



**AVANGARD KURAM BAĞLAMINDA
MANZARA RESMİNDE KOLAJ**

Yüksek Lisans Tezi

Şeyma LAKOT

Eskişehir 2022

AVANGARD KURAM BAĞLAMINDA MANZARA RESMİNDE KOLAJ

Şeyma LAKOT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman : Prof. Güldane ARAZ AY

Eskişehir

Eskişehir Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2022

ÖZET

AVANGARD KURAM BAĞLAMINDA MANZARA RESMİNDE KOLAJ

Şeyma LAKOT

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

Doğa, sanat tarihi boyunca sanatçının ilham kaynağı olmuştur. Bu birliktelik ile beraber sanatın insana dair, insanın da doğaya dair bir yakınlık içerisinde olması, sanatın, insanın yaşam döngüsü içerisinde karşılaştığı tüm faktörler çerçevesinde değişime uğramasına sebep olur. Buna örnek olarak Avrupa’da 18. Yüzyılın ikinci yarısında etkileri görülmeye başlanan Sanayi Devrimi’nin gerek toplumsal gerekse ideolojik alanlara getirdiği yenilikler ve teknolojik etkiler sebebiyle sanatçının da bu yeni düzende edindiği sorunsallar ve çözümlerler üzerinden sanatına dahil ettiği yeniliklikleri örnek gösterebiliriz. Bu süreçte sanatta öne çıkan yeni ifade arayışları, geleneksel biçim ve içeriğe karşı avangard bir yaklaşım olarak var olur.

Teknolojik gelişmelerin devamında değişen tüketim kültürü ile basılı medyanın ön plana çıkması ile kolajın malzemeleri arasında olan kâğıt, dergi gibi materyaller resmin malzemesi olmaya başlar. Gündelik yaşama dair nesnelerin sanat yapıtında yer bulması ve nesnenin işlevinden ayrışarak sanat ürünü ya da sanat malzemesine dönüşümü ile gerçekleşen bu avangard hareket ilerleyen tarihsel süreçte manzara resimlerinde kolaj görünümüne zemin hazırlar.

Bu tez çalışmasında; manzarada kolaj tekniğinin kullanılmasına dair çalışma örnekleri, sanatın evrensel dili kullanması ve çağdaş sanat eserlerinde bu yaklaşımın okunması dikkate alınmış olup, avangard tavır bağlamında değerlendirilerek, tüm bu olgu ve kavramlar incelenerek bulgular eklenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Avangard, Manzara resmi, Kolaj, Çağdaş sanat

ABSTRACT

COLLAGE IN LANDSCAPE PAINTINGS IN THE CONTEXT OF AVANT-GARDE THEORY

Şeyma LAKOT

Department of Painting

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, June, 2022

Supervisor: Prof. Güldane ARAZ AY

Nature has been the source of inspiration for the artist throughout art history. In the continuation of this, art is located in the very center of a person's life and interacts with him. For example, in Europe 18. Due to the innovations and technological effects brought by the Industrial Revolution that started in the twentieth century in both social and ideological fields, we can cite the innovations that the artist included in his art through the problematics and solutions he acquired in this new order. In this process, the search for new expressions that stand out in art exists as an avant-garde approach to traditional form and content.

In the continuation of technological developments, with the changing consumption culture and the prominence of printed media, materials such as paper and magazines, which are among the materials of collage, begin to be the material of painting. This avant-garde movement, which takes place in the work of art with the objects of everyday life and the transformation of the object from its function into an art product or art material, prepares the ground for collage appearances in landscape paintings in the historical process.

In this thesis study; The examples of studies on the use of collage technique in landscape were evaluated in the context of avant-garde attitude through contemporary works of art. All these facts and concepts were examined and findings were added.

Keywords: Avant-garde, Landscape painting, Collage, Contemporary art

TEŞEKKÜR

“Avangard Kuram Bağlamında Manzara Resminde Kolaj” başlıklı tez çalışmamın, araştırma sürecinin her aşaması dahil olmak üzere, lisans ve master eğitimim boyunca bilgisi ile görgüsünü benimle sabır ve sevgiyle paylaşan, maddi-manevi bütün desteklerine layık olmaya çalışacağım saygıdeğer hocam Prof. Güldane ARAZ AY’a, kıymetli öğütleri ile beni cesaretlendiren değerli hocam Necati Seydi FERAHOĞLU’na ve entelektüel sohbeti, kıymetli dostluğu ile bu süreçte beni destekleyen canım arkadaşım Zeynep ESMER’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bana inanmayı bir gün bile bırakmayan, tüm zorluklara benimle beraber göğüs gererek bana güç veren sevgili annem Selma LAKOT’a ve sevgisiyle, anlayışıyla hep yanımda olan, maddi-manevi desteğini hayatımın her sürecinde benden esirgemeyen değerli babam İsmail LAKOT’a sonsuz minnetle teşekkür ederim.

21/06/2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

Şeyma LAKOT

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	I
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	III
ABSTRACT.....	IV
TEŞEKKÜR	V
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	VI
İÇİNDEKİLER	VII
GÖRSELLER DİZİNİ	iIX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. AVANGARD KAVRAMI	5
1.1. Sanatta Avangard Kavramı ve Tarihsel Gelişimi.....	5
1.2. Sanatta Avangard Hareketler.....	5
1.2.1. Dadaizm, Ekspresyonizm ve Sürrealizm	10
1.2.2. Marcel Duchamp'ın Avangard Sanat Pratikleri ve Sonrası.....	13
1.3. Peter Bürger'in Avangard Kuramı.....	17
1.4. Hal Foster'ın Avangard İfadesi ve Felsefesi	18

İKİNCİ BÖLÜM

2. MANZARA RESMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR VE KOLAJ	21
2.1. Resim Sanatında Tarihsel Süreçte Manzara Görünümleri	21
2.2. Manzara Resimlerinde Avangard Yaklaşımlar ve Kolaj.....	27
2.3. Çağdaş Sanat ve Malzeme- Eser İlişkisi	31
2.4. Resim Sanatında Bir İfade Aracı Olarak Kolaj.....	33
2.4.1. Kolajın Dönemsel Gelişimi: Kurt Schwitters	34

2.5. Çağdaş Resim Sanatında Kolaj: Sanatçılar ve Uygulamalar	36
2.5.1. Anselm Kiefer	36
2.5.2. Robert Rauschenberg	42
2.5.3. Alp Tamer Ulukılıç	45
2.5.4. Gülsün Karamustafa	48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MANZARA RESİMLERİNİN KOLAJ İLE İFADESİ ÜZERİNE UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....	51
4. SONUÇ	57
KAYNAKÇA.....	HATA! YER İŞARETİ TANIMLANMAMIŞ.
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1. 1. Henri Matisse, “The Dessert: Harmony in Red”, 180x220 cm,, Yağlı Boya, 1908, The Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya.....	7
Görsel 1. 2. Pablo Picasso, “The Girls of Avignon”, 243.9 x 233.7 cm, Yağlı Boya, 1907, Museum of Modern Art, New York, ABD.....	7
Görsel 1. 3. Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 77 x 53 cm, Yağlı Boya , 1503, Musée du Louvre, Paris, Fransa	8
Görsel 1. 4. Pierro Della Francesca, “Federigo Monefetro ve eşi Battista Sforza”, 47 x 33 cm, Yağlı Boya, 1416, The Uffizi Museum, Floransa, İtalya	9
Görsel 1. 5. Hans Arp, “Rastgelelik Kuralına Göre Düzenlenmiş Kolaj”, Kolaj, 1916, 11	
Görsel 1. 6. Marcel Duchamp, “Nude Descending a Staircase (No. 2)”, 147 × 89.2 cm, Yağlı Boya, 1912, Philadelphia Art Museum, Pensilvanya, ABD.....	14
Görsel 1. 7. Marcel Duchamp, “Fountain”, 61x36x 48 cm, Ready-made, 1917, Philadelphia Museum of Art, ABD.	15
Görsel 1. 8. Jasper Johns, “Painted bronze (Ballentina Ale)”, 14x20x12 cm, 1960, Enstelasyon, Kunstsammlung Basel, İsviçre	19
Görsel 2. 1. “Altamira Mağarası Duvar Resmi”, yaklaşık 19-15 Bin Yıl Önce, İspanya, Fotoğraf: Stephen Alvarez.	22
Görsel 2.2. “Prima Porta’dan Bahçe Sahnesi”, Yük.: 200 cm, Fresk, , Yaklaşık M.Ö. 20, Museo Nazionale Romano, Roma, İtalya	23
Görsel 2. 3. Matrakçı Nasuh, “İstanbul ve Galata”, 1537, Minyatür, Macmua-i Manazil,	24

- Görsel 2. 4.** Zhao Mengfu, “Qiao ve Hua dağlarında sonbahar renkleri”, 28 x 90 cm,
Kağıt üzerine mürekkep, 1295, Taipei: Ulusal Saray Müzesi, Tayvan..... 25
- Görsel 2. 5.** Katsushika Hokusai, “Kanagawa’daki Büyük Dalga”, 25, 4 x 37 cm,
Baskıresim, 26
- Görsel 2. 6.** Claude Monet, “İzlenim, Gündoğumu”, 48 x 63 cm, Yağlı boya, 1872,
Musée Marmottan Monet, Paris, Fransa..... 29
- Görsel 2. 7.** Claude Monet, “Rouen Cathedral Serisi”, 1892-94 30
- Görsel 2. 8.** Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 208x264 cm, Yağlı boya, 1862,
Musée d’Orsay, Paris, Fransa..... 31
- Görsel 2. 9.** Richard Hamilton, “Just What Is It That Makes Today's Home So Different
and So Appealing?”, 26x25 cm, Kolaj, 1956, Kunsthalle Tübingen,
Almanya 33
- Görsel 2. 10.** Kurt Schwitters, “47.15 Pine Trees C.26”, Karışık Teknik&Kolaj, 1946,
Hannover, Sprengel Museum, Almanya 35
- Görsel 2. 11.** Anselm Kiefer, “Breaking of the Vessels”, 378x836x518.2 cm, Heykel,
1990,Saint Louis Art Museum, Missouri, ABD..... 37
- Görsel 2. 12.** Anselm Kiefer, “Black Flakes (Schwarze Flocken)”, 330 × 570 cm,
Karışık teknik, 2006, Royal Academy of Arts, London..... 39
- Görsel 2. 13.** Anselm Kiefer, “Margarete”, 280x380 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya ve
Saman, 1981, Centre Pompidou, Paris 39
- Görsel 2. 14.** Anselm Kiefer, “To The Unknown Painter”, 189.9x260.4 cm, Karışık
teknik, 1983, 40
- Görsel 2. 15.** Anselm Kiefer – “Glaube, Hoffnung, Liebe - İnanç, Umut, Sevgi”
280x380x20 cm, Karışık Teknik, 1984-86, NSW Sanat Galerisi, Sidney
Avustralya..... 41

Görsel 2. 16. Robert Rauschenberg, “White Paintings (three panel)”, Yağlı Boya, 1951, MOMA Museum, Newyork	42
Görsel 2. 17. Robert Rauschenberg,”Dirt Painting (for John Cage)” 39x40x6,4 cm, Karışık teknik, 1953 (Robert Rauschenberg Foundation, Newyork	43
Görsel 2. 18. Robert Rauschenberg, “Skyway”, 548.6 x 487.7 cm, Kolaj&Yağlı boya, 1964, Dallas Museum of Art, ABD.....	44
Görsel 2. 19. Alp Tamer Ulukılıç, Doğada Dans, 100 x 70 cm., 2008, Yağlı boya,	46
Görsel 2. 20. Sol; Alp Tamer Ulukılıç ve oğluna ait fotoğraf	47
Görsel 2. 21. Sağ; Alp Tamer Ulukılıç, “Oynamaca”, 100x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 1993.....	47
Görsel 2. 22. Gülsün Karamustafa, “Banker Kastelli Ne Yaptın Bize”, 43,5x41 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1981, Rampa Galeri, İstanbul	48
Görsel 3. 1. Şeyma Lakot, “Yeşilden Maviye”, 140x 150 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.....	51
Görsel 3. 2. Şeyma Lakot, “Dıgıdık”, 50x30 cm, Pres Tuval üzerine kolaj&boyama,2019	52
Görsel 3. 3. Şeyma Lakot, “Dağ”, 50x30 cm, Pres Tuval üzerine kolaj&boyama, 2019	53
Görsel 3. 4. Şeyma Lakot, “Denizden”, 50x30 cm, Pres Tuval üzerine kolaj&boyama, 2019	53
Görsel 3. 5. Şeyma Lakot, “Seçilmiş Cehalet”, 60x35 cm, Mdf üzerine kolaj, karışık teknik, 2021	54
Görsel 3. 6. Şeyma Lakot, “Hemzemin ve uzak”, Dijital çizim, Procreate, 2022	54
Görsel 3. 7. Şeyma Lakot, “Birkaç Gölge”, Dijital Kolaj&çizim, Procreate, 2020.....	55

Görsel 3. 8. Şeyma Lakot, “Tutkulardan İntihar”, Dijital çizim, Procreate, 2022 55

Görsel 3. 9. Şeyma Lakot, “Peçeyle Örtülmüş Kadınlar ve Kafeslenmiş Papağanlar”,
Fotoğraf referanslı Dijital Kolaj&çizim, Procreate, 2021 56



GİRİŞ

Tarihin her anında sanatın dolaylı ya da direkt yollar ile yaşamla bir bütünlük içerisinde olduğunu gerek toplumsal olaylara gerekse ideolojik durumlara yansımaları ile görürüz. Bu birliktelik sanatın, yaşam döngüsü içerisinde gelişen her türlü durum ve olay ile ilişkili olmasına neden olur. Avrupa’da 18. ve 19. yüzyıllarda gelişen Sanayi Devrimi neticesinde üretimde endüstri çağı başlar. Bununla birlikte değişen tüketim koşulları ve toplumsal alışkanlıklar karşısında, sanatçılar yaşadıkları dünya ile ilişkili olarak sanat üretim koşulları ve ürünlerinde değişim ve gelişime uğrayarak sanat yaratma sürecinde yenilikçi arayışlara yönelirler. Sanatın, varolduğu çevrelerde gelişen teknolojik yenilikler ile etkileşim halinde olması ve teknolojinin, sanatın algılanmasına ya da üretimine dair farklı bakış açıları ve tutumlar sunması sebebiyle oluşan bu birliktelik, günceli takip etme ve yansıtma bakımından oldukça önemlidir. Bu bağlamda sanatçılar malzeme ve kapsam anlamında eserlerine farklı anlatım biçimleri kazandırmayı hedefler.

Sanatın, yaşamla ilişkili olarak yeni bir yapılandırma içerisinde olmasının farkındalığı ve sanatçının da sanatı üzerinde yaşadığı sorunsalları üzerine gelişen bu süreçte, geleneksel biçim ve kalıpları yıkıp, sanatta yenilikçi ifade biçimini hedefleyen avangard tavır, teknoloji ve medya gelişimi ile eş zamanlı ilerleyen sosyo-kültürel yapı çerçevesinde, resim sanatı tarihinde biçim ve içerik bakımından birçok yenilik ve değişim yaşanmasına öncülük eder. Artan üretime paralel olarak artan tüketim sonucu atık nesne olgusu yaygınlaşır. Yenilikçi sanatsal ifade arayışında olan sanatçılar için bu atıl nesneler sanat malzemesi işlevi kazanır.

Malzeme ve modern sanatı ele aldığımızda sanatsal süreçte sanatçının bireysel tutku ve özgün yaklaşımıyla gelişen bir eser üretim sürecine girişinden bahsetmeye başlarız. Bu sürecin devamında ise Dada kolajlarında gözlemleyebileceğimiz eklektik eğilimler ve malzemenin plastik yapısı aracılığıyla yüzey üzerinde farklı etkileşimler ile karşılaşılır. Bu bağlamda “Avangard Kuram Bağlamında Manzara Resminde Kolaj” adlı bu tezde, 1960 sonrası sanat çevresinde gelişen yenilikçi hareketler ile avangard kavramı ve oluşumlarının resim sanatını nasıl etkilediği ele alınmış ve bulgular değerlendirilmiştir. Ayrıca Avangard olgusunun eklektik eğilimler aracılığıyla sanatsal ifade biçimlerinde yarattığı etkilerin günümüz çağdaş sanatındaki örnekler üzerinden incelenerek yorumlanması üzerine tespit edilen bulgular değerlendirilmiştir.

Bu çalışma kapsamında, 19. yüzyılı geride bırakırken meydana gelen modern sanat hareketleri sonucu sanatçıların sanatta yeni ifade dili bağlamında geleneksel sanat anlayışından kopma durumunu, iktidar ve siyasal politikalara karşı bir duruş sergileme amacıyla gerçekleştirdiklerini söylemek mümkündür. Bunun devamında sanatın ideoloji ile eş zamanlı üretimi yönündeki yaklaşımlara karşı bir duruş sergilediğini gözlemleyebiliriz. Sanatı özerkleştirme yönündeki girişimleri ile sanatta bireyselliğin ön plana çıkarılması ve yeni ifade biçimlerinin gelişmesine öncülük eden bu avangard yaklaşım tarihsel süreci göz önünde bulundurarak incelenmiştir. Tüm bu toplumsal faktörler dışında sanatın konusunu etkileyen başka bir etken ise çevredir. Manzaranın geçmişten günümüze sanat pratiklerinde kendini bir konu olarak var etmesinin sebeplerinin başında insanın, doğanın bir parçası olması sebebiyle sürekli iletişim ve etkileşim içerisinde olmasını söyleyebiliriz. Hayatın her alanına sızan bu beraberlik ve etkileşimin yine yaşamın başlıca yansımalarından biri olan sanatın da konusu haline gelmesi kaçınılmazdır. Manzara resmi üzerinden avangard yaklaşım bağlamında kolaj ile birlikte ele alınmasına dair bulguları aşağıdaki sınırlılıklar çerçevesinde oluşturulmuştur.

1. Tez çalışmasında Avangard kuram, manzara resminde kolaj bağlamında ele alınmış ve sanatçı eserleri üzerinden elde edilen bulgular değerlendirilmiştir.

2. Marcel Duchamp'ın sanat anlayışının, sanat tarihinde avangard hareketleri tetiklemesi ve sanat tarihinde önemli bir dönüm noktası olmasıyla manzara resminde de kolajın aynı yaklaşımla konumlandırılabilceği varsayımı üzerinden incelenmiş ve elde edilen bulgular değerlendirilmiştir.

3. Tez çalışması konusu bağlamında avangard kuramı ve sanattaki yeni dilin kullanılması yönündeki kuramsal teorilerini felsefi içerik ile ilişkilendirmesi sebebiyle Peter Bürger ve Hal Foster'ın avangard kuram yaklaşımları eser incelemelerine, verilerin değerlendirilmesinde başvurulmuştur.

4. Tarihsel süreçte manzara resminin, çağdaş sanat yaklaşımlarında da görülen değişim-dönüşüm süreçlerinden etkilenmesi bağlamında kolajın yeni ifade olanakları, manzara görünümüleri ve görüntü kolajı üzerinden eserler sanatçı örnekleri ile incelenerek bulgular değerlendirilmiştir.

5. Kurt Schwitters' in eserleri, iki boyutlu yüzeyde yaratılan üç boyutlu eklektik görünüm ve manzara oluşumlarının incelenmesi, malzeme tanımının netleştirilmesi ve kolaj görünümünün örneklerle aktarılması bakımından önemli bulunarak incelenmiştir.

6. Manzarada kolaj tekniğinin kullanılmasına dair çalışma örnekleri 2000’li yıllarda yaygınlaşıyor olsa da bunların ilk ve önemli örnekleri olarak Batı ve Türk Çağdaş resmine ait ve pentür geleneğine dayalı eserler üreten dört sanatçı örneği üzerinden sınırlandırılması daha nitelikli bir araştırma yapılabilmesi bakımından önemlidir. Sanatın evrensel dili kullanması ve çağdaş sanat eserlerinde bu yaklaşımın okunması dikkate alındığında, avangard tavırda kolaj manzara resimlerinde sanatçı ve eser seçimleri hem Türk hem de Batılı sanatçılar üzerinden yapılmıştır.

7. Gündelik yaşama dair nesnelerin sanat yapıtında yer bulması ve nesnenin işlevinden ayrılarak sanat ürünü ya da sanat malzemesine dönüşümüne yönelik öncül hareketi ile kolaj ve asamblaj kavramlarının anlatımına katkı sağlaması amacıyla bahsedilen pentür geleneğine bağlı olmamasına rağmen tuval üzerine asılabilen eser üretme sürecine dahil olan Anselm Kiefer’in eklektik manzara oluşumları önemli görülerek eser örnekleri üzerinden incelenmiştir.

8. Araştırma sürecinde, sanatçının sanatsal görüşü ve yaklaşımı ön plana alınarak eserler üzerinden biçim-içerik incelemeleri ile malzeme-resim anlamında bulgular tespit edilmesine yönelik Robert Rauschenberg örneği çevresinde çalışılmıştır.

9. Kaynak taraması ile ulaşılan sanatçılar ve konuya ilişkin eserler betimsel analiz ile detaylı incelenmiş ve eserlerin arka planlarında yer alan temel dayanaklar çözümlenmeye çalışılmıştır. Görsel kaynakçada belirtilen sanatçılara ait eserler, oluşum tarihi ve dönemleri yazılı kaynaklar doğruluğu kabul edilerek seçilmiştir. Eserlerin içeriğine ilişkin bulunabilen veriler doğrultusunda analizleri gerçekleştirilmiştir. Araştırmacıya ait resimlerin de yine betimsel ve içerik analizi yapılmıştır. Araştırılan sanatçılar ile araştırmacının biçimsel ve içeriksel alanda örtüşen unsurların karşılaştırmalarına da yer verilmiştir.

10. Bu çalışmanın sonucunda elde edilen bilgilerin ve ortaya çıkan görüşlerin, daha sonra gerçekleştirilecek olan çalışmalara kaynak oluşturması ve başka araştırmalara yol gösterici olması düşünülmektedir. Bu tezin dâhilinde başvurulacak kaynaklara ya da içeriğe, araştırmaları dâhilinde ilgilenecek olan araştırmacıların, çalışmalarında faydalanabileceği nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu tez çalışmasında yöntem olarak nitel araştırma türlerinden ve betimsel bir yöntem olan kaynak tarama modeli kullanılmıştır. Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi,

internet taraması, konu hakkında yayınlanmış makaleler, yüksek lisans/sanatta yeterlilik/doktora tez kaynaklarından sağlanan bulgularla ile sınırlılıklar saptanmış ve araştırma için belirlenen sanatçılardan eserler incelenmiş, yorumlanmış ve değerlendirilmiştir.

Tezin ilk bölümünde; sanatta avangard kavramının geliştiği dönem ile etkileşimi sonucunda meydana gelen yeni ifade olanakları incelenmiştir. II. Dünya Savaşı'nın Avangard Kavramına etkileri, sanat tarihi çerçevesinde ve felsefi anlamda değerlendirilerek çeşitli bulgu ve ifadeler tespit edilmiştir Peter Bürger'in "Avangard Kuramı" ile Hal Foster'ın "Gerçeğin Geri Dönüşü" yapıtları referans alınarak avangard kavram çevresinde gelişen araştırmalar ve ifadeler derlenmiştir. Resim sanatında çağdaş yaklaşım ve Avangard kavramı arasındaki ilişki sorgulanarak çağdaş sanat pratiklerinde malzemenin kullanımı üzerine biçim- içerik yapı çözümlemeleri sorgulanarak araştırılması hedeflenmiştir.

Tezin ikinci bölümünde; Çağdaş sanatta malzeme, sanatçı ve ifade olanaklarının Avangard kavramı ile ilişkisi incelenerek bulgular manzara resmindeki yaklaşımlar bağlamında değerlendirilmiştir. İki boyutlu yüzeyde resimsel dokunun kolaj ile ilişkisinin sanatçı-eser bağlamı üzerinden sorgulanması ve bulguların değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Son olarak ise kolajın geçmişten günümüze dek varlığını koruyan manzara resimlerinin Avrupa ve Türk resminde avangard yaklaşım bağlamında yenilikçi ifade ile buluşarak meydana gelişi ve sanat pratiği örnekleri üzerine durulmuştur.

Üçüncü ve son bölümde ise tez konusu bağlamında yapılan uygulama çalışmalarına ve kolaj malzeme kullanımı ile ortaya çıkan manzara görünümüne yer verilmiştir. Bu çalışmalar bağlamında kolaj tekniği ve eser-malzeme ilişkisi sorgulanmıştır. Bu uygulama çalışmaları için seçilen nesneler ve parçalar, ifadesi güçlü, dokusal anlamda zengin özellikleri bulunan malzemelerin kullanılması geleneksel sanat malzemesinin ötesine geçilmesi nedeniyle tercih edilmiştir. Bu çalışmalarda gazete, dergi, broşür gibi basılı yayın, araştırmacıya ait baskı-resim ya da eskizlerin dijital baskısından alınan kadrajlar ve asamblaj kullanılarak iki boyutlu yüzeyde yeni malzeme arayışı bağlamında manzara görünümleri sunulur. Yapılan çalışmalarda hazır-buluntu nesne ve geleneksel boyama tekniklerinin bir arada kullanımı ile malzemenin görev tanımının yeniden sorgulanması hedeflenir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. AVANGARD KAVRAMI

1.1. Sanatta Avangard Kavramı ve Tarihsel Gelişimi

Avangard Fransızca kökenli olup ‘öncü birlik’ anlamına gelen askeri bir terimdir. Bu terimin siyasi dilden ayrışarak sanat alanında kullanılması ise 1789 tarihinde Fransız İhtilali ile gelişen toplumsal hareketler ile gerçekleşir. Savaşın gerçekleştiği her toplumda görülebileceği üzere sosyal bir güç arayışı olarak sanat ön plana çıkar. Fransız sosyalizminin kurucusu Henri de Saint Simon sanatın gücünü bir araç olarak kullanarak toplum bilimi üzerinde avangard hareketler oluşturmayı hedefler. “Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür” (Artun, 2010). Ancak sanatın toplum bilimi üzerindeki misyonu devam eden siyasal faktörler ve devrimler sebebiyle yeterince ilgi bulamayıp avangardist rolüne bir süre ara verir. Ancak bu durum böyle sürüp gitmeyecektir. Çeşitli sanat sosyolojisi ve tarihini konu edinen kaynaklarda karşılaştığımız üzere avangardın II. Dünya savaşı çevresinde ön plana çıkan bir yaklaşım olarak ele alınması durumu tamamen doğru değildir. Çünkü avangard dönemsel bağlamda kendinden önceki akımları eleştirerek geliştiren ve yenilikçi bir yaklaşımla varolmasıyla bilinir. 19. Yüzyılın öncü yazar ve sanat eleştirmeni Charles Baudelaire’in modernizmin metalaştırılmasına karşı duruşu ile sanatın özerkleşmesi yönündeki pozitif yaklaşımı avangard hareketlerin yeniden sanat sahnesine çıkmasına olanak tanır. “Ekonomik, toplumsal ve siyasal hayatın modernleşmesiyle, sanatın modernleşmesi arasına çizgi çekerek, modernizasyon ve modernizm arasındaki gerilimi Baudelaire haber veriyor” (Artun, 2022).

1.2. Sanatta Avangard Hareketler

Baudelaire’in avangardist hareketi üzerine Modernizm bağlamında geleneğe ait güzellik ve estetik kavramlarının yerini artık salt sanat kaynaklı düşünce sistemine, sanat pratiklerine bırakmasını ve sanatı algılayış şeklinin değişime uğramasını örnek olarak gösterebiliriz. 1800’lerde sanat sahnesinde kendini gösteren Modernizm, beraberinde sanatın geleneksel yapısını da sorgulamaya açık hale getirir. Geleneğin aksine artık sanatçının bireyselliğini önemseyen avangardist bir yaklaşım ile sanat değişim ve

dönüşüm sürecine girer. Geleneksel ve seçici akademi tavrı genişleyerek ayırım gözetmeksizin sanatçı ve eserlerine kapılarını açar.

Bu bağlamda sanatın kurumsallaşması söz konusudur. “Bürger’in kuramında Avangard’ı ayırt eden, işte bu kurumlaşma karşısında başlattığı muhalefet ve sanatı yeniden hayatla bağdaştırma tutkusudur” (Bürger, 2013). Modern sanatların 1960’lara tekabül eden postmodern sürece kadar ve uzun bir periyot boyunca dünya sanat tarihinin tanık olmadığı bir hızla birçok akıma sahne olmuştur. Çünkü modern sanat bu geniş süreçte hem içerik hem de biçim açısından çok fazla arayış içerisindeydi. Tüm bu süreç boyunca sanatın hiçbir zaman sadece sanat olmadığını görmemiz mümkündür. Sanatın hem süreci hem sonucu yansıtırken aynı zamanda bir ürün niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Sanat, kendini gerçekleştirdiği toplumun tüm özelliklerini yansıtmakla birlikte toplumsal faktör ve süreçlerin yanı sıra kültürü de yansıtmakta ayna görevi görebilir.

Ancak I. Dünya savaşı sonrasında meydana gelen özerk gelişmeler sonrasında sanatın, yaşam ile arasındaki bağlarının koparılması hedeflenerek kurumsallaşması üzerine dönemin sanatçıları tarafından sorgulanmaya açık hale gelir. Avangard tavrı kendinden önceki misyonlara başkaldırı gösterdiği gibi döneminin göremediği yeni vizyonlara da öncelik etmesiyle önemlidir. 20. Yüzyılda gerçekleşen sanat akımlarını ve çıkış noktalarını göz önünde bulundurduğumuzda çoğunun başkaldırı ve ezber bozan hareketlerin temelinde geliştiğini söylemek yanlış olmamalı.

Örnek olarak; ilk defa Matisse, Drain ve Vlanmick’in Paris’te açtıkları sergiden sonra, sergide bulunan sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles’in bu gruba “Les flauves” (vahşi hayvanlar) olarak hitap etmesiyle Fovizm adını alan akımın öncülerinden Henri Matisse’nin rengi kullanım biçiminde yarattığı tekniksel farklılık ile renkleri gerçekliğe bir başkaldırı olarak kullanmasının yanı sıra mekan kurgusu bağlamında ki deneysel yaklaşımı bizi iki boyutlu yüzeyde mekan/manzara/görünü sorgulamalarına yöneltir (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2012). Modern sanatla yaygınlaşan özgürlük arzusu renk, leke ve oran gibi resimde yüzey organizasyonlarına başkaldırı neticesinde sanatçının mekanı ele alışı da değişime uğrar.

Geleneksel sanat pratiklerinde rastladığımız perspektif ve renk bağlamında derinlik, gölgeleme anlayışının uğradığı değişimi Henri Matisse’nin özgün adı "The

Dessert: Harmony in Red" (Görsel 1.1) olan eserde karşımıza mekanı ele alış ve manzara uygulamaları bağlamında örneklerini görmemiz mümkündür.



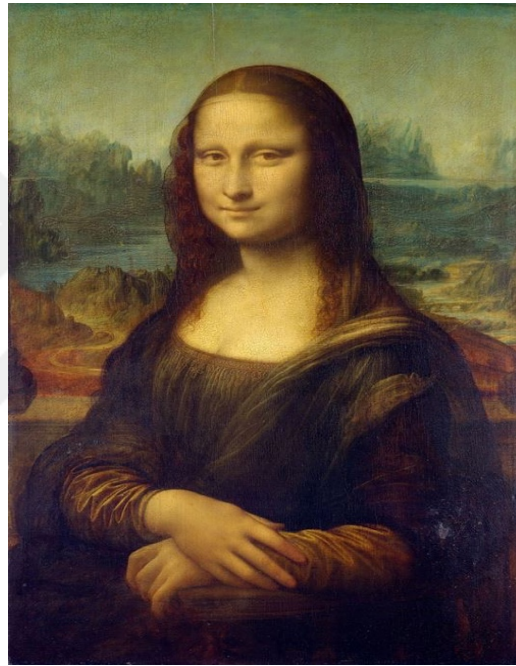
Görsel 1.1. Matisse, "The Dessert: Harmony in Red", 180x220 cm, Yağlı Boya, 1908, The Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya.

Bunun yanı sıra Pablo Picasso'nun 1907 tarihli "Avignonlu Kızlar" (Görsel 1.2.) eseri ile geleneksel sanatta kullanılan doğrusal perspektif ve yumuşatılmış hatların yerine parçalanmış düzlem ile yüzey üzerinde bilinçli düzenlemeler yaparak ezber bozan bir yaklaşım benimsediği de yadsınamaz. Bu deneysel hareketlerin devamında kübizm meydana gelecektir.



Görsel 1.2. Pablo Picasso, "The Girls of Avignon", 243.9 x 233.7 cm, Yağlı Boya, 1907, Museum of Modern Art, New York, ABD.

Sanatçıları deneysel arayışlara, malzeme ve yüzey organizasyonu üzerinde değişim yapma fikrine iten olgu tüm toplumsal süreci etkileyen 1.Dünya Savaşı ve sonrası olduğu düşünülse de avangardın ve yeniyi arayış arzusunun yalnızca belli bir dönemde başlayıp sonlandığı görüşü gerçeği pek yansıtmamaktadır. Örnek olarak dünyanın en meşhur eserlerinden biri olan Rönesans dönemi sanatçısı Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa (Görsel.1.3.) adlı tablosunda dönemin portre anlayışına zıt olarak figürün yalnızca omuz ve yüzünü içermemesini, tüm kolları ve kalçayı da kadraj içerisine alarak figürün duruşu yönünde izleyiciye farklı bakış sunması bakımından yeni bir tavır olarak önem arz eder.



Görsel 1.3. *Leonardo da Vinci, "Mona Lisa", 77 x 53 cm, Yağlı Boya , 1503, Musée du Louvre, Paris, Fransa.*

Figürü ele alış biçimindeki bu avangard tavır bununla sınırlı değildir. Yine dönemin portrelerinden farklı olarak Vinci'nin geleneğin aksine arka planı düz ya da renk oyunları ile ele alınmayıp bir manzara görünümü resmetmiştir. Aslında rönesansta arka planda manzara oluşumlarına dair bir başka örnek; İtalyan Rönesansına ait ressam Piero Della Francesca'a ait Federigo Monefeltro ve eşi Battista Sforza adlı (Görsel 1.4.) tablosunda da karşımıza çıkar ancak burada arka planda kullanılan manzara görünümü avangard bir tavır olarak değil dönemin geleneksel tavrına uygun olarak ilerlemiştir. "Sanatçılar soyluların ve mevki sahibi kişilerin portrelerinde, dünyevi malvarlıkları ile konumlarını simgeleştirmişlerdir. Piero Della Francesca'nın ikili portresinin arkasında

görünen arazi büyük bir olasılıkla çiftin sahip oldukları toprakların genişliği, mal varlıkları ve statülerini işaret etmektedir” (Erkal, 2013). Öyleyse günümüze kadar gelen bilgiler neticesinde Mona Lisa’nın herhangi bir burjuva veya aristokrat sınıfına ait bir figür olmadığı bilgisi ile Vinci için arka planda manzara görünümü resmetmesini tamamen özgün düşünce ve fikri mülkiyetine dayandırabiliriz.



Görsel 1. 3. *Piero Della Francesca, “Federigo Monefeltro ve eşi Battista Sforza”, 47 x 33 cm, Yağlı Boya, 1416, The Uffizi Museum, Floransa, İtalya.*

1.Dünya Savaşı’nda İsviçre tarafsız tutumu sebebiyle sanatçılara sığınak alanına dönüşür. Bu süreçte Zürih kentine sığınan Tristan Tzara ve Hans Arp gibi çeşitli disiplinlerdeki sanatçılar burada “Cabaret Voltaire” adlı kulüpte vakitlerini geçirmeye başlarlar. Sanat camiasının birçok temsilcisi burada bir araya geldiklerinde dönemin öncü sanat anlayışlarını hedef alan suçlayıcı konuşmalar yaparlar. “Tzara’ya göre, “bir zamanlar onur, ülke, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi kavramlar, insanların gereksinimlerine karşılık verebilmekteydi. Ama artık bu tür kavramların içi boşalmış, değerlerden geriye anlamsız bir kurallar silsilesi kalmıştır” (Antmen, 2008). Mevcut durum ve savaşın getirilerine karşı mualif duruşlarını sanatsal yaklaşımlarına da yansıtmaktan geri durmazlar. Bu mualif duruşun temelinde Ekspresyonizm’in bu savaş

çarkının bir parçası olduğu düşüncesi ve sanatın, dünya bir savaşın içerisindeyken tepkisiz kalışı yatar. Bu buhran içerisinde ve kulüpte gelişen tartışma ortamı içerisinde bir grup sanatçı toplumun hal ve hareketlerine karşı bir manifesto yayınlayarak bundan sonra geleneklerin bir parçası olmayacaklarına karar verdiklerini duyururlar. “Dada’nın tam olarak ne anlama geldiği konusundaki veriler çelişkilidir. Birçok dilde birçok anlama gelebilen “Dada”, kimlerinin iddia ettiği gibi, Rumence “evet”, Fransızca “oyuncak at” anlamına geldiği için m, yoksa “bir çocuğun çıkardığı ilk ses: da... da... da...” olmasından dolayı mı seçilmiştir, kesin olarak bilinmemektedir” (Antmen, 2008). Etimolojik olarak dahi herhangi bir kurala ya da altyapıya sığınmayan Dada hareketi böylece kendini tek başına ve en özgürlükçü ifadeyle göstermeye başlar. “Dadaizm, sanat yapmak için belli bir üslubu ya da tekniği önermiyordu. Sadece, savaşan ülkelerin yanlış zihniyetine karşı ayaklanıp meydan okumak ve alternatif dünya görüşlerine kulaklarını tıkayan sabit fikirli gelenekselcilere sövüp saymak isteyen sanatçılar arasında iş birliğini teşvik ediyordu. Dadaistler o güne kadar sanat sahnesinde yer alan tüm akımlara karşı bir duruş göstererek ve kuralları tanımayarak tam olarak kuralsızlık üzerine kurulu bir hareket başlatmayı hedeflerler. Fransız sanatçı Hans Arp’ın değindiği gibi, amaçları “aklın oyunlarını bozma ve akla dayanmayan bir düzeni keşfetmektir” (Grzymkowski, 2015). Bu tanımlar bağlamında Dadaizm için en keskin tavrılı avangard örneği benzetmesini yapabiliriz.

1.2.1. Dadaizm, Ekspresyonizm ve Sürrealizm

Tristan Tzara Zürih’te 20. yüzyılın en önemli sanat akımlarından biri olan Dadaizm’in oluşumuna ve ilk adımlarına tanık olurken Marcel Duchamp ise oluşuma en uzun süre hizmet eden sanatçı olmuştur. “Bu hareket tam bir sanat hareketi olmaktan çok toplumsal düzenin kokuşmuşluğunu ortaya koyan entelektüel bir isyan ve umutsuzluk hareketiydi. Bu hareket içerisinde gelenekçi sanat da alabildiğine inkâr edilip alaya alınmıştır” (Tansuğ, 1999). 1918 tarihinde yayınlanan Dada manifestosunda Tzara’nın “Yeterince Kübist ve Fütürist akademilerimiz var! Zaten bunlar biçimsel düşünce laboratuvarlarından başka bir şey değil.” sözleri üzerine düşündüğümüzde denetimsiz, kural tanımayan ve sınırlar belirlemeyen bir sanat algısını radikal biçimde benimsediklerini söylemek yanlış olmamalı. “Kolaj ve asamblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede raslantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin ‘primitif’ ifadelerine ilgi duyan Dadacılar...” (Antmen, 2008).

Tzara'nın kendi disiplinde ürettiği şiirlerinde de bu yaklaşımın izlerini görmemiz mümkündür. “Sözelimi Tzara'nın “Dadacı bir şiir yazmak” için verdiği reçeteye göre: Bir gazete ve makas alınır. İstedğiniz şiirin uzunluğunda bir makale gazeteden kesilir. Makaleyi oluşturan sözcükler teker teker kesilip bir torbaya konur. Torbanın içi iyice karıştırılır. Sonra sözcükler torbadan sırayla çekilir, torbadan çıkarıldıkları sırayla kağıda yazılır... “İşte buyurun” der, Tzara “Cahil çoğunluğun anlayamayacağı özgün bir yazarın eseri!” Yine bir Dadacı olan Hans Arp'ın “Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler” (Görsel 1.5.) yapıtında ise benzer bir düşünce yapısını iki boyutlu yüzeye yansıtarak rastgele kesmiş olduğu kâğıt malzemeyi yine rastgele bir düzen ile izleyiciye sunduğunu görürüz.



Görsel 1.5. *Hans Arp, “Rastgelelik Kuralına Göre Düzenlenmiş Kolaaj”, Kolaaj, 1916.*

“Talih Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler”de, adından da belli olduğu üzere, tesadüflere yer verildiğini ima ediyor Arp. Sanki dikdörtgenleri yukardan bir yerden rasgele atmış da, öylece yapıştırmış. Ancak, gerek biçimlerin büyüklükleri, gerek açık, koyu ve orta değerleri ve gerekse ritimleri, sanki tesadüf olamazmış gibi geliyor.” (Yılmaz, 2013) Arp, bu yapıt ile izleyiciyi sanatçının sanat eseri üzerinde ki bağlantısını sorgulamaya iterken aynı zamanda malzemeyi sorgular.

“Kolaj ve asamblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede raslantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin ‘primitif’ ifadelerine ilgi duyan Dadacılar” ifadesiyle yine dadacıların varolan sanat anlayışı yerine keşfedilmemiş bakir kalan tekniklere yöneldiği yorumunda bulunabiliriz (Antmen, 2008). Kolektif bir bilinçle hareket eden dadacıların sanat bilinci ortak bir üslup üzerine değil ortak bir bilinç üzerine gelişir ki bu da farklı disiplinlere ve geniş malzeme olanağına kucak açması bağlamında önemlidir (Antmen, 2008). “Dadayı diğer akımlardan ayıran esas olarak bu özelliğidir. Kolajı Kübizmle, doğaçlama performansları Fütürizmle, ket vurulmamış doğrudan ifadeye yönelik ilgiyi Dışavurumculuk (Ekpresyonizm) ile ilişkilendirmek mümkündür” (Antmen, 2008). Her ne kadar sanat bilinci ifadesine yer verilse de Dadanın, Fütüristlerin aksine sanatı değiştirmek değil bütünüyle ortadan kaldırmayı amaçladığını söyleyebiliriz.

Sanat, bütünüyle kendini toplumdan ve toplumsal düşünce normlarından yalıtması ile temsil görevinden sıyrılır. “Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez; hatta sanatçısını bile temsil etmez, sadece kendisini temsil eder” (Artun, 2022). Pek çok sanat çevresinde sanatın özerkleşmesinin 1848 yılı ile başladığı öne sürülse de Peter Bürger bu sava katılmaz. Bürger özerkleşmenin bu tarihten çok daha öncesine dayandığını savunur. 1600’lerin ortalarında saray ve kilisenin sanat üzerindeki yönetici ve yönlendirici egemenliği zayıflar, sanatın düşünsel bağlamda özerkleşmesinin devamında toplum üzerindeki rolü de yeniden tanımlanır. Bürger, özerkleşmenin, sanatçının 18. yüzyılda sarayın ve kilisenin himayesine girmesinin ardından piyasa-kitle kültürüne direnmesiyle baş gösterdiğini öne atar.

Özerkleşme 20. Yüzyıl başında estetizm ve sembolizm ile zirveye ulaşır. Hayattan olabildikçe arındırılarak sanatın içeriği aynı zamanda biçimini oluşturur. Sanat tüm kollarıyla artık yalnızca kendisini temsil etmeye başlar. Toplumu veya yaşam stilini yansıtmaya görevinden arınır. Bürger’in kuramına göre avangard bu noktada sahneye çıkar. Amacı özerkleşme sonucu toplum ve hayatla bağları kopan sanatı tekrar yaşamın içine sokmaktır. “Sorun, gerçek dünyaya müdahale edilmesi... Hayatın devrimleştirilmesidir; yoksa estetik haz nesneleri olmaya mahkûm formlar yaratmak değil” (Bürger, 2013). Bu tutum, 1848 öncesinin avangard ruhundan köklü olarak farklıdır. Çünkü avangardın hedefi sanatın hayatla olan bağlantısına engel olan sanat kurumunu ortadan kaldırmaktır. “Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilir. Avangard şimdi bu devrimi siyasetin yedeğinde değil, siyasete rağmen, ya da, kendini

siyasallaştırarak gerçekleştirmeyi denemektedir. Baudelaire'den miras bir hayaldir bu” (Bürger, 2013). Avangardın, modernizmin en yeni ve yenilikçi ifadesi olduğu yönündeki yorumlara karşın Bürger, modernizm ve avangardı iki farklı kutuba yerleştirir. Bu hareketin temelinde ona göre avangard modernizmin aksime özerkleşme ve kurumlaşmaya karşı bir duruş sergiler. Böylece Modernizm ve Avangardın birliği bozar ve bulanıklığa son verir.

1.2.2. Marcel Duchamp'ın Avangard Sanat Pratikleri ve Sonrası

Bürger, “Avangard Kuramı” adlı yapıtında tarihsel avangard başlığı altında Avangard sanat pratikleri bağlamında Duchamp'ın hazır yapıtları üzerine eleştirel yorumlamalara yönelir. Bürger'e göre avangard, modernizmin evrimleşmiş son ve güncel hali değildir. İki kavramı da birbirinden keskin çizgiler ile ayırır. 1. Dünya Savaşı sonrası devam eden buhran içerisinde sorgulamalardan sanat da payını alır ve sanatın temelini oluşturan kaynaklar hakkında düşünsel bir süreç başlar. Tarihsel avangardlar arasında bulunan Dadaist ve Sürrealist sanatçılar sanatın geleneksel yapısına yalnızca teorik olarak değil pratik olarak bir karşı duruş gösterirler. Sanatın çeşitli boyunduruklar altında kendini ifade edememe sürecinden kurtarmayı amaçlayan bu sanatçılar 20.yüzyılın başında nihayet yeni ve özgür bir dil kazandırmayı başarırlar.

1912 tarihli “Merdivenden İnen Çıplak” (Görsel.1.5.) isimli eserini göz önünde bulundurursak Kübo-Fütürist¹ resimler ürettiğini görebileceğimiz Duchamp, 1913 yılında resmi bırakır. O ana kadar öğrendiği geleneksel resim anlayışına dair birçok bilgiyi hafızasından silmişçesine çalışmalarına yansıtılmaya başlar. Resim malzemesine karşı gelişen bu tutumu onu çeşitli malzeme arayışlarına sürükler.

¹ Kübo -Fütürizm , Rus Budetlyanstvo, 1910'larda Avrupa Fütürizmi ve Kübizminin bir dalı olarak ortaya çıkan Rus avangart sanat hareketi olan Rus Fütürizmi olarak da adlandırdı . Fransız ve İtalyan Fütürizminin yerini aldı ve iki Avrupa hareketinin özelliklerini harmanlayan farklı bir Rus tarzına yol açtı: hareketin temsili ile kaynaşmış parçalanmış formlar. Kübo-Fütürist tarz, biçimlerin parçalanması, konturların değişmesi ile karakterize edildi. (htt)



Görsel 1.6. Marcel Duchamp, “Nude Descending a Staircase (No. 2)”, 147 × 89.2 cm, Yağlı Boya, 1912, Philadelphia Art Museum, Pensilvanya, ABD.

Görünüş itibarıyla Merdivenden İnen Çıplak gelenekçi sanatçıların kübist bir dil kullanarak devinim araştırmaları yaptıkları resimlere benziyor. Mekan ve figür parçalanmış. Figürün kaydırılarak üst üste bindirilen her parçası ayrı bir anı imliyor. Tek rengin tonlarıyla yapıldığı için çözümsel kübizmi; anlara bölünmüşlüğünden ötürü gelenekçiliği çağırıştırıyor. Kuşkusuz bizi böyle düşünmeye resmin adı da sevk ediyor. Makinemsi figür, sol üst köşeden sağ alt köşeye doğru iniyormuş gibi. Merdiven de aynı doğrultuda, aşağıda yer alıyor; ancak biraz daha dikkat edersek, tablonun sağ üst köşesinde birkaç basamak daha görebiliriz. (demek ki, bu bir döner merdiven). Karanlık mekanda, basamak basamak aşağı doğru inmekte olan figür, gittikçe belirginleşiyor; görece daha aydınlık kalçamsı hatlarından anlıyoruz ki, bu bir erkek değil. Octovio Paz’a göre, Merdivenden İnen Çıplak’ın gelenekçi bir resme benziyor oluşu yalnızca yüzeyseldir. Gelenekçiler, ilerleme ve yükselmenin sözcülüğünü yapıyorlardı; oysa Duchamp’ın bu resmi bir inişi göstermektedir (Yılmaz, 2013).

Duchamp söz konusu bu resmi, resmi bırakmasının sebepleri arasında olabilecek sanatı sorgulama ve buhran ya da sorgulama döneminde kendine yeni sanatsal ifade arayışına girdiği bir dönemde tuvale yansıtmıştır. Bu yol ayrımı ya da yön değişiminin devamında “ready-made” (hazır nesne) adını verdiği bir dizi çalışma yapar. Savaş sonrası

New York’a Dadaizm’in öncüleri arasına girer. Ready-made ürünlerin en ünlüsü ‘Çeşme’dir. (Görsel.1.7.) 1917’de Bağımsız Sanatçılar Topluluğu, sergiye 6 dolar yatıran herkesin eserinin sergilenmesi koşuluyla New York Grande Central Gallery’de bir sergi düzenlemeye karar verir. Duchamp ise herhangi bir armatür mağazasından edinmiş olduğu pisuarı R. Mutt takma adıyla “Çeşme” adı ile sergilenmek üzere değerlendirmeye gönderir. Yetkili juri 6 dolar ücret yatırılması koşuluna rağmen bu porselen pisuvarın sergiye uymadığına ve ahlak dışı oluşuna karar verir ve eser reddedilir. İnsanın günlük yaşamında sıklıkla karşılaştığı bir nesnenin toplumsal genel ahlak kıstaslarına uymadığını söylemek pek mümkün olmaz ancak tahmin edileceği üzere bu “ahlaksızlık” eleştirisinin tümüyle sanata yönelik algılandığını söyleyebiliriz. Ne yazık ki eser orijinal hali ile gelecek yıllara taşınamaz ve ortadan kaybolur. “Bu parçanın varlığını Duchamp’ın arkadaşı fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz’in çekmiş olduğu bir fotoğraftan biliyoruz” (Lynton, 2015).



Görsel 1.7. Marcel Duchamp, “Fountain”, 61x36x 48 cm, Ready-made, 1917, Philadelphia Museum of Art, ABD.

“Duchamp’ın R. Mutt takma adıyla imzalayıp bir sergiye koyduğu bu acayip yapıt sıradan bir nesneyi alışılmış ortamından çıkarıp yeni ve alışılmamış bir ortama koyma düşüncesini örnekliyor” (Kalkan Erenus, 2014). Duchamp’ın bu yapıtlarda hazır-

nesneleri yapıtın malzemesi olarak değil doğrudan yapıtın kendisi olarak sunduğuna şahit oluruz. Duchamp'ın bu dadaist tavır çerçevesinde geleneksel estetik beğeni ve değerlendirme ölçütlerini sorgulatmış ve sanatın görev tanımını değiştirerek düşünsel bir sistem üzerine oturtmuştur. Bu tavra göre 'Çeşme'nin resim ya da heykel olup olmamasının bir önemi yoktur.

Gündelik yaşamdan herhangi bir nesneyi işlevini gözetmeksizin alarak yeni bir bakış açısı ile sunduğunu söylemek mümkün. Nesneyi işlevinden ve mekânından ayırıştırarak nesne için yeni düşünce biçimleri geliştirilmesine olanak tanır. Böylece 1950'de baş gösteren geleneksel resim malzemesi dışında kullanılan buluntu nesne kullanımının 1960 itibarıyla yerini hazır yapıta bıraktığını söyleyebiliriz. "Duchamp, Hazır nesne ya da Buluntu nesne kavramını ilk kez bu işiyle ortaya koymuş, söz konusu kavram o zamandan beri sayısız sanatçıyı etkilemiştir. Bay Mutt'ın yapıtı kendi elleriyle yapıp yapmadığının değil, bunu seçmiş olmasının önemli olduğunu öne sürdü. Dolayısıyla yaratmak değil, düşünce ve seçim önemliydi" (Kalkan Erenus, 2014). Duchamp'ın bu protest sanat pratiği sonrasında tarihsel avangard için sanatın şekli/nesnesi ve düşüncesi konuları üzerine sorgulama sürecine girilir. Tarihsel avangardın öncü temsilcilerinden Duchamp avangardı ile sanat nesnesi önemli yerini kavramsallığa teslim eder. Aynı zamanda Duchamp, tarihsel avangarda hizmet eden bu sanat pratiği ile Modernizm karşıtı bir duruş sergiler ve eserin nesnesini dönüştürerek malzeme bağlamında avangardist bir yönelimde olsa dahi bu ensütriyel ürünün yapıt niteliği kazanarak sergi ve müzelerde kendine alan tanınmasının önüne geçemez. Pisuvlar, eleştirilmesi amaçlanan değer sistemine hizmet etmesi sebebiyle avangardın protest duruşuna ters düşer.

1960'ta literatüre Sol LeWitt ile giriş yapan kavramsal sanat tanımı için örneklerini yaklaşık kırk beş yıl önce Marcel Duchamp ile gözlemleyebiliriz. "Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta 'avangard'ın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle 20. Yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960'lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir" (Antmen, 2008).

1.3. Peter Bürger'in Avangard Kuramı

Avangardın tarihsel süreci ve devinimi hakkında bilgi sahibi olabileceğimiz en temel kaynak Alman sanat eleştirmeni Peter Bürger'e ait Avangard Kuramı adlı yapıtı olduğu sanat çevrelerince kabul görür. Bürger'in, avangardı, tüm unsurları içeren diyalektik bağlamda incelemesi sebebiyle antitezlerden oluşan çok yönlü bir referans noktası olduğu düşünülür. Bürger, Avangardı tarihsel ve yeni/modern olarak iki kronolojik kategori ile ayırmıştır. 1948'deki romantizm isyanı ile oluşan büyük düş kırıklığının ardından sanat ve edebiyat camiası, Baudelaire'in uyandırdığı özerkleşme tutkusuna kapılır. Bu tarihsel kırılmanın ardından sanatçının ve sanatının Burjuvaziye karşı duruşunda Avangard ve Modernizm kavramları kol koladırlar. Dolayısıyla iki kavram arasında keskin çizgiler ile ayırım yapmak pek mümkün görülmemektedir.

Burjuva toplumunda sanatın özerkliği problemi ve avangardın sanatın özerkliğine karşı duruşu üzerine "Linda Nochlin'in makalesi "Avangardın İcadı",1830 ertesini sanatından örneklerle başlar. Politik ve sanatsal ilerilik anlamında 'avangard' Courbet ile zirvesine erişir. Ama "modern avangard"ın mucidi, Nochlin'de Manet'dir." Denir (Artun, 2022). Bürger, avangardı savaş öncesi ve sonrasında gelişen ve dönüşen sanatı ele alış biçimindeki düşünce farklılıkları sebebiyle tarihsel avangard ve yeni/modern avangard olarak iki ayrı başlıkta incelemesi üzerine Foster şöyle der; "Bürger tarihsel avangardı ilk önce, estetik dönüşümlerinin tümü önemli ve tarihsel olarak etkili mutlak başlangıç olarak ele alır" (Foster, 2017). Bu durumu yine Hal Foster şu sözler ile açıklığa kavuşturur.

"Bürger'in tarihi hem o ana ait hem de bir son olarak sunmasına neden olur. Böylece ona göre; bir sanat eseri ya da estetik bir değişim, ilk ortaya çıktığı o önemli anda herhangi ayrıntılı bir açıklama sadece bir alıştırma olabileceği için, bir kerede ve herkes için aynı anda gerçekleşir" (Foster, 2017). Bu bağlamda Bürger'in avangardı tarihsel olarak ayrıştırmasının temellerinin avangardın tekrar edilmesine dayandığını söylemek mümkündür. Çünkü tarihsel dönüşümleri göz önünde bulundurarak incelememiz gereken bu süreçte, 1950 öncesinin avangardı Courbet ile toplumsal kavramlara karşı edinilen bir başkaldırı iken 1960 sonrası Manet ve Baudelaire gibi kendilerine ve topluma yabancılaşmaya başlayan sanatçıların yaklaşımı ile Burjuvaziye karşı bir başkaldırı halini aldığı görülmektedir, bu durum yine kitle değiştirerek İkinci Dünya Savaşı sonrası 1920'lere tekabül eden süreçte sanat ve sanatın kurumsallaşmasına karşı bir başkaldırı görevini üstlenir. Aynı zamanda Bürger'e göre sanatın yalıtılarak

özerkleşmesi ve bağımsız sanat pratiklerinin gelişmesi tarihsel avangardın tekrarı sebebiyle modern avangard için de zemin oluşturmaktadır.

1.4. Hal Foster'ın Avangard İfadesi ve Felsefesi

Hal Foster'ın “Gerçeğin Geri Dönüşü” adlı yazılı eserinde Peter Bürger'in avangard hakkındaki teorilerine karşı bir sav oluşturmayı amaçladığını gözlemleyebiliriz. Foster, Bürger'in aksine savaş sonrası gerçekleşen Amerikan avangardını ele alır. Bürger'in tarihsel avangard olarak nitelendirmesine karşılık olarak bu avangard yaklaşımı yeni avangard ya da neo-avangard olarak isimlendirmeyi tercih eder. Bu bağlamda II. Dünya savaşı ile son bulan Bürger'in tarihsel avangardı neo-avangard ismiyle yeniden can bulur. Foster, bu karşı savları Bürger'i bütünüyle eleştirmek üzerine değil aksine kitabın tezinin son derece etkili olduğunu kabul ederek belirsiz noktaları netleştirip çok katmanlı bir hale dönüştürme isteğinden bahseder (Foster, 2017). Bürger'in savına göre “... Hiçbir sanat hareketi, tarihsel olarak diğer hareketlerden daha ileri bir sanat hareketi olduğunu iddia edemez” (Bürger, 2013). Ancak Foster bu savda Bürger'in daha önce belirttiği düşünceleriyle çeliştiğini öne sürerek sorgulamaya açık hale getirir. “Varılan sonuç tarihsel, politik ve etik açıdan hatalıdır. Bunun birinci sebebi, Bürger'in başka bir yerde anlattığı, avangard kuramının özü olan çağdaş sanat da dahil olmak üzere tüm sanatın tarihsel olduğu öğretisini yok saymasıdır” (Foster, 2017). Bürger' bu tavrıyla yeni avangardı, tamamen saf bulduğu ve kök saydığı tarihsel avangarttan beslenen bir revize olarak yansıtır. İkinci sebep ise; Bürger'in, yeni avangardı, sanat pratiklerine yeni ifade arayışları bağlamında bilişsel ve politik açılımlar geliştirdiğini görmezden gelmesidir (Foster, 2017). Bürger'e göre tarihsel avangardın tekrar edilmesi için, özerk sanat kurumu eleştirisini göz ardı etmek; daha fazlası bu eleştiriye bağımsız sanatın bir olumlamasına dönüştürmek gerekir.

Bu sonuçla eğer hazır yapıtlar ve kolajlar dışavurumcu sanatçı ve organik sanat eseri gibi burjuva prensibine meydan okuduysa, yeni hazır-yapıtlar ve yeni kolajlar bu prensipleri tekrarlar ve içerisinde bir araya getirerek yeniden oluşturur. Eğer dada izleyiciye ve piyasaya saldırdıysa, benzer şekilde yeni dada hareketleri de- bu tip şoklara sadece alışık değil; aynı zamanda bunların heyecanlanmasına aç izleyicilerden dolayı ona ayak uydurur. Bu böyle devam eder (Foster, 2017).

Foster ve Bürger, hazır yapıtın yeni bir estetik işlev kazanmasına ve sanat malzemesi ya da sanatın direkt kendi olması konusunda ortak paydada buluşurlar. Jasper Johns'un iki brozn Bellatine şişesini (Görsel 1.8.) boyaması ve Arman'ın müdahale edilmiş hazır yapıtları bir araya getirmesi ile 'Duchamp'ın estetik kayıtsızlık ilkesini' tam tersine çevirerek uyum gözetmeksizin sergilemişlerdir.



Görsel 1.8. Jasper Johns, "Painted bronze (Ballantine Ale)", 14x20x12 cm, 1960, Enstelasyon, Kunstsammlung Basel, İsviçre.

Bu bağlamda Bürger, eş zamanlı gelişen yeni sanat pratiklerinin içerisinde devinim halinde olduğundan olacak ki Foster'a göre 'yetersiz bir farkındalıkla' bu dönemi kendi için sonlandırır. "... bir çok sanat felsefecisinin düşüttüğü hataya düşer ve kendi zamanının tutkulu sanatını anlayamaz" (Foster, 2017). Foster, yeni avangardı, 1950 döneminde Rauschenberg ve Kaprow'un temsil ettiği, 1960'larda ise Broodthaers ve Byren ile temsil ettiği iki kategoride ele alır. Bunları ilk yeni avangardlar ve ikinci yeni avangardlar olarak nitelendirir. Foster, ilk yeni avangardları dadayla benzerlikleri sebebiyle tarihsel avangardın yansıması olarak görür. Sanat kurumunun bu sınırları iç içe geçmiş hali sebebiyle net tanımlamalara sahip olamamıştır. Foster, Bürger gibi tarihsel avangardın tekrar edilmesini kabul eder ancak bunu Freud'un 'bastırma ve tekrarlama' modelini temel alarak yapar. Ayrıca Rauschenberg ve Johns örneklerinden yararlanır. Bu kavramı da Bucloch ortaya atar ve ekler;

Burada Bürger'e karşı şunu ifade etmek istiyorum: Tarihsel avangard ve yeni avangard arasındaki bağlantıda tarihsel bir özgünlük dönemin saptanması, burada sadece etkilenme, taklit ve özgünlük kavramlarıyla açıklamayan tekrar yüzleşen bizlere, bu bağlantının aslında ne kadar karmaşık olduğu hakkında bilgi vermez. Bu bağlantıyı daha iyi şekilde açıklayacak tekrar modellerinden biri Freud'un bastırma ve reddetmeden kaynaklanan tekrarlama kavramıdır (Foster, 2017).

Foster'a göre avangardın kurumsallaşmasını bir son olarak değil yeni avangarda kapı açılması olarak yorumlar. Foster, avangardın erken tavsiyesin karşıdır. Neo avangardlar, gerçeğin bastırılması olarak, tramvatik bir biçimde geri dönmüştür. Bunu, dışlamak yerine, bastırılmışlık ve bundan çıkan tekrar olarak görmeliyiz. Neo avangard, avangardın kavranmasını sağlamıştır. Foster'a göre bu cenazeler, yanlış ölülerle yapıılıyor olabilir.

Sonuc olarak Foster'in zamansız gelen avangard yaklaşımlarına karşılık olarak yeni avangardların geri dönüşüne karşılık tepkilere aykırı bir duruş sergiler. Bunu bastırıp ya da görmemezlikten gelmek yerine tekrar edilme durumunu kabul etmemizi önerir. Yeni avangard ile Tarihsel avangardın zıt kutuplar değil, aksine birbirini destekleyen ve anlaşılmasını kolaylaştıran unsurlar olduğunu düşünür. Foster aynı zamanda "modern sonrasının parçalı ve karmaşık tarihselliğinden, heterojen estetiğinden kaçınmanın olanaksızlığına ve avangardın yinelemeler yoluyla sistemin resminde yırtıklar açabileceğini" belirtir (Foster, 2017).

İKİNCİ BÖLÜM

2. MANZARA RESMİNDE ÇAĞDAŞ YAKLAŞIMLAR VE KOLAJ

2.1. Resim Sanatında Tarihsel Süreçte Manzara Görünümleri

Manzaranın geçmişten günümüze sanat pratiklerinde kendini bir konu olarak var etmesinin sebeplerinin başında insanın, doğanın bir parçası olması sebebiyle sürekli iletişim ve etkileşim içerisinde olmasını söyleyebiliriz. Hayatın her alanına sızan bu beraberlik ve etkileşimin yine yaşamın başlıca yansımalarından biri olan sanatın da konusu haline gelmesi kaçınılmazdır.

Manzara imgesi barındırdığı doğal çevre, gökyüzü ve yeryüzü, doğal oluşumlar, kentsel çevre, tarihi kalıntılar ve modern binalara yer sahipliği yapması sebebiyle sanatçıya zengin bir ilham kaynağı olarak sanatın konusu olmuştur (Tandırılı, 2004). Bu sebeptendir ki; konusu manzara olan resimler bize dönemsel koşullar ve kültürel değerler bağlamında birçok bilgi aktarma misyonuna da sahiptirler. Örnek olarak; Doğu ülkelerinde gelişen sanat pratikleri, kültürel faktörlere bağlı olarak toplumsal ve geleneksel törenleri yansıtırken Batı’da bu durum bireysel temaların öne çıkması gibi farklılıklar gösterebilir. Sanatçının eserinde malzeme seçimi ve kullanımı gibi biçimsel yorumların dahi çevresel faktörler ve coğrafi konumun getirdiği şartlara bağlı değişiklikler gösterdiğini gözlemleyebiliriz.

Resim sanatında manzara resmi, sanatın konusu haline gelmeden çok zaman önce insanın ilgisini çekmiştir. Dünyanın hemen her yerinde kalıntılarına rastlanan mağara resimleri insan ve doğa iletişiminin ulaşabildiğimiz en eski görsel kaynaklarından. Örneğin; İspanya’da bulunan Altamira mağarasında (Görsel.2.1) keşfedilen görseller günümüzden yaklaşık 17 bin yıl öncesine dayanır. Oldukça gerçekçi betimsel yaklaşımı ve birçok farklı teknik ile deneysel bir sürecin sonucunda meydana geldiklerini düşündüğümüz bu görseller bu bakımdan oldukça önemlidir.



Görsel 2. 1. “Altamira Mağarası Duvar Resmi”, yaklaşık 19-15 Bin Yıl Önce, İspanya, Fotoğraf: Stephen Alvarez.

Elbette bu tekniksel-deneyysel sorgulamaların ve özenli betimlemelerin dönemsel şartlar altında yorumlandığında estetik kaygılar barındırmadığını söyleyebiliriz. Ancak paleolitik çağdaki bu duvar resimlerinin ilkel şartlar altında belirli duvarları, tavanı veya zemini olmayan mağaraların iç yüzeylerinde bulunmaları, resmin mekan ile bir birlikteliğine dair ilk örnekler olması bakımından önemlidir. Yerliler için bu betimlemelerin yaşamda karşılaştıkları birçok durum ve nesneyi kaydettikleri görsel bir günlük, tanrı adına gerçekleştirilen ritüellerin bir parçası veya iletişim biçimi olarak yorumlayabiliriz. Her bakımdan insanın yaratılışından bu yana bir şeyleri ifade etme ve paylaşma ihtiyacı güttüğü düşünülmektedir.

İnsanı diğer canlılardan ayıran düşünme yetisi ve yaratma ile paylaşma güdüsü onda zamanla davranış stilleri oluşmasına sebep olur. Bu davranış stillerine örnek olarak insanoğlunun çevresel veya bireysel faktörlere bağlı olarak yaratıcılığının gelişmesini gösterebiliriz. Kimi zaman kendini tehlikelerden korumak adına, kimi zaman yaşamını devam ettirmek amacıyla avlanırken ya da iç dünyasında yaşadığı bşr takım duygu durumlarını hafifletmek adına ritüel ya da iletişim kurma isteği onu yaratıcı davranış stilleri geliştirmesiye yönlendirir. Yaratıcılığın herkeste farklı seviyelerde varolup gelişmesi sebebiyle de bireysel farklılıklar bağlamında sonuçlar çeşitlendirilir. Bu bakımdan, bahsedilen görselleştirme tutkusu uygarlık tarihinin her safhasında kendini göstermeye devam eder. Antik Mısır ve Mezopotamya medeniyetlerinde dini ritüeller çevresinde görülen görselleştirmeler, Batı Uygarlıklarında, gelecek yıllarda, tarihsel ve

sosyal anlamda çıkarımlarda bulunabileceğimiz kaynak misyonuna sahip olan freskler olarak karşımıza çıkar. Ancak fresklerde, mitolojik ya da dini hikayelerin figürü ön plana alan sembolik ve anlatımcı yansımalarının yanısıra tören ve ibadet alanları için süslemeci ve dekoratif yapıda olan örneklerine de rastlarız. İtalya Pompeii Antik Kenti'nden çıkan fresk kalıntıları (Görsel 2.2.) bize bu bağlamda görsel veri oluşturur.



Görsel 2.2. “Prima Porta’dan Bahçe Sahnesi”, Yük.: 200 cm, Fresk, , Yaklaşık M.Ö. 20, Museo Nazionale Romano, Roma, İtalya.

Erken dönem manzara görünümüne bir başka örnek olarak coğrafyamıza ait minyatür örneklerini gösterebilmemiz mümkündür. “Türk resminin bilinen şlk örneklerinden olan minyatürün geçmişi milat öncesi doğu medeniyetlerine kadar uzanır. Osmanlı tarafından da benimsenen minyatür, konularını genellikle Osmanlı’nın günlük yaşamı, kutlamalar ve törenler, iş hayatı çevresinde seçerek örf, adet ve gelenekleri yansıtmaları sebebiyle belge niteliği taşırlar” (Araz, Ay, 2016). Dönemin minyatür sanatçılarından Matrakçı Nasuh farklı bakış açısı ve yenilikçi tavrı ile oldukça önem arz eder. “Öncü avangard sanatçı olarak kabul görmesinin en önemli nededi Matrakçı Nasuh’un minyatürün özelliklerini, haritacılık anlayışı ile birleştirirken, resimsel bir üslup geliştirmesidir” (Araz, Ay, 2016).

Matrakçı Nasuh’a ait İstanbul görünümü üzerine (Görsel 2.3) gerçeğe yakın kent planlarını doğadan doğrudan gözlem ile eskizleyerek şehir görünümünü manzara resmine benzer bir tavırla gösterileştirdiğini söylemek mümkündür.



Görsel 2. 3. *Matrakçı Nasuh, “İstanbul ve Galata”, 1537, Minyatür, Macmua-i Manazil.*

Bu sürecin devamında manzara görünümü, geniş mesafeler sebebiyle oluşan kültür farklılıkları ve iletişimde yaşanan aksamalar ya da aktarımlar çerçevesinde birbirinden farklı doğrultuda gelişim gösterir. Örnek olarak mürekkebin, günümüzden 4.5000 yıl öncesinde Çin’de keşfedilmesiyle birlikte Çin resim sanatında tekniksel anlamda Batı’dan farklı gelişmeler görülür. Siyah mürekkebin yoğunlukla kullanıldığı resimlerde konu, doğal tahribatin az, kaynağın ise oldukça zengin olduğu Uzak Doğu’da, manzara resmi üzerine örneklerle yoğunlaşır. Uzak Doğu resim sanatının konusunun doğa ile ilişkilendirilmesini, felsefi anlam bakımından Budizm inancı temelli meditasyonlara ve bu bağlamda evren ve doğa şleu yum yakalama ve denge kurma isteği üzerine yoğunlaştığını da söylemek mümkündür (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2012, s. 37).

Çin resim sanatında, Shan Shui (dağ ve su) isimli manzara resimleri doğanın gözlem sonucu doğrudan taklidinden ziyade sanatçının ruhsal dünyasını ve bireysel arzularını ifade etmesi sebebiyle maneviyatı yüksek ve saygıdeğer bir tema olarak kabul edilir. (http-1).



Görsel 2. 4. Zhao Mengfu, “Qiao ve Hua dağlarında sonbahar renkleri”, 28 x 90 cm,
Kağıt üzerine mürekkep, 1295, Taipei: Ulusal Saray Müzesi, Tayvan.

Shan shui resimlerine örnek olarak (Görsel 2.4.), Çin imparatorluğunun önemli hanedanlarından olan Tang döneminin (MS 618-907) sonunda ortaya çıkarak Çin sanatında 1500 yıl hüküm sürmüştür. Manzara resminin, medeniyetin her alanına nüfuz ettiği bu dönem çağdaş sanatta da duyarlılıkla tarihsel araştırmalarda kendine yer bulur. (http-2).

Uzak Doğu’da gelişen sanat algısının Batı’da ses getirmesinin sebepleri arasında, gelişen ticaret yolları ile iletişimin artması sonucu oluşan kültür alışverişinde batılıların Asya’dan gelen çeşitli dekoratif ürünlere erişimi neticesinde Uzak doğu’nın sahip olduğu sanatsal ve estetik zevke yönelimleri oluşur. Buna örnek olarak Japon sanatçı Katsushika Hokusai’nin 1831 tsrihli “Fuji Dağının Otuz Altı Manzarası” (Fugaku Sanju-roku Kei) adlı baskı resim serisinin yalnızca bir parçası olan ancak en ünlü eseri olan “Kanagawa’daki Büyük Dalga” (Kanagawa Oki Nami Ura) adlı eserini (Görsel 2.5) gösterebiliriz. Eserin sahip olduğu Prusya mavisi renginin o dönemde Çin’e İngiltere’den ithal edilmesini kültürel anlamda alışverişin sanata yansıması olarak yorumlayabiliriz.



Görsel 2. 5. Katsushika Hokusai, “Kanagawa’deki Büyük Dalga”, 25, 4 x 37 cm, Baskıresim, yaklaşık 1829-33, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda.

Devam eden tarihsel süreçte artan kervan yolları sayesinde kavimler arasında ulaşım sağlanması kolaylaşır. Bununla beraber artan iletişim pozitif yönde gelişim göstererek deneyim ve bilgi aktarımına olanak tanır. Her alanda olduğu gibi sanatta da kullanılan sanatsal ifadeler farklı kültürler ile girdiği etkileşim sonucu çeşitlenir (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2012, s. 66). Orta Çağ’ın sonuna denk gelen süreçte Erken Rönesans ressamaları, avangard bir yaklaşım göstererek Bizans sanatının etkileri altından çıkarak resimlerinde hedef olarak perspektif ve ışık aracılığıyla doğanın doğrudan tasvirini ve figürlerin zemin ile ilişkili sağlam birlikteliğini aktaran Natüralist çözümlemelere ulaşmayı hedefler (Gökova, 2018).

Natüralizm ya da Doğalcılık anlayışını Batı resim sanatında doğayı tüm detayları ve gerçekçiliğiyle tasvir eden manzara resimlerinde görürüz. Naturalizm’in gerçeklik kavramı, Realizm’in sanatta gerçeklik olgusunu öznel olarak sunması bağlamında farklılık göstermesi sebebiyle birbiriyle karıştırılmamalıdır. Naturalizm’in gerçekliği ışık-gölge, oran-orantı ve renk gibi optik kavramlar çerçevesinde doğanın tasvirini amaçlar. Bu bağlamda gerçekçi doğa gözlemi ve tasviri, Romantizm çevresinde gelişen ve idealize edilen manzara görünümülerinden de ayrışır.

2.2. Manzara Resimlerinde Avangard Yaklaşımlar ve Kolaj

Toplumun gelişim süreci içerisinde ortaya çıkarttığı tüm maddi - manevi olgular için toplumun kültürünü oluşturduğu düşünülür. Bu zengin olgunun topluma ve onun oluşturduğu millet algısına, yaşam tarzı ve davranış biçimleri kazandırması ise kaçınılmazdır. Sanatını topluma sunan çoğu sanatçının davranışsal eğiliminde, bu oluşumun getirisi olan ve toplumun sahip olduğu gelenek, görenek, din, dil, ırk gibi etmenlerin varlığını yadsımadığı gözlemlenir. Çünkü çoğu kaynakta da vurgulandığı gibi sanat ürünü, üretildiği toplumun normlarından beslenir ve onları yansıtır. Bu durum akıllara, klişeleşmiş hale geldiği düşünülen ve her daim cevabını arayan şu soruyu da getirir. Sanat, sanat için midir? Sanat, toplum için midir? Sanat ve toplum ilişkisi ele alındığında, sanatın, toplumun sahip olduğu tüm kültür olgularının geçmişten günümüze aktarılmasında bir araç görevi edindiği gözlemlenir. Sanatın dilinin gelişmesi ve malzemeyi de dili destekleyici bir araç olarak kullanması 1940'ların avangard düşüncesiyle birlikte geleneksel malzeme durumundan koparak, yeni arayışlarla çağdaş sanat kullanımının odağı haline gelir.

Peter Bürger 'Avangard Kuramı' isimli metinde; avangardı “başlangıçta malzemenin 'hayatını' öldürmekten, yani, ona anlam veren işlevsel bağlamdan kopartmaktan ibarettir” şeklinde özetler ve avangard düşüncenin malzeme ile kurduğu yeni ilişkiye odaklanır (Bürger, 2013). Avrupa'da ortaya çıkan aydınlanma dönemi ve sanayi devriminin sonucunda oluşan sanat ile birlikte malzeme içi boş bir gösterge olmaktan çıkıp, sanat bağlamında; yeni bir dil olarak yerini almıştır. Bu kopuş ile birlikte sanat düşüncesi ve malzeme arasında ortaya çıkan yeni ilişki, çağdaş sanat adına oldukça önemlidir. Çağdaş sanatla birlikte resim konuşmaya başlamıştır. Yani belli kavramlar üzerine yoğunlaşıp bunları izleyicisine aktarmayı amaçlamıştır. Peki, resim nasıl konuşur? Resim de konuşmaktadır ve bir dili vardır, çizgi ve renk ile konuşulan bu dil, bilinen anlamdaki dilin katılığıyla olmasa da yine kendi içinde kendine özgü bir sıra düzeniyle karşımıza çıkar. Bu süreçte sanatın farklı disiplinler ile arasındaki bağı güçlendiren malzeme de etkin rol oynamıştır. Sanata eserine dşil olan her materyal ve her konu izleyenin hissiyatını ve sanatçının yansımasını etkiler. Manzaranın resmedilmesinde gördüğümüz Empresyonist tavır bu bağlamda örnek oluşturur.

Batı sanatında manzara oluşumlarının tam olarak tarihsel kesinliği bilinmemekle birlikte Yunan sanatında Helenistik döneme kadar uzanan köklü bir tarihi olduğunu, Roma dönemine ait manzara görünümünün günümüze ulaşan kalıntı ve bulguları

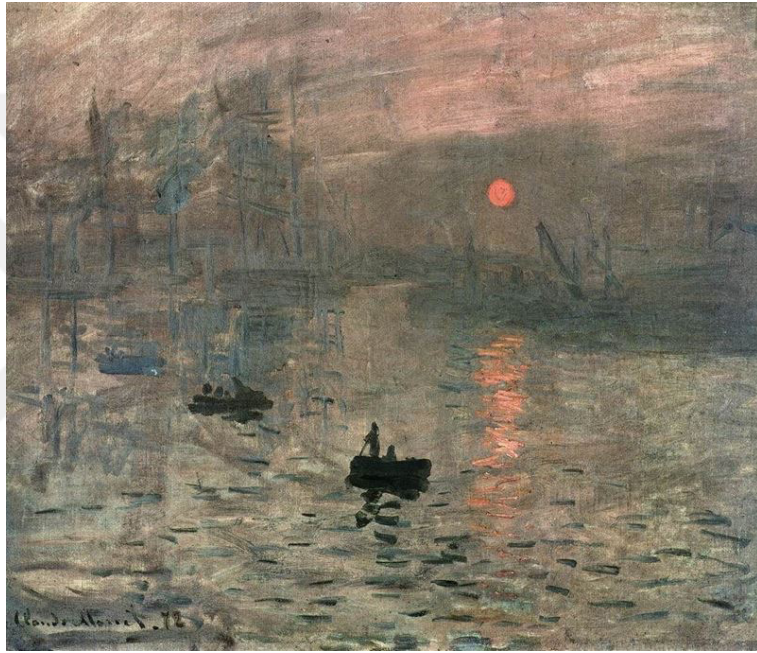
sayesinde söyleyebiliriz. Elbette geleneksel sanat pratiklerinde gelişen bu manzara görünümleri hem biçim hem de içerik anlamında günümüz çağdaş sanatından oldukça farklıdır. Çağdaş ve güncel dönemde sanatçı yalnızca doğayı taklit ve tasvir etmekle sınırlı kalmayıp iç dünyasını yansıtmaya çalışarak eserini özgünleştirir ve yeni ifade biçimleri kazandırır. “17. Yüzyıla gelindiğinde Barok sanatçısının resimlerinde iç dünyaya yönelik gerçeğin duygularla yansıtılması çabalarına bırakmıştır” (Şentürk, 2012). 17. Yüzyılda sanatta bireysel bilinç ile imgenin yansıtılmasının, 19. Yüzyıl sanatında meydana gelen malzeme çeşitliliği ile yeni anlam ve biçimler kazanılmasına zemin hazırladığını söyleyebiliriz.

Sanayi Devrimi ardında gerçekleşen bir çok alanda devam eden avangard hareketler manzaranın ele alınışına da yansır. Ressamlar Romantik anlayışın zıttı yönde nesnel yönden güçlü doğa tasvirlerine yönelir. Naturalizm’in bir kaç adım ötesinde gerçekleşen bu gelişmeler ile resmin konusu yenşden değişime uğrayarak sanatçının bireyselliğinden ayrışır. Toplumda gerçekleşen durumlar bağlamında nesnel sorunları, nesnel sanatsal ifade biçimleri ile almaya başlar. Bu durumu sanatçının içe yönelmesinin ardından tekrar toplumsal faktörlere kayıtsız kalamayışı ile dışa yönelmesi yönünde yorumlayabiliriz.

1830’un düşlere dayanan bireyseliğinden 1850’nin somut gerçeklere dayanan katı pozitivizmine varmak için bir geçiş döneminden geçmek gereklidir. Sanatta bunun manzara ressamı sayesinde gerçekleşeceğine inanıyorum. Bir tek doğa bu geçiş döneminin karşıt taleplerini aynı anda karşılayabilirdi, doğada Romantik birey sukuneti bulabilir, kendi ruhuyla doğanın evrensel ruhu arasında bir birleşme yaşayabilirdi. Realistler için ise doğanın sunduğu çözüm natüralizmdir. Sanatçı gördüğünü seyredip onu doğru biçimde verebilir, böylece ‘gerçek’le bağlantı kurmayı öğrenir (Huyghe, 1980).

20. Yüzyıl’da gerçekleşen sanat pratiklerine göz attığımızda naturalizm ile ilişkili olarak gelişen doğanın tasvirini güçlü kılan Emresyonist yani İzlenimci resimler ile karşılaşırız. Emresyonistlerin manzara resmi bağlamında avangard hareketleri, manzarayı anlatımcı figüratif resimlerin arka planında bulunan yardımcı faktör olmaktan kurtarmak olur. Romantizm sanat pratiklerinde manzara karşımıza, duygu ve ifadeyi güçlendiren bir unsur olarak çıkarken, naturalizmde ise yüzey organizasyon ilkelerini yansıtmakta destekleyici nitelikte kullanıldığı örnekler bağlamında çıkar. Figür olmadan da manzara resminin tek başına resmin konusu oluşu 19. Yüzyılın yarısına gelindiğinde

Empresyonistler, manzarayı gözlemleyerek ancak stüdyolarda resmedilmeye devam edilen peyzaj resimlerine karşı çıkarak doğada eş zamanlı gözlem ve ifade yönünde hareket ederler. Kendinden öncekine yapılan her başkaldırı gibi bu harekette eleştirilere maruz kalır. Claude Monet'in "İzlenim, Gündoğumu" (Görsel 2.6.) adlı eseri üzerine yapılan, Le Charvari adlı dergide yayın yapan eleştirmen Louis Lenoy'a ait alaycı bir tavırla isimlendirdiği "L'Exposition des Impressionistes" (İzlenimcilerin Sergisi) bu eleştirilere bir örnektir. Bu başlık daha sonra grup tarafından sergilerde kullanılarak akıma adını verir.



Görsel 2. 6. Claude Monet, "İzlenim, Gündoğumu", 48 x 63 cm, Yağlı boya, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris, Fransa.

Monet'in resimlerinde değişken ışığı takip etme ve doğanın tasvirini doğrudan yansıtmaya gayretini aynı mekanı farklı zaman dilimlerinde gözlemleyerek tekrar resmettiği çalışmaları üzerinden gözlemleyebiliriz. Gün ışığının etkisi ve ışığın değişkenliğinin onun resmini biçimsel anlamda ilham ve keşif konusu olduğu çalışmalara en önemli örnek olarak Rouen Katedralini (Görsel 2.7.) resmettiği çok sayıda çalışmasını gösterebiliriz. Monet, 1980'li yıllarda başlayan ve yıllarca süren bu süreçte 30'dan fazla eser üretir. Katedral binasının neredeyse detaysız oluşu, her eserde görünüm ve renk anlamında farklı yansımalar tam olarak onun amacını yansıtır. Çünkü önemli olan yapının birebir takliti değil ışığın takibidir.



Görsel 2. 7. *Claude Monet, “Rouen Cathedral Serisi”, 1892-94.*

Monet’in çağdaşı olan Edouard Manet’ ait “Kırda Öğle Yemeği” ya da “Kırda Piknik” (Görsel 2.8.) adlı eserin döneme yansımalarını incelediğimizde Modern sanatın başlamasındaki merdiven basamaklarından biri olduğu yorumunda bulunabiliriz. Resmi kompozisyon ve figürü ele alış biçimi bağlamında incelediğimizde Monet’in o döneme kadar etkşlemediği Diego Velazquez ve Francisco Goya gibi ressamaların etkileri göze çarpar ([http-3](#)). 1863’te Paris Salonu’nun sergi için başvuran bir çok sanatçı ile birlikte 3.000 eseri reddetmesi sonucu, dönemin yöneticisi III. Napolyon’nun emriyle reddilenler salonu açılır. Reddedilenler arasında bulunan Manet ve eseri burada seyirci karşısına çıkar.

Modern tarzda resmedilen bu manzara görünümü gündelik yaşamda gerçekleşen sıradan bir piknik görüntüsünü sıradışı figürler ile yansıtması sebebiyle izleyici ve sanat eleştirmenleri tarafından olumsuz yorumlara maruz kalır. Güncel bakış açımız ile resmin döneminde yarattığı skandalı tam anlamıyla kabul etmemiz zor olmalı ([http-4](#)). Manzara resminin günümüze yansımalarının temeli Courbet’in döneminin teknolojik gelişmesi olan fotoğrafı referans alarak ürettiği imgelem dünyası bağlamında gelişen romantik manzaralarına dayandığı düşünülür. Manet’in gerçek hayatta, aynı zaman diliminde ve o şekilde beraber bulunmsysn figürleri bir araya getirerek yansıtmasını fotoğrafik bir

düzeyde görüntü kolajına benzetebiliriz. Bu bakımdan, dönemine yenilikçi figür anlayışı ve kompozisyon kurgusu bahşederken süreç içerisinde birçok farklı tavırla ele alınan manzara görünümelerini de bu avangard harekete dahil etmesi önemlidir.



Görsel 2. 8. *Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 208x264 cm, Yağlı boya, 1862, Musee d’Orsay, Paris, Fransa.*

2.3. Çağdaş Sanat ve Malzeme- Eser İlişkisi

80'lere geldiğimizde sanat sahnesinde Modernizm'in yanı sıra iki yeni tanım da kullanılmaya başlanır. Postmodern ve Çağdaş... Postmodern kavramının 60'larda henüz kuramlaştırılmadan önce Newyork çevresinde bir grup sanatçı tarafından mimariye ait bir kavram olarak kullanıldığını biliyoruz ancak Çağdaş kavramı ile 80'li yılların başında karşılaşırız. Modern sanat kavramının bugünün sanatını yansıtmaması sorunsalı ile çağdaş sanat ifadesi kullanılmaya başlanır. “İngilizce metinlerde modern art (modern sanat) sonrasını belirtmek için bazı sanat çevrelerinde contemporary art'ın (çağdaş sanat) tercih edildiğini görürüz” (Yılmaz, 2013). Batı'da gelişen sanatsal ifadelerin Türkçe'ye çevrilirken uğradığı deformasyon sebebiyle 1980'lerin sonlarına kadar 'çağdaş sanat' ve 'modern sanat' tanımlarını eş anlamlı gören Türk sanat çevresi bu anlam karmaşasını düzeltmek adına iki farklı yöntem dener. Çözüm olarak modern art'ı modern kelimesini çevirmeden doğrudan modern sanat olarak ele alan ve contemporary art'ı çağdaş sanat olarak çevirenlerin yanı sıra contemporary art'ı güncel sanat olarak çeviren bir grup daha

belirdi. Kavram karmaşası sebebiyle bazı gruplarda iki farklı kavram olarak algılanan çağdaş ve modern sanat sıfatlarının devam eden süreçte dönemsel ve biçimsel karmaşıklığa sebebiyet vereceği düşünülür (Yılmaz, 2013). Oysa 1980'lere kadar böyle bir ayırım yoktu. Modern olan çağdaş, çağdaş olan modern'di. Tarihin garip bir cilvesi olosa gerek, çağdaş kavramını tercih edenler açısından, 5. yüz yıldan beri yeniyi temsil eden modern, nihayet eskimişti artık" (Yılmaz, 2013). Birçok sanat tarihçisi ve eleştirmenine göre modern sanat ve çağdaş sanat arasında keskin tarihsel başlangıç ve bitiş sınırları ile ayırım yapmak pek mümkün değildir.

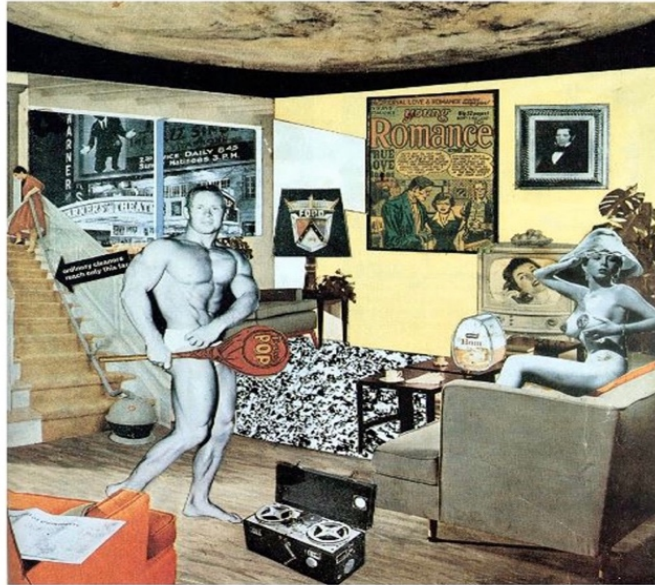
Örneğin Danto'ya göre contemporary (çağdaş), muğlak ve zayıf bir kavram. Başka arayışları, örneğin postmodern kavramının icadını, contemporary'nin zayıflığının kanıtı olarak gösteriyor yazar. Ancak postmodern kavramı da pek kapsayıcı değil; çünkü ona göre, farklı postmodernizmler vardır ortalıkta. Bu yüzden zamanımızın sanatı için post-tarihsel sanat kavramını öneriyor Danto. Öte yandan Kuspit ise, Alan Kaprow' un post-sanatçı kavramından hareketle, postsanat diyor zamanımızın sanatına (Yılmaz, 2013).

Postmodern sanat terimini, avangard yaklaşım ile modern sanat ilkelerine karşı duran, çağdaş (güncel) akım ve sanat pratikleri bağlamında gelişen süreci kapsayan bütüncül bir tanım olarak gören Mehmet Yılmaz, postmodernizmin tohumlarının 20. Yüzyılın başlarından itibaren günümüze kadar usulca büyüyen ve etrafa yayılan bir bitki örtüsüne benzetir. Bu çoğalarak başkalaşma halinin günümüze yansımalarını daha iyi anlayabilmek için modern dönem sanatçılarından Picasso ve Braque'nin modern sanat ilkelerine karşın postmodern ilkelerine yakınlığıyla bilinen kolaj, kurgu ve kopyalayarak çoğaltma tekniklerini kullanmalarını örnek verebiliriz. (Yılmaz, 2013)

Çağdaş sanatın sanat pratiklerindeki bu avangard tavrı modern sanat anlayışı ile ayırır. "Modernliğe karşı örgütlenen çağdaş kültür, ya da çağdaşlık kültürü, öncekinin zıttına heterojendir; evrenselliğe karşıdır; tikelle ilgilenir ve normatif değil, rölatiftir" (Artun, 2018). Bu bağlamda çağdaş dönem sanatının kültürel faktörler altında sanatçının bireyselliğinin ön plana çıkarıldığı ve öncelik kazandığı avangard bir tavır ile varolduğunu söylemek mümkündür. "Bu bakımdan 'çağdaş sanat', 1970 sonrasında 'yeniden düzene sokulan', geleneklerini yeniden tesis etmeye zorlanan her türlü disiplin ve sanatta bulunan deneycilik ve isyan damarını ileri taşır" (Artun, 2018).

2.4. Resim Sanatında Bir İfade Aracı Olarak Kolaj

18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan endüstrileşmenin beraberinde getirdiği iç göç, kültürel çalkantı ve ekonomik düzenleme süreçlerinin, yüzyıllar boyunca modern uygulamalı sanat anlayışının ima ettiğinden çok daha geniş bir bağlamda etkinlik göstermiş beceriye dayalı gelenekleri yıkmak gibi bir etkisi de oldu. Dolayısıyla, somut toplumsal değişimin parçası olmayı arzulayan sanatçılar, her daim, egemen paradigmalardan ve yerleşik modern sanat kurumlarından bağımsız şekillerde çalışma gereği duymuştur. İmgenin tarihsel değişimine bakıldığında nesneden kopup özgürleşir ve ideaya bağlanır. Fakat imgenin öz ve değişmez olmayan yapısı idea kavramı ile çelişkiye girer. Çağdaş sanatta bu sorun teşkil etmez. Asıl olan sanatçının imgeyi bir araç olarak kullanıp zaman-mekan, toplum-birey ve bunların sahip olduğu değerler arasında yolculuk yapmaktır. Günümüze yaklaştığımızda, İkinci dünya savaşı sonrası değişen ekonomik yapı, Avrupa'daki tüketim kültürünün değişime uğramasına sebep oldu. Her alanda değişen tüketim algısı sanata da yansımıştır. Popülerleşen dergi, gazete gibi basılı yayın organlarının içerdiği imgelerin sanatta kendine yer bulmasıyla kolaj resim malzemesi görevi ortaya çıkmıştır. Geniş kitlelere hitap edebilen bu teknik beraberinde çeşitliliği getirdiği için imge yaratma süreci ve imgeyi yayma süreci hız göstermiştir (Antmen, 2008). Bu dönemde yoğun veri akışının başkahramanı ise fotoğraftır.



Görsel 2. 9. Richard Hamilton, “Just What Is It That Makes Today's Home So Different and So Appealing?”, 26x25 cm, Kolaj, 1956, Kunsthalle Tubingen, Almanya.

Devam eden süreçte fotoğraf resmin içine girip bir sanat ögesi halini alırken aynı zamanda kolaj tekniği bağlamında Pop Sanat akımında karşımıza çıkacaktır. “1956 yılında Londra’da açılan “İşte Yarın” başlıklı sergide yer alan 1956 yılında yapılan “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” (Görsel 2.9) başlıklı kolaj, “popüler” sözcüğünün bir kısaltımı olan “pop” türünde sanatın ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilir.

Kolaj, yapıştırma, bir araya getirme ve türevleri anlamına gelen Fransızca kökenli bir kelimedir. Sahne sanatları ve edebiyat dahil olmak üzere birçok disiplinde adı geçen kolajın resim sanatına bir teknik ve ifade biçimi olarak yansımaları Kübizm ile görülür. Kolajın iki boyutta yüzey organizasyonu ve kurgu bağlamında gelişen sorunsallara çözüm getirdiği düşünülür (Ergün, 2012). Çağdaş dönemde kolaj için kullanılan alternatif materyaller çokça çeşitlilik gösterse de ana malzemesi kağıt ve fotoğraflardan oluşur. Kolaj, gazete, dergi ve ahşap gibi sanat dışı malzemeleri geleneksel resim malzemesine ek olarak yüzeyde kullanılması olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda resim malzemesi dışındaki materyallerin de resimsel yüzeyde kendilerine yer bulmasına yönelik açtığı kapı ile sanatta yenilikçi ve avangard tavır anlamında önem arz eder. İlk etapta kağıt temelli parçaların kullanıldığı kolajın sanatsal ifadeye getirdiği yenilikçi yaklaşım beraberinde malzemeyi de çeşitlendirir. Materyalin çeşitlenmesi ile gündelik nesne veya atıl nesneler resim malzemesi işlevi kazanır. Kolaj tekniği, sanatsal ifadede yenilikçi yaklaşımı destekleyen bir teknik olması sebebiyle resim sanatı tarihinde oldukça önemlidir (Ögel, 1977).

2.4.1. Kolajın Dönemsel Gelişimi: Kurt Schwitters

Kolajın sanatta ilk görünümünü incelemek istediğimiz zaman I. Dünya Savaşı ve sonrasında gelişen toplumsal ve sanatsal sürece yenşden göz atmalıyız. Toplumsal köklü değişimlerin sanata olan etkisi sonucu ortaya çıkan Dadaizm ile malzemede yenş arayış hareketinin temelleri atılır. Kurt Schwitters sanatın resim, heykel, edebiyat ve tipografi gibi birçok alanla ilgilenmesi sebebiyle ve Dadaist disiplinlerarası bir sanatçı olarak nitelendirilir. Ayrıca, Dadaizm akımı içerisinde sanat alanında gerçekleştirdiği bir çok yeniliğe ek olarak Schwitters, Dışavurumculuk ve Kübizm etkisinde eserler çalışırken aynı zamanda Almanya’da 1923- 1932 yılları arasında “Merz” adını verdiği bir sanat dergisi de yayınlarak avangardist hareketlerini devam ettirir.

Eklektik malzeme anlayışı bağlamında kolajı çalışmalarında sıklıkla ve ustalıkla kullanan Schwitters, kolajın dönemsel gelişimine önemli katkılarda bulunur. Gündelik hayatta sıklıkla rastlayabileceğimiz yırtık kağıt parçaları, biletler, gazeler gibi kolaj parçalarının yanısıra atıl durumda olan kırık tahta parçaları, yırtılmış biletler ve sökğlen kumaşlar gibi atıl nesneleri de kolaj çalışmalarında yoğunlukla görürüz. Eserlerinde geometrik arayışlar göze çarpar. Bu durum Dada'nın sert mizacına gönderme yaparken geometrik parçaların hakim oluşu ise endüstrileşen dünyaya bir atıf niteliğindedir. Schwitters'in eserlerinde muntazam kesilmiş kâğıt parçaları ya da özenle boyanmış alanlar yoktur. Kesik, yırtık alanlar ve "özensiz" karalamalar insanda resmin yapıldığı o anda ki heyecan ve dinamizmi duygularını uyandırır. Ayrıca estetik, güzel görüntü kaygısı gütmmediği göz önündedir. Bu tutum, sanatçının dış etkenleri yok saydığını düşündürür. Eserlerinde kullandığı her eleman, önceki atıl malzeme yaşamından kurtulup resmin malzemesi olarak anlam kazanıyor.



Görsel 2. 10. Kurt Schwitters, "47.15 Pine Trees C.26", Karışık Teknik&Kolaj, 1946, Hannover, Sprengel Museum, Almanya.

Schwitters, eserlerinde iki boyutlu yüz üzerinde kurguladığı organizasyonda buluntu nesne ve kolaj parçalar kullanır. Bu tutumun zamanla sanatsal ifadede hedeflediği

nokta için yetersiz kaldığı düşüncesi ile eklektik materyal algısını genişleterek doğrudan yüzeye yapıştırdığı ve eserine üç boyut algısını kazandıran çalışmalar sergiler. Bu bağlamda sanatçının “Merzbau” (Görsel 2.10.) adlı eseri, kolaj ve üç boyutlu algının birlikteliği adına sıradışı ve öncül bir eser olarak kabul edilir.

2.5. Çağdaş Resim Sanatında Kolaj: Sanatçılar ve Uygulamalar

Eklektik malzeme bağlamında kolaj, ilk olarak 20.yüzyılın başlarında Batı’da, Türkiye’de ise 1980’lere varan süreçte, gündelik yaşam nesnelerinin resmin malzemesi halini alması Çağdaş sanatta ifade olanakları bağlamında birçok sorunsal ve bunlara getirilen çözümlemelere olanak tanır. Kübizm ile sanat uygulamalarında görülmeye başlanan biçimsel sorgulamalar ve yeni tekniksel deneyler ile günümüz kadar varlığını koruyan kolaj 1940 tarihinden sonra gelişen sanatçı eserleri ve Çağdaş Türk sanatçıların kolaj bakımından zengin eserleri üzerinden incelenmesi hedeflenir.

2.5.1. Anselm Kiefer

Çağdaş sanatın önemli temsilcilerinden olan Anselm Kiefer’in sanatının konusu onun yaratılışından bu yana peşini bırakmayan savaç ve ideoloji kavramları bağlamında gelişir. II. Dünya savaşı sürerken dünyaya gelen sanatçının, estetik algı ve sanatsal kaygısının, hayatının ilk yıllarını yıkıntılar ve savaş kalıntıları arasında geçirmesi sebebiyle bu yönde geliştiğini söyleyebiliriz.

Kiefer’in resim konusu onun kişisel ve kültürel kimliği üzerinde yoğunlaşır. 1969’da, yirmi dört yaşındayken, İtalya ve Fransa’daki anıtların önünde Hitler selamı verdiği fotoğraflarını kitap haline getirir. Yalnızca başka bir kültürü incelemeye hevesli, meraklı bir turist olarak seyahat etmek yerine, buralara Nazi işgal gücünün algısını deneyimlemek ve mirasının bu tartışılmamış yönünü daha iyi anlamak için gitmiştir. Kiefer’e göre, kendi karanlık düşüncelerini bu şekilde kabullenmek, şeytanın ayrılmaz bir biçimde tanrının bütünselliğine ait olduğu düşüncesi yansır (Fineberg, 2014).

Bu düşünceye göre Kiefer'in yaşamı boyunca deneyimlemek durumunda kaldığı Alman geçmişi bağlamında faşizm etkileri ile karşı karşıya gelerek sorgulamaya ve hesaplaşmaya yönelik olduğu yorumunda bulunmamız mümkündür. Bu karşı geliş ve sorgulamalar neticesinde kültürün üzerinde yarattığı baskı ve omuzlarında taşımak zorunda kaldığı yüke karşı verdiği savaş yani avangard bir tavır ile geçmişe yönelik açtığı savaş onun sanatına yön verir.



Görsel 2. 11. Anselm Kiefer, “Breaking of the Vessels”, 378x836x518.2 cm, Heykel, 1990, Saint Louis Art Museum, Missouri, ABD.

Demirci, sanatçının antik metaforudur. Aynı zamanda bütünüyle adi metali (kurşun) altına çeviren simyacıdır. (Hristiyan sembolizminde, demirci kefareti sağlar). Kiefer adeta, Almanya'ya çocuklarının başlarını tabaklarda uzatıyordu. Bu ve 1980'den sonraki diğer resimlerinde boyanmış yüzeye kamış bitkisini dahil etti, niyeti kamışın organik bozunmasının, ölüm ve ayrışmaya doğru ilerleyen yaşamın doğal döngüsünü yansıtmasıydı. Sadece simya ve kefaret metaforlarını değil, aynı zamanda Almanya'nın kaderine dair Kiefer'in tahminlerini de çağrıştırarak, kamış, fermantasyonla -sanatçının terimlerini kullanacak olursak- ‘dönüştürülmüştür (Fineberg, 2014, s. 415).

Kiefer'in bu eserini (Görsel 2.11.) heykel olarak tanımlayabilmemiz mümkün olsa da bu tez kapsamında geçmişe yönelik sorgulamaları, geçmişe avangard bağlamda açtığı savaş, malzeme kullanımında asla geleneğe bağlı kalmayıp yeniyi ve olandışı olanı yakalama arzusu ve organik parçaları kullanması sebebiyle doğaya yaptığı göndermeler

bakımından incelenmesi önemli bulunarak araştırmaya dahil edilmiştir. Süreç içerisinde fermentasyona uğrayarak kendini yok eden organik eklektik malzeme kullanımının öncülleri İtalya’da 1967’de görülmeye başlanan modern bir sanat tarzı olan yoksul sanat (arte povera)’da da örneklerine rastlanır. “İtalyanlar için, objenin sonuçta ortaya çıkan geçiciliği ayrıca sanatın metalaştırılmasına -sanat yapmanın manevi eylemini satılabilir bir obje haline getiren ‘şey’lerin ticaretine- bir saldırı görevi görüyordu” (Fineberg, 2014, s. 413). Buna karşın Kiefer’in eserlerinde malzemenin metasıyla değil imgesel sembolizmi ile ilgilendiğini gözlemliyoruz.

Sanatçının belleğindeki güçlü savaş hatıraları ve mitolojik hikayelerden alıntılar ile eserlerinde sıklıkla karşılaşırız. Belleğinde kodladığı çeşitli nesnelerin imgesine yoğunlaşarak resmine katar ve ortaya çıkan simgesel anlatımdan faydalanır. Örneğin bir bombalama esnasında bir evden patlamanın etkisiyle havaya uçan bir Singer dikiş makinesinin enkaz altından çıkan hali Kiefer’in zihninde hatıraları olan kişisel bir eşya olarak kodlanır bunun gibi özel ve simgesel objelere odaklanan Kiefer, bu makineyi buluntu nesne olarak çalışmasına dahil etmese de resminde öne çıkan nesnelerin bu gibi anılarla paralellik gösteren eşyalar olduğunu hatırlamak gerekmektedir (Koç, 2010).

Kiefer’in nesnelerin simgeselliğine odaklandığı kadar hatıraları da öne çıkardığından da bahsetmeliyiz. Kiefer’in birçok resminin iskeletini oluşturan peyzajları, savaş esnasında ailesi ile sığındığı Black Forest ve Black Flakes (Görsel 2.12.) adlı ormandaki hatıraları sebebiyle resminin konusu haline gelmiştir. Kiefer’in sembollerle dolu ve kasvetli peyzajları izleyene hoşluk veren bir manzara görünümü sunmaz.

Kiefer’in birçok çalışmasında yansıttığı sert ve keskin fırça kullanımı, peyzajdan beklentimizin aksine karanlık ve solgun renk kullanımı ve atıl savaş kalıntılarının hazır nesne olarak kullanılması bu bağlamda oldukça etkili görülür. “Savaşın tahrip ettiği ormanları ve şehirleri resmetmek, kşfer için yok olanın anısını yaşatmakla ilgili olmuştur” (http-5).



Görsel 2. 12 Anselm Kiefer, “Black Flakes (Schwarze Flocken)”, 330 × 570 cm, Karışık teknik, 2006, Royal Academy of Arts, London.

Ancak örnek eser üzerinde göreceğiz ki sanatçı, peyzajları salt manzara görünümleri olarak kullanmaz. Savaşın ve ideolojiden etkilendiği kadar mitolojiden ve edebiyattan da etkilendiğini söyleyebileceğimiz Kiefer’in bu simgesel, üstü kapalı ancak mesajlarla dolu olan anlatımcı tavrının temellerinin şiirlere olan ilgisinde yattığını söylemek mümkündür. Şiirlere yaptığı göndermeler üzerinden görsel betimlemeler yaratan Kiefer, benzer savaş travmalarına sahim yazar Paul Celan’ın “Death Fugue” (Ölüm Bestesi) adlı şiiri üzerinden ‘Margarete’ (Görsel 2.13.) adlı eserini resmeder.



Görsel 2. 13. Anselm Kiefer, “Margarete”, 280x380 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Saman, 1981, Centre Pompidou, Paris.

Saman gibi organik eklektik malzemenin bir manzara oluşumunda kullanılması yadsınamaz olsa da şiirde Yahudi bir karakter olan Sulamith'in aşk duyduğu Margarete karakterinin sarı saçlarını sembolize eder. Eserde kullanılan bir diğer yenilikçi malzeme ise küldür. Bu ise sembolik olarak Sulamith karakterinin yanan saçlarını dimgeler. "Hem saç hem de kül karşımıza gerek malzeme olarak gerçekliğiyle gerekse imgesel olarak sembolleriyle karşımıza çıkar" (Koç, 2010). Ayrıca tüm bu bağlamlar bir manzara görünümü ile kendini ifade eder.

Anselm Kiefer'in mitoloji ve edebiyattan öykündüğü ve simgesel anlamda ürettiği eserin yanısıra Alman Nazi ideolojisi çevresinde gelişen mekan ve savaş sürecinde yıkıntıya dönen mimari ile dönemin karanlık ve kasvetli mekanlarını resimlerinde yansıtır. Özellikle 1983 tarihli "To the Unknown Painter" (Bilinmeyen Ressam) (Görsel 2.14.) adlı çalışmasında Adolf Hitler'in favori mimarlarından olan Paul Troost'un Münih'te bulunan 1935'te inşa ettiği yapıyı resmederek resim yüzeyinde merkezi konumda resim malzemesi olan paleti eklektik öge olarak kullandığını görürüz.



Görsel 2. 14. Anselm Kiefer, "To The Unknown Painter", 189.9x260.4 cm, Karışık teknik, 1983.

Yapının özellikleri arasında Adolf Hitler yanlısı olan 23 kişinin başarısız ideolojik girişimleri neticesinde ölümleri üzerine inşa edilen bir anıtmazar oluşu dikkat çeker. Kiefer'in bu tip anlamlar barındıran bir mekanı oldukça karanlık ve kasvetli resmedişi üzerine palet imgesini eklemesini malum döneme ve özelliklerine başkaldırı bağlamında

tavır olarak yorumlayabiliriz. Eserlerinde başlıca hazır nesne olarak savaş kalıntılarını kullandığından bahsettiğimiz Kiefer, neredeyse her savaş yöneticisi tarafından çok güçlü bulunan ancak aynı zamanda her savaş mağdurunun da zihninde gürültülü ve ürkütücü sesiyle kazınan uçak kalıntılarını çalışmalarında kullanarak hem savaşın ardında bıraktığı karanlığı yansıtır hem de sanatını alegorik olarak güçlü kılar.

“Glaube, Hoffnung, Liebe’de (Görsel 2.15.) yolculuk potansiyel olarak izleyiciyi maddi düzlemden cennete götürecek bir uçuştur ancak pervane kurşundan yapılmıştır ve asla uçmayacaktır” (http-6).

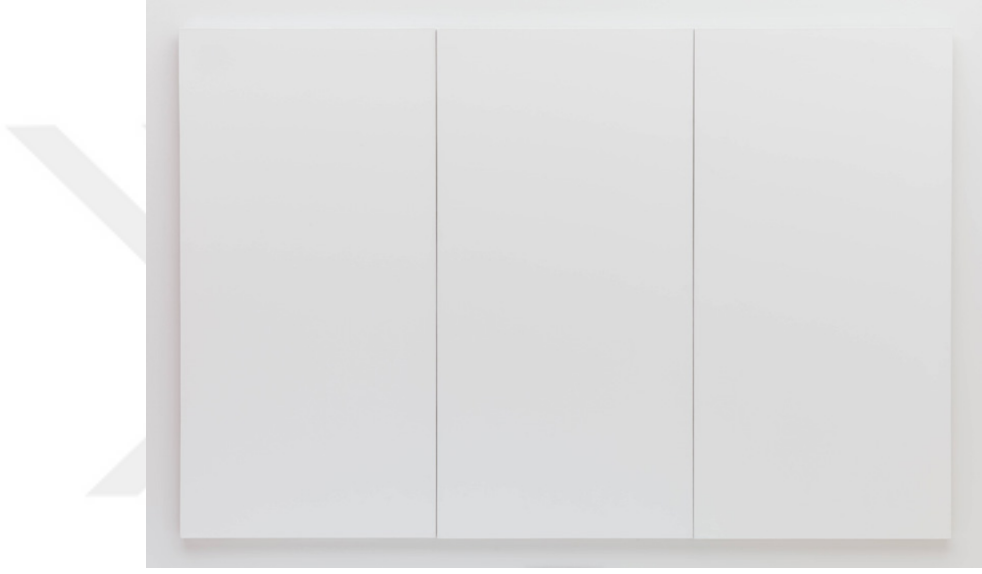


Görsel 2. 15. Anselm Kiefer – “Glaube, Hoffnung, Liebe - İnanç, Umut, Sevgi” 280x380x20 cm, Karışık Teknik, 1984-86, NSW Sanat Galerisi, Sidney Avustralya.

Sonuç olarak Anselm Kiefer’in savaş çevresinde gelişen estetik görüşü ve ideolojik kavramlardan uzaklaşmayışı onun resimlerinde konu olarak ortaya çıkar. Kiefer’in modernizm sonrası gelişen postmodern bağlamda disiplinlerarası yapıda ortaya çıkardığı eserler ve eleştirel tavrıyla gelişerek peyzaj görünümlerine yansır. Deneysel ve yenilikçi yaklaşımı ile anlatımcı ifade gücüne verdiği değer yönünde hazır nesneleri kullandığı eserleri eklektik öge kullanımı bakımından tezin ilgilendiği kolaj yönünü destekleyici bulgular ile karşılaşmamıza zemin hazırlar.

2.5.2. Robert Rauschenberg

1925'te Texas'ta köktendinci bir aile yapısında yetişmesinin ardından 1950'lerde bu eğitim anlayışından sıyrılmasına rağmen dini temalı göndermelere sahip resimler üretmeye devam eden Robert Rauschenberg, 1948'de Josef Albers ile birlikte çalışmaya ve eğitim almaya başlar. Bu süreç oldukça kısa sürse de Albers'in "değişik çevre renklerinin bağlamlarında rengin göreceliliği üzerine sonsuz gösterileri Rauschenberg'in "Beyaz Resimler"inin (Görsel 2.16.) biçimsel temelini oluşturur" (Fineberg, 2014, s. 168).



Görsel 2. 16. Robert Rauschenberg, "White Paintings (three panel)", Yağlı Boya, 1951, MOMA Museum, Newyork.

20. yüzyılın yapılan ve tamamen beyaza boyanmış bir dizi tuvalden oluşan bu eserde sanatçının kontrol edemeyeceği ölçüde ışık ve çevresel faktörlerin yüzeye yansımaları ile deneysel bir yaklaşım amaçlanmıştır. Dışavurumcu tarzına zıt bir konsept ile sanat izleyicisini şaşırtmasının yanı sıra üzerinde herhangi bir malzeme ya da pentür bulunmayan beyaz tuvaler ile sanat eseri ve malzemesi yönünde sorgulamaları arttırmıştır. Rauschenberg geleneksel pentür anlayışına dayalı tuval resmi üreten her ressam gibi yüzeyi beyaz bir boya katmanı ile kaplayarak 'tuvalini resme hazırlar'. Ancak Rauschenberg, sanat malzemesi ve üretim süreci bağlamındaki sorgulamaları sebebiyle tam da bu anda süreci sonlandırır ve eserinin son halini bu şekilde sunar. Kimi düşüncelere göre boş bir tuvalin resimsel anlamda ne ifade edebileceği tartışmaya açık olsa da sanatçı burada yenilikçi ve sorgulayıcı bir tavır çerçevesinde üretim sonrasında da

sanatın kendini ifade etmesine yönelik deneysel tavrını ortaya koyarak, pürüzsüz yüzeydeki yansımaları takip eder.

Bu tartışmalar dönemin sanatsal tavrı açısından sanat eserinin ne olduğu, malzemesinin ne olduğu ya da olmadığı, eser üretim süreci ve sonrası üzerine birçok sorulara düşünsel kapılar açması yönünden oldukça önemlidir. Sanat pratiklerinde teknik ve materyal bağlamında birçok deneysel yaklaşım sergileyen sanatçı, sanat pratiklerinde resim malzemesi olmayana da yüzey üzerinde kullanarak avangard tavra yönelik malzeme ve resmin sürecine dair sorgulamalara yönelik çalışmalar yapmıştır. “Onun, Toprak Resmi: John Cage için” (Görsel 2.17.) adlı yapıtında -belki de John Cage’in sanatın doğal süreçlere öykünmesi gerektiği düşüncesine bir yanıt olarak- gerçek bitki filizleri vardı ve sulanması gerekiyordu” (Fineberg, 2014, s. 19). Bu bağlamda eserlerinde eklektik öğeler birlikteliği ile doğaya ait parçaların da kullanılması kolaj ve manzara görünümleri yönünde bulgular tespit edebilmemize yardımcı olarak görünür.



Görsel 2. 17. Robert Rauschenberg, "Dirt Painting (for John Cage)" 39x40x6,4 cm, Karişik teknik, 1953 (Robert Rauschenberg Foundation, Newyork.

Rauschenberg o dönemki sanat algısını anlatırken sanatın sanki sanatçısının iç dünyasını ele veren ve doğrudan onun yansıması misyonu olduğu düşüncesini kabul

etmediğini, kendisinin resimde materyal ve anlamsal bakımdan gerekliliklerini sorguladığını açıklar. “1952’nin siyah resimleriyle ilgili olarak Rauschenberg ‘çok fazla şeyi açık etmeden karmaşıklığı elde etmekle ilgilendiğini’ açıklamıştı” (Fineberg, 2014, s. 168). Söz konusu bu resimlerde yırtılmış buruşturularak yüzey üzerinde konumlandırılan gazete parçaları ile karşılaşırız. Bu kolaj-asamblaj yaklaşımını ise üzerini boyayarak sorgulamalarını devam ettirdiğini gözlemliyoruz. 1950’lerin sonuna gelindiğinde buluntu nesne ve görüntü kolajları resmin içerisinde yadırganmadan bulunmaya başlamıştı.

“Serbest çağrışımı, bilinçdışı zihne dair analizlerinin anahtarı olarak özgür bırakmak için bu tür materyallerin rastlantısal bitişirmesini kullanan sürrealistlerden farklı olarak, Rauschenberg -herhangi bir analiz yapmadan- bir benzeşme deneyiminin peşine düştü” (Fineberg, 2014, s. 171). Çalışma öncesi hazırlık aşamasında herhangi bir nesne veya malzeme arama ve belirleme çabasına girmeden üretim süreci esnasında karşılaştığı sorunsallar ve çözümlemelere yönelik meydana gelen anlık gelişmeler ve objeler onun malzemesini ve sanatını belirlemiştir



Görsel 2. 18. Robert Rauschenberg, “Skyway”, 548.6 x 487.7 cm, Kolaj&Yağlı boya, 1964, Dallas Museum of Art, ABD.

Sanatın konusu şekil değiştirse de Rauschenberg’in bu eklektik malzeme algısının, (Görsel 2.18.) kolaj ve asamblajın sanatsal ifade bağlamında yaygınlaşmasına

büyük katkılar sağladığını söyleyebiliriz. Eklektik malzemeleri kimi zaman doğadan kimi zaman gündelik hayatın içinden seçmesiyle yaşam ve sanat bağına güçlendirirken aynı zamanda tüm bunları geleneksel boya malzemesi ile birleştirmesi sebebiyle yeni bağlar oluşturması ve varolanı da güçlü kılmayı hedeflemesi anlamında önemlidir. “Ama şunu biliyoruz ki, Rauschenberg; Braque, Picasso, Schwitters ve Duffet gibi kolajı sorgulayan son halkalardan biridir. Braque ve Picasso’nun kullandığı gazete, paket kağıtları ve sigara paketleri. Ayrıca Schwitters’da otobüs bileti, etiket, konserve kapağı, tanıtım ilanları ve yırtık zarf gerçek yaşama ait ansıtmalardır” (Batur, 2002).

2.5.3. Alp Tamer Ulukılıç

Gelişen teknolojinin sunduğu tüm imkanlar, yaşanan anı her zaman bir önceki andan daha yeni ve eşsiz kılmaya yardımcı olan en büyük etkenlerdendir. Bir öncekine başkaldırı olarak gelişim göstererek yenilik katan avangard tavır için ise Çağdaş dönemi kaçınılmaz en efektif dönem olarak nitelendirmemiz yanlış olmamalı. Sanat tarihi boyunca kimi zaman toplumsal kimi zaman ise bireysel durum ve sorunlara yönelik eser üretimine yönelen sanatçılar arasından 20. Yüzyıl “Yeni Dışavurumculuk” akımı bağlamında eserlerinde manzara görünimleri ve görüntü kolajlarını kullanan Alp Tamer Ulukılıç’ın sanatsal tavrı ve eserlerinin incelenmesi tez kapsamında önem arz eder.

20. Yüzyıla gelindiğinde resim sanatında manzara bağlamında Naturalizm ve Empresyonizm gibi doğanın birebir tasvirinin ön plana çıkarıldığı yaklaşımlar yerini sanatçının bireysel dünyası ve arzularının önem kazanarak gördüğünü yorumladığı tavra bırakır. Dışavurumcu eserlerde, resmedildiği dönemin ideolojik ve toplumsal gelişmelerinin yansımalarını görebilmemiz mümkündür. İnsanın acıyı paylaşma arzusu psikolojik anlamda rahatlatıcı etkiye sahip olması sebebiyle hoş anıları yansıtmaya arzusundan daha baskındır. Bu sebeple Dışavurumcu eserlerin büyük çoğunluğunda kaos ve acının neticesinde yüzeye yansıyan etkiler görülür. Herbert Read, “Sanatın Anlamı” adlı kitabında sanatı Realizm, İdealizm ve Dışavurumculuk olarak üç başlıkta ele alır. Aynı zamanda Dışavurumcular’ın duyguların aktarımında diğerlerine göre doğrudan arzuya odaklanarak idealizme başvurmamış yönünde yorumda bulunur (Read, 2014). 1970’lerde biçimsel anlamda oldukça fazla değişime uğrayan görsel sanat pratikleri

Avrupa’da Yeni Dışavurumculuk ile tuvalin varlığının devam ettiğini ve tuval resmine geri dönüş yaşandığını yansıtan bir süreç olmuştur (Antmen, 2008).

Dışavurumculuk Avrupadan sonra ise Türkiye’de 1980’lerde sanat pratiklerine yansımaya başlar. (Tansuğ, 1999).

Alp Tamer Ulukılıç’ın da Yeni Dışavurumculuk bağlamında manzara görünümleri yansıttığı örnek eserler incelenmiştir. Örnek olarak “Doğada Dans” (Görsel 2.19.) adlı eser genel havasıyla bir peyzaj resmini anımsatır.



Görsel 2. 19. Alp Tamer Ulukılıç, *Doğada Dans*, 100 x 70 cm, 2008, Yağlı boya.

Ancak peyzaj içerisinde konumlandırılan insan ve hayvan figürleri ile birlikte resmedilen çeşitli nesnelerin somut olarak bağlantısız görünseler de simgesel anlamda birbirlerini destekleyen bir bağ kurduklarını düşünebiliriz. Gerçek dünyada belki de aynı anda ve mekanda karşılaşamayacağımız tüm unsurların yüzeyde bir arada oluşu izleyende kolaj olgusunu hissetirmesi kaçınılmazdır.

Alp Tamer Ulukılıç’ın resimlerinin konusunu geçmişten n ve bir kadrja sıkışan anlık görüntüler ile beraberinde taşıdığı izlerin peşine düşmesiyle belirler. Fotoğraf temelli olarak nitelendirebileceğimiz bu referanslar için sanatçının tinsel yaratım sürecinde faydalandığı sezgisel tavır çevresinde gelişir (Ergüven, 1996).

Sanatçının oğlu ile çekilen bir fotoğrafı üzerinden resmettiği “Oynamaca” (Görsel 2.20) tablosu bu konuda örnek teşkil eder.



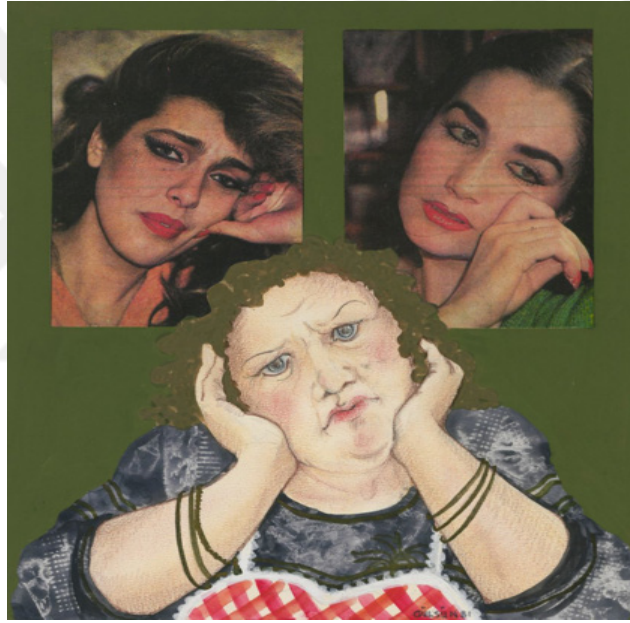
Görsel 2. 20. Sol; *Alp Tamer Ulukılıç ve oğluna ait fotoğraf.*

Görsel 2. 21. Sağ; *Alp Tamer Ulukılıç, “Oynamaca”, 100x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 1993.*

Figür kökenli resimlerinin alt temasında referans noktası olan fotoğraf üzerine çeşitli sorgulamalar ile birlikte resminin aracı olan boya ile girilen hesaplaşma neticesinde eserleri meydana gelir (Ergüven, 1996). Sanatçı için oldukça önemli olduğunu varsayabileceğimiz bu fotoğrafı yüzeyde merkezi konumda kurgulanması bu varsayımı tasdikler niteliktedir. Bu sebeple sanatçının yalnızca biçimsel kaygılar gütmmediğini ve yüzey organizasyonunun hissiyata dayalı bir düzene de dayandığını söyleyebiliriz. Sanatçının peyzaja sahip olan resim çalışmalarından önceki sürece ait olan bu resminde kolaj etkileri eklektik yapıda olmamasına rağmen gözlemleriz. Bu bağlamda kolaj görüntülerin imge dünyasında gelişmekte yüzeye yansıyabileceğini söylemek yanlış olmaz. Ulukılıç'ın daha sonra ki dönem resimlerinde peyzaj teması üzerinde kurguladığı simgesel anlatımcı resimlerinde yine görüntü kolajlarının resim malzemesi ile yüzeye aktarıldığının örneklerini görürüz.

2.5.4. Gülsün Karamustafa

1969’da Güzel Sanatlardan mezun olan Gülsün Karamustafa, ilk profesyonel sergisini resim üzerine kurgular. Ancak sanatçı bu eserleri, geleneksel pentür resmi dışına çıkarak sosyal anlamda toplumsal mesajlar içeren misyoner resimler olarak tanımlar (Çalıkoğlu, 2008). 80 öncesi yaptığı eserlerinin konusunu gündelik yaşam sorunları ve öğeleri çevresinde belirleyen sanatçı 80’li yıllar ve sonrasında biçimsel anlamda sorgulamalara ve yeni ifade arayışına girerek resimlerine hazır nesneler ve kolaj tekniğini eklemeye başlar. Eserlerinin bu bağlamda disiplinlerarası etki kazanmasında Karamustafa’nın sinemaya ilgisinin artışı ve dönemin toplumsal göç hareketi neticesinde gelişen köy-kent yaşamında karşılaştığı nesnelerin ilgisini çekmesiyle baş gösterir.



Görsel 2. 22. Gülsün Karamustafa, “Banker Kastelli Ne Yaptın Bize”, 43,5x41 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1981, Rampa Galeri, İstanbul.

Gülsün Karamustafa’nın kolaj tekniğini disiplinlerarası bir yaklaşımla baskı-resim ile birleştirdiği sanat pratikleri, 90’lı yıllarda Türkiye’deki Çağdaş sanat alanında ilk örnekler arasında olması bakımından önemlidir. 1980’lerin başında gerçekleştirdiği eserlerinde kolaj tekniğini arabesk teması üzerinden ele alır. Arabesk’in sanatçının temasını belirlemesini, dönemin köyden şehre yapılan talihsiz göç girişimleri ve bu konu üzerine senaryolar yazan Yeşilçam filmlerinin revaçta olmasıyla açıklayabiliriz. Bu göç neticesinde yeni kentli hayatına uyum sağlamaya çalışan göçmen figürler ve film senaryolarına göre köyden şehre kaçarak masumiyetini kaybeden kadın figürler gibi

karakterlerin bire bir fotoğraf kolajlarının sanatçının çalışmalarında görsel ifadeyi güçlendirme bağlamında kullanılmasına 1981 yılında yaptığı “Banker Kastelli Ne Yaptın Bize” (Görsel 2.22) adlı çalışması bir örnek olarak gösterilebilir ([http-7](http://7)).

Göç ve adaptasyon sorunuyla kültürel anlamda kendine yer yaratan arabest yaklaşım, şehrin alışlagelmiş manzarasını yeniden kurguladığı gibi Karamustafa’yı resimlerinde figür ve ögeyi ele alış yönünde etkiler. “Pera Birası” adlı çalışmasında resmettiği helenistik heykelleri çağrıştıran figürün üzerine yerleştirdiği televizyon imgesi ve -muhtemelen dönemin film ya da kliplerinden alındığı düşünülen- görüntü kolajının bulunması, döneminde yaşanan kültürel çatışmaya ve uyumsuzluğa göndermeler barındırır. Ön planda bulunan simetrik tekrarlanan figürün resmedilişi ile toplumsal bölünme ya da sürekli tekrarlanan kalıplaşmış performanslara yönelik bir eleştirel tutum olduğu yorumunda bulunulabilir. Bu ikili göndermeler daha sonra yaptığı 1987 tarihli “Çifte Hakikat” (Görsel 2.23) isimli enstelasyonunda da önümüze çıkar.



Görsel 2. 23. *Gülsün Karamustafa, “Çifte Hakikat”, Enstelasyon, 1987.*

Kompozisyonlarında altını çizdiği çift ögeler ya da çift olma kavramı ile toplumsal cinsiyet normları bağlamında sorgulamalara göndermeler yaptığı düşünülebilir. ([http-8](http://8))



Görsel 2. 24. *Gülsün Karamustafa, "Atlı Halı", 90x113 cm, Kumaş Kolajı, 1986, Rampa Galeri, İstanbul.*

Karamustafa'nın 1986'da yaptığı "Atlı Halı" (Görsel 2.24) adlı çalışması, sanatçının yalnızca figürü ön planda ele aldığı ve geçmişe göndermeler yaptığı eserlerinin yanısıra peyzaj görünümünü soyutlaması ve farklı materyal ile dokuların bir aradalığı sebebiyle tez kapsamında kıymetli bir örnek oluşturur. Avangard bir yaklaşım göstererek kumaş parçalarını kolaj tekniği biçiminde, yüzey üzerinde organize etmesi ilgi çekicidir. Eserinde alternatif bir materyali, varolan biçimi dönüştürmekte ve ifadede ustalıkla kullanır. Özellikle gündelik nesneden hareketle kültürel ifadeyi ve belki de izleyene manzara görünümünü anımsatan bu eseri, sanatsal ifade, malzeme ve yüzey organizasyon ilkeleri bağlamında döneminin öncülerinden sayılabilir. Figürü ön plana alan Karamustafa'nı bu çalışmasında peyzaj görünümü sergilemek istemesini yine insan doğa etkileşimi ve döngüsüne bağlayabiliriz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MANZARA RESİMLERİNİN KOLAJ İLE İFADESİ ÜZERİNE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Manzara resminin insan için vazgeçilmez bir esin kaynağı ve sanatının konusu olma durumu tarih boyunca devam etmektedir. Sanatçı tanık olduğu birçok hissiyatını sanatına yansıtmakta ustadır. Ancak yaşadığı süreç boyunca karşılaştığı olumlu ya da olumsuz tüm faktörlere tepkisiz kalmadan ve görmezden gelmeden sanatına aktarma özelliği ise onu güncel ve canlı tutar. Sanatçı, içerisinde bulunduğu toplumun güncel ve geçmiş kültürel çeşitliliğini, ekonomik şartlarını, kişisel ya da toplumsal devinimlerini hem biçim hem de içerik olarak sanatına yansıttıkça sanatta yeni ifade arayışları hep sürüyor olacaktır. Yeniyi arama arzusu sanatta avangardist hareketleri destekler.



Görsel 3. 1. Şeyma Lakot, “Yeşilden Maviye”, 140x 150 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2019.

Tez konusu bağlamında yapılan çalışmalar, kompozisyona dair denge arayışı içinde karşılaşılan öğelerle birlikte şekillenir. Araştırmacı duyu ve düşünceleri, düzlem

üzerine yerleştirilen öğeler, ritmik hareket, boyut ve oran gibi kaygılarla bir araya getirip organizasyon ilkelerine bağlı kalarak yansıtmayı tercih eder. Çalışmalarda figüratif yaklaşıma yakın bir üslup izlenmesinin başlıca sebebi yaşam döngüsü içerisinde istisnasız iletişim halinde olunan insanlığın kişinin benliğine kattıkları, götördükleri nitekim kazandırdıklarına duyulan saygıdır.



Görsel 3. 2. Şeyma Lakot, “Dıgıdık”, 50x30 cm, Pres Tuval üzerine kolaj&boyama, 2019.

Figürün yanı sıra peyzaj görünümüleri bağlamında soyutlamalardan da faydalanılır. Bu ikisinin beraberliği şu şekilde anlatılabilir; Şeklin fiziki karakteri kolayca tanımlanabilirken, ifadesini belirlemek daha zordur. Çünkü izleyiciler şeklin düzenlenişine birçok farklı duygusal tepki verebilir ancak izleyiciyi özgür bırakmanın yanı sıra kaygıyı doğrudan aktarmanın uygun görüldüğü kısımlarda ise izleyiciyi figürle karşı karşıya bırakıp doğrudan anlatımcı bir yol izlenir. Yaşantısı boyunca coğrafi konumdan kaynaklı yeşil faktörü hayatın her zerresine işlediği gibi renk paletinde de kendini gösterir. Rengin psikolojik etkileri ve renk kodlarını resimde kullanarak hissiyatı ön plana çıkarırken, peyzaj görünümüleri ve kolaj ile pekişmesi ile biçim sorgulamalarına çözümlemeler getirmek amaçlanır.



Görsel 3. 3. Şeyma Lakot, “Dağ”, 50x30 cm, Pres Tuval üzerine kolaj&boyama, 2019.

İnsanın daha önceki zaman diliminde, yaşam ile somut olarak iç içe oluşu ve bulunduğu mekanı bedenlen deneyimlemesi günümüz teknolojileri ile değişime uğrar. Bu değişim, sunduğu yapıcı etkilerin yanı sıra dezavantajlı durumlara da sebebiyet verebilir. Örnek olarak dezavantajlı şartlara maruz kalsak bile fiziken bulunamayacağımız bir ortama dijital şekilde katılım sağlayabilmemiz mümkündür. Bu durum zamandan ve enerjiden tasarruf ederek alternatifi bol bir deneyim süreci yaşanmasına imkan sağlar. Ancak insanın zihnen ve manen katılım sağladığı fakat fiziken deneyimleyemediği mekân, zamanla kişinin mekânı algılayış biçiminde değişimler meydana getirir. Araştırmacının resimlerinde, bahsedilen ‘tam olamama’ hali oyutlaştırılmış ve deforme edilmiş mekânlar-ve peyzajlar olarak kurgulanmıştır.



Görsel 3. 4. Şeyma Lakot, “Denizden”, 50x30 cm, Pres Tuval üzerine kolaj&boyama, 2019.



Görsel 3. 5. Şeyma Lakot, “Seçilmiş Cehalet”, 60x35 cm, Mdf üzerine kolaj, karışık teknik, 2021.

Sanatsal üretimin varolduğu sürecin imkanlarından etkilenmemesi imkansızdır. Kolaj gibi medyaya dönük ve bu anlamda zengin bir tekniğin dijital yansımaları araştırmacının ilgisini çekerek bu yönde çalışmalara yöneldiği bir dönemden geçer. Kolaj temelli mekan kurgusunu yine manzarayı soyutlayarak oluşturur. Montaj ve fotomontaj teknikleri ile algısıyla oynadığı fotoğrafları referans temeli kabul ederek atölye çalışmalarında gerçekleştirdiği pentür resimlerinden aldığı görüntüleri de dijital ortama aktarıp doku, renk ve çizgilerden faydalanmayı amaçlar.



Görsel 3. 6. Şeyma Lakot, “Hemzemin ve uzak”, Dijital çizim, Procreate, 2022.



Görsel 3. 7. Şeyma Lakot, “Birkaç Gölge”, Dijital Kolaj&çizim, Procreate, 2020.

Fotoğraf üzerinde yapılan montaj, fotomontaj teknikleriyle mekanın yeniden yeniden üretimi ile soyutlanan ve deforme edilen manzara görünüşleri elde eden araştırmacı, resimlerinde, çağın gerektirdiği bireyselleşme, medyada yaşanan yoğun iletişime rağmen sosyal yaşamda seçilen bilinçli iletişimsizlik halini konu edinmiştir. Bu bağlamda, son dönemde ürettiği dijital çizim çalışmalarında seçilen siyah beyaz renk paletinin, dijital çalışma ortamının avantajı olan zengin renk skalasına rağmen seçilmesi, nostaljik dönemde siyah-beyaz televizyonlar ile insan-yaşam-mekan kavramları arasındaki ilişkinin sorgulanmasına yönelik bir metaforu betimler.



Görsel 3. 8. Şeyma Lakot, “Tutkulardan İntihar”, Dijital çizim, Procreate, 2022.



Görsel 3. 9. Şeyma Lakot, “Peçeyle Örtülmüş Kadınlar ve Kafeslenmiş Papağanlar”, Fotoğraf referanslı Dijital Kolaj&çizim, Procreate, 2021

Araştırılan sanatçı örnekleri bağlamında Gülsün Karamustafa’nın nostaljik olgulara ve televizyon yapıtlarına duyduğu merakı eserlerinde kolaj tekniği ile resmetmesinin, araştırmacının da çalışmalarını üretirken karşılaştığı sorunsallar ve çözümlemeler ile eşleştiği gözlemlenir. Eserlerinde 80’li yıllarda gelişen Doğu’dan Batı’ya göçün artmasıyla kültürel değişim ve avantajlı-dezavantajlı durumların meydana gelişini konu alan Karamustafa’nın sorunsalı ile Alp Tamer Ulukılıç’ın mekanı ele alışı ve simgesel yaklaşımını destekleyen kolaj parçaları seçmesinde ki algısı bağlamında araştırmacı, bu tez sürecinde ürettiği “Peçeyle Örtülmüş Müslüman Kadınlar ve Kafeslenmiş Papağanlar” (Görsel 3.9.) adlı çalışma da bir potada eritmeyi hedefler.

4. SONUÇ

Sanat tarihi, yazılı kaynaklarında avangard hareketleri belirli bir başlangıç ve bitiş tarihleri arasında nitelendiriyor olsa da unutulmamalı ki avangard hareketlerin içerdiği asıl amaç öncül olmaktır. Her çağın, her aşamasında avangardlar olmaya devam edecektir. Resmin hengüz estetik sanat değerlerine sahip olmadığı paleotik çağda mağara duvarlarını görsel betimlere bürüyen insan da, Sanayi Devrimi'nde gelişen teknolojinin getirisi olan 'yeni' keşfeden sanatçı kadar avangarddır. Sorgulamalar neticesinde oluşan her başkaldırı bir avangard harekettir. Sorunsallara yenilikçi çözümler getirmek için çaba gösteren ise avangardisttir. Çünkü avangard hareket, temelinde, soruna ya da varolan duruma karşı tepki ve başkaldırı sonucu değişimi destekleyen bir harekettir.

İnsanın en tabii esin kaynağı olan, kökeninin yetiştirdiği doğa ise insanın sorunsalı olan her aşamada bir noktada ön plana çıkar. Ayrılmaz bir bütün olan doğa-insan bağı, yaşam ve insan ilişkisinin yarattığı her döngüyle doğrudan bağlatılıdır. Bu sebeptendir ki; avangard yaklaşımın henüz isimlendirilmediği Rönesans'ta Leonardo da Vinci'nin "Mona Lisa" yapıtında geleneksel portre anlayışının dışına çıkış ve arka planda peyzajı resmedişi insan-doğa ilişkisi bağlamında dönemine öncüllük eden bir çalışmadır. Ayrıca Empresyonizm akımının değerli sanatçılarından biri olan Monet'in "Kırda Piknik" eseri de yine döneminin öncüllerinden sayılır çünkü Monet, toplumsal normlara karşı olan başkaldırısını yine yaşam döngüsü içerisinde karşılaştığı figür ve gündelik nesneler ile ele alarak tam olarak doğanın içinde konumlandırır. Peyzaj görünümünün üzerinde kurduğu bu kolaj imgelem dönemini öncüllerindendir. Duyguların naif yansıması, doğanın natüralist ve romantik biçimde ele alınışı yıllar içerisinde her şey gibi devrim içine girer. Tek başına resmin konusu olmasının yanı sıra sanatçının sorunsalına tuval üzerinde sahne olma işlevi kazanır. Kronolojik olarak Kübizm ile sanatta etkileri görülen kolaj ve assemblaj teknikleri yine resmin malzemesi olan kağıt ve türevlerinden faydalanır. Bu sürecin devamında Dada, Sürrealizm ve Kavramsal sanat ile resmin malzemesi geleneğin dışına çıkar. Buna toplumsal tüketim alışkanlıkları sonucu atıl nesne ve medya artışı gibi faktörler sebep olur. Materyalin çeşitlenmesi sanatçının ifade olanağını geliştirmesine olanak tanıdığı için ilgi çekici olmuştur. Sanatçı yeni materyalleri keşfederken sanatının gidebileceği uç noktaları da keşfetmeye başlar. Tüm bu olgular bağlamında gelişen çözümler peyzaj resmine yansıması çağdaş sanat etkilerinde devam ederek günümüz sanatına öncüllük eder. Çağdaş sanatta görme biçimlerinin

değişimi, doğayı algılayışta doğan farklılık ile birlikte farklılaşan tasvir, tüm gelişen ifade olanaklarını yine insanın naturasından gelen doğa ile bütünleşmesi neticesinde araştırmanın sonucu olarak manzara resminde, çağdaş sanat ifadesi olarak kolaj tekniğinin kullanımı geçmişte avangard yaklaşım ile değerlendirilir. Günümüz teknolojilerinin ve dijital sanat ile çizim olanaklarının artmasıyla gelişmekte olan yeni hareketlerin öncülü konumunda olduğu düşünülür.



KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). A. Antmen içinde, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (s. 124). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Araz, Ay, G. (2016). Onaltıncı Yüzyılda Çağdaş Sanatçı: Matrakçı Nasuh. Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume .
- Artun, A. (2010). Sanat Manifestoları (s. 20). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2018). Çağdaş Sanat ve Kültüralizm. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2022, Mart 13). <http://www.aliartun.com/yazilar/baudelairerede-sanatin-ozerklesmesi-ve-modernizm/> (Erişim tarihi: 13.04.022)
- Batur, E. (2002). Modernizm Serüveni. içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bürger, P. (2013). Avangard Kuramı. İstanbul: İletişim yayınları.
- Çalıkoğlu, L. (2008). Çağdaş sanat konuşmaları 3, 90'lı yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ergün, C. (2012). Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj-Fotomontaj. Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(3), 3.
- Ergüven, M. (1996). Alp Tamer Ulukılıç. içinde İstanbul: Bilim Sanat Dergisi.
- Erkal, O. (2013). RESİM SANATINDA PORTRE. Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi Anaolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foster, H. (2017). Gerçeğin Geri Dönüşü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gökova, H. (2018). Ön Rönesans Dönemi Resim Sanatının Özellikleri ve Temsile Dönük Çağdaş Resim Sanatı. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 101.
- Grzymkowski, E. (2015). E. Grzymkowski içinde, Sanat 101. İstanbul: Say Yayınları.
- Huyghe, R. (1980). Arts forms and Society. Encyclopedia of Modern Art.
- İpşiroğlu, M., & İpşiroğlu, N. (2012). M. İpşiroğlu, & N. İpşiroğlu içinde, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kalkan Erenus, Ö. (2014). Marcel Duchamp - Sanatı. İstanbul: Tekhne Yayınları.

- Koç, E. (2010). Anselm Kiefer; Sanatının Anlam ve Biçimlendirme Kaynakları, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi.
- Lynton, N. (2015). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ögel, S. (1977). Çevresel Sanat. İstanbul: İTÜ Matbaası.
- Read, H. (2014). Sanatın Anlamı. içinde İstanbul: Hayalperest.
- Şentürk, L. V. (2012). Analitik Resim Çözümlemeleri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tandırılı, E. (2004). Çağdaş Romantik Manzara Resmi. Sanat Çevresi Dergisi, 306.
- Tansuğ, S. (1999). S. Tansuğ içinde, Resim Sanatının Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2013). M. Yılmaz içinde, Moderninden Postmoderne Sanat (s. 162). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). Moderninden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınları.

İnternet Kaynakları

- http-1: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-sophie-taeuber-ve-hans-arpın-soyutlamaları/3438>(Erişim Tarihi: 2.04.2022)
- http-2: <https://philamuseum.org/collection/object/51449> (Erişim Tarihi: 3.04.2022)
- http-3: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (Erişim Tarihi: 03.04.2022)
- http-4: https://artive.com/sl/artist/62059~Jasper_Jones/works/4897534~Painted_bronze_ale_Cans_Ballentin (Erişim Tarihi: 1.05.2022)
- http-5: https://it.wikipedia.org/wiki/Villa_di_Livia (Erişim Tarihi: 1.05.2022)
- http-6: <https://1001istanbul.com/matrakci-nasuhun-istanbul-gorunumu/> (Erişim Tarihi: 01.05.2022)
- http-7: <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/geleneksel-cin-manzaraları/330988> (Erişim Tarihi: 1.05.2022)
- http-8: <https://www.magmadergisi.com/sanat-haberleri/kanagawanin-buyuk-dalgasi> (Erişim Tarihi: 2.05.2022)
- http-9: <https://www.pivada.com/claude-monet-izlenim-gundogumu> (Erişim Tarihi: 2.05.2022)

- http-10: <https://wannart.com/icerik/8190-monet-ve-empresyonizmin-en-belirgin-ornegi-rouen-katedrali-resimleri>(Erişim Tarihi: 2.05.2022)
- http-11: <https://www.pivada.com/edouard-manet-kirda-ogle-yemegi> (Erişim Tarihi: 25.05.2022)
- http-12: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271#:~:text='Just%20what%20was%20it%20that,%2C%20Richard%20Hamilton%2C%202004%20%7C%20Tate> (Erişim Tarihi: 10.05.2022)
- http-13: https://www.akg-images.co.uk/archive/47.-15-pine-trees-c-26-2UMEBM4PQZ_I.html (Erişim Tarihi: 10.05.2022)
- http-14: <https://www.slam.org/collection/objects/16397/> (Erişim Tarihi: 14.05.2022)
- http-15: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p0276pbs/p0276gbc> (Erişim Tarihi: 13.05.2022)
- http-16: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.595/> (Erişim Tarihi: 13.05.2022)
- http-17: http://www.leninimports.com/anselm_kiefer_gallery_11.jpg (Erişim Tarihi: 13.05.2022)
- http-18: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/358.1987.a-b/un> (Erişim Tarihi: 22.05.2022)
- http-19: <https://www.moma.org/audio/playlist/40/639> (Erişim Tarihi: 22.05.2022)
- http-20: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/dirt-painting-john-cage> (Erişim Tarihi: 15.05.2022)
- http-21: delhipages: <https://delhipages.live/tr/gorsel-sanatlar/boyama/cubo-futurizm> (Erişim Tarihi: 26.06.2022)
- http-22: <https://www.slam.org/collection/objects/16397/> (Erişim Tarihi: 26.05.2022)
- http-23: <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/geleneksel-cin-manzaralari/330988> (Erişim Tarihi: 13.05.2022)
- http-24: <https://www.soylentidergi.com/sanatta-kirda-ogle-yemeginin-yansimalari/>(Erişim Tarihi: 13.05.2022)
- http-25: <http://sanatveinsan.com/wp-content/uploads/2022/01/5.2.12.Anselm-Kiefer-Resimlerinde-Savas-Temasi-ve-Hazir-Nesne-Omer-Bozoluk-Serpil-Akdagli.pdf> (Erişim Tarihi: 03.05.2022)
- http-26: <https://saltonline.org/tr/2076/gulsun-karamustafa-ve-arabesk> (Erişim Tarihi: 03.05.2022)

- http-27: <https://www.sanatlaart.com/haftanin-tablosu-henri-matisse-kirmizili-uyum/>
(Erişim Tarihi: 03.05.2022)
- http-28: <https://www.pivada.com/en/pablo-picasso-the-girls-of-avignon> (Erişim Tarihi:
11.05.2022)
- http-29: <https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-mona-lisa> (Erişim Tarihi:
11.05.2022)
- http-30: <https://twitter.com/CelineSymbioss/status/560480858965295104/photo/1>
(Erişim Tarihi: 11.05.2022)
- http-31: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190553> (Erişim Tarihi:
3.06.2022)

