



T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

**20. YÜZYIL RESMİNDE FARKLI MALZEME KULLANIMI
YÜZEYDEN ÇIKIŞIN TEMSİLLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ZELFİ BUSE YILMAZ

Tez Danışmanı

DOÇ. DR. GÜLDEREN GÖRENEK

ÇANAKKALE – 2022



T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Zelfi Buse YILMAZ tarafından Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK yönetiminde hazırlanan ve **29/11/2022** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “**20. Yüzyıl Resminde Farklı Malzeme Kullanımı Yüzeyden Çıkışın Temsilleri**” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Resim Anasanat Dalı**’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK
(Danışman)

.....

Prof. Dr. Özlem ÜNER

.....

Dr. Öğr. Üyesi Gül SARIDİKMEN

.....

Tez No : 10513557

Tez Savunma Tarihi : 29/11/2022

.....
İSİM SOYİSMİ

Enstitü Müdürü

.././20..

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Zelfi Buse YILMAZ

29/11/2022

TEŞEKKÜR

Tez çalıőmam sűresince katkılarından ve desteğinden dolayı danıőmanım Doç. Dr. Gűlderen GÖRENEK hocama, yardımlarını esirgemeyen ve bu teze katkısı olan tüm hocalarım ve arkadaşlarıma, anlayıő ve desteklerinden dolayı sevgili aileme teőekkürlerimi sunarım.

Zelfi Buse YILMAZ
anakkale, Kasım 2022



ÖZET

20. YÜZYIL RESMİNDE FARKLI MALZEME KULLANIMI YÜZEYDEN ÇIKIŞIN TEMSİLLERİ

Zelfi Buse YILMAZ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Gülderen GÖRENEK

29/11/2022, 186

20. yüzyılın başlarında boyut ve doku arayışıyla resme dâhil olan farklı malzemeler, kesilip yapıştırılan kağıtlar ile başlamış olup günlük kullanım nesnelere, atık malzemelere ve organik maddelere kadar genişlemiştir. Bu kullanımlar resimde yeni terimlerin ve kolaj, assemblaj, rölyef (resim-heykel), montaj, dekolaj ve fotomontaj gibi tekniklerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu teknik ve terimlerin ortaya çıkışı, bazen sanat anlayışlarının yönelimine göre bazen de malzeme kullanımlarının gerekliliğine göre şekillenmektedir. Malzeme kullanımının bir diğer etkisi süreç üzerinde olmuştur. Bunlar üretim sürecinin gösterildiği, kalıcılığın önemsizleştiği ve doğadan alınan yalın maddelerin kullanımında zamanla oluşacak tahribatın kabul edildiği uygulamalardır.

Boya dışında resme dâhil olan malzemelerin, doku ve sanat ögesi olmak üzere iki farklı kullanım biçimi dikkat çekmektedir. Doku için kullanımı, tuval üzerine farklı malzemelerin uygulanmasıyla espas olanaklarını çeşitlendirmiş ve dokunsal olana ilgiyi arttırmıştır. Sanat ögesi olarak kullanılan malzemeler de ise günlük kullanım nesnelere ile endüstriyel üretimler estetik değer kazanmış ve ifadeye doğrudan etki etmişlerdir. Her şeyin, sanat ögesi veya nesnesi olabileceği fikrinin gelişmesine kadar giden bu adımlar, başlangıcından itibaren sanatçının rolünü, sanat eserinin niteliğini ve sanat eserini izlemenin yönünü değiştirmektedir.

Bu çalışmada 20. yüzyıl sanatında kullanılan farklı malzemeler, teknikler ve terimler, ifadeye direkt etki eden ve doku için araç olarak kullanılan yönleriyle incelenmiştir. Farklı

malzeme kullanımının sanata etkileri, sanatçıların uygulama biçimleri üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: 20. Yüzyıl Sanatı, Sanatta Malzeme Kullanımı, Kolaj, Fotomontaj



ABSTRACT

THE USE OF DIFFERENT MATERIAL IN 20TH CENTURY ART REPRESENTATIONS OF THE BREAKING OUT FROM THE SURFACE

Zelfi Buse YILMAZ

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Painting Master's Thesis

Supervisor: Doc. Dr. Gülderen GÖRENEK BEYAZ

29/11/2022, 186

In the beginning of the 20th century, different materials included in the painting in search of dimension and texture started with paper that was cut and pasted and expanded from everyday use objects to waste materials and organic materials. These uses have led to the emergence of new terms in painting techniques such as collage, assemblage, relief (painting-sculpture), montage, decollage and photomontage. The emergence of these techniques and terms is sometimes shaped according to the direction of artistic understanding in the art movements and sometimes according to the necessity of material usage. Another effect of material use has been on the process. These are the practices in which the production process is shown, the permanence becomes unimportant, and the destruction that will occur over time in the use of lean materials taken from nature is accepted.

Apart from oil, two different ways draw attention of using the materials included in the painting; texture and art element. Its use for texture has diversified the space possibilities and increased interest in the tactile by applying different materials on the canvas. The materials used as art elements, on the other hand, daily use objects and industrial productions have gained aesthetic value and have a direct impact on expression. These steps, which lead to the development of the idea that everything can be an art element or object, change the role of the artist, the quality of the work of art and the direction of viewing the work of art from the beginning.

In this study, different materials, techniques and terms used in 20th century art are examined in terms of their direct effects on expression and used as tools for texture. The effects of the use of different materials on art have been tried to be explained through the application styles of the artists.

Keywords: 20th Century Art, Use of Materials in Art, Collage, Photomontage



İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

	1
1.1. 20. Yüzyıl Sanatında Malzeme Kullanımına Etki Eden Faktörler.....	2
1.1.1. Endüstri Devrimi Öncesi Kullanılan Resim Teknikleri.....	2
1.1.2. Endüstri Devrimi ve Endüstriyel Üretimler.....	6
1.1.3. Politik Ortam ve Toplumsal Değişim.....	10
1.1.4. Modern, Avangard ve Postmodern Sanat.....	12
1.2. Sanatta Farklı Malzeme Kullanımıyla İlişkili Teknikler ve Terimler.....	18

İKİNCİ BÖLÜM

20.YÜZYIL SANATINDA PLASTİK ÖĞE OLARAK MALZEME KULLANIMI	27
2.1. Biçim Olarak Malzeme Kullanımı/Kübizm.....	32
2.2. Belirleyici Olarak Malzeme Kullanımı / Faktura.....	37
2.3. Politik İfade Aracı Olarak Malzeme Kullanımı.....	42
2.3.1. Zürih Dada: Rastlantı.....	43
2.3.2. Berlin Dada: Fotomontajın İcadı.....	56
2.3.3. Hannover Dada: Merz.....	64
2.3.4. Köln Dada.....	69
2.3.5. New York Dada.....	75
2.3.6. Paris Dada.....	85
2.4. Sürrealizm.....	89
2.5. Konstrüktivizm ve Bauhaus İnşa Olarak Materyal Kullanımı.....	93
2.6. Art Enformel.....	106
2.7. Neo Dada.....	111
2.8. Pop Art.....	115
2.9. Yeni Gerçekçilik (Nouveaux Realistes).....	119
2.10. Minimalizm.....	125
2.11. Yoksul Sanat (Arte Povera).....	127

2.12.	Yeni Dışavurumculuk.....	130
2. 13.	Farklı Malzeme Olarak Elektrik ve Dijital Sanat.....	133

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE DOKU İÇİN MALZEME KULLANIMI	139
-------------------------------------	-----

3.2.	Malzemeleri Resimde Doku Oluşturmak İçin Kullanan Sanatçılar	139
3.2.1.	Andre Masson.....	139
3.2.2.	Jean Dubuffet.....	142
3.2.3.	Christo Claude.....	143
3.2.4.	Paul Klee.....	144
3.2.5.	Jackson Pollock.....	148
3.2.6.	Jasper Johns.....	150
3.2.7.	Jean Fautrier.....	151
3.2.8.	Yves Klein.....	152

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI	154
----------------------	-----

4.1.	Kolaj.....	154
4.1.1.	Kolaj.....	154
4.1.2.	Sınır.....	155
4.1.3.	Sınır II.....	156
4.1.3.	Sınır III.....	156
4.2.	Karışık Teknik.....	157
4.2.1.	Bant.....	157
4.2.2.	İsimsiz.....	158
4.2.3.	Çatı.....	159
4.2.3.	İsimsiz.....	160
4.3.	Organik ve Farklı Malzeme Çalışmaları.....	161
4.3.1.	Bitki ve Kitaplık.....	161
4.3.2.	Kuş.....	162
4.3.3.	Açık hava.....	162
4.3.4.	İsimsiz.....	163
4.3.5.	Yığın.....	164
4.3.6.	Bitki.....	165
4.3.7.	İsimsiz.....	166
4.3.8.	Bez.....	167
4.3.9.	Birkaç Portre.....	168

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ	170
-------	-----

KAYNAKÇA.....	174
GÖRSEL KAYNAKÇA.....	183
ÖZGEÇMİŞ.....	I



SİMGELER VE KISALTMALAR

Bkz.	Bakınız
BG	Berlinische Galerie (Berlin Galerisi (Devlet Modern Sanat Müzesi (Fotoğraf ve Mimarlık Müzesi))
LACMA	Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles İlçe Sanat Müzesi)
NGA	National Gallery of Australia Canberra, (Avustralya Canberra Ulusal Galerisi)
MoMA	Museum of Modern Art (Modern Sanat Müzesi)
MOCA	Museum of Contemporary Art (Çağdaş Sanat Müzesi)

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel No	Görsel Adı	Sayfa No
Görsel 1	Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara, Greta Knutson, landscape 1933, cadavre exquis, , 24.1 x 31.7 cm. Moma, New York.	21
Görsel 2	Pablo Picasso, Bambu sandalyeli natürmort, ipele çevrelenmiş tuval üzerine yapıştırılmış balmumu bezli natürmort, 29 x 37 cm, 1912.	35
Görsel 3	Vladimir Tatlin, Resimsi rölyef (painterly relief), 1913 (orijinali kayıp).	39
Görsel 4	Vladimir Tatlin, Malzemelerin seçimi (Selections of materials), kontra-rölyef, 1914.	40
Görsel 5	Vladimir Tatlin, Köşe kontra-rölyef, 1914, demir, bakır, ahşap, kablolar, 71x118	40
Görsel 6	Marcel Janco, Study for brilliant empire architecture, 1918, kolaj, 37 x 30,5 cm. (14.5 x 12 inç). Kunsthaus koleksiyonu, Zürich.	45
Görsel 7	Sophie Taeuber, İsimlessiz (dikey-yatay kompozisyon), 1916, nakış, 50 x 38,5cm. Marguerite Arp Vakfı, Locarno.	47
Görsel 8	Sophie Taeuber ve Jean (Hans) Arp, İsimlessiz (duo-collage (çifte-kolaj)), 1918, pano üzerine kâğıt, karton ve gümüş kâğıt/folyo kolajı, 82 x 62 cm. Ulusal Galeri, Berlin.	47
Görsel 9	Jean (Hans) Arp, İsimlessiz (rastlantı yasalarına göre düzenlenmiş kareler), kolaj, 1916-17, 48,5 x 34,6 cm. MoMA, New York.	48
Görsel 10	Jean (Hans) Arp, İsimlessiz (otomatik çizim (automatic drawing), 1917-18, kâğıt üzerine mürekkep ve kalem, 42.6 x 54 cm. MoMA, New York.	48
Görsel 11	Hans Arp, Tristan Tzara'nın portresi, 1916, boyalı tahtalardan kabartma, 51 x 50 x 10 cm.	51
Görsel 12	Hans Arp, İsimlessiz (kuşların ve kelebeklerin gömülmesi: Tzara'nın portresi (the entombment of the bird and butterflies: head of tzara)), 1916-17, boyanmış ahşap rölyef, 40 x 32,5 x 9,5 cm. (16 x 13 x 4 inç), Kunsthaus koleksiyonu Zürich.	51
Görsel 13	Christian Schad, M'in kompozisyonu, (composition en(in) M), 1920, boyanmış ahşap rölyef, metal düğmeler, zincir ve gümüş kâğıt, 70 x 47,5 x 8 cm (27,5 x 19 x 3 inç). Kunsthaus koleksiyonu Zürich.	54
Görsel 14	Christian Schad, İsimlessiz, 1918, schadograph, 16.5x12.5 cm. (6.5x5 inç), Kunsthaus koleksiyonu Zürich.	54
Görsel 15	Alman askeri hatırası 1897-1899, renkli gravür ve fotomontaj. Hannah Höch tarafından 'Fotomontajın Başlangıcı' olarak yazılmış ve imzalanmıştır. Hannah Höch Arşivi, BG, Berlin.	58
Görsel 16	Georg Scholz, Endüstriyel çiftçiler (Industriebauern), kolaj ve fotomontaj ile ahşap üzerine yağlı boya, 98 x 70, Von der Heydt Müzesi, Wuppertal.	61
Görsel 17	Johannes Baader ve Raoul Hausmann, Kart (Angekarte) 1919'da, ön ve arkada kâğıt ve mürekkep kolajlı kartpostal, GG, Berlin.	63
Görsel 18	Kurt Schwitters, Çizim a 2. ev (Zeichnung a 2. haus), 1918, kolaj, 36.8 x 29.5 cm. MoMA, New York.	64
Görsel 19	Kurt Schwitters, Merz resmi 32 a. kiraz (merzbild 32 a. das kirschbild), 1921pano üzerine kesip yapıştırılmış renkli ve baskılı kâğıt, kumaş,	68

- ahşap, metal, mantar, yağ, kurşun kalem ve mürekkep, 91,8 x 70,5 cm. MoMA, New York.
- Görsel 20** Kurt Schwitters, Merz resmi 10 a. asil hanımefendiler için konstrüksiyon (merzbild 10a. konstruktion für edle frauen), 1919, kolaj/aseblaj, 103 x 83,5 cm. LACMA, Los Angeles. 68
- Görsel 21** Max Ernst, Ergenlik dönemi... ('pleiad'lar) (La puberte proche ... ('pleiads)), 1921, mukavvaya yapıştırılmış mürekkep yazılı kâğıt üzerine guaj, yağ ve mürekkep, 24,5 x 16,5 cm. 72
- Görsel 22** Johannes Baargeld, Sıradan dağınıklık; sözde bir kavşak önünde kübik travesti, (ordinare klitterung; kubischer transvestit vor einem vermeintlichen scheidewege) 1920, kâğıt üzerinde fotomontaj ve kolaj, 30,9 x 14,4 cm. 74
- Görsel 23** Johannes Baargeld, Kralların oyununda venüs (venus beim spiel der konige), 1920, kağıt üzerine mürekkep, kurşun kalem, fotomontaj, kolaj, 37 x 27.5 cm. Kunsthaus Zürich. 74
- Görsel 24** Marcel Duchamp, Çikolata öğütücü no. 2, 1914 (paris'te uygulandı), tuval üzerine yağlı boya, kurşun kalem ve iplik, 65.4 x 54.3, Philadelphia Sanat Müzesi, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu. 77
- Görsel 25** Marcel Duchamp, Bekarları tarafından çırılçıplak soyulan gelin, (büyük cam), 1915-1923, iki kırık cam panelde yağ, vernik, kurşun folyo, kurşun tel ve toz, her biri beş cam şerit, alüminyum folyo ve ahşap ve çelik çerçeveli iki cam panel arasına monte edilmiştir; çerçeve dahil toplam: 277,5 x 175,8, Philadelphia Sanat Müzesi, Katherine S. Dreier'in Mirası, 1952. 77
- Görsel 26** Man Ray, Toz yetiştirme, 1920, jelatin gümüş baskı, Lova Üniversitesi koleksiyonu, Lova. 79
- Görsel 27** Jean Crotti, Palyaço (Le cloum), 1916, kurşun tel, cam gözler ve cama yapıştırılmış renkli kâğıt, 37 x 20. Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris. 80
- Görsel 28** Man Ray, İskele (Boardwalk), 1917, ahşap panel üzerine ahşap, yağ, mobilya düğmeleri, sicim ve kumaş aseblaj, (Paris'te bir ticari galeride 1958 Dada sergisini protesto eden öğrenciler tarafından üç kurşun deliğiyle vurulmuştur.), 85,5 x 92 x 11,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart. 82
- Görsel 29** Marcel Duchamp, Taze dul (Fresh widow), 1920.: ahşap eşik üzerinde boyalı ahşap çerçeve ve siyah deri ile kaplanmış sekiz cam, minyatür Fransız pencere, 77,5 x 44,8 cm. (eşik, 1,9 x 53,4 x 10,2 cm.), MoMA, New York. 86
- Görsel 30** Francis Picabia, Kakodilik göz (L'oeil cacodylate), 1921, tuval üzerine fotomontaj ve kolaj 148,6 x 117.4 cm. Centre Pompidou, Paris. 88
- Görsel 31** Andre Masson, Balıkların savaşı, 1926, tuval üzerine kum, gesso, yağlıboya, kurşun kalem ve odun kömürü, 36,2 x 73 cm. MoMA, New York. 91
- Görsel 32** Max Ernst, Bülbül tarafından tehdit edilen iki çocuk (Deux enfants sont menaces par un rossignol), 1924, sanatçının çerçevesi içinde ahşap üzerine yağlı boya, boyalı ahşap elemanlar, 69.8 x 57.1 x 11,4 cm. MoMA, New York. 92

Görsel 33	Johannes Itten'in ön hazırlık kursu için Friedl Dicker, açık-koyu kontrast çalışması, 1919. siyah kâğıt üzerine kömür ve pastel kolaj, 32,5 x 22,5 cm.	98
Görsel 34	Walter Herzger, Malzemenin incelenmesi: kapalı bir etki için en basit malzemelerin bileşimi yapıt: 1922. tahtaya çivilenmiş tahtalar ve diğer malzemeler.	99
Görsel 35	Johannes Itten'in ön hazırlık kursundan çeşitli malzemelerle kontrast çalışması, yazar: Moses Mirkin / rekonstrüksiyon: VG Bild-Kunst Bonn.	99
Görsel 36	Laszlo Moholy-Nagy, Kompozisyon-asmblaj-fotogram, fotomontaj, 100x72,5 cm. Stichting Geemintemuseum, The Hauge, Hollanda.	102
Görsel 37	Laszlo Moholy-Nagy, B-10 uzay modülatörü, 1942. pleksiglas üzerinde yağlı boya ve kesilmiş çizgiler, 42.9 x 29.2 x 6 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.	104
Görsel 38	Laszlo Moholy-Nagy, B-10 uzay modülatörü, 1942. pleksiglas üzerinde yağlı boya ve kesilmiş çizgiler, 42.9 x 29.2 x 6 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.	104
Görsel 39	Bauhaus öğrenci malzeme çalışması (sanat eseri: sanatçı bilinmiyor), 1919–1933, kâğıt. fotoğraf: Alfred Ehrhardt, ca. 1928–1929. jelatin gümüş baskı. 23,1 x 15 cm. Getty Araştırma Enstitüsü.	105
Görsel 40	Albert Burri, Çuval 5P (Sacco 5P), tuval üzerine çuval bezi, kumaş, akrilik, 149 x 129,5 cm, 1953.	107
Görsel 41	Lucio Fontana, Mekânsal kavram: beklentiler (Spatial concept: expectations), 1959, kesik çuval bezi üzerine sentetik polimer boya, 100 x 81,5 cm. MoMA, New York.	107
Görsel 42	Antoni Tapies, Gri ve yeşil boyama (Grey and green painting), 1957, tuval üzerine yağlı boya, epoksi reçine ve mermer tozu, 114 x 161.5 cm. Tate Galeri, Londra.	109
Görsel 43	Jean Dubuffet, Joë Bousquet yatakta, 1947, tuval üzerine su içinde yağlı emülsiyon, 146.3 x 114 cm. Bayan Simon Guggenheim Fonu MoMA, New York.	110
Görsel 44	Robert Rauschenberg, Yatak (Bed), 1955, ahşap destekler üzerine, yastık, yorgan ve çarşaf üzerine yağlıboya ve kalem, 191.1 x 80 x 20.3 cm. MoMA, New York.	112
Görsel 45	Robert Rauschenberg, Trophy I (Merce Cunningham için), 1959, yağ, grafit, metalik boya, kâğıt, kumaş, ahşap, metal, gazete, basılı reproduksiyonlar ve tuval üzerine fotoğraf, 66 × 41 × 2 inç 167.6 × 104.1 × 5.1 cm. Kunsthau, Zürich.	112
Görsel 46	Jasper Johns, Dört yüzlü hedef (Target with four faces), 1955, menteşeli önü ahşap kutuda dört renkli sıva yüzüyle örtülü, gazete ve tuval üzerine bezeme, açık kutu, 85.3 x 66 x 7,6 cm; tuval 66 x 66 cm, MoMA, New York.	114
Görsel 47	Jasper Johns, Üç bayrak (Three flag), 1955, tuval üzerine orta enkaustik, 1958, 77,8 × 115,6 × 11,7 cm, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York.	114
Görsel 48	Richard Hamilton, Bugünün evlerini bu denli farklı çekici yapan nedir?, 1956, kolaj, 41,9 x 29,8 cm. Tübingen, Kuntshalle.	116
Görsel 49	Peter Blake, Balkonda (On the balcony), 1955–7, 121x91 cm. Tate Galeri, Londra.	118

- Görsel 50** Yves Klein, Claude Pascal'ın portre rölyefi (portrait relief of claud pascal), 1962, altın varaklı tahta üzerine monte edilmiş bronz üzerine sentetik reçine içinde mavi pigmentli heykel, 94 x 176 x 26 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna ve Contemporanea, Torino. 121
- Görsel 51** Arman, Artériosclérose, 1961, Kutuda çatal ve kaşık yığını, 18 3/10 x 28 1/2 x 3 inç, 46,5 x 72,4 x 7,6 cm. Triennale Museum of Art, Milano. 122
- Görsel 52** Arman, Chopin Waterloo (1962). Ahşap panel üzerine piyano parçaları, 186 x 308 x 48 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. 123
- Görsel 53** Daniel Spoerri, Restaurant de la City-Galerie (Fallenbild) (1965), Hamburger Bahnhof, Berlin. 124
- Görsel 54** Donald Judd, isimsiz, 1967, galvanizli demir üzerine cilalı on iki ünite, her biri 22,8 x 101,6 x 78,7 cm, aralık 22,8 cm. MoMA, New York. 126
- Görsel 55** Dan Flavin, 25 Mayıs 1963 köşegeni (Constantin Brancusi'ye), 1963, sarı florasan ışığı, 244 cm. Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York. Fotoğraf: Billy Jim, New York. 126
- Görsel 56** Alighiero Boetti, İsimsiz, 1966–67, baskılı kâğıt üzerine kumaş, pleksiglas, mantar, sentetik polimer boru, fiber-çimento levha, metal, kontrplak, elektrik teli ve tükenmez kalem, 24,8 x 21 cm, MoMA, New York. 128
- Görsel 57** Alighiero Boetti, Harita (Mappa), 1971-1972, kumaş üzerine kumaş işleme, 24,8 x 21 cm. Tate Galeri, Londra. 128
- Görsel 58** Jannis Kounellis, isimsiz, 1968, Ahşap ve yün, Gösterilen: 2500 x 2810 x 450 mm, Tate, (Walker Sanat Merkezi (Minneapolis, ABD)'den ödünç). 129
- Görsel 59** Julian Schnabel, Prag'lı Öğrenci, 1983, Odun Üzerine Yağ, Tabaka, Boynuz ve Bondo, 294 x 579 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi. 131
- Görsel 60** Anselm Kiefer, Margarethe, 1981, tuval üzerine yağlıboya ve saman 280x3 80 cm. Saatchi Koleksiyonu, Londra 132
- Görsel 61** Victor Grippo, Analogy I, 1970, elektrik akımı, elektrik sayacı ve anahtarı, patates, metin, boya, ahşap, 47,4 x 156 cm. 133
- Görsel 62** Pier Paolo Calzolari, İsimsiz, 1990, kurşun, bakır, soğutma ünitesi, 238 x 290 x 90 cm. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, Belçika. 134
- Görsel 63** Mary Lucier, Wilderness, 1986, üç kanallı senkronize video enstalasyonu, yedi CRT monitör, sahte klasik kaideler, basamaklı sütun dizisi. 135
- Görsel 64** Nam June Paik, Elektronik Süper Otoyol: Kıtasal ABD, Alaska, Hawaii, 1995, elli bir kanallı video enstalasyonu (bir kapalı devre televizyon yayını dahil), özel elektronik, neon aydınlatma, çelik ve ahşap; renk, ses, yaklaşık 15 x 40 x 4 ft., Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi. 135
- Görsel 65** Pablo Picasso, Yara izi olan kafa (Head with scarifications), 1907, pano üzerine yağlıboya ve kum. 139
- Görsel 66** Andre Masson, Figür, 1926-1927, tuval üzerine kum ve yağlıboya, 46,1x 26,9 cm. MoMA, New York. 140
- Görsel 67** Andre Masson, Yıldız kanatlı varlık balık, (l'etoile, être ailé, poisson), 1955, tuval üzerine yağ, kum ve tutkal, 551x380 cm. Tate Galeri, Londra. 140

Görsel 68	Jean Dubuffet, Uyanış yeri (Place for awakenings),1960, panel üzerine çakıl taşları, kum ve plastik macun, 88,4 x 115,2 cm. MoMA, New York.	142
Görsel 69	Christo Claude, Krater (Cratère), 1959, pano üzerine emaye boya, yapıştırıcı, kum ve boya 54 x 65 x 2 cm , Bay ve Bayan Dieter Rosenkranz koleksiyonu, Berlin, Almanya.	143
Görsel 70	Paul Klee, Kışın dağlar (gebirge im winter), 1925, fırça ve sulu boya, püskürtülmüş, kâğıt üzerine tebeşir zemin üzerine, guaj ve kalemle bordür, alt kenarda guaj ve kalemle çerçeveleme şeridi, karton üzerine, 25 x 35 cm. Kunstmuseum, Bern.	145
Görsel 71	Paul Klee, Hatıra halısı (carpet of memory), 1914, (teppich der erinnerung), 1914, karton üzerine, tebeşir ile, suluboya bordürlü, keten zemin üzerine yağlıboya 37.8 x 49,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern.	146
Görsel 72	Jackson Pollock, Mavi direkler: numara 11, 1952, tuval üzerine yağlıboya, sır, cam parçaları ve alüminyum boya, 213x489 cm. NGA, Avustralya.	148
Görsel 73	Jasper Johns, Bayrak (Flag), 1954-55, kontrplak üzerine monte edilmiş kumaş üzerine çini, yağ ve kolaj, 107.3 x 153.8 cm. MoMA, New York.	150
Görsel 74	Jean Fautrier, Dépouille, 1945, keten üzerine kâğıt ve karışık teknik, 96,52 x 145,42 cm. MOCA, Los Angeles.	151
Görsel 75	Yves Klein, İsimsiz mavi monokrom (IKB 46), 1955, ahşaba monte edilmiş kumaş üzerine sentetik reçine ve kuru pigment boya, 66 x 46 cm.	152
Görsel 76	Zelfi Buse Yılmaz, Kitap, kâğıt üzerine baskı mürekkebi, füzen, kolaj, 40x60, 2019.	154
Görsel 77	Zelfi Buse Yılmaz, sınır, kolaj, 35 x 25, 2019.	155
Görsel 78	Zelfi Buse Yılmaz, sınır II, kolaj, 35 x 25, 2019.	156
Görsel 79	Zelfi Buse Yılmaz, sınır III, kolaj, 35 x 25, 2019.	156
Görsel 80	Zelfi Buse Yılmaz, bant, karışık teknik, 20 x 20, 2018.	157
Görsel 81	Zelfi Buse Yılmaz, isimsiz, baskı mürekkebi, kolaj, 50 x 70, 2019.	158
Görsel 82	Zelfi Buse Yılmaz, çatı, kolaj, 35 x 55, 2022	159
Görsel 83	Zelfi Buse Yılmaz, isimsiz, (sahnedeki rafların arasında yapılan alışverişin metni), TÜYB, 2019.TÜYB, 2019.	160
Görsel 84	Zelfi Buse Yılmaz, bitki ve kitaplık, karışık teknik, 20 x 20, 2021.	161
Görsel 85	Zelfi Buse Yılmaz, kuş, karışık teknik, 35 x 50, 2019.	162
Görsel 86	Zelfi Buse Yılmaz, açık hava, karışık teknik, 25 x 25, 2022.	163
Görsel 87	Zelfi Buse Yılmaz, isimsiz, karışık teknik, 35 x 55, 2021.	164
Görsel 88	Zelfi Buse Yılmaz, yığın, karışık teknik, 35 x 26, 2022	165
Görsel 89	Zelfi Buse Yılmaz, bitki, karışık teknik, 35 x 55, 2021.	166
Görsel 90	Zelfi Buse Yılmaz, bitki, karışık teknik, 35 x 55, 2021.	167
Görsel 91	Zelfi Buse Yılmaz, Bez, karışık teknik, 15 x 23, 2022.	168
Görsel 92	Zelfi Buse Yılmaz, birkaç portre, karışık teknik, 25 x 25 cm. 2022.	169

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

19. yüzyıldan itibaren gelişimini sürdüren endüstriyel, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin sunduğu yeni olanaklar, resim sanatını da içerik, malzeme ve ifade anlamında yeni arayışlara yöneltmiştir. Gelişen ulaşım ve iletişim araçlarının hayata kazandırdığı hız sayesinde keşifler ve etkileşim kolaylaşmış, bununla beraber kaynak çeşitliğinin de artmasına katkı sağlamıştır. 19. yüzyıldaki gelişmelerin sonucu olarak birçok alanda artan çeşitlilik 20. yüzyılda belirgin bir şekilde gözlemlenebilir. 20. yüzyıldan günümüze zamanının, sosyal, kültürel, edebi, bilimsel, endüstriyel, teknolojik ve düşünsel yönlerinin etkileri malzemeler, gelişen teknikler (aynı doğrultuda sanatta kullanılan yeni terimler) ve ifade ya da ifadenin yansıtılma biçimi, üzerinden izlenebilmektedir. Yağlıboya resminin doku, renk, kompozisyon, perspektif, boyut vb. terimlerle değerlendirildiği ve teorileştirildiği gibi 20. yüzyılda kullanılan malzemeler, estetik nitelik kazandığı andan itibaren kendi niteliklerine göre aynı veya benzer terimlerle ve kullanılan yeni tekniklerle değerlendirilmektedir. Resimde malzeme kullanımıyla birlikte heykel teknikleri ve terimleri de eserlerde kullanılmaya başlanmıştır ya da yeni teknik ve terimlere ihtiyaç duyulmuştur.

Malzeme kullanımı, espasta ve ifadenin sunumunda güçlü bir görsel etkiye sahip olması; geleneksel sanat anlayışların hızla değişmesinde aktif rol oynaması; değişen fikirlerin sunumunda etkili niteliklere sahip olması; resim veya sanat eseri üretme biçimlerinde alternatifleri arttırması; resim ve heykel, yapıt ve yüzey veya mekân, sanat ve yaşam arasındaki sınırları eritmesi açısından önemli bulunmuştur. Resimde farklı malzeme kullanımı, yağlı boya resimdeki görüntüyü yansıtma kaygısından çıkışın belirgin bir sunumu ve sanat eserinin niteliğinin yeniden şekillenmesindeki temel taşlardan biri haline gelmiştir. Araştırma da malzemelerin teknik bilgileri; malzeme niteliklerinin, hangi ifadeye nasıl etki edebileceği ve organizasyonlarının nasıl yapılacağı hakkında fikir edinilmesini sağlamak ve farklı malzemeler kullanımlarıyla ilgili kaynak oluşturmak hedeflenmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde 20. yüzyıl sanatçılarının malzeme kullanımlarını açıklamak için çağının olgularına ve malzeme kullanımlarıyla gelişen-değişen teknik ve terimlere yer verilmiştir. İkinci bölümde plastik öge olarak malzeme kullanımı ve alt başlıklarda sanat akımlarının yaklaşımlarına göre malzeme kullanımlarının nasıl

biçimlendiğine değinilmiştir. Bu bölümde resmin sınırlarını zorlayan üretimlere yer verilmiş ve yüzey üzerinde karşıdan izlemeyi gerektiren çalışmalar ile sınırlı tutulmuştur. Üçüncü bölüm, doku için farklı malzemelerin kullanıldığı, malzemenin ikincil bir rol oynadığı resimler üzerinden ele alınmıştır. Malzemeleri tanımak ve somut bir şekilde algılamak için toplanan verilerdeki malzeme kullanım biçimleri uygulamalarına dördüncü bölümde yer verilmiştir.

Bu tez çalışmasında 20. yüzyıl sanat akımlarında üretilen eserler baz alınarak farklı malzeme kullanımları incelenecektir. Bu kullanım biçimleri doku ve sanat ögesi olarak iki başlıkta değerlendirilecektir. Doku için kullanımında malzeme özelliği ve organik malzeme kullanımları teknik ve espasa olan etkileriyle açıklanacaktır. Bunların yanı sıra sanat ögesi olarak kullanımında malzemeler ifade, kavram gibi bağlamlarla sanat eserinin ana elamanı olarak ele alınıp sanat akımlarının yaklaşımlarına göre gelişimi değerlendirilecektir. Örneklendirmeler kendisinden önceki çalışmaya göre malzeme, teknik, ifade ve kavramsal açıdan farklılık ya da gelişme gösteren çalışmalar üzerinden yapılacaktır. Belgesel kaynak tarama ve deney yöntemi kullanılacaktır. Belgesel kaynak taramada basım ve internet yayınları ile belgeseller kullanılacaktır. Deney yönteminde imkanlar dahilinde malzeme kullanımları gerçekleştirilecektir.

1.1. 20. Yüzyıl Sanatında Malzeme Kullanımına Etki Eden Faktörler

1.1.1. Endüstri Devrimi Öncesi Kullanılan Resim Teknikleri

M.Ö. yaklaşık 12.000’li yıllarda mağara duvar resimleri, dövülerek toz haline getirilmiş boyar maddelerin sıvı¹ ile karıştırılmasıyla yapılmıştır. Bu resimlerde fiziksel gücün birer ifadesini veya dini ritüelleri temsil ettiği düşünülen at, bizon, boğa, geyik gibi hayvanların temsilleriyle karşılaşmaktadır. Bununla birlikte mağaralarda kadın figürü olduğu düşünülen kazıma duvar resimlerine² de rastlanmıştır (Hollingsworth, 2009: 24). Siyah mürekkebin ise 4.500 yıl önce Çin’de icat edildiği düşünülmektedir. Farklı dönemlerde farklı renkler de kullanılmıştır. Mürekkep çeşitleri dönemlerine göre beş örnekle gösterilebilir. Lamba isinin reçine ve zamkla karıştırılıp pişirilmesi sonucu elde edilen Hint

¹ Lascaux’daki resimler de kullanılan sıvı suyu ve diğer mağara resimlerinde reçineler yumurta akı ve başka maddelerde kullanılmıştır.

² 20. yüzyıl resim sanatında kazıma tekniği boya, alçı veya çeşitli malzemeler üzerinde kullanılarak çağdaş ifade biçimleriyle yeniden yorumlanmıştır. Benzer bir uygulama mağara resimleri ile de yapılmıştır.

ya da Çin mürekkebi; Eski Mısırlılar ve Çinliler tarafından kullanılan karbon zerreleri ile reçinenin yanan kurumundan elde edilen karbon mürekkebi; Rönesans döneminde demir tuzu ve meşe ağacının meyvesinden elde edilen demir esaslı mürekkep; Ağaç kurumunun katranından elde edilen kahverengi mürekkep olan Bistre mürekkebi; mürekkep balığının mürekkep kesesinden elde edilen pigmentle yapılan siyah ve kahverengi sarı arasında değişen sepya 18. yüzyıla kadar kullanılan mürekkep çeşitlerindedir. Mezopotamya dönemine gelindiğinde ise M.Ö. 3000'lerde kazıma yöntemi, bilgilerini kaydettikleri kil tabletlerde görülmektedir. Milattan önce 2300'lerde silindir mühürler ve rölyeflere denk gelmektedir (Hollingsworth, 2009: 28, 55-57). Yapımında Arap zıkkını, gliserin, kitle, nöbet şekeri ile suda eriyen boyalar kullanılan suluboyanın ilk örnekleri M.Ö. 2000'lerde Mısır'ın ölümlere ait kitaplardaki resimlerinde yer almıştır. 15. yüzyılda ilk suluboya manzara resmi Dürer'de görülmektedir (Turani, 2011: 136). M.Ö. 2649-1070 arasında hüküm süren Antik Mısır'da *Nebamun için Denetlenme Tarla M.Ö. 1350*, kuru fresk (Fresco secco) tekniğiyle yapılmıştır. M.Ö. 1350'de Antik Mısırda uygulandığı bilinen kuru fresk tekniğinde, duvarın saz ve balçık karışımıyla kaplandıktan sonra üzerine ince bir tabaka halinde beyaz alçıdan bir harç uygulanmış ve harç kuruduktan sonra boya sürülmüştür. Bu teknik bu 'buon freski' ya da 'gerçek fresk' olarak bilinen ıslak sıva gerektiren teknikten farklıdır. Islak sıva üzerine boya uygulanarak yapılan ve duvar resmi olan fresk tekniği M.Ö. 200'lü yıllarda kullanılmaya başlanmış ve 17. yüzyıldan sonra kullanımı azalmıştır (Farthing, 2014: 31; Keser, 2009: 136). Antik Yunan ve Roma'ya gelindiğinde ise Samoslu Pisagor (M.Ö. 560-480) matematik ve astronominin temel ilkelerini ortaya koymuştur. M.Ö. 5. yüzyılda ilgi insana ve insan deneyimlerine yönelmiştir. Platon (M.Ö. 428-347) ideal bir dünyaya ulaşmada gerekli olan estetikle ilgili kuramlar ortaya koymuştur. Bu dönemde üretilmiş eserlerdeki oran-orantı ve gerçek görüntüye yakın figürler üzerinden insan biçiminin analiz edildiği izlenebilmektedir. Helenistik çağda M.Ö. 350'lerde portreciliğin geliştiği gözlemlenmektedir. Yine aynı dönemde ticaretle birlikte artış gösteren zenginlikler yaşanmıştır. Zenginler evlerini fresklerle ve değişik sahnelerin bulunduğu mozaiklerle bezemişlerdir ve bu durum Romalılar döneminde de devam etmiştir (Hollingsworth, 2009: 59, 66,72). Hollingsworth (2009: 78) Romalıların fresk uygulamalarını şu şekilde ifade etmiştir: “... sığınma yoluyla yapılan pişmiş topraktan süslemelerin nasıl yapılacağını anlamışlardı... ilk başta yapının içi boyanarak mermer Panolere benzetiliyordu. Bu boyama M.Ö. 1. yüzyılda yerini trompe-l'œil' resimler ve heykellerle tamamlanan ayrıntılı bir mimariye bırakmıştır.” Aynı zamanda Augustus döneminde bahçe temalı fresklerle

karşılaşmaktadır. Roma döneminde M.Ö. 2. yüzyılda sanatçılar renkli mermere benzeyen boyalı 'stuko rölyefler' ile duvarcılık üslubu; M.Ö. 80-20 arasında sütunlar ve çıkıntılar gibi mimari unsurları öne çıkartmak için üç boyutlu bir etki yaratmada kullanılan, gerçek manzara görünüşleri ya da gerçek boyutta figürler ile trompe-l'œil' etkisi yaratan bir gölgelendirme üslubu; M.Ö. 20 - M.S. 60 arasında dekoratif tasarımlar içeren iki boyutlu fantastik figürlerin ve manzaraların kullanıldığı üçüncü üslup; M.S. 60-79 ikinci üslubun katı formlarının tekrar ortaya çıktığı ve duvar farklı mekansal düzlemlere bölünerek daha uzaktan görünen manzara resimleri ile boyandığı, üçüncü üslup ile eklettik birleşimden oluşan dördüncü üslup ile dört farklı Pompei üslubundan söz edilebilir (Farthing, 2014: 63). Fresk uygulamaları içerik ve renk bakımından zamanla değişim gösterse de 17. yüzyıla kadar kullanmaya devam eden bir teknik olmuştur. Afrika sanatındaki malzeme çeşitliliği yontma, şekillendirme uzmanlığı ve süsleme tekniklerindeki çeşitlilik 20. yüzyılın başlarında hem biçim olarak hem de farklı malzeme kullanımı için referans olmuştur. Özellikle Afrika maskları birçok sanatçının eserlerinde yer almaktadır.

Bizans Sanatı Klasik Yunan-Roma sanatları, Doğu'nun alegoriye olan eğilimi ve Hıristiyanlık geleneklerinin giderek belirginleşen hakimiyetinin bir birleşimi olarak 1000 yıldan fazla bir süre içinde oluşmuştur. Bizans Sanatı, Roma İmparatorluğu'nun 330 yılında Konstantinopolis'e taşınmasından 700'lü yıllara kadar yaşanan değişimlerle birlikte 1453'teki çöküşüne kadar evrilmiştir. İlk çıkış noktası bilinmese de Bizans döneminde tempera tekniği kullanılmıştır. Bizans sanatında dini mozaikler, freskler, resimler ve ikonlar kiliseler ile manastırları süslemek için yapılmıştır. Renklerin kullanımı Bizans sanatı için önemli özelliklerdendir. İsa'nın imparatorluk giysilerini mor-kırmızı ile gökyüzü ve ötesindeki cenneti ise mavi renkle temsil ederek sembolik anlamlarda kullanmışlardır. Cam, altın ve diğer renkleri ışığı yansıtma özelliğine göre mistik bir hava yaratmak için seçmişlerdir. Sık sık kullandıkları ikonlarda insan ile ilahi olan arasında bir bağ yaratmak istemişlerdir. Bizans ikonları kaynağını 'Acheiropoietia'dan³ (insan eliyle değil) yani ilahi aracılığı ile yaratılmış imgelerden almaktadır. 11. ve 12. yüzyıldaki Batı Avrupa sanatını tanımlamak için kullanılan Romanesk sanatında keten üzerine yünlü iplik işlemeyle yapılan duvar halıları ile karşılaşmaktadır. Duvar halısı gibi 20. yüzyıl sanatında da dokunmaların duvara bir tablo gibi asılan versiyonları yapılmış aynı zamanda İnkâ ve daha

³ Terim 20. yüzyılda sanatçı eli dışında etkenlerin eser oluşturmada aktif kılınmasıyla tekrar gündeme gelmektedir. Bkz. 2. Belirleyici Olarak Malzeme Kullanımı / Faktura

erken Kolomb öncesi döneminde farklı amaçlarla dokunan renkli kumaşlardan da etkilenilmiştir (Farthing, 2014: 72-76, 110, 115). 12. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar özellikle İtalyan Pano resimlerinde su pigment ve yumurta sarısı kullanılarak yapılan tempera tekniği, yağlı boyanın bulunmasına kadar kullanılmaya devam etmiştir. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın ilk yarılarında modern anlamda tekrar kullanılmıştır. 16. ve 18. yüzyıllarda kullanılan guaj boya bir çeşit suluboya olmasına karşın Arap zamkı ve beyaz pigment karışımı eklendiği için daha yoğun ve daha mattır. Öğütülen renk pigmentlerinin haşhaş yağı ya da bezir yağı gibi bitkisel yağlarla yoğrulması sonucu elde edilen yağlı boya, ilk kez 15. yüzyılda Jan Van Eyck tarafından kullanılmış, 16. yüzyılın temel resim malzemesi olarak kullanımı yaygınlaşmıştır. Tuval ise 15. yüzyılda ortaya çıkmış ve 17. yüzyılda kullanımı yaygınlaşmıştır (Keser, 2009: 152, 224, 334, 340, 353-354).

Erken Dönem İtalya sanatı ile Yüksek Rönesans arasında perspektifin ve hacmin gelişim süreci gözlemlenebilir. Bu aralıkta çizgisel perspektif prensipleri, figürün ve nesnelerin boyutlarını uzaklığın artmasıyla orantılı olarak ne kadar küçüleceği hesaplamaya yarayan matematiksel sistem, gölge ile oluşturulan üç boyutluluk hissi, trompe-l'œil' etkisi, tek kaçışlı çizgisel perspektif, atmosferik perspektif uygulanmış ve geliştirilmiştir. Erken dönem Hollanda sanatıyla kullanılmaya başlanan yağlı boya eserlerde yeni bir gerçeklik anlayışı yaratmak için ruhsallığın ve gerçekliğin yan yana geldiği domestik iç mekanlar resmedilmiştir. Flaman bölgesi zenginleştikçe sanatçılar, loncaların ve sivil otoritelerin gitgide artan zenginliği ve itibarından faydalanmışlardır. Erken Rönesans sanatçıları Antik Yunan, Roma kültürlerinin entelektüel yapısı ile sanat üretimlerinden etkilenmişler ve yeni bir hümanist dünya görüşünü benimsemişlerdir. Venedik Rönesans'ı bakımından dinsel imgelerle tatmin olmayan sanatçılar ve varlıklı kesim hem üslup hem de konu bakımından orijinallik arayışı içine girmiştir. Yüksek Rönesans sanatçıları her şeyin merkezinde insan ve insan edinimi yerleştiren Hümanist Felsefeyi benimsemişlerdir. İnsanın her şeyin ölçüsü olduğu fikri tüm plastik sanatlara yayılmıştır (Farthing, 2014: 140-141, 150-153, 165, 173, 175, 177).

Endüstri öncesi dönemde kullanılan malzemelere baktığımızda öğütülerek toz haline gelen boyar maddelerin bir sıvıyla karıştırılıp uygulanması mağara resimlerine kadar uzanmaktadır. Toz boyalar organik ve anorganik olmak üzere ikiye ayrılan boyalardır. Bünyelerinde renkli maddeler bulunan bitki ve hayvan kabuklarından ya da salgılarından

elde edilen organik boyalara pigment denilmektedir. Anorganik boyalar ise renkli kil ve taşlardan elde edilir. Ögütülerek elde edilen toz boyaların etkileri ile ömürleri pigmentin incelik veya kalınlığına, karıştırılan sıvı veya bağlayıcıya ve hatta hangi diğer boyayla karıştırıldığına göre değişmektedir⁴(Turani, 2011:146-147). Pigmentler yağ su ya da başka bir bağlayıcı ile karıştırılarak elde edilen kuru olmayan boyalar, mumla sıkıştırıldığında ise kalem ya da pastel boya gibi kuru boyalar oluşur. Pigment bağlayıcıları olarak tempra tekniğinde yumurta sarısı, pastel boyada ve enkaustik tekniğinde mum, suluboyda, guaj boyada ve akrilik boyada reçine, yağlıboyada bezir yağı ile haşhaş yağı kullanılır (Keser, 2009: 254). Resim yüzeyi ise mağara duvarlarından ıslak sıvılara, alçılara, ahşap panolara, kağıda, kumaşlara son olarak da tuvale kadar uzanır. Bunun dışında kullanılan bir diğer teknik yontma veya kabartma olmuştur. Bu terimler her ne kadar heykel için kullanılsa da 20. yüzyıl sanatında resim ile heykelin iç içe geçtiği uygulamalarda sık sık kullanılmaya başlanmıştır.

Rönesanstan sonra 19. yüzyıla kadar resim sanatı içerik bağlamında değişikliklere uğramıştır fakat çoğunlukla yağlı boya uygulamaları gerçekleştirilmiştir. 1848'de yaşanan sanayileşme süreciyle Avrupa'da yaşanan devrimler, sosyal koşulları dönüştürmüştür. Sanatçılar akademik sanat anlayışını sorgulamaya başlamışlardır. Akademinin sahip olduğu kontrol gücüne karşın muhafazakar ve estetikten uzak yapısına itiraz eden ilk karşıtlar Fransız Realistler olmuştur (Farthing, 2014: 277).

1.1.2. Endüstri Devrimi ve Endüstriyel Üretimler

Coğrafi Keşifler sonrasında İngiltere'de gerçekleşen sanayi devriminin önemli buluşları 1760 yıllarında yapılmaya başlanmıştır. Kömür ve demir kaynakları, İngiltere'nin en önemli gelir madenleri ve sanayileşmedeki ilk buluşların etkenleri olmuşlardır. İngiltere'de maden çalışmalarını hızlandırmak ve daha kaliteli ürün elde etmek için yeni çözümler aranmıştır. Bu arayışların sonucunda ortaya çıkan icatların en önemli faydaları dokuma alanında gerçekleşmiştir. James Hargreaves (1720-1778) 1764'te iplik eğirme makinesini ve Richard Arkwright (1733-1792) 1769'da su tezgahını bulmuştur. Samuel Crompton (1753-1827) 1779'da çıkırcık makinesini tasarlamıştır. 1780'den önce yapılan bu

⁴ Bkz. (Turani, 2011:147)

buluşlar, etkilerinin gücünü 1780'den sonra hissettirmeye başlamış aynı zamanda yeni buluşlarında önünü açmıştır. Bu geçiş döneminde yaşanan iktisadi, sosyal ve tekniksel değişimler önceki yılların birikimini harekete geçirerek 1780'de ivme kazanmıştır. Ümit Akagündüz (2016: 423) bu süreçte İngiltere'yi diğer ülkelerden ayıran özellikleri şu şekilde belirtmiştir:

Zengin demir ve kömür kaynakları, gelişmiş taşıma ve ulaşım sistemi, kapitalist yapıya pek çok ülkeden daha fazla entegre olmuş kredi ve bankacılık sistemi, liberalizmden destek alan düşünce sistemi, genişleyen işgücü sermayesi, daha hırslı ve yetenekli burjuvazi sınıfı, protestanlıktan gelen çalışma ahlakı, sürekli artan nüfusu ve Adam Smith (1723-1790)'in serbest piyasa ekonomi kritiği bu dinamiklerdir.

Arkwright'ın yün eğirme makinesi ile 1783'te içinde kilise, bar, okul ve evlerin olduğu Cromford fabrikasının kurulması emek devrini değiştirmiştir. Hayatın hızını makine belirlemeye başlamış ve 24 saat açık olan fabrika vardiya sistemine öncül olmuştur. Edmund Cartwright (1743-1823) 1787'de dokuma sürecini mekanize hale getirmiş, James Watt (1736-1819) 1784'te buhar makinesini bulmuştur. Watt'ın (1736-1819) 1784'teki buhar makinesi icadıyla fabrika tam kapasitesine ulaşmıştır. Matthew Boulton, Watt ile karşılaşarak ortaklık kurmuş ve buharlı motorların fabrika pazarında egemen olmalarını sağlamıştır. Buhar gücü madenci, imalatçı, demir döküm işçisi, tekstil işçisi hatta çömlekçi için işi ve işin yapıldığı yeri değiştirmiştir. Soho fabrikasındaki işlerin hızlı ilerleyebilmesi için Watt fotokopi makinesinin öncülünü ve Boulton iş bölümü sistemini ortaya koymuştur. 1801'de Joseph Marie Jacquard desen kodlarının olduğu delikli kartlar sayesinde dokuma tezgâhı işlemlerini otomatikleştirmiştir. Makine kullanımı yaygınlaşmış, tekstili merkeze alan büyük fabrikalar ortaya çıkmıştır. 1820'lerde buharla çalışan birkaç dokuma tezgâhı işleten bir kişi, elle çalışan bir kişinin ürettiğinin yirmi katını üretebiliyordu. Peter Durand (1766-1822), 1810'da konserveleri kullanarak yiyecekleri koruma fikrinin patentini almıştır. Brunel'in imalathanesi modern seri üretim için önemli bir adımdı burada üretim bandı vardı. 1853 patentli Enfield tüfeği değiştirilebilir parçalarıyla dünyanın en hassas yapımlı nesnesi olmuştur. Parçaları değiştirilebilir olduğu için kolaylıkla tamir edilebilmekteydi. 1869'da Alfred Nombel dinamiti icat etmiştir. 1943 te Enrico Fermi ilk nükleer reaktörü kurmuştur (Park ve Pink, 2003; Akagündüz, 2016: 422- 425; Orhon, 2011:142, 150).

Modern tıbbın gelişim süreci hem sanayi üretimlerine ihtiyaç duymuş hemde sanayi devrinin gelişimine katkı sağlamıştır. Newgate Hapishanesindeki tutsaklar arasında 1790'da tifüs salgınının patlak vermesiyle hava yoluyla bulaşan hastalıkları engellemek için havalandırma sistemleri geliştirilmiştir. Denizcilerde ortaya çıkan İskorbüt salgınında her hastaya farklı tedavi yöntemleri uygulanarak gelişimlerinin incelenmesiyle ilk kontrollü klinik denemesi gerçekleştirilmiştir. Birmingham'da Ay kulübü üyeleri Watt dahil, Erasmus Darwin, Josiah Wedgwood ve Doktor Joseph Priestley bilim, tarım, imalat, madencilik ve ulaştırma alanlarında kavram ve teknikler geliştirdikleri; dünyayı değiştirecek yollar üzerine tartıştıkları toplantılar düzenlemişlerdir. Joseph Priestley (1733-1804), dephlogistikleştirilmiş hava olarak adlandırdığı bugünkü oksijeni icat etmiştir. Edward Jenner (1749-1823) çiçek hastalığının çaresini ararken 1796'da az dozda mikrop vererek bağışıklığı güçlendirme yöntemi olan aşının ilk örneğini gerçekleştirmiştir. 1832'de anatomi yasası düzenlenmiştir. Eichengrün Hoffmann 1898'de aspirini bulmuştur (Park ve Pink, 2003; Orhon, 2011:146).

İngiltere, taşımacılık konusunda da ise sorunun yolun yüzeyi olduğu düşünülmüştür. Çözüm ise üç farklı boyutta parçalanmış taşları yol üzerine sırasıyla büyük, orta ve küçük boy olarak üst üste döşenmesinde bulunmuştur. Kentler geliştikçe, karayollarının yanında alternatif taşımacılık gereksinimi olarak kanallara ve lokomotiflere ihtiyaç duyulmuştur. Kömür ile teknolojinin bütünleşmesi demiryolunu ve lokomotifi yanında getirmiştir. Buharlı motorlar üretildiği andan itibaren, seri üretim ve ulaşım için temel gereksinim haline gelmiştir. 1803'te buharlı makine lokomotifine uygulanmış ancak 1826'da Robert Stephenson'ın geliştirdiği raylı taşımacılığın önceliği olan Raket'te verimli sonuç alınmıştır. 1869 Akdeniz ve Kızıldeniz'i birbirine bağlayan Süveyş kanalı açılmıştır. 1870'lerde başlayan Devrim'in ikinci aşamasına, sanayileşmeyle sömürgeciliğin bütünleşmesinin ardından ortaya çıkan sermaye birikimi ile bireysel çabaların yerine devletin desteklediği ve örgütlediği büyük zengin kuruluşlar hakim olmuştur. Mühendisler ve bilim adamları tarafından donatılmış laboratuvarlarda yürütülen araştırmalar, sanayileşmenin merkezinde yer almıştır. Almanya kimyasal madde ve elektrikte, içten yanmalı ve dizel motorların geliştirilmesinde; İngiltere sentetik boya, Besmer çelik dönüştürücüsünde; ABD ise telefon, elektrikli aydınlatma, ilk uçak, ilk seri üretim araba, ilk genel amaçlı bilgisayar ve ilk transistörün icadında rol oynamıştır. Çeşitli alanda ardı ardına gelen antibiyotik, moleküler biyoloji, genetik mühendisliği, nükleer füzyon, jet ve roketler,

otomasyon, bilgisayar gibi yeni buluşlar gerçekleşmiştir. Temel hammadde ve enerji kaynakları değişmiştir. Çelik sayesinde, daha sağlam demiryolu hatları, binalar ve savaş araçları ortaya çıkmıştır. 1860-1913 arasında, hızı İngiltere iki, Fransa dört, Almanya altı katına çıkan demiryolları Tolstoy'dan Jack London'a kadar dönem edebiyatının temel simgelerinden birisi olmuştur. İngiltere'de 1850 yılında saatte ortalama 28 kilometre yapan lokomotifler 1880'de 74 kilometreye çıkmıştır. 1783'te Lyon'da ilk sıcak hava balonunun denenmesiyle başlayan havacılıktaki gelişmeye 1903'te Wright kardeşlerin petrolle çalışan insanlı uçuşu gerçekleştirmeleriyle nihai sonuca ulaşılmıştır. Ancak uçakların sanayileşmeye ve insanlığa katkıları için İkinci Dünya Savaşı ve sonrasını beklemek gerekecektir. 1962'de Gagarin uzayda ilk ay yürüyüşünü gerçekleştirmiştir (Akagündüz, 2016: 425-426; Park ve Pink, 2003; Orhon, 2011: 150).

İletişimin gelişmesi basılan ilk kitaptan internete kadar uzanmaktadır. 1450 yılında Johannes Gutenberg (1398-1468) hareketli parçalar ile yazı baskısını 1455'te ilk basılı kitap *Gutenberg İncili* ile gerçekleştirmiştir. Endüstri Devrimi ile gelişen baskı makineleri, 1 saatte yapılan baskı sayısının, 1850'lerde 24.000 adede çıkmasına olanak sağlamıştır. 1891'de William Morris (1834-1896) Kelmscott Basımevini kurmuştur (Taşçıoğlu, 2011: 162-164). J. Népce'nin 1827'de fotoğrafı bulmuş Louis Ducos du Hauron 1869'da renkli fotoğrafı geliştirmiştir. 1888'de fotoğraf malzemeleri üreten Kodak firması kurulmuştur. Thomas Alva Edison (1847-1931) hareketli görüntünün kaydedilmesini sağlayan Kinetograf adlı aygıtı 1890'da gösterimini sağlayan Kinetoskop'u 1891'de geliştirmiş ve New York'ta Kinetoskop salonunu 1894'te açmıştır (Kılıç, 2011: 118-121). 1837'de telli telgraf döşemesi icat edilmiş 1866'da Atlantik'i boydan boya aşan ilk telgraf kablosu çekilmiştir. 1895'te ise Guglielmo Marconi'nin denemeleriyle ilk radyo frekansı çalışması yapılmış, 1920'lerden itibaren evlerde radyo kullanılmaya başlanmış, 1930'lar başında televizyon elektronik eşya olarak satılmaya başlamış ve 1960'larda renkli televizyon yaygınlaşmıştır. 1956'da mikro çip icat edilmiştir. 1963 müzik kasetleri ilk kez üretilmeye başlanmıştır. 1960'larda bilgisayar icat edilmiştir. 1980'erde yazı yazmada daktilo yerine bilgisayar ve 1990'larda İnternet kullanılmaya başlanmıştır (Taşçıoğlu, 2011: 164-167,169; Akagündüz, 2016: 425-426).

Fransız Matbaacı Pierre Lorilleux 1818 yılında mürekkep fabrikasını kurmuştur. John Goffe Rand'ın 1841'de sıkılabilir veya katlanabilir metal tüp icadının ardından yağlı

boya tüpleri yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (“Stringfixer” t.y.). Boya ve kaplamaların gerçek bir endüstri bileşeni olması Sanayi Devrimi ile gerçekleşmiştir. İlk boya fabrikası Thomas Çocuk tarafından 1700 yılında Boston’da kurulmuş 1867 yılında D.R. Averill isimli girişimci, Amerika Birleşik Devletleri’nde ilk olarak hazır karışım boyaların patentini almıştır. 1880’lerin ortalarından itibaren ABD’de boya fabrikaları birbiri ardına ortaya çıkmaya başlamıştır. Çağdaş boya ve kaplamalar, sayıları yüzbinleri bulabilecek, birbirinden farklı uygulamaların çok çeşitli gereksinimlerini yerine getirebilmek için sayısız bileşiklerin formüle edilmesiyle oluşturulmaktadır. Toz boya tarihi ise, 1940’ların sonu ve 1950’lerin başında başlamıştır (“Şadol Boya”, 2018).

1.1.3. Politik Ortam ve Toplumsal Değişim

1756-1763 arasında gerçekleşen Yedi Yıl Savaşları sonrasında imzalanan Paris Antlaşması ile İngiltere, Hindistan ve Kuzey Amerika’da Fransa’ya karşı giriştiği mücadeleden galibiyetle ayrılmıştır. Sanayileşmeye giden süreç içinde ithalatı artırmak ihracatı azaltmak üzerine kurulu ekonomik politika olan merkantilizmi Akagündüz (2016: 424) şu şekilde ifade etmiştir:

Avrupa’da, merkezi devletlerin feodaliteyi tasfiye etmesi, merkezi orduların şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Tabii bu merkezi orduların ihtiyaçlarının karşılanması için merkezi otoritenin gelir kaynaklarına ihtiyacı bulunmaktaydı. Bunun içinde merkezi hazinenin zengin olması, gelir-gider dengesinde açık vermemesi gerekmektedir. ... devletler bütün ekonomik sistemlerini hazineye olabildiğince fazla altın ve gümüş dahil edip bu altın ve gümüşün olabildiğince az bir şekilde hazineden çıkışı üstüne kurmuşlardır.

17. ve 18. yüzyıllar boyunca süren savaşlar, merkantilist ekonomilerin güçlenmesini sağlamıştır. 1800-1815 tarihleri arasında Avrupa savaşları yaşanmış, 1815 Viyana Kongresi sonrasında Avrupalılar kendi aralarında savaşmak yerine diğer uygarlıkları sömürgeleştirme yoluna gitmişlerdir. 1815 sonrasında Almanya ve İtalya’nın sömürge yarısına dahil olmalarıyla militarizmin ve emperyalizmin güç kazanmasına etki etmişlerdir. Sömürgelerin üstündeki mevcut statükoyu tanımamaları ve statükonun kendilerine uygun bir şekilde değiştirilmesi yönündeki istekleri dünya savaşlarına sebebiyet vermiştir. Geliştirilen silah teknolojisi ile devletlerin toplum üstündeki hakimiyetleri artmıştır. Devletler, gelişen eğitim ve basım-yayım kuruluşları aracılığıyla bireyleri militaristleştirmişlerdir. Tekelleşmeyle

geniş çaplı tröstler, karteller ekonomik sisteme egemen olmuşlardır (Akagündüz, 2016; 424-427).

Buhar gücü ve demiryolları sayesinde birçok sanatçı Türkiye Fas, Mısır ve Arap Yarımadası'na seyahat etme imkânı bulmuştur. Bu gelişim, oryantalist sanatçıların ülkelerin kültürlerini resimleri aracılığıyla yansıtma ve sağlamıştır. Ön Raffaellocu Sanatta Kardeşliğin 7 üyesinden oluşmaktadır. Bu sanatçıların amacı, resim ve edebiyatı birleştirmek şiir, edebiyat ve sanatın doğasına yönelik fikirler adında aylık bir dergi çıkarmaktı (Farthing, 2014: 286, 294). Realizm akımı Fransa'da 1848'de yaşanan Şubat Devrimi uyanışı ile başlayan daha kapsamlı hareketin bir parçası olarak da değerlendirilmektedir. Hızlı nüfus artışı, arka arkaya ürünsüz geçen hasat mevsimleri ve gelişen sanayi, yoksul sınıfın hem taşra hem de şehirde zorluklar yaşamasına yol açmıştır. Gerçekçi ressamlar, yaşanan sosyal ve siyasi değişimlere sanatın kurulu düzenine ve gerçek yaşamdan uzak duran Romantizme isyan ederek karşılık vermişlerdir. Akademik sanat anlayışının idealleştirilmiş hususlarına ve estetik anlayışına karşı koymuşlardır. Sanatçıların çalışmalarındaki konular taşra insanları, sanayi işçileri ve açık hava olmuştur (Farthing, 2014: 300-306).

Bilgi, değişen yenedünya düzeninde, milliyetçilik, sosyalizm, pozitivizm ışığı altında kitleye ulaşarak onu günlük siyasete dâhil eden anahtar güçtür. Kitle, artık verilenle yetinen bir güç olmaktan çıkmış, sanayileşmeyle kapitalizmin ihtiyaç duyduğu emek gücü haline gelmiş ve burjuvaziye karşın proletaryayı oluşturmuştur. Fabrika sistemine dâhil olan belirli ücret karşılığında çalışan yeni emek gücünün, haklarını elde edebilmek ve çalışma koşullarını düzenleyebilmek için sendikalar etrafında örgütlenmesiyle proletarya ortaya çıkmıştır. Avrupa'da maddi koşullar gelişmesine karşın zenginlik ve yoksulluk vardı. Psikolojik olarak ise Freud'u yaratan bir ortam söz konusuydu. Bu koşullar liberalizme karşın kapitalizmi eleştiren sosyalizm ortaya çıkmasına sebep olmuştur. 1848'de Marx ve Engels (2008: 53) *Komünist Manifesto*'da kapitalist sistemin dinamizminden şu şekilde bahsetmiştir:

Burjuvazi, üretim araçlarını, dolayısıyla üretim ilişkilerini ve onlarla birlikte toplumun tüm ilişkilerini durmadan devrimcileştirmeksizin var olamaz... Burjuva çağını daha önceki tüm çağlardan ayırt eden özellik, üretimin durmadan değişip gelişmesi, tüm toplumsal koşulların aralıksız

altüstü olması, bitmek bilmeyen bir belirsizlik ve çalkantıdır. tüm kalıplaşmış, donup kalmış ilişkiler, ardı sıra gelen eski ve saygıdeğer önyargılar ve düşüncelerle birlikte silinip giderken yeni oluşunlar da kemikleşme fırsat bulamadan köhneleşir.

Marx (1818–1883) ve Engels (1820–1895), Marksist terminolojiyi yaratarak bir devrim ideolojisi oluşturmuşlardır. Sosyalizmden hareket eden işçiler, sabotaj, işe devamsızlık, aşırma gibi tepkiler göstermişlerdir. Çalışan kadınlar ise proletarya burjuvazi kaynaklı problemler dışında eskiden olduğu gibi devam eden aile içindeki sorumluluklar ve toplumsal baskılar ile mücadele etmeye devam etmişlerdir. Buna karşın modern dünyada kendileri ifade etmelerini sağlayacak siyasal ideolojileri geliştirmeleri sonucunda Feminizm ortaya çıkacaktır. Burjuvazi ise kendi içinde alt, orta ve üst olarak ayrılmış durumdaydı. Sanayileşme ile hızlı bir nüfus artışı yaşanmıştır. Avrupa nüfusu 1750’de 140 milyondan 1850’de 266 milyona; Asya’da ise 1750’de 400 milyondan 1850’de yaklaşık 700 milyona çıkmıştır. Nüfus artışında göç ve şehirleşme önemli rol oynamıştır. Köyden kente ve ülkeden ülkeye göç yaşanmıştır. Gelişen yeni teknikler sayesinde kentler, 19. yüzyıldan itibaren hızla büyümeye başlamıştır. Sanayileşme ile gelen iş olanaklarını, gelişen yeni teknikler ve savaşlar göçlerin temel nedeni olmuştur (Akagündüz, 2016; 427-429). Akagündüz (2016: 429) kentleşme ile oluşan kötü koşullardan şu şekilde bahsetmiştir:

Ülkeler geliyordu; ama gelir dağılımındaki adaletsizlik, çocuk işçi problemi, insanlık dışı çalışma saatleri ve kenar mahallelerin acınası durumu gelişimin niteliğini açığa çıkartmaktaydı. Kentlerde artan yoksulluğun yarattığı yeni organize suç biçimleri, profesyonel polis gücü fikrini ve polisiye romanları yarattı.

Dış göçlerde ise ABD iş gücünü, göçmenlerden yararlanarak karşılamış ve Amerikan vatandaşlığı kavramını yaratmıştır. Şehirleşme ve sanayileşme ile modern anlamda tüketici de ortaya çıkmıştır. Zengin eğlence mekanları, mağazalar, müzik salonları, barlar, birahaneler, sinemalar ticari kentsel boş zaman kültürünün gelişimine katkıda bulunmuştur (Akagündüz, 2016: 429).

1.1.4. Modern, Avangard ve Postmodern Sanat

Avangard öncü anlamına gelmektedir. İlk kullanımı birliğin öncü kolunu tanımlamak için kullanılan askeri bir terimden gelmiştir. Claude Henri’de Saint-Simon etrafında

toplanan bir grup ile toplumun sanatçı, bilim insanı ve sanayici olmak üzere üçer erki tarafından yönetileceği devletçi teknokratik sosyalizm modeli hazırlanmıştır (Cottington, 2019: 12). Burada sanatçı avangard olarak nitelendirilmiş ve Saint-Simon (aktaran Artun, 2010: 20) terimi ilk kez askeri olmayan bağlamda şu şekilde kullanmıştır: “*Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür [...] İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için, her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız.*” 1850’lerde terimin kültürel alanda kullanımı yaygınlaşmıştır. Artun, Saint-Simoncu Ütopya’nın 20. yüzyıl avangardının akla ve hayal gücüne öncelik veren iki kampa bölünmesinde kendini gösterdiğini; Bauhaus ile Konstrüktivizm gibi akılcı avangardların ve tasarımın sanat üzerindeki egemenliğinin habercisi olduğunu ifade etmiştir. Saint-Simon tarikatı dağıldıktan sonra örgütlenen Fourier’nin ideal cemaatleri, Fourieristlerin 1832’de çıkartmaya başladıkları derginin de adı olan falansterler ise hayal gücünün, cinsel özgürlüğün, tutkuların ve arzuların yönettiği armonik evrenlerdir. Bu sebeple Fourier 20. yüzyıl avangardlarında Dada’dan Sitüasyonizme kadar ortaya çıkan hareketlerin atası sayılmıştır (Artun, 2010: 20). Hocaları İngiliz romantik yerinden olan William Morris sanayiye karşı sanatı ve zanaatı savunmuştur ve Arts and Crafts hareketine öncülük etmiştir. Artun (2010: 21) Morris ütopyasını şu şekilde ifade etmiştir: “*...devletin ortadan kalktığı ve her cemaatin kendi işlerini özgürce yürüttüğü bir “komünal yaratıcılık” toplumunu anlatır.*” 19. yüzyılın ortalarında ilerencilik anlayışını yaygınlaşmasında dini inancın zayıflaması; Fransız devrimi ile insanın kökten değişim gerçekleştirebilme yetisinin farkına varması; Sanayi Devrimi ile temel malzemelerin yaygınlaşması ve toplumsal değişimin hızlanması; kapitalist sistemin küresel piyasayla bütünleşmesi gibi etkenler yer almıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren alışılmış sanat biçimlerini yıkarak yeni bir sanat dili oluşturmaya çalışan ve toplumsal, siyasal ve kültürel anlamdaki değişimlerin farkında olan ve buna taraf olan sanatçılar için avangard terimi kullanılmıştır. Ortak amaç ve ideolojiye sahip kişilerden oluşan bir grubun, yönelimlerini topluma duyurmak amacıyla hazırladıkları manifestolar da Avangard sanatçıların belirgin özelliklerindedir (Cottington, 2019: 13-14, 17). Artun (2010: 17-18) Fransız Devrimi ile ortaya çıkan manifestoları şu şekilde ifade etmiştir:

Kendisi de bir ütopyaı ifade eden Fransız Devrimi’nin “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” manifestosu, yeni bir ‘toplum’ kurmakta olduğunun bilincine varan metropol halklarını kendi ‘toplumsal devrim’lerini örgütleme hummasına yöneltir. Manifesto bu devrimci hamlelerin şiiridir. Savaşa

savaşa gerçekleşen metropolleşmenin, toplumsallaşmanın bir ifadesidir. Komünistler, anarşistler, feministler, liberterler, cumhuriyetçiler; kısacası her modern toplumsal/siyasal avangard kendi hayallerinin iktidarını talep eder ve bunu manifestolarıyla duyurur.”

Sanat manifestolarının başlıca temaları ütopya/devrim, şiddet, intihar, nihilizm, arzu/erotizm ve kamu karşıtlığı olmuştur. Ütopya ve devrim Avangard sanatçıların genellikle Marksizm ve Marksist hareketlere olan ilgilerine karşılık gelmektedir. 1917 Rus Devrimi'ne ve 1918 Alman Devrimi'ne kapılan sanatçılar, Sürrealistler, Dadacılar ve Cobracılar içlerinde çok fazla Komünist Parti üyesi barındırmaktadır. Şiddet ise avangard manifestolarda beyan edilen yıkım ve şiddet üzerine yapılan çağrılarda görülmektedir (Artun, 2010: 29-30). Bu çağrıları Artun (2010: 31) şu şekilde yazmıştır:

Eski yıkılmalıdır; gelenek yerle bir olmalıdır; iyi, güzel ve doğru imha edilmelidir; dil bozulmalıdır; aklın dehşet verici kabuğu kırılmalıdır; gerçek parçalanmalıdır; üniversitelere son verilmelidir; bütün müzeler, kütüphaneler ve akademiler tahrip edilmelidir; kiliseler, en güzellerinden başlayarak taş taş üstünde kalmayana dek yıkılmalıdır; bir gösteriden (*spectacle*) ibaret olan meta toplumu alaşağı edilmelidir; dadalar her şeyin ve her yerin üstüne rengârenk pisleyerek, elçilikleri ve otoritenin barındığı yerleri kirletmelidir; patronlar ortadan kaldırılmalıdır.

Manifestolardaki şiddet yıkım ve şiddetin estetiğine dayanmaktadır. Ölüme ve intihara yönelik iç idraklar intiharı manifestoların teması haline getirmiştir. Nihilizm denildiğinde ilk akla gelen Dada olmaktadır. Nihilizm yıkıcı bir varlık, kötümserlik ilkesi, devrimci kötümserlik, sürekli devrim ve sürekli isyan gibi kavramların ya da eylemlerin oluşturduğu 'hiçlik' ifadesidir. Arzu ve erotizm, Avangardın Eros'a duyduğu inanç ile Freud'a duyduğu ilgi üzerinden geliştirdiği bedeni, düşü, teni ve fanteziyi baskılardan özgürleştirecek eropolitika tasarımı olmuştur. Avangardın kamu karşıtlığı bilim, aile ahlakı, popüler kültür gibi modernlik icadı ve mit olarak görmesi ve direnseler de ona muhtaç olmalarına dayanmaktadır. Akılcı avangard manifestoları ise sanat ve hayatı bağdaştırmaya çalışan sanat karşıtı ve yeninin peşinde koşan sanat hareketlerini kapsamaktadır. Sanat Manifestoları Alain Badiou'nun *Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez*'i ile son bulmuştur. (Artun, 2010: 35, 40-43, 45, 63). Bu bağlamlarda modern dönemin Avangard Sanat akımlarında ortaya çıkan manifestolar ortak ruh hali veya ortak bilinç hareketleri gibi algılanabilmektedir.

Modern Sanat terimi 1860 ve 1970 arasındaki tarzları, ideolojileri ve üretilen sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Modern Sanat ile Avangard Sanat birbirinden ayrı düşünülmediği gibi tam olarak aynı şeyi ifade etmezler sadece birbirleriyle bütünsel bir ilişki içinde olmuşlardır. Modern Sanat kapsamında Avangard Sanatı da barındırır fakat ondan bağımsız kendi başına da değildir. Modern Sanatın niteliklerini Avangard Sanatın yönelimleri de şekillendirmektedir. Modern Sanat Avangard Sanat kapsamında yer almayan Modern Sanat ifadelerini kullanan akım ya da sanatçıları da kapsamaktadır. Grant Pooke ve Graham Whitham (2018: 29) Modern Sanatı şu şekilde ifade etmişlerdir; “... yerleşik ve özellikle de muhafazakâr sanat yapma biçimlerine karşı çıkan, radikal bir pratik türünü temsil eder.” Modernizm ise Modern Sanat döneminde biçim ile içerik açısından radikal olan sanatı tanımlama eğilimi olarak görülebilir (Whitham ve Pooke 2018: 32). Sanatçıların kendi modernite deneyimlerini dile getirme yollarını ifade etmektedir. David Cottington (2019:18) moderniteyi üç muhtemel deneyim kombinasyonlarıyla şu şekilde ifade etmiştir:

İlki, 19. yüzyılın başlarından itibaren özellikle de batı dünyasını (ve bu dünya ile ilişki kuranları) eşi benzeri görülmemiş toplumsal siyasal demografik ve teknolojik değişimlerle gelen deneyimler tanımlamaya başlaması: fabrika üretimi, kentsel gelişim, büyük toplumsal ve siyasal hareketler, yeni taşımacılık biçimleri vb. İkincisi ise fotoğraf, çoğalan gazete tirajları, okur yazarlığın artması, telefon, radyo ve sinema gibi yeni veya hızlı değişen iletişim araçlarıdır. Üçüncüsü de bu değişimlere bağlı olarak gelişen zihinsel ve psikolojik ruh halleridir: müştereklerin kaybı, köksüzleşme, merkezsizleşme, yabancılaşma, yeni grup kimlikleri vb.

Resim temsilden çıkarak Modern sanatçıların modernite deneyimlerine göre şekillenen bakış açıları veya algılama biçimleriyle sundukları gerçeklik haline gelmiştir. Bu gerçeklikler kimi sanatçıya göre resmin elemanları kimilerine göre yeni bir toplum yaratma kimilerine göre metafizik, kimilerine göre psikanaliz olmuştur (Cottington, 2019: 18). Üretimde sürekli devrim yapılmasının toplumsal koşulların dengesinde yarattığı daimi belirsizlik ve gerilim, sanatçılarda toplumsal, kurumsal ve ruhsal bir yabancılaşma yaratmıştır. Böyle bir dönemde sanatçılar modern toplumu oluşturan benzer ruh hallerini paylaşmışlardır. Bu yabancılaşma ve ilerçilik anlayışının Modern sanatçıların eserlerine yansıyan biçimini Gülderen Görenek (2020: 11) şu şekilde ifade etmiştir:

Resim sanatında bu yüz yıllık süreçte modernizmin getirmiş olduğu yabancılaşmaya karşı sanatçıların tek sığınak alanı sanat olmuştur. Sanat için sanat mottosuyla işlevselliğin önemsendiği ve her türlü süs olgusunun

bertaraf edildiği modernizmde hep yeni olma arzusuyla resimde geleneksel anlayıştan uzaklaşmış ve o zamana kadar saklanması gereken bir unsur olarak görülen resim yüzeyi tam tersine öne çıkarılmıştır. Bu bağlamda modern sanatta; yüzey, biçim ve renk önemli olmuş ve sanatta öze varma isteği, temel formları değerli kılmıştır.

Sanatçılar hem toplum ve sanat kurumlarına karşı hem de derinlerinde ruhsal bir yabancılaşma yaşamışlardır. Saint-Simoncuların kuramlarını uygulamaya koyan sonraki hükümetlerde sanatı teşvik etmişlerdir. Akademi de her yıl düzenlenen Salon sergisinin standartlarına alternatif getiren III. Napolyon 1863'te jürinin reddettiği resimlerden oluşan bir Reddedilenler Sergisi (Salon des Refusés) hazırlatmıştır. Reddedilenler arasında Gustave Courbet, Edouard Manet (1832-1883) ve Claude Monet (1840-1926) gibi isimler yer almaktadır. Sanatçılar alternatif gelişim kanalları ve kabul görme koşulları bulmaya çalışmışlardır. Bu dönemde sanatçılar bir araya gelip yeni fikir ve uygulamaları tanıtmak, münakaşa etmek, kafelerde toplanmak, sosyal çevreyle ilişkiler ağı geliştirmek ve gayri resmi ortamlarda sergiler düzenlemek performanslar gerçekleştirmek gibi faaliyetlere girişmişlerdir. 1874'te Empresyonist sanatçılar ilk bağımsız sergilerini açmışlardır. 1884'te Georges Seurat'ın öncülüğünde Bağımsızlar Salonu (Salon des Independants) ve 1903'te Eugene Carriere (1849-1906), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Georges Rouault (1871-1958), Edouard Vuillard (1868-1940) gibi ressamın öncülüğünde Paris'te yıllık olarak gerçekleştirilen Sonbahar Salonu (Salon d' Automne) gibi bağımsız sergiler açılmaya başlanmıştır. 20. yüzyıla kadar akademi ve avangard çekişmesi yaşanmıştır. Endüstri devriminin etkisiyle çağının değişen yeni gerçeklerini ve modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye çalışan sanatçılar, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlardır. Sanatçılar 'güzel duyu'nun ötesini hedefleyen yeni biçimsel ve teknik arayışlarıyla izleyicinin görme biçimlerini ve algısını da değişime uğratma çabası içine girmişlerdir. Bu çabaların birikimleri de kendini 20. yüzyıl sanatında göstermektedir. (Antmen, 2008: 14-15, 18; Cottington, 2019: 15-16, 18). Tüm bu Modernist Sanat bağlamında açıklanan üretimler ve sanatçı yaklaşımları Clement Greenberg'in değerlendirmelerine dayanmaktadır. Greenberg'e göre Modernist Sanatın dört belirgin yönünü 'içerikten fazla biçime vurgu yapması', 'ortama özgünlük' (iki boyutlu etkilerin resmin ilgi alanı olması), 'estetik etkinin önemli olması' ve 'günlük yaşam deneyimlerinden ve toplumsal sorunlardan bağımsız deneyimleri sunması' olmuştur (Whitham ve Poke, 2018: 30).

20. yüzyılın başlarında ise Sentetik Kübizmde günlük hayat ile bağları sıkılaştıracak farklı malzemelerin kullanımında biçim önemli olmuştur. Yüzeyin iki boyutluluğu vurgulanmış ve izleyicinin algısına nüfuz edecek zihni aldatma oyunları gerçekleştirilmiştir. Konstrüktivizmde biçim kullanılan malzemelerin niteliklerinden türetilmiştir. Dada, Sürrealizm ve Gerçekçilik gibi akımlar Avangard olarak değerlendirilmiştir. Modernist Sanatın ölçütlere uymayan sanatçılar genellikle Avangard olarak nitelendirilmiştir ki zaten Avangard nitelikleri de karşılamaktaydılar. Peter Burger (1936-) Avangard olarak tanımladığı Modern Sanatın öğelerini tartışmış ve 1945 sonrası sanat pratiklerinin bir kısmını Neo-Avangard olarak tanımlamıştır. Bu üretimler sanattan ziyade yaşamla ilgili olmuştur. Robert Rauschenberg'in assemblajları Modernist Sanat niteliklerinden 'ortama özgü' olana hem karşı koymakta hem de günlük hayat ile bağları sıkılaştırmaktadır. Sanat dışı bazı malzemelerin estetik kaygı olmaksızın en güçlü ifadeyi vermek amacıyla kullanılması ve bu malzemelerin kullanımıyla ortaya çıkan 'ortama özgü' karşıtlığı çağdaş sanatın 'melez' olabileceği; birden çok ortam ve nesneden üretileceği fikrini geliştirmiştir. 1945- 1970 arasında gerçekleşen Modernist karşıtı sanat üretimlerine yani içeriğin biçimden önemli olduğu, sanatın gündelik yaşam ile kaynaştığı, birden çok ortama özgü üretimlerin gerçekleştiği sanat anlayışları Neo Avangard olarak değerlendirilebilir (Whitham ve Poke, 2018: 37-40).

Postmodernizm ise 1970'li yıllarda ortaya çıkan Modern Sanat sonrası anlayışları ifade etmek için kullanılmıştır. Modern Sanatta geleneksel sanat anlayışlarındaki üslup yerini bireysel sanat anlayışlarıyla gelişen üretime bırakmıştı. Postmodern Sanatta ise estetik ve kültürel olarak fazla belirsiz olmuştur. Modernizmin bitişini temsil eder fakat net bir şekilde belirlenebilen bir sanat biçimi değildir. Whitham ve Poke (2018: 33) bu durumu şu şekilde ifade etmiştir: "... *postmodernizmin tutarsızlığı ve açıkça görülen amaç yoksunluğu tek tutarlı özelliğidir.*". Bununla birlikte Postmodernizm parodi, ironi, geçmiş sanatın kullanılması ve benzeri biçimlerde içinde sanatın yer aldığı kültürel dışavurumlar sunduğunu belirtmişlerdir. İhab Hassan Postmodernizm terimini Duchamp'tan Cage'e kadar uzanan deneysel çalışmalar yapan sanatçıları tanımlamak için kullanmıştır. Postmodernist eserleri Modernist olanlardan ayırt edecek kriterler oluşturmuştur: Postmodernizmin, Charles Jencks Modernist üslupsal alıntılarının eklektik bir oyunu olduğunu; Jean-François Lyotard estetikten toplumcu modele kayma olduğunu; Fredric Jameson estetik ile meta üretiminin ayırt edilemez olduğunu iddia etmiştir (Hopkins, 2018:

224-226). Postmodern Sanat yaklaşımları resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir. Postmodernist kuramların 1980’li yıllarda yaygınlık kazanmasıyla toplumsal anlama odaklanan Yeni Kavramsal sanatçılar yapısökümcü yaklaşımla toplumsal kodları irdelemişlerdir (Antmen, 2008: 277-278).

1.2. Sanatta Farklı Malzeme Kullanımıyla İlişkili Teknikler ve Terimler

Adjuction/Eklenti: Kübizm ve Dada sanatçıları tarafından sıklıkla kullanılan ve kolaj, akümülyasyon ve assemblajı kapsayan bir sanat tekniğidir. Bu teknikte ince talaş, hızar tozu, kum cam kırığı gibi malzemeler yağlı boya ile karıştırılır ve çeşitli dokuların elde edilmesi sağlanır. Boyanın üzerine kâğıt ya da kumaş benzeri veya yukarıda bahsi geçen malzemeler doğrudan tuvale de yapıştırılabilir. Bunun yanı sıra günlük kullanım nesnelere gibi çeşitli malzemelerin resme eklendiği uygulamaları da kapsamaktadır. Son iki kullanımda çeşitli dokular dışında malzemenin nitelikleri görünürlük kazanmaktadır. Bu durumda malzemenin ifadeye etkisi malzemenin niteliğine göre şekillenmekte ya da ifadeye uygun nitelikte malzeme seçimi gerektirebilmektedir (Keser, 2009: 24). Eklenti, kullanılan malzemelerin araçlar yardımıyla bir araya getirilmesidir. Ocvirk (2015, 2018: 38) bu araçlardan şu şekilde bahsetmiştir: “...*metal, ağaç, plastik vb. malzemelerin, kaynak ve lehimleme makineleri, zumba, vida, çivi, yapıştırıcı hatta halat gibi araç gereçlerin yardımıyla bir araya getirilmesidir... reçine ya da yeni kaynaklama teknikleri...*” Bu teknik ve araçlar genellikle heykel için kullanıma uygun olsa da resmin sınırları tuvalden çıkmaya başladıktan sonra yapılan rölyeflerde kendini göstermektedir.

Aerografi: Man Ray’in 1918-1920 yılları arasında cam üzerine püskürtme tabancası ile yaptığı resimleri tanımlamak için kullanılan terimdir (Keser, 2009: 24).

Akümülyasyon: Rastgele seçilen objelerin sanat malzemesi olarak kullanılmasını tanımlamak için kullanılan terim. Arman en önemli temsilcisidir (Keser, 2009: 30).

Ankostik/Enkaustik: Bu resim tekniği boya, renk verici maddelerin sıcak balmumu ile karıştırılmasıyla elde edilmiştir. Bütün renkler ahşap panoya sürüldükten sonra panonun üzerinden ısıtılmış bir metal geçirilerek fırça izlerinin eriyip boyaların birbiriyle karışması

sağlanmıştır. Temperaya göre renklerin daha canlı ve kalıcı olması sağlanmış ve daha çok tercih edilen bir teknik haline gelmiştir (Keser, 2009: 40).

Arşitektör: Mimari nitelikleri taşıma anlamına gelmektedir (Keser, 2009: 47). Adnan Turani (2011: 16), “*Mimari kurallara ve mimarlık sanatına uygun inşa sanatı...*” olarak ifade etmiştir. Dada sanatçısı Marcel Janco’nun alçı rölyefleri için de kullanılan bir terimdir.

Asemblaj: Buluntu üç boyutlu nesnelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan çalışmaları ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Fakat iki boyutlu yüzey üzerine üç boyutlu nesnelerin yerleştirilmesiyle oluşturulan çalışmaları da ifade etmektedir. Bu sebeple kolaj ve montaj ile yakınlık göstermekte ve birbirleriyle karıştırılmaktadır. Turani (2011: 16), ilk kez New York’taki Museum of Modern Art’ta 1961’de düzenlenen bir sergide somut nesnelerin katkısıyla üç boyutlu bir kolaja dönüştürülen geleneksel tablo resmine ilişkin eserler için kullanıldığını ifade etmiştir. Keser ise ilk kez Jean Dubuffet’in kendi çalışmalarını tanımlamak için 1953 yılında kullandığını ifade etmiştir. Terim adı kullanıldığı tarihten önceki Kübizm, Fütürizm, Dada ve Sürrealizm akımlarında yapılan çalışmaları ifade etmek için de kullanılmıştır (Keser, 2009: 51).⁵

Kübizm ile başlayan farklı malzeme kullanımları ile gelişen kolaj ve asemblaj teknikleri Pop Art’ta ve günümüze kadar çeşitli şekillerde işlenmiştir. Duchamp ile birlikte gelişen Ready-Made⁶(Hazır nesne) diye adlandırılan sanat türünü kullanan sanatçılar: Man Ray, Kurt Seligmann, Wilhelm Freddie, Marcel Jean, Victor Bruner’dır. Bu yeni arayışları Sürrealizm hareketi içinde işleyen sanatçıların başında Max Ernst’in kolajları, Josep Cornell’in Asemblajları, Francis Picabia Asemblajları gelir. Ready-Made hareketinden etkilenen Pop art sanatçıları ise Richard Hamilton, Robert Rauschenberg, Oldenburg, Arman’dır (Keser, 2009: 31).

Ayna Resmi Tekniği: Bu teknikte, hareketi durdurmak için Pistoletto, doğal büyüklüğünde olan bir dizi fotoğrafın kopyasını transparan kâğıt üzerine çıkarıp, daha sonra

⁵ Önde gelen sanatçılar; Bruce Conner (1933-2008), Joseph Cornell (1903-1972), Rosalie Gascoigne (1943-1999), Ed Kienholz (1927-1994), Louise Nevelson (1899-1988), Robert Rauschenberg (1925-2008), Fred H. Roster (1944-) (Keser, 2009: 51).

⁶ Bkz. s.20

onları kesip cilalanmış çelik tabakaların üzerine yapıştırıp kasvetli renklerle boyamıştır. Çelik tabakalar imgeyi izleyiciye yansıtacak şekilde yerleştirilmektedir. Pistoletto⁷'ya özgü olan bir tekniktir (Keser, 2009: 54).

BioArt: Terim, Eduardo Kac (1972-) tarafından 1977'de türetilmiştir. BioArt ürünleri canlı maddeler⁸ kullanılarak laboratuvarlarda ya da sanatçı stüdyolarında üretilir (Keser, 2009: 66).

Biomorfik: Doğada bulunan düzensiz soyut formlardır. Doğadaki bitkiler, taşlar, insan ya da bulutların formlarına benzer dış hatlarına benzer doğal etkileri gösteren yuvaratılmış, dalgalı, eğilmiş tahlardan oluşan formlar için kullanılan bir terimdir (Keser, 2009: 67; Orcvik, 2015,2018: 124).

Bulunmuş nesne, hazır nesne, rektifiye edilmiş hazır nesne, yardımcı hazır nesne: Sanatçı tarafından hiçbir şekilde değiştirilmeden seçilmiş, elde edilmiş ve sergilenmiş; gerçekte sanat eseri için tasarlanmamış nesne. Bulunmuş nesne kolaj resminde ve heykelde kullanılan, ağaç dalı, deniz kabuğu gibi doğal nesnelere için kullanıldığı gibi bir resmin ya da heykelin estetik değeri ya da kendi içsel değeri için seçilmiş/kullanılmış insan yapımı nesnelere tanımlamak için de kullanılır. Bulunmuş nesne ...'hazır nesne' olarak da adlandırılmaktadır (Keser, 2009: 69-70). Hazır nesne, imal edilmiş, sıradan bir nesne, sanatçının seçimiyle sanat statüsüne yükseltilmiştir. Rektifiye edilmiş bir hazır yapı, sanatçının, Duchamp'ın I.H.O.O.Q örneğinde olduğu gibi, Mona Lisa'nın bir kartpostalına kurşun kalem işaretleri gibi bazı küçük ayrıntılar veya "düzeltmeler" ekleyerek değiştirdiği bir hazır yapıdır. Yardımlı bir hazır yapı, sanatçının tamamen değiştirdiği bir hazır yapıdır. "Hazır-yapım" Duchamp tarafından icat edildiğinden, terim diğer bazı sanatçıların yapıtlarıyla ilgili olarak verimli bir şekilde kullanılabilmesine rağmen, yalnızca onun yapıtlarının alt yazılarında kullanılmıştır (Dickerman).

Cadavre Exquis/Exquisite Corpse: Fransıca olan terim 'süper kadavra' anlamına gelmektedir (Görsel 1). Sürrealist sanatçılar arasında imgelerin ve sözcüklerin kullanıldığı, rastlantıya dayanan bir çeşit kolektif kolaj tekniğidir (Keser, 2009: 71). Andre Breton

⁷ Michelangelo Pistoletto (1933-)

⁸ DNA'lar, hücreler, canlı dokular, proteinler, vs.

(Batur, 2015: 394) tekniğin tanımını şu şekilde yapmıştır: “Birçok kişinin bir tümce yazıp ya da bir resim yapıp kağıdı katlamasından oluşan oyun; oyuna katılanlardan hiçbiri kendinden öncekinin ya da öncekilerin ne yaptığını dikkate almaz. Oyuna adını veren klasikleşmiş örnek bu yolla elde edilmiş ilk tümcede yer alır: *Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau* (Leziz ceset yeni şarabı içecek).”



Görsel 1. Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara, Greta Knutson, *landscape* 1933, *cadavre exquis*, , 24.1 x 31.7 cm. Moma, New York.

Erişim adresi: Cadavre Exquis, Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara, Greta Knutson. Landscape. c. 1933 | MoMA Erişim tarihi: 16.10.2022

Dekolaj: Renkli kâğıt, afiş, broşür gibi farklı malzemelerin üst üste katmankat halinde yapıştırılıp daha sonra da bu malzemelerin bazı yerlerinin kesilip çıkartılarak ya da koparılarak sanatsal bir kompozisyon oluşturulmasıdır (Keser, 2009: 90).

Dekupaj/Dekupe Etme: Ahşap, metal ya da cam bir yüzeye kesilmiş kâğıt parçaları yapıştırılarak resim yapma yöntemidir (Keser, 2009: 30).

Fosforlu Boya: Fosfor içermesi sebebiyle karanlıkta parlayan boya. Fosforlu boya bir süre için pozlandırılınca (ışığa maruz bırakılınca) ışık biriktirir; ışık kaynağı ortadan kaldırılınca biriktirdiği ışık nedeniyle mavimsi ya da yeşilimsi bir kor gibi parlar (Keser, 2009: 133).

Fotomontaj: Bir yüzeyin fotoğraflar ya da fotoğraf parçalarıyla kaplanması sonucu resimsel bir kompozisyon oluşturma tekniğini tanımlamak için kullanılan terimdir (Keser, 2009: 134). Kesilmiş veya yırtılmış ve yapıştırılmış fotoğrafları veya fotografik reproduksiyonları içeren bir kolaj çalışmasıdır. Bir fotomontajın fotoğrafı çekildiyse ve basıldıysa, ortaya çıkan baskıya fotomontajın reproduksiyonu denir. Berlin Dada sanatçıları tarafından geliştirilen bir tekniktir. Fotografi ise Dadaist sanatçıların 1920'li yıllarda yaptıkları fotoğraf kolajlarını tanımlamak için kullanılan terimdir (Keser, 2009: 133-134; Dickerman).

Frotaj, ovalamak: Bu yöntem Max Ernst tarafından geliştirilmiştir. Kâğıt ya da kumaş pürüzlü bir yüzey üzerine gerilerek yerleştirilir. Kalem, fırça tebeşir, mum boya veya başka bir gereç, kâğıdın ya da kumaşın üzerine bastırılarak, alttaki nesnenin dokusunun kâğıda/kumaşa çıkması sağlanır. İşlem, alttaki yüzeyin yükseltilmiş kısımlarının tabakaya çevrilmesine neden olur. Terim, "ovmak" anlamına gelen Fransızca köpürtücüden türetilmiştir (Keser, 2009: 137; Museum of Modern Art).

Funk Art 1960'lı yılların ortası 1970'li yılların başında ortaya çıkan sanat akımıdır. Terim 'pis kokan' anlamına gelen 'funky' teriminden gelmektedir. Malzemelerin tuhaf bir şekilde birleştirilmesi ve kötü beğenin düşünülmesi, resim ve heykel arasında olan bir sanat formunu tanımlamak için kullanılmıştır. Funk artın içeriği, genelde ya pornografik ya da eskato-lojik⁹'tir (Keser, 2009: 137-138).

Fümaj, tütsülemek: Yanmakta olan bir mum ya da benzeri bir şey, yanma özelliği gösteren bir yüzeye yaklaştırılarak alevden çıkan isin yüzey üzerinde istenen şekilde iz bırakması sağlanır. Bu yöntem 1935 yılından sonra kullanılmıştır (Keser, 2009: 138).

Goblen: Yün ve ipekten dokunmuş, motiflerde tekrara dayanmayan resimsel bir tasarım olan, genellikle figüratif olan el dokuması (Keser, 2009: 143).

İkon: Gösteren ile gösterilen arasında çok yakın benzerlik ilişkisi taşıyan bir görsel göstergedir. Gerçekliği doğrudan doğruya aktarır. Görsel gösterge, dili kullanmadan bilgi ya

⁹ Öte dünyayla ilişkili olan.

da ileti aktaran en basit araçtır. İnsanlar tarafından, isteyerek ve belli amaçlara yönelik olarak üretilen görsel göstergeyle dış dünya nesnesi (gösterge) arasındaki ilişki doğal ya da işlevsel bir benzerliğe bağlıdır (Keser, 2009: 166).

İmge: Bir şeyin, fikrin ya da kişinin zihnindeki izlenimi, düşüncesi veya resmi, gerçekliğin zihindeki yansımasıdır. İmge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil; gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu nedenle yeni bir şeyi temsil eder. Zihinde imge oluşurken, sadece algılanan gerçeklik değil kişinin geçmiş yaşantısı ve deneyimlerinden o anki duygusal durumuna kadar birçok farklı öge etkide bulunur. İmge hem düşünsel hem de görsel alanda var olabilir. İmgelem ise hem gerçek olarak algılanan hem de duyulara sunulan bir şeyin imgesini üretmek için beyni kullanmak (Keser, 2009: 168).

Karışık Teknik: 20. yüzyılda farklı türde malzemelerin ya da tekniklerin birleştirilmesi sonucu üretilen sanat formunu ifade etmek için kullanılan tekniktir. Birden fazla disiplinin beraberliğinden oluşan sanat formudur (Keser, 2009: 180). Sulu boya ve yağlı boya, yağlı boya ve füzen gibi ya da bunların hepsinin birarada kullanımı dışında farklı malzemelerin ve yağlı boyanın ya da birden fazla malzemenin bir arada kullanılması karışık tekniktir.

Kolaj: Kesilmiş veya yırtılmış ve yapıştırılmış kağıtlardan yapılmış bir çalışmadır. Kumaş veya tüy gibi diğer düz, yapıştırılmış öğeler uygulandığında, ancak genel etki hala iki boyutlu olduğunda ve çoğunlukla kâğıt kullanıldığında, öğeler 'kâğıt, kumaş ve kuş tüyü kolajı' olduğu gibi belirtilir (Dickerman). Genellikle, ilk örneklerinin Picasso ve Braque tarafından Kübizmde verildiği bilinir. Fakat Keser'in kitabında 18. yüzyılda Marly Delany'in kolaj tekniği daha önce uyguladığı bilgileri yer almaktadır. Sanatçı, renkli kağıtlardan kestiği yaprakları ve petalleri (taç yaprakları) siyah bir kâğıda yapıştırarak resim yapmıştır. Delenay, bazı ender renkleri, rengi kaçmış kağıtlardan elde etmiştir. Bazen de sulu boyayla müdahale etmiş ya da gerçek yapraklar kullanmıştır. Brikolaj, Fransızca önemsiz şey anlamına gelmektedir. Kolayca elde edilebilen şeylerden oluşturulan çalışma anlamında kullanılan terimdir. Soyut Kolaj ise Kurt Schwitters'in sokaklardan bulduğu nesnelere yaptığı çalışmaları tanımlamak için kullanılan terim. Schwitters, atık nesnelere toplayıp bunları non-figüratif resimler olarak birleştirmiştir (Keser, 2009: 185, 69, 322).

Kollagrafi Grafik: Grafik sanatlarında bir baskı resim tekniği. Çeşitli malzemelerin kolaj tekniğiyle karton, metal veya ağaç plakalar üzerine yapıştırılması sonucu bir baskı kalıbı elde edilir ve bu kalıp kullanılarak baskı yapılır. Böylece kullanılan malzemelerin dokusu kâğıda aktarılmış olur ya da kalıba boya verilmeden presten geçirilir ve malzemelerin dokusu kâğıda transfer edilerek çeşitli dokularda rölyefler elde edilmiş olur (Keser, 2009: 187-186).

Kollografi: Bir baskı tekniği. Bu teknikte, zank ya da benzeri malzemeler kullanılarak oluşturulan kabartma imgelerin üzerine mürekkep sürülerek kâğıda transfer edilir. Aynı zamanda kâğıdın üzerinde rölyef oluşması da sağlanmış olur (Keser, 2009: 186).

Maruflaj: Boya, keltisinin yapıştırıcı olarak kullanılmasıdır (Keser, 2009: 209).

Medyum, araç, malzeme: Bir sanatçının sanat eserini üretirken kullandığı malzeme ya da teknik; ifadenin taşıyıcısı olarak seçilen malzemedir (Keser, 2009: 210).

Metafor: Bir şeyin başka bir şey olarak tasavvur edilmesi, simgedir. Bir göstergenin diğer bir göstergenin yerine kullanılması, gizli bir karşılaştırma yapar. Diğer bir anlamı ise iki anlamlı bir bütün arasında doğal olarak bekleneni değil de beklenmeyen ilişkiyi kurmaktır. İki tür metafor vardır. Görünen ve görünmeyen metafor, görünen metaforda benzetilen ile benzeyen aynı bağlamda görülebilir; görünmeyen metaforda ise ne benzeyen ne de benzetilen görünebilir ya da sadece birisi görebilir (Keser, 2009: 210-211).

Metamorfoz: Bir varlığın görünüşünün, karakterinin, koşullarının, fonksiyonunun başka bir varlığa dönüşmesidir (Keser, 2009: 213).

Montaj: Yan yana ya da st üste düzenlenmiş birçok resim ya da tasarımdan oluşan basit resimsel kompozisyon oluşturma tekniği ya da sanatı için kullanılan terim bir terimdir. Aynı zamanda bir malzemeyi diğerine yapıştırarak yapılan tasarımlar için de kullanılan bir terimdir (Keser, 2009: 221). Montaj bildiğimiz gibi endüstride birbirinden farklı fakat birbiriyle ilişkili parçaların birleştirilip takılabilmesi ve istenildiğinde herhangi birinin yedekleriyle değiştirilebilmesidir. Montaj olarak nitelendirilen sanat ise, nesnelerin

parçalanışından çıkarılan öğelerin birbirine yabancılaştırılmasından oluşan bir kompozisyona dayanmaktadır (Turani 2006:137).

Oneirizm: Uyanıkken ya da uyurken görülen düşlerde bilince uymayan imgelerin ve duygusal etkiler altında kalan olguların tanımı için kullanılan bir terimdir. Otomatizm gibi sürrealizmin bir eğilimidir. Otomatizm ise yaratmada sürrealist bir yöntem bilinçaltı betimlemeyi serbest bırakma; temel ve derinlerdeki duyguları, serbest çağışım ve açma yöntemiyle dışa vurmanın tanımı için kullanılan bir terimdir (Keser, 2009: 238, 243).

Parsemaj: Ebru sanatının tekniğine benzeyen bir tekniktir. Suyun yüzeyine renkli tebeşir ya da pastel tozu serpilerek bir tasarım oluşturulur. Ardından sert bir kâğıt ya da kartonla tasarım suyun yüzeyinden sıyırılarak alınmaya çalışılır. Bu işlem sonucunda suyun yüzeyinde oluşturulan tasarımın, kâğıt ya da karton yüzeye transfer olması sağlanır (Keser, 2009: 249).

Prodüktivizm: Konstrüktivist sanatçılar arasında Rodchenko ve öğrencileri pratik ihtiyaçlara önem vermiş ve kendilerini konstrüktivizmi bir sanat biçimi olarak geliştiren sanatçılardan ayırmak için 'prodüktivistler' adını kullanmışlardır (Keser, 2009: 264).

Raklaj: Yontma, inceltme tekniğidir. Üst üste sürülmüş renk katmanlarını çeşitli gereçlerle (tarak, spatül vs.) kazıyarak farklı katmanlardaki renkleri ortaya çıkararak resim yapma yöntemini tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Bu tekniği ilk olarak Max Ernst kullanmıştır. Raklaj genellikle başka tekniklerle birlikte kullanılır (Keser, 2009: 267).

Rayograflar ve Schadograflar: Her ikisi de ışığa maruz kalmış ışığa duyarlı kâğıt üzerindeki nesnelere ve diğer öğelerin yerleşimini kaydeden kamerasız fotoğraf baskılarıdır. 1922'ye kadar May Ray, bu türdeki çalışmaları için 'Rayograflar' terimini kullanırken Tristan Tzara, 1936'da Schad'in fotogramlarına 'Schadographs' adını vermiştir (Dickerman).

Rölyef: Bir tablo gibi duvara asılan üç boyutlu bir eserdir ve genellikle ahşaptan yapılır (Dickerman). Düz bir yüzeyden bir parçanın ya da tamamının dışarı uzaması için

yapılan tasarım, kompozisyon, kabartmadır. Resim ve heykel arasında bulunan bir sanat formudur (Keser, 2009: 286).

Sanat Malzemesi: Sanat eserinin üretildiği maddedir. Örneğin kil, kâğıt, taş, ağaç, mermer heykel sanatının belli başlı malzemeleridir (Keser, 2009: 302).

Solarizasyon: Alışılmadık imgeler oluşturma yöntemi için kullanılan terimdir. Fotoğraf banyosu esnasında fotoğraf negatifi değişebilen sürelerde tekrar tekrar ışığa tutularak beyazların griye dönüşmesi sağlanır (Keser, 2009: 316).

Strüktürist: Charles Biederman bu terimi bir strüktürist eser ne resimdir ne de heykeldir ama ikisinin yapısal bir uzantısıdır şeklinde tanımlayarak kullanmıştır. Biederman 1937 yılından itibaren 'strüktürist' geometrik rölyefler yapmıştır (Keser, 2009: 327).

Taxidermi: Canlı gibi görünmesi için ölü hayvanların derisini ve diğer dış organlarını bir dolgu malzemesinin üzerine monte etme sanatıdır (Keser, 2009: 333).

İKİNCİ BÖLÜM

20.YÜZYIL SANATINDA PLASTİK ÖĞE OLARAK MALZEME KULLANIMI

18. yüzyılın sonuna kadar malzeme sanatta ikincil bir rol oynamıştır. Guillaume Apollinaire (1880-1918) bununla ilgili olarak *Cubism* kitabında Edgar Degas'ın Salon des Indépendants'ın Paris'teki 1881 Empresyonist sergisinde, gerçek kıyafetlerle sergilediği *On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı* eserini 20. yüzyılda estetik değer kazanan malzeme kullanımının habercisi olarak gösterilmiştir (Apollinaire; Eimert, 2014: 33). 19. yüzyıldan itibaren gelişimini sürdüren endüstriyel, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin sunduğu yeni olanaklar, resim sanatını da içerik, malzeme ve ifade anlamında yeni arayışlara yöneltmiştir. Geliştirilen ulaşım ve iletişim araçlarının hayata kazandırdığı hız sayesinde keşifler ve etkileşim kolaylaşmış, bununla beraber kaynak çeşitliğinin de artmasına katkı sağlamıştır. 19. yüzyıldaki gelişmelerin sonucu olarak birçok alanda artan çeşitlik 20. yüzyılda belirgin bir şekilde gözlemlenebilir. Kübist sanatçılar nesnenin her açısını perspektif kurallarından bağımsız bir şekilde yüzeye taşıyarak iki boyutluluğu vurguladıkları çalışmalar yapmışlardır. Nesnenin etrafında gezinerek elde edilebilecek görüntülerin resmedilmesiyle dördüncü boyut algılaması yaratılmıştır. Kübist sanatçılar espasa ve zaman-mekân ilişkisine yeni biçim önermeleri getirmişlerdir. Bu biçim önermeleri, Sentetik Kübizmde (1912-14) kolaj ve assemblaj tekniğiyle gerçekleştirilen günlük nesnelere, harflerin ve farklı malzemelerin kullanımları üzerinden de izlenebilir. 20. yüzyılın başlarında Sentetik Kübizmde(1912-1914) malzemelerin estetik değer kazanarak, sanat ögesi haline geldiği görülmektedir. Keşfi eski tarihlere dayansa da Avrupa sanatında görülmeyen çeşitli malzeme kullanımı ve biçim anlayışıyla Primitif Sanat, 20. yüzyılın başında ifade, biçim ve renk anlamında Ekspresyonist sanatçıları oldukça etkilemiştir. Fakat nesnelere kullanılan farklı malzemelerin (çivi, tüy gibi) sanat eserinin ögesi olması durumu doku oluşturma amacıyla boyaya kum, talaş gibi malzemelerin eklenmesiyle girilen Sentetik Kübizmde gerçekleşmiştir. Günlük hayatta kullanılan farklı malzemelerin sanat ögesi olarak kullanılmasının yapıta üç farklı etkisi olmuştur. Üç boyutlu özelliği yüzeyden taşmayı sağlamış, dokunsala olan ilgiyi arttırmış ve imgesel bağların kurulmasında etkili olmuştur. Georges Braque (1882-1963) ve Pablo Picasso (1881-1973) tarafından kâğıt, kumaş gibi malzemelerin yapıştırılmasıyla gelişen kolaj tekniğinin ve atık malzemelerin

birleştirilmesiyle oluşturulan asemblaj¹⁰ tekniğinin ilk örnekleri Sentetik Kübizmde verilmiştir (Antmen, 2008: 48). Kübizmde kullanılan kolaj ve asemblaj tekniği Dada (1916-1924) ve Pop Art (1958-1975)¹¹ sanatçıların sıklıkla kullandıkları teknikler olarak kendini göstermektedir. Bunun yanı sıra sanat eserine farklı malzemelerin dâhil edilebileceği fikri, montaja, hazır-nesneye ve enstalasyona kadar uzanan üretimler için bir kapı aralamaktadır ve Konstrüktivizmin (1913-1930)¹² öncülüğünü yapan Vladimir Tatlin'in ilk dönem işleri kontra-rölyefler için önemli bir referans olmuştur (Antmen, 2008: 46).

Rus Konstrüktivizminde ve Bauhaus'ta (1913...1920-30) kullanılan kolaj ve asemblaj tekniği, Kübizmdeki soyut yapıdan ziyade tasarıma dayalı işlevsel özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Konstrüktivist sanatçılar endüstriyel malzemelerle ilgilenmiş ve malzemelerin organizasyonunu, her birinin diğeri üzerinde olan etkilerine göre düzenlemişlerdir. Asemblaj tekniği ile bir araya getirilen endüstriyel malzemeler, geometrik şekillerle oluşturulmuş işlevsel nesnelere olarak tasarıma yönelik bir yapıdadır. Endüstriyel ürünler/üretimler ile sanat malzemeleri/sanat yaklaşımı ve yapısal yaklaşım Bauhaus'ta bireysel üretim sürecini de ön planda tutan bir yapıda görülmektedir. 1919 yılında Almanya'da kurulan Bauhaus Okulu zanaat ve sanat çalışmalarının birlikte gerçekleştirildiği, toplumsal amaçlara yönelik üretim yapan ve eğitim veren bir okul olmuştur. Johannes Itten'in verdiği hazırlık dersleri arasında 'malzeme çalışması' dersi de vardır. Yine bu okulda ders veren sanatçı Laszlo Moholy-Nagy'nin (1895-1946) önem verdiği konu malzemelerin işlenme şekli olmuştur (Antmen, 2008: 103-108).

Kolaj ve asemblaj tekniği 1916'da Zürih'te başlayan düzen karşıtı Dada sanatçıları tarafından yoğun bir şekilde kullanılmıştır. 1916 yılında Zürih'te ortaya çıkan Dada hareketi eşzamanlı olarak birçok yerde kendini göstermiştir. Ortak bir üslup değil ortak kaygılarla üretimler gerçekleştirmişlerdir. Sanat karşıtı, düzen karşıtı, savaş karşıtı ve hatta Dada karşıtı olmak yani 'karşıt' olmak Dada demektir. Resim dışında farklı alanlardan yan yana gelen

¹⁰ 'Asemblaj' teriminin 'Asamblaj' olarak kullanımıyla da karşılaşmaktadır. Burada '*Sanat Sözlüğü*' (Keser, 2009) kitabında geçen Asemblaj kullanımı referans alınmıştır.

¹¹ Pop Art türünde bir sanatın ilk örneğiyle 1956 yılında *İşte Yarın* başlıklı sergide karşılaşmaktadır; fakat o tarihlerde henüz adı yerleşmemiş ve 1960 yılının başlarında sanat ve medya olayı olarak yaygınlaşmıştır. Kendisinden sonra benzer üretimler yapılırsa da akım şöhretini 1960 yılının sonlarında yitirmiştir (Antmen, 2008: 159; Farthing, 2014: 485, 487).

¹²Konstrüktivizmin ilk tohumları, Tatlin 1913 yılında Picasso'nun asemblaj uygulamalarını görmesinin ardından ürettiği kontra-rölyefleri ile atılmıştır. İktidardaki Komünist Parti'nin resmi desteğini 1918 yılında almıştır. 1920'li yılların başında etkisi zayıflamıştır (Farthing, 2014: 401; Antmen, 2008: 107).

sanatçılar provokatif yaklaşım ile eserler üretmişlerdir. Kolaj ve assemblajın yanı sıra fotomontaj, montaj, hazır-nesne ve atık malzeme kullanımı da bu akımın en bilinen özelliklerin arasında olmuştur (Farthing, 2014: 410-411). Dada hareketi içinde gerçekleşen farklı malzemeleri bir araya getirerek sanat eseri oluşturma eylemi, Marcel Duchamp'ın (1887-1968) herhangi bir nesneyi sanat eseri olabilme potansiyelini ortaya koyan 'hazır nesne' kullanımıyla kavramsal bir boyuta taşınmıştır. 1950 yılında ortaya çıkan Pop Sanatta, kolaj tekniği sıklıkla baskı tekniği ve günlük kullanım nesnelere ile kullanılmıştır.

1920 yıllarında Dada sanatçıları tarafından gelişen Gerçeküstücülük akımında sanatçılar çalışmalarında doğaçlamaya büyük önem vermişler ve psikanaliz ile Marksizme ilgi duymuşlardır. Sanatçılar ruhsal otomatizmi ve rüyaların uyuşturucu ve hipnoz aracılığıyla etkilerini trans halinde ürettikleri çalışmalar üzerinden araştırmışlardır. Gerçeküstücü sanatçılar buluntu nesne, kolaj, frotaj, otomatik desen, dekalkomani gibi tümüyle rastlantısallığa dayanan yöntemleri kullanmışlardır. Andre Masson (1896- 1987) resim yüzeyi üzerinde kum, toz gibi malzemeler ile doku oluşturmuştur (Antmen, 2008: 136,37). Gerçeküstücü sanatçılar resim, resim ile farklı nesnelere, buluntu nesnelere ve üç boyutu çalışmalar üretmişlerdir.

1956 yılında Richard Hamilton 'a (1922- 2011) *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?* (1956) başlıklı kolaj, Pop Sanatın ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilir. 1958 yılında, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926-90), tarafından popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanılmış, 1962 yılından itibaren terimin kapsamını genişleterek güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları da bu şemsiye altında değerlendirmeye başlamıştır. Akım sanatçıları malzeme ve konu olarak gündelik hayatın kültürel verilerini kullanmışlardır (Antmen, 2008: 159-161).

Yeni Gerçekçilik akımında genellikle atık ve buluntu nesnelere kullanılmıştır. Akım sanatçıları gerçeklik olgusunun yeniden kavranmasını amaçlamışlardır. Yeni Gerçekçilik sanatçıları, Yves Klein'in (1928-1962) su ve ateş ile gerçekleştirdiği resimleri; Arman'ın (1928-2005) çok sayıda gündelik eşyayı bir araya getirerek oluşturduğu çalışmaları; Daniel Spoerri'nin (1930-) yiyecek-içecek gibi malzemelerden oluşan atıkları resim yüzeyine yapıştırarak oluşturduğu resim-heykel arası yapıtları gibi farklı malzemelere ve yollara yöneltmişlerdir (Antmen, 2008: 77-78).

1960’larda gündeme gelen Minimalist akım sanatçıları gündelik endüstriyel malzemeleri kullanmışlardır. Yapı-endüstri pazarlarından temin edilen tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas, pleksiglas gibi çeşitli malzemeler, çoğunlukla endüstriyel yöntemlerle sanat yapmak için kullanılmıştır. Minimalizm akımı sanatçıları için nesne-mekân ilişkisi önemli olmuş ve çalışmalarını doğrultuda sergi mekânı ile birlikte ele alarak düzenlemişlerdir. Minimalistler, öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünlüğe önem vermişlerdir. Minimalistler, eser üretim sürecinde sanatçının rolünü tasarımla sınırlı tutarak üretimi teknisyenlere bırakılan, endüstriyel nesnelere, yalın halde mekânsal ilişkiler kurarak sergilemişlerdir (Antmen, 2008: 181-182,184).

1960 sonrası, Kavramsal Sanat (1960), Fluxus (1960), Arte Povera (1960), gibi örnekleri çoğaltılabilecek düşünsel boyutun ön planda olduğu sanat anlayışlarında da görülmektedir. Farklı malzemeler sanata dâhil olmuş, bazen kendi başına bir sanat nesnesi halini almıştır. 1960 yılında kendini gösteren ve kökleri Marcel Duchamp'a dayanan Kavramsal Sanat, sanat eserini anlam ve amaç açısından yeniden tanımlamaya tabi tutan zihinsel süreçlerle yakından ilişkili bir eğilimdir. Marcel Duchamp, herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiştir. Düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir. Kavramsal Sanat sanatçıları tuvalden heykele, performansa kadar çeşitli uygulamalar yapmışlardır ve çeşitli nesnelere ya da malzemeler kullanmışlardır. Ortak noktası hepsinin zihnin algılama süreçlerini etkileyecek metin ya da kavrama sahip olmalarıdır (Antmen, 2008: 194).

Geleneksel sanat nesnelere dışlayan ve atık malzemeler kullanan Fluxus sanatçılarının, tekrarı sadece videolarda bulunabilecek, sürecin önemli olduğu sanatsal etkinlikler gerçekleştirmeleriyle tuvalden uzaklaşmaya kadar gidilmiştir. Bünyesinde kavramsal sanat etkinliklerini barındıran ve toplumsal muhalefet biçimlerinden yararlanan Fluxus oluşumu içerisinde yer alan Joseph Beuys (1921-86) çalışmalarında kimyasal reaksiyonlara maruz bıraktığı malzemelerin dönüşümündeki fiziksel süreci görünür kılmıştır. Süreç Sanatının (1960-) başlangıcı denilebilecek bu etkinlik Arte Povera akımında meyvelerden canlılara kadar genişleyen bir malzeme çeşitliliğiyle uygulanmıştır. Aynalar, neon ışıkları, cam, gazete gibi malzemeler kullanmışlardır. Akımın başlıca özelliği, gelip

geçici, atık, doğal malzemenin kullanımınıdır. Arte Povera sanatçıları ağaç gövdesi, toprak, çalı çırpı gibi doğal malzeme ve hatta çeşitli canlı hayvanlar kullananı hem malzeme dağıncılığını zenginleştirmiş hem de farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılmıştır. Doğadan alınan yalın maddelerin kullanımında zamanla oluşacak tahribat doğal bir süreç olarak kabul edilmiş ve bu tahribat eserin kavramsal yönüne dikkat çekilmiştir (Antmen, 2008: 207, 213).

1970'lerde gündeme gelen Yeni Dışavurumculuk (1970-1980) tuval resmine ve boyaya dönüş yapar, kendinden önceki sanat anlayışının eleştirisi gibi görünebilir; fakat konuları ile bunu ifade ediş biçimlerindeki özgünlük, dönemini yansıtır. Anselm Kiefer, 1970'li yıllarda kalın boya ve büyük boyutlu resimlerin yanı sıra farklı malzemeleri kullanış biçimi kendinden öncekilere göre daha sezgiseldir. Aynı zamanda malzemenin kendi içinde bir ruhu olduğuna inanan sanatçının simya kavramlarını resimsel terimlere dönüştürmesi, malzemeleri madde, tin, içerik bağlarıyla açıklamayı gerektirir. Kendinden önceki sanatçılar günlük malzemelerle anın gerçekliğini, günceli, günlük değişimleri daha belirgin bir şekilde vurgulamışlardır. Kiefer ise yakın tarih, mit, simya ile güncel arası ilişkiyi malzeme aracılığıyla meydana getirdiği başkalaşım ile kurmuş ve fermantasyonu kullanarak maddenin kalıcılığını değil süreçteki dönüşümünü önemli kılmıştır. Tuvallerinde kurşun, kum, toprak gibi malzemeleri yakma işlemiyle, kuruyup yok olabilecek madde olarak saman, haşhaş gibi bitkileri kullanan sanatçı aynı zamanda emülsiyon shellac, akrilik, yağlı boyada kullanmıştır. Sadece madde olarak değil sembolik ifadeleri de olan bu gibi malzemelerin kullanım biçimlerinin ve fermantasyon özelliklerinin de sembolik ifadeleri mevcuttur. Bu semboller ise, eserler üzerinde konu, madde ve süreç bağları ilişkilendirilerek açıklanabilir ve bütünden yapılan çıkarım ile 'ifade' anlaşılır kılınır (Antmen, 2008: 266).

Postmodern Sanat anlayışları resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir. Özellikle 1980'li yıllarda, Yeni Kavramsalılık, toplumsal anlama odaklanan ve toplumsal kodları, medyanın imgelerini irdeleyen sanatçıların pratikleriyle şekillenmiştir. Sanatçılar yapışökümcü bir yaklaşımla görsel kültürün şekillenme süreçlerini ve biçimlerini

irdelemişlerdir (Antmen, 2008: 277-279). Bu doğrultuda sanatçılar kendilerinden önceki çeşitlenen malzemeler ve teknikleri de kullanmışlardır.

2.1. Biçim Olarak Malzeme Kullanımı/Kübizm

1907 yılında Braque ve Picasso'nun öncülüğünü yaptığı Kübizmde sıklıkla anılan isimlerden biri de Juan Gris olmuştur. İki boyutlu yüzeyde nesnenin her açısının eşzamanlı görüntüsünü geometrik formda sunan Kübist sanatçılar, Analitik Kübizmde (1910-12) kendisinden başka bir şeyin simgesi olmayan parçalı yüzeyler ile soyut bir yönetime gidilmiştir. Sentetik Kübizmde (1912-14) ise doku arayışı sebebiyle resme dâhil ettikleri malzemelerle soyutlamadan uzaklaşarak günlük yaşamı gerçek malzemelerle ifade etmişlerdir (Hollingsworth, 2009: 448). Bu dönemde sanatçılar iki boyutlu yüzey üzerine kâğıt vb. malzemeler yapıştırılarak kolaj tekniğinin, doğal veya endüstriyel malzemeleri bir araya getirerek asamblaj tekniğinin örneklerini vermişlerdir.

Sentetik Kübizmde farklı malzeme kullanımı, boyaya kum, talaş gibi malzemelerin ve yazı harflerinin dâhil edilmesiyle başlamıştır. Gazete kâğıdı, karton, çeşitli, vinil(balmumu bez), kumaş, tarak, halat, tahta parçası, metal talaşı, ripolin verniği, sac metal şablonlar, jilet ve zanaat aletlerine kadar genişlemiştir (Apollinaire; Eimert, 2014: 30). Talaşları boyaya karıştırarak ve tarağı boya üzerine sürterek dokulu yüzeyler elde etmişlerdir. Bununla birlikte yağlı boya ve füzen uygulamalarını bir arada kullanarak espas etkinliklerini genişletmişlerdir. Kâğıdın zemin olarak kullanılan dokusu da espasta etkin rol oynamıştır. Harfler (gazete, kitap, işaret vb. gibi nesnelere sözlü kullanım), Braque ve Picasso tarafından resmin mekânsal ilişkilerini oluşturmaya yardımcı olan düz formlar ve mekânsal ilişkiyi kuran elemanlardır. Tuvaldeki mekân algısını yüzeye yaklaştırarak derinlik algısının oluşmasına engel olmuş ve iki boyutluluğunu vurgulamıştır. Bunun yanı sıra sözcüğün veya harfin anlamına göre farklı mekânsal ilişkilerin kurulmasına olanak sağlamıştır. Braque (aktaran Antmen, 2008: 54), farklı malzeme kullanımı ile ilgili niyetini şu sözlerle ifade etmiştir: “*Resimlerimde kullandığım yapıştırma kağıtlar, ahşap taklitleri – ve benzeri başka öğeler-bu öğelerin anlaşılabilirliğinden dolayı başarılı olmuş, onların trompel’œil gibi algılanmasına yol açmıştır, oysa durum tam tersidir. Bu basit öğeler aklın ürünü olarak espasta yeni bir biçimin meşru kılınmasına yardımcı olur.*” Her iki sanatçı da nesnenin dokusuna oldukça önem vermişlerdir. Bunu da yansıtanın yeni yolunu nesnenin

dokusunu boyayla göz yanılması yaparak değil yani temsille değil, bizzat nesneyi veya nesnenin dokusuna sahip malzemeyi yüzeyde aktif kılarak gerçekleştirmişlerdir. Farklı malzemeler, tuval yüzeyinde dokuyu bizzat kullanma olanağı tanırken resmin diğer bileşenleriyle birlikte kendisinden başka bir şeyin temsilini yansıtır. Malzeme, bir araya geldiği öğeler ve oluşturduğu tezat ve taşıdığı ikincil anlamı ile metaforik yoğunluk oluşturur. Guillaume Apollinaire (2014: 118), Picasso'nun plastik metafor kuralını, yapıştirilmiş kâğıt tekniğine uyguladığını söylerken sanatçının şu sözlerinden faydalanmıştır:

Ritim dışında doğada bizi en çok etkileyen şeylerden biri dokuların farklılığıdır; yüzeyin dokusu, o alandaki bir nesnenin dokusu - bir tütün ambalajı, bir porselen vazo - ve bunun ötesinde biçim, renk ve hacmin doku sorunuyla olan ilişkisidir. Kâğıt kolajın amacı, farklı dokuların bir kompozisyona girerek doğadaki gerçeklikle rekabet eden tablodaki gerçeklik haline gelebileceği fikrini vermektir. Trompe-l'esprit'i¹³ bulmak için trompe-l'œil'den¹⁴ kurtulmaya çalıştık.

Kolaj bileşenlerinin hiçbirinin direkt anlamıyla alınmadığını ve hepsinin alegoriler ve metaforlar olduğunu belirtmiştir (Apollinaire; Eimert; Podoksik; 2014: 117-118). Sanatçı tuval üzerinde tüm öğeleri birbiriyle etkileştirerek izleyiciye yeni bir gerçeklik sunmuştur. Gerçekleştirilen bu eylem izleyicinin algısını görme dışında dokunma ve zihinsel olarak da etkilemiştir. Sentetik Kübizmde günlük yaşam konu edilmiş ve günlük kullanım eşyaları, yeni malzemeler olarak sanat eserinin ögesi haline gelmiştir. Bu malzemeler maddesel özelliğini korusa da günlük kullanım amacı dışında, sanatçının kurduğu düzende yeni ifade biçimi edinmiştir. Bu yeni ifade biçimi ile doğanın veya günlük hayatın gerçekliğini yansıtmak yerine gerçek hayatın temsilleri aracılığıyla alternatif gerçeklik sorgulaması getirilmekteydi. Sentetik Kübik eserler günlük yaşamın temsilini değil günlük yaşamın temsilleriyle kurulan yeni bir gerçekliği yansıtmaktaydı. Farklı malzeme kullanım

¹³ Fransızca 'zihni aldatmak' anlamına gelmektedir. Apollinaire "Nesnelerin ve formların renkleri, kütleleri ve şekilleri birlikte değil, eşzamanlı olarak sunulan nesnelerin ve formların renkleri, birbirleriyle ve hayal gücümüzle devreye giren bağımsız kuvvetler olarak düşünülmektedir. Bu şaşkıncu yöntem, Picasso'nun trompe-l'esprit adını verdiği plastik metaforun anatomisini açıkça ortaya koymaktadır ki bu aslında şiirsel bir imgeden başka bir şey değildir." şeklinde açıklama getirmiştir. (Apollinaire, Eimert, ve Podoksik, 2014: 147)

¹⁴ Fransızca 'göz aldanması' anlamına gelmektedir. "Trompe-l'œil: Bir düzlem üzerinde sanat içeriği olan resimsel bir etki amaçlamaksızın, gerçeklik izlenimi vermeye çalışan her tür çizim, boyama vs." (Sözen & Tanyeli, 1986/2005: 240)

biçiminden doğan bu gerçeklik Kant felsefesiyle de ilişkilendirilebilir. İsmail Tunalı (2008: 172-173) bu ilişkilendirmeyi şekilde ifade etmiştir:

...Ne var ki, amaç, doğayı ve nesnelere tüm resim sanatının dışında bırakmaktır. Sentetik Kübizm ile bu hedef doğrultusunda oldukça büyük bir mesafe alınmış oluyor. Yukarıda da söylendiği gibi, artık doğadan soyut-düşünsel biçimlere değil, tersine, soyut-düşünsel biçimlerden doğaya gidilir. Başka türlü denildiğinde: Doğa, resim yapıtını değil, soyut-düşünsel yapıtı doğa biçimlerini belirliyor. Böyle bir anlayış, felsefeye aktarılıp düşünülürse, **Kant felsefesi** ile karşılaşırız. Sözel gelişti, Kant'a göre biz, nesnelere olduğu gibi değil, sahip olduğumuz düşün biçimlerine, düşünce (zihin) kategorilerine göre biliriz. Eğer insan zihni, başka türlü olsaydı, yani insan deneyden gelmeyen (a priori) daha başka zihin kategorilerine sahip olsaydı, doğayı, nesnelere daha başka türlü bilecek ve doğa, bizim için, bugün tanıdığımız doğadan daha başka türlü bir doğa olacaktı. ...Kant felsefesi ile kurulan bu ilginin dayanağı da gerek Kant felsefesine, gerekse sentetik Kübizme göre, obje'nin süje'den bağımsız bir realite olarak değil, süje'nin duyu elemanlarının zihin kavramları (kategoriler) ile meydana getirmiş oldukları bir sentez olarak anlaşılmasında bulunur...

Kübist sanatçılar felsefi bir temellendirmede kaçınmışlar ve çalışmaların resmin sınırları içinde kaldığını dile getirmişlerdir. Buna karşın sanat teorikileri tarafından kurulan bu ilişki, sanatçıların eserlerinde kurdukları yeni gerçeklik ile uygunluk göstermektedir. Tuvale bakarak günlük yaşamdaki anlamlarıyla tanımlandırılan malzemeler, kazandığı yeni bir ifadeyle zihin kavramlarına etki ederek, malzemelerin, günlük yaşama ve günlük yaşamdaki kullanım alanlarına olan algıyı değiştirmiştir. Böylece 'Soyut-düşünsel' yapıttın 'doğa biçimlerini' nasıl belirlediği anlamlandırılmış; biçim ile oluşturulmaya çalışılan Trompe-l'esprit'in düşünsel anlamda etkileri felsefede de karşılığını bulmuştur.



Görsel 2. Pablo Picasso, Bambu sandalyeli natürmort, ipe çevrelenmiş tuval üzerine yapıştırılmış balmumu bezli natürmort, 29 x 37 cm, 1912.

Erişim adresi: <https://smarthistory.org/Picasso-still-life-with-chair-caning/> Erişim tarihi: 06.02.2022

Picasso'nun kolaj tekniğini kullandığı *Bambu Sandalyeli Natürmort* (Görsel 2) eserinde günlük yaşamın öğeleri kullanılmıştır. Sol üst tarafta Fransızca 'oyun' anlamına gelen 'JOU', aynı zamanda 'Journel'(günlük) kelimesinin katlanmış bir gazete kâğıdından seçilmiş ilk üç harfidir. Tuval üzerine yapıştırılmış balmumu kumaş üzerindeki baskılı desen, gerçekte olduğundan başka bir şey olarak bambu sandalye yanılması vermektedir. Dilimlenmiş limon, bardak, gazete ve pipodan oluşan bu natürmort parçaları cam bir masa üzerine yerleştirilmiştir.¹⁵ Cam bir masa olduğu, baskılı desen üzerine atılan fırça darbeleri sayesinde algılanmaktadır ve bambu sandalyenin nasıl görülmesi gerektiğini de açıklamaktadır. Dairesel bir masaya tam tepeden bakıldığında daire olarak görülür ve eğer

¹⁵Sağ üst tarafta bir parça narenciye kesen bıçak onların altında bir peçetenin beyaz, taraklı kenarı vardır. Tuvalin üst orta kısmında dikey olarak duran bardağın tabanı sandalyenin sopasının hemen üst kenarına denk gelir.

tam tepeden değil de açılı bir şekilde bakılıyorsa elips bir görüntü oluşur. Böylece tuvalin oval biçimi, gerçekte yuvarlak bir masanın mekândaki perspektifsel elips görüntüsüne denk gelir. Bu durumda bakış açısında bir 'aşağı bakma' söz konusudur ki oval tuvali çevreleyen halat, masanın tamponu gibi algılanmasıyla bu durumu destekler. Burada 'aşağı bakma'nın yanı sıra ikinci bakış açısı 'içinden / karşıya bakma' söz konusudur. Halat, şekli ve çağrışımı itibari ile temsil edilen nesnelere görmek için 'içinde' bakılabilecek bir gemi camının çerçevesi olarak algılanabilir (Harris; Zucker, 2015).

Kübizmde her açıdan nesneyi resmetme özelliğinin sunduğu çeşitli bakış açısının, farklı malzemelerin kullanım biçiminde de devam ettiği izlenmektedir. Picasso'nun çalışmasında halat, tuvalin şekli ve cam masa ile iki farklı bakış açısı önerilmektedir. Tuvalin yapısının, resmin öğeleri de göz önüne alınarak, masayı temsil ettiği bellidir. Bunun yanı sıra sanatçının esere ismini de verdiği bambu sandalye, cam bir plan ardından görülmesine karşın malzeme özelliği ve üzerinin kapatılmaması sebebiyle öne çıkmış böylece ön-arka plan ilişkisindeki rekabet gözler önüne serilmiştir. Eserde boyanmış nesnelere dikkatli bakıldığında anlaşılabilirken yapıştırılmış malzemeler ilk bakışta anlaşılır ve gerçek nesnelere benzerdir. Böylece gerçek malzeme aracılığıyla esere somut nitelikler girmiştir. İlk bakışta ne olduğu anlaşılan malzeme ise kendinden başka bir şeyi temsil ederek birincil ve ikincil anlam arasında bir oyun başlatmıştır. Hasır baskılı kâğıt, hasır görünümü veren bir yanılısma yaratarak trompe-l'œil' gibi algılanıyor olsa da yanılısma etkisi (aslında bir trompe-l'œil) olan malzemenin sandalye görünümü vermesiyle ikincil bir algı oluşturmaktadır. Hasır baskılı kâğıdın ve halatın oluşturduğu ikincil algı, düşünsel olarak farklı bir gerçekliğe kapı açmış ve izleyiciyi gerçek nesnelere anlamlarını düşünsel olarak sorgulamaya yöneltmiştir. Böylece Trompe-l'œil' olan malzeme aracılığıyla oluşturulan yeni gerçeklik Trompe-l'esprit'in yaratılmasına sebep olmuştur. Seçilen hasır görünümlü baskılı kâğıt, gerçek bir bambu sandalyede görülebilecek bir desene ve cam etkisi verebilecek parlak bir yüzeye sahiptir. Halat ise oval bir tuvali çevreleyebilecek, rahatlıkla şekle giren bir malzemedir. Öyle görünüyor ki sanatçı, malzemeleri ve dokularını, biçime uygun olarak seçmiştir. Sentetik Kübizmde biçime uygun olarak seçilip kullanılan malzemeler, Konstruktivizmde kendi özellikleri ön planda tutularak tasarım odaklı kullanılmıştır.

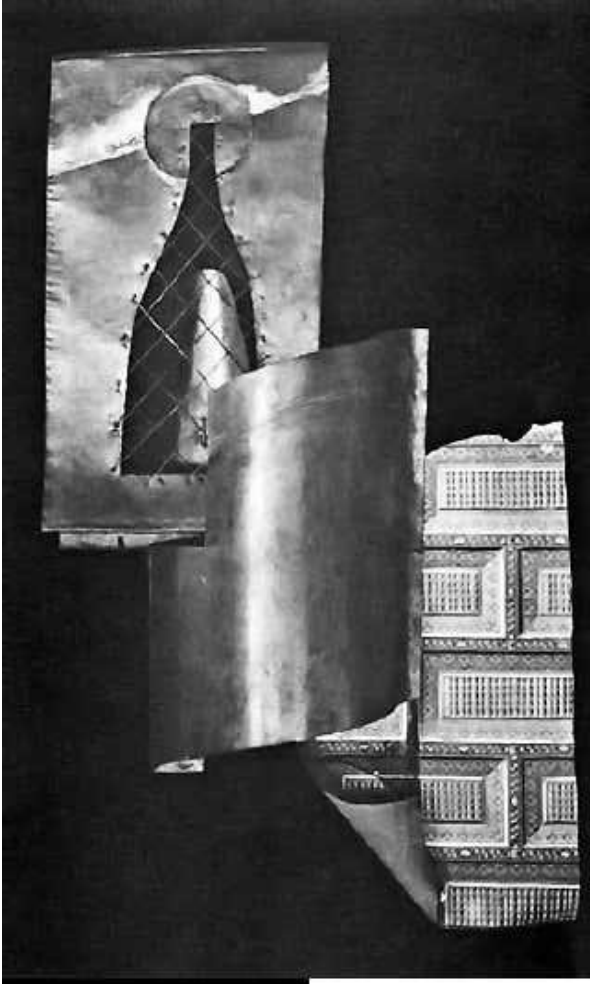
2. 2. Belirleyici Olarak Malzeme Kullanımı / Faktura

Kübizmdeki geometrik form ve malzeme, Konstrüktivizmde işlevselliğin ön planda tutulduğu tasarıma yönelik çalışmalarda kullanılmaktadır. Tatlin Konstrüktivist yapılar üretmeden önce malzeme ilişkilerini deneyimlediği Kontra-rölyepler yapmıştır. 1913 yıllarında yaptığı bu rölyepleri, Picasso'nun atölyesindeki kolaj ve assemblaj uygulamalarından etkilenerek gerçekleştirmiştir (Artun, 2015: 45). Picasso biçim önermek için biçimlendirilebilir malzemeler kullanırken, Tatlin biçimi malzemelerin kendi niteliklerinden türetmiştir (Villalobos, 2012:10). Bu doğrultuda Tatlin'in malzeme kullanımı açıklanmaya çalışıldığında 'malzemelerin ikonografisi', 'malzeme kültürü' ve 'Faktura' terimleri ile karşılaşılmaktadır. Ali Artun (2015: 59), Maleviç'in kavramlarının ikonografisine karşın Tatlin'deki malzemelerin ikonografisini şu şekilde ifade etmiştir: "...onu büyüleyen maddelerdir, malzemelerdir; gündelik hayatın döküntüleridir... malzemelerin ikonografisiyle uğraşır. Kontra-rölyepleri bir anlamda çöpten ikonlardır. Devamında Tatlin'in 'malzeme kültürünü' şu şekilde açıklamıştır: ...maddelerin/malzemelerin ve en başta organik maddelerin geometrisinin ve tasarımının incelenmesine dayanıyor.". Malzemelerin kullanım şeklinde, kendi özelliklerinden bağımsız olmadan, organik maddelerin işleyişinin incelenmesinin de etkisi olduğu söylenebilir. Tatlin'in malzeme kullanımıyla ilgili en önemli kavramlardan biri olan Faktura, Ahu Antmen'in (2008: 106) şu ifadelerinde karşımıza çıkar: "*Tatlin'in malzemeye yönelik ilgisi, kullandığı her malzemenin kendine özgü özelliklerini, bir nesnenin endüstriyel bir ürün gibi 'imal edilmişliğini' görünür kılmasından anlaşılabilir. Bu yaklaşım, Konstrüktivist terminolojide "Faktura" olarak adlandırılır*" Faktura 'doku' olarak bilinir ve İngilizcede 'texture' olarak geçer. Maria Gough bu kullanım biçimlerinin, bitmiş bir çalışmaya atıfta bulunarak Faktura kelimesinin anlamını daralttığını belirtmiştir (Gough: 33). Eser üretim sürecinin önemini vurgulayan Faktura genel olarak iki temel ilkeye dayandırılır. Birinci ilke ikonlara dayandırılan malzeme heterojenliğidir. Villalobos'a (2012: 10) göre, Tatlin'in farklı malzemeleri birbirleri ile diyaloglar halinde düzenlemesinde malzeme heterojenliği söz konusudur. İkinci ilke ise 'materiological determination' ilkesidir. Burada malzemenin üretim sürecine rehberlik etmesine izin verilerek (formun malzemelerin kendi niteliklerinden oluşturulmasıyla) sanatçının eser üzerindeki otoritesinden vazgeçilmektedir. Faktura ile ilgili birbirinden çok da uzak olmayan fakat çerçeveyi genişleten farklı açıklamalar mevcuttur.

Faktura 1910’larda bir sanat eseri üretmek için malzemelerin işlenme şeklini ifade etmektedir. İlk avangart anlamını ise, David Burliuk, zıt malzeme niteliklerini yan yana koymanın uygunluğunu vurguladığı *Kamu Zevkine Bir Tokat (A Slap in the Face of Public Taste)*¹⁶(1912) makalesinde kullanmıştır. Voldemars Matvejs ise Faktura kavramını slavofilik¹⁷ bir bakış açısıyla teorileştirerek malzeme heterojenlik ilkesini Rus ikonlarında bulmuştur. Onun için önemli olan şey, sanat eserinin üretimini ortaya çıkarması ve malzeme farklılaşmasıyla kültürel bir değişime izin vermesi olmuştur. Bu fikirler doğrultusunda Tatlin’in bir üretim tarzı olarak takip ettiği Faktura, kısa süre sonra teknolojiye olan avangart ilgi ve günlük yaşamdaki etkileri ile karışacak ve Alexandr Rodchenko gibi Konstrüktivist sanatçıları da mekânsal yapılar üretmeye teşvik edecektir. Kübizmin etkisiyle düz yüzeyler üzerine malzemelerle yapılan yapılar sadece Tatlin tarafından değil, aynı zamanda Ivan Puni, Lyubov Popova ve Natalia Goncharova gibi diğer sanatçılar ve daha sonra Moskova’daki Vkhutein’de Tatlin’in öğrencileri tarafından yapılmıştır (Villalobos, 2012: 5-6).

¹⁶ “A Slap in the Face of Public Taste” D. Burliuk, N. Burliuk, A. Kruchenykh, V. Kandinsky, B. Livshits, V. Mayakovsky, V. Khlebnikov tarafından yazılan Kolektif manifestodur. Manifesto Rusçadır ve İngilizce çevirisinin olduğuna dair bir bilgiye rastlanmamıştır. Manifestonun Rusça kaynağına <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3201> adresinden ulaşılabilir.

¹⁷ “Başlangıçta Batıcılık olarak bilinen eğilime karşı çıkan bir grup tutucu soylu ideoloğu nitelendirmek için kullanılan Slavofil terimi, ... Slavofilleri, Rusya’nın Batılılaşmasına karşı olan ve Petro öncesi Rusyası’nı ‘gerçek’ Hıristiyan ve Slav ilkelerine dönüş açısından referans olarak gören bir grup olarak nitelendirmek mümkündür...” (Kaya, 2010: 59). Sezgin Kaya Rusya’nın Batılılaşmasına olan bu karşıtlığın kültürel yönlerini açıklamıştır.



Görsel 3. Vladimir Tatlin, Resimsi rölyef (painterly relief), 1913 (orijinali kayıp).

Erişim

adresi:

https://www.academia.edu/3676987/A_New_Palpable_World_The_Counter_Reliefs_of_Vladimir_Tatlin Erişim tarihi: 05.02.2022

Tatlin rölyeferindeki malzemeleri, temsili amaçlara tabi tutmadan kendi aralarında diyalog olarak düzenlemiş ve biçimi malzemelerin kendi niteliklerinden türetmiştir. Tatlin 1913-14 yıllarında ahşap üzerine ahşap ve kâğıt kullanarak kabartmalar yapmıştır. Bu çalışmaları Moskova'daki atölyesinde açtığı *Resimsi Rölyeferin İlk Sergisi (The First Exhibition of Painterly Relief)* sergisinde göstermiştir. Tatlin, ilk kabartmalarının birçoğuna, farklı malzemelerin uyumlu diyaloglar halinde bir araya getirilmesine atıfta bulunarak, 'Malzeme seçimleri ve Sentetik-Statik Kompozisyonlar' (Selections of Materials and Synthetic-Static Compositions) adını vermiştir. Kontra-rölyef olarak ilk eseri olduğuna inanılanlardan biri *Resimsi Rölyef 1913* (Görsel 3) çalışmasıdır, *Şişe* olarak da bilinir. Ortasına sabitlenmiş kavisli bir kalay tabakasından oluşan ahşap üzerine bir montajdır.

Bundan sonraki çalışmalarında, uyumlu diyalog, konuya ya da metafora göre değil malzemelerin özelliklerine göre ele alınmıştır. Burada Faktura ilkesi olan 'materiological determination' ile karşılaşılır. Sanatçı *Resimsi Rölyef: Malzemelerin Seçimi 1914* (Görsel 4) Kontra-rölyefinde buldukları gibi yapıştırılan demir, alçı, cam ve asfalt kullanmıştır. Bu malzemeler kaba ve kırılğan entegrasyonları ile tezat oluşturulmuştur. Tarabukin (aktaran Yavuz, 2020: 112) malzeme niteliklerinin formu belirlediğini şu sözlerle ifade etmiştir: "*Faktura ile malzemenin işlenmesini kastediyoruz. Malzeme formları belirler, tersini değil. Ahşap, metal, cam vb. gibi malzemeler farklı konstrüksiyonlar uygular. Sonuç olarak, bir nesnenin Konstrüktivist organizasyonu kullanılan malzemelere bağlıdır.*" Kübizmde kullanılan malzemeler günlük hayatın işaretleriyle sunulan biçim arasında diyalektik bir oyun kurmuştur. Faktura malzeme heterojenlik olarak, resimlerin yaptığı gibi işaretler değil, ilahi bir iletişim aracı olan indekslerdir. Bu nedenle simgeler tasvir edilen bir gerçekliği ifade ederken, indeksli bir görüntü (bir simge gibi) sunmaktadır. (Villalobos, 2012: 7-8, 10-11).



Görsel 4. Vladimir Tatlin, Malzemelerin seçimi (Selections of materials), kontra-rölyef, 1914.

Erişim

<https://books.openedition.org/obp/4659>

Erişim tarihi: 29.06.2022



Görsel 5. Vladimir Tatlin, Köşe kontra-rölyef, 1914, demir, bakır, ahşap, kablolar, 71x118

Erişim

adresi:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Counter-relief_by_V.Tatlin_\(1914,_GRM\)_by_shakko_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Counter-relief_by_V.Tatlin_(1914,_GRM)_by_shakko_01.jpg)

Erişim tarihi: 29.06.2022

Tatlin, rölyeferinde, Kübizmin yenilikleri ile Ortodoks ikonografi mirası arasında bir orta yol kurarak maddi heterojenlik ile maddi belirleme arasında diyalektik bir oyun başlatmıştır Zero-Ten için üretilen merkez ve *Köşe Kontra-rölyef* (Görsel 5) çalışmasında ise ahşap panel kaybolmuştur. Duvarlara ve tavana özenle sarkan yapılarda malzemelerin diyalogu hala öne çıkarken, denge ve gerilim eşit derecede önemli hale gelmiştir. Tatlin'in ilk Kontra-rölyeferi yüzeyleriyle Köşe Kontra-rölyefer ise çerçeveleri ve destekleri haline gelen sergi mekânı ile eleştirel bir diyalog kurmuştur. Malzemenin anlamdan bağımsız olması için ahşap çerçeveden bir mekânın duvarlarına çıkış, maddi kararlılığın bir sonucudur. Bu anlamda Köşe Kontra-rölyeferde ahşap paneller yerini sergi duvarlarına/mekâna bırakır (Villalobos, 2012: 10-11, 15-18). Yine de uzamsal sorunu devam etmektedir. Tarabukin(2015:148)bu duruma şu şekilde değinmiştir:

...Ne var ki kontra-rölyeferde sanatçılar uzlaşımalsal biçimlerden ve kompozisyonun yapaylığından kurtulamıyorlardı. Tablolar gibi yalnızca tek bir konumdan, yani karşıdan bakılabilen köşe kontra-rölyeferinde kompozisyon asıl olarak tuval düzlemi için de geçerli olan ilkelere göre oluşturuluyordu. Böylece uzam içinde yer alan biçimler oylum bakımından üç boyutlu olmadığından, uzam sorunu gerçekten çözülmüş olmuyordu. Sanatsal biçimlerin bu yöndeki evriminin sonraki adımı,...duvarla da bağları kurtaran orta kontra-rölyefiydi.

Tatlin'in kullandığı malzemelerin rastgele seçilmediği birbirleriyle diyalog halinde düzenlenmelerinden de anlaşılabilir. Bunu yaparken malzemelerin konstrüksiyonunu, nesnelerin temsilleriyle değil malzemenin kendi özelliğiyle gerçekleştirmiştir (Villalobos, 2012:15). Böylece nesnelere ile arasında ilgi kurulamayan malzemelerde kendi nitelikleri doğrultusunda ikonlarla ilgi kurulmuştur. Bu durumda Faktura ilkeleri, malzemelerin uyguladıkları konstrüksiyona göre birbiriyle diyalog kurması ile 'materiological determination'; malzemelerin niteliklerine göre oluşturduğu göksel indeksler ile 'malzeme heterojenliği', şeklinde açıklanabilir.

Factura'da malzemelerin formu belirlemesi sebebiyle eser üzerinde sanatçı otoritesinin bırakılması söz konusudur. Malzemenin öznel olmayan bir şekilde ele alınması (sanatçının hükümsüz kılınması ideali) ile Acheiropoieta¹⁸ olarak bilinen mucizevi ikonlar arasında göksel bir indeks ilişkisi olduğu söylenebilir. Fakat Konstrüktivistler, Tatlin'in,

¹⁸Bazı ikonların insan eliyle yapılmadığına dair Hıristiyan inancıdır. Bkz. s.4.

malzemelerin seçiminde ve düzenlenmesindeki aktif rolünü eleştirmişlerdir. Nikolai Punin *Tatlin (Against Cubism)*'deki Tatlin'in kabartmalarına ilişkin eleştirel açıklamasında, sanatçının, Kübizmde hâlâ mevcut olan dünyanın yanıltıcı temsilinden kaçındığını fakat Picasso'nun malzeme çalışmalarının 'Fakturaların etkileşimine indirgenmiş' olduğunu dile getirmiştir (Villalobos, 2012:19).

2. 3. Politik İfade Aracı Olarak Malzeme Kullanımı

Kolaj ve assemblaj tekniği 1916'da Zürih'te başlayan düzen karşıtı Dada sanatçıları tarafından yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Rudolf Kuenzli, Dada hareketini, Zürih, New York, Berlin, Hannover ve Hollanda, Köln, Paris, Orta ve Doğu Avrupa, Japonya, Neo-Dada olmak üzere dokuz başlık altında derlemiştir. Dada sanatçılarının ortak yönleri, malzeme kullanımlarından veya üsluplarından ziyade, alışlagelmiş sanat, politika ve kültürel düzeni yıkmak ya da düzenin olmadığını belirten bir tavır olmuştur. Herkesin sanatçı olması gerektiğini ve her şeyin sanat olabileceğini öne sürmüşlerdir (Kuenzli, 2015: 14). Konu bağlamında en çok ilgilenilen 'sanat karşıtı' tavır olsa da her şeye karşıt ve sorgulayıcı düşüncelerini eserleri aracılığıyla da ifade etmişlerdir. Dolayısıyla her anlamdaki karşıt tavırlarını eserlerinin içeriğiyle, üretim biçimiyle, kullanılan malzemelerle gerçekleştirmişlerdir. Dada, resim, heykel, fotoğraf, kolaj, fotomontaj, baskı, ses kayıtları ve film gibi çok çeşitli çalışmaları bir araya getirmiş ve Dada gruplarının çoğunun dağıldı ya da dönüştü 1924'e kadar devam etmiştir (Dickerman:IX). Ahu Antmen(2008: 124). Dada'nın yönelimini ve kolektif oluşumunu şu şekilde ifade etmiştir:

Kolaj ve assemblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin 'primitif' ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantı olarak gelişen sanat karşıtı tavidir. Dada'yı diğer akımlardan ayıran da esas olarak bu özelliğidir. Kolajı Kübizmle, doğaçlama performansları Fütürizmle, ket vurulmamış doğrudan ifadeye yönelik ilgiyi Dışavurumculuk'la ilişkilendirmek mümkündür ama bu akımların hiçbirinde Dada'nın radikal sanat karşıtlığı yoktur. "Ben" diyen Dışavurumculuk'lara karşı "Biz" diyen, çünkü kolektif bir bilinç oluşturmak isteyen Dadacıların bu 'biz'inde ortak bir üslup değil, ortak bir ruh hali vardır.

Dada'nın radikal başarısının bir kısmı, farklı milletlerden sanatçılardan oluşan küresel bir ağ hayal etmesinde yatmaktadır. I. Dünya Savaşı'nın ırksal olarak renklendirilmiş

milliyetçi söyleminin ortasında ortaya çıkan Dada, milliyetçilik karşıtlığını merkezi bir ilke haline getirdi. Dada kendisini bir ağ; aktörleri ve yerel gruplaşmaları birbirine bağlayan; bir fikir ve imaj kanalı olarak hizmet eden bir bağlantılar ağı olarak biçimlendirdi. Dadacılar, uzak mesafeler boyunca insanlar arasında temasa izin veren yeni medyayı kullandılar. Mektuplar, kartpostallar ve dergiler, sadece fikir ve görüntüleri paylaşmanın önemli araçları olmakla kalmamış, aynı zamanda yeni sanat biçimlerine dâhil edilmiştir. Dadaizm, fotoğrafla resimli basının, radyo yayıncılığının ve endüstriyel montaj hattının doğuşunu ve sinemanın popülerleşmesini içeren hızlı bir teknolojik gelişme döneminde ortaya çıkmıştır. Adnan Turani (2006: 139) Dada sanatçıların montaj uygulamalarını şu şekilde ifade etmiştir:

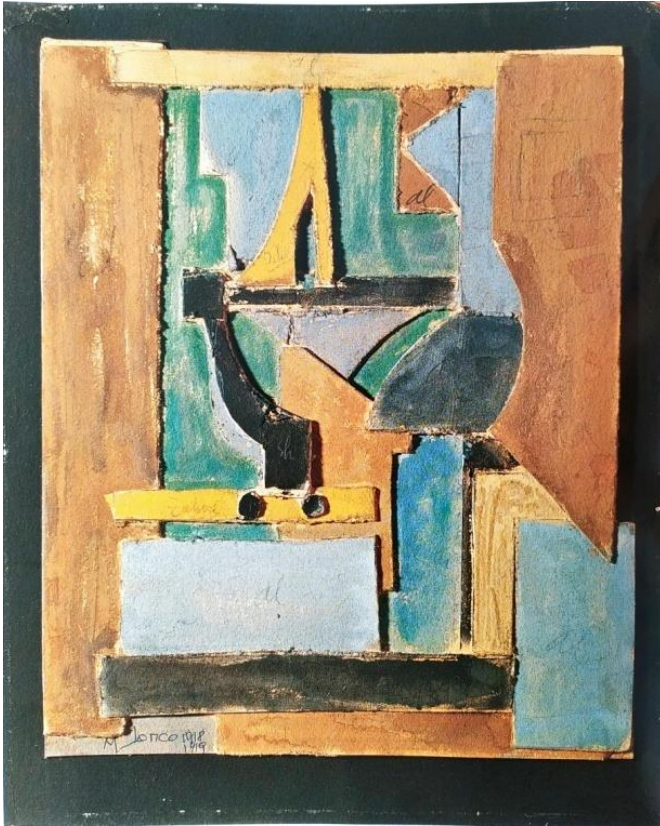
Nesnelerin görünüş bütünlüğü terk edilip, parçalanmış öğelerin kompozisyonu söz konusu olunca kendiliğinden bir montaj, bir yeniden kurma gereği ortaya çıkmaktadır. Özellikle Dadaistlerle birlikte plastik sanatlarda nesnelerin kesilip biçilerek sanat ögesi haline geldiğini biliyoruz. Tahta, ip, cam parçaları, aletler, gazeteler, fotoğraf ve kumaş parçaları gibi şeyler 1915 yılından bu yana sanata yeni öğeler getirmişlerdir.

Çalışmalarını modern hayata referanslarla doldurarak, film, fotoğraf ve diğer mekanik yeniden üretim türleri de dâhil olmak üzere sanat yapımlarında çağdaş formlarla deneyler yaptılar ve ilk nesil yeni medya sanatçıları haline geldiler. Dada sanatçılarının kullandığı basılı malzemeler her yerde bulunur. Bunlar biletler, kartpostallar, dergiler, posterler ve diğer basılı eserlerdir. Schwitters'in tarih kitabı sayfaları, tren ve otobüs biletleri, duvar kağıtları, karne pulları, kâğıt altlıkları ve puro ambalajları da dâhil olmak üzere çeşitli parçalar kullanmıştır. Berlin Dadaistleri de benzer şekilde çeşitli kağıtlar kullandılar. Dada gurubunun yeni malzeme ve yöntemleri benimsemesi, kolaj, montaj, hazır yapımlar, şans, performans ve medya şakalarını içeren stratejilerle gelecek yüzyıl için kalıcı bir miras yarattı (Dickerman:XI, XIV, 1).

2. 3.1. Zürih Dada: Rastlantı

Hugo Ball ve Emmy Hannings 1915 yılında Zürih'e taşındılar ve 1916'da Dada hareketinin ortaya çıkacağı Voltaire Kaberesi'ni kurdular. 5 Şubat 1916'da ise gösteri, müzik, dans entelektüel söyleşi ve sergi eşliğinde açılışını yapmışlardır. Kuenzli *Dada* kitabında, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Marcel Janco ve Tristan Tzara'nın kabareye

katıldığını ve Ball'ın yakın arkadaşı Richard Huelsenbeck'in bir hafta sonra Zürich'e gelerek gruba dâhil olduğu ifade etmiştir. Mehmet Yılmaz ise *Modernden Postmoderne Sanat* kitabında (Yılmaz, 2013: 146) Ball'ın Tzara, Janco ve Arp'ında desteğiyle 1915 yılı bitmeden bir gece kulübü açmaya karar verdiğini ve Huelsenbeck'in 26 Şubat 1916'da gruba katıldığı ifade etmiştir. Janco ise Ball'ın kabreyi açtığını, kendisinin yardım teklifi üzerine Ball'ın sergi için tüm duvarları kullanabileceğini söylediğini ve 1916'da Voltaire Kabaresi'ni açtıklarını ifade etmiştir (Naumann, 1982: 81). Yukarıda bahsi geçen sanatçıların çalışmaları ve ortak kaygıları ile gelişen Dada isminin nereden geldiğiyle ilgili farklı rivayetler vardır. Kullanılmaya ise haziran ayında Voltaire Kabaresi'nin kapanması, kendilerine Dadacı demeye başlamaları ve Dada isminde dergi çıkartmaları ile başlanmıştır. Zürich Dada, açılıştaki olduğu gibi farklı alandaki sanatçılar ve üsluplar ile dikkat çekmektedir. Sanatçıların yaptığı, gösteriler, söyleşiler, müzikler, rastlantısal şiir uygulamaları, kolajlar, montajlar, atık malzeme kullanımları gibi çeşitli uygulamalar, farklı ifadelerle gösterilen ortak kaygıyı sunmaktadırlar (Kuenzli, 2015:18,20; Yılmaz, 2013: 145-147).



Görsel 6. Marcel Janco, Study for brilliant empire architecture, 1918, kolaj, 37 x 30,5 cm. (14.5 x 12 inç). Kunsthaus koleksiyonu, Zürich. (Kuenzli, 2015: 65)

Marcel Janco, Dada posterleri için ahşap ve linolyum baskılar; performanslar için kostümler ve masklar yapmıştır. Sanatçının farklı malzemeler kullanarak yaptığı, modern ve primitif arasında yakınlık ilişkisi kuran masklar, Voltaire Kabaresi'nde ilgi görmüş ve maskeli danslar gerçekleştirilmiştir. Janco ve daha sonra diğerleri, modernitenin geçici malzemelerinden, gazete ve kartondan maskeler yapmışlardır (Dickerman, 2005: 32). Masklar, Dadanın primitivizme olan ilgisine paralellik gösterirken 1917-19 yılları arasında yaptığı alçı (plaster) rölyefler, Dadanın ortak kaygıları ile arşitektonik yapıların bileşimini çağırıştırır. *Study for Brilliant Empire Architecture* (1918) (Görsel 6) çalışması bu yapılardan biridir. Janco, Arp ve Taeuber'in temsilden kurtarılmış soyut çalışmalar yapma çabasını paylaşmıştır. Sanatçının arşitektonik yapıları malzemenin yalınlığını ve kompozisyonun açıklığını göstermiştir. Bu çalışma onun sadece mimarlıktaki ilk eğitimini değil, aynı zamanda Dada'nın geleneksel güzel sanat biçimlerini ve kavramlarını reddetmesini de hatırlatmaktadır. Birleştirilen temel formlar burada karton üzerine uygulanmış ve guaj ile boyanmıştır (Kuenzli, 2015: 20, 53; Naumann, 1982: 83). Janco'nun mimar olmasından ötürü rölyefleri mimari projelerle ilişkili tasarımların etkisi görülebilir. Fakat bu üretme pratiğini yönlendiren belirleyicilerden sadece biridir. 1920'den sonra alçıyı malzeme olarak kullansa da oyma işlemi Zürih'teki yıllarını kapsar (Avivi, 2012: 26).¹⁹ Janco, Taeuber'in daveti üzerine 1919'da Zürih Kunstgewerbemuseum'daki rölyeflerin yeni mimariye uygulamasını gösterdiği deneysel bir sergiye katılmıştır. Sanatçı çalışmaların kalıcılığıyla ilgili, kendilerinin kalıcılık değil yıkım amaçlı sergileme fikirleri olduğunu ve hiçbirinin uzun süre dayanamayacağını belirtmiştir (Naumann, 1982: 83-84).

Sınırsızlıklarını her anlamda gösteren Dada sanatçıları var olan görsel yapıyı parçalayıp keyfi düzenlemeler yapmışlardır. Rastlantıyla oluşturulan bu keyfi düzenlemeleri Tzara, mantığı mantıksızlığa dönüştürmenin bir yöntemi olarak görmüştür. Rastlantıyla oluşan ve anlamsız görünen Dada şiirlerini yazmanın tarifi Tzara(2021: 54) tarafından şu şekilde verilmiştir:

Bir gazete alın.
Bir de makas.
Şiirinizi ne uzunlukta yazmak istiyorsanız o uzunlukta bir makale seçin bu gazeteden.
Makaleyi kesin.

¹⁹ Fransa'da yaptığı gesso üzerine natüremort resimlerinde (1920-21)ve Bükreş mimarisinde (1922-1939) alçıyı yapı malzemesi olarak kullanmıştır.

Sonra bu makaleyi oluşturan her sözcüğü özenle kesip bir torbaya koyun.
Yavaşça sallayın.
Sonra kesikleri birer birer çıkarın.
Torbadan hangi sırayla çıktılarsa
o sırayla yazın kâğıda.

Arp'ın, yaptığı rastlantısal kolaj uygulamalarında da benzer bir yaklaşımla karşılaşmaktadır.





Görsel 7. Sophie Taeuber, İsimsiz (dikey-yatay kompozisyon), 1916, nakış, 50 x 38,5cm. Marguerite Arp Vakfı, Locarno.
Erişim adresi: https://stringfixer.com/tr/Sophie_Taeuber-Arp#wiki-6 Erişim tarihi:29.06.2022



Görsel 8. Sophie Taeuber ve Jean (Hans) Arp, İsimsiz (duo-collage (çifte-kolaj)), 1918²⁰, pano üzerine kâğıt, karton ve gümüş kâğıt/folyo kolajı, 82 x 62 cm. Ulusal Galerî, Berlin.
Erişim adresi: <https://www.eskop.com/skopbulten/Dadanin-100-yili-sophie-taeuber-ve-hans-arpin-soyutlamalari/3438> Erişim tarihi:29.06.2022

1916 ve 1918 yılları arasında Taeuber ve eşi Arp, birlikte tablolar, kolajlar, grafik çalışmaları ve nakışlar yaparak yaratıcı bir ortaklık geliştirdi. Arp, ortak amaçlarını, daha fazla sıradan nesne statüsüne sahip olacak işler üretmek için estetikten kopmak olarak tanımladı. Arp hem dekoratif hem de kadınsı çağrışımlar içeren bir ortam kullanmalarını eleştirel bir strateji, estetik kibreye karşı kasıtlı bir direniş olarak tanımladı. Sophie Taeuber ve Arp gösterişli ve kendini beğenmiş bir dünyanın özelliği olarak gördükleri tuval resminden kaçınarak kompozisyonlarında yağlı boya kullanımından tamamen vazgeçmeye karar

²⁰ Görselin alındığı sitede tarih 1916 olarak geçmektedir. Görsel bilgileri ise tarihin 1918 olduğu Dickerman'ın *Dada*(Dickerman:53) kitabından alınmıştır.

vermişlerdir. 1918'de beraber bir grup 'Çifte Kolaj' (*Duo-Collage*) (Görsel 8) ürettiler, bunlar yirminci yüzyıl sanatının tarihindeki ilk titiz ızgaralar arasında yer alıyor ve Piet Mondrian'ın formla yaptığı deneyden birkaç ay önce bile geride kalıyor. Arp'ın çifte kolaj yapma sürecini tanımlaması, sanatçıların mekanik bir kişiliksizlik arayışını vurgular. Kağıtları keserken makas kullanımını bırakıp bunun yerine bir kâğıt kesici kullandılar. Izgara, sanatçının öznel seçimini daha da en aza indirdi, bunun yerine sanatçının değişken bir sistem içinde sınırlı bir aktör olarak bir modelini yarattı. Yine de ızgaranın yapısı bir sanatçının yargısına bir tür sınır sunuyorsa, Arp'ın kolajın yaratılmasına getirdiği tesadüfîlik başka bir sınır sağlıyordu (Dickerman, 2005: 36-37; Kuenzli, 2015: 64).



Görsel 9. Jean (Hans) Arp, İsimli (rastlantı yasalarına göre düzenlenmiş kareler), kolaj, 1916-17, 48,5 x 34,6 cm. MoMA, New York.

Erişim

adresi:

<https://www.moma.org/audio/playlist>

Erişim Tarihi: 05.07.2022



Görsel 10. Jean (Hans) Arp, İsimli (otomatik çizim (automatic drawing), 1917-18, kâğıt üzerine mürekkep ve kalem, 42.6 x 54 cm. MoMA, New York.

Erişim

adresi:

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/80?installation_image_index=11

Erişim tarihi: 05.07.2022

1916 veya 1917'den başlayarak, Arp'ın rastlantıyla oluşturulan kolajlarını, parçalara ayırdığı kağıtları belli bir mesafeden bırakmış ve düştükleri yere yapıştırarak yapmıştır. Bitmiş işlerde görülen hassas denge, sanatçının çok daha fazla kontrol uyguladığını gösteriyor. Arp, sanatçının öznel muhakemesine tamamen boyun eğmeden, ızgaranın sistematik yapısına düzensizlik sokmanın bir yolu olarak rastlantıyı kullanmıştır. Arp'a göre, rastgele ve kazara olanı, bilinçli kontrolü bırakmanın bir yolunu ve rasyonel olmayana bir erişim noktası sunuyordu (Dickerman, 2005: 37). Dada şiirleri ile 'rastlantı yasalarına göre yapılmış kolajlar' arasındaki ilişkiyi Özkan Eroğlu (2014: 40) şu şekilde ifade etmiştir: *"Dada'nın şiirle gerçekleştiremeyeceği bir konu olan rastlantısallığın meseleyi şiirden görsel sanatlara nasıl kaydırıldığını anlatır."* Aynı zamanda yazar, bu çalışmalarındaki nazik dengele ve kontrol mekanizmasının varlığına dikkat çekmiştir. Bununla ilgili açıklamalara, Arp'ın *MoMA 'da Öne Çıkanlar: Modern Sanat Müzesi'nden 375 Çalışma(MoMA Highlights:375 Works from The Museum of Modern Art)*'da yayınlanan eserinin (Görsel 9) metninde karşılaşırız. Burada ızgara görünümlü kompozisyona dayanarak sanatçının tamamen kontrolü elden bırakmamış olabileceği ifade edilmiştir. Parçalanmış kâğıdın özellikleri, ağırlığı ve liflerini belli edecek şekilde yırtılması sezgiye karşıt bir önerme olarak algılanıp sadece rastlantının bir ürünü değil aynı zamanda rastlantının görsel bir temsili de olabileceğine dikkat çekilmiştir ("Modern Museum of Art", t.y.). Eroğlu (2014: 41) tarafından dikkat çekilen bir diğer unsurda çalışmaların kompozisyonsuz gerçekleştirilmesi üzerinden olmuştur: *"Bu izlenen bir stratejidir. Değişen stratejilerin kullanılması, tekdüzeliğe tutulan kafa demektir. Bu, bir öznel anlayış demektir. İşte Dada demek, bu demektir."* Dada tanımlarından biri ile eser üretme şekli arasında bir bağ kurulmuştur. Rastlantısal üretimler ve kompozisyonsuz hareket edilmesiyle burada da sanatçı otoritesinden Konstrüktivizmdeki gibi vazgeçildiği gözlemlenebilir. Fakat sanatçı bu vazgeçişini aynı şekilde değil doğal bir dış etkeni referans alarak gerçekleştirmiştir. Arp'ın 'rastlantı yasaları' mistik çağrışımlar üstlenir (Kuenzli, 2015: 20).

1917'de, Arp'ın gravürlerinde²¹ ilk kez görülen bir değişim vardır. ızgaranın sistematik yapısından uzaklaşan bu görüntülerdeki serbest biçimli şekiller, belirli bir organik

²¹Tzara'nın Yirmi Beş Şiir (Vingt-cinq Poèmes) için yaptığı on gravür çalışmasıdır(Dickerman, 2005: 37-38).

kaliteye sahiptir ve bir akış anında sabitlenmiş belirsiz doğal formları akla getirmektedir.²² Arp Ascona'da²³ da fırça ve mürekkeple, kırılmış dalları, kökleri, otları, gölün kıyıya fırlattığı taşları çizdiğini ve bu formları sadeleştirdiğini ve özlerini, cisimlerin ebedi başkalaşımının ve değişiminin sembolleri olan hareketli ovalerde birleştirdiğini ifade etmiştir. Yine de doğadan bir soyutlama biçimi olarak başlayan şey, formun yaratılmasında bilinçli engelleme veya kontrolden kaçınmaya çalışarak Arp'ın fırçasını kâğıdın yüzeyinde hızla hareket ettirdiği, kendi kendini üreten veya 'otomatik' bir sürece dönüşmüş gibi görünüyor (Dickerman, 2005: 37-38). Bu otomatik çizimleri, (Görsel 10) rasyonel olmayan zihni geleneksel mantıksal düşünceden kurtarmak için serbest çağrışımlarla yapmıştır. Plansız hareket edilmiş ve spontane yapılmış çalışmalarındaki formlar, nesnenin temsiline değil, biomorfik²⁴ yapılara ve yaşayan (büyüyen ve değişen) organizmalara benzemektedir. Arp'ın serbest biçimli çizimleri, kariyerinde önemli bir tür haline gelecek olan soyut ahşap rölyef için bir temel sağlamıştır. Böylece iki boyutlu yüzeydeki soyut formların, üç boyutlu somut rölyeflerin oluşumunda etkili olduğu söylenebilir (Kuenzli, 2015: 54).



²²Çalışmalarındaki değişim 1917'de, Arp, Ball ve Janco'nun sık sık Arthur Segal, Viking Eggeling, Laban ve diğer meslektaşlarını ziyarete gittikleri Ascona'da karşılaştığı doğal çevreden ilham almasıyla başlamıştır (Dickerman, 2005: 37-38).

²³Ascona İsviçre'nin Ticino kantonunda bulunan bir belediyedir(Dickerman, 2005: 37-38).

²⁴ "Doğada bulunan düzensiz soyut formlar."(Keser, 2009:67)



Görsel 11. Hans Arp, Tristan Tzara'nın portresi²⁵, 1916, boyalı tahtalardan kabartma, 51 x 50 x 10 cm.

Erişim adresi: https://www.jitter-magazin.de/genese-Dada-100-jahre-Dada-zuerich/2-arp_configuration_portrait-tzara/ Erişim tarihi: 18.06.2022.



Görsel 12. Hans Arp, İsimsiz (kuşların ve kelebeklerin gömülmesi: Tzara'nın portresi (the entombment of the bird sand butterflies: head of tzara)), 1916-17, boyanmış ahşap rölyef, 40 x 32,5 x 9,5 cm. (16 x 13 x 4 inç), Kunsthaus koleksiyonu Zürih.

Erişim adresi: <https://collection.kunsthau.ch/en/collection/item/353/> Erişim Tarihi: 21.06.2022

Arp boyanmış rölyeflerinde nesnelere yapımını sadece bilinçli kontrolünden değil, elinden de uzaklaştırdı tıpkı Taeuber ile yaptıkları Çifte Kolajlarda makas yerine mekanik kâğıt kesici kullanmaları gibi. Sanatçının yakın bir arkadaşı Arp'ın otomatik çizimlerden formlar ürettiğini daha sonra bir marangoz şerit testere ile şekilleri kesti ve sanatçı bunları birleştirip boyamıştır.²⁶ Her biri üç veya dört kat ahşaptan yapılmış ve ticari boyalarda yedi

²⁵Hans Arp'ın Tristan Tzara'nın Portresi adı altında iki tane çalışmaya rastlanmaktadır. Soldaki çalışma (Görsel 11) ile ilgili kaynağa Yılmaz'ın(2013:157) *Modernden Postmoderne Sanat* kitabında yer verilmiştir fakat koleksiyon ile ilgili herhangi bilgiye denk gelinmemiştir. Kunsthaus koleksiyonunda yer alan çalışmanın (Görsel 12) bilgilerinde, aynı şekilde kullanılan Tzara'nın Portresi isminin, öncelikle Cenevre'deki Musée d'art et d'histoire'deki biraz daha büyük versiyona atıfta bulunmuş olabileceği bilgileri yer almaktadır(Kunsthau Zürih, 2007).

²⁶Bu, Arp'ın yakın arkadaşı L.H. Neitzel, Hans Arp-Sophie Taeuber-Arp tarafından kaydedildi: *Erinnerungen eines Freundes (Bir Arkadaşın Anıları)*, *Das Kunsttuerk*, ix, no. 2 (Şubat 1955) H2, 9 (Dickerman).

renge kadar uygulanmıştır. Bu erken kabartmaların pürüzlülüğü, işleri bir arada tutan görünür vidalarda, testereyle kesilmiş kaba kenarlarında, ticari bir palette düz ve modüle edilmemiş boya uygulamasında, sanatçının yapılan şeyin statüsünü yükselten teknik ustalığı kasıtlı olarak umursamadığını gösteriyordu. İlk kabartmalardan biri olan *Plant Hammer* çalışmasında formları, boyalı dikdörtgen bir ahşap üzerine yapıştırmıştır. Bu destek yüzeyi, geleneksel çerçevenin bazı işlevlerini sürdürür, sanat eserinin alanını izole eder ve bir pencereden görünüm metaforuna atıfta bulunur. Arp kısa süre sonra destek düzleminden vazgeçti, kabartmaları doğrudan duvara astı ve medya arasındaki sınırları aşan yeni bir melez form yarattı (Dickerman, 2005: 38). Bunlardan birisi de Arp'ın, Tzara'nın Portresi (Görsel 12) olarak bilinen boyanmış rölyefidir. Formlar ve renkler, kuşların ve kelebeklerin kanatlarını çağrıştırıyor. Başka bir açıdan bakıldığında da kanatlar gözlere, kompozisyonun merkezindeki hat ise burna benziyor. Bu çalışmada üç katmandan oluşan yapılar düzlük ile derinlik arasında ve resim ile heykel arasında gidip geliyor (Kuenzli, 2015: 54). Rölyefte üç ayrı renk kullanılmış ve her üç katman da iki ayrı renklere boyanmıştır. En alt katmandaki ahşabın, sağ üst tarafı siyaha, sol tarafı ise gri desenli bir renge; ikinci katmandaki ahşabın, sağ tarafı güllurusu ve sol tarafı gri desenli bir renge; en üst katmanda ise iki ayrı ahşap vardır ve sağdaki gri desenli bir renge soldaki ise siyaha boyanmıştır. Katmanlar arasında aynı rengin kullanılması, formların birbirlerinin alanlarına girmiş gibi algılanmasına yol açmaktadır. Renk dışında biomorfik formların biçimi ve konumlandırılışları da bu etkiyi destekler. Sadece birbirleri alanları girmiş gibi değil birbirlerinin alanlarından taşmaktadırlar. Yılmaz da (2013: 157) benzer bir şekilde şu ifadeleri kullanmıştır: "*Tristan Tzara'nın Portresi'ni meydana getiren her eleman, durağan olmaktan çok, sanki hem zeminden yukarıya hem de kendi çevrelerine doğru büyüyen bir organizmaya benzemektedir*" Rölyefte zeminden izleyiciye doğru yönelen üç ayrı katman vardır. Üç boyutluluğu sebebiyle bunların bütün ile olan ön-arka plan ilişkisi bellidir. Sanatçının katmanlar ve elemanlar arası aynı renkleri kullanması ise ters yönde bir harekete sebep olmaktadır. Biomorfik formların girintili çıkıntılı yapısı ise elemanlar arası ihlallerde bulunmuştur. Eroğlu (2014: 42) melez formların varlığına bu tür ihlallerde tanıklığını şu şekilde ifade etmiştir: "...melez formlarında ortaya çıktığına tanık oluruz. Bu melez formlar, bazı formların, bazı ihlallerde bulunmasıyla gelişir ve kendini gösterir." Sanatçının rengi, formu ve üç boyutlu nesneyi kullanım biçimi, elemanlar ve katmanlar arası dinamik bir ilişki sunmaktadır. Katmanlardaki formların sınırları belirlenmeye çalışıldığında her birinin, birbirlerinin sınırlarından dışarı taşıdığı ve içeri girdiği izlenmektedir. Rölyefin sınırlarında

ise her bir katmanın kendi kapladığı alan ve bununun bileşiminden oluşan işgal ettiği bir alan vardır. Daha önce de belirtildiği gibi büyüyen bir organizmaya benzetilmesi ile bu alanın sınırlarını da zorlamaktadır. Öyle görünüyor ki sınırlılık-sınırsızlık, belirlilik-belirsizlik, soyut-somut arası gidip gelinen, ikilem oluşturan bir ifadeyle karşılaşılmaktadır. Buraya kadar rastlantıdan otomatik desenlere oradan biomorfik formlara ve somut rölyeflere olan bir süreç izlenmektedir. Rölyeflerin alt yapısını oluşturan rastlantı ya da otomatik desenler sanatçının birikimlerinden ya da seçimlerinden bağımsız oluşmamıştır (Eroğlu, 2014: 42, 45). Fakat bu seçimlerin yönünü, sanatçının, mantıklı düzenin anlamsızlığına olan bakış açısı ve anlamsız olana ilgisi belirlemiştir. Bunu göstermenin yolunu ise organik olanda bulmuştur. Dickerman (2005: 38)'ın aktardığı Arp'ın doğal olan ile Dada ilişkisi ifadeleri şu şekildedir:

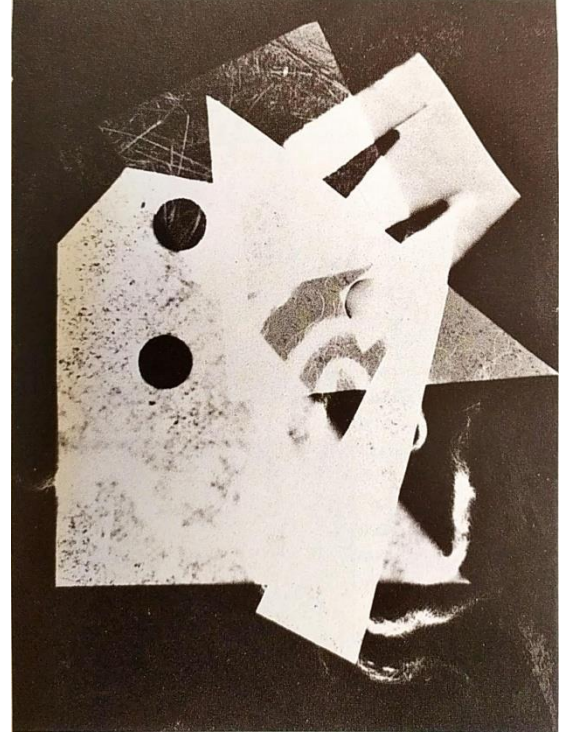
Dada, insanın makul aldatmacalarını yok etmeyi ve doğal ve mantıksız düzeni geri kazanmayı amaçladı. Dada, günümüz insanının mantıklı saçmalıklarını, mantıksız anlamsızlarla değiştirmek istedi... Dada anlamsızlar içindir, bu da saçmalık anlamına gelmez. Dada doğa gibi anlamsızdır. Dada doğadan yanadır ve sanata karşıdır.

Sanatçı mantığın iddialarını, doğal büyümenin üretken mantıksızlığıyla; mutlakları ise akıyla değiştirebileceği, yeni bir modelini organik olanda bulmuştur. Form ve malzeme bu doğrultu seçilerek uygulanmıştır. Hatta sanatçı elini dahi bu doğrultuda kullanmış ya da kullanmamıştır (Dickerman, 2005: 38).



Görsel 13. Christian Schad, M'in kompozisyonu, (composition en(in) M), 1920, boyanmış ahşap rölyef, metal düğmeler, zincir ve gümüş kâğıt, 70 x 47,5 x 8 cm (27,5 x 19 x 3 inç). Kunsthaus koleksiyonu Zürih.

Erişim adresi:
<https://collection.kunsthhaus.ch/en/collection/item/3886/> *Erişim Tarihi:*
23.06.2022



Görsel 14. Christian Schad, İsimsiz, 1918, schadograph, 16.5x12.5 cm. (6.5x5 inç), Kunsthaus koleksiyonu Zürih. (Kuenzli, 2015: 65)

Christian Schad (1894–1982) Cenevre’de yedi boyanmış rölyef yapmıştır ve bunlardan ikisi sergilenmiştir. *M'in Kompozisyonu (Composition en M)* (Görsel 13), 1920'de heykeltıraş Pierre Neri'nin stüdyosundaki ilk Cenevre Dada sergisinde sergilenmiştir. Rölyef sanatçının talimatları doğrultusunda bir marangoza kestirilmiştir. Çalışma zikzak çizen boyanmış ahşap dışında, kare bağlantılı metal bir kolye, iki çift metal düğme ve gümüş kâğıttan oluşan alçak kabartmalı bir koşu hattına sahiptir. Schad’ın rölyefleri, Arp’ın organik rölyefleri ile Picabia, Man Ray ve Duchamp’ın metamorfik yapıları arasında bir yerdedir. Arp ahşap ve renk alanlarını organik formlar ile kullanırken Schad rölyeflerine zincir gibi

farklı malzemeleri de eklemiştir. Ahşap katmanları ise yer yer zikzak yapan hareketlere ve keskin girintili çıkıntılı hatlara sahiptir. (Kuenzli, 2015: 65; Adams, 2004: 106) Schad'ın 1918-1919 yıllarında yaptığı, bir örneği (Görsel 14)'de gösterildiği gibi 'schadograph'larının²⁷, görsel etkisi rölyeflerinde kendini hissettirir. Sanatçının "schadograph'larını, kasıtlı olarak soyutlanmış en eski fotoğraflar arasındadır. Olaf Peter'in katalog makalesine göre, Schad bu tekniği ilk kullananlardan biriydi. Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy bağımsız olarak ancak 1922'de benzer sonuçlara ulaştımıştır (Adams, 2004: 106). Schad fotogramlar oluşturmak için fotoğraf kağıdının ışığa duyarlı yüzeylerini minik kompozisyonlarla kapladı ve onları fiksatifte yıkamadan önce bodrum katının pencere pervazında ışığa maruz bırakmıştır. Kompozisyonu oluşturmak için toplanan nesnelere, genellikle sokaklarda ve çöp tenekelerinde aradığı modern yaşam artıklarının en günlük döküntülerinden, artıklardan oluşuyordu. Bunlar arasında kumaş parçaları, dantel, kauçuk basılı kâğıtlar, kâğıt artıkları ve hatta toz topları gibi yıpranmış malzemeler vardır. Kompozisyonları ise Arp'ın kolajları objelerin kâğıt üzerinde rastlantısal düzenlemelerden oluşmaktadır. Ortaya çıkan görüntüler, yeni kolaj türünü bir adım öteye taşıdı. Schad, geleneksel sanat anlayışına yönelik saldırısını, schadograph'larını kare düzenlemeden kurtarmak için etrafına çentikli bir sınır keserek, genişletmiştir. Rölyeflerinin sınırları ve kullanılan her bir ahşap eleman da benzer bir şekilde kesilmiştir (Dickerman 2005: XIV,2,41; "Modern Museum of Art", t.y.; Kuenzli, 2015: 65).

Dada 1920'lere kadar Avrupa'nın birçok kentine yayılmış savaşın bitmesiyle sanatçılar Zürih ve Cenevre'den ayrılmışlardır. Schad, Roma'ya; Huelsenbeck, Berlin'e; Tzara Paris'e ve Richter, film yapımcısı Eggeling ile birlikte ailesinin Klein-Kolzig'deki malikanesine gitmişti. Ball köyündeydi ve Zürih'te sadece Arp ve Janco kaldı (Dickerman, 2005: 41). Dada sanatçıları, Avrupa şehirlerindeki avangard gruplara katılarak çalışmalarını ve Zürih'teki deneyimleriyle onların etkinliklerini ve manifestolarını da dönüştürmüşlerdir (Kuenzli, 2015: 22).

²⁷Bu görüntülerin bir grubunu Paris'e götüren ve büyük olasılıkla Man Ray'e gösteren Tzara, daha sonra onları Man Ray'in Rayograf denilen fotogramlarından ayırt etmek için 1936'da Schadograflar olarak adlandırdı (Dickerman 2005: XIV, 41).

2.3.2. Berlin Dada: Fotomontajın İcadı

1917'nin başlarında Richard Huelsenbeck, Zürih'ten ayrılıp Berlin'e gitmiştir. Burada Berlin Dada'nın çekirdek kadrosunu oluşturacak, savaş karşıtı *The Open Road* yayınları ve *New Youth* dergisiyle bağlantılı, avangard gruplara katılmıştır. Berlin Dada oluşumu içinde yer alan sanatçılar; Johannes Baader, Walter Mehring, Otto Dix, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Hannah Höch, Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Rudolf Schlichter ve Georg Scholz'dur. Mehring, Heartfield, Herzfelde ve Grosz komünizmi benimserken Hausmann, Höch ve Baader anarşizme eğilimliydi (Eroğlu, 2014: 49). 22 Ocak 1918'de Huelsenbeck, I. B. Neumann'ın modaaya uygun Kurfiirstendamm'daki galerisinde bir 'yazar akşamı'nın bir parçası olarak *Almanya'da İlk Dada Konuşması (Erste Dada-Rede in Deutschland)*'ni ve şiir kitabı *Fantastik Dualar (Phantastische Gebete)*'ni okumuştur. Sonraki birkaç hafta boyunca Grosz, Heartfield, Herzfelde ve Jung, Club Dada'yı kurarken ona katılmıştır. Ayrıca üyeleri arasında Johannes Baader, Raoul Hausmann, Hannah Hoch, Walter Mehring ve Otto Schmalhausen'de yer almaktadır. Huelsenbeck, Nisan 1918'de *Kollektif Dada Manifestosu*'nu okuduğu ilk Dada akşamını düzenlemiştir. Akşamki son sunumunda, Hausmann, 1918'de Berlin Dadaistleri tarafından ilan edilen tüm ilkelere, Haziran 1920'de Birinci Uluslararası Dada Fuarında *Sentetik Resim Sineması (Synthetisches Cino der Malerei)* başlığı altında yayımlanan ve sergilenen bir manifesto olan *Das neue Material in der Malerei (Resimde Yeni Malzeme)* adlı yeniliğini eklemiştir. Çağdaş gazete incelemeleri ve katılımcıların anıları, Dada akşamındaki olayları hem sahnede hem de sahne dışında çalkantılı, hatta neredeyse isyankar olarak tanımlamışlardır. *Berliner Börsen-Courier*²⁸'de, eleştirmenin inandığı, Corinth'in resimlerine Dada'nın ve onun öfkeli izleyicisinin yol açtığı parçalanma tehdidi, Huelsenbeck'in o akşam sunduğu metnin ana temasını yinelemiştir (Doherty, 2005: 87-88). Huelsenbeck'in *Dadaist Manifesto*'su şu sözleriyle başlar: “*Sanat üretimi ve yönelimi bakımından, yaşadığı zamana bağımlıdır; sanatçılar da kendi çağlarının yaratıcılarıdır.*” (Artun, 2010: 112). Doherty (2005: 88), *Dadaist Manifesto*'daki sanatın, özellikle insani nitelikler kazandığını, belirli tarihsel dönemlerde yaşadığını ve belirli içeriği olan bir bilince sahip olduğunu yazmıştır. Devamında Huelsenbeck'in gününün en yüksek

²⁸1868'den 1933'e kadar yayınlanan bir Alman sol-liberal günlük gazetesi idi (Doherty, 2005: 88).

sanatı²⁹ olarak ilan ettiği şey için yönelimlilik, olumsuzluk, bedensellik ve tarihsellik sorularının çok önemli olduğunu belirtmiştir. Huelsenbeck en yüksek sanatın sanatçıları şu şekilde ifade etmiştir: “*En iyi ve en zorlu sanatçılar, her saat, hayatın azgın girdabından kendi bedenlerinin parçalarını kapanlar olacaktır; elleri ve yürekleri kanayarak, zamanının zekâsına sımsıkı tutunanlar olacaktır*” (Artun, 2010: 113). Doherty (2005: 89), Huelsenbeck’in, Dadaizmin artık hayatla estetik olarak yüzleşmeyen ilk sanat hareketi olduğunu öne sürdüğünü yazmıştır. Bunun yerine, çağdaş sanatçının, bedeninin parçalarının ve bilincinin karşılığının: Dada'nın, Zürih'te üretilen yeni şiir biçimlerinde parçaladığı ‘etik, kültür ve içsellik sloganları’nda ve hem Huelsenbeck’in manifestosu hem de Hausmann’ın Dada'nın Berlin'deki enternasyonalist yayılımının bir parçası olarak savunduğu *Resimde Yeni Malzemeler*'in³⁰ tanıtıldığı konferansta, olduğunu belirtmiştir. Manifesto, savaşın ezici fiziksel ve psikolojik etkilerini gündeme getirmekte ve geçmişin yalnızca dün ya da geçen hafta gerçekleşmiş olsa bile, bugüne de ait olduklarını ifade etmektedir. Hausmann'ın 1918 Nisan Dada akşamında sunduğu metin, resimde yeni malzemelerin tanıtılması çağrısını ele almakta ve Berlin Dada'nın yeni malzemeler olarak adlandırılan kullanımlarını, kübist ve fütürist emsallerinden ayırt etmeyi amaçlamaktadır. Hausmann'ın metnin son hantal, tamamlanmamış cümlesi, sanat yapanlar olarak Dadaistler, malzeme (sanatlarını yaptıkları hariç), yaptıkları sanatın izleyicileri ve tüm bu ilişkilerin yeri ya da durumu arasındaki ilişkileri kurmaya çalışır (Doherty, 2005: 87-89).

Berlin Dadanın Modern Sanata en önemli katkılarından olan fotomontaj fikri Hausmann’ın ‘resimde yeni malzeme’den bahsetmesinden kısa bir süre sonra 1918 yazında Hannah Hoch ile gittiği tatilde ortaya çıkmıştır.³¹ 1958’de Fransızca olarak yayımlanan bir anı kitabında fotomontaj fikrinin tatildeyken duvarda gördüğü litografiye yapıştırılmış bir fotoğraftan nasıl geliştiğini açıklamıştır.³² Bu litografiye yapıştırılmış fotoğrafın,

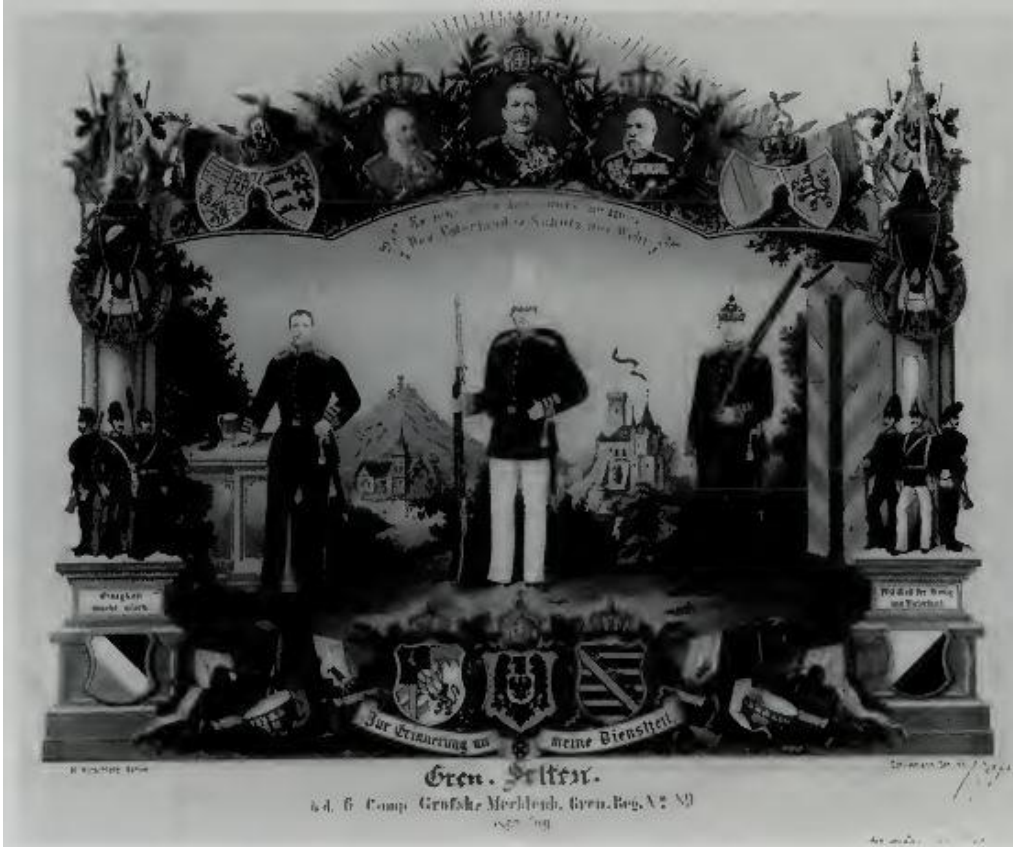
²⁹ “*En yüksek sanat, bilincinde binlerce güncel meselenin gözler önüne serildiği sanat olacaktır, geçen haftanın patlamalarıyla hissedilebilir biçimde paramparça olmaya hazır bir sanat, son günlerin şokunun ardından durmadan kendini toplamaya çalışan bir sanat.*” (Artun, 2010: 112-113)

³⁰ Berlin'deki ilk halka açık Dada etkinliği, 12 Nisan 1918'de Berlin Secession'da yapılır. Hausmann’ın burada okuduğu 'Resimdeki yeni malzemeler' manifestosunu Manifesto *Sentetik Resim Sineması* olarak yayımlanmıştır (Doherty, 2005: 89).

³¹ 1918 yazından bir süre sonra, Hausmann ve Hoch, Usedom adasındaki Heidebrink köyünde bir balıkçı kulübesinde bir oda kiralamışlardır (Doherty, 2005: 90).

³² Hemen hemen her evde, askeri kışlanın önündeki bir piyadeyi tasvir eden renkli bir litografi duvara asılmış olarak bulunurdu. Ailenin bir erkek üyesinin askerlik hizmetine ilişkin bu hatırasını daha kişisel hale getirmek için, taşbaskıda başın yerine, savaş imgesinin sahibinin bir portre fotoğrafı yapıştırılmıştı. Hausmann burada tamamen kesilmiş fotoğraflardan bir araya getirilmiş resimler yapabileceğini gördüğünü

Hausmann'da kişinin tamamen kesilmiş fotoğraflardan resim yapabileceği fikrini uyandırmasıyla sanatçı basından ve sinemadan aldığı fotoğraflardan faydalanarak bu yeni vizyonu geliştirmeye başlamıştır. Hoch, Dada üzerine 1966 yılında verdiği bir ders için notlarında da fotomontaj fikrinin ortaya çıkışını benzer bir şekilde ifade etmiştir. Litografide beş farklı üniforma içinde beş ayakta duran askerin, imparatorluğun şatafatlı amblemlerinin arasına yerleştirilmiş, ancak yalnızca bir kez fotoğraflanmış, üzerine balıkçının oğlunun kafasının beş kez yapııştırıldığını söylemiştir. Hausmann'ın fotoğraflarla çalışma fikrini genişletmesi için bir fırsat sağladığını ve döndüklerinde resimli fotomontaj yapmaya başladıklarını ifade etmiştir. Hausmann'a göre, kendisi renkli kağıtlar, gazete kupürleri ve posterlerden resimler yapmaya 1918 yazında başlamıştır. Bunlar 1912'den itibaren kullanılan kübist kolajlarla aynı malzemeler olmuştur (Doherty, 2005: 90).



Görsel 15. Alman askeri hatırası 1897-1899, renkli gravür ve fotomontaj. Hannah Höch Arşivi, BG, Berlin.

(Doherty, 2005: 91)

ve Eylül ayında Berlin'e döndüğünde bu yeni vizyonu gerçekleştirmeye başladığını ifade etmiştir (Doherty, 2005: 90).

Hoch ve Hausmann'ın tarif ettiği gibi fotomontajlara dönüştürülen baskılar, I. Dünya Savaşı öncesinde ve sırasında Alman evlerinde yaygın olarak bulunuyordu. Hoch, böyle bir resmi 'Fotomontajın Başlangıcı' (Görsel 15) olarak etiketlemiştir. Hoch ve Hausmann, fotomontaj deneylerinin itici gücünün, bir resmin ne olabileceği konusundaki anlayışlarında kavramsal bir değişim olduğunu öne sürmüşlerdir. Ancak Hoch, Dada fotomontajını fotoğraflarla çalışma fikrinin bir 'genişlemesi' olarak sunarken, Hausmann değerlendirmesi bir Dada sanatı aracı olarak fotomontajı 'icat ettiğini' ve bunu, fotomontajlı asker portreleriyle epifanik³³ bir karşılaşmanın ardından yeni ortaya çıkan kolaj uygulamasını dönüştürerek yaptığı şeklinde olmuştur. Hausmann'ın açıklaması, fotomontajın bu yönüne ve Hoch'un sanatsal üretim ve yazarlık koşullarını değiştirme potansiyeli olarak algıladığı şeye hiç ilgi göstermez; bu noktada Hausmann, yalnızca Hoch'tan değil, aynı zamanda çeşitli analarda Dada fotomontajının 'icadı' hakkında kendi açıklamalarını sunan Grosz, Heartfield ve Herzfelde'den de farklıdır (Doherty, 2005: 90-93).

1928'de yazan Grosz, Dada fotomontajının kökenine dair başka bir hikâye anlatmıştır. John Heartfield ve kendisinin, fotomontajı icat ettiğinden söz ederken fotoğrafa değil Dada'nın 1916'da Zürih'te kurulmasına atıfta bulunmuştur. Fotomontajın 'icadı'nı, bu ortamın 'havada' olduğu bir an olarak 1916'ya başvurarak önden gönderilen bakım paketleri, yapay bal ve kuponlar arasındaki bağlantıları fark edecek olan geleceğin Dadaistleri tarafından keşfedilmeyi beklediğini dile getirmiştir. Bütün bunlar, Grosz'a göre fotomontajın icadının, savaşın ekonomiye ve onun temsil biçimlerine getirdiği aksaklıkların tanınmasına ve buna eşlik eden maddi koşulların deneyimine bağlı olduğunu göstermektedir. Grosz, cephedeki arkadaşlarına gönderdiğini söylediği bakım paketleri ve montajları, Dadaistlerin kendi ilk resimsel montajlarını Klebebilder (yapıştırılmış resimler) olarak tanımlamalarını öngören bir terim olan Klebebticher (tutkallı kitaplar) olarak bilinen sayfalarda montaj yapmak gibi yaygın bir popüler uygulama ile ilişkili olarak konumlandırılmayı talep

³³ Tezahür olma, çarpıcı bir belirleme anlamına gelen epifani, bir şeyin aniden özünü, anlamını kavrama anlamına gelir. Kelimenin farkındalık biçimi olarak birbirlerinden çok da farklı olmayan çeşitli kullanım alanları vardır. Bununla birlikte Hausmann'ın tanımladığı duvarda fotoğraf yapıştırılmış litografiyi gördüğü an ile James Joyce'un "nesnenin ruhunun bize parlak görüldüğü ve bunun herhangi bir şans, kelime veya jestle tezahür edebileceği an" olarak yaptığı epifani tanımı yakınlık gösterir (Doherty, 2005: 93).

etmiştir.³⁴ Wieland Herzfelde³⁵, 1916'nın sonlarında ikinci kez batı cephesinde görev yaparken, aldığı paketlerin birinden bahsetmiştir. Bunlar cephede gerekli olabilecek ihtiyaçların yanı sıra kes yap pratiklerinin ve tüm bunların ironiyle bir araya getirilerek oluşturulduğu bir pakettir. Herzfelde (Dresden, 1962; Akt. Doherty, 2005: 94) paket içeriklerinden şu şekilde bahsetmiştir: “...el yazısıyla yazılan etiketlerde, çayların "Sabır", "Tatlı Rüyalar", "Otoriteye Saygı" ve "Kraliyet Ailesine Sadakat" ilham vereceğini iddia eden çeşitli çay örnekleri bir setini... Bir kartona gelişigüzel yapıştırılmış, fitik kemerleri, kardeşlik şarkı kitapları ve güçlendirilmiş köpek maması, schnapps ve şarap şişelerinden etiketler, resimli kağıtlardan fotoğraflar...” Sonra Grosz ve Heartfield yazışmalarında da el yapımı kartpostallar kullanmaya başlamışlardır. Heartfield daha sonra kardeşine cepheden gönderilen kartpostalların üzerindeki fotoğraf kupürlerinin kelimelerle söyleneceği şeyleri resimlerle anlatacak şekilde bir araya getirildiğinden bahsetmiştir. Herzfelde, bu durum bazı arkadaşlarının anonim kitlelerin böylece fotomontajı icat ettiği efsanesini yarattığını söylemiştir. Ancak Herzfelde, askerler siperlerde kartpostal montajı yapmaya gelseler bile, fotomontajın tam olarak anonim kitlelerin bir icadı olarak görülemeyeceği konusunda uyarmıştır. Doherty Herzfelde'in, bir bakım paketini, olarak ironi ve ajitasyonla seçilen bir meta kabı, yalnızca yararsız değil, aynı zamanda cephede gülünç olacak ürünlerin bir deposunu tanımladığını ifade etmiştir. Paket içeriklerinin imgelerine dikkat çekerek Berlin Dada'da gelişecek olan özellikle acı bir ironi biçimi sunduğunu söyler. Bununla birlikte, askerlerin tepkisi Heartfield'ı 'politik olarak kışkırtıcı bir eğlenceden' 'bilinçli bir teknik', yani belirli tutarlı uygulamalar ve hırslarla karakterize edilen resimli bir ortam geliştirmeye teşvik etmiştir. Heartfield'ın Neue Jugend ve 1917 ve 1918'deki diğer Malik Verlag yayınları için tipografik tasarımları, Berlin Dada montajı için çok önemli olan malzemelerin seçimi ve düzenlenmesine yönelik bir dizi yaklaşım gösterse de Heartfield veya Grosz'un hiçbir fotomontajı 1919'dan önce güvenli bir şekilde tarihlendirilememiştir (Doherty, 2005: 94-95).

³⁴ Bakım paketlerinin organize üretimine ek olarak, savaş zamanı Almanya'sındaki kadın grupları, gazete ve dergi kupürlerinden, kartpostallardan ve sanat eserlerinin reproduksiyonlarından oluşan albümleri bir araya getirmek için sözde Klebestuben'de (yapıştırma odaları) toplandılar (Doherty, 2005: 94).

³⁵ Heartfield'ın küçük kardeşi Wieland Herzfelde avangard yayıncılığın şairi ve öncüsü, Malik Verlag'ın kurucusu ve Berlin Dada fotomontajlarının ilk kez sergilendiği 1920 Birinci Uluslararası Dada Fuarı'nın kataloğunun da yazarıdır. Herzfelde'in fotomontajın icadıyla ilgili öyküsü 1962'de yayımlandı (Doherty, 2005: 94).

Hoch ve Hausmann tarafından tarif edilenler gibi Georg Scholz tarafından yapılan *Endüstriyel Çiftçiler 1920* (Görsel 16) olarak da bilinen *Bauernbild* (*Çiftçi Resmi*), askeri bir hatıra baskısı içermektedir. Heartfield ve Grosz, Hausmann ile ortaklaşa düzenledikleri Dada Fuarı³⁶ için Scholz'a bir kartpostal göndererek, Çiftçi Fotoğrafını toplayıp Berlin'e göndermesini istemişlerdir (Doherty, 2005).



Görsel 16 Georg Scholz, Endüstriyel çiftçiler (Industriebauern), kolaj ve fotomontaj ile ahşap üzerine yağlı boya, 98 x 70, Von der Heydt Müzesi, Wuppertal.

(Doherty, 2005: 148)

³⁶ Yaklaşık iki yüz Dada eserinden oluşan bir sergi (Doherty, 2005).

Scholz'un 1920 montaj resminde II. Wilhelm'in³⁷ mütevazı bir ahşap dolaba yerleştirilmiş alçı büstünün üzerine denk gelen çiftlik evinin duvarında asılmış bir fotoğraf gösterilmiştir. Parlak mavi ve kırmızı bir üniforma üzerine yapıştırılmış siyah-beyaz bir fotoğraf yüzüyle kapatılmış ve elle boyanmış fotomontaj portre daha büyük montaj resminin içine yerleştirilmiştir. Baskıdaki sandalye, çiftlik evinin basit ahşap koltuklarını dengelerken genç adam sahte aristokrat bir zarafetle durmaktadır. Erkek kardeşininki, aksine, bir kurbağayı boğumla yakalar. Ailenin önündeki diğer öğelerde ise yapıştırılmış muhafazakâr bir Hıristiyan gazetesi ve seri olarak üretilmiş bir porselen fincan yer almaktadır. Böylece asker portresi, o zamanlar erkekler tarafından askerlik hizmetiyle bağlantılı olarak ve bu erkeklerin kalıcı olarak bulunmadığı evlerde sergilenmek üzere rutin bir şekilde satın alınan çağdaş bir meta olarak ortaya çıkmaktadır. Oturma odalarının içinde, küçük bir masanın üzerinde makine gibi bir hassasiyetle boyanmış cam ve metal parçaları, sol köşede yapıştırılmış bir etiketle gösterilen yem çuvalı ve otuz kiloluk bir ağırlığı temsil eden parça bir montajla eşleştiriliyor. Kurbağaya işkence eden sümüklü, sivilceli çocuğun açık kafasında tarım makinesi patenti yer almaktadır. Kafasına banknot yapıştırılmış olan baba, İncil'ini (dindarlıktan ziyade otomatik olarak) kavrar ve kaba bir yan bakışla gözlerini kısmış olarak resmedilmiştir. Sağ tarafta kucağında bir domuz yavrusu ve kafasına metal bir vida saplanmış anne gösteriliyor. Pencerelelerinin dışında, geç model bir harman makinesi gösteriliyor ve motorlu harman makinesi yardımıyla saman yapılıırken, bir çocuğun boş kafası makinenin patentini taşımaktadır. Scholz, hicivinde zamanda modern, endüstriyel çiftçiliğin işini oluşturan makineler, metalar, patentler ve para grubunu da göstermiştir. Sanatçı, masadaki kurbağaya eziyet eden çocuğun parmağının ucuna yapıştırılan basılı bir sayfanın açıkta kalan köşesindeki 'Himmelumrts/Kinderherz' sözcüklerini ironik bir başlık olarak sunmuştur. 'Cennetteki' ve 'bir çocuğun kalbi' gibi hassas terimleri, çocuğun amfibiyene yaptıklarının sadizmiyle birleştirmiştir. Tipografik parçaların çağdaş bir yayından kırılmış bir sayfanın maddi biçimindeki bu sunumu, papazın boş jestlerine ve patriğin hazır içki bardağı etiketine ironik montajın ironik parataksisiyle cevap veren bir dil kullanımını göstermektedir. Resimsel olduğu kadar metinsel montaj öğelerinin de boyanmış figürlerin canavarlığıyla yan yana gelmesi, Scholz'un izleyicilerinin eserini yalnızca resmin değil aynı zamanda dilin de kasıtlı bir alçaltılması olarak görmelerini amaçladığını göstermektedir. Scholz'un çalışması, böyle bir alçalmanın, Birinci Dünya Savaşı sonrası

³⁷ 15 Haziran 1888'den 9 Kasım 1918'deki feragatına kadar hüküm süren son Alman İmparatoru ve Prusya Kralı (Doherty, 2005: 93).

Almanya'da çağdaş yaşamın barbarlığına bir resmin sunabileceği tek olası yanıt olduğunu iddia etmiş gibi görülmektedir. Köylü ailesini endüstriyel çiftçiler olarak adlandırırken, onları yağlı boyaya ek olarak montajla tasvir ederken, Scholz, montaj kelimesinin çağdaş bir tanımına, modern endüstride Dadaistlerin çağırdıklarında başvurdukları makine parçalarını monte etme veya monte etme tekniği olarak atıfta bulunmaktadır. Böylece Dadaistler ve Scholz, resim üretimlerini montaj hattının işleyişiyle ve daha geniş olarak, 1920'lerde Almanya'nın endüstriyel üretiminin genişleyen modernleşmesiyle ilişkilendirdiler ve bunu kararsız bir şekilde, bazen överek, bazen eleştirerek, ama her zaman çağdaş modernitede endüstriyel üretim ve yeniden üretim teknolojilerinin belirleyici önemi üzerinde ısrar etmek için yapmışlardır (Doherty, 2005: 93).



Görsel 17. Johannes Baader ve Raoul Hausmann, Kart (Angekarte) 1919'da, ön ve arkada kağıt ve mürekkep kolajlı kartpostal, GG, Berlin.
(Doherty, 2005: 96)

1930'da Johannes Baader, ilk Dada montajlarını Raoul Hausmann'ın karısı Elfriede Hausmann-Schaeffer'a gönderdiği mektuplar şeklinde yaptığı iddiasında bulunmuştur. Sanatçı bu mektupları, son derece zengin bir içeriği gazeteden daha açık bir şekilde iletmek için montaj tekniği tarafından sağlanan çağrışım olanakları ve uyarılardan yararlanma anlamına gelen iletişimler olarak değerlendirmiştir. Baader'in bu tür çalışmalarının

günümüze ulaşan ilk örneği, Hannah Hoch'a doğum günü selamı olarak verilen bir fotomontaj kartpostalıdır. 1 Kasım 1919'da Kes-yapıştır tipografi parçalarında 'H-ann-a Dada'ya değinilen kartpostal, her biri diğerinin adıyla etiketlenmiş Baader ve Hausmann'ın minyatür portre fotoğraflarını içeriyor. Montajın yapımında Baader ile iş birliği yapmış olabilecek Hausmann'ın portresi bir posta pulunun yerini alırken, kartpostalın diğer tarafında (normalde mektubun bir manzara, anıt resminin gösterildiği yerde) ise Baader'in portresi yer almaktadır. Kartın Baader-portre tarafının alt kısmı boyunca, yapıştırılmış bir kâğıt şeridi, kâğıt sağ kenarını sararken 'a' ikiye bölünmüş olarak tamamlanmamış 'Legen Sie Ihr Geld in da' ifadesini göstererek 'dada' kelimesini ikiye böler ve kartpostalı gören kişiyi, kelimenin geri kalanını okumak için kartı elinde çevirmeye zorlar: 'Legen Sie Ihr Geld in dada bir!' (Paranızı Dada'ya yatırın!). Alıcının, muhatabın, okuyucunun, izleyicinin ruh haline, atmosfere ve zamana göre çeşitli biçimler alan bireysel durumları, baştan itibaren dikkate alınmıştır. Montajının sözcük ve resimlerin sunumunun etkileşimsel veya ilişkisel karakterini diğer göstergebilimsel boyutların üzerinde ve karşısında vurgulamıştır. Bu vurgu Berlin Dada'nın tipik bir özelliğidir ve özellikle Berlin Dada montajının önemini anlamaya yönelik herhangi bir girişimde dikkate alınmalıdır (Doherty, 2005: 97, 110).

2.3.3. Hannover Dada: Merz

Hannover Dada diğer Dada oluşumlarından farklı olarak Kurt Schwitters (1887-1948) tarafından başlatılan tek kişilik bir girişimdi. Bir ressam olarak eğitilmiş olmasına rağmen, Schwitters tercih ettiği kolajı araç süreç olarak benimsemiş ve ilkelerini heykel, mimari, müzik, şiir ve eleştiri dahil olmak üzere birçok başka etkinliğe kadar genişletmiştir.



Görsel 18. Kurt Schwitters, Çizim a 2. ev (Zeichnung a 2. haus), 1918, kolaj, 36.8 x 29.5 cm. MoMA, New York.

Erişim adresi: Kurt Schwitters. Drawing A2: Hansi. 1918 / MoMA Erişim tarihi: 10.09.2022

Schwitters ilk küçük kolajlarını 1918'de, Hans Arp'ın etkisi altında yapmıştır. Bu erken eserler arasında en iyi bilenen *Çizim A 2. Ev* (Görsel 18) eserindeki 'Hansi' kelimesi Hans Arp'ı öneriyor gibi görünmektedir. Net geometrisi renkleri ve soyut kompozisyonu Arp'ın geometrik kolajlarını hatırlatmaktadır. Ancak Schwitters bu erken deneyleri genişletmemiş ve kolaj resimlerinin aksine sadece 1919/20'de küçük kolajlar yapmaya devam etmiştir. Bu küçük kolajlar, *Merz 22 (1918)*³⁸ eserinde olduğu gibi ağırlıklı olarak düz renkli kağıtlar yerine yemek pulları, bilet taslakları, adres etiketleri, şeker ambalajları gibi metin baskılı kağıtlardan oluşmaktadır. Merz çizimleri, kitlesel kültürel malzemeye vurgu yapmaları nedeniyle, Berlin Dadacıları çevresinde üretilen kolajlarla benzerlik göstermesine karşın Schwitters'in kolajları daha belirsiz olma, zengin bir bilginin haritasını çıkarma ve daha politize olmuş Berlin Dadaistlerinden farklılıklarını dile getirme özellikleriyle onlardan ayrılmaktadır. Schwitters, modernizm temasını kaygıyı akla getiren daha belirsiz bir şekilde ele almıştır (Kuenzli, 2015: 113; Dietrich, 2005: 165).

³⁸ Kurt Schwitters, Merzz 22 1920, Kolaj, Modern Sanat Müzesi, New York (Dickerman: 166).

Savaştan sonra Schwitters hızla Almanya'nın en deneysel sanatçıları arasına katılmaya başlamıştır. Yakın geçmişin parçalarıyla çalışan Schwitters, kolajı aynı anda geleneğin kaybını kabul edebilen ve aynı zamanda onun kurtuluşu için umut sunan bir mod olarak anlamıştır. Sanatını Dada ile ilişki içinde, ama aynı zamanda ona karşıt olarak tanımlamıştır. Temmuz 1919'da Herwarth Walden'ın Berlin'deki Sturm Galerisi'nde sanatı için her şeye açıklık ilkesi olan 'Merz' terimini benimsemiştir. Merz, her şeyden önce, Schwitters'in her şeye uygulanabilecek kadar geniş tanımladığı bir kolaj sürecini belirlemiştir. Schwitters için Merz, çeşitli alanlardaki faaliyetleri için tanımlanabilir, kapsayıcı bir etiket sağlayan bir marka adı işlevi görmüştür. Schwitters (aktaran Dietrich, 2005: 159) kelimenin kapsayıcılığını şu şekilde ifade etmiştir: *"'Merz' kelimesinin ben oluşturduğumda hiçbir anlamı yoktu. Şimdi benim ona verdiğim anlamı taşıyor. 'Merz' kavramının anlamı, onunla çalışmaya devam edenlerin anlayışındaki değişimle birlikte değişir. Merz, sanatsal yaratım adına tüm prangalardan kurtulmayı temsil eder."* Schwitters çalışmalarında farklı sanatsal disiplin ya da farklı teknik uygulamaları olsa dahi onları birbirlerine bağımlı şekilde, parçalanmış bir bütün halinde görebilmek mümkündür. Sanatçı kendi sanat eserlerini daha sonraki projeler için kolaj malzemesi olarak kabul ettiğinde ise uzaya ve zamana yayılmış zengin bir bağlantı ağı oluşturmuştur. Merz terimi, onun montaj resimlerinden biri olan *Merzbild 1, 1919*'da (şimdi kayıp) bir kâğıt parçasında bulunan 'Kommerz-und Privatbank' (Ticaret Bankası) kelimesinin bir parçasından türetilmiştir (Dietrich, 2005: 157-159). Norbert Lynton Fransızca 'merde' (bok) sözcüğü ya da 'merzschafft'(atılmış koyun) gibi anlamları çağrıştırdığını göstererek söz oyunlarına dikkat çekmiştir (Lynton, 1982:143).

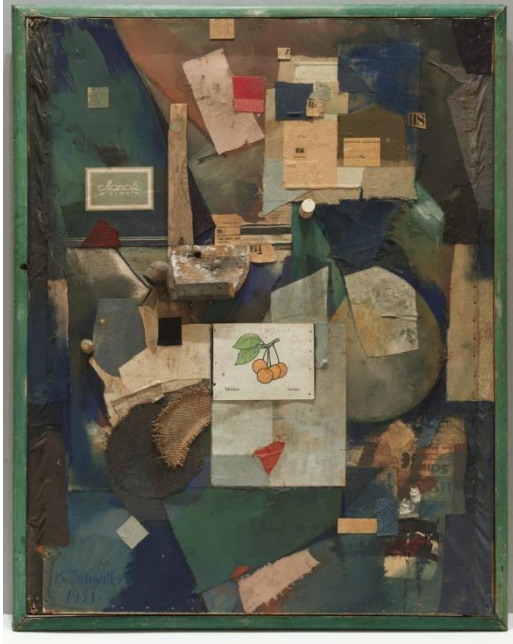
Schwitters ve Anna Blume hakkındaki ilk duyuruları, şiirin karşı konulamaz coşkulu karşılanma ve aynı derecede yüksek sesle reddedilmesine dayanan uzun bir tanıtım ve yayın kampanyası izlemiştir. 'An Anna Blume', Schwitters'e biçim, sözdizimi ve metaforla deneme yapmanın değerini öğretmiş ve sonrasında yoğun bir şekilde keşfetmeye başlayacağı bir dizi yeni motif (Anna Blume'un nitelikleri) sağlamıştır. Ayrıca deneysel konuşma ve canlı imgenin birleşimiyle şiir, görsel temsil hakkında düşünmek için verimli bir başlangıç noktası olmuştur. Schwitters'in Dada'nın görsel kelime dağarcığını, görüntü/metin ilişkileri keşfine dahil etme yöntemleri 1919 ve 1920'de yaptığı çalışmalarında görülmektedir. Bu doğrultuda yaptığı çizimler, ilişkili tasarımlar ve aynı döneme ait büyük Merz resimlerinde Anna Blume bir motif olarak kullanılmıştır. Bu eğilim, sanatçının A ve B harflerinin belirgin

bir şekilde gösterildiği *Gesetztes Bildgedicht (Yazılı Resim-Şiir) (1922)*, gibi somut şiir deneylerinde ve son olarak *Ursonate (1921-32)* geniş sesli şiirinde görünür hale gelmiştir (Dietrich, 2005: 161,162).

Sanatçının şiirlerinin Merz çalışmalarına içerik olarak yansımış görüntüsünün yanı sıra parçalanmış ve yeniden organize edilmiş şiirleri teknik olarak yansımıştır. Bunları öncelik sırası olmaksızın birbirlerini etkileyen süreçler olarak değerlendirmek mümkün olabilmektedir. Merz resimleri ve diğerleri, Schwitters'in, Berlin Dadaistlerinin aksine, resim ve kitle iletişim araçlarının yeniden üretimi arasındaki ilişkiyi araştırmaktan çok, soyutlamamanın sınırlarını keşfetmekle nasıl ilgilendiğini ortaya koymaktadır. Walden'in Spengemann'ın metninin hemen yanında bastığı, Schwitters'in manifesto benzeri kısa açıklaması *Die Merzmalerei (Merz tablosu)*, çalışmalarının yerleşik soyut sanat kategorisi bağlamında alımını pekiştirmiştir. Sanatçının (aktaran Dietrich, 2005: 161) ifadesi şu şekildedir:

Merzbilder (Merz resimleri) soyut sanat eserleridir. Merz kelimesi esasen sanatsal amaçlar için akla gelebilecek tüm malzemelerin birleşimini ve teknik olarak tek tek malzemelerin eşit değerlendirilmesi ilkesini ifade eder. Merzmalerei [Merz resmi] sadece boya ve tuval, fırça ve paleti değil, gözle algılanan tüm malzemeleri ve gerekli tüm araçları kullanır. Ayrıca, kullanılan malzemenin şu ya da bu amaçla oluşturulmuş olması da önemli değildir. Bir çocuk arabası, tel örgü, ip ve pamuk, boya ile eşit haklara sahip faktörlerdir. Sanatçı, malzemelerin seçimi, dağıtımı ve kaydileştirilmesi yoluyla yaratır.

Schwitters, Merz resimlerini soyut sanat eserleri olarak değerlendirmiştir.



Görsel 19. Kurt Schwitters, Merz resmi 32 a. kiraz (merzbild 32 a. das Kirschbild), 1921 pano üzerine kesip yapıştırılmış renkli ve baskılı kâğıt, kumaş, ahşap, metal, mantar, yağ, kurşun kalem ve mürekkep, 91,8 x 70,5 cm. MoMA, New York.

Erişim adresi: https://www.moma.org/learn/moma_learning/kurt-schwitters-merz-picture-32-a-the-cherry-picture-1921/ Erişim tarihi: 10.09.2022



Görsel 20. Kurt Schwitters, Merz resmi 10 a. asil hanımefendiler için konstrüksiyon (merzbild 10a. konstruktion für edle frauen), 1919, kolaj/asmblaj, 103 x 83,5 cm. LACMA, Los Angeles.

Erişim adresi: <https://digitalarthistory607.omeka.net/m> Erişim tarihi: 10.09.2022

Sanatçı *Merz Resmi 32 A. Kiraz (32 A. Merzbild Das Kirschbild) 1921* (Görsel 19) eserinde Anna Blume'u görsel ve metin arasındaki değişen ilişkiye dayanan örtülü ve çok katmanlı bir tarzda geri getirmiştir. Çalışma tümü destekleyici zemine yapıştırılmış; gazete parçaları, adres, ürün etiketleri (bazıları okunabilir metinli), çuval bezi gibi dokulu malzemeler, hatta buluntu ahşap ve bir borunun başlığı da dahil olmak üzere, kolaj öğelerinin katmanlarından oluşmaktadır. Çeşitli malzemelere ve çok sayıda görsel ilgi alanına rağmen, kompozisyon, çocuklara kelimeleri öğrenmeleri için verilen türden beyaz bir bilgi kartı tarafından sağlanan merkezi bir odak noktasına sahiptir. Sanatçı bulunan malzemeleri

figüratif bir tabloya³⁹ yapıştırılmış ve böylece taban katmanı ile üstteki malzeme parçalarının katmanları arasında bir diyalog kurmuştur. Schwitters'in katmanlar arasındaki ilişkiyi bir tür öncesi ve sonrası karşılaştırması olarak ele alması, içine kendi çalışmalarından birini eklediği *Merz Resmi 10 A. Asil Hanımefendiler için Konstrüksiyon* (Görsel 20) eserinde bir kadının profilini gösteren daha önceki figüratif resimler ile bir benzerlik bulunmaktadır. Tekerlek parçaları ve gazete kupürlerine ek olarak geleneksel sanat formlarını ve yaygın malzemeleri karıştırarak yaptığı eser, karısı Helena'nın (sağda doksan derece döndürülmüş) boyalı portresini içermektedir. Schwitters, resmin etrafına ve üstüne tekerlek formları, bir oyuncak lokomotifin iki yarısı, bir ok işareti ve bir huni gibi birçoğu hareketi ima eden çeşitli buluntu nesnelere çivilemiştir. Yürürken bulduğu yarım bir oyuncak tren motorunu işine ait olduğunu hissederek onu almış; diğer yarısını ise yürüdüğü çayırda mucizevi bir şekilde bulmuştur. Bu olasılık dışı hikaye, Schwitters'in sanatın dünyanın ve sanatçının sezgisinin bir sentezi olduğu fikrini özetlemektedir (Kuenzli, 2015: 110; Dietrich, 2005: 163-164).

2.3.4. Köln Dada

İngiltere'nin Almanya'ya yönelik hammadde ve gıda maddelerini denizden ablukası, 11 Temmuz 1919'a kadar yürürlükte kalmış ve sivil nüfusu açlığın eşiğine getirmeyi başarmıştır. 1918 yazında ve sonbaharında tüberküloz ve İspanyol gribi salgını hastalıkları besin yetersizliğinden önlenememiş ve Köln'de birçok kişi ölmüştür. Aralık 1918'den Versay Antlaşması'nın Ocak 1920'de yürürlüğe girmesine kadar, İngilizler Köln'ü sıkıyönetim uyarınca yönetmiştir. Daha sonra, şehri Rheinland Yüksek Komisyonu'nun himayesinde yönetmişler ve 1926'da geri çekilmişlerdir. İngiliz Barış Devriyesi, Köln'deki okulları, otelleri, evleri, mobilyaları ve 30.000 İngiliz askerini barındırmak için gerekli malzemeleri (1919'da 55.000'e yükseldi) istemiş ve yasaları sivil yaşamı şekillendirmiştir (Kriebel, 2005: 217-218).

Dada'nın düzen, gelenek ve ataerkilliğe karşı, çatışmacı sergiler ve muhalif yayınlar şeklinde kamuoyuna açıkladığı sanatsal beyanları, körüklenmiştir. Şubat 1919'da Köln'de kendisini günlük basına bir eğlence eki olarak sunan *Der Ventilator* (The Fan) adlı bir yayın ortaya çıkmıştır. Siper savaşının dehşetiyle travmatize olmuş ve kitlesel salgınlarla

³⁹ Kız kardeşinin portresinin olduğu tabloya farklı malzemeler yapıştırılır.

yıpranmış bir toplumda, derginin kapak sayfası, aynı anda musallat olan görünmez bir hayaletin, 'Geist'in yaklaşmakta olan istilasını konusunda uyarıda bulunuyor.⁴⁰ Dönüştürücü bir ruh olarak tanımlanan 'Macchab'⁴¹ adlı bir karakter derginin sayfalarında yer almıştır. Bir bütün olarak, Der Ventilator'ın ana motifi, hayaller ve gerçekler ile alay ve yerçekimi arasındaki oyuna düşkünlük ve Dada'nın Köln'deki provokasyon taktiklerini öngören bir istikrarsızlık kültürünü besleyen üretken kaygıdır. Der Ventilator, ironik takma adı Johannes Theodor Baargeld'i benimseyecek olan Alfred F. Gruenwald (1892-1927)⁴² tarafından finanse edilmiştir.⁴³ Şubat 1919 ile Mart 1919 arasında Der Ventilator'ın kışkırtıcı denemelerinin yazarlığı, kısaltmalarla ustaca gizlenen kaprisli takma adlar, resimli semboller yalnızca katkıda bulunanları korumaya hizmet etmekle kalmamış, aynı zamanda Dada'yı simgeleyecek değişken sanat kimliklerine yönelik bir eğilimin de sinyalini vermiştir. 'Jean Kammacher', sanatçı Heinrich Hoerle'nin takma adıydı; Anti-burjuva anlamına gelen bir terim olan 'antischmiz', Seiwert ve Freundlich tarafından kullanılmış; 'Macchab'ın ise Ernst tarafından kullanıldığı söylenmektedir. Bu kısa süre yayımlanan hiciv dergisi, Köln'de ki avangard hareketin oluşumunda önemli bir işaret olmuştur. İlgi alanları estetik ve politik, görsel ve metinsel, parodik ve ciddi olan dergi içerikleri mizah ve kelime oyunu ile sunulmaktadır. Tüm bu duruşlar ve taktikler, Köln Dada'nın sanat faaliyetlerinde yeniden ortaya çıkacaktır (Kriebel, 2005: 219-220).

1919 yazının sonlarında Ernst ve Baargeld, Dada'yla ilk elden karşılaşarak, önceki uğraşlarından sanatsal olarak daha üretken olan muhalif estetik tarzı keşfetmişlerdir. Bavyera Alpleri'ndeki bir dağ tırmanışı tatilinden döndüklerinde, Ernst ve Baargeld, yaklaşmakta olan bir Sanat Topluluğu sergisi için Münih'te durdular. Oradan Ernst ve Baargeld, kendiliğindenliği, şans ve deneyi geliştiren çok dilli, antikonformist olan Dada sanat anlayışından etkilenerek ayrılmışlardır. Ernst ve Baargeld, Kasım ayında Köln

⁴⁰ Bu tehlikeli düşman çoğu kez proletarya ile ilişkilendirilen terimlerle -hiçbir şeye sahip olmayan, sızmayı tehdit eden, geleneksel istikrarı baltalayan ve popüler muhayyilede kitlesel bir tufan ya da bir salgın hastalık ile ilişkilendirilerek ifade edilmiş ve maddi olmayan bir manevi gücü bir araya getirmiştir (Kriebel, 2005: 219-220).

⁴¹ Enfes, değişken şakacı, yakın zamanda travmatik bir geçmişin ısrarlı, alaycı bir hatırlatıcısı olarak işlev gören; bastırılmayı reddeden bir bilinçdışının hayalet bir düzenlemesi olan; inatçı ama alaycı varlığı, trajik hafızayı şüpheli bilince dönüştürmek isteyen karakter (Kriebel, 2005: 219-220).

⁴² Gruenwald'ın yazıları Max Ernst, Heinrich Hoerle, Otto Freundlich ve Franz Seiwert dahil olmak üzere Köln Dada'ya dönüşecek olanın üyeleri için politik ve sanatsal forum işlevi görmüştür (Kriebel, 2005: 219-220).

⁴³ 'Baargeld' nakit veya hazır para için Almanca bir kelimedir. Varlıklı bir Yahudi sigorta müdürünün oğlu Alfred Gruenwald, namı diğer Baargeld, zengin burjuva eğitime sırtını döndü ve Rheinland Marksistlerinin liderliğine aktif olarak katıldı (Kriebel, 2005: 219-220).

Kunstverein'de (Köln Sanat Derneği) düzenlenecek olan Sanat Derneği sergisi için radikal bir dizi yeni sanatsal öneriyle donanmış olarak, Heinrich ve Angelika Hoerle, Franz Seiwert, Anton Raderscheidt ve Otto'yu da kendilerine katılmaları için hareketlendirmişlerdir. Köln'deki bu sanatçılar için Dada'nın teşviki, sanatsal ve toplumsal muhalefet için oldukça verimli bir estetik stratejiler geliştirmelerini sağlamıştır. Köln Dada'nın endişelerinin ilk yayınlanan özetini teşkil edecek olan Bülten D dergisi, farklı, görünüşte ilgisiz kelimeler ve görüntüler arasındaki ilişkileri öne sürerek, izleyiciyi anlamın birleştirilmesine aktif olarak katılmaya zorlamıştır. İç sayfalar, müstehcen düzyazılar ve okuyucuda çelişkili çağrışımlar ortaya çıkarmayı amaçlayan geleneksel anlayışlara karşı uyumsuz resimlerden oluşan içeriklere sahiptir. Dada'nın Köln'deki geleneğe ve otoriteye yönelik stratejik saldırıları, zaten estetik muhalefete meyilli olan, ancak inançları ve hayalleri, benzer düşüncelere sahip uluslararası bir bağlantıdan güç alan bir grup sanatçı arasında gelişmiştir. Böylece Baargeld'in 'AheheBehehe' dizesi, Dada 4-5'teki şiirin bozuk sözdizimi ve çağrışımsal sözcük yan yana dizimlerini özümsemişi; Ernst'in yapıları ise Goltz Kitabevi'nde gördüğü Der Sturm'ün Temmuz sayısında yayınlanan Kurt Schwitters'in 'Merz'⁴⁴ topluluklarına aşina olabileceği ileri sürülmektedir. Bülten D, Der Ventilator'dan farkı, çeşitli yazı tipleri ve boyutları kullanarak tipografi ile oynaması olmuştur (Kriebel, 2005: 221-223). Max Ernst 1919 sonbaharında, Kurt Schwitters'in çalışması gibi metal malzemeler ve kâğıt gibi buluntu öğeleri içeren vidalayıp boyadığı tahta parçalarını bir araya getirerek yaptığı çalışmalarına 'Merz Painting' adını vermiştir. Bu çalışmalardan geriye kalan sadece *Uzun Bir Deneyimin Meyvesi 1919* çalışmasıdır. Anlamının belirsiz olmasına karşın ölüm ve yaşam temaları görünmektedir. Geleneksel temaların ve yenilikçi tekniklerin ve biçimlerin belirsiz koleksiyonu, Ernst'in sonraki projelerinin ve geleneksel sanat tarzlarını kapsayıcı reddinin örneğini oluşturmaktadır (Kuenzli, 2015: 126).

Köln Dada, kavramsal uyumsuzluğu bir toplumsal eleştiri taktiği şeklinde kullanarak sistemlerin çelişkili oluşlarını araştırmıştır. Köln'deki Dadacılar, bilinçli ve bilinçsiz algı arasındaki sınırı karıştıran halüsinasyonlu rüya durumlarının temsillerine dönüşen absürt ve bilinçdışı ile ilgilenmişler. Charlotte Stokes'un ifade ettiği gibi, bilinçli ve bilinçsiz zihin arasındaki oyun için bir model önermişler ve Freud'un tıbbi teorilerini sanatsal amaçlar için

⁴⁴ Sanatsal amaçlar için akla gelebilecek tüm malzemeleri bir arada ve teknik terimlerle, her tür malzeme için bir eşitlik ilkesi (Kriebel, 2005: 223).

benimsemişlerdir. Ernst, çöp toplamak için Der Ventilator ve Bulletin D'nin birkaç sayısını basan dükkân olan Köln'deki Druckerei Hertz'e sık sık gitmiştir (Kriebel, 2005: 224).



Görsel 21. Max Ernst, Ergenlik dönemi... ('pleiad'lar) (La puberte proche ... ('pleiads)), 1921, mukavvaya yapıştırılmış mürekkep yazılı kâğıt üzerine guaj, yağ ve mürekkep, 24,5 x 16,5 cm.

Erişim Adresi: <https://artblart.files.wordpress.com/2013/08/approaching-puberty-web.jpg>

Erişim Tarihi: 11.09.2022

Ernst'in *Ergenlik Dönemi... 1921* (Görsel 21) eserinde de kullandığı üst boyama tekniği,⁴⁵ kusursuz bir şekilde inşa edilmiş, rüya gibi bir alan üreterek eserlerinde hayali illüzyonizm duygusunu güçlendiriyor. Ernst için fotomontaj ve kolaj, makas ve yapıştırıcı kullanımını gerektirmemiştir. Sanatçı tekniği esnek bir kavram olarak görmüş ve bazı

⁴⁵ Önceden hazırlanmış sayfaları, üzerlerinde guaj, kurşun kalem ve mürekkeple bir işlemle çalışarak değiştirmiştir. William Camfield'in gözlemlediği gibi, üst boyama işlemi kolajın tersidir, çünkü kolajda olduğu gibi görüntüleri bir bağlamdan diğerine aktarmak yerine, üst üste boyama, önceden kurulmuş bir bağlamı yenisine dönüştürür.

eserlerinde buluntu malzemeyi başka şekillerde birleştirmiştir. Ernst, 'üst boyamalarında', atlamak istediği kısımları boyayarak manipüle ettiği malzemeleri benimsemiştir. *Ergenlik Dönemi...* kanepede uzanmış çıplak bir kadının kesilmemiş fotoğraflarından yapılmıştır. Görüntü doksan derece döndürülerek vücudun boşlukta asılı gibi görünmesi sağlanmıştır. Ernst daha sonra fotoğrafın alanlarını guaj boya ile boyamıştır. Kadının yüzü, rönesans fresklerinin mavi, yıldızlarla dolu gökyüzünü çağrıştırıyor. Rosalind Krauss, Ernst'in çalışmasında bastırılmış zemin ile zaman zaman saydam yüzey, maskelenmiş imgeler ve geçici görsel izlenimler arasındaki ilişkinin, Sigmund Freud'un hafızanın ve bilinçdışının işleyişine ilişkin anlayışıyla nasıl ilişkili olduğuna dikkat çekmiştir. Ernst, Freud'un teorilerini birçok kolajının temeli olarak kullanmıştır. Ernst'in resimleri, izleyici tarafından genellikle psikolojik bir rahatsızlık olarak deneyimlenen bir istikrarsızlık olan sonsuz çağrışımlar önererek sabit bir anlamı reddetmiştir (Kriebel, 2005: 225-226; Kuenzli 2015: 128).



Görsel 22. Johannes Baargeld, Sıradan dağınıklık; sözde bir kavşak önünde kübik travesti, (ordinare klitterung; kubischer transvestit vor einem vermeintlichen scheidewege) 1920, kâğıt üzerinde fotomontaj ve kolaj, 30,9 x 14,4 cm. (Kriebel, 2005: 246)



Görsel 23. Johannes Baargeld, Kralların oyununda venüs (venus beim spiel der konige), 1920, kağıt üzerine mürekkep, kurşun kalem, fotomontaj, kolaj, 37 x 27.5 cm. Kunsthaus Zürich.

Erişim adresi: Context of Practice: 100 Years of Dada | Article (b-hall1518-cop.blogspot.com) Erişim tarihi: 10.10.2022

Johannes T. Baargeld'in Dada ile Köln'deki ilişkisi sırasında ürettiği eserler, yüksek sanatı ve eril öznelliği benzer şekilde istikrarsızlaştırdı. Kararsız erkek öznelliği ve klasik mitoloji temasını iki fotomontajda yeniden ele alan Baargeld, Batı toplumunun ataerkil

yapılarına ve kurucu mitlere yönelik eleştirisini derinleştiriyor. *Sıradan dağınıklık; Sözde bir kavşak önünde kübik travesti*, (Görsel 22) eserinde Baargeld, Yunan kahraman Herkül mitini ahlaki bir kavşakta kübist bir travestinin tuhaf dramı ile birleştirmiştir. Baargeld'in kolajında iyi giyimli bir kadın merkezde duruyor. Arka planda, Prusya Bağımsızlık Savaşı'ndan General York olarak tanımlanan birisi ve Gleizes'in Guillaume Apollinaire'in Les Paintres Cubistes'indeki bir fotoğraftan kestiği görüntüsü aşağıda duruyor. Yakınlarda bir öğretim kılavuzundan alınmış 'kübist' şekiller var, bunların bazıları bir fallus önermek için Gleizes'e aktarılmıştır. *Sıradan dağınıklık* montajı karışık arzuyu araştırırken, *Kralların Oyununda Venüs 1920*, (Görsel 23) montajında aşk tanrıçası Venüs'ü Kralın Oyunu veya bir savaş oyunu olan satranç ile ilişkilendirerek engellenen özlemi temalaştırmıştır. Venüs'ün aynı anda hem cinsiyetini örten hem de vurgulayan klasik pozu, üniformalı hayranlarının ilgi odağındadır. Yine de bitki çizimleri olan delikler yüzleri topçu tarafından kısmen havaya uçurulmuş askerleri akla getirmektedir. Baargeld'in çalışmaları genellikle ilkel, biyolojik ve şiddet içeren çağrışımları (kökenler ve dürtüler, cinsiyet ve ölümle ilgili bir ilgiyi akla getiren terimle) ortaya çıkarırken, aynı zamanda mekanik kopyalamanın kişisel olmayan süreçlerinden faydalanılmaktadır (Kriebel, 2005: 229; Kuenzli 2015: 134).

2.3.5. New York Dada

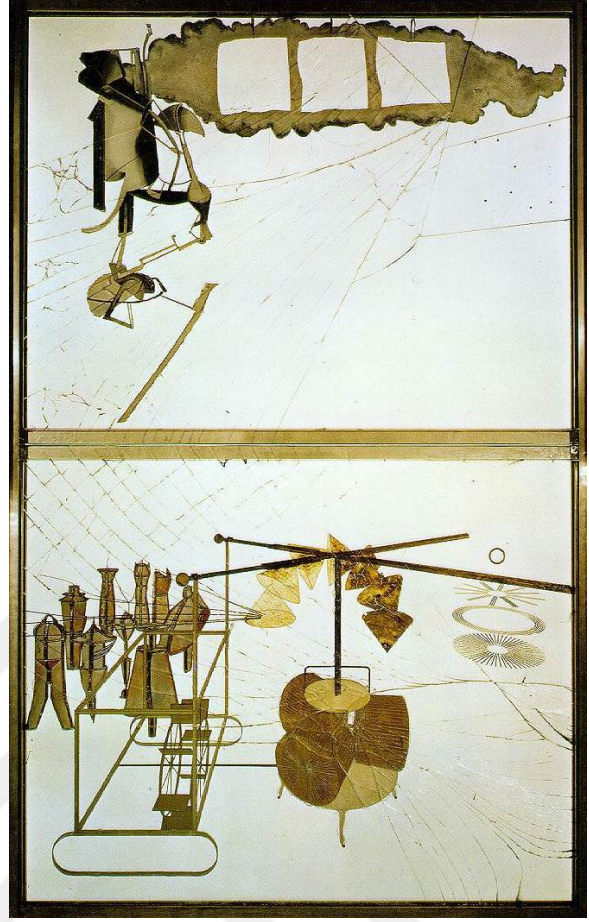
Marcel Duchamp, Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin Nisan 1917'de New York'ta açılan ilk sergisine takma adla değiştirilmemiş beyaz porselen pisuar sunduğunda, Dada kavramını Amerikan sanatına sokmuştur. Bağımsızların Çeşme'yi sergilemeyi reddetmesi, New York Dada grubunu sanatsal olduğu kadar siyasi sonuçları da olan yaratıcı özgürlük konusu etrafında toplanmaya yöneltmiştir. Bu sanatçılar, Avrupa'daki tiksindirici ve saçma buldukları savaşa karşı derin antipatileri ile yağlı boya resminin kutsal terimlerine ve geleneklerine karşı olduklarını ifade etmek için farklı stratejiler geliştirmişlerdir. Duchamp, Francis Picabia, Jean Crotti, John Covert, Morton Schamberg, Man Ray ve Barones Elsa von Freytag-Loringhoven gibi sanatçılar, sanatla ilgili kabul görmüş kavramlara karşı tutumlarını resimler, karma ve karışık-medya assemblajlar, heykel, buluntu nesnelere, hazır ürünler, fotoğrafçılık ve performanslar aracılığıyla yansıtmışlardır. New York Dada'nın resmin miras kalan ritüellerini ortadan kaldırması, daha sonra sanatçının kendi eserinin yazarı olarak varlığını ortadan kaldıran ticari püskürtme tabancası, film, fotomontaj ve fotoğraf gibi mekanik aletlerin benimsenmesine yol açmıştır. Duchamp ve Picabia, Parisli

avangard ile daha önceki bağları nedeniyle, geleneksel Fransız modernizminin sanatsal uygulamalarının ve kaygılarının bir uzantısı olarak görülmüşlerdir. Fakat New York Dada'nın Alman sanatıyla çok daha güçlü bağları bulunmaktadır. New York Dada'nın siyasi yönü, grubun baskın kültürün vatanseverliğine ve buna bağlı olarak Alman halkı ve kültürünün kötülenmesine direnme çabalarında görülebilir. Savaşın etkisi, 1915'ten 1921'e kadar sanat patronları Louise ve Walter Arensberg'in ev sahipliği yaptığı gayri resmi partilerde ve daha sonra düzenlenen konferanslarda ve sergilerde bir araya gelen sanatçılar tarafından hissedilmiştir. Arensberg salonunun sosyal karakteri, Picabia'nın ilk karısı ve New York Dada'nın aktif bir katılımcısı olan Gabrielle Buffet-Picabia tarafından gecenin herhangi bir saatinde sandviç, birinci sınıf satranç oyuncuları ve geleneksel önyargılardan arınmış bir atmosfer bulunacağından emin olunan bir yer olarak tanımlanmıştır. Arensberg salonunun spontane havası, Amerikalı sanatçıların, şairlerin, aktörlerin, müzisyenlerin, dansçıların, eleştirmenlerin, iş adamlarının, avukatların ve en az bir klinik psikiyatristin Avrupa avangardıyla karışabileceği bir ortam sunmaktadır. Arensberg'lerin dairesi, Amerika Birleşik Devletleri'nde o zamana kadar bir araya getirilen en gelişmiş Modern Sanat koleksiyonlarından birine ev sahipliği yapmıştır. New York Dadacıları, Zürih'teki Cabaret Voltaire'de ve daha sonra Berlin, Köln ve Paris'teki Dada etkinliklerinde görülen türden militan kültürel protestolara katılmamışlardır (Taylor, 2005: 277-278).



Görsel 24. Marcel Duchamp, Çikolata öğütücü no. 2, 1914 (paris'te uygulandı), tuval üzerine yağlı boya, kurşun kalem ve iplik, 65.4 x 54.3, Philadelphia Sanat Müzesi, Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu.

(Taylor, 2005: 302)



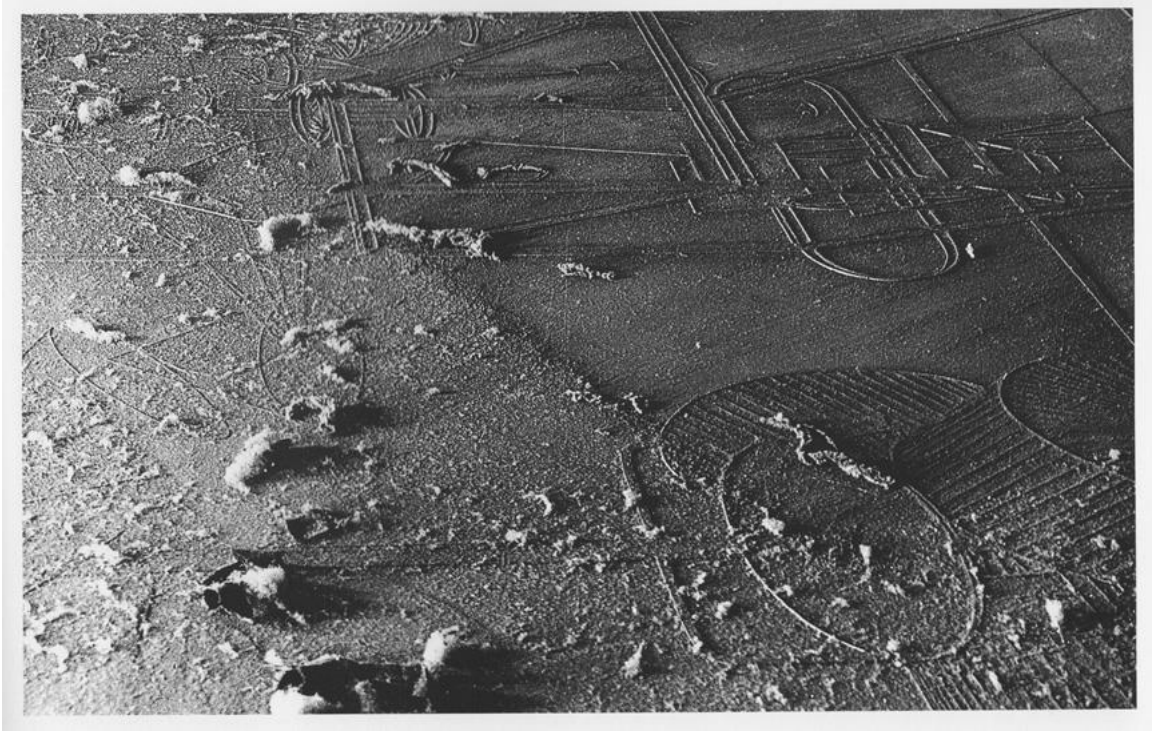
Görsel 25. Marcel Duchamp, Bekarları tarafından çırılçıplak soyulan gelin, (büyük cam), 1915-1923, iki kırık cam panelde yağ, vernik, kurşun folyo, kurşun tel ve toz, her biri beş cam şerit, alüminyum folyo ve ahşap ve çelik çerçeveli iki cam panel arasına monte edilmiştir; çerçeve dahil toplam: 277,5 x 175,8, Philadelphia Sanat Müzesi, Katherine S. Dreier'in Mirası, 1952.

Erişim adresi: Marcel Duchamp (1887-1968) | Ressamların Eserlerini ve Hayatlarını Anlatan Sanat Platformu (sanatinoykusu.com) Erişim tarihi: 12.09.2022

Duchamp'ın *Sembolik Çikolata Öğütücü no. 2 1914*, (Görsel 24) eserinde sanatçının bireysel dokunuşunu, yaratıcı ifadenin göstergesi olarak tamamen reddettiği görülmektedir. Tüm gölgelemeler ve modellemeler kaldırıldığından, makine silindirleri içeriden aydınlatılmış gibi görünüyor, böylece tabloyu yüzyıllardır süren üç boyutlu yanlısamadan kurtarmıştır. Geçmişten bu kopuş, tuvale bir airbrush püskürtülerek elde edilen doygun, tek renkli arka planda devam ederken, çikolata öğütme silindirlerinin çizgileri, tuval desteğine dikilmiş ve ardından verniklenmiş ipliklerden yapılmıştır. Duchamp, ticari bir ciltçiden başlığı, deri ciltli bir kitap üzerindeki folyo damgalı bir başlık gibi, deri bir etiket üzerine kabartmalı altın harflerle basmasını istemiştir. İki Çikolata Öğütücü tablosu, Duchamp'ın Amerika Birleşik Devletleri'ne gelişinden sadece birkaç ay önce, Mart-Nisan 1915'te New York'taki Carroll Galerilerindeki Üçüncü Çağdaş Fransız Sanatı Sergisinde birlikte gösterilmiştir. *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin 1915-1923*, için ilgili erken çalışmaların bu kasıtlı eşleştirmesi, her iki tuvalin de sergilendiği Nisan 1916'da Burjuva Galerilerindeki Modern Sanat Sergisi'nde tekrarlanmıştır. İki resmi bir arada göstermek, Duchamp'ın fikirlerinde ve çalışma pratiğinde, sanatçının dokunuşunun her şeyden önemli olduğu el becerisinden uzaklaşarak, resmin bir kez daha zihnin hizmetinde olduğunu göz önüne serme amacıyla daha zihinsel bir yaklaşıma doğru giden evrimi ortaya çıkartmaktadır. Bu eserler, Louise ve Walter Arensberg'in dairesinde onları görmek için sayısız fırsatı olan New York Dada grubuyla bağlantılı sanatçılar üzerinde hemen bir etki yaratmıştır (Taylor, 2005: 281).

Duchamp, New York Dada kampındaki diğer sanatçılarla birlikte Batı sanatının miras kalan geleneklerine yeni bir yaklaşım formüle etmeye yönelmiştir. Duchamp ve Man Ray'in pigment uygulamada airbrush'ı kullanmaları cam, tel, toz ve sabun gibi beklenmedik malzemeler ile yeni tekniklerin geliştirilmesinin önünü açmıştır. Man Ray için yüzeye neredeyse hiç dokunmadan bir resim yapmak heyecan verici ve tamamen beyinsel bir eylem olmuştur. Gelişen tüketim toplumunun ürünlerine ve reklamlarına çekilen bu sanatçılar tarafından resim alanı da yeni konulara açılmıştır. Diyagramatik makine motorlarının ve otomobil parçalarının sık kullanımında görüldüğü gibi, resmi güzelliği genellikle altta yatan bir ironi ve erotizm akımıyla bağlanmıştır. Bu meselelerin Duchamp'ın *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* eserinde alt paneldeki dokuz üniformalı bekarın sürekli olarak çiftleşmekten alıkonulduğu hüsrana uğramış arzusunun karmaşık bir alegorisi olarak ön plana çıktığı anlaşılabilir. Duchamp, gelinin daha yüksek bir uzaysal dördüncü boyutta var olduğu,

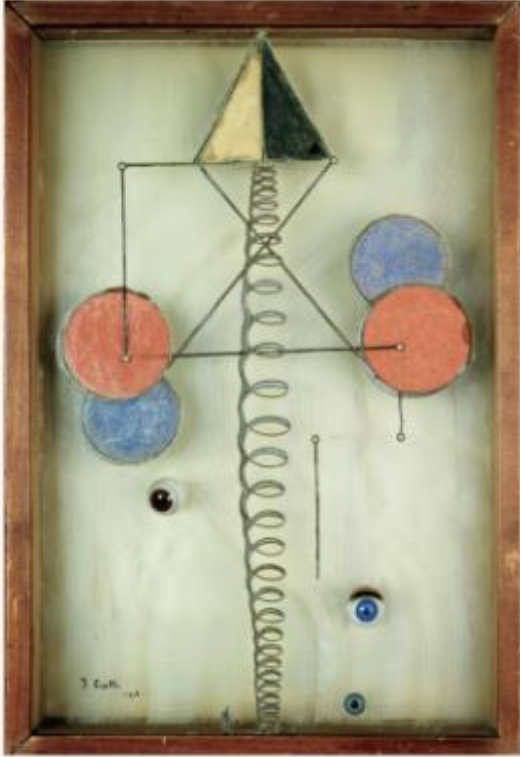
bekarların ise gerçek üç boyutlu dünyada yaşadığı bu çalışmada cinsiyet ayrımını keskin bir şekilde belirginleştirmiştir. Gelinin yaydığı aşk-benzin bulutu, aşağıdaki bekar bölümünde, koşucular üzerinde bir planör, dönen bir su değirmeni ve salınan bir çikolata öğütme makinesi de dahil olmak üzere, dokuz ‘çekim’ ile sonuçlanan bir mekanik işlemler zincirini harekete geçirir. Duchamp, cam panelde delikler açarak konfigürasyonunu sabitlediği bekarların atışlarının tesadüfi yerlerini belirlemek için bir oyuncak tabancadan boyaya batırılmış kibrit ateşlemiştir. Bununla birlikte, dördüncü boyuttaki her şey üçüncü boyutta görülenin tam tersi ayna olduğundan, eserde tasvir edilen erotik işlemler hüsrana ve hayal kırıklığı ile sonuçlanmaya mahkumdur. Duchamp bu çalışmayı kesinlikle bitmemiş olarak tarif etmiştir. Daha sonra, aşkın irrasyonel doğası ve insan arzusunun, 1927’de Brooklyn’deki bir sergiden sonra kazayla kırıldığında tamamlandığını düşünmüştür (Kuenzli, 2015: 77; Taylor, 2005: 282-283). Sanatçının bu eseri yaparken kullandığı ve toz yetiştirme dediği deneyin kaydı Man Ray *Toz yetiştirme 1920* (Görsel 26) tarafından tutulmuştur.



Görsel 26. Man Ray, *Toz yetiştirme*, 1920, jelatin gümüş baskı, Lova Üniversitesi koleksiyonu, Lova.

Erişim adresi: <https://www.heliotricity.com/man-ray-photos/> Erişim tarihi: 11.09.2022

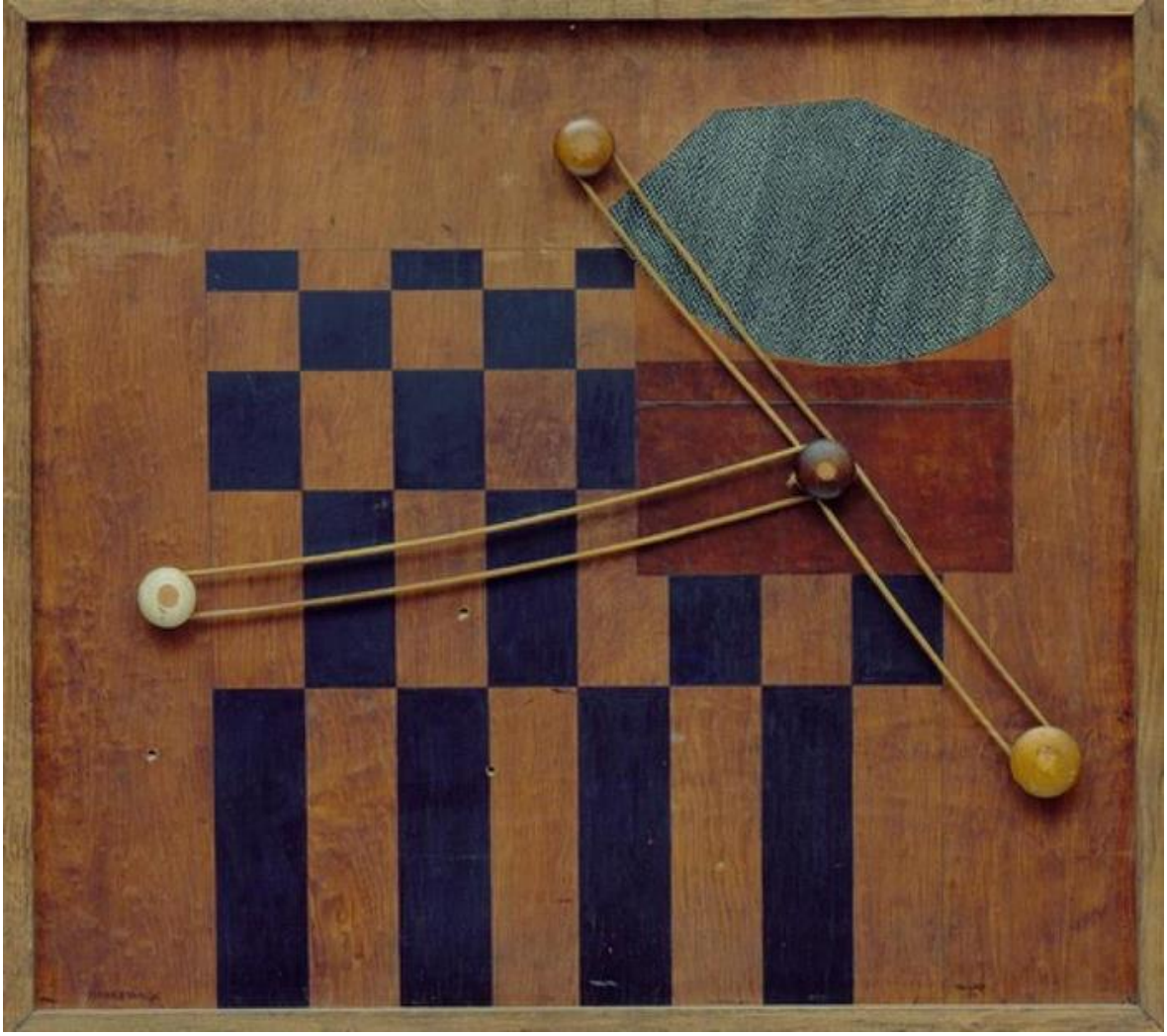
Duchamp, New York'a geldikten kısa bir süre sonra, Paris'ten getirdiği ayrıntılı notları ve çalışmaları kullanarak *Büyük Cam*'ı iki ayrı cam levha üzerine inşa etme sürecine başlamıştır. Man Ray ve Jean Crotti gibi sanatçıların Duchamp'ın tablosunun ilerleyişini izleyerek derlediği şeyler, gelecekteki gelişimleri açısından önemli olmuştur. Man Ray, Duchamp'ın 1920'de *Büyük Cam*'ın alt bölümünde toz, pamuk yünü ve doku parçalarının bir yol boyunca birikmesine izin verdiği 'toz yetiştirme' (Görsel 26) deneyini gelecek kuşaklar için kaydetmiştir. Yeterince toz biriktikten sonra, bekar bölümündeki yedi koni şeklindeki elek alanına dikkatlice toplanıp bir son kat vernik ile yapıştırılarak yağlı boya kullanmaya gerek kalmadan yeni bir sarı tonlu renk elde edilmiştir. Elekler için doğru tonu bulmada bu şans kullanımı, sanatçının eser için renk seçiminde kendi kişisel zevkine uymasını engellemiştir. Toz yetiştirme fotoğrafında çalışma sol taraftan güçlü bir ışıkla aydınlatılmış görüntü mekanik arzulardan peyzaja dönüşmüştür. Çikolata dönüştürücü sağ köşede aşağıda gözükmetedir (Kuenzli, 2015: 84).



Görsel 27. Jean Crotti, Palyaço (Le cloum), 1916, kurşun tel, cam gözler ve cama yapıştırılmış renkli kâğıt, 37 x 20. Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Erişim adresi: Jean Crotti | Association Duchamp Villon Crotti (duchamp-villon-crotti.com) Erişim tarihi: 11.09.2022.

Duchamp'ın *Büyük Cam*'da toz, cam, kurşun folyo ve kurşun tel gibi ilginç malzemeleri kullanmasının ve geleneksel olmayan teknikleri benimsemesinin etkisi, aynı stüdyoyu paylaşan İsviçreli sanatçı Jean Crotti'nin çalışmalarında da görülmektedir. Covert, Duchamp'ın gizemli görüntüler, derme çatma malzemeler ve bozulmuş yüzeyler kullanarak zihinsel kavramlara görsel biçim verme konusundaki doğuştan gelen yeteneğine hayran olmuştur. Covert'ın 1910'ların sonlarındaki resimlerinin yüzeylerini canlandırmak için ahşap dübeller, ipler, çiviler ve döşeme çivileri gibi üç boyutlu öğeleri yapıştırılmıştır. Sanatçı Duchamp insanın cinsel eylemi için ironik mekanik analogjilerinden esinlenmiştir. Crotti, *Palyaço 1916* ve *Hareket halindeki Aşkın Mekanik Kuvvetleri 1916* eserlerinde otomatik sevişme makinelerinin kendi ayrıntılı ikonografisini geliştirmek için arkadaşının fikirlerini ve çalışma uygulamalarını özümsemiştir. Sanatçının çağdaş bir gazete röportajındaki *Hareket Halindeki Aşkın Mekanik Kuvvetleri* açıklamasında da görülebileceği gibi, Duchamp'ın yaklaşımı ve bakış açılarındaki belirgin farklılıkları vurgulamaktadır. Renk sembolizmini çalışmalarında kullanan Crotti'nin eleştirmen Nixola Greeley-Smith'e söylediği gibi, resmi en ilkel anlamda aşkı temsil ediyordu ve resimdeki disklerin renkleri aşk (kırmızı), umut (yeşil) ve ideal (mavi) gibi kavramlara karşılık geliyordu. Renklerin bu kullanımları gizemli ve genellikle yarı dinsel bir duygudur. Duchamp'ın mekanomorfik görüntülerinden etkilenen Picabia (aktaran Taylor, 2005: 283) makineyi stüdyosuna getirme niyetini şu şekilde açıklamıştır: “*Amerika'ya gelir gelmez, modern dünyanın dehasının makinelerde olduğu ve makineler aracılığıyla sanatın en canlı ifadesini bulması gerektiği aklıma geldi.*”. Picabia'nın daha sonraki çalışmalarında kendine özgü oluşturduğu tarzı için şunları yazmıştır: “*...Picabia, genellikle enine kesitlerde görülen bireysel makinelerin, uyuşturucu kaynaklı nevrasteniden muzdarip olduğu savaş yıllarında yabancılaşmış durumu için metaforlar olarak okunabileceği kendine özgü mekanomorfik stilini geliştirmiştir.*” Sembolik nesne portrelerinde, Agnes Ernst Meyer, Paul Haviland, Alfred Stieglitz ve Picabia dahil olmak üzere belirli arkadaşları ve işbirlikçileri temsil etmek için bir otomobil bujisi, taşınabilir bir elektrik lambası ve kırık bir Kodak kamera gibi makine ortamından izole edilmiş öğeler kullanılmıştır (Taylor, 2005: 283-284).



Görsel 28. Man Ray, *İskele* (Boardwalk), 1917, ahşap panel üzerine ahşap, yağ, mobilya düğmeleri, sicim ve kumaş asemblaj, (Paris'te bir ticari galeride 1958 Dada sergisini protesto eden öğrenciler tarafından üç kurşun deliğiyle vurulmuştur.), 85,5 x 92 x 11,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart.

Erişim adresi: <https://artguide.com/posts/657?page=7> Erişim tarihi: 15.092022

Man Ray'in 1917 tarihli *İskele* (Görsel 28), asemblajı New York Dada grubunun vurguyu resmin beyinsel olasılıklarına yerleştirme çabalarını yansıtmaktadır. Başlık, Man Ray'in düzensiz şekilli bir satranç tahtasından geçme fikriyle birleştirdiği, Amerikan turistik tatil beldelerinin sahilleri boyunca uzanan ahşap gezinti yollarında eğlenceli bir kelime oyunudur. Bu mizahi başlık, New York Dada'nın sanat eserlerine özellikle kelime oyunları ve anlamsız ya da kriptografik ifadeler aracılığıyla, tek bir yorumu bir diğerine ayrıcalık tanımadan çoklu anlamlar kazandırma yeteneğinin bir örneğidir. Gerçeklik ile illüzyonizm arasındaki sınırın eridiği çalışmalar yapan bu sanatçılar için resmin düz yüzeyini

canlandırmak amacıyla buluntu nesnelere ve geleneksel olmayan malzemelerin kullanılması önemli bir strateji olmuştur. Hayali bir satranç pozisyonunu haritalayan dairesel mobilya düğmeleri ve boyalı kordon uzunlukları gibi gerçek dünyadan öğeler geometrik dama tahtası desenli kontrplak üzerinde birleştirilmiştir. Man Ray sağ üst köşedeki inandırıcı bir trompe l'oeil illüzyonizminde işlenmiş boyalı tüvit kumaş örneğini, yapıştırdığı dikdörtgen kâğıt parçasıyla kasıtlı olarak yan yana koymuştur. İzleyicinin gerçeklik ile temsil arasındaki farkı ayırt etme yeteneği test ediliyormuş gibi algılanmaktadır. Alttaki ahşap kaplaması, Pablo Picasso ve Georges Braque'nin simüle edilmiş ahşap damarlı duvar kağıdını daha önceki kullarımlarına atıfta bulunmaktadır. Satranç tahtasını tasvir etmek için uzatılmış bir perspektif sisteminin kullanılması, kübist ızgaraya atıfta bulunur, ancak bu resimsel araç, ruhen, görünüşte karıştırılmış nesnelere eğik bir açıdan bakıldığında tanınabilir görüntülerde birleştiği anamorfik resim geleneğine daha yakındır. İş ancak aşağıdan, yatay tahtaya göz hizasından bakıldığında dikdörtgenler normal bir satranç tahtasının karelerine dönüşür. Kübizmin görsel sözdiziminin bazı izlerini korurken, anlamı birkaç düzeyde aktarılan karmaşık, esprili ve kışkırtıcı bir sanat eseridir (Taylor, 2005: 286).

Man Ray'in karma-medya assemblajlarının ve buluntu nesnelere genellikle hazır-yapımlarla ilişkili olduğu konuyla ilgili tartışılmaktadır. Ancak Amerikalı sanatçının genellikle bir mimesis için bir zorlamayı ortaya çıkaran üç boyutlu nesnelere ele alışı, Duchamp'ın estetik kayıtsızlık deneyine tamamen aykırı olmuştur. Cinsel ve mekanik unsurların kaynaşması New York Dada'nın cansız, seri üretilen nesnelere yaklaşımının özelliğidir. Son yıllarda, Barones'in bu dönemde yaptığı diğer buluntu-nesne topluluklarıyla yakın görsel ilişkisi göz önüne alındığında, sıhhi tesisat armatürü montajının yalnızca Barones tarafından yapılmış olabileceğine dair birçok spekülasyon yapılmıştır. Ancak, son teknik analizler heykelin tüm metal bölümünün gümüşe boyanmış ve şimdi kahverengimsi-pas rengine dönüşen şeffaf reçineli bir kaplama ile bu gümüş metalik boya, Schamberg'in o zamanki makinist resimlerinin paletine tekabül ediyor ve böylece onun aktif katılımını doğruluyor. Schamberg'in endüstriyel makinelerin resimsel olanaklarına olan ilgisi, onu daha sonra tesisat kapanının zarif kıvrımlarına hayran kalmasına yol açmış olabilir. kırık borular ve bu nedenle işi, resimlerinden birinin heykelsi bir eşdeğeri olarak kabul ediyor. Marangozların testere bıçaklarını yönlendirmek için kullandıkları türden ahşap gönye kutusu, aynı zamanda Schamberg'in hassas aletlere olan hayranlığıyla da uyum göstermektedir. Alman göçmeni, model, ressam, heykeltıraş ve şair olan Barones, son

zamanlarda montaj ve performans sanatının öncüsü olarak anılmıştır. Amelia Jones'un da belirttiği gibi, Barones'in doymak bilmez cinsel iştahı, sınırları aşan sokak performansları, tuhaf kostümleri ve mantıksız davranışı onu, saldırgan provokasyonlarını kaldıracak kadar bohem olmayan bir bohem atmosferi olan Arensberg çevresinin sınırlarında tutmuştur. Sanatçı, Bulunan malzemeleri yenilikçi bir şekilde kullanan, genellikle alışveriş merkezlerinden alınan veya aşağı Manhattan sokaklarında ele geçirilen Dada dönemi, son zamanlarda yapılan canlandırmaları haklı çıkarmaktan çok daha fazlasıdır. New York Dada hareketi için çevresel değil, merkezi öneme sahip bir sanatçı olarak Barones'in Marcel Duchamp Portresi bu konuda mükemmel bir örnektir. Bugün yalnızca Charles Sheeler tarafından 1920 civarında çekilen bir fotoğrafta bulunan bu fantastik karışım, tavus kuşu tüyü, bir yüzük, bir dişli, bir kurmalı saat yayı, teller, bir olta yemi ve bir konakçıdan oluşur. Barones, buluntu nesnelere bir araya getiren ayrıntılı montajlar yapma pratiğinin bir uzantısı olarak, vücudunu sürekli değişen bir sanat eseri olarak görmüş, onu kentsel döküntülerden yapılmış süslerle ve büyük mağazalardan çalınan metallerle kaplamıştır (Taylor, 2005: 288-289, 291).

Savaşın sona ermesi, Katherine Dreier'in 1919'da Almanya'ya yaptığı çok önemli ziyaretle başlatılan New York Dada'nın yeni bir aşamasına işaret geçmiştir. Savaşın sona Bremen'deki akrabalarıyla temaslarını yenilerken, Berlin de dahil olmak üzere diğer büyük şehirlerde çağdaş sanatı aktif olarak aramıştır. Münih ve Köln, onun Max Ernst ve Johannes Baargeld gibi Alman Dadaistleriyle temas geçmesini sağlayan şehirler olmuştur. Dreier, Alman Dadaistlerinin çalışmalarına ilk elden tanık olan ilk Amerikalılar arasındaydı ve Aralık'ta Amerika Birleşik Devletleri'ne döndükten kısa bir süre sonra, Köln gösterisinden seçmelere dayanarak New York'ta bir sergi için Ernst ile düzenlemeler yapmıştır. Bunu akılda tutarak, 1920 baharında, açıkça Herwarth Walden'in Berlin'deki Sturm Galerisi'nden model alarak kurduğu Societe Anonyme, Inc.'in Duchamp başkanlığını, Man Ray ise sekreterliğini ve kendisinin de saymanlığını yapmıştır. New York Dada'nın kendini silme çabalarını mükemmel bir şekilde destekleyen, birleşik anlamına gelen Fransızca bir terim olan Societe Anonyme adını bulan Man Ray olmuştur (Taylor, 2005: 292).

2.3.6. Paris Dada

Dada Ocak 1920'nin sonlarında Paris'e hızlı ve öfkeli bir şekilde gelmiş ve beş ay içinde altı grup performansı, iki sanat sergisi ve bir düzineden fazla yayın yapılmıştır. Her olay ve çalışma, kamuoyunda olağanüstü ilgi görmüştür. Paris, Dada'ya savaştan kurtulan bir metropol başkentinin özel bir ortamını sağlamış ve daha küçük, daha homojen Hannover ve Köln şehirlerinde, Zürih'in tarafsız savaş sığınağı veya New York'un uzak kentsel ortamındaki Dada'dan farklı olan hareketi şekillendirmiştir. Dadaistler, kitle iletişim araçlarının sistematik bir şekilde sızmasıyla sergi gösterilerini, yayınları ve tiyatro performanslarını koordine ederek mümkün olan en geniş kitleye ulaşımlardır. Paris Dada'nın gösterileri aynı zamanda birçok bireysel resim ve edebi eser, fiziksel incinme, dile zarar verme, gururun ya da ahlaki ruhun yaralanması gibi derin bir şiddet sergilemektedir. Bu şiddet, genellikle nihilizm veya anti-estetik provokasyon olarak açıklansa da saldırılar bundan daha keskindir, çünkü yok etmekten çok yıkıcı olmuşlardır. Modern zamanlarda tüketici arzusunun merkezi olan Paris'te en büyük etik kaygı alanlarından biri, satılabilir ürünler rejiminde sanatın -ideal olarak özgürleştirici, eleştirel içgörünün bir ifadesi- suç ortaklığıdır. Dada sismik kültürel fenomenlerden kaçmak veya onları aşmaya çalışmak yerine üretimi, piyasaları ve kitle iletişim araçlarını benimsediği için bu konular özellikle karmaşık ve teşvik gece olmuştur. Dada resmi olarak Paris'te Zürih'te olduğu gibi canlı performansla işlemiştir. 23 Ocak 1920'de, Cabaret Voltaire'deki açılış töreninden neredeyse tam dört yıl sonra, Litterature dergisinin editörleri Louis Aragon, Andre Breton ve Philippe Soupault, bir dizi Cuma Toplantıları'nın ilkinin düzenlemişlerdir. İki sinema salonu ve onların rakip orkestraları arasına sıkıştırılmış kiralık bir odada, organizatörler savaş öncesi ve çağdaş öncü temsilcilerin şiirleriyle birlikte kendi şiirlerini okumuşlardır (Witkovsky ve Witkovsky, 2005: 349-350).

Paris Dada'nın performanslarına sanatçıların resimleri de eşlik etmiştir. Francis Picabia'nın *Le Double Monde (Çifte Dünya)*, 1919 ve *Riz au nez (Yüzünüze Gülerek)*, 1920 adlı iki yapıtı, Breton tarafından 'First Litterature Friday' de sahneye taşınmıştır. Tzara'nın okumasıyla olaya merkezi, çalkantılı karakterini verdiler. İlk çalışma, *Çifte Dünya*'yı Marcel Duchamp'ın değiştirilmiş *L.H.O.O.Q.* 1919 çalışması takip etmiştir. Bir sonraki etkinliklerinden önce, sadece iki hafta sonra, grup aşırı hevesli yazı ofislerine Charlie Chaplin'in sahnede onlara katılacağı şeklindeki yanlış bilgiyi yaymıştır. Popülist karakterleri

ve komedi yaratıcılığı nedeniyle birçok Avangard sanatçı tarafından sevilen Chaplin'in cazibesi, Dada gösterisi için akıllıca bir model olarak medya yıldızlığını önermiştir. Gerçekten de Paris'te Dada bir süre basını alt etmiş ve öğrenciler, kültürel seçkinler ve, giderek daha gürültülü olaylara katılmaya hazır ve istekli macera arayan vatandaşlardan oluşan bir çeşit kitlesel takipçi kazanmıştır (Witkovsky ve Witkovsky, 2005:).

Paris Dada sanatçıları motifler olarak kullandıkları istatistiksel hesaplar ve hedeflenen yıkım şeklindeki devlet retoriğini (sayılar ve hedefler ile) yeniden canlandırmışlardır Picabia, Jean Crotti, Suzanne Duchamp veya Ribemont-Dessaignes'in eserlerinde geometrik formlar ve sayısal denklemler yerini almıştır. Bu motifler ölümü, aynı zamanda soyutlamayı, düzeni, birleşik bir görsel alanı, iyi hedeflenmiş bir atışın zararını ve aynı zamanda kesinliğini de ifade etmektedir. Ayrıca, birçok durumda, Dadaistler, uluslararası bir seferberliğe öncülük etmeyi isteyerek, kendilerini birbirleri veya halk için hedefler haline getirmişlerdir (Witkovsky ve Witkovsky, 2005: 356).

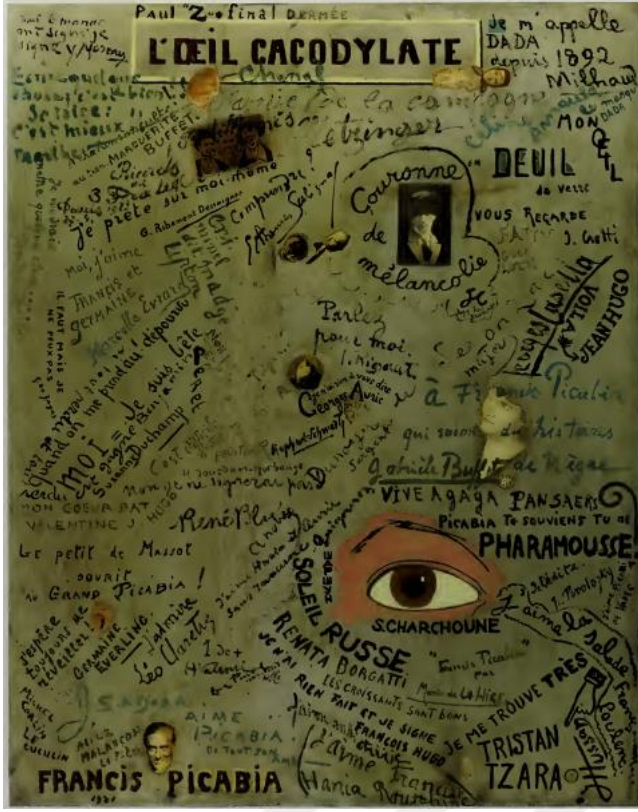


Görsel 29. Marcel Duchamp, Taze dul (Fresh widow), 1920.: ahşap eşik üzerinde boyalı ahşap çerçeve ve siyah deri ile kaplanmış sekiz cam, minyatür Fransız pencere, 77,5 x 44,8 cm. (eşik, 1,9 x 53,4 x 10,2 cm.), MoMA, New York.

Erişim adresi: <https://slideplayer.com/slide/13412515/> Erişim tarihi: 17.09. 2022

Duchamp, hüküm süren sanat geleneklerini baltalamaya çalıştığında, el sanatlarına veya çöplere değil, tarak, daktilo, kar küreği, pisuar gibi ortak endüstriyel veya tüketim mallarına dönmüştür. Boya etkisi yerine mekanik çizimi tercih eden Duchamp, daha sonra üretime geçmiş ve aynı ruhla başkaları tarafından üretilecek yeni işleri devreye sokmuştur. Hâlâ New York'tayken, bir marangozdan minyatür bir pencere sipariş etmiş ve ona Paris'teki apartmanlarda yaygın kullanılan çift pencereleri ifade eden ve deyimisel olan *Taze Dul* (Görsel 29) ismini vermiştir. Tüm temel Dada çalışmaları gibi, bu nesne mekanik ve el yapımını karıştırır ancak bunu görünümünden ziyade fikir düzeyinde yapmaktadır. *Taze Dul*, ışık almayacak şekilde yapılmış bir pencere dizisi için bir zemin örneği gibi görünüyor. Açıkça verimsiz ürününden kâr elde etmek isteseydi, Duchamp bir patent başvurusunda bulunabilirdi. Bunun yerine Duchamp, ikinci kişiliği Rrose Selavy adına esere bir telif hakkı bildirimini elle boyayarak çok ironik bir adım atmış ve seri üretime yönelik fikirleri değil, şiirler, sanat görüntüleri veya müzik gibi bireylerin benzersiz fikri mülkiyetini korumuştur (Witkovsky ve Witkovsky, 2005: 362-363).

Picabia ve diğerleri, cinselliği ve insan vücudunu mekanik üretimin yayılımları olarak yeniden şekillendirmeleriyle endüstriyel üretimin estetiğini resimde parçalara ayırmışlardır. 1919'da Picabia, Paris'teki Salon d'automne'da dört mekanomorfik resim sergilemiştir. Picabia'nın da kabul ettiği gibi, satılabilirlik, moda uygunluk, popülerlik burada temel tartışma terimleri ile eşit ölçüde marjinalleştirme ve asimilasyon yoluyla Dada'yı ezmekle tehdit eden kurumsal bir otoritenin işaretleri haline gelmiştir. Paris Dada'da yapılan makinesel kompozisyonlar, Dada'nın ister resim ister tipografi ister düzyazı ister şiir olsun, sanat ve endüstri arasındaki ayrımları istikrarsızlaştırma arzusunu ortaya koymaktadır (Witkovsky ve Witkovsky, 2005: 364).



Görsel 30. Francis Picabia, Kakodilik göz (L'oeil cacodylate), 1921, tuval üzerine fotomontaj ve kolaj 148,6 x 117.4 cm. Centre Pompidou, Paris.
(Witkovsky ve Witkovsky, 2005: 400)

Son olarak, Kasım 1921'de, sergi açılışından hemen önce Man Ray tarafından çekilmiş bir grup portresinin çeşitleri vardır. İkinci bir versiyon için Man Ray, resmin üzerine bir otoportre fotoğrafı yapıştırmış ve tipik Dadaist kolaj biçimiyle (kendini, bir grupta) özdeşleşme üzerine alaycı oyununu sürdürülmüştür. Man Ray'in fotoğrafının her iki versiyonunda da 1921'de Francis Picabia'nın büyük bir bölümünü yönettiği duvar boyutunda *Kakodilik Göz* 1921 Görsel 30 eseri yapılmaya devam ediyor. Mart ayında bir göz hastalığı nöbeti sırasında başladığı bu anıtsal tuval, hasta yatağına gelen ziyaretçiler tarafından dolduruldu, ardından Kasım ayında Salon d'automne'da gösterilmiştir. Son olarak, Picabia, daha fazla ekleme yapılması için bir yılbaşı partisinde tabloyu tekrar ortaya çıkartmıştır. Kesilmiş yüz resimleri Gabrielle Buffet, Jean Cocteau, Man Ray tarafından sigara içen genç bir kadının son derece cinselleştirilmiş bir fotoğrafı bu tuvale Dada dergilerinin karakteristik özelliği olan sarsıcı, yarı mekanik ve yarı el yapımı bir görünüm kazandırmıştır. Özellikle Tzara veya Picabia'nın kendi fotoğrafları Böyle bir çerçeve tarafından hazırlanan sanat ve dilin altüst oluşunu yakından anlayan Duchamp, traş edilmiş kafasının iki fotoğrafını

yapıştırdı ve bu şok edici küçük görüntülerin altına Picabia'nın adını buna bağlayan kendi transseksüel alter egosu, Rose Selavy eklemiştir. Tzara da aynı şekilde alıştırmaların temel tekbenciliğini kavramıştır. 'Je me trouve tres Tristan Tzara' yazısı, bir düzeyde deyimsel bir ifadeyi bir totolojiye dönüştürerek hazır dilin boşluğunu ortaya koymaktadır. Başka bir okumada, satır, Tzara'nın takma adlı birden fazla dilde hokkabazlık yapmayı içeren bir kelime oyunuyla 'mantıklı': triste an Tara (sırasıyla Fransızca, Almanca ve Rumence) 'ülkem için üzücü' anlamına gelmektedir (Witkovsky ve Witkovsky, 2005: 367-368).

Paris Dada'daki kırıklar, Tzara ve Picabia'nın Breton ile çatıştığı Mayıs 1921'deki Barres davası sırasında kamuoyuna duyurulmuştur. O bahar boyunca ve 1922'nin büyük bölümünde karşılıklı suçlamalar, zaman zaman neredeyse haftalık olarak ortaya çıkmış ve Paris Dada, örnek bir kırılma grubu haline gelmiştir. Bu istikrarsızlık daha sonra, birkaç eski Dadacı (Breton, Eluard, Soupault, Aragon ve diğerleri) tarafından 1924'te kurulacak gerçeküstücülüğün merkezileşmesi ve uzun ömürlülüğüyle karşıtlık göstermektedir. Aynı şekilde dizginsiz bireyciliği (örneğin insan ruhunun keşiflerini) ısrarla kolektif etkinlikle gerilim içinde tutan öz düşünümsel sanat oluşumu olan Sürrealizm'in yapısını hazırlamıştır (Witkovsky ve Witkovsky, 2005: 365). Sürrealizmin Paris Dada Sanatçıları eğilimlerinden kaynaklı oluşmasının yanı sıra Dada'nın ortaya çıktığı tüm şehirlerde sanatçıların kullandığı assemblaj, kolaj, montaj tekniklerde birbirlerine yabancı nesnelere, rastlantısallık, parçalama ve yeniden bir araya getirmeye gibi pratikler de Sürrealizme giden yolun izlerini taşımaktadır.

2.4. Sürrealizm

Paris Dada'da birleşik bir saldırı cephesinden ziyade değişen bir ittifaklar koalisyonu kurulmuştur. Dada üyelerinden çok azı, Paris üyeliğinin titizliği ile dayanışma koşulları üzerinde tartışmışlardır. Kafelerde meclis tarzı toplantılar; mahkemeler ve kongreler için planlar; grubun temel dergisi olan Litterature'de; popüler kültürel günlük Comoedia'da basılan anketler; çekişmeli başyazıların tümü, sürekli estetik ve etik yargılardan oluşan zorlu bir atmosfere katkıda bulunmuşlardır. Özellikle Breton ve Aragon için, bu tür yargılar, Dada'nın tarihsel amacını tanımlayarak, çoğunlukla daha önceki Fransız edebi isyancıları: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Comte de Lautreamont ve diğerleri tarafından belirlenen standartlara göre, Dada'yı meşrulaştırmayı amaçlıyordu. Bu öncüler 1924'te

başlangıcında gerçeküstücülüğün temel panteonu olmuşlardır. (Witkovsky ve Witkovsky, 2005: 350).

Sürrealizm gerçekten de 1924'ün sonlarında yeni, hüküm süren avangard takımyıldızı olarak ortaya çıkmıştır. Andre Breton 1922'de kongre çağrısı yapmıştır. Paul Eluard (1895- 1952), Robert Desnos (1900-45), Rene Crevel (1900-35) ve Max Ernst (1891 - 1976) gibi şair ve sanatçılar hipnoz ve uyuşturucu aracılığıyla ruhsal otomatizmin ve rüyaların etkilerini araştırmışlar; bir tür trans halinde ürettikleri şiirlerin ve resimlerin anlamını sorgulamışlardır. Andre Breton 1924 yılında da 'Sürrealist Manifesto'yu yayınlamıştır. Breton (2009, 31) sürrealizmin tanımını şu şekilde yapmıştır:

SÜRREALİZM, (isim). Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. (felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem.

ANSİKLOPEDİ. Felsefe. Sürrealizm, daha önceleri ihmal edilmiş 1 takım çağrışımlar biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyalarını mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alır. diğer tüm ruhsal mekanizmaları ilk ve son olarak yıkmaya ve hayatın temel sorunlarını çözmek adına bunların yerine kendisini koymaya eğilimindedir....

Dada sanatçıları tarafından gelişen Sürrealizm akımında sanatçılar çalışmalarında doğaçlamaya büyük önem vermişler ve psikanaliz ile Marksizm'e ilgi duymuşlardır. Sanatçılar zihnin ürettiği ifadeleri araştırmak için rüyalar, alkol kullanımı, ruh çağırma seansları, uyuşturucu ve hipnoz aracılığıyla trans halinde çalışmalar üretmişlerdir. Hızlı kelime oyunları ile otomatik yazım tekniği ile şiirler yazmışlardır. Gördükleri rüyaları yazarak sonrasında Sigmund Freud'un psikanaliz metinlerinden faydalanarak rüyalarını yorumlamışlardır. Andre Masson 1924 yılında şiir yazma tekniğine benzer otomatik çizimler yapmaya başlamıştır. Sanatçı tuvalin bazı yerlerine tutkal sürüp daha sonra üzerine zımbalama attığı deneysel yöntemleri araştırmıştır. Sürrealist sanatçılar buluntu nesne, kolaj, frotaj, otomatik desen, dekalkomani gibi tümüyle rastlantısallığa dayanan yöntemleri kullanmışlardır. Sürrealist sanatçılar resim, resim ile farklı nesnelere, buluntu nesnelere ve üç boyutu çalışmalar üretmişlerdir. Andre Masson (1896- 1987) resim yüzeyi üzerinde kum, toz gibi malzemeler ile doku oluşturmuştur⁴⁶ (Farthing, 2014: 427; Antmen, 2008: 136-137).

⁴⁶ Ayrıca bkz.3.2.1. Andre Masson



Görsel 31. Andre Masson, Balıkların savaşı, 1926, tuval üzerine kum, gesso, yağlıboya, kurşun kalem ve odun kömürü, 36,2 x 73 cm. MoMA, New York.

Erişim adresi: André Masson. Balıkların Savaşı. 1926 | MoMA Erişim tarihi: 16.10.2022

Masson *Balıkların Savaşı* 1926 (Görsel 31) eserini tuvalin bazı bölgelerine serbestçe gesso uygulayıp ardından üzerine kum atarak yapmıştır. Fazla kumları fırçalamış böylece gessoya yapışan kumlar sabit kalmış diğerleri ise tuvalden çıkarılmıştır. Ortaya çıkan görüntünün etrafına hızla çizdiği ve boyayı doğrudan tüpten uyguladığı konturlar, sanatçıya göre ‘neredeyse her zaman mantıksız olsalar da’ formlar vermişlerdir. Çalışma, keskin dişli balıklar arasında vahşi bir sualtı savaşını göstermektedir. I. Dünya Savaşı sırasında bedenen ve ruhen yaralanan Masson, 1924 yılında Sürrealist gruba katılmıştır. Sanatçı şansa bırakılırsa resimli kompozisyonların tüm canlıların sadizmini ortaya çıkaracağına inanmaktadır (“Museum of Modern Art”, t.y.).



Görsel 32. Max Ernst, Bülbül tarafından tehdit edilen iki çocuk (Deux enfants sont menacés par un rossignol), 1924, sanatçının çerçevesi içinde ahşap üzerine yağlı boya, boyalı ahşap elemanlar, 69.8 x 57.1 x 11,4 cm. MoMA, New York.

Erişim adresi: *Two Children Threatened by a Nightingale, 1924, 57×70 cm by Max Ernst: History, Analysis & Facts* / Arhive Erişim tarihi: 16.10.2022

Max Ernst'in Sürrealizm'in kurulduğu yılda yaptığı *Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk, 1924* (Görsel 32) eserindeki düz boyalı yüzeyler ve beklenmedik nesnelere birleşimi, kendisinin ve diğer Dada sanatçılarının uyguladığı kolaj stratejisini genişletmekte ve onun bir tekniğe bir tür veda olarak tanımladığı şeye işaret etmektedir. Boyalı yüzeye yapılandırılmış kırmızı ahşap bir kapı, mavi gökyüzünün hâkim olduğu aldatıcı bir pastoral sahneye açılmaktadır. Ama aynı zamanda, çerçevenin dışına da çıkan: alarm veya kapı zili, menteşesindeki sallanan kapı ve kör duvarlı ev, gerçek dünyadaki fiziksel nesnelere, üç

boyutlu yapılardır. İzleyici hem resmin içinde hem de dışında konumlandırılır. Rasyonel ve irrasyonel dünya arasında kalınmış gibi hissettirmektedir. Geleneksel resmin bize kendi şartlarında birleşik bir dünya sunarak inançsızlığı bastırıldığı yerde, Max Ernst İki Çocuk'ta sözleşmeyi tekrar tekrar bozmuştur. Bir kadın figürü, soldaki mütevazı bülbülü savuşturuyormuş gibi küçük bir bıçağı sallıyor; bir diğeri baygınlık geçirerek topallıyor; çatının tepesinde yanan bir adam üçüncüsünü yakalıyor, eli eski moda çerçeveye tutturulmuş düğmeyi tutmak için uzanıyor. Ernst, bülbül için 1897'de kız kardeşinin ölümü ve yatağının yanındaki bir paneldeki ahşap tahılın art arda göz, burun, kuş başı, tehditkâr bir bülbül, bir topaç vb. öğeler ile iki otobiyografik referans vermiştir. Düz ve hacimsel farklı öğelerin bu kombinasyonu, Ernst'in sistematik yer değiştirmesi için değer verdiği kolaj tekniğini genişletmiştir. Sanatçı kolajdan bahseden kişinin irrasyonel olandan bahsettiğine inanıyordu. Ancak sahne tamamen boyanmış bir yanılsama olsa bile, halüsinasyonlu bir gerçek dışılığa sahip olacaktı ve gerçekten de Ernst bu döneme ait çalışmalarını çocukluk anıları ve hayalleriyle ilişkilendirmiştir (Modern Museum of Art).

2.5. Konstrüktivizm ve Bauhaus İnşa Olarak Materyal Kullanımı

1913-1914 yılında Vladimir Tatlin ile temelleri atılan Rus Konstrüktivizmi 1917 devrimiyle kurulacak yeni topluma inananların öncülüğünde gelişmiştir. Konstrüktivist sanatçılar. Maleviç'in sade formlarından ve Picasso'nun kolaj, assemblaj tekniklerinden faydalanmış ve 'özünde biçimi belirleyen işlevdir' düşüncesini benimsemişlerdir. Rus Konstrüktivistleri, devrim ideolojisinin yaygınlaşmasıyla afişler, dergiler ve resimler ile çeşitli propaganda biçimleri kullanmışlardır. El Lissitzky, renkleri ve geometrik biçimleri toplumun belli kesimlerini simgeleyecek şekilde kullanmış ve propaganda amaçlı afişler ve çeşitli sergilerde yer alan çalışmalar üretmiştir. Sanatçı 1920'lerde 'yeni sanat nesnesi' (Proun) olarak adlandırdığı bir dizi resim üretmiştir. Aleksandr Rodchenko 1915 yılından sonra zamanla resim yapmayı bırakmış ve devrim ideolojisinin yaygınlık kazanmasına katkıda bulunacak üretilere yönelmiştir (Antmen, 2008: 103-104, 106). Rus Konstrüktivizminin görsel bir ideoloji haline gelmesindeki süreçte akla gelen ilk sanatçı Vladimir Tatlin olmuştur. Konstrüktivist sanatçılar ideolojilerini tasarım ile birleştirmiş ve sanat ile yaşam arasındaki bağlantıyı görsel indeksler aracılığıyla sıkılaştırmışlardır. Bu doğrultuda gelişen yeni sanat biçimlerini Konstrüktivizmin formülü sayılabilecek girişimci birey ve kolektifin organik ilişkisini sayılar üzerinden açıklamakla mümkündür. sanatın

arkitektoniğine en yakın şey olarak gördüğü sayılar dünyası üzerinden bireysel ve kolektif sayı arasındaki organik bağlantı kurmuştur. Harrison ve Wood'un (2011: 368) kitabında Tatlin'in⁴⁷ bu bağlantıyla ilgili ifadeleri şu şekildedir:

... 1) icatların varlığının onaylanması; 2) bireyin kolektif sayısalla tam bir organik bağlantısı... 1) "Bir doğal sayılar dizisinde, bölünmez ve tekrarlamayan asal sayılar, dağınıktır. Bu sayıların her biri beraberinde yeni sayısal dünyasını taşır. Buradan sayılar arasında da icatçılar olduğu anlaşılır." 2) "Eğer toplama ilkesini alır ve bin bireye bir tane daha eklersek, bu bireyin gelişi ve gidişi fark edilmez. Eğer çarpma ilkesini alırsak, o zaman binle çarpılan pozitif bir tek sayı bütün bini pozitif yapar. Binle çarpılan negatif bir tek sayı bütün bini negatif yapar. Buradan bireysel ve kolektif sayı arasında tümüyle organik bir bağlantı olduğu anlaşılır.

Tatlin 1919 yılında bu açıklamaları yapmadan önce de malzemeleri kendi içinde bir diyalog halinde düzenleyerek oluşturuyor ve malzemenin niteliklerinden biçimi oluşturuyordu. Bu şekilde bir konstrüksiyon oluşturmak sadece malzemenin biçimi ya da sembolleri ile ilgili değil aynı zamanda kırılğan ve katı entegrasyonlarının düzenlenmesiyle ilişkilidir. Bu dönemlerde resimlerine pek rastlanmasa da tasarımları ve malzeme kullanma şekli için bir formül geliştirdiği açıktır. Konstrüktivist sanatçılar yeni malzemeler ile çalışmanın getirdiği rastlantısallığı, malzemenin maddi yapısını iyi tanıyarak ve organizasyonları belli bir sistem doğrultusunda gerçekleştirerek bozmuşlardır. Aynı zamanda konstrüktivist sanatçılar yeni bir toplum inşa etme doğrultusunda çalışmalar üretmişlerdir. Bu doğrultuda yapılacak işleri Norbert Lynton (1982: 103), sanatçının, sanatını herkesin anlayabileceği göstergelerle, evrensel gerçekleri betimleyen bir biçimde yeniden oluşturmasının gerekliliği; burjuvaziye hizmet eden akademik sanatı yeni bildiriye uyarlaması; sezgilerini ve zekasını günün gerçekleri doğrultusunda kullanması, işçiler arasında bir başka işçi olması şeklinde üç çatıda açıklamıştır. Devrime kadar mekânsal-konstrüktivist çalışmalarda malzeme üzerinde deneysel işlemler gerçekleştirilmekte ve yaşamdan yapay olarak ayrı düşmekteydi. Sermaye burjuva kültürünün örgütlüyor ve burjuva isteklerine göre sanat ve teknik şekilleniyordu. Sınıf mücadelesinin yaşam tarzında ise rastlantı hüküm sürmüştü ve kapitalist kentin formları rastlantının ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Konstrüktivist sanatçılar yaşamdaki gerçek deneyimlere geçmek için komünist

⁴⁷ 1919 yılında (Internatsiyonal Iskustvo (Uluslararası Sanat) adlı derginin ilk sayısı için hazırlanmıştı. Yayınlanmadan kaldı. İngilizce çeviri Larissa Zhadova (ed.), Tatlin, Londra, 1988 s. 237- 8'de yer almaktadır (Harrison ve Wood'un 2011: 368).

kültürün işlerini yapmayı seçmişlerdir. Tektonik yöntem ile Konstrüktivistler kapitalist düzenin rastlantısal dağınık yapılarını üretilen mimarilerin keyfilğini bozmak istemişlerdir (Batur, 2015: 215-117). Aleksandr Rodchenko, Konstrüktifler Grubunun ideolojik yönünü biçimsel yönle kaynaştırmanın, grubun yapıların komünist ifadesini bulmadaki hedefi için gerekliliğini belirtmiştir. Grup ideolojilerini tarihsel maddecilik kuramına dayanan bilimsel komünizm, deneysel etkinlikten gerçek deneye doğru yönelme ve uygulamısal yapıların yaratılmasındaki üç disiplin olarak üç ideolojik program belirlemişlerdir. Rodchenko'nun uygulamısal yapıların yaratılmasındaki Tektonik, Faktura ve Konstrüksiyon olan üç disiplin ile ilgili ifadelerine Harrison ve Wood'un (2011: 375-376) kitabında şu şekilde yer verilmiştir:

A Tektonik ya da tektonik üslup, bir yandan komünizmin özelliklerinden, diğer yandan sanayi malzemesinin yerinde kullanımından oluşuyor ve şekilleniyor.

B Faktura çalışan malzemenin organik hali ya da onun organizmasının ortaya çıkan yeni hali. Bu yüzden grup, fakturanın bilinçli olarak işlenen ve uygun şekilde konstrüksiyona zarar vermeden ya da tektoniği sınırlamadan kullanılan malzeme olduğuna inanıyor.

C Konstrüksiyon, Konstrüktivizmin örgütleyici işlevi olarak anlaşılmalıdır.

Tektonik, uygulamısal tasarıma birlik sağlayan ideolojik ve biçimsel olan arasındaki ilişkiyi içerir ve faktura da malzemedir, o halde konstrüksiyon o yapılandırmanın sürecini ortaya çıkarır.

Malzeme. Töz ya da madde olarak malzeme. Onun araştırılması ve sanayi uygulaması nitelikleri ve önemi. Dahası zaman, uzam, hacim, düzlem, renk, çizgi ve ışık da Konstrüktivistler için malzemedir.

Konstrüktivist sanatçılar bireyci sanatı tektonik, konstrüksiyon ve fakturanın birleşimi ile yok edeceklerdir. Bu çalışmalar tasarıma dayalı çizimlerden, çoğunlukla da üç boyutlu saçmalardan oluşmaktadır. Tatlin'in ilk dönem çalışmaları farklı malzeme kullanımlarının iki boyutlu yüzeye uygulanması ve yüzeyden çıkışın temsillerini daha iyi ifade etmektedir.

Almanya'da Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulu atölye-okul olarak tasarlanmış ve güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki ayrımı yok etmeyi amaçlamıştır. Kullanılan kolaj ve asemblaj tekniği, Kübizmdeki soyut yapıdan ziyade tasarıma dayalı işlevsel özellikleriyle ön plana çıkan üretimler olarak gerçekleştirilmiştir. Asemblaj tekniği ile bir araya getirilen endüstriyel malzemeler, geometrik şekillerle

oluşturulmuş işlevsel nesnelere olarak tasarıma yönelik bir yapıdadır. Endüstriyel ürünler/üretimler ile sanat malzemeleri/sanat yaklaşması ve yapısalcı yaklaşım Bauhaus'ta bireysel üretim sürecini de ön planda tutan bir yapıda görülmektedir. 1919 yılında Almanya'da kurulan Bauhaus Okulu zanaat ve sanat çalışmalarının birlikte gerçekleştirildiği, toplumsal amaçlara yönelik üretim yapan ve eğitim veren bir okul olmuştur (Antmen, 2008: 103-108). Johannes Itten'in verdiği hazırlık dersleri arasında 'malzeme çalışması' dersi de yer almaktadır. Okulda hazırlık derslerinden sonra öğrencilerin metal işçiliği, örgü, duvar resimleri, baskı ve matbaacılık gibi eğitimler veren atölyeler de vardır. Yine bu okulda ders veren sanatçı Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) malzemelerin işlenme şekli ile ilgili teknik ve teorik konulara önem vermiştir. Okul 1925- 1930 yılları arasında mobilya üreten firmalarla projeler yürüterek üretim odaklı tasarımlar geliştirmeye başlamıştır. Gropius'un 1921 yılında okula davet ettiği Paul Klee (1879-1940) tebeşir, balmumu ve alçı karışımı üzerine uyguladığı tutkal, pigment ve cila kombinasyonlarının etkilerini araştırmıştır⁴⁸ (Farthing, 2014:414-416).

Itten, bir dönemlik çalışmadan oluşan *bir giriş programı* ardından *Temel Form Çalışması* ve *Madde Çalışması* gibi bir dizi atölye öngörmüştür. Itten'in verdiği hazırlık kursu, akademilerdeki sanat eğitiminde önce çizimleri kopyalayarak, ardından canlı modellere geçmeden önce alçı kalıplardan çizim yapılan üç aşamalı geleneksel anlamdaki temel çizim becerilerini öğretmeyi amaçlamamıştır. Daha çok, insanı fiziksel, zihinsel ve ruhsal bir varlık olarak, yani estetik duyuların kapsamlı bir eğitiminde geliştirmek için bütünsel bir eğitim amaçlamıştır. Aslında, ön kursta, alıştırma, nesnelere maddi karakterini doğru bir şekilde betimleyen olgusal temsiller çizmek için kullanılmıştır. Doğanın incelenmesi, öğrencilerin çizimlerde algıladıkları şeyi mümkün olduğunca kesin bir şekilde düzeltecek, ton değerleri ve karakteristik biçimler hakkında kesin bir fikir elde edecek bir konuma getirilmesine dayanmaktadır. Yani mesele, dış gerçekliği anatomik olarak mümkün olduğunca doğru bir şekilde yeniden üretmek değil, karakteristik ifade biçimini bulmak veya modelin iç hareketini kavramak olmuştur. Bu sınıflarda hareketli modelin ritmik ifadesindeki hissi arttırmak için nü çizime kısmen müzik eşlik ediyordu. Itten'in ön kursunda, temel biçim karakterleri olan kare, üçgen ve daire ve bunların ana renklerle ilişkilerinin incelenmesi de ders zamanının büyük bir kısmını almıştır. 'Sıfırdan başlamak'

⁴⁸ Ayrıca bkz. 3.2.4. Paul Klee

Bauhaus pedagojisinin meşhur özdeyişlerinden biridir. Öğrenciler temel formları vücut hareketleriyle (gevşemiş sallanma veya gergin açısallık) motorik olarak deneyimledikten sonra, kare, üçgen ve dairenin yaratıcı olasılıklarını sistematik bir dizi alıştırmaya ve kompozisyon üzerinde çalışmalıdır. Öncelikle kare, üçgen kompozisyonları veya daire karakteri, iki veya üç karakterin kombinasyonları, kare, üçgen ve daire karakterinde bölmeler oluşturulur. Daha sonra yoğun orantı çalışmalarına ve üç boyutlu form çalışmalarına yol açan alıştırmalar gerçekleştirilir. Itten, dokunsal egzersizleri, ritmi aşılama için vücut jimnastiği, renk ve formun sistematik analizleri, açık-karanlık kontrastlarının araştırılması ve diğer egzersizler ile öğrencileri eldeki materyalleri kullanarak kendilerini ifade etmeye hazırlamıştır. Itten madde çalışmalarında sanat eserleri oluşturmak için yeniden tasarlanan bir dizi bulunan nesne ve sıradan malzemedan yararlanmıştır. Gerçek öğretim programı, temel iki boyutlu çalışmalarla başlayan ve karmaşık plastik-mekansal kompozisyon deneyleriyle biten bir dizi farklı alıştırmadan oluşuyordu. Bu alıştırmalar, Itten'in kapsayıcı hareket ilkesine ek olarak- tüm öğretisi için teorik bir çerçeve sağlayan genel karşıtlık teorisine entegre edilmiştir (Wick, t.y.; Casciato, t.y.).



Görsel 33. Johannes Itten'in ön hazırlık kursu için Friedl Dicker, açık-koyu kontrast çalışması, 1919. siyah kâğıt üzerine kömür ve pastel kolaj, 32,5 x 22,5 cm.

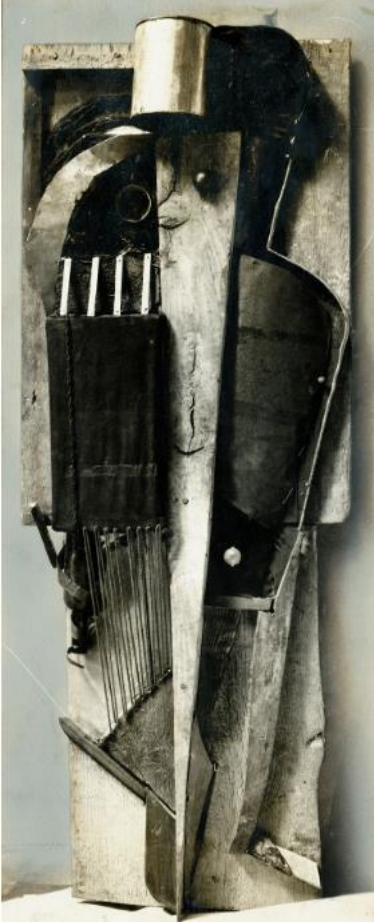
Erişim

adresi:

https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/form_color/color/ Erişim tarihi: 10.10.2022

Itten'in temel karşıtlık olarak kabul ettiği aydınlık ve karanlığın ilkel kutupluluğu göz önüne alındığında, açık-karanlık karşıtlığı üzerine alıştırılmalar, sınıfında özellikle önemli bir yere sahip olmuştur. Örnek olarak Bauhaus öğrencisi Friedl Dicker'in *Açık-Koyu Kontrast Çalışması* 1919 çalışması verilebilir. Gümüş bir diskin yansıtıcı yüzeyini görüntünün merkezine yerleştiren Dicker, sol alt çeyreğinin üzerine beyaz bir daire koyarak parlaklığını daha da arttırmıştır. Bu beyaz daire, taslağı bir kâğıt kesliğinin kenarlarına siyah tebeşir gölgelenerek çizilen siyah bir daire içinde kutupsal karşıtlığını bulmaktadır. İki daire aynı boyutlara sahiptir ancak renk ve yapı bakımından zıt kutuplardır (Casciato, t.y.). Genellikle, modülasyon yapabilen ve ışığı ve karanlığı temsil etmek için çok uygun olan hassas bir malzeme olan odun kömürü ile çalışmışlardır. İlk başta öğrenciler ışık gölgeli nüansları yeterince farklılaştırılmış bir şekilde tasvir etmeyi zor bulduklarından, Itten onlara en açık griden en koyu siyaha kadar olan aralığı eşit derecelerde kapsayan ton skalaları

yaptırmıştır. Itten için bütünsel bir eğitim programı sadece görme duyusunu değil, aynı zamanda dokunma duyusunu da eğitmeyi içermektedir. Bu amaçla, o zamanlar Kübizm ve Dadaizm'de yaygın olan avangard tasarım kavramlarının modern bir sanat okulunun öğretim kanonuna nüfuz etmesinin ilginç bir örneğini temsil eden ve anti-akademik ruhu belgeleyen materyal çalışmaları yapılmıştır (Wick t.y.; Casciato, t.y.).



Görsel 34. Walter Herzger, Malzemenin incelenmesi: kapalı bir etki için en basit malzemelerin bileşimi yapıtı: 1922. tahtaya çivilenmiş tahtalar ve diğer malzemeler.

Erişim adresi: Learning with Itten / Bauhaus (getty.edu) Erişim tarihi: 10.10.2022



Görsel 35. Johannes Itten'in ön hazırlık kursundan çeşitli malzemelerle kontrast çalışması, yazar: Moses Mirkin / rekonstrüksiyon: VG Bild-Kunst Bonn.

Erişim adresi: Johannes Itten's preliminary course (bauhauskooperation.com) Erişim tarihi: 10.10.2022

Yukarıda ana hatlarıyla belirtildiği gibi ön kursun teorik ve pratik ile beden ve mekân arasındaki temel ilişkiler hakkında genel bilgiler oryantasyonu anlamında, en fazla bilginin edinilmesine hizmet etmek amaçlanmıştır. Aynısı, çöplüklerde veya hurdalıklarda bulunan buluntu nesnelere yapılan, Dadaist hareketle yakınlığı olan ve bazı durumlarda son derece oyuncu bir karakter sergileyen, genellikle tuhaf görünen malzeme montajları için de geçerlidir (Görsel 34-30). Sömürüye yönelik ekstra estetik iddialardan arınmış olan bu tür eğlenceli alıştırmalar, öğrencilere kendi yaratıcı potansiyellerini özgürce gerçekleştirme ve antropolojik potansiyellerini deneyimleme fırsatı sunmuştur. Itten'in Vorkurs ön kursunda tamamlanmış olan bu öğrenci çalışması, sınıfın kontrast formdaki materyaller ile çalışmalarda deneylere verdiği önemi vurgulamaktadır. Bu, alçı dökümlerinden ve baskılardan kopyalamayı vurgulayan geleneksel sanat eğitiminden dramatik bir kopuş olmuştur. Bir ilkökul eğitimcisi olarak eğitilen Itten, öğrenmenin oyun yoluyla gerçekleştirildiğini savunan Friedrich Froebel'in pedagojisinden derinden etkilenmiştir. Itten, genellikle sıradan malzemelerin araştırılmasına dayanan görsel veya yapısal bir meydan okuma önerecek ve öğrencilerinin modellerini hazırlamak için birkaç günleri olacaktı. Yaratıcı çözümler geliştirmek için malzemelerle sezgisel olarak çalışmaya itilmişlerdir. Itten, bu yaratıcılığı boğabileceğine inandığı bireysel çabaları derecelendirmek yerine, öğrenciler tarafından yapılan genel hatalar üzerine konuşacak ve daha sonra sınıfın en başarılı çalışmayı seçmesine izin verecekti. Bu açık uçlu deney, grup diyalogu ve bireysel ifade modeli, sanat eğitiminin temel taşı haline gelmiştir. Itten'in genellikle birleşik kontrast etkisi (Görsel 35) öğretimi, -cam, ahşap, demir malzemelerin kontrastı, formların pürüzlü-pürüzsüz kontrastı, ritmik kontrastı, gibi- zıtlıklar etrafında gruplandırılmış ve öğrencileri farklı materyallerin temel ve çelişkili özelliklerini keşfetmeye teşvik etmiştir. Materyaliteye yapılan bu vurgu daha sonra bu giriş sınıfının ötesine uzanacak ve öğrencilere medya tarafından düzenlenen Bauhaus müfredatı boyunca rehberlik edecektir. Itten, kuruluş aşamasında kararlı bir şekilde etkilediği Bauhaus'tan Walter Gropius ile okulun gelecekteki kursu hakkında temel fikir ayrılıklarından sonra 1923 baharında ayrılmıştır (Wick, t.y.; Casciato, t.y.).

Itten'in ön kursunun başkanı olan Moholy-Nagy, rasyonel tasarım pedagojisi konseptiyle, Gropius'un 1922 ile 1923 yılları arasında başlattığı Bauhaus okulunda teknoloji ve endüstriye yönelik daha güçlü bir yönelim yaratmak için yapılan rota değişikliğinin

belirleyicisi olmuştur. Moholy-Nagy, teknolojiye yönelik olumlaması ve yapılandırmacılığa olan bağlılığıyla hareket etmesi, ürün kültürünün çağdaş araçlarla yenilenmesini amaçlamasının yanı sıra bireyi olumlu yönde değiştirebilme umudunu da içermektedir. Umut edilen dönüşümde sanat, duyuşsal ve bilişsel farklılaşmanın bir aracı olarak belirleyici bir rol oynamayı amaçlayan dolaylı bir eğitim aracı olmuştur. Bauhaus'ta Moholy-Nagy, pedagojik bir kavramın gerçekleştirilmesinin ön koşulunu, açık bir üstün zekalılık kavramına, yani her bireyin yaratıcı gelişimi için temel bir olasılık tezine dayandırmıştır. Bauhaus atölyelerinden birindeki uzmanlık eğitimi bile genel hedef olarak 'bütün insanı' göz önünde tutmak olmuştur. Moholy-Nagy için salt işlevsel uzmanı değil yaratıcı evrenselciyi hedefleyen Bauhaus eğitimi, yaşamın tamamına ulaşmak için en ilkel deneyim kaynaklarına geri dönmek zorundadır. Bu bağlamda ilkel dokunsal alıştırmalar yoluyla materyal deneyimine özel bir önem vermiştir. Ona göre 'görme Okulu' (Max Burchartz) dokunma duyusunun eğitimi, için malzemenin deneyimsel kavranmasıydı. Bu dokunsal alıştırmalar, hazırlık kursunda yapılanları sürdürmüştür. Fakat Itten'in dokunarak deneyimlenmesi gereken malzemeleri, bu malzeme montajlarının genellikle son derece sıradan bir etkiye sahip olması için özgürce oluşturulması yaklaşımından Moholy'nin malzeme araştırmalarının katı sistematik, metodik tutarlılık ve kısmen yarı bilimsel bir nitelik taşıması bakımından ayrılmaktadır. Moholy-Nagy, dokunsal becerileri eğitmek için, malzemelerin belirli tanımlanmış kriterlere göre, genellikle aynı anda somut iki satırlı ölçekler biçiminde düzenlendiği dokunsal tahtalar, tekerlekler veya bantlar inşa etmiştir (Wick, t.y.).



Görsel 36. Laszlo Moholy-Nagy, Kompozisyon-aseblaj-fotogram, fotomontaj, 100x72,5 cm. Stichting Geemintemuseum, The Hauge, Hollanda. (Farthing, 2014: 418)

Laszlo Moholy-Nagy Dada'nın fotomontajlarından, Süprematizm'in üç boyutlu formlarından ve konstrüktivizmin mimari yaklaşımından etkilenecek ürettiği fotogramlarda heykellerinde kullandığı ışığın geçirgen yüzeyleri ve kompozisyon bakımından benzerlikler mevcuttur. Sanatçının Schad'ın Schadogramları (Görsel 14) gibi aynı tekniğe sahip fotogramlarında ışığın etkisini değerlendirme biçimi sanatçının üç boyutlu çalışmalarıyla görsel olarak benzemektedir (Farthing, 2014: 418). Moholy-Nagy'nin Man Ray'in daha önceki fotoğraflarını veya Rayogramlarını mı, yoksa Christian Schad'ın daha önceki çalışmalarını mı bildiği veya kendi deneylerini bağımsız olarak mı yürüttüğü kesin olarak belirlenemez. Ancak Moholy-Nagy'nin fotogramları tamamen maddi değildir, tek özneleri ışık, nesnelerin etrafında oluşan atmosfer ve bu sayede oluşan yapıdır (Passuth, 1985: 34-35). Fotogramlar, ışığa duyarlı kâğıt üzerine bazı nesnelere yerleştirilip kâğıdın ışığa maruz bırakılmasıyla ışık alan bölgelerdeki rengin siyaha dönmesiyle oluşturulur. Bu durumda kâğıt üzerine bırakılan nesnelere, ışığı geçirgenliklerine göre kâğıt üzerinde ton değerleri oluştururlar. Moholy-Nagy, fotoğraf öğelerini çizimle birleştiren bir tür fotomontaj olan *Kompozisyon-aseblaj-fotogram*, 1926 (Görsel 36) ışığın mekânsal resimsel ve heykelsi etkilerini araştırmıştır. Resmin üzerindeki ahşap çerçeve ile resim içinde resim etkisi yaratılmıştır. Fotogramlarda alışıldık gri tonun aksine eser çerçevenin rengi ve kırmızı daire

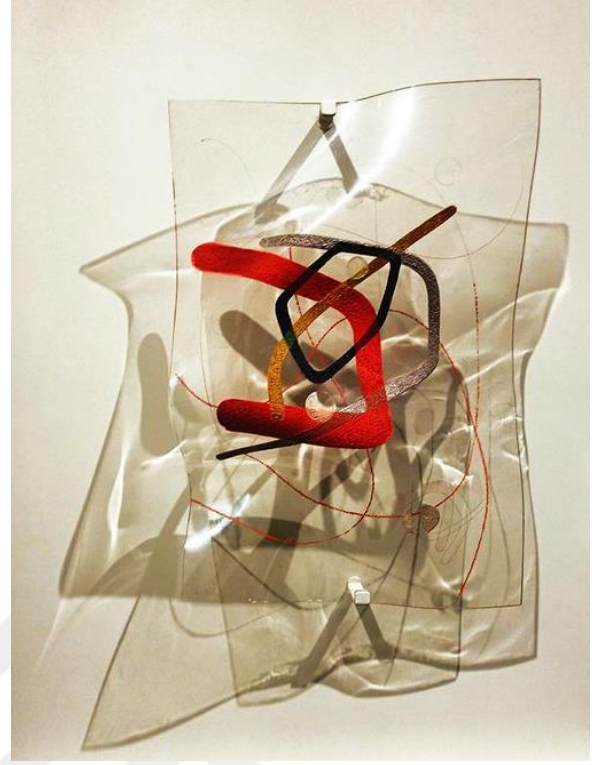
ile renklendirilmiştir. Sanatçı fotoğraflarını oluştururken ışığı geçiren su, asit ve yağ ve ışığı yansıtan metal cam ve kristal öğelerin etkilerini araştırmıştır. Fotogramlarda araştırılan saydam görüntünün şeffaf malzemelerle yaptığı eserlerinde de etkisi görülmektedir.

Moholy-Nagy farklı malzemelerin somut tezahürlerini terminolojik olarak ayırt etmek ve onları daha kesin bir şekilde tanımlamak için çabalamıştır. Amacı, terimin iç yapısının, doğal ve suni dokusunun mümkün olan en açık dilsel düzenlemesini elde etmek olmuştur. Bunların konuşma dilinde tutarsız bir şekilde kullanıldığını hissettiği için Moholy-Nagy, farklı malzeme ve araçlarla alıştırmalar tasarlamıştır. Öğrenciler kâğıt veya kartonu bu pürüzsüz malzemelere kabartma yüzeyler verecek şekilde işlemişlerdir. Dokunsal ve optik duyuşal eğitim alıştırmalarına ek olarak, bu üç boyutlu yapı alıştırmaları Moholy-Nagy'nin genel element teorisinin ikinci bir odağını temsil etmektedir. Itten altında yaratılan buluntu nesnelere oluşan bu üç boyutlu malzeme toplulukları genellikle tuhaf çekicilik ve esprili hatları ile karakterize edilirken, Moholy-Nagy tarafından tasarlanan inşaat egzersizleri, beden ve mekan sorunlarını sistematik olarak araştırmayı ve yapıcı çözümler bulmayı amaçlamaktadır. Yani ahşap, sac, cam, tel ve ipler gibi malzemelerin hammadde olarak kullanıldığı bu alıştırmalar, öncelikle yapı, statik ve dinamik anlar, denge ve uzay ile ilgili görsel duyuş ve düşünmeyi eğitmeye hizmet etmiştir. Bu bağlamda, öğretisi yoğun bir şekilde denge çalışmalarına odaklanmıştır. Amaç, en basit unsurlardan oluşan basit, kararsız ve çoğu zaman kırılğan yapıları, bu yapılar ister tek yapı ister daha fazla destek noktası ya da uzayda zar zor görülebilen teller üzerinde asılı gibi asılı olup olmadıkları ve ağırlıksızlık yanılması yaratıp yaratmadıkları üzerine kurulu olsun, optik ve gerçekçi olarak dengede tutmaktır. Görevleri, öğrencilere kendi deneysel etkinlikleri aracılığıyla boyut ve orantı, statik ve dinamik, gerilim ve kontrast gibi temel tasarım farklı malzemelerin özellikleri ve karakteristik davranışları (ağırlık, elastikiyet, yük taşıma kapasitesi vb.) kategorilerine ilişkin içgörüler sağlamak ve onlara temel bir anlayış kazandırmak olmuştur. Moholy-Nagy, orantı öğretileri tarafından sağlananlar gibi estetik kuralların her türlü kalıplaşmış uygulamasını kesin olarak reddetmiştir (Wick t.y.).



Görsel 37. Laszlo Moholy-Nagy, B-10 uzay modülatörü, 1942. pleksiglas üzerinde yağlı boya ve kesilmiş çizgiler, 42.9 x 29.2 x 6 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/press-release/major-retrospective-of-laszlo-moholy-nagy-opens-at-the-guggenheim-on-may-27-2016> *Erişim tarihi:* 10.10.2022



Görsel 38. Laszlo Moholy-Nagy, B-10 uzay modülatörü, 1942. pleksiglas üzerinde yağlı boya ve kesilmiş çizgiler, 42.9 x 29.2 x 6 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

Erişim adresi: *Paying Tribute to Moholy-Nagy with a Concert of Light and Sound (hyperallergic.com)* *Erişim tarihi:* 10.10.2022

László Moholy-Nagy, ilk olarak 1934'te Amerika Birleşik Devletleri'nde çarşaf halinde tanıtılan Pleksiglasın yeni malzemesini, *Uzay Modülatörleri* olarak adlandırdığı resim ve heykel melezleri için kullanmıştır. Sanatçının *B-10 Uzay Modülatörü, 1942* (Görsel 37) çalışmasında görüldüğü gibi malzemenin yansıtıcı ve şeffaf nitelikleri, genellikle beklenmedik şekillerde hareket yaratmak için ışığı modüle etme ve aktive etme amacına hizmet etmiştir. Bazen, plastik tabakaları ısıtarak (bazen mutfak fırınında) pleksiglası

manipüle etmiş ve daha sonra ışığı bozma ve dalgalı hareket ima etme kapasitelerini artırmak için elle şekillendirmiştir (“Guggenheim”, t.y.).



Görsel 39. Bauhaus öğrenci malzeme çalışması (sanat eseri: sanatçı bilinmiyor), 1919–1933, kâğıt. fotoğraf: Alfred Ehrhardt, ca. 1928–1929. jelatin gümüş baskı. 23,1 x 15 cm. Getty Araştırma Enstitüsü.

Erişim

adres:

https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/matter_materials/interactive/ Erişim tarihi: 10.10.2022

Konu alıştırmaları, Albers'in kurs öncesi öğretmeni Itten'in ve aynı zamanda meslektaşı Moholy-Nagy'nin yaklaşımlarını benimsediğini göstermektedir. Bu alıştırmaların konusu, materyalleri yan yana düzenleyerek ve ilişkileri arayarak yüzey niteliklerinin, mümkün olduğunca farklılaştırılacak bir ‘maddi duygu’ geliştirmek amacıyla araştırılmasıydı. Her şeyden önce, maddenin böyle bir çalışmasını Itten'in öğretilerinden alınan benzer alıştırmalardan ayıran malzeme seçimi olmuştur. İkincisi, yaratıcı topluluklar oluşturmak için geçicilik işareti taşıyan malzemeler (atık malzemeler gibi) kullanırken, Albers'in öğrencilerinin ürettiği eserler, endüstriyel pürüzsüzlükleri ve teknik dillerinde

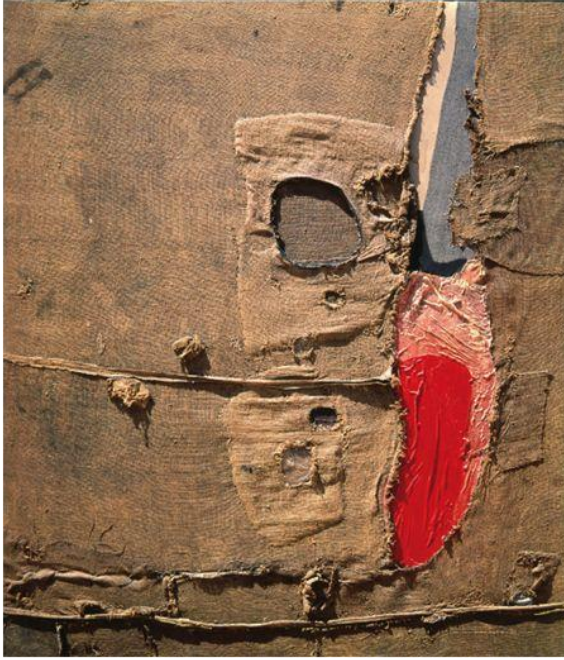
kesinlikle gerçek ve modern olmuştur. Çoğunlukla kâğıt ve karton aynı zamanda selofan gibi yeni malzemeler kullanarak yapılan katlama egzersizleriydi. Bu, malzeme yüzeylerinin duyuusal deneyimiyle ilgili değil, malzemelerin stabilite, yük taşıma kapasitesi, mukavemet, esneklik ve diğerleri gibi doğal özelliklerini test etmekle, kullanılan malzemelerin iç enerjilerini araştırmakla ilgili çalışmalar olmuştur (Wick.t.y.). Farklı malzemelerle çalışmak onları organize etmekle ilgili yeni formüller teknikler geliştirmek ve bunları en anlaşılır en sade yapılarıyla aktarmak Konstrüktivizm ve Bauhaus'un ortak yönlerine dikkat çekmektedir. Malzemelerle çalışırken malzeme nitelikleri önemli ölçüde dikkate alınmıştır.

2.6. Art Enformel

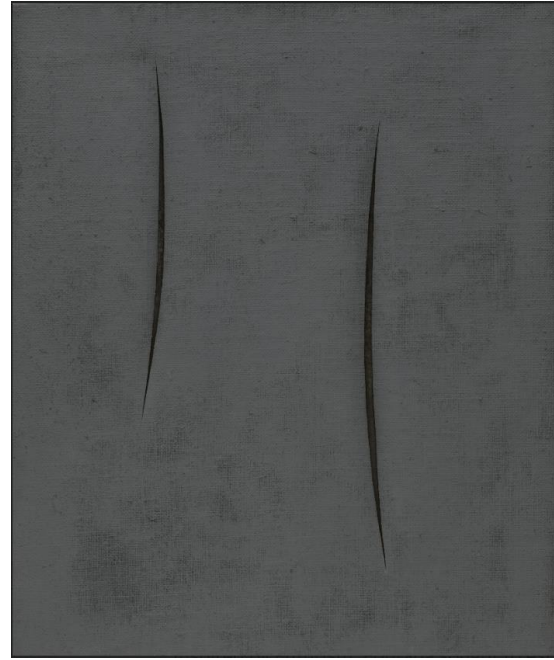
Avrupa'da savaş sonrası sanat ortamında Soyut Dışavurumculuktan farklı olmayan, ancak bazen Taşizm bazen de Art Enformel olarak adlandırılan bir tür lirik soyut anlayışı Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupa'daki karşılığı olarak da görülmüştür. Alberto Burri (1915-1995), Nicolas de Stael (1914-1955), Antonio Tapies (1923-) ve Bram Van Yelde (1895-1981) gibi isimler Art Enformel kapsamında anılır. Bu sanatçıların ortak özelliği, sanatta Kübizmin soyut-geometrik biçimselliğini reddetmeleri, daha lirik, dürtüsel, dışavurumcu bir soyut anlayış benimsemeleridir. Bir diğer özellikleri ise savaş sonrası hüznü atmosferi yansıtmaya biçimleridir. Bu anlamda akla gelen ilk örnekler Jean Fautrier'nin savaşla ilgili bölümlerinden 'Rehineler' serisi ya da Alberto Burri'nin kanlı bandajları andıran çuvallı resimleri olmuştur. Art Enformel Georges Mathieu, Pierre Soulages ve Hans Hartung gibi ressamlarınsa Doğunun mistisizmine ilgi duyarak kaligrafiye yönelmişlerdir (Antmen, 2008: 151-152).

Doktor, cerrah, asker ve hatta savaş esiri olan bir ressam Alberto Burri'nin malzeme kullanımlarında yaşamındaki deneyimlerin yansımaları bulmak mümkündür. Sanatçının 1949 yıllarında çuvallar ve çanta yapılan kompozisyonları estetik karşıtı ilk serilerindedir ve maddenin dönüşümünün irdelenmesi söz konusudur. Bu doğrultuda kullanılan her malzeme atıktır. Çeşitli malzemelerle çalışan sanatçı renklendiricilerine katran, paçavralar ve canlı küfler bile ilave etmiştir. 60'larda plastiklere geçilmiş, yakılmış ve ateşle şekillendirilmiştir. Burada, gerçekte, Burri artık maddeyle ve onun dönüşümüyle değil, onun salt biçime dönüşmesiyle ilgilenmektedir. Cretti Burri ile montajcı rolünü reddetmiş ve fırça ile renk kullanmaya geri dönmüştür. Çatlaklar ve oluklarla ufalanmış yüzeyler oluşturmak

için vinil yapıştırıcılar ve topraklarla karıştırılmış beyaz çinko kullanır. Ancak burada bile renk estetik amaçlar için değil, malzeme olarak kullanılmaktadır. Topaklanması ve kırılması, resmin ortamını değil, öznesini oluşturur. Malzeme, güzelliğini yeniden keşfetmek için analiz edilir ve incelenir. Sanatçılar içinde buldukları dönemin toplumsal ve siyasal olaylarını konu edindikleri çalışmalarında farklı malzemeleri kullanarak savaş ve savaşın etkilerini ifade etmişlerdir (Akçay, 2016: 194-195; art4arte, 2012).



Görsel 40. Albert Burri, Çuval 5P (Sacco 5P), tuval üzerine çuval bezi, kumaş, akrilik, 149 x 129,5 cm, 1953. (Akçay, 2016: 194).



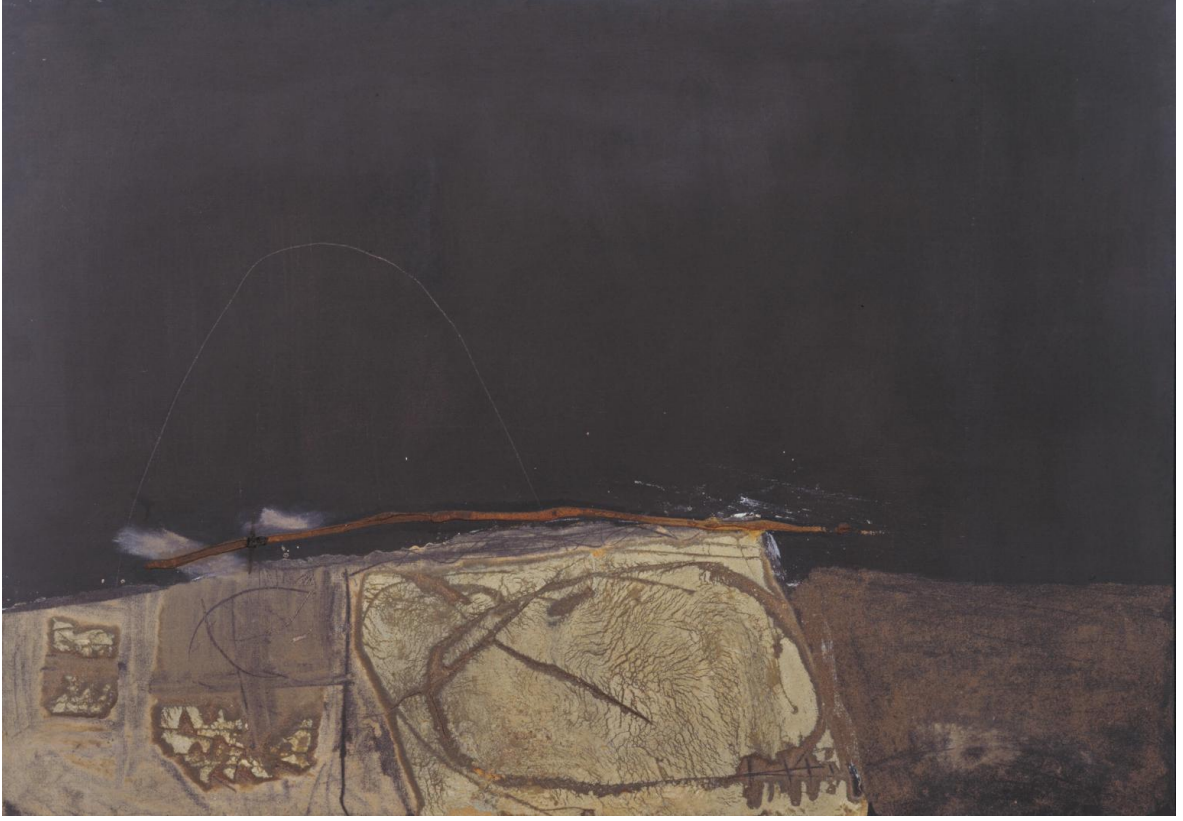
Görsel 41. Lucio Fontana, Mekânsal kavram: beklentiler (Spatial concept: expectations), 1959, kesik çuval bezi üzerine sentetik polimer boya, 100 x 81,5 cm. MoMA, New York.

Erişim adresi: Lucio Fontana. Spatial Concept: Expectations. 1959 / MoMA
Erişim tarihi: 20.10.2022

Albert Burri'nin çuvala oluşturulmuş olan patchwork yüzeyleri, bir hekim olarak sanatçının metaforik biçimde savaş-dikiş konusunu ele almasını sağlamıştır. Sanatçı savaş sonrası duygusal ve varoluşçu içerikten ayrılarak yeni bir malzeme gerçekliği geliştirmiştir. Sanatçının *Sacco 5P* (Görsel 40) çalışmasında kullanmış olduğu savaş-dikiş metaforu, çuval

yüzeylerini birbirlerine yapıştırma ve dikme; düğümler atma, yıpranmış küflenmiş çuvalın dokusu; kırmızı boya kullanılarak oluşturulmuş olan delikler ile yara izlenimi sağlanarak verilmiştir. Burri ve Fautrier gibi sanatçılar, yangın, kan, şiddet, savaş gibi çağrışımların gerçekleşmesine hizmet edebilecek malzeme kullanımını ve yeni teknikleri kullanmışlardır. Oluşturulmuş olan görsel etkinin dışında sanatçı yapmış olduğu bu çalışmada kesilen yüzey ile çağdaşı Fontana'yı (Görsel 41) anımsatmaktadır. Fütürizmden ilham alan Fontana, hareketi, zamanı ve mekânı keşfetmek için düz resim yüzeyinin hapisanesinden kaçmaya çalışmıştır. 1949'da ilk olarak Mekânsal Kavramları geliştirmiş ve illüzyonist düzlemin arkasına ve ötesine ulaşmak için kâğıt sayfalarının yüzeylerini delip boş bir alan olarak adlandırmıştır. Boyanmış tuval üzerine çizikler atılarak oluşturulmuş bazı tablolarındaki delikler, sanki bir cerrah bıçağıyla yeri ve uzunluğu iyice düşünülerek açılmış gibi görünmektedir. Fontana'nın çizgi ve boyayla değil, delikleri de bir fırça darbesi gibi kullanması duygularını yansıttığı bir anlatım aracı olmuştur (Museum of Modern Art, 2011; Akçay, 2016: 194-195,199).

Manolo Millares ve Antoni Tàpies, kendi kuşağının en tanınmış Avrupalı sanatçılarından ikisidir. Her ikisi de İspanya'da doğmuş ve çoğunlukla soyut montajları ve resimleriyle tanınmışlardır. 50'lerin sonunda ve 60'ların başında uluslararası ün kazanmışlardır. Millares, 50'li yılların ortalarında, İspanya'da 60'lara kadar aktif olan önemli bir Enformalist sanatçı kolektifi olan avangard grup 'El Paso'nun (The Step) kurulmasına yardımcı olmuştur. İspanyol resim geleneğini, dokuların, malzemelerin ve grafizmin radikal yeni kullanımıyla yenilemeyi amaçlamışlardır. Aynı dönemde çalışan Tàpies, Art Enformel hareketinin önemli bir parçası olan ünlü bir sanatçıydı. Karma medya yaratmaya öncülük etmiş ve çalışmalarına çorap, toz, toprak ve buluntu nesnelere gibi geleneksel olmayan malzemeleri dahil etmesiyle tanınmıştır ("De Sarthe", t.y.).



Görsel 42. Antoni Tàpies, Gri ve yeşil boyama (Grey and green painting), 1957, tuval üzerine yağlı boya, epoksi reçine ve mermer tozu, 114 x 161.5 cm. Tate Galeri, Londra.

Erişim adresi: 'Grey and Green Painting', Antoni Tàpies, 1957 | Tate Erişim tarihi: 28.10.2022

Tàpies'in resimleri bir duvara benzeyen kaba ve incelikten yoksun dokusal çağrışımlar uyandıran özelliktedir (Lynton, 1982: 268). Tàpies, kil, mermer tozu, kum gibi çeşitli malzemeleri boya ile karıştırıp kalın bir tabaka oluşturacak şekilde tuvalin yüzeyine sürmüştür. Ayrıca resimlerinde ip, kâğıt ve bez, kumaş, tahta parçaları gibi çeşitli atık nesnelere kullanmıştır. Çok çeşitli materyallerin özgürce kullanımı ile Dada hareketini hatırlatırken kompozisyonun bütününde gerçek üstü bir yaklaşımla karşılaşmaktadır. Hem Sürrealist hem de Dada izleri aynı anda etki eder ve izleyene farklı duygular yaşatır. Resimde sıra dışı nesnelere kullanımı geleneksel güzel sanatlar pratiklerinden oldukça farklı olarak görülür bu da kimi zaman çelişiklere kimi zaman tepkilere neden olmuştur (Uz ve Uz, 2019: 349).



Görsel 43. Jean Dubuffet, Joë Bousquet yatakta, 1947, tuval üzerine su içinde yağlı emülsiyon, 146.3 x 114 cm. Bayan Simon Guggenheim Fonu MoMA, New York.

Erişim adresi: Jean Dubuffet. Joë Bousquet in Bed. January 1947 | MoMA Erişim tarihi: 20.10.2022

Dubuffet katranlı makadam ya da yağla karıştırılmış çakılla oluşturulan dirençli yüzeyleri oymak ve kazımak gibi yöntemleri keşfetmiştir (Hopkins, 2018: 27). Güzel uyumlu ifade biçimleri üzerine çalışan Stael ve kaba, incelikten uzak nesnelere çalışan Dubuffet Soyut resmi özgün malzeme doku ve yoğunluk niteliklerini figüratif resme getirmeleri ile birbirlerine benzemektedir (Lynton, 1982: 280). Dubuffet, *Joë Bousquet Yatakta* (Görsel 43) eserinde gesso'nun üzerine siyah guaj katmanı uygulamış daha sonra aşağıdaki beyaz pigmenti ortaya çıkarmak için yüzeyi kazımıştır. Bu, yüzeyin kendi yüzey dilini konuşmasını sağlamak için nesnelere düz yüzeylere yazmanın ustaca bir yolu olarak tanımlandığı bir teknik olmuştur. Bu rahat bir şekilde işlenmiş portrenin tarzı, Dubuffet'in

mahkumların, çocukların ve akıl hastalarının sanat eserlerine olan ilgisini yansıtan Art Brut (Ham Sanat) olarak adlandırdığı bir ifade kategorisidir. Dubuffet, güzel sanatların gelenekleri tarafından dizginlenmemiş bu marjinalleştirilmiş sanatsal pratiklerin, Batı'nın boğucu kültürünün boğucu kısıtlamalarından kurtuluş sağlayabileceğine inanmıştır ("Museum of Modern Art", 2019). Dubuffet'in çeşitli malzemeleri kullanarak oluşturduğu dokular etkileyici niteliklere sahiptir.⁴⁹

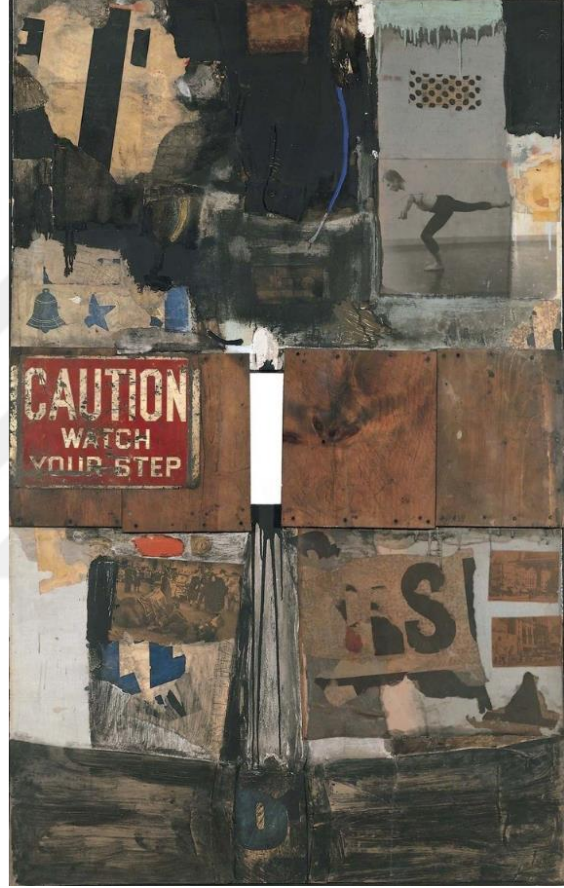
2.7. Neo Dada

1925'ten sonra Dada unutulmuştur ta ki Soyut Ekspresyonizmden uzaklaşan sanatçıların 1957 yıllarında Dada'ya geri dönme eğilimi göstermesine kadar. New York'taki bir grup genç sanatçı Soyut Ekspresyonizmin mistik boyutları ve ciddiyetini sorgulamaya başlamıştır. Duchamp'ın hazır nesnelere ve Schwitters'in kolaj asemblaj ve buluntu nesnelere esinlenerek günlük nesnelere yönelmişlerdir. Besteci John Cage, bu fikirlerin başlıca aracısı olmuş ve Zen Budizm hakkındaki çalışmasını Duchamp'ın tarafsız pasifliği ile ilişkilendiren yeni nesil sanatçılara akıl hocası olmuştur. 1950'lerin ortalarında. Rauschenberg, Schwitters'in kolajlarının sergisini görmüştür. Bulunan nesnelere kendi asemblajına veya 'birleştirmelerine' entegre etmeye başlamıştır. Sanatçı bir resmin daha çok gerçek dünyadan yapıldığında gerçek dünyaya benzediğini düşünüyor. Jasper Jones için Duchamp'ın sanatın tanımına meydan okuması, ironisi ve görüntü ile dil, görüş ile düşünce arasındaki oyunu çok önemliydi. Hem asemblaj hem de ortam yaratan Allan Kaprow, New York'ta Cage müzik besteleme derslerine katılarak sesi kullanmak için fikirler aramıştır (Kuenzli, 2015: 41).

⁴⁹ Bkz. 3.2.2. Jean Dubuffet



Görsel 44. Robert Rauschenberg, Yatak (Bed), 1955, ahşap destekler üzerine, yastık, yorgan ve çarşaf üzerine yağlıboya ve kalem, 191.1 x 80 x 20.3 cm. MoMA, New York.
Erişim adresi: Robert Rauschenberg. Bed. 1955 / MoMA Erişim tarihi: 17.10.2022



Görsel 45. Robert Rauschenberg, Trophy I (Merce Cunningham için), 1959, yağ, grafit, metalik boya, kâğıt, kumaş, ahşap, metal, gazete, basılı reproduksiyonlar ve tuval üzerine fotoğraf, 66 × 41 × 2 inç | 167.6 × 104.1 × 5.1 cm. Kunsthaus, Zürich.
Erişim adresi: Robert Rauschenberg / Trophy I (for Merce Cunningham) (1959) / Artsy Erişim tarihi: 17.10.2022

Rauschenberg'in çalışmalarında lastik veya eski mobilyalar gibi dökme eşyaları geleneksel bir desteğe bağlama tekniği için kendi terimi olan 'kombineler' arsındaki *Yatak 1955* (Görsel 44) ilk kombine resimlerinden biridir. Bir desteğe sabitlediği yastık, çarşaf ve yorganın üzerini kalemlle çizmiş ve boyayı Soyut Dışavurumculuktan türetilen bir tarzda sıçratarak uygulamıştır. Söylenenlere göre, eserdeki yatak örtüleri Rauschenberg'e aittir ve bir tuval satın almak için parası olmadığından kullanmak zorunda kalmıştır. Sanatçının kendisi, muhtemelen bu çarşaf ve yorganın altında uyuduğu için, *Yatak* bir otoportre kadar kişiseldir ya da hayattaki en samimi anlar gibi daha fazlasıdır. Rauschenberg'in (aktaran "Museum of Modern Art", 2004), ifadesiyle tutarlı bir niteliktedir: "*Resim hem sanatla hem de yaşamla ilgilidir... (İkisi arasındaki boşlukta hareket etmeye çalışıyorum)*". Buradaki malzemeler bir yataktan gelmesine rağmen, Rauschenberg onları bir sanat eseri gibi duvara asmıştır. Böylece yatak işlevini kaybeder, ancak uyku, rüyalar, hastalık, seks ile olan ilişkilerini kaybetmez. Eleştirmenler ayrıca şiddet ve morbiditenin akışkanla ıslatılmış kumaş çağrışımlarının yansıtılmasına da dikkat çekmişlerdir. Rauschenberg, bu iddialı sanatın ciddiyetiyle alay ederken, sonraki nesil sanatçılar (Rauschenberg'in günlük nesnelere olan zevkini de takdir eden Pop sanatçıları) arasında daha yaygın bir tutum öngörmüştür ("Museum of Modern Art, 2004").

Robert Rauschenberg, altı yıllık kariyeri boyunca pop kültürü, teknik deneyleri ve maddi eklektizmi benimsemiştir. Bugün, belki de en çok, atılan malzemelerden ve sac, gazete, lastik ve şemsiye gibi sıradan nesnelere oluşturduğu radikal, üç boyutlu kombinasyonları ve üzerine serigrafi baskı yaptığı renkli serigrafi resimleriyle tanınmaktadır. Daha sonra kitaplardan ve dergilerden alınan kolajlı fotoğrafların üzerini boyamıştır ("Artsy", t.y.). Rauschenberg, on yıl Merce Cunningham Dans Şirketinde bir koreografer olan John Cage ile iş birliği yapmıştır. Cunningham ve Cage benzer bir şekilde geleneksel sanatları sorgulayarak günlük sesler ve sıradan hareketler kullanmışlardır. Rauschenberg de kendi çalışmaları için buluntu nesnelere bakmıştır. Rauschenberg'in *Trophy I* (Merce Cunningham için), 1959, (Görsel 45) eserindeki nesnelere şehvet, hırs gibi kolaj asemblaj ve resim arasında köprü gibi olmuştur. Trophy I Cunningham'ın dansının fotoğrafını içerir ve soldaki kırmızı Caution/Watch Your Step uyarısı Cunningham'ın sahnede bileğini incittiği kazaya atıfta bulunmaktadır. Diğer nesnelere arasında bir gömlek kolu, bir çan ve yıldız kalıbı, fotoğraflar, tahta parçaları ve metin parçaları sayılabilir

(Kuenzli, 2015: 181). 1964'te Rauschenberg, Venedik Bienali'nde Altın Aslan ödülünü kazanan ilk Amerikalı olmuştur. O zamandan beri, Rauschenberg, diğer kurumların yanı sıra Guggenheim, Tate Modern, Centre Pompidou ve Moderna Museet'te kişisel sergilerin konusu olmuş ve çalışmalarını açık artırmada on milyonlarca satmıştır ("Artsy", t.y.).



GörSEL 46. Jasper Johns, Dört yüzü hedef (Target with four faces), 1955, menteşeli önü ahşap kutuda dört renkli sıva yüzüyle örtülü, gazete ve tuval üzerine bezeme, açık kutu, 85.3 x 66 x 7,6 cm; tuval 66 x 66 cm, MoMA, New York.

Erişim adresi: Jasper Johns.

Target with Four Faces. 1955 |

MoMA Erişim tarihi: 17.10.2022



GörSEL 47. Jasper Johns, Üç bayrak (Three flag), 1955, tuval üzerine orta enkaustik, 1958, 77,8 x 115,6 x 11,7 cm, Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York.

Erişim adresi: Jasper Johns | Üç Bayrak | Whitney Amerikan Sanatı Müzesi Erişim tarihi: 17.10.2022

1950'lerin ortalarında Johns, resimlerine sayılar, bayraklar, haritalar ve hedefler gibi semboller eklemiştir. Jasper Johns için ortak atış hedefi, zihnin zaten bildiği şeylerden biridir. Hedef, bakma ve nişan alma eylemleriyle yakından bağlantılı olmasına rağmen, Johns'un *Dört yüzü hedef (Target with four faces)*, 1955, (GörSEL 46) eserindeki yüzey, kolaj

üzerinde enkaustik⁵⁰ ile dokunsal hale getirilmiştir. Burada, yüzeyi balmumu enkaustik ile oluşturarak, bir hedefin tanıdık görüntüsünü somut bir nesneye dönüştürmüştür. Hedefin üzerine monte edilmiş, tek bir modelden birkaç aylık bir süre içinde alınan dört alçı, sırasız olarak düzenlenmiştir. Mentşeli bir ahşap kapak, bu kırılmış, gözsüz yüzleri tutan küçük nişleri kapatma seçeneği sunmaktadır. Heykelsi varlıkları, özellikle de yüzler mentşeli bir ahşap kapının arkasındaki nişlerinde kapatılabildiğinden, resmin nesnelliğini pekiştirmektedir (“Museum of Modern Art”, t.y.). 1954'te Jasper Johns, imza amblemlerinden biri olacak bayrakları boyamaya başlamıştır. Yine enkaustik tekniğini kullanarak yaptığı *Üç Bayrak 1958* (Görsel 47) eserinde sadece doku için kullandığı teknikle değil her biri art arda yüzde yirmi beş oranında küçülen bayrak üçlüsüyle heykelsi bir görüntü oluşturmuştur. Nesnelere izleyicinin bakış açısından uzaklaştığı klasik perspektifle çelişen bir şekilde Johns'un bayrakları dışarı doğru küçülerek çıkmaktadır. Johns, görsel vurguyu bayrağın sembolik anlamından resim yüzeyinin ve tuval yapısının geometrik desenlerine ve alacalı dokusuna kaydırarak, soyutlama ve temsil arasındaki sınırı araştırmıştır. Belirttiği gibi, bu resim onun bayrağın sınırlarının ötesine geçmesine ve farklı tuval alanına sahip olmasına izin vermiştir (“Art&Artists” t.y.).

Soyut Dışavurumculuktan uzaklaşan Robert Rauschenberg'in (1925-2008) ve Jasper Johns'un (1930-) resimlerinde konu ve malzeme anlamında günlük hayatın kültürel verilerini kullanmışlardır (Antmen, 2008: 161)

2.8. Pop Art

1956 yılında Londra'daki Whitechapel Galeri'deki 'İşte Yarım' başlıklı bir sergi gerçekleştirilmiştir. Sergide kitle kültürü imgeleri ile tekniklerinden de etkilenmiş sanatçıların eserleri sergilenmiş ve reklam hileleri kullanılarak ticari ve popüler kültür tanıtılmıştır. Pop art terimi ilk kez 1958 de Lavrence Alloway'ın 'Sanatlar ve Kitle İletişimi' makalesinde kullanılmış, 1962 yılından itibaren güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları da kapsamaya başlamıştır. Pop Art bir sanat ve medya olayı olarak 1960'ların başında yaygınlaşmıştır. Buna referans olarak David Hockney (1937-), Peter Blake (1932-), Peter Philips (1939-), Patrick Caufield (1936-2005), Derek Boshier

⁵⁰ Ayrıca bkz. Sanatta Farklı Malzeme Kullanımıyla İlişkili Teknikler ve Terimler (Ankaustik/Enkaustik tekniği)

(1937-) Allen Jones (137-) ve R.B. Kitaj'ın (1932-2007) katıldıkları 1961'deki 'Genç Çağdaşlar' sergisi ve Roy Lichtenstein (1923-1997), Tom Wesselman (1931-2004) ve Andy Warhol'un (1928-1987) katıldığı 1962'deki ilk iki Pop Art sergisi gösterilebilir. İlk Pop Art sergisi Andy Warhol'un *Campbell Çorba Konservesi 1964* ve Claes Oldenburg'ın *Zemin Burger 1962* gibi günlük kullanım öğelerinin bulunduğu bir sergi olmuştur (Antmen, 2008:158,160; Farthing, 2014: 484-485).



Görsel 48. Richard Hamilton, Bugünün evlerini bu denli farklı çekici yapan nedir?, 1956, kolaj, 41,9 x 29,8 cm. Tübingen, Kuntshalle.

Erişim adresi: Richard Hamilton: "Bugünün evlerini bu denli farklı, bu denli cazip kılan nedir?" (gaiadergi.com) Erişim tarihi: 27.10.2022

Bu sanatçılar arasında olan Richard Hamilton'ın *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı Bu Denli Cazip Kılan Nedir?* 1956 kolajı için Pop sözcüğü kullanılmıştır. Richard Hamilton eserinde ay, tavan, kaslı adam, nü kadın, televizyon, elektrikli süpürge, kasetçalar gibi aletlerin yanı sıra pencereden görünen sinema salonu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi ve caz şarkıcısı olarak Al Jolson, teknolojik film icadı, manyetik teyp diğer icatlar ile popüler kültür icatlarının görüntüsünü sunmaktadır. Kolajdaki bir oda içinde gibi sunulmuş olan öğeler dönemin özelliklerini yansıtan niteliktedir (Antmen, 2008: 60). Sanatçı şehrin havasını ne Mondrian gibi toplumsal reform anlamında ne de Leger gibi ideal form olarak sunmuştur; sanatçı, insan eylemlerin izini sunmuştur. Yalnızca metalarla elde edilebilecek tam doyuma özlem duyan insan dünyası resmedilmiştir. Eser, parlak dergilerden, reklamlardan ve afişlerden ödünç alınan çok çeşitli işaret ve sembollerden oluşmaktadır. Ev tasarımının en son versiyonuna bir vücut geliştirici, bir pinup kraliçesi ve bir televizyon seti yerleştirilmiştir. Tüm bu görüntüler, çekicilikleri ile ellili yıllardan itibaren tüketicilerin ihtiyaçlarının somutlaşmış halini ortaya koymaktadır. Sunulan iç tasarım, kitle iletişim mekanizmaları tarafından üretilen arzu stratejilerini kavramsallaştırıyor gibi görünmektedir. Sanatçı burada sadece cezbedici bir imgeyi, nesnelere ve bedenlere bakışı değil, aynı zamanda tüketim toplumu tarafından arzuların ve ihtiyaçların seslendirildiği, yorumlandığı, üretildiği ve tatmin edildiği göstergeler ve temsiller sistemini de tasvir etmektedir. Ancak Jean Baudrillard'ın *The Consumer Society* adlı kitabında belirttiği gibi mitler ve yapılar, tükettiğimiz metalar değil, temsil ettikleri mitler, herkesin bildiği tüketim tarzlarıdır. Sanatçının tuvali, 'gerçek' ve 'yapay' kategorilerinin göreceli hale geldiği ve bu iki unsuru birbirinden ayırmanın son derece zor olduğu bir ortam oluşturmaktadır. Sonsuz sayıdaki söylemsel belirsizliklerle kolaj, kitle toplumunun sınırsız heterojenliğini yansıtmaktadır (Stępień, 2009: 85-86).



Görsel 49. Peter Blake, *Balkonda (On the balcony)*, 1955–7, 121x91 cm. Tate Galeri, Londra.

Erişim adresi: 'On the Balcony', Peter Blake, 1955–7 | Tate Erişim tarihi: 28.10.2022

Peter Blake'in 1955 ve 1957 yılları arasında tamamlanan *Balkonda* (Görsel 49) kolajı, çok düzeyli temsilin oluşumuna katkıda bulunan mekanizmaları göstermesi açısından Hamilton'un çalışmasına benzemektedir. Blake, bağımsız bir sanatçı olmasına rağmen, büyük ölçüde Britanya'daki savaş sonrası resmin sanat biçimlerinden etkilenmiştir. Gençleşen kültürün bir temsilcisi olarak, kendisini ana sanatın odak noktasında bulan Blake, 'Swinging London'ı oluşturan popüler görüntüleri kullanmıştır. Kolaj, tuvalin çerçeveleri içinde, on yıllık kültürel değişimlerle ilişkili geniş bir nesne ve figür birikimini tasvir etmektedir. Üst kenarı kesen bir yolun küçük bir kısmı dışında, resmin arka planı neredeyse tamamen düz, yeşil bir çimenlik tarafından kaplanmıştır. Çalışma İngiliz kültürü bir kolaj

kompozisyonunu andırmaktadır. Resimde bir araya getirilen nesnelerin ellili yılların sosyal ve kültürel arka planını temsil ettiği inkâr edilemez. Yalnızca diğer sanatçıların eserlerini değil, aynı zamanda dergi kapaklarını, kartpostalları, Kraliyet Ailesi'nin fotoğraflarını da içeren bu kaynak çeşitliliği; sigara paketleri, etrafında bir tüketici kimliğinin inşa edildiği malzemeleri vurgulamaktadır. Ayrıca, bu sanat eseri, figürlerin bedenlerine iliştirilmiş diğer görsel imgelerin ya rozetleri ya da kıyafetlerinin unsurları olarak yer aldığı görüntüler sunmaktadır. Sanatçının çalışması, eskiden ayrı alanlardan alınan görüntülerin eklektizmini gösterdiğinden, popüler estetiğin izleyicilerin görsel deneyimini yönettiği görülmektedir. Kerry Freedman'ın gözlemlediği gibi, ellilerde görsel kültür doğal olarak, disiplinler arası ve giderek çok-modlu hale gelmiştir. Bu tür koşullarda, görsel kültür imgeleri ve nesnelere, sürekli olarak görülür ve anında yorumlanır, yeni bilgiler, yeni kimlik ve çevre imgeleri oluşturur. Bir öz-imge, diğer görsel üretim ve sosyal iletişim biçimleriyle ilişkili olarak görülür. Bu nedenle, Blake'in popüler ikonografisi, artık tek bir büyük anlatıya, gerçeklik algımızı etkileyecek evrensel bir gerçeğe herhangi bir bağlılık olmadığını göstermektedir. Aksine, izleyici geleneksel algısal engelleri aşılmasını sağlayacak yeni bir görsel sistemle yüzleşmek zorunda bırakılmıştır (Stępień, 2009: 87-88).

2.9. Yeni Gerçekçilik (Nouveaux Realistes)

Yeni Gerçekçilik Pierre Restany'nin (1930-2003) resmi olarak 1960'ta Yves Klein'in evinde Avrupalı sanatçıları bir araya getirerek kurduğu grubun adıdır. Daniel Spoerri (1930-), Jean Tinguely (1925-1991), Arman olarak bilinen Armand Pierre Fernandez (1928-2005), Martial Raysse (1936-), Niki de Saint Phalle (1930-2002) Cezar Baldaccini (1921-1989) ve Christo Vilodimirov Javacheff (1930-) Yeni Gerçekçiler grubundaki başlıca sanatçılardır. Savaş sonrası oluşan yeni toplum Değerleri ve gelişmeleri Yeni Gerçekçilik sanatçıları yeni dünya üzerinde durmaya itmiştir. Sanatçılar çalışmalarında günlük yaşamdaki nesnelere kullanmışlardır. Raysse ev eşyalarından yapılan kolajlarını; Spoerri yemek artıklarından oluşan atık nesnelere kolajlarını; Arman Plastik gibi erişilebilir büyük nesne çalışmalarını yapmışlardır. Bu eserler madde kültürüne ve tüketim çılgınlığına doğrudan eleştiri ya da tarihsel ve çağdaş temalara gönderme yapan çalışmalar olmuştur. Yeni Gerçekçilik kapsamında resimler, kolajlar, assemblajlar performanslar ve eser üretim sürecinin gösterildiği etkinlikler gerçekleştirilmiştir (Farthing, 2014: 497). Yeni Gerçekçilik, 1950'li yıllardan itibaren Batı dünyasında 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: 175). Yeni Gerçekçiliğin manifestosunu yazan Restany'e göre, "...bütün sözlüklerin, bütün dillerin, bütün üslupların tükenip mumyalaşmasına tanıklık ediyoruz." (Harrison ve Wood, 2011: 767). Bu tükenme sebebiyle, gelenekselleşmiş sanat araçlarının yetersizliğinin sonucu olarak Avrupa ve Amerika'da gerçekleşen bireysel girişimler farklılıklarına karşın "...yeni bir ifade gücünün norm temellerini tanımlamaya yönelirler." geleneksel araçların yetersizliğine karşın Restany, Yeni Gerçekçilik akımının önerilerini şu şekilde ifade etmiştir:

...kendi içinde algılanan gerçekliğin tutkulu macerası... İletişimin sözsöz aşamasının sosyolojik bir şekilde sürdürülmesinin devreye girmesi... bu ister posterlerin seçilmesi ya da yırtılması düzeyinde olsun, ister bir nesnenin, ev çöplerinin ya da yemek odası artıklarının cazibesinde olsun, ister mekanik duyarlılığın serbest kalmasında, duyarlılığın kendi algısının sınırlarının ötesine yayılmasında olsun.

Bütün bu girişimler (Var olandan başkaları da gelecektir) genel, nesnel olumsuzlukla acil bireysel ifade arasındaki kategorik anlayışın yarattığı aşırı mesafeyi ortadan kaldırır. Bu bütünlüğü içinde sosyolojik gerçekliktir, bütün insani etkinliğin ortak iyisi, bizim toplumsal değişimlerimizin, toplum içindeki alışverişimizin ortaya çıkmaya davet edilmiş büyük cumhuriyettir..." (Harrison ve Wood, 2011: 767).

Klein monokrom birçok seri üretmiştir fakat 1950'li yıllarda Uluslararası Yves Klein Mavisini tanımladığı bir mavi tonuyla yaptığı monokrom resimler⁵¹ ve boyalı insan bedenlerini resmin yüzeyine bastırarak ya da fırça gibi kullanarak yaptığı 'antropometrik' resimleriyle tanınmıştır. Klein'ın suyla ya da ateşle gerçekleştirdiği resimleri de bulunmaktadır (Antmen, 2008, s. 177). Klein herhangi bir değişiklik olmaksızın, ekstra boyutlu olabilecek ve evrenin tüm temel unsurlarını, özellikle ateş ve su karşılığını temsil edebilecek, doygun ve parlak bir renk elde etmek istemiştir. Mavi herhangi bir boyutun dışındadır; oysa diğer renklerin bir tane boyutu vardır. Sanatçı için renk, tuvalin dışında ve ötesinde gerçek uzayda ikamet etmelidir. Klein, saf toz pigmenti desteğe sabitleyebilecek bir çözücü aramış ve International Klein Blue adıyla ultramarin rengin patentini almıştır. Bu konudaki araştırması, simya süreçlerine ve sanatını etkileyen belirli bilimsel, felsefi ve dini disiplinlere olan ilgisini ortaya koymaktadır ("Google Arts and Culture" t.y.).

⁵¹ Bkz. 3.2.8. Yves Klein.



Görsel50. Yves Klein, Claude Pascal'ın portre rölyefi (portrait relief of claude pascal), 1962, altın varaklı tahta üzerine monte edilmiş bronz üzerine sentetik reçine içinde mavi pigmentli heykel, 94 x 176 x 26 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna ve Contemporanea, Torino.

Erişim adresi: Portrait Relief of Claude Pascal - Yves Klein — Google Arts & Culture Erişim tarihi: 29.10.2022

1959'da monokromdan mavi, altın ve pembeden oluşan bir renk üçlemesinin kullanımına geçmiştir. Bu üç ton, çalışmanın maddi olmayana yankılamasına ve görünmeyeni görünür kılmasına izin veren güçlü bir sembolik içeriğe sahiptir. Klein Yeni Gerçekçilik hareketiyle uyumlu olan plastik eserler yaratarak çağdaş gerçekliği kendine mal etmenin yeni bir biçimini geliştirmiştir. Sanatçının *Arman'ın Portre Rölyefi* ve *Claude Pascal'ın Portre Rölyefi*, (Görsel50) eserlerinde görülen bu değişim, sanat gelişimini

tamamlama döneminden gelmektedir. Hem arkadaşlarının hem de ortaklarının portreleri, Mesih, azizler ve şehitlerin tasvirlerinden, klasik ve Roma sanatından ilham alan mezar anıtlarına kadar plastik dini ikonların görüntülerini çağrıştırmaktadır. Ressam Arman ve besteci Claude Pascale'nin mavi pigmentle kaplanmış bronzdan yapılmış büstleri, yüz özelliklerinden cinsel organlarına kadar insan vücudunun özelliklerini ve kusurlarını ayırım gözetmeksizin vurgulamaktadır. Bununla birlikte, dünyevi boyut, Klein tarafından maddenin simya dönüşümüne ve sonsuzluk ile sonsuzluğa ulaşılmasına bir ima olarak figürlerin öne çıktığı altının parlaklığında serbest bırakılmıştır (“Google Arts adn Culture” t.y.).



Görsel 51. Arman, Artériosclérose, 1961, Kutuda çatal ve kaşık yığını, 18 3/10 x 28 1/2 x 3 inç, 46,5 x 72,4 x 7,6 cm. Triennale Museum of Art, Milano.

Erişim adresi: Arman | Artériosclérose (1961) | Artsy Erişim tarihi: 10.11.2022

Dada hareketinden ilham alan Arman 1954'te Paris'teki Berggruen Galerisi'nde Schwitten'in kolajlarından etkilenmiştir. Daha da ileri giderek çöp kutusunu bir sanat saygınlığına yükseltmiştir. Sanatçının bu bağlamdaki anlayışı ne yiyorsak, aynı zamanda çöp olarak attığımız da zorunlu olarak biziz olmuştur. Bu nedenle, bir çöp kutusu alıp içindekileri şeffaf bir kutuya dökmek veya pleksiglase gömmek yeterlidir. Arman yıpranmış eskimiş, tek

tipten oluşan fabrikasyon çöp nesneleri biriktirmiş ve onları yığın olarak saydam görüntüsü olan 'Poubelles' (çöp kutuları) adını verdiği cam kutularda sergilemiştir. Nesnelere estetik kaygısı olmadan seçilen çöpler, çeşitli malzeme ve kromatik kombinasyonlarda birleştirilmiştir. Sanatçı aynı nesnenin oyuncak arabalardan boya tüplerine, tutuculara ve musluklara kadar uzanan çok sayıda yinelemesinden yaptığı 'yığınlar' serisini sunmuştur. Arman genellikle yıkımı bir yaratma stratejisi olarak benimsemiştir. Uygulama, yemek kaplarından diğer nesnelere, müzik aletleri dahil edilene kadar genişlemiştir (Arman *Artériosclérose*, 1961, t.y.; Santarelli, 2010: 247).



Görsel 52. Arman, *Chopin Waterloo* (1962). Ahşap panel üzerine piyano parçaları, 186 x 308 x 48 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. (Santarelli, 2010: 247)

Yığınlar ve Poubelles ile Arman, gündelik hayatın en sıradan gerçekliğini yüceltmesini aşırıya götürmüştür. Yıkma ise bolluğa bir son vermek, her şeyi kuşatmanın imkansızlığını kabul etmek demektir. Kararı alan sanatçı, önce nesneyi döverek, ezerek ya da şiddetle duvara fırlatarak yok etme yoluna gitmiştir. Müzik enstrümanlarına uygulanan bu eylemlerden ilki, Paris'te Impasse Ronsin'de gerçekleştirilen, NBC tarafından filme alınan *Colère de contrebasse* kolektif performansında gerçekleşmiştir. Bir kemanı kırmak,

bir radyoyu ya da bir televizyonu öfkeyle parçalamak şeklindeki eylemler, rock yıldızlarının eylemleri olmuştur. 1960'larda Jimi Hendrix, Pete Townshend ve Keith Moon her konserin sonunda enstrümanlarını parçalayarak hayranlarına parçaları fırlatmıştır. Ertesi yıl, *Chopin'in Waterloo 1962* (Görsel 52) eserini Gstaad'da Müzikal Öfke başlıklı bir sergi sırasında ikonoklastik bir jestle Arman, dik bir piyanoyu balyozla herkesin önünde parçaladı ve parçaları önceden hazırlanmış bir panele uygulamıştır (Santarelli, 2010: 247-248).



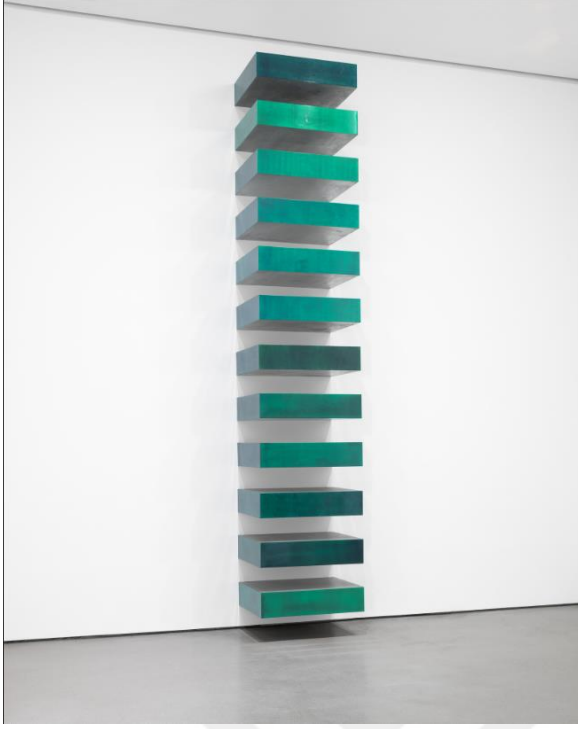
Görsel 53. Daniel Spoerri, Restaurant de la City-Galerie (Fallenbild) (1965), Hamburger Bahnhof, Berlin.

Erişim adresi: The frozen dinners of Daniel Spoerri | Apollo Magazine (apollo-magazine.com) Erişim tarihi: 11.11.2022

Tableaux-pièges (Tuzak Resimler), Spoerri'nin önceki çalışmaları tarafından geliştirilen duvara asılacak doksan derecelik dönüşte hareket hissi; gündelik nesnelerin kullanımı yoluyla ve odayı meşgul ederek seyircilerin dahil edilmesi ve masanın, artık yapısının sürekliliği içinde olmasa bile, sonsuz çeşitlilikte konfigürasyonlarda anıların ve ilişkilerin tanığı olarak sunulabilme olasılığı bileşenlerine sahiptir. En dikkate değer koleksiyonlardan bazıları, 1963'te Restaurant de la Galerie J vesilesiyle sergilenen 723 Mutfak Gereçleri ve birkaç yıl sonra 1977'de tamamlanan Pharmacie Bretonne'dur. Koleksiyonlar, sanatçı tarafından kasıtlı olarak bir araya getirilmiş nesne kümeleridir; dolayısıyla tesadüfün müdahalesini reddeder (tablo-piège'in işareti); dahası, tüm nesnelere aslında zaman içinde evrimleşmiş bir nesnenin varyasyonlarıdır (Cempellin, 2018: 103, 106).

2.10. Minimalizm

Minimalizm terimi İngiliz filozof Richard Wollheim'in (1923-2003) Minimalist başlıklı makalesinde sanatçıların minimum düzeyde çaba sarf ettikleri fikrini öne sürmesiyle ortaya çıkmıştır. Carl Andre (1935-), Dan Flavin (1933-1996), Donald Judd (1928-1994), Sol LeWitt (1928-2007) ve Robert Morris (1931-) başlıca minimalist sanatçılarıdır. Bu sanatçılar temsil veya yanılsama amacı gütmeyen yalın nesnelere kullanmışlardır. Sanatçılar seri üretim yöntemlerini kullanmış ve eserlerini sanayi işçilerine tarif ederek üretirmişlerdir. Bu nesnelere plastik, cam, alüminyum, kalas, florasan aydınlatmalar, galvaniz, sac ve magnezyum tuğlalar gibi malzemelerden oluşmaktadır (Farthing, 2014: 520).



Görsel 54. Donald Judd, isimsiz, 1967, galvanizli demir üzerine cilalı on iki ünite, her biri 22,8 x 101,6 x 78,7 cm, aralık 22,8 cm. MoMA, New York.

Erişim adresi: Donald Judd. Untitled. 1967 / MoMA Erişim tarihi: 17.10.2022



Görsel 55. Dan Flavin, 25 Mayıs 1963 köşegeni (Constantin Brancusi'ye), 1963, sarı florasan ışığı, 244 cm. Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York. Fotoğraf: Billy Jim, New York.

Erişim adresi: The Diagonal Of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi) / Collection | Art | Dia (diaart.org) Erişim tarihi: 17.10.2022

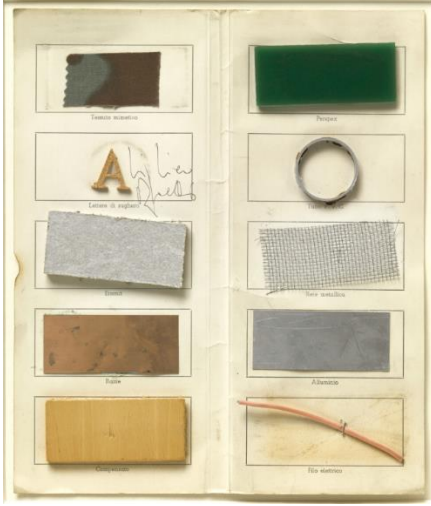
Judd'un *Kitap Rafları 1967* (Görsel 54) adlı eseri duvara monte edilmiş birbirinin aynı 12 demir kutudan oluşmaktadır. Sistemli bir şekilde organize edilmiş bu kutuların arasındaki boşluklar ⁵² santimetre olacak şekilde monte edilmiştir. Öyle resmi halde tekrar etmesi ile iyi geleceği sanatçı kompozisyonunda hiyerarşi olmadığını söylüyordu ve yapıt da duygusal bir tepkimeye yol açmıyordu. Mekânda tek başına duran nesnenin anlamsal açıdan tamamlanması için izleyiciye ihtiyacı yoktu. Bu durumda çevresiyle bir ilişkisi olmayan bir de yanı oldu söylenebilir. Fakat her ne kadar hiyerarşi olmasa da izleyicinin bakış açısındaki

⁵² Modern Sanat Müzesine göre boşluklar 22,8 cm aralığındadır.

perspektif kaynaklı değişmeler izleyiciyle eser arasında ilişkinin yorumlanmasına sebep olabilir (Farthing, 2014: 520-521). Judd, (aktaran Antmen, 2008: 187) 1965'teki ünlü *Specific Nesnelere* makalesinde şu ifadeleri kullanmıştır: “Resimle ilgili başlıca sorun, duvara asılan yassı bir dikdörtgen yüzey olmasıdır. Dikdörtgen zaten bir biçimdir;...” Buna karşılık, kendi deyimiyile gerçek uzayda var olacak üç boyutlu formlardan oluşan bir sözlük tasarlamıştır. Judd'un heykelleri, temel geometrik forma ve seri sıraya bağlı kalmıştır. Birimler arasındaki boşluklar, her bir birimin yüksekliğine eşittir, bu sayede zeminden tavana uzanan açık ve kapalı hacimler arasında ritmik bir dönüşüm sağlanmaktadır. Nihai olarak ticari imalatçılar tarafından inşa edilen ve güzel sanatlar alanından çok uzak olan dayanıklı malzemelerden oluşan yazarlık çalışmasında Judd, heykel için yeni bir yön sunmuştur (“Museum of Modern Art”, 2019). Flavin'in 45 derecelik bir açıyla duvara yerleştirmiş sarı renkli tek bir floresan lambası *25 Mayıs 1963 Köşegeni* (Görsel 55) eserinin renk ışık ve gölge oyunları oluşturması ve üç boyutlu olması ile mekânın ortamını da dönüştürüyor (Farthing, 2014: 521).

2.11. Yoksul Sanat (Arte Povera)

Eleştirmen Gerlando Celant (1940-2020) ortaya atılmış yoksul tiyatro kavramından yola çıkan ve sıradan malzemeler kullanarak anti-elitist bir sanat anlayışı yaratan sanatçılar için Yoksul Sanat (Arte Povera) terimini kullanmıştır. Mario Merz (1925-2003), Michelangelo Pistoletto (1933-), Giovanni Anselmo (1934-), Giulio Paolini (1940-), Pino Pascall (1935-1968), Alighiero Boetti (1940-1994), Luciano Fabro (1936-2007), Piero Gilardi (1942-), Emilio Prini (1943-2016), Gilberto Zorio (1944-), Jannis Kounellis (1936-2017) ve Giuseppe Penone (1947-) Yoksul Sanat akımının başlıca sanatçılarıdır. Yoksul Sanat sanatçıları malzemenin özgün özelliklerine dikkat çekmiş ve onu geleneğe, düzene, yapıya meydan okumanın bir yolu olarak algılamışlardır (Farthing, 2014: 516-517).



Görsel 56. Alighiero Boetti, *İsimsiz*, 1966–67, baskılı kâğıt üzerine kumaş, pleksiglas, mantar, sentetik polimer boru, fiber-çimento levha, metal, kontrplak, elektrik teli ve tükenmez kalem, 24,8 x 21 cm, MoMA, New York.

Erişim adresi: Alighiero Boetti.

Untitled (Invitation). 1966–67 |

MoMA Erişim tarihi:

19.10.2022



Görsel 57. Alighiero Boetti, *Harita (Mappa)*, 1971-1972, kumaş üzerine kumaş işleme, 24,8 x 21 cm. Tate Galeri, Londra.

Erişim adresi: Tate Modern pays tribute to Alighiero Boetti in London. | London Art Reviews (wordpress.com) Erişim tarihi: 19.10.2022

Ocak 1967'de Boetti, Torino'daki Galleria Christian Stein'deki, sanatında kullandığı endüstriyel malzemelerin örneklerinden oluşan *İsimsiz 1966-1967* (Görsel 56) eserini ilk kişisel sergisinde göstermiştir. İstifleme ve gruplama eylemlerine atıfta bulunmuş hem de basit, gündelik malzemeleri kullanmasıyla, onu gelişen İtalyan sanat hareketi Yoksul Sanat ile uyumlu hale getirmiştir ("Museum of Modern Art", 2012). Alighiero Boetti'nin *Mappa 1971-1972* (Görsel 57) dokunma eserinde her ülke bayrağının renk ve deseni ile temsil edilmiştir. Sanatçı bu haritaları seri olarak yapmış, son dokumasını 1992 yılında gerçekleştirmiştir. Bu durumda ülkelerin sınırları değiştikçe sanatçının serilerindeki yerleri de değişmiştir. Zaman, değişim ilişkisi, dürtüsellik, sıradan malzeme kullanımı, rastlantısallık, tasarım karşıtlığı ve batılı olmayan toplumlardaki kültürel üretimler gibi temaların çoğunu bünyesinde barındıran bu serinin üretimi sırasında sanatçının

rastlantısallıktan faydalanması da oldukça özgün bir özelliktir. Her bir haritanın bordüründe farklı dillerde metinler bulunmaktadır. Bu değişik renklerdeki metinlerin okuma sıraları soldan sağa, sağdan sola, yukarıdan aşağı, aşağıdan yukarı olarak değişiklik göstermektedir (Farthing, 2014: 518-519). Boetti, haritaları sadece renklilikleri için değil, aynı zamanda batı haritacılığı ve Afgan kadınlarının dünya görüşünün gerçekliği üzerine bir mercek olarak kullanmaya başlamıştır. Haritalar ayrıca, ülkelerin şekilleri ve bayraklar zaman içinde değiştikçe siyasi yapıdaki küresel değişimler hissini de ortaya koymaktadır. Boetti ayrıca, haritanın tasarlanma şeklini şekillendiren farklı büyüklüklerde ve şekillerde kara kütleleri ve ülkelerle zamanın politikasını vurgulamak için kullanılabilecek farklı harita projeksiyonlarını da denemiştir. Boetti'nin dokunmuş haritaları, haritacılık, projeksiyonlar ve politik dünyanın şekli hakkında açıklamalar yapan Modern Sanat hareketinin simgeleri haline gelmiştir. Jasper Johns ve Andy Warhol da çalışmalarının bir parçası olarak harita görüntüleriyle çok başarılı bir şekilde çalışmışlardır (Field, 2014).



Görsel 58. Jannis Kounellis, isimsiz, 1968, Ahşap ve yün, Gösterilen: 2500 × 2810 × 450 mm, Tate, (Walker Sanat Merkezi (Minneapolis, ABD)'den ödünç).

Erişim adresi: 'Untitled', Jannis Kounellis, 1968 | Tate Erişim Tarihi: 25.10.2022

Kounellis 1960'larda resmi bir araç olarak kullanmayı bırakmış ve gündelik malzemelerden oluşan bir sanatı benimsemiştir. Yün, kömür, demir, taş, toprak, kaktüsler, odun ve hatta alevler ve canlı hayvanlar kullanmıştır. 1967 ve 1969'da sırasıyla Galleria L'Attico, Roma'da kendi evcil papağanını ve on iki atı sergilemiştir. *İsimsiz 1968* (Görsel 58) eseri yünle gevşek bir şekilde sarılmış dört yatay çubuğu tutan iki dik ahşap direk içermektedir. Yünün bir kısmı açık mavi tonlarında boyanmıştır. Bazı yazarlar, Kounellis'in malzeme seçiminin Antik Yunanlıların mitolojisi ve ticaret hayatı ile ilgili olduğunu öne sürmüşlerdir. Corinna Criticos, Orta Çağ'ın temel kaynakları arasında kömür, ateş, odun ve at gibi malzemelerin de bulunduğunu söylemiş ve Kounellis Orta Çağ'a ve uygarlık tarihine ilgisi olduğunu dile getirmiştir. Eser, 2001 yılında Tate Modern'de düzenlenen Sıfırdan Sonsuzluğa: Arte Povera 1962-1972 sergisine dahil edilmeden önce, parça üzerinde yeniden çalışarak keçeleşmiş orijinal yünün bir kısmını çıkarıp yerine taze yün koyulmuştur (Bottinelli, 2001). Bu durum sanat eserinin kalıcılığının önemsizleşmesi sonucu ortaya çıkan bir etkidir. Önceki akımlarda kalıcılığın önemli olmadığı ve deneysel uygulamaların gerçekleştirildiği izlenmiştir. Yoksul Sanat'ta da aynı durum söz konusu olmakla birlikte beraberinde organik malzemelerin kullanımını da getirmiştir. Bu sanat eserinin ömrünü daha da kısaltmaktadır.

Organik kısa ömürlü malzemelerle çalışma 1960'ta Yoksul Sanat ile başlamıştır. İtalyan sanatçılar meyve sebze hayvan ateş ve kimyasal elementler gibi malzemeleri kullanmışlardır. Organik malzemelerle yapılan sanat zaman değişim büyüme/yaşlanma ve çürüme gibi fikirleri işaret etmektedir. Yoksul sanat sanatçıları orta çağ simyasının deneyleri ile ilgilenmişlerdir (Collins, 2007:198).

2.12. Yeni Dışavurumculuk

1970'lerde yoğun ve şiddetli temaların ele alındığı genelde büyük tuvallerin kullanıldığı ve boyaların kasıtlı olarak üstün körü bir şekilde hızla sürüldüğü Yeni Dışavurumculuk akımla birlikte yeniden resme dönüş yapılmıştır. Julian Schnabel (1951-), Georg Baselitz (1938-) ve Anselm Kiefer (1945-) akımın önde gelen sanatçılarındandır. Yeni Dışavurum akımındaki resimlerin yüzeyine sık sık farklı malzemeler eklenmiş ve yapılan resmin görüntüsünün belirsizleşmesine sebep olmuştur. Bu akıma ilişkilendirilen

sanatçılar çeşitli şahsi tarihi ve mitolojik kaynaklardan faydalanmışlar ve ulusal kimliğin yapaylığı ile ilgili eserlerde yapmışlardır (Farthing, 2014:544-545).



Görsel 59. Julian Schnabel, Prag'lı Öğrenci, 1983, Odun Üzerine Yağ, Tabaka, Boynuz ve Bondo, 294 x 579 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi.

Erişim adresi: The Student of Prague, 1983 - Julian Schnabel - WikiArt.org Erişim tarihi: 10.11.2022

Schnabel, *Praglı Öğrenci 1983*, eserinde tuvalin üzerine kırık tabak parçaları yapıştırılmış, geleneksel triptik kompozisyon ve haç benzeri dini imgeler kullanmıştır (Farthing, 2014:544). Schnabel tabak resimlerini yapmaya ilk kez 1978'de İspanya'nın Barcelona kentine yaptığı bir gezide Antoni Gaudí'nin ünlü mozaiklerini gördükten sonra başlamıştır. 1980'lerin başından beri büyük ölçüde sergilenmemiş olan Schnabel'in parçaları, sanatçının malzeme deneylerine, yüzeyin fizikselliğine ve figür ile soyutlama arasındaki ilişkiye olan ilgisini ortaya koymaktadır. Schnabel'in tabak resimleri kalın, son derece nüanslı bir dokuya sahiptir. Bu, bazıları on dokuz fitten uzun olan büyük boyutlarına rağmen izleyicide bir yakınlık yaratmaktadır. Bu çeşitli yüzeyler üzerine boyanmış temsili formlar, çok kişisel portrelerden alegorik konulara kadar uzanmaktadır ("Aspen Art Museum", 2017).



Görsel 60. Anselm Kiefer, Margarethe, 1981, tuval üzerine yağlıboya ve saman 280x3 80 cm. Saatchi Koleksiyonu, Londra

Erişim adresi: Şimdi ve Sonra Sanat: Anselm Kiefer (art-now-and-then.blogspot.com)

Erişim tarihi: 11.11.2022

Yakın tarihi konu eden sanatçı Anselm Kiefer çalışmalarında II. Dünya Savaşı'nın ve Holokost'un getirdi hem maddi hem manevi yıkımı çalışmalarında kullanmıştır. Sanatçı için geçmişle hesaplama bağlamında başlayan Nazi Almanya'sının konu edildiği resimlerinde saman ve kömür karşıtlığı Yahudi ve Alman ırkına karşılık gelen temsilleri oluşturmaktadır. Bu temsillerin ifadeleri ise Margarethe ve Shulamite karakterleri üzerinden yapılmıştır. Bu karakterlerin edebi bağlamları da çok güçlüdür. Margarethe sarışın Alman ırkını temsil eden saman olarak kullanılmış, Shulamite ise esmer Yahudi ırkını temsil eden kömür olarak kullanılmıştır. Bu karakterler üzerinden yapılan çalışmalarda zaman yanıp kül olmayı kömür ise küllerinden yeniden doğmayı ifade etmektedir. 1981 tarihli *Margarethe* gelişen bitki yaşamının bir tasviridir; ancak sapların üstünde küçük yangınlar görülür ve sağda Shulamite muadilinin hafif siyah gölgeleri önerilmektedir. Kiefer simya terimlerini ustalıkla kullanan bir sanatçı olmuştur. Seçtiği malzemeler üzerinden sunduğu temsiller

kendi bağlamlarını hem simya terimlerinde hem tarihte, hem edebiyatta bulmaktadır. Sanatçının sadece mumlar aracılığıyla değil samanın yanıcı özelliği ve zamanla çürümesi de Kiefer'in kurduğu metaforu desteklemektedir (Rosenthal, 1987: 95-96).

2. 13. Farklı Malzeme Olarak Elektrik ve Dijital Sanat

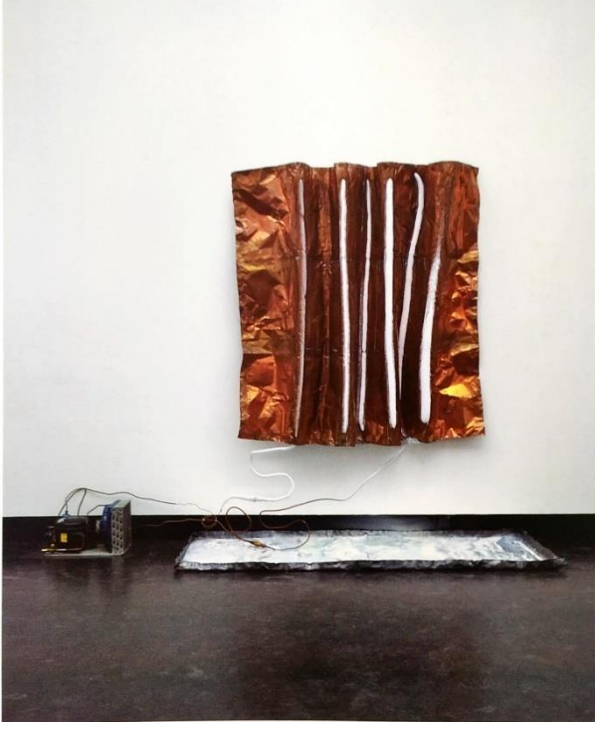
Modern Sanat ile gelen resimde farklı malzeme kullanımları Postmodern Sanattaki pratiklerle de devam etmiştir. Bu dönemde Sanatçıların resimlerini, enstalasyonlarını ve heykellerini birlikte sergiledikleri seri çalışmalarını sıklıkla karşılaşılmaktadır. Elektrik ile ilgili yapılan çalışmalarda ise hem organik bir malzeme kullanan Victor Grippo hem de soğutma üniteleri kullanan Pier Paolo Calzolari'nin çalışmaları örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 61. Victor Grippo, Analogy I, 1970, elektrik akımı, elektrik sayacı ve anahtarı, patates, metin, boya, ahşap, 47,4 x 156 cm.

Erişim adresi: Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi (bellasartes.gob.ar) Erişim tarihi: 28.11.2022

1970'lerde Arjantinli sanatçı Victor Grippo patatesin önemini deneyimlediği 'Analoji' adıyla seri çalışmalar yapmıştır. Bu serisinde simyacı gibi davranan sanatçı *Analogy I* (Görsel 61) çalışmasında kırk adet patatesi elektrotlara ve bir voltmetreye bağlayıp raf gibi duran kutuların içine yerleştirmiştir. Patateslerin hepsi merkezdeki sayaç tarafından kaydedilen yükleri yayan elektrotlara bağlanmıştır. Bu çalışmada bir besin veya elektrik enerjisi kaynağı olarak hizmet eden patates kolektif gücü otoriter devlet tarafından kontrol edilen insanları da sembolize etmektedir (Collins, 2007: 201, "Harvard Art Museum", t.y.).



Görsel 62. Pier Paolo Calzolari, *İsimsiz*, 1990, kurşun, bakır, soğutma ünitesi, 238 x 290 x 90 cm. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, Belçika. (Collins, 2007: 202).

Pier Paolo Calzolari'nin birçok çalışması elektrik içerir ve canlı köpek, tütün, muz yaprağı, misk, altın kurşun, bakır, neon ışıklar ve soğutma üniteleri dahil olmak üzere çok çeşitli malzemeler de kullanmıştır. *İsimsiz* (Görsel 62) çalışması bir kurşun levha ve soğutma üniteleri tarafından oluşturulan buzla kaplı başka bir metal yüzeyden oluşmaktadır (Collins, 2007: 207 "Harvard Art Museum", t.y.).

Fredric Jameson, kendi kültürel sınıflandırmasında Ernest Mandel'in üç teknolojik devrime göre sınıflandırmasında üçüncü sırada olan 1940'lardan sonraki elektronik ve nükleer enerji' devrimi ile 'Postmodernizm' arasında paralellik kurmuştur. Televizyon ve bilgisayar da yeniden üretim süreci olarak nitelendirmiştir (Şahiner, 2013: 41). Bu aygıtlar Video Sanatı ve Dijital Sanat ile ilişkilidir. Nam June Paik (1932-2006) video sanatının öncülerinden kabul edilmektedir. 1960'larda geliştirilen portatif video teknolojisi video sanatının doğmasına sebep olmuş, 1970'lerin başında kavramsal sanat kapsamında yapılan çalışmalarda kullanılmıştır. Video sanatı çoklu ekran enstalasyonları gibi sunum şekilleriyle kullanılmıştır. Dijital Sanat ise 1980'li yıllarda Harold Cohen'in (1928-) *Aaron* çizim

programının kullanılmaya başlanmasıyla türetilmiş bir terimdir (Farthing, 2014: 528-529, 548). Bir ekrandaki veya projeksiyonla yansıtılan video yüzeyden çıkışı temsil etmiyor gibi görülebilmektedir. Bunların enstalasyon uygulamaları ise üç boyutlu olduğu için yüzeyden çıkışın değil çıkılmış olmanın temsili gibi görülebilmektedir. Fakat video enstalasyon çalışmalarında enstalasyonun üç boyutluluğuna karşın video ile karşıdan izleme önerilmektedir. Bu doğrultudaki uygulamaları Mary Lucier ve Paik'in çalışmalarıyla örneklemek uygun olacaktır.



Görsel 63. Mary Lucier, *Wilderness*, 1986, üç kanallı senkronize video enstalasyonu, yedi CRT monitör, sahte klasik kaideler, basamaklı sütun dizisi.

Erişim adresi: Mary Lucier, Wilderness, 1986 | Cristin Tierney Erişim tarihi: 01.12.2022



Görsel 64. Nam June Paik, *Elektronik Süper Otoyol: Kıtasal ABD, Alaska, Hawaii*, 1995, elli bir kanallı video enstalasyonu (bir kapalı devre televizyon yayını dahil), özel elektronik, neon aydınlatma, çelik ve ahşap; renk, ses, yaklaşık 15 x 40 x 4 ft., Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi.

Erişim adresi: Nam June Paik'in efsanevi Elektronik Süper Otoyolu – Halka Teslimat (publicdelivery.org) Erişim tarihi: 01.12.2022

Mary Lucier, 1970'lerden beri ilerleme, modernite ve doğa üzerine düşündüğü çalışmalar gerçekleştirmiştir. özellikle Amerikan sanatının ve edebiyatının altında yatan pastoral idealin doğasındaki çelişiklere odaklanan sanatçının *Wilderness 1986* (Görsel 63)

adlı çalışması kaideler üzerine yerleştirilmiş üç boyutlu fakat karşıdan izlemeye yönelten bir video enstalasyonudur. Enstalasyon iç ve dış mekanları arası gezme olanağı sunmaktadır (Heartney, 2013: 173). Başka bir video enstalasyonunda ise geleceğin öngörülerini sunan Nam June Paik'in *Elektronik Süper Otoyol* (Görsel 64) eseridir. 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerin başlarında, uydu yayıncılığı hızla kablolu televizyonların yerini almıştır. Paik, uydu ve canlı yayın aracılığıyla televizyonu kullanarak çok sayıda sanat eseri üretmiştir. Paik'in teknolojide gerçekleşen gelişmeler ışığında gelecek için öngörülerde bulunması çalışmalarının yapısına yansımıştır. Stedelijk küratörü Leontine Coelewijn'in bu konuyla ifadelerine McIlhagga'nın(2020) makalesinde şu şekilde yer verilmiştir: *"70'lerin başında Paik, dünyanın her yerindeki insanları uydular, kablolar ve fiber optikler aracılığıyla birbirine bağlayacak bir ağ olan yeni bir 'Elektronik Süper Otoyol' inşa edilmesini önerdi."* bu ağın öngörüsünü ise Paik'in sözlerinden faydalanarak günümüzdeki kullanımlarıyla örneklendirmiştir: *"Farklı lokasyonlardaki insanlar arasında renkli görüntülü telefonlarla konferansların ticari olarak mümkün hale geleceğini söyledi ve böylece interneti, Skype'ı, FaceTime'ı ve Zoom'u tahmin etti."* (McIlhagga, 2020). Gerçekten de bu ağ günümüzde hayatımızın yadsınamaz bir gerçeği hatta vazgeçilemez bir yapısı haline gelmiş durumdadır.

1967'den 1990'lara kadar evlerde yaygınlaşan televizyon kullanımına karşın sanat için (özellikle enstalasyon ve performanslarda) kullanılan video veya televizyonlar izleyiciye farklı deneyim olanakları sunmaktadır. 20. yüzyılda izleyicinin sanat eserini izlerken pasif konumdan Kavramsal Sanat'taki gibi düşünsel olarak veya Dada'daki Performans Sanatı'ndaki gibi fiziksel olarak aktif konuma geçmesinin izlerine rastlanabilmektedir. Zaman temelli bir ortam olan Video ve Dijital Sanat ise enstalasyonlarda da olduğu gibi izleyiciyi Whitham'ın ve Pooke'un (2018:146) ifadeleriyle: *"çok algılı bir deneyim yaşamaya davet etmektedir"*. Bu deneyimi videoların içeriği dışında belli bir süre hareketli veya çoklu (çok ekranlı) görüntü sunması ve bu görüntülerdeki hareketlerin günlük hareket algılayışımıza karşın yavaş veya hızlı olması zaman ile ilişkilendirilecek farklı deneyim sunmaktadır. Bunun yanı sıra göz ve duyma duyusuna hitap etmektedir.

20. yüzyıldan itibaren gelişimini sürdüren teknolojik gelişmelerin sonucu olarak 21. yüzyılda resim gibi görüntü oluşturmak amacıyla kullanılacak dijital malzemeler bilgisayar, tablet ve telefon olarak örneklendirebilir. Bunlar aracılığıyla yazılım ile

geliştirilen programlar sayesinde dijital ortamda sanat üretimi gerçekleştirilebilmektedir. 20. yüzyılda da benzer bir şekilde kullanılsa da 21. yüzyıldaki Dijital Sanatta her zaman her yerde cep telefonlarında dahi gerçekleştirebilecek sanat eseri üretme ve izlenme olanakları günlük hayatın pratikleri haline dönüşmüştür. Günümüzde ortaya çıkan yeni bir kavram olan veri estetiği dikkat çekmektedir. Kodlarla çalışan Kyle McDonald sesin görüntüye dönüştürebildiği ‘Merlin’ adı verilen uygulamayı geliştirmiştir. Telefon ses kaydederken sesi spektrogram adı verilen bir görüntüye dönüştürür ve Spektrogram, kayıta görünen ses frekanslarını zamanın bir fonksiyonu olarak çizer (Hoffman ve Horn, 2021). Refik Anadol veri tabloları, büyük veri heykelleri ve ışık projeksiyonlarından oluşan projesi ile bir insan beyninin içindeki motor hareketlerin estetik yorumlarının deneyimlenmesini sağlayan teknolojideki yeni gelişmeleri sunmaktadır. Bu projenin çalışmaları sanatçının San Francisco'daki California Üniversitesi'ndeki Neuroscape⁵³ Laboratuvarı tarafından sağlanan ileri teknoloji araçlarla yaptığı deneylerden ortaya çıkmıştır ("Melting Memories", 2021). 2014 yılında Ian Goodfellow'un ortaya attığı fikir olan Generative Adversarial Networks - GAN (Çekişmeli Üretici Ağlar), yapay sinir ağları (artificial neural network) modeli ile resimler yapılmasını mümkün kılmıştır (Öngün, 2020). Bunların yapay zeka teknolojisinin etkisiyle geliştiği bilinmektedir. 20. yüzyılın başlarında sanatçı elinden çıkışının 21. yüzyılda Dijital Sanat ortamında da kendini gösterdiği görülmektedir. Burada dikkat çekici bir unsur üretilmiş bir şeyin uygulamalar aracılığı ile sanatla ilişkisi olamayan birçok kişinin benzer veya aynı eseri üretmesine imkan sağlanabiliyor olmasıdır.

Resim ve 20. yüzyılda sanat alanında gerçekleşen üretimler, 21. yüzyılda Dijital Sanatta gerçekleşen gelişmelere karşın varlığını sürdürmektedir. Hopkins (2018: 322) Rosalind Krauss malzeme ile ilgili görüşlerine dayandırarak malzeme ile ilgili şunları yazmıştır: “...özgüllüğü sürmekte olan estetik yönelimin bir parçası olmaktan çok mütemadiyen keşfedilen bir şeydi.” 1990’dan sonra resmin önem kazandığını ve 20. yüzyılda ortaya çıkan bazı sanat anlayışları doğrultusunda kendini yenilediğini ve farklı sanat alanlarında uygulansa da malzeme olarak kimliğini koruduğunu ifade etmiştir. 21. yüzyılda teknolojik gelişmeler ve kodlama sayesinde Dijital Sanat’ta çeşitli sanat üretme olanakları sunmaya ve hızla ilerlemeye devam ediyor. Bununla beraber fiziksel sanat aktiviteleri

⁵³ Neuroscape, teknoloji yaratmaya ve beyin fonksiyonları üzerine bilimsel araştırmalara odaklanan bir nörobilim merkezidir ("Melting Memories", 2021).

kendini yenileyerek varlığını korumaya devam ediyor. Günlük hayatın bir kısmını sosyal medyanın diğer bir kısmını fiziksel dünyanın oluşturduğu bugünlerde sanatının da fiziksel ve dijital olarak (birbirleri ile etkileşimleri dışında) ikiye ayrıldığı görülmektedir. 3D baskılarla oluşturulan heykeller dijital dünyadan fiziksele aktarılıp üç boyutlu formlar kazanırken dijital ikiz ile fiziki dünyadaki nesnelere dijital ortama aktarılabilir. Dijital ikiz teknolojisi ilk olarak 1991 yılında David Gelernter tarafından yazılan *Mirror Worlds* isimli kitabın yayınlanmasıyla dile getirilmiş; 2002 yılında Dr. Michael Grieves, dijital ikiz kavramını üretime uygulamış ve dijital ikiz konseptini resmi olarak ilan etmiş; 2010 yılında ise NASA'dan John Vickers, 'dijital ikiz' kavramını tanıtmıştır. Dünyanın dijital ikizi için devam eden çalışmalar ise teknolojinin gelişimi ile doğru orantılı olarak devam etmektedir ('İdeaport', 2021; Yurduneri, 2021). Dünyanın dijital ikizi oluşturulduğunda dijital ve fiziksel ortam ayrımının dijital fiziksel ortam üzerinde birleşmesi ve sanat eseri üretmek için gerekli medyumlarının dijital üzerinde yeniden üretilbileceği fikrini doğurmaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE DOKU İÇİN MALZEME KULLANIMI

20. yüzyıl resim sanatında kum, kağıt, kumaş gibi farklı malzemelerin doku oluşturmak amacıyla kullanımlarına da rastlanmaktadır. Burada malzemeler espasta etkin rol oynamaktadır. Bu tür kullanımlar Pablo Picasso, Jean Dubuffet, Christo Claude, Paul Klee, Jackson Pollock, Jasper Johns, Jean Fautrier ve Yves Klein gibi sanatçıların çalışmaları üzerinden açıklanacaktır.

3.2. Malzemeleri Resimde Doku Oluşturmak İçin Kullanan Sanatçılar

20. yüzyılın başında Primitif Sanatın etkileri birçok sanatçının çalışmalarında görülmektedir. Pablo Picasso primitif formlardan çok etkilenmiş ve çalışmalarının çoğunda kullanmış ve doku elde edebilmek için çeşitli malzemelere de başvurmuştur. Sanatçı doku oluşturma amacıyla boyaya kum, talaş gibi kullandığı malzemeler karıştırmış ve yeni teknikler denemiştir. Sanatçının *Yara izi olan kafa (Head with scarifications)*, 1907 (Görsel 65) Sentetik Kübizmde gerçekleşen bu denemelerin erken örneği olarak gösterilebilir. 20. yüzyılda kum Andre Masson, Jean Dubuffet ve Christo Claude gibi sanatçılar tarafından kullanılmaya devam edilmiştir.



Görsel 65. Pablo Picasso, Yara izi olan kafa (Head with scarifications), 1907, pano üzerine yağlıboya ve kum.

Erişim adresi: [Pablo Picasso | Artworks by year | 1907 | Masterpieces | Tutt'Art@ \(fineartphotographyvideoart.com\)](https://www.tuttart.com/artworks-by-year/1907/masterpieces/pablo-picasso-head-with-scarifications) Erişim tarihi: 26.10.2022

3.2.1. Andre Masson

Masson, 1920'lerin ortalarında, Sürrealist grup içinde otomatik kompozisyon biçimi veya bilinçli kontrol olmadan çizim yapma pratiğine öncülük ettiği bir dönemde benzer kum resimleri yapmıştır. Tutkalla şeritlenmiş bir yüzeye kum dökerek, planlanmamış elementlerin işine girmesine izin vermiştir. Sanatçı Sürrealizmin dahil olduğu dönemlerde ilk dönem çalışmalarında Yunan mitolojisindeki yaratıklara ilgi göstermiştir. Sanatçının çalışmalarında kullandığı farklı malzemeler alçıtaşı tutkal ve farklı renklerdeki konular olmuştur. Kum aynı zamanda kaos düşüncesini anlatan bir anlatım aracı olarak da kullanılmıştır (Atalay, 2014: 30-31).



Görsel 66. Andre Masson, Figür, 1926-1927, tuval üzerine kum ve yağlıboya, 46,1x 26,9 cm. MoMA, New York.
Erişim adresi: *André Masson. Figure. 1926-27 | MoMA Erişim tarihi: 16.10.2022*



Görsel 67. Andre Masson, Yıldız kanatlı varlık balık, (l'etoile, être ailé, poisson), 1955, tuval üzerine yağ, kum ve tutkal, 551x380 cm. Tate Galeri, Londra.
Erişim adresi: *"Yıldız, Kanatlı Varlık, Balık", André Masson, 1955 | Tate Erişim tarihi: 16.10.2022*

Çizimleri ve resimleri arasındaki ayrılığı fark ettiğinde çözümünü ve kum resimlerini nasıl bulduğunu şu şekilde ifade etmiştir: “*Deniz kenarında, çeşitli ayrıntıları ve mattan-parlağı değişen özellikleriyle, Kumun güzelliğini seyrederken, birden soruna bir yanıt bulunduğunu anladım. Atölyeme döndüğümde yere çerçeveye gerilmemiş bir tuval yaydım, birçok yerlerine iri damlalar halinde zam döktüm ve daha sonra tüm tualı plajdan getirdiğim kumla kapladım...*” 1930'ların sonunda yine az sayıda önemli kum resmi yapmıştır. Masson, Bununla birlikte, 1950'lerin ortalarında bu tekniğe geri döndüğünde arkadaşı Daniel-Henry Kahnweiler'e 15 Temmuz 1955'te yeni başladığı tuvalerin üzerine kumlu yapıştırıcı atarak oluşturduğu çalışmalarından bahsetmiştir. Bu uygulamalardaki kendiliğindenlik sanatçının ilgisini çekmektedir. Önceki eserlerinde sanatçı yapıştırıcı olan yüzeylere kum atıyordu. Artık zemine serilmiş yapıştırılmış bir tuvalin üzerine kum atmak değil, çizgiler veya yükseltilmiş kum ‘adaları’ oluşturmak için bir tuval üzerine yapıştırıcı ve kum karışımı atmak söz konusuydu. *Yıldız, kanatlı varlık, balık* (Görsel 67) gibi daha sonraki çalışmalar için tekniğe geri döndüğünde, Masson tuvale tutkal ve kum karışımı atmış, çizgiler yaratmış ve kum adalarını yükseltmiştir. Böylece çok daha yoğun etki elde etmiştir. Bu alanlarda, Masson, gizli görüntüyü çıkarmak için boyada geliştirdiği tesadüfen yaratılmış unsurlar da bulmuştur (“Tate” t.y.).

3.2.2. Jean Dubuffet



Görsel 68. Jean Dubuffet, Uyanış yeri (Place for awakenings),1960, panel üzerine çakıl taşları, kum ve plastik macun, 88,4 x 115,2 cm. MoMA, New York.

Erişim adresi: Jean Dubuffet. Place for Awakenings. November 1960 / MoMA Erişim tarihi: 27.10.2022

Jean Dubuffet'in *Uyanış yeri* (Görsel 68) eserinde yaprakların damarlarıyla karşılaştırılabilir hiçbir çizgi yoktur; ancak dokusal yoğunluk ve pigmentin giderek daha az olduğu alanlar çapraz olarak dengelenir ve bu nedenle merkezdeki kompozisyonu karşıt köşelerden birleştirir. *Uyanış Yeri* arasındaki ilerlemelerde sırasıyla organikten inorganik malzemeye; destek olarak kağıttan kompozisyon panosuna; teknikte kolajdan montaja ve tutkaldan daha ayrıntılı (polyester reçineler, vinil ve plastik macunlar, kağıt hamuru, öğütülmüş mika ve kum ile) yapıştırmaya kadar belirgin bir süreklilik vardır. *Uyanış Yeri* natürmort ve manzara arasındaki sivri çöküşlerdir. Kavramsal olarak, her ikisi de doğanın sanat yoluyla yoğunlaşmalarıdır. *Uyanış yeri* neredeyse trompe l'oeil'e yaklaşıyor ancak neredeyse antitetik olarak, görünür pigment, izlenim kalıpları ve malzemenin kendisinin

teşhirde temsil edilmesiyle, iş illüzyonist değil, daha çok sanatsal, hiper-reansasyoneldir. Doğanın sunumu, tartışmalı bir şekilde, yeniden moda haline gelen hazır ürünün antitezi ve çürütücüsüdür. Bu eserler, oyunlarında sofistike ve güçlü bir şekilde çağrıştırmacı, gerçekten kozmik, ayrıca eserlerde sürdürülen başlıkların İncil, manevi ve askeri çağrışımları da göz önüne alındığında: *Uyanış Yeri* aynı şiddetle, sanki somut kışlalara saldırı tehdidi altındaymış gibi, yalnızca askeri alarm (farklı bir uyanış biçimi veya épeil) olarak kaydedilmek üzere manevi bir uyanışa atıfta bulunur (Perl, 2014: 75).

3.2.3. Christo Claude



Görsel 69. Christo Claude, Krater (Cratère), 1959, pano üzerine emaye boya, yapıştırıcı, kum ve boya 54 x 65 x 2 cm , Bay ve Bayan Dieter Rosenkranz koleksiyonu, Berlin, Almanya.

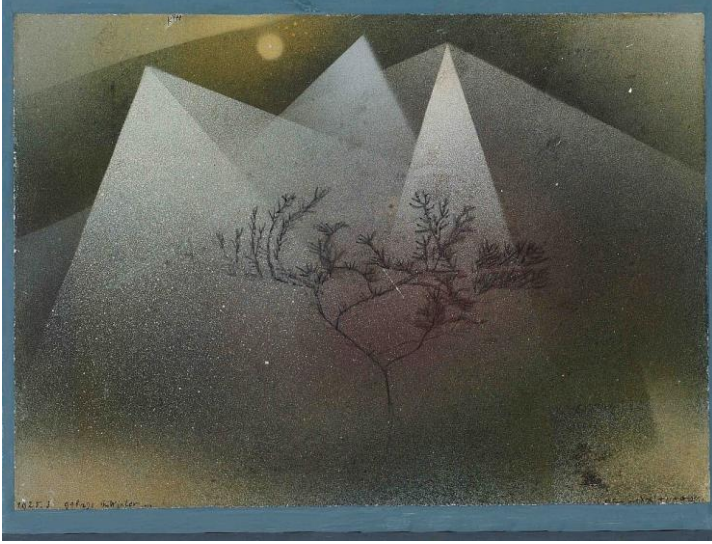
Erişim adresi: Christo ve Jeanne-Claude | Surfaces d'Emballage ve Cratères (christojeanneclaude.net) Erişim tarihi: 26.10.2022

Christo, 1958'den başlayarak *Surfaces d'Empaquetage* adlı eserleriyle bir dizi kabartma benzeri yüzey dokusu yaratmıştır. Bunlar, Christo'nun katladığı ve birkaç ince koyu kahverengi lake tabakasıyla kapladığı, çoğunlukla buruşuk ve ezilmiş kumaş veya kâğıt parçalarıydı. Altındaki malzemeyi açığa çıkaran yüzeydeki süreksizlikler ve bozulmalar hala üretim sürecine tanıklık etmektedir. Lake ve buruşuk yüzeydeki kum parçacıkları, yıpranmış bir izlenim vermektedir. Bu eserler, impasto yüzeyleriyle Christo'nun temel avangard tavrına açıkça tanıklık etmektedir. Çağdaşlarının çalışmalarında büyüleyici bulduğu şey, sanata yabancı maddelerin genellikle agresif entegrasyonu ve zengin, dokunsal bir yüzey ilgisini çeken sanat eserleri olmuştur. 1959'da Jean Dubuffet'in eserlerinin yer aldığı bir sergiyi ziyaret ettikten sonra Christo, *Kreter* serisi olan kabartma benzeri yüzey yapılarının bir başka serisini yapmıştır. Bazı çalışmalarda Christo, tüm çalışmayı kum, emaye ve yapıştırıcı karışımıyla kaplamadan önce çeşitli yerlerde tabana boş, kullanılmış boya kutuları takmış ve resimsel alana nüfuz eden tekstürel bir oluk, hendek ve krater ağı oluşturmuştur. Christo, yatay bir krater manzarasını, Daniel Spoerri'nin bir yemeğin kalıntılarının bir masa üstüne tutturulduğu ve daha sonra dikey olarak asılı kalacak şekilde yükseltildiği tuzak resimleriyle karşılaştırılabilir *Krater* serisindeki diğer eserler, örtüşen yüzey yapıları ve üç boyutluluklarıyla, Lucio Fontana'yı anımsatıyor. Fontana'nın tuvali kontrollü bir şekilde yok etmesi, Christo üzerinde güçlü bir etki yaratmıştır. Christo'nun eserlerinin pürüzlü yüzeyindeki delinmeler ve eğik çizgiler, tuvalin arkasındaki boşluğa bir bakış sağlamaktadır (Koddenberg, 2009).

3.2.4. Paul Klee

Klee tarafından belirtilmemiş olsa da Robert Motherwell gibi ressamların başarılı bir resim hakkında sıklıkla işaret ettiği şey, konunun veya içeriğin her zaman biçimsel öğelerle ilgili olduğu kadar, malzemelerin yüzey türü ve fizikselliğiyle de ilgili olabileceğidir. Sanatçı, öğelerin ve malzemelerin, özgün olasılıklarının ve karakterlerinin tepkisi ile fikir arasında oynamaktadır. Gerçekten de bu yüzden her ressam, diğerlerinden farklı olarak temel unsurları kullanmanın bir tekniğini ve yollarını yaratmıştır. Bu Klee'nin yapıtlarının tümünde zemin, malzeme, içerik ve başlık seçiminde malzemenin gerekleri kadar konuyu da kanalize etmesinde görülmektedir. Klee'nin sadece astarlı tuval üzerine değil, sıklıkla kâğıt, karton, lake tuval, alçı astarlı çuval bezi, tebeşir ve tutkal astarlı gazete, tebeşir astarlı

gazlı bez, çift katlı çuval bezi ve tebeşir ve yapıştırıcı ile astarlanmış ve karton üzerine monte edilmiş çuval bezi ile de resim yapmıştır. Bu gerekçelerin her biri, eserin nihai konusuna uygun bir dilin parçasıdır (Sallis, 2012: 27-28).



Görsel 70. Paul Klee, Kışın dağlar (gebirge im winter), 1925, fırça ve sulu boya, püskürtülmüş, kâğıt üzerine tebeşir zemin üzerine, guaj ve kalemle bordür, alt kenarda guaj ve kalemle çerçeveleme şeridi, karton üzerine, 25 × 35 cm. Kunstmuseum, Bern.

Erişim adresi: Mountains in winter mountains in winter, 1925. (#773829) (meisterdrucke.uk) Erişim tarihi: 19.10.2022

Paul Klee'nin *Kışın Dağlar* (1925) Görsel 70 eseri, koyu kahverengi zemin olarak hazırlanmış kâğıt üzerine yerleştirilen kalıplara sulu boya püskürtülerek ve insan elinin doğrudan izi olmadan yapılmıştır (Haxthausen, 2014: 49). Bazı Kübistler, Dadaistler ve Konstrüktivistler, sanat eserine kattıkları yeni malzemeler yelpazesinde daha radikal olmuştur. Ancak Klee, geleneksel sanatçıların yağ, gesso, suluboya, tebeşir ve kumaş destekler gibi malzemeleriyle orijinal efektleri keşfetme konusunda daha etkili örnekler ortaya çıkartmıştır. Özgünlüğü, malzeme seçiminden çok onlarla çalışma tarzında yatmaktadır; bu, sanatçının elinin her zaman kolayca görünmediği, en göze çarpan yüzey etkilerinin bazen zamanın ürünü gibi görüldüğü bir tarzıdır. Paul Klee'nin *Dummies* (*Attrapen*) 1927 eserinde bazı renkler eski vernikle nemlendirilmiş gibi soluk görünüyor ve hassas bir çatlak ağı yüzeyin çoğunu kaplamaktadır. Bunlar, sanatçının bilinçli olarak bozulma etkisini verdiği ve çok daha eski bir resimde bulmayı bekleyebileceğimiz özelliklerdir. Eser herhangi bir tarihsel üslupla uzaktan yakından ilgili olmadığından, onu

daha önceki bir yüzyıldan kalma otantik bir tabloyla karıştırmak mümkün değildir. Maddi olarak eski görünse de stil olarak yenidir. Klee'nin eserlerini işlemede geniş deneyime sahip üç konservatör, onun özenle edinilmiş bir ses pratiğini, geleneksel boyama tekniklerini, boyama yüzeyini çizme ve aşındırma gibi yıkıcı süreçlerle nasıl birleştirdiğini, eski, kötü korunmuş durumda bulduğumuz gibi yüzey efektlerini nasıl elde ettiğini kaydetmiştir. Gerçekte Klee'nin boya katmanları, bağlayıcı özelliklerinde genellikle şaşırtıcı derecede zayıftır ve gerçekten aşınmış, yıpranmış yüzeylerin etkisine karşılık gelir. Zamanın ve fiziksel bozulmanın etkilerini kasıtlı olarak simüle etme uygulaması, görece az sayıda Klee'nin çalışmasıyla sınırlı olmasına rağmen, 1920'ler boyunca en az 1935'e kadar uzanır ve 1922 ve 1927 yılları arasında, Klee'nin öğretmenlik yaptığı yıllarda yoğunlaşır. Sanatçı *Tablet of a Young Forest* 1926 eserinde kazınmış gesso yüzeyinin uzun, kademeli bir doğal erozyon süreciyle eski bir mezar taşı gibi lekeli, yaralı ve yıpranmış görüntü yaratılmıştır. Geleceğe ve geçmişe aynı anda bakan Klee'nin çalışmaları, geçmişle ilişki kurmak için yeni bir rejim olan heterojen zamansallıkların bir arada mevcudiyetini örneklendirmektedir (Sallis, 2012: 61-62).



Görsel 71. Paul Klee, Hatıra halısı (carpet of memory), 1914, (teppich der erinnerung), 1914, karton üzerine, tebeşir ile, suluboya bordürlü, keten zemin üzerine yağlıboya 37.8 x 49,5 cm, Zentrum Paul Klee, Bern.

Erişim adresi: "*Carpet of Memory*" Paul Klee - Artwork on USEUM Erişim tarihi: 20.10.2022

Klee'nin yaşın etkilerine ilişkin simülasyonunun ilk örneklerinden biri, sanatçının 1914 tarihli *Hatıra Halısı* (Görsel 71) eseridir. Karton üzerine monte edilen düzensiz ve yıpranmış bir keten parçasının yüzeyi topraklanmış ardından tebeşir ve yağlı boya uygulanmıştır. Klee'yi açıkça ilgilendiren şey, başlığı ve eserin kirli, yıpranmış görünümü aracılığıyla, esas olarak izleyicinin zaman içindeki varoluş duygusu tarafından şartlandırılan bir eseri deneyimleme tarzını uyandırmaktı. *Hatıra Halısı*'nda bu süre, zaman içinde ve kademeli olarak maddi bozulma yoluyla gerçekleşen, nesnenin orijinal, amaçlanan görünümüne zarar vermiş görünen işaretlerle ifade edilmiştir. Eski bir halıyı çağrıştıran ve insan kullanımından ve doğal çürümeden kaynaklanan aşınmalara maruz kalmış bir nesne tasvir edilmiştir. Nesnenin kaderini ortaya koyan, başlıkla birlikte bu simüle edilmiş gösterge işaretleridir. Klee'nin başlığının ima ettiği şey eski, tanıdık bir nesnenin tefekkür edilmesi, kişiler, olaylar ve deneyimlerle olan ilişkisine dair anıları çağrıştırmasıdır. Klee'nin *Hatıra Halısı*'nın çağrıştırdığı yaş değeri, Alois Riegl'in (1858-1905) konseptinin ötesine geçen bir başka boyuta sahiptir. Riegl için yaş değeri, doğanın yavaş ama yine de kesin, amansız ve karşı konulmaz parçalama deneyimiyle sınırlıydı; bu da fizik ve kimya yasalarının eşit bir sonucu olsa bile, insan kullanımının neden olduğu fiziksel bozulma bu deneyimle ilgili değildir. Bununla birlikte, Klee'nin resminde uyandırdığı yaş belirtileri, bu tür kullanımdan kaynaklananlardır. Bu açıdan, Klee'nin *Hatıra Halısı*'nın etkisi, Walter Benjamin'in *Teknolojik Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* adlı denemesinde ünlü olarak 'aura' terimiyle tanımladığı deneyim türüne daha yakındır. Benjamin'in tanımladığı gibi aura deneyimi, yalnızca bir nesnenin maddi süresini değil, aynı zamanda onun tarihsel tanıklığını da kapsamaktadır (Sallis, 2012: 65-66).

3.2.5. Jackson Pollock



Görsel 72. Jackson Pollock, Mavi direkler: numara 11, 1952, tuval üzerine yağlıboya, sır, cam parçaları ve alüminyum boya, 213x489 cm. NGA, Avustralya.

Erişim adresi: Edit image, resize image, crop pictures and apply effect to your images (artpictures.club) Erişim tarihi: 16.10.2022

Jackson Pollock *Mavi Direkler: Numara 11* eserini yapmaya 1952'de Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Long Island'da dönüştürülmüş bir ahır olan stüdyosunun zemininde çalışarak başlamıştır. Pollock'un resim yapma yöntemi ve kullandığı malzemelerle ilgili ifadeleri Harrison ve Wood'un (2011: 610) kitabında şu şekilde geçmektedir:

...Katı bir yüzeyin direncine ihtiyaç duyarım. Yerde daha rahat ederim. Resme daha yakın hissederim, daha çok parçası olurum onun, çünkü bu şekilde çevresinde yürüyebilirim, dört yandan çalışıp tam anlamıyla resmin içinde olabilirim...

Şövale, palet, fırça vb. o alışılmış ressam aletlerinden uzaklaşıyorum iyice. Sopaları, malaları, bıçakları ve sıvı boya damlatmayı veya kırık cam ya da başka malzeme eklenmiş kumla ağır bir impasto [Koyu renk boyama] yapmayı yeğlerim.

Eser ticari olarak üretilen emaye ve alüminyum boyalar kullanılarak hazırlanan tuvalin büyük bir rulosu üzerine boyanmıştır. Jackson Pollock, parlak renkli ev boyalarının fırlatılmış ve damlatılmış çizgilerini kullanarak Mavi direkleri boyamıştır. Çalışmada ultramarine mavisinin canlı parlaklığı, kadmiyum sarısının derin sıcaklığı, mandalina gibi kırmızımsı bir turuncu, beyazın ince damlaları, kalınlaşmış krema su birikintileri ve siyah

dalgalı çizgileri ve sıçramaları görülmektedir. Bu boyalar, bir hırdavatçıdan teneke kutularda satın alabileceğimiz gibi standart renklerdir. Pollock ayrıca alüminyum parçacıklarından üretilen parlak gümüş renkli bir boya kullanmıştır. Bu gümüş rengi kısa bir boşluk içinde yerini siyah veya çok koyu mavi bir arka plana bırakmakta ve bunun karşısında daha açık renkler parlak bir şekilde göze çarpmaktadır. Sanatçı metalik boyanın sıradan yağlı boya ile birlikte oluşturduğu dokusal kontrasttan heyecan duymuştur. Daha fazla katman eklemeyen önce bazı renkler kurumaya bırakılmıştır. Diğerleri renkler ise tuval üzerinde ıslak üzerine ıslak olarak oluşan yeni katmanlarda boyalar karıştırılmıştır. Renklerin ve Pollock'un ritmik eylemlerinin görünüşte rastgele karıştırılmasının etkisi, resmin tamamında olduğu gibi küçük bir bölümde de eşit bir kaos izlenimi olduğu anlamına gelmektedir. Sekiz yumrulu koyu mavi şerit dikeyden on beş dereceye kadar eğimlidir ve her biri birkaç çarpı ile kesilmektedir. Ağaç gövdelerinde kötü bir şekilde budanmış dallar gibi görünen vuruşlar ya da ilkel merdiven basamakları ya da direklerdeki yırtık pırtık pankartlar (çoğu sağa doğru akar); bu 'direkler', merkezde on dokuz santimetre genişliğinde lacivert dairesel bir desen olduğu gibi en son yerleştirilmiştir. Göz, tuvalin yüzeyine, topaklanmış boya, kırık cam ve güçlü parlak renkler tarafından çekilir veya hareket eder (Noordhuis-Fairfax, t.y.).

3.2.6. Jasper Johns



Görsel 73. Jasper Johns, Bayrak (Flag), 1954-55, kontrplak üzerine monte edilmiş kumaş üzerine çini, yağ ve kolaj, 107.3 x 153.8 cm. MoMA, New York.

Erişim adresi: Jasper Johns. Flag. 1954-55 (dated on reverse 1954) / MoMA Erişim tarihi: 17.10.2022

Jasper Johns *Bayrak (Flag)*, 1954-55 (Görsel 73) çalışmasında yırtılmış gazete parçalarından oluşan bir zemin üzerine yağlı boya ve ardından pigmentli eritilmiş balmumu içeren bir yöntem olan enkaustik⁵⁴ tekniğini kullanmıştır. Bu işi panelleri, boyayı ve boyanın damlamalarını, lekelerini ve fırça darbelerini yakalayan bir pigment ve erimiş balmumu karışımı olan enkaustiği birleştirerek yapmıştır. Johns kumaş şeritlerini ve gazete kağıdını sıcak balmumuna batırmış ve ardından bayrağın kurşun kalemle çizilmiş bir taslağını doldurmak için bunları çarşafa yapıştırılmıştır. Çalışma süreci yüzeyinde kayıtlı bir resim olan *Bayrak*'ın yapıldığı dönemde dışavurumcu jestlerle çelişen maddeselliğe odaklanan bir

⁵⁴ Ayrıca bkz. Sanatta Farklı Malzeme Kullanımıyla İlişkili Teknikler ve Terimler (Ankostik/Enkaustik tekniği)

resim olmuştur. Johns, kariyeri boyunca tekrar tekrar tanıdık formlar (bayraklar, hedefler, sayılar, harfler ve Amerika Birleşik Devletleri haritası) oluşturmak için enkaustic kullanmaya devam etmiştir. Burada gösterilen kırk sekiz yıldız ve kırmızı-beyaz çizgiler, bu çalışmanın yapıldığı yıla ait bir Amerikan bayrağını temsil etmektedir. Johns bu sanat eserini yaptığında Hawaii ve Alaska henüz Amerika Birleşik Devletleri'nin bir parçası değildi ("Museum of Modern Art", 2019).

3.2.7. Jean Fautrier



Görsel 74. Jean Fautrier, Dépouille, 1945, keten üzerine kâğıt ve karışık teknik, 96,52 x 145,42 cm. MOCA, Los Angeles.

Erişim adresi Dépouille • MOCA Erişim tarihi: 20.10.2022

Jean Fautrier, heykeltıraş olmasının avantajını resimlerinde kullanmış ve alçı, kurumuş fırça ve boyanın katmanlaşmış halini kullanarak yoğun dokular elde etmiştir. Alçının katmanlaşmış boyanın oluşturduğu boyutluluk hissi ve kurumuş fırçaların sert izleri çalışmalarında espas yaratmıştır. Sanatçı *Sarah 1943* eserinde tuvale tutkallanmış kâğıt üstüne ıspatula ile uygulanan kalın boya hamuruyla oluşturmuştur. Fautrier daha sonra bu alanları yüzeye cilayla yapıştırdığı renkli pudrayla kaplamıştır. Belki de bu çoğu zaman alan,

zor tekniği, dünyanın durumuyla ilgili duygularını daha güçlü iletilemek için geliştirmiştir (Akçay, 2016: 197-198). Benzer bir uygulamaya ‘deri’ veya ‘insan kalıntıları’ anlamına gelen *Dpouille*’i 1945 başlıklı eserinde karşılaşılmaktadır. Sanatçı eseri katmanlı bir kâğıt yüzeyine sıva benzeri beyaz bir macun sürdükten sonra mavi fira darbeleriyle tasvir edilmiş merkezi şekle pastel tozlar serpererek oluşturmuştur. Resmin kaba, puanlanmış, çatlamış maddesi, her şeyden önce bedenlerin vahşetini tasvir etmektedir (“Moca Museum of Contemporary Art”,t.y.).

3.2.8. Yves Klein



Görsel 75. Yves Klein, İsimless mavi monokrom (IKB 46), 1955, ahşaba monte edilmiş kumaş üzerine sentetik reçine ve kuru pigment boya, 66 x 46 cm.

(Thompson, 2014)

Sanatçı 1955’lerin sonlarına doğru çeşitli renklerde bir dizi monokrom yüzeyler sergilemiştir. 1955’te ise tek renkli yağlı boya tablolarının ilk halka açık gösterimini yaparak yalnızca tek bir renk içeren yeni ve tartışmalı bir soyutlama biçimi sunmuştur. Buradaki ilk

izleyiciler, eserleri yeni bir iç dekorasyon tarzı olarak yorumlamışlardır. Ama bu durum Klein için caydırıcı olmamış, bunun yerine tek renkliliğe daha çok yönelmiş ve sonrasında stilini özgürlüğe açık bir pencere olarak nitelendirmiştir. Klein'in mavi rengiyle ilgili ifadeleri Harrison ve Wood'un (2011:864-865) kitabında şu şekilde geçmektedir:

Mavinin boyutu yoktur, boyutların ötesindedir o, buna karşılık diğer renkler böyle değildir. Onlar psikolojisi öncesi adamlardır, sözelimi kırmızı, ısı saçan bir sahayı varsayar. Bütün renkler kendilerine özgü çağrışımsal düşüncelere yol açar, psikolojik açıdan maddi ya da elle tutulur düşüncelere, buna karşılık mavi en çok göğü ve denizi düşündürür, ama onlar da sonuçta en soyut olan şeyin hakiki görünür doğasıdır.

Bu resimler için Uluslararası Klein Mavisini (IKB) adını verdiği doygun bir deniz mavisini kendi rengini formüle etmek ve patentlemek için bir kimyagerle birlikte çalışmıştır. Rengin maddi dünyayı aşma yeteneğinden memnun olan Klein, kariyerinin geri kalanını bu imza renginde tek renkli tuvaler, kabartmalar, heykeller, mobilyalar ve hatta balonlar yaratarak geçirmiştir. Sanatçı mavi renginin diğer renklerin psikolojik anlamlarında daha derin olduğuna inanmıştır (Harrison ve Wood, 2011:864-865)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

20. Yüzyıl resminde farklı malzeme kullanımları örnek olarak tez yazarının yaptığı uygulama çalışmalarına bu bölümde yer verilmektedir. Bu çalışmalarda karışık teknik kullanılmış ve kağıttan cama ve organik malzemelere kadar çeşitli uygulamalar gerçekleştirilmiştir.

4.1. Kolaj

4.1.1. Kolaj

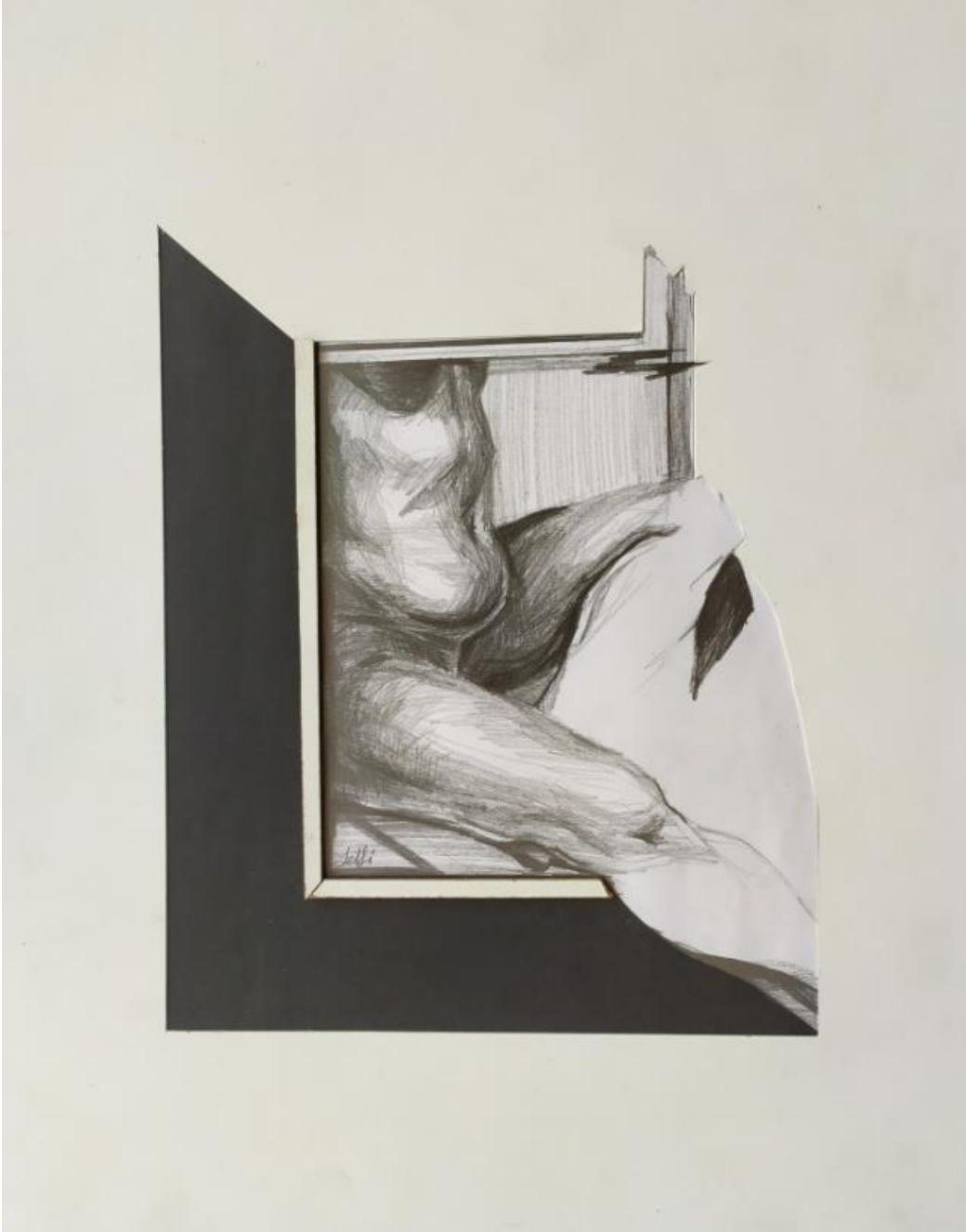
Üst üste dizilmiş kitapların resmedildiği bu çalışma (Görsel 76), baskı mürekkebi verilmiş ve çizim yapılmış kâğıdın bazı bölgeleri kesilerek başka bir kâğıt üzerine yapıştırılmıştır. Kesilmiş bölgelerden arkadaki beyaz kâğıdın görünmesi sağlanmıştır.



Görsel 76. Zelfi Buse Yılmaz, *Kitap*, kâğıt üzerine baskı mürekkebi, füzen, kolaj, 40x60, 2019.

4.1.2. Sınır

Desen çalışmaları, siyah kâğıt ile belli bölgeleri kesilmiş beyaz kâğıdın arasına bazı bölgeleri görünecek şekilde yapıştırılmıştır (Görsel 77, 78, 79). Siyah ve beyaz kesilen kağıtlar ile figürlerin sınırlılıklarını temsil eden asimetrik çerçeve algılaması yaratılmaya çalışılmıştır.



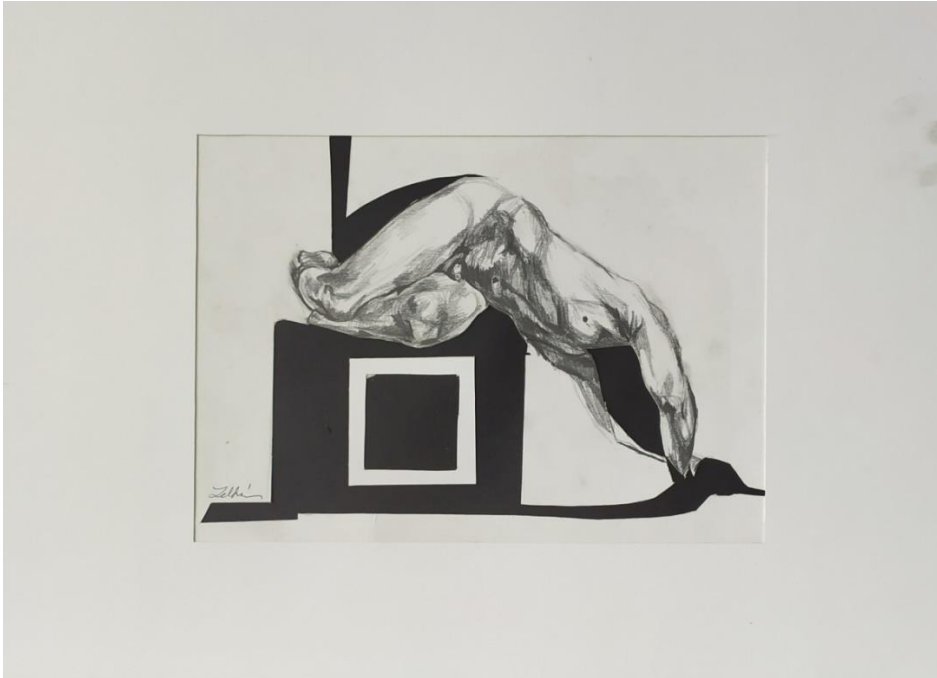
Görsel 77. Zelfi Buse Yılmaz, *sınır*, kolaj, 35 x 25, 2019.

4.1.3. Sınır II



Görsel 78. Zelfi Buse Yılmaz, *sınır II*, kolaj, 35 x 25, 2019.

4.1.3. Sınır III



Görsel 79. Zelfi Buse Yılmaz, *sınır III*, kolaj, 35 x 25, 2019.

4.2. Karışık Teknik

4.2.1. Bant

Tuvale kağıt bant yapıştırılarak üzeri yağ ve terebentin ile inceltilmiş yağlı boya ile boyanmıştır. Maddesel özellikleri sebebiyle bant ve tuval üzerinde yağlı yoğunlukları değişiklik göstermektedir. Deneysel olan bu çalışmada ‘raf’ formunun soyut alternatifleri aranmaktadır. Açık koyunun yanı sıra resmin tek renk kaynağı kağıt banttır. Sarımsı bir veren kağıt bandın renginin zaman içerisinde değişmesi öngörülmektedir.



Görsel 80. Zelfi Buse Yılmaz, *bant*, karışık teknik, 20 x 20, 2018.

4.2.2. İsimsiz

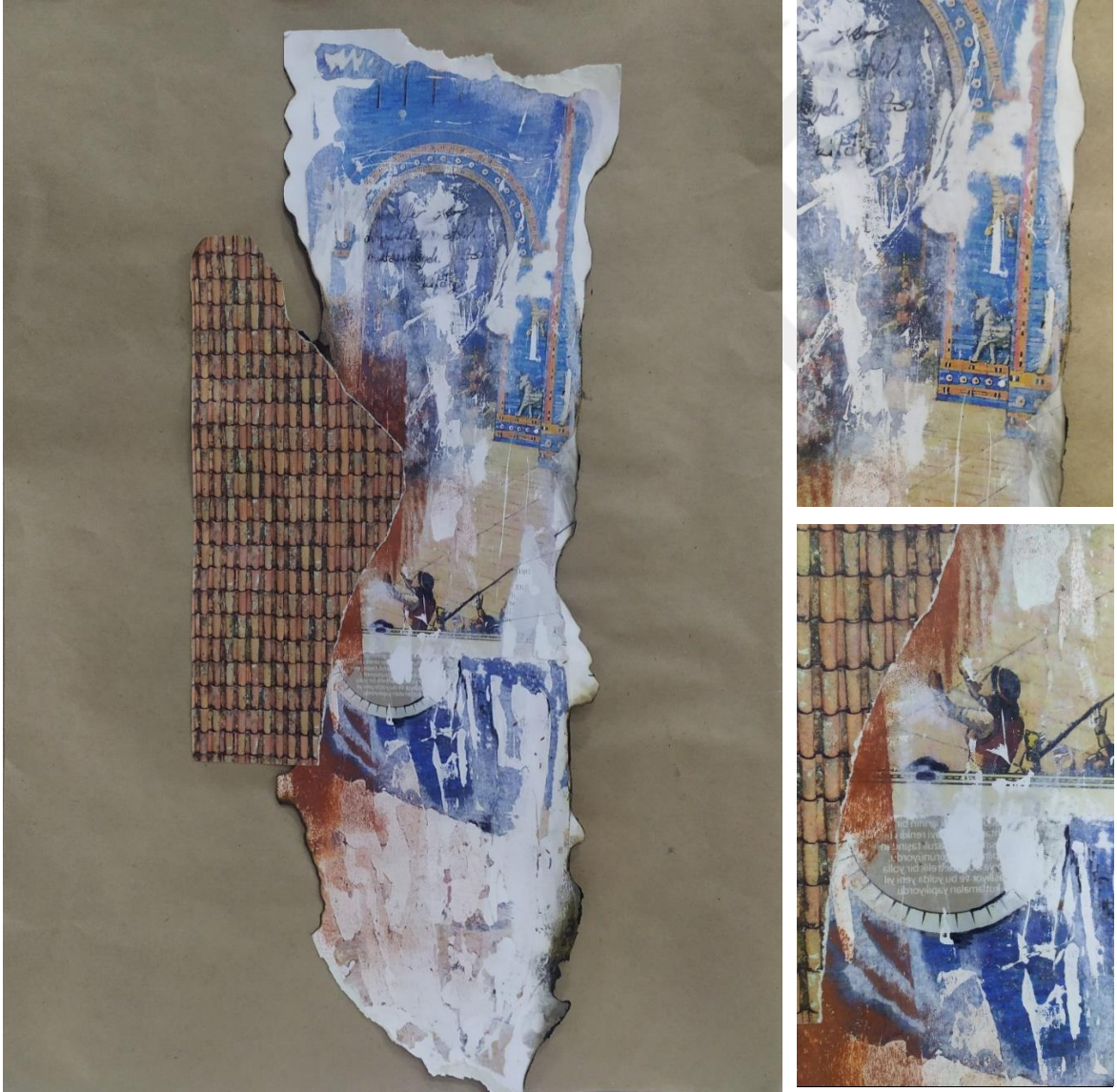
Bu çalışmada (Görsel 81) gazete kağıdı parçaları, baskı mürekkebi kullanılmıştır. Mono baskı olarak yapılan bir çalışma üzerine gazete kağıtları yapıştırılmış ve baskının yatay ve dikey olarak bazı bölgeleri kesilmiş ardından kendi boyutunda başka bir kağıda yapıştırılmıştır.



Görsel 81. Zelfi Buse Yılmaz, *isimsiz*, baskı mürekkebi, kolaj, 50 x 70, 2019.

4.2.3. Çatı

İsimsiz (Görsel 82) çalışmada kağıt üzerine transfer tutkalı ile bir dergide yer alan iki tane görselin birbirine ters yönde transferi yapılmış ve etrafı yırtılmış ardından yakılmıştır. bu yöntemle oluşturulan görsel, sol tarafta desenli yapışkanlı kağıt aracılığıyla kağıda yapıştırılmıştır. bir evin çatısı görüntüsünü veren desenli kağıt transfer yöntemiyle oluşturulmuş görseli hem sabit bir yerde tutmakta hem de birbirlerine ters olarak transfer edilmiş dergi görsellerinin arasında yer alarak her ikisi için de çatı oluşturmaktadır. burada transfer, kolaj ve fümaj tekniği kullanılmıştır.



Görsel 82. Zelfi Buse Yılmaz, çatı, kolaj, 35 x 55, 2022 (sağdaki görseller detay).

4.2.3. İsimsiz

Bu resimde (Görsel 83) yağlı boya dışında ayna efekti veren gümüş rengi spreyci kullanılmıştır. Yağlı boyanın hakim olduğu bu çalışmada organik ve geometrik formların zıtlıkları kullanılmıştır. Doğa ve kitap rafları olan bu formlar neredeyse aynı derece dinamik bir yapıdadır ki bu da bilgi ve doğa ilişkisinin yapısını ifade etmektedir. Resmin üst bölgesinden orta bölgesine kadar yayılan dikey kitaplar ve onları organize eden yatay dikey raflar yer almaktadır. Resmin orta kısmında resmedilmiş orta sertlikte ve organik yapıdaki kayalar aşağıya kadar uzanmaktadır. Resmin alt kısmında yer alan organik yapıdaki diğer öğelere göre daha hassas bitkiler ise onlara göre daha ısrarcı yapıdadır. Resmin ikincil isimlendirmesi Word uygulamasının ‘alternatif metin bul’ seçeneğinden ortaya çıkan ‘metin, sahne, raf, market içeren bir resim’ kelimelerinden türetilmiştir.



Görsel 83. Zelfi Buse Yılmaz, isimsiz (sahnedeki rafların arasında yapılan alışverişin metni), TÜYB, 2019.

4.3. Organik ve Farklı Malzeme Çalışmaları

4.3.1. Bitki ve Kitaplık

Bitki ve kitaplık (Görsel 84) resmimde yağlı boya, metal ve çeşitli bitkiler kullanılmıştır. Yağlı boya resmedilmiş kitapların arasında yapıştırılan metaller raf işlevi görmektedir. Yansıtma özelliği olan metaller izleyicinin kendisini raf konumunda görebilmesi için yerleştirilmiştir. Buradaki amaç kişinin bilginin organizasyonundaki rolünün önemine dikkat çekmektir. Alberte Manguel kitapları için seçtiği yerin seçimlerini yeniden biçimlendirdiğini ve bir kütüphanede hiçbir rafın boş kalmadığını ifade etmiş, doğa gibi kütüphanelerinde boşluktan nefret ettiğine dikkat çekmiştir (Manguel, 2008). Bu ifadeler kitap raflarının yapıldığı birçok çalışma için tetikleyici niteliktedir. İnsan doğada var olan bilginin ortaya çıkarılmasında ve organize edilmesin aktif rolde olmuştur. Fakat ikisi arasındaki karşılıklı dinamik ilişki yadsınamaz niteliktedir. Bilgi de insanın keşfi doğrultusunda bilgiyi organize etmesinde etken bir konumdadır. Raftaki kitaplar bunun yansıması gibi görülebilmektedir. Bilgi ile kurulmaya çalışılan bu bağlantılar tüm kitap rafları resimlerinde doğanın veya bitkinin kendisinin kullanılmasıyla güçlendirilmeye çalışılmıştır.



Görsel 84. Zelfi Buse Yılmaz, bitki ve kitaplık, karışık teknik, 20 x 20, 2021(sağdaki görsel detay).

4.3.2. Kuş

Kitap rafları çalışmalarına bitkinin kendisini ekleme gereksinimi duyulmuştur. Bu gereksinim sebebiyle *Kuş* (Görsel 85) resminde soyut bir yaklaşımla deneysel bir uygulama gerçekleştirilmiştir. Yağlı boya üzerine kurumuş yağlı boya artıkları, MDF parçaları, küçük bitki dalları ve bitki yapıştırılmıştır. Sprey ile uygulanan reçine bitkiyi sabitlemek için kullanılmıştır.

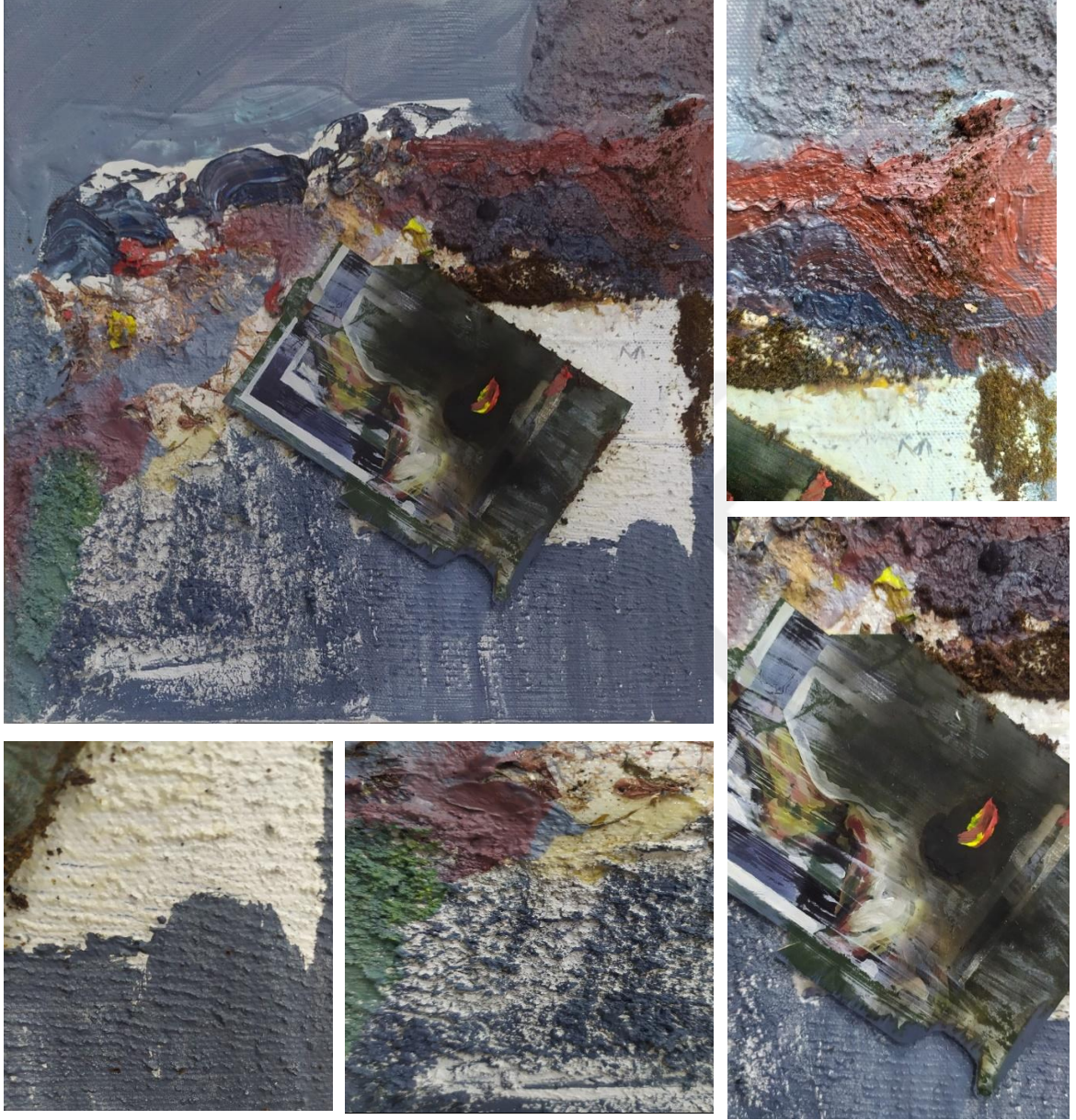


Görsel 85. Zelfi Buse Yılmaz, kuş, karışık teknik, 35 x 50, 2019.

4.3.3. Açık hava

Açık hava çalışmasında (Görsel 86) hem doku oluşturulmuş hem de montaj ve fümaj tekniği uygulaması gerçekleştirilmiştir. Gesso kahve taveleri ile karıştırılarak tuvalin üzerine sürülmüş ve bazı bölgelerine tarakla (sol alt detay) müdahale edilerek izler oluşturulmuştur. Daha sonra üzeri yağlı boya ile boyanmış ardından tuvalin ortasına karton üzerine yağlı boya ile yapılmış ve fümaj tekniği uygulanmış bir figür resmi yapıştırılmıştır

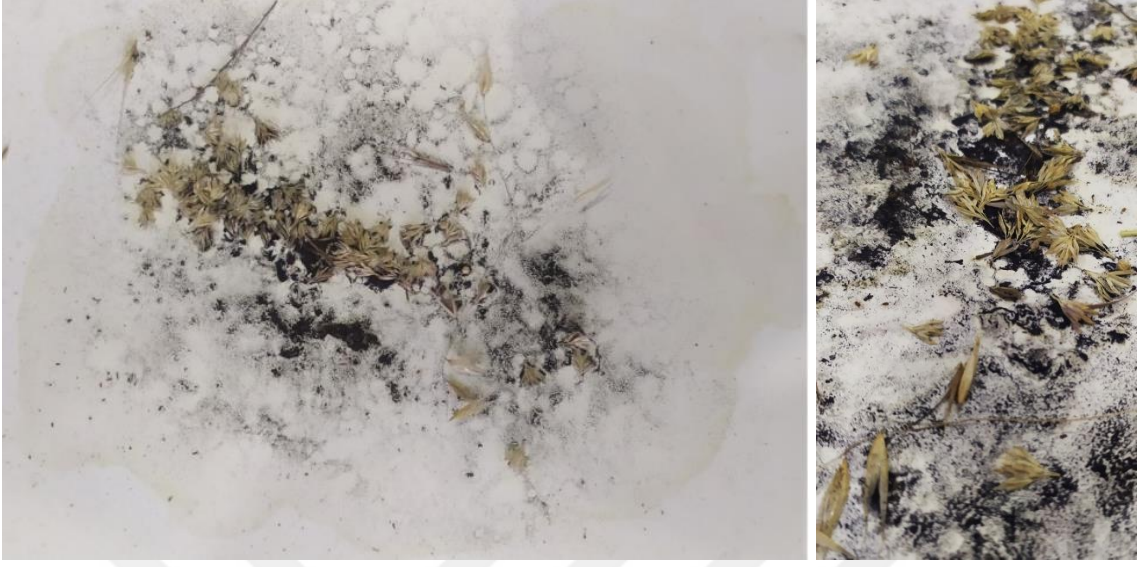
(sağ alt detay). Resmin ismi Word uygulamasının ‘alternatif metin bul’ seçeneğinden ortaya çıkan kelimelerden türetilmiştir.



Görsel 86. Zelfi Buse Yılmaz, açık hava, karışık teknik, 25 x 25, 2022 (detay).

4.3.4. İsimsiz

Bu resimde (Görsel 87) bitkiyi kullanmanın olanaklarının araştırıldığı deneysel bir çalışmadır. Görsel 84’deki koyu renkli bitkinin kağıt üzerine birkaç defa vurulmasıyla ortaya bitki tozları kağıt üzerine dökülmüştür. Biraz sarı renkteki bitkinin parçaları rastgele kağıt üzerine serpilmiştir. İkisini de sabitlemek için sprej ile reçine uygulanmıştır.



Görsel 87. Zelfi Buse Yılmaz, *isimsiz*, karışık teknik, 35 x 50, 2021. (sağdaki görsel detay).

4.3.5. Yiğın

Yiğın (Görsel 89) çalışmasında bitki ve kahve taveleri kullanılmıştır. Kahve tavelerini kağıt üzerine sabitlemek için sıvılaştırılmış tutkal kullanılmıştır. Bitkilerin katılaştırılması için sprej ile reçine uygulanmıştır. Kahve, doku oluşturmak için kullanılmış bitkilerin ise doku, renk açısından kendi aralarındaki espas olanakları araştırılmıştır.



Görsel 88. Zelfi Buse Yılmaz, yığın, karışık teknik, 35 x 26, 2022. (sağdaki görseller detay).

4.3.6. Bitki

Bitki (Görsel 89) çalışmasında bitki, metal ve kahve taveleri kullanılmıştır. Bitkiler ve aralarına yerleştirilmiş metaller tutkal ile yapıştırılmıştır. Kahve tavelerini kağıt üzerine sabitlemek için sıvılaştırılmış tutkal kullanılmıştır. Bitkilerin katılaştırılması için spreyle uygulanmıştır. Kahve, kağıt, metal ve bitki olan dört maddenin plastik uyumluluk olanakları araştırılmıştır.



Görsel 89. Zelfi Buse Yılmaz, bitki, karışık teknik, 35 x 55, 2021. (sağdaki görseller detay).

4.3.7. İsimsiz

Bu çalışmada (Görsel 90Görsel 89) bitki, ayna spreyi uygulanmış cam ve kahve telveleri kullanılmıştır. Kağıt üzerine cam ardından bitkiler ve kahve telveleri tutkal ile yapıştırılmıştır. Kahve telvelerini kağıt üzerine sabitlemek için sıvılaştırılmış tutkal kullanılmıştır. Bitkilerin katılaştırılması için sprej ile reçine uygulanmıştır. Kahve ve bitkinin plastik uyumluluk olanakları ve ayna efekti veren camın bunlar üzerindeki yansıtma efektinin etkisi araştırılmıştır.



Görsel 90. Zelfi Buse Yılmaz bitki, karışık teknik, 35 x 55, 2021. (sağdaki görsel detay).

4.3.8. Bez

Bez (Görsel 91) çalışmasında mukavva üzerine belli şekiller verilerek yerleştirilen bez sıvılaştırılmış tutkal aracılığıyla sabitlenmiştir. Kurumuş yağlı boya artıkları mukavva üzerine yerleştirilmiş ve tutkallı sabitlenmiştir. Sarı olan bölgeler yağlı boya ile karıştırılmış kahve telvesi ile boyanmıştır. bu çalışmada öncelik kumaşın görsel etkisini deneyimlemek olmuştur. Kumaşın yarattığı üç boyutlu etki gölgelerden ve bu gölgenin düştüğü kahve telvesiyle boyalı bölgelerin rengini değiştirmesinde görülebilmektedir. Dolayısıyla üç boyutlu etki yaratabilen dokular ile resim yapıldığında formun hacmini vermek için ton değerine değil bir noktadan verilecek ışığa ihtiyaç duyulmaktadır. Dokuların ışığın yönüne bağıntılı olarak yarattığı gölge etkisi hem kahve tavelerinde, hem atık boya parçalarında hem de kumaşta ortaya çıkmaktadır.



Görsel 91. Zelfi Buse Yılmaz, Bez, karışık teknik, 15 x 23, 2022. (sağdaki görseller detay).

4.3.9. Birkaç Portre

Bu çalışma tuval üzerine yağlıboya, tutkal ve ayna ile yapılmıştır. Daha önceki çalışmalarda metal kullanılarak elde edilmek istenen yansıma efektinin yerine burada kitap raflarının olması gereken yerlere ayna yerleştirilmiştir. Bu çalışmada rafların kitapları organize etme, barındırma, taşıma gibi niteliklerini kişinin bilgi olan ilişkisiyle özdeşleştirmek amaçlanmıştır ve bu doğrultuda ayna kullanılmıştır. Tutkal sadece yapıştırmak için değil doku oluşturmak için de kullanılmıştır. Ayna kullanmanın problem durumu öngörülemeyen renklerin sürekli çalışmaya dahil olması olmuştur. Bu doğrultuda resimdeki renk ve açık koyu değerleri sürekli olarak değişmektedir. Bu değişiklik, resme hangi konumdan bakıldığına; resmin önünden nelerin veya hangi renklerin geçtiğine; aydınlatmanın etkisine veya aydınlatmanın ara ara kesilmesine kadar değişkenlerden

oluşmaktadır. Kavramsal olarak bilgiye bakış ile eşleşebilecek olsa dahi kompozisyon oluşturmak birçok şeyi hesaplamayı gerektirmektedir.



Görsel 92. Zelfi Buse Yılmaz, birkaç portre, karışık teknik, 25 x 25 cm. 2022.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ

19. yüzyılın sonunda basın alanında yaşanan refah, basın özgürlüğünün önünün açılması, baskı makinelerinin gelişmesi ve ucuz kâğıt üretilmesi farklı düşüncelerin yayımlanmasını ve yaygınlaşmasını mümkün kılmıştır. Bu gelişmeler küçük dergi yayınlarında ve Avangard Sanat manifestolarında görülebilmektedir. Basımın düşüncüyü veya söylemi hızlı bir şekilde kitlelere ulaştırılması, toplumsal ve siyasal bakış açılarının ifadesinin yaygınlaşması, kolektif söylemlere izin vermesi bakımından düşünsel olarak sanat eserlerinin içeriklerine ve dolaylı bir faktör olarak malzeme seçimi ve kullanım biçimine etki etmektedir. Bunun yanı sıra ilerleyen basım teknikleriyle artan afişler ve kâğıt çeşitleri sanat ögesi olarak malzeme kullanımlarına direkt etki etmiştir. Bu etkiler 20. yüzyılın başlarında Sentetik Kübizm ve Dada akımlarında kolaj tekniğinde kendi göstermiş kendinden sonraki Pop Sanat gibi sanat akımlarında değişen içerikleriyle kullanılmaya devam etmiştir.

Kolaj tekniğinde kâğıt, gazete, vinil kumaş, afiş, fotoğraf, ambalaj gibi malzemeler kullanılmıştır. Resimde malzeme kullanımıyla birlikte heykel teknikleri ve terimleri de eserlerde kullanılmaya başlanmıştır ya da yeni teknik ve terimlere ihtiyaç duyulmuştur. Eklenti tekniğiyle yağlı boya karıştırılabilen çeşitli dokuların elde edilmesini sağlayan malzemelerden kolaj malzemelerine ve günlük kullanım nesnelere kadar çeşitli malzemelerin resme eklendiği uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Nesnelere birleştirilmesini gerektiren bu gibi uygulamalar hem boyut hem de teknik anlamda heykelle yakın ilişki içinde olmuştur. Resmin sınırlarını zorlayan bu durum tuvalden çıkmaya başladığının göstergelerini assemblajlar ve rölyefler (resim-heykel arası kabartmalar) üzerinden göstermektedir. Tatlin'in ve Dada sanatçılarının çalışmalarında üretilen rölyeflerde çeşitli malzemelerin kullanılmasının yanı sıra eserin yüzey ile ilişkisi irdelenmiş yüzey mekân duvarı yüzey halini almıştır. Tatlin malzeme niteliklerini birbirleri arasında diyalog olarak düzenlediğinde malzeme, içeriğin oluşmasında etkin bir rol üstlenmeye başlamıştır. Dadada ise ahşap, alçı ve bir araya getirilen atık malzemeler ile gerçekleştirilen rölyefler görülmektedir. Bu uygulamalarda da gerçekleştirilen eklenti tekniği geniş bir kullanım alanına sahip olsa da malzemelerin türlerine ve uygulanma biçimlerine göre yeni teknikler ve terimler gelişmeye başlamıştır. Bazı teknikler ise uygulanma biçimine göre kendi içlerinde de ayrılmaya başlamıştır. Örneğin kolaj kendi içinde fotoğraflarla yapılan kolajlar

için 'fotomontaj', imgelerin ve sözcüklerin kullanıldığı, rastlantıya dayanan kollektif kolaj için 'cadavre exquis', ahşap, metal ya da cam bir yüzeye kesilmiş kâğıt parçaları yapıştırılarak yapılan resimler için 'dekupaj' ve önce üst üste yapıştırılıp renkli kâğıt, afiş, broşür gibi farklı malzemelerin bazı yerlerinin kesilip çıkartılmasıyla oluşturulan kompozisyonlar için 'dekolaj' teknikleri şeklinde ayrılmaktadır. Kullanılan malzemelerin farklılığı yada uygulama biçimindeki farklılık sebebiyle yeni terimlerle ifade edilmiştir.

20. yüzyılda malzeme kullanımları nesnelere kadar uzanmış ve seçimlerinin nasıl yapıldığı da ayrıca önemli bir hale gelmiştir. Rastgele seçilen, seçilen bulunmuş nesne, hazır nesne sanat nesnesi olarak kullanılmıştır. Gerçeklik olgusunun yeniden kavranmasını amaçlayan Yeni Gerçekçilik akımının sanatçıları ise genellikle atık ve buluntu nesnelere kullanılmışlardır. 1960'lerde Minimalist akım sanatçıları gündelik endüstriyel malzemeleri yapı-endüstri pazarlarından temin çeşitli malzemeleri nesne-mekân bağlamında, mekânsal ilişkiler kurarak sergilemişlerdir. Kavramsal Sanatta sanat nesnelere metinler veya olgular doğrultusunda sanat eserini anlam ve amaç açısından yeniden tanımlamaya tabi tutan zihinsel süreçlerle ele alınmıştır. Funk Art'ta malzemelerin tuhaf bir şekilde birleştirildiği ve kötü beğenin düşünülmesi sanat eserleri üretilmiştir.

Farklı malzeme kullanımları nesnelere organik malzemelere ve canlılara kadar çeşitlenmektedir. Arte Povera akımında gelip geçici, atık, ağaç gövdesi, toprak, çalı çırpı gibi doğal malzemeler kullanılmış ve hatta meyvelerden canlılara, hayvanlara kadar çeşitlenmiştir. Zamanla oluşacak tahribat doğal bir süreç olarak kabul edilmiş ve farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılmıştır. BioArt sanat pratiğinde canlı dokular, bakteriler, canlı organizmalar ilgilenilmiş laboratuvarlarda ya da sanatçı stüdyolarında üretimler gerçekleştirilmiştir. Yeni Dışavurumculuk akımında tuval resmine ve boyaya dönüş yapılmıştır. Anselm Kiefer tarih, mit, simya ile güncel arası ilişkiyi malzeme aracılığıyla meydana getirdiği başkalaşım ile kurmuş ve fermantasyonu kullanarak maddenin kalıcılığını değil süreçteki dönüşümünü önemli kılmıştır.

Postmodern Sanat anlayışları resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir. Bu doğrultuda sanatçılar kendilerinden önceki çeşitlenen malzemeler ve teknikleri de kullanmışlardır.

Elektrik, radyo-televizyon gibi elektronik aletler sanatta da kullanılmaya başlamıştır. Video ve Dijital Sanat ise enstalasyonlarda da olduğu gibi izleyiciye çok algılı bir deneyim sunmaktadır. Bilgisayarlar, tabletler ve telefonlar resim gibi görüntü oluşturmak amacıyla kullanılmaya başlanmış ve sanatta teknoloji hem izleme hem de üretme aşaması için yeni bir ortam sunmuştur.

Doku için malzeme kullanımlarında ise biri araç olarak diğeri doku için tuvale yapııştırılan farklı malzemelerden oluşan uygulama biçimleri vardır. Araç olarak kullanılan malzemeler eserin bitmiş halinde görünür olmamakla beraber fırça gibi işlev görmektedir. Bunlar frotaj, fümaj, kollagrafi, parsemaj, grafik, raklaj teknikleri ile uygulanan şablonlar ya da boyayı yüzeyden kazımaya yardımcı olan gereçlerden oluşmaktadır. Doku için kullanımlarında ise boyaya karıştırılan malzemeler ya da tuvale direkt uygulanabilen malzemeler kullanılmıştır.

20. yüzyıl sanat anlayışlarında malzemeler günlük kullanım nesnelere organik maddelere, canlılara ve teknolojik aletlere kadar çeşitlenmiştir. Kolaj tekniğiyle başlayan farklı malzemelerin bir araya getirilmesi çeşitli günlük kullanım malzemelerine kadar uzanmış ve assemblajlar ve rölyefler resmin sınırlarından dışarı çıkmaya başlamıştır. Mekân duvarı yüzey halini almış ve sergi mekânı ile kurulan ilişkilere kadar genişlemiştir. Malzemelerin nitelikleri ifadeyi yansıtmada içerik kadar önemli hale gelmiş ve sanat nesnesi halini almasıyla içeriğin kendisi olmuştur. Malzemeler, atık malzemeler, günlük kullanım nesnelere, endüstriyel ürünler veya üretimler estetik değer kazanmıştır. 20. yüzyılda organik malzemeler, canlılar, canlı dokular, canlı organizmalar, hayvanlar sanat ögesi haline gelmiştir. Eserin kalıcılığı önemsizleşmiş kimyasal reaksiyonlar, tahribat, fermantasyon hem eser üretim sürecini izlenebilir kılmış hem de eserin bitiminden sonra da kendini oluşturmaya devam etmesine olanak sağlamıştır. Radyo, televizyon ve bilgisayar sanat eseri üretimde hem içerik hem de medyum olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sanatçı eli eser üretim süreci için önemini kaybetmeye başlamış, sanatçı elinin müdahalesi olmadığı ve dış bir etkenin müdahalesinin olduğu üretim anlayışı önem kazanmıştır. Dijital Sanat, hem fiziksel ortam oluşturulabilecek sanat eserlerine katkı sağlamış hem de etkisinin en çok 21. yüzyılda görüldüğü yeni bir sanat ortamı sunmuştur. 20. yüzyılın başlarında sanatçı elinden çıkışın 21. yüzyılda Dijital Sanat ortamında da kendini gösterdiği görülmektedir. 21. yüzyılda kodlama, sanat medyumunu olarak kullanılmış ve Dijital Sanat'ta çeşitli sanat üretme

olanakları sunmuştur. Bununla beraber günümüzde resim ve 20. yüzyılda farklı malzemeler ile üretilen eserler yani fiziksel ortamda bulunan sanat aktiviteleri de devam etmektedir. Günlük hayat ve sanal ortam ilişkisine benzer bir yapı sanat için; dijital ortam ve fiziksel ortamda da görülmektedir. Sanal olanla fiziksel olan sanat üretimlerinin etkileşimi online müzayedeler, dijital ortamdan fiziksele aktarılan 3D baskılar ve fiziki ortamdan dijitale aktarılan dijital ikiz nesnelere üzerinden gözlemlenebilmektedir. Fiziksel olanla dijital olan sanat üretimleri bir noktada birbirine gereksinim duymaktadır. Dünyanın dijital ikizi için devam eden çalışmalar gerçekleştiğinde fiziksel ortamdaki üretimlerin azalması ama bununla birlikte prestij kazanması öngörülebilir. Kullanılan malzemeler dijital platformda yinelenebilir. Tüm bunlarla birlikte günümüzde Dijital Sanat'ta gerçekleşen uygulamaların yanı sıra resim ve 20. yüzyılda sanat alanında gerçekleşen üretimler de varlığını sürdürmektedir. Bu çalışmada bir eseri, resim olarak adlandırmak yerine sanat eseri olarak adlandırılmasına yönelen aşamalar; 20. yüzyıl akımlarında farklı malzeme kullanımı üzerinden açıklamaya çalışılmıştır. Farklı malzeme kullanımının sonucu olarak yüzey ilişkisi, sanatçı elinin önemsizleşmesi, kavramların önem kazanması, sanat eseri ve sanatçı niteliklerinin yinelenmesi, medyumların değişmesi gösterilebilmektedir. Bu tez çalışmasının, bahsi geçen bağlamlar doğrultusunda 20. yüzyıl resim sanatında malzeme kullanımı konusunda literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda çağımızın dijital malzemelerini imleyerek sanatta yeni bir devrin başlangıcına dikkat çekmektedir.

KAYNAKÇA

- Adams, B. (2004). "Schad's Way". *Art in Amerika*, 92(4), 105-109. Erişim 08 Ağustos 2022, <https://eds.p.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=3&sid=f8fa3b04-f16c-4f5c-87bc-3298e265c359%40redis&bdata=Jmxhbmc9dHImc2l0ZT1lZHMtbGl2ZQ%3d%3d#AN=edselec.2-52.0-60950532696&db=edselec>
- Akagündüz, Ü. (2016). "Sanayi Devrimi ve Sanayileşme". İsmail Güven ve Ümit Akagündüz (Ed.) içinde, *Uygarlık Tarihi* (s. 422-431). Pegem Akademi: Ankara. Erişim 10 Kasım 2022 https://www.researchgate.net/publication/233960519_Sanayi_Devrimi_ve_Sanayileşme
- Akçay, A. A. (2016, 1). "Alberto Burri ve Jean Fautrier'nin Malzeme Kullanımı". *The Journal of Social Sciences*, 9(9), 192-200. (Doi:10.16990/SOBIDER.3313)
- Antmen, A. (2008). *20 yy Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayınları: İstanbul.
- Apollinaire, G., Eimert, D., ve Podoksik, A. (2014). *Cubism*. Parkstone International.
- Art4arte (2012). *Alberto Burri*. Erişim 19 Ekim 2022, <https://art4arte.wordpress.com/tag/alberto-burri/>
- Artsy (t.y.). *Arman Artérioscclérose, 1961*. Erişim 11 Kasım 2022, <https://www.artsy.net/artwork/arman-arteriosclerose>
- Artsy (t.y.). *Robert Rauschenberg*. 18 Ekim 2022, <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-trophy-i-for-merce-cunningham>
- Artun, A. (2010). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Artun, A. (2012). *Cobra*. E-skop. Erişim 20 Ekim 2022, <https://www.e-skop.com/skopbulten/cobra/806>
- Artun, A. (2015). *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- Aspen Art Museum (2017). *Julian Schnabel Plate Paintings 1978–86*. Erişim 11 Ekim 2022, [Julian Schnabel Plate Paintings: https://cdn.filepicker.io/api/file/iQXpjZ3EQpiN8XDPeQgE?&fit=max](https://cdn.filepicker.io/api/file/iQXpjZ3EQpiN8XDPeQgE?&fit=max)
- Atalay, M. C. (2014). "Andre Masson Resimlerinde Kaligrafik Eğilimler". *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(3), 27-38. Erişim 12 ekim 2022, (99+) ANDRE MASSON RESİMLERİNDE KALİGRAFİK EĞİLİMLER | Prof.Dr. Mustafa Cevat Atalay - Academia.edu

- Avivi, A. (2012, Haziran). *Between Dada and Architecture: Marcel Janco in Zurich and Bucharest, (1916-1939)*. Thesis. University of California, UC Riverside.
- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990*. Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Bottinelli, G. (2001). *Jannis Kounellis, untitled 1968*. Tate. Erişim 10 Ekim 2022, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kounellis-untitled-t07074>
- Braque, G. (1992). "Thoughts on Painting". C. Harrison içinde. *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas* (s. 209-210). Blackwell Publishing: Londra.
- Casciato, M., Fox, G., ve Rochester, K. (t.y.). "*Learning with Itten*," *Bauhaus: Building the New Artist*. The Getty Research Institute. Erişim 10 Ekim 2022, https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/matter_materials/itten/
- Cempellin, L. (2018). *The Ideas, Identity and Art of Daniel Spoerri: Contingencies and Encounters of an 'Artistic Animator.'* Vernon Press. Erişim 11 Kasım 2022, <https://eds.p.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/ZTAwMHh3d19fMjE3NDEyNF9fQU41?sid=4fc22cbf-711c-4d1f-8999-7cbccdec431%40redis&vid=0&format=EB&rid=1>
- Collins, J. (2007). *Sculpture Today*. Phaidon: Çin.
- Cottington, D. (2019). *Avangard*. Nursu Öрге, (çev.) Dost Kitabevi: Ankara.
- De Sarthe. (t.y.). *Manolo Millares - Antoni Tàpies: An Informel Step*. Erişim 25 Ekim 2022, <https://www.desarthe.com/fr/expositions/manolo-millares-antoni-tapiés-an-informel-step.html>
- Dickerman, L. (2005). *Dada: Zürich, Berlin, Hannover, Köln, New York, Paris*. Washington, ABD: D.A.P./Ulusal Sanat Galerisi. Erişim 15 Haziran 2022, https://monoskop.org/images/d/d5/Dada_Zurich_Berlin_Hannover_Cologne_New_York_Paris_2005.pdf
- Dickerman, L. (2005, Kasım). "Zurich Dada". L. Dickerman içinde, *Dada : Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris* (s. 19-83). D.A.P./Ulusal Sanat Galerisi: Washington, ABD. Erişim 15 Haziran 2022, https://monoskop.org/images/d/d5/Dada_Zurich_Berlin_Hannover_Cologne_New_York_Paris_2005.pdf
- Dietrich, D. (2005). *Dada: Zürich, Berlin, Hannover, Köln, New York, Paris*. L. Dickerman içinde, *Dada: Zürich, Berlin, Hannover, Köln, New York, Paris* (s. 155-213).

- D.A.P./Ulusal Sanat Galerisi: Washington, ABD. Erişim 15 Haziran 2022, tarihinde https://monoskop.org/images/d/d5/Dada_Zurich_Berlin_Hannover_Cologne_New_York_Paris_2005.pdf
- Doherty, B. (2005). "Berlin Dada". D. L. içinde, *Dada: Zürich, Berlin, Hannover, Köln, New York, Paris* (s. 84-153). D.A.P./Ulusal Sanat Galerisi: Washington, ABD. Erişim 15 Haziran 2022, tarihinde https://monoskop.org/images/d/d5/Dada_Zurich_Berlin_Hannover_Cologne_New_York_Paris_2005.pdf
- Erden, E. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. Hayalperest Yayınevi: İstanbul
- Eroğlu, Ö. (2014). *Dada*. Tekhne Yayınları: İstanbul.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü*. Firdevs Candil Çulcu (çev.). Hayalperest Yayınevi: Çin.
- Field, K. (2014, 11 6). *MapCarte 310/365: Alighiero Boetti'den Mppa, 1971-1994*. ICA Commission on Map Desing Erişim 24 Ekim 2022, <https://mapdesign.icaci.org/2014/11/mapcarte-310365-mappa-by-alighiero-boetti-1971-1994/>
- Gilot, F. (1965). *Life with Picasso*. McGraw-Hill: New York:.
- Google Arts adn Culture. (t.y.). *Portrait Relief of Claude Pascal*. Erişim 12. Ekim 2022, <https://artsandculture.google.com/asset/portrait-relief-of-claude-pascal-yves-klein/GAE3bPrdyuOpXw?hl=tr>
- Gough, M. (1999). "Faktura: The making of the Russian avant-garde" RES: Anthropology and Aesthetics (36) 32-59. Erişim 10 Haziran 2022, [Gough_Maria_1999_Faktura_The_Making_of_the_Russian_Avant-Garde.pdf](https://monoskop.org/Gough_Maria_1999_Faktura_The_Making_of_the_Russian_Avant-Garde.pdf) (monoskop.org)
- Görenek, G. (2020, Aralık). "Modern Sanat". *JOMOPS*, 1(2), 10-22. (doi:10.47333/modernizm.2020265881)
- Guggenheim (t.y.). *László Moholy-Nagy, B-10 Space Modulator*. Collection Online. 10 Ekim 2022, <https://www.guggenheim.org/artwork/2991>
- Guggenheim (2016). *Moholy-Nagy and Photographic Processes*. Erişim 10 Ekim 2022, <https://www.guggenheim.org/video/moholy-nagy-and-photographic-processes>
- Harris, B., ve Zucker, S. (2015, Ağustos 9). *Pablo Picasso, Still Life with Chair Caning*. 10 Nisan 2021, Smarthistory: <https://smarthistory.org/picasso-still-life-with-chair-caning/>

- Harrison, C., ve Wood, P. (Ed.). (2011). *Sanat ve Kuram 1920-2000: Değişen Fikirler Antolojisi*. Sabri. Gürses, (çev.) Küre Yayınları: İstanbul.
- Haxthausen, C. W. (2014). "Paul Klee, Wilhelm Hausenstein, and "the Problem of Style"". *Kritische Berichte*, 42(1). (Doi: <https://doi.org/10.11588/kb.2014.1.78044>)
- Heartney, E. (2013). *Art & Today*. Phaidon: Çin.
- Hoffman, B., ve Horn, G. V. (2021). *Macaulay Library*. Erişim 12 Aralık 2022, <https://www.macaulaylibrary.org/2021/06/22/behind-the-scenes-of-sound-id-in-merlin/>
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. İnkılap: İstanbul.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*. Firdevs Candil Erdoğan (çev.) Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- İdeaport (2021). *Dijital İkiz Çalışma Grubu Çıktısı - 1*. Erişim 12 Aralık 2022, <https://www.ideaport.org.tr/img/blog/61d2a77d91978.pdf>
- Kaya, S. (2010). "Rus Dış Politikasında Batı Karşıtlığının Düşünsel ve Tarihsel Gelişimi". *Gazi Akademik Bakış*, 4(7): 41-77.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ütopya Yayınevi: Ankara.
- Kılıç, L. (2011). "Durağan ve Hareketli Görüntünün Öyküsü". T. F. Uçar içinde, *Görsel Kültür* (s. 103-132). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. Erişim 27 Ekim 2022, https://www.academia.edu/10779061/ANADOLU_%C3%9CN%C4%B0VERS%C4%B0TES%C4%B0
- Koddenberg, M. (2009). *Chiristo and Jeanne Claude/Surfaces d'Empaquetage and Cratères*. Chiristo and Jeanne Claude: Erişim 9 Ekim 2022, <https://christojeanneclaude.net/artworks/surfaces-and-crateres/#.Uys2mo6g4Zs>
- Kriebel, S. (2005). "Cologne Dada". L. Dickerman içinde, *Dada: Zürich, Berlin, Hannover, Köln, New York, Paris* (s. 214-275). D.A.P./Ulusal Sanat Galerisi: Washington, ABD. Erişim 16 Haziran 2022, https://www.amazon.com/Dada-Zurich-Berlin-Hannover-Cologne/dp/1933045205/ref=sr_1_6?keywords=dada&qid=1668049624&sr=8-6
- Kuenzli, R. (2015). *Dada*. Phaidon: Hong Kong.
- Kunsthau Zürich (2007). *La Mise au tombeau des oiseaux et papillons*. Online Collection. Erişim 22 Haziran 2022, <https://collection.kunsthau.ch/en/collection/item/353/>
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. Cevat. Çapan ve Sadi Öziş (çev.) Remzi Kitapevi: İstanbul.

- Manguel, A. (2008). *Geceleyin Kütüphane*. Dilek Şendil, (çev.) Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Marx, K., ve Engels, F. (2008). *Kominist Manifesto*. (Seçkin. Selvi, ed.), Celal. Üster, ve Nur. Deriş, (çev.) Can Sanat Yayınları: İstanbul.
- Melting Refik Anadol (2021). *Melting Memories*. Erişim 12 Aralık 2022, <https://refikanadol.com/works/melting-memories/>
- Mcllhagga, S. (2020, 10). *Nam June Paik Predicted the Future by Melding Art and Technology*. Art. Erişim 25 Kasım 2022, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-nam-june-paik-predicted-future-melding-art-technology>
- Museum of Contemporary Art. (t.y.). *Dépouille*. Collection. Erişim 20 Ekim 2022, <https://www.moca.org/collection/work/depouille>
- Museum of Modern Art. (2012). *Alighiero Boetti, Untitled (Invitation)*. Art and Artist. Erişim 19 Ekim 2022, https://www.moma.org/collection/works/95571?artist_id=630&page=1&sov_referrer=artist
- Museum of Modern Art. (t.y.). *André Masson, Battle of Fishes*. Art and Artist. Erişim 16 Ekim 2022, https://www.moma.org/collection/works/79309?artist_id=3821&page=1&sov_referrer=artist
- Museum of Modern Art. (t.y.). *Christian Schad, Schadograph*. Art and Artist. Erişim 7 Mart 2022, Modern Museum of Art: https://www.moma.org/collection/works/50006?classifications=7&date_begin=Pre-1850&date_end=2022&include_uncataloged_works=1&q=schad&utf8=%E2%9C%93
- Museum of Modern Art. (2019). *Donald Judd, Untitled*. Art and Artist. Erişim 17 Ekim 2022, Donald Judd. Untitled. 1967 | MoMA
- Museum of Modern Art. (t.y.). *Frottage*. Art and Artist. Erişim 16 Ekim 2022, <https://www.moma.org/collection/terms/frottage>
- Museum of Modern Art. (2019). *Jasper Johns, Flag*. Art and Artist. Erişim 17 Ekim 2022, https://www.moma.org/collection/works/78805?artist_id=2923&page=1&sov_referrer=artist
- Museum of Modern Art. (t.y.). *Jasper Jones, Target with Four Faces*. Art and Artist. Erişim 18 Ekim 2022,

- https://www.moma.org/collection/works/78393?artist_id=2923&page=1&sov_referer=artist
- Museum of Modern Art. (2019). *Jean Dubuffet, Joë Bousquet in Bed*. Art and Artist. Erişim 26 Ekim 2022, Jean Dubuffet. Joë Bousquet in Bed. January 1947 | MoMA
- Modern Museum of Art. (t.y.). *Jean (Hans) Arp*. Art and Artist. Erişim 02 Mayıs 2022, https://www.moma.org/collection/works/37013?artist_id=11&page=1&sov_referer=artist
- Museum of Modern Art. (2011). *Lucio Fontana, Spatial Concept: Expectations*. Art and Artist. Erişim 20 Ekim 2022 https://www.moma.org/collection/works/79637?artist_id=1930&page=1&sov_referer=artist
- Museum of Modern Art. (t.y.). *Max Ernst, Two Children Are Threatened by a Nightingale*. Art and Artist. Erişim 16 Ekim 2022, Max Ernst. Two Children Are Threatened by a Nightingale (Deux Enfants sont menacés par un rossignol). 1924 | MoMA
- Museum of Modern Art. (2004). *Robert Rauschenberg, Bed*. Art and Artist. Erişim 23 Ekim 2022, <https://www.moma.org/collection/works/78712>
- Naumann, F. (1982). "Jango/Dada: An Interview with Marcel Janco". *Arts Magazine*, 80-86. Erişim 21 Temmuz 2022, (99+) "JANCO/DADA: An Interview with Marcel Janco" | Francis Naumann - Academia.edu
- Noordhuis-Fairfax, S. (t.y.). *Action Reaction Jackson Pollock ve Blue Poles*. Nation Gallery Of Art. Erişim 17 Ekim 2022, ACTION REACTION Jackson Pollock & Blue Poles
- Orcvik, O., Stinson, R., Wigg, P., Bone, R., ve Cayton, D. (2015,2018). *Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama*. Karakalem Kitabevi Yayınları: İzmir.
- Orhon, N. (2011). "Görsel Okuryazarlık". T. F. Uçar içinde, *Görsel Kültür* (s. 135-155). Anadolu Üniversitesi: Eskişehir. Erişim 27 Ekim 2022, https://www.academia.edu/10779061/ANADOLU_%C3%9CN%C4%B0VERS%C4%B0TES%C4%B0
- Öngün, C. (2020). *Generative Adversarial Networks (GAN) nedir?* Cihan Öngün. Erişim 12 Aralık 2022, <https://cihanongun.medium.com/generative-adversarial-networks-gan-nedir-5cc6a48a6870>
- Park, B., ve Billie Pink, J. H. (Yönetenler). (2003). *Sanayi Devrimi Ne işe Yaradı?* [Film]. 10 29, 2022 tarihinde <https://belgeselsemo.com/2020/07/27/sanayi-devrimi-ne-ise-yaradi/>

- Passuth, K. (1985). *Moholy-Nagy*. Thames ve Hudson: London. Erişim 10 Ekim 2022, https://monoskop.org/images/1/14/Moholy-Nagy_1985.pdf
- Perl, A. (2014). "The Fashionableness of Dubuffet". MRC Dossier 1 *The Work of Jean Dubuffet*. The Museum of Modern Art: New York. Erişim 28 Ekim 2022, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/research-and-learning/MRCD_1_Dubuffet.pdf
- Rosenthal, M. (1987). *Anselm Kiefer*. M. R. A. James Speyer (Ed.). Prestel: Philadelphia. 14 Nisan 2019, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2143_300062878, (önerilen: www.moma.org/calendar/exhibitions/2143)
- Roslyn Oxley9 Gallery (t.y.). *Fiona Hall*. 28 Kasım 2022, <https://www.roslynoxley9.com.au/artist/fiona-hall>
- Sallis, J. (ed.) (2012). *Paul Klee: Philosophical Vision; From Nature to Art*. McMullen Museum of Art, Boston College: ABD. Erişim 5 Ekim 2022, <https://ia800804.us.archive.org/34/items/paulkleephilosop00klee/paulkleephilosop00klee.pdf>
- San Francisco Museum of Modern Art. (t.y.). *Robert Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing, 1953*. Erişim 1 Ekim 2022 Sfmoma: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>
- Santarelli, C. (2010). "Nouveau Realisme or "Musical Iconoclasm"? The Cast of Arman". *Music in Art*, 35(1/2), 245–254. Erişim 11 Kasım 2022, <http://www.jstor.org/stable/41818618>
- Sözen, M., ve Tanyeli, U. (1986/2005). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Stępień, J. (2009). "Is that what Pop Art is all about?' Visual Ambiguities in Pop Art Collage". *Skepsi*, 2(2). 82-90. Erişim 27 Ekim 2022, https://www.academia.edu/67992355/_Is_that_what_Pop_Art_is_all_about_Visual_Ambiguities_in_Pop_Art_Collage
- Stringfixer (t.y.). *Yağlı Boya*. Erişim 10 Ekim 2022, https://stringfixer.com/tr/Oil_painting
- Şadol Boya (2018). *Boyanın Tarihiçesi*. Erişim 16 Ekim 2022, <http://www.sadolboya.com.tr/blog/boyanin-tarihcesi>
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ütopya Yayınevi: Ankara.
- Tarabukin, N. (1972). *Le Dernier Tableau*. Libre: Paris.

- Tarabukin, N. (2015). "Sehpadan Makineye". E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni: Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990* (s. 146-154). Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Taşçıoğlu, M. (2011). "Sayısal Görsel Yaşam". T. F. Uçar içinde, *Görsel Kültür* (s. 159-185). Anadolu Üniversitesi: Eskişehir. Erişim 27 Ekim 2022, https://www.academia.edu/10779061/ANADOLU_%C3%9CN%C4%B0VERS%C4%B0TES%C4%B0
- Tate (t.y.). *André Masson, Star, Winged Being, Fish*. Artworks. 16 Erişim 2022, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/masson-star-winged-being-fish-t06822>
- Taylor, M. (2005). "New York Dada". L. Dickerman içinde, *Dada: Zürich, Berlin, Hannover, Köln, New York, Paris* (s. 275-346). D.A.P./Ulusal Sanat Galerisi: Washington, ABD. Erişim 16 Haziran 2022, https://monoskop.org/images/d/d5/Dada_Zurich_Berlin_Hannover_Cologne_New_York_Paris_2005.pdf
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Turani, A. (2011). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Tzara, T. (2021). *Dada Manifestoları ve Diğer Metinler*. Elif Gökteke (çev.), Sel Yayıncılık: İstanbul.
- Uz, A., ve Uz, N. (2019). "Yenilikçi Ve Yaratıcı Sanatın Önemli Temsilcisi: Eserleriyle Antoni Tapies". *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 5(9), 346-357. Erişim 20 Ekim 2022, http://www.sadab.org/FileUpload/bs701867/File/yenilikci_ve_yaratıcı_sanatın_önemli_temsilcisi_eserleriyle_antoni_tapies.pdf
- Villalobos, G. (2012). "A New Palpable World The Counter-Reliefs of Vladimir Tatlin". Erişim 10 Kasım 2022, (99+) A New Palpable World: The Counter-Reliefs of Vladimir Tatlin | Gabriel Villalobos - Academia.edu
- Whitham, G., ve G. Poke. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. Tufan Göbekçin, (çev.) Hayalperest Yayınevi: İstanbul.
- Whitney Museum of American Art (t.y.). *Jasper Johns, Three Flags*. Collection / Works. Erişim 17 Ekim 2022 <https://whitney.org/collection/works/1060>
- Wick, R. K. (t.y.). *Tree Preliminary Courses: Itten, Moholy-Nagy, Albers*. Erişim 10 Ekim 2022, Bauhaus Imaginista: <https://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5176/three-preliminary-courses-itten-moholy-nagy-albers>

- Witkovsky, M. (2005). "Paris Dada". L. Dickerman içinde, *Dada: Zürich, Berlin, Hannover, Köln, New York, Paris* (s. 347-409). D.A.P./Ulusal Sanat Galerisi: Washington, ABD. 17 Haziran 2022, https://monoskop.org/images/d/d5/Dada_Zurich_Berlin_Hannover_Cologne_New_York_Paris_2005.pdf
- Yavuz, Ö. (2020). "Kuzgun Acar'ın Heykellerinde Konstrüktivist Yaklaşımlar Üzerine Düşünceler". *Sanat Dergisi*, (36), 103-116.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ütopya Yayınevi: Ankara.
- Yurduneri, D. (2021, 3 1). *Bilim İnsanları, Dünya İçin 'Dijital İkiz' İnşa Etmeye Başladı*. Teknosafari. 12 Aralık 2022, <https://teknosafari.net/bilim-insanlari-dunya-icin-dijital-ikiz-insa-etmeye-basladi/>

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel No** **Görsel Adı**
- Görsel 1** Erişim adresi: Cadavre Exquis, Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara, Greta Knutson. Landscape. c. 1933 | MoMA Erişim tarihi: 16.10.2022
- Görsel 2** Erişim adresi: <https://smarthistory.org/Picasso-still-life-with-chair-caning/> Erişim tarihi: 06.02.2022
- Görsel 3** Erişim adresi: https://www.academia.edu/3676987/A_New_Palpable_World_The_Counter_Reliefs_of_Vladimir_Tatlin Erişim tarihi: 05.02.2022
- Görsel 4** Erişim adresi: <https://books.openedition.org/obp/4659> Erişim tarihi: 29.06.2022
- Görsel 5** Erişim adresi: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Counter-relief_by_V.Tatlin_\(1914,_GRM\)_by_shakko_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Counter-relief_by_V.Tatlin_(1914,_GRM)_by_shakko_01.jpg) Erişim tarihi: 29.06.2022
- Görsel 6** (Kuenzli, 2015: 65)
- Görsel 7** Erişim adresi: https://stringfixer.com/tr/Sophie_Taeuber-Arp#wiki-6 Erişim tarihi: 29.06.2022
- Görsel 8** Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/Dadanin-100-yili-sophie-taeuber-ve-hans-arpin-soyutlamalari/3438> Erişim tarihi: 29.06.2022
- Görsel 9** Erişim adresi: <https://www.moma.org/audio/playlist> Erişim Tarihi: 05.07.2022
- Görsel 10** Erişim adresi: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/80?installation_image_index=11 Erişim tarihi: 05.07.2022
- Görsel 11** Erişim adresi: https://www.jitter-magazin.de/genese-Dada-100-jahre-Dada-zuerich/2-arp_configuration_portrait-tzara/ Erişim tarihi: 18.06.2022.
- Görsel 12** Erişim adresi: <https://collection.kunsthau.ch/en/collection/item/353/> Erişim Tarihi: 21.06.2022
- Görsel 13** Erişim adresi: <https://collection.kunsthau.ch/en/collection/item/3886/> Erişim Tarihi: 23.06.2022
- Görsel 14** (Kuenzli, 2015: 65)
- Görsel 15** (Doherty, 2005: 91)
- Görsel 16** (Doherty, 2005: 148)
- Görsel 17** (Doherty, 2005: 96)
- Görsel 18** Erişim adresi: Kurt Schwitters. Drawing A2: Hansi. 1918 | MoMA Erişim tarihi: 10.09.2022
- Görsel 19** Erişim adresi: https://www.moma.org/learn/moma_learning/kurt-schwitters-merz-picture-32-a-the-cherry-picture-1921/ Erişim: 10.09.2022
- Görsel 20** Erişim adresi: <https://digitalarthistory607.omeka.net/m> Erişim tarihi: 10.09.2022
- Görsel 21** Erişim Adresi: <https://artblart.files.wordpress.com/2013/08/approaching-puberty-web.jpg> Erişim Tarihi: 11.09.2022
- Görsel 22** (Kriebel, 2005: 246)
- Görsel 23** Erişim adresi: Context of Practice: 100 Years of Dada | Article (b-hall1518-cop.blogspot.com) Erişim tarihi: 10.10.2022
- Görsel 24** (Taylor, 2005: 302)

- Görsel 25** Erişim adresi: Marcel Duchamp (1887-1968) | Ressamların Eserlerini ve Hayatlarını Anlatan Sanat Platformu (sanatinoykusu.com) Erişim tarihi: 12.09.2022
- Görsel 26** Erişim adresi: <https://www.heliotricity.com/man-ray-photos/> Erişim tarihi: 11.09.2022
- Görsel 27** Erişim adresi: Jean Crotti | Association Duchamp Villon Crotti (duchamp-villon-crotti.com) Erişim tarihi: 11.09.2022.
- Görsel 28** Erişim adresi: <https://artguide.com/posts/657?page=7> Erişim tarihi: 15.09.2022
- Görsel 29** Erişim adresi: <https://slideplayer.com/slide/13412515/> Erişim tarihi: 17.09.2022
- Görsel 30** (Witkovsky ve Witkovsky, 2005: 400)
- Görsel 31** Erişim adresi: André Masson. Balıkların Savaşı. 1926 | MoMA Erişim tarihi: 16.10.2022
- Görsel 32** Erişim adresi: Two Children Threatened by a Nightingale, 1924, 57×70 cm by Max Ernst: History, Analysis & Facts | Arthive Erişim tarihi: 16.10.2022
- Görsel 33** Erişim adresi: https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/form_color/color/ Erişim tarihi: 10.10.2022
- Görsel 34** Erişim adresi: Learning with Itten | Bauhaus (getty.edu) Erişim tarihi: 10.10.2022
- Görsel 35** Erişim adresi: Johannes Itten's preliminary course (bauhauskooperation.com) Erişim tarihi: 10.10.2022
- Görsel 36** (Farthing, 2014: 418)
- Görsel 37** Erişim adresi: <https://www.guggenheim.org/press-release/major-retrospective-of-laszlo-moholy-nagy-opens-at-the-guggenheim-on-may-27-2016> Erişim tarihi: 10.10.2022
- Görsel 38** Erişim adresi: Paying Tribute to Moholy-Nagy with a Concert of Light and Sound (hyperallergic.com) Erişim tarihi: 10.10.2022
- Görsel 39** Erişim adresi: https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/matter_materials/interactive/ Erişim tarihi: 10.10.2022
- Görsel 40** (Akçay, 2016: 194).
- Görsel 41** Erişim adresi: Lucio Fontana. Spatial Concept: Expectations. 1959 | MoMA Erişim tarihi: 20.10.2022
- Görsel 42** Erişim adresi: 'Grey and Green Painting', Antoni Tapies, 1957 | Tate Erişim tarihi: 28.10.2022
- Görsel 43** Erişim adresi: Jean Dubuffet. Joë Bousquet in Bed. January 1947 | MoMA Erişim tarihi: 20.10.2022
- Görsel 44** Erişim adresi: Robert Rauschenberg. Bed. 1955 | MoMA Erişim tarihi: 17.10.2022
- Görsel 45** Erişim adresi: Robert Rauschenberg | Trophy I (for Merce Cunningham) (1959) | Artsy Erişim tarihi: 17.10.2022
- Görsel 46** Erişim adresi: Jasper Johns. Target with Four Faces. 1955 | MoMA Erişim tarihi: 17.10.2022
- Görsel 47** Erişim adresi: Jasper Johns | Üç Bayrak | Whitney Amerikan Sanatı Müzesi Erişim tarihi: 17.10.2022
- Görsel 48** Erişim adresi: Richard Hamilton: "Bugünün evlerini bu denli farklı, bu denli cazip kılan nedir?" (gaiadergi.com) Erişim tarihi: 27.10.2022

- Görsel 49** Erişim adresi: 'On the Balcony', Peter Blake, 1955–7 | Tate Erişim tarihi: 28.10.2022
- Görsel 50** Erişim adresi: Portrait Relief of Claude Pascal - Yves Klein — Google Arts & Culture Erişim tarihi: 29.10.2022
- Görsel 51** Erişim adresi: Arman | Artériosclérose (1961) | Artsy Erişim tarihi: 10.11.2022
- Görsel 52** (Santarelli, 2010: 247)
- Görsel 53** Erişim adresi: The frozen dinners of Daniel Spoerri | Apollo Magazine (apollo-magazine.com) Erişim tarihi: 11.11.2022
- Görsel 54** Erişim adresi: Donald Judd. Untitled. 1967 | MoMA Erişim tarihi: 17.10.2022
- Görsel 55** Erişim adresi: The Diagonal Of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi) | Collection | Art | Dia (diaart.org) Erişim tarihi: 17.10.2022
- Görsel 56** Erişim adresi: Alighiero Boetti. Untitled (Invitation). 1966–67 | MoMA Erişim tarihi: 19.10.2022
- Görsel 57** Erişim adresi: Tate Modern pays tribute to Alighiero Boetti in London. | London Art Reviews (wordpress.com) Erişim tarihi: 19.10.2022
- Görsel 58** Erişim adresi: 'Untitled', Jannis Kounellis, 1968 | Tate Erişim Tarihi: 25.10.2022
- Görsel 59** Erişim adresi: The Student of Prague, 1983 - Julian Schnabel - WikiArt.org Erişim tarihi: 10.11.2022
- Görsel 60** Erişim adresi: Şimdi ve Sonra Sanat: Anselm Kiefer (art-now-and-then.blogspot.com) Erişim tarihi: 11.11.2022
- Görsel 61** Erişim adresi: Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi (bellasartes.gob.ar) Erişim tarihi: 28.11.2022
- Görsel 62** (Collins, 2007: 202).
- Görsel 63** Erişim adresi: Mary Lucier, Wilderness, 1986 | Cristin Tierney Erişim tarihi: 01.12.2022
- Görsel 64** Erişim adresi: Nam June Paik'in efsanevi Elektronik Süper Otoyolu – Halka Teslimat (publicdelivery.org) Erişim tarihi: 01.12.2022
- Görsel 65** Erişim adresi: Pablo Picasso | Artworks by year | 1907 | Masterpieces | Tutt'Art@ (fineartphotographyvideoart.com) Erişim tarihi: 26.10.2022
- Görsel 66** Erişim adresi: André Masson. Figure. 1926-27 | MoMA Erişim tarihi: 16.10.2022
- Görsel 67** Erişim adresi: "Yıldız, Kanatlı Varlık, B (Tate, tarih yok)alık", André Masson, 1955 | Tate Erişim tarihi: 16.10.2022
- Görsel 68** Erişim adresi: Jean Dubuffet. Place for Awakenings. November 1960 | MoMA Erişim tarihi: 27.10.2022
- Görsel 69** Erişim adresi: Christo ve Jeanne-Claude | Surfaces d'Empaquetage ve Cratères (christojeanneclaude.net) Erişim tarihi: 26.10.2022
- Görsel 70** Erişim adresi: Mountains in winter mountains in winter, 1925. (#773829) (meisterdrucke.uk) Erişim tarihi: 19.10.2022
- Görsel 71** Erişim adresi: "Carpet of Memory" Paul Klee - Artwork on USEUM Erişim tarihi: 20.10.2022
- Görsel 72** Erişim adresi: Edit image, resize image, crop pictures and apply effect to your images (artpictures.club) Erişim tarihi: 16.10.2022

- Görsel 73** Erişim adresi: Jasper Johns. Flag. 1954-55 (dated on reverse 1954) | MoMA
Erişim tarihi: 17.10.2022
- Görsel 74** Erişim adresi Dépouille • MOCA Erişim tarihi: 20.10.2022
- Görsel 75** (Thompson, 2014)



