisyonlarına baktığımızda Goya'dan beslendiğini görebiliriz. Buna örnek verecek olursak Goya'nın “Bir Balkondaki Grup”, “3 Mayıs 1808”, birkaç gravür çalışması, Manet'nin “Balkon”, “Maximilan' ın İnfazı” ve taşbaskılar çalışmaları ile benzerlik görülür. Manet bu kompozisyonları ışık ve renk bağlamında öznel anlatı

biçimiyle yeniden yorumlamıştır. İki sanatçı arasındaki en büyük farklardan biri ise ışık ve renk olur. Goya geçelik ile soyutlama arasındaki gelgitli bir ışık kullanımı görülürken, Manet’de ise ışığın resim düzleminden geliş yönünü göz (izleyici) rahatlıkla kavrayabilir.

Manet resimlerinde leke kullanımları bize doğrudan kompozisyon hakkında bilgi vermez. İzleyici resme uzun uzadıya baktıktan sonra olay örgüsünü çözmeye başlar. Özellikle taş baskı resimlerinde büyük bir kalabalık kitlesini doğanın hızlı devingenliği bağlamında inşa ettiği yapılar bize bu sonucu vermektedir. Bu resimler birinci şart olarak akli ve bilgiyi merkeze koyar. Yani küçük bir çocuğa bu resimler gösterildiğinde ayırt edebilmesi yetişkine nazaran daha güç bir durumdur. Dolayısıyla aklın gelişimiyle yetişkin bir insan bu resimleri okuyabilir ve alanında uzman kişiler de bu resimlerle geçmiş zaman sanatçıları arasında bağlantı kurmaya başlar. Konuya Manet’nin “Longchamp At Yarışları” çalışması üzerinden açıklık kazandırmak açısından Gombrich’den yapacağımız alıntı şöyledir:

Yeni kurumlar, açık havada (plein air) yalnızca renklerin değil, hareket halindeki biçimlerin de işlenişini inceliyordu. Manet’ nin taş baskılarında ilk bakışta, karmakarışık bir karalamadan başka bir ley çarpmayabilir gözümüze. Aslında bu bir at yarışı resmidir. Manet, bu karışıklık içinde beliren biçimler hakkında bize olabildiğince az ipucu vererek ışık, hız ve hareket izlenimi yaratmak istiyor. Atlar bize doğru hızla koşuyor ve tribünler heyecanlı bir kalabalıkla dolu. Bu örnek, Manet’ nin bir biçimi betimlerken, onun hakkında daha önceden bildiği şeylerden etkilenmeyi nasıl reddettiğini çok güzel gösteriyor. Atlardan hiçbirinin dört bacağı yok. Gerçek hayatta da böyle bir sahneye bir an için baksak dört bacak göremeyiz zaten. Aynı şekilde seyircileri de tüm detaylarıyla kavrayamayız... Manet’ nin taş baskısıyla yapılmış yarışı, bu bakımdan bize gerçeği yansıtır. Bu taş baskı bizi bir an için olduğumuz yerden alır, ressamın tanık olduğu ve yalnızca gördüğü kadarıyla resmettiği o kargaşa dolu heyecanlı ana götürür (Gombrich, 2007, s. 517).



Görsel 1.6. Edouard Manet, “Longchamp At Yarışları”, 36,5 cm x 51 cm, Taş baskı, 1865.

Manet bu yaklaşımıyla o güne dek gelmiş, ilkel Camera Obscura'nın yapamadığı bir yenilik getirmiştir. Anı yakalayıp bütün hareketi aynı denklikte ve aynı hızı yakalayan Obscura ve sanatçıları, Manet ile yeni bir yoruma kavuşturulur. Onun yapmaya çalıştığı belki de hayata dair insan gözüne doğrudan ulaşma ve resmin zihin üzerinde edinimini sağlamaktı.

Işık ve renk bağlamında avangart olan Manet ayrıca bu iki yapıyı hareket ve zaman kavramları ile yorumlamaktadır. Konu seçimleri genellikle gündelik hayata ve modern kent yaşamına dayanan kompozisyonlarında bunu rahatlıkla görebiliriz. Akademinin sanat anlayışı dışında yaptığı resimler onun akademi ile arasını açmıştır. Dolayısı ile geleneksel kuralların yanında çağdaş yaklaşımları benimseyen Manet 19. yy. modern sanatın önemli öncülerinden olmuştur. Onu değerli kılan bir diğer özellikte, geleneksel sanatı hepten yok saymak yerine ondan beslenip belli başlı temel unsurları ile yeni alternatif arayışlar yapmasıdır. Jon Thompson Manet için şunları söylemiştir:

Manet, kimi zaman, ilk modern ressam olarak tanımlanır: sanatçı kuşkusuz, Gerçekçilik ve İzlenimcilik- Jean- Baptiste Greuze ile Gustave Courbet'in atölye merkezli resim yapma tarzı ve Alfred Sisley ile Claude Monet'in açık havda resim yapma tarzı- arasında kavramsal bir bağ veya köprü kurmaktadır. Hayli yetenekli bir Salon ressamı olarak Manet, başlı başına çağdaş bir temayı ele alırken Akademi'nin sevdiği tarzda seçkin ve klasik eğitim kurallarına sahip kompozisyonlar üretebiliyordu. Aynı zamanda yeni nesil ressamlar arasında popülerlik kazanmış, daha rahat tarzda resimler yapabiliyordu (Thompson, 2014, s.16).

Manet resimlerinde genellikle büyük boya katmanlarını kullanmaya başlamıştır. Bütün boya blokları ve ışık başlı başına resmin unsurları olmaya başlar. Ayrıca onun için önemli olan konularının yanında malzeme olarak düşünebileceğimiz ışık ve renkti. Empresyonizm' in önemli öncüsü olan Manet saf renk ve yeni renk teknikleri kullanımı açısından yenilikçi olmuştur. Resimlerindeki nesnelere ışığın yansımalarıyla gerçek renginin dışında yorumlanmış bir şekilde renklendiğini görürüz. Işığın yansıttığı renk onun tuvallerinde göre görecelik kazanmış ve gölgelerde yerini siyah renginden laciverte bırakmıştır. "1874 yazında Claude Monet ile birlikte Argenteuil' de resim yapıyor, onun açık renkli paletini benimsiyordu. Böylece Olympia 'da ya da "Monet"nin Atölyesinde" adlı resimlerindeki koyu asfalt renklerinde vazgeçiyor, gölgeleri de renklendiriyordu (Turani, 2013, s.515). Bu yaklaşımıyla da çağının insanı olması ve gördüğünü betimlemesi gerektiğini savunarak izlenimcilere önemli referans olmuştur. Kendi dönemi içinde yaptığı resimler ile eleştiri toplamıştır. Reddedilenler Salonu' na katıldığı

üç tablosundan biri olan “Kırda Öğle Yemeği” (Görsel 1.7.) adlı tablosu sergide en çok tartışılan resim olmuş ve eleştirilenler tarafında renk karikatürü olarak görülmüştür. Eserin bu denli tepki görmesinin en büyük nedenlerinden biri de şüphesiz ki resme dahil olan nü figürüdür. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde birincil tepki olan “nü” konusu üzerinden şöyle açıklanmıştır:

Kırda Öğle yemeği’ ne gösterilen tepkinin birinci nedeni konusudur. Sanatçı bu tablonun esin kaynağını GIORGIONE’ nın Kır Konseri’ yle RAFFAELLO’ nun Paris Seçimi’ nden almakla birlikte hem yüzünü hem de vücudunu bireyselleştirdiği çıplak bir kadını çağdaş giysili erkeklerin arasına yerleştirerek konuyu güncelleştirmiştir. Ayrıca bu yapıttaki açık seçik kuruluş, hacimlerin renkle modle edilmesi ve fondaki ayrıntıların özet halinde verilmesi özentili kompozisyonlara ve Alexandre Cabanel’in (1823-89) Salon’ da sergilediği türden yapay bir ışığa bürünmüş çıplaklara alışkın halkı rahatsız etmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s.995).

Antmen ise bu tabloyu şöyle yorumlanmıştır:

Siene Nehri kıyılarındaki Argenteuil’e yapılan bir gezinin esinlediği bu resim, figürlerin dönemin modasına uygun giyim kuşamlarının da gösterdiği gibi gerçek yaşamdan güncel bir kesit izlenimi doğurmuş ve bu açıdan büyük bir skandal olarak nitelendirilmiştir. Klasik kaynaklardan beslenmeyen güncel konusu, idealize edilmeden sunulan çıplak figürü ve serbest boya tekniğiyle izleyiciyi şaşkına uğratan “Kırda Öğle Yemeği”, 1863’ün Reddedilenler Salonu’nun ‘olayı’ haline gelmiştir (Antmen, 2008, s.17).



Görsel 1.7. *Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 208 cm x 264 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1863 Orsay Müzesi, Paris.*

Yeni renk ve teknik kullanımıyla empresyonizmin öncüsü sayılan Manet’de klasik bağlamın dışında ışık ve renk kullanımının olduğu görülür. “Kırda Öğle Yemeği” resminde tek ışık merkezi yerine ışıkların farklı yansımalarından dolayı kaynağın iki tane

olduğu görülür. Michel Foucault, “Kırda Öğle Yemeği” tablosunu bu iki ışık kullanımı bağlamında şöyle analiz etmiştir:

Kırda Öğle Yemeği” tablosunda aslında bağdaştırılmış, derinlik içinde bağdaştırılmış, yan yana getirilmiş iki ışık sistemi var. Şu çim çizginin tabloyu ikiye böldüğünü kabul edersek, gördüğünüz gibi tablonun ikinci kısmında geleneksel bir ışık kaynağı var: Yukarıda, solda kalan bir ışık kaynağından geliyor ve sahneye adeta yıkıyor, şu arkadaki çayırı aydınlatıyor, kadının sırtına vuruyor, kısmen karanlığa gömülmüş yüzünü şekillendiriyor ve bu ışık iki aydınlık çalı, bu yanal ve üçgen biçimli ışığın bir bakıma varış noktası olan iki aydınlık ve biraz da parlak çalı üzerinde ölüyor. Dolayısıyla vücudunu yıkayan ve yüzünü şekillendiren ışıklı bir üçgen var: Kabartma etkisi katan ve iç ışık tarafından kurulan geleneksel, klasik bir ışık. Şimdi, ön taraftaki kişilere bakarsanız, onları tanımlayan şey bambaşka bir ışık, şu iki çalı üstünde ölen, duran bir önceki ışıkla uzaktan yakından ilgisi olmayan bir ışıkla aydınlatıyor olmalarıdır. Burada ise tam karşıdan dik gelen, gördüğünüz gibi, kadına ve şu çırılçıplak bedene tam karşıdan vuran bir ışık var; gördüğünüz gibi hiçbir kabartma etkisi, rölyef yok burada. Adamın yüzüne, yine dümdüz, kabartmasız, rölyefsiz olan bu profile de aynı ışık vuruyor (Foucault, 2018, s.33,34).

Manet’nin işlerine yakından bakıldığında insanın kendini bir renk cümbüşü içinde bulduğunu görebiliriz. İzleyici resimden uzaklaştıkça resim mesafenin uzunluğuna göre okunmaya başlıyor. Büyük boya lekelerinde bunu rahatlıkla görebiliriz. Renk ve ışık nesne üzerinde kaynaşmaktadır. Klasik sanatın nesne üzerinde renk ve ışığın sınırlıkları Manet ile özgürlüğüne kavuşmuş olur. Işık, bir nesne üzerinde başka bir nesneye yansıyor, yansıyan nesnenin renginde yeni bir renk armonisi ortaya çıkarmış olur. Dolayısıyla Manet’ nin resimlerinde özellikle natürmort çalışmalarında nesnelerin kendi rengi yanında farklı bir renk ile yorumlamasının buradan geldiğini düşünebiliriz. Kompozisyonlarında, genellikle peyzaj çalışmalarında fonu izleyiciye büyük boya lokalleri kullanarak özet geçer. İzleyiciye doğru akan kompozisyonlar, bütünlük sağlayıp olayı daha derinlemesine anlatmaya başlar. Böylelikle arkadan öne doğru bir tüm dengelim sağlanmış olur. Natürmort işlerinde ise mekanlar genellikle tek renkten oluşup dikkati tamamen olay örgüsüne toplar.

19 yy. da büyük tartışma yaratan Manet’nin bir diğer işi ise Olympia (Görsel 1.8.) adlı çalışması olmuştur. Olympia çalışmasının çok ses getirmesinin nedenlerinden biri modelin sıradan bir kişi olmasıdır. Klasik sanata ait imgeler içinde, normal sıradan birini resmetmesi eleştiri konusu olmuştur. “Olympia, nü kadın resimleri kategorisine dahil edilebilmesine ve Tiziano ’nun Urbino Venüsü (1538) adlı resmini çağrıştırmasına

rağmen bir skandala sebep oldu; çünkü herhangi bir alegori içermemesi ve klasik dönem çıplaklığından çok basit bir “sıradan” çıplaklığı gönderme yapılması alışılmadık bir durumdu (Farthing, 2014, s.306)”. Jean Lancry’ye göre “Olympia”nın böylesini büyük bir skandal olmasının nedeni belki de bu resmin, sanatı ve tabuyu alışılmamış bir ilişki içinde sokmuş olması ve izleyiciden de buna katılmasının istenmiş olmasındandır (Lancry, 1995, 88)”. Manet modern zaman insanların alışık olmadığı bu durumlar karşısında sürekli izleyiciye paradokslar sunduğunu görebiliriz. Bir imgenin ait olduğu yer yerine onun için ait olmasını istediği yere koymaya çalıştığı gözlemlenebilir. Bu tutumuyla yarattığı kompozisyonlar, Descartes’ in düşüncesi doğrudan desteklediğini görürüz (Düşünüyorum, o halde varım).

Olympia’daki “nü”, Victorine Meurent (1844-1927), Manet’nin modeli ve arkadaşı olan bir fahişe olmuştur. Manet’in sıradan birini model olarak kullanması onu toplumun alışık olmadığı modern zaman toplumuyla karşı karşıya getirmiştir. Farthing, bu tutum karşısında Olympia’yı şöyle yorumlamıştır:

Kadının çıplak teni, tıpkı klasik figürlerde olduğu gibi pürüzsüzdü ve idealize bir üslupla betimlenmişti. Güçlü aydınlatma ise sahenin çarpıcılığını katkı sağlıyordu. Resmin ilk kez 1865’ teki Paris Salon Sergisi’ nde gösterildi ve dönemin izleyicileri resmi kaba, serginin en gözde bölümünde sergilenemeyecek kadar da uygunsuz buldu. Çıplak figür, aksini iddia eden isyankâr bir tavırla tuvalden dışarı bakıyordu ve bakışında tevazudan eser yoktu. Tamamen giyinik siyahi kadın hizmetçi ise resmin bir başka önemli özelliği; öyle ki günümüzde yapılan post-kolonyal çalışmalarda resmin ana figürünün bu siyahi hizmetçi olduğu tezi öne sürülmektedir (Farthing, 2014, s.306).



Görsel 1.8. Edouard Manet, “Olympia”, 130 cm x 190 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1863, Musee d’Orsay, Paris, Fransa.

Manet genellikle resimlerinde ağırlıklı olarak kullandığı siyah rengini, imgeler ve mekân arasında şiddetli renk kontrastlarının, ilişkisi bağlamında bir bağlantı kurar. Böylelikle vermek istediği mesaj daha gerçekçi bir hal almaya başlar. Resimlerinde siyahı zorunluluk duyarak kullanır. Germain Bazin ise Olympia’ daki siyah renk kullanımı şöyle yorumlamıştır: “Zola”nın dediği gibi; tablodaki kara kedi oraya milleti dehşete düşürmek amacıyla konmuş olmasa gerektir. Manet, siyaha zorunluluk duyduğu için bunu oraya koymuştur. (Zenci kadın da aynı amaca yönelik bir zorunluğun sonucudur.) (Bazin, 1980, s.24)”.

Manet kompozisyonlarında kendinden önceki sanatçıları referans almıştır. Örneğin bu bölümde incelemeye çalıştığımız “Olympia” aslında kompozisyon bakımından Tiziano’ nun “Urbino’lu Venüs” ünden yorumlamıştır. Manet köpek imgesi yerine kediyi koymuştur. Tiziano’ da hizmetçi fonda ayakta durmuş haldeyken, Manet’ de ise hizmetçi Venüs’ ün yanında diz çökmüş halde karşımıza çıkmaktadır. Manet resminde dikkat çeken bir diğer unsurda “ikilik” dir. Manet imgeleri resimde ilahî bir gücün varlığına gönderme olarak yorumladığını düşünülebiliriz. Şeytan ikili olandır; kutsal güç tanrı ise Bir’li ve Üç’lü olarak bilinir. Resimde iki kadının olması, iki çiçeğin olması, iki çift göz, iki bacak, ön ve arka olarak iki plan, şalın çevresindeki ikili saçaklar, iki çarşaf, iki perde... Tabloya yakından bakıldığında Manet’ nin genel bir üslubu olan renk birikimleri ve onun fırça kullanımı ile karşılaşırız. Bu resmi bu açıdan baktığımız vakit kendi içinde anlamlandıramadığımız biçimlerle karşılaşmamız muhtemeldir. Tablo ile arasındaki mesafeyi açmaya başlayan izleyici resmin okunurluğunu anlamaya başlar. Çiçekler tek başına var olmazlar. Onlar toplu olarak bakıldığı vakit birbirini tanımlarlar. Günümüzün teknolojik olanaklarından faydalanarak orda ki çiçeği renk formuna göre kestiğimiz vakit anlamsız bir biçimin ortaya çıkacağını görürüz. Onun için leke kullanımı ve renkler birbiri ile sistematik bir şekilde gözün ihtiyacına-görmek istediği görüntüye göre kullanılmıştır. Bu yaklaşım resmin birçok alanında görülebilir. Resimde önemli bir diğer imge ise kuyruğunun kaldırmış kedi imgesidir. Olympia’nın vücudunun yönü işaret parmağı rolünü üstlenerek kuyruğu kalkık kediyi işaret eder. Kedi koyu bir zemin üzerine daha da koyu renkler ile resmedilmiştir. Kedi renk bakımında arkasındaki mekân ile bütünlük sağlarken, resmin ön kompozisyonuyla renk bağlamında bir kontrastlık oluşur. Manet kedinin gözlerinin bakışı aracılığıyla dikkatleri izleyici üzerinde toplamıştır. Bir diğer özellikse Olympia’da Manet renk bağlamında fetişizmi vurgulamıştır. Yıldız renklerle yapılmış

terlikler, kadının sağ bileğindeki yaldızlı bilezikler fetişizme olan ilgiyi göstermiştir (Lancri, 1995, s. 88-89-90-94).

Manet'nin natürmort çalışmalarında renklerin birbiriyle olan uyumunu görebiliriz. Figür konulu çalışmalarında olduğu gibi natürmort işlerinde de dikkati nesne üzerinde toplar. Nesnenin gerçek saf halini gün yüzüne çıkartmaya çalıştığını görebiliriz. Bazin, Emile Zola'dan natürmort çalışmaları hakkında şunları alıntılamiştir:

Manet'nin yapıtlarında her şeyden önce dikkatimi çeken ve bende çarpıcı bir etki uyandıran şey, ton ilişkileri arasındaki duyarlı ölçüdür. Ne demek istediğimi anlatayım: Örneğin bir <Natürmort> unda bir masanın üstüne çeşitli meyvalar konmuş. Bunlar, gri bir fon doğrultusunda açıkça belirleniyor. Birbirine az ya da çok yakın tutulmuş durumdaki meyvalar arasında tamamıyla bir renk düzeni oluşturan boya değerlendirmesi mevcut. Eğer siz: gerçeğe kıyasla daha açık bir notadan hareket etmişseniz daima daha açık, daha koyu bir notadan hareket etmişseniz daima daha koyu bir düzeni izlemek zorunda kalacaksınız! Şayet yanılmıyorsam <değerler kuralı> denen şey de bu olsa gerek (Bazin, 1980, s.6).



Görsel 1.9.Edouard Manet, “Natürmort- bir masa üstünde meyve”, 45 cm x 73.3 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1864, Louvre Müzesi, Paris.

1.2.3.Paul Cezanne

Cezanne'ın genellikle ölüdoğa ve portreler üzerine yoğunlaştığını görürüz. Işık-gölge oyunlarını yakalamasıyla birlikte, biçim- form ilişkisi içinde kendi üslubunu geliştirme yolunda ilerlediğini görebiliriz. Resimlerinde malzeme olarak yoğun boya katmanlarıyla birlikte, ışık ve gölgeyi kendisine bir ikinci malzeme olarak seçmiştir. Onun için temel unsur olan boyayla birlikte kütlelerin gerçek ağırlıklarını yakalamaya çalışmasıdır.

Cezanne için önemli olan konudan ziyade resmin tekniğiydi. Genellikle ustaları diye kabul ettiği Rubens, Delacroix ve Pissarro'nun eserlerini incelerken, boya katmanlarına ve boya seçimlerine dikkat ediyordu. Onun için önemli olan, bir resmin konusunda önce temel biçim özellikleriydi. Bu izlenimini Paris'e geldiği sırada Louvre müzesini ziyaretini Susie Hodge şöyle açıklamıştır:

Cezanne Paris'e varır varmaz Louvre, Luxembourg Sarayı ve Versailles'daki kraliyet şatosunu ziyaret etti. Bunlar büyük sanatçıların eserlerini görebileceği yerlerdi. Tiziano (yaklaşık 1490-1576), Rubens (1477-1640), Michelangelo (1475-1564), Giorgione (yaklaşık 1478-1510), Velazquez, Raffaello (1483-1520), Zurbaran ve Ribera'nın koleksiyonlarını çalışacağı, eserlerini kopyalayacağı Louvre'un düzenli ziyaretçisi haline geldi. Çoğu sanat öğrencisinin aksine teknik doğruluğu amaçlamıyor, daha ziyade beğendiği eserlerden boya sürüş yöntemleri, kompozisyon biçimleri, palet seçimi ve konuların alışılmadık üslupta ele alınışı gibi alanlarda çeşitli fikir ve yorumlar ediniyordu. İster bir manzara ister bir ölüdoğa veya bir portre resmediyor olsun, Cezanne tüm konularını aynı açıdan ele alıyordu. Her şeyin, renk ve doğrusal fırça izleriyle betimlediği bir iç yapısı vardı ve bu yapıyı açığa çıkarmak için her objeyi katmanlı ton kontrastları içinde modelliyordu. Portrelerinin hiçbiri yüceltmek için yapılmadı ve her biri uzun zaman aldı. Cezanne yüz planlarını ve hatlarını, gölgeleri, belirgin özellikleri ve de "küçük his" olarak tanımladığı, ancak saatler süren bir gözlemin ardından edinebildiği şeyi çalışmaya ve analiz etmeye odaklandı. Kişilik ve ifadeden ziyade fiziksel ifadelere odaklanarak, yüzeydeki izlere ve renklere büyük önem verdi (Hodge, 2014, s. 20 - 64).

Cezanne'nın modern sanatın öncülerinden biri olmasını sağlayan özelliklerinden diğeri, klasik sanatın getirdiği resmin katı kurallarından "biçim" ve "form" u kendi anlayışına göre yorumlamasıdır. Perspektif hakkında yaptığı çalışmalar ve deneysel işleri, onu bilimsel perspektifi tuvallere taşımadığını görürüz. Onun için önemli olan yenilikti ve yıllarca başvurduğu akademiye yeni bir sanat anlayışını kabullendirmektir. Bu başvuruları her defasında akademi tarafından reddedilir ve ilerleyen süreç içinde alay konusu olmaya başlar. Çünkü akademinin geleneksel sanatın kusursuz kompozisyonları, düz boya katmanları ve hala sanatın burjuvayı resmetmeye devam etme anlayışını sürdürmesi karşısında Cezanne 'nin işleri, akademinin sanat anlayışına ters düşmekteydi. Turani, birçok kez işleri akademi tarafında geri çevrilen ve döneminde yeni ve çağın ötesinde olan Cezanne'nın kompozisyonlarını şöyle yorumlamaktadır:

Eserlerinin yapımında yeni prensipler bulunur. Ve problemini çözmek için ortaya koyduğu prensiplerin yarının resminin yapılmasında önemli esaslar olacağına inanır. Doğa öğelerinin, resim yüzeyinin düzeni için bir araç olduğunu söyler ve doğayı, sanatçının bir

lügat gibi müracaat edeceği kitap olarak görür. Doğa unsurlarını, resmin yüzey düzeni için değiştirir. Fırça darbelerini yukardan aşağı ve yatay olarak sürer. Peyzajlarında ya da natürmortlarında uzaktaki bir ile dağ ile yakındaki bir ağacın renk şiddetleri arasında değişiklik yapmaz. Yukardan aşağı, sağdan solar renkler, bir biçim etrafında toplanmaz. Hacimlerin mantiki sıralanması eserinde yoktur. Hacimler parça parça ve yan yana tek tek çıkıntılı yüzeyler halindedir. Natürmortları da ilginçleşir. Bilimsel perspektif, eserlerinde tamamen kaybolmuş haldedir. Rönesans'ın getirdiği perspektif esasen böylece tarihe karışmıştır (Turani, 2013, s.547-548)”.

Cezanne'ın Paris ve Aix arasında geçen yılları onu daha da kent yaşamından uzaklaştırmış ve modernleşme arifesinde olan Paris'e karşı hiçbir zaman tam anlamıyla aidiyetlik hissetmemiştir. Paris'in belki de onun için en büyük getirilerinden birisi Louvre Müzesi'inde Delacroix'yı taklit etmesi olmuştur. Ailevi durumlarından dolayı Zola ile olan mektuplaşmasında kendisini ailesinin bulunduğu Aix 'de daha rahat hissettiğini belirtmiştir. Akademiden aldığı üst üste olumsuz dönütler, onu Aix'e daha çok bağlamıştır. Bu sırada resimlerine önemli derecede ilham olan Sainte- Victoire dağı yaşadığı ve huzur bulduğu Aix'in doğusunda yer almaktadır. Sainte- Victoire kutsal dini mekânlara ve birçok savaflara tanıklık etmiştir. Zaman içerisinde bölge halkı tarafından kutsal dağ olarak görülmüştür. Cezanne birçok resminde bazen doğrudan bazen ise resmin arka planında küçük bir alanda dolaylı yoldan bu dağı görebiliriz. “Park” resimlerinde ve “Yıkananlar” tablosunda bu dağın izlerini görürüz. Ayrıca Cezanne bu dağın 45 suluboya, 36 tablo versiyonunu dünyanın farklı galerinden sergilenmektedir. Resimlerdeki her varlık her biçim kompozisyonunu bütününde etkileyecek biçimde inşa edilmiştir. Form ve biçimler plastik değerler ile aynı noktada buluşur.

Dağ resimlerdeki renk kullanımı “renk perspektifi” açısından izleyiciye bazen yaklaşır bazen ise uzaklaşır. Resmin yapısını yatay olarak üç bölmeye ayırdığımız vakit her bölmenin içinde perspektifin varlığı ortadan kalkmış olur. Böylelikle bütünsel olarak her nesnenin, resimde diğer nesnelere ile bütününde olgunlaştığını ve kendi değerini kazandığını görmüş oluruz. Cezanne'ın dağ resimlerinde renklerin bütününden bir anlam yaratması, göz üzerinden akıl oyununu oynamayı sağlamıştır. Bu çalışmalarında ilerleyen süreç içerisinde renkler espaslaşır ve çoklu katmanlar ile derinlik duygusu yeniden ele alınır. İlk dağ çalışmalarında renkler kendi fiziki konumunu göre, örneğin gök mavi, dağ gri, ağaçlar yeşil gibi şekillenirken zaman içerisinde Cezanne renkleri kompozisyonun farklı yerlerinde kullanmaya başlar. Yeşil olan ağaçların rengi, bir süre sonra gökyüzünün mavisi ile bütünleşir ve kasvetli

gökyüzü içinde dağ ise gökyüzüyle kaynaşmaya başlar. Dağ onun resimlerindeki perspektif, biçim, geometri ve form arayışlarında önemli bir model olmuştur. Farthing, Cezanne’ın Sainte- Victoire dağı (Görsel 1.10.) hakkında şunları söylemiştir:

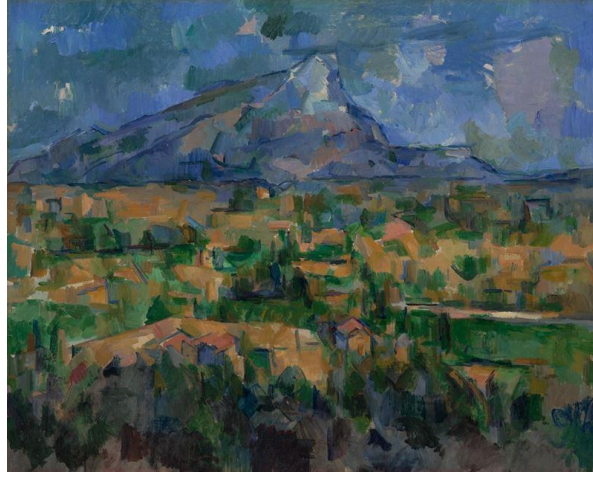
Aix-en Provence’ın doğusundaki Sainte-Victoire Dağı, Paul Cezanne’ın resmini yapmayı sevdiği yerlerden biriydi. Burada, manzara resmi üretme konusundaki radikal denemelerinde kullanacağı ve resim tekniğini devamlı yenileyebileceği altmıştan fazla dağ resmi yaptı. İzlenimciler, ışığın etkisine ve manzaranın havasına odaklanırken Cezanne, “doğayı silindir, küre ve koni şekilleriyle ele almak” için kayaların altında yatan geometriyi ve bitki örtüsünü analiz etmeye çalıştı. Gördüklerini olduğu gibi resme yansıtmak Cezanne’ın yaşamı boyunca peşinde koştuğu amaçlardan biriydi. Örneğin bir ağaç yalnızca birkaç basit renk tabakasıyla boyanarak silindirik görünebilirdi. Cezanne, Sainte-Victoire Dağı’nın pek çok farklı açıda resmini yaptı ve mekânın tomografisini daha etkin bir biçimde betimlemek,” düz derinlik” olarak bilinen düzlemsel etkiyi yakalamak için renk blokları kullandı (Farthing, 2014, s.332).

Cezanne bu sırada yalnızca bu dağı resmetmenin yanında çevresinde bulunan diğer peyzaj görüntülerini de dağın farklı açıları ile resmetmiştir. Le Thonolet’ye Giden Yoldan Sainte- Victoire Dağı (1900), Les Lauves’den Sainte- Victoire Dağı, Sainte- Victoire Dağı ve Chateau Noir gibi çalışmaları bu dağın peyzajlarında bazen doğrudan bazen ise küçük bir yerde yerini almıştır. Farthing Victoria dağının odak noktalarını şöyle yorumlamıştır.



Görsel 1.10. Paul Cezanne, “Sainte- Victoire Dağı”, 67 cm x 92,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1887, The Courtauld Gallery, Londra, Birleşik Krallık.

Cezanne, tek tek ayrıntılar yerine eserin bütününe hâkim olan etki ile ilgilenir. Ağaç dallarının arasında bulut ya da yaprak olabilecek gri ve yeşil lekeler vardır. Bu detay, tuvalin üst kısmında yaratılmak istenen hareket hissini vermiştir. Alışılmadık bir biçimde Cezanne resmin temel öğelerini basit karakalem çizimleri ve renk blokları ekleyerek yapmaya başlar. Formları ise farklı renk tonlarından blokları özenle bir araya getirerek oluşturur. Örneğin dağın sarp kayalık yüzeyi, yalnızca renklendirme ile oluşturulmuştur. Cezanne çizgilerle ve geometrik şekillerle ifade ettiği manzarayı en temel yapısına kadar indirgemenin yollarını arar. Kıvrımlar giderek daha düz tabaklar halini alır. Bu etki oldukça yenidir ve kübistler sayesinde daha da soyut bir boyuta ulaşır (Farthing, 2014, s.333).



Görsel 1.11. Paul Cezanne, “Sainte-Victoire Dağı, 73 cm x 91,9 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1902 1904, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD.

Sanatın bir ifade biçimi olarak Cezanne’a kadar bir iç yansıma, ruhani konular, mitolojik sahneler olmasına karşın, onun eserlerinde konu tamamen doğa ile olan mücadelesidir. “O, görüntülerle resmin yapısına zarar vermemek için ilgilenmiyordu. Ve doğanın esasen karışık olan yapısını açıklığa kavuşturmak için geometriye müracaat ediyordu (Turani, 2013, s.548)”. Bu geometrik arayışları da kübizmin temellerini oluşturmuştur. Kübizmin temellerini oluştururken yapmaya çalıştıklarını Sabahattin Eyüpoğlu ve Mazhar Ş. İpşiroğlu şöyle açıklamıştır:

Cezanne, renkleri gölge farkları ile bulandırmak istemiyor. Buna karşılık biçimin hacmini yitirmesini, yüzeye yapışık durmasını da istemiyor. Işık- gölge farklarına başvurmadan resimdeki şeyin hacmi, üç boyutu nasıl belirtilebilir? İşte Cezanne’ ın sorunu buydu. Gölge derecelerinin gördüğü işi sal renklerle yapmak istedi ve bunun ancak üç boyutlu geometrik biçimlerin, yani hem renge elverişli yüzeylerin hem de derinliği, hacmi veren biçimlerin yardımıyla mümkün olacağını düşündü. Resimlerine, her yüzü bir başka renk taşıyan küpler girmeye başladı. Cezanne’ın kübistlere bir çıkış noktası vermiş olan özelliği budur (Eyüpoğlu ve İpşiroğlu, 2013, s.147-149).

20. yy. sanatına öncülük etmiş olan Cezanne için daha sonra kübizmi olgunlaştıran Picasso ve Matisse “Hepimiz ondan geliyoruz” demişlerdir. Cezanne’ın özgürlükçü palet kullanımı ve yeni biçim yaklaşımları bu çağın başında birçok sanatçı tarafından kullanılmıştır. Yeni üslupların yeni malzemelerin ve boyanın resim düzleminde esasen bir malzeme olduğu yeniden hatırlanmıştır.



Görsel 1.12. Paul Cezanne, “Testi ve Meyveli Ölüdoğa”, 43 cm x 63 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1885-7.

Cezanne’ın Aix’teki College Bourbon okulunda Emile Zola ile birlikte yatılı öğrenci olarak kaldıkları ve daha sonra yıllarca sürecek dostlukları da unutulmamalıdır. Emile Zola, dönemin en ünlü ve aykırı yazarlardan biri olmuş ve Cezanne’ın resimlerini desteklemiştir. 1886 yılında Zola “Seçme Eserler” adlı bir kitap yayınlamıştır. Bu kitapta özellikle Manet ve Monet’ın yanında Cezanne’a eserin iki bölümlük bir kısmında yer vermiştir. İlerleyen yıllarda Zola Paris’e gitmiş ve daha sonra orada Cezanne’ın yanına gitmiştir. Cezanne’ın oraya uyum sağlayamaması ve sürekli ailesinin yanına gidip gelmesi sırasında dostlukları mektuplar ile pekişmiştir. Edgü, Emile Zola’nın Cezanne’a yazdığı bir mektubu şöyle alıntılamıştır:

On yıldan beri sanattan, edebiyattan söz ediyoruz. Birçok kez birlikte oturduk-hatırlıyor musun- ve çok kez geçmişe eşeler, günümüzü sorgular, gerçeği bulmaya çalışır ve kendimize eksiksiz ve sarsılma bir inanç ararken bakardık sabahlamışız, gün sökmek üzere. Bir yığın korkunç düşüncüyü elekten geçirdik, tüm sistemleri inceledik sonra da kurtulduk onlardan. Uzun, sıkı bir cabadan sonra, bireysel ve güçlü bir yaşamın dışında yalnızca yalanın ve alıklığın varolduğuna karar verdik. Kendi köşemizde, kendi gölgemizde yaşıyorduk. Düşüncelerimiz yetiyordu bize. O hafif, sağduyu yoksunu (complaisante) yığın içinde kendimizi yitik kişiler gibi duyuyorduk. İnsanları arıyorduk her şeyde, her

yerde, her yapıtta, resim ya da şiirde kişisel bir ses (accent) olsun istiyorduk. Ustaların, dehaların, ele aldıkları her parçadan bir dünya yarattıklarına inanıyorduk. Onların çömezlerini, yeteneksizlikleri, sağdan soldan özgünlük apartmaktan başka bir şey bilmeyen kendimizden saymıyorduk. Biliyor musun, sevgili dostum, (bizler o sırada) farkında olmadan birer devrimciydik (Edgü, 2011, s.474).

Kısacası Cezanne'ı özetleyecek olursak yaşadığı çağda tüm zorluklarına rağmen kendi bildiği doğru üzerinde yeni bir şeyler keşfetmesi ve doğanın salt halini kendi gerçeği ile harmanlayıp ortaya soyut sanat ve kübizm gibi alternatif ifade biçimlerinin temellerini atması onu önemli kılan özellikleridir. Malzeme olarak seçtiği renk tonları, bazen spatula ile bazen ise doğrudan keskin fırça hareketleri ile uyguladığı tekniği onu çağın ötesine taşımıştır. “Ayrıca tek bir bakış açısında kaçınabilmek için bir nesnenin çeşitli bakış açılarındaki aldığı görüntüleri üst üste getirerek üç boyutluluğunu vurgulamıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 306)”. Bu üç boyutluluk arayışları Picasso ve Braque için önemli referans olmuştur.



Görsel 1.13. Paul Cezanne, “Ölü Doğa ve Elmalar” 68.6 cm x 92.7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1898.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KÜBİZM OLUŞUM SÜRECİ

2.1. İlk Evre

20. yy. başlarında, sanayi endüstrisinin hızlı ilerlemesiyle karşılaşan insanoğlu, bu ilerleme karşında sanatta ifade biçimi ve malzeme kullanımı bağlamında yeni alternatif arayışlar içine girmiştir. Bu hızlı arayışlar beraberinde hızlı tüketimi de doğurmuştur. Geçmişe olan özlem giderek yerini bilgiye ve geleceğe bırakmıştır. İnsanoğlunun, bu hızlı endüstrileşme karşısında “öz” den bir kopuş yaşadığını gözlemleyebiliriz. Şöyle ki; ‘Öz’ den kopuş dediğimiz kavram bireyin gelenek-görenek ve geçmişinden beslenme gibi değerlerinin azalmasıyla başlamıştır. Bu tutum karşısında sanatçının sürekli bir arayış içinde olduğunu ve sanatçıların gelenekseli tam anlamıyla ötelemeyip onun üzerine yeni bir şey katarak yenilik peşinde olduklarını görürüz. Bu bakımdan Mehmet Yılmaz’ dan alıntılatacağımız yenilik açılımı üzerinde durulması gereken bir konudur: “Yenilik kavramı, eskinin karşıtı olarak öteden beri modern düşüncenin özünde yer almıştır. Modern sanatçı açısından önemli olan, eskiyi, yani geleneksel olanı reddetmek ve yeniye, yani modern olana ulaşmaktır (Yılmaz, 2013, s. 24)”. Buna paralel olarak Gombrich de şöyle söylemiştir: “İnsanlar “Modern Sanat” tan söz ederken, genellikle, geçmişin gelenekleriyle bağlarını tamamen koparmış ve o ana dek hiçbir sanatçının yapmayı bile düşünemediği şeyler yapmaya çalışan bir sanatı düşünürler. Bazıları gelişmeden yanadır, bazıları da geçmişten yanadır ve modern sanatın yanlış olduğunu düşünür (Gombrich, 2007, s.557)”. Gombrich bu durumun gerçekte tamamen farklı olduğunu düşünür ve bu çağın içinde sanatın sorunlarının tıpkı eski sanatlar gibi başlıca sorunlara bir tepki olarak doğduğunu düşünmüştür. Dolayısıyla Yılmaz’ ın bu açıklamasına geri baktığımızda bu dönem içerisindeki sanatçıların (Cezanne, Picasso, Braque...) düşünce ve teknik olarak yenilik peşinde olduklarını destekler niteliktedir. Ancak bu sanatçıların “geleneksel olanı reddetme” yaklaşımı üzerinde durulması gereklidir. Çünkü çağın başlangıcındaki sanatçıların bağlarını tamamen gelenekten kopartıldığı düşünülse de , Picasso ‘nun geleneksel anlamda (tamda geleneksel sayılmamakla birlikte) Velazquez’ in çalışmalarını kendi çağının anlatım olanaklarıyla yorumlaması, yine aynı şekilde Rönesans dönemindeki Giuseppe Arcimboldo çalışmalarının çağımızın başlangıcında plastik kolaj bağlamında referans alınması keza aynı şekilde geleneksel sanatçılardan El Greco’ nun kendi dönemi içinde insan figürünü biçimsel olarak olduğundan daha farklı bir şekilde resmederek deformasyonun ilk

adımları olarak sayabileceğimiz gibi örneklendirebiliriz. Dolayısıyla modern sanatın içinde özellikle kübizm dönemi sanatçıları geleneksel olanı reddetmek yerine, geleneksel ve modern sonrası için bir köprü olarak düşünülebilir. Geleneksel sanat, teorik olmasa da teknik olarak modern sanat için önemli bir referans olmuştur. Modern sanat gelenekselci kuralları yok saymanın yanında, alternatif arayışlar arar ama teknik olarak hem kendi çağından hem gelenekselden beslenir. Belki de Yılmaz'ın açıklamasını tam anlamıyla hem teknik hem teorik olarak sanat eserinin gelenekselden koptuğu dönemi “Kavramsal Sanat” ın başladığı dönem ile ilişkilendirebiliriz. Buna örnek verecek olursak Marcel Duchamp’ ın hazır nesnelere ve Onu takiben Kurt Schwitters Merzbau’sının yanı sıra 1940 sonrası birçok sanatçı örnek verilebilir. Ayrıca bu sanatçıların modern sanatçıları sayılması açısından haklılık durumu gösterilse de bu sanatçıların Yılmaz’ ın dediği gibi “yenilik kavramı eskinin karşıtı olarak ve eskiyi yani gelenekseli reddetmek” anlayışı içinde olup olmadığı teknik ve teorik bağlamda çalışmaları analiz edilip düşünceleri de incelenerek olaya açıklık kavuşturulabilir. Dolayısıyla modern sanatçıların arayışları, geçmiş ile olan mücadeleleri mi, yoksa çağın içindeki hızlı değişimin etkileri mi ya da modern sanatçıların fütüristler gibi ileriye dönük düşündükleri veya tüm bunları birlikte yapmaya çalıştıkları soruları, üzerinden durulması gereken önemli bir diğer konudur.

Araştırmanın bu bölümünde geleneksel ve modern sanat arasında köprü olarak düşünebileceğimiz “kübizm” üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Resim sanatında kübizmin öncüleri olan Cezanne, Picasso ve Braque’ a geçmeden önce kübizmin felsefesi üzerinde durmak lazımdır. Yılmaz, İsmail Tunalı’dan yaptığı alıntıda şöyle açıklamıştır:

Öncelikle, bu sanatın hazırlayıcı ya da yaratıcılarının felsefi yargılara eğilimli olmadıklarını belirtmek gerekiyor. Ne Cezanne ne de Picasso ve Braque meraklıydı felsefeye. Diyeceğimiz. Kübizmin felsefesi başkalar tarafından sonradan oluşturulmuştur. Öne çıkan görüşlere göre kübizm, temelde metafizik bir sanattır. Kübistler, görünmeyen (ve değişmeyen) asıl varlığı kavramak için görünen (sürekli değişen) dünyadan uzaklaşmışlardır. Bu, dünyanın zihinde tasarlanması, yani onun düşünsel olarak kavranması demektir. Zihnin kavradığı bu dünyanın özünde de matematik ve geometri vardı (Yılmaz, 2005, s.45).

Kübizm sanatında hızlı ve çoklu bir üretimle karşılaşırız. Bu dönem sanatçılarının eski dönem sanatından teknik olarak beslendiği ve buna ek olarak kendi döneminin anlatım biçimleri ve olanaklarını da kullandıkları bilinir. Örneğin onlarda kendi döneminden önceki akımları referans olarak empresyonistler gibi resimde zaman

sorunsallığı üzerinde durmuşlardır. Bu bakımdan sanayinin hızlı üretimi sonucunda sanatçılar da yeni teknikler ile daha anlaşılması güç ama teknik olarak yalın bir anlatımın olduğu eserler üretmişlerdir. Sanatçılar nesneyi zihinde parçalayarak yeni bilgiler üretmeye başlamışlardır. Modernizmin esas konusu hızlı kent yaşamı ve zaman konusu önemli bir konu olmuştur. Bu arayışların şüphesiz ki en büyük tetikçisi endüstrinin hızla artan bilimsel ilerlemesi olmuştur. Bireyler bu hızlı ilerleme karşısında bilek gücünden akıl gücüne geçişinin farkında olmuşlardır. Güncel yaşam da bireyler gelenekselden tam anlamıyla bağlarını kopartamadığı için endüstri bu süreç içinde birey için sorun olmuştur. Bu dönemin içinde sanatçı ise akli ön planda tutarak geleneksel ve kendi çağından beslenerek alternatif arayışlar içine girmiştir. Dolayısıyla bu sanatçıların iki dönemi harmanlaması gelecek nesille yeni bir dilin temeli olmuştur.

Kültür, sanat, bilim açısından 20.yy. başlangıcında birçok yeni sanat akımının, edebi ve bilimsel alanda yeni terimlerin üretilmeye ve beraberinde yeni bir toplum düzeninin ortaya çıktığını gözlemleyebiliriz. Makinenin hızlı çalışma potansiyeli bir süre sonra insanoğlunun vücut işletim sistemi ile eş değer görüldüğünden ötürüdür ki, “kişi” bu dönem içinde kendisini tıpkı bir makine gibi güncellemeye başlamıştır. Güncelleme ile ele alınmak istenen yaklaşım sanatçıların geleneksel sanat kurallarına bir yeni ifade biçimlerini eklemesidir. Tüm sanatçılar bunu yapmaya çalışmasa da durumun farkında olup yeni arayışlar içine giren sanatçılar olmuştur. Dolayısı ile birçok alanda ileriye dönük alternatif ifade biçimleri ve yapısalcı bir kültüründe temelleri, endüstrileşmeyi yeniden oluşturulmuştur.

19.yy. sonlarında ve 20. yy.’ın ilk çeyreğinde bunlar yaşanırken, bu ve bunun gibi gelişmeler, sanat üzerinde de önemli bir değişime sebebiyet vermiştir. Rönesans’ın gelenekçi sanat anlayışı ve doğanın yansıtmacı özelliği endüstri sonrası ortaya çıkan empresyonizme kadar etkisini sürdürmüştür. O döneme kadar süslemeci ve betimleyici sanat olarak etkisini sürdüren sanat, empresyonizm ile salt yansıtmacı geleneğine son vermiştir. Rönesans’ın en derin tutkusu olan perspektif kurallarına ve ışık renk gölge ilişkileri ile gerçeğe bağlı kalınsa da bu dönemde algının ötesine geçilerek yeni arayışlar doğmuştur. Hüseyin Yurtsever, bu doğacı ve yansıtmacı geleneğinin, algının sınırlarına bağlı kaldığını düşünür. Algının sınırlarına bağlı kalan bu anlayışın, fotoğraf makinesinin gelişimiyle daha gerçekçi ve kusursuz bir şekilde başarıldığını gözlemleyebiliriz. Makinenin ortaya çıkışıyla, sanatçıları yeni bir arayış serüveni içine sokmuştur. Yurtsever, makinenin bu kusursuz işlevinin bir eksikliğinin olduğunu

düşünür. Ona göre; “Makine nesnelere yansıtılabilir de kavramları yansıtamıyor ve duygu katamıyordu. Dolayısıyla bu yeni oluşum içerisinde, resmin amacının yalnızca kuru bir yansıtmacı olmadığı, yansıtma dışında başka değerlere sahip olması gerektiği görüşü giderek ağırlık kazanmıştır (Yurtsever, 2014, s.216).” Fotoğraf makinesinin kavram eksikliği sanatçılar için önemli bir uğraş alanı olarak yansımıştı. Bu eksiklik onları kavram ve sanatın tamamen aklın ürünü olabileceğini göstermiştir. Bu dönem içinde önemli kavramlardan biri olan “Gestalt psikoloji” sanata yeni bir yön vermiştir. Sanatta gerçek zemin üzerinde salt gerçeklik arayışları yerini algı, algılama ve algının ötesine geçerek yeni alternatif yollar doğurmuştur. Bu psikolojiyi sanat üzerinden şöyle açıklanmıştır:

Yirminci yüzyılın başlarında, Alman Gestalt psikoloğu Max Wertheimer, izleyicinin biçim, örneği veya şekli, tek tek öğeler olarak değil grup ilişkileri açısından nasıl gördüğünü araştırmaya başladı, Wertheimer; yakınlık, boyut ve biçimsel benzerlik gibi çeşitli faktörlerin, objeleri görsel olarak birbiri ile ilişkilendirmede zihne yardımcı olduğunu keşfetti. Ne zamanki görsel birimlerinin düzenlemesi onların daha bir şablonun ya da şeklin parçası olduğunu akla getirir, o zaman insanlar zihinsel olarak eksik olan boşlukları “doldurmak” ve eksik deseni tam olarak görmek eğilimindedirler (Ocvirk vd., 2015, s.57).

Gestalt psikoloji 20. yy. içinde birçok alanda farklı disiplinlere konu olmuştur. Psikoloji alanında birçok kez deney konusu olarak ele alınmıştır. Bunlar içinde en önemlilerinden biri olan Köhler’in maymunlar üzerinde yaptığı deneyler etkili olmuştur. Ayrıca Immanuel Kant, Ernst Mach ve Johann Wolfgang von Goethe’nin çalışmaları da bulunmaktadır. Bilim ve sanatta etkili olan Gestalt psikoloji görüldüğü üzere iki farklı uğraş alanı arasındaki bağlantıyı kuran örneklerden birisi olmuştur. Bundan yola çıkarak sanatın veya üretimin, endüstrinin ötesine geçip bir aklın ürünü olmaya başladığı gözlemlenmiştir. Gestalt psikolojisi görüldüğü gibi iki farklı disiplin arasında algı veya algısal örgütlenme üzerinde yoğunlaşmıştır. Yurtsever, sanat alanında Empresyonizm’ le büyük bir yatan “Gestalt psikoloji” sini şöyle açıklamıştır:

Sanat dünyasında “Gestalt psikoloji” olarak bilinen algı psikolojisinin gündeme getirilmesinde Empresyonizm’ in büyük etkisi olmuştur. Algı psikolojisi, izlenimleri bütüne vardırma güdüsüdür. Bilindiği üzere Empresyonizm, göz duyarlılığına dayalı bir anlatım biçimidir. Bu nedenle algı psikolojisi ve izlenimciliğin iç içe olduğu görülmektedir. Empresyonizm akımı, her ne kadar sanata algı psikolojisini sokmuş olsa da, yine de kendini doğacı geleneğin yansıtmacı kurallarından kurtarabilmiş değildir (Yurtsever, 2014, s.216).

Sanatın artık bir aklın ürünü olduğu algıların ötesine geçip yeni kavramların üretilmeye başlanıldığı bu dönemin önemli sanat akımlarından biri kübizm ve

beraberinde getirdiği yeni anlayışlar olmuştur. “Kübizmi eski resimlerden ayırt eden nokta, taklide dayalı bir sanat değil, yaratıma varıncaya kadar yücelmeye yönelik, tasarlamaya dayalı bir sanat olmasıdır (Apollinaire, 2014, s.23)”. Kübizm sanat anlayışı, bu dönemde olgunluk evresine ulaşmıştır. Berger, Kübistleri ve Kübizm’ i şöyle açıklamıştır:

Kübistler, görüngülerin içiçe geçişini görsel olarak açığa çıkarabilecekleri bir sistem yaratmışlardır. Böylelikle de sanatta, durağan varolma durumları yerine, süreçleri açığa çıkarma imkânı yaratmışlardır. Kübizm, tümüyle etkileşimle ilgilenen bir sanattır: değişik yönler arasındaki etkileşim; yapı ve hareket arasındaki etkileşim; katı cisimlerle onları çevreleyen uzam arasındaki etkileşim; bir resmin yüzeyine yapılan belirsiz olmayan işaretlerle, onların temsil ettikleri değişken gerçeklik arasındaki etkileşim... Kübizm, sanatın dilini genişletmek açısından, örneğin Empresyonizm’ e göre çok daha fazla şey başardı. Ayrıca bu, kendisinden önce gelenlere karşı, üslup açısından başkaldırmanın ötesine geçen bir şeydi. Kübizm, resmedilen imgeyle gerçeklik arasındaki ilişkinin niteliğini değiştirdi; bunu yapmakla da, insanı daha öne hiç içinde bulunmadığı bir duruma sokmuş oldu. “insanoğlu çözebileceği sorunlara el atmıştır her zaman; çünkü konuya daha yakından bakarsak, her zaman şunu görürüz ki sorun, çözümü için gerekli maddi koşulların zaten var olduğu ya da hiç değilse, ortaya çıkma süreci içinde bulunduğu sırada kendini gösterir.” Marks’tan yapılan, toplumsal devrimle ilgili bu ünlü alıntı, sanat içinde geçerlidir. Bu devrimin hazırlıkları her zaman aşama aşama ortaya çıkar. (Fabianlar’ ın “aşamalılığın kaçınılmazlığı” görüşlerindeki aksaklık, bu hazırlıkların sonsuza dek süreceğine inanmalarındır; böylece hazırlıklar giderek hazırlık olmaktan çıkarak devrim yerini alır.) (Berger, 1992, s. 59-60-77).

Kübizmin tarih ve konu bakımında ortaya çıkışı eleştirmenler arasında çok farklı şekilde yorumlanmıştır. “Kimileri, Kübizm’ i endüstriyel gelişmenin maddeci dünyasına karşı bir tepki hareketi olarak görür. Kimileri de, o günlerde ortaya atılan atomu parçalama düşüncesinin bir yansıması olarak, sanatçının da, objeyi parçalama duygusuna kapıldığını ileri sürer (Yurtsever, 2014, s. 215)”. Dolayısıyla sanatçıların yorumlarına bakıldığında çoğunun, birçok sanat akımlarının birbirine tepki olarak doğması gibi onun da Empresyonizm’ e karşı bir tepki hareketi olarak çıkması görüşünde olmuştur. Yurtsever bu yaklaşımların kısmen doğru olmalarına karşın, oldukça kolaycı ve sığ bir bakış açısı olduğunu düşünür. Ona göre; “Kübizm’ i yaratan süreç, Rönesans’ın aydınlanma serüveni ile başlar ve 20. Yüzyılın başlarına kadar uzanır. Bu sürecin sanat alanındaki doğum sancıları, Empresyonizm’ in sonlarına denk gelmiştir. Bundan dolayı eleştirmenler Kübizm’ i, Empresyonizm’ e bir tepki hareketi olarak görmüşlerdir (Yurtsever, 2014, s. 215)”.

Kübizmin nasıl çıktığı veya hangi anlayışa bağlı kaldığı tam olarak bilinmese de çok yönlü bir etkilenmeden meydana geldiğini gözlemleyebiliriz. Diğer sanat akımları gibi tesadüfen de ortaya çıkmış olma ihtimali olsa da bu durumun Kübizm de olumsuz nitelendirme olarak da algılandığı da olmuştur, tıpkı daha önce Barok, Empresyonizm ve Maniyerizmde de karşılaşıldığı gibi. Zaman içerisinde bu akımların sanat tarihinde yerini aldığı gibi Kübizm de süreç içinde olgunlaşmış ve 20.yy'ın devrim niteliğinde bir hareket olarak görülmüştür. Akımın önemi Tunalı'nın bu konu hakkında, kübizm manifestosunu yazmış olan G. Apollinaire' den yaptığı alıntıda şöyle açıklanmıştır: "Yeni resim okulu kübizm olarak adlandırılır. Bu yeni resim okulu bu adı 1908 Sonbahar Sergisi'nde Matisse ile alaylı bir şekilde elde eder. Matisse, kübik biçimleri özellikle dikkati çeken evleriyle bir resmi gördüğünde, 'kübist' sözcüğünü olay olmak üzere kullanır (Tunalı,2008, s.164)". Bu bakımdan kübizmin isim babası Matisse olarak bilinir.

Kavramlarla doğrudan paralel olan kübizm, Avrupa'nın birçok yerinde benimsenmiştir. Bu akımın önemli öncüleri Courbet ve Cezanne olmuştur. Tunalı' ya göre; "Cezanne, impresionizmin illüsyonist doğa anlayışından geliyordu. Ama Cezanne için amaç, doğayı ve nesnelere duyusal görüşlerinden soyup ve onlara sağlam, biçimsel bir varlık sağlamaktı (Tunalı, 2008, s. 164-165). Tunalı'nın kendi düşüncesine ek olarak Paul Ferdinand Schmidt' den yaptığı alıntıda şöyle dile getirilmiştir:

Kübizmin meydana gelişi, o halde Cezanne tarafından uyarılmış teorik düşüncelere dayanıyordu. Bu düşüncelere göre, obje' ler sağlam bir yapıya oturtmak gerekir ve obje' ler arasında ideal ilgileri canlı tutacak bir mahfazaya gerek vardır. Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı... Böylece, kübizimde 'güzel görüntü' dünyası parçalanır ve gerçekliğin, bir güzel renklendirilmesi olarak anlaşılması ortadan kalkar (Tunalı, 2008, s.165).

Cezanne nesnelere gerçek anlamın dışına çıkartarak öznel bir yorumlama yapmaktadır. Resimlerinde duygusallık, coşku ve romantizm gibi refleksleri bir kenarı bırakıp doğrudan nesnenin parça-bütünlüğü ile ilgilenmiştir. Sadece göze hitap eden klasik sanat anlayışı yerine, çağdaş edimlerle düşünceye hitap eden yaklaşımları benimsemiştir. Cezanne evrendeki birçok nesnenin geometrik biçimlerin kuralları içinde şekillendiğini düşünmüştür. Doğadaki nesnelere küre, koni, silindir ve birçok benzeri geometrik biçimleri anımsattığını düşünmüştür. Doğal olarak Cezanne'nın tüm bu düşünceleri ele aldığı birçok kompozisyonlarına yansımıştır. Cezanne'nın bu hesaplamaları sonraki sanatçıların konu seçiminde referans oldu. Ama bu sanatçılar

cezanne gibi konuyu biçimden sonra düşünmüşlerdir. Önemli olanın konuda önce biçimin olduğunu savunan birçok kübist sanatçı bu anlayışı cezanne' nin bıraktığı yerden devam ettirmişlerdir. Cezanne'den beri sayısı hızlı bir şekilde sanatçı kitlesi "sanatta önemli olanın "biçim" konusundaki sorunlara yeni çözümler bulmak olduğunu tartışmasız kabul etmişlerdir. Her zaman için önce "biçim", sonra "konu" gelmiştir (Gombrich, 2007, s.578)". Doğal olarak Cezanne'da nesnelere gerçek anlamın dışında, görselde biçim olarak kalmaya başlar. Böylelikle nesnenin nesne ile olan ilişkisi yerini, biçimin konu ile olan ilişkileri yer alır. Kübizm öncesi empresyonizm de insanın doğa ile olan etkileşimi söz konusu iken cezanne ile yerini nesnenin duygular ile olan ilişkisine bırakmıştır. Cezanne'nın tüm bu kavramsal arayışları onun empresyonizm ile kübizm arasında köprü olmasını sağlamıştır.



Görsel 2.1. Paul Cezanne, "Mont Sainte-Victoire from Les Lauves" 60 cm x 72 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1905, Kunstmuseum, Basel.

Yukarıda ele alınmaya çalışıldığı gibi Cezanne'nın kübizm için önemi üzerinde durulmaya çalışıldı. Bu devrimin önemli bir diğer öncüsü olan Courbet olmuştur. Berger bu iki sanatçıyı Apollinaire'nun açıklamasını da referans alarak şöyle açıklamıştır:

Kübizm devrimin hazırlıkları, on dokuzuncu yüzyılda iki sanatçı tarafından başlatıldı: Courbet ve Cezanne. Cezanne'ın Kübistler için taşıdığı önem öyle sık vurgulandı sıradanlaştı artık. Courbet' ye gelince, Apollinaire Les Peintres Cubistes' te (Kübistlerce yayınlanan bu ilk bütünlüklü bildiride) şunu söyler: "Yeni ressamın babası Courbet' dir." Gerek Courbet gerekse Cezanne, ressamın doğaya yaklaşımındaki vurguyu

değiştirmişlerdir. Courbet, maddeciliğiyle, Cezanne de doğaya bakma sürecini diyalektik açıdan görmesiyle. Courbet' den önce hiçbir ressam, resmetmekte olduğu şeyin yoğunluğunu ve ağırlığını böylesine ödünsüz bir biçimde vurgulamamıştır. Bunu, onun bir elmayı, bir dalgayı resmedişinde ya da Seine kıyısında yatmakta olan kızın rahat gevşekliğini ve kırışmış giysilerini resmedişinde görebiliriz. Courbet bir yandan tuval üzerine boya kullanmaya devam ederken, diğer yandan da, resmedilen maddi nesnenin fiziksel duyumuna eşdeğer olan şeyi bulmak istiyordu: nesnenin ağırlığını, ısını ve dokusunu (Berger, 1992 s. 60-61)”.



Görsel 2.2. *Gustave Courbet, “Siena Kıyısında Kızlar”, 96.5 cm x 130 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1964.*

Kübizmde netice olarak bilinçlenme söz konusuydu. Sanatçılar bu dönem içerisinde sanatın toplumun kendisi olduğunu ve yoruma dayalı olduğunun da farkına varmışlardır. Bu bakımdan kübizm biçim parçalamasından önce konu parçalanmasına gitmiştir. Yani şöyle ki; sanatın konu bakımında temel unsurları o döneme kadar geleneksel anlamda devam etmiştir. Tuval düzleminin biçimsel değişiklikler geçirmeden önce konunun değişime uğraması önemli bir hareket olmuştur. Dolayısıyla bu dönem içerisinde resimlerinde geleneksel resmin konusunu değiştiren ve toplumun yaşam biçimini sıradanlığını ele alan Gustave Courbet Kübizm adına önemli değişimler gerçekleştirmiştir. “Taş kıranlar”, “Günaydın Bay Courbet”, “Eve Dönüş”, “Buğday Elekleri” gibi çalışmaları konu seçimi bakımında Kübizme esin kaynağı olmuştur.

Düzensizlik içinde düzen veya düzen içinde düzensizlik gibi arayışlar kübik çalışmalarda görülebilir. Bunu açıklayacak olursak; nesnenin salt anlamının dışına çıkıp zihinsel bir parçalama sonunda ‘ben’ (tasarımcı-sanatçı) kavramını ön planda tutarak meydana getirdiği yeni anlatım biçimi, var olan düzenli nesnenin parçalanıp bir düzensizlik oluşturabilmesidir. Bu parçalanma zihinde bir düzensizlik yarattığı gibi,

yansıtılan ‘ben’ tarafından görsel ifade ile bir düzen olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem içinde bu tarz zihinsel oyunların oynandığı görülebilir. Fernard Leger, Marcel Duchamp, Fransz Marc, Robert Delaunay, Juan Gris gibi birçok ressamın çalışmalarında karşılaşabilir.

Leger konu seçiminde kendi yaşadığı dönemin içinde hızlı yaşanan kentleşmeden beslendiği görülebilir. 1914 yılında cepheye alınması ve savaş sırasında yaşadıkları onun resimlerini etkilemiştir. Savaşın yarattığı felaket karşısında dünyanın makineleşmesi konusunda iki yıllık savaş süresinde düşünmüştür. Yılmaz savaşın Leger üzerinde yarattığı etkiler hakkında şunları yazmıştır:

Leger, savaştan döndüğünde sanatçıların yanı sıra sol çevresiyle de içli dışlı olmaya başladı. Belli ki toplar, tanklar ve bombalardan meydana gelen savaş ortamında yaşadıkları onun daha önceki kuşkularını doğrulamıştı. Hayatta kalabilmek için öldürmek üzere yoğunlaşan bir sürü insanın arasında, bir sanatçı olarak çok garip hissetmişti kendini, savaş ortalığı kan gölüne döndürürken sanat ve estetikten dem vurmanı ne anlamı olabilirdi ki? Sanat denen şeyi alıp satanlar da, müzeleri kuranlar da aslında savaştan çıkar sağlayanlar değil miydi? Dahası, resimlerini onlara satan bir ressamın yaptığı doğru muydu? Bu gibi sorular ömrü boyunca zihnini meşgul edecekti (Yılmaz, 2005, s.96)

Leger’in bu yaşantısı resimlerinde onu doğrudan savaşı yaratan makinelere odaklamıştır. Yaptığı biçimler genellikle kent yaşamına kentin makineleşmesi veya bazen de biçimler doğrudan makine parçalarına benzemeye başlamıştır. Teknik açıdan ise Kübizm’ in önemli öncülerinden olmasının yanı sıra biçim ve formları kendi çağdaşlarına nazaran parçalanmaların daha az olduğu görülür. Onun resimlerinde gerçeklik ile gerçeklikten kopuşun ortasında bir üretiminin olduğunu anlayabiliriz. Bu bakımdan çağdaşlarının biçim ve formu tamamen gerçekliğinden koparmasına karşı çıkmıştır. Bundan dolayı resimlerinde kullandığı biçim ve formlar kendi içinde nesnenin parçalanması olarak karşımıza çıkarken, genelinde ise resmin bir gerçeklik kaygısını yansıttığı görülür. Hızla artan kent yaşamı ve kentin mimarisinin hızlı değişimi ve kentin devingenliği onun resimlerine konu olmuştur.



Görsel 2.3. Fernand Leger, “Çatı Üstü Duman”, 47,50 cm x 54,90 cm, Tuval üzerine yağlı boya,1911.

Leger’in soyut ve somut kavramları işaret etmenin yanında göstermek istediği, içinde yaşadığımız çağın teknolojik olarak hızlı dönüşümüydü. Bu yaklaşımıyla kendi sanatını ‘yeni gerçekçilik’ olarak adlandırmıştır. Makineleri kendi resmine doğrudan konu edinen Leger, kendi dönemi içerisinde bir eleştirmen çalışmalarını kübist değil ‘tübist’ olarak nitelendirmiştir.

Endüstrileşmeyle artan hızlı kent yaşamında Leger’in yanı sıra onun çağdaşı olan Marcel Duchamp ise endüstrinin getirdiği kusursuz ve pürüzsüz nesneyi doğrudan resmin imgesi olarak kullanmıştır. Cezanne’nın nesnelere gerçek anlamının dışına çıkartıp kavram yüklemeye anlayışını, Marcel Duchamp, doğrudan malzemeyi kullanarak endüstriden beslendiğini görebiliriz. Duchamp için bir sanat eserinde önemli olan fikirdir. Fikrin kavramlar ile birleşip yeni alternatif bir dil sunmasının sanatçının kimliğini ortaya çıkaracağını düşünür. Nesnelere gündelik hayattaki kullanımının dışına yeni bir işlev yükleyerek nesne üzerinde bir paradoks yaratmaya çalışmıştır. Bu arayışları doğrudan hazır nesne üzerinde olmasının yanı sıra tuval düzleminde de bunu gerçekleştirmiştir. Duchamp’ın hazır nesne işleri özellikle kübizm (1910) anlayışında yaptığı düzlemsel zemin işlerinden sonra Fütürizm ile gelişmeye başlamıştır. Birçok işinin felsefesini Cezanne’nın kavramlar üzerine yaptığı araştırmaların köklerine dayandığını anlayabiliriz. Cezanne kendi çağının öncüsü olmanın yanı sıra Duchamp gibi, kavramların doruk noktasına ulaştığı birçok sanat akımına öncülük etmiştir. Cezanne doğadaki nesnelere, doğadaki elemanların biçimsel formları bağlamında yorumlarken Duchamp ise bu formları kendi öz yapısıyla birlikte ele alır. Doğadaki hazır nesnelere konu alıp bunları Cezanne biçimsel form anlayışından biraz daha öteye taşıyarak nesneyi doğrudan bir ifade biçimi olarak kullanmaya başlar. Sanatçının hazır

nesne kullanımı ve hazır nesnenin diğerk hazır nesne ile olan ilişkileri ilerleyen bölümde, ilgili konu başlıkları altından detaylı bir şekilde incelenmeye çalışılacaktır.



Görsel 2.3. Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”, 129,5 x 63,5 x41.9 cm, Boyalı ahşap tabureye monteli metal tekerlek, 1913

Leger ve Duchamp dönemin içindeki kültürel değerlerden beslenip nesnel imgeler kullanırken, Fransız Marc ve Robert Delaunay ise doğrudan nesnenin kavramsal boyutu ile ilgilenmişlerdir. Bir nesneyi parçalama veyahut parçalardan bütünü oluşturma yaklaşımı psikolojide tümdengelim ya da tümevarım yaklaşımları olduğu gibi Fransız Marc ve Robert Delaunay’in çalışmalarında bu yaklaşımlar görülebilir. Nesnenin duygusal boyutuna odaklanan bu sanatçılar, imgenin gerçek işlevinin dışında, zemin üzerinde geometrik parçalamalar yaratarak yeni bir duygu ve gerilim yaratmışlardır. Geometrik formlar kendi içinde bir kavramsal anlam taşıırken, bütününde ise kavramlardan yeni bir kavram meydana gelmektedir. Yurtsever bu dönem sanatçıları için nesnenin parçalanması ve algı psikolojisini şöyle açıklamıştır:

Bütünü parçalama ve parçalardan bütünü yaratma, sanatsal duyarlılığın genel bir kuralıdır. Gerçekte parçalanmanın dayanağı bütünlük, bütünlüğün dayanağı ise parçalanmadır. Algı psikolojinin kökeninde de böyle bir güdü yatmaktadır. Parçalar arasında bir refleks olarak bütünlük kurma davranışı aynı zamanda Empresyonist akımın çıkış nedenleri arasındadır. Kübizm ise tersine bir parçalama eyleminin ürünüdür. Bu parçalama ve ayrıştırma eylemi, yalnızca nesnelerin yansıtılması ile sınırlı kalmamış, giderek soyut betimlemeleri de kapsamına almıştır. Nesneden arınma özlemi, böylece soyut resmin kapılarını aramıştır. Gerçekte bu davranış, doğayı yeniden düzen verme tutkusunun bir yansımasıdır (Yurtsever, 2014, s. 220).



Görsel 2.4. Robert Delaunay, “Eyfel Kulesi,” 202 cm x 138,4 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1911.

Delaunay’ın işlerine baktığımızda endüstrinin getirdiği yeni kent yaşamı ve kentteki mimari yapıları görebiliriz (Görsel 2.4.) Sanatçının işlerine baktığımızda empresyonizmin getirdiği saf ve temiz renklere bağlı kalınarak bir ifade biçimini kullandığı görülür. Renklerin etkisini ve canlılığını belirlemek için zıt renkleri bir araya getirmiştir. Dolayısıyla Delaunay için biçim bozmaktan önce, renklerin kullanımı ve birbiriyle olan yapısal ilişkileri önemli olmuştur.

“1906 yılında ölen ve “doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir” diyen Cezanne’ın anısına saygı için 1907 yılında Paris’ te büyük bir sergi açıldı. Bu sergide onun olgunluk döneminde yaptığı eserlerini sanatçı gençlik dikkatle inceledi ve yorumladı (Turani, 2013, s.582)”. Bu incelemeler iki önemli ressam, Pablo Picasso ve Georges Braque önemli sonuçlar vermiştir. “Braque’ la Picasso, dış dünyanın göz aldatan bütün tesirlerini ortadan kaldırmak istemişlerdi. Havanın, ışığın tesirini silmek, yerine Cezanne’ ın yaptığı gibi bir çeşit kristal biçimleriyle, geometri düzeniyle hacim tesirini değil, fikrini vermek istiyorlardı. Bu anlayışta tabiatıyla perspektifin yeri yoktu (Güvemli, 2005, s.128)”. Bu bakımdan resimlerine konu olarak seçtikleri unsurlar; ağaçlar, masalar, sürahiler, bardaklar, müzik enstrümanları... olmuştur. Kübizmin tam anlamıyla geliştiği Picasso’ nun döneminde birçok kaynakta belirtildiği gibi onun İspanya’ dan kalkıp Paris’ e gelmesiyle olgunluk kazanmıştır. Bu bakımdan onun Paris sürecinde çağdaşları da kübizmin gelişmesinde etkili olmuşlardır. Picasso’ nun Paris sürecini Zahir Güvemli şöyle açıklamıştır:

Paris’e geldikten sonra şair ve yazar Max Jacop’ la tanışan genç Picasso, günün birinde Ravignan sokağında 13 numaraya taşındı. Burası, Hubert Fabureau’ nun Max Jacop üzerine

yazdığı incelemede belirttiğine göre, iki yandaki sallantılı binalar arasına sıkışmış, dik bir merdivenle çıkılan, dar ve loş bir koridora açılan bir çatı katıydı. Anlaşıldığına göre yıkıntı enkazından yapılmıştı. Kirişler çürük, döşemeler aralıktı. Rüzgârlı havalarda beşik gibi sallanıyor, her yanından esintilere uğruyordu. Seine nehri üzerinde çamaşır toplayan ve temizleyen teknelere benzediği için Bateau- Laboir (Tekne-gemi) adıyla şöhret kazanacak olan bu katta kübizmi kuracak olanlar dehşetli bir sefalet ortasında yaşıyorlardı. 1890 sıralarında burada ressam Maufra oturmuştu. 1912 yılına kadar da Picasso ve Max Jacop oturdular. Tekne-gemi, devrin, hemen bütün sanatçıların toplantı yeri haline geldi. Matisse, Braque Derain, Duft, Marie, Laurencin, Modigliani, Laurens, Utrillo, Lipchiltz, Maria Blanchard, Metzinger, Marcoussi gibi ressamlar; Apollinaire, Kral Übü' nün yazarı Alfred Jerry, Jean Cocteau, Paul Fort, Raymond Radiguet, Fracis Carco gibi şair ve yazarlar; Dullin, Harry Baur, Modot gibi tiyatro sanatçıları ve resim tüccarları hep orada toplandılar (Güvemli, 2005, s.125-126)".

Teknik ve biçimsel anlamda Cezanne' den geldiğini söyleyen Picasso, olgunluk kazandığı kübizm döneminde yaptığı "Avignonlu Kızlar", kübizm için önemli bir başyapıt olmuştur. Kübizmin biçimsel ve kavramsal etkilerini göz önünde bulundurduğumuz vakit bu eserde açıkça hepsi görülmektedir. "Bu eser 20. yüzyılın başlarında Avrupa dışı kültürlerde büyük bir ilgi uyandırdı. Fovistler, Afrika çinilerini, İran minyatürleri ve halılara ilgi duymuştur. Georges Braque ve Pablo Picasso da Afrika sanatıyla ilgilenmişti. Avignonlu Kızlar tablosu da bu ilginin ürünüdür denebilir (Ayaydın, 2016, s.154)". O döneme kadar yapılmış kübik çalışmalar arasında en önemlileri sayılan ve kübizm düşüncesinin tarih bakımından ilk önemli eseri olmuştur.

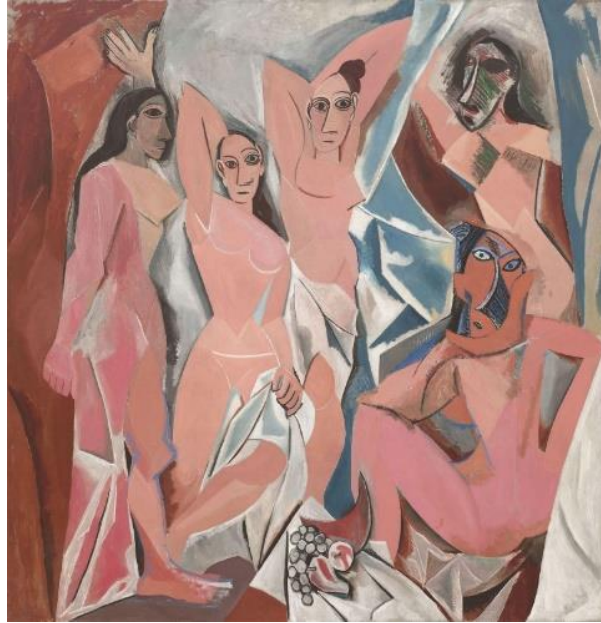
Ressam bu eserinde daha önce fovların yaptığı gibi resmi yalnız bir yüzeyden ibaret sayıyordu. Işık-gölge ve kabartma tesirini tanımiyordu. Resim yalnız desenle belirtilmiştir. Renkler son derece azalmıştı (iki renk). Herşey, köşeli çizgilerle, yuvarlak ve yan geometri düzeni içindeki çizgilerden doğuyordu. Resimde maksat bir güzellik, bir gerçek yaratmak değildi. Tabloyu parçalara bölerek belli bir ritme ulaşmak, bir düzen kurmaktı. (Güvemli, 2005, s.128).

Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan yapılan "Avignonlu Kızlar", dünyayı anlamının ve resim düzlemini yeni bir görme biçimiyle ele almanın ilk adımı olmuştur.

Avignonlu Kızlar' da bütün elemanlar parçalara ayrılmış, bıçak gibi sivri ve rahatsız edici elemanlar haline dönüşmüşlerdir. Boşluk yoktur bu resimde boşluk denen şey kristalize olmuş bir doluluğa dönüşmüştür. Bu kırılmanın meydana gelmesinde Cezanne' in yanı sıra bir dış etmen daha vardır: Afrika maskları. Öğrendiğimiz kadarıyla Picasso, büyük ve etkili bir iş yapmak isterken başarısızlık hissine kapılmış, resmi bitirmeden bir süre sürüncemede bırakmıştır. O durumda şöyle bir yol ayırımına gelmiş olduğunu hayal edebiliriz: ya bırakıp

atmalıydı ya da zaten kötüye gittiği için rahatça bozmalıydı. İkinci yolu tercih etmiş olmalıydı ki, sağdaki iki figürün yüzlerini bozarak, Afrika masklarını andırıcı bir şekilde boyamıştır. Kompozisyonun parçalanarak değişmeye başlaması çok büyük olasılıkla bu bölgeden başlamış olmalı. Ayrıca Picasso bu tuvale Matisse’ in bir yıl önce yaptığı ve büyük başarı kazandığı ‘Yaşama sevinci’ adlı tablosuna bir yanıt olarak başlamıştı. Amacı, ondan daha önemsiz bir ressam olmadığını kanıtlamaktı. Tuvalin boyutlarını yüksek tutması da bu yüzden olmalı (Yılmaz, 2005, s.42-43)”.

“Peki, bakıldığın da tabloyu bu denli önemli kılan şey neydi? “Avignonlu Kızlar”ın devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır (Antmen, 2008, s.47)”. Oldukça küt biçimde resmedilen figürler gerçeğinden kopartılarak, farklı yönleriyle görmeye çalışılmıştır. Ayrıca sanayi devrimi sonrası hızlı değişen sanat akımlarıyla birlikte 20.yy. sanatının kübizm açısından devrim niteliğinde olduğunu düşünebiliriz. Çünkü tam anlamıyla kübik formların insan figürü üzerinden yorumlanması bu dönem için nadir rastlanılacak bir durum olmuştur. “Avignonlu Kızlar” bu bakımdan bunların ilk örneklerinden olmuştur. Ayrıca bu tablo Picasso’ nun meslektaşı Braque’ a kübizmin daha ileri taşınması açısından esin kaynağı olmuştur.



Görsel 2.5. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 144 cm x 134 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1907, Museum of Modern Art, New York, ABD.

1907-1909 arası süreçte Picasso’yla tanışan, “Avignonlu Kızlar” ı gören ve hemen ertesi yıl “Büyük Çıplak” adlı resmini yapan Braque da tıpkı Picasso gibi etnografik nesnelere merak duymuş, bu nesnelere biçimsel sadeliğinden etkilenmiştir. Ancak

Picasso'nun da Braque'ın da bu dönemde etkilendikleri belki de en önemli kaynak, Picasso'nun "Avignonlu Kızlar"ı yaptığı yılın Sonbahar Salonu'nda açılan Cezanne'ın anma sergisidir. "Babamız gibiydi..." dediği Cezanne'ı, sözde değil özde sahiplenen Picasso, resimlerinde üçüncü boyutu geleneksel perspektif ve gölgelendirmeyle değil, renk tonalitesiyle elde eden sanatçının ortaya attığı yeni görsel önermeler yeni çağa, 20. yüzyıla taşımıştır (Antmen, 2008, s.47).



Görsel 2.6. Georges Braque "Uzun Çıplak, 140 cm x 100 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1908, Alex Maguy Galerisi, l'Elysee Paris.

Kübizm'nin 1909 yılında ilk döneminin sora ermesiyle birlikte, onu takiben "Analitik-Kübizm" başlamıştır. 20. yy.'nın ilk çeyreğinde Cezanne'nın öncülüğünde çağdaşlarıyla birlikte yaptıkları bu arayışlar yeni ifade biçimlerini oluştururken, daha sonraki dönemlerde sanatın temel malzemesi olan boya dışında yeni malzemeler katılmaya başlanmıştır. Sanatçılar bu dönem içinde toplumsal sorumluluklar yüklenmişlerdir. Doğa sürekli farklı bir şekilde yorumlanmıştır. "Büyük ozanların ve büyük sanatçıların toplumsal işlevi, doğanın insanların gözünde büründüğü görünüşü durmadan yenilemektir (Apollinaire, 2014, s.61-62)". Bu yenilenme karşısında malzeme ve kavram arayışları beraberinde kısa sanat dönemleri ve o güne denk sanat tarihinin hiçbir döneminde görülmemiş hızlı bir gelişimin zeminini hazırlamıştır.

2.1.Analitik Kübizm

Araştırmanın konusu olan alternatif ifade biçimi olarak malzeme kavramı 20.yy. yılın ilk çeyreğinde kübizm dönemi içinde filizlenen farklı kübik anlayışlar ile çıkmıştır. Görüldüğü üzere 19. yy. sonları ve 20. yy. başlarında sanat ve sanatçılar için önemli kırılmalar olmuştur. endüstrinin getirdiği yeni kültür dünyasında ortaya atılan kavramların bir alt başlıkları çıkmıştır. Cezanne'nın resim düzlemindeki biçim ve formu gerçeklikten kopartma anlayışı teorik olarak döneminden sonraki akımlarda da görülmüştür. Bu dönem içinde bir nesnenin hızlı tüketimi endüstrinin kaçınılmaz bir gerçeğiydi. Bundan dolayı kübizmin adeta endüstri gibi kendi bilgisini hızlı tüketip yeni bilgiler arayışına girmiştir. Örneğin bu durum barok, realizm veya empresyonizm için geçerli olmamıştır. Çünkü o dönem sanat hala geleneksel bilgilerden besleniyordu. Ama bu ağ başında ise endüstri etkisini başta Avrupa daha sonra diğer bölgelere dalga şeklinde yaymıştır. Bunlara karşılık sanat alanında yeni arayışlar içine girilmiştir.

Kübizm içinde analitik kübizm, sentetik kübizm ve bireyin bu dönemde önem kazanmaya başladığını da göz önünde bulundurarak, Apollinaire' nin ortaya attığı Bilimsel Kübizm, Doğal Kübizm, Orphik Kübizm ve İtepisel Kübizm gibi kübizmin alt başlıkları oluşmuştur. Resimde kullanılan malzeme süje anlamda etkisini gerçekleştirmiş olmasa da analitik kübizimde ortaya çıkmaya başlayacaktır. Cezanne malzemeyi Picasso 'dan önce olduğu gibi kullanmaya başlamış olsaydı, günümüzde malzeme kavramı bu denli önemli olunmayabilirdi. Çünkü bir bilginin temelinin ve kültürel geçmişi belirli evrelere dayanmaktadır. Bu evrelerin doğru bir şekilde anlaşılması ve benimsenmesi sonraki dönem sanatının temellerini oluşturmaktadır. Bu bilinçli toplumsal ilerleyiş, yüksek uygarlık düzeyine ulaşılan toplumlar için şaşırılmayacak bir durumdur. Dolayısıyla resim sanatında sentetik kübizimde gerçek anlamıyla doğrudan kullanılan malzemenin temelleri bu kavramların birbiri ile zincirleme olarak eklemlenmesine bağlıdır. Yapılan bu araştırmanın temelinde olan malzeme kavramına doğrudan ulaşmadan önce bu dönemlerin kavramsal boyutunu incelemekte yarar vardır.

Analitik kübizm isminden anlaşılabildiği gibi bir nesneyi parçalara ayırarak tümden gelim yöntemiyle doğadaki nesnelere gerçek anlamının dışına çıkartıp yeni bir forma dönüştürmektir. Bu döneme ismini veren Juan Gris olmuştur. "O resimlerde biçim, parçalarına ayrılarak resmediliyordu. Figürler kırılıyor, her yönü ayrı ayrı, üst üste aynı tuvale dönüyordu. İ ve dış yüzeyleri aynı zamanda gösteriliyordu. Nasıl

çocuklar gördüklerini değil de düşündüklerini, tasarladıklarını resim haline getirirlerse kübistler de öyle yapıyorlardı (Güvemli,2005, s.128)”. Bu oluşan formlar rasyonel bilgisinden kopup öznel bir bilgiye dönüşmeye başlamaktadır. Resim sanatı için önemli bir olgu olan doğa analitik kübizimde yenilenerek yorumlanmıştır. “Analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Ama bütünselliği içindeki doğa değil de, salt bir elemanlara varlığı olan doğa. Alışılmış deyimini ile söylersek, yazılmış bir kitap olarak değil de, bir sözlük olarak doğa (Tunalı, 2008, s.169).” Sanatçılar bu doğadan, doğanın içindeki nesnelere yoğunlaşmaya başlamıştır. Nesne salt anlatımının dışında yeni bir anlam olarak resim düzleminde parçalanıp ele alınmıştır. Bu akımın öncüleri objeyi yeniden analiz etmek için nesneye farklı açılardan yaklaşmışlardır. “Analitik Kübizm resim düzlemini enine değil, dışarı doğru itmiştir, böylece onu tanımlamak için çabalayan önceki girişimlere ters düşmüştür. Yüzey cepheleri adeta ileri doğru itilir; hatta bazen resim yüzeyine yapıştırılmış gibi görünür (O’Doherty, 2010, s.56)”. Akımın önemli temsilcileri, 1911 yılı Sonbahar Salonunda bulunan, Picasso, Braque, Leger, Delaunay, Gleized, Metzinger, Duchamp ve çağdaşları olmuştur. Sanatçılar var olan nesnenin kendi bilimsel özünden çıkartıp, duyarlar üzerinde nesneye yeni bir anlam kazandırarak düşünsel boyuta taşımışlardır. Braque Cezanne’ nin eşzamanlı olarak birden fazla bakış açısıyla fikirlerini geliştirmeye odaklanmıştır. Braque’ nin keman ve sürahi (Görsel 2.7.) çalışmasında görüldüğü gibi nesnenin geometrik formlarla parçalanması görülebilir. Dönemin diğer temsilcilerinin de aynı anlayışta sanatsal çalışmaları bulunmaktadır.



Görsel 2.7. Georges Braque, “Keman ve Sürahi”, 117 cm x 73,5 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1910, Kunstmuseum, Basel.

Keman ve Sürahi, Braque' ın günlük dünyasına maruz kaldığı titizliği ve özlerine nüfuz etme çabası içinde formların dış görünümünü parçalamaya odaklanan entelektüel çabasını göstermektedir. Bu tuvalin sessiz renkleri bile çamurlu renkler kullanmasına rağmen, belirgin fırça darbeleri ve parçalanmış formları kullanmasıyla, belki de tüm formların yayıldığı gizemli bir bölgeye açılan entelektüel bir dinamizmi göstermektedir (http-2).

Analitik kübizmi küplerin birbirine eklenmesi şeklinde tanımlamak yanlış bir saptama olur. Çünkü bu akım içinde eklenen görsel olarak küplerin formundan önce nesnenin açılarıdır. Nesnenin farklı açıları aynı zemin üzerinden iki boyutluluğundan kurtararak, aynı düzlem üzerinde farklı açıları göstermek bu akımın arayışlarıydı. Dönemin temsilcileri, arayışlarının merkezine matematiğin temel geometrik unsurlarını koyduğundan ötürü, tuval düzleminde koni, silindir ve küp biçiminde olan formlar nesnenin alışlagelmiş görüntüsünün ötesinde yeni bir görüntü oluşturmuştur. Bundan dolayı bu akımın biçimsel formları düşüncenin süzgecinden geçmiş, yeni bir içeriğin kavramsal açıları olmuştur. Daha sonra “sanatçının biçimsel keşiflerin peşine düşmesinin başlıca nedeni ise içerik karşısında çok daha güçlü ve belirgin bir anlam yaratabilmektir (Butler, 2010, s.22)”. Bu anlam arayışları 1911 sonlarında yerini “Sentetik Kübizm” e bırakmıştır. Turani kübizmin ikinci aşaması olan analitik kübizmi ve bu akımdan sentetik kübizme geçişi şöyle açıklamıştır:

Kübizmin ikinci aşaması olan “Analitik-kübizm”, kapalı doğa biçimine son verdi. Analitik-kübizm, 1909’ dan 1911’ e kadar devam etti. Bu anlayışta, doğa biçimi resim yüzeyinin düzeni için çeşitli parçalara ayrılır. Bundan dolayı Analitik-kübizm, doğa resminin kesin reddidir. Bu sistem, eşyayı elden geldiğince tam olarak, fakat gözü aldatan unsurları bir yana bırakarak resimlemek ister. Bunun için gerçekçi bir tarafı vardır. Gözü yalnız bir yönden gören profilden bakış ona yetmez. Analitik-kübizm, akıldan eşyanın çevresinde dolanır ve görülen kimi biçimleri, akla gelen formlarla birleştirir. Bir taraftan objeyi elden geldiğince objektif yorumlamak ister; diğer yönden resmi bağımsız bir organizma olarak görür. Bu organizma, doğadaki biçim izleniminden, sübjektif olarak bir seçimi ile ortaya çıkar. Böylece objektiflik ve sübjektiflik, organizmanın karakterini biçimlendirir ve eşya ile resimden birini tercih etmek gerektiği ortaya çıkınca, resim lehine karar veren sanatçı, bu seçimi ile Kübizmin üçüncü dönemi olan “Sentetik-Kübizm” içine girmiş olur (Turani, 2013, s.583).

2.3. Sentetik Kübizm

“Sentetik Kübizm sözcüğünden de anlaşıldığı gibi, ‘sentetik kübizm’, konstruktif (inşacı) elemanların birleştirilmesinden oluşur ve hareket olarak da 1911-14 yıllarını kapsar (Tunalı, 2008, s. 171-172)”. Renkçiliğin büsbütün itibar düştüğü devredir. Başta

Picasso olmak üzere, kübist ressamalar, sonraları yeniden dönecekleri renkliliğe veda ediyorlardı. Böylelikle hacim ve inşa, kuruluş daha belirli oluyor, göz oyalamıyor diyorlardı (Güvemli, 2005, s.130) Geçen bölümlerde sanatın hızlı değişiminde, var olan nesnenin gerçekliğinin parçalanması ve “ben” kavramının oluşturduğu nesnenin yeni gerçeklik oluşturması üzerinde durulmaya çalışıldı. Nesnenin yeni bir bileşen yaratma ve yeni bir ifade biçimine hâkim olmasına ek olarak, sentetik kübizme bu kavram arayışları geliştirilmiştir. Analitik kübizmin çıkış noktası doğa ve doğadaki nesnelere olurken sentetik Kübizm’ in çıkış noktası ise düşünceler ve geometrinin elemanları olmuştur. Tunalı’ nın da belirttiği gibi Wermen Haftmann şöyle açıklamıştır: “Analitik kübizm’ in bir şişeden soyut bir konu biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konu biçiminden bir şişe meydana getirir. Çünkü sentetik kübizm için de nesne dünyası ile olan ilgi büsbütün bırakılmaz (Tunalı, 2008, s.172)”. Bu bakımdan doğanın biçim ve formundan soyut düşünsel biçim yaratmak yerine, soyut düşünceden doğaya doğru bir gidişat olmuştur. Bu dönemim içinde, Picasso, Braque, Juan Gris ve diğer çağdaşlarının çalışmalarıyla ortaya çıkan kolaj etkiler kendini göstermiştir. Kolaj, kendinden önceki dönemde plastik değerler bakımından yapılmış olsa da bu dönem içinde nesneyi doğrudan zemin düzlemi üzerinde yerleştirerek sanat tarihine devrim niteliğinde yeni bir hareket olarak gerçekleşmiştir. Düşünce olarak analitik kübizm ile aynı denklemde ortak yönler taşımış olsalar bile, teknik olarak farklılıklar gözetmişlerdir. Analitik kübizimde endüstrinin ürettiği kusursuz malzeme kavramsal olarak resim yüzeyine konu olurken, sentetik kübizimde doğrudan malzemenin kendisi de konu olmuştur. Nesne veya malzeme artık kendi öz kimliğinden kopup sanatçısı tarafından manipüle edilmiş bir gerçekliği temsil etmektedir. Dolayısıyla önemli olan artık nesnenin algılayış boyutu değil, onun düşsel boyutudur. Tunalı’ nın da belirttiği gibi Kant felsefesinden; öz (birey) nesneyi olduğu gibi süje anlamında değil de nesnenin ‘öz’ de sahip olduğu düşünce kategorisine göre bilir.

Bu dönemin önemli sanatçılarından Picasso ve Braque’ın deneysel çalışmalarında soyut düşünsel kavramlardan yola çıkarak doğadaki nesnenin yeni bir betimlenmesiyle karşılaşırız. 20.yy ‘ın ilk çeyreğinden birlikte çalışan ve kübizmin evrelerinde büyük katkısı olan bu iki sanatçının yeni bir biçim dili yakalamak için resim kompozisyonlarına gündelik meyve tabaklarını, çam şişe bardakları ve müzik enstrümanlarını natürmort olarak kullanmaya başlamışlardır. İkili çoğu zaman benzer konuları seçtiği için ortaya çıkan eserler ayırt edemeyecek kadar birbirine yakın

olmuştur. Analitik kübizmin sonlarında, sentetik kübizmin başlarına doğru, “1910’ da Braque, insanı aldatıcı biçimde boyanmış eşyayı ve harfleri resmine alırken, Picasso kapalı biçimi kırıyordu. Bu suretle ilk defa doğa biçimi ile sanat biçimi, birbirlerinden kesin olarak ayrılıyordu (Turani, 2013, s.585).



Görsel 2.8. Pablo Picasso, “Gitar Notalar ve Şarap Kadehi”, 47.9 cm x 46.5 cm, yapıştırılmış kağıt, guaj ve odun kömürü.1912, McNay Art Museum,

Dönemin önemli bir değer sanatçısı da Juan Gris olmuştur. Picasso ve Braque tarafından geliştirilen ve resmin belli alanlarını kaplayan kolaj, Juan Gris’in “Kahvaltı” çalışmasında alanın yüzeyini tamamen yapıştırma kağıtlar ve boya ile kaplar. “Üst üste binmiş evsel nesnelere, parçalanmış ancak yumuşak bir şekilde modellenmiştir ve en çok yukarıdan görülmektedir. Braque ve Picasso'nunkinden daha temsili bir resimsel kompozisyon oluşturmak için birleşir (http-3)”. Böylelikle Picasso ve Braque’ın yaptığı soyut düşünselden nesne kavrayışı ve gerçeğin nasıl algılandığını, Gris öznel ve nesnel biçimde tekrar ele almaktadır. (Görsel 2.9.) Kübizmin kuramcısı şair Guillaume Apollinaire bu dönem içerisinde kübist sanatçıları yakından incelemiştir. Gris’ i yakından incelemiş Apollinaire, Gris hakkında şunları yazmıştır:

Juan Gris’ nin sanatı, Picasso’ dan kaynaklanan bilimsel kübizmin pek kesin ve pek yoksul bir anlatımıdır; bu son derece derinlere kök salmış entelektüalist bir sanattır; renk bu sanatta sadece simgesel bir anlam taşır. Bununla birlikte, Picasso’ nun sanatı ışık içinde (izlenimcilik) tasarlanmışsa da, Juan Gris’ nin sanatı bilimsel olarak tasarlanmıştır

katıksızlıkla yetinir. Juan Gris' nin tasarımları hep katıksız bir görünüşe bürünürler; işte bu katıksızlıktan bir gün birbirine koşut doğrular elbette ki ileri doğru atılacaktır (Apollinaire, 2014, s. 61-62).



Görsel 2.9. Juan Gris, “Kahvaltı”, 80,9 cm x 59,7 cm, tuval üzerine karışık teknik, 1914, the New York Meseum of modern art (MOMA), New York City.

Natürmort, sentetik kübizm sanatçılarının çalışmaları için temel konuydu. Dönem içerisinde, gündelik geleneksel eşyaları çağdaş bir imge haline dönüştürebildikleri için avangart sanat bağlamında bu dönem sanatçıları köprü görevi görmüşlerdir. Sanatçılar klasik bir hassasiyetle resmin her unsurunu düşünmüşlerdir. Resim düzleminde sanatçı nesnenin saf birincil hacmi ile yüz yüze gelmekteydi. Çizgi, renk, ton, malzeme gibi resmin temel kavramlarını ince bir hassaslıkla kullanıp, resmi gereksiz detaylardan arındırmışlardır. Kullandıkları endüstriyel ürünler endüstrinin üretim himayesi altından çıkıp yeni bir kimlik ile sanatçı himayesi altına girmiştir. Bu bakış açısı ise daha sonra şekillenecek birçok sanat akımı için referans olmuştur (Duchamp'ın çeşmesi örnek verilebilir).

Dönemin kuramcılarında Apollinaire, kübizmi ve alt başlıklarına ek olarak başka sınıflandırmalar da yapmıştır. Bu sınıflandırmaları; Bilimsel Kübizm, Fiziksel Kübizm, Orpheuşçu Kübizm ve İçgüdüsel Kübizm başlıkları altında incelemiştir. Ona göre bilimsel kübizm; “Sözgelimi yuvarlak bir biçimi düşünebilmek için, eğitilmiş biri olmak gerekmez. İlk bilimsel tuvaleri görenleri şaşırtan, son derece çarpıcı, geometrik yan ise, öznel gerçekliğin bu tuvalerde çok katıksız biçimde verilmiş olması ve görsel ve öyküsel rastlantının tümüyle giderilmiş olmasıdır (Apollinaire, 2014, s.24)”. Apollinaire göre bu sanatın önemli isimleri ise, Picasso, Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, Matmazel Marie Laurencin ve Juan Gris olmuştur.

Sınıflandırmanın ikinci aşaması olan fiziksel kübizmi ise bilinen gerçeklikten ödünç alınan öğeler ile yeni bir bütün resmetme sanatı olarak tanımlar. “Bu sanat kuruluşundaki disiplinden ötürü gene de kübizm içinde yer alır. Tarihi konu alan resim olarak müthiş bir gelecek vaat eder. Toplumsal rolü son derece belirgindir ama katıksız bir sanat da değildir. Konuyla imgeler birbirine karıştırılır (Apollinaire, 2014, s.24)”. La Fauconnier ise bu eğilimi yaratan öncü fizikçi ressam olmuştur.

Orpheusçu kübizm ise Apollinaire’ nun sınıflandırdığı diğer bir büyük eğilim olmuştur.

“Görülen gerçeklikten alınma öğelerle değil de, tümüyle sanatçı tarafından yaratılmış ve sanatçı tarafından kendilerine güçlü bir gerçeklik verilmiş öğelerle yeni bütünler resmetme sanatıdır (Apollinaire, 2014, s.24)”. Apollinaire bu dönem sanatçıların yapıtlarının aynı anda hem katıksız estetik ve bireyin duygularının kavrayabileceği bir düzlem, hem de kavramsal bir anlam ve özgün bir konu sunması gerektiğini savunur. Picasso Robert Delaunay, Fernand Leger, Francis Picabia ve Marcel Duchamp bu eğilimin önemli sanatçıları olmuşlardır. Tunalı’ nın da belirttiği gibi Orpheusçu kübizm, kübizmi en başarılı şekilde ifade edene ve sentetik kübizm ile aynı nitelikleri taşımıştır.

Apollinaire’nin son sınıflandırması olan ‘içgüdüsel’ kübizm son eğilim olmuştur. Bu eğilimi şöyle açıklamıştır: “İçgüdüsel kübizm görülen gerçeklikten değil de, içgüdü ve sezginin sanatçıda uyandırdığı gerçeklikten ödünç alınmış yeni bütünleri resmetme sanatıdır ve uzun zamandan beri Orpheusçuluk’ a yönelmektedir. İçgüdüsel sanatçılarda duruluk yoktur, sanata da inanmazlar; içgüdüsel kübizm birçok sanatçıyı bir araya getirmiştir (Apollinaire, 2014, s.25)”.

Görüldüğü gibi 20. yy.’ ın başlarında sanat hızlı bir geçiş dönemi yaşamıştır. Bu dönem içerisinde köklü değişimlere kapı aralayan kübizm, endüstri ile doğrudan bağlantı kurmaktadır. Endüstriyel nesnelerin kübizme konu olduğu ve paralelinde gelişen bilimsel ilerlemelerle sanat 19. yy’ ın ilk çeyreğinden sonra yeni akımların arifesine girmiştir. Kübizmin deneysel malzeme çalışmaları bu dönemler içerisinde resmin ana malzemesi olmuştur. Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde nesne ve malzemenin tual düzlemindeki dönüşümü ve malzemenin salt bir anlatım biçimine dönüşmesi üzerinde durulmaya çalışılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KÜBİZM SONRASI NESNE-MALZEME BAĞLAMINDA İFADE

YÖNTEMLERİ

3.1. Sanatta Nesne Ve Malzeme Kavramları

3.1.1. Nesne

İnsanoğlunun tarih boyunca nesne üzerinde düşünsel ve anlamsal çalışmaları gerçekleştirmiştir. İlgili alanlarına göre değişkenlik gösteren nesne Türk Dil Kurumu'na göre; "öznenin dışında kalan, evrende belli bir ağırlığı, hacmi, rengi, maddesi olan; gözle, dokunmayla algılanabilen cansız varlıklar ve insana karşıt olarak, hareket, düşünce ve iradeden yoksun olan her varlık nesne," (T.D.K. 1998 s. 1083.) olarak tanımlanmıştır. Buna ek olarak Yetişkin ise nesneyi şöyle ele tanımlamıştır. "... herhangi bir öznenin düşünme, kavrama, sezme, tasarlama, algılama gibi edimler yoluyla kendisine yöneldiği, kendisiyle bağ kurduğu her şeydir (Yetişkin, 1995, s.26)". Ayrıca nesne kısırlı bir alanda belli bir tanım başlığı altında kalmayıp değişkenlik göstermiştir. Somut boyutunun yanında, soyut bir düşünceye geçen nesnenin farklı alanlar içindeki yerini Yetişkin şöyle açıklamıştır:

...gerçekliğin bütünlüğü içinde düşünceye, duyuya, duyguya vb. Veri alan her varlık her ilişki ve bağlantı bir nesne olma olanağına sahiptir. Yani, atomun parçacıklarından güneş sistemine kadar, hücrenin bölümlerinden insan organizmasına kadar var olan her şeyi; gene bio-psişik ve tarihsel-toplumsal bir varlık olarak insanı, insanın etkinliklerini, kurduğu her tür ilişkiyi, ortaya koyduğu bilim, sanat, felsefe vb. ürünleri ve bütün bunların tarihini kendimize nesne yapabiliriz. Öte yandan, gerçeklikte görünüşe ulaşmış olan fikirler, görüşler, etik değerler (sevgi, dürüstlük saygı gibi değerler), hayal ve tasarımlar kadar, gerçeklikte görünüşe ulaşmamış olan hayaller düşünceler, tasarımlar, değerler, duygular, içsel yaşantılar, vb. birer nesne olma özelliğine sahiptir. Biz bütün bu sözü edilenlerle düşünce, duyu ve duygularımızla bağ kurduğumuz anda onları kendimize nesne yapmış oluruz (Yetişkin, 1995, s.26).

İlkel toplumlara baktığımızda, toplumların kendi otoriter gücünü göstermek ve varlıklarını korumak adına nesnelere dünyasına başvurduklarını görürüz. Mağara resimlerinde kullandıkları avcılık sahneleri, din alanında veya büyü yaparken kullandıkları minyatür nesnelere, kendi ideolojilerinin otoriter gücünü göstermek adına ve daha birçok alanda nesnelere kullanmışlardır. Kiliseler de kullanılan din kitaplarından sahne çizimleri veya heykellerde nesnenin gücünden faydalanmışlardır. Bilimin ve sanatın gelişmediği bu dönemde, nesne estetik bir düşünce gütmeksizin tamamen maddesel olarak görülmüştür. Gelişen bilim ve bilinçlenmeyle birlikte "Klasik,

Hellenistik ve Roma sanatında insanoğlu güzelliği araştırmış ve resimlerinde bu güzelliği belirtecek nesnelere kullanmaya başlamıştır. Konular bu dönemlerde daha çok din ve mitolojiden alınmış ve tanrıları simgeleyen nesnelere kullanılmıştır (Şen, 2002, s. 10)”. Zaman içerisinde bu dinsel betimlemelerin yanına nesnelere de eklemeye başlamışlardır. Nesnenin somut ve dinsel bir kompozisyon içinde vurgulanması konunun halk ile olan boyutunun bir sorgulanması ve halka inandırıcılığı daha iyi anlatmak için başvurulan bir yol olduğunu düşünebilir.

Sanat yapıtında nesne ise sanatçının nesneye yüklediği düşünce boyutunun sınırlılıkları içinde değerlendirilir. Sanatçı nesneyi tasarım süreci içinde bazen kendi benliğinden koparıp düşünsel olarak yeni bir “ben” kazandırabilir. Bu arayışlar, endüstrileşme sonrasında girilen modern sanatta nesneyi düşünsel olarak yeni bir boyuta taşımuştur. Jon Thompson’ a göre ; “Nesne”, uzamsal yanılısamayla (resmin temel alanı) veya formların boşluk içinde kapladığı yerle (heykelin temel alanı) değil cisimlerin yaradılışlarından gelen özelliklerle ilgili bir tanımıdır (Thompson, 2014, s.166)”. Nesneyi birincil anlatımının dışında 4 farklı türde ele alan Yetişkin ise bunları; “mevcut nesne”, “sanatçının kendi zihinsel nesnesi”, “tamamlanmamış yapıt olarak nesne” ve “sanat yapıtı olarak nesne” terimleri altında sıralamıştır.

Bu dört nesne içinde birinci nesne olan “mevcut nesne,” sanatçının sanatsal etkinliğine kaynaklık eden, onun bu etkinliği gerçekleştirmek üzere kendisinden yola çıktığı ve kendisine yneldeği nesnedir. İkinci nesne olarak adlandırdığı, “Sanatçının kendi zihinsel nesnesi” ise, ancak sanatısıyla birlikte var olan ve onun belirli bir yaratıcı sanatsal etkinliğinin gerçekleşmesiyle ilgili olan nesne olduğunu söyleyip ve bu nesnenin sanatçısından ve onun yaratıcı etkinliğinde bağımsız bir varlığının olmadığını düşünür. nc olan “Tamamlanmış yapıt olarak nesne,” terimini, sanatçısının somut bir bütünlük olarak henüz gerçekleştirmemiş olduğu ve alımlayıcıya sunma evresine kadar üzerinde çalıştığı nesne olarak yorumlamıştır. Bu terimde ise nesnenin oluşum ve devam eden süreci üzerinde odaklanmıştır. Son terimi olan “Sanat yapıtı olarak nesne” ise adından da anlaşılacağı gibi sanatçısının nesneselleştirerek ortaya koyduğu, belirli bir bütünlüğü ve kendine özgü sınırları olan somut sanat yapıtının kendisidir (Yetişkin, 1995, s.30-31)”. Modern sanatın başlarında sanatçıların nesne ve konu arayışlarını Berger şöyle yorumlamıştır:

Konular modern kentteki günlük yaşamdan alınıyordu. Ancak, Empresyonistler’ in tersine Kübistler, doğal “manzaralar” ı – Seine’ i, parkları, bahçeleri- pek az resmediyorlardı.

Onlara çekici gelen tek anıt Eyfel Kulesi' ydi. Yapılarıyla, insan elinde çıkmış şeylerle ilgileniyorlardı. Çoğunlukla- sözcüğün gerçek anlamıyla- el altında olan nesnelerin resmini yapıyorlardı: kahve masaları, ucuz sandalyeler, fincanlar, gazeteler, şarap sürahileri, soda çeşmeleri, kül tablaları, lavabolar, mektuplar. Nesneleri seçerken ellerinde bulundurdukları şeylerin sıradanlığını vurguluyorlardı. Bu, yeni tür bir sıradanlık, çünkü ucuz kitle üretiminin sonucunda ortaya çıkmıştı. Zaman zaman resimlerine (Braque müzikten hoşlandığı için) keman ve gitarı katıyorlardı gerçi, ama bu nesneleri diğerlerinden daha büyük- ya da daha az- bir saygıyla ele almıyorlardı; ne de olsa bunlar da insan yapısı şeylerdi. Kübistler sanatta daha önce kabul edilmemiş bir değeri kutsamak ister gibiydiler: imal edilmiş nesnenin değerini (Berger, 1992, s. 64-65).



Görsel 3.1. Georges Braque, "Soyut Kompozisyon", 35 cm x 52 cm, kağıt üzerine karşıt teknik ve kolaj.

Sanayi devrimi sonrası nesne bir üretim ürünü olup hızlı bir şekilde tüketilebilen ve toplumun her kesiminin rahatlıkla ulaşabileceği bir hale gelmiştir. Böylelikle bu çağın sorgulanması gereken konulardan bir diğeri de "değer" ve "değersizlik" kavramları olmalıdır. Çünkü değerli olan bir şeyin çoğaltılmasıyla, değerini yitirdiği bir gerçektir. Buna paralel olarak, değerli bir nesne, endüstrinin üretim alanına sokulunca anında eski değerini yitirmektedir (Turani, 2008, s.95). Dolayısıyla yeni endüstri dünyasında, eski değerlerin yıkılıp yeni değer kavramlarının ortaya çıktığını gözlemleyebiliriz. Böylelikle nesne kendi değerinin dışına sıradanlığa doğru gitmiş ve bu değişim karşısında sanatçılar için önemli bir malzeme olmuştur. Sanatçı için nesnenin kavramsal boyutu ve "ben" üzerindeki etkisi önemli olmaya başlamıştır. Sanatçı nesneyi resim düzleminin belli bir alanına yerleştirmesinin ötesinde, doğrudan

saf haliyle de kullanmaya başlamıştır. Bunu yaparken nesnenin işlevinin yanında nesnenin kavramsal boyutunu da alternatif olarak sunmuştur.

“Boya, konunun kendisi haline gelince nesne, süreç ve derinlik yanılması resimden kovulmuştur (O’Doherty, 2010, s.54)”. Dolayısıyla nesnenin bu kadar çoğulcu bir anlatıma doğru gitmesi ve sanatçının nesne üzerinde yeni düşünceler geliştirmesi, nesneyi gerçek nesne anlamından koparıp yeni bir düşünceye götürmüştür. Bu da beraberinde çoğulcu anlatımı ve kübistlerin de yaptığı nesne parçalanmaları gibi yeni çoğulcu anlatımı meydana getirmiştir. Bu çoğulcu anlatım sırasında önem kazanmaya başlayan bir diğer önemli unsur ise nesnenin bir ifade biçimi olan “malzeme” ile olan ilişkisi olmuştur. Nesne, özne üzerinde etki göstermeye başladığı vakit kendi bağlamından kopartılarak, özne tarafından yeni bir bağlama kavuşturulabilir. Bunun sonucunda ise nesnenin belirleyici unsuru olan malzeme sahneye çıkmaya başlar. Çünkü nesneyi malzemesiz, malzemeyi nesnesiz düşünmek eksik kısır bir olgu olarak kalır. Nesne ve malzeme bağlantısını Martin Heidegger şöyle açıklamıştır:

Nesneye öz veya dayanıklılık veren, ayrıca onun duyuşsal yoğunlaşmanın tarzını yani rengini, çınlama, sertlik veya kütle olmasına yol açan nesnedeki malzemesel olandır. Malzeme olarak nesnenin böyle belirleniminde biçim yer alır. Bir nesnenin dayanıklılığı, bir malzemenin belirli bir biçimde ortaya çıkmasında yatar. Nesne biçimlenmiş malzemedir. Nesnenin bu yorumu, nesnenin görünümüyle bize yakınlaştığı dolaysız bakışa dayanır. Hem doğal nesnelere ve hem de kullanımlık nesnelere uyan nesne kavramı, malzeme ve biçimin oluşturduğu sentez ile nihayet bulunmuş olur (Heidegger, 2007, s.17).

3.1.2. Malzeme

İnsanoğlu ilk çağlardan beri hayatını daha kolay yaşayıp ve anlamlandırmak adına malzeme arayışlarına girmiştir. Ateşin bulunması, hayvan derisinden faydalanarak soğuktan korunması, avcılıkta keskin uçlu taşlar yaparak avına daha çabuk ve güvenilir bir şekilde elde etmesi gibi arayışları olmuştur. Bu arayışlar onlara malzemenin önemini sorgulatmaya başlatmış ve çağlar boyunca malzemenin gereksinimlerinden ötürü geliştirilmiş şekliyle çağın ilerisine taşınmıştır. İnsanoğlu bunu temel gereksinim olarak görüp kendi çevresini anlamlandırmak ya kolaylaştırmak adına yapmıştır. Zaman içerisinde yerleşik hayata geçmekle birlikte malzemenin önemi daha da artmıştır. İnsanlar kendi ritüellerini gerçekleştirmek adına dönemin imkanlarına göre çeşitleri malzemeleri simge halinde kullanmışlardır. Dolayısıyla insanoğlunun tarih boyunca bir

düzen arayışı içinde olduğunu gözlemleriz. Bu arayışların nedenini Sezer Tansuğ şöyle açıklamıştır:

İnsan toplumsal çevresi ve doğa ile olan bütün ilişkilerinde kaotik (düzensiz) geçmişin huzursuz anılarını taşır. İnsanda yazarak ve biçim vererek gerçekleşen düzen yeteneği ise bir kurtuluş ve sükûn istediğini dile getirir. Sözcükler ya da biçimlerle düzeni gerçekleştirmek bir boşalma ve kurtuluş olduğu kadar, yeniden dolup gerginleşmenin de bir başlangıcıdır. İnsan her zaman yeni ifade biçimlerine başvurmasının nedeni budur. Çünkü insan, tabiat ve çevresiyle ilişkilerinin sonucunda olup bitmiş bir düzeni gerçekleştirmekle kalmaz, bir yenilenme ve değişme süreci içine girer (Tansuğ, 1988, s. 61).

Günlük yaşamda insanlar için malzeme bu tür ihtiyaçları ifade ederken sanatçılar için ise bu arayışlar konuya indirgenmiştir. Kendi uğraş alanlarına göre sanatçılar ilk çağlarda malzeme ihtiyaçlarını doğadan temin etmişlerdir. İlkel araçlar (tebeşir kemik, kömür parçaları gibi) teknolojinin eksikliğinden dolayı aklın yetebildiği kadar sanatta önemli malzemeler olarak ortaya çıkmıştır. İlkel toplumlardaki sanatçıların malzeme arayışlarını ve kullanım keşfini, Robert Cumming şöyle açıklamıştır:

İlk çağlarda basit temel malzemeleri, bir benzerliğe ya da tasarıma ulaşabilmek için toplamış ve işlemişlerdir. Aletler ve teknolojiler geliştikçe, sanatçılar, kemiği, taşı ve ağacı oymaktan kili işlemeye ve fırınlamaya doğru bir ilerleme kaydetmişlerdir. Daha sonraları heykeltıraşlar bronz yapmak için gerekli olan fırınlama ve döküm teknolojilerini kendilerine uyarlamışlardır. Aynı zamanda ressamlar da, uygun pigmentleri bulmak için çevreyi keşfe çıktılar: Tebeşir, kömür, yemişlerden alınan boyalar, kabuklular ve topraktan çıkan mineraller. Bu malzemelerin (pigmentler) boya formuna getirebilmeleri için onları sıva halde ve koyu kıvamda tutabilecek maddelerle karıştırılmaları gerekiyordu. Buna uygun malzemeler, reçineler, sakızlar hala suluboyayı dondurmakta kullanılan arap sakızı gibi ve balmumuydu. Yumurtadan yapılan tempera boyası, 15. Yüzyılda yağlı boya ön plana çıkıncaya dek, Ortaçağ'ın en çok kullanılan boyalarındandı (Cumming, 2008, s.29).

Görüldüğü gibi insanoğlu tarihte yenilenme karşısında düzen arayışlarına girmiştir. Temel ihtiyaçları artmış ve malzeme kavramı her alanda tarih boyunca bir ihtiyaç olmuştur. Bilimsel gelişmelerle birlikte girilen modern çağda, insanoğlu malzemenin kullanım alanlarını genişletmeye başlamıştır. Endüstriyel tasarımlar malzemenin ergonomik kullanımını geliştirerek önemini daha da arttırmıştır. Tüm bu çoğulcu ve alternatif kullanımlar sanata devrim niteliğinde yansımıştır. Sanat tarihinin hiçbir döneminde görülmeyecek malzeme bolluğu başlamış, endüstrileşmeyle birlikte sanatçının rolü sorgulanmıştır. Makinenin ürünü olan 'malzeme', tekniğin bir yansıması olduğundan ötürü bu dönem içerisinde makine ve sanatçı ilişkisini Ersoy şöyle açıklamıştır:

18. yüzyılın sonlarına doğru makine, buhar makinesi, dokuma makinesi ve ip eğirme makinesi icat edilmiştir. Bu icatlar güncel yaşamda çok çabuk etkili olmuş, insanlar hemen makineleri kullanmaya ve endüstriyi buna göre ayarlamaya başlamışlardır. 1830 yıllarından itibaren makine bütün gücü ile yaşama yerleşmiştir. Makine üretimi ürünler hiçbir cazibesi ve bireysel özelliği olmayan, fabrikasyon işidir, bir seri operasyon işidir. Birbirinin aynı malzemeleri meydana getirir. Makine ile üretilen malzemelerin sanatsal özelliklere sahip olup olmayacağı tartışılan bir problem olarak karşımıza çıkar. Eğer makine ürünü sanat yapıtı olarak kabul edilirse, yerine makinenin aldığı sanatçı ne olacaktır? Bu soruya verilecek cevaptan önce, sanat yapıtı ile makine ürününün hiçbir zaman aynı değerde olamayacağını belirtmek gerekir. Çünkü sanat yapıtı bir kişiliğin (İndivüdüal) ürünüdür. Bir kez yaratılmış olan bir iştir. Ama fabrikada makine ile üretilen sayısız aynı model ürün vardır (Ersoy, 2002, s.127).

20. yüzyıl başlarında resim sanatında özellikle kübizmle birlikte çıkan malzeme kavramında endüstriyel nesnelerin etkisi oldukça önemlidir. Ersoy' un da dediği gibi sanatçılar bu dönem içerisinde tek bir kere yaratılmış ürünler meydana getirmişlerdir. Aynı konunun seri olanlarını farklı varyasyonların yapıp endüstriyi önemli bir malzeme yapmışlardır. 20. yy. endüstrindeki malzemenin durumunu, Pelin Kilimci şöyle açıklamıştır:

20.yüzyılda ortaya çıkan malzeme bolluğu sanatın amacının yeniden tanımlanmasını gerektirdi. Sanatçılar artık gerçeği aynen yansıtmak zorunda değillerdi; çünkü fotoğraf bunu daha iyi yapıyordu. Savaşların öyküsü ya da dinsel ve tarihsel konuların aktarılması gibi baskının geleneksel anlatıcı rollerinden çoğunu da filmler üstlenmiştir. Yeni malzemelerin keşfi sanatçılara farklı çalışma yöntemleri kullanma fırsatını verdi (Kilimci, 2012, s. 133).

Geçen yüzyılın başında malzeme resim düzlemindeki nesne üzerinde tamamlayıcı bir öge olma görevini üstlenirken, zaman içerisinde, nesneden bağımsız olarak kendi gerçekliğine hizmet eden bir öge olmuştur. Çağdaş sanatçılar genellikle birbiri ile tezat kuran imgeleri ve malzemeleri kendi çağının alternatif ifade biçimlerinden (video enstalasyon, yerleştirme performans...) birini seçerek sanatın malzeme aracılığıyla estetik ve kavramsal boyutunu ele almışlardır. Örneğin modern sanat öncesi dönemlerde resimde önemli olan unsur tasvir iken, modern sanat ve özellikle empresyonizmle birlikte önemli bir malzeme olan boya yerini almıştır. Resimde artık sorgulanan din veya doğa tasvirlerindeki konulardan ziyada, düzlemde boyanın nasıl bir malzeme olarak ve nasıl bir teknik içerisinde kullanım arayışlarının olduğunu görebiliriz. Teknik dediğimiz olay ise, malzemeyi kendi ifade biçimine göre hizmet etmesini isteyen sanatçının kullandığı eylemler bütünüdür. Örneğin doğada var olan bir tahtayı çizmek

yerine tahtanın yalın halini doğrudan resme yapıştırmak ya da heykel alanında farklı malzemeler kullanarak anlamsal bir bütünlük çıkartırken uygulanan tüm metotlara teknik diyebiliriz. Bu iki eylem ve malzeme ilişkisi bütünlük sağlaması açısından birbiri ile teknik açısının yanında kavramsal bir bütünlük sağlaması da önemlidir. Tansuğ malzeme ve teknik ilişkisini şöyle açıklamıştır:

Sanatta malzeme ve teknik sorunu sanat dilinin öğrenilip anlaşılması için bir gereklilik gösterir. Ama teorik alanda, teknikleri uygulayacakmış gibi öğrenmek yeterli değildir. Yani kısaca, malzeme ve tekniklerin sanatların ifade ettikleri dünya görüşlerinin farklılığını anlatmaya ne derece yaradıkları asıl sorundur. Yoksa malzeme ve tekniklerin uygulama reçetesi gibi alt alta listesini, dökümünü yapmak tarihsel olayları peşpeşe sıralayıp anlamlarını kavramayan tarihçiliğe benzer (Tansuğ,1988, s.45).

20. yy.'dan günümüze kadar hızlı bir şekilde ortaya çıkan ve gelişen, daha sonra yerini başka bir döneme iade eden sanat akımları çıkmıştır. Bu sanat akımlarının çoğunluğu sıfırdan var olmanın yanında, beraberinde yeni teknik ve malzeme olanakları yaratmıştır. Kübizm ile başlayan kolaj, dada hareketi ile ortaya çıkan hazır nesne, 20.yy.'ın ikinci yarısından sonra kavramsal sanatta düşüncenin malzeme olması, malzeme olarak insan bedenini referans alan performans... Günümüze geldiğinde ise dijital ortamın gelişmesi ile yeni bir ifade biçimi olarak video sanatı ve daha bunun gibi nice alternatif ifade biçimleri beraberinde kullandığı malzeme kavramını sanata kazandırmışlardır. Bu bakımdan Modern Sanat'ın en büyük getirilerinden bir diğeri de deneysel tekniklerle yapılıyor olmasıdır. Yani mutlak bir doğru yerine deneysel doğruların kalıcılığını kabul eder. Sanatçının deneysel tekniklerdeki amacını Christopher Butler şöyle yorumlamıştır:

Kaçınılmaz olarak akla şu sorular geliyor: Peki tüm bu deneysel tekniklerin amacı neydi? Gösterilmek istenen neydi? ... Şayet bu soruları cevaplandırabilirsek, modern sanatı anlama yolunda ilerleyebiliriz. Aslında yeni fikirlerin nasıl olup da farklı yöntemler doğurduğuna ya da sanatçının kavramsal dünyasında oluşan devrimci değişimlerin kaynağına bakmamız gerek. Sanatçının biçimsel keşiflerin peşine düşmesinin başlıca nedeni ise içerik karşısında çok daha güçlü ve belirgin bir anlam yaratabilmektir. Modernist eserlerde göze çarpan teknik ve deneysel gelişmeler sanatçının entelektüel algılarından ortaya çıkan değişimlerden kaynakladığı için, bu keşifler bilişsel bir kazanımı da beraberinde getirmekteydi (Butler, 2010, s.21-22).

Görüldüğü gibi modern sanatla birlikte sanatçı bilişsel arayışlar içine girip malzemenin kaynaklarını sorgulamaya başlamıştır. Bu çağında başında sanatçılar malzemeyi tuval düzleminde konu olarak kullanmanın yanında, kendi öz yapısını

malzeme üzerinde doğrudan müdahaleler ile deforme ederek yeni bir anlatı kazandırmışlardır. 20. yy. ikinci yarısından sonra ise malzeme kavramı bununla da yetinmemiş süreç içinde izleyiciyi de kendisine alet etmiştir. Bu dönem içerisinde izleyicinin anlık davranışları da göz önünde bulundurarak süreç sanatı gibi ifadeler ortaya çıkmıştır. Bunun yanında eserlerin ya da bir düşüncenin ifade edilebilmesi için mekânın mimari şartları da malzeme olarak düşünülmüş ve alternatif sunum arayışları olmaya devam etmektedir. Teknolojik ilerlemelerle birlikte günümüzde, sanatçı hazır malzemeyi kullanmanın yanında sıfırdan kendi üç boyutlu malzemesini de çağın imkanlarıyla yaratmaktadır. Bu çağın başında;

Yıllar boyunca, birçok malzeme ve teknik standart hale getirilmiştir. Ancak, sanatçılar standart malzeme ve uygulama teknikleri ile sınırlandırılmamıştır. Teknolojik gelişmelerle birlikte pek çok yeni işlem ve malzeme, deneme ve geliştirme için kullanılabilir hale gelmiştir. Bazıları geleneksel yaklaşımların uzantıları, bazıları ise dijital olarak üretilmiş imajlar gibi daha evvel emsali olmayan tekniklerdir. Aslında sanatçılar ve tasarımcıların görseli düzenlemek, zenginleştirmek geliştirmek ve manipüle etmek için ağırlıklı olarak bilgisayar programları kullanması gayet normal bir hale gelmiştir. Çoğu zaman özellikle de çok disiplinli çalışmalarda geleneksel ve geleneksel olmayan birlikte kullanılır. İyileştirme veya sadeleştirme, her ne olursa olsun, tüm bu yenilikler sanatçının bakış açısını genişletmiştir (Stinson, R. E.,2013, s.32).

Dolayısı ile geçen yüz yıl içinde malzemenin bu denli metamorfozlaşarak çoklu bir anlatım içine girildiği görülmüştür. 20. yy. teknoloji çağıyla birlikte resim sanatında malzemenin olanaklarıyla yeni ifadeler doğmuştur. Bu çağın başındaki sanat dünyası sanatsal üretimin temel yapı taşlarından boya, tuval, renk, ışık, vb. gibi kavramlara ek olarak teknolojiyi de eklemiştir. Örneğin heykel alanında kesici aletlerin gelişimiyle heykele yeni bir boyut kazandırılmıştır. Heykeli bir mekândan başka bir mekâna taşınabilmesi teknolojik olanaklarla mümkün hala geldiği için devasa heykeller de yapılmaya başlanılmıştır. Yada bir heykel veya sanat eserinin restorasyonu bu çağla birlikte benzersiz bir şekilde yeniden üretimi mümkün kılmıştır. Bu teknik imkânlar neticesinde, teknoloji bağlamında üretimde nesnelere doğrudan resmin konusu olmuştur. Araştırmanın bundan sonraki bölümlerinde malzemenin 20. yy. başlarındaki keşfinden çağımıza kadar olan süreç içinde, alternatif ifade biçimi olarak resim sanatında malzeme kullanımı üzerinde durulup, bu dönemler içinde ortaya çıkan malzeme teknik ilişkileri, ilgili konu başlıkları altında incelenmeye çalışılacaktır.

3.2. Sanatsal İfade Araçları Ve Malzeme Kullanımı

3.2.1. Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Kolaaj

Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Bu olgu bir belirti bir niteliğini taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Şöyle söylenebilir genelleştirilmek istendiği taktirde: Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yenide n-üretilmişi çoğaltarak, onu bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir (Benjamin, 2016, s.55).

Walter Benjamin'den 20. yy. başlarına işaret eden bu anekdot ile yaptığımız alıntıyla, sanat eserinin değer yargılarını bu çağın başında yeniden sorgulamamız gerekmektedir. Şöyle ki; sanat yapıtının sanatçı tarafından teknik olanakla yeniden üretilmeden önce, kendi saf gerçekliği ile endüstri tarafından üretilmiştir. Dolayısıyla bu çağın başında sanatçı çeşitli tekniklerle üretilmiş bir imgenin ikinci bir üreticisi olmuştur. Üreten (sanatçı) bu bağlamda geleneksel anlayışta değil, çağdaş bir yaklaşım ile üretmiştir. Böylelikle üretilmiş olanın yeniden sanatçı tarafında ilk defa üretilmiş olması yeni bir üretime kapı aralar. Sanatçılar üretilmiş olanı gerçek değer yargılarından kopartarak yeni bir üretim malzemeleri ve teknikler geliştirmişlerdir.

Endüstrileşmeyle birlikte girilen modern çağ çok çeşitli malzemelerle çoğulcu anlatımı getirmiştir. Üreten için başta doğa, daha sonra doğadaki nesnelere önemli kaynaklar olmuştur. Sanatçılar doğadaki görüntüleri görsel anlamda alternatif ifade biçimleri ile yeniden yorumlarken, zaman içerisinde doğanın konusunun yanında doğadaki salt nesnelere ve malzemelere doğrudan yorumlanmıştır. Dolayısıyla tarihte doğa, birey için zengin bir kaynağa yataklık etmiştir. Ersoy insan ile doğa arasındaki ilişkiyi şöyle anlatır:

İnsan da doğanın bir parçası ve onun içinde yer alan bir varlık olduğundan, doğa ile yakın ilişkilidir. İnsanlığın varoluşundan bu yana doğa çeşitli değişmeler geçirerek insan üzerinde etkili olmuştur. İnsanlık uzun tarihsel gelişim süreci içinde doğanın zenginlik kaynaklarından yararlanmıştır. Akıl gücü gelişip, çoğaldıkça doğayı gözlemleyerek tanımaya çalışmış, kendine yararlı olacak unsurları sayısız doğa zenginlikleri içinden çekip almıştır (Ersoy, 2002, s. 45).

Sanat tarihinde 20 yy.'a kadar sanatçılar doğadaki konuları farklı anlatım çeşitlilikleri ve biçimleriyle ele alırken bu çağın ilk çeyreğinde doğadaki konuların yanında doğadaki nesnelere malzeme biçimleri de sorgulanmaya başlanılmıştır. Hızlı

bir ivme kazanan teknolojik olanaklarla yapılan yeni yönelimler, beraberinde sanatın yapısı ve içeriğine de yenilikler getirmiştir. Sanatçı için önemli olan artık “neyin” değil “neyin nasıl yapıldığı” (teknik, malzeme, düşünce olarak)dır. Dolayısıyla bu arayışların malzeme anlamındaki yerine baktığımızda kübizmle sanatın biçiminin değişmesinin yanı sıra malzemesi de değişmiştir. Modern çağın getirdiği yeni anlayış özgürlükleri, sanatçılar tarafından yeni ifade araçları olarak ele alınmıştır. Bu ifade araçlarından malzeme olarak sentetik kübizmde ortaya çıkan kolaj tekniği önemli bir başlangıç olmuştur.

Kolaj; kelimesi Fransızca “college” olarak kullanılmıştır. Toplamak ve bir araya getirmek anlamlarının yanı sıra, bir yüzey üzerine fotoğraf, gazete ve dergi kâğıdı kullanılarak bazen doğrudan bazen de resmin plastik değerlerini de kullanarak uygulanan bir resim tekniğidir. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde; “Yapıştırma resim”, olarak da anılır. Gazete, afiş, etiket, fotoğraf gibi basılı malzemelerle ayna, kumaş gibi nesnelerin kesilip tuvale yapıştırılması”, olarak yorumlanırken sanat tarihindeki çıkış noktasına bakıldığında kübizm ile ilk kez ciddi bir şekilde resim sanatına girmeden önce kökeninin çok eskilere dayandığı söylenebilir. Altan Adalı, alıntılarla şöyle açıklamıştır:

Kraliçe Victoria çağındakiler, mecmua ve yeni yıl kartlarında kesilmiş parçalarla oda bölmelerini, şömine ve ocak paravanalarını kolaja benzer bir türde süslerlerdi. Aynı durum kumaş parçalarıyla yastık ve yorgan kapı bezemelerinde görülebilir. “yerel geleneğimizden örnek” ...Bu çeşit salt süsleme olarak yapılan kolaj çeşidine, Uygur Türklerinin, deriden hayvan, İsan ve bitki motiflere keserek keçe üzerine applike etmelerinden doğan “aplikasyon” sanatı, Bizans, Rus ve benzeri ikonların madeni kaplamalarla kapatılmalarında dinsel anlamlar kazanan kolaj çeşidini de sayabiliriz. David Talbot Rice’ a göre ikonların bu biçim dekoratif madeni kaplamalarla kapatılmalarının nedeni, ikonların önünde yakılan mum isinden ve tozdan korunma amacı güdüyordu. Her ne nedenle olursa olsun, bu ana denk saydığımız kolaj türleri, 1912’ ye dek tümüyle dekoratif amaçları kapsar. Herta Wescher’ e göre ise, kolaj 1000 yıllık bir oluşturdur. Japonya’da, ortaçağda yapılmış bir sanattır. Yeni yıl için hazırlanmış şiirli kartlara, şiirsel parçaların grafik yazılarda bütün değerini bulması için, parşömenin tonunda kalın kağıtlara yapıştırılmış ipek kağıtlar ya da değerli kartonlar üzerine bir fikri anlatan simgeler çizilirdi. Hattatlar fırçayla planların konturlarını çizerken, altta yapıştırılmış kâğıdın dalgalanmalarına uyarlardı. Altın ve gümüş kâğıttan kesilmiş yıldızlar, yüzey üzerine serpiştirilirdi. Kompozisyonlar, metinlere göre değişir düz çizgiler, dikdörtgen biçimler yırtılmış kağıtların silüetlerine karışırdı. Figüratif anlatımdaki bu işler ve sanatçılar anonimdirler. En meşhur Iseschu kolajları ki bu 12. yüzyıl başında Wakka janrında 31. Hecelik Ise adlı bir kadın şair tarafından yazılmıştır. Tüm bu

örnekler, kolaj sanatının- basit anlamda- çok eskiye dayandığına dair bilgiyi verirler(Adalı, 1996, s. 67-68).

Geçmiş yüzyılın başında sanatçılar resim sanatına yenilik getirmek adına güncel yaşantının olanaklarını resme taşıma ihtiyacı duymuşlardır. Kübist sanatçılarla birlikte başta resim alanında daha sonra ise kolajın kendi içinde gelişimi, sanat tarihinde birçok harekete imza atarak gelişmiştir. 1912 yılına baktığımızda bu dönem sanatçıları ilk kez ciddi biçimde estetik kaygıları da güderek kullanmışlardır. Bu dönemdeki sanatçılar geleneksel resim kuralları yerine, çoklu malzemelerle gerçeğe eşdeğer ifade biçimlerini yakalamışlardır.“Böylece, oldukça önemli sonuçlara yol açacak birçok temel ilke onaylanmış bulunmaktaydı; sanatçının, artık gerçeğe öykünmeye değil, ama özgürleştirilmiş bir dil içinde gerçeğin eşdeğerliklerini bulmaya çalıştığı andan başlayarak, kullanılan malzeme yeni bir işlev kazanıyor ve bu malzemenin seçimi, sınırsız bir hale geliyordu (Batur, 1997, s.324)”. Bu dönem sanatının içerisinde malzeme kullanılmadan önce “...eskiden de bir resmin değerini ve etkisini arttırmak için altın ve gümüş yaldız ya da değerli taşlarla süslemek gibi çeşitli yollardan yararlanılırdı (Lynton, 2015, s.64)”.

Görüldüğü gibi kolajın köklerinin eskilere dayandığı ve ilkel sanatlarda başladığını görebiliriz. Tamamen süslemeci bir sanat olarak başlayan ve 20.yy’ da estetik değerleri sorgulanmaya başlayan kolaj, 20. yy. çağının başında olgunlaşmaya başlamıştır. Tekniğin öncüleri “Önce Braque, ardından Picasso’nun resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlaması ve resimsel dokuyu zenginleştirmek için boyayı kum, talaş gibi malzemeler katılmasıyla, “Sentetik Kübizm” olarak adlandırılan yeni bir evreye geçilmiştir (Antmen, 2010, s. 48)”. 1912- 1914 yılları arasında bu iki sanatçının sanat tarihine kazandırdığı en önemli kazanımı, başta Picasso ve sonrasında Braque’ ın kullanmaya başladığı kolaj tekniği olmuştur.

Kübizmin analitik döneminde (1910-1912) gerçeği yansıtma kaygısı, Braque’ ta, tabela ressamından öğrendiği tekniğe göre, trompe-l’oeil olarak boyanan sahte tahtalar ya da sahte mermerleri tablolara dahil etmekle kendini göstermiştir. Başında, boyalı kağıtlar ya da tahta öykünmeleri, yalnızca tablonun düzenlenişini yalınlaştırıyordu; ama Picasso işleme yeni bir boyut getirdi; ilk kolajları, konunun zorlukla tanımlanabildiği geometrik kompozisyonlardır. Bunlarda düzgün, beylik kareler halinde düzenlenmiş ve yatay ve düşey formlar kümelenmesi içinde coşkulu bir hava yaratan çiçekli kâğıt parçaları bulunmaktadır. Diğer yapıtlarındaysa Picasso, tersine, zaman zaman bütünden ayrılan ek bir gereç olarak ele alınan renkli kağıtların ifadesel maddiliğine bağlıdır. Kâğıt ve kâğıdın formu arasındaki ilişki, Braque’ ta daha belirgindir; bir gazete parçası genellikle bir gazeteyi temsil eder.

Ama daha genel anlamda Braque' ta, Picasso' da olduğu gibi, gazeteden kesilen parçalar, paket kağıtları, sigara paketleri, gerçek yaşama ait ansıtmalardır. Yapıştırılmış kağıtlar, boyaresimle görünen gerçek arasındaki ayrılığı artıran renkli planlar yoluyla soyut düzenleme arayışlarını destekledikçe, ansıtmalar daha gerekli hale geliyordu (Batur, 1997, s. 324-325).

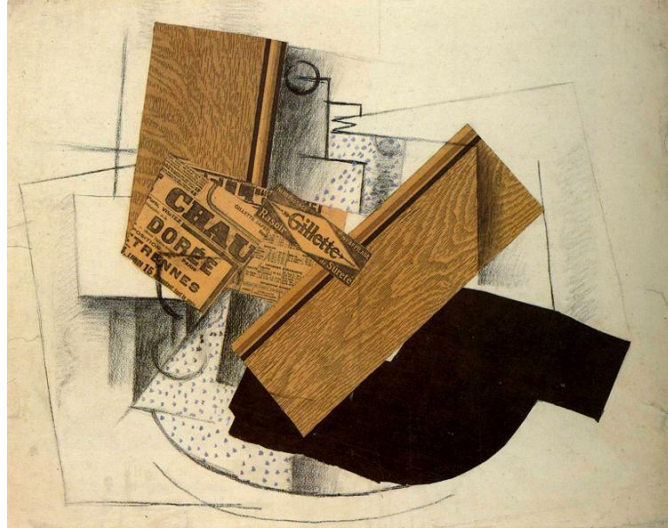


Görsel 3.2. Pablo Picasso, "sandalyeli natürmort, 29 cm x 37 cm, kenarları ipli tuval üzerine yağlı boya, 1912.

Bu çağın başındaki sanatçıların denemeleri, malzemeyi resim düzlemine olduğu gibi aktarma olmuştur. Yani malzeme soyut bir biçimde kolaj tekniği bağlamında daha sonraki dönemlerde ele alınmıştır. Dolayısıyla düşünebiliriz ki kübizm öncesi sanatta doğayı boya ile taklit etme anlayışı kolaj tekniği ile yerini boya dışındaki malzemeye bırakmıştır. Bu aşamada boyanın olanakları da göz ardı edilmemiştir. Bazen boyanın kendisi de malzemeye yardımcı öge olarak kullanılmıştır. Ama bu malzeme yaklaşımı, endüstri sonrası bir eleştiri olarak ortaya çıkan ve köklerinin yine endüstrinin meydana geldiği İngiltere'ye dayanan 'Art Nouveau' ya bağlı olduğu unutulmamalıdır. Çünkü bu dönemin sanatçıları tuvallerinde plastik olarak endüstriye ait imgeleri ele alıyorlardı. Leger endüstrinin makineleşme toplumunu plastik bağlamda eleştiriyordu. Kolaj tekniğinde de dikkat edilirse endüstriye ait üretim ürünleri Picasso ve Braque' da doğrudan kullanılmaya başlanılmıştır. Bu sanatçılar resimlerini yaparken kolajın soyut bir dönem içerisine girmeden önce nesnelere olduğu gibi yalın ve anlaşılır bir dille kullanarak sıradanlığı vurgulamışlardır. Ama resmin temel kavramları ile kübizmin

getirdiği kavramın zihinde parçalama ve yeni boyut kazandırma anlayışı geçerliydi. Adalı da bu yaklaşımı Picasso ve Braque üzerinden şöyle açıklamıştır:

Picasso' nun ilk kolajları, geometrik resimlerdir. Adları: Figür, natürmort... vs. Dikey ve yatay biçimlerin gruplanmalarına verilen anlamlardan başka bir şey anlatmıyorlardı. Sembolik konturlarla anlatılan gerçek konunun tarifi oldukça güç... Bu tabloları stilize edilmiş figürlerle, heyecan yaratan çiçekli kağıtların- düzenli ve düzensiz kesilmiş kare kağıtlar bulunması çok garip. Buna karşılık, Picasso, başka kompozisyonlarında, çeşitli düzenlemelerle renkli kağıtların değişik baskılarını birleştiriyordu. Braque papier colle'leri-yapıştırma kağıtlar daha açık seçik, daha duygusal. Resim elemanlarının ve kağıtların yaklaşık zevklerin değerleriyle olan ilişkisinden ötürü daha kolayca sezilebilir durumda. Oldukça keyfi, günlük yaşamdan objeler, müzik aletleri, gazeteler, pipolar canlandırılmak istenen havanın elemanları. Kartonun rengi, kullanılan müzik aleti ya da demode bir çelenk aynı notadan çalışıyorlar Braque' da. ... (Adalı 1996, s. 68).



Görsel 3.3. Georges Braque, "karda avcılar", 45 cm x 76 cm, kağıt üzerine kolaj, 1915.

Kolaj tekniğiyle birlikte sanatçılar ışık ve rengi doğadaki hazır nesnelere etkisinde ve sahip olduğu değerlere göre kullanmışlardır. Hazır nesnenin sahip olduğu renk ve resim düzleminde değişiklik gösteren ışık nesne üzerinden kullanılmaya başlanmıştır. Koyu ve mat renkli malzemeler arka planda ve açık olan renkler ise izleyiciye daha yakın olarak kullanılmıştır. Resmin konusu böylelikle ikincil plana düşerek malzeme birincil planda yerini alır. Plastik bağlamda resimde kullanılan renk atmosferi, malzeme üzerinden de aynı etkiler göz önünde bulundurarak kullanılmıştır. Bu dönem sanatçıları bu konuda avangart olmalarından ötürü yer yer bu anlayışa da ters düşen işler üretmişlerdir. Hazır nesnenler ile gerçek bir kompozisyon yaratan sanatçılar, gerçekliği gözü aldatmayacak bir şekilde resim düzleminde devam ettirmişlerdir. Bunun

yanında hazır nesnelere ile doğrudan soyut kompozisyonlar elde eden sanatçılarla da karşılaşırız.

Kolaj tekniği ile yapılmış birçok çalışmanın temelinde, nesnelere fiziksel varlığı ve onların hayattaki belirtileri gerçekliğe eşdeğer bir biçimde kullanılması baz alınır. Bu tür çalışmalar karşısında izleyici çalışmaların yeniliğini göz önünde bulundurmaksızın, beğenisine göre, takdir edebilir ya da bunun aksine çalışma ile hemfikir olmayabilir. Nesnelere ve imgeler sanatçısının tamamen yaşantısı ile eş değer biçimde hareket eder. Bu dönem içerisinde şair Apollinaire modern zamanlardaki kent yaşantısının bu imgeleri yansıtacağını düşünmüştür. ‘Kolaj’ bu dönem içerisinde birçok yeni arayışların ve yöntemlerin temel ögesi olmuştur. Bu dönem içerisinde birbirlerinden farklı anlatım biçimleri olan malzemelerin bir araya gelerek yeni bir yapıtın ortaya çıkmasıyla oluşan doku kopukluğu bütün sanatlarda görülmüştür. Dönemin yakın takipçisi olan Apollinaire konuşmaları parça parça dinleyerek kendine özgü bir yöntem ile bir araya getirmiştir. Bunun yanında Pound ve Eliot da farklı kaynaklardan yaptıkları alıntılar ile dolaylı ve dolaysız bir şekilde şiirlerinde kullanmışlardır. Joyce Ulysses adlı yapıtında dil değişimleri yaparak kolaj mantığını kullanarak büyük bir kompozisyon oluşturmuştur. Böylelikle kolaj tekniği resim sanatının çerçevesiyle sınırlı kalmayıp farklı disiplinlerde de aynı mantık kullanılmıştır. Resimde malzeme doğadaki unsurlar olurken şiir ve edebiyat gibi alanlarda ise malzeme kelimeler ve cümleler olmuştur. Parça bütün ilişkisi iki disiplinde de aynı amacı hedeflemektedir. Edebi disiplinlerin yanında müzik alanında da birçok besteci deneysel çalışmalara girişmiştir. Müzik alanında geleneksel enstrümanların yanında çeşitli ses makineleri bularak telefonların seslerini, polis düdüklerini ve elektrikli kornalar kullanarak çeşitli ses denemelerini girişmişlerdir. Bu çağın başında gelişmeye başlayan sinema sektöründe de kolajın etkileri görülmeye başlamıştır. Bu dönem içerisinde kolaj sinema filmine Fransızcada birleştirme anlamına gelen ‘montage’ tekniği kullanılmıştır. Netice olarak doğadaki ve insan yaşımının içinde olan soyut veya somut imgelerin kendi ‘öz’ benliğinden kopartılarak uyumsuz üsluplardan birincil olarak yararlanan sanatçılar modern sanatın mihenk taşı olmuşlardır. Bu bağlamda kolaj tekniği ise sanatçılar için önemli bir anahtar olmuştur (Lynton, 2015, 64-65).

Kolaj tekniği zaman içerisinde tıpkı Picasso ve Braque’nın yaptığı gibi var olan sanata ek olarak yeni bir ifade biçimini aracı etmiştir. Örneğin doğadaki hazır nesnelere tekniğin önüne geçerek resmin temel konusu olmuştur. Bu dönem izleyicisi için önemli

olan unsurlar birincil anlamda imgeler olmuştur. Sanatçının tekniğinin yanında resimde hazır nesnelere kendi anlatımı içinde bütünleştirici anlatımını da sorgulamaya başlamıştır. Buna örnek verecek olursak Richard Hamilton dönemin tüketim nesnelere kullanarak “Bugünün Evrelerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” adlı çalışması kolaj için önemli olan malzemenin yanında konusunu da sorgulamaktadır. Çünkü başlangıcından itibaren kolaj için konular önemsenmeyecek kadar arka planda olmuştur. Önemli olan malzeme ve malzemenin düzlem üzerinden olan rolü iken, Hamilton ile birlikte malzemesinin yanında konusu da tekrardan karşımıza çıkmaktadır. Sanayi devriminin ardından hızla büyüyen modern kentler ve kent yaşamı resmin temel konusunu oluşturmaktadır.



Görsel 3.5. Richard Hamilton, “Bugünün Evrelerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”
26 cm x 25 cm, kolaj, 1956 G.F. Zundel Koleksiyonu.

Kent, insanoğlunun en eski medeniyet varlıklarından biridir. İnsan ise bu medeniyetin en etkili parçasıdır. Kültürlerin, dinlerin, ideolojilerin ve bilimin aktarılmasında kentler ve kentli önemli bir iletişim aracı olmuştur. Bu bağlamda kent yaşamı 20. yy. da popüler kültür ve tüketim kültürünün kent yaşamında boy göstermesi Hamilton için önemli bir eleştirel konu olmuştur. Kentin bir parçası olan sanatçı, kendisine sunulanı bazen doğrudan bazen ise dolaylı yoldan ifade etmiştir. Tüm

yaşamda aradığımız anlam, bazen bir nesnede, bazen nesne aracılığıyla kentin yapısında bazen ise doğrudan nesne ile karşımıza çıkmaktadır. Hamilton' un çalışmasında ki imgeler malzeme aracılığıyla toplumun aynası olarak eleştirel bir dille kullanılmıştır.

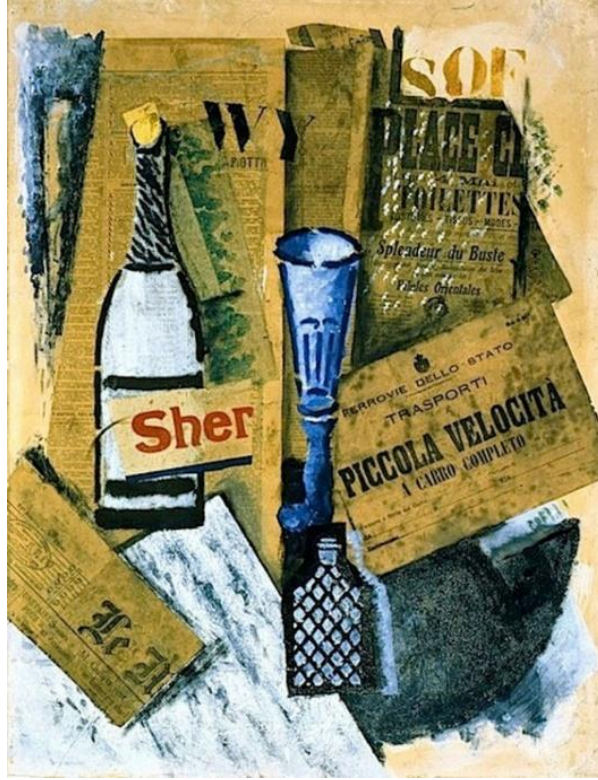
“Richard Hamilton'a (1922) göre, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır. 20. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketici olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır. Hamilton'ın kolajı bu söylemin görsel bir karşılığı gibidir (...) (Antmen, 2010, s. 159).” Resimde kullanılan nesnelere her ayrıntısına kadar kompozisyonu açık bir şekilde okuyabiliriz. “satın alın, kullanın, vücudunuza iyi bakın, sevişin ve sonra da dışarıya eğlenmeye gidin; göz önünde olun, çünkü varolmak artık görünmek demektir”. Özetle ruhsal yeraltından maddi yerüstüne çıkış anlamına geliyordu bütün bunlar (Yılmaz, 2006, s. 183)”.

Bazı sanat tarihçileri tarafından Pop Sanat akımının ilk kolaj örneği olarak gösterilen Richard Hamilton'un, “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?” adlı kolajı, 1955 yılında ‘İnsan, Makine ve Devinim’ konulu bir fotoğraf sergisinde izleyiciyle buluşmuştur. Resimlerinin ve çalışmalarının çoğunda kolaj’ in bir teknik olarak kullanan ressam, ele alınan kolajında 1950’li yılların stilize edilmiş iç mekân-ev yaşantısını görmektedir. Ressam, içinde bulunduğu tüketim toplumu ve popüler kültür yoğunluğunun etkisi altında olan evlerin günlük yaşam içerisindeki modern ev gereçleri, popüler kültür imajlarına uygun olarak, erkek ve kadın bedeninin dikkat çekiciliği üzerinde durmuştur. İç mekânda yer alan nesnelere birçoğu, dergiler ve kesilmiş fotoğraflardan seçilmiştir. Bu anlamda tüketim topluma yapılan eleştirel bir tavır gözler önüne serilmiştir. Hamilton, bu çalışmasında kullandığı imgelerle yoluyla çağdaş medyayı, reklam dünyasını, tüketim toplumu ve popüler kültürün simgelerini en iyi şekilde gözler önüne sermektedir (Öztütüncü, 2017, s. 347).

Bu yapıta bakıldığında tüketim toplumunun kent yaşantısını çeşitli imgeler ile göz önüne sermektedir. Malzemeler geri plana gidip ‘konu’ ön planda önem kazanmıştır. Tüketim kültürünün fetiş nesnelere, Hamilton çağcıl bir anlatı ile kendi ve toplumun gerçeğiyle betimlemiştir. Bu yaklaşımlar bağlamında ‘toplum yaşantısı’ nın sosyo-kültürel açıdan resmin konusu olduğu, sanatçı için resimde tekniğin yanında eleştirel bir dille konunun önem kazandığı görülmüştür. Ayrıca kent yaşamındaki sınıf farklılıklarını resimde okuyabiliriz. Şöyle ki; resimde yer alan afişlerdeki görüntüler, çağın insanının arzuladığı kent yaşamını temsil etmiştir. Konserveler, hazır tüketim ürünleri, film afişleri, televizyon, ev araç ve gereçleri çağın tüketimini ve kent yaşantısını temsil ederken, duvarda eski bir aile düğününe ait portre yer alması ve ayrıca arkada bir

temizlikçinin bulunması resimde bir çelişki yaratmaktadır. Bu çelişkinin Hamilton tarafından sezgisel yolla yaratıldığını düşünebiliriz. İzleyici için önemli olan bu çelişkinin Hamilton' un sorumluluğundan çıkıp toplumun kendi içinde bir çelişkinin yansımaları olmasıdır. Bu bakımdan modern kent yaşamındaki zıt kutupların aynı çatı altında yaşamasının ve bunların zengin burjuvanın ön planda olması, ikinci sınıfın arkada olma konumu Hamilton' un çalışmasına doğrudan taşınmıştır. Bu çalışma ile ele alabileceğimiz bir diğer yaklaşım ise çalışmanın boyutu ile kent yaşamının alanları olacaktır. Hızlı kentleşme insanların yaşam alanını kısıtladığı şüphesiz ki günden güne büyüyen bir gerçek olmuştur. İnsanların küçük yaşam alanlarına kendini sığdırmaya çalışması, sürekli hayatlarından fazlalıkları çıkartmak yerine onlara bir yenisini ekleyerek daha kısırlaşan bir döngü oluşturma çabasına girişmişlerdir. Bu kısır döngü içinde insan aklının alamayacağı şekilde farklı kültürler ve birbirleri ile adapta olamayan bireyler yaratılmıştır. İnsanların bu ortam içinde var olma isteyişleri onları farklı bir iş bölümüne sürüklemiştir. Kentin yapısında bu tür şeyler yaşanırken tüm bunların Hamilton' un “Bugünün Evrelerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” adlı çalışmasına 25 x 26 cm ebatlarına sığdırması kent yaşamının bir yansıması olmuştur. teknik ve malzeme kullanımı bakımından bu çalışmanın normal ebatların altında olmasını kent yaşantısının dolaylı yoldan kullanılmış bir temsiliyeti olarak düşünebiliriz. Bu küçük ebatlı çalışma içinde, geleneksel ve kültürel kodların bir arada kullanılması da kent yaşamının aynası olmuştur.

Birçok sanat akımında kullanılan kolaj tekniği “Fütüristler”, “Konstrüktivistler”, “Dadacılar” ve “Surrealistçiler” içinde önemli bir anahtar olmuştur. İlk fütüristler kolajın teknik olanakları ile karşılaştıklarında tekniği kendi olanakları ve anlatım biçimleri ile yorumlamışlardır. Bu dönem sanatçıları endüstrinin olanaklarını daha da ileriye götürerek anarşist bir tavır sergilemişlerdir. Hareketin önemli temsilcilerinden Soffici çalışmalarında etiketler, çeşitli dergi başlıkları, gazete parçaları kullanmıştır. Hareketin bir diğer temsilcisi Umberto Boccioni ise çalışmalarına baskı parçaları eklemiştir. Dönem içerisinde matematiğin geometrik form ve biçim kurallarını da baz alarak soyut kolajlar üretmiştir. “Onun Ruh Durumları: Uğurlamalar (1911) adlı üç panosu bir tren istasyonunda vedalaşan insanların duygularını konu alan ve bu insanların kimini trenle uzaklaşırken, kimilerini de evlerine dönerken önemli bir yapıttır (Lynton,2015,s.88). Boccioni bu çalışmada kolaj anlayışından beslenerek plastik kolaj olarak ele almıştır. Renkler ve lekeler birer malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 3.6. Ardengo Soffici, “Doğal Natürmort”, 1913.



Görsel 3.7. Umberto Boccioni: “Ruh Durumları: Uğurlamalar”. 71 cm x 96 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1911, New York, Modern Sanatlar Müzesi.

Bu hareketi sanat üretiminin endüstriyel üretimle uygunluğunu isteyen ve Rusya'nın resmi sanatı olan Konstrüktivist kolajlar takip etmiştir. Bu akımın öncü sanatçıları birçok malzemeyi üst üste getirerek üçüncü boyutu elde etmişlerdir. Bu yaklaşımları ile

asemblaj tekniğinde işler üretmişlerdir. Moholy- Nagi, bu dönemin önemli temsilcisi olmuştur. Makine parçaları, çeşitli dişli çarklar, bobinler, makine vidaları, ve çeşitli malzemelerle mühendislik dikkati ile oluşturmuştur (Adalı, 1996, s.69-70).

Moholy' nin 1926'dan sonra yaptığı resimlerin pek çoğu düz ya da girintili değişik plastik maddeler üzerine yapılmış, böylece ışığın nesne üzerindeki fiziksel boşluklara ulaşması sağlanmıştır. Kendisinin en ünlü yapıtı, birkaç yılda geliştirip 1930' da sergilediği kinetik bir heykeldir. Bugün Işık-Uzay Modülatörü diye bilinen bu yapıtın ilk adı Işık Donanımı' ydı. Çelik, cam, plastik ve tahta malzemelerden oluşan bu motorlu yapıtı, sadece mekanik nitelikleri olan bir sanat ürünü değil, ışıklı bir gösteri aracı olarak görmek gerekir... Moholy' nin endüstri tasarımı konusundaki Bauhaus girişimlerinin çoğunda parmağı vardı. Bunların en çarpıcı ve başarılı olanları, ilk örnekleri 1926 ile 1928 yılları arasında Bauhaus' da tasarlanıp gerçekleştirildikten kısa bir süre sonra seri yapıma geçip pazarlanan çeşitli ışık donanımlarıydı (Lynton, 2015, s.118).



Görsel 3.8. *Laszlo Moholy-Nagy: Işık- "Uzay Modülatörü". 1923-30. Çelik, plastik ve tahta, yüksekliği 151 cm Cambridge, Massachusetts, Busch- Reisinger Müzesi, Harvard Üniversitesi.*

Belli kurallar çerçevesinde yapılma zorunluluğu olmayan kolajın olanakları, dadacıların yıkıcı kuralsız anlayışını desteklemiştir. Bu bakımdan dadacılar da yeni estetik kurallar oluşturma yerine var olan teknikler ve akımlarla hesaplaşmayı tercih etmişlerdir. Kolajın sınırsız anlatımı dadacıların işine yaramıştır. Bu dönemin yeniliği teknik bağlamında Berlin' de Raoul Hausman' nın foto parçaları kullanarak yaptığı fotokolaj çalışmaları olmuştur. (Bu yeni teknik arayışları ilerleyen bölümlerde konu başlığı altında detaylı bir şekilde ele alınmaya çalışılacaktır.) "Dadacı sanatçılar bu

rahat teknikten faydalanarak geçmişe göndermeler yapmaya başladılar. Sanki kolaj tekniği, Dada'nın başkaldırısına, hırçınlığına, sanatın yerden yere vurulmasına ayak uydurmuştu. Sanatçılar artık kolaj tekniğini, yaşadığı toplumsal düzene karşı bir silah olarak kullanmaya başladılar (Güneş, 2001, s.23)".

Dadacı guruplar kolaj tekniğini daha çok şiirde kullanmışlardır. Ünlü şair Tristan Tzara da üzerine sözcükler yazarak şapkasına koyduğu yazıları tek tek seçerek şiirler oluşturmuştur. Plastik sanatlarda Hans Arp ise objeleri rastlantısal bir şekilde seçerek çeşitli renkli kâğıtları birleştirerek resimler yapmıştır. Soyut biçimler elde ederek malzemeyi soyut-kolaj bağlamında ele almıştır. Şair Tzara' nın portresi bu bağlamda soyut bir portredir. Bu iki tür çalışma "papiers Colles" (kâğıt yapıştırma) kendi dönemi içinde protesto bağlamında yapılmıştır. Dadacılar bir sanat yapıtını oluştururken geleneksel ustalıkların aksine sanatçının kontrol işlevinden vazgeçmesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Ayrıca bu dönem içerisinde ilk deneyleri yapan, estetik kavramını reddeden Marcel Duchamp "Ready-made" ler ile kullanılan nesnelere gerçek amaçlarından uzaklaştırıp yeni bağlamda bir araya getirmiştir (Turani, 1992, s.602).



Görsel 3.9. Hans Arp, "Tristan Tzara'nın Portresi", 51 cm x 50 cm x 10 cm, boyalı tahtadan kabartma, 1916 Sanatçıdan ödünç olarak Cenevre Sanat ve Tarih Müzesi.

Andre Breton (1896-1966) Gerçeküstüçülük Bildirgesi 'ni 1924 yayınlayarak Sürrealizmin temelini atmıştır. Sürrealizm, büyü ve gizemli şeylere karşı olan merakını İtalyan "Pittura Metafisica" akımından, saçma ve akıl karıştıran şeylere karşı sevgisini de "Dada"dan almıştır. Bu akıma göre sanat bilinçaltından beslenen akıldışı bir dünyanın ürünü olmalıydı. Bu akımda yer alan sanatçılar Freud'un kuramlarından etkilenerek çalışmalarını yapmışlardır. Savaş sonrası Dada hareketi gelişmeye başlamıştır. Almanya Dada

hareketlerinin yoğunlaştığı kentlerden birisidir. Buradaki Dada guruubuna öncelik eden sanatçıların başında Max Ernst yer alır. Daha sonra gerçeküstü çalışmalar yaparak Sürrealizmin gelişmesine katkıda bulunmuştur. 1920' de açtığı ilk sergi Dadaist ayaklanmanın en üst düzeyine ulaşmıştır. Ernst, bundan sonra çalışmalarını kolaj tekniğinde yoğunlaştırmıştır. "Fatagaga" isimli çalışma dizisini Arp ve Baargeld ile birlikte yapmıştır. Andre Breton, bu kolajları Paris'e geldiğinde keşfetmiş ve Ernst ile yakından ilgilenmiştir. 1920'de Max Ernst Paris'te bir sergi düzenlemiştir. Bu sergi ile Ernst çalışmalarını sanat dünyasına yakından tanıtmaya imkanı bulmuştur (Güneş, 2001, s.28,29).



Görsel 3.10. Max Ernst, kağıt üzerine kolaj.

Ernst yapıtlarında çekici gelen iki öğeyi birleştirmiştir. Bunlardan biri Chirico' nun düş dünyası bir diğeri ise yöntem olarak da Breton' nun sürrealizme katkısı olan kolaj tekniğini benimsemiştir. Breton zaman içerisinde Ernst için "günümüzün çalışan en görkemli saplantılara sahip beyni" olduğunu dile getirmiştir. Resimlerinde soyut kompozisyonlarla elde ettiği öyküler çok katmanlı parçalarla harmanlanarak farklı sonuçlar ile karşımıza çıkmaktadır. Resimlerinde yan disiplin olarak edebiyat ve şiirden beslenen Ernst kelimeleri de adeta kolaj mantığında kullanmıştır. Kelimelerin gerçeğiyle oynayarak onları ters düz yaparak metafor kullanmıştır. Ayrıca Oneirik (kolaj) ve Matierriste (frotajlar ve reklajlar) ve frotaj (cilalama) gibi teknikleri geliştirmiştir. (Lynton, 2015, s.172).

Kolaj tekniği başta malzeme daha sonra ise konu olarak zaman içerisinde değişime uğramıştır. Teknik ve malzeme kullanımı açısından bakıldığında kolaj, nesnelere dijital çağında habercisi olduğunu gösterir. Çünkü parlak kâğıt renkleri ve

gelişmiş dijital baskılar ile birlik hızla büyüyen endüstri, kolaj için önemli beslenme kaynağı olmaya devam etmiştir. Kolajda kullanılan malzemeler çağın hazır buluntuları ve nesnelere olduğu için her kolaj çalışması kendi döneminden imgeler taşıdığını söyleyebiliriz. İnsanların tükettiklerinin değişmesi ve onlara yenilerin eklenmesiyle birlikte kolajın içeriği de değişmiştir. Örneğin çağımızın başında dijital olanakların gelişmesiyle birlikte kolajda kullanılan malzemeler dijital ürünler ve afişinde gelişmesiyle birlikte yazınında kullanıldığını görmekteyiz. Dolayısıyla kolaj için, kendi çağının kültürel imgelerini taşıdığından ötürü, yanıltıcı ve hızlı değişen görüntü ve malzemelerle dönemsel temsiliyetçi bir teknik olduğunu söyleyebiliriz. Kolaj kendine yeni üç boyutlu malzemeler kabul ederek onun gelişmiş türü olan asamblaj tekniğinin filizlenmesine yol açmıştır.

3.2.2. Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Asamblaj

Modern sanatın en büyük getirilerinden birisi; sürekli yeni malzemeler yeni teknikler yeni kavramlar ve bütüncül olarak yeni ifade biçimlerinin oluşmasıdır. Hızla büyüyen endüstri sektörü gelişen bilimsel ve sanatsal kavramların temelini oluşturmuştur. Netice olarak tüm gelişmelerde endüstriyel etkiler yadsınamaz. Plastik sanatlarda gelişen yeni ifade biçimleri de endüstriden beslenmiştir. 20.yy'ın başlarından çıkan asamblaj tekniğinin de doğrudan endüstriyel malzemelerden beslendiğini görürüz. Bu tekniğin olgunluk dönemine ulaşmadan önce tıpkı kolaj çalışmaları gibi, asamblajın da ilk örnekleri eski tarihlerde görülmektedir. İlkel toplumlarda törenler için özel olarak yapılan nesne formundaki maskeler ve minyatür heykeller; boncuk, kumaş, hayvan kemikleri, bitkisel lifler gibi farklı malzemelerle süsleyerek yapılmış nesnelere asamblaj tekniğini görebiliriz. 20.yy.'ın başlarında ise sanatsal kaygı güdülenerek ve resim sanatında bir ifade biçimi olarak yerini almıştır. (Güneş, 2013, s.11)''.

Kökeni Kübizm olan asamblaj (ing. Assemblage) 1900'lerin ilk çeyreğinde Picasso, Braque, Kurt Schwitters, daha sonraki süreçlerde Joseph Beuys, Karel Appel, Robert Rauschenberg, Joseph Cornell tarafından bir davranış ve sanatsal üretim biçimi olarak geliştirilmiştir. Asamblaj; sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemlerle oluşturmak yerine, sanatsal amaçlarla üretilmemiş doğal veya endüstriyel nesnelere yeni bir düzen içinde bir araya getirilişiyle üretilmesidir. Jean Dubuffet tarafından 1953'te ilk kez kullanılan asamblaj terimi, Peter Selz ve William Seitz'in New York Modern Sanatlar Müzesi'nde (Moma), 1961'de düzenledikleri "Asamblaj

Sanatı”/“The Art of Assemblage" sergisiyle gerçek tanımını bulmuştur. (Yılmaz, 2012, s. 117),

Üç boyutlu kolaj diyebileceğimiz asemblaj tekniğini ilk kullanan, metal ve tel malzemelerle yaptığı “Gitar” (1912) adlı heykeli ile Picasso olmuştur. Picasso bu tür hazır nesnelere ile hurda malzemelerini toplayarak bir düzlem üzerinde üç boyutlu heykel niteliğinde asemblajlar oluşturmuştur. Bu arayışlar, endüstriyel metal malzemeleriyle beraber kaynak tekniğini ortaya çıkarmıştır. Kaynak o dönem içerisinde birçok sanatçı tarafından kullanılmaya başlanılmıştır. Picasso birçok hazır nesnelere ve atık malzemeleri birleştirerek yeni çalışmalar oluşturmuştur. Atıkları ve hazır nesnelere bir düzlemde birleştirirken aralarındaki boşlukları lehimleyerek düzlem üzerinde renk ve dokuyu bütünleştirmiştir. Picasso’ dan etkilenen birçok sanatçı yeni malzeme arayışına girerek, kuralsız ve ilkesiz anlatım biçimlerini benimsemişlerdir (Güneş, 2001, s. 17).

Picasso ve öteki Kübistler ‘in Yanılsama kavramına yeni bir boyut getirme çabalarıyla yoğunlaşan “Birleştirme” (asamblaj), kavram olarak Manet’ nin 1868 tarihli Emile Zola Portresi’ nde ilk kez ortaya çıkmışsa da, daha çok edebî ve felsefî akımların etkisiyle güçlenmiştir. Şair Mallarme’ nin çözümleneci şiirleri, Apollinaire’in 1913'te Kübist ressamlarla ilgili yazdığı yazılarla edebiyattaki ilk dadacı ve Gerçeküstücü Birleştirme örnekleri giderek Birleştirme’ nin plastik sanatlara soyut bir anlayış getirmesini sağlamıştır. Mondrian bir yazısında sanatın, simgelerin yıkılması ve yeniden bir araya getirilmesi olduğunu savunmuş; Arp, Picabia ve Duchamp Dada akımı içinde edebiyat ve plastik sanatları bütünleştiren bir Birleşinin anlayışı ortaya koymuşlardır. Ernst, Ray, Raoul Hausmann (1886-1971) gibi Gerçeküstüçüler de birbiriyle ilişkisiz nesnelere, resimleri, Buluntu Nesne' leri yeni bir bütün içinde yapıştırarak, çivileyerek, bağlayarak Birleştirme' yi Gerçeküstüçülük' ün temel yöntemlerinden biri haline getirmişlerdir (Eczacıbaşı, 2008. s. 228- 229).



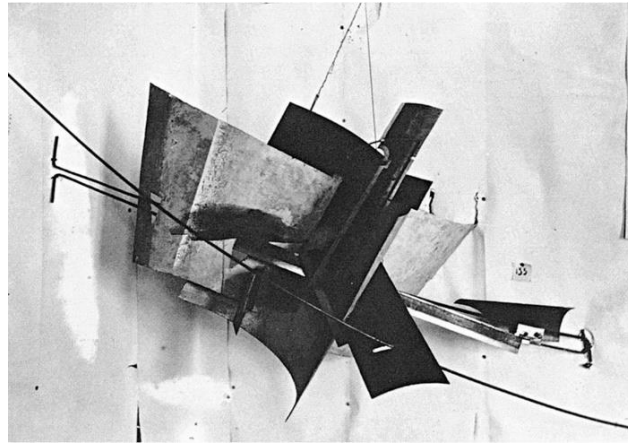
Görsel 3.11. *Pablo Picasso "Gitar", Asamblaj 76.2 x 52.1 x 19.7cm, karton-kağıt boyalı tel, 1912, The Museum of Modern Art, New York*

Bu tekniğin dönemsel gelişim sürecine baktığımızda konstrüktivizm sanat akımı içinde geliştiğini görürüz. “Picasso’ nun teknoloji artıklarını kullanarak heykel yapma yöntemi, genellikle “inşacı” heykel geleneğinin ilham kaynağı olarak kabul edilir. Zaten David Burluk’ un ilk kez 1912’ de yazdığı kübizm adlı makalesinde Konstrüksiyon (inşa) kavramını kullanması da buna işaret etmekteydi (Yılmaz, 2006, 88)”. 1914 yılında Rusya da çıkan Konstrüktivizm sanat akımı kübizm ile fütürizmden etkilenmiş ve geometrik şekillerin soyutluğunu vurgulamıştır. Böylelikle asamblaj çalışmalarını, resim ve heykel arasında ikili bir oluşum meydana getiren iki disiplini birleştiren bir teknik olarak da düşünülebiliriz. Madelynn Dickerson’ a göre:

Bu akım heykelsi “yapılar” meydana getirmiş Rus ressam ve mimar Vladimir Tatlin (1885-1953) tarafından kurulmuştur... Tatlin tahta, alçı, cam metal gibi endüstriyel malzemelerden heykel grupları yapıyor ve sanatın önemli bir sosyal gayeye hizmet ettiğine inanıyordu. Hareket, 1917 Ekim Devrimi sırasında Rusya’ da gerçekleşen köklü siyasi değişimlerle bağlantılıdır. Konstrüktivist sanatçılar, sanatın yeni ütopyik bir toplumun yaratılmasında vazgeçilmez bir rol oynayabileceğine inanıyorlardı. Konstrüktivizm anahtar unsurlarından biri, ister resim ister heykel olsun sanat eserinin “otonom” unsurların bir araya getirilmesiyle oluşan bir yapı olduğu düşüncesidir... Bu yeni anlayış heykel yapımını eksiltme değil de ekleme süreci (malzeme oyulmaktan ziyade toplanır) olarak değerlendiriliyordu ve 20. yüzyılda resim, mimari ve tasarım üzerinde esaslı bir etki yapmıştır (Dickerson, 2018, s.261).

Asamblaj tekniğinin ciddi bir biçimde önemsendiği ve birçok farklı varyasyonlarının yapıldığı dönem Rus Konstrüktivist sanatçılarda karşımıza çıkmaktadır. Vladimi Tatlin, El Lissitzky ve Aleksandr Rodçenko gibi önde gelen sanatçıları asamblaj tekniğini geliştirmişlerdir. Bu sanatçılar endüstriyel malzemelerin sanat üretimi için önemlilik derecesini savunarak yeni bir sanat anlayışını yaymışlardır. Geleneksel heykel ve resim anlayışını dışlayarak, çam çelik, demir gibi endüstriyel malzemeleri kullanmaya başlamışlardır. Bu dönemin sanatçılarından Tatlin, bilimsel ve teknolojik malzemeleri çalışmalarında kullanmıştır. Ayrıca Picasso' nun çalışmalarının başta Tatlin daha sonra Rus Konstrüktivist sanatçıları üzerinde önemli etkisi vardır.

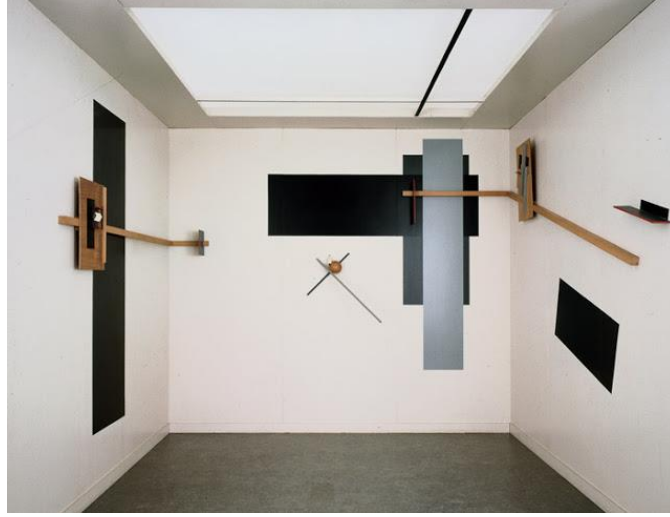
1913' te genç bir Rus ressamı olan Tatlin, Paris'te Picasso ile görüşmüştü. Picasso' nun Tatlin' e gösterdiğini bilmiyoruz, fakat kendisi 1912 ile 1914 arasında bazıları ağırbaşlı, bazıları ise şakacı nitelikte değişik malzemeler kullanarak birçok Konstrüktivist heykelle, Bireşimsel (sentetik) Konstrüktivist Kübist resimler yapmıştı. Tatlin' in görmüş olabileceği yapıtlar arasında, Picasso'nun belki de 1912'de tabaka metal ve telden yaptığı "Gitar" da vardı. Bu yapıt, düzlemler, kenarlar ve çizgilerle boşluklardan oluşan ve belli bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğacılıkla betimleyen ve gene de inandırıcı olabilen sert, çarpıcı bir kompozisyondur. Aslında asıldığı duvarı taban olarak tasarlanan bu kabartma yapıtı, Picasso duvarın sınırlayıcı yüzeyinden uzaklaştırarak bir sandalye üzerinde göstermekten de hoşlanıyordu. Picasso'nun taşı ya da tahtayı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel yapma düşüncesi-resimde de resimle ilgili olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum-günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğini başlangıç noktasıdır. Rus konstrüktivizmi- Picasso örneğinin ilk adımın atılmasına yol açan bir esin kaynağı olması dışında- apayrı bir olaydır ve kendine özgü bir ideolojinin ürünüdür (Lynton,1982, s.104)



Görsel 3.12. Vladimir Tatlin: "Karşıt Kabartmalar" 78 x 152 x76 cm, (Counter Relief). 1915. Martyn Chalk'ın fotoğraflarından (1966-70) rekonstrüksiyon Demir, çinko ve alüminyum, 1915. Londra,

Diğer bir Rus Konstrüktivist avangard sanatçı ise El Lissitzky olmuştur. Asamblaj tekniğinde yaptığı çalışmalarının yanı sıra grafik, tipografi tasarım ve fotoğrafçılık ile uğraşmıştır. Asıl öğrenimini mimarlık alanında yapıp daha sonra resme başlamıştır. Ayrıca SSCB' nin seçim propagandalarında çalışmalarıyla katkıda bulunmuştur. “1919 - 1927 yılları arasında El Lissitzky, Rusça'da “yeni onaylama projesi” kısaltması olan Proun kelimesiyle anılan çok sayıda resim, baskı ve çizim üretti (http-4)”. Resmi sanattan mimariye değişen istasyon olarak yorumlamıştır. Başyapıtlarından biri olan “Proun Odası” adını verdiği çalışma asamblaj bağlamında yapılan farklı bir işi olmuştur. Bu seriden önce resimsel unsurlar üzerine yaptığı iki boyutlu çalışmaları da temelinde mekân olan bağlantısı irdelenmiştir. “Proun Odası” adını verdiği “asamblaj- yerleştirme” çalışması bir yandan döneminin asamblaj bağlamında temsiliyetini savunurken bir diğer yandan da sanat tarihinde olgunlaşmaya başlayacak olan çağdaş sanatın erken habercisi olmuştur. Farklı disiplinlere açık olan ve yeni alternatif ifade biçimlerini benimseyen çağdaş sanat, Lissitzky' nin deneysel ve mimari temelli işleriyle sanatın yeniden sorgulanmasına öncülük etmiştir.

Lissitzky “Proun Odası” adını verdiği çalışmada üstten özel olarak aydınlatılmış ve izleyicinin içerisine girip rahatça dolaşabileceği üç boyutlu bir mekân inşa etmiştir. Bu çalışmada belki de Lissitzky bize sorgulatmak istediği sanata dair kavramların sorgulanmasıdır. Bu bağlamda düşündüğümüz vakit ise, resmin temel unsurlarından olan “mekân” kavramını göz önünde bulundurmanız sağlıklı olacaktır. Çünkü resimsel unsurlar (biçim, forum...) gerek iki boyutlu kolaj tekniğinden, gerekse üç boyutlu asamblaj tekniğinde olsun temelindeki mekan kavramı hayata dair bir mekan olmaya başlıyor. Bireyin yaşam alanının bir kısmını referansla, oraya resimsel unsurları taşıyarak boşluk kavramını ve resimde mekân kavramını hayatın gerçekçiliği ile bize sunmaktadır. Sanatçı tarafından kurgulanmış mekân ve yaşama dair bir mekan arasında ikilem yaratan Lissitzky, gerçek ve kurgu, sanatın sınırlıkları, sanat hayat, sanat ve mekân gibi kavramları sorgulamamıza kapı aralamaktadır. Böylelikle daha sonra çağdaş sanatta olgunlaşmaya başlayacak “Entelasyon” ifade biçiminin bir nevi öncülerinden olmuştur.



Görsel 3.13. *El Lissitzky, "Proun Room", 1923.*

20.yy.'ın ortalarında kübistlerin kolaj tekniğinin ötesine geçen asamblaj tekniğini ifade etmek adına 1953' te Jean Dubuffet tarafından ismini almıştır. "1961'e gelindiğinde Museum of Modern Art'ta açılan "Asamblaj Sanatı (Art of Assemblage)" sergisiyle birlikte terimin sanat dünyasındaki kullanımı yalnızca Dubuffet' nin kelebek kanatları ve endüstriyel atık gibi "sanat dışı" materyaller kullandığı çalışmalarını değil, junk heykeltçiliği ve Rauschenberg'in kombinelerini de kapsamıştır (Fineberg, 2014, s.178)". Bu dönemde Fineberg' in sözünü ettiği junk (çöp) yeni bir ifade biçimi olmuştur. Buna ek olarak Burhan Yılmaz'ın "Atık Nesneden Sanat Yapıtına Malzemenin Dönüşümü"başlıklı metin çalışmasında ise bu yeni ifade biçimini şöyle ele alınmıştır: "Modern dönemde ortaya çıkan sanat üretim biçimlerinden akümülyasyon kavramına bakıldığında kolaj, dekolaj ve asamblaj tekniklerinden farklı olarak, tamamen üç boyutlu eserlerde kullanılan teknik olduğu görülmektedir. Bu yöntemler ile atık nesnenin doğrudan ya da dönüştürülerek yapıt haline getirilmesi söz konusudur (Yılmaz, 2015, s.188-189)". Bu dönem içerisinde asamblaj temelli akümülyasyon işler üreten sanatçılar, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz, John Chamberlain, Mark Di Suvero ve diğerleri olmuştur.

Görüldüğü gibi "asamblaj" kavramı ilkel kabilelerden 20.yy.'ın ortalarına kadar farklı bir şekilde gelişmiştir. Picasso ile sanatsal kaygılar güdülerek yapılan asamblaj çalışmaları Rus Konstrüktivist sanatçılar tarafından geliştirilmiştir. 1950'lerde ise tıpkı onun temelini oluşturan kolaj gibi yeni anlatım biçimlerinin temelini oluşturmuştur. Bu süreçte resim heykelle kesişme yaşayıp yeni bir anlatımın temelini oluşturmuştur. Bu anlatım biçimleri de atık malzemeler olmuştur. Bu dönemde asamblajda önemli olan

değer, endüstriyel malzemelerin işlevsizliği, kullanılmışlığı ve eskimişliği olmuştur. Dolayısıyla bu dönemde hazır nesnelerinin kullanımı önem kazanmaya başlamış ve farklı sanat dalları arasında geçişi sağlamıştır.



Görsel 3.14. Richard Stankiewicz, "Seated Lady", 49 cm x 23 cm x 17 cm, kaynaklı hurda metal, 1954.



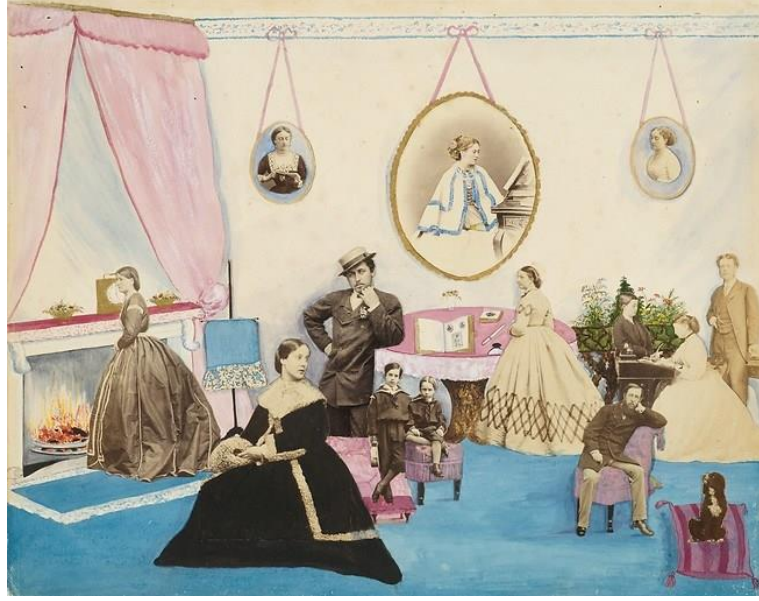
Görsel 3.15. John Chamberlain, boyalı teneke ahşap taban, 40.6 cm x 34.3 cm x 27.9cm

3.2.3. Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Fotomontaj

Dada hareketiyle birlikte resim sanatında oldukça fazla yeni alternatif ifade biçimleri ve resim teknikleri ortaya çıkmıştır. Bu akımın içinde teknik olarak çıkan fotomontaj, malzeme olarak fotoğraftan yararlanmıştır. Sergei Tretyakov, John Heartfield hakkında yazdığı yazıda; sadece farklı fotoğrafları keserek birbirine montajlamak olarak görmemek gerektiğini düşünmüştür. Fotomontajı resmin temel unsurları desen, renk ve hatta kavramlar ile zenginleştirip bir sanat yapıtı olarak düşünmemiz gerektiğini söylemiştir. Ayrıca seçilen yeni ve sanatçı için ikna edici kareleri yeni bütünsel bir fotoğraf oluşturmayı fotomontaj olarak tanımlamıştır. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi' nde ise şöyle açıklanmıştır:

Çeşitli fotoğrafları ya da fotoğrafların bazı bölümlerini baskıda bir araya getirerek oluşturulan birleşik fotoğraf görüntüsü. Parçaların kendi özelliklerini korumakla birlikte bir bütün oluşturduğu fotomontaj tekniğinde ya çeşitli fotoğraflar ya da bölümleri sırasıyla pozlanarak aynı kâğıda basılır veya üst üste konan çeşitli negatifler birlikte pozlandırılır. İlk kez İsviçreli ressam Oscar G. Rejlander (1813-75) 1857' de, 30 negatifi kullanarak "Yaşam İki Yolu" yapıtını gerçekleştirmiştir (Eczacıbaşı, 2008, s.535).

Fotomontaj tekniği özellikle konstrüktivizm ve dada sanat hareketi içinde karşımıza çıkmaktadır. Dadacılar için fotoğraf gerçeğe eş değer görüldüğünden ötürü propaganda amacıyla kullanılmıştır. Dadacılar bu tekniği kübistlerin kolaj çalışmalarından esinlenerek geliştirmişlerdir. Dadacılar fotomontajı kullanmaya başlamadan önce 19.yy.' da tekniğin örnekleri karşımıza çıkmaktadır. "Karışık teknik uygulamalarının fotoğraf ile buluşmasının ilk örneği 19. yüzyıl Viktorya dönemi sanatçıları Lady Filmer (1838-1903), (Görsel 3.16.) ve Georgina Berkeley (1831-1919), (Görsel 3.17.), suluboya ve albumen gümüş baskı tekniği ile kolajlardan oluşturdukları albüm çalışmalarıdır (Birinci, 2017, s.667)". Leydi Mary Georgina Filmer yaptığı deneysel çalışmaları ile fotokolaj-fotomontaj tekniğinin erken savunucularından olmuştur. Fotomontaj çalışmalarıyla suluboya tekniğiyle birlikte kullanarak birçok albüm oluşturmuştur. 1860 yılların sonunda çeşitli fotoğrafları keserek kompozisyonlar oluşturan Georgina Berkeley ise özellikle sürrealist kolaj sanatçılarına öncelik etmiştir. Andre Breton ve çağdaşları bu konuda önemli derece etkilenmişlerdir.



Görsel 3.16. *Mary Georgina Filmer, "Untitled loose page from the Filmer", gümüş baskı üzerine suluboya kolaj, 1860, Metropolitan Müzesi.*



Görsel 3.17. *Georgina Berkeley, "Frances Elizabeth", gümüş baskı üzerine suluboya kolaj, 28 cm x23.2 cm, 1860, Uluslararası Galerî, Avurturya.*

Lady Filmer 'in, İtalyan ulusal kahraman Garibaldi, Mark Twain, General Tom Thumb ile Kraliçe Viktorya ve prens Albert'in fotoğraflarından oluşan kolaj çalışması 19. ve 20. yüzyıl karışık teknik uygulamalarına örnek teşkil eden çalışmaların başında gelmektedir. Deneysel fotoğraf uygulamaları olarak adlandırabileceğimiz referanslardan bir diğeri ise Oscar Gustave Rejlander'dir. 1857 yılında 'Two ways of life' isimli eserinde Rejlander otuzdan fazla ıslak kolodyum negatif kullanarak modelleri, arka planı baskı aşamasında fotomontaj ile bir araya getirmiştir (Görsel 3). Yine aynı yıllarda Henry Peach Robinson, 'Fading Away' isimli ünlü eseri beş ayrı fotoğrafı birleştirerek kompozit fotoğraflar üretmiştir (Görsel 4). Eadweard Muybridge ve Etienne Jules Marey 1880'li yılların ortalarında çektiği hareketli fotoğraflar, fotoğrafik algı biçimleriyle dönemin önemli avangard örnekler olarak fütüristlere ilham vermiştir (Birinci, 2017, s. 668-669)".



Görsel 3.18. Oscar Gustave Rejlander, "Hayatın İki Yolu", 40.6 cm x 76.2 cm, 1858, Gümüşbaskı, 1858, National Media Museum.

"Hayatın İki Yolu" adlı çalışmanın yapım süresi 6 hafta sonunda tamamlanmıştır. 32 farklı görüntünün birleşimiyle karşımıza çıkan eser, bireyin hayatta karşılaşılabileceği iyi ya da kötü olan iki yanı anlatmaktadır. Kompozisyonda figürlerin bir kısmı kumar, alkol, tembellik gibi olumsuz eylemleri gerçekleştirirken diğer bir tarafta da bunların aksine çalışan, erdemli ve ahlak düzeyi iyi olan figürler betimlenmiştir. Hayatında kötü yollardan gitmiş insanlar solda, iyi yolu tercih etmiş insanlar ise sağdadır. Rönesans sanatçıların 'İncil' den yaptıkları alıntılar gibi Rejlander' de bu yaklaşımdan yola çıkarak alegorik kompozisyonlar oluşturmuştur. Bu çalışma ile Rönesans arasında bir bağlantı kurmaya çalıştığımızda, Raphael' in "Atina Okulu" adlı çalışmasıyla bir bağlantı yakalayabiliriz. Ortada bir bilge iki farklı ahlak sınıfı arasında yönetici olarak görünmektedir. Sağda ve soldaki iki genç adama hayatı anlatmaktadır. Bu çalışma

fotokolaj bağlamında yapılan ilk örneklerden olmuştur. Aynı şekilde Rejlander' in çağdaşı olan Henry Peach Robinson ise fotoğrafın gerçekliği üzerine fotomontaj tekniğiyle kurgusal düzenlemeler yapmıştır. Bu düzenlemeler sonucunda Robinson, fotoğrafı kendi salt gerçekliğinden çıkartılarak oluşan muhtemel görüntüyü yeniden sorgulatmaktadır.



Görsel 3.19.Henry Peach Robinson, , “Sesin Yok Olması” 23.8 cm x 37.2 cm, Fotomontaj, 1858 NationalMedia Museum.

Bu dönem fotoğrafçıları görüntüleri katmanlı bir şekilde üst üste ilişkilendirerek fotomontaj tekniğinden faydalanmışlardır. Ressamlar ise görüntüden doğrudan faydalanıp boyayla birlikte kullanmışlardır. Dikkat edilirse fotoğraflara hiçbir şekilde resmin temel unsuru olan boya ile müdahale edilmemiştir. Soyut biçimlerden ziyade gerçeğe eş değer bir şekilde afiş görüntüsünde kompozisyonlar oluşturulmuştur. Fotoğraf ve resmin görüntülerini, sahip oldukları biçim özelliklerine göre ayırt ederiz. Fotoğrafın kendi renk değerlerinden hiçbir şekilde değişiklik yapılmamıştır. İki farklı disiplin keskin sınırlar ile birbirinden ayrılmış bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Fotoğraf üzerine boya ile müdahale yapmanın bir suç unsurunu teşkil edecek kadar sınırlılıkları olduğunu görürüz. Ancak tüm bu sınırlar 20.yy. başlarından fotomontaj tekniğinden faydalanan birçok sanatçı özellikle Dadacılar tarafından yeni bir ifade biçimi ve farklı kullanım tarzlarıyla ele alınmıştır.

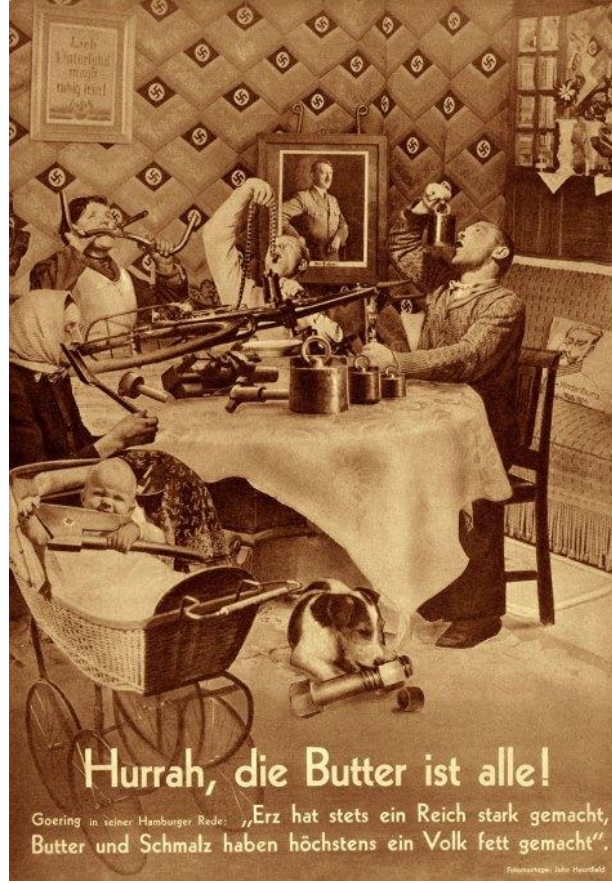
Dadacılar 1919 yılında fotoğraf aracılığıyla yeni biçimler yaratabilme olanağını keşfederek o saldırgan fotomontajlarını yapmaya başladıklarında ilginçtir, aynı teknik aynı anda, eş zamanlı olarak Fransa, Almanya, Rusya ve İsviçre gibi çok çeşitli ülkelerde ortaya çıktı. Bu ülkelerdeki sanat ortamları büyük oranda birbirlerinden kopuktu. Savaş yeni sona ermiş,

ilişkiler de diplomatik adımlarla yeni yeni gelişmekteydi. Bu yüzden bunu ilginç ve garip bulmuşumdur, yani bir kişinin ya da bir grubun ortaya attığı yeni fikir değil, tam da o dönemde fotoğrafın bir tür olarak canlanmış olmasıdır (Antmen, 2008, s.130).

20.yy.'da teknolojik olanakların gelişmesiyle birlikte insanlar gazete parçalarından topladıkları fotoğrafları kesip yeni bir düzlem üzerinde albüm oluşturmuşlardır. Zaman içerisinde kübistlerden sonra 1920'lerde Dadaist sanatçılar kesilmiş fotoğrafları resimde kullanmaya başladılar. Dadacılar kendi bozguncu ve yıkıcı tavırlarında bu tekniği kullanmışlardır. Kimi kaynaklarda bu tekniğin öncüsünün ve yaratıcısının Jhon Heartfield olduğu söylenir. Alman sanat tarihçisi Benjamin H.D. Buchloh ise İlk renkli fotomontaj çalışmalarının Rus Konstrüktivist sanatçı Gustav Klutis tarafından üretildiğini iddia etmiştir. Bu tekniği en yoğun bir şekilde kullanan sanatçılar Alexander Rodchenko, George Grosz Hannah Höch, Raoul Hausman, Cesar Fomela ve Paol Citroen olmuştur. Bu sanatçıların fotomontaj çalışmalarının üzerinde durulmadan önce kolaj ve fotomontaj arasındaki farkları belirtmekte yarar vardır. Bu konu hakkında Cemil Ergün Şöyle düşünmüştür:

Kolaj, imgelerin ilişkilerinden doğacak yeni anlamlarla birlikte, ama daha çok da, organik olmaya eklemlemeyle resimsel kurguya dahil edilen tekil imgenin gerçeğine dönüktür. Fotomontaj ise, zorunlu olarak kolajı içermekle birlikte imgenin taşıdığı mesajın, yönlendirici gücüyle, izleyenin kavrayışını yakalamaya kilitlenir, iletilen mesaj, iletim biçimin önüne geçerek, anlam izleyicide güçlü bir uyarana dönüşür. Bu uyarı çoğunlukla izleyicinin hazırlıksız yakalandığı şok dalgasıdır; ya da ironi ve kara mizahın öne çıktığı anlatımlarla izleyicide bir rahatlama, çözülme yaratır. Bu olguyu en çarpıcı biçimde ele alan işler John Heartfield' in fotomontajlarıdır ve bunlar Alman anti-faşist görsel kültürünün en etkili örneklerini oluşturur: “Yaşasın, tereyağının hepsi bitmiş!” adlı çalışması tipik bir örnektir (Ergün, 2012, s.10).

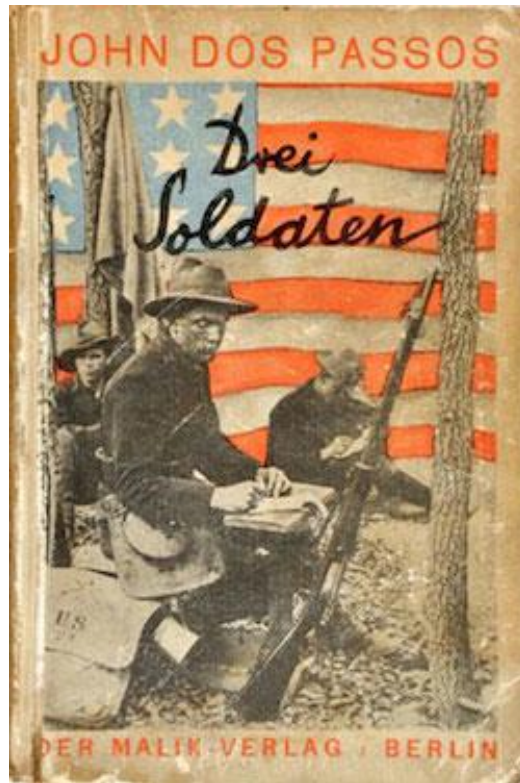
Heartfield bazen kendi çektiği bazen ise hazır buluntu nesnelere elde ettiği görüntüleri resim düzlemi üzerinde bir araya getirerek eleştirel ve öyküye dayanan fotomontajlar üretmiştir. Nazi karşıtı olan Heartfield, Hitler'i eleştiren birçok fotomontaj çalışmaları yapmıştır. Nazi propagandasına karşı verdiği mücadeleyle Nazizm' in oluşumunu bir tür sanat aracılığıyla karşılık vermiştir. “İyi bir espri anlayışı olan Heartfield, genellikle Nazi aleyhindeki nükteleriyle ürettiği çalışmalarından biri olan “Yaşasın, tereyağı bitti” de, Hitlerin fotoğrafını duvar kâğıdının önünde metal parçalarını yemeye çalışan bir aileyi kompoze etmiştir. Popüler ve absürt olanı bir arada kullanmasıyla dikkat çekicidir (Bozkurt, 2014, s.72)”.



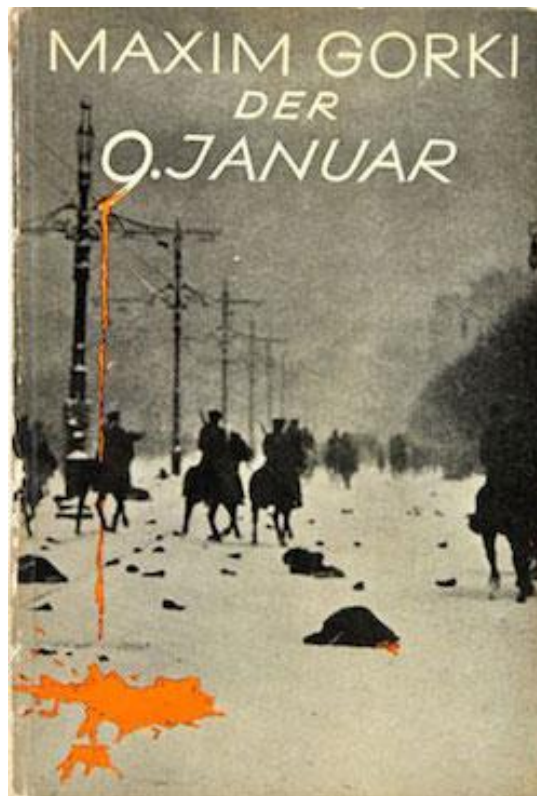
Görsel 3.20. John Heartfield “Yaşasın, tereyağının hepsi bitmiş” 38.4 cm x 26.7 cm, Fotomontaj, 1935.

Heartfield, nam-ı diğer “Montajcı Dada”, en çok 1924-1933 yılları arasında Berlin’ de çıkan “Resimli İşçi Gazetesi” nde (Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung/AIZ) yayınlanan fotomontajlarıyla bilinir. Daha az bilinen çalışmaları ise, ağabeyi Wieland Herzfelde tarafından kurulan ve 1916-1947 yılları arasında faaliyet gösteren solcu yayınevi Malik-Verlag için tasarladığı kitap kapaklarıdır. Malik-Verlag 1920 yılından itibaren, aralarında Upton Sinclair, John Dos Passos ve Maksim Gorgi gibi son derece önemli yazarların eserlerinin de bulunduğu bir dizi sosyalist ve komünist roman yayınladı. Bu romanların çoğunun kapağı John Heartfield tarafından tasarlanmıştır (<http-5>).

Alman dilinde Montaj’ ın sözcük anlamı yerleştirme veya birleştirmeyi; Monteur ise, bu eylemi gerçekleştiren sanatçı kişilikli insanı tanımlar. John Heartfield belki de en iyi tanınmış fotomontaj ustasıdır. Dadaistler tarafından fotomontajlarından dolayı değil, tam tersine var olan sanatsal düzene karşı, ortaklaşa paylaştıkları fikirlere sahip çıktığından montajcı Heartfield olarak bilinmekteydi (<http-6>).



Görsel 3.21. John Dos Passos, "Üç Asker", 1922.



Görsel 3.22. John Dos Passos, "Görgi, Der 9. Januar" 1926.

Bu dönem içerisinde tıpkı Picasso ve Braque' nin kolektif olarak geliştirdikleri "kolaj" gibi, Heartfield ve Grosz'da fotomontaj tekniğini bir dönem birlikte çalışmalarıyla taşımışlardır. Ayrıca bu sanatçılar fotomontaj tekniğini kullanmadan önce sıklıkla kolaj tekniğinden yararlanmışlardır. Netice "sanat" sıfırdan var etmek yerine var olanın üzerine alternatif olanı eklemektir.

Grosz-Heartfield kolajlarında bazen fotoğraf görüntüleri de kullanılıyordu. UEF film şirketinde çalışan ve Piscator' a oldukça karmaşık sahne çalışmalarında yardım eden Heartfield, savaştan sonra propaganda amacıyla kullandığı fotoğraflarla ün yaptı. Rus film yönetmenleri gibi kamerayla elde ettiği görüntüleri, didaktik sanatında malzeme olarak kullandı. Yan yana ya da üst üste getirilen görüntüler içeriklerin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarabiliyordu. Bugün, Heartfield' le başlayan bu tekniğe uluslararası dilde fotomontaj denmektedir (Lynton, 2015, s.138).



Görsel 3.23. George Grosz ve John Heartfield: Dada-merika. 1920. Kolaj, Doğu Berlin, Sanat Akademisi.

Rus Konstrüktivist sanatçıları Grosz ile Heartfield'e hayranlık duymuşlardır. Aleksandr Mihayloviç Rodçenko görsel imgeleri elde etmek için fotomontaj tekniğini kullanmıştır. Özellikle Rus Devrimi' nden sonra 1920'ler de siyaseti ve günlük yaşamı fotomontaj tekniği ile birleştirmiştir. Rodçenko'nun bilinen en meşhur projesi Vladimir Mayakovsk' nin "Pro Eto" (Bu Hakkında) adlı şiirinin metnine eşlik etmek üzere tasarladığı bir dizi fotomontaj çalışmalarıdır. Şiir Mayakovski' nin arkadaşı olan Osip' in eşi Lily Brik' e aşkıyla ilgilidir. Rodchenko' nun resmi, basit geometrik biçimlerle elde edilmiş birkaç figüratif çizginin dışında, tümüyle soyuttu. Rodchenko bu fotomontajlarda teknik bakımından Kübizm- Fütürizm ve Grosz- ve – Heartfield

yenilikçiliğinin aynı dönemiyle ilgili Dada-merika kolajındaki görüntü dilini aşmış değildir. Rus avangart sanatçıları fotomontaj çalışmalarında başlangıçta konu bakımından daha çok “neopolitik” konuları işlemişlerdir. Bu dönem içerisinde Rusya’ da siyasi durumdan ötürü, Rus sanatçıları fotomontaj tekniğini Grosz ve Heartfield’ ın polemik yaratan çalışmalarına elverişli değildi (Lynton, 2015, 138-139).



Görsel 3.24 Alexander Rodchenko: Mayakovski’ nin bir şiiri olan “Pro Eto” için hazırlanan fotomontaj, 1923.



Görsel 3.25. Alexander Rodchenko: Mayakovski’ nin bir şiiri olan “Pro Eto” için hazırlanan fotomontaj,1923.

Bu dönem içerisinde Gustav Klutsis ise etkilenen bir diğer Rus Konstrüktivist sanatçı olmuştur. Almanya' nın muhalif Dada anlayışı Klutsis' i tüm anlayışları ile etkilemiştir. Çalışma fotoğraf şölenin yanında siyasette konu olmaya başlamıştır. Ross Wolfe, Klutsis için şunları söylemiştir:

Gustav Klutsis, Sovyet ajit-prop grafik tasarımının öncülerindendi; özellikle politik afiş, kitap tasarımı, dergi ve gazete illüstrasyonlarında fotomontaj tekniğini devrimci biçimde kullanmasıyla tanınıyordu... İlk dönem eserlerinde üçboyutlu mekânın temsili ve mekânsal inşa konularıyla uğraştı. 1919'da ilk fotokolaj eseri *Dinamik Kent*'i yayınladı; burada fotoğrafı bir inşa ve illüstrasyon ögesi olarak kullanmıştı. Klutsis 1920'de Komünist Parti'ye katıldı; bu döneme ait eserlerinde politik düşünce ve propaganda mantığını süprematist forma dönüştürmeye çalıştı; radikal afişlerinde çoğunlukla Lenin ile Troçki'nin, sonraları da Stalin'in imgelerini kullandı. 1924'te ölen Lenin'in imgeleri Klutsis'in propaganda çalışmalarında ağırlık kazandı, 1931'de onun yerini Stalin'inkiler aldı. Klutsis'in, 1925'te *Molodaia Gvardiia* ve *Smena* dergilerinde yayınlanan Lenin imgelerinden oluşan foto-slogan çalışmaları, politik fotomontaj alanında öncü bir isim olarak şöhretini pekiştirdi. 1926'da, Parti'nin o dönemdeki ideolojik çizgisine uygun olarak, sosyalist yeniden inşa sürecini destekleyen politik afişlere odaklandı. 1927'de Lissitzki' nin başlattığı, Sovyet afiş sanatının bütün örneklerini biraraya getiren "Tüm Sovyetler Baskı Sergisi" düzenlendi. Klutsis burada hem çok sayıda çalışmasını sergiledi hem de serginin düzenlenmesinde faal rol oynadı. Klutsis'in eserleri, 1928'de Köln'de düzenlenen Basın Sergisi'nde de gösterildi, burada Lissitzki' nin fotomontajları ana sergide yer alıyordu ([http-7](http://7)).

Çalışmaları 1922'de Berlin'deki İlk Rus Sanat Sergisi'nde ve 1928'de Köln'deki Pressa Sergisi'nin Sovyet Pavyonu' nda sergilenmiştir. Klutsis'in hayatı, Komünist Partiye olan gönülsüz bağlılığına ve Sovyet propagandası yapan on yıllarca süren çalışmalarına rağmen, 1938'de tutuklandı ve kırk üç yaşında Stalin emri altında idam edildi.



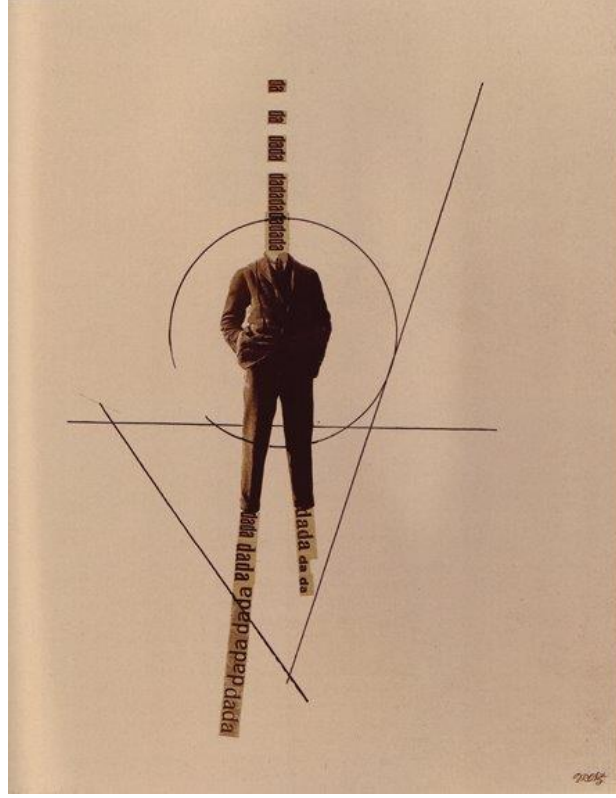
Görsel 3.26. *Gustav klutsis “Spartakiada”, 15.2 cm x 10.5 cm kartpostal, 1928.*

Dada hareketinin bir diğ er savunucu ise Grosz olmuştur. “... kübist ve gelenekçi havada resimler yapmakla birlikte, bazı hiciv dergilerinde karikatürümsü çizimlerde yayımlamaktaydı. Bu çizimlerinde, haksızlık ve sömürüden nefret ettiğ i açıkça belliydi. Bazen, çizimlerinin ş iddeti küfür derecesine varıyordu. Örneğ in “Sabah Saat Beşte, İdareci Sınıfın Yüzü’ nde alınan çizimde her şey gayet açıktır (Yılmaz, 2006, s.112). Bu tabloda iki zıt toplumsal sınıfın durumunu ele almıştır. Toplumsal anlayışımız bağlamında üst sınıfta yer alan idarece sınıfını Grosz bu resimde teknik olanaklardan faydalanarak alt tabakada resmetmiştir. Üst tabakada üretim aletleri ile iş e giden bir toplumu görürken, alt tabakada ise onların yaşam tarzına ters düşecek bir şekilde birbirinden bir haberdar bir kesimi görürüz. Resimdeki ince çizgi iki ayrı dünya arasındaki karşıtlığın temsili olarak yorumlanmıştır.



Görsel 3.27. George Grosz, “Sabah Saat Beşte, İdareci Sınıfın Yüzü”, 48 cm x 35.4 cm 1921, Berlin.

Grosz, Dada'nın Berlin'de ki önemli üyesi ve “Yeni Nesnellik” akımının kuruculuğunu yapmıştır. Alman toplumun huzursuzluklarını I. Dünya Savaşı sonrası çalışmalarında yansıtmıştır. Savaşın felaketini bu denli politik acıdan bakıp eleştirmesi, kendisinin de savaşa katılmış olmasındandır. Çalışmalarında çoğunlukla sosyal mücadeleyi anlatmasının yanında genellikle yüksek bir mizah anlayışına sahip olduğu görülür. Sanatı toplumu uyandırmak için bir araç olarak görmüştür. Çalışmalarında figürlerin, kişisel olarak belirgin insanları kullanmak yerine, toplumsal bir bakış yakalayan ve birey yerine toplumu karşımıza çıkarmaktadır. Bu tür çalışmalarda toplumsal roller- davranışlar alegorik olarak yansıtılmıştır. “Alegoriyi kullanmak, Grosz' un modernleşen topluma karşı etkin eleştiriler sunmasını kolaylaştırmıştır. Grosz ayrıca karikatür sanatının çizgisel kalitesini, Alman Gotik tarzıyla harmanlayan çalışmalara imza atmıştır. Modern toplumlardaki ahlaki bozulmaları vurgulamak adına bu tür kodlamalardan faydalanmıştır (Uçan, 2018, s.28)”.



Görsel 3.28. George Grosz. “DADA-Bild fotomontaj”, 37 cm x 30 cm, 1919-1920 Zurich, Kunsthaus.

Grosz’un sanatının temelinde bir yaşanmışlığın izlerini süreriz. Bu izler şüphesiz savaş yıllarını işaret eder. İçgüdüsel hareketlerle oluşturduğu kompozisyonların tümünde savaştan izleri resimlerinde dışa vurur. Resimlerinde savaşın yarattığı felaketin temelinde olan yöneticilere rahatlıkla rastlayabiliriz. Bazen sadece yöneticiler bazen proletarya sınıfını bazen de iki zıt kutbu bir arda kullanmıştır. Müjgân Bilgili’ nin Nilüfer Öndin’ den yaptığı alıntıda Grosz proletarya için şunları söylemiştir: “Proletaryayı çizdiğimden başka türlü hayal edemiyorum. Onu sosyal düzenin en altında, kötü giyinen, az ücret alan, karanlık sıkıcı evlerde yaşayan ve burjuva tarafından hükmedilen bir sınıf olarak görüyorum ve gördüğüm gibi de çiziyorum (Bilgili, 2012, 68)”. Bu sözler Grosz’un çalışmalarını desteklemiştir. Onun savaşta geçen altı ayının sonucunda savaşa, yönetime ve askerlere karşı olan nefreti ile resimleri duyguların derinliğine ulaşmış olur.

Fotomontaj tekniğinin önemli öncülerinden ve Berlin Dada gurubunun yegâne kadın üyesi olan Hannah Höch, hem teknik bakımından hem de içerik bakımından eleştirel işler üretmiştir. Çalışmalarında medyanın yaydığı burjuva yaşamını ikon figürleri keserek eleştirel işler elde etmiştir. Kadın haklarını yakından savunduğu için feminist işler üretmiştir. Bu işlerinde genellikle kadının toplumdaki yerini ve işlevini

sorgulatmıştır. 1909 yılında faaliyet gösteren, kadının sanatta ve zanaat alanında gelişimini desteklemek adına kurulan ‘Kadınlara Oy Hakkı Atölyesi’ in de yapıtlarıyla önderlik etmiştir. Ayrıca bu dönem içerisinde kadınlar bu atölyede topluca çalışarak el işleri ve çizim yaparak politik işler ortaya çıkarmışlardır. Brian Dillon’a göre;

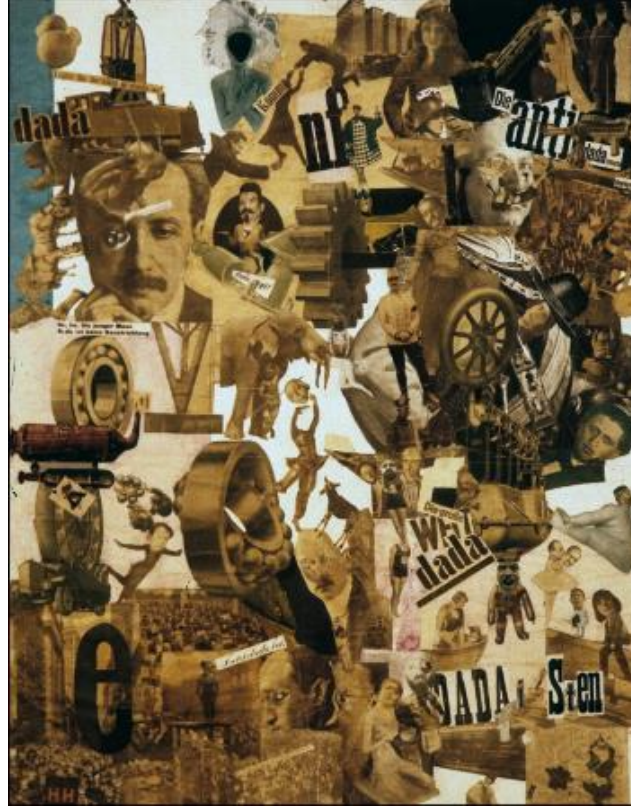
Höch, fotomontaj tekniğini ilk defa, Hausmann’ la birlikte 1918’de Baltık kıyılarında çıktıkları bir tatilde keşfettiğini söyler; Alman askerlerinin ailelerine gönderdikleri, delikanlıların başlarının silahşor resimleri üzerine bindirilmiş olduğu gülünç fotoğraflar sayesinde, imgeleri “yabancılaştırmada” kesme-yapıştırma tekniğinin ne kadar etkili olduğunu fark ettiklerini anlatır. Gerçi bu hikâye biraz yanıltıcı olabilir, çünkü Höch 1916’dan beri *Dia Dame* ve *Die Praktische Berliner* gibi dergiler için işleme ve dantel tasarımları yapmaktadır. O dönemde artık epeyce genişlemiş olan görsel ve yazılı basında fotoğraflarla yapılan kolajlara muhtemelen aşinadır. Höch bu el işi dergilerinde on yıl kadar çalışmış, hatta Weimar dönemi kadınlarını “soyut formları takdir etmeye” çağırdığı, modern işleme türleri üzerine bir manifesto bile kaleme almıştır (http-8).

Höch, Berlin Dada sanat hareketinin önde gelen kadın üyelerinden biri olmuştur. 1916 yılında I. Dünya Savaşı’ nın dehşetine doğrudan tepki olarak kurulan grup, daha sonra ABD’ yayılmıştır. “Dadacılar 1919 yılında fotoğraf aracılığıyla yeni biçimler yaratabilmek olanağını keşfederek o saldırgan fotomontajlarını yapmaya başladıklarında, ilginçtir, aynı teknik aynı anda, eşzamanlı olarak Fransa, Almanya, Rusya ve İsviçre gibi çeşitli ülkelerde ortaya çıktı (Antmen, 2008, s.130)”.

Höch savaşın doğrudan kapitalizmin bir sonucu olduğunu düşünmüştür. Grup içinde Höch ile başlayan ve kadınların sanata girdiği, buna paralel olarak dönemin politik olaylarını hicivli bir şekilde eleştirdiği bu dönem içerisindeki kadının sanatçı statüsünü Gökçen Şahmaran Can şöyle açıklamıştır: “...kadınların elde ettikleri sosyo-politik ve kültürel kazanımlarla, alışılmış ve bilinen sanatsal tanımlar yeniden yorumlanmış ve yeniden sorgulanmıştır. Dolayısıyla kadınların sanata getirdikleri en belirgin şey eleştirel bir kapı aralamaları olmuştur. Böylelikle, kurumsal olana tepki göstererek postmodern bir tavır sergilemişlerdir (Şahmaran Can, 2015, s. 104)”.

Berlin Dada hareketinin 1920 yılında “Birinci Uluslararası Dada Fuarı” nda aralarında Georges Grosz, Mac Ernst, John Heartfield gibi birçok sanatçının bulunduğu fuar düzenlenmiştir. Dönemin eleştirel yazılarına da bakılarak o dönem içerisinde fuarda en çok ilgi gören çalışma Höch’ ün “Yemek Bıçağı Dada Almanya’ nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor” adlı yapıtı olmuştur. Dillon’ a göre; Dada döneminin kültürel politikasına zengin okuma kapıları açtığı için değer görmüştür.

Montajın üst sağ köşesinde “Dada-karşıtı” güçler dizilidir: son imparatorluğun asık yüzlü temsilcileri, ordu ve yeni Weimar hükümeti. Aşağıda, Dada köşesinde, sanatçılar, komünistler ve radikaller yer alır. RaoulHausmann, Karl Marx’ın kafasının monte edilmiş olduğu bir makine tarafından preslenmektedir. Bir metre genişliğindeki kolaj da başka anatomik makineler de vardır; PolaNegri gibi kadın film yıldızları Alman düzeninin bıyıklı temsilcileriyle savaşmaktadır. Höch sağ alt köşeye, o dönem Avrupa’da kadınlara oy hakkı tanıyan ülkeleri gösteren küçük bir harita da yapıştırılmıştır (http-9).



Görsel 3.29. Hannah Höch, “Yemek Bıçağı Dada Almanya’nın Bira Göbekli Weimar Kültür Çağını Kesiyor”, 114 cm x 90 cm, kolaj, 1919, Berlin Ulusal Müzesi.

Çalışmada modanın imgelerini seçerek kadınları burjuvanın kıyafetleri ile kullanmıştır. Bu fotomontaj çalışmasıyla kadının toplum içerisindeki cinsiyet ilişkilerini ve rolünü konu almıştır. Kadının yanı sıra sınıf ve kültür farklılığı ırkçılığa karşı eleştirel nitelikte olmuştur. Ayrıca Höch bu çalışmada kullandığı erkek imgesiyle durağanlığı, kadın imgesiyle de hareketliliği vurgulamıştır. Ayşegül Nihan Erol Şahin ve Sevgi Kayalıoğlu ise çalışmayı endüstri ile ilişkilendirmiştir:

Berlinli Dadaist sanatçılarından biri olan Hannah Höch, eserinde (Resim ?) endüstriyel üretime ilişkin sembolleri dönemin ünlü kişileri ve yazılarıyla harmanlamıştır. Sanatçının kolaj yöntemiyle yaptığı bu çalışma oldukça popülerdir. Çalışmada, II. Wilhelm, Field Marshal Paul von Hindenburg, Başkan Friedrich Ebert’in yanında sirk göstericileri, aktristler,

sporcular ve aynı zamanda eser sahibi olan Hannah Höch'ün bizzat kendisi yer almaktadır. Çarklar, silahlar, barut fiçileri ve insan kitlelerinin birbiri üstünde ve düzensiz şekilde yer aldığı çalışma, Dadaizm'in simgesel eserlerinden biri olarak bilinmektedir. Bu tekniğin geliştirilmiş versiyonları günümüzde afiş ve reklam çalışmalarında sıklıkla kullanılmaktadır. Dergiler, afişler, broşürler, kataloglar, el ilanları, mektuplar, posta kartları, notlar ve taslaklarda kullanılan bu yöntemin Dadaizm sanat akımından faydalanılarak yapıldığı söylenebilir (Erol Şahin ve Kayalıoğlu, 2010, s. 200-201).

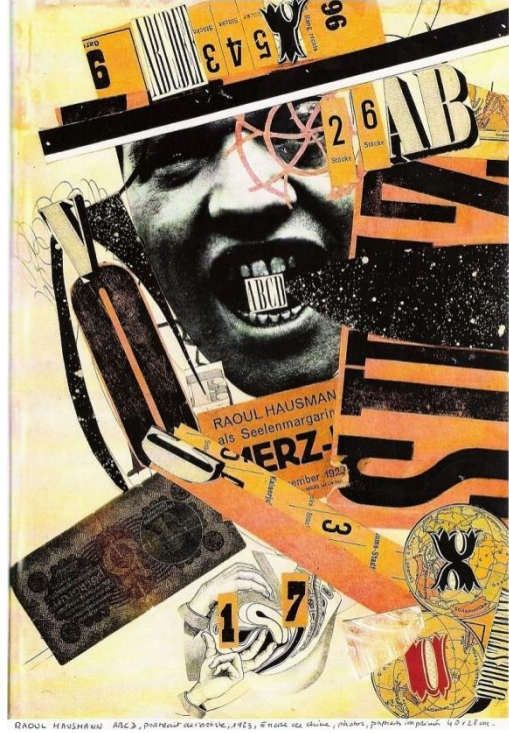
Bu dönemde tıpkı Picasso ve Braque, George Grosz ve John Heartfield gibi Höch de Raoul Hausman ile beraber çalışmışlardır. Grosz ve Heartfield, Höch'ün eserlerine karşı çıkmışlar ve Berlin'de düzenlenen dada sergilerinde yer almasını istememişlerdir. Yakın arkadaşı ve birlikte kolektif işler üreten Hausman ise sergiden çekilmekle tehdit ettiği için Höch eserleri de sergilenmiştir.

1920'lerden sonra Höch Dada gurubundan temasını bitirerek Avrupalı avangart sanatçılar ile yakın ilişkiler içinde olmuştur. Moholy-Nagy, Tristan Tzara ve Kurt Schwitters gibi avangart sanatçılarla yakın arkadaş olmuş ve birlikte çalışmışlardır. 1922 yılında ise Dada Fuarı'nda fotomontaj çalışmalarını sergilemez ve resme odaklanmaya başlamıştır. Bu tarih içinde Hausman ile tamamen kolektif iş üretimini sonlandırmıştır.

Raoul Hausman birçok sanatçının üyesi olduğu Berlin Dada gurubunun Richard Huelsenbeck ve Johannes Baader ile gurubun kurucularından olmuştur. Ayrıca Hausman, "Der Dada" dergisinin editörlüğünü üstlenmiştir. Fotomontaj çalışmalarında dergi ve gazete parçalarından kestiği harfleri rastgele art arda koyarak oluşturduğu anlamsız kolajlarla bir seri afiş üretmiştir. Bunun yanında fotomontajlarını metne uyarlayarak bunları Berlin duvarlarını asmış daha sonra sokakta bu metinleri iki üç dakikalık farklı ses düzeyinde okuyarak kısa performanslar gerçekleştirmiştir. "ABCD, Self-portrait" adlı çalışma en ünlü yapıtlarından biridir.

Raoul Hausmann "ABCD, Self-portrait" 1923-24 isimli tasarımında kendi portresi ile yatay ve dikeyde oluşturduğu kompozisyonlar ile oluşturduğu yoğunluk fark edilmektedir. Tasarımda Hausmann'un ağzı açıktır ve harflere yapışmıştır, sanki çılgın atıyor ve bir dizi rahatsızlık deneyimi yaşıyor izlenimi vermektedir. Görüntüde bulunan başka bir bilgi de Hausmann'ın gelecekteki şairlik deneyimleridir. Bu da Dada sanat hareketinin edebi tarafına bir referans olarak hizmet eder. Hareket sanatın görsel ve sözel şekilleri aracılığıyla temsil edilir. Tasarım üzerinde bilet koçanları kesilmiş ve değişik yerlere dağılmıştır. Eller, para, yangın söndürücü ve farklı kelimeler görüntünün içine saklanmıştır. Bu maddelerin değeri birçok şekilde yorumlanabilir fakat Hausmann bu sembolleri seyircinin kabul

edilmiş fikirlerini sorgulamak ve kendi bireysel fikirlerini yaratmalarını teşvik etmek için kullandığı görülmektedir (http-10).



Görsel 3.30. Raoul Hausmann, "ABCD", 1923–24. Kolaj, 40.7 cm x 28.5 cm. Paris:

Hausmann çalışmalarında sembolik ve saldırgan imgeler kullanmıştır. Kelimeleri titizlikle bir araya getirerek yıkıcı ve hayata dair gerçekleri arayan sanatın peşine düşmüştür. Onun sanatını halk gizemli ve merak uyandırıcı bulduğu için toplum tarafından ilgi görmüştür. Bu dönemde fotomontaj tekniğinde işler üreten bir diğer sanatçılarda Cesar Domela ve Paol Citroen olmuştur. Hızlı bir şekilde gelişen yeni kent yapılarının heybetli görüntülerinin yanı sıra büyüyen hızlı kentleşmenin insanın kontrolünün dışında olduğunu anlatmışlardır.

Cesar Domela, Paol Citroen ise foto-kolajlarında modern şehirlerin değişimini göstermişlerdir. Paul Citroen'in Amerikan gökdelenlerini konu alan ve dergilerden keserek gerçekleştirdiği kolaj çalışmasında modern kent algısına vurgu yapmaktadır. Hollanda'nın önde gelen Avant-Garde sanatçılarından Cesar Domela, iki dünya savaşı arasında Kübist ve Rus Konstrüktivizminden etkilenmiştir. Sanatçı, Hamburg (Continental Europe's Biggest İmporter) adlı çalışmasında büyük fotomontajları sadece sıra dışı görüntüler değil aynı zamanda eşsiz nesnelere. Parçalanmış foto-kolajları modernizmin göstergeleri olan binalar, buharlı gemiler, liman mimarisi, vinçler şehrin kuşbakışı fotoğrafları ile oluşturulmuştur (Birinci, 2017, s. 675)



Görsel 3.31. Paul Citroen, “Metropolis” 20.3 cm x 15.2. cm. 1923.

Fotomontaj tekniği yukarda belirtilen örnekler gibi daha birçok farklı sanatçı tarafından kullanılmıştır. Sanatçılar teknolojinin olanaklarıyla sanatın kavramsal boyutuyla ilgilenmeye başlamışlardır. Dada sanatçıları dönemin siyasi ve politik olaylarını genellikle propaganda amacıyla kullanmışlardır. Resmin plastik değerlerinden olan boya lokalleri yerini dijital veya analog fotoğraflara bırakmıştır. Çağımıza doğru gelindiğinde, dijital platformların gelişmesiyle fotomontaj tekniği daha çok dijital ortamlarda ilerlemiştir. Dijital baskıların yanı sıra görüntü olarak kinetik platformlarda da ilerlemiştir. Bunun yanı sıra dijital ortamda tasarlanan ve fotomontaj bağlamında üretilen işler baskı tekniğiyle tekrardan fotoğraf olarak da alınmıştır. Neticede avangard sanatçıların bu tekniği kullanmaya başladığından günümüze kadar, teknik; alternatif ifade biçimleri ile farklı yönelimlerle sanatçılara tarafından ifade edilmiştir. Ayrıca bu teknik sadece sanat ortamında kullanılmakla kalmamış, ticaret sektöründe de tanıtım amaçlı olarak da kullanılmıştır. Günümüz mimarları şehir planlamalarında ve birçok farklı projelerde kullanmaktadır. Reklam filmlerinde, kentlerin farklı mekanlarına yerleştirilmiş billboard panolarında dijital foto-kolajlara karşılaşılabılıriz. Çağımızın bu platformlarındaki foto-kolaj hareketliliği bağlamında üretilen işler “kinetik foto-kolaj” olarak da yerini aldığını görürüz.

3.2.4. Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Dekolaj

Modern kent yaşamının artmasıyla ve empresyonistlerin yüzünü doğaya çevirmesiyle birlikte 20.yy. ortalarında kent ve kent yaşamı sanatçılar için yeniden ilgi odağı olmaya başlamıştır. Bu dönem içerisinde salt doğayı ele almanın önemli olması kadar yapay kent yaşamları da önem kazanmıştır. Sanatçılar Picasso' nun Kolaj önderliğini artık kentin duvarlarından veya kamusal alanlarda kullanmaya başlamışlardır. Duvar düzleminde üst üste binen endüstriyel malzemeler kolajın ileri bir boyuta taşındığını göstermektedir.

Sanatçılar tarihsel süreç içerisinde sürekli daha fazlasını ve daha iyisini elde etmek için kavramsal ve teknik geliştirme peşine düşmüşlerdir. Bu arayışlardan bir tanesi, kolajın tümevarımından gelen dekolaj olmuştur. Terimin tanımı Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi' nde; “Duvarlara üst üste yapıştırılmış afiş ya da benzerlerinden koparılan parçalarla yapılmış bir dür kolaj, ilk kez 1950’lerde Alman Sanatçı Wolf Vostell bu türde çalışmalar yapmış, ayrıca Fransa’da Afişçiler de bu tekniği uygulamıştır (Eczacıbaşı, 2008, s. 390)”.

Dekolajın düzlemsel zeminini oluşturan ve hammaddesi olan “kent duvarları, ilan panoları, kamusal alanlar” dekolaj çalışmalarının kavramsal boyutunu belirleyen en büyük yapı taşları olmuştur. Nüfusun, sosyal yaşamının, ekonominin, politikanın, siyasal ideolojilerin bir yansıması olarak kent duvarları, dekolaj çalışmalarında kentin öznel kimliği hakkında sanatçıya veya izleyiciye ipucu veren kaynaklardan olmuşlardır. Bu bakımdan dekolaj çalışmalarının besin kaynağı olan “kent, kent yaşamı, kentli” gibi kavramların üzerinde durmakta yarar vardır.

“Kent olgusu, öncelikli olarak, çeşitlilik arz eden betimleme metotlarından doğar. Ekoloji “yaşam alanı” nı, içinde yaşanılan ortamları, komşuluk birimlerini, (komşuluk alanından birincil, daha geniş bir alanda ikincil) ilişki biçimlerini tanımlar (Lefebvre, 2015, s.48)”. “Gerçekte kent, karmaşık bir toplum yapısının, bireysel düzeyde çözülemeyecek sorunların üstesinden gelmesine olanak sağladığı ve kendine özgü özellikleri bulunan bir yerleşim sistemidir. Bu nedenle kenti, özellikle sakinlerinin ekonomik ve sosyal faaliyetlerinin çeşitliliği karakterize etmektedir (Huot, vd., 2000, s.33)”. Bu tarz sosyal yapının hızla büyümeye başlamasıyla artan kent nüfusunda sanayileşme oldukça etkili olmuştur. Sanayi kentlerinden Londra, 18.yy’ın ortalarına doğru, Batının en büyük kenti olmuştur. Kentlerin gelişimiyle birlikte aristokrasiden ayrı olarak gelişen “toplumsal yaşam alanları” kentlileri bir araya toplamıştır. Bu yaşam

alanları, büyük parklar, dinlenme yerleri, insanları yürüyüş yapmaları için uygun yürüyüş parkurları olmuştur. Tiyatro ve opera gibi çeşitli kamusal alanlar aristokrasinin elinden, sivil halkın bilet karşılığında faydalanabilecekleri mekânlara dönüşmüştür (Dağtaş, 2014, s. 36). İnsanlar tıpkı modernist sanatçıların doğuşu gibi kendisine tanıtılan özgürlükçü haklarla birlikte sorgulama evresine girmeye başlamıştır. Çeşitli toplumsal alanlar ve kahvehanelerin ortaya çıkmasıyla birlikte “kentli” bu tarz mekânlarda bilgilenme, haberdar olma ve sanatsal etkinliklerin tartışılabileceği bir zemin oluşturmaya başlamıştır.

İnsanoğlunun en eski yaşam alanlarından olan kentler, ekonomik ilerlemeleri özellikle endüstrileşmeyle birlikte gelişmeye başlamıştır. Çağdaş kent kavramını tanımlamak için en belirgin özelliği olan “gelişmişlik” düzeyine bakılır. Belli düzen ve kurallar çerçevesinde yapılmış kentler sosyolojik açıdan ortak bir kültürün ürünü olurlar. Bu bakımdan kenti kent, bireyi kentli yapan toplumsal değer de “kültür” olmuştur. Bunun için bir kentliyi okuyabilmek ve kentin duvarlarındaki dekolaj izlerini, kültürü tanımlamak adına önemli bir göstere olacaktır. Hasan Taşçı’ya göre kültür, “bir halkın özelliklerini içeren sanat yapıtları, kitaplar, dini veya felsefi sistemler gibi tarladaki çiçeklere benzer şekilde var olan insan ürünlerine işaret eder (Taşçı, 2014, s.51)”.

Dekolaj çalışmalarında veya doğrudan duvar dokularında toplumun kültüründen izler görebiliriz. Bu izler yaşanmışlıkları, umutları, beklentileri işaret eder. Ahu Antmen’ nin “New York’un Mavi Duvarları” adlı kitabında Burhan Doğançay’ ın bir dönem New York’ da duvarlar üzerinde yaptığı çalışmalar hakkında yazdığı kitapta, duvarı oluşturan mavi paravanlar hakkında şöyle yazmıştır:

New York metrosunda yolculuk eden binlerce kişi için mavi, en azından bir süre için, yeraltının da rengi oldu. Metroda büyük çaplı bir bakım-onarım seferberliği başladığından beri durakların önü mavi paravanlarla örüldü; her gün bir insan seli gelip geçti, gelip geçiyor bu duvarların önünden. Rengi belki kanıksayarak, “Afiş yapıştırmayınız” yazılarına ise aldırmıyız. Çaresi yok: İnsan iz bırakır. Afiş olmazsa küçük el ilanları, çıkartmalar, resimler, yazılar. Oklar, uyarılar görünmez oldukça paravanlar birkaç kez maviye boyandı, ‘temizlendi’. Ama kim bilir daha kaç kez üzeri örtünecek kentin kendi dokusunun! Birkaç yıl sonra zaten bu mavi paravanlar, bu sahte mavi duvarlarda olmayacak. Ama şimdilik, işte Che Guevara ve Prenses Diana aynı duvarda, iki ‘ölümsüz’ ve ‘dünya barışı’, duvar yazılarının hala en popüler slogan. (Antmen, 2002, s.5).

Birçok kültürün farklı ideolojilerine yataklık eden kent duvarları, o kentin bölgesinden yaşayan insanlar hakkında bize sosyo-kültürel açıdan önemli veriler aktarır.

Genellikle kent duvarı, afişlerinde veya yazılarında sanatsal bir kaygı güdülmeksizin, insanların sözlü olarak karşısındaki bireye diyemediklerini, toplumun ahlak değerlerini göre hor görüldüğü ve bir açıdan da politik olarak gördükleri her türlü merkezci yapıya karşı eleştirel bağlamda dışavurumsal zeminler olmuşlardır. Bu tarz duvarlar o bölgede yaşayan insanların yaşam tarzları hakkında fikirler verirken, aynı zamanda toplumsal ideoloji zıtlıklarını, çatışmalar ve kent kültürünün çarpıklığını yansıttığından ötürü kamusal bir sergi mekânı gibidirler. Bu tarz kamusal sergi alanı olarak düşünebileceğimiz mekânlarda sürekli olarak yeni yazılar, afişler, sloganlar, görsel çizimler, orada yaşan bireylerin öyküleri, politik, ideolojik ve ahlaki değerlerin yansıtıldığı ifade biçimleriyle karşılaşabiliriz. Bu yazılar veya ifade yöntemleri düşünüldüğünde kent duvarlarının bireyin bilinçaltı dünyasının tercümanı olduğunu görürüz. (Balseçen, 2018, s. 21-22).

Sanatsal bağlamda düşünüldüğünde kentin tüm sosyal değişim süreçlerini kolajın tersi olan ‘dekolaj’ çalışmalarıyla, sanatçılar bazen doğrudan teorik olarak kavramsal boyutuyla bazen de teknik dokuyla ilgilenmişlerdir. Dekolajın sanatsal bağlamında doğadaki birçok sanatsal ifade biçimleri gibi tanımlanmadan önce hayatımızın bir parçası olmuştur. Dekolajı salt haliyle düşündüğümüzde bu tekniği sanatsal kaygı gütmeyen hayatında bir kere olsun deneyimlememiş birine rastlamak imkânsızdır. Şöyle ki; çocukluk yıllarımızda evimizdeki elektronik aletlerin üzerine yapıştırdığımız sticker görseller, kitaplarımızın üzerindeki etiketler, künyeler, yeni aldığımız bir ürünün üzerindeki çeşitli yapıştırma ile istiflenmiş uyarıcı yazılar netice olarak bu tür görseller sanatsal bağlamda düşünüldüğünde kolaj anlayışındadır. Zaman içerisinde bizim bu tarz nesnelere keyfi yâda zorunlu olarak kendi düzleminden ayırmaya çalıştığımızda, etiket tam anlamıyla düzleminden bütüncül bir şekilde ayrılmadığı vakit, yüzeyde oluşan dokuları birer dekolaj örneği olarak ele alabiliriz. Bu bakımdan dekolaj tekniğinin temelinde, tüm bireyler tarafından deneyimlenmiş bir teknik yatmaktadır. Bunu zaman içerisinde anlamlandırmak ve sanatsal kaygılar güderek ilgilenen sanatçılar, başlı başına sanatsal bir ifade biçimi olarak ele almışlardır.

Genellikle buluntu ve atık nesnelere kullanıldığı “Yeni Gerçekçilik” akımı içinde, Dekolaj’ ın sıkça kullanıldığı görülmektedir. “Yeni gerçekçilik, 1950’ li yıllardan itibaren Batı dünyasından gözlenen modern tüketim kültürünün bir yansıması olarak gündeme gelmiş ve bu anlamda çağının bir tür tanıklığını yapmıştır. Çıkış noktası, modern çağın akışının tersine çevrilemeyeceği inancıdır (Antmen, 2008, s.175)”. Bu

dönem içerisinde basılı kâğıtlar, afişler, sinema posterleri çeşitli tekniklerle üstü üste bindirilerek katman oluşturmuş ve gerekli gördükleri yerde bunları yırtarak zeminde oluşan dokudan faydalanmışlardır. 20.yy.'ın ikinci yarısından sonra dekolaj bağlamında öncü olarak, Wolf Vostell, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella, Raymond Hains ve günümüze doğru gelince Burhan Doğançay gibi sanatçılar görülmektedir.



Görsel 3.32. Wolf Vostell, "Coca-Cola", 82-5/ cm x 122 cm, Masonite üzerine dekolaj, 1961.

Bu sanatçıların teknik anlamda birbirine olan yakınlığından dolayı çalışmaları neredeyse birbirinden ayırt edilmeyecek kadar yakın olmuştur. Sanatçıların konu seçiminde kullandığı popüler kültür afişleri ve tüketim imgeleri gibi konu yaklaşımları çalışmaları birbirinden ayırtmıştır. Bu tarz imgeler bazen doğrudan bazen ise soyutlanarak, okunurlukları deforme edilmiştir. Sanatçılar günlük kent duvarlarındaki farkedilmemiş önemli görüntüleri yüzeye su üstüne çıkarmışlar. "Wolf Vostell ve İtalyan Mimmo Rotella gibi sanatçılar sokak köşelerinde unutulmuş afişlerde saklı olan şiirselliği ortaya çıkartarak gerçekle ilgilenirler. Afiş kalıntılarını toplarken, unutulmuş bir dili çözmeye çalışan dilciler gibi günlük yaşamda herhangi bir gözün farketmeyeceği bir gerçeği gün ışığına çıkartırlar (Germaner, 1996, s. 21).



Görsel 3.33. *Mimmo Rotella, kolaj 12, fotoğraf: Courtesy Robilant Voena 1954.*

Büyük kentlerin sosyo-kültür yansıması olan duvarları ele alan bir diğer sanatçı Jacques Villeglé'dir. Dönemin sanatçılarından Niki de Saint-Phalle' nin kadın temasını ele alması gibi Villeglé'de insanlara ve göreneklere dair kanıtlar toplayarak gelecek nesillere rehberlik etmeyi görev bilmiştir.

Villeglé 1949'dan itibaren, yeni bir sanat perspektifi ve sanat pratiği icat ederek kent duvarlarına yapıştırılmış poster parçalarını sistematik olarak toplamaya başlamıştır. Böylece, başka türlü sıradan bir malzemenin, radikal bir estetik anlayışla yeniden tuval üzerindeki yerleşimi, iletişim ve dijital malzemenin yönlendirdiği bir toplumun yaşam pratikleri ve kültürel imaj göstergelerinin yakalanmasına olanak sağlamıştır. Tarif edilen kültürel motiflerin oluşturduğu yüzeylerin sokağa ve kente sunduğu modern göstergeler, o toplumun kültürel katmanlarının bir göstergesi gibidir. Sanatçının, sıradan bir yüzey birlikteliğinin güncel yaşama ait araç-gereçlerle Pop sanatçılarından farklı olarak, daha çok Dadacıların buluntu nesne geleneği içinde sunma yaklaşımı, O' nun tuvalinde farklı bir kurgunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle New York sokaklarında eserleri için topladığı hammaddeler, benliğimizin kıyıya vuran ve çeşitli yönleriyle diyaloga giren saplantılı mesajlarla doludur (Balseçen, 2018, s. 24-25).

Zaman içerisinde sanatçılar sıradan kent duvarları yerine seçici duvarları tercih etmişlerdir. Metropol şehirlerin, tüketimin, nüfusun ve endüstrinin hızla büyüdüğü kentler sanatçıların ilgisini çekmiştir. Küçük kentlerde çeşitliliğin az olduğundan dolayı malzeme bakımından kent duvarları da hızlı bir şekilde güncellenmemiştir. Tüketimin yoğunlukta olduğu, nüfusun hızlı bir şekilde arttığı büyük şehirlerde ise kent duvarları, sanatçılar için bol malzemeli ve alternatif yöntemler sunma imkânı olmuştur. Örneğin bu dönemde Villeglé New York gibi büyük şehirlerin duvarlarını tercih etmiştir. Bu tercih ona konu seçiminde yeni alternatif olanaklar sunmuştur. Bu tercih doğrultusunda

malzeme seçimini New York kentinin duvarları tarafından yapan bir diğer sanatçı ise Doğançay olmuştur.

Ahu Antmen, Doğançay'ın New York' taki mavi duvarların peşinde koşarken "İnsan iz bırakır" (Antmen,2002, s.7) demiştir. Sürekli değişim halinde olan kent duvarlarının izleriydi insanın bıraktıkları. Görüntünün sürekli değişti, bazen heyecan verici bazen hüzünlendirici yeri geldiğinde tüm uyarıcılara inat illegal yöntemle elde edilmiş bir amacın neticesiydi tüm bu izler. Doğançay'ın "New York'un Mavi Duvarları" serisinde tüm bu insana ait izlerle karşılaşmak mümkündür.

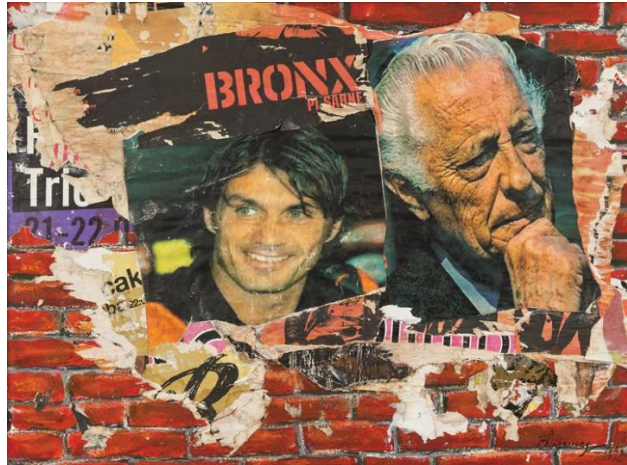
Doğançay'ın mavi duvarlarında, insana dair, doğaya dair ve sanatçıya dair izler sürmek mümkündür. Sanatın bir yaşam deneyimi olma yolundaki bu adımları Doğançay, kent duvarlarındaki nesnelere birbiriyle olan ilişkilerini, iletişim biçimlerini, renklerini, kent ve duvarlarındaki izlerle ilişkilendirerek ele almıştır. Değersizleşen ve işlevselliğini yitiren reklam afişleri bir süre sonra kentin duvarlarında anı olarak kalmıştır. Anıya dönüşmüş tüm bu dokuları Doğançay yeniden kompoze ederek resim düzlemine aktarmıştır. Onun resimlerinde aniden yüz yüze geldiğimiz "Post No Bills, More, Twoe, Aids Street" gibi yazılar, durup yeniden düşünmemizi sağlarken bir yandan da Doğançay'ın sanatının nitelikleri ve değeri konusunda ipucu vermektedir. Sıradan görüntüleri ve kelimeleri şiirsel bir dille kolaj gibi yanyana getirerek izleyiciye anahtar kelimeler sunmuştur. Belki de Doğançay'ın temel felsefesinin kent duvarlarının ona sunduklarını, kendi iradesinde dönüştürüp hayata iade etmek ve sahiplenmektense paylaşmak olduğu düşünülebilir.



Görsel 3.34. Burhan Doğançay, "Post No Bills", 115 cm x 196 cm, Tuval üzerine kolaj, akrilik ve karışık teknik, 2002.

Doğançay'ın New York'un mavi kent duvarlarındaki toplumsal gerçekleri kendi anlatım dili ile tuval düzlemine aktardığını görürüz. Antmen bu duvarlar için şunla söylemiştir:

Doğançay, “New York’un Mavi Duvarları” nda kentin mavi duvarlarından esinlenerek kurduğu kompozisyonlarda biçimsel bir kaygı taşırken, iletmekte olduğu mesajı da özellikle görünür kılmak istiyor...8 Çeşitli dizilerinde gördüğümüz gibi reklam panolarına, metro duvarlarına, büyük mağazaların cephelerine, sokak satıcılarının tezgahlarına bakan Doğançay, resimlerin salt biçimselliğe dayanmayan anlatısal yönü (her bir duvarın hikayesiyle de ilgilidir Doğançay) ve fotoğraflarla kurduğu ilişkiyle yapıtlarına çoğul anlamlar getiriyor, izleyici açısından farklı yorum olanakları doğuruyor...9 Doğançay bu dizisinden kentin enerjisini olduğu gibi tuvale aktaran bir yaklaşım içinde çalışıyor; metro duvarlarının dış koşullarla zaman içinde yıpranmışlığını görünür kılıyor- yaşamı çerçeve içine alıyor, yaşamı olduğu gibi yeniden kurguluyor. “Bombaları Geri Gönderin”, “Reddet ve Karşı Dur”, “Uyuşturucu Savaşlarına Son Verin”. “Rejim Yapma Gösteri Yap”, Çifte Standart”, “Direnc” gibi başlıklarla kent ve daha büyük ölçekte dünya, bir anlamda dile geliyor (Antmen, 2002, s.8-9-14).



Görsel 3.35. *Burhan Doğançay, “Agnelli”, tuvale Marıfle karton üzerine kolaj ve karışık teknik, 1992.*

Genel olarak 1950 Wolf Vostell ile başlayan dekolaj çalışmaları günümüze gelinceye kadar teknik bağlamında ve anlatılan konu bakımında sürekli değişime uğramıştır. Kent duvarları ve kamusal alanlar dekolaj bağlamında üretim yapan sanatçılar için tuvalin düzlemi olmuştur. Sanatın köküne baktığımızda ilk örneklerinin mağara duvarlarında olduğu gibi zaman içerisinde tekrardan sanat, kent duvarlarında yer edindiğini görürüz. Kent duvarlarının dekolaj olarak sanatçıların tuvaline yansımaları bir bakımdan yaşanmış bir hayatın fragmanını göstermektedir. Her türlü yaşantının bir yansıması olan duvarlar doğanın gücüne saldırısına ve bireyin üzerinden bıraktığı izlere

tanıklık etmiştir. Bu izlerin yansıtıldığı sanatçıların düzlemlerinde sanatçıdan ve insandan izlerin olduğunu görürüz. Bu bakımda Robert Rauschenberg’ in “öz görselleştirme çevremizin bir yansımasıdır (Fineberg, 2014, s.168)”. sözünü referansla duvarların hayatın bir aynası olduğunu söyleyebiliriz.

3.2.5. Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Ready-made (Hazır Nesne) kullanımı

20. yy. başlarında sanat tarihinde teknik ve ifade biçimlerinde görüldüğü gibi önemli kırılma noktaları yaşanmıştır. Birinci dünya savaşının felaketleri, sanatçılarda yeni ifade biçimleri olarak doğmuştur. Sanat eserinin varlık stratejisi, değeri, ölçülebilirliği gibi kavramlar modernizm bağlamında yeniden sorgulanmıştır. “Modernizm “yeni” olanı bir mit durumuna dönüştürürken, geleneksel olandan da kurtulmak istemiştir. Modernizm için geleneksel bir sanat olan resim, her açıdan yeniden ele alınmış, özellikle tuval resmin konuları, fiziksel özellikleri, sergilenme biçimleri, izleyicinin tutum ve davranışları, temel sanat konusuna dönüştürülmüştür (Giderer,2003,s. 111)”. Modernizmin erken dönemlerinde özellikle 20.yy.’ın başında kolaj, asamblaj ve fotomontaj gibi düşünebileceğimiz bir diğer hazır nesne destekli ifade biçimi de Marcel Duchamp’ ın “Ready-Made” (Hazır nesne) kavramı olmuştur. Ready-made, üretilmiş bir nesneyi tekrar yeni anlam kazandırılarak yorumlanma biçimi olarak ele alabiliriz. Nicolas Bourriaud üretilmiş olanın tekrar üretimi için şunları söylemiştir:

Hâlihazırda üretilmiş olan nesnelere dayanan çalışmalar üreten sanatçılar ile “ex nihilo” dan bir şey üreten kişiler arasındaki fark, Marks’ ın Alman İdeolojisi’ nde gözlemlediği şeydir: üretimin doğal araçları (örneğin toprağı işlemek) ile uygarlık tarafından yaratılan üretim araçları arasında bir fark olduğunu söyler Marks. Marks birinci durumda bireylerin doğaya bağımlı olduğunu öne sürer. İkincisinde ise “emek ürünü” yle, yani kapitalle, birikmiş emek ve üretim araçları ile iş yaparlar. Bu ikisi yalnızca değiş-tokuş yoluyla, üçüncü bir terim olan parayla somutluk kazanan insanlar arasındaki tecimsel bir işleme bir arada tutabilirler. Yirminci yüzyılın sanatı da buna benzer bir şemaya göre gelişti: sanayi devrimi etkisini hissettirdi, ama biraz gecikmeyle. Marcel Duchamp 1914’te şişe kurutucusunu sergilediğinde ve bir “üretim aracı” olarak kitlesele olarak üretilmiş bir nesneyi kullandığında, aynı zamanda değiş-tokuş dünyasına sanatçının rolünü indeksleyerek, kapitalist üretim sürecini (birikmiş emek gücüne dayanarak çalışma) sanatın alanına taşıdı: Birdenbire ürünleri bir yerden başka bir yere hareket ettirmekten hoşnut tüccar ile arasında ki akrabalık ilişkisi bulmuş oldu (Bourriaud, 2004, s.37-38).

Endüstriyel ürünlerin ready-made olarak sergilenmesi bu çağda birçok sanatçı tarafından deneyimlenmiştir. “Önceden yapılmış bir eşyanın sanatçı tarafından başka bir işlev ve anlamda kendi eserine sokularak değerlendirilmesi ve yeni bir biçim oluşturması” (Turani, 1998: s. 115-116). Bu yeni ifade biçimi; geleneksel sanat ile onu takip eden ve kendi gerçekliğiyle tamamen koparmamış birçok sanat akımının aksine, nesnenin işlevselliğinin anlatımı üzerinde yoğunlaştığını görürüz. Geçmişle, teknik ve içerik bağlamında, bağlılığını kopartan Ready-Made, Modern Sanat’ın soluk noktası olmuştur. Bu bağlamda sanat eserinin niteliğini ve içeriğini yeniden sorgulamamızı sağlamıştır. “Bir nesne için, “Bu bir sanat eseridir,” dediğimizde, genellikle o nesnenin sanat olarak adlandırılmaya hak kazandığını kastederiz. “Sanat” dediğimizde “iyi sanat” hatta “büyük sanat” aklımıza gelir farkında olmadan (Barrett,2015, s.24)”. Bu düşünme tarzıyla ele aldığımız yapıtın, sanat eseri olması adına başvuracağımız yöntem, eserin kavramsal açıdan avangard ile olan bağlantısı ve içerik bakımında teorik düşüncesi olmalıdır. Bu bakımdan Ready- Made bağlamında üretilen sanat eserleri bize sanatçının benliğini sunmaktadır. Böylelikle sanat yapıtının kendisi ikinci plana düşüp, sanatçının düşünce biçimiyle ve sanat eserine imge olarak kattıklarıyla ön plana gelmektedir. Alexandre Dumas’ın da dediği gibi; “sadece imgenin resme değil, resmin imgeye kattıkları da dikkat çeker”.

Bu kavramı ilk kez kullanan Duchamp, 1915 yılında New York’ta bir kar küreği satın alarak üzerine yazdıkları ile başlamıştır. Kavramın oluşumunu Batur Duchamp’tan şöyle aktarmıştır:

“1915’te New York’ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de “Kol kırılması olasılığına karşı” diye yazdım.

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

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; 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 yokluğuydu aslında tam bir uyumsuzluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmiştir.

Önemli bir özelliği vardı: yeri geldiğinden 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, sesyinelemelerine olan düşkünlüğümü karşılamak için “ready-made aided” olarak adlandırıyordum (Batur, 1997, s. 322).



Görsel 3.36. Marcel Duchamp, “Kırık Bir Kolun Başlangıcı”, 1915.

Kavramın yaratıcısı Duchamp 20.yy ilk çeyreğine kadar Kübizm sanat anlayışının etkisinde yapıtlar üretmiştir. “...1914 yılından sonra, geleneksel sanata dair söyleyeceklerinin azlığının farkına varan sanatçı, ... 1917 yılında düzenlenen bir sergiye “Mott Works” adlı firmadan satın aldığı pisuarı “Çeşme” adıyla bir heykel olarak sunması ile sürdürmüştür (Atalan, 2012, s.23)”. David Hopkins ise Paris’ te yaptığı iki nesneden oluşan tabure ve bisiklet tekerleğinden oluşan “Bicycle Wheel” adlı çalışmanın olduğunu belirtmiştir Ready-made kavramını genel hatlarıyla ifade edecek olursak, gündelik, sıradan ve insanların çoğunlukla ulaşabileceği nesnelere, sanat düşüncesi bağlamına ele almaktır. Bu bağlamdan Duchamp ’ın 1917 yılında “R.Mutt” imzalı porselen başyapıtı “çeşme” eseri bu akımın öncü çalışmalarından olmuştur. Duchamp, bu hazır nesneyi bir sanat eseri disiplini içinde ortaya koyarak, sıradan gündelik nesneyi sanat nesnesine dönüştürecek kişinin, sanatçının kendisinin olduğunu vurgulamıştır. Böylelikle Duchamp, birincil gerçeğinden kopartılarak yeni bir anlatıyla üretilen nesnenin başkahramanı olmuştur.

Duchamp, bir zihin çalışması olarak imal edilmiş nesnelere kullandığında (şişi kurutucusu, pisuar, kar küreği), sanatçının el becerisi yerine nesneye yönelen bakışına vurgu yaparak “yaratı süreci” sorunsalına dönüştürdü. Seçme edinimin, tıpkı yaratmak, resim çizmek ya da

heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu ileri sürdü: bir nesneye yeni fikir getirmek zaten bir üretilimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin tanımını tanımlar: yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır. (Bourriaud, 2004, s. 41).

Duchamp dada sanatının yıkıcı anlayışını fazlasıyla benimsemiş ve sanat eserinin biricikliğini sorgulamıştır. Yaptığı eserler ile yıkıcı olmayı sevmiş ama yapıtlarının nötr olması gerektiğini savunmuştur. Ayrıca yaptığı üretimlerinde çalışmalarının ‘sanat eseri’ adlandırması yerine ready made (hazır nesne) diye adlandırmıştır. Bilinen en önemli ready-made çalışması 1917 yılından büyük tartışmalara yol açan R. Mutt rumuzlu “Çeşme” çalışması olmuştur. (Esenoğlu,2010, s.19).



Görsel 3.37. Marcel Duchamp “Çeşme”, Photographed by Alfred Stieglitz, 1917, The Museum of Modern Art, New York.

Bu hazır-yapıt nesne sergi yerinde korunduğu halde, halka gösterilmedi. Bu parçanın varlığını, Duchamp ’ın arkadaşı fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz’in çekmiş olduğu bir fotoğraftan biliyoruz. Bu nesneye verilen yeni addan, Çeşme ve konumundan, bu parçanın amacının değiştirilmiş olduğunu anlıyoruz. Duchamp ’nın amaçladığı daha önemli bir değişiklik sanatçı/sanat-nesnesi/halk ilişkileriydi. Sanatçı, dış ya da içgüdüüne dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçiyordu - hem de, Duchamp ’ın vurguladığı gibi rasgele bir biçimde seçiyordu. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan bir eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün oluyordu. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının

ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliği (sanatçının imzası ya da herhangi bir ekleme de buna bir katkıda bulunabilirdi; örneğin, fırçayla ressamca yazılmış ‘R. Mutt’ imzası bu sıradan soğuk parçaya belli bir özellik kazandırmıştı). Sanat seyircisi, böylece sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu. Sanatçının bu durumda katkısı —buna katkı denilebilirse— en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür değerlerinin yok olması sorunuyla karşı karşıya kalıyordu (Lynton. 1991, s. 132-134).

20. yüzyılın başlarında Duchamp öncülüğünde kullanılan Ready-made çalışmaları, endüstriyel ürünlerin kendi gerçek kullanımının dışında, gerçekliğinden soyutlanarak, yeni bir mekânda ifade biçimi olarak kullanılması yaygınlık kazanmıştır. Duchamp, gündelik nesnelere kendi üretim işlevselliğinden başka hiçbir işlevi bulunmayan hazır nesnelere, estetik kaygılar gütmeyen sanat eseri yerine hazır nesne olarak sergilemiştir. Duchamp’ ın bu ifade biçimi dönemin sergi düzenleyicileri tarafından pek olumlu karşılanmamıştır.

20. yüzyılın ev sahipliği yaptığı ‘asi’ modern sanat yaklaşımları açısından da oldukça sıra dışı ve uzlaşsız bir düşünce olmuştur. Sergi düzenleyicilerinin dahi sanat nesnesi olarak sunmaya cesaret edemediği puarda somutluk kazanan ready-made kavramında, geniş bir sanatsal çerçevede hem formel hem felsefi bir çok veriye rastlarız. Sergi düzenleyicileri (günümüzde koleksiyonerler, küratörler, organizatörler gibi birçok piyasa terimiyle zenginleşmiş bir içeriğe sahiptir) ile sanatçı arasındaki bu olumsuz durum, bireysel davranışın; piyasa koşulları, ekonomik çıkarlar, mevcut sanat sistemi ve anlayışı gibi dış etkenlerin etkisinde kalan bir sosyal grup tarafından tepki görmesiyle sonuçlanmıştır. Aynı şekilde, sıradan bir karşı geliş olmamak üzere, kelimenin tam anlamıyla sanatın özüne dair bir başkaldırı niteliğinde olan ready-made kavramı ve sanatın kurumsallaşmasına karşı bir başkaldırı olan sergi; sanatçıları, izleyicileri, filozofları ve sanat eleştirmenlerini yıllar boyunca sanatın anlamı üzerinde düşünmeye davet etmiştir ve hala etmektedir (Atalan, 2012, s. 24).

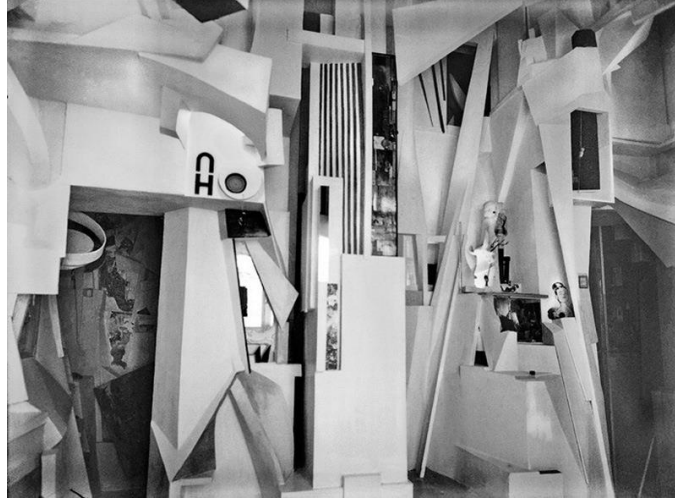
Duchamp’ın öncüsü olduğu Ready-made anlayışı kendinden sonra birçok sanatçı için referans olmuştur. Sanatçıların sanatın bir aklın ürünü olduğu fikrinin ön plana çıktığı, kavramsal terimlerin geliştiği ve bilincin farkına tam anlamıyla vardıklarını görürüz. Böylelikle sanatın geleneksel anlayıştan tamamen çıkıp kavramsal sanata doğru dönüşüm yaptığını görürüz. Bu da sanatın hayatımızın bir parçası olduğu, yaşantılarımızın sanata ipucu olabildiği, aklın gücü kullanıldığı takdirde her türlü nesnenin sanat eserine dönüşebileceği anlamına gelmiştir. Dönem içerisinde bu bağlamda işler üreten bazen doğrudan, bazen ise yeni bir alternatif anlatım biçimine

öncülük eden sanatçılar olmuştur. Kurt Schwitters, Meret Oppenheim, Joseph Kosuth, Andy Warhol, Piero Mazoni vb. gibi sanatçılar, sanatın değer yargılarını bireysel alternatif biçimleriyle yorumlamışlardır.

Bu sanatçıları ortak kılan nokta şüphesiz ki Ready-made' in bütünleştirici gücüdür. Birbirinden farklı kılan nokta ise, hazır nesneyi kullanım biçimleri ve onun yardımcı öğeleridir. Örneğin; Schwitters "Merzbau" adlı çalışmasında endüstrinin hazır nesnelere oldukça faydalanmıştır. Çalışmanın yardımcı öğesi olarak düşünebileceğimiz kavram ise "mekân" kavramıdır.

Mekân, "Merzbau" çalışmasında bir ifade biçimi olan Ready-made' in destekleyici ve bütünleyici bir zemini olmuştur. Bir duyguyu saran mekân, kendi başına salt haliyle var olmanın yanında içindeki sanat eserinin birlikteliğiyle de anlam kazanmaktadır. Bu anlam bütününe oluşumunda mekân, yalın ve minimal formuyla, çoğulcu ve güçlü bir ifadesi olan "Merzbau" nun sanatsal kaidelerini oluşturmaktadır. Her şeyin bir sanat malzemesi olabileceğini söyleyen Schwitters, "mekân" ı da sanatının malzemesi yapmıştır.

O izleyici, sanatçı Kurt Schwitters ise, yalnızca görgü tanıklarının raporları aracılığıyla içine girebileceğimiz, içerdeki deneyimi hissetmek için anacak üzerinde göz gezdirebildiğimiz fotoğraflardaki bir mekâna girmiş oluruz: Schwitters 'in 1923'te Hannover'de yaptığı 1943'te yıkılan Merzbau 'suna... Onu nasıl deneyimlediklerinden söz edemezler, çünkü ona aslında yalnızca bakmışlardır... Merzbau için kent, malzemeleri, süreçleri ve bunları ilkel bir biçimde bir araya getiren-gereksinimlerle amaçların iç içe geçtiği-estetik modeli sağlamıştır. Kent hem kolajın hem galeri mekânının olmazsa olmazıdır... Schwitters 'in Gabo, Arp, Mondrian ve Richter gibi arkadaşlarının anısını taşıyan kutsal kalıntılar da vardır içinde. Kentte yapılmış yolculukların bir tür otobiyografik kayıdır... Sonuçta sanatçı giderek büzülen bir mekanın içinde oradan oraya hareket eden bir kolaj parçasına dönüşmüştür (O'Doherty, 2010, s. 62-63) .



Görsel 3.38. Kurt Schwitters, “Merzbau”, yapımına 1923’ te başladı, 1943’te yok edildi, Hanover, Almanya.

20. yüzyılın en önemli kolaj sanatçıları arasında Alman şair ve ressam Kurt Schwitters’in Merzbau çalışması birçok alandan öncü olmuştur. Dada düşünce biçiminin yaygınlaşmasında çeşitli dergilerde yazdığı yazılarla önemli bir katkıda bulunan Kurt Schwitters, Dada’nın yıkıcı ve anti estetik tutumunu desteklemeyip, sanat tarihine kazandırdığı özgürlükçü ve olağan nesnelere yönelttiği ilgiyi benimseyip yepyeni bir sanat türünün (Merz sanat yaklaşımı) temelini oluşturmuştur.

Schwitters, anlamsız ve özel anlamlı sözcükleri yan yana getirerek ilginç kavramlar yaratıyor ve bunları kendi olanaklarıyla çıkardığı Merz adındaki dergisinden yayımlıyordu. Merz ‘bulunmuş’ bir sözcüktü- tıpkı Duchamp’ ın bulunmuş nesnelere gibi. Duchamp, nesneye sahip olma konusunda kendini frenliyordu; ama Schwitters, biriktirmeyi seviyordu. Bir kolaj çalışmasından, kağıtlardan birinin üzerine yazılı Almanca’ da Ticaret Bankası anlamına gelen ‘Kommerzbank’ sözcüğünün açıkta kalan dört harfini, başka şeyleri de çağrıştırdığı için tercih etmişti. İleriki yıllarda bu sözcük, başka işlerinin de adı oldu (Yılmaz, 2005, s. 112-113).

Schwitters’in tüm yaşamına adanmış “Merzbau sanat yaklaşımı” çalışmalarının ilkinin Waldhausen strasse 5A, Almanya’ nın Hanover kentinde aileden kalma kendisine ait 3 katlı evde başlamıştır. Bu evin bütün katlarını, bodrumdan çatıya kadar merzlemiştir. Yeri geldiğinde duvarları yıkıp çalışmanın gidişatına göre evin yapısını değiştirmiştir. Bu binadaki bütün atık malzemeler Merzbau’ ebilinçli bir şekilde eklenip veya eklenmeseler de, hepsi onun bir parçası olarak görülmüştür. Böylelikle kendi özünde malzeme bakımından sınırsız olan Merzbau, sürekli değişim halinde olmuştur. Böylelikle hayatının bir uzantısı olmaya başlar. Tıpkı insanoğlunun sürekli değişim içinde olduğu gibi.

Kendi döneminin sanat prensiplerine karşı olarak, açık mekânlardan (çöp varilleri, yollar, metal yığımları, tahta objeler, gazeteler, ambalaj kâğıtları) faydalanan Schwitters, Merzbau yapıtında geleneksel sanat anlayışını yıkarak, ready-medain önemini zenginleştirmiştir. Bu çalışmadaki endüstriyel nesnelere kimi zaman gerçek anlamından kopartarak yeni bir kavrama dönüştürmüştür. Kimi zaman ise bu nesnelere salt gerçek anlamıyla kullanmıştır. Merzbau çalışması ayrıca birçok disiplinin kolektif olarak ele alındığı bir çalışma olmuştur. Heykeltıraşlık, mimari, performans, yerleştirme gibi disiplinlerin bir arada olduğu yapıtta birçok malzemedan faydalanılmıştır. Bu fikrin temelinde I. Dünya Savaşı' nın oluşturmuş olduğu kaotik toplum yapısından yeni bir yapı yaratmak ve savaşın felaketinden meydana gelen her türlü kalıntılardan alternatif bir oluşum ortaya çıkarmaktı (Sürmeli, 2012, s. 340).

İkinci Merzbau Norveç' te 1932 yılında yapımına başladığı The Schwittershytta' dır. Hanover' de ki mekândan oldukça farklı olan bu mekân bir yarısında patates satılan bir kulübe idi. Merz fikri Schwitters ile birlikte yaşıyor, zamanda ve uzamda onunla birlikte hareket ediyordu. Şartlar gereği Hanover Merzbau kadar genişlemiş/gelişmiş bir yapıya asla kavuşamamış olsa da bazı noktalarda The Schwittershytta' da farklılıklar gösterir. Hanover' de mekanı kaplatıp onu örten, mekan içerisinde kendi özerkliğini ilan eden yapı burada mekanla birleşen, mekanı kolaj yaptığı tuvallere dönüştüren bir yapı vardır. Hanover Merzbau da nesnelere boyanıp kimlikliksizleştirilirken, burada seçilen her bir birim bütün yaşanmışlıklarıyla yapıya eklenir (Tatar, 2018, s.137).



Görsel 3.39. İkinci Merzbau, The Schwittershytta, 1930'lar, Hjerto Adası, Molde Norveç (merzbarlangdale)

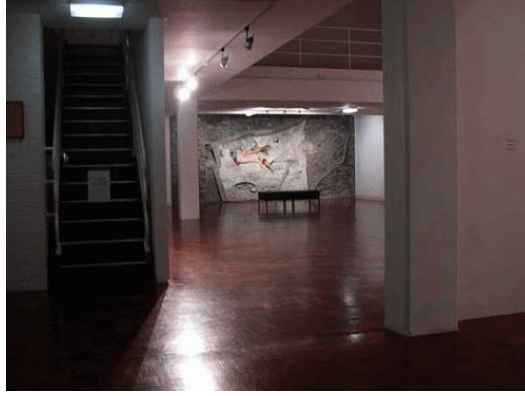


Görsel 3.40. *The Schwittershytta*’ın iç kısmının 2008 de çekilmiş fotoğrafı (merzbarnlangdale)

İngiltere’ye geldikten sonra Hanover Merzbau’nun yıkımını duymuştur. 1937’de birinci Merzbau’ sunun bulunduğu Hanover’ den ayrıldıktan altı yıl sonra şehrin 1943 yılından Nazi askerleri tarafından bombalanmasıyla yok olmuştur. Schwitters, hayatının eseri olarak kabul ettiği şeyi devam ettirmek ve son, kalıcı bir Merzbau oluşturmak için umutsuzdu. Harry Pierce’ in özel mülkü olan Elterwater’ da eski bir harabe kulübeyi “Merz Barn” olarak adlandırır. “1947”de Modern Sanatlar Müzesi”nin maddi ve manevi yardımlarıyla başladığı proje 8 Ocak 1948”de ölümüyle yarım kaldı. 1965 te Richard Hamilton tarafından yapılan organizasyonla bir duvarı kaplayan rölyefin Newcastle Üniversitesi Hatton Galeriye taşınmasına kadar neredeyse unutulmuş bir yapıydı (Tatar, 2018, s.139)”.Merz sanat yaklaşımı olarak gördüğü ve hayatının tamamına yaydığı bu projesinin son ayağı olmuştur.



Görsel 3.41. Üçüncü Merzbau,MerzBarn,Kurt Schwittersve Hilde GoldsteinMerzBarn”ın Önünde, 1946.
Fotoğraf: K und E SchwittersVakfi, Hannover.



Görsel 3.42. Kurt Schwitters: Newcastle Üniversitesi, Hatton Gallery'deki Elterwater Merz Barn'ın son duvarı. Fotoğraf nezaket Hatton Galeri.

Schwitters tüm yaşamını adadığı ve sanatın hayat gibi başlayıp biteceğini gösteren Merz projesinde ready-made bağlamından bir sunu olduğunu görürüz. Bu bağlamda 20.yy.'ın ikinci yarısında olgunlaşmaya başlayacak olan Entelasyon sanatının da öncüsü olmuştur. Sanatın bir yaşam pratiği olduğunu gösteren Schwitters, geleneksel tuval resminin dışında yepyeni bir ifade biçimi olarak Merz sanat yaklaşımını sanat tarihine kazandırmıştır. Bu bağlamdan dada sanat hareketini daha da ileri bir boyutta ele alarak birçok alternatif ifade biçiminin sinyallerini vermiştir. Onu çağdaşları ile ayıran en büyük özelliği (Merz sanat projesi bağlamında) bireysel yaşam mecrasını ve sahip olduğu veya olmadığı birçok hazır nesnelere, sanatsal bir olay örgüsü içinde ele almasıdır.

Ready-made bağlamından işler üreten sanatçılardan bir diğeri de Meret Oppenheim olmuştur. “Sıradan nesnelere gündelik işlevlerinden soyutlayarak onlara gizem katmak... Gerçeküstücü akım içinde anılan az sayıdaki kadın sanatçıdan biri olan Meret Oppenheim’ in Tüylü Kahvaltı’sı, ‘Gerçeküstücü nesne’ nin başlıca örneklerinden biri olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2008, s.134)”. Hazır nesneyi gerçek işlevinden kopartarak onu kullanılmaz bir kimlik içine sokan Oppenheim, Duchamp’ ın Cadeau (Hediye) isimli çalışmasını hatırlatmaktadır. Ready made bağlamından yapılan bu işte, nesnenin hazır kullanımının dışından sanatçısı tarafından teknik olarak da bir yorum getirilmiştir. Duchamp “Hediye” adlı çalışmasından hazır nesne olan ütünün altına diken ekleyerek nesneyi kullanılmaz bir yapı içine sokmuştur. Oppenheim de bu bağlamda endüstriyel bir ürün olan kahve fincanını günlük kullanımından çıkartıp işlevsiz bir hale getirmiştir. “Tüylü Kahvaltı” adlı eserinden gündelik hazır nesneyi günlük işlevinden soyutlayarak beklenmedik bir yapı içinden izleyiciye sunmaktadır.



Görsel 3.43. Meret Oppenheim “Tüylü Kahvaltı”, Object, 1936, Özel Koleksiyon Tüy kaplı tabak, bardak ve kaşık, yükseklik 7 cm. Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Paris’te 1930’lu yıllarda birçok Gerçeküstücü sergiler düzenlenmiştir. Bu sergilerden birçok endüstriyel ürünler Ready-made bağlamından sergilenir. Bu sergilerde 1936 yılından işini sergileyen Oppenheim, “Ready-made” i çalışmasında bir kahve fincanını kaşığı ve tabağını kürkle kaplar. Bu çalışmada fincan bize tanıdık geldiği kadar yabancıda gelmektedir. Şöyle ki; biçimsel olarak rasyonel bir şekilde kürkün altında bir fincan takımının yattığı konusunda hemfikir oluruz. Fakat Oppenheim bu yapıyı bir keyif kahvesinden çıkartıp izleyicinin kullanımının bile hayal edemeyeceği bir yapıya dönüştürmüştür. Bu bağlamda sanatçının hazır nesneye yeni bir biçim vererek, birincil anlamda onu kendi bağlamından kopartmıştır, ikincil olarak da hazır nesne hem sanatçının nesnesine hem de sanat nesnesine dönüşmüştür.

Kürkte Kahvaltı’nın nasıl ortaya çıktığı sorulduğundan Oppenheim’ın yanıtı, daha en başta yapıtını adlandırırken gösterdiği ayakları yere basan yaklaşımdan uzak değildi. Yapıtını önemsiz göstermeye, böyle yaparak beklenmeyen bir biçimde popüler beğeniye erişen etkisini azaltmaya çalışıyor gibiydi. Sanatçının anlattığına göre her şey bir kafede karşılaştığı Picasso’yla konuşurlarken başlamıştı. Konuşmalarının konusu, toplanma ve buluşma yeri olarak kafelerin özel anlamıydı. Gerçeküstücüler için kafeler, yalnızca bohem gelenekler çizgisinde bir buluşma ve sosyal ilişki yeri değil, ‘suç ortaklıkları’ ve ortak çalışmalar için de en uygun ortamdı. Kürkte Kahvaltı’ da kafelere doğrudan gönderme yapmaktadır (Leroy,2006, s.80).

Dada hareketinin ardından doğan gerçeküstücülük ready-made kavramı bakımından bir devrim niteliğinden olmuştur. “Modernizmin ısrarla sanatın dışına atmaya çalıştığı figür, nesne, öykü, düş, ahlak, cinsellik ve daha ne varsa hepsini tekrar

içeri alan ve saf-soyut-nesnesiz sanat idealini yerle bir eden bir devrim (Yılmaz, 2005,s. 153)”.
Gerçeküstücülerin Ready-Made bağlamından verilebilecek bir diğer örnek ise Salvador Dali’ nin ‘İstakoz Telefonu’ çalışmasıdır. Günlük yaşantımızda yoğunlukla kullandığımız nesnene Sürrealist bir şekilde ele almıştır. Bu çalışmada telefonun hoparlör bölümü sanatçı tarafından bozuma uğramış ve alçıdan istakoz yapılmıştır.



Görsel 3.44. *Salvador Dali “Labster Telephone”, 1938, Tate Liverpool, Özel Koleksiyon*

Eserin ardındaki basit fikrin can alıcılığı, istakozla yaratılmış cinsel anlamların apaçık ortada oluşuyla İstakoz Telefon, Dali’nin sanatının, gerçekliği tahrip eden gücünün en iyi örneklerinden. Bu eserin fikri, 1936’da “Salvador Dali’nin Gizli Yaşamı” adlı kitabında yer alan istakozlar ve telefonlar hakkında yazdığı bir metinde ortaya çıkıyor. Şöyle diyor Dali: “Bir lokantada istakoz ızgara sorduğumda neden hiç pişmiş bir telefon servisi yapılmadığını anlamıyorum (http-11).

Dali, bu seriden altı adet beyaz ve beş tane de renkli olmak üzere on bir adet üretmiştir. Bu yapıtları dönemin önemli koleksiyonerlerinden Edward James için alçı, kauçuk, reçine, çelik, kâğıt gibi malzemelerden yapmıştır. Endüstriyel malzemelerin kendi formundan yola çıkarak gerçeküstücü bir anlamı yakalamaya çalışmıştır. Telefonun hoparlör bölümüne ağızını koyan bir kişi, doğrudan istakozun cinsel organıyla etkileşime gelmektedir. Bu da Dali’nin yiyeceklerin cinsel ilişkisini izleyiciye şaşırtıcı bir şekilde sunumunu göstermektedir.

Duchamp’ın read-made kavramından etkilenen sanatçılar daha sonraki tarihlerde farklı sanat akımları içinde bu tekniği kullanmışlardır. Kimi sanatçılar bu kavramının sanat anlayışını doğrudan benimserken kimisi de hem teorik hem de teknik bağlamında

alternatif ifade biçimleri sunmuştur. Örneğin gerçeküstücü sanatçılarda dadadan farklı olarak nesneye teknik bir müdahalede bulduklarını görürüz. Bu bağlamda hem hazır nesneyi hem de sanatçının öznel kimliğinden ortaya çıkan Ready- made çalışmalarıyla karşılaşıyoruz. Buradan yola çıkarak ready-made'i yoğun bir şekilde kullanan ve sanatsal pratiklerinin merkezine koyan Pop Art sanatçıları, çağının sosyo-kültürel problemlerini kendi sanat anlayışı ile ortaya koymuşlardır.

20. yy. da ready-made Duchamp öncülüğünde hızlı bir şekilde gelişirken, ifade biçiminin altından daha sonra filizlenmeye başlayacak olan 'Kavramsal Sanat' da gelişim göstermiştir. Sanat eserinin artık birincil anlamı nesnenin kavramsal ele alış biçimiyle değer kazanmıştır. Pop Art sanatının ready-made bağlamında önemli temsilcilerinden Andy Warhol bu konuda işlerinin kavramsal boyutuna öncelik vermiştir. Sıradan olanı kendi kavramsal düşünce süzgecinden geçiren sanatçı, nesnenin işlevselliğiyle ilgilenmiştir. Bu dönemde önemli olan husus, sıradan olanın hayal gücü üzerinden kavramsal bakımdan etkisi olmuştur. Sanat kuramcısı Arthur C. Danto' nun 'Sıradan Olanın Başkalaşımı' adlı yapıtında, "Brillo Kutusu" larının neden sanat eseri olarak kabul gördüklerini ve normal marketlerin arka odalarında ki benzerlerinin neden sanat yapıtı olmadığı, sorgulaması üzerine bazı farklılıkların olduğunu söylemiştir:

Warhol'unkiler kontraplaktan yapılmıştı, diğerleri mukavvaydı. Bununla birlikte nesnelere yer değiştirse bile, mesele felsefi olarak değişmiyordu; bu da aslında sanat yapıtının gerçek nesneden farklı olmasının nedeninin herhangi bir maddi farklılık olmaması seçeneğini yaratıyordu. Warhol bu seçeneği ünlü Campbell Çorbası teneke kutularında da kullandı, burada bile emek harcayarak, elle, bir tenekecinin sanatıymış gibi onları biçimlendirdi (Danto, 2012, s.15).



Görsel 3.45. Andy Warhol, "Brillo Kutuları", 1962-1963.

Warhol'un sanatında konunun kentin tüketim toplumundan seçildiği görülür. Hazır nesnelere doğrudan kullanarak yeni bir biçim elde etmek yerine, nesneyi doğrudan kavramsallaştırmıştır. Bu bakımdan seri bir şekilde üretilen "Brillo Kutusu" her ne bakımdan aynı bir şekilde birim tekrarı olmuş olsa da, tüketimin birer imgeleri olarak kavramsal boyuta taşınmıştır. Bu tüketim imgelerini bazen doğrudan, bazen ise resim düzleminde kullanırken döneminde toplum tarafından çağdaşlarıyla birlikte tepki almışlardır. Özellikle 1960 sonrası açtıkları birkaç sergide toplumun alışık olmadığı imgeleri sergiledikleri için tepki almışlardır. "1962'de çağdaşlarıyla (Rosenquist, Oldenburg, Lichtenstein) sergi açtıklarında büyük tepki aldılar. Bu tepkiler; "Ne yapmaya çalışıyor bu zıpzıplar?" "Aaa, Coca Cola şişelerinden sanat mı olurmuş!" gibi tepkilerdi. Bu sergide Warhol; Campbell Soup Cans, Coca Cola, Do it Yourself ve Dolarlar' ını sergiledi (Ötgün, 1997, s.88)". Warhol bu çalışmaların Ready-made nesnelere kendi çağının anlatım biçimiyle doğrudan saf haliyle sergilemiştir. Nesnelere burada özgün olarak değil de endüstriyel ürün olan fotoğraf makinesi tarafından yorumlanıp, çağının teknik olanakları ile dijital bağlamda sergilenmiştir. Bu bağlamda Warhol' un bir mekânda sergilenmesi gereken üç boyutlu nesneyi ready- made bağlamında dijital temelli sergilediğini görürüz.



Görsel 3.46. *Andy Warhol “32 Campbells Soup Cans”, Bir Adet; 51 cm × 41 cm, Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya, 1962, Museum of Modern Art, New York.*

20. yy.’ın ikinci yarısında malzeme yerini özellikle “kavramsal Sanat”la birlikte soyuta bırakmıştır. Sanatçının soyut düşüncesi gerçek malzemenin yerini almıştır. Bu dönem sanatçıların malzemelerine bakıldığında malzemenin “düşünce” olduğu görülür. Bu düşüncenin şekillenmesinde Duchamp’ Ready-made kavramı önemli derecede etkili olmuştur. Duchamp’ la birlikte gittikçe büyüyen “...soyut biçimci geleneğinin oluşturduğu “sanat için sanat” ilkesine karşı “düşünce için sanat” ilkesini ortaya koyan Dada Hareketinin öncüsü Duchamp için sanat; sanatçının hisleri, bunun yansımaları ya da fırçasıyla yaptıklarından çok, buluşlarıdır. O’na göre kavram ve anlam, biçimin önünde yer alır (Sürmeli, 2012, s.342)”.

Kavramsal sanatın, Duchamp’ın Ready-made’ini temel almak yerine onu yadsıdığını görürüz. Böylelikle Duchamp’ ın hazır nesne kavramı teknik bağlamda aynı vizyonu izlemiş olsa bile düşünce kavramsal boyutta nesneye dönüşmüş olur. Nesne-malzeme sanatçının zihninde oluşturduğu soyut bir form olarak kalmıştır. “Böylelikle Ready-made ile sanat, artık biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm Kavramsal Sanatın başlangıcını belirler. Duchamp’ dan sonra sanat bütünüyle kavramsaldır (Kosuth, 1980, s.11).

“...20. yüzyılda Freud’ un psikoloji bilimine kazandırdığı bilinçdışı kavramı, bireyi gerçekleri kendi dışında değil, kendi yaşantıları etkileri ışığında, daha içsel şekilde aramasına yol açmış, bireysel yorumlar ve ifadeler böylece önem kazanmıştır (Erzen,2011, s.104)”. Tüm bu özgürlükçü olanakların temelinde sanatın bireyi merkeze koyduğu kavramsal düşünce yatmaktadır.

Henry Flint ve Edward Kienholz “kavram sanat” terimini daha önce kullanmış olsalar da, terime yeni bir anlam kazandıran Sol LeWitt’ in “Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler” ve

“Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” başlıklı iki makalesidir. LeWitt bu yazılarında sanat olarak düşünüyü vurgulamış, sanatın bilişsel bir işlev ve net olarak tasarlanmış bir süreç olduğunu dikkat çekmiştir... Joseph Kosuth, 1969 gibi erken bir tarihte “Art after Philosophy” (Felsefeden Sonra Sanat) başlıklı makalesinde Kavramsal Sanat teriminin netleştirilmesi gereği üzerinde durmuştur. Kosuth’ a göre “kavramsal sanatın en ‘arı’ tanımı, ‘sanat’ kavramının, temellerinin irdelenmesi” idi. Kosuth bu makalesinde estetiği sanattan ayırmış ve nesnelere fiziksel niteliklerini biçimbilimsel bağlamda çözümleme eğiliminde olan Biçimci’leri eleştirmiştir. Ona göre, Duchamp’ ın hazır nesnelere sonra, sanatın odak noktası biçimbilim sorunu olmaktan çıkarak işlev sorununa dönüşmüş, bir başka deyişle, vurgu görüntüden kavrama kaymıştır (Atakan,2008, s.10).

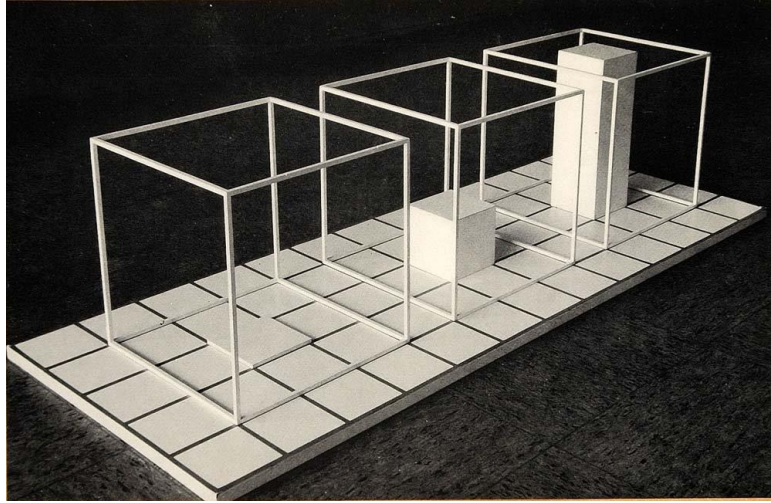
“Karşı-Biçimci sanatçılar sanatın işleyiş biçimlerini alternatif sanat malzemeleri ve yayma araçları aracılığıyla irdelerken, Kavramsal sanatçılar, sanatı, Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi- Strauss ve Roland Barthes’ ın geliştirdiği dilbilimsel çözümler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlenmeye çalışmışlardır (Atakan, 2008, s.46)”. Bu bağlamda kavramsal sanatın temsilci sanatçıları, malzemeyi soyutlama biçiminde düşünce olarak ele almışlardır. Bir fikir, düşünce veya varsayım gibi kavramsal yapılar, soyut biçimler olduğu kadar artık sanatçının malzemeleri de olmuştur. Bu konu bağlamında Yılmaz, “Kavramsal Sanat” terimini kullanan, sanat karşıtı eylemci Henry Flynt’den yaptığı alıntı, konuyu destekler nitelikte olacaktır. “Müziğin malzemesinin tını olması gibi, sanatın malzemesi de her şeyden önce kavramdır. Kavramlar dil ile sıkı sıkıya bağlı oldukları için, kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır. Müzik, öncelikle tınıdan ibaretken, kavram sanatının asıl meselesi dildir (Yılmaz, 2006, s. 216)”. Yukarıda belirtilen fikir, düşünce veya varsayımlar kavramsal bağlamda dil aracılığıyla Flynt’ın da belirttiği gibi malzemeye dönüşmüş olur.

Tüm bu neticeler doğrultusunda kavramsal sanatta kullanılan önemli salt malzemenin yerine malzeme olarak düşüncenin önemini belirten LeWitt’ in sözünü hatırlatmaktadır: “Kavramsal sanat, yalnızca düşünce iyi olduğu zaman iyidir.” LeWitt’ e göre;

Yeni malzemeler kavramsal sanatın önemli sorunlarından biridir. Bazı sanatçılar yeni malzemelerle yeni düşünceleri birbirine karıştırıyor. Yeni malzemelerden etkilenen çok sayıda sanatçının, malzemeleri iyi kullanmalarını sağlayacak anlık tutarlılığı eksiktir. İyi bir sanatçı yeni malzemeleri kullanarak iyi yapıtlar üretebilir. Bana göre tehlikeli olan, yapıtın düşüncesine dönüşebilecek ölçüde, gerceğin fizikselliğinin öne çıkarılmasıdır (dışavurumculuğun başka bir türü) (http-12).



Görsel 3.47. Sol LeWitt, “Dört Cepheli Piramit”, 458 x 1012 x 971 cm, 1999.



Görsel 3.48. Sol LeWitt, “Üç Bölümlü Set”, 789 (B). 1968.

Kavramsal sanat bağlamında ready-made merkezli işler üreten bir diğer sanatçı ise Joseph Kosuth olmuştur. Görsel deneyimi ve estetik hazzı yok sayan Kosuth ‘sanatın sanat olma hali’ nin temelinde doğrudan kavramsal bir yapının olduğunu söylemiştir. “Kosuth’ a göre, “dil yoksa sanat da yoktur”. 1969 yılında yayımlanan “Felsefeden Sonra Sanat” başlıklı makalesinde sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olmak üzerine ikiye ayıran Kosuth, siyah zemin üzerine beyaz yazıyla gerçekleştirdiği ‘tanım resimleri’ nde sanat, anlam, resim, boşluk, gibi sözcüklerin anlamlarını sorgulamıştır

(Antmen,2008, s.195)”. “Bir ve Üç Sandalye “ yapıtı (1965) bu bakımdan üç boyutlu bir sandalye daha sonra endüstriyel destekli sandalyenin fotoğrafı ve son olarak da sandalyenin tanımıyla görselden dile doğru zihinsel bir süreci irdelemiştir.



Görsel 3.49. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözcük tanımı. Sandalye: (82x37.8x53 cm), fotoğraf (91.5x61.1 cm) panel (61x76.2 cm), 1965.

Kosuth’da da görüldüğü gibi kavramsal sanat, tamamında kuramsal bir etkinlik ve yazılı bir düşünce ile üretilmektedir. Kavramsal sanatta malzemeye dönüşmeye başlayan metinler, somut bir malzeme ile görselleştirilir. Görselleştirme kavramsal sanatta kuramsal içeriğin anlaşılması adına ikinci bir araçtır. Ayrıca kavramsal sanatçı sürekli bir şekilde metinlere bağlı kalmadan, metinleri nesnelere ile olan ilişkileri içinde ele almıştır. Bu bakımdan Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” çalışması kavramsal sanatın metinsel ve görsel bakımından birleştiren bu anlamda özetler niteliktedir (Bağatır, 2011 s.27-28).

Kavramsal bağlamda ele alınmış malzemenin sunu bakımından ne türlü sergilenirse sergilenirse, birincil işlevinden ziyade, ikincil işlevi olan fikir yâda düşünce önce planda tutulmuştur. “Kavramsal Sanat çalışmaları, yaşadığımız sosyal çevrenin öğretilerinden sıyrılarak algıladığımız, belirli kalıpları yıkan, yeniden düşünmemizi sağlayan ve her an her yerde karşılaşılabileceğimiz çalışmalardır (Sürmeli, 2012, s.342)”.

Kavramsal sanatla ready-made yaklaşımı yerini düşünceye bırakıp nesne ikincil plana düşmüştür. Bu bakımdan Marcel Duchamp ile başlayan sanatın değer yargıları yeniden yorumlanmaya başlanılmıştır. Duchamp ile doğrudan başlayan ready-made, zaman içerisinde her çağın olanakları ve gereksinimlerine göre yeniden yorumlanmıştır.

Dadacılar nesnenin doğrudan birincil işlevi ile ilgilenirken, gerçeküstücüler nesneye eklemeler yapmıştır. Pop art döneminde döneminin tüketim kültürü bağlamında, kavramsal sanatta ise malzemenin metinsel gücünün önemsendiği yaklaşımlar benimsenmiştir. Daniel Spoerri, Joseph Beuys, Jasper Johns, Claes Oldenburg, Piero Manzoni... gibi sanatçılar ready-made bağlamından işler üretmişlerdir. Bu süre zarfı içerisinde malzemenin boyutu büyütülmüş yâda malzemenin diğer malzemelerle olan etkileşimi göz önünde bulundurularak sergilenmiştir. Bu bakımdan 20.yy.'da Ready-made temelli 'Entelasyon' (yerleştirme) sanatı da gelişmeye başlamıştır. Duchamp' ın tek bir nesneden yola çıkarak nesnenin mekânı gözetmeksizin Ready-made tekniğinden üretimleri, çağın ikinci yarısında mekânın özellikleri ve fiziksel değerleri de önem kazanarak Enstalasyona dönüştüğü görülmektedir. Özellikle günümüz sanatında önemli bir yere sahip olan enstalasyonun kendi saf malzemesinin yanında 'mekân' ve 'kavram' ı malzeme olarak seçtiğini görürüz. Netice olarak hazır nesnelere bağlamında ortaya çıkmış tüm ifade biçimlerinin Duchamp temelli olduğu görülür.

Ready-made bağlamında tercih edilen ifade biçimleri 1960' lar da Kosuth ile birlikte ifadenin kavramsal boyutu geliştirilmiştir. 1960 sonrasında kavram ve malzeme temelli özgürlükçü sanat hareketleri başlamıştır. İfade biçimi olarak kavramı ve malzeme temelli "Arte Povera" (Yoksul Sanat) bu süreçte ortaya hareketlerden biri olmuştur. Bu bakımdan araştırmamızın temel konusu olan malzeme ve ifade biçimini desteklemek adına, "Arte Povera" akımı incelenmesi gereken önemli hareketlerden biri olacaktır.

3.2.6. Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Arte Povera'da Nesne Kullanımı

Sanat zaman içerisinde aynı coğrafyada veya aynı kültürde de olsa sürekli değişim ve yenilenmeye ihtiyaç duymuştur. Değişim ve yenilenme, sanatçının sanat karşısında beğeni ölçütlerini sorgulamasıyla gerçekleşmiştir. Dönemin sosyal ilişkilerini, yaşam biçimi, bir önceki dönemin bir sonraki dönem üzerinde olan etkisiyle beraber sanatçılar sürekli değişim karşısında bir eylemde bulunarak kendi döneminin sanatına yön vermişlerdir (Erzen, 2011, s. 163). Bu bakımdan sanatçılar çoğu zaman kendi dönemi içerisinde gelecek hakkında bir ön görüde bulunarak toplumun değişmesinde kilit nokta olmuşlardır. Belli toplumların bu değişim karşısında yeniliğe açık olmaması veya olamaması bu bakımdan sanatçı ve toplum arasında bir çatışma doğurmuştur. Bu

çatışma sonucunda durumdan daha da anlaşılır bir şekilde nemalanan bireyler ise sonraki kuşaklar olmuştur.

Sanatın malzemesinin sanayi devrimi sonrası 20. yy.'ın ikinci yarısına kadar yoğunluklu olarak endüstriyel ürünler olduğu görülmüştür. Arte Povera sanat akımıyla beraber sanatın sürekli uğrak alanı olduğu "Doğa", sanatın anahtar kelimesi olarak tekrar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde sanatçılar doğanın kendi fiziksel oluşumunun yanında doğadaki doğal unsurlara ilgi duymaya başlamışlardır. Bu bakımdan sanat tarihindeki malzeme kavramı, Duchamp'ın 'Ready-made' i ve Kosuth'n 'kavram'ı temelli olarak yerini bu dönemde endüstriyelden organikliğe bıraktığını görürüz. Süreç içerisinde sanatçılar organik inorganik, doğal yapay gibi nesnelere bir araya getirmişlerdir. Bu hareketin oluşum temelinde etkili olan toplumun sosyal yapısını Jonathan Fineberg şöyle açıklamıştır:

Avrupa ve Kuzey Amerika'da olduğu gibi İtalya'da da Altmışların sonları bir sosyal kargaşa dönemi idi. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yirmi beş yıl boyunca Hristiyan Demokratların kesintisiz iktidarı, hem büyük bir yozlaşma ve verimsizliğe, hem de dev şirketlerin çıkarlarına ve Katolik geleneklerine uygun hale getirilmiş baskıcı kamu politikalarının zorla uygulanmasına yol açmıştı. 1968' de işçilerin devrimi üniversitelerde başladı, ama yaygın yoksulluğa karşı hükümetin duyarsızlığı-özellikle daha az endüstrileşmiş olan Güney'de- kuzeye doğru kitlesel göçlerle, bir istikrarsızlık ve yabancılaşma atmosferiyle sonuçlandı. Bu durum 1979'da Başbakan Aldo Moro' nun solcu Kızıl Tugaylar tarafından kaçırılması ve öldürülmesiyle doruğa ulaşarak Yetmişlerin sonuna kadar sürdü (Fineberg, 2014, s. 316-317).

Bu gelişme sonucunda sanatçılar radikal bir duruş sergilemişlerdir. 1960'ların sonlarına doğru sanatçılar, endüstri, resmi ve kültür kurumlarına karşı çıkmışlardır. Bu dönem sanatçıları bireysel bir ifade olarak sanatın etik nedenlerinin olup olmadığını toplumsal bağlamda sorgulamışlardır. Tasarım ve düşünceden kaçınan bu sanatçılar, endüstriyel veya sanatsal nesne yerine, yaşamın bir aynası olarak gördüğü doğadaki duyumsamaları anlamının peşine düşmüşlerdir. Arte Povera ilk olarak 1967'de, Emilio Prini, Gilberto Zorai, Alighiero Boetti, Mario Merz, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo ve Michelangelo Pistoletto'dan oluşan bir gurubun, Cenova'da açtığı bir sergiyle ortaya çıkmıştır (Atakan,2008, s.40). Zaman içerisinde bu akım İtalya dışında da bilinmeye başlanılmıştır. Akımın sözcüsü Eleştirmen ve Küratör Germano Celant olmuştur.

Celant' ın 1969 tarihli "Arte Povera: Kavramsal, Hakiki ya da İmkânsız Sanat?" başlıklı kitabı akımın İtalya dışında tanınmasına katkıda bulunmuştur. Arte Povera terimini

Polonyalı tiyatro yönetmeni Jerzy Grotowski'nin (1933-99) 'yoksul tiyatro' (theatre pauvre) kavramından ödünç alan Celant' a göre yeni avangart yaklaşımların ortak özelliği, gündelik yaşamdan sıradan malzemenin sanatsal ortama taşınmasıdır. Arte Povera' yla ilgili ilk yazısında, "Hayvanlar, sebzeler ve mineraller sanat dünyasındaki yerini almaktadır" diyen Germano Celant, izleyiciyi bu tür malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ya da biyolojik süreçleri izlemeye çağırır, sanatçıları da gündelik malzemeyi dönüştüren birer simyacıya benzetmiştir. Aynalar, neon ışıkları, cam gazete gibi malzemelerin yanı sıra ağaç gövdesi, toprak, çalı çırpı gibi doğal malzeme ve hatta çeşitli canlı hayvanlar kullanan Arte Povera sanatçıları, 20. yüzyıl sanatının yalnızca malzeme dağarcığını zenginleştirmekle kalmamış, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını genişletmişlerdir (Antmen, 2008, s.213).

Arte Povera dönemin diğer sanat yaklaşımları gibi sanat kuramlarına ve sanat piyasasının oluşturduğu ticari döngüsüne başkaldırmıştır. Bu sanat yaklaşımı doğanın gücüyle, belli bir forma bağlı kalınmadan, alışılmışın dışında ve çoğunlukla tezatlık yaratan malzemelerin deneyselliğiyle ilgilenmiştir. Bu döneme kadar sanatın imgeleri duygu veya fikirlerden oluşurken, Arte Povera'da hareketler ve imgenin durumu daha fazla önem teşkil etmiştir. Bu dönem sanatçıları hafıza ve hatırlama kavramlarını benimseyerek, çöküntüye doğru yol alan modern uygarlığa karşı olarak şiirsel bir tepki göstermişlerdir (Özkaya, 2007, s.41).

Bu dönem sanatçıları genellikle malzeme bağlamında zıtlığı kullanmışlardır. Akımın düşünce olarak da birçok sanat akımını tezat düşmesi dönemin düşüncesini açıklar nitelikte olmuştur. Buna örnek verecek olursak; hareketin önemli temsilcilerinden Michelangelo Pistoletto "Paçavralar İçinde Venüs" adlı çalışması, zıtlık bakımından tarihsel ile günceli bir arada kullanarak ironik ifade biçimiyle ele almıştır. Geçmiş ve kendi zamanı içinde bir ifade biçimini irdeleyen Pistoletto'nun, değişkenliği gözler önüne serdiğini görürüz. Bu değişkenliklerin zamanın gücüne karşı evirilen nesnelere ve malzemelere olduğu görülmüştür. Bu malzemeler yeri geldiğinde kültürel değerlerin imgelerinin çakışması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Pistoletto çalışmalarında sürekli olarak değişkenlikleri bir araya getirerek, altmışların sonlarına doğru, "sanat" ile gündelik malzemelerin arasındaki mesafeyi yıkmak için Arte Povera'nın başladığı İtalya'da bulunan birçok heykeli çağının teknik olanaklarıyla dökümünü gerçekleştirip bez parçalarıyla bir araya getirmiştir (Fineberg, 2014, s.317). Bu bakımdan Pistoletto'nun malzeme olarak iki farklı kavramı ele aldığını görürüz. Birincisi malzeme olarak seçtiği Kosuth temelli imgelerin birbiri arasındaki

paradoksu, bir diğeri ise malzemenin salt hali, geleneksel bir malzemeyele çağdaş bir malzemenin birlikte kullanımı olmuştur.



Görsel 3.50. Michelangelo Pistoletto, "Paçavra Venüsü", 2120 cm x 3400 cm x 1100 cm mermer ve tekstil, 1967, 1974.

Akımın diğeri önemli sanatçısı olan Mario Merz ise "İğlu" (Görsel 3.51.) adını verdiği çalışmasıyla öne çıkmıştır. "Başlangıçta resim eğimi alan sanatçı, en büyük engel olarak gördüğü Picasso'yu aşamayınca, yönünü değiştirmek zorunda kaldı. Bu niyetle bir ara tuvallerine çakıl, kum ve toprak gibi doğal maddeler yapıştırdı, ama bir süre sonra bundan vazgeçerek bildiğimiz İğlularını yapmaya başladı (Yılmaz, 2006, s.250)". Bu çalışmalarda malzeme olarak genellikle metal, çelik, toprak, kum, kil, çam gibi malzemeleri gelişi güzel görsel düzene aykırı bir şekilde oluşturmuştur. İfade biçimi olarak ready-made temelli enstalasyon çalışmaları, yaşam alanına müdahale bakımından Schwitters'ın "Merz" çalışmasını çağrıştırmaktadır. Malzeme ve nesne bakımından hayatın gerçekçi duyguları ile ilişkilendirilmiştir. Atakan, Mario Merz 1993 sergi kataloğundan şöyle aktarmıştır:

İtalyan sanatçı Mario Merz (d.1915), sanatçının kültür ile organik dünya arasındaki aracılık işlevini gösterebilmek amacıyla, doğal öğeler ile kentsel kültürü kaynaştırmıştı. Merz bir göçer gibi farklı yerlere giderek sınırları aşmış ve çalışmalarında yerli malzemelerden yararlanarak ulusal, kültürel ya da ideolojik sınırları aşındırmıştır. 1968 tarihli İğlu' da görüldüğü Merz, insanı dış dünyadan koruyan bir efsanevi yapı olarak temel İğlu biçimini, soyut göçer kavramı ile ilişkilendirmiştir. Doğadaki sürekli değişimi simgeleyebilmek için, her sayının önceki iki sayının toplamına eşit olduğu Fibonacci dizisi biçimindeki neon ışıklardan yararlanmıştır (Atakan, 2008, s. 41).

Merz malzeme olarak endüstriyel ürünün gelişmiş bir parçası olan neon ışıklar ile doğanın bir parçası-üretimi olan toprak ve diğer malzemeleri birleştirerek malzemenin iki zıt kutbunu birleştirmiştir. Böylelikle görüntü aklın alışık olmadığı görüntüsel sınırlıkları aştığı için izleyiciye kavramsal bakımdan düşünmeye davet etmektedir.



Görsel 3.51. Mario Merz, *Giap İglusu*, , borular, kümes teli, neon tüpler ve toprak çapı 3 m. 1968.

Bu akımın bir diğer sanatçısı ise Jannis Kounellis olmuştur. Yunan asıllı sanatçı, doğa ve birey ilişkisini sanat deneyimi bağlamında daha gerçek kılmak için sorgulamıştır. Onun Arte Povera gurubunun içinde en etkili çıkış yolu Roma' daki Sanat Galerisi'nde doğadan 12 tane canlı atı sanat galerisinde sergilemesiyle başlamıştır. Atları belli aralıklar belli bir ölçüde eşit bir şekilde sergileyerek, doğaya ait herhangi bir nesnenin sanat eseri olabileceğini vurgulamıştır. Ready-made bağlamında Duchamp' dan farklı olarak insan elinden çıkan herhangi bir nesne yerine doğanın ürettiği canlı varlıkları sergilemiştir. Bu bakımdan malzeme doğanın bir ürünü olmaya başlar. Ama netice olarak bu atlar doğada kendi kendiliğinden üreyen atlar değil, insanlar tarafından eğitilmiş, kontrol edilebilen atlar olmuşlardır. Dolayısıyla doğadaki herhangi bir canlının sanat yapıtı olarak sunulması ve bu atların oluşturdukları koku, ses ve hareketler Arte Povera hareketinin düşüncel temelini destekler nitelikte olduğu için Kounellis tarafından sanat yapıtı olarak görülmüştür (Yılmaz, 2006, s. 250-251).

Kounellis sanat ve hayatı birlikte harmanlayıp ikisinin birbirine olan etkilerini yorumlamıştır. Çalışmalarında objeleri mekândan soyutlayarak galeri ve mekan değerlerini bize göstermektedir. Onun tercih ettiği malzeme bağlamından mekân yeniden

anlamlandırılır. Temsil kaygısı taşımayan sanatçı, çalışmalarıyla birey algısı üzerinden zihinsel oyunlar yaratmıştır.



Görsel 3.52. *Jannis Kounellis, Cavalli, “Canlı Atlar”, Attico Galeri / Roma, 1969.*

Genel hatlarıyla Arte Povera sanatına baktığımızda malzeme temelli şekillendiğini görebiliriz. Malzeme bu bağlamda parçalara ayrılarak zihinde herkes tarafından kabul görülen genel geçerlilik yerine seçici olmaya başlar. Tasarlanmış malzemenin aksine doğal olanı önem kazanmıştır. Evrendeki en doğal malzeme şüphesiz ki insan iradesine uzak olan ve doğanın himayesi altında olanıdır. Bu bakımdan Arte Povera hareketi, geçmiş modernist sanat akımlarının endüstriyel ürünlerden seçtiği malzemelerin aksine doğadaki atıkların bir düşünce bağlamında şekillenerek kullanıldığını görürüz.

20. yy.’ın ikinci yarısı adeta erimeyi bekleyen bir dondurma gibi olmuştur. Dondurma belli bir süre zarfı içinde tüketilmediği takdirde zamanın istilasına uğrayarak erimeye başlar. Onu tam vaktinde ideal bir havada tükettiğimizde ise gerçek anlamıyla onun zevkine ulaşmış oluruz. Bu bakımdan 20.yy’ın ikinci yarısı zaman bakımından erimeyi bekleyen bir dondurma gibi olmuştur. Hızlı bir şekilde ortaya çıkan yeni sanat akımları ve dönemin geliştirdiği endüstrileşmeyle birlikte “zaman” kavramı değer kazanmaya başlamıştır. Teknik olanakların artmasıyla birlikte ifade edilmeye çalışılan düşüncenin somut hal alması, zihinde tasarlanan bir kurgudan daha hızlı bir şekilde gelişmiştir.

Makinelerin insan hayatını hızlandırdığı ve bunun karşısında insanoğlunun çağına adapte olmaya çalışması hızlı bir değişim kültürünü doğurmuştur. Bu dönem içerisinde

Arte Povera, Body art, Land Art, Earth Art, Process Art, video sanatı, performans sanatı gibi hızlı bir şekilde üst üste kademeli bir şekilde ortaya çıkan ifade biçimleri endüstriyel hızın etkisi altından çıkmıştır. İnsanoğlu endüstriyel ürünün zaman içerisinde tüketimini hızlı bir şekilde gerçekleştirdiği için, iletişim ve bilginin hızlı bir şekilde yayılmasıyla da sanat kavramları bir bakımdan tüketilip üzerine yenileri inşa edilmiştir. Sanat üretilen alanda sınırlı kalmamış başta düşünce yapısı küreselleşerek birçok kıtaya yayılmış daha sonra ise gerekli görüldüğü vakit işlerin kendisi farklı kıtalarda sergilenmiştir. Örneğin Arte Povera hareketinin malzeme kavramını bugün dünyanın birçok yerinde alternatif ifade biçimi olarak kullanılması ve ayrıca Arte Povera sanatçılarından Kounellis' in inşa ettiği çalışmalarının MOMA ve The Tate Modern Museum gibi dünya çapında müzelerde sergilenmesi bize sanatın hızlı bir şekilde iki türde yayıldığını gösteriyor. Dolayısıyla endüstriyel hız ile sanatta alternatif ifade biçimleri paralel ilerlemişlerdir.

Bu dönem içerisinde “hız” ın önem kazanmaya başladığı 1960’larda, alternatif ifade biçimi olarak ‘Performans Sanatı’ nın, zaman ve süreç odaklı olması açısından üzerinde ‘malzeme’ bağlamından durulması gereken bir diğer konudur.

3.2.7. Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Beden

20. yy.’da sanatın hızlı bir şekilde gelişmesiyle yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasında, Marcel Duchamp’ ın ready-made çalışmalarının etkisi oldukça büyüktür. İfade biçimlerinin çoğalması sanatın ‘akıl’ ı merkeze almasıyla birlikte, geleneksel sanat biçimleri yerini, düşünsel boyutta başta sanatçıyı daha sonra izleyici arasında interaktif eylemlere bırakmıştır. Sanatçı biçimsellikten uzakta düşünsel boyutun zengin olduğu yeni dönem sanatının zeminini hazırlamıştır. Öyle ki bu dönem içerisinde hayatın içindeki tüm basit dille eyleme dökülen faaliyetler, eylem hakkında herhangi bir fikir sahibi olunmadığında sanatsal ifade biçimleri olması şaşırılmayacak bir durumdur. Dönemin sivil yaşam biçimini günümüz üzerinden örneklendirecek olursak; bir inşaat sahasında makinelerin çalışması, şehrin tam ortasından hafriyat nesnelere dökülmesi, beklenmedik bir sokak arasından çukur açılması ve onun kamusal uyarıcılarla istiflenmesi, herhangi bir kafede iki veya daha fazla kişinin interaktif olarak konuşması, şehrin duvarlarının bazen politik bazen ise apolitik yazılarla ve afişlerle doldurulması gibi daha da çoğaltabileceğimiz örnekler, doğanın birçok döngüsü sanat olarak değerlendirilmeye müsait olmuştur. Doğada oluşmuş olan tüm bu sirkülasyonu,

kökünden kopartıp yeni bir zihin (sanatçı) tarafından, bambaşka veya çok az keskin müdahalelerle kavramsal ve düşünsel boyutta anlamlandırmak, sanatçıyı sivil toplumdaki ayıran en büyük özellik olmuştur.

İnsanlık tarihinde bireyin var olduğu tarihten itibaren yaptığı tüm eylemler 20. yy.' da özellikle insanın onu anlamlandırmaya başladığı zaman, sanatsal ifade olarak yerini almıştır. Bu çağda kökenlerinin çok eskilere dayandığı fakat anlamlandırmak adına yakın geçmişte ortaya çıkan Performans Sanatı, hareket temelli oluşan ifade biçimi olarak bakıldığında, insanlığın var olduğu tarihten beri keşfedilmeyi ve anlamlandırılmayı beklemiştir. Dada sanat hareketi içinde Dadacıların performansları tarihsel süreç bakımından performansı anlamlandırmak adına ilk adımlar olmuştur. Şiir okumaları, dans etmeleri, kukla gösterileri gibi eylemler performans anlamında ilk ifade yöntemleri olmuştur. 20.yy.'ın ikinci yarısından özellikle akıl ve bilimin daha da gelişmesiyle, kavramsal zenginliklerle birlikte sanatsal bir ifadeye dönüşmüştür. İfade biçiminin olgunlaşma evresine bakmadan önce kökenleri üzerinden Yılmaz' ın bir örneğini vermek yerinden olacaktır.

Beden ile yapılan performans sanatının kökenlerine biraz daha farklı bir açıdan bakıldığında vakit bunun çok eskilere dayandığı görülür. Mehmet Yılmaz' a göre beden sanatı deyince akla ilk olarak ilkel kabileler gelmektedir. Sanat kaygısı güdülmeden yapılan tüm bu gösteriler, 20. yy.' da anlamlandırıldığı vakit sanat olarak kabul edilmiştir. Dönemin gösterilerini günümüz düşünce yaklaşımıyla yorumladığımız zaman hepsinin birer sanatçı, bedenleri resim düzlemidir. Kendi ritüellerini, tıpkı tuvalin ifade biçimindeki gibi bedenine çizen Aborijinler, kabileler arasında boyalarla şekiller çizerek saygı ya da yardımlaşma tasvir etmişlerdir. Bu boyamaların yapıldığı süreç de performans bağlamında sanatın bir süreci olmuştur (Yılmaz,2005, s.291).

“İngilizce ve Fransızca'daki (XVI. yüzyılda kullanılan) tanımıyla performance sözcüğü, “tamamlama” anlamını içermektedir. Bir sanat yapıtının “tamamlanması”, bir başka deyişle, “sanat performansı”, o sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel bir işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamına gelmektedir (Germaner, 1997, s.59)”. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi ise “Yapmak, bitirmek, başarmak, icra etmek” anlamlarındaki sözcük, Anglosaksonca framian kökünden gelme olup, Orta İngilizce par/per ve formed, forum ya da fourmen sözcüklerinin birleşiminden oluşur. İngilizceye “form” dan “to perform” fiilinden türemiştir. Türkçe’ de “herhangi bir başarı, yerine getirme, yapıt, oyun, numara

(Eczacıbaşı, 2008, s. 1229)” olarak ifade edilmiştir. Performans sanatının modern sanattaki köklerine baktığımız vakit ise Robert Cumming şöyle açıklamıştır:

“Modern performans sanatının kökleri, 1920’lerde Dadacılar ve Sürrealistler (Gerçeküstücüler) tarafından sahneye konan tiyatroya dair gerçekleştirilmiş olan temsillere dayanır. 1960 ve 70’lerde, çoğunlukla “happening” formundaki politik protestolarla ilişkilendirilmiştir (Cumming, 2008, s.43)”. Happeningler’ in takipçisi olduğunu söyleyen Cumming, 1970’ lerde olgunluk dönemine ulaştığını söylemiştir. Bu bakımdan performans sanatının uzantısı olduğu Happeningler’ e bakmak, konuyu anlamlandırmak adına verimli olacaktır.

20. yy.’ın başlangıcından beri sanatçılar yeni alternatif ifade biçimleriyle toplumda etkin bir rol edinmek adına seyirciyle doğrudan ilişki içinde olmaya çalışmışlardır. ”Sanat ve yaşam” sarmalındaki araştırmalar sonucunda happeningler ortaya çıkmıştır. Bu ifade biçiminin ilk belirtileri başta Fütürizm ve daha sonra Dada hareketlerinde, 1924 yılında Eric Satie ve Francis Picabia’ nın müzik temelli bale gösterileri Relache’ da görülmektedir (Germaner, 1997, s.22). Daha sonra “action painting” denilen, süreç içerisinde gerçekleşen sanatçı merkezli bir sanatsal aksiyonun resim bağında happening ile bağlantısı vardır. Bu ifade biçiminin en önemli örneklerinden Jackson Pollock “action painting” in temsilcisi olmuştur. Geleneksel sanatın getirdiği fırça kullanımı yerine, düz bir zemin üzerine serdiği canvas bezine çeşitli hareketlerle, damlatarak, dökerek, püskürterek, eylem resimleri adı verilen resimler yapmıştır. Dönemi içinde her ne kadar tepki toplamış olsa da, happening bağlamından yapılan bu çalışmalar, 20.yy’ın ikinci yarısından sonra performans sanatı için referans olmuştur (Martinez, ve Demiral, 2014, s.183). Başta Allen Kaprow daha sonra birçok sanatçı için esin kaynağı olan happeninglerin doğuşunu Jonathan Fineberg, John Cage’ in düşüncesini de referans alarak şöyle açıklamıştır:

1958’de New York’ta happeningleri başlatan Allen Kaprow, asamblajla aynı karşı- kültür perspektifinden yola çıkmıştır. Kaynakları, Aksiyon resmi, John Cage, Junk sanat ve Robert Rauschenberg’in çalışmalarıydı. Özellikle son ikisi, New York Okulu’nun kent estetiği anlayışını gerçekten de sokaktaki her şeyi kapsayacak biçimde genişleterek, aslından bütün dünyanın büyük bir sanat yapıtı, olduğunu söyler gibiydi. Elliler sonlarının “happeningleri” de benzer bir düşünceden gelişti. 1957 yılındaki bir Town Hall dersinde John Cage, şöyle bir spekülasyondan bulundu: “Buradan nereye gidebiliriz? Tiyatroya doğru. Bu sanat, doğayı müzikten daha fazla andırır. Kulaklarımızın yanı sıra gözlerimizde vardır ve henüz yaşıyorken onları kullanmak görevimizdir.” O sıralarda Cage, New

York'taki ilk happening'lerin filizlendiği New School for Social Research'teki bir sınıfa ders veriyordu (Fineberg, 2014, s.182).

ABD doğumlu Allan Kaprow, 1957 yılında başlayarak iki yıla aşkın bir süre boyunca Cage'in New York Toplumsal Araştırmalar Okulu'ndaki derslerine katılmıştır. Sanatçı bu süreç sonucunda Zen Budacılığını, Artaud'yu Duchamp'ın sanatını yakinen tanımış ve 1952 yılında Black Mountain College'de izleyici kitlesinin etkin katılımını farketmiştir. Kaprow ilk happening çalışmasını 1958 yılında Georges Segal'ın çiftliğinde, New York Hansa Galeri'sinin üye çalışanları adına organize edilen bir piknik sırasında gerçekleştirmiştir. "18 Happening in six parts" başlığıyla, Türkçe'ye "6 Bölüm 18 Oluşum" adıyla geçmiştir. Kaprow bu gösterisinde profesyonel oyuncular yerine, yakın arkadaşlarının anlık zamansal hareketlerini kullanıp halka açık bir şekilde gerçekleştirmiştir. Kaprow happening çalışmasını gerçekleştirmeden önce arkadaşlarına katılımı için basılı bir davetiye yollamış daha sonra birkaç arkadaşına tahta, fotoğraf, kâğıt parçaları, kesilip oyulmuş figürler gibi çeşitli malzemelerle çalışmayı gerçekleştireceği mekânın krokisini bir paket içinde göndermiştir. Olay günü gelen izleyiciler happening'in gerçekleşeceği galerinin plastik duvarlarla üç odaya bölündüğünü görmüşlerdir. Katılan kişilerin farklı yönlerde bakacak şekilde oturmaları için iskemleler daire ve dikdörtgen şemasında dizilmiştir. Gelen her bir ziyaretçiye üç kart verilmiştir. İzleyici kartta belirtilen hareketler doğrultusunda önce belli adımlarla yürümüş daha sonra hareketsiz kalmıştır. İzleyici bu süreçte düzenlenmiş mekândaki çeşitli müzik enstrümanları çalmış afişleri okumuş ve doksan dakika süren 18 eylemi astarlanmamış tuval bezine aktarmıştır. Süreç sonucunda oluşan happeningleri yukarıdaki bir çubuktan aşağıya doğru sarkıtılarak oluşumu göstermiştir. Bu görüntüler izleyiciye farklı duygular vermiştir. Bu duygular kesinlikle hiçbir şekilde yorumlanmamış doğrudan duyguların yansıması olarak oluşmuştur. Böylelikle Kaprow alışkanlıklar yerine deneyi ve süreci göstermek adına happening çalışmasını tamamlamıştır (Atakan2008, s.69,70).



Görsel 3.53. Allan Kaprow, “18 Happenings 6 bölüm”, Ruuben Galeri, New York, 1959.

Happeningler içerik bakımında interaktif bir oluşum olduğu için merkezine izleyiciyi ve sanatçıyı koymuştur. Bunun için içerik bakımından bu oluşumlar tiyatroya da benzemektedir. Nancy Atakan, Allan Kaprow’ un “Assemblages, Environments and Happening” adlı kitabından yaptığı alıntıda tiyatro ve happeningleri birbirinden ayıran özellikleri şöyle aktarmıştır.

1. Sanatla yaşam arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmalı,
2. Sanatsal geleneğin incelmış, gelişmiş alışkanlıklarından kaçınmalı,
3. Olayı birbirinden uzak ya da hareket eden birkaç mekana dağıtmalı,
4. Katı bir program uygulamaktan kaçınmalı ama, çeşitlendirebilmek ve kesintiye uğratabilmek, hatta sonsuz kılabilmek için zaman tanımalı,
5. Yalnızca bir kere yapılmalı
6. İzleyici kitlesini bütünüyle yok sayarak izleyici ile sanatçı arasındaki sınırı kaldırmalıdır (Atakan2008, s.71).

20. yy.’ın ortalarındaki happening sanatçıları sanatın birçok alternatif ifade biçimlerini malzeme olarak kullanmışlardır. Bazen kendi dönemlerinden önce çıkan biçimleri referans alırlarken, bazen kendilerinden sonrası için referans olmuşlardır. Örneğin Allan Kaprow, Harold Rosenberg, Robert Whitman, Claes Oldenburg vb. gibi sanatçılar performans, vücut sanatı, süreç sanatı gibi çıkacak olan oluşumlara referans

olurlarken, , Red Grooms, Georges Segal, Jim Dine, Lucas Samaras gibi sanatçılara da malzeme, Ready-made ve ifade biçimi bakımından Marcel Duchamp, Kurt Schwitters ve El Lissitzky gibi sanatçıların öncülük ettiklerini görürüz.

1970’lerde başlı başına bir ifade biçimi olmaya başlayan performans sanatının temelinde happening çalışmalarının olduğunu görürüz. Performans sanatı disiplinlerarası bir ifade biçimidir. Çoklu anlatım biçimlerinin yaygınlık kazanmasıyla birlikte sanatçı tıpkı kolaj yada asamblaj sanatçılarının tuval düzlemine uyguladıkları karışık tekniği gibi, performans sanatının da bir nevi karışık teknik olduğunu görürüz. Buradaki karışık tekniğinin ham maddesi olan malzemeler kavramsal ifade biçimlerine dönüşür. Bu ifade biçimlerinin malzeme olarak uzantısını, “aksiyon”, “happening”, “beden”, “süreç” olarak dönüştüğünü görürüz.

1970’lere doğru gelindiğinde o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, “performans sanatıyla birlikte başlı başına sergilenen bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanat’ın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi Performans Sanatı da malzeme olarak bedeni seçmiştir (Antmen, 2008, s.222)”. Bu anlamda “beden” tiyatro sahnesinden çıkıp sanatın önemli bir malzemesine dönüşmeye başlamıştır. Beden resim malzemesinden önce, insanoğlunun varlığının somut bir kanıtıdır. Zaman içerisinde geçirdiği evrimsel değişimle birlikte, sistematik bir şekilde işleyen anatomik bir yapıya sahip olmuştur. Beden tıpkı bir resmin zarar görmemesi için yapılan çerçeve gibi, deri ile sınırları çizilip, organların belli şekilde korunarak (kemik, kafes, damar) ve tüm bu yapıların bir arada biçimsel bozuklukların çok nadir meydana geldiği biyolojik bir mekanizmadır. Ayrıca insan beden kavramını diğer tüm canlılardan ayırt eden “akıl” kavramına sahiptir. İnsan sahip olduğu aklı sayesinde, düşünebilen, soyutlama ve tasarım yapabilen bir canlıdır. (Şenkan, 2017, s. 3). Zaman içerisinde insanoğlu bu yetileri sayesinde sanat yapmaya başlamıştır. Kendi bedenini sanatsal bir malzeme olarak sergileyen insanoğlu zamanla bedeni performans sanatının mihenk taşı yapmıştır.

Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar, beden aracılığıyla, eylem anındaki varoluşa dikkat çekmişlerdi. Yves Klein, Hermann Nitsch, Marina Abramoviç, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Carolee, Scheneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılarsa araç ve nesne ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaştılar. Bu sanatçılar sayesinde kendi bedenimize, sanat tarihine, sanat yapıtlarında gösterilen şeylere, yeniden bakmaya, biçim ve anlam üzerinde, yeniden düşünmeye başladık. Görmediğimiz ya da gördüğümüz halde görmezden geldiğimiz bazı şeyleri yeniden gördük. Acı ve hazzın,

yalan ve hakikatin, çirkinlik ve güzelliğin, cinsellik ve masumiyetin, şefkat ve şiddetin, beşiği olan bedenimiz –kendimiz- ile yüzleştik; itiraf etmeyi öğrendik. Ancak bu, çok katmanlı doğamızdan vazgeçtiğimiz, anlamına gelmiyor elbet. Kaldı ki, istesek de vazgeçemiyoruz zaten (Yılmaz, 2005, s.283).

Zaman içerisinde çoklu anlatım gibi performans sanatının yardımcı ögesi (beden) başlı başına sanatsal bir ifade biçimi olmuştur. 1960 yılından itibaren sanatçıların tamamen malzeme olarak bedenlerinin üzerine yoğunlaşması bedeninin sanatsal boyutunun önemli göstermiştir. Semra Germaner 20. yy.’ ın ikinci yarısındaki sanatsal bir ifade biçimi olan Vücut-Beden Sanatı’ nı (Body-Art) şöyle açıklamıştır:

İfadenin ilk ve en önemli ögesi olarak vücudun kullanışı, 1964 yılı sonrasında Vücut Sanatı (Body Art) olarak adlandırılan yeni bir eğilimin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Body-Art 1970’li yıllardan itibaren “Performance” sanatının içinde erimeye başlamıştır. Terim geniş kapsamlıdır, Vücut Sanatı’ nın bir türü “performance” a çok yakındır ve seyirci önünde gerçekleştirilir. Diğer bir türü çeşitli tekniklerden, özellikle de fotoğraftan yararlanır ve seyirci ile sanatçı doğrudan karşılaşmaz. Vücut sanatı çalışmalarında sanatçının vücudu doğrudan ortaya konur ya da vücudun fotoğrafları çekilip seyirciye ulaştırılır ve sonuçta kavramsal sanatın seyirci üzerindeki etkisi benzeri bir etki sağlanır. Ancak burada duygusal ve ifadeci olana bir anlamda yeniden bir dönüş söz konusudur; psikolojik yönden tedirgin etme, açık ya da gizli biçimde kendini belli eder (Germaner, 1997, s.55).

Performans sanatının önemli temsilcilerinden Yves Klein, Antropometreler adını verdiği bir seri çalışmasında performans, beden ve happening gibi üç farklı disiplini bir arada kullanmıştır. Bu üç disiplinin ortak malzemesi “beden” olmuştur. Hakkı Engin Giderer üç disiplini ele alış biçimini Klein üzerinden şöyle açıklamıştır:

“Klein’ nin “Canlı Fırça” adını verdiği yöntemde, canlı modeller, bedenlerine uygulanmış mavi boyayla yerdeki tuvallerin üzerine uzanırlar ve bu tuvallere bedenlerinin mavi izlerini çıkarırlar. Klein, bu uygulamaları kendisiyle tuvalleri arasındaki uzaklığı kaldırmak için yaptığını söylemektedir. Artık resim yaparken temiz kalacaktır. Parmaklarının uçları boyayla kirlenmeyecektir. Resim kendi kendine bitecektir. Klein, bu izler üzerine resimsel bir müdahale yapmamış ve onların maddi olmayan saflıklarına dokunmamıştır... Geleneksel bir resim konusu olan kadın bedeni, Klein’ ın seçtiği bir yönelimdir (Giderer, 2003, s. 127).



Görsel 3.54. Yves Klein, *Mavi Dönemin İnsanölçümleri*, 9 Mart 1960, Paris'teki Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi'ndeki gösteriden bir sahne.

Süreç içerisinde günümüze doğru gelince dünyanın özgürlükçü eğilime doğru gitmesiyle sanatçılar tepkilerini eylemsel biçimde ifade etmişlerdir. Herman Nitsch, Marina Abramoviç, Otto Mühl, Chris Burden, Carolee Schneemann, Orlan, Gina Pane gibi çağdaş sanatçılar ifade biçimleriyle seyirciye doğrudan ulaşan bazen onu da müdahil eden ve sanat eleştirmenini ortadan kaldıran tutumda olmuşlardır. Performans sanatı her şeyden önce bir ifade biçimi ve çağdaş sanata bir alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Ana malzemesi olarak seçtiği “beden” ile sınırlandırılmış kurallara bir başkaldırı niteliğinde olmuştur. Konu olarak bakıldığında bazen kendi döneminin bazen ise farklı bir dönemin yarattığı politika, savaş, şiddet ve toplumsal baskı durumlarına karşı geliş şeklinde olmuştur. Çoklu anlatım biçiminden dolayı geleneksel sanatın mekân sınırlandırmasını aksine, her türlü halka açık, kamusal ve özel alanları malzeme olarak kullanmıştır. İzleyiciye doğrudan ulaşan performans sanatı geçici olduğundan dolayı gelişen teknolojik süreçle birlikte performans gösterileri çeşitli video çekimleriyle çoğaltılıp daha fazla izleyiciye ulaşma imkânı bulmuştur.

Malzeme olarak merkeze vücudu- bedeni koyan performans sanatı, zaman içerisinde vücudu başlı başına bir ifade biçimi yapmıştır. 1960'ların sonlarında ve 70'lerin başlarına doğru başlı başına bir ifade biçimi olan vücut sanatı (Body Art) performans sanatından türemiş bir ifade biçiminin yerini almıştır. Günümüze doğru gelince sanal platformların gelişmesiyle birlikte performans sanatının medyumlarına sanal platformlar da eklenmiştir. Öyle durumlar olmuştur ki yüksek teknolojik buluşlarla birlikte sanatçının yaptığı kinetik robotlar, makineler, heykeller gibi 3 boyutlu nesnelere herhangi bir mekânda insanın vücudunun ifade biçimini referans

olarak performans gerçekleştirebilir duruma gelmiştir. Disiplinlerarası bir yaklaşım olarak çoklu malzeme anlayışını benimseyen performans sanatı insanlığın dönüşümüne göre gelişimini sürdürmektedir.

Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Çevre (Environment)

20. yy.'ın sanat akımlarına baktığımızda birçoğunun birbirinin türevi olduğunu görürüz. Marcel Duchamp' ın bir kırılma noktası olduğu 20.yy. sanatında, sanatçılar tamamen apayrı bir iş ve ifade biçimi yakalamaya çalışmış olsalar da netice olarak teknik ve teorik olarak birbiriyle bağlantılı olduklarını ve birbirinden beslendiklerini görürüz. Bu dönem sanat akımları tıpkı Rus yapımı “Matruşka” ları gibi olmuştur. Birbirinin içinden çıkan ve hepsinin de birbirinin içinde değerlendirilecek şekilde toplu olduklarını da görürüz. Bunu örneklendirecek olursak, kolajdan fotokolaja, fotokolajdan Dekolaja, performans sanatından çıkan vücut sanatına, Arte Povera sanatçılarının doğal nesnelere kullanımından “Çevre Sanatı”a (lant-art, arazi sanat) kadar sürekli oluşum içinde olduğunu görürüz. Çalışmanın bu bölümünde, araştırmanın temel konusu olan ifade biçimi bağlamında “Çevre Sanatı” ve bu bağlamda kullanılan “malzeme” kavramı üzerinde durulmaya çalışılacaktır.

Kelime günümüzde çok farklı isim başlıkları altında yerini bulmuştur. Örnek verecek olursak; Caner Karavit ve Nancy Atakan “Yeryüzü sanatı”, Ahu Antmen “Toprak Sanatı”, Semra Germaner “Land Art(arazi sanatı), Earth Art (Toprak Sanatı) , Norbert Lynton “Eksantrik Sanat” ve başka sanatçılarda “Doğa Sanatı”, “Çevresel sanat” başlıklarını kullanmışlardır. Biz çalışmanın bu bölümünde doğanın bir malzeme ve malzemenin de doğanın bir parçası olduğundan dolayı bunların yaşam alanı olan “Çevre” başlığını kullanacağız.

Birçok dönemde olduğu gibi 20.yy.' da sanat olarak tanımlanan “Çevre Sanatı”nın kökenleri insanlığın medeniyeti kadar eskidir. Çevre sanatında malzeme doğadaki doğal nesnelere. Sanatsal zemini olarak düzlemi de tekrardan doğanın kendisi olmuştur. İnsanoğlunun antik zamanlardan beri doğada sanat yapmaya çalıştığını görürüz. Sanat akımı olarak tanımlanmadan önce ilkel zamanlarda insan, barınmak, savunmak, ticaret yapmak ve dini ritüeller bağlamında mezarlar yaparak ve kutsal yerler inşa ederek doğadaki alanları şekillendirmeye çalışmıştır.

İnsanoğlu doğanın çeşitli yerlerinde oyuklar açarak ve mağaraları keşfederek doğadaki mimari mekân fikirlerinin temelini atmanın yanında doğanın daimi olarak

yaşanılabilir alanlarını keşfetmiştir. Zaman içerisinde nüfusun artmasıyla birlikte, doğanın kendi doğal mekânlarının yetersizliğinden dolayı su kenarlarında topluluklar oluşturup su ve toprağı kullanılabilir hale getirerek tuğlalar yapıp bunları savunmak için çeşitli kulübe yapımlarında kullanmışlardır. Böylelikle bir nevi insanoğlunun yerleşik hayata geçtiğini de işaret eden bu tarz gelişmeler sonucunda yeni atılımların olduğunu da görürüz. Bu tarz mekânını daimi hale getirmek ve mevcut ihtiyaçlarını karşılamak için ticarete başlamışlardır. Böylelikle insanlar çevresindeki araziye yeniden şekillendirerek, kendisinin orada uzun vadeli kalması için sahip olması gereken temel ihtiyaçlara ulaşmaya çalışmıştır. Bu da bir bölgedeki temel ihtiyacın başka bir bölgeye taşınarak ve getirilerek mümkün olmuştur. Örneğin nehir sularını kendi yaşam alanlarına getirmek için hendekler ve su kanalları açmışlardır. Bu kanallar aracılığıyla hem temel ihtiyaçlarını hem de toprağı işlemede kullanmışlardır. Bunun yanında dağlarda yaşamayı tercih eden topluluklar ise tepe yüzeylerinde sıralı setler açarak yağmur suyunu toplayıp ekilebilir bölgelerde kullanmışlardır. Bunun zaman içerisinde temel ihtiyacın ötesinde ihtiyaç fazlası olmasıyla da ticarete dönüştürdüklerini görürüz. Zaman içerisinde kendi yaşam alanlarını geliştirmek ve ticaret sistemlerini korumak adına savunma mekanizmaları inşa etmişlerdir. Bilindiği üzere insanoğlunun doğayla olan mücadelesi doğa kadar eskidir. İnsanlar yerleşik hayata geçmeden önce geçici savunmayla yaşamlarına devam etmişlerdir. Doğanın belli yerlerinden belli zamanlarında olan tehlikelerin hepsinin neticesinde geçiciliğin söz konusu olduğunu görürüz. Yerleşik hayatın ilk adımlarının atılmasıyla birlikte kalıcı savunmaya ihtiyaç duyulmuştur. Tehlikeden kaçma lüksü az olduğundan dolayı yaşam alanını savunma için geliştirmiştir. Örneğin temel ihtiyaçlarını karşılamak için kazıdıkları su kanalları ve hendekleri bu sefer daha da büyük kazıyarak savunmak için kullanmışlardır. Çeşitli kaleler ve kilometrelerce setlerle inşa ederek istilacı toplumlardan korunmuşlardır. İç savunmada ise çeşitli sığınaklarla, askeri siper alanları kazmışlardır. Bu tür gelişimlerin yanında toplumsal değerlerin artmasıyla birlikte inanç sistemleri de ortaya çıkmaya başlamıştır. Ölülerini kutsal törenlerle şehrin belirli kutsal saydıkları alanlara toprağı işleyerek piramit, abide, lahit, mezar tepeler gibi yerlerde gömmüşlerdir. Günümüzde ilkel toplumlar hakkındaki bilgilerimiz, dönemin mezarları hakkında edindiğimiz bulgular önem kaynak olmuştur. İnanç değerlerinin artmasıyla birlikte bu toplumlar öteki dünyanın inancının yanında bu dünyanın inancına da merak sarmışlardır. Kutsal yerler inşa ederek, doğanın hareketliliğini bilgilendiremedikleri nedenlerle kehanet diye

yorumlamışlardır. Güneşin tutulması, su birikintilerin yansımaları, şimşek çakması, gök gürlemesi gibi doğa olaylarını kehanetle adlandırmışlardır. Tanrının bireyin üzerinde olduğu inancından dolayı yüksek yerleri kutsal alanlar ve tapınak olarak görmüşler ve inşa etmişlerdir. Bu bakımda yüksek dağların doruk noktaları ve mağaraları onlar için kutsal yerler sayılmıştır (Karavit, 2008, s.11-12-13-14-15-16-17).

Görüldüğü gibi doğa insanoğlu için hem maddi hem manevi olarak bir yaşam alanı olmuştur. Doğa olayları, doğanın kendi döngüsü ve doğaya ait birçok şey, tarih boyunca insanoğlunun ilgisini çekmiştir. İnsanoğlu bunları anlamlandırmak adına çeşitli araştırmalar yapmış ve yeni bulgular elde etmiştir. Zamanla insan nüfusunun artmasıyla birlikte doğa mekânları şekillendirilmiş ve çok büyük yaşam alanları inşa edilmiştir. Saraylar, kaleler, surlar doğanın kendi var olan malzemesiyle insanoğlu tarafından keşfedilip şekillendirilmiştir. Sanayi devrimiyle birlikte hızla artan göçlerle daha küçük yapay kent alanları inşa edilmiştir. Bugün yüzyıllar önceki doğa destekli ter türlü tarihi kalıntıların günümüze kadar gelmesinin nedenlerinden birisi de şüphesiz ki doğanın malzemesiyle yapılmış olmasıdır. Günümüzde endüstriyel yapıların gelecek tarihe eser olarak kalabilmesi akıllarda soru işareti bırakmaktadır.

Doğa tarih boyunca tüm uğraş alanı için keşfedilmeyi bekleyen kapalı bir hazne gibi olmuştur. Edebiyatta, şiirde resimde tiyatrodan günümüzde sinema da dahil birçok alanda sanatçıların manevi olarak doğadan beslendiği görülmektedir. “İnsan kendini hayvanların arasında özgün kılan bir takım becerilerle donanmış bir yaratıktır. İnsan zihni ve bedeniyle sadece manzarada bir figür değildir, o manzarayı şekillendirir ve doğayı keşfeder (Akyüz, 2008, s.13)”. Resim sanatında başlı başına bir sanat malzemesi olarak karşımıza çıkan doğa, 20.yy.’ da insan için başlı başına sanatsal bir ifade aracı olmuştur. Sanatçının malzeme olarak seçtiği doğayı, tekrardan doğal malzemelerle ve çeşitli fiziksel müdahaleler, sanat olarak kabul görmüştür. Bu dönem sanatçıları malzeme ve çalışma alanlarını seçtikleri alana göre araştırıp bunun sonucunda yaptıkları sanatsal ifade biçimlerinin doğanın bir temsili olmak yerine doğrudan doğayı kullanmışlardır.

Doğa eskiden, temsil eden ve edilen şeylere bir mekan olarak ele alındığı için hep ikinci plandaydı. Doğa, sanatçıların gözünde temsil eden ve edilenin ta kendisi olarak algılanmaktadır. Doğanın belli bir noktasında kayalarla ya da ağaçlarla bir iş gerçekleştiren sanatçı, o malzemeler bahanesiyle yerkürenin tamamına bir gönderme yapmakta, acilen ona sahip çıkmayı önermektedir. Bu ‘sahip çıkma’, aslında ona ‘saygı duyma’ anlamına gelmektedir (Güner ve Ataman, 2019, s. 69).

1960'ların başında yıllardır doğanın sanatın konusu olmasından ayrı olarak, sanatçılar doğanın kendisini bir sanat eseri olarak ele almaya başlamışlardır. Galeri ve müze gibi kamusal alanların ticarileşmesiyle birlikte sanatçılar bir tepki olarak doğaya yönelmiş ve doğadaki sanatsal çalışmalarını çeşitli fotoğraf ve videolarla belgelendirip çeşitli sergi alanlarında sergileyip satışa sunmuşlardır. Bu bakımdan sanatçıların sergi alanlarından kaçışı sonucu tekrardan sergi mekânlarına dönmesinin akımın anlayışına ters düştüğünü görürüz. 1960'lardan sonra kendisine sanat tarihinde yer bulan çevre sanatını Semra Germaner şöyle açıklamıştır:

Land art (Çevre sanatı) kavramı 1960'lı yılların sonlarında ABD'de gelişmiş ve 1970'li yıllarda Avrupa'ya yayılmıştır. Minimalist heykel anlayışıyla olduğu kadar kavramsal sanatla da yakın bir görüşü paylaşan Land Art, çağdaş sanatın "Non-Art" ya da "Anti-Form" hareketleri içinde yer almaktadır. Sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen, sanat pazarına karşı çıkan, galeri ve müzelerin dışından etkinlik gösteren bu eğilim, bölgesel bir ekoloji bilinci ce arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilidir. Bu yönüyle Minimal Sanat'ın teknolojik biçimciliğine karşı olan Land Art, XIX. yüzyılın romantik manzara ülküsüne bağlanarak doğanın gizemine yeniden dönüşü destekler (Germaner, 1997, s.44-45).

Çevre sanat akımı ile uğraşan sanatçılar malzeme olarak doğanın salt halini tercih etmişlerdir. Doğanın sınırsızlıklarını bir ifade biçimine dönüştürerek yeni alternatif ifade biçimleri elde etmişlerdir. Ayrıca sanatçıların galeri mekânlarına olan tepkilerinin yanı sıra 20.yy.'ın ortalarında gelişmeye başlayan çevreci hareketler bağlamında bir tepki ve endüstriyel gelişmelerin doğaya verdiği zararlar neticesinde de doğayı daha da görünür kılmak adına bu yaklaşımı benimsemişlerdir. "20.yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağıran Çevre Sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğaya kutsayan bir yaklaşımın ürünü olmuştur (Antmen, 2008, s.251)". Bu akımın önemli temsilcileri İngiliz ve Amerikalı sanatçılar olmuştur. Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Richard Long, Hamish Fulton, Robert Smithson, Walter de Maria vb. gibi sanatçılar doğaya çeşitli yaklaşımlarla "Çevre Sanat"ına öncülük etmişlerdir.

Bu sanatçılar ifade biçimi olarak seçtiği salt doğa formunu tamamen bağımsız bir ifade biçiminin yanında sanat tarihinden özellikle 20.yy.' da ortaya çıkan yeni ifade biçimleri doğrultusunda yaklaşımlar benimsemişlerdir. Ahu Antmen disiplinlerarası olan "Çevre Sanatı"nın diğer sanat akımlarıyla olan bağlantısını şöyle açıklamıştır:

Çevre sanatı, sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle 'Happening'le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı'yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri 'artakalan' malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir. Bitmiş yapıttan ziyade yapıtın oluşum sürecinin önem kazandığı pratikler arasında sayabileceğimiz Arazi Sanatı' nın diğer akımlara göre ayırıcı özelliği, doğada geniş alanlarda, yer aldığı mekana özgü gerçekleştirilmesidir (Antmen, 2008, s.253).

Akımın öncülerinden Dennis Oppenheim yaptığı çevresel sanatta “zaman” kavramını görürüz. Sanatın geçiciliği, doğanın gücü karşısında hızlı bir şekilde evrildiğini süreç içerisinde kendini yok etmesi Oppenheim' in çevre üzerine yaptığı çalışmalarda karşılaşılabılır.

Oppenheim'in erken dönem sanatsal çalışmalarına baktığımızda, sanatın temeline koyduğu “Çevre Sanatı” nın örneklerini görürüz. Çevre sanatının gelişmeye başladığı yıllarda Oppenheim 1968 yılında “Time Line” (Zaman Çizgisi) adlı yapıtı 4, 82 km uzunluğunda olan çalışması çevre sanatının ilk örneklerinden olmuştur. Oppenheim bu çalışmasını ABD ve Kanada sınırında yapmıştır. Bir diğer örneği ise aynı yılın ardından Hollanda' da 154 x 267 metrelik bir alana “Directed Seeding (Yönlendirilmiş Buğday Ekimi) adlı eser yapmıştır (Işık, 2015, s.26). Bu alanı traktörle sürmesi, hem çevre sanatın hem de performans sanatı yaklaşımında yaptığı görülür. Sanatçı çevre sanatının yanında performans sanatıyla ifade biçimleri yakaladığını görürüz. Örneğin doğadaki malzemeleri somut bir şekilde biçimlendirmenin yanında kendisini doğaya göre şekillendirmiştir. Şöyle ki; kendi bedeni malzeme olarak kullandığı “İkinci Derece Yanık için Okuma Pozisyonu” adlı performans çalışmasından endüstriyel bir malzeme olarak kitap, malzeme olarak kendi vücudu ve doğanın görkemli gücü olan güneşi seçmiştir. Bunların birleşimi sonucu kitabı beş saat güneşin altında göğsünde tutarak elde ettiği izi bir performans olarak değerlendirmiştir. Bunu doğanın gücüyle elde ettiği için bir bakımdan çevre sanatı olarak da görülmüştür.



Görsel 3.55. *Dennis Oppenheim, Time Line (Zaman Çizgisi) Abd,Canada, 1968.*

Bu dönem içerisinde Avrupalı kaynaklara öykünmeyen bir çevre sanatı yapmaya çalışan Micheal Heizer ise Amerikan sanatını keşfetmeye çalışmıştır. Ona göre yeryüzünün, malzeme bakımından en çok potansiyele sahip bir alan olduğunu düşünmüştür. Onun kompozisyonlarında malzeme bakımından üzerinde durmamız gereken detay Fineberg'in dediği gibi “mekana özgü sanat” yaklaşımı içinde sanat yapıyor olmasıdır.

Michael Heizer geçmişine baktığımızda arkeolog ve jeolog bir aileden geldiğini görürüz. Batı'nın çevre manzaralarına büyük bir ilgi duyan sanatçı, Kuzey California ve Nevada'da yaşamını geçirmiştir. Onun en bilindik çalışmaları arasında “Yerinden Edinilmiş-Yeniden Yerleştirilmiş Kütle” ve “Çifte Negatif” yer alır. Bu çalışmalarında doğanın formunu kendi kurguladığı biçime göre şekillendirmiştir. “Yerinden Edinilmiş-Yeniden Yerleştirilmiş Kütle” çalışmasında zeminde açmış olduğu delikleri çimento duvarlarla şekillendirip, Sierra Dağları'ndan Nevada çölüne taşıyarak 30 ile 68 ton ağırlığındaki granit kayaları yerleştirmiştir. Heizer bu çalışmasında doğanın büyük güçlerine meydan okumuştur. Büyük kaya bloklarını kendi himayesi altında yönlendirdiği için coğrafi evrimin doğayı ve dağları şekillendirme sürecini bir nevi tersine çevirmiştir (Fineberg, 2013, s. 309).



Görsel 3.56. Michael Heizer, “Yerinden Edinilmiş- Yeniden Yerleştirilmiş Kütle”, Tuzlu Bataklığın yüzeyinde granit ve beton, 30.48x 243.84 x2.89 m. Silver Springs, Nevada (kaldırılmış). Robert Scull tarafından sipariş edilmiştir.

Bu doğrultuda yaptığı bir diğer çalışması “Çifte Negatif” de ise Overton yakınlarında bir araziyi satın alarak doğanın güçlerine yeniden meydan okumuştur. Heizer bu çalışmasında “...kıvrık bir kenarı birbirine bakan her biri dokuz metre genişliğinde, on beş metre derinliğinde ve üç yüz metre uzunluğunda iki yarığı açtı. Birbirine uyumlu iki dikdörtgen oluğu açmak için patlayıcı kullanıldı ve buldozerlerle iki bin ton toprak ve kaya çıkartıldı (Karavit, 2008, s.57). Heizer bu formlarla iki negatif biçimi yakalamaya çalışmıştır. Bu çalışmalarında taşınabilir obje olarak sanat kavramını yeniden sorgularken doğanın sınırsız malzemesinden beslenip doğadan aldığını doğaya iade ediyor. Bu çalışmaların tarihsel açısından kalıcılığı fotoğraflarla günümüze gelmektedir.



Görsel 3.57. Michael Heizer, “Çifte Negatif”, 1969-70. Riyolit ve kumtaşının 240,000 tonluk yer değişimi. 457.2 x 15.24x9.14 m. Mormon Mesa, Overton, Nevada.

Çevre sanatının en tanınmış sanatçılarından Robert Smithson diğer çağdaşları gibi doğayı bir sanat malzemesi olarak kullanmış ve sanatı galeri dışına çıkartarak sanatın

ticari değerini sorgulamıştır. Smithson malzeme olarak kullandığı doğa unsurlarını "... teknolojik ideolojiyi temsil eden biçimlendirilmiş elik ya da dökülmüş alüminyum yerine, paslanabilen malzemeleri kullanarak, kötü kullanımının ve entropinin teknolojik dünyayı nasıl harabeye dönüştüreceğini göstermeye çalışmıştır (Atakan,2008, s. 63)". Yeryüzünü sanatın malzemesi ve mekânı olarak gören Smithson, bu yapıların galeri düzlemine alınamayacak kadar büyük olduğundan dolayı galeri kaygısını taşımadığı ve temel amaç olarak sanatın metalaşması ve sanatçının değersizleşmesine karşı bir eleştiri getirdiğini görürüz.

Sanatçı yeryüzünü kapsayacak çalışmalarını yapmaya başlamadan önce doğada bulduğu malzemeleri ve buluntu nesnelere çeşitli formlarda kullanarak heykeller üretmiştir. Daha sonra doğaya olan merakından dolayı sanat onu tekrardan doğaya yönlendirmiştir. Smithson bu sefer endüstriyel malzemeler yerine doğanın kendi salt malzemelerini kullanarak biçim ve formlar elde etmiştir. "Yerleşim Alanı Olmayan Yer" (1968) ve "Kaya Tuzu ve Ayna Kare" (1969) alışmalarında endüstriyel ve doğal malzemeler kullanırken, "Spiral Dalgakıran" (1979) alışmasında ise tamamen doğanın kendi malzemelerini temel alarak üretmiştir. Bu alışma onun sanat tarihinde kütleleşmiş çalışması olmuştur.

1970'in Nisan ayında Smithson, Utah' daki Büyük Tuz Gölü' nün (Great Salt Lake) uzak bir köşesinde bulunan terk edilmiş bir sanayi sitesinde en ünlü alışması "Spiral Dalgakıran" ı inşa etmeye başladı. Hemen hemen hiç kimse çalışmayı gölün doğal dalgalanmalarıyla yıkılıp gitmeden önce gerçekten görmedi, ama çalışma sanat basınında geniş biçimde incelenmişti ve Smithson "Spiral Dalgakıran" ı fotoğraflarda gerçekte olduğundan daha büyük, görüneceği şekilde dikkatle çerevelemişti. "Spiral Dalgakıran" ın adını verdiği bir filmde Smithson, yapıtın altında yatan düşüncelerle aynı bağlama yerleştirebilmek için sinemasal zaman ve uzamanın olasılıklarını akıllıca kullanmıştı. Film, haritanın hassas hesaplamalarını bütün kıtaların ortaya çıkıp kaybolabildiği Jeolojik zamanla karşılaştırılarak, alanın, Dinazorlar ağına ait coğrafi bir harita üzerine bindirilmesiyle açılıyordu (Fineberg, 2013,s.315).



Görsel 3.58. Robert Smithson, “Spiral Dalgakıran” (Spiral Jetty), Nisan 1970. Siyah bazalt, kireçtaşı kayaları ve toprak, uzunluk 457. 2 m. Büyük Tuz Gölü (Great Salt Lake), Utah.

Smithson, endüstriyel atık alanına yaptığı bu çalışmasının sular çekildikten sonra sulara gömüleceğini fark etmemişti. 2002 yılında bölgede yaşanan kuraklıkla birlikte çalışma tekrardan gün yüzünü çıkmıştır. Bu süre zarfı içinde kayalar tuzlu su tarafından aşınıp beyaz tuz kristalleriyle kaplanmıştır. Doğada çalıştığı için ve doğanın gücünü keşfetmek adına farklı disiplinlere ihtiyaç duyan Smithson fiziğin “entropi” kanununa “dönüştürme yerde değiştirme” sinden oldukça etkilenmiştir. Doğanın var eden gücünün yanında yok etme gücünde bu çalışmada karşımıza çıkmaktadır. Smithson sanatsal bir ifade biçimi olarak seçtiği doğadan faydalandığı için, doğada zaman içerisinde taşların, kayaların ve toprağın kireç ve erozyona maruz bırakarak, Smithson’nın eserini kendi kimliği altına almayı hak olarak görmüştür (Farthing, 2014,s. 532-533).

Çevre sanatında yürüyüş ile sanatını icra etmiş ve İngiliz çevre sanatının en iyi bilinen örneklerinden Richard Long ise diğer birçok sanatçı gibi doğada yürüyerek alternatif ifade biçimlerini yakalayan sanatçılardan biri olmuştur. Dünyanın çeşitli yerlerinden yürüyüşler yaparak, doğadaki taş, ağaç, kaya parçaları gibi malzemelerle düzenlemeler yapıp bunları fotoğraflamıştır. Ayrıca doğadan topladığı bu malzemeleri galeri veya müzelerin zeminlerinde biçimsel formlar oluşturarak sergilemiştir. Antmen, Long’ un bu yürüyüşler sırasındaki duygularını şöyle aktarmıştır:

Basit, pratik, duygusal, sessiz ve etkin sanat hoşuma gidiyor. Yürümenin sadeliği, taşların sadeliği... İnsanın elinin altında bulabileceği sıradan malzemeler, özellikle de taşlar hoşuma gidiyor... Dünyayı oluşturan malzemenin taş olması düşüncesi hoşuma gidiyor. Sıradan şeylerin sanat olarak algılanması hoşuma gidiyor... Sanatımın temaları malzemeler, fikirler, hareket ve zaman. Nesnelerin düşüncelerin, yerlerin ve eylemlerin

güzelliği... Ben dünyayı bulduğum gibi kullanıyorum... Yürüyüş, toprak üzerine insanın ve coğrafi tarihinin bıraktığı binlerce katman üzerine eklenen yeni bir katmandır. Haritalar, bunu görmemize yardımcı olur... Yol pek çok yolculuğun mekânıdır. Dolayısıyla bir yürüyüşün mekânı, yürüyüşün öncesi ve sonrasındır... İyi bir iş, doğru yerde, doğru zamanda bulunan doğru şeydir. Bir karşılaşma yeridir (Antmen, 2008, s. 159-160).



Görsel 3.59. Richard Long. “Peru’da Bir Çizgi Boyunca Yürüyüş”, 1972 sanatçının fotoğraf koleksiyonu.

Sanatçının “1972 yılında yaptığı en bilinen işi “Walking A line Peru” (Peru’da Bir Çizgi Boyunca Yürüyüş) adlı çalışması olmuştur. Long, Peru’nun ıssız bir yerinde nokta nokta çizdiği bir çizgi üzerinde yürümüştür. Bu eylemi sürekli tekrarlayarak gidiş ve geliş yönünü aynı çizgide sürdürmüştür. Bunun yanında “Circle In Africa” (Afrika’da Yürüyüş), “Cornwall Slate Line” (Cornwall Slate Hattı), “A Line In Himalayas” (Himalayalar’ da Bir Çizgi), “A Line In Scotland, Cul Mor”, (İskoçya’ da Bir Çizgi) gibi dünyanın birçok yerinden yürüyüşler yaparak bazen doğa da bazen ise doğadan topladığı malzemeleri kullanıp galeri mekânlarında sergilemiştir. Eylemi gerçekleştirirken sürecin kalıcılığını fotoğraflarla belgelemiştir. Çünkü bu izler doğanın gücü karşısında zayıf kalacağından ötürü geçici olmuştur.



Görsel 3.60. Richard Long, “Kırmızı Arduvaz Çemberi” (Red Slate Circle), 1980, kırmızı arduvaz, 8.53 m çapında Soloman T. Guggenheim Museum, New York.

Long bazı çalışmalarında doğadan topladığı malzemeleri sergi salonlarında sergileyerek doğanın geçici taşınabilirliğini sorgulamıştır. Bu yaklaşımına “Kırmızı Arduvaz Çemberi” (Görsel No) çalışmasını örnek verebiliriz. 1980 yapımlı bu eserinde sanatı uğruna doğa ile baş başa kalış sürecini, doğanın kendi salt gerçekliği içinde yaşama, orada var olabilme, doğaya karşı kendini sınama gibi sorgulamaları doğal malzemelerle metafor bir şekilde galeri düzlemine taşımaktadır. “Doğadan topladığı malzemeleri, sanat galeri ve müzelerde sergilemesi ise aslında arazi sanatı’nın başta sorguladığı galerilere bir geri dönüş olması, başka sanatçıların da daha sonradan uyguladıkları bir yöntem olmakla birlikte, arazi sanatı’ nın çıkış noktasına ters düşen bir davranış biçimi olmuştur (Akyüz, 2008, s.80)”.

Long Dünyanın biçimsel formu evrenin biçimselliğinin malzemesinin taştan oluştuğunu dile getirmiştir. Onun sanatına baktığımızda evren üzerinde uzanan çizgilerin hayat çizgisi, bireyin bir kere uğradığı bu evrendeki sürecin göstergesi olduğunu göstermektedir. İzleyiciye sanatın bir yaşam deneyi olduğunu gösteren Long’un çalışmalarında bu deneyimi rahatlıkla okuyabiliriz. Yapıtları satılamaz ve satın alınamaz bu bakımdan doğaya aittir. Böylelikle Long doğadan aldıklarını doğaya teslim eder, sahiplenmektense paylaşmayı tercih eder.

Long’un sanatının temeline koyduğu eylem olarak doğa yürüyüşü ve doğadaki malzemeler onun çağdaşı olan Hamish Fulton tarafından da aynı şekilde benimsenmiştir. İki sanatçı birlikte eğitim gördüğü Londra’daki St. Martin’ of Art’ da çeşitli doğa yürüyüşleri yaparak birbirinden bağımsız ifade biçimleri sunmuşlardır. Fulton doğada yürümenin doğaya karşı bir saygınlığın eylemi olduğunu düşünmüştür. Genellikle çevre sanatçılarının galeriye dönüş yaparak kendi anlayışlarına ters düştüğünü görürüz. Fulton’ da bu anlayış bilinçli bir şekilde yönlendirilmiştir. Doğada yaptığı yürüyüşleri doğada bırakarak, doğadan alması gerekenin sadece yaptığı yürüyüşlerin fotoğrafları olduğu düşünmüştür.

Gerçek manzarayı sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanan bir diğer sanatçı ise Walter de Maria olmuştur. Belirli ölçü birimlerini kullanarak doğaya endüstriyel malzemelerle müdahale etmiştir. Geniş çaplı eserler yaparak doğanın sınırsız malzeme imkânından oldukça faydalanmıştır. “Mile Long Drawing”, Las Vegas Piece, ve “The Lightning Field” (Yıldırım Alanı) gibi çalışmaları en bilindik eserleri olmuştur. Özellikle “Yıldırım Alanı” eserinde doğanın değişken gücü üzerinden yeni yorumlar

getirmiştir. Doğanın sesine, gizemli varlıklara ve doğal afetlere oldukça hayranlık duran De Maria, çalışmalarında bu unsurları genellikle kullanmıştır. Özellikle “The Lightning Field” (Yıldırım Alanı) adını verdiği bu çalışmasında bu değer yargılarına rahatlıkla karşılaşılabılır. Bu çalışmanın yapım sürecini Atakan şöyle açıklamıştır:

ABD’li sanatçı Walter de Maria düzene sokma ve ölçme sistemlerine olan ilgisini daha da geliştirmek adına Münih’teki Heiner Friedrich Galerisini 1 metre yükseklikte toprakla doldurmuştur. De Maria 1977’ de dramatik bir iş olan Yıldırım Alanı’ nı inşa etmiştir. New Mexico’ nun güneyindeki çok büyük bir havza içine sanatçı, 400 paslanmaz çelik kazığı birbirinden 67 metre aralıkla dikine yerleştirerek 16 sıraya 25 sıralık bir ızgara sistemi oluşturmuştur. Zeminin engebeli olmasına karşın kazıkların tepeleri aynı düzlemedir ve uzaktan ancak tan vaktinde, güneç battığında ya da ışık oyunlarında algılanabilir. Bu örnekte de izleyiciler gerçek olayı ancak fotoğraflarla paylaşabilmiştir (Atakan, 2008, s.65).



Görsel 3. 61. *Walter De Marie, Yıldırım Tarlası (The Lightning Field), 1977, Paslanmaz çelik direkler, ortalama yükseklik 6.29 m, tamamı 1,609.34 x 1,005.84 m. Quemado, New Mexico yakınlarında. Dia Art Foundation, New York.*

Doğa insanlık için en büyük sanat eseridir. İnsanoğlunun tarih boyunca doğayı tasvir etme yükümlülüğü “Çevre Sanatı” ile birlikte doğrudan yeni bir anlayışa ve doğanın kendisine dönüşmüştür. Bu dönem sanatçıları doğayı herhangi bir düzlemde sınırlandırmak yerine doğrudan doğanın sınırsız mekânını kullanmışlardır. İnsanoğlunun yüzyıllardır süren doğayı anlama çalışmaları yeni gizemler doğrultusunda devam etmektedir. Sanat alanında 20. yy.’ın ikinci yarısından itibaren sanatsal bir yaklaşımla doğayı anlamaya çalışan sanatçılar, onu bir ifade biçimi ve sanatsal bir malzeme olarak görmüşlerdir. Sanatçıların galeriden doğaya, doğadan galeriye uzanan sanat serüvenleri “Çevre Sanatı” bağlamında çok farklı örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Temelinde kavramsal sanatın bir uzantısı olan “Çevre Sanatı”, dönemin

sanatçılar tarafından, bireyin kendisiyle yüzleşmesinin yanında, doğa gibi büyük bir güçle de yüzleştiklerini görürüz. Sanatçılar yaptıkları sanatsal müdahaleler çevreyi şekillendirirken doğanın gücünü de yadsımamışlardır. Doğanın bir gizli gücü olan “zaman” ın, şansını doğa tarafından kullanacağını bildiği için bu tarz sanatsal çalışmaları fotoğraflarla ölümsüzleştirmişlerdir. Bu bağlamda ele almaya çalıştığımız bu sanatçılar farklı örneklerle ilişkilendirilebilir ve bu örnekler çoğaltılabilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ÇEŞİTLİ MALZEME KULLANIMLARIYLA GÖRSEL SANAT ESERLERİNİN ÖZNEL İFADE BİÇİMLERİNE DÖNÜŞÜMÜ

Her şeyin sanat, sanat malzemesi ve ifade biçimi olabileceğini kabullendiğimiz çağımızın başında sanat, yeni arayışlara ve yeni malzeme kullanımlarına yönelmiştir. Bu malzeme kullanımları içinde özellikle 21.yy.'da hızlı bir şekilde büyümeye başlayan "teknoloji"nin yeri oldukça önemlidir. Teknoloji günümüzde "zaman" kavramıyla yarışmaktadır. Zamanı tetikleyen teknoloji, çağımızda sanatçılar için önemli bir besin kaynağı olmuştur. Ulaşılmak istenen herhangi teknik veya teorik bilgiye anında ulaşma hızı yakalanmış ve sanat tarihinin hiçbir döneminde görülmemiş çeşitlilikte malzeme kullanımı çağımızda denenmiştir. Bu gelişmeler neticesinde araştırmacının bu bölümünde araştırmacının çalışmaları ele alınmıştır. Bu çalışmalar üretilirken teknolojinin olanaklarından oldukça yararlanılmıştır. Oluşturulmak istenen çalışmaların Photoshop, İllüstrasyon ve Pro Creativ gibi yeni meday uygulamalarında ön çalışması yapılmış ve herhangi bir düzlem üzerinde muhtemel sonuçlar elde edilmiştir. Araştırmacı çağının teknolojik olanaklarından beslenmeye çalışırken 20.yy. alternatif ifade biçimlerini ve malzeme kullanımını da referans almıştır. Bu referansları özellikle kolaj, dekolaj, fotomontaj, ve ready-made bağlamında olmuştur. Çalışmalar, teknik olarak yapılmışın farklı bir denencesi olarak ele alınmış, teorik ve düşünsel olarak da kültürel değerlerden izler yakalamak amaçlanmıştır. Bu bağlamda araştırmacı çalışmalarını üç temel seri içerisinde sıralamaktadır. Bunlardan birincisi; kent duvarlarını ve kentin kültürel kodlarını referans aldığı "Duvarlar" serisidir. İkinci seri olarak; farklı malzemeleri tuval düzlemine taşıyıp, problem haline getirdiği, tüketim toplumunu "Düzen ve düzensizlik" başlığı altında, metafor imgelerle alternatif bir anlatıma ulaştırmak. Üçüncü bir seride ise günümüz teknolojik olanaklarından doğrudan faydalanarak "zaman, fotoğraf ve resim" ilişkileri sorgulanıp, üç kavramın bağlantısının önemi üzerinde durulmuştur. Bu başlıklar doğrultusunda araştırmacının temel konusu olan "malzeme" ve "ifade biçimleri", araştırmacının işleri üzerinden özgün yaklaşımları elde edip etmediği irdelenecektir.

4. 1. Duvarlar

Günümüz kent duvarları çok farklı zihinler tarafından oluşturulmuş bilinçsiz kent manzaralarıdır. İsyanların, sitemlerin, isteklerin, arzuların birlikte yaşadağı ortak bir payda gibi. Çok katmanlı duygu platformları olan bu zeminler sanatsal bağlamda kökenleri çok eskiye dayanmaktadır.

Duvarlar primitif zamanlardan beri insanoğlu için en büyük mesaj aktarma düzlemidir. Bilindiğı gibi sanatın ilk adımlarına Altamira ve Lascaux gibi mağara duvarlarında karşılaşırız. Bu bakımdan sanatın ilk mesajlarını bu mağaralardan alırız. Uygarlığın gelişmeye başlamasıyla birlikte başta yerleşik hayata geçilmiş ve daha sonra yerleşik olan yerlerden başka yerlere göçler başlamıştır. Bu göçlerin nedeni ise sanayi devrimi olmuştur. Hızlı bir şekilde büyüyen nüfus, ihtiyaçlarını karşılamak için sanayi kentlerine göç etmiştir. Bu bakımdan ilkel duvarlar zaman içinde kentleşme ve endüstrileşmeyle birlikte iletilen mesajlar kalıcı değil geçici olmuştur. Hızlı bir şekilde tüketim beraberinde hızlı değişimi de getirmiştir. Dolayısıyla ilkel zamanlardaki duvar izleri günümüze kadar gelip kalıcı ve değişmez olurken, güncel duvarlar ise üretim tüketim ilişkisi bağlamında geçici ve değişken olmuştur. Eski duvarlarda kullanılan imgelerle dönemin insanların yaşayış biçimleri hakkında bilgi edinilirken, günümüz duvarlarındaki izler ise hızlı bir şekilde değişkenliğe uğradığı için düzlemde geçici bilgilerle karşılaşmıştır. Bu bakımdan günümüz duvarları uzun dönemsel bilgilerden ziyade kısa geçici bilgiler taşımaktadır.



Görsel 4. 1.Feyzi Çelikten, "Excel", karton üzerine karışık teknik, 100 cm x 150 cm, 2012.

Excel (Görsel 4.1.) isimli çalışmada kentin farklı yerlerinden buluntu nesnelere toplanıp kendi mekânında (Duvarlarda) fotoğraflanarak bazen görüntüye yeni imgeler katılarak bazen ise duvardaki görüntülerin bir kısmı doğrudan referans alınarak düz bir zemin üzerinde yorumlanmıştır. Plastik bağlamda boya, tutkal ve çeşitli boya türleri kullanılarak buluntu nesnelere zeminde istiflenip yeni bir anlatım elde edilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada çağımızın başında dünyanın küreselleşme evresinde ortak değeri olan “dil” ön planda tutulmuştur. Bunun nedeni ise sanatın değer yargılarının, amacının ve mesajının kozmopolit hale gelen “İngilizce” dili tarafından farklı coğrafyalarda okunabilmesinin kolaylaştırılmasıdır. Excel kelimesinin Türkçe çevirisine baktığımızda “başarı elde etmek, üstesinden gelmek, bir işten sivrilmek, herhangi bir konuda çok iyi olmak” anlamlarını taşısa da asıl amacının “ok” emojisiyle gösterilen yönün temelinde bu kavramların olmasıdır. Gösterilen ok birincil anlamda olan “yön” tarifinin yanında, ikincil bir anlam olarak başarıya giden yolun işareti bağlamında tasvir edilmiş ve bu da “Excel” kelimesiyle desteklenmeye çalışılmıştır. Buna paralel olarak düzlemde karşılaştığımız dönemin ünlü sokak sanatçısı Banksy’nin çalışması ise sokak dilinin farklı coğrafyaları ve kültürleri birleştirici yapı olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Gerçek bir duvar görüntüsünden esinlenen bu çalışma, resim düzleminde küçültüldüğü için ortaya hicivli görüntüler çıkmıştır. Örneğin izleyici resim düzleminin bir köşesinde “kiralık kombili 3+1 ayrı mutfaklı” ev ilanı ve diğer tarafta da “part time çalışacak takım arkadaşlarını arıyoruz” yazılarını görürken, diğer bir yanda ise bu ideolojileri eleştiren Banksy ile karşılaşırız.

Bu anlatımların yanında karşılaştığımız bir diğer anlatım ise dönemin ünlü televizyon şovu “Makine Kafa”nın tanıtım afişinin bulunmasıdır. Afiş doğrudan kanalın reklamı olarak değil, kanala konuk olacak olan izleyicilere bilet satmak adına özel bir kişi, kurum veya kulüp tarafından yapıştırıldığı tahmin edilmektedir. Bu bağlamda duvardan toplanan afişin bir kısmının yırtık olması da karşımıza tanıtım, satış ve ters ideolojilerin çakışını göstermektedir. Afişin belki birkaç dakika belki birkaç saat veya belki de bir gün önce bir kısmının yırtılmış olması, bizi bilinmezliğe doğru götürdüğü için kent duvarlarındaki imgelerin “bilinmez geçiciliği”ni göstermektedir. Bu bağlamda araştırmacı bu çalışmada, gözlemlenmeyen, yönetilmeyen ve belli bir irade tarafından sürekliliği göz önünde bulundurulmayan kent duvarlarından topladığı malzemeleri yeni bir düzlem üzerinde kompoze edip yorumlamaya çalışmıştır.

Bir diğerk çalışma olan “Mayıs” (Görsel 4.2.) tablosuna baktığımızda kent duvarlarının dönemseldeliğişikliğe uğradığını görürüz. Farklı sokaklardan toplanan buluntu malzemeler yeni bir düzlemdede kompoze edilmiştir. Dönemin siyasi değışiklikleri çalışmada ifade edilmeye çalışılmıştır. Orta boyuttaki iki binanın duvarları 100x150 cm ebatlarında küçültölmüş ve ortaya çıkacak imgelerin birbiriyle olan ilişkileri yeniden yorumlanmıştır. Çalışmada serinin temel yaklaşımı olan yabancı kelimeler göz önünde bulundurulmuş ve yönlendirici oklar ile kelimelerin yönleri gösterilmiştir. Muhtemelen “1 Mayıs işçi bayramı’ kutlamasına katılacağı düşünölen sanatçının tanıtım afişi yırtılarak dekolaj etkisi yakalanmaya çalışılmış ve form olarak kullanılmıştır. Düzlemin tam ortasında tüm bunlardan bağımsız kendi dünyasından sorumlu ev sahibinin “kiralık ev” ilanı bulunmaktadır. Düzlemin farklı yerlerine “Ticaret” sloganını kullanan araştırmacı, duvarların ücretsiz reklam panoları olduğunu göstermeye çalışmıştır.



Görsel 4.2. Feyzi Çelikten, “Mayıs”, karton üzerine karışık teknik, 100 cm x 150 cm, 2012.

Serinin üçüncü parçası olan “Uludağ Gezisi” adlı çalışmada, kent duvarlarından toplanan afişler resim düzlemi üzerinde bazen ters çevirerek bazen de plastik bağlamda kullanılan diyagonal çizgi ve leke kullanımı gibi istiflenmiştir. Ortaya çıkan kelimelerin birbiriyle olan bağlantılarından yeni anlatımlar amaçlanmıştır. Anlamaların oluşmasında “kültür” kavramı ön planda tutulmuş ve izleyici istediğı açıdan yorumlayabilme özgürlüğüne kavuşturulmuştur. Ayrıca araştırmacı bu çalışmada kent duvarlarının kültürler arasındaki ekonomik boyutunu gözlemlemeye çalışmıştır. şöyle ki; ekonomik ve eğitim düzeyi yüksek olan bölgelerin duvarlarında yazı, slogan afiş

gibi ifadelerle karşılaşmamız ekonomik ve eğitim düzeyi düşük olan bölgeye nazaran daha azdır. Düşük ekonomiye sahip bölgelerin duvarlarındaki yazılar ve buluntu nesnelere bölgede yaşayan insanların duygularının dışavurumudur. Bir amaç veya yaşama mücadelesi adına hayatını idame ettirebilmek için üstünden gelir sağlayacağı bir ürünün afişidir bu duvarlardaki nesnelere. Gerçek kent duvarından toplanan buluntu nesnelere ve fotoğraflanan yazılar belki de amaçladığı hayatı tam anlamıyla tadamadığı için, bunun hıncını slogan ve sitemlerle yansıtan bir bireyin iç dünyasının yansımasıdır bu duvarda tasvir edilmeye çalışılan. Bu bakımdan hem ticaret hemde sitem duygularını aynı anda barındıran bu serideki çalışmalarda, kent halkının duyguları ve yaşama biçimi ön planda tutulmaya çalışılmış, araştırmacı varsayımlarla kendi yorumlarını katmaya çalışmıştır.



Görsel 4.3. Feyzi Çelikten, "Uludağ Gezisi", karton üzerine karışık teknik, 100 cm x 150 cm, 2012.

Sınırsız bir mesaj bombardımanı olan kent duvarları, ülkeden ülkeye değişiklik göstermesinin yanında, aynı mahalledeki iki farklı duvarda da değişiklik gösterir. Bir sokakta karşılaştığımız siyasi bir partinin sloganı veya afişleri, hemen arkasındaki sokakta ise ters ideolojide olan bir partinin düşünceleri ile karşılaşmıştır. Yaz sezonunun gelmesiyle birlikte tatil acentelerinin tanıtım afişleri ve halka vadettikleri olanaklar, iki farklı kurum olmasına rağmen ticari yarışları aynı düzlemde yanyana gelmiştir.

Araştırmacı bu deneysel çalışmaları sekiz parça olarak ele almıştır. Kent duvarları yılın farklı zaman dilimlerinden gözlemlenip fotoğraflarla belgelenmiş ve buluntu

nesnelerle arşivlemiştir. Farklı imgeler ve farklı mesajlar yanyana gelerek bazen gizemli bir mesajın sinyalini verirken bazen de çok katmanlı düşüncelerin zıtlıkları gözlemlenmiştir. Teknik bağlamda ise resmin zemini bir duvar gibi kullanılmasının yanında kent duvarları gibide ele alınmıştır. Şöyle ki; toplanan buluntu nesnelere belli bir kompozisyon için herhangi bir sanat eğitimi görmüş veya görmemiş kişilere sunulmuş. Onlara çeşitli boyalar, kalemler ve fırça verilerek, yapmayı istediği şeyi bir ifade biçimi olarak ele alınması istenmiştir. Bu ifadeler sonucunda araştırmacıda projeye katılıp çok farklı düşüncelerin birleşiminden oluşan bu çalışmayı, gerek gördüğü yerlere arşivlediği farklı buluntu nesnelere ekleyerek görsel bütünlüğü korumaya çalışmıştır.

“Duvarlar” serisinde, sanatsal ifade biçimi bakımından dekolaj ve kolaj tekniğinin kullanımının yanından “süreç” de başlı başına ön planda tutulmuştur. Önceden bir film senaryosu hazırlayıp konuyu ele almak yerine, senaryonun ana başlıkları belirlenmiş ve süreç içerisinde alt başlıklar (Excel, 1 Mayıs, Vedat, City, ticaret...) oluşturulmuştur. Süreç içerisinde herhangi bir konuya bağlı kalınmak yerine tamamen kent duvarlarının sürprizlerle dolu mesajları resim düzlemi üzerinden doğaçlama bir şekilde oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan teknik olarak hazır buluntu malzemelerin yanında “süreç” de bir malzemeye dönüşmüştür.

Sonuç olarak bu anlamlar, bazen sürecin başında bazen de sürecin içerisinde yakalanmaya çalışılmıştır. Bilinçaltımızda yatan anlamlar süreç tarafından bilincimizin üstüne çıkabileceği gözlemlenmiştir. Tüm bu izler çevremizden izler taşımaktadır. Robert Rauschenberg’in dediği gibi; “öz-görselleştirme çevremizin bir yansımasıdır (Fineberg, 2013, s.168)”. Dolayısıyla araştırmacı bu anlamları yakalamaya çalışırken kendi oluşturduğu ve problem haline getirdiği bir takım sorunları, sürecin içinde de geliştirmeye çalışmıştır. Süreç içerisinde yapılan bu çalışmalarda, bazen rastlantısal bazen de bilinçli bir şekilde ortaya çıkan kompozisyonlarda, araştırmacının bilinçaltındaki düşünceleri tanımlanmaya çalışılmıştır.

Günümüzde kent duvarları genellikle güncel olaylar üzerinden şekillenmektedir. Bu duvarlar bazen sanatsal bağlamda şekillenirken, bazen de sosyo-kültürel değerlerin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan kent duvarları, Burhan Doğançay’ın onları “zamanın belgesi” olarak görmesi gibi bize yaşadıkları dönemin içinden izler taşıdığını ve bir kültürü tanımak açısından ikinci bir kaynakça olduklarını göstermiştir.

4. 2. Düzen ve Düzensizlik

Araştırmanın bu bölümünde ikinci seri olan “Düzen ve Düzensizlik” konu başlığı üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Çevremizde önemsemediğimiz düzensiz görüntülerin resim düzleminde düzenlenip, doğaya ait imgelerin tekrardan doğaya sunulmasıyla düzen ve düzensizlik ilişkileri sorgulanmaya çalışılmıştır. Serideki çalışmalar teknik olarak kolajın biçimselliği ve Arte Povera sanat akımının doğadaki buluntu nesnelere göz önünde bulundurularak, bazen doğrudan bazen de plastik bağlamda ele alınarak yorumlanmaya çalışılmıştır.

Bilindiği gibi ilkel toplumlar, kabilelerin değerli buldukları ve yeri geldiğinde tapındıkları, doğaüstü gücünün bulunduğu inandığı canlı veya cansız varlıkların tümüne “fetiş” demişlerdir. Günümüzde her sanatçının bir imge tarafından tanınması ve imgenin ona mal edilmesi fetiş imgeler olarak algılanmaktadır. Hayatın bir parçası olan bu imgeler, günümüze doğru gelindiğinde sanatçılara mal edilmiştir. Örneğin Edward Hopper’ ın ışık kullanımı, Jackson Pollock’ un akıtma ve püskürtme lekeleri, David Hockney ve Van Gogh’un naif renk kullanımına bakıldığında bu yaklaşım biçimleri onların birer imgesine dönüşmüştür. İmgeleri sanatçıların künyesi olarak düşünebiliriz. Bu bakımdan araştırmacı imge olarak kullandığı buluntu nesnelere künye olarak kullanmaya çalışmıştır.

“Düzen ve Düzensizlik” ismini verdiğimiz bu seride, sanatın değer yargıları bir yaşam tecrübesi üzerinden yorumlanmaya çalışılmıştır. Kentin farklı zaman dilimlerinde sokaklar, caddeler, pazar alanları, inşaat sahaları gibi mekânlar incelenmiş ve fotoğraflanmıştır. Tüm bu alternatif alanlardan toplanılan görüntüler yeni medya platformlarında (adobe yazılımları) araştırmacı tarafından yeniden kurgulanmıştır. Bu bakımdan doğada bulunan ve birçok kişi tarafından tıpkı kent duvarları gibi bilinçsizce oluşturulan düzensiz yığınlar fotoğraflanmıştır. Toplanan bu görüntüler tuval düzleminde nesnenin gerçek anlamından çıkartılarak bir fetiş nesnesine dönüştürülmeye çalışılmıştır. Pazara dair kasalar, elektrik direklerinin altındaki çöp yığınları, kent duvarlarının yazıları ve düğün alanına ait sandalyeler gibi çeşitli alanlar incelenmiştir. Bu bakımdan insanoğlunun hem maddi hem manevi besin kaynağı olan “Doğa” serininin kaynakçası oluşturulmaktadır.



Görsel 4.4. Feyzi Çelikten, “Yeşil”, tuval üzeri karışık teknik, 150 cm x 150 cm, 2013.

Alexandre Dumas; “sadece imgenin resme değil, resmin imgeye kattıkları da dikkat çeker.”

Düzen ve Düzensizlik serisinde sanatı bir ifade gücü olarak düşündüğümüzde belki de bir bilinç akışı içinde sanatta “neyin” değil “nasıl yapıldığının” önemli olmaya başladığı modern dönemlerin başlangıcına gideriz. Tüm yaşamda aradığımız anlamın günlük yaşam içinde herhangi bir “an” da ya da “nesne” de karşımıza çıkması ve bunların moleküler yapılar gibi birbirine eklenmesi; çağrışımların, açık uçlu ve çoğulcu bir söyleme doğru gitmesine neden olmaktadır. Bu açıdan “Düzen ve Düzensizlik” çalışmasında algı değişimi ve çoğulcu anlamlar üzerine yoğunlaşmaya çalışılmış ve yeni kapılar aralanmak istenmiştir. Bu bakımdan Dumas’ dan yapılan alıntıyla bu seride teknik ve biçimsellik üzerine yeni arayışlara girilmiştir. Hayatımızın içinde eşzamanlı olarak maruz kaldığımız görüntüler, sesler, zihinsel oyunlar vb. birçok uyarıcı karşısında elde edinilen buluntular, kolaj ve plastik değerler bağlamında ele alınmaya çalışılmıştır.

Düzen ve Düzensizlik serisinde, sanatın “basit” buluntu nesnelere olabileceği gösterilmeye çalışılmaktadır. Marcel Duchamp ile birlikte biçimciliğin yerini düşünceye bıraktığı ve özellikle de günümüzde her şeyin bir sanat nesnesi olabileceğini gösteren çağımızda pazarlarına dair imgeler kullanılmıştır.

Kasa imgesi çağımızda özellikle endüstrileşmeyle birlikte artan nüfusu temsil etmektedir. Kasalar yalnızca gördüğümüz nesnenin temsilcisi değil, aynı zamanda çağımız insanının birer yansıması olduğu düşünülmüştür. Kullanım açısından insanın

kontrolünde olan bir pazar kasası aslında onu elinde tutan günümüz insanını anlatmaktadır. Nasıl ki bir pazar kasası bir insan tarafından bir işlev doğrultusunda kullanılıyorsa, günümüz insanı da tıpkı bir kasa gibi işlevini yerine getirmek için ağır şartlarda çalıştırıldığı gözlemlenmiştir. Bu bakımdan kasalar çalışması iş olanaklarının az çalışma olanaklarının zor olduğu günümüz insanının sosyal durumunu göstermeyi amaçlamıştır. Bir fabrika veya endüstriyel çalışma sahasına baktığımızda tüm bireyleri çalışan sınıf olarak görürüz. Oysaki bu çalışan kişilerin aynı olmalarının yanında farklı dünyalara sahip oldukları söylenebilir. Bütüncül olarak baktığımızda kasaların genellikle aynı renk tonlarında olduğunu görürüz fakat daha detaya indiğimiz vakit bütün tonların kendi içinde renk sıkalası oluşturduğu ve çoğunun birbirinden farklı olduğunu görürüz. Tıpkı aynı platformlarda çalışan ve aynı görünen ama kendi içinde farklı olan işçiler gibi.



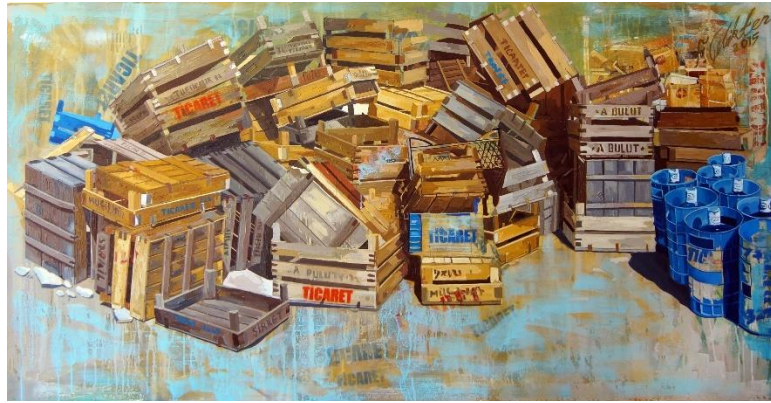
Görsel 4.5. Feyzi Çelikten, “Mavi Dünya”, tuval üzeri karışık teknik, 110 cm x 130 cm, 2015.

Bazı kasa çalışmalarında yazılar kullanılmıştır. Bu yazılar hem bir önceki “duvarlar” serisinden izler taşımış hem de çalışan işçi sınıfının üstündeki gerçek bir ürün ve insan arasındaki farklılıklar ve benzerlikler belirtmeye çalışılmıştır. Sürekli değişken halinde olan ürünler bir bölgeden başka bir bölgeye taşınır ve satış ürünü olarak pazarlanırken, insanların da işsizlik olaylarından dolayı tıpkı bir ürünün başka bir bölgeye taşınması gibi göç etmek zorunda kalmışlardır. Zorunlu göç sonucunda yeni bir kültüre ve ortama ayak uydurmaya çalışan birey, bu yeni ortamında çatışma yaşadığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle “Düzen ve Düzensizlik” serisinde sıklıkla karşılaştığımız ticari yazılar, bireyin maruz kaldığı zorunlu göçün temelinde yatan “burjuvazi” gösterilmeye çalışılmıştır.



Görsel 4.6. Feyzi Çelikten, “Birlikte”, tuval üzeri karışık teknik, 90 cm x 150 cm, 2015.

Birçok kompozisyonlarda karşılaştığımız “Ticaret” yazıları çeşitli hareketler bağlamında kullanılarak, izleyicinin okuma açısına göre düz, yatay ve ters çevrilerek, günümüzde ticaretin ne kadar değişken ve tutarsız olduğu gösterilmektedir. Bu anlamsal ifade elde etmenin yanında “yazı” özellikle içinde olduğumuz dijital çağda herşeyin görsel olarak anlatma grişimin yanında “yazı” ve Görsel” bir arada kullanılarak sanat eserinin değer yargıları sorgulanmaya çalışılmıştır. Yazı bilindiği gibi ilkel zamanlardan günümüze kadar dönüştürülerek ulaşmıştır. Günümüz olanaklar doğrultusunda yazı çeşitli dijital platformlarda kurgulanarak ikinci bir platform olan resim düzleminde hem plastik bağlamda hemde dijital bağlamda sorgulanmıştır. Bu bakımda resimlerde kullanılan yazılar, kendi platformunun yanında farklı bir düzlemdeki anlamsal bütünlüğünde sorgulanmıştır.



Görsel 4.7. Feyzi Çelikten, “Panoramik Düzen”, tuval üzeri yağlı boya, 110 cm x 210 cm, 2015.

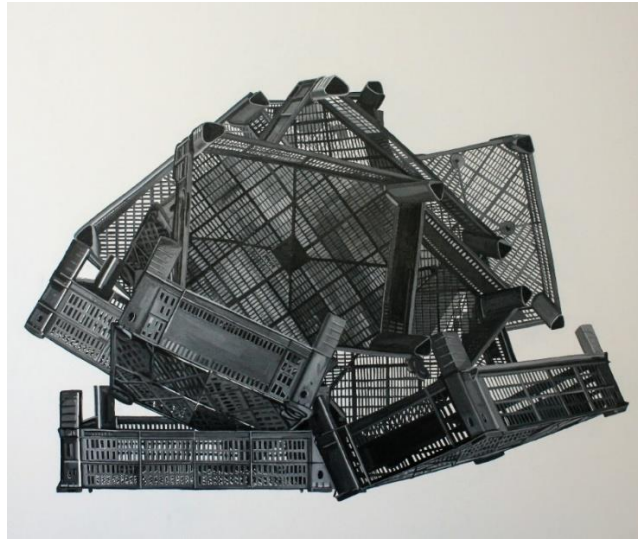
Bu çalışmaların bir kısmında çalışan işçi sınıfı betimlenirken süreç içerisinde dönemin değişimine göre yeni konulara yorum getirilmeye çalışılmıştır. Örneğin işçi sınıfının altında yatan gizli güç olan “ticaret” zaman içerisinde sanat eserlerinin satışında da boy göstermeye başlamıştır. Yazıların ve kullanılan imgelerin bazen en üst katmanda bazen orta katmanda ve bazen de en alt tabakada bulunmasıyla, günümüz sanat eserlerinin ticaretin katmanları içindeki yeri gösterilmeye çalışılmıştır. Bu gözlemler sonucunda ticaretin sanat eserlerinin üstüne geçtiği veya altında kaldığı söylenebilir. Netice olarak bu seride ticaretin etkilediği her türlü eylem sorgulanmaya çalışılmıştır. Sorgulanan problem kasa imgesi ile sınırlı kalmamış doğaya ait endüstriyel ürünlerde ele alınmıştır. “Eysel Atık” (Görsel 4.8.) çalışması bu bakımdan kasa imgesi dışında kullanılan diğer imge olmuştur.

“Eysel Atık” çalışmasının temelinde de işsizlik ve ticaretin belirtileri yatmaktadır. Zorunlu göç etmiş bireyin gittiği mekanda içinde olduğu durumun göstergesidir. Hayata dair izler taşıyan bu çalışmada, hayatımızın her alanında karşılaşılabileceğimiz görüntü tuval düzlemi üzerinden kompoze edilmiştir. Aynı imgelerin birbirini takip etmesi zaman içerisinde ticaretin bireyi “tek tipleştirdiği” ve “aynılaştırdığını” gösterme amacı taşır.



Görsel 4.8. Feyzi Çelikten, “Eysel Atık”, tuval üzeri yağlı boya, 110 cm x 140 cm, 2016.

Serinin son işinde ise bireyin maruz kaldığı zorunlu göçten dolayı, yüksek yaşam kalitesi ve gelecek umuduyla hayal kırıklığı yaşadığı mekânın mekânsızlaştığı gözlemlenmiştir. Şöyle ki; sanayi devrimiyle birlikte yaşam şartlarının değişmesi ve ulaşımın imkanların artmasıyla birlikte birey yıllardır mekan olarak bellediği alanlar hızlı bir şekilde değişkenlik gösterdiği görünmüştür. Hızlı değişimler ve göçler mekan kavramını yok ettiğini gözlemleyebiliriz. Gittimiz mekan şartlardan dolayı hızlı bir şekilde başka bir mekana dönüşmeye imkan sunmuştur. Bu bakımdan bu hızlı değişkenlikler var olan kalıcı mekanı mekansızlaştırdığını görürüz. “Mekansızlaşma (Görsel 4.9) adlı çalışmada araştırmacının kendisine ait bir imgeyi bir mekansızlık içinde resmetmiştir. Böylelikle biz bu mekanı herhangi bir yere ait olmaktan ziyade her yerde olabileceğini ve bir o kadarda olamayacağını görmekteyiz. İmge olarak serinin parçası olan kasa kullanılmıştır. Kasaların aynı renkte olması insanların aynılaştığı ve bu aynılaşma içinde de mekânın yok olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. “Sanayi devrimi” çağımızda insanlara ait olmadığı yere ait olabilme zorunluluğu vermiştir. Bunun nedeni ise araştırmanın birinci bölümünde ele alınan sanayi devrimi ve onun yarattığı zorunlu göçtür. İnsanlar sanayileşmiş kentlere göçler başlatmış ve orada daha önce hiç görmediği kişiler, eşyalar, nesnelere vb. ile yaşamak zorunda kalmıştır. Ama birey burada bedenen var olsa da ruhen hiç var olamamıştır. Bu bakımdan mekân kavramı bu çalışmada yok edilmiştir. Birey çağımızda tıpkı bu resimde olduğu gibi beyaz bir boşlukta kalmıştır. Aidiyetlik duyguları yeniden sorgulanmaya çalışılmıştır.



Görsel 4.9. Feyzi Çelikten, “Mekansızlaşma”, tuval üzeri yağlı boya, 110 cm x 130 cm, 2019.



Görsel 4.10. Feyzi Çelikten “Mekansızlaşma”, tuval üzerine yağlı boya, 110 cm x150 cm, 2019

Mekan kavramı çeşitli kompozisyonlar ve imgeler ile bir seri halinde ele alınmış ve beyaz düzlem mekansızlaşmaya bir göndermede bulunmuştur. Serinin diğer bir parçası olan “Mekansızlaşma” (Görsel 4.10.) adlı çalışmada ise bireyin bu mekansızlığı karşısından bir mekan yaratma umudu gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bakımdan çalışmanın biraz daha renkli olması araştırmacının umut ettiği “mekanlaşma” kavramına bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak yedi yıla yakın bir süredir üzerinde çalışılan bu seride; çalışan sınıf, ticaret, göç, mekân ve aidiyetlik duyguları sorgulanmaya çalışılmıştır. Serinin bir süreç olduğunu gösteren çalışmalara, zaman içerisinde dönemin etkilerine göre yeni imgeler eklenmiş yâda çıkartılmıştır. Bu bakımdan genel araştırmanın temel konusu olan “malzeme” 20.yy.’daki ifade biçimleri gibi bazen somut olarak bazen de soyut olarak kullanılmıştır. Örneğin kent pazarından toplanan kasalar somut bir şekilde doğrudan kullanılırken, göç aidiyet, çalışan, ticaret vb. gibi kavramlar ise malzeme bağlamında soyut olarak kullanılmaya çalışılmıştır.

Araştırmacı kendisini yaşadığı çağın bir temsilcisi olarak düşündüğü için çalışmalarını genellikle gerçek çevresinden oluşturmaya çalışmıştır. Aynı seri üzerinde farklı heyecanlar yakalamanın yanında, farklı serilerde denemeye çalışmıştır. Yaşadığı çağın gözlemcisi olduğunu düşünen araştırmacı, aynı zaman dilimlerinde oluşturduğu üçüncü serisi olan “zaman, fotoğraf ve mekan” kavramları üzerinden farklı bir seride ele almaya çalışmıştır.

4.3. Zaman, Fotoğraf, Mekan

Zamanı bir fotoğraf için vazgeçilmez bir imge olarak düşünebiliriz. Çağımızda yeri geldiğinde sanatsal bağlamda başlı başına bir ifade biçimi olan zaman, birçok disiplinin birleştirici ögesidir. Araştırmanın bu bölümünde hayatımızın her anına nakşeden “zaman” kavramı çağın teknik olanaklarıyla yorumlanmaya çalışılmıştır. Diğer serilerde olduğu gibi bu seride de teknolojik olanaklardan faydalanılmış ve ortaya çıkan yeni malzemelerle ifade biçimleri tanımlanmaya çalışılmıştır.

Araştırmacı bu bölümde malzeme olarak “zaman, fotoğraf ve mekan” üçlü kavram arasında gözlemlendiği alanları fotoğraf makinesiyle belgelendirmiştir. Onlara malzeme olarak anın atmosferini not ettiği yazıları eklemiştir. Empresyonizlerin zaman kavramını referansala üretilmeye çalışılan bu çalışmalarda “zaman” kavramını çağımızın teknolojik olanklarından dolayı biraz daha belirgindir. Emresyonizmde ki zaman kavramı günün üç bölümünden (sabah, öğlen, akşam) birinde karşımıza çıkarken, araştırmacının çalışmalarında ise zaman kavramı bu üç bölümünde içine girilmeye çalışılmış ve ana dair görüntüler elde edilmiştir. Bu bakımdan araştırmacı zamanı bir malzeme olarak bu seride de ön planda tutmuştur.

Bundan dolayı bu bölümde, çekilen fotoğraflar yazı ile desteklenmiş ve çeşitli kâğıtlar üzerine bazen transfer tekniği kullanılarak bazen de doğrudan yağlı boya ile yorumlanmıştır. Bundan dolayı bu bölümde araştırmacının çektiği fotoğrafları kendi zaman diliminde ve kâğıt düzlemine pentür olarak yorumladığı sürecin içinde not ettiği “an” a dair notları göstermeye çalışılacaktır.



Görsel 4.11. Feyzi Çelikten, “Kantin 11:45”, kâğıt üzeri yağlı boya, 35 cm x 50 cm, 2017.

“Kantin 11:45”

Dışarıda kara küsmüş güneş evrenin hâkimiyetini elinde tutarcasına bir okul kantinini aydınlatıyordu. Farklı kültürün ve düşüncelerin bazen aşkların bazen gelecek kaygılarının tartışıldığı kantin. Dakikalar sonrasında günün ilk evresindeki ders dilimi zamanı sona erecek bu düşünceler tekrardan canlanmaya başlayacaktı. İçerisi birden kalabalıklaşmaya başladı. Masanın bir köşesinde sigaralar sarılırken diğer köşesinde ne yenileneceği üzerinde fikir alışverişi yapılıyordu. Bağırıyordu “salçalı tost hazır” diye satış sorumlusu. Masasından kalkıyordu bir eli cüzdanda “kyk” bursu ile ayı idare eden Anadolu çocuğu. Bir süre sonra kalabalıklaşmaya başlıyordu ortalık ve birbirinden çok farklı şeyler konuşuluyordu kimsenin kimseden sorumluluk duymadığı bir şekilde. Adeta bir resmin düzlemine dönüşüyordu her şey. Konuşulan çok farklı konulardan yeni fikirler, yeni malzeme olarak insanlar ve mekân olarak kantin bir resim düzlemi için hazırdu tamamen. Masanın diğer köşesinden kantini toplumsal hizmet bağlamında görev bilmiş bir öğrenci gurubu “korint” sütun çizmişti. Ve bir tarihin görsel kalıntıları yaşıyordu evrilen bir mimari içinde. Diğer bir yandan Maleviç bize selam gönderiyordu siyah beyaz kareler içinde. Dışardan izlenimcilerin sesi yükseliyordu, buğulu ve güneşli bir hava içinde. Dakikalar sonra tüm bu geçici dünyadan sadece oraya ait nesnecikler kalmaya başladı. İnsanlardan, düşüncelerden izler kalmıştı sandalye ve masaların üzerinde, ekmek kırıntıları birikmiştir tekli masada, fırça ve faraş harekete geçiyordu yavaştan. Ortalık silinmeye başlanılıyordu görevli tarafından az önceye ait tüm duygular ve anılar. Yeni fikirler için zemin olmaya başlıyordu askeri biçimde sıralanmış masa ve sandalyeler. Ve bu yaşanmışlıklar tüm saflığıyla hazırlanmaya başlıyordu bir sonraki günün başlangıcında vernik gibi ortalığı aydınlatan 11.45 ışığıyla.



Görsel 4.12. Feyzi Çelikten, “Mutfak 14:45”, kâğıt üzeri yağlı boya, 20 cm x 38 cm, 2017.

“Mutfak 14:45”

Havanın atmosferi şüphesiz ki birey üzerinde ruhsal etkiler bırakıyordu. Saat ikiden dakika sayıyor. Dışarda yağmurdan sonra oluşan ufuk çizgisinin hemen üzerinden gökkuşağı bize göz kırıyor, etekleri zil çalarcasına canlı ve saf. Az öteye gelince menekşeler kokuyor, hafif bir toprak rengi ve hemen yanında yağmur suları göç etmeye başlıyor toprağa karışarak. Uzun yolculuk sonucunda akan dereler çamurlaşmaya başlıyor tıpkı hayallerine ulaşamayan bir öğrenci gibi. Hemen dibimizde şemsiyeler beliriveriyor ve ortaya çıkıyor önceden planlı yaşayan yaşama sevinci olan bireyler. Tozlanmış şemsiyeler çamur olmaya başlıyor. Siyah griye dönüşüyor. Âdeta günahlarından arınıyor şemsiye ve bir süre sonra ortaya çıkıyor şemsiyenin kendi benliği. Ayarlarıyla oynanmış yağmur bir hızlanıyor ve bir yok oluyor sanki gökkuşağını kovalarcasına ve çocuk gibi saklambaç oynarcasına. Neticede kazanıyor gökkuşağı ve kapanıyor şemsiyeler kendi ile beraber anın kokusuyla. Çıkmaya başlıyor duvar dibinde yağmurdan saklanan çocuklar. Mahalle sakinleri toprak kokusuna hasret kalmış bir şekilde açıyor Fransız balkonlarını, dalgalanmaya başlıyor kapılardan sineklikler. Evin büyük bölümünden içeri bir ışık sızmaya çalışıyor, içerideki nesnelere ulaşma hasretiyle. Ve bir süre sonra açının doğrulmasıyla bilardo topu gibi sağa sola çarparak yılan gibi kıvrılıyor içeriye ışık. İçeride yeni bir dünya oluşuyor sanki güneşe hasret yeni temizlenmiş mutfakta. Karnesinden memnun bir çocuk sevinci gibi aydınlanmaya başladı nesnelere gerçek rengi ve gölgesi. Ve tamamlandı dakikalar içerisinde doğanın güç gösterisi. Kaldı bize ondan sadece bir mutluluk izleri ve bunların hepsi yansıdı bir mutfağa, 14.45 ışığı ile.



Görsel 4.13. Feyzi Çelikten, “Gece Vardiyası”, kâğıt üzeri yağlı boya, 29 cm x 42 cm, 2017.

“Gece Vardiyası”

Zifiri bir karanlık basmıştı Arnavut kaldırımlarını, taşların arasına sıkışmış sigara izmaritlerinin parlarcasına. Az öteden sokak lambası aydınlatıyor, kireçli duvarlarıyla bir öğrenci evini. Çalışma masasında dünden kalma bir kahve fincanı. Sigara kokusu göç etmeye başlamış, son demlerini yaşayarak. Fonda Pink Floyd bize eşlik etmektedir bitpazarının köşelerinden çıkmış eski bir plak ile. Gece, vardiyasını sabaha teslim etmek üzere, erkenci olanlar yavaştan çıkmaya başlıyor demir parmaklı evlerinden. Ekmek arabası geçiyor az öteden güne başlama heyecanıyla. Tekrar içeri çevriliyor gözler ve Pink Floyd’dan sonra beliriveriyor Queen ve onu takiben Erkin Koray, Cem Karaca...



Görsel 4.14. Feyzi Çelikten, “Çay”, kâğıt üzeri yağlı boya, 30 x 42 cm, 2018.

“Çay”

*Bir çay içilir,
Tophane yokuşunu çıkarken,
tarlabası ve taksim arasında, galata önünde...
Bizans izlenir...
Martılar sesiyle Ayasofya güzelliğiyle,
Yaslanılan duvarda beliriverir âşıkların sözü,
“Sonra çay bize bir gerçeği daha öğretti,
Bekleyen her şey soğur, acır ve bayatlar”.*

SONUÇ

İnsanlık tarihi boyunca doğa, gizeminin günden güne arttığı ve çözülmesi gizemli bir sihirli kutu gibi olmuştur. İnsanoğlunun yüzyıldır doğa ile olan mücadelesi bilinmez çıkmazlara doğru gitmektedir. Bilimin çözemediği doğaüstü bir takım olaylar karşısında insanoğlu, bu bilinmezliğe ilahi inançla karşılığını vermiştir. Mistik olaylar ve ilahi inançlar insanoğlunun tarih boyunca farklı yaklaşımlar doğrultusunda güncellediği olaylar olmuştur. Nesnelere bazen doğrudan tapınılacak materyaller olurken zaman içerisinde bu materyallerin yerini bilimin gücüne teslim ettiklerini görürüz.

İnsanoğlunun bir inanç uğruna dünyevi huzuru bulmak adına manevi güç olarak gördüğü nesnelere ve malzemeler zaman içerisinde herkesin ulaşabileceği ve gizeminin kalamadığı gözlemlenmiştir. Nesnenin ilahi gücünden bilimsel gücüne geçişi, özellikle Rönesans, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi gibi köklü değişikliklerde olmuştur. Özellikle Sanayi Devrimi'yle birlikte göçlerin başlamasıyla, insanoğlunun yeni yerler ve yeni çalışma sahalarına endeksli çalışmaya başlaması yeni sorgulama konuları ve günden güne değişimlerin yaşandığı yenedünyanın ilk adımları atılmaya başlanılmıştır. Bu değişiklikler doğrultusunda araştırmanın temel konusu olan malzeme, günden güne yerini ilahi güçten dünyevi ve sanatsal bir gücü bırakmıştır.

Tarih boyunca özellikle 20.yy. çerçevesinde çoğulcu bir anlatımla malzeme kullanımı ve bunların doğrultusundan yeni ifade biçimleri yakalanmıştır. Bu biçimlerin temelinde 18.ve 19. yy.'daki bilimsel ve endüstriyel hareketliliklerin yeri oldukça önemlidir. İnsanoğlunun gelişim ve değişim karşısında yeni arayışlara girmesi ve daha fazlasını arzulamasıyla birlikte aklın ön plana çıktığı ve bilek gücünün yerini aklın gücüne bıraktığını görmekteyiz. 18. ve 19.yy.'da bu hızlı değişimler gelişirken sanat tarihinde de oldukça önemli değişiklikler olmuştur. O zamana kadar hiçbir dönemde görülmemiş öznel ifade biçimleri doğmuş, sanatın merkezine bireyin (sanatçı) konduğu yaklaşımlar önem kazanmaya başlanmıştır. Bu yaklaşımlar doğrultusunda modern sanatın ilk adımları atılmış ve bunun içerisinde birçok alternatif ifade biçimleri ortaya çıkmıştır.

Modern sanatta özellikle Kübizm ile birlikte boy göstermeye başlayan "Soyut Sanat", temelinde bireyi ve bireyin iç dünyasını yansıtmayı amaçlamıştır. Yıllardır süregelen tuval resmi ve boya malzemelerini yerini çağdaş ve endüstriyel ürünlerin kullanıldığı alternatif malzeme kullanımlarına bırakmıştır. Bu süreç zarfında temel

plastik unsurların (boya, renk, tuval...) önemi ötekileştirilmemiş, aksine yeni malzemeler ile birlikte kullanılmıştır.

20.yy.'da resim düzleminde malzemelerin üç boyuta dönüştüğünü görürüz. Bu yaklaşımın temelinde hem yüzyıllardır süregelen geleneksel sanata karşı bir başkaldırı, hem de sanatın değer yargılarının çağın özelinde sorgulamak olmuştur. Bu çağın ortalarında sanatçıya, için her şeyin bir sanat malzemesi ve bir ifade biçimi olabileceği özgürlüğü sunulmuştur. Bu özgürlük karşısında sanayi devrimin getirdiği "zaman" ve "hız" kavramı, modern sanatın başlı başına uğraş alanı olmuştur. Birbirinin küllerinden doğan yeni akımlar, malzeme kullanımı ve ifade biçimleri, bir alternatif sunarken, yeri geldiğinde birbirinin tekrarı olmuştur.

20.yy.'da malzeme kavramının başlı başına bir ifade biçiminin olması, bize sanatın değer yargılarını yeniden sorgulamamız gerektiğini göstermektedir. Özellikle Marcel Duchamp'ın Ready-made (hazır nesne) çalışmaları sanatın maddesel boyutundan manevi-düşüncel boyuta taşındığını göstermektedir. Bu netice doğrultusunda biçimsel formların somut dışavurumları, sanatın düşüncenin bir yansımasının olduğunu göstermektedir. Çünkü ifade biçimi olarak değişen malzemelerin (kolaj, fotomontaj, asamblaj, dekolaj, ready-made, performans, arte povera...) ortak bulunduğu nokta düşün olduğunu görmekteyiz. Bu gösterge doğrultusunda sanatın 20. yy.'dan günümüze kadar düşünce temelli geliştiğini söyleyebilir. Yani malzeme kullanımının önemi kadar, düşüncenin sanatsal bağlamda estetikliğinin de önemli olduğunu söyleyebilir.

Yaşadığımız çağda sanatın 20.yy. modern sanatın bir yansıması olarak devam ettiğini görürüz. Her şeyin sanatsal bir malzeme olabilmesine müsait olduğu bu dönem içerisinde şüphesiz ki en büyük sanatsal malzemenin "teknoloji" olduğunu söyleyebilir. Çağın olanakları ile üretilmiş olanın yeniden üretilmesi, bunların seri olarak çoğaltılması, yeni sanal platformların gelişmesiyle birlikte sanatın mekanın yer değiştiğini, tuval, ready-made, yerleştirme gibi ifade biçimlerinin dışında Video Sanatı'nın gelişmesi gibi ilerlemeler, sanatın değişim arifesinde olduğunu göstermektedir. Bu değişimler neticesinde bir varsayımda bulunacak olursak, ilerleyen süreç zarfında sanatın birincil malzemesinin teknoloji olduğunu söyleyebilir. Şöyle ki; teknolojik olanaklarla elde edilen malzeme veya ifade biçimlerinin yanında sanatın ikincil bir malzeme olabileceği sanal platformları düşünebilir. Modern sanatın bireyi merkeze koyma anlayışı, sanal platformlarda da aynı yaklaşım benimsenmektedir. Tüm sanatçılara eşit olanaklar sunan bu platformlar ilerleyen zamanlarda sanatın

malzemesinin ve mekanın burası olabileceğini göstermektedir. Yaşantımızın çoğunun geçtiği sanal platformlar ortak buluşma ve paylaşım noktası olduğunu görmekteyiz. Günümüz bir sanat malzemesi olarak sanal platformlar, tüm bireylere eşit imkanlar sunmaktadır. Örneğin herkese eşit karakter sayısında yazı yazma (Twitter), herkese eşit ölçülerde görsel paylaşım ve video paylaşım (İnstagram), yada tüm bunların yanında sınırsız paylaşım seçeneği sunan farklı platformlar (facebook, youtube...) bulunmaktadır. Bu bakımdan sanatsal bir ifade biçimi olarak bu tarz platformların çağımız en büyük buluşma platformlarını oluşturmaktadır. Bunların ileriki zamanlarda daha da büyümesi ve sadece salt olarak sanat ürünü yerine görselin veya fikrin pazarlanacağı mekanlar olabileceği hiç şaşırılmayacak bir durumdur. Çünkü her dönem kendi imkanlarına göre şekillenir. Modern sanat için sanayi devrimi ve endüstriyel gelişmeler ne kadar önemli olduysa, çağımız ve gelecek içinde teknoloji ve sanal platformlar malzeme ve ifade biçimleri için o denli önemli olacağı ön görülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Apollinaire, G. (2014). *Kübist Ressamlar Estetik Düşünceler*. İstanbul: Janus Yayıncılık.

A. Antmen, (2002) *Doğançay New York'un Mavi Duvarları*. İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.

Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitapevi.

Baykam, B. (1993). *Post-Duchamp Krizi. Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji*. İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları.

Basalla, G. (1996). *Teknolojinin Evrimi*. (Çev: C. Soydemir). Ankara: TÜBİTAK.

Batur, E. (1997). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev: N. Saybasılı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Butler, C. (2010). *Modernizm*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Brain, O'D. (2010). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânın İdeolojisi*. (Çev: A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (Çev: E. Erment). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Bulut, Ü. (2003). *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Berger, J. (1992). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (Çev: Y. Salman, M. Gürsoy). İstanbul: Metin Yayınları.

Bazin, G. (1980). *Empresyonistler Manet*. İstanbul: Baskan Yayınları A.Ş.

Cox, N. (2000). *Cubism*. London: Phaidon Press.

Cumming, R. (2008). *Görsel Rehberler Sanat*. (Çev: A. I. Önel ve A. Çetinkaya). İstanbul: İnkılap Kitapevi.

- Danto, A. C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (Çev: E. Berktaş ve Ö. Ejder). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir, F. (2000). *Art Book Cezanne*. (Çev: Ö. Özbek). Ankara: Dost Kitapevi
- Dağtaş, E. (2014). *Kamusal Alan ve Medya: Münevver Karabulut Cinayetinin Basındaki Yansımaları*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Dickerson, M. (2018). *A'dan Z'ye Sanat Tarihi: Tarihöncesinden Postmodern Zamanlara Görsel Sanatlar*. (Çev: O. Düz). İstanbul: Sel Yayınları.
- Deane, P. (1988). *İlk Sanayi İnkılabı*. (Çev: T. Güran). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ersoy, A. (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.
- Everdell, W. R. (2012). *İlk Modernler Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller*. (Çev: H. Kocaoluk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eczacıbaşı, Ş. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- Eczacıbaşı, Ş. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (3. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- Eyüpoğlu, S. İpşiroğlu, M. Ş. (2013). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Edgü, F. (2011). *Görsel Yohuculuk Toplu Sanat Yazıları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev: G. Alpdoğan ve F. C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Foucault, M. (2018). *Manet Velazquez ve Estetik Modernizm*. (Çev: S. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (Çev: S. A. Eskier ve G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Freeman, C. ve Louça, F. (2013). *Zaman Akıp Giderken Sanayi Devrimlerinden Bilgi Devrimine*. (Çev: O. S. Binatlı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Freyer, H. (2014). *Sanayi Çağı*. (Çev: B. Akarsu ve H. Batuhan.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Ö. Erduran ve E. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Gombrich, E. H. (2011). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Ö. Erduran ve E. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Germaner, S. (1996). *1960 Sonrasında Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Güvemli, Z. (2005). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gimpel, J. (1996). *Ortaçağda Endüstri Devrimi*. (Çev: N. Özüaydın). Ankara: TÜBİTAK.
- Gayford, M ve Hockney, D. (2017). *Mağaradan Bilgisayar Ekranına Resmin Tarihi*. (Çev: M. Haydaroğlu İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Çev: F. Tepebaşılı). Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Hout, L. J., Thalmann, J.P., Valbelle, D. (2000). *Kentlerin Doğuşu*. (Çev: A.B. Girgin). Ankara: İmge Kitabevi.
- Henry, J. (2009). *Bilim Devrimi ve Modern Bilimin Kökenleri*. (Çev: S. Değirmenci). İstanbul: Küre Yayınları.
- Hodge, S. (2014). *Cezanne 500 görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*. (Çev: S. Yörüker) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hobsbawm, E. J. (2003). *Sanayi ve İmparatorluk*. (Çev: Y. Gülerman ve A. Ersoy). Ankara: Dost Kitabevi.
- Kosuth, J. (1980). *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı. Sanat Olarak Betik*. (Çev: Ş. Aysan). İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayınları.
- Karavit, C. (2008). *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*. İstanbul: Telos.
- Keser, N. (2018). *Sanat Metodolojileri Sanat Tarihi ve Sanat Eleştirisi*: Ankara: Ütopya Yayınları.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Krishan, K. (2004). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma: Çağdaş Dünyanın Yeni Kurumları*. (Çev: M. Küçük). Ankara: Dost Kitabevi.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: C. Çapan ve S. Özis). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: C. Çapan ve S. Özis). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. C. Çapan ve S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Lefebvre, H. (2015). *Kentsel Devrim*. (Çev: S. Sezer). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leroy, C. K. (2006). *Gerçeküstücülük (Sürrealizm)*. (Çev: M. T. Yalım). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Lancri, J. (1995). *Sanat ve Tabular*. (Çev: Sibel Köse). Ankara: Solaris İletişim Yayınevi.
- Marx, K. (2006). *Sosyoloji ve Felsefe Karl Marx*. (Çev: A. Margosyan). İstanbul: Belge Yayınevi.
- Ocvirk, G. O., Stinson R. E., Wigg P. R., Bone R. O, Cayton D. L. (2013). *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama*. İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Philips, S. (2016). *İzmler: Modern Sanatı Anlamak*. (Çev: D. N. Özer). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Pessoa, F. (2016). *Huzursuzluğun Kitabı*. (Çev: S. Özen). İstanbul: Can Yayınları.
- Shiner, L. 2004. *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M. Tanyeli, U. (2011.) *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turani, A. (2008). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turani, A. (2013). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tadorov, T. ve diğerleri, (2011). *Sanatta Bireyin Doğuşu*. (Çev: Esra Özdoğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak*. (Çev: F. C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tansuğ, S.(1988). *Sanatın Görsel Dili*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Türk Dil Kurumu, (1998).*Türkçe Sözlük*, (Cilt 2).(s. 1083.) Ankara.

Taşçı, H. (2014). *Bir Hayat Olarak Şehir, Mekan, Meydan: Şehir Bir Terbiyenin ve Zevkin Etrafında Teşekkül Eden Müşterek Bir Hayattır*. İstanbul: Kaknüs Yayıncılık.

Ulusoy, M. D. (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Uygur, N. (1989). *Çağdaş Ortamda Teknik*: İstanbul: Ara Yayıncılık.

Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden postmodernizm Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden postmodernizm Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yurtsever, H. (2014). *Kozmos-Kaos-Kübizm*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Yetişken, H. (1998). *Estetiğin ABC' si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yayımlanmamış Doktora ve Yüksek Lisans Tezleri

Akyüz, D. (2008). *Land Art'tın gelişimi ve yerleşik sanata dönüşümü*. Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi. İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Bozkurt, A. (2014). *Gerçeklikten yeni gerçekliğe*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Bilgili, M. (2012). *Dışavurumcu resimde modern insanın yabancılaşması insan doğası, yabancılaşma ve adalet üzerine prometheus İmgeleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale: T.C. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Esenoğlu, E. (2010). *Marcel Duchamp ve 20.yy. sanatına postmodern yaklaşım*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Güneş, D. (2001). *Sanat eğitiminde görsel ifade aracı olarak kolajın yeri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Eğitim bilimleri Enstitüsü.

Güneş, N. (2013). *Resim sanatında kolaj, asamblaj ve türk resmine yansımaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: T.C. Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kilimci, P. (2012). *Anish Kapoor'un Mekan ve Malzeme Anlayışı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özkaya, Y. (2007). *1960'dan günümüze çağdaş sanatta heykelin konumu*. Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi. İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- Şen, S. (2002). 1950 sonrası türk resminde nesne. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Şenkan, E. (2017). *Beden kullanımı ve performans sanatı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Işık Ünivesitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Makaleler

- Bahadır, U. (2018). George Grosz Eserleri Üzerinden Dada ve Mizah Bağıntısı. *Yıldız Journal of Art and Design*, 5 (01), 18-32.
- Batur Çay, M. (2017). Francisco Goya' nın Kâbus Resimleri Üzerine Bir İnceleme. *Yıldız Journal of Art and Design*, 4 (2), 88-103.
- Ergün, C. (2012). Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj-fotomontaj. *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Makale Koleksiyonu*, 5-19.
- Nihan Erol Şahin, A. ve Kayalıoğlu, S. (2016). I. Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Dergipark Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10 (19), 184-207.
- Okan, M. (2006) . Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya'nın "Savaşın Felaketleri" Dizisi İçin Notlar. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 129-139.
- Yılmaz, B. (2015). Atık Nesneden Sanat Yapıtına Malzemenin Dönüşümü. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (15), 185-197.
- Güner, E. ve Ataman, G. (2016). Bir Ritüel Olarak Sanat: Richard Long. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9 (19), 62-73.
- Martinez, E. H. V. ve Demirel, A. (2014). 20. ve 21. yy. da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (6), 180-201.
- Şahmaran Can, G. (2015). Kadının Sosyo-kültürel Mücadele Sürecinde Sanata Müdahalesi ve Günümüz Sanatına Yansımaları. *İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (3), 96-105.
- Birinci, G. (2017). Deneysel Bir Yaklaşım Olarak Kolaj ve Karışık Teknik Uygulamasının Fotoğraf Sanatına Yansıması. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 10 (20), 666-690.
- Balseçen, H. (2018). Duvarların Görsel Arkeolojisinin Bir Tezahürü "Jacques Villegle". *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 8 (1/1), 20-28.
- Erol Şahin, A. N. ve Kayalıoğlu S. (2016). I. Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri. *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, 10 (19), 183-207.
- Sürmeli, K. (2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2 (6), 337-345.
- Tatar, M. (2018). Bir Yaşam Pratiği Olarak Merzbau. *DiyalektologUlusal Sosyal Bilimler Dergisi*, (17), 131-142.

- Atalan, O. (2012). Ready-Made Kavramı Günümüz Sanatına Ve Sanatçısına Etkisi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (7), 23-30.
- Öztütüncü S. (2017). Sanat ve Donanım Malzemesi Olarak Kolaj Örneği. *Ulakbilge*, 5 (10), 341-352.
- Yılmaz, S. (2012). 1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg'in Etkileri. *Dergipark Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (10), 113-127.
- Ötgün, C. (1997). Pop sanat ve Andy Warhol. *Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (7), 77-92.
- Altan, A. (1996). Kolajın' Tarihsel Oluşumu. *Toplumbilim Dergisi*, (4), 67-75.
- Bağatır, R. D. (2011). Nesnenin Ötesi: Kavramsal Sanatın Dayanak Noktaları. *Dergipark Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (7), 23-33.

İnternet Kaynakları

- Baransel, Z. (2012). "Goya: Zamanın Tanığı-Gravürler ve Resimler" ya da Hayallere Özgürlük. e-skop-skopbülten. <http://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayallere-ozgurluk/811> (Erişim Tarihi: 09.05. 2019)
- Dillon, B. (2014). Berlin Dadacıları Arasında Bir Kadın: Hannah Höch. (Çev: E. Gen). E skop-skopbülten. <http://www.e-skop.com/skopbulten/berlin-dadacilari-arasinda-bir-kadin-hannah-hoch/1742> (Erişim Tarihi: 19.05. 2019)
- Dixon, T. (2011). El Lissitzky- Proun Room. Open File- blog. <http://openfileblog.blogspot.com/2011/12/el-lissitzky-proun-room.html> (Erişim Tarihi: 24.3.2019)
- Derel, Ş. (2004). Somuttan Soyuta Dağa. Ders Belgeliği Desen Yazıları. <http://www.avnioztopcu.com/dersbelgeligi/desenyazilari/1sayi/sule.html> (Erişim Tarihi: 01.05. 2019)
- LeWitt, S. (1980). Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar. (Çev: N. Damlacı) <http://www.sanattanimitoplulugu.org/Kavramsal%20Sanat%20Uzerine%20Paragraflar.htm> (Erişim Tarihi: 29.04.2019)
- Yüret, Z. (2013). Yaşamdaki Nesnelere Sanat Eserine Dönüştürülmesi. E-skop-skopbülten. <http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-yasamdaki-nesnelere-sanat-eserine-donusturulmesi/2771> (Erişim Tarihi: 23.05. 2019)
-(2017). Dadaizm Sanatçıları ve Eserleri. Leblebitozu İnternet Sitesi. <http://www.leblebitozu.com/dadaizm-sanatcilari-ve-eserleri/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)
-(2016). Merz Mimarlığı: Erotik Katedral. (Çev: M. Tüzel). E-skop-skopbülten. <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092> (Erişim Tarihi: 13.05. 2019)

- http-1:**<http://www.sanatatak.com/view/mehmet-aksoy-modern-yuzyilin-mezarliklarinda-yasiyoruz>
Erişim Tarihi: (02.03.2019)
- http-2:**<http://www.georgesbraque.net/violin-and-pitcher/>
Erişim Tarihi: (29.03.2019)
- http-3:**<https://www.moma.org/collection/works/35572>
Erişim Tarihi: (15.04.2019)
- http-4:**<https://www.moma.org/collection/works/79040>)
Erişim Tarihi: (21.04.2019)
- http-5:** (<http://www.e-skop.com/skopbulten/fotomontajin-onculerinden-john-heartfieldin-politik-kapak-tasarimlari/2702>)
Erişim Tarihi: (29.04.2019)
- http-6:** <https://ahmetonergezgin.com.tr/fotomontaj-1/>
Erişim Tarihi: (30.04.2019)
- http-7:** <https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-gustav-klutsisin-devrimci-sanati/3134>
Erişim Tarihi: (4.05.2019)
- http-8:**<http://www.e-skop.com/skopbulten/berlin-dadacilari-arasinda-bir-kadin-hannah-hoch/1742>
Erişim Tarihi: (12.05.2019)
- http-9:** <http://www.e-skop.com/skopbulten/berlin-dadacilari-arasinda-bir-kadin-hannah-hoch/1742>
Erişim Tarihi: (17.05.2019)
- http-10:** <http://beautyovertime.blogspot.com/2011/05/abcd-by-raoul-hausmann.html>
Erişim Tarihi: (19.05.2019)
- http-11:** <http://masadergi.com/istakoz-telefon-salvador-dali/>
Erişim Tarihi: (22.05.2019)
- http12:**<http://www.sanattanimitoplulugu.org/Kavramsal%20Sanat%20Uzerine%20Para-graflar.htm>
Erişim Tarihi: (29.05.2019)