



**SANATTA MALZEMEYLE İFADENİN
DOKU BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Damla Ezgi UĞRUL

Eskişehir 2022

**SANATTA MALZEMEYLE İFADENİN DOKU BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ**

Damla Ezgi UĞRUL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak 2022

ÖZET

SANATTA MALZEMEYLE İFADENİN DOKU BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Damla Ezgi UĞRUL

Resim AnasanatDalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak 2022

Danışman: Prof. Güldane ARAZ AY

20.yüzyılda sanatçıların farklı malzeme arayışlarına girdiği ve teknik olarak farklı yaklaşımlar sergilediği görülmektedir. Bu değişimler süreç içerisinde boyanın yüzeyde oluşturduğu görünümün değişmesinin ötesinde, doku kullanımı ve malzemenin ifade biçimine dönüşmesini sağlamıştır. Sanatçıların ifade biçimlerinin değişmesi ve bireyselleşmesi süreç içerisinde çağdaş sanattaki eserlerin ve sanatçıların da yaklaşımlarını etkilemiştir. Çağdaş sanatta sanatçıların eserlerinin ifade, anlam, malzeme ve biçim öğeleri bağlamında kendi dönem özelliklerinden ayrıldığı görülür. Sanatçılar geleneksel sanat tanımlamalarını zorlamakta, ifade ve biçim olarak farklı arayışlar gerçekleştirdikleri süreçlere girmektedirler. Bu bağlamda tez çalışmasında, 20. Yüzyılda sanatta yaşanan değişimler üzerinden, çağdaş sanatta sanatçıların ifade biçimleri, malzeme ve doku kullanımları incelenmiştir. Özellikle Anselm Kiefer, Damien Hirst ve Cai Guo-Qiang'ın eserleri 20. Yüzyılda sanatta meydana gelen değişimlerle benzerlikler taşımaları ve tuval resminden yerleştirme sanatına uzanan ifade biçimleri sergilemeleri açısından ele alınmıştır.

Bu tez çalışmasında, sanatta doku ve malzemenin değişmesiyle sanatçıların süreç içerisinde sergiledikleri ifade biçimleri ele alınmış, çağdaş sanatçı örnekleri üzerinden sanatın değişen görünümüne açılımlar getirilmiştir.

Anahtar Sözcükler:Doku, Malzeme, Anselm Kiefer, Damien Hirst, Cai Guo-Qiang, Çağdaş Sanat

ABSTRACT

EXAMINATION OF EXPRESSION WITH MATERIAL IN ART WITH RESPECT TO TEXTURE

Damla Ezgi UĞRUL

Department of Painting

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, January 2022

Supervisor: Prof. Güldane ARAZ AY

In the 20th century, it is seen that artists searched for different materials and displayed various technical approaches. These changes not only changed the appearance of the paint on the surface within the process but also enabled the use of texture and the transformation of the material into a form of expression. The change and individualization of the expression styles of the artist also affected the approaches of contemporary artworks and artists in the process. In contemporary art, it is seen that the works of artists differ from their period characteristics in terms of expression, meaning, material, and form elements. By forcing the traditional definitions of art, artists involve processes in which they search for different pursuits in terms of expression and form. In this thesis, the expression forms of the artists in contemporary art, the use of materials and textures were examined through the changes in art in the 20th century in this context. In particular, the works of Anselm Kiefer, Damien Hirst, and Cai Guo-Qiang are examined in terms of their similarities with the changes that took place in art in the 20th century and their expression forms from canvas painting to installation art.

In this thesis, the forms of expression exhibited by the artists in the process with the change of texture and material in the art are discussed and clarified have been brought to the changing appearance of art through contemporary artist examples.

Keywords: Texture, Material, Anselm Kiefer, Damien Hirst, Cai Guo-Qiang, Contemporary Art

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Öncelikle ‘Sanatta Malzemeyle İfadenin Doku Bağlamında İncelenmesi’ isimli tez çalışmamı hazırlarken fikir aşamasından itibaren her anında bilgisini, birikimini ve deneyimini paylaşan, samimi ve güler yüzlü yaklaşımı ile motivasyonumu korumamı sağlayan, örnek aldığım değerli hocam Sayın Danışmanım Prof. Güldane Araz AY’a teşekkür ederim.

Beni hayata hazırlayan, sonsuz güven duyarak maddi manevi destekleyen ve her daim yanımda olan annem Beyhan OĞUZ’a teşekkür ederim. Bana her daim güven veren, yorumlarını esirgemeyen, sanat ve eğitim hayatımdaki her türlü sorunda arkamda duran sevgili eşim Umur Hakan UĞRUL’a teşekkür ederim. Yardımlarını esirgemedikleri için Arş. Gör. Okan KARATAŞ’a ve UĞRUL ailesine teşekkür ederim.

Damla Ezgi OĞUZ UĞRUL

Eskişehir 2022

Tarih: 27.01.2022

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 programıyla 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 sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Damla Ezgi UĞRUL

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSELLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
1. RESİMDE DOKU	5
1.1. Dokunun Tanımı	5
1.2. Doku Çeşitleri.....	6
1.2.1. Gerçek-Doğal Doku	6
1.2.2. Yapay Doku	7
1.2.3. Taklit Doku.....	8
1.2.4. Soyut Doku	9
1.2.5. İcat Edilmiş Doku	10
1.3. Dokunun Etkileri.....	13
1.3.1. Dokunun Psikolojik Etkileri	13
1.4. Dokunun Kompozisyon ve Anlam ile İlişkisi.....	15
2. SANATTA MALZEMENİN DOKU VE İFADEYE ETKİLERİ	16
2.1. Resimde Malzeme.....	16
2.2. Resimde Malzemeyle İfade.....	17
2.3. 20. Yüzyılda Malzeme ile Sanatın Değişen İfadesi	27

2.4. Çağdaş Sanatta Malzeme ile İfade ve Doku Görünümleri.....	62
2.4.1. Anselm Kiefer'in Sanatında Doku ve Malzeme	62
2.4.1.1. Anselm Kiefer'in Erken Dönem Çalışmaları	64
2.4.1.2. Shevirath Ha Kelim.....	71
2.4.1.3. Von den Verlorenen Gerührt, die der Glaube Nich Trug, Erwachen die Trommeln im Fluss	73
2.4.1. Damien Hirst'ün Sanatında Doku Malzeme İlişkisi.....	77
2.4.1.1. Damien Hirst'ün Erken Dönem Çalışmaları.....	78
2.4.1.2. 'İlaç Dolapları' (Medicine Cabinets).....	82
2.4.1.3. Kelebekler ve 'Kaleydoskop' Serisi.....	84
2.4.1.4. Formaldehit Çalışmalar ve Sergilemeler	86
2.4.2. Cai Guo Qiang'ın Sanatında Doku Malzeme İlişkisi	88
2.4.2.1. Barut Çalışmaları.....	90
2.4.2.2. 'Dünyaya Geri Düşmek' (Falling Back to Earth)	92
2.4.2.3. 'Gökyüzü Merdiveni' (Sky Ladder)	94
3. SANATTA MALZEMEYLE İFADE VE DOKU ÜZERİNE UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....	96
3.1. Needle ve Soul (İğne ve Ruh).....	97
3.2. Fevt Serisi.....	101
3.3. Orb (Küre)	104
3.4. Didyma (İkizler)	106
3.5. New Look For Women of Antique Age (Antik Çağ Kadınına Yeni Bir Bakış).....	107
3.6. Golden Apple (Altın Elma).....	108
SONUÇ	109
KAYNAKÇA.....	112
İNTERNET KAYNAKLARI.....	114

GÖRSEL KAYNAKLAR.....	117
ÖZGEÇMİŞ	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.24



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1 Henrique Oliveira 'Muamma' (Conundrum), 70x175x110 cm, 2020.....	6
Görsel 1.2 Pablo Picasso, 'Gitar' (Guitar), 66,4x49,6 cm, Renkli kağıt üzerine karışık teknik, 1913.....	7
Görsel 1.3 Andrew Newell Wyeth, 'Avcı' (The Hunter), 33x33cm, Mosunite üzerine Tempera, Amerika, 1943.....	9
Görsel 1.4 Roy Lichtenstein 'Kübist Natürmort Kartları' (Cubist Still Life With Cards), 243.8x152.4 cm, Tuval Üzerine Magna, 1974.....	9
Görsel 1.5 Anselm Kiefer 'Aurora', 280x380x9 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2015	10
Görsel 1.6 Kazuhito Takadoi, 'AKI Sonbahar' (AKI Autumn)	11
Görsel 1.7 Debbie Smyth 'Arabalı' (Trolleyed), 50x50 cm, 2016	12
Görsel 1.8 Debbie Smyth 'Bütün Hızıyla' (In Full Swing)	13
Görsel 1.9 Amy Genser, 'Köklü Yolculuk Tutkusu' (Rooted Wanderlust), 54x72 cm, Dut kağıdı üzerine karışık teknik, California, 2021.....	14
Görsel 1.10 Robert Rauschenberg 'Kanyon' (Canyon), 207,6x177,8x61 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1959	15
Görsel 2.1 Claude Monet 'Ot Yığınları' (Meules), 72x96 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1890	18
Görsel 2.2 Paul Gauguin 'Ne Zaman Evleneceksin' (Nafea Faa Ipoipo), Tuval üzerine yağlı boya, 1892.....	19
Görsel 2.3 Henri Matisse 'Madem Matisse Portresi' (Portrait of Madame Matisse) 40,5x32,5, Tuval üzerine yağlıboya, 1905	20
Görsel 2.4 Henri Matisse, 'Mavi Nü 2' (Blue Nude II), 1952.....	21
Görsel 2.5 Otto Mueller, 'Sarı Çıplaklarla Manzara' (Landscape with Yellow Nudes), 70,2x90,8 cm, Çuval üzeyine yağlı boya, 1919	22
Görsel 2.6 Ernst Ludwig Kirchner 'Ayakkabısını Düğmeleyen Kadın', (Woman Buttoning Her Shoe), 34x30,7 cm, Gravür Baskı, 1913	23

Görsel 2.7 Wassily Kandinsky 'İzlenimler 3 Konser' (<i>Impression III Concert</i>), 78,5x100,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1911	24
Görsel 2.8 Joan Miro, 'Harlequin'nin Karnavalı' (<i>Harlequin's Carnival</i>), 1924-1925.	26
Görsel 2.9 Joan Miro ve Josep Royo, 'Dünya Ticaret Merkezi Gobleni' (<i>The World Trade Center Tapestry</i>), 6,1x11 metre, 1974.....	26
Görsel 2.10 Pablo Picasso 'Avignonlu Kadınlar' (<i>Les Femmes d'Alger</i>), 243,9x33x7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1907.....	28
Görsel 2.11 Pablo Picasso 'Harezanlı Natürmort' (<i>Still Life with Chair Caning</i>), 29x32 cm, Tuval üzerine vinil, Paris, 1912	29
Görsel 2.12 Georges Braque 'Keman ve Pipo', (<i>Violin and Pipe</i>), 74x106 cm, karışık teknik, Paris, 1913	30
Görsel 2.13 Kurt Schwitters 'Merzbild 1A Psikiyatrist' (<i>Merzbild 1A The Psychiatrist</i>), 48,5x38,5 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1919.....	32
Görsel 2.14 Jackson Pollock 'Bir: Sayı 31' (<i>One: Number 31</i>), 269,5x530,8 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1950	34
Görsel 2.15 Willem de Kooning 'Kadın I' (<i>Women I</i>), 192,8x147,3 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1950-1952.....	35
Görsel 2.16 Mark Rothko 'Numara 5/ Numara 22' (<i>No5/No.22</i>), 297x272 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1949-1950.....	36
Görsel 2.17 Alberto Burri 'Çuval ve Kırmızı' (<i>Sacking and Red</i>), 86,4x100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1954	37
Görsel 2.18 Robert Rauschenberg 'Beyaz Resimler' (<i>White Painting</i>), 2 panel, 182,9x243,8 cm, Tuval üzerine boya, 1951	39
Görsel 2.19 Robert Rauschenberg 'Yatak' (<i>Bed</i>), 191,1x80x20 cm, Ahşap destekli yorgan üzerine karışık teknik, 1951	40
Görsel 2.20 Robert Rauschenberg 'Silinmiş De Kooning Çizimi' (<i>Erased De Kooning Drawing</i>), 64,1x55,2 cm, Çerçeveleli kağıt üzerinde çizim izleri, 1953.....	41
Görsel 2.21 Robert Rauschenberg 'Kanto 31: Malebolge Merkez Çukuru, Dante'nin cehenneminden 34 İllüstrasyon serisinden Devler' (<i>Canto XXXI The Central Pit of</i>	

<i>Malebolge, The Giants from the Series Thirty Four Illustrations for Dante's Inferno), 36,8x29,2 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1959</i>	42
Görsel 2.22 <i>Yves Klein 'Dalga' (La Vague - The Wave)', 78,74x55,88x17,78 cm, Alçı üzerine, pigment ve reçine, 1957</i>	47
Görsel 2.23 <i>Yves Klein 'Gelsenkirchen Opera Binası için perspektif çizimi' (Perspective Drawing for the Gelsenkirchen Opera Theater), 30,4x119cm, Kağıt üzerine mürekkep ve guaj, 1958</i>	47
Görsel 2.24 <i>Yves Klein 'Gelsenkirchen Opera Binası için İsimsiz Sünger Rölyef' (Untitled Blue Sponge Relief Made for the Hall of Gelsenkirchen Opera-Theater), 500x998 cm, Sünger üzerine kuru pigment ve reçine, 1957-1959</i>	48
Görsel 2.25 <i>Yves Klein 'Gelsenkirchen Opera Binası' (Gelsenkirchen Opera Theater), Fotoğraf: David Berdes, 1999</i>	48
Görsel 2.26 <i>Yves Klein 'Boşluk' (The Void), 1958</i>	50
Görsel 2.27 <i>Arman 'Dolu' (Le Plein-The Full), Iris Clert Galerisi, 1960</i>	51
Görsel 2.28 <i>Yves Klein 'Antropometriler ANT106' (Anthropometry ANT106)', 200x500 cm, Tuval üzerine kuru pigment ve reçine, Paris, 1960</i>	52
Görsel 2.29 <i>Yves Klein, Anthropometrilerin sunumu, Galeri Internationale d'Art Contemporain Fotoğraf: Janos Kender, 1960</i>	53
Görsel 2.30 <i>Yves Klein, 'Yves Klein Ateş Resimleri (Fire Paintings) Eserlerini Gerçekleştirirken', Fotoğraf: Harry Shunk, 1961</i>	54
Görsel 2.31 <i>Yves Klein, 'Renklendirilmiş Ateş Çizimleri' (Colored Fired Painting), 1962</i>	54
Görsel 2.32 <i>Joseph Kosuth 'Bir ve Üç Sandalye' (One And Three Chair), 82x37x53cm, Fotoğraf Paneli: 91x61cm, Metin Paneli: 61x76 cm, Sandalye, Sandalye fotoğrafı ve asılmış yazılı metin, 1965</i>	57
Görsel 2.33 <i>Tracey Emin 'Benim Yatağım' (My Bed), 1998</i>	58
Görsel 2.34 <i>Shikego Kubota 'Vajina Resimleri Performansı' (Vagina Paintings Performance), Fotoğraf: George Maciunas, 1965</i>	60

Görsel 2.35 Joseph Beuys 'Ölü Bir Tavşana Resimleri Anlatmak' (How to Explain Pictures to a Dead Hare), Schelma Gallery, Düsseldorf, 1965	61
Görsel 2.36 Anselm Kiefer 'Yalnızlık Yılları' (Jahre Einsamkeit), 380x490x405, Karışık Teknik,1971	63
Görsel 2.37 Anselm Kiefer 'İşgaller, Destansı Semboller' (Occupations Heroic Symbols), 63,30x83,30 cm, Siyah beyaz fotoğraf, 1969	65
Görsel 2.38 Joseph Beuys 'Kukei/ Akopee-nein Performansı', Fluxus Festival of New Art, Fotoğraf: Heinrich Riebesehl, 1964	65
Görsel 2.39 Anselm Kiefer 'Sen Bir Ressamsın' (Du bist Maler-You Are a Painter)', Fotoğraf ve resimlerden oluşan kitap, Fotoğraf: Anselm Kiefer, 1969.....	67
Görsel 2.40 Anselm Kiefer 'Margarethe', 280x400 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1981	68
Görsel 2.41 Anselm Kiefer 'Kül Saçların Sulamith' (Dein Achenes Haar Sulamith),148x183 cm, Çuval bezi üzerine karışık teknik, 1981	70
Görsel 2.42 Anselm Kiefer 'Shevirath Ha Kelim', Tuval üzerine karışık teknik, 2009..	71
Görsel 2.43 Anselm Kiefer 'Shevirath Ha Kelim Kapların Kırılması' (Shevirath Ha Kelim Breaking of Vessels), Enstalasyon, Photo: Roman Marz, 2011	72
Görsel 2.44 Anselm Kiefer 'İnançla Desteklenmeyen, Kayıp Olanlar Tarafından Dokunulmuş Davulların Hayata Dönmesi' (Von den Verlorenen Gerührt, die der Glaube Nich Trug, Erwachen die Trommeln im Fluss), 420x780x100 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2004	73
Görsel 2.45 Anselm Kiefer 'İnançla Desteklenmeyen, Kayıp Olanlar Tarafından Dokunulmuş Davulların Hayata Dönmesi' (Verlorenen Gerührt, die der Glaube Nich Trug, Erwachen die Trommeln im Fluss), Zemin üzerine saç ve cam, Enstalasyon, 2005	75
Görsel 2.46 Anselm Kiefer Barjac Stüdyosu	76
Görsel 2.47 'Damien Hirst Ölü Kafası ile Birlikte' (Damien Hirst With Dead Head), 1991	78

Görsel 2.48 Damien Hirst, 'Neşter' (Lancet), 30,5x39,4 cm, Karışık teknik, 1983-1985	79
Görsel 2.49 Damien Hirst '8 Tava' (8 Pans), 71x236 cm, 1987	81
Görsel 2.50 Damien Hirst 'Kutular' (Boxes), 173x262, 1988	81
Görsel 2.51 Damien Hirst 'Günahkar' (Sinner), 137x101,6 cm, 1988.....	83
Görsel 2.52 Damien Hirst 'Güzel Mimar' (Beautiful Architect), 160x160 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2003	84
Görsel 2.53 Damien Hirst 'Ben Ölüm Oluyorum, Dünyaları Parçalayan' (I am Become Death, Shatterer of Worlds), 213x533 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2006	85
Görsel 2.54 Damien Hirst 'Bin Yıl' (A Thousand Years), 207,5x400x215 cm, 1990	86
Görsel 2.55 Damien Hirst 'Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı' (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living), 217x542x180 cm, 1997	87
Görsel 2.56 Cai Guo-Qiang 'İlkel Ateş Topu Projeler İçin Projeler' (Primeval Fireball The Project for Project), 1991	90
Görsel 2.57 Cai Guo-Qiang 'Dünya Dışı Projesi 9: Fetüs Hareketi 2 için Çizimler' (Drawing for the Fetus Movement II; Project for Extraterrestrials No.9) 26,5x42 cm, kağıt üzerine barut, mürekkep ve kalem, 1992	91
Görsel 2.58 Cai Guo-Qiang 'Dünya Dışı Projesi 9: Fetüs Hareketi 2' (Fetus Movement II Project for Extraterrestrials No.9), 15.000m ² 'lik alan üzerine barut ve patlayıcılar, 1992	92
Görsel 2.59 Cai Guo-Qiang 'Miras', Queensland Art Gallery, 2013	93
Görsel 2.60 Cai Guo-Qiang 'Doğrudan' (Head On), Berlin, 2006.....	94
Görsel 2.61 Cai Guo-Qiang, 'Gökyüzü Merdiveni' (Sky Ladder) , 2015.....	95
Görsel 3.1 Damla Ezgi Uğrul, 'Needle' (İğne), 35x60cm, Tuval üzerine enjektör iğneleri ve yağlıboya	97
Görsel 3.2 Damla Ezgi Uğrul, 'Needle' (İğne), 35x60 cm, Tuval üzerine enjektör iğneleri ve yağlıboya	98

Görsel 3.3 <i>Damla Ezgi Uğrul, 'Soul'(Ruh), 50x50 cm, Mdf üzerine karışık teknik.....</i>	99
Görsel 3.4 <i>Damla Ezgi Uğrul, 'Soul'(Ruh), 50x50 cm, Mdf üzerine karışık teknik.....</i>	100
Görsel 3.5 <i>Damla Ezgi Uğrul, Fevt Serisi 'Reflection' (Yansıma) 60x80 cm, Tuval üzerine karışık teknik</i>	101
Görsel 3.6 <i>Damla Ezgi Uğrul, Fevt Serisi, 'Opposite'(Zıt), 70x100cm, Mdf üzerine karışık teknik.....</i>	102
Görsel 3.7 <i>Damla Ezgi Uğrul, Fevt Serisi 'Mirror Mirror on the Wall' (Ayna Ayna Söyle Bana), 100x80 cm, Mdf üzerine karışık teknik.....</i>	103
Görsel 3.8 <i>Damla Ezgi Uğrul, 'Orb' (Küre) Serisi, 50x50cm, Mdf Üzerine karışık teknik</i>	104
Görsel 3.9 <i>Damla Ezgi Uğrul, 'Orb'(Küre) Serisi, 50x50 cm, Mdf üzerine karışık teknik</i>	104
Görsel 3.10 <i>Damla Ezgi Uğrul, 'Orb'(Küre), 80x100 cm, Mdf üzerine karışık teknik</i>	105
Görsel 3.11 <i>Damla Ezgi Uğrul, 'Didyma'(İkizler), 120x110 cm, Tuval üzerine karışık teknik.....</i>	106
Görsel 3.12 <i>Damla Ezgi Uğrul, 'New Look for Women of Antique Age' (Antik Çağ Kadınına Yeni Bir Bakış), 110x120 cm, Tuval üzerine karışık teknik</i>	107
Görsel 3.13 <i>Damla Ezgi Uğrul, 'Golden Apple' (Altın Elma), 140x110 cm, Tuval üzerine karışık teknik</i>	108

GİRİŞ

Çağdaş sanatta, sanatçıların yapıtlarının kendi dönem özelliklerinden ifade, anlam, malzeme ve biçim öğeleri olarak ayrıldığı görülmektedir. Sanatçılar, geleneksel sanat tanımlamalarını zorlamakta ve farklı bir sürece girmektedirler. Çağdaş sanattaki bu sürecin anlaşılması için, nedensellik üzerinden, kendisinden önceki sanat yaklaşımlarının etkilerini incelemek önemlidir. Özellikle 1900'lerde sanat, sanatçı ve sanat eserleri üzerinde önemli değişimler ve yenilikler yaşanmıştır. Bu yenilikler, sanat anlayışları birbiri ardına yaşanırken, süreç içerisinde gözlenen değişim ve nedenleri araştırılarak anlaşılmaktadır.

Sanat tarihinde bu süreç incelendiğinde, 20.yüzyılda boyanın yüzeyde oluşturduğu doku, ifade ve malzeme olarak değişimler göstermeye başladığı görülmektedir. Sanatın malzemesinin değişmesi ile oluşan bu durumun temellerini boya kullanımının değişmesiyle başlayan sürece dayandırmak mümkündür. Boyanın yüzey ile olan ilişkisi, sanatçıların ifade biçimlerinin değişmesinden etkilenmiştir. Özellikle İzlenimciler fırça vuruşları ve yüzey ile olan etkileşimleriyle malzemeyi bir anlatım ögesine dönüştürmüşlerdir. Bu durum ilerleyen süreçte Dışavurumcu sanatçıların resim tekniklerini ifade bağlamında kullanmalarına sebep olmuştur. Dışavurumcu sanatçılar, teknik kullanım doğruluğunu, çalışma süreçlerindeki yoğunlaşma ve dışavurumsal yaklaşımlar nedeniyle çoklukla göz ardı etmişlerdir. Dışavurumcu yaklaşımla teknik doğrulukta yaşanan bu sapma beraberinde biçimsel ve ifadeolarak özgür yaklaşımı getirmiştir. Dışavurumcu sanatçıların sorgulamalarıyla birlikte malzeme, teknik ve ifadedeki değişim, baskı resimdeki değişimlerin yüzeye olan etkilerine ve boyanın sürülüşünün duygusal olarak ifade edilmesine dönüşmüştür.

Malzeme ve yüzeyde meydana gelen bu özgürlük Kübizmle birlikte öne çıkan kolajında sanatçının ifade biçimine dönüşmesini sağlamıştır. Kübizmle resmin yüzeyine üç boyutlu nesneler yapıştırmak, nesnelerin ve tuval üzerindeki biçimlerin parçalanarak kullanılmasının ve bu parçalanmanın ardından da yeniden yapılanma-yapılandırma gibi kavramların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Nesnenin tuval üzerinde sadece boyanarak değil, fiziksel olarak kullanılması Duchamp ile hazır nesne kavramlarının da temellerini atmıştır. Duchamp'ın pisuvar ile hazır nesneyi sanatın içine sokması, ilerleyen dönemde nesneyi malzeme olarak kullanan sanatçıların işlerindeki doku görünümünün de değişmesine sebep olmuştur. Bu durum sanat akımlarının birbirlerinden etkilenmesinin

ötesinde, kesip biçme, fotomontaj, asamblaj gibi daha pek çok farklı tekniği ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda Kurt Schwitters, Alberto Burri gibi sanatçıların eserleri dönem içindeki sanatçıların sanata ve malzemesine olan yaklaşımının anlaşılmasını sağlamaktadır.

1945'te İkinci dünya savaşı sonrası yaşanan sosyo kültürel değişimler ve siyasi otoritelerin sanat üzerinde kurduğu baskıdan kaçmak için göç eden sanatçılar sonrası ön plana çıkan Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçılar ile sanatın sadece malzemesi değil, yaratım sürecide değişime uğramıştır. Robert Rauschenberg gibi sanatçıların soyut dışavurumculuğa nesneyi de dahil etmesi sanata dair tanımlamaları da değiştirir niteliktedir. Örneğin sanatçının 'Bed' isimli eseri geleneksel anlamda bir tuval resmi olarak mı tanımlanmalıdır yoksa heykel ya da yerleştirme sanatı içerisine mi sokulmalıdır. Kullanılan malzeme ve sergilenişi ile eser iki tanımlamadan da sıyrılarak daha geniş bir açılıma kavuşmaktadır.

Duchamp Dada sonrası ortaya çıkan yaklaşımları Dadayı bir çıkış yolu olarak görmeleri açısından eleştirse de bu yaklaşımlar Dada'nın getirilerinden beslenerek sanat, sanat eseri ve izleyicisi üzerinde büyük değişikliklere sebep olmuştur. Dada sonrası sanat yaklaşımlarında kitle kültürü ve tüketim araçları sanatın malzemesi haline gelmiş, sanat ve hayat arasındaki sınırlar kaldırılmaya başlanmıştır. Hayatın kendisini yaratıcı sürecin bir parçası haline getirmek adına sanatçılar artık sanat izleyicisini de sanat yapıtının içerisine dahil etmişlerdir. Nesnenin sanatsal süreç içerisinde bu kadar ön plana çıkması, onun sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Duchamp'ın hazır nesnesi sonrası sanatın ve sanatçının esas sorunu biçimbilim olmaktan çıkmış, vurgu görüntüden kavrama kaymıştır. Fakat sanatçıların nesneyi ve malzemeyi tamamen ortadan kaldırdığını söylemek doğru olmaz. Artık sanatçılar düşünceyi birincil nesneyi ikincil plana aldığı işler üretmektedirler. Bu noktada artık nesne yada sanatın malzemesinin kavramsallaştığı görülmektedir.

Bu yaklaşım şekli ile eserler üreten sanatçılar artık resimden heykele enstalasyona ve performansa uzanan işlerin temelini oluşturmaya başlamışlardır. Tuvalin üzerinde boyanın bıraktığı bir iz olarak görünen doku, bir enstalasyonda ya da performans sanatında özgür bir yaklaşımın nesnesi halini almıştır. Sanattaki değişen anlayış, doku malzeme ve nesne üzerinden sanat tanımlamalarını sanatçıların ifade biçimlerini değiştirmiştir. Sanatın görünümündeki bu değişimleri yorumlamak sanatçılar ve

kendilerinden önceki sanat yaklaşımları üzerinden onlarla bağlantı kurulmasını sağlar.Bu bağlamda çağdaş sanatta sanatçılar malzemesini ve sanatsal ifadesini farklı görünümlerle sunmaktadır.

Bu tezde dokunun geleneksel bir biçim ögesi olmaktan çıkması ile, değişen malzeme kullanımı ve sanatçıların özgürleşen ifade biçimleri incelenerek geleneksel sanat yaklaşımlarıyla çağdaş sanat anlayışları ve sanatçıları arasında bağlantı kurulacaktır. Dokuyu plastik sanat ögesi olarak incelemek çağdaş sanat örneklerinin incelenmesi ve doğru yorumlanmasını sağlar. Tezde yer alan çalışmalar eserlerin orijinal görüntülerinin fotoğraflarından oluşmaktadır. Dokunun eser fotoğrafları üzerinden incelenmesi, doku ve malzeme üzerine örneklenen eserlerde doku hissini azaltması ya da arttırması açısından doku farkı hissi yaşatabilir. Örneklenen eserlerin doku ve malzeme görünümlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için tezin birinci bölümünde doku tanımı, etkileri ve çeşitleri açısından araştırılıp örneklendirilecektir.

Tezin ikinci bölümünde malzeme ve ifade biçimlerinin değişmesi açısından yaşanan yenilikler ele alınacaktır. Özellikle 1900 sonrası sanatçılarının doku malzeme ve nesne kullanımları ile sanat dünyasında görülen radikal değişimler incelenecektir. İkinci bölümdeki sanat görünümleri doku değişimleri, boyanın kullanımının farklılaşması, kolaj ile başlayan ve nesnenin sanat yapıtının parçası haline gelmesiyle devam eden süreç kapsamında ele alınacaktır. Kendi dönemleri içerisinde doku görünümlerine çağdaşları kadar yer vermeyen bazı sanatçılar ve eserleri de kendilerinden sonraki sanat anlayışlarına ön ayak olmaları açısından tezin bu bölümüne dahil edilecektir.İkinci bölümün son kısmında özellikle çağdaş sanatta doku görünümlerinin ardından farklı ifade biçimlerine yönelmeleri sebebiyle, Anselm Kiefer, Damien Hirst ve Cai Guo-Qiang'ın eserlerine ayrıca yer verilecektir. Üç sanatçı, kendilerinden önceki biçimsel yaklaşımlarla benzerlik taşımalarının yanı sıra, yüzey üzerinde yakaladıkları doku görünümlerini, ilerleyen sanat süreçlerinde ifade ve malzeme şekli olarak değiştirmeleri dolayısıyla seçilmiştir. Sanatçıların her biri, bu yaklaşım şeklinin farklı kültürlerdeki etkilerini görebilmek adına Anselm Kiefer'in Almanya, Damien Hirst'ün İngiltere ve Cai Guo-Qiang'ın Çin asıllı sanatçılar olmaları nedeniyle tercih edilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde, sanatta doku nesne ve malzeme kullanımlarını kendi sanat sürecinin parçası haline getiren tez araştırmacısının sanat üretim uygulamalarının

yer aldığı görsel verilere yer verilmiştir. Bu tez çalışması resimde doku ve malzemeyle ifadenin özgürleşmesinin sanatçı eserleri üzerinde ne gibi yansımaları olduğunu görmek, yeni çalışmalara referans olmak ve literatür örneği olması açısından önem taşımaktadır.

Bu tezde araştırma modelleri içerisinde literatür tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmada kullanılan kaynaklar, konu hakkında yazılan kitaplar, basılmış makaleler, elektronik ortamda yayınlanan makaleler, sanatçı röportajları, sanatçılar ile ilgili çekilen filmler ve internet sitelerinden oluşmaktadır. Kullanılan kaynaklar üçüncü şahısların kullanımına açık ve araştırma boyunca ulaşılabilir durumda olan kaynaklardır. Teze konu olan kavramlar, sanat tarihi içerisinde belirli bir dönem ve belirli öğeler çerçevesinde incelenmiştir.

1. RESİMDE DOKU

1.1. Dokunun Tanımı

Sanatta dokunun tanımı, dokunma yoluyla ya da dokunma yansıması yaratarak algılanan bir malzemenin yüzeydeki niteliği olarak yapılır. ¹ Doku, plastik sanat öğeleri içerisinde görme ve dokunma olarak iki duyuyu birden harekete geçirdiği için en etkin elemanlardan biridir. Bir esere bakıldığında dokunma duyusu ile onu hissetmenin ötesinde, görme duyusuyla da bu dokunun hissiyatı kavranabilir. Bu bağlamda bir sanat eserine bakıldığında iki yönlü izlenimler edinilir. Örneğin pürüzlü bir yüzey, bulunduğu ortamda ışık ile farklı yansımalar yaratırken, parlak ve pürüzsüz bir yüzey, farklı ışık yansımaları ve farklı görünümeler yaratır. Bu açıdan bir esere bakıldığında görülen doku, hafızada hem görsel hem dokunsal bir tepki yaratır ve doku hafızası oluşmasını sağlar. Bir esere bakıldığında, yüzeyi dokunarak hissedilmese bile duyusal anlamda beyinde bir izlenim oluşmaktadır.

Bir sanat eserini incelendiğinde onu algılayış biçimi sanatçının kurduğu ilişkiler ve öğrenim ile edinilen deneyimler üzerinden şekillenir. Bu algılayış biçimi doku hafızası üzerinden de şekillenir. Örneğin eserde yoğun pürüzlere sahip kaba bir doku görüldüğünde edinilen izlenim ile daha sakın ve ince yapıda bir doku kullanımında edinilen izlenim farklı olur. Bu durum sanatçının eser ile ilgili kurduğu izlenimler ya da doku hafızası ile izleyicinin kendi öğrenimleri üzerinden şekillenmektedir.

Doku sadece sanatçının fırça ve boya ile oluşturduğu kabartıların ötesinde yorumlanmalıdır. Faruk Atalayer ‘Temel Sanat Öğeleri’ kitabında dokuyu tanımlarken nesne ve malzeme ifadelerini de kullanır. Kullanılan nesneler ve malzemelerin yüzeylerindeki yapısal özellikleri ve bunların objektif yansımaları dokuyu oluşturur.²Bu tanımlama kapsamında bakıldığında, sanatçıları ve eserlerini incelerken, kullandıkları boyanın bıraktığı izlenim ötesinde, eserlerine dahil ettikleri nesneleri ve malzemeleri de önem kazanır. Dokunun sanat yapımındaki yerini daha iyi anlayabilmek için doku çeşitleri ve kompozisyon ilişkileri gibi konuları incelemek gerekmektedir.

¹ Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton (2015). “Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama”. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları. Sayfa:166

² Atalayer, F. (1994). “Temel Sanat Öğeleri” . Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları; No:769, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları; No:5. Sayfa: 194

1.2. Doku Çeşitleri

Görsel ve plastik anlatımda doku, sanatçının kendi yaklaşımı ile belirli bir çerçevede kullanılır. Doku, formları, çok ya da az kullanılması, kullanım şekli ve nereden alındığı gibi özellikleriyle farklı tanımlamalara uğrar. Sanatçının dokuyu ne şekilde ele aldığıın anlaşılması için dokuların tanımlamalardaki birbirinden olan farklarının incelenmesi gerekmektedir.

1.2.1. Gerçek-Doğal Doku

Genellikle doğadaki yüzeylerde ortaya çıkan, çizerek ya da boyayarak değil kendiliğinden oluşup temas ile hissedilen dokulardır. Organik dokular, doğada yer alan nesnelerin öz yapısını yansıtır.³Bu anlamda doğal doku, ağaç kabuğunda, bitki veya bir taşın yüzeyinde görülebilir. Doğal doku sanatsal anlamda da sanatçılar tarafından kullanılan bir doku türüdür.



Görsel 1.1 Henrique Oliveira 'Muamma' (Conundrum), 70x175x110 cm, 2020

Örneğin Henrique Oliveira'nın 'Muamma' eserindeki gibi bir ağaç kabuğu, sanatçı tarafından müdahaleye uğramadan sanat eserinde kullanılabilir (Görsel 1.1). Bu noktada doğal dokular yapay dokular ile karıştırılmamalıdır. Doğal doku yapay dokudan farklı olarak doğada görülen, sanatçı tarafından bir müdahale yapılmadan kullanılan dokulardır. Buradaki fark sanatçının dokuya müdahale edip etmediğidir. Eğer sanatçı

³ Tüzcet, Ö. (1967). 'Form ve Doku' İstanbul: Matbaa Teknisyenleri. S:3

kullandığı malzemenin dokusunu bozmadan eserine yerleştiriyorsa doğal doku kullanımı, seçtiği malzemeyi dokusunu değiştirerek kendi tekniği ile kullanıyor ise yapay doku kullanımı sergilemiş olur. Sanatçılar doğal dokuların özelliğini işlevsel hale getirerek çalışmalarını iki boyutluluğu aşıp üç boyutluluğa varan görünümde sunabilirler⁴.

1.2.2. Yapay Doku

Yapay dokular, doğal dokulardan farklı olarak sanatçının kendi yaklaşımı ile dokuyu kullanma şeklidir. Bu doku türünde, sanatçı kendi tercihleri doğrultusunda belirli teknikleri ve yaklaşımları ile kullanır. Yapay dokuyu Faruk Atalayer şöyle tanımlar; “İnsanın doğal olan malzemeyi bilgi, emek ve teknikle işleyerek yeniden örgütleyip oluşturduğu dokular yapay dokulardır.”⁵Pablo Picasso’nun ‘Gitar’ isimli eseri bu doku çeşidinin örneğidir (Görsel 1.2).



Görsel 1.2Pablo Picasso, ‘Gitar’(Guitar),66,4x49,6 cm, Renkli kağıt üzerine karışık teknik, 1913

⁴Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton (2015). A.g.k. S:169

⁵ Atalayer, F. (1994). A.g.k. Sayfa: 195

Yapay doku boyanın üst üste binmesiyle oluşabileceği gibi, malzemenin yüzey üzerinde birebir kullanımı ile de oluşur. Dolayısıyla yüzeyde iki boyutlu görünen imge, doku kullanımıyla gerçek bir üç boyut algısı yaratır. Yapay dokuda önemli olan boyanın üst üste binerek oluşturduğu katmansal etkinin yanı sıra tarihsel süreç içerisinde başka yaklaşımlara da ön ayak olmuş olmasıdır. Yüzey üzerinde farklı görünümler yakalamak adına sanatçılar kağıt gibi malzemeleri kes yapıştır yöntemi kullanarak kolajlar üretmeye başlamışlardır.⁶ 20. Yy başlarında doku, çeşitli malzeme kullanımları ile Papier Colle gibi tekniklerin temellerini atmıştır. Bu teknik ile Pablo Picasso gibi sanatçılar ürettikleri kolajlar ile kendilerinden sonra kağıt malzemenin ötesinde sanat eserinde malzeme ve nesne kullanımının da artmasına ön ayak olmuşlardır.

1.2.3. Taklit Doku

Gerçek gibi görünen ama aslında yüzey üzerinde gerçek gibi algılanması için oluşturulan yüzeylerin niteliğine taklit doku denir. Taklit dokunun hem görsel hem dokunsal hafızada oluşturduğu etkiler açısından değerlendirilmesi gerekmektedir. Bir esere bakıldığında görsel ve dokunsal hafıza sayesinde o eserin yüzeyindeki imge temasla hissedilmese bile algılanabilir. Örneğin yağlı boya ile yapılmış bir ağaç resminde görme duyusuyla algılanan ağaç, dokusal hafızadaki ağaç dokusu ile ilişkilendirilebilir.

Bu bağlamda doğal doku en çok doğa ve natürmort resimlerinde görülmektedir. Özellikle Flaman ve Hollandalı sanatçılar yarattıkları gerçekçi doğa resimleri ile taklit dokuyu benimseyen sanatçılardır. Hollandalı ve Flaman sanatçılar dışında Andrew Newell Wyeth ya da hiperrealist yaklaşımlar benimseyen sanatçılar taklit dokunun en çok karşılaşılan örnekleridir. Andrew Newell Wyeth 'in 'Avcı' isimli çalışması taklit dokunun örneklerinden biridir. Sanatçı çalışmasında bir doğa görünümünü ve avcıyı yansıtmıştır. Doğa görünümünü yaratırken eserinde yer verdiği ağaç, gerçek bir ağaç dokusu gibi incelikle işlenmiştir. Yüzeyin ortasında ve ön kısmında yer alan ağaç dokusu, gerçekçilik yakalanmaya çalışılırken aynı zamanda eserde ilk karşılaşılan ve en ön planda olan parçadır. Fakat ağaç dokusu, ağacın kendisinin direkt yüzeyde kullanımı olarak değil, boya ile yüzey üzerince gerçeğiymiş gibi yansıtılarak yakalanmıştır. Bu

⁶ Ocvirt, Stinson, Wigg, Bone, Cayton (2015).A.g.k. Sayfa:170

bağlamda yüzeyde yanılsama olarak yer alan ağaç, dokusal hafıza üzerinden izleyici ile iletişim kurarak, gerçek ağaç dokusunu akla getirir. Andrew Newell Wyeth'in 'Avcı' isimli eseri bu bağlamda taklit dokunun net bir şekilde görülmesini sağlar (Görsel 1.3).



Görsel 1.3 Andrew Newell Wyeth, 'Avcı' (The Hunter) ,33x33cm, Mosunite üzerine Tempera, Amerika, 1943

1.2.4. Soyut Doku



Görsel 1.4 Roy Lichtenstein 'Kübist Natürmort Kartları' (Cubist Still Life With Cards),243.8x152.4 cm, Tuval Üzerine Magma, 1974

Soyut dokular, sanatçının kullandığı dokuyu soyutlaması ile oluşur. Bu doku kullanımlarında sanatçının hayal gücü ile oluşan dokular görülür. Örneğin Roy Lichtenstein'in 'Cubist Still Life With PlayingCards' çalışması soyut dokunun

örneklerinden biridir(Görsel 1.4). Sanatçı bu çalışmada gitarın ahşap dokusunu soyutlayarak kullanmıştır. Bununla birlikte dokunun hem göze hem dokunma duyusuna hitap eden özelliğinden dolayı izleyici hala ahşabın dokusunu algılayabilmektedir. Burada doku maddesel olarak yüzeyde yer almasa da dokunsal hafıza üzerinden izleyici ile iletişim kurar.⁷

1.2.5. İcat Edilmiş Doku



Görsel 1.5 *Anselm Kiefer 'Aurora', 280x380x9 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2015*

İcat edilmiş dokular sanatçının hayal gücüyle birlikte gerçek ya da taklit dokudan farklı olarak ürettiği dokulardır. İcat edilmiş doku sanatçı tarafından belirli bir yaklaşım üzerinden çeşitli malzemelerin ya da nesnelerin soyutlanması şeklinde kullanılır. Örneğin Anselm Kiefer'in 'Aurora' isimli eserindeki gibi sanatçı saman, tahta gibi malzemeleri eserinde kullanıp, ilk hallerinden farklı dokusal görünümler yakalayarak ele alır (Görsel 1.5). Bazı durumlarda soyut doku ile icat edilmiş doku birbirine karıştırılır. Doku üzerine pratikler yapan bir sanatçı özgün bir şekilde bir doku icat edebilir. Bu durumda dokuyu sınıflandırmak zorlaşır. İcat edilmiş dokuda soyut dokudan farklı olarak doku formu tamamen taklit edilmemiş ama kendi gerçekliğinden

⁷ Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton (2015). A.g.k. Sayfa:173

de kopmuş durumdadır. Yine de icat edilmiş bir doku, kullandığı malzeme ve referanslar ile izleyicinin belirli izlenimler edinmesini sağlayabilir.⁸İcat edilmiş doku, özellikle sanatçının kendi tekniğini ve edinimlerini katması açısından sanatta eserler üzerinde en çok karşılan dokulardan biridir.

Çağdaş sanatta icat edilmiş dokunun örnekleri Tekstile Art'ta görülmektedir.²⁰ Yüzyılda sanatta yaşanan değişimler sonucu geleneksel malzemeler haricinde, organik nesneler, tekstil lifleri gibi malzemeler sanatçının malzemesi olmaya başlamıştır. Bu süreçte tekstil bir ifade aracı olarak plastik sanatların bir parçası haline gelmiştir. Tekstil sanat objeleri özgün ürünler olmaları, duylara hitap etmesi açısından sanat yapıtları olarak kabul edilmektedir.⁹Tekstil sanatında özellikle üç boyutlu çalışmalar, doku ve renk gibi elemanlar ile yüzeyi ya da sanat yapıtını etkiler biçimde görünür. Sanatçılar bu anlayışta yüzey üzerinde kullanmak üzere ip, kumaş gibi malzemeleri kendi tutumları çerçevesinde belirli imgelerle birleştirip kullanarak bir ifade biçimi geliştirmişlerdir.

Tekstil Art ile özellikle çağdaş sanatta birden çok sanatçının ifade biçimi olarak karşılaşılır. Sanatçılar geleneksel teknikleri onurlandırmanın yanı sıra kendine has yöntemlerini eserlerinde kullanarak çağdaş bir görünüm yakalamaktadırlar. Araçlarını ve dokularını ip, kumaş gibi tekstil malzemelerinin yanı sıra, doğadan aldıkları materyaller, ya da kültürel öğelerle de birleştirerek kullanmaktadırlar.¹⁰



Görsel 1.6KazuhitoTakadoi, 'AKI Sonbahar' (AKI Autumn)

⁸ Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton (2015). A.g.k. Sayfa:174

⁹ Erim, Ö. 'Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Tekstil' İdil Dergisi, 2019 Sayı:8 Sayfa: 264
<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1551042087.pdf> (Erişim Tarihi: 20.12.2021)

¹⁰ <https://www.textileartist.org/10-contemporary-embroidery-artists/> (Erişim Tarihi:22.12.2021)

Kazuhito Takadoi'nin çalışmaları Tekstil Art'ta doku malzeme ve yüzey ilişkisinin görülebileceği önemli örneklerdendir(Görsel 1.6). Sanatçı doğanın yıpranmış bir parçasını yüzey üzerine dikerek kullanmıştır. Sanatçının sanat yaklaşımında kullandığı malzemeler doğadan alınıp, ifade malzemesi olarak kullanılmak üzere yüzeye dikilir.¹¹ Sanatçı, boya ile bir doku algısı yaratmanın ötesinde, kendisine malzeme olarak doğanın bir parçasını ve ipi seçmiştir. Sanatçının doğadan aldığı gerçek bir malzemenin dokusunu kendi teknik bilgileri ve birikimleriyle yüzeye dikmesi, icat edilmiş dokuyu bir ifade biçimine dönmüştür.



Görsel 1.7DebbieSmyth '*Arabalı*' (Trolleyed),50x50 cm, 2016

Tekstil Art'a bir diğer örnek Debbie Smyth'in çalışmalarıdır. Smyth'in iplikler ile yüzey üzerine çalıştığı çalışmalarında tekstil ile çizimi bir araya getiren bir yaklaşım sergilemektedir (Görsel 1.7).Smyth'in çalışmalarında kağıtta karakalemle yapılan çizgi, yüzeyde ip ile farklı bir ifade biçimine bürünmüş ve değişmiştir. Sanatçı boya ya da karakalemle yüzeyde bir görünüm oluşturmak yerine kullandığı ip ve kullanış şekli ile çağdaş bir görünüm yakalamıştır. İp doku olarak tamamen kendi doğal görünümünden

¹¹ <https://www.textileartist.org/10-contemporary-embroidery-artists/> (Erişim Tarihi: 22.12.2021)

kopmasa da, kullanılış biçimiyle karakalem görünümüne bürünüp yaratılan formların da dokusunu çağrıştırarak icat edilmiş doku haline gelmiştir (Görsel 1.8).



Görsel 1.8DebbieSmyh '*Bütün Hızıyla*' (*In Full Swing*)

1.3. Dokunun Etkileri

Doku kullanımı, diğer plastik sanat öğeleri olan renk çizgi ve noktada olduğu gibi bazı etkiler oluşturur. Bu etkiler farklı şekillerde incelenebilir. Örneğin sanatçının yaklaşım şekli üzerinden doku farklı psikolojik etkiler yaratmak için kullanılmış olabilir. Ya da diğer plastik sanat öğelerinde olduğu gibi kompozisyon ve biçim açısından farklı görünümeler yakalanmış olabilir. Bu sebeple dokunun etkilerini incelemek, sanat eseri üzerinden doğru okumalar yapılmasını ve sanatçıların dokuyu ne şekilde ele aldığının daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

1.3.1. Dokunun Psikolojik Etkileri

Doku kullanımı ile izleyicinin dokusal hafızası üzerinden psikolojik etkiler yakalandığını görmek mümkündür. Görsel dokular, direkt olarak göze hitap etmesi açısından insan algısına bağlı olarak psiko ve bio yapılarda değişik etkiler oluştururlar.¹² Tıpkı diğer bir plastik sanat öğesi olan renkte olduğu gibi dokununda sanatçı ve izleyicisi üzerinde çeşitli etkileri vardır. Renk ele alındığında sıcak ya da soğuk renk kullanımı ile farklı etkilerin yakalanması dokuda da gözlemlenir. Pürüzsüz ya da daha az pürüzlü doku kullanımı izleyicide dinginlik çağrışımı yaratabilirken, daha kaba ve sert dokular ile dinamik bir çağrışım yakalanabilir. Bu izlenimler hafıza üzerinden

¹² Atalayer, F. (1994). A.g.k. Sayfa: 196

psikolojik olarak ele alındığı için kişiden kişiye değişiklik gösterdiğinden kesin bir yargıya başvurmak doğru olmaz.



Görsel 1.9 Amy Genser, 'Köklü Yolculuk Tutkusu' (Rooted Wanderlust), 54x72 cm, Dut kağıdı üzerine karışık teknik, California, 2021

Örneğin Amy Genser'in 'Köklü Yolculuk Tutkusu' eseri psikolojik olarak izleyicide farklı etkiler oluşturabilir (Görsel 1.9). Birbirini tekrar eden küçük dokular bazı izleyicilerde dinamik bir ruh hali oluştururken, tripofobisi olan bir izleyicide korku duygusunu ön plana çıkarabilir. Bu bağlamda dokunun psikolojik etkisi, hem sanatçının onu ele alış biçimi ile hem de izleyicinin kendi deneyimleri ile farklılıklar gösterir.

1.4. Dokunun Kompozisyon ve Anlam ile İlişkisi

Dokunun farklı kullanımları ile oluşan sanat eserlerini incelerken, dokunun kompozisyon ve anlam ilişkisi de ön plana çıkar. Renk, ışık-gölge gibi diğer sanat öğeleri kompozisyonda farklı etkiler yaratırken, doku da aynı etkileri yaratır. Sanatçı kompozisyonunun ölü ya da boş görünen bir bölümünü daha dinamik hale getirmek için doku kullanımını bu noktada yoğunlaştırabilir. Eserde dengeyi sağlamak için bu yaklaşımı farklı dokularla şekillendirebilir. Bu bağlamda doku da en az renk, çizgi, nokta kadar kompozisyonu destekleyen bir öğedir.



Görsel 1.10 Robert Rauschenberg 'Kanyon' (Canyon), 207,6x177,8x61 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1959

Sanatçıların doku kullanımı ile anlam üzerinde etki kurmalarıda mümkündür. Özellikle nesne kullanımı ile asamblaj tekniği kullanan sanatçılar, farklı doku görünümleri üzerinden doku anlam ilişkisi kurarlar. Örneğin Rauschenberg,'ün 'Kanyon' eserinde görülen nesne kullanımı doku ve anlam olarak farklı etkiler yaratır (Görsel 1.10). Bu eserde yer alan nesneler kendi dokuları ile eserin anlamı arasında farklı okumalar oluşturur. Rauschenberg'ün bir kartalı ya da kağıdı yüzeye boyaması ile oluşturacağı doku anlam ilişkisi ile kartalı ve kağıdı nesne olarak kullanarak oluşturduğu anlam aynı olmayacaktır.¹³

¹³ Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton (2015). A.g.k. Sayfa:177-178

2. SANATTA MALZEMENİN DOKU VE İFADEYE ETKİLERİ

2.1. Resimde Malzeme

Sanatçının kendini ifade araçlarından biri olan resim, plastik sanatların içinde yer alması açısından renk, nokta, ışık gölge, doku gibi elemanları da beraberinde getirir. Ansiklopedik bir tanım olarak plastik türlü biçimlere sokulabilen bir madde şeklinde tanımlanır. Bu bağlamda düz bir yüzey üzerinde yaratılan resmin ne açıdan plastik sanat olduğu, içerisinde barındırdığı, boya, leke, çizgi, perspektif gibi elemanlarıyla resmedilen imgeleri üç boyutlu gibi kabartmak, mücessemleştirmek amacı ile açıklanabilir.¹⁴ Bu yorumlamadaki mücessemlik, resmin soyut bir kavramı, imgeyi ya da ifadeyi somut bir varlıkta şekillendirmesidir. Sanatçı bu kapsamda, yüzey üzerinde üç boyutlu algısı oluşturabilmek için sanat malzemesini de bir araç olarak kullanır.

Sanatçıların bir ifade biçimi olarak kullanabilmek adına malzemelerini ilk olarak doğadan aramışlardır. Görsel bir tasarı ortaya çıkarabilmek için, doğadan aldıkları pigmentlerle boyayı resim malzemeleri haline getirmişlerdir. Pigmentin oluşturulabilmesi adına, mineralleri, kömürü ve yemişleri kullanmışlardır. Doğadan aldıkları pigmentten boyaya çevirip kullanabilmek ve koyu kıvamda tutabilmek adına balmumu, reçine, yumurta sarısı gibi sıvılardan faydalanmışlardır. Kullanılan bu sıvılar sanatın ilk örneklerinde farklı teknik yaklaşımları beraberinde getirir. Örneğin sanatçılar, yumurta sarısı, su ve pigmenti karıştırarak kullandıkları çiriş adını verdikleri bir boya türü kullanmıştır. Bu teknik ve malzemesi, yağlı boyanın icadından önce kullanılan en yaygın boyama şeklidir.¹⁵

Boya oluştururken yağ kullanılmasıyla birlikte ise yağlı boya resim sanatının temel malzemelerinden biri haline gelmiştir. Sanatçıların ceviz veya haşhaş yağı gibi yağlarla oluşturdukları yağlı boyalar, dayanıklı olması açısından bir ifade biçimi malzemesi olarak uzun yıllar tercih edilmiştir. Yağlı boyanın yanı sıra, akrilik, suluboya ve guaj gibi pek çok boya çeşidi ilerleyen süreçte resim sanatının malzemelerinden olsa da, temelde boya resmin temel malzemesi olma özelliğini korumuştur.

¹⁴ Berk, N. (1972) 'Resim Bilgisi', İstanbul: Varlık Yayınları, S: 11-12

¹⁵ Cumming, R. (2006) 'Görsel Rehberleri, Sanat' İstanbul: İnkılap Kitabevi, S:32

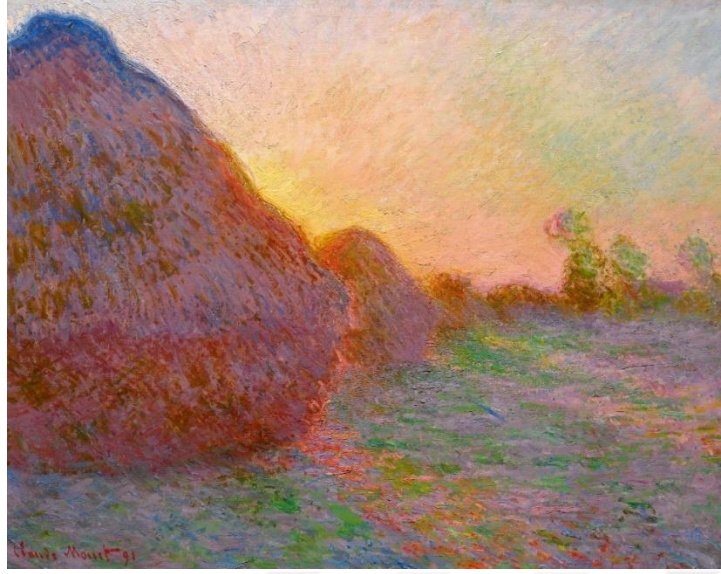
2.2. Resimde Malzemeyle İfade

Yüzeyin üzerinde bir görünüm yaratma ve bu görünümü yakalarken kullanılan malzemenin boya olması, yüzeyin durumu üzerine yapılacak doku yorumlamasını değiştirir. Boyanın egemen olduğu tarihsel süreç içerisinde resimde doku, ilk olarak boyanın bıraktığı pütürlü bir iz olarak görünür. Yüzeyin dokunsal değeri olma tanımından bakıldığında doku, yağlı boyanın egemen olduğu ilk dönemlerde çok kabartılı ve yoğun bir görünüm sergilemez. Bu durum sanatçıların iki boyutlu yüzeyde üç boyut algısı oluşturma, yani yanılsama çabalarından kaynaklanmaktadır.

Geleneksel anlamda bakıldığında tuval resminde ilk karşılaşılan, imgeyi oluşturma amacıyla sanatçının yüzeyi ve malzemesini kullanmasıdır. Bu imgeyi oluştururken, kullandığı ilk malzeme boyadır. Yani sanatçı bir derinlik yada zıtlık yakalamak istiyor ise bunu boyası ile yanılsama üzerinden yaratmaktadır. Resim yüzeyinde ön arka ilişkisi ya da buna benzer bir algı yaratmak isteyen sanatçı renk ve boya üzerinden açık ya da koyu ilişkisi ile bunu yapar. Dolayısıyla resimde malzeme ve dokunun değişimini inceleyebilmek için öncelikle boya ve boyanın kullanımına dair değişimlere bakmak gerekir.

Boyanın sürülüş biçimindeki ilk değişiklikler ve malzemenin bir ifade aracına dönüşmeye başlaması Empresyonizm (İzlenimcilik) ile ortaya çıkar. Degas, Monet, Manet, Renoir, Pissarro gibi bir grup sanatçı, yeniliklere kapalı olduğu bilinen Fransız Kraliyet Resim ve Heykel Akademisinin düzenlediği salon sergilerine katılmayıp kendi sergilerini açmışlardır. Empresyonistler sanat anlayışı olarak, açık havada ışığın görünümelerini renklerin saf halleri ile yakalamayı tercih ettikleri bir anlayış belirlemişlerdir. Renkleri küçük fırça darbeleri ile kullanmayı seçen sanatçılar ışığın anlık izlenimini yakalamak istediklerinden, küçük tuvallere çalışmışlardır.¹⁶

¹⁶ Erden, O. (2016) ‘Modern Sanatın Kısa Tarihi’, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, S: 49



Görsel 2.1 Claude Monet 'Ot Yığınları' (Meules) ,72x96 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1890

Monet'nin 'Ot Yığınları' izlenimciler üzerinden dönemin boya kullanımını ve sanat anlayışını gösterir niteliktedir (Görsel 2.1). Sanatçı aynı ot yığınlarını, farklı günlerde ve günün farklı saatlerinde resmetmiştir. Bu yaklaşım şekli izlenimcilerin estetik kaygıdan ziyade deneysel yaklaşımını gösterir niteliktedir.¹⁷

Işığın ve doğanın anlık izlenimini yakalamak üzere yapılan bu resimler, sanatçıların renkleri çok karıştırmadan direkt olarak küçük tuvalere hızlı bir şekilde uygulamalarına neden olmuştur. Anlık izlenim ve hız beraberinde palet üzerinde çok karıştırılmadan yüzeye uygulanan opak boya kullanımını getirmiştir. Bu durum boyanın üst üste ya da yan yana gelerek çizginin ortadan kalktığı bir yüzey görünümü oluşturmıştır. Sanatçıların bu anlayışı ve boyayı ele alış biçimleri yüzey üzerindeki kalınlık ile doku oluşumunun görülmesini sağlar.¹⁸ Sanatçıların bir izlenim yakalama amacıyla kullandıkları teknik yaklaşımlar, beraberinde yüzeyde birikerek oluşan boya görünümü üzerinden dokuyu getirmiştir. Empresyonizmin bu yaklaşımı fırça kullanımı açısından malzemeyi ve dolayısıyla dokuyu bir anlatım ögesine dönüştürmüştür.

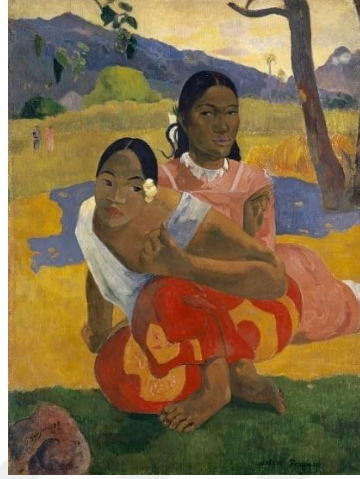
Empresyonizm deneyselliği ile yüzey, doku, malzeme açısından özgürleştirici bir yaklaşım getirmiş olsa da beraberinde duygusal olanın kısıtlanmasını da getirmiştir.¹⁹ Bu durum empresyonistler sonrası ard empresyonizm çerçevesinde Paul Gauguin, Van

¹⁷Erden, O. (2016) A.g.k. , S: 55-56

¹⁸ Dunstan, B. (1976) 'Paintings Methods of the Impressionists' Watson-Guptill, S:43

¹⁹ Cumming, R. (2006) A.g.k. S:328

Gogh gibi sanatçıların eserlerini ortaya çıkarmıştır. Üç boyut yanılsamasını reddeden Gauguin geniş düz boya kullanımları ile dönemi içerisinde ifadenin değişen görünümünün anlaşılmasını sağlar.



Görsel 2.2 Paul Gauguin 'Ne Zaman Evleneceksin' (Nafea Faa'Ipoipo), Tuval üzerine yağlı boya, 1892

Yüzey üzerinde Monet kadar yoğun bir boya katmanı görülme de, Gauguin ile boyanın sürülüşünü duygusal olarak ifade etme bakımından farklı görünümeler yakalanmaya başlar. Boya üst üste binerek bir doku katmanı oluşturmamıştır. Ama sanatçı ifade biçimi olarak düz renk kullanımı ile oldukça stilize bir şekilde duygusal olanı tuvalin yüzeyine dahil etmiştir (Görsel 2.2). Sanatçı arkadaşı Emile Schuffenecker'e yazdığı bir mektupta; 'Doğrudan kopyalamak yerine, doğanın karşısında gözlerini kapatıp hayal kurması' gerektiğini söylemiştir.²⁰ Doğanın akılda tekrar kurulması sonucunda resmin ön planının düzleşmiş ve soyutlaşmıştır.

Gauguin dışavurumculuğu tam anlamıyla deneyimlemeyi amaçlamıştır. Bu amaçla ilkel sanata, halk sanatlarına, primitif olana özellikle ilgi göstermiştir. Bu ilginin sonucu Gauguin, iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu hissi vermek için kullanılan geleneksel bütün teknikleri bırakarak dekoratif bir anlayış benimsemiştir.²¹

Empresyonistler ve ard empresyonistlerin boyaya yüzeye olan yaklaşımları beraberinde boya kullanımı ve ifade etme biçimlerinin özgürleşmesini getirmesi açısından önemlidir. Akademiye karşı olan tavırları ve yüzey yaklaşımını

²⁰ Rubin, J. (2015) 'İzlenimcilik Nasıl Okunur, Bakma Biçimleri' İstanbul: Hayalperest Yayınevi, S:258

²¹ Richard, L. (1999) 'Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi' İstanbul: Remzi Kitabevi. S:24

özgürleştirmeleri açısından malzeme ile ifade de daha özgür bir anlayışın önünü açmışlardır.

Özgürleşen boya, malzeme ve ifade sonrasında sanatçılar Herwart Walden'in söylediği gibi 'Dışarının izlenimi yerine içeriğin dışavurumuna' yönelmişlerdir. Gauguin 'in düz renkleri, Munch'ın kendi sesiymiş gibi yansıttığı çılgık tablosu, Van Gogh'un sancılı süreçleri ve eserlerine yansımaları kendilerinden sonra dışavurumcu sanatçıların ifade biçimlerini değiştiren anlayışının temellerini atmıştır.²²

Dışavurumculuk bağlamında karşılaşılan ve yüzeydeki ifadenin malzeme ile değişimi açısından radikal bir yaklaşım sergileyen anlayış özellikle Fovlarda görülür. Fovların en dikkat çeken özelliği renkleri zıt ve canlı bir şekilde kullanmalarındır. İçeriğin fovlar için neredeyse hiç önemi yoktur. Onlar için aslolan renk ve dokudur. Renk ve dokunun bir ifade biçimi olarak yüzeye ve iki boyutluluğa vurgu yapmasını isterler. Bu dönemin kural tanımaz, muhafazakar sanat anlayışına karşı çıkan önemli figürlerinden biri Henri Matisse'dir.



Görsel 2.3HenriMatissei 'Madem Matisse Portresi' (Portrait of MadameMatisse) 40,5x32,5, Tuval üzerine yağlıboya, 1905

Matisse'in ifade biçiminin farklılığını gösteren eserlerinden biri Madam Matisse portresidir (Görsel 2.3). Matisse bu eserinde, hem biçim hem ifadesel anlamda farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Yüzün ortasından geçmekte olan yeşil çizgi, resmin 'yeşil çizgi'

²² Antmen, A. (2013). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul. Sel Yayıncılık. S:34

olarak anılmasının yanı sıra, teknik kullanım doğruculuğunun dışına çıkıldığını gösterir. Burada aslolan bir insanın portresi değil, rengi, tekniği ve dışavurumculuğunu yansıtış şeklidir.²³



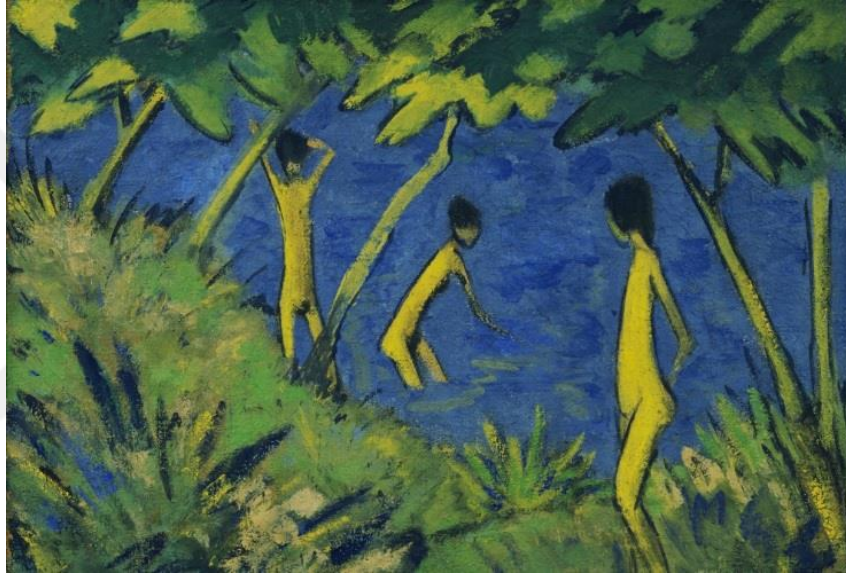
Görsel 2.4HenriMatisse, 'Mavi Nü 2' (Blue Nude II),1952

Matisse'nin sanat yaşamının son yıllarında yaptığı 'Cut Outs' çalışmaları, değişen ifade biçiminin görülmesini sağlar. Matisse 'Mavi Nü 2' isimli eserinde maviye boyadığı kağıtları keserek, yüzey üzerindeki figürünü oluşturmuştur(Görsel 2.4). Sanatçının boyayı yüzeye kütlesek olarak sürerek oluşturduğu görünüm, bu eserde kolaj şeklinde bir yaklaşımla kağıtların yüzeyde oluşturduğu boşluk ve yerleştiriliş şekli olarak görünmektedir. Matisse'in Cut Outları, malzemenin değişmesi ile yüzey üzerinde negatif pozitif ilişkisi ve aşağı yukarı algısı oluşmasını sağlar. Matisse kağıt ve boya kullanımıyla, fırçanın bir derinlik ya da figür oluşturması yerine, malzemenin kendisi ile yüzey üzerinde bir ilişki kurarak farklı bir ifade biçimi sergilemiştir.

Matisse'in 'Madam Matisse'i ürettiği aynı yıllarda Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt Rotluff, Fritz Bleyl gibi bir grup Alman dışavurumcu sanatçı bir araya gelerek Die Brücke (Köprü) grubunu kurmuşlardır. Gruba sonradan Otto Mueller ve Emil

²³ Antmen, A. (2013). A.g.k. S:37

Nolde gibi başka sanatçılarda katılmışlardır. Fovların belirli tasarım öğelerine bağlı kalan Alman Dışavurumcular, özellikle renk ve biçime getirdikleri psikolojik anlamlarla öne çıkmışlardır (Görsel2.5). Lionel Richard Ekspresyonizm Ansiklopedisi kitabında Alman Dışavurumculuğu ve fovlarla ilgili şunları söyler; “ Fovlar gibi, onlar da kendileriyle Van Gogh ve Gauguin arasınlar benzerlikler ileri sürdülerse de, sanatın resimsel niteliklerine verdikleri önem dolayısıyla onlardan hemen uzaklaştılar. Fovlar Gaguin’den rengin geniş ve hafif boyalı yüzeyler olarak kullanılmasını alıp, öncelikle süslemeye yönelik bir sanat anlayışıyla ilgilenirken; Kirchner ve arkadaşları, anlıksal güçlerin önemini saptamaya salt biçimle ilgilenmemeye çalıştılar.”²⁴



Görsel 2.5 Otto Mueller , 'Sarı Çıplaklarla Manzara' (Landscape with Yellow Nudes), 70,2x90,8 cm, Çuval üzeyine yağlı boya, 1919

Die Brücke sanatçılarının yüzeyi bir ifade biçimi olarak öne çıkartmalarını sağlayan en önemli özelliklerinden biri tahta baskıyı kullanmış olmalıdır. Tahta baskı sanatçıların anlık düşüncelerini yansıtabilmelerine olanak sağlamanın yanı sıra, yüzeyde oluşturduğu etki açısından da önemlidir. Alman Dışavurumcular kendilerinden önceki teknikleri de irdeleyerek yeni tekniklerle farklı bir ifade biçimi ortaya koymuşlardır. Onların bu arayışları, abartılı nesne biçimleri, deformasyon ve çarpıtma ile bir yaklaşım sergilemelerini sağlamıştır.

²⁴ Richard, L. (1999) A.g.k. S:16



Görsel 2.6Ernst Ludwig Kirchner 'Ayakkabısını Düğmeleyen Kadın', (Woman Buttoning Her Shoe), 34x30,7 cm, Gravür Baskı, 1913

Kirchner gibi sanatçıların yaptığı baskı çalışmaları, ifade ediş şeklinin malzeme ve yüzeyde oluşan doku ile nasıl değişimin görülmesini sağlar. Ağaç baskı ve gravür kullanan sanatçılar baskı ile farklı görünümler yakalamışlardır. Özellikle ağacı oyarken kasıtlı olarak bıraktıkları ağaç dokuları ya da oyma izleri, eserlerini yaratırken kağıt üzerinde yüzeyin bir parçası olarak kendini gösterir niteliktedir (Görsel 2.6). Dolayısıyla malzeme ve teknikteki bu değişim boyanın yüzeyde bıraktığı doku oluşumundan farklılık oluşmasına sebep olmuştur.

Almanya'da tıpkı köprü grubu gibi bir başka dışavurumcu grup da etkili olmuştur. Aguste Macke, Franz Marc ve Wassily Kandisky gibi sanatçıların kurduğu bu yeni grup Der Blaue Reiter (Mavi Süvariler) dir. Sanatçılar fovları ve kendi çağdaşlarını yakından takip eden bir tutup sergileselerde kendi soyut yaklaşımlarını da oluşturmuşlardır. Özellikle Kandisky'nin soyut çalışmaları hem kendi döneminde hemde sonrasındaki ifade yaklaşımlarındaki değişimlerin önünü açması açısından önemlidir.

Kandisky bir empresyonist sergide gördüğü Monet'in saman yığınlarından çok etkilenmiştir. Resmin ne olduğunu anlayamadığını, sonradan kataloğu okuduğunda öğrendiğini, ama hafızasında yer edindiğini dile getirmiştir. Onun için resimde konunun önemi kalmamıştır. Bu bağlamda soyut olana yönelen sanatçı, doğa taklidini bırakan, nesnenin ve rengin kendi varoluşunu dışavurumcu bir şekilde aktarttığı sanat anlayışını benimsemiştir. Bu ifade biçiminde nesnelerin yada imgelerin doğada yer alan görünümlerinden ziyade, ifade biçim ve renk kullanılarak bir uyum, ahenk yakalama amacıyla yansıtılması söz konusudur.²⁵



Görsel 2.7Wassily Kandinsky 'İzlenimler 3 Konser' (Impression III Concert), 78,5x100,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1911

Sanatçının renkleri ses olarak duymasına sebep olan sinestezi rahatsızlığı, renklere olan farklı yaklaşımını da etkilemiştir.²⁶ Kandisky ilk soyut resmini 1910 yılında yaparak ile sanatçı ve iç dünyası arasında bir bağ kurmayı amaçlamıştır. 1911 yılında 'izlenim' serisinin ilk eseri olan 'İzlenimler III Konser' çalışmasını yapmıştır²⁷ (Görsel 2.7).Bu çalışma sanatçının renk yüzey ve ifade biçimini göstermesinin yanı sıra, sanatçının müzik resim sanatı arasında da bağlantı kurar niteliktedir.

²⁵ Bulduklu E., Bulduklu D., (2020) 'Eleştirel bir İletişim Biçimi Olarak Soyut Resim Sanatı ve Mimaride Kullanımı: Wassily Kandisky Örneği', Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi 2020 Güz-02. S:36-37

²⁶ Cumming, R. (2006) A.g.k. S:364

²⁷ Erden, O. (2016) A.g.k. S: 146

Sanatçı bu dönemki çalışmalarını ‘Sanatta Ruhsallık’ kitabında şöyle ifade eder; “Kanımcı ressamın eserinin yapısal olduğunu bildirmekten gurur duyacağı mantıklı ve bilinçli kompozisyon zamanına hızla yaklaştığımızı söylemek isterim. Bu izlenimcilerin hiçbir şeyi açıklamayacakları, sanatın onlara esin yoluyla geldiği iddiasına ters düşecektir. Önümüzde bilinç çağı var ve resimdeki bu yeni ruh, düşüncenin ruhuyla el ele tutuşarak büyük bir ruhsal öncüler çağına doğru ilerlemektedir.”²⁸

Sanatçı renk ile ruh üzerinde ilişki kurarken ‘Sanatta Maneviyat Üzerine’ isimli eserinde şunları söyler; “Renk tuş, göz ona vuran çekiç, ruh da telli bir enstrümandır. Sanatçı da tuşların yardımıyla ruhtan doğru titreşimleri alandır”. Kandisky rengin fiziksel ve ruhsal olarak iki etkisi olduğundan bahseder. Renk önce fiziksel ve yüzeysel kısa süreli bir algı yaratır. Örneğin kırmızı gibi sıcak ve açık renkler gözü kendine çeker ve tutarken, sarı göze rahatsızlık duygusu verebilir. Rengin ikinci etkisi ruh titreşimine neden olarak fiziksel etkinin ruha ulaşmasıdır. Kandisky’nin renk ve ruh üzerinden kurduğu ilişkiler, eserlerinde rengin anlamları üzerinden biçim ve ifade görünümüleri olarak kendisini gösterir.²⁹

Kandisky’nin sözlerindeki düşünce ruhundan beslenen bir diğer sanatçı Joan Miro’dur. Joan Miro Sürrealizm çerçevesinde eserler üreten bir sanatçı olsa da, özellikle zihin ve düşsel çağrışımlarla yaptığı soyut resimler ile ilerleyen süreçte malzemesini çeşitlendiren, resmin yanı sıra heykel çalışmaları da yapan çok yönlü bir sanatçıdır.³⁰

Joan Miro eserlerinde rüyayı andıran, düşsel ve soyut bir yaklaşım gösterir. Bu yaklaşım ile kendisinden önceki geleneksel anlamlardan sıyrılan duyulara hitap eden yeni bir görsel ifade biçimi sergilemiştir. Eserlerinde ki biçimler ve formlar, birbirlerini tekrar eden yapılarıyla bir ritim içerisinde kendini gösterir. Resimlerini saf ana renklerle ve serbest fırça hareketleriyle uygulayan sanatçı yalın bir üslup ile düşsel olanı kendi edinimleriyle birleştirmiş ve bu doğrultuda imge ve şekiller kullanmıştır. İfade biçimi ve bu yaklaşımı ele alış biçiminde sanatçı hem kendisinden önceki sanatçıların özgürlükçü yaklaşımından etkilenmiş, hem de kendi sanat sürecince malzemesini çeşitlendirdiği bir üslup benimsemiştir. Bu bağlamda sanatçı sadece tuval resminin

²⁸ Erden, O. (2016) A.g.k. S: 147

²⁹ Karahan, Ç. (2010). ‘Kandisky ve Sanatta Manevilik’, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Cilt:0 Sayı:7 Sayfa:73

³⁰ Antmen, A. (2013). A.g.k. S:137

ötesinde dokuma yoluyla ürettiği halı görünümlü çalışmalarının yanı sıra, heykel eserlerde ortaya çıkarmıştır.



Görsel 2.8JoanMiro, '*Harlequin'nin Karnavalı*' (*Harlequin's Carnival*),1924-1925

Miro'nun 'Harlequin'nin Karnavalı' isimli eseri ve Dünya Ticaret Merkezi için yaptığı dokuma işi goblen sanat süreci içerisindeki değişimin görünmesini sağlar(Görsel 2.8)(Görsel 2.9).Sanatçı 1974 yılında JosepRoyo ile Dünya Ticaret Merkezinde sergilenmek üzere bir goblen yapmıştır. Renkli ipler ile dokuma şeklinde yapılan ve 4 ton ağırlığında olan iş 11 Eylül Saldırıları sırasında kaybedilen eserlerden biridir. ³¹



Görsel 2.9JoanMiro ve JosepRoyo, '*Dünya Ticaret Merkezi Gobleni*' (*The World Trade Center Tapestry*), 6,1x11 metre, 1974

Sanatçının 'Harlequin'in Karnavalı' eserinde yer alan formlar ve biçimler, ifade ve malzemesinin özgürleşmesiyle birlikte dokuma işi olarak kendini göstermiştir.

³¹<http://www.ipernity.com/doc/andrea.allasio/50540530> (Erişim Tarihi: 26.12.2021)

Miro'nun düşsel olanı boya ile yüzey üzerinde ifade eden soyut ve sürrealist yaklaşımı, goblen çalışmasında ipliklere dönüşerek çok daha dokulu, iki boyutlu yüzeyden kopan bir malzeme kullanımını ve ifade biçimi olarak kendini göstermektedir.

Joan Miro, Kandisky, Matisse gibi sanatçılar ve Die Brücke, Der Blaue Reiter gibi gruplar ifadeye ve malzemeye farklı yaklaşımlar getirmişlerdir. Sanatçıların özgür düşüncesini yansıtmaları, rengin duygusal aktarımı, boyanın yoğun dokusallığı ile özgürleşmesi, abartılı perspektif ve biçim bozmacı tavırları gibi ortak anlayışları ile kendilerinden sonraki sanat anlayışlarının ifade ve malzeme anlamında özgürleşmesini sağlamışlardır. Sanatçılar 19. yüzyılda 20. Yüzyıla geçişte resimde meydana gelen bu değişimleri, 'primitif' olarak adlandırdıkları esin kaynaklarına dönüştürmüşlerdir³².

2.3. 20. Yüzyılda Malzeme ile Sanatın Değişen İfadesi

"Nejat Bozkurt 'Sanat ve Estetik Kuramları' kitabında modernizmin gelişimine dair 1900'lü yılların getirdiği yenilikleri işaret eder. Bu bağlamda modernist anlamda 3 gelişim evresi sunar;

- Gerçeğin Yansıtılması Krizi (Cezanne, Kübizm, Dadaizm, Gerçeküstçülük)
- Sunulamayanın Sunulması olarak Soyutlama (Süprematizm, De Stijl, Konstruktizm, Soyut Dışa Vurumculuk, Minimalizm)
- Sunuşun Yadsınması ya da Estetik Sürecin Terki (Kavramsalılık)

Bütün bu değişim süreci modernizmden postmodernizme geçişin aşamaları olarak düşünülebilir."³³

Modernizmin yenilikçi anlatımıyla birlikte tüm değerler sorgulanır hale gelmiştir. Bu yenilenmenin plastik sanatlardaki yansıması Kübizm ile kendini gösterir. 1900'lü yıllarda sanata farklı bir bakış açısı kazandırması ve malzeme değişimi ile doku ilişkilerini de değiştirmesi kübizme devrimci yönünü vurgular. ³⁴Kübizmle kolajın sanatın içine girmesiyle birlikte eserlerde dokusal ve biçimsel değişimlerde ön plana çıkmaya başlar. Kübizmle birlikte Picasso ve Braque gibi sanatçılar iki boyutlu yüzeyle üç boyutlu algı yaratmanın farklı yollarını aramaya başlamışlardır. Nesneleri olduğu gibi resmetmek yerine, perspektif üzerinden oynamalar yaparak, tuvale aktarırken farklı

³² Antmen, A. (2013). A.g.k. S:34

³³ Bozkurt, N. (2012) 'Sanat ve Estetik Kuramları' Ankara: Sentez Yayıncılık. S: 84

³⁴ Erden, O. (2016) A.g.k. S:168

yaklaşımlar sergilemişlerdir. Bu anlayış ile nesneleri tuvale aktarırken, sanki o nesnelerin çevresinde dolaşıyormuş gibi, farklı bakış açıları ile tuallerine aktarmaktaydılar. Sanatçıların nesneye ve aktarımına olan bakış açılarının değişmesiyle, sanattaki geleneksel tavır da ortadan kalkmıştır.

“20.yüzyıl malzeme ve teknik bakımdan sanatçının özgürleştiği, yenilikçi hareketlerin ortaya çıktığı, resmin maddeselliği ve dokunulabilirliği gibi özellikleriyle yaşamın içinde yer aldığı bir sanat anlayışının doğduğu bir yüzyıldır. Bu haliyle sanat, yaşama yön verdiği kadar yaşamın da sanata yön verdiği bir alana dönüşmektedir. 20.yüzyıl başında kübistlerle gündeme gelmiş olan kolaj, bu gelişmede etkili olmuş önemli bir tekniktir. İlk olarak halk sanatlarında kâğıt, cam, kumaş, kum vb. malzemelerin yüzeye yapıştırılmasıyla ortaya çıkmış olan kolaj tekniği, asıl anlamını 20. yüzyılda bulmuş ve sanatsal ifadenin sınırlarını aşmasına neden olmuştur. Ayrıca çok katmanlı yapısı ile yeni çağa son derece uygun düşen ve bütün sanat formlarını ifade edebilecek özelliklere sahip bir tekniktir. Kolaj tekniğinde kumaş ve türevlerinin kullanılması, geleneksel bir malzeme olarak tuvalin zaten bir dokuma malzemesi olması ve kolaj mantığıyla tekrar dokumayla buluşması, ardından çerçeveden bağımsızlaşarak kendi gerçekliğine ulaşması modern resim tarihinde oldukça ilginç bir süreci ortaya koymaktadır.”³⁵



Görsel 2.10 Pablo Picasso ‘Avignonlu Kadınlar’ (*Les Femmes d'Alger*), 243,9x33x7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1907

³⁵ Üner, Ö. (2013) Malzemeye Karşı Malzeme. RH Dergisi. S:1
https://www.academia.edu/8052353/_MALZEMEYE_KAR%C5%9EI_MALZEME_RH_DERG%C4%B0S%C4%B0 (Erişim Tarihi: 12.05.2020)

1907 yılında Picasso'nun yaptığı 'Avignonlu Kadınlar' dönemin ilk kübist çalışmalarından biri olarak kabul edilir (Görsel 2.10). Resim geometrik formların tamamen alışılmışın dışında kullanılması, perspektifteki oynamalar ile arka planda derinlikten uzak bir anlayış sergilenmesi, figürlerin köşeli hatlara sahip olması gibi pek çok etmenleriyle döneminde farklı bir yaklaşım olarak ön plana çıkmıştır. Farthing Picasso'nun daha önceki yapıtlarıyla ve sanat tarihiyle bağı olmayan bu resminin, 20. Yüzyıl sanatının çoğunda görülen parçalama yaklaşımının ve kolaj gibi yeni tekniklerin ön bildirimi niteliğinde olduğunu söylemiştir.³⁶ Picasso ve Braque'nin kübist yaklaşımlarıyla ve özellikle sentetik kübizm denen anlayışla birlikte kolaj sanat anlayışında kendisini daha çok göstermeye başlamıştır.



Görsel 2.11 Pablo Picasso 'Harezanlı Natürmort' (Still Life with Chair Caning) , 29x32 cm, Tuval üzerine vinil, Paris, 1912

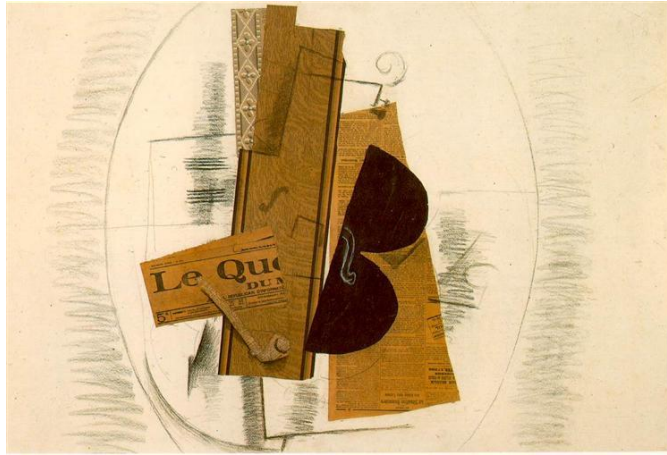
“Bu yıllarda Picasso ve Braque uyguladıkları yöntemler sonucunda, yapıtlarında nesnelerin gittikçe soyutlamaya başlamasıyla kaybolan gerçekliklerini tekrar elde etmek amacıyla nesnelerin kendisini yapıştırmaya ya da boyayla taklitlerini uygulamaya başlıyorlar. Braque vinil olarak adlandırılan yağlı kumaş parçasıyla ilk kübist denemesini oluşturmuştur. Bu döneme sentetik kübizm denmektedir. Picasso'nun ilk kübist kolajı Braque'den esinlenerek teknikle başka materyalleride ekleyerek yaptığı 'Harezanlı Natürmort' eseridir (Görsel 2.11). Picasso da Braque gibi vinil yani yağlı kumaşı tuvale yapıştırmış ve üstünü boyayarak sandalye illüzyonuyla kaynaştırmıştır. Oval çerçevesi

³⁶ Farthing, S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. (Çev. G. Aldoğan, F. C. Çulcu). Hayal Perest Yayınevi. Syf. 392

kalın sicimle çerçevelenmiş olan resim, bir kahve sehpaı üzerinde, gazete, saat, bıçak, kesilmiş limon, peçete, şarap bardağı ve “jou” harfleri gibi elemanlarla dolu oluşturulmuş bir kompozisyonudur. Gelişi güzel bir şekilde bir araya getirilmiş gibi görünen bütün bu elemanlar, bize günlük yaşamın rastgeleliğini yansıtmaktır. Resmin üçte birini kaplayan vinil alan, en gerçekçi bölümler olarak ön plana çıkarken gerçeklik algısında yarattığı oyunla gelecek yüzyılın sürprizlere gebe yeni sanatına atılmış bir adım olarak da değerlendirilebilir. Sonrasında atık malzemeleri kendine bir yöntem seçerek Picasso, tamamıyla soyut bir ifade biçimine yönelmiş, Braque da ‘papier collé’ olarak isimlendirdiği kesilmiş kâğıt parçalarıyla kendine öz kolajlarıyla Picasso’yu desteklemiştir. Çeşitli özelliklere sahip olan nesnelerin bir ara da entegre edilmesi gerçek-taklit arasındaki farkı göstermede önemli rol oynamıştır.”³⁷

Picasso ve Braque’ın yüzeysel dokuyu zenginleştirmek için boyaya kum gibi malzemeleri karıştırmalarının yanı sıra resim yüzeyinde şablon harflere, gazete küpürlerine yer vermeleri ifade biçimlerinin sadece biçimsel olmadığını da gösterir niteliktedir. Geleneksel malzeme dışında kullanılan kitle kültürüne yönelik nesneninde sanat yapıtının malzemesi olmasını sağlamıştır.³⁸

Picasso kâğıt parçalarını boyayıp yüzeye yapıştırarak, malzemeyi kendisine dönüştüren bir yaklaşım sergilemiştir. Picasso’nun yaklaşımı malzemenin ve ifadenin sonsuz biçimde kullanılabilmesini beraberinde getirmiştir. Picasso ile aynı yaklaşımı ve Braque’nin ‘Keman ve Pipo’ isimli eserinde de görmek mümkündür. (Görsel 2.12)



Görsel 2.12 Georges Braque ‘Keman ve Pipo’, (Violin and Pipe), 74x106 cm, karışık teknik, Paris, 1913

³⁷ Üner, Ö. (2013) A.g.k. S:2

https://www.academia.edu/8052353/MALZEMEYE_KAR%C5%9EI_MALZEME_RH_DERG%C4%B0S%C4%B0 (Erişim Tarihi: 12.05.2020)

³⁸ Antmen, A. (2013). A.g.k. S: 49

Picasso ve Braque'un kolaj çalışmaları resim sanatında kullanılabilecek malzemenin ve dolayısıyla oluşacak dokuların çeşitlenmesinin yolunu açmıştır. İfadenin tuval üzerinde boya ile gösterilmesinin ötesinde nesnenin gerçeğinin yüzeye yapıştırılması nesneyi resmin fiziksel bir parçası haline de getirmiştir. Bu yaklaşımla Duchamp ile başlayan hazır nesne kavramının da temelleri atılmıştır. Kübistlerle birlikte resmin yüzeyine üç boyutlu nesneler yapıştırmak, nesnelerin ve tuval üzerindeki biçimlerin parçalanarak kullanılmasının ve bu parçalanmanın ardından da yeniden yapılanma-yapılandırma gibi kavramların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanatın malzemesinin değişmeye başlaması tuval üzerindeki doku görünümünün de doğal olarak değişmesini sağlamıştır. Bu yaklaşım Dada sanatçılarının kesim biçme yöntemini kullanarak sonraki akımlarda fotomontaj ve asamblaj gibi tekniklerin önünü açmıştır. Değişen bu tekniklerle birlikte sanat eserinin yüzey üzerindeki görünümü değişmeye başlamıştır.

Kübistlerin bu yaklaşımı daha sonra malzeme kullanımının sınırsız boyutlara ulaşmasına da olanak sağlayan tablo-obje fikrini ortaya çıkarmıştır. Kübizmin yapısal yaklaşımından etkilenen ve Dadacı yaklaşımları olan Kurt Schwitters tahta kumaş metal ve diğer nesneleri boyayla birlikte kullanan ve bütünleştiren eserler ortaya koymuştur. Schwitters gazete parçaları, otobüs biletleri gibi atık malzemeleri Dadanın çocuksu kural yıkıcı tavrı ile eserlerinde kullanmıştır.

Kurt Schwitters, yağlıboya resimden bir adım daha ileri gitmesini, malzemeye karşı malzeme kullanımına, yani onları birbirine düşürmesine borçlu olduğunu yazar. Schwitters, bu yöntemi anlatmak için çuval bezine karşı tahta örneğini verir. Ona göre doğanın temsilindeki artistik olmayan şey diğer malzemelerle çatışmaya girebiliyorsa, bir resimde kullanılabilir.³⁹

³⁹ Kaplanoğlu L. (2010) 'Sanatsal Bir Değer Olarak Kolaj' Sanat Dergisi, Syf.101



Görsel 2.13 Kurt Schwitters 'Merzbild 1A Psikiyatrist' (Merzbild 1A The Psychiatrist)', 48,5x38,5 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1919

Kurt Schwitters'in 'Merz' veya 'Merzbild' olarak isimlendirdiği bu çalışmaları, malzeme ile oluşan dokunun kolajla birlikte değişmeye başlamasının önemli örneklerinden biridir (Görsel 2.13). Almanca ticaret anlamına gelen 'kommerz' sözcüğünden yola çıkarak 'Merz' olarak adlandırdığı çalışmaları modern dünyaya ait atıkları ticari bir meta olmaktan çıkarır ve bir üst değere taşır.⁴⁰ Sanatçı topladığı tahta, metal ve kumaş gibi malzemelerle farklı bir anlatım şekline yönelmiştir. Tahtanın nesne olarak görünümünü boyayla iki boyutlu olarak yaratmak yerine, nesnenin kendisini sanat yapıtının parçası haline getirmiştir. Kolaj eserlerdeki bu yaklaşım şekli, sanatta malzeme ile doku oluşumunda farklılıklarında oluşmaya başlamasına sebep olmuştur. Sanatçılar artık değişen sanat yaklaşımlarıyla birlikte, kendilerinden önce sanatın bir parçası olarak düşünülmemeyecek malzemeleri ve materyalleri eserlerinin bir parçası haline getirmeye başlamışlardır.

⁴⁰ Üner, Ö. A.g.k. S:3

https://www.academia.edu/8052353/_MALZEMEYE_KAR%C5%9EI_MALZEME_RH_DERG%C4%B0S%C4%B0 (Erişim Tarihi: 12.05.2020)

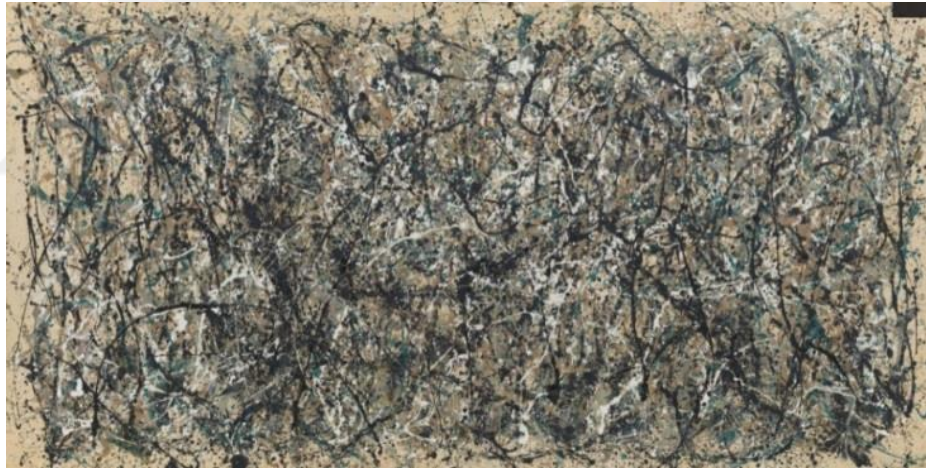
Dada ve sonrası dönemde doku malzemeyi ve ifadedeki değişimlerin bir diğer sebebi de sanatın değişen merkezidir. İkinci dünya savaşı yıllarında sanata dair en büyük değişiklik sanatın merkezinin Avrupa'dan Amerikaya kaymasıdır. Savaşın getirdiği buhrandan kaçmak isteyen pek çok sanatçı Paris'ten New York'a taşınmıştır. Bu radikal değişikliğin pek çok sebebi vardır. Özellikle 1930'lu yıllarda Almanya ve İtalya'daki siyasal rejimlerin yaratıcılığı ve özgünlüğü yok etmeye yönelik olan faaliyetleri birçok sanatçının göç etmesine sebep olmuştur. Bu merkez kaymasının bir başka sebebi de Amerika'daki büyük buhran dönemi sonrası düzelmeye başlayan ekonomiyle birlikte yaşanan gelişmelerdir. Amerika da düzelen ekonomiyle birlikte yeni galeriler yeni okullar ve dergiler açılmaya başlamış, bu da yepyeni bir sanat ortamı oluşmasını sağlamıştır. Amerikan hükümetinin 1935ve 1941 yılları arasında başlattığı 'Federal Sanat Projesi' ile pek çok sanatçıya maaş bağlanmış ve özellikle kamusal alanlar için işler üretmeleri istenmiştir. Bu destekten Jackson Pollock, Arshile Gorky gibi pek çok sanatçı yararlanmıştır.⁴¹ Verilen bu destek ve oluşan yeni sanat ortamında Amerikan Soyut Dışavurumcular ön plana çıkmıştır. Amerikan Soyut dışavurumcular, büyük boyutlu tuvallerine çalışırken kübizmin geometrisini, Sürrealizmin kendiliğindenliğini ve doğaçlamayı, Alman dışavurumculardan ise aksiyon ve rengi eserlerinde yansıtmışlardır.⁴² Bu yaklaşım şekli ile dışavurumcu ressamlar resim yüzeyini adeta bir sahneye dönüştürmüşlerdir. Sanatçılar artık belli bir imgeyi yada objeyi göstermek yerine tuval üzerinde bir aksiyon ve eylem sonucu oluşan imgeyi ortaya çıkarmışlardır. Horald Rosenberg bu durumu şöyle açıklar; "Bir an gelmiştir ki birbiri ardından birçok Amerikalı ressam, resim yüzeyini gerçek yada hayali bir nesneyi temsil edebilecekleri, yeniden şekillendirebilecekleri, çözümleyecekleri yada ifade edebilecekleri bir alan olarak değil, eylem yapabilecekleri bir alan gibi algılamaya başlamışlardır. Artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olay haline gelmiştir." Bu yaklaşımda esas konu resimde kullanılacak nesnenin sadece renk, denge ve bütünlük sağlaması için resimden kaldırılması değil, resim yapma eylemini gerçekleştirebilmek için her türlü objenin kenara itilmesidir. Rosenberg'in yaklaşımına göre ortaya çıkan eser aslında sanatçının yaşamından ve kendisinden bir 'an' olduğudur. Bu sebeptendir ki

⁴¹ Antmen, A. (2013 A.g.k. S:143-146

⁴² Fortenberry, D. / Melick T. (2015) Tarih Boyunca Sanat, Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar.(Çeviren: D. Şendil). İstanbul. Yapı Kredi Yayınları. S: 106

sanatçılar artık bireyselliğin ön plana çıktığı, kendi içsel ihtiyaçları sebebiyle özgün ve özgür bir yaklaşıma yönelmişlerdir.⁴³

Soyut dışavurumculuk yaklaşımı bu anlayışı farklı şekillerde sergileyen sanatçılar sayesinde hem kendilerini hem çağdaşlarını etkilemiştir. Sanatçılar kendi özgün yaklaşımları ile kendilerine ait bir resimsel dile yönelmiş, kendi ‘soyut dışavurumcu’ anlayışlarını sergilemişlerdir. Willem de Kooning soyutlamacı bir yaklaşım ile figüre de yer verirken, Amerikan dışavurumculardan Jackson Pollockaksiyon resmi ile hareketin ön ayağı olarak kabul edilmiş, Mark Rothkoise boyasal alan resimleri ile bütünleştirilmiştir. Farklı yaklaşımlar sergileyen soyut dışavurumcu sanatçılar tuval üzerinde ortak bir yaklaşıma varamamış olsalarda hepsinin alışılmış tekniklerden ve bilindik konulardan uzaklaşmak gibi arzuları vardır. Bir başka amaçları ise eserlerini üretirken sanatçının kendi kişiliğini yansıtan hareketli bir soyut sanat anlayışı yaratmaktır.



Görsel 2.14 Jackson Pollock ‘Bir: Sayı 31’ (One: Number 31), 269,5x530,8 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1950

Örneğin Pollock tuvalini yere serip boyasını üzerine adeta dökerek yaptığı resimlerle boyanın kullanım şekli ve sanatçının tuvalle olan ilişkisine bambaşka bir yaklaşım getirmiştir (Görsel 2.14). Sanatçı yere serdiği tuvalin üzerine boyayı dökerek yarattığı eserlerinde, eserin yaratılış şeklinide adeta bir ritüele dönüştürerek ortaya çıkacak sonucun bir parçası haline getirmiştir.

⁴³ Antmen, A. (2013). A.g.k. S:148

Amerikan Dışavurumculuk kapsamında Pollock'un sanat anlayışı ile Sürrealizmin otomatizmi arasında da bağlantı kurulması mümkündür. Fransız Şair Andre Breton 1924 yılında Sürrealist manifestoda otomatizmi şu şekilde ifade eder; "Saf psişik otomatizm. Aklın uyguladığı kontrolün yokluğunda tüm ahlaki kaygıların dışında düşüncenin dikte edilmesi."⁴⁴Breton 'un Sürrealizmin otomatizmde bahsettiği durum Pollock'un eserlerinde de görülür. Pollock kontrolün ötesinde düşsel olanı yakalamaya çalışırken boyalarını dökerek ve hareket halinde kullanır. Boyanın kullanımına dair getirdiği bu yorum sanatçının özgür ve özgün işler üretmesine neden olurken aynı zamanda kendisinden önceki kuralcılığa da bir başkaldırı niteliğindedir.

Alışlagelmiş olanı terk etme dürtüsünü Willem de Kooning 'in eserlerinde de görmek mümkündür. Dönemi içerisinde ses getiren eserler üreten Kooning, aynı zamanda soyutlama anlayışının başından beri tabu kabul ettiği figürü de eserlerine dahil etmiştir (Görsel 2.15).



Görsel 2.15 Willem de Kooning 'Kadın I' (Women I.), 192,8x147,3 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1950-1952

Dönem sanatçılarından Mart Rothko da ise rengin farklı tonları ile ruh hallerini ve manevi olanı eserlerinde yansıtmayı görülür (Görsel 2.16). Rothko genellikle büyük

⁴⁴ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism> (Erişim Tarihi: 04.01.2022)

boyutlu dikdörtgenler ve tuvallerinde kullandığı hâkim renkler ile rengin duygusal ve ruhsal gücü üzerinden izleyici ile etkileşim kurmayı amaçlamıştır. Rothko sanatını kendi sözleriyle şu şekilde açıklamıştır; “Tablolarımın önünde göz yaşı dökenler onları resmederken yaşadığım dinsel deneyimin aynısını yaşıyorlar. Eğer size dokunan sadece aralarındaki renk ilişkisiyse demek ki asıl amacı kaçırmışsınız”



Görsel 2.16 Mark Rothko 'Numara 5/ Numara 22' (No5/No.22), 297x272 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1949-1950

Rothko'nun bu sözleri ile sanatçının eserini yaratırken yaşadığı manevi deneyim üzerinden sanat yapıtı ve izleyicisi arasında bağ kurduğunu anlamak mümkündür. Bu noktada eserin nihai vardığı nokta değil yaratılış kısmı da sanat yapıtının bir parçası haline gelmiştir. Aynı durum Pollock'un aksiyon resimlerinde de görülmektedir. Bu bağlamda bakıldığında örnek verilen bu sanatçılar dışavurumculuğu eserlerinde farklı üsluplarla yansıtmış olsalar da alışlagelmiş olanın dışına çıkma anlayışları ile kendi dönemlerindeki ve kendilerinden sonraki sanatçılara ön ayak olmuşlardır. Her ne kadar Kurt Schwitter kadar malzemeyi ve yoğun dokuyu eserlerinin bir parçası haline getirmeselerde sanata, sanat eserine ve izleyicisine olan yaklaşımları ile kendilerinden sonra malzemenin ve doku görünümünün özgürleşmesini sağlamışlardır.⁴⁵

Amerikan Soyut dışavurumculuğu dönem içerisinde ses getirirken, bu durumun yansımalarını Avrupa'da da görmek mümkündür. Avrupa'da bu dönemde Soyut

⁴⁵ Fortenberry, D. / Melick T. (2015) A.g.k. S: 106

dışavurumculuktan keskin farklarla ayrılmamasına rağmen bazen ‘Taşizm’ bazende ‘Art Enformel’ olarak adlandırılan kübizmin geometrik anlayışından ayrılıp daha lirik ve içsel olana yönelen bir yaklaşım görülmektedir. Fransız eleştirmen Michel Tapie’nin Un Art Autre (Başka Bir Sanat) kitabında bu anlayış Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun Avrupa’daki yansıması olarak görülmüştür. Art Eformel adı altında dile getirilen bu sanatçılar kübizmin geometrik biçimselliğini reddederek daha içsel ve dürtüsel bir dışavurumcu anlayış sergilemişlerdir. Bu dönem sanatçıları 2. Dünya savaşının hüznü atmosferini eserlerine yansıtırken daha içlerine dönük bir yaklaşımla daha kapalı simgelerle karamsar bir tavır sergilemişlerdir.⁴⁶



Görsel 2.17 Alberto Burri ‘Çuval ve Kırmızı’ (Sacking and Red), 86,4x100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1954

Bu yaklaşımda üretilen eserlerden biri Alberto Burri’nin çuvalı eserleridir (Görsel 2.17). Burri salt kolajı değil, Soyut Dışavurumcuların yaklaşımını da kendi eserlerinde yansıtmıştır. Daha kapalı ve içsel bir yaklaşım ile savaş ve savaşın getirdiği bunalımı malzeme kullanımı ile soyutlayarak işlerine yansıtmıştır. Savaş yıllarında, Kurt Schwitters’ın kolaj esintilerini ve Soyut Dışavurumcuların soyutlama anlayışını sürdüren Alberto Burri, dokusallığı ön plana çıkarttığı kolajlarında kabaca dikilmiş ve

⁴⁶ Antmen, A. (2013). A.g.k. S:151-152

yakılarak karartılmış çuval parçalarını resim yüzeyine yapıştırarak soyut kompozisyonlar gerçekleştirmiştir.⁴⁷

Alberto Burri bu eserinde çuval bezini boyalı bir zemin üzerine yapıştırarak doku görünümünü de ön plana çıkartmıştır. Tuval bezi ile benzerlik taşıyan çuval bezinin resmin yüzeyinde kullanılması, sanat eseri oluşturmakta kullanılan malzemelerinde, artık eserin ve eserin anlamının bir parçası haline geldiğini gösterir niteliktedir. Parlak kırmızı bir zemin üzerinde yer alan çuval bezi, sadece bir resim malzemesi olmanın ötesinde artık sanatçı ve izleyicisi arasında oluşacak iletişimin bir parçası haline gelmiştir.

Kübist kolajlardaki kompozisyonların, planların, malzemenin parçalanması Dadacı sanatçılarla çok daha çeşitli malzeme kullanımının başlamasıyla birlikte sanatçılar artık daha özgün ve özgür hale gelmiştir. Tuval resmi malzeme ve dokuyla yüzeyden kopmaya ve kendi başına bir gerçekliğe kavuşmaya başlamıştır. Kurt Schwitters ve Alberto Burri'nin eserleriyle birlikte Robert Rauschenberg gibi sanatçılar bu malzeme ve nesne şeklini bambaşka boyutlara taşımışlardır.

Robert Rauschenberg çok çeşitli konularda farklı tarzlarda ve farklı materyal kullanımları ile çalışmış bir sanatçıdır. Rauschenberg'ün sanatını tek bir akım yada sanat anlayışı ile tanımlamak mümkün değildir. Eserlerinde kendisinden önceki Kurt Schwitter, Alberto Burri gibi sanatçıların etkileriyle kullandığı farklı malzeme ve yaklaşımlar, onun eserlerini tanımlarken soyut dışavurumculuk, pop art, Neo Dada gibi tanımlarında kullanılmasına sebep olmuştur. Rauschenberg kendi dönemindeki pek çok sanat ve sanat akımıyla etkileşim içinde olan bir sanatçıdır. 'White Paintings' ile minimalizmin yapı taşını oluşturmuştur. 'Buffalo II' ile pop arttan ilham aldığı işler üretmiştir. 'Bed' eseri ile Schwitters ve Burri'nin malzeme kullanımını başka bir boyuta taşıyarak Soyut Dışavurumculuğa bambaşka bir yaklaşım getirmiştir. Rauschenberg'ü incelemek malzeme kullanımı ile tuvalin ve eserin değişimini daha net görülmesini sağlar. Sadece tek bir anlayışa yada yaklaşıma bağlı kalmayan Rauschenberg ürettiği işler ile hem akımlar arasında hemde sanatçılar arasında bir bağlantı kurar niteliktedir.

⁴⁷ Üner, Ö. A.g.k. S: 4

https://www.academia.edu/8052353/_MALZEMEYE_KAR%C5%9EI_MALZEME_RH_DERG%C4%B0S%C4%B0 (Erişim Tarihi: 12.05.2020)



Görsel 2.18 Robert Rauschenberg 'Beyaz Resimler' (White Painting), 2 panel, 182,9x243,8 cm, Tuval üzerine boya, 1951

'White Paintings' ile Rauschenberg tuvallerini sadece beyaza boyayarak belirli gruplar halinde bir araya getirmiştir (Görsel 2.18). 2'li 3'lü 4'lü yada 7'li gruplar halinde sergilenen bu eserleri sanatçı ilk sergilediğinde büyük ses getirmiştir. Esere dair sanatçının aslında tuvale hiçbir müdahalede bulunmadığı, bu sebeplede bir sanat eseri sayılamayacağı yönünde eleştiriler yapılmıştır. Bu eleştirilere yönelik Rauschenberg tuvalini beyaza boyayarak insan eli değmemiş saf bir resim üretme amacıyla olduğunu savunmuştur. Sanatçının eserin sanki boşmuş gibi durması için hiçbir boya izi olmamasına gösterdiği çaba, aslında eserin tamamen bir plan içerisinde üretildiğinin kanıtıdır. Sanatçının bu resimler ile ne anlatmak istediğine dair farklı yorumlar vardır. Bunlardan ilki sanatçının beyaz tuvaler ile sanatta yokluk kavramını irdelediği yönündedir. Bir diğer ve olası yorum ise sanatçının özellikle fırça izi bırakmadan beyaza boyadığı tuvallerinde ışık ile oluşan gölgelerden faydalanmak istemiş olmasıdır. Bu deneysel yaklaşımda sanatçı sanat eseri ile izleyicisi arasında da bağ kurmuştur. Herhangi bir mekanda sergilenen eserin önünde duran izleyici ışık ile oluşan gölgeler ile hem kendisinin, hem mekanın tuvaldeki yansımalarını görmektedir.

Sanatçının bu anlayışı John Cage'ide etkilemiştir. Rauschenberg'ün Cage ile olan etkileşiminde, Cage müzikal anlamda boyutsal bir değişim yaşarken, Rauschenberg sanatın yaşamla ilgili olduğu inancını geliştirmiştir.⁴⁸ Cage'in '4'33' başlıklı eserinde Rauschenberg ile olan etkileşimini görmek mümkündür. '4'33' başlıklı sessiz yapıtta, yorumcu sahneye çıkarak piyanonun başında hiçbir ses çıkarmadan oturmaktadır. Tıpkı

⁴⁸ Bayçu Salin (2018) "Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine Eğlenceye Dönüşen Sanat Pratiği, Resim" Sanat ve Tasarım Dergisi, (22) S: 33-47

White paintings ile Rauschenberg'ün yaptığı gibi Cage bu sessizliğin içinde izleyicinin kalp atımı da dahil duyulan bütün sesleri eserin bir parçası haline getirir. Rauschenberg'ün 'White Paintings' serisi aynı dönemde farklı işler üreten iki sanatçının etkileşimlerini ve sanat anlayışlarındaki değişimlerin görülmesini sağlar. İki sanatçının amacı sanat ve yaşam arasındaki ilişkinin tekrar kurulmasını sağlamaktır. Bu avangart yaklaşım Neo Dada anlayışı içerisinde hayatın kültürel değerlerini, sanatı ve onun nesnesini Amerikan Soyut Dışavurumculuğu sonrası tekrar sorgulamaktadır. Dadanın sanatı ve kuralı yok sayan anlayışına karşın Neo Dadacılar hayatla sanat arasındaki bağitekrar kurmak için hem izleyiciyi hem de malzemeyi sanat yapıtının parçası haline getirmişlerdir. ⁴⁹

Rauschenberg'ün önemli çalışmalarından bir diğeri de 'Combine Paintings' olarak sınıflandırılan çalışmalarından 'Yatak' isimli eseridir. (Görsel 2.19) Sanatçı bu eserlerinde malzeme kullanımı ile soyut dışavurumculuğun saf halini değiştirmiştir.



Görsel 2.19Robert Rauschenberg 'Yatak' (Bed), 191,1x80x20 cm, Ahşap destekli yorgan üzerine karışık teknik, 1951

Rauschenberg'ün 'Yatak' isimli eseri bu bağlamda ön plana çıkmaktadır. Sanatçı 'Yatak' isimli eseri için tuval bulamadığı bir yaz gününde yorganını ve çarşafını bir tuval gibi ahşap destekler üzerine gererek kullandığından bahseder. Böylelikle sanatçı aslında yorganı soyutladığını, fakat ne yaparsa yapsın yeterince soyut olmadığını ve

⁴⁹ Bayçu Salin (2018) A.g.k. (22) S: 36-37

hala bir yorgan gibi göründüğünü söyler. Bu yüzden nihayetinde eserin üzerine bir yastık ilave etmiştir. Sonrasında ise tıpkı Pollock ‘un aksiyon resimlerinde olduğu gibi boya sıçratmaları ve kalem lekeleriyle eserini tamamlamıştır.⁵⁰



Görsel 2.20 Robert Rauschenberg ‘Silinmiş De Kooning Çizimi’ (Erased De Kooning Drawing), 64,1x55,2 cm, Çerçevesiz kağıt üzerinde çizim izleri, 1953

Rauschenberg’in kendi dönemindeki sanatçılarla olan ilişkisi ve bu ilişkiyi kurarken kullandığı teknikler kendisinin daha sonraki çalışmalarına da yansımıştır. Rauschenberg 1950’li yılların başlarında sanatın tanımlarını ve sınırlarını araştırmaya başlamıştır. Bu bağlamda Rauschenberg’in ‘Silinmiş De Kooning Çizimi’ isimli eserini üretmiştir (Görsel 2.20). Sanatçı bu dönemde bir eserde silmenin ya da bir şeyi ortadan kaldırmanın bir sanat eseri oluşturup oluşturmayacağını sorgular. Rauschenberg bu düşünce şekli ile o dönem New York sanat dünyasının önemli isimlerinden biri olan Willem de Kooning ‘den silebileceği bir çizim istemiştir. Kooning bu teklife başta sıcak bakmasa da sonradan Rauschenberg’in silme isteğini zorlaştırmak adına karakalemle yoğun bir şekilde çalışılmış bir eserini kendisine göndermiştir. Rauschenberg çizimi sildikten sonra dahi Kooning ‘in çalışmasının izlerini görmek hala mümkündür.

Rauschenberg ‘Erased de Kooning Drawing’ eserini basit yaldızlı bir çerçevede sergileyerek altına da ‘Silinmiş de Kooning Çizimi Robert Rauschenberg 1953’ yazarak sergilemiştir. Bu yaklaşımda olmayan, silinen bir çizim bir sanat nesnesi olarak

⁵⁰ https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955/ (Erişim Tarihi: 25.06.2020)

izleyiciye sunulmuştur. Bu eser ile Rauschenberg'in Neo Dadacı yaklaşımını ve Soyut dışavurumculuktan uzaklaşmaya başladığının izlerini görmek mümkündür.⁵¹Bu eserde sanat yapıtı sadece çerçevenin içerisindeki silinmiş Kooning eseri değildir. Eser çerçevesi ve altındaki etiketiyle birlikte bir bütün olarak bir sanat yapıtı halini almıştır. Eseri kendi dönemindeki işlerden ayıran sadece Kooning'in belli belirsiz fark edilen kalem izleri değildir. Rauschenberg'ün onu adeta kavramsal bir yaklaşımla ele alıp sergileyiş biçimidir.Kooning'in çizim izlerinin oluşturduğu doku Rauschenberg'in ifade biçimi ve yaklaşımı ile farklı bir doku görünümüne bürünmüştür.



Görsel 2.21Robert Rauschenberg 'Kanto 31: Malebolge Merkez Çukuru, Dante'nin cehenneminden 34 İlüstrasyon serisinden Devler' (Canto XXXI The Central Pit of Malebolge, The Giants from the Series ThirtyFour Illustrations for Dante's Inferno), 36,8x29,2 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1959

Rauschenberg'in bir diğer önemli serisi 'Kanto 31' isimli serisidir (Görsel 2.21).Kanto'da sanatçı, Dante Alighieri'nin İlahi Komedya şiirinden yola çıkarak 34 tablo oluşturmuştur. Dante'nin İlahi Komedyasında yer alan cehennemin her bir katmanı Rauschenberg tarafından tekrar yorumlanmıştır. Sanatçı bu seride transfer tekniğini de kullanarak, malzeme ve teknik açısından yine farklı bir yaklaşım

⁵¹ <https://www.theartstory.org/artist/rauschenberg-robert/> (Erişim Tarihi: 28.06.2020)

sergilemiştir. Tablolar, gazete küpürlerinin, dergi sayfalarının ve fotoğrafların çözücü madde ile ıslatılması ve tuvale aktarılması ile yapılmıştır.⁵²

Rauschenberg bu eserinde Dante ve rehberi Virgil'in cehennemin 8. Dairesine yaklaştıkları kısmı ele almıştır. Dante eserin sol üst köşesinde görünmektedir. Dante'nin orijinal şiirinde cehennem koruyucuları olarak tanımlanan devler, Rauschenberg'ün eserinde sağ altta bir podyumda duran Olimpiyat oyuncuları olarak gösterilmektedir. Sağ üstte yer alan zincir ise, devlerin gücünün ve günahkarların zincire vurulmalarının bir simgesi olarak kullanılmıştır.

Tıpkı soyut dışavurumculuğa kattığı malzeme ile ürettiği 'Yatak' da, başka bir sanatçının işi üzerinden sorgulayıcı bir yaklaşım sergilediği 'Erased de Kooning Drawings' de olduğu gibi Rauschenberg bu eserinde de farklı etkileşimler içerisine girmiştir. Rauschenberg bu çalışması ile gündelik hayatın kültürel verilerini malzeme olarak kullanmıştır. Seçtiği fotoğraflarla ve Dante'nin İlahi Komedyasındaki Cehennem bölümünden ilhamla, kendi döneminin siyasi ve toplumsal ortamını da eserine yansıtmıştır.

Robert Rauschenberg dönemi içerisinde pek çok farklı sorgulama şekli ve teknik kullandığı için farklı sanat akımlarıyla birlikte yada bu akımların ön ayağını oluşturur nitelikte yer alır. Bu yaklaşımı ile Duchamp'ın hazır nesnesi sonrası süreçle Soyut dışavurumcuların soyutlama anlayışı arasında köprü görevi görür. 'White Paintings'te ise tıpkı Rothko'nun eserlerinde olduğu gibi salt bir renk ön plana çıkar. Rothko'nun eserin yaratılışındaki deneyimi izleyiciye aktarmak istemesi gibi Rauschenbergte beyaz zemin ve ışık gölge oyunları üzerinden sanat eseri izleyici ilişkisini kuvvetlendiren bir yaklaşım sergilemiştir. Bir fırça izi dahi bırakmadan yaratmaya çalıştığı White Paintings eserlerinde amaç artık pürüzsüz bir fırça darbesi uygulamak değil, pürüzsüz bir doku yaratmaktır. Burada doku ve malzeme, tuval üzerinde bir mekan oluşturmak adına değil, eserin sergilendiği mekan ve seyircisini tuvalin bir parçası haline getirmek adına kullanılmıştır.

Rauschenberg'ün uyguladığı yeni teknikler ve özellikle gazete dergi gibi malzeme kullanımıyla Pop-Art arasında da ilişki kurmak mümkündür.⁵³ 1956 yılında İngiltere'de

⁵² Bayçu Salin (2018) A.g.k. S: 38

⁵³ Antmen, A. (2013). A.g.k. S:183

açılan ‘İşte Yarın’ sergisinde yer alan Richard Hamilton’ın ‘Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?’ isimli eseri pop sanatında ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir.⁵⁴ Hamilton pop sanatının kitle kültürünü ve değişen toplum değerlerini yansıttığı inancındaydı. Kent yaşamı içerisinde yer alan sanatçının bu kültürden etkilenmesi kaçınılmazken bu kültürü etkilemesi de kaçınılmazdır. Hamilton’ın boyadan kaçınarak sadece kes yapıştır yöntemi ile yaptığı eseri bu söylemi karşılar niteliktedir. Hamilton ve Roy Linchestein gibi pop artın önemli isimleri sanatın bir parçası sayılamayacak imgeleri sanatlarının bir parçası haline getirmişlerdir. Fakat soyut dışavurumculuktan farklı olarak Pop art sanatçıları soyut dışavurumculuğun psikolojik ve duygu yoğunluğuna karşı çıkmışlardır. Sanatçılar izleyicinin eserlerine baktıklarında sanatı neyin oluşturduğunu sorgulamalarını istiyorlardı. Bu bağlamda sanatçılar sıradan görünen gündelik imgeler ile izleyicinin daha dinamik ve hareketli bir ilişki kurmalarını amaçlamışlardır.⁵⁵

Pop Art sanatçıları coca cola şişeleri, konserve kutuları gibi reklam malzemelerini kullanarak tüketicinin günlük hayatındaki nesneleri sanatlarına aktarmışlardır. Pop Art’ın tüketim nesnesine ve tüketim toplumuna hem eleştiri hem övgü olarak düşünülebilecek bu yaklaşımı sanatın değişen görünümünü daha iyi anlaşılmasını sağlar. Genellikle tuval üzerine boya kullanımı ile çalışmış olmaları ve popüler kültür öğelerine yer vermiş olmaları eserlerinin bir reklam afişi ya da dergideki bir fotoğraf gibi görünmesini sağlamıştır. Örneğin Andy Warhol imgeyi tuvaline yerleştirdikten sonra serigrafi baskı ya da çoğaltma gibi yöntemlerle müdahalelerde bulunmuştur. Bu yaklaşım şekli saf yetenek ile üretilmiş özgün işlere de bir eleştiri niteliğindedir.

Biçimci modernizmin sonunu getiren yaklaşımlardan biri olarak pop sanat belirli bir sınıfa yada zümreye ait olanı kitle kültürü ile bir araya getirerek hayat ve sanat arasındaki bağlantıyı tekrar sağlamıştır.⁵⁶ Pop Art’ta Robert Rauschenbergte ya da Kurt Schwitter’te görülen bir malzeme kullanımı söz konusu olmasa da, sanata yaklaşım şekilleri ile sanat görünümünde değişikliklere sebep olmuşlardır. Kullandıkları popüler kültür öğeleri ve bunları eserlerine yerleştiriş biçimleri ile yakaladıkları fotografik görüntü, kendilerinden sonra Foto gerçekçilik gibi uzantıların oluşmasına sebep olmuştur. Bu durum sanat malzemesinin ve tekniğinin değişmesi ile tuval resmi,

⁵⁴ Fortenberry, D. / Melick T. (2015) A.g.k. S: 106

⁵⁵ Antmen, A. (2013). A.g.k. S:159-161

⁵⁶ Antmen, A. (2013). A.g.k. S:162-163

fotoğraf, enstalasyon gibi disiplinlerin arasındaki sınırların bulanıklaşmasına sebep olması açısından önemlidir.

“Duchamp Hans Richter’e yazdığı bir mektupta ‘Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asamblaj ve benzeri isimlerle anılan pek çok akım Dada’nın temelleri üzerinde yükselmekte ve Dada’yı kolay bir çıkış yolu olarak kullanmaktadır’ demiştir.”⁵⁷Duchamp bu yorum ile Dada sonrası dönemdeki sanat anlayışlarına eleştirel bir yorumda bulunsa da Dada’nın getirilerinden beslenen sanat anlayışları sanat ve sanat eseri üzerinde büyük değişikliklere sebep olmuştur.

İkinci Dünya savaşı sonrası ortaya çıkan bu akımlardan biri de Yves Klein, Jean Tinguely, Arman, François Dufrène, Raymond Hains gibi bir grup genç sanatçının biraraya gelerek oluşturduğu Yeni Gerçekçilik anlayışıdır. Yeni Gerçekçiler hayatı ve dünyayı yaratıcı sanat sürecinin bir parçası haline getirmeyi amaçlarlar. Bireyin hayata dair bakış açısı, teknoloji, gelip geçicilik, var oluş ve gerçek bu sanatçıların konuları arasındadır. Gerçek olanı sanatın içerisine dahil etme anlayışı içerisindeki sanatçılar, nesneleri sanatlarının malzemesi haline getirmişlerdir. “Onların gerçek olanı temsil eden bu nesnelere tek müdahaleleri bu nesneleri seçimlerinde ve bunları sunumlarındaki tavırlarıdır. Bu tavır estetik bir kaygıdan değil, Dada, Duchamp ve Schwitters’in anlayışına benzer bir davranıştan kaynaklanmaktadır. Bundan böyle bir resim ya da heykelden söz etmek zorlaşmıştır. Çünkü söz konusu olan artık dünyanın betimlenmesi değildir, dünyanın kendisidir.”⁵⁸

Yeni Gerçekçiler sanat yapıtlarını üretirken belirli bir yöntem ve kural izlemeyi tercih etmemiş, dolayısıyla kendisini akım içerisinde gören her sanatçı kendi estetik algı ve sanat anlayışı işlerinde yansıtmıştır. ⁵⁹ Bu özellikleri açısından bakıldığında Yeni Gerçekçilik, modernizmin sınırlarına karşı çıkan, kendisinden önceki akım ve anlayışlardan da kendi seçiciliği içerisinde faydalanan bir yaklaşım olarak görülebilir. Sanatçılar hazır nesnenin biçim ve görünümünden faydalananarak sanatta malzeme kullanımına bambaşka bir yaklaşım getirmişlerdir.

⁵⁷ Antmen, A. (2013). A.g.k. S:161

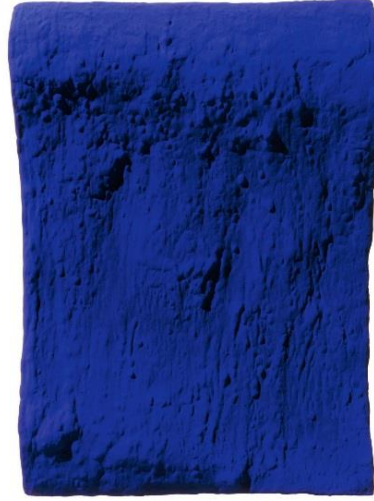
⁵⁸ Ataseven, O. (2016). “Heykelin Çevresel Serüveni”. Güzel sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi. Haziran’16 Cilt:9 Sayı:17 S: 266

⁵⁹ Germaner, S. (1997). “1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar”. İstanbul Kabalcı Yayınevi. S:18

Gerçeklik kavramına olan sorgulamaları üzerinden sanatçılar pek çok eser üretmiştir. Bu sanatçılardan Yves Klein'i incelemek eserleri üzerinden sanat ve sanatın değişen görünümünün daha iyi anlaşılmasını sağlar. Klein'den bahsedildiğinde şüphesiz ilk akla gelenlerden biri kendine has mavi rengidir. Sanatçının tek renkten oluşan bir eseri resmin tek bir renkten oluşamayacağı yorumuyla sergi jürisi tarafından reddedilmiştir. Sanatçı bu reddedilmenin ardından 'Klein Mavisi' olarak patentini aldığı renk ile tek renkten oluşan eserler üretmeye başlamıştır. Klein in eserleri resim, heykel performans sanatı ve kavramsal sanat arasında köprü görevi görür niteliktedir.

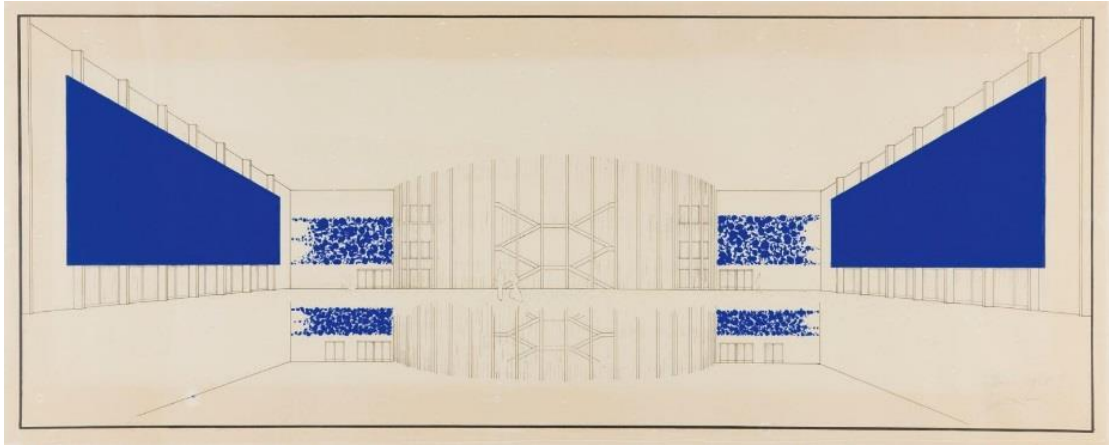
Klein kendi üretimi olan mavi boyasını, yine kendine has bir şekilde kullanan bir sanatçıdır. Eserlerini sadece resim, heykel yada enstalasyon olarak tek bir tanım altında toplamak doğru olmaz. Sanatçı dokuyu maviyi zemin üzerinde kullandığı işlerinin yanı sıra çok daha geniş alanlarda bu dokuyu kullanabileceği projelerde üretmiştir. Bunlardan Gelsenkirchen Opera binası için planladığı yapıtını incelemek, sanatçının sanata dair yorumunu gösterir. Sanatçı Gelsenkirchen Opera binası için bir dizi eser üretmesi üzerine teklif almıştır. Opera en nihayetinde 1959 yılında açılmış olsa da sanatçı bu alan için üreteceği eserlerinin temellerini çok daha öncesinde atmıştır.

Klein proje kapsamında opera binasının duvarına uygulayacağı eserinden önce ön çalışma niteliğinde işler üretmiştir. Sanatçı öncelikle alçı üzerinde reçine ve pigmentlerle çeşitli doku ve renk denemeleri yapmıştır. Sanatçı eserini direkt planlanan yüzey üzerine uygulamak yerine, öncesinde çeşitli prototiplerle denemeler yapması eserini üretirken sergilediği ifade biçimini gösterir niteliktedir. Gelsenkirchen opera binasındaki eserinde oluşturacağı doku, öncelikle icat edilmiş doku kapsamında kendini bu prototip çalışmalarında göstermiştir.



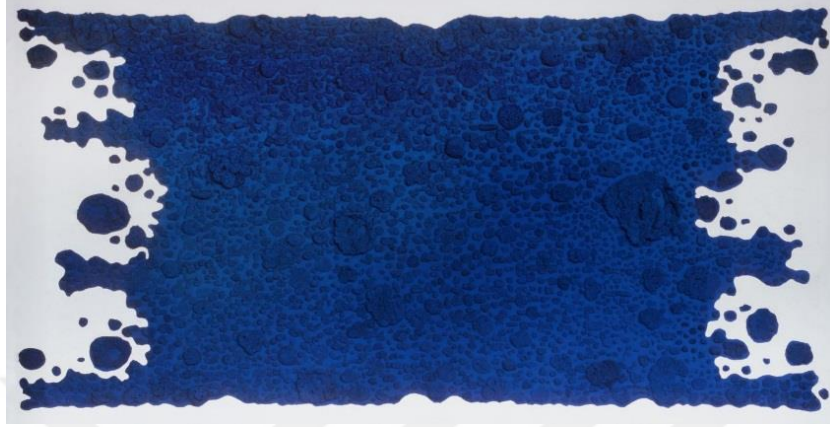
Görsel 2.22Yves Klein 'Dalga' (La Vague -The Wave)', 78,74x55,88x17,78 cm, Alçı üzerine, pigment ve reçine, 1957

Gelsenkirchen Opera binası için prototip olarak tasarladığı 'Dalga' alçı üzerine saf pigment ve reçine ile yapılmıştır. (Görsel 2.22)Klein kendi üretimi olan mavi pigmenti yüzey üzerinde reçineyle birlikte kullanarak tozlu kadifemsi bir görünüm yakalamıştır. Bu doku görünümü tıpkı Rauschenberg'in 'White Painting' inde olduğu gibi eserin sergilendiği alanda ışık ile günün farklı saatlerinde farklı izlenimler yakalanmasını sağlar.



Görsel 2.23Yves Klein 'Gelsenkirchen Opera Binası için perspektif çizimi' (Perspective Drawing for the Gelsenkirchen Opera Theater), 30,4x119cm, Kağıt üzerine mürekkep ve guaj, 1958

Klein opera binası için en büyüğü 20 metreye 7 metre olan bir dizi işi planlarken eserlerinin yerleşimini doğru yapabilmek ve mekanla olan ilişkisini doğru konumlandırabilmek adına eskizlere de başvurmuştur. (Görsel 2.23)



Görsel 2.24 Yves Klein 'Gelsenkirchen Opera Binası için İsimli Sönger Rölyef' (Untitled Blue Sponge Relief Made for the Hall of Gelsenkirchen Opera- Theater), 500x998 cm, Sönger üzerine kuru pigment ve reçine, 1957-1959

Bu bağlamda sanatçı hem çalışmanın eskiz çalışmasını yapmış, hem de 3 boyutlu model olarak eserini planlamıştır. (Görsel 2.24) Eser Gelsenkirchen Opera Binasının içerisinde büyük bir duvar üzerine direkt olarak uygulanmıştır (Görsel 2.25). Sanatçının projeye olan aşamalı yaklaşımı, doku görünümünü ve ifade biçimlerini deneyimleme şekillerini gösterir niteliktedir.

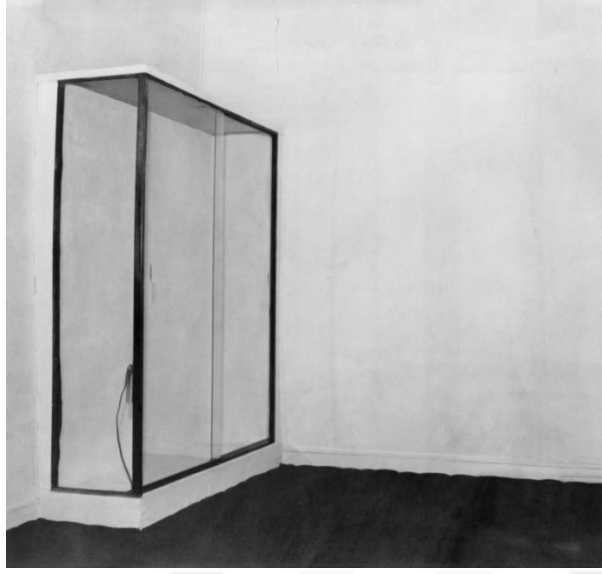


Görsel 2.25 Yves Klein 'Gelsenkirchen Opera Binası' (Gelsenkirchen Opera Theater), Fotoğraf: David Berdes, 1999

Bu alışmalar sanatçının daha büyük tasarımıının bir eskizi olmanın ötesinde ileride üreteceği mavi monokromlarının ve ‘IKB’ serisinin de bir habercisi niteliğindedir. Klein’in bu eseri nesnenin direkt kullanımının ötesinde bir yaklaşımı sergiler. Nesne Dada sonrası süreçte tuvalin üzerinde kendi bütünlüğü ile kullanılmış olsa da, Klein ile birlikte bu durum başka bir yaklaşıma evrilmiştir. Klein reçineyi tuvalin üzerinde reçine olarak değil, pigment ve çeşitli yardımcı maddelerle başka bir gerçekliğe kavuşturarak kullanmıştır. Yüzeyde görülen artık reçine ya da pigmentin kendi dokusu değildir. Ya da bu dokular ile yakalanmaya çalışan başka bir yanılsama algısı değildir. Klein in rölyef ve IKB serilerinde doku artık, malzemeye birlikte kendi başına saf bir imge halini almıştır.

Klein 1958 yılında IrisClair galerisinde ‘Boşluk’ sergisini açar (Görsel 2.26). Sanatçı galeri alanını cam bir vitrin haricinde tamamen boşaltmış ve duvarlarını da beyaza boyamıştır. Galerinin girişi maviye boyanmış ve n kapısına büyük Klein mavisi perdeler asılmıştır. Sanatçı bu sergisi ile galerinin kendisini eseri haline getirmiştir. İçinde yaşadıkları maddeler ve nesneler dünyasında izleyicisine maddesizliği göstermek istemiştir. Sanatçı boşluktan oluşan bu eserini şöyle açıklar; “Bu girişim ile, bir resim galerisi sınırları içinde mantıklı bir resimsel durum yaratmak, kurmak ve halka sunmak istedim. Başka bir deyişle Delacroix’nın günlüğünde tanımlanamaz olarak adlandırdığı ve resmin özü olarak gördüğü şeyin ruhunda, görünmeyen ama mevcut olan bir ambiyans, resimsel bir iklim yaratmaya çalıştım.”⁶⁰

⁶⁰ <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/22/exhibition-of-the-void/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void/?of=0> (Erişim Tarihi: 14.08.2020)

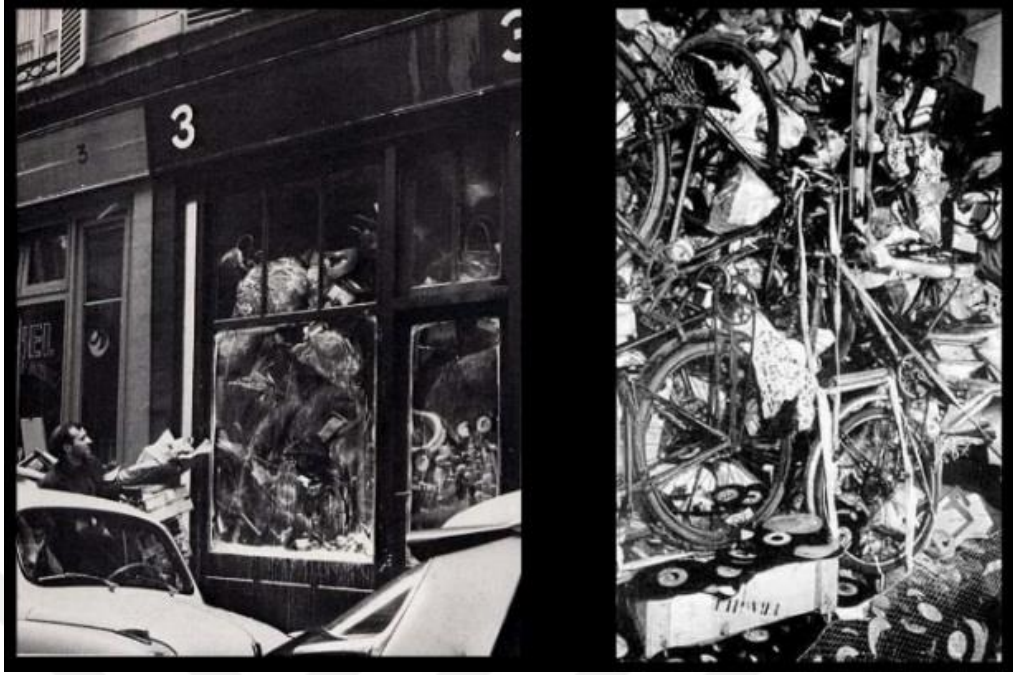


Görsel 2.26Yves Klein 'Boşluk' (*The Void*),1958

Sanatçı bu yaklaşım ile materyalist dünyada materyal olmayanı sanat izleyicisine göstermek istemiştir. Bu nokta da artık eser duvardaki bir tablo olmaktan çıkmıştır.⁶¹Galeri alanı, duvarları hatta girişi Klein'in onu ele alış biçimi ile bir eser haline gelmiştir. Bu bağlamda eserdeki dokuyu ve malzemeyi tek bir yüzey üzerinde aramak doğru olmaz. Burada malzeme artık Klein'in içeride yarattığı boşluktur. Galerî alanına birer birer giren izleyici ancak kendi izlenimi kadar eserin malzemesini ve dokuyu anlamlandırabilir. Bu mistik sorgulayıcı yaklaşım Klein'in sanat hayatı içerisindeki arayışları ve sorgulamalarıyla paraleldir.

Klein'in Boşluk sergisi Rauschenberg ve John Cage arasındaki etkileşiminde olduğu gibi kendi çağdaşlarıyla da bağlantı kurmasını sağlamıştır. Arman 1960 yılında Klein in Boşluk'u sergilediği aynı galeride 'Dolu' sergisini açmıştır (Görsel 2.27).

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Hii62RLUQQw&list=PL3tQ4iVPxnDiMmSZ-oDHGeou4g4GZSnk7&index=12> (Erişim Tarihi: 14.08.2020)



Görsel 2.27 Arman 'Dolu' (*Le Plein-The Full*), IrisClert Galerisi, 1960

Bu sergide Arman galerinin tamamını çöplerle doldurmuştur.⁶² Galerinin içine araba parçaları, müzik aletleri gündelik eşyalar gibi malzemeler yerleştirmiştir. Öyle ki izleyicinin galeriye girebilmesi için bir alan bile kalmamıştır. Armanın bu eseri tüketim ve endüstri toplumuna bir göndermedir. Arman ve Klein in birbirinin zıttı olan bu işleri, aslında birbirlerini de destekler niteliktedir. Sanatçılar nesnenin varlığı ve yokluğu üzerinden sanat izleyicisini sorgulamaya yöneltmişlerdir. 'Boşluk' ve 'Dolu' gündelik hayatın parçası olan bir kavramın sanat perspektifi içinde sorgulanmasını sağlamıştır.

Klein sorgulayıcı yaklaşımını yarattığı bütün eserlerinde sürdürmüştür. Monokromlarında pigment, reçine ve sünger gibi malzemeler kullanarak farklı doku görünümleri yakalamıştır. Bu deneysel yaklaşım onu canlı bedenleri tuval üzerinde bir fırça gibi kullanma fikrine yöneltmiştir. Klein bu fikir ile 'Anthropometries' (Antropometrilere) serisini üretmiştir (Görsel 2.28).

⁶² Antmen, A. (2013). A.g.k. S:177



Görsel 2.28Yves Klein 'Antropometrilere ANT106' (Anthropometry ANT106)', 200x500 cm, Tuval üzerine kuru pigment ve reçine, Paris, 1960

Sanatçının bu dönemki işleri Klein mavisi boya,kadın bedenleri, büyük beyaz muşambalar, orkestra ve izleyiciden oluşur. Sanatçı yere yada duvara beyaz muşambalar serer ve canlı modellerden üstlerine Klein mavisi boya sürüp bu beyaz alanlarda lekeler oluşturmalarını ister. (Görsel 2.28) Kadın modeller mavi boyayı bedenlerine sürüp eseri oluştururken Klein de bir orkestra şefi gibi onları yönlendirmektedir. Bu eserin oluşumu sırasında izleyicide bizzat oradadır. Gösteri sırasında müzisyenler yine Klein'e ait olan ve tek bir notadan oluşan 'Monoton Senfonisini' çalmaktadırlar.



Görsel 2.29Yves Klein, *Anthropometrilerin sunumu*, *Galeri Internationale d'Art Contemporain* Fotoğraf: Janos Kender, 1960

Bu eserde sanatçının kullandığı modeller canlı fırçalar olarak yorumlanmıştır. Sanatçı eserini yüzey üzerine aktarırken insan formundan yararlanmıştır. Eserin yaratılış ve sergileniş biçimi eser üzerinde malzeme ve dokunun farklı olarak ele alınmasını gerektirir. Burada doku ya da malzeme Klein'in kullandığı beyaz zemin ve üzerindeki mavi boyanın bıraktığı izin ötesindedir.

Kullanılan modeller, eserin üretildiği yer, orkestra, sanatçının kendisi ve eserin izleyicisi ortaya çıkan sanat eserinin bir parçası haline gelmiştir. Bu yaklaşım şekli ortaya çıkan eseri tek bir kalıp ya da akım içine sokulmaması gerektiğini gösterir. Klein'in *Antropometrileri* ortaya çıkan nihai işin bir resim olmasının ötesinde, sergileniş biçimi ve üretiliş aşaması bakımından performans sanatı, body art ve kavramsal sanatla ilişkilendirilebilir (Görsel 2.29).



Görsel 2.30Yves Klein, 'Yves Klein Ateş Resimleri (Fire Paintings) Eserlerini Gerçekleştirirken', Fotoğraf; Harry Shunk, 1961

Yves Klein'in malzeme kullanımı ve ifade biçiminin farklılığını gösteren bir diğer serisi 'Ateş Resimleri' isimli serisidir (Görsel 2.30). Sanatçı bu serisinde pigment, reçine ve ateş ile yüzey üzerinde denemeler yapmıştır. Ateşin boya ile tuval üzerinde oluşturacağı yanılsama yerine, ateşin kendisini, daha önceki çalışmalarında kullandığı reçine ve boya pigmentleri ile birleştirerek farklı bir ifade biçimine yönelmiştir. Sanatçının bu yaklaşımı, yüzey üzerinde boyanın oluşturacağı dokudan farklı bir doku görülmesini sağlar. Bu eserlerde doku bir element olan ateşin kendi doğal dinamiğinin yüzey üzerindeki yansıması haline gelmiştir. Fire paintings kapsamında antropometrilere benzer şekilde figür imgelerine de yer veren sanatçı, yeni gerçekçilerin 'gerçek' olanı sanat ifadelerinin bir parçası haline getirmeleri kapsamında eserler üretmiştir (Görsel 2.31).



Görsel 2.31Yves Klein, 'Renklendirilmiş Ateş Çizimleri' (Colored Fired Painting), 1962

Pierre Restany ‘Yeni Gerçekçilik Manifestosunda’ bu yaklaşım bağlamında şöyle der;

“Günümüzde kurumlaşmış tüm söz dağarcıklarının, tüm dillerin ve üslupların tükendiğine ve kemikleştiğine tanık olmaktadır. Geleneksel ifade biçimlerini yetersiz kılan bu tükenmişlik, Avrupa ve Amerika’da dağınık haldeki bağımsız girişimleri karşı karşıya getiriyor; ama incelemeleri ne yönde olursa olsun her biri yeni bir ifadenin normatif temellerini tanımlama çabası içinde bulunuyor. Bu çabalar, yağlıboya resimde cilada yeni bir formül arayışı değil. Tuval resmi (resim ve heykel temelli bütün diğer klasik ifade biçimleri gibi) miadını doldurmuş bulunuyor. Resim şu günlerde, bazen hala yüce bir biçimde, o uzun tekelinin son demlerini yaşıyor. Peki biz onun yerine ne öneriyoruz? Biz gerçeğin kendisini öneriyoruz; kavramsal ya da düşsel süreçlerin prizmasından yansıyan gerçeği değil, gerçeğin kendi tutkulu macerasını öneriyoruz. Nedir bunun işareti? İletişimin temel evresinin sosyolojik sürekliliğinin devreye sokulmasıdır. Sosyoloji, nesneler seçmek ya da afişleri yırtmak, çöplerin ya da yemek masalarının artıkları olsun nesnelerin cazibesine kapılmak, mekanik hassasiyetleri salıvermek, duyarlılığın algılanabilenin ötesinde yayılmasını sağlamak gibi farklı şekillerde bilincin ve rastlantının yardımına koşacaktır.”⁶³

Belirli bir manifesto içerisinde toplanmış olsalarda, her sanatçının sanat eserine getirdiği farklı yorum ve yaklaşım sayesinde üretilen işleri tek bir kalıp haline sokarak yorumlamamak gerekir. Duchamp’ın hazır nesnesinin Schwitters’in yada Rauschenberg’ün eserlerinin temellerini atması gibi, Klein’in ‘Antropometrilere’, Arman’ın ‘Dolu’su, Tinguley’in çalıştığında mekanik olarak soyut resimler üreten ‘Meta-matic’i de kendisinden sonraki sanat yaklaşımını değiştirmiştir. Tekrar üretilebilen nesneleri rastlantısal bir biçimde ele alan Yeni gerçekçiler, resim ve heykel bağlamında nesneyi ve nihayetinde sanat yapıtını bir eylem haline getirmiştir.

Malzeme kullanımı ile nesnenin sanat anlayışı içerisinde kendine bu kadar çok yer bulması, onun üzerine sorgulamalar yapılmasını da beraberinde getirmiştir. Özellikle 1960 sonrası bazı sanatçılar sanat üretimi için nesnenin gerekliliğini tartışmışlardır. Kavramsal sanatçılardan biri olan Douglas Huabler nesne ve sanat ilişkisi için şöyle der;“Dünya türlü, az ya da çok ilginç nesnelerle dolu, bunlara bir tane daha eklemek istemem”⁶⁴

⁶³ Antmen, A. (2013). A.g.k. S:179

⁶⁴Antmen, A. (2013) A.g.e. S:200

Sanatçının bu sözü kavramsal sanatçıların yaklaşımlarını özetler niteliktedir. Sanatçılar bu yaklaşımda sanat eserinde önemli olanın nesne değil düşünce olduğunu savunurlar. Duchamp'ın sanat yaklaşımı kavramsal sanattada kendini gösterir. Duchamp R. Mutt imzasıyla bir galeride sergilediği pisuvar ile hazır nesneyi sanatın bir parçası haline getirmiştir. Fakat kavramsal sanat çerçevesinde bakıldığında burada fikir ve düşüncede ön plana çıkar.

Duchamp pisuvar ile sadece malzemeyi ortaya koymamıştır. Pisuvanı sunuş şekli ve ücretli bir sergiye gönderişi ile nesnenin ötesinde düşünsel ve eleştirel bir yaklaşım getirmiştir. Kavramsal sanatçıların temeli Duchamp'ın hazır nesnesine bu bağlamda dayanmaktadır. Duchamp'ın eseri hazır nesnenin sanat yapıtı olmasının ötesinde, fikir, eleştiri ve kavramın sanatın bir malzemesi haline gelmesidir. Bu bağlamda kavramsal sanatçılar da nesnenin ötesinde eylemi sanat olarak sunarlar.⁶⁵ Kavramsal sanat çerçevesinde sanatçılar estetik ve plastik biçimin fikrin önüne geçmesini istememişlerdir. Sanatta eserin yada eserin üretimindeki düşüncüyü ön plana çıkarmışlardır.

Duchamp'ın hazır nesnesi hem nesneyi hem düşüncüyü sanatın kendisi haline getirirken, 1950'lerdeki sanatta da kavramsallık öncesi benzer bir yaklaşım görmek mümkündür. Bu yaklaşım şekli daha önce örneklendirilen sanatçılarda da görülmektedir. Rauschenberg'ün 'Silinmiş de Kooning Deseni', Klein'in 'Boşluk' eseri, Armanın 'Dolu' eseri de nesnenin ötesinde kavramsal yaklaşımlar da içerir.

Joseph Kosuth'un 'One And Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye)' eseri kavramsal sanat anlayışının önemli örneklerinden biridir. Kosuth bu çalışmasında nesne olarak sandalyenin kendisini, sandalyenin bir fotoğrafını ve sandalyenin sözlük anlamını matbu olarak bir arada sergilemiştir. Bu noktada izleyiciye hangisi gerçek sandalye sorusunu sordurur.

⁶⁵ Antmen, A. (2013). A.g.k.. S:194

Joseph Kosuth'un 'Bir ve Üç Sandalye' eseri kavramsal sanat anlayışının önemli örneklerinden biridir (Görsel 2.32). Kosuth bu çalışmasında nesne olarak sandalyenin kendisini, sandalyenin bir fotoğrafını ve sandalyenin sözlük anlamını matbu olarak bir arada sergilemiştir. Bu noktada izleyiciye hangisi gerçek sandalye sorusunu sordurur.



Görsel 2.32 Joseph Kosuth 'Bir ve Üç Sandalye' (One And Three Chair), 82x37x53cm, Fotoğraf Paneli: 91x61cm, Metin Paneli: 61x76 cm, Sandalye, Sandalye fotoğrafı ve asılmış yazılı metin, 1965

Kosuth bu eserinde, bir fotoğrafçı gibi sandalyenin fotoğrafını çekmeyi, bir marangoz gibi sandalyenin kendisini üretmeyi, ya da kelime olarak sandalyeyi tanımlamayı değil, tüm bunların hepsini bir araya getirerek sanat üretiminde fikre önem vermiştir. Kosuth'un burada dikkat çektiği resim heykel veya sergilemeninde sanat eseri üzerine bir yorumlama ve tanımlama olduğudur. Joseph Kosuth sanatını şu sözlerle ifade etmiştir; "Kavramsal dediğim sanat, sanatın doğasına ilişkin bir araştırmaya dayalı olduğu için böyledir. Dolayısıyla 'sanat', tüm yönlerinin içerimlerinin bir çalışması ve düşüncesidir. Yapımında kullanılan unsurlardan bağımsız olarak geçmişte ya da şimdi sanat fikrinin temeli, tüm sanat önermelerinin dilsel doğasının anlaşılmasıdır."⁶⁶

Kosuth ve emsalleri bu anlayış ile sanatın dili üzerinden görsel olandan dile, dildende kavramsal olana ilerleyen eylemleri sorgulamışlardır. Kavramsal sanatın bu yaklaşımına karşın onun tamamen nesneden koptuğunu söylemekte doğru olmaz. Lucy Lippard sanatın nesneden ayrılması makalesinde "Benim için Kavramsal sanat,

⁶⁶ <https://www.moma.org/collection/works/81435> (Erişim Tarihi: 04.09.2020)

fikrin üstün olduğu nesnenin ise ikincil, geçici ve maddesel olmadığı ıştır” demiştir.⁶⁷Bu noktada kavramsal sanatta nesnenin hiç olmadığını söylemek doğru olmaz. Lippard’ın dediği gibi nesne bu anlayışta kendisinden önceki anlayışlardan farklı olarak ikincil plandadır. Sanatçılar artık nesne kullanımı üzerinden bir arayışta değil, bir arayışın sonucunda nesne kullanarak sanat tanımlamaları yapmaktadırlar. “Kosuth’a göre Duchamp’ın hazır nesnesinden sonra, sanatın odak noktası biçimbilim sorunu olmaktan çıkarak işlev sorununa dönüşmüş, bit başka deyişle, vurgu görüntüden kavrama kaymıştır.”⁶⁸



Görsel 2.33Tracey Emin 'Benim Yatağım' (My Bed), 1998

Kavramsal Sanat kapsamında incelenebilecek bir diğer eser Tracy Emin’in ‘Benim Yatağım’ isimli eseridir (Görsel 2.33). Sanatçı yaşadığı depresyon döneminde kullandığı yatağını olduğu gibi galeri galeride sergilemiştir. Eser sanatçının yatağı, çarşafları, izmaritler ve boş içki şişelerinden oluşur. Tracy Emin ‘Benim Yatağım’ isimli eserinde hazır nesneden farklı olarak gerçekten kullanılmış kendi nesnesini eserin parçası haline getirmiştir. Bu bağlamda Duchamp ’la arasındaki fark Emin’in

⁶⁷ Lippard, L. (1997). ‘Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972. University of California Press. S: vii

⁶⁸ Atakan, N. (2008). ‘Sanatta Alternatif Arayışlar’ Karakalem Kitabevi. S: 10

kullanılmış nesnesindeki yaşanmışlık duygusu üzerinden eserinde kavramsal bir yaklaşım sergilemiş olmasıdır.⁶⁹

Tracey Emin'in 'My Bed' isimli eseri ile tezin ikinci bölümünde adı geçen Robert Rauschenberg'in 'Bed' (Görsel 2.19) ile de ilişki kurmak mümkündür. İki sanatçıda eserlerinde yatak, yorgan nesnelerini ve bu malzemelerin dokularını eserlerinin parçası haline getirmişlerdir. Robert Rauschenberg yorganı ve yastığını soyutlayıp, üzerine döktüğü boyalar ile doku görünümü olarak çağdaşlarından farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Tracey Emin de 'My Bed' isimli eserinde kavramsal Sanat üzerinden dokuyu üç boyutlu olarak eserinde yansıtmıştır. Bu durum birbirlerinden farklı dönemlerde eserler üretmiş iki sanatçı arasındaki farkların ve benzerliklerin görülmesini sağlar.

Tıpkı Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Gerçekçilik akımlarındaki gibi Kavramsal sanatta da resim ve heykel disiplinlerinin sınırları belirsizleşmiş, tanımları gelişmiştir. Düşüncenin sanat yapıtını tanımladığı noktada artık tek bir anlatımdan söz edilemez. Kavramsal sanat kendi içerisinde performans sanatı, enstalasyon, Land art ve video sanatı gibi pek çok yaklaşımı barındırır hale gelmiştir.⁷⁰

Malzeme ve dokunun sanatta nesne ve düşünce açısından geldiği nokta da Fluxus'uda incelemek gerekir. Sanat ve hayat arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran bir yaklaşımda olan Fluxus sanatçılarının anlayışları bir akımdan çok akış ya da tavır olarak değerlendirilmiştir.⁷¹ Fluxus'un kurucu üyelerinden biri olan George Maciunas Fluxus ile ilgili şöyle der; "Somutluk ve gürültü fikrini Fütürizm ve Russolo'dan aldık. Hazır nesne fikrini Marcel Duchamp'dan. Kolaj fikrini Dadacılarıdan. Bunların hepsi John Cage ile sonuçlandı"⁷²

Fluxus sanatçıları nesnenin ve sanatın, sanatçının geçimini sağlaması adına metalaşmasına karşıydılar. Bu yaklaşımları onları devrimci kılan yönlerinden biridir. Devrimci özellikleri sanatın alınıp satılan bir nesneye dönüşmesine eleştiridir. Sanatçılar metalaşan nesne ve malzeme karşısında, sanat yapıtlarında akışa ve dinamiğe

⁶⁹ Türk, A. & Akkol, N. (2011). 'Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi.' Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 1, Sayı:2, S: 111

⁷⁰ Hudge, S. (2011) "Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri" Domingo Yayınevi. S: 180.

⁷¹ Fortenberry, D. / Melick T. (2015) A.g.k. S: 80

⁷² Antmen, A. (2013). A.g.k. S:204

öncelik vermişlerdir. Onlar için nesne, malzeme ve doku değil sanatçının sosyo-politik bir yaklaşımla ortaya çıkarttığı dinamik ve hareket ön plandadır. Bu anlayışın içerisinde sanatçıların eserleri artık hazır nesnenin ötesinde hazır eylem şekline bürünmüştür.

Fluxus sanatçıları geleneksel sanat pratiklerini de eleştirmişlerdir. Bu yaklaşımın örneklerden biri Shikego Kubota'nın 'Vajina Resimleri' isimli performansıdır(Görsel 2.34).Kubota bu performansında iç çamaşırına yerleştirdiği bir fırça ile üzerine eğildiği beyaz zemine kırmızı boya sürmektedir.



Görsel 2.34Shikego Kubota 'Vajina Resimleri Performansı' (Vagina Paintings Performance),Fotoğraf: George Maciunas, 1965

Sanatçının bu eseri, kendi bedeni üzerinden kurduğu ilişki ile Soyut dışavurumculuğun erkek egemen varoluşuna bir eleştiri getirmiştir. Aynı zamanda boyanın uygulanışı ve yüzey ile olan etkileşimiyle Pollock'un aksiyon resmiyle de ilişki kurmaktadır. Kubota'nın performansında doku, sadece yüzeyde oluşturduğu görünümün ötesine geçmektedir. Performansı kapsamında sanatçının eserinde, malzemeyle oluşturacağı doku yerine kendisini eserin bir parçası haline getirerek bedeninin dokusunun da eserin parçası haline getirdiği bir yaklaşım sergilemiştir.

Performans sanatı bağlamında ifadenin malzeme ile değişen görünümünü anlamada Joseph Beuys da önemli figürlerden biridir. Fluxus ve Kavramsal sanatın yaklaşımlarını sanat yapıtına aktaran sanatçı çok yönlülüğü ile çağdaş sanat ve kendilerinden bir önceki kuşakla bağlantı kurulmasına olanak sağlar. Ürettiği eserleri

resim yada heykel gibi geleneksel bir tanımlama içerisine sokmak mümkün değildir. Ürettiği heykeller, gerçekleştirdiği performanslar ve sergilediği enstalasyonlarla sanatın değişen görünümüne önemli bir örnektir.



Görsel 2.35 Joseph Beuys 'Ölü Bir Tavşana Resimleri Anlatmak' (How to Explain Pictures to a Dead Hare), Schelma Gallery, Düsseldorf, 1965

Örneğin sanatçı 'Ölü Bir Tavşana Resimleri Anlatmak' isimli eserinde elinde tuttuğu ölü bir tavşanı galerinin içerisinde gezdirmektedir (Görsel 2.35). Galerinin kapılarını kilitleyen sanatçı izleyicinin performansı bir vitrin aracılığı ile görmesini sağlamıştır. Ölü tavşanı galeride gezdirirken zaman zaman heykel gibi hareketsiz durmuş zaman zamanda tavşanın kulağına fısıldayarak galeriyi gezdirmeye devam etmiştir. Sanatçı performansını sergilerken kendi kafasını bal ve altın varaklarla kaplamıştır. Bir ayağına demir bir ayağına keçe bağlayan sanatçı, performansın sonunda tavşanı tıpkı 'Pieta' da olduğu gibi kucakladığı şekliyle bitirmiştir.

'Ölü bir Tavşana Resimleri Anlatmak' sanatçının en çok eleştirilen işlerinden biri olsa da Beuys'un sanat malzemesini gösterir niteliktedir. Sanatçı seçtiği tavşan ile doğa ve insan arasında bir ilişki kurar. Tavşan aynı zamanda Hristyanlıkta diriliş ile, Yunan mitolojisinde ise Afrodit ile anılır. Sanatçı kafasına sürdüğü altın ile saflık, bal ile arıların yaratıcı ve organize olma gücü üzerinden bağlantı kurar. Seçilen tüm bu nesneler sanatçının mistisizm yaklaşımının yanı sıra, malzeme ve sanat yapıtı üretirken kullandığı araçları gösterir niteliktedir. Sanatçı kullandığı imgeler ile izleyiciyi yine kavram ve düşünmeye yöneltmiştir.

2.4. Çağdaş Sanatta Malzeme ile İfade ve Doku Görünümleri

Sanatın ve sanatçının malzeme ve ifade olarak özgürleşmesiyle özellikle 1960 sonrası sanatta ifade, malzeme ve doku kullanımında farklı görünümler yakalayan sanatçılarla karşılaşılır. Bu bağlamda Anselm Kiefer, Damien Hirst ve Cai Guo-Qiang'ın işlerini incelemek gerekir. Bu üç sanatçı çalışmanın önceki bölümünde örneklenen sanatçılarla benzerlikler taşımanın yanı sıra, tuval üzerinde doku görünümleri yakalamaları, farklı malzeme ve ifade biçimleri kullanmaları açısından seçilmiştir. Sanatçıların üçü de erken dönem işlerinde tuval resmini deneyimlemiş, bu deneyimlerini ilerleyen sanat süreçlerinde farklı bir yaklaşımla sergilemiş sanatçılardır. Üç sanatçıda, erken dönem işlerinde yüzey üzerinde yakaladıkları doku görünümlerini, ilerleyen sanat süreçlerinde ifade ve malzeme olarak çeşitlendirdikleri bir anlayış sergilemişlerdir. İki boyutlu yüzeyden malzemeye özgürleşen ifade biçimleri sanatçıları gelenekselden kopan sanat üretim biçimlerine yöneltmiştir. Bu üç sanatçı, Anselm Kiefer'in Almanya, Damien Hirst'ün İngiltere ve Cai Guo-Qiang'ın Çin doğumlu olması açısından, çağdaş sanatta malzeme ifade ve doku görünümlerinin her kültürdeki etkisinin görülebilmesini sağlar.

2.4.1. Anselm Kiefer'in Sanatında Doku ve Malzeme

Anselm Kiefer Almanya'nın Donaueschingen şehrinde dünyaya gelmiştir. İkinci Dünya savaşının şok ve yıkıcı etkisi ile büyüyen sanatçı, Alman tarihinin yıkıcı, mücadele eden özne ve değerlerinin de etkisinde kalmıştır. Sanat eserlerini üretirken kullandığı malzemeleri de bu etki ile seçmiştir. Kiefer kalın ve yoğun doku kullanımları, eserlerine yerleştirdiği nesneler ve seçtiği renkler ile savaşın vatanında bıraktığı izleri çalışmalarına yansıtmıştır.⁷³

1970'lerde stüdyosunda kurguladığı fotoğraflarla başlayan, ardından 1980'lerde boya kolaj ve kurşun kullanımıyla birlikte devam eden, büyük etkileyici kolaj öğeleri kullanmıştır. Bu kolaj öğeleri ve büyük çalışmalar aslında onun olgun sanat anlayışına giden yolu açmıştır.

⁷³ Ötügen, C. "Sanatın Şiddeti ve Sınırları". Sanat ve Tasarım Dergisi (2008) S:99-101

1991 yılında Kiefer Almanya'dan ayrılıp Fransa'ya yerleşmiştir. Bu yıllarda üst üste dizilmiş resimlerden oluşan bir sergi açmıştır. Bu süreçten sonra sanat projelerinde kısa bir araya girmiştir. Hemen ardından ise zamanının düşünsel kaygılarını ele alan, yeni temalar ve referanslar içeren, mitoloji ve yine kendi geçmişiyle bağlantılı olarak, insanlık tarihindeki sıkıntılı süreçlerini de içeren konularla birlikte yeni çalışmalar yapmaya başlamıştır.



Görsel 2.36 Anselm Kiefer 'Yalnızlık Yılları' (Jahre Einsamkeit), 380x490x405, Karışık Teknik, 1971

Kiefer'in 'Yalnızlık Yılları' isimli eseri bu dönem ki sanat anlayışını anlamak açısından oldukça önemlidir (Görsel 2.36). Kiefer'in bu çalışmasını yorumlamak, 2. Dünya Savaşında sanatçının içinde bulunduğu toplumun ve dolayısıyla Almanya'da o dönem hayatın nasıl olduğunu yorumlamaya yardımcı olur. Bu eser ile Kiefer'in içerisinde yaşadığı toplumun sanat anlayışını ne şekilde etkilediğini görmek mümkündür. Sanatçıların doğdukları, büyüdükları ya da uzun bir süreçte içerisinde bulundukları sosyokültürel yapılardan ne şekilde etkilendiklerini görmek açısından 'Yalnızlık Yılları' önemli bir eserdir.

Kiefer bu çalışmasında savaşın travmatik ve yıkıcı etkisini gözler önüne sermiştir. Savaş zamanı muazzam miktarda fiziksel yıkıma maruz kalan bir neslin üyesi olan Kiefer, bu durumu eserin alt metninde ve fiziksel yapısında yansıtmıştır. Esere bakıldığında ilk dikkat çeken eserin ölçeğidir. Fiziksel yapının, eserin ağırlığının ve

ezici ölçeğinin kasıtlı olarak seçildiği bellidir. Eser savaş zamanı insanların şahit olduğu yıkıma paralel olarak ezici bir ağırlıktadır. Eser tam olarak tek renkte denemese de çoğunlukla gri, kahve, bej, pas renkleri ile kirli toprak tonlarındadır. Kiefer'in çoğu işinde olduğu gibi burada da ilk olarak fiziksel yapısı ile izleyicinin dikkatini çeken eser, alt metni ile birlikte de sanatçının amaçladığı tarih, kozmoloji, yaşam ve ölüm temalarını izleyiciye başarılı bir şekilde aktarır.⁷⁴ 20 Jahre Einsamkeit ile Kiefer üst üste yerleştirdiği tablo ve nesneler ile izleyicisi ve sergilendiği mekan ile ilişki içinde olan bir eser ortaya koymuştur. Arman 'Dolu' sergisinde galeriyi izleyicinin içeri bile giremeyeceği şekilde günlük nesnelerle doldurup bir anlatım ortaya koyarken, Kieferde tuval resimlerini üst üste yığarak benzer bir iletişim şekli ortaya koymuştur.

Kiefer tarihsel konulara ve gizemli anlatımlara yer verdiği eserlerini üretirken, kültürel kimliğini dışavurumcu bir anlayışla eserlerinde yansıtmıştır. Kiefer'in sanat anlayışı insanlığın durumu ile ilgili felsefi yaklaşımlarla birlikte materyal ve kullandığı araçların da etkisiyle geniş bir temaya dayanmaktadır. Mitoloji, tarih, simya, kıyamet ve inanç gibi konuları eserlerine ilişkilendiren sanatçı maddi ve görsel olanın karmaşıklığı üzerinden, izleyiciyi derin sorgulamalara iter.

2.4.1.1. Anselm Kiefer'in Erken Dönem Çalışmaları

Anselm Kiefer 1965 yılında Almanya'da Freiburg Üniversitesinde öncelikle hukuk ve Latin dili Edebiyatı bölümüne başlamıştır. Fakat sanata olan ilgisi ile sanat eğitimine yönelmiştir. Freiburg da Peter Dreher'in öğrencisi olan Kiefer ardından Karlsruhe şehrinde Hirst Antes'in de öğrencisi olarak eğitimini burada tamamlamıştır.

⁷⁴ http://www.artnet.com/magazineus/features/polsky/polsky8-15-05_detail.asp?picnum=3 (Erişim Tarihi: 08.12.2020)



Görsel 2.37 Anselm Kiefer 'İşgaller, Destansı Semboller' (Occupations Heroic Symbols), 63,30x83,30 cm, Siyah beyaz fotoğraf, 1969

Sanatçının erken dönem serilerinden biri olan 'İşgaller, Destansı Semboller' (Görsel 2.37) sanat anlayışındaki ilk zamanları görmek açısından önemlidir. İşgaller serisi ile Kiefer nazi selamı verdiği 8 adet fotoğrafı bir kitap haline dönüştürür. Bu radikal yaklaşım, dönem içerisinde sanat eleştirmenleri tarafından oldukça eleştirilir. Sanatçı Hitler selamı vermesi sebebiyle Faşist olmakla suçlanır. Fakat Kiefer "Kendimi Hitler'le özdeşleştirmiyorum. Fakat onun yaptıklarını ben de yapmalıyım ki, o çılgınlığı kavrayabileyim"⁷⁵ diyerek kendini savunmuştur.



Görsel 2.38 Joseph Beuys 'Kukei / Akopee-nein Performansı', Fluxus Festival of New Art, Fotoğraf: Heinrich Riebesehl, 1964

Kiefer'in 1969'da 'İşgaller Destansı Semboller' serisi ile Joseph Beuys'un Fluxus Yeni Sanat Festivalinde sergilediği Kukei /Akopee-nein performansının (Görsel

⁷⁵ Uz, A. 'Yeni Dışavurumcu Sanata Ressam ve Heykeltıraş Anselm Kiefer'in Eserleriyle Bakmak'. Avrasya Sosyal ve Ekonomik Araştırmaları Dergisi (2020) Cilt 7 S: 84-99

2.38)birbirleriyle olan ilişkisini incelemek gerekir. Beuys bu performansında bir eliyle kameraya doğru tahta bir haç tutarken diğer eliyle nazi selamı vermektedir. Performansın yarısında seyirciler sahneye çıkarak Beuys'a saldırmış ve HeinrichRiebesehl'in fotoğrafladığı o ikonik sahne ortaya çıkmıştır.

İki sanatçı arasında Rauschenberg ile John Cage ya da Yves Klein ile Arman arasındaki ilişki gibi bir etkileşim görmek mümkündür. Bu iki iş arasındaki ilişki, kendilerinden önceki sanatçılardan farklı olarak aslında ikisinin de ortak estetik ve tarihine işaret etmektedir. Alman kökenli iki sanatçıda Nazi mirasıyla yüzleşirken, aynı zamanda kendi Alman geçmişleriyle hesaplaşmışlardır. İnandıkları politik, sosyal görüşleri izleyiciye aktarabilmek için performans sanatını kullanmışlardır. Kiefer Nazi selamını tekrar canlandırarak izleyiciyi doğrudan 2. Dünya Savaşının dehşeti ve bu dehşette Alman kimliğinin sorumluluğu ile yüz yüze getirmiştir.

Bu yaklaşım şekli ile sanatçı Almanya'daki faşizmin bıraktığı mirasa ve kuşakların kendi aralarındaki vicdan sorgusuna duyduğu ilgiyi ifade eden 'ahlaki olarak kendini suçlama' eylemini gerçekleştirmiştir. Kiefer'in 1987'deki bir röportajında "O ilk resimlerde, kendi kendimi sorularla uyandırmak istemiştım. Ben bir faşist miydim? Bu çok önemli ve hemen cevap verilemeyecek bir soru" demiştir.⁷⁶ Sanatçının bu yaklaşımının aslında kritik bir kendi kendini sorgulama süreci olduğu söylenebilir.

Kiefer'in kendi bedenini bir sanat yapıtı aracı olarak kullandığı nadir işlerden olan bu seri, sanatçının sanat anlayışındaki ilerleyişi görmek açısından da önemlidir. Başlangıçta Alman tarihi üzerinden kendi geçmişi ile fotoğraflar ve kendi bedeniyle daha öznel bir malzeme tercih eden sanatçı, ilerleyen süreçte farklı form ve materyal kullanımları ile başka bir anlayışa doğru yönelmiştir.

⁷⁶ Kiefer in Steven Henry Madoff, 'AnselmKiefer: A Call to Memory', *ARTnews*, vol.86, no.8, October 1987 S:129



Görsel 2.39 Anselm Kiefer 'Sen Bir Ressamsın' (Dubist Maler-You Are a Painter)', Fotoğraf ve resimlerden oluşan kitap, Fotoğraf: Anselm Kiefer, 1969

Heroic Symbols ile aynı yıl ürettiği “Sen Bir Ressamsın” isimli fotoğraflardan oluşan kitap şeklinde sunulan bir diğer işi bunun örneklerinden biridir (Görsel 2.39). ‘Bu eseri ile sanatçı entelektüel olarak Sosyalizmin tarihi ile ilgili kendi konumunu ve sorumluluğunu eleştirel bir şekilde yansıtmaktadır. Kiefer’e göre savaş sonrası Almanya’da sanatın ve sanatçının rolü, acıyı hafifletmek değil, Sosyalizmin kültürel kökenlerini araştırmak ve çağdaş kültürdeki dünyasını ortaya çıkarmaktır.⁷⁷

‘Sen Bir Ressamsın’ aynı zamanda, sanatçının kendi bedenini de kullanarak gerçekleştirdiği performans işlerinden sonra, tuval malzeme ve doku ilişkisine yöneldiği döneminde başlangıcıdır. Sanatçı Dubist Malerden sonra tuval ya da çuval bezi üzerine saman, dal, kül, shellac ve emülsiyon malzemelere yönelmiştir. Kendi bedeni üzerinden yaptığı eleştirilerin yerini, malzeme ve tema seçimi ile eserlerinin yüzeyinde yansıtmaya çalıştığı işler almıştır. Bu malzeme ve doku kullanımı onun ilerleyen sanat anlayışının temellerini oluşturmuştur.

⁷⁷ https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys#footnote3_13kxdof (Erişim Tarihi: 10.12.2020)



Görsel 2.40 Anselm Kiefer 'Margarethe', 280x400 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1981

Sanatçı ilerleyen süreçte Margarethe ve Sulamith başlıklarını kullandığı seri işler üretmiştir. Bu işler malzeme, doku ve biçim olarak birbirleriyle benzerlikler gösteren, tema olarak birbirlerine yakın işlerdir. Özellikle 'Margarethe' (Görsel 2.40) ve 'Kül Saçların Sulamith' anlam, biçim, doku ve malzeme kullanımı olarak incelemek, sanatçının değişen sanat anlayışını ve malzeme seçimini gösterir. Bu eserler aynı zamanda sanatçının daha sonraki süreçte ürettiği eserlerinin de temelini oluşturur niteliktedir. Bu iki eser Paul Celan'ın 'Ölüm Fügü' (Death Fugue) şiirine dayanmaktadır.⁷⁸

"Black milk of dawn we drink you at night
We drink you at noon death is a master from Deutschland
We drink you evenings and mornings we drink and drink
Death is a master from Deutschland his eye is blue
He strikes you with lead bullets his aim is true
A man lives in the house your golden hair Margarete
He sets his dogs on us he gifts us a grave in the air
He plays with the snakes and dreams death is a master from Deutschland

⁷⁸ <http://har22200.blogspot.com/2006/11/anselm-kiefer.html> (Erişim Tarihi: 21.10.2019)

Your golden hair Margarete
YourashenhairShulamith”⁷⁹

Türkçe Çeviri;

“Gece vakitlerinde içmekteyiz sabahın kapkara sütünü
sonra öğlen vakitlerinde ölüm Almanya'dan gelen bir ustadır
akşamları ve sabahları içmekteyiz hiç durmadan
ölüm bir ustadır Almanya'dan gelen gözleri mavi
bir kurşunla geliyor sana tam göğsünden vurarak
bir adam oturuyor evde senin altın saçların Margarete
köpeklerini sahyor üstümüze havada bir mezar armağan ediyor
yılanlarla oynuyor ve ölüm Almanya'dan
gelen bir ustadır
senin altın saçların Margarete
senin kül olmuş saçların Sulamith”⁸⁰

Sanatçı bu eserlerinde, kendi geçmişi ve Almanya’nın Nazi geçmişi ile ölümü şiir üzerinden ilişkilendirmiştir. Şiirde Alman bir kadını temsil eden Margarete ve toplama kampındaki bir Yahudi’yi temsilen Sulamith isimli iki kadından bahsedilmektedir. Şair Paul Celan Almanya’nın geçmişindeki Yahudi soykırımını şiirinde altın saçlı Margarete ve Kül saçlı Sulamith üzerinden ele almıştır. Anselm Kiefer de bu ölüm alegorisini iki eserinde kullandığı renk, doku ve biçimlerle tuvale işlemiştir. Celan’ın kelimelerle hayat bulan iki kadını, Kiefer’in eserlerinde de kullanılan malzeme ve doku görünümleri ile kendini göstermektedir. Margarethe eserinde Kiefer, tuval üzerinde yağlı boya, akrilik, emülsiyon malzemeler ile saman kullanmıştır. Eserde, şiirde geçtiği gibi Alman mavi gözleri ile ilişkilendirilen mavi yeşil bir zemin üzerinde, yine şiirde altın saçlı Margarethe olarak tasvir edilen kadını imgelemek için sarı saman parçaları kullanılmıştır. Resmin arka planında da şiir ve resim arasındaki ilişkiyi güçlendiren Margarethe yazısı görülmektedir.

⁷⁹ <https://poets.org/poem/death-fugue> (Erişim Tarihi: 22.10.2019)

⁸⁰ <https://www.antoloji.com/olum-fugu-siiri/> (Erişim Tarihi: 22.10.2019)



Görsel 2.41 Anselm Kiefer 'Kül Saçların Sulamith' (Dein Achenes Haar Sulamith), 148x183 cm, Çuval bezi üzerine karışık teknik, 1981

'Kül Saçların Sulamith'te ise sürülmüş ıssız bir tarla betimlemesi söz konusudur (Görsel2.41). Fakat Margerethe'den farklı olarak merkezde ve tuvalin genelinde yoğun siyah fırça darbeleri görülmektedir. Sanatçı Margarethe 'de malzeme olarak samanla oluşturduğu dokuları alman bir kadınla ilişkilendirirken, Sulamith'te ise bu hareketli ve dinamik yoğun siyah fırça darbelerini Yahudi bir kadını simgeleyen Sulamith ve onun kül saçları ile ilişkilendirmiştir. Sulamith'te sanatçı çuval bezi üzerine yağ kullanarak bu imgelemi oluşturmuştur.⁸¹

Sanatçının Margarethe ve Sulamith'te başka bir disiplinden etkilenecek ortaya koyduğu bu işi mistik bir yaklaşım da içerir. Rauschenberg'in Dante'nin İlahi komedyasını kendi çağının sosyal imgeleri ile tuvale farklı bir teknikle aktardıysa, Kiefer de esinlendiği şiiri saman, yağ gibi malzemelerle doku görünümleri ile aktarmıştır. Burada Rauschenberg ile Kiefer arasında eserlerini yaratırken kendi dönemleri ya da geçmişleri üzerinden sosyo kültürel bağlantılar kurarak imge ve görünümler yakaladıkları görülmektedir. Rauschenberg cehennemin devlerini olimpiyat sporcuları olarak tuvalinde yansıtırken, Kiefer de ona benzer bir yaklaşımla şiirdeki altın saçları saman ile eserine yansıtmıştır.

⁸¹ <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction-2/anselm-kiefer-dein-aschenes-haar-sulamith-your> (Erişim Tarihi: 22.10.2019)

Sanatçının bu eserleri şiir ve resim olmak üzere iki farklı sanat alanı arasında ilişki kurmasının yanı sıra, ilerleyen dönemdeki işlerinde doku, malzeme ve tuval olarak farklı ilişkiler kurmasının da temellerini atmıştır. Şair sözcüklerle bir sembolizm ortaya koyarken, Anselm Kiefer de kullandığı malzemeler ve oluşturduğu dokular ile sembolik bir anlatı oluşturmıştır. Sanatçı kendi Alman geçmişinin getirisi ve Paul Celan'ın şiirinden esinlenerek oluşturduğu bu yaklaşım ile ilerleyen 25 yıl boyunca benzer temalarda eserler üretmeye devam etmiştir. Sanatçının nispeten erken dönem işleri olarak bu çalışmalar, özellikle malzeme ve doku kullanımı açısından onun sanatsal anlayışını genişletmiş ve 1990'lı yıllarda ürettiği enstalasyona varan işlerinin de oluşmasına katkı sağlamıştır.

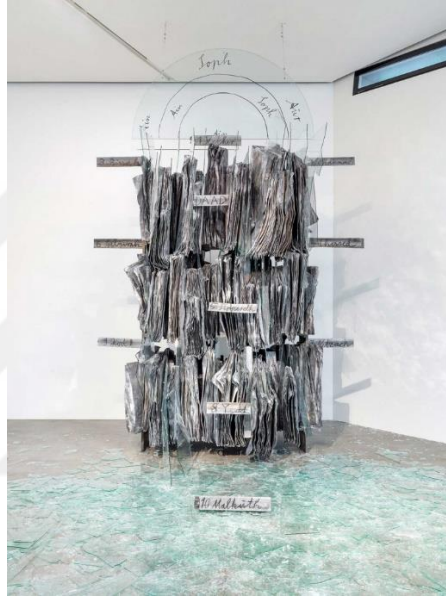
2.4.1.2. Shevirath Ha Kelim



Görsel 2.42 Anselm Kiefer 'Shevirath Ha Kelim', Tuval üzerine karışık teknik, 2009

'Shevirath Ha Kelim' sanatçının aynı isimle yaptığı iki çalışmadan biridir (Görsel 2.42). Çalışmalardan ilki tuval üzerine yaptığı, ama önünde de çeşitli yerleştirmeler kullandığı eseridir. Sanatçı bu çalışmasında pişmiş toprak parçaları, akrilik, yağ ve shellac kullanmıştır. Eserinin merkezine gösterişli bir piramit yerleştiren sanatçı, yüzeyde yoğun bir doku kullanmıştır. Tuvalin önüne yerleştirdiği pişmiş toprak parçaları, sergilendiği alana doğru yayılarak eserin mekan ve izleyicisi ile olan iletişimini arttırır niteliktedir. Yüzeyin kendisinde dokuyu açık ve koyu farklı ışık değerlerinde kullanan sanatçı, ön arka ilişki kurarak eserin derinliğini arttırmıştır.

Sanatçı eserini ‘Shevirath Ha Kelim’ olarak isimlendirerek eski ahitten esinlenmiştir. Shevirath Ha Kelim Yahudilikte yaratılışın üç aşamasından ikincisidir. Kabala inancında içinde ışığı yer aldığı kapların, parıltıya dayanamayıp kırıldığında ve kırılan bu ışık parçalarının evrene yayılması sonucu maddelerin oluştuğundan bahsedilir.⁸² Kiefer Tim Marlow’la olan röportajında, semiyolojide tanrının tekrar tekrar kalıntılar ve izlerden bahsettiğini söyler. Tanrının bu insanları yok edeceğim, ama orada az sayıda kalıntıları kalacak buyruğundan yola çıkarak zamanın çizgiselliği ve döngüsellliği gibi konuları eseri ile ilişkilendirir.⁸³



Görsel 2.43 Anselm Kiefer ‘Shevirath Ha Kelim Kapların Kırılması’ (Shevirath Ha Kelim Breaking of Vessels), Enstalasyon, Photo: Roman Marz, 2011

Sanatçının aynı isimli 2011 yılında yaptığı diğer eseri de anlam olarak benzerlikler sergilese de görünümde farklı yaklaşımlar sergiler(Görsel 2.43).Sanatçı bu eserinde kurşun, metal, bakır, cam tel gibi pek çok farklı malzeme kullanmıştır. Yüzeyden ve tuvalden bu kez tamamen kopan sanatçı sıkıştırılmış metalleri kırık camlarla ve farklı nesnelerle bir arada kullanan sanatçı, kalıntılardan bir kütüphane oluşturmuş gibidir. Sanatçı eserin üzerinde kırık cam parçalarıyla birlikte Kabala’dan kavramları kelimelerle göstermiştir. Kiefer aynı isimli ilk eserinden farklı olarak bu kez heykele ve enstalasyona daha yakın bir eser ortaya çıkarmıştır.

⁸² <https://www.britannica.com/topic/Kabbala> (Erişim Tarihi: 14.12.2021)

⁸³ ‘Tim Marlow and Anselm Kiefer in Conversation’, Royal Academy of Arts, 2014
<https://www.youtube.com/watch?v=vlm5tgistqA&t=1s> (Erişim Tarihi: 14.12.2021)

İki boyutlu yüzeyde, boyanın doku olarak bıraktığı bir iz olmanın ötesine geçme açısından bakıldığında Kiefer incelenmesi gereken sanatçılardan biridir. Beuys un Nazi selamından esinlenerek, body artla birlikte performans sanatıyla başlayan süreç, tuval yüzeyi doku ve kolaj, seçilen malzemelerin artışının ardından Kiefer'in enstalasyona varan işlerinin alt yapısını oluşturmuştur. Sanatçı tuvalde malzeme kullanımı ile yarattığı dokunun ötesine geçerek, materyallerinin kendisini de yüzeye yapıştırarak ve eserin sergilendiği mekanın bir parçası haline getirerek farklı bir anlayışa yönelmiştir.

2.4.1.3. Von den Verlorenen Gerührt, die der Glaube Nich Trug, Erwachen die Trommeln im Fluss



Görsel 2.44 Anselm Kiefer 'İnançla Desteklenmeyen, Kayıp Olanlar Tarafından Dokunulmuş Davulların Hayata Dönmesi' (Von den Verlorenen Gerührt, die der Glaube Nich Trug, Erwachen die Trommeln im Fluss), 420x780x100 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2004

Anselm Kiefer'in 'The drums in the river came alive, beaten by the lost ones, who were not supported by faith' şeklinde İngilizceye çevirebilecek bu eseri, aslında aynı ismi taşıyan iki eserinden biridir(Görsel 2.44). Bu eserde sanatçı büyük ölçekli bir canvas üzerinde, diğer çalışmalarında da tercih ettiği gibi üst üste binen çok katlı boya katmanları kullanmıştır. Sanatçının alışlageldik doku oluşturma eğilimini bu eserde de görmek mümkündür. Canvas üzerinde akriliğin yanı sıra yağ emülsiyon kum ve shellac gibi malzemeler kullanan sanatçı, bu malzeme seçimleri ile arkaplanı sadece bir

manzara olmaktan çıkarmıştır. Sanatçı boya ya da doku kullanımı ile bir merdiven imgesi yaratmak yerine, betondan bir merdiveni direkt olarak tuval yüzeyinde asılı bir şekilde sergilemeyi tercih etmiştir.

Kiefer'in çalışmalarındaki ufuk ve arka plan her zaman bir manzara olmanın ötesindedir. Burada da metnin ilk göze çarpan ögesi olan merdivenin arkasında görülen arka plan, beton merdiveni destekler niteliktedir. Bu alanda kullanılan malzeme ve renk seçimleri ile sanatçının önceki çalışmalarıyla da bağlantı vardır. Sanatçı daha erken dönem eserlerinde kullandığı estetik anlayışı burada da yansıtmış, fakat beton bir merdiven kullanımı ile başka bir anlatım şekline de yönelmiştir. Bu eserde Kiefer, katmanlardan oluşan yoğun dokulu arka planın üzerinde beton bir merdiven kullanmayı tercih etmiştir. Sanatçının bu arka plan üzerinde beton bir merdiveni boya ya da safi doku kullanımı ile yansıtmamış olması sanatçının estetik anlayışını anlamak açısından önemlidir.

Sanatçı burada klasik ya da geleneksel bir yaklaşım tercih edip tamamen gerçekçi bir merdiven boyamak yerine, merdivenin kendisinin hacimsel ve kütsel ağırlığından da faydalanarak onu eserin bir parçası haline getirmiştir. Bu açıdan bakıldığında boya ile yapılan bir merdivenin dokusu ile başlı başına bir malzeme, eserin parçası olarak kullanılan beton merdivenin kendisindeki dokuyu bir tutmak mümkün değildir.

Bu eserde irdeleyebilecek doku, boyanın ve fırçanın yüzeyde bırakarak oluşturdukları dokudan tamamen farklı bir hale gelmiştir. Boya ve fırçanın bıraktığı iz ile oluşan doku, eseri incelerken plastik sanat öğelerinden biri olarak ele alınırken, bu eserde oluşan doku artık eserin anlam bütünlüğü içerisinde başlı başına bir yapı taşı haline gelmiştir. Kiefer'in eseri de plastik sanat öğeleri açısından incelenebilir ve analizi yapılabilir. Ama bu şekilde bir materyal ve malzeme kullanımı içermeyen bir eserdeki doku açıklaması ile, Kiefer'in bu işi üzerinde yapılacak doku incelemesi aynı olmayacaktır.

Kiefer'in bu eserinde merdiveniyle birlikte doku, canvas yüzeydeki anlatım ile bir bütünlük içerisinde olsa da aynı zamanda iki boyutlu yüzeyden tamamen kopan, başlı başına bir anlatım şekli içeren bir imge haline gelmiştir.

Rauschenberg 'Bed' isimli eserinde yastığı tuvalde malzeme olarak kullanmasında olduğu gibi Kieferde 'Von den Verlorenen Gerührt, die der Glaube Nicht Trug,

ErwachendieTrommeln im Fluss' ile beton merdiveni yüzeye yapıştırarak farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Nesnenin bir imge yakalamak için yüzeye direkt yapıştırılması açısından iki sanatçı arasında bağlantı kurmak mümkündür. Kiefer doku ve malzeme ile yüzeyde oluşturduğu eserlerinin ardından nesneleri yüzeye ya da mekana yerleştirdiği eserlerini üretmiştir.



Görsel 2.45Anselm Kiefer 'İnançla Desteklenmeyen, Kayıp Olanlar Tarafından Dokunulmuş Davulların Hayata Dönmesi' (*Verlorenen Gerührt, die der Glaube Nicht Trug, Erwachen die Trommeln im Fluss*), Zemin üzerine saç ve cam, Enstalasyon, 2005

Anselm Kiefer'in aynı başlıkları tekrar tekrar kullanması daha önceki eserlerinde de görülmektedir. Tıpkı aynı temaları tekrar tekrar kullanması gibi sanatçı eser isimlerinde de aynı kullanımları tercih edebilmektedir. 'İnançla Desteklenmeyen, Kayıp Olanlar Tarafından Dokunulmuş Davulların Hayata Dönmesi' isimli ikinci çalışması bunun bir örneğidir (Görsel 2.45). Bu eserinde sanatçı insan saçlarının üzerine düşen cam kırıkları kullanmıştır. Bu zemin enstalasyonunda sanatçı, 9000 adet yıldızın numarasının birer birer yazılı olduğu cam kırıklarını, insan saçının üzerinde sergilemeyi tercih etmiştir.

İnsan saçları Kiefer'in eserlerinde genellikle uzun saç bukleleri şeklinde görülen Mısır Kraliçesi Berenice'ye atıfta bulunularak kullanılmıştır.⁸⁴ Berenice güzelliği ile ünlü bir mısır kraliçesidir. Kocasının savaştan sağ salim geri getirmelerine karşılık

⁸⁴ <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/60.2006/> (Erişim Tarihi: 15.09.2019)

saçlarını kesip tapınak sunağında tanrılara sunmuştur. Tanrılar bundan o kadar memnun olmuşlardır ki saçları gökyüzüne yerleştirerek, Coma Berenices takımyıldızını oluşturmuşlardır.

Kullandığı dokuları, kendi geçmişi yada başka eserlerle ilişkilendirdiği nesneleri ile Kiefer, mistik simgesel ve dışavurumcu yaklaşım sergileyen bir sanatçı olduğunu düşündürmektedir. Bu bağlamda kendisinden önce nesneyi eserlerine taşıyan sanatçılar ve yeni gerçekçi anlayış ile dünyanın tasvirini değil, dünyanın kendisini eserlerine aktarmayı amaçlayan sanatçılar arasında benzerlik görülmektedir. Yeni gerçekçiler gerçeği öne çıkardıkları anlayış ile kavramlarını dinamik ve mekan üzerinden izleyici ile ilişkilendiren eserler ortaya koyduysa, Kieferde sanatsal süreci içerisinde, özellikle son dönem çalışmalarında aynı dinamik anlayışı göstermektedir.

Kiefer ile ilgili 2014 yılında Jack Cocker yönetmenliğinde, Alan Tentob ve Anselm Kiefer'in kendisinin eserleri üzerine okumalar yaptığı bir belgesel hazırlanmıştır.⁸⁵ Bu belgesel de sanatçının son dönem çalışmalarını ve sanat anlayışını görmek mümkündür. Sanatçı Fransa Barjac 'ta satın aldığı bir araziye stüdyosu haline getirerek eserlerini, alan üzerinde ve kendi inşa ettiği binalar içerisinde sergilemektedir(Görsel 2.46).



Görsel 2.46 Anselm Kiefer Barjac Stüdyosu

⁸⁵ <https://www.imdb.com/title/tt4212634/> (Erişim Tarihi: 20.09.2019)

Bu alanı bir sergi olarak izleyicileriyle de buluşturmaktadır. Sanatçının pek çok eserini ayrı ayrı yerleşimler ile bu alanda göstermesi haricinde, arazinin kendisinin eserlerin birbirleri ile ilişkide olması üzerinden başlı başına bir sanat eserine dönüşmüştür. Sanatçı bu alanı bütünüyle kendisine ait bir galeri haline dönüştürerek, sanat izleyicisinin araziye geldiği andan itibaren eserlerle bir arada iletişim içerisinde olmasını da sağlamıştır.

2.4.1. Damien Hirst’ün Sanatında Doku Malzeme İlişkisi

Damien Steven Hirst 7 Haziran 1965’ te Bristol de doğmuş İngiliz bir sanatçıdır. Öz babasını hiç tanımayan sanatçı, çocukluğunun bir bölümünü annesi ve üvey babası William Hirst ile geçirmiştir. Üvey babasının da onları terk etmesiyle birlikte annesi tarafından büyütülmüştür. Erken yaşta yaşadığı bu travmatik durumlar onun farklı bir çocuk olmasına sebep olmuştur. Annesi tarafından bile bu farklılığı ve karamsarlığı belirtilen bir çocuktur. Fakat annesi yine de onun çizime olan ilgisini desteklemiştir.⁸⁶

Özellikle lisans döneminde patoloji ve anatomi kitaplarına ilgi duymuş, kadavralar üzerinde çalışmalar yapmıştır. Masanın üzerindeki bir kadavra başı ile çekilmiş gülümseyen fotoğrafı bu dönemi yansıtan önemli bir belgedir.⁸⁷ Sanatçı bu kare için daha sonrasında yaptığı bir açıklamada “Anatomi çizimleri yapıyordum. Çekmemem gereken birkaç fotoğraf çektim. Ama aniden düşündüm. Bana göre oradaki gülümseme ve her şey hayat ve ölüm arasındaki problemi özetliyor gibiydi. On altı yaşında olmak ve diğer her şeyle birlikte, işte hayat ve işte ölüm. Ve ben bunu çözmeye çalışıyordum”⁸⁸ demiştir.

⁸⁶<https://www.biography.com/artist/damien-hirst> (Erişim Tarihi: 20.02.2021)

⁸⁷Kurt, C. Günümüz Sanatında Ölüm Teması, 2015: <http://izlekler.com/gunumuz-sanatinda-olum-temasi/> (Erişim Tarihi: 22.02.2021)

⁸⁸ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-with-dead-head-ar00617> (Erişim Tarihi: 22.02.2021)



Görsel 2.47 *'Damien Hirst Ölü Kafası ile Birlikte' (Damien Hirst With DeadHead), 1991*

Bu anlatım şekli aslında Damien Hirst'ün daha on altı yaşından beri hayat ve ölüm kavramları üzerinden sorgulamalar yaptığını göstermektedir. Hirst'ün daha çocukluk döneminden beri ilgi duyduğu ölüm konusu onun erken dönem işlerinden başlamak üzere bütün sanat anlayışında etkili olmuştur. Gençlik yıllarında kadavra ile çekildiği bir fotoğraf karesi, onun kadavralar ve ölüm üzerine olan ilgisini gösterir niteliktedir (Görsel 2.47). Erken dönem çalışmalarında kısa ömürleriyle bilinen kelebekleri tuval üzerinde yansıtarak yaptığı çalışmaları bulunmaktadır.

2.4.1.1. Damien Hirst'ün Erken Dönem Çalışmaları

Damien Hirst'ün sanat yapıtlarındaki ifade biçimlerini incelemek, doku ve malzeme değişimlerini görebilmek için ilk dönem çalışmalarına da incelemek gerekir.



Görsel 2.48 Damien Hirst, 'Neşter' (Lancet), 30,5x39,4 cm, Karışık teknik, 1983-1985

'Neşter' Damien Hirst'ün 1983 ve 1987 yılları arasında ürettiği kolaj çalışmalarından biridir (Görsel 2.48). Sanatçı bu kolaj çalışmalarını resim ve heykel arasında köprü kurmak olarak tanımlamaktadır. Kolaj kavramı aynı zamanda sanatçı için Resmin sonsuz olasılıkları içerisinde kaybolmaktan kaçınması için bir araç sağlamıştır. Hirst'ün bu dönem ürettiği kolaj çalışmalarındaki malzemenin pek çoğu Londra'nın kuzeyindeki Hart Lane'de terk edilmiş komşu bir evde bulunduğu nesnelerdir. Bir istifçi olan Barnes isimli komşunun terk edilmiş evinde bulunduğu malzemeleri Hirst 'kimsenin görmediği mutlak ve nihai bir sanat eseri' olarak tanımlamıştır. Yılların varlığını tek bir odaya sığdıran bir istifçinin malzemeleriyle kendi sanatını birleştiren sanatçı 'Kolajlarda ben Bay Barnes oldum, onun eşyalarını aldım ve kendi eşyalarımı ekleyip zeminin ortasında bir yığın haline getirdim. Duvarda kutularda sergilediğim kolajlardan sonra da 'Noktalar' ı yaptım' demiştir.⁸⁹

Sanatçının bu dönemki çalışmalarda Robert Rauschenberg ve Alberto Burri gibi sanata malzemeyi dahil eden sanatçıların esintilerini görmek mümkündür. Alberto Burri savaşın kanlı bezlerini hatırlatır şekilde çuval bezi ve kırmızı boyasını bir araya getirirken, Damien Hirst de kendi hayatından bir imgeyi sanatına dahil etmiştir. Burri ile arasındaki fark modernizmin sonuna yaklaşıl döneminde hazır nesnenin ötesinde ön plana çıkmaya başlayan fikir ve düşüncedir. Hirst komşusunun terk edilmiş evinden aldığı parçalarla gündelik ama aynı zamanda ona has olan bir nesne-imgeyi sanatının parçası haline getirmiştir. Sanatçının bu tutumu çalışmanın daha önceki bölümlerinde

⁸⁹ <https://www.damienhirst.com/texts/1996/jan--stuart-morgan> Damien Hirst cited in 'An Interview with Damien Hirst', Stuart Morgan, 'No Sense of Absolute Corruption' (Gagosian Gallery, 1996) (Erişim Tarihi:14.03.2021)

örneklenen hayat-sanat sınırını ortadan kaldırma yaklaşımıyla paralellik gösterir niteliktedir.

Sanatçının eserini sadece kendinden önceki sanat anlayışları üzerinden değerlendirmek doğru olmaz. Sanatçı kendisi bu durumu şöyle açıklamıştır. 'Çağdaş sanata bakıyordum ve okulda öğretilme şeklim yüzünden bunun kötü olduğunu düşünüyordum. Tüm güzel sanatın sadece geçmişte var olduğunu düşünüyordum. Ama kolejden sonra kafam yerde yürüdüğümü fark ettim. Eğer başınızı kaldırırsanız reklam panoları, televizyonlar, dergiler, moda, tasarım ve filmleri görürsünüz. Kafamı yerden kaldırır kaldırmak gördüğüm şeylerin o kadarda kötü olmadığını fark ettim' demiştir.⁹⁰Bu yaklaşım şekli çağdaş sanatta sanatçıların sürekli sorgulayan ve arayış içinde olan haliyle paralellik gösterir.

Damien Hirst'ün erken dönem çalışmalarına bakıldığında, plastik sanat öğelerinin değişimini de net olarak görmek mümkündür. 'Neşter' isimli çalışmasında sanatçı daha geleneksel bir kolaj yaklaşımı kullanmıştır. Materyaller eski, paslanmış, yakılmış ya da kullanılmış eşyalardan oluşmaktadır. Tıpkı daha önceki kesit kağıtların üst üste yapıştırılmasıyla oluşturulan kolajlarda olduğu gibi Hirst'ün 'Neşter' eserinde de sıkışık bir görünüm hakimdir. Kullanılan eski materyallerinde getirisiyle renkler çoğunlukla pasteldir. Doku olarak kullanılan malzemelerin kendi üzerlerinde bulunan pas, kir gibi oluşumları görmek mümkündür.

Sanatçının Goldsmiths Üniversitesinde geçirdiği bir yıl onun kolajlar sonrası sanat anlayışını oldukça etkilemiştir. Jeff Koons, Ashley Bickerton gibi Amerikalı sanatçıların yanı sıra Goldsmith çağdaşları olarak geçen Garry Hume, Ian Davenport gibi isimlerin çalışmalarını da görmüştür. Bu dönem sanatçının Kurt Schwitters ve onun dönemindeki sanat anlayışının çağ boyunca birikmiş nostalji duygusunun ötesine geçemediğini fark etmesine sebep olmuştur.⁹¹Bu farkındalık şekli Damien Hirst'ün sonraki çalışmalarına ön ayak olmuştur. Sanatçı daha renkli ve ifade biçimlerini değiştirdiği bir anlayışa yönelmiştir.

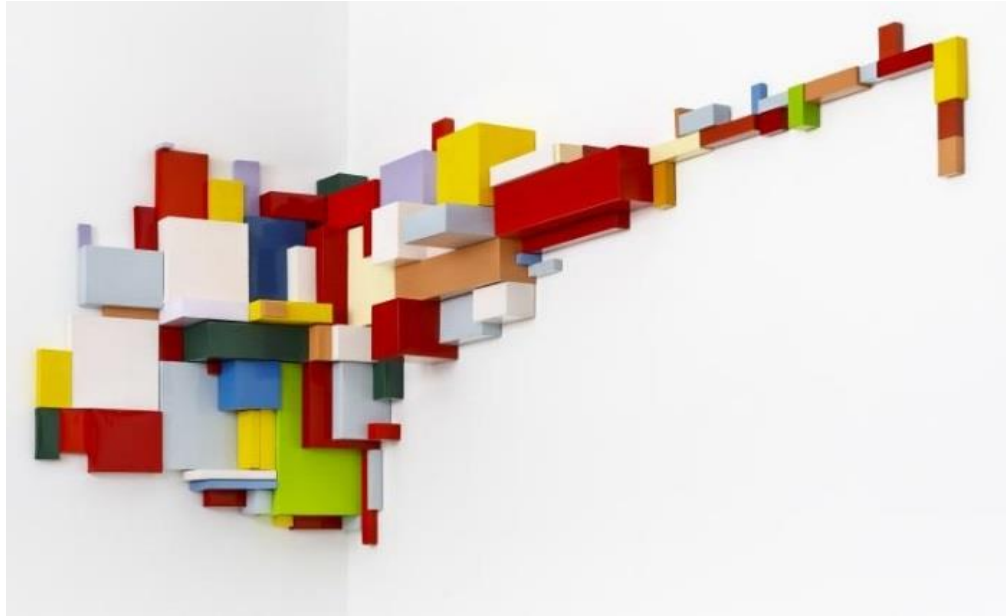
⁹⁰<https://damienhirst.com/lancet> (Erişim Tarihi: 14.03.2021)

⁹¹ <https://damienhirst.com/lancet> (Erişim Tarihi: 14.03.2021)



Görsel 2.49 *Damien Hirst '8 Tava' (8 Pans), 71x236 cm, 1987*

Sanatçının bu kolaj çalışmalarının ardından geçirdiği değişimi '8Tava' (Görsel 2.49) ve 'Kutular' (Görsel 2.50) ile görmek mümkündür. Sanatçı kendi söylemiyle eski okulunun ve sanat anlayışının etkisiyle ürettiği yapıtların dışına çıkmak istemiştir. Sanatsal olarak farklı bir arayışa yönelmiştir. Eski anlayışın 'güzel' olarak tanımlamayabileceği imgeleri, kendi sanat yapıtının malzemesi haline getirebileceğini fark etmiştir.



Görsel 2.50 *Damien Hirst 'Kutular' (Boxes), 173x262, 1988*

‘Neşter’ (Görsel 2.48) ile kolajı deneyimleyen sanatçı, ‘8 Tava’ (Görsel 2.49) ile kolaj anlayışını farklı bir boyuta taşımıştır. Ardından gelen ‘Kutular’ (Görsel 2.50) ile kendisinden önce gelen anlayışın kalıpları dışına çıkarak, kendi özgün sanat anlayışını geliştirmeye devam etmiştir. Sanatçı ‘8Tava’ ve ‘Kutular’ ile minimalist ve renksel yaklaşıma yönelmiştir. Bu eserler sanatçının değişen sanat malzemesini gösterir. ‘Neşter’de yer alan metal, ahşap çivi gibi daha geleneksel kullanılan malzeme, ‘8 Tava’ ile renkli tavalara dönüşerek kavramsallaşmıştır. ‘Neşter ’de nesnelerin paslanmış ve sıkışmışlıktan ortaya çıkan dokuları, ‘Kutular’da renkli, canlı ve parlak görünümlü dokulara dönüşmüştür.⁹²

Damien Hirst, özellikle kendi çağdaşlarından etkilendikten ve sorgulamalarına başladıktan sonra pek çok serisini arka arkaya ve yakın zaman aralıkları içerisinde üretmiştir. ‘Neşter’ gibi daha erken dönem çalışmalarından sonra özellikle aynı anda pek çok farklı serinin de temelini atmaya başlamıştır. Bu çalışmaların malzeme ve sergileniş biçimi olarak farklılıkları olsa da benzer yanlarını da görmek mümkündür.

‘Kutular’ ile sanatçı aslında sanat yapıtlarında kendi temasının bağlamında da kalarak imgeler ve nesneler ile farklı anlamlar yakalamaya başlamıştır. Özellikle bu çalışmalardan sonra sanatçının çok yönlü çözümlemelere gittiği görülebilmektedir. ‘Neşter’ te malzeme ile gelen imgeler ‘Boxes’ ile farklı bir biçime ve dokuya dönüşmüştür.

Önceleri daha geleneksel bir yaklaşımla kendi deyimiyle ‘nostalji’ olarak tanımladığı kolaj çalışmalarından etkilenecek ürettiği işleri, ilerleyen dönemde kendi çağdaşları ile şekillenerek, ‘Noktalar’ ve ‘Kelebekler’ ‘İlaç Dolapları’ serilerinin de şekillenmesinde rol oynamıştır.⁹³

2.4.1.2. ‘İlaç Dolapları’ (Medicine Cabinets)

‘Kutular’ın ardından gelen ‘İlaç Dolapları’ ile kullandığı kutu imgeleri ve objeleri, ölüm ve yaşam teması üzerinden ilaç kutularına dönüşmüş ve ardından da duvar üzerindeki renkli noktalar haline gelerek son formunu almış gibidir. Sanatçının ‘İlaç Dolapları’ olarak kategorize ettiği işlerinden biri ‘Günahkar’dır. Bu eserlerinde sanatçı

⁹² <https://www.damienhirst.com/8-pans> (Erişim Tarihi: 15.03.2021)

⁹³ <https://damienhirst.com/boxes> (Erişim Tarihi: 15.03.2021)

ilaç kutularını ve eczacılık malzemelerini, ecza dolaplarında duvara monte ederek sergilemeyi tercih etmiştir. Bu ilaç kutuları çocukluk döneminde sanatçının hayatında büyük rol oynayan büyük annesi Eileen tarafından ona bırakılan ilaç kutularıdır. Sanatçı büyük annesi için ‘Büyükanmem bana eğer hayaletler var ise öldükten sonra mutlaka geri gelip onu rahatsız edeceğine söz vermişti. Akciğer kanserinden öldükten sonra, geri gelip beni rahatsız etmedi. Belki de benim tam olarak anlayamadığım bir şekilde bana geri gelmiştir’ demiştir.⁹⁴ Sanatçının bu açıklaması, aslında başından beri öne çıkan ölüm ve yaşam olgularının devam eden işlerinde de bulunduğunu göstermektedir.



Görsel 2.51 Damien Hirst ‘Günahkar’ (Sinner), 137x101,6 cm, 1988

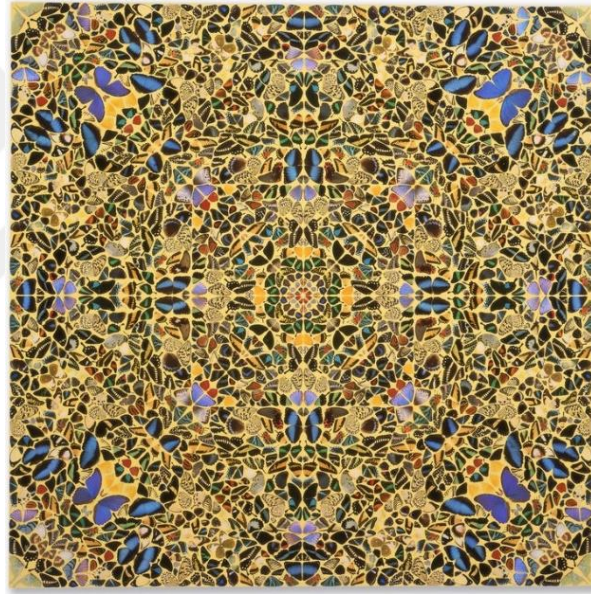
Sanatçının ilaçlara, eczacılığa ve tıp ile ilgili konu ve temalara olan ilgisi sürekli olarak devam etmiştir. ‘Günahkar’ isimli eseri benzer tema ve imgelerin sanatçının eserlerindeki devamlılığını gösterir niteliktedir (Görsel 2.51). Farklı yıllarda yaptığı farklı çalışmalarda benzer tema ve konuları farklı şekillerde ele aldığını görmek mümkündür. Örneğin ‘İlaç Dolapları’ serisinde ecza dolapları içerisinde sergilenen ilaçların yer aldığı 57 farklı eseri vardır.⁹⁵

⁹⁴ <https://damienhirst.com/sinner> (Erişim Tarihi: 16.03.2021)

⁹⁵ https://damienhirst.com/artworks/catalogue?p=4&radiogroup_view=view_as_thumbs&category=14 (Erişim Tarihi: 18.03.2021)

2.4.1.3. Kelebekler ve ‘Kaleydoskop’ Serisi

Damien Hirst’ün bir diğeri serisi ‘Kaleydoskop Resimleri’ olarak adlandırdığı kelebekli eserleridir. Sanatçı bu seride kelebekler üzerinde yoğunlaşmıştır. Erken dönemlerden beri ileri gelen ölüm ve yaşam temasına olan ilgisini kelebekler ile ilişkilendirmiştir. Bu seride sanatçı Yunanlılar tarafından ruhu temsil etmek için kelebeğin manevi sembolizmiyle birlikte dirilişi ifade ederek Hristiyan tasvirlerine gönderme yapmıştır.⁹⁶ Resimlerin formu ve imgelerin yerleştiriliş biçimleri vitray pencereleri anımsatmaktadır. Resimlere seçilen isimlerde Hristiyan ikonografisine atıfta bulunmaktadır.



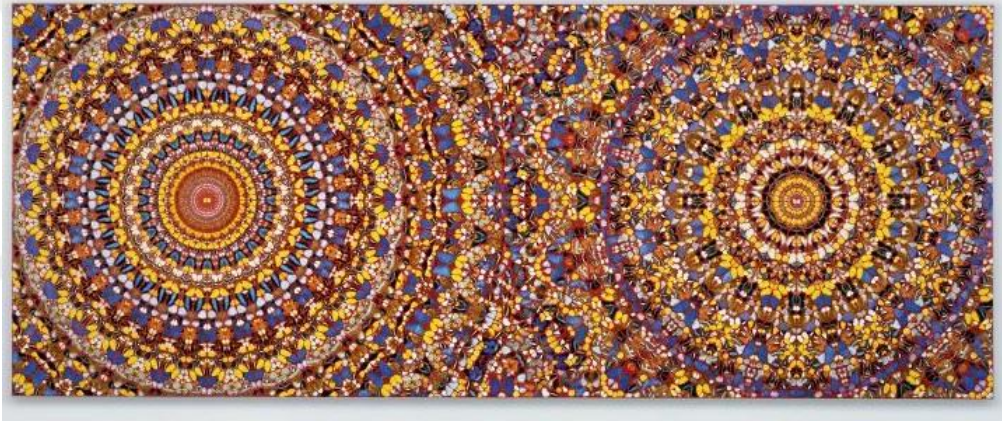
Görsel 2.52 Damien Hirst ‘Güzel Mimar’ (Beautiful Architect), 160x160 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2003

‘Güzel Mimar’ Sanatçının kaleydoskop serisinin örneklerinden biridir (Görsel 2.52). Sanatçı bu seride, ölüm ve diriliş ile ilişkilendirdiği kelebek imgesini, tuval üzerinde ‘kaleydoskop’ olarak geçen çiçek dürbünü ile görünen görüntüye benzer şekilde yansıtmıştır. Kaleydoskoplar içine bakıldığında renkli desenler görünen bir aygıttır. Bu desenler ışığın yansıması ile elde edilir ve hareket ettirdikçe sürekli

⁹⁶ <https://damienhirst.com/itas-a-wonderful-world> (Erişim Tarihi: 16.03.2021)

değişir.⁹⁷ Tıpkı kaleydoskopun kendi yapısında olduğu gibi Hirst de kelebekler ve onların tuval üzerindeki yerleşim ve kullanım biçimi ile ölümün ve yaşamın değişken yapısı üzerinden bağlantılar kurmuştur. Ölüm de tıpkı kaleydoskop un camından görünen farklı görünümüler gibi insan ve yaşam üzerinde farklı yansımalar yaratır. Yaşam ve ölüm arasındaki sorgulama kişinin kendi yaşamında karşılaştıkları ve şahit oldukları üzerinden farklı yorumlamalar içerebilir. Hirst'te kelebekleri ve kaleydoskopu bu sembolik bağlamlar üzerinden resimlerinde bir imge olarak tercih etmiştir.

Damien Hirst'ün bu serisi boyut olarak farklılıklar ve çeşitlilikler göstermektedir. Örneğin 'Ben Ölüm Oluyorum, Dünyaları Parçalayan' isimli çalışması 2134x 5334 milimetrelilik ölçüsüyle serinin en büyük çalışmalarından biridir (Görsel 2.53).



Görsel 2.53 Damien Hirst 'Ben Ölüm Oluyorum, Dünyaları Parçalayan' (*I am Become Death, Shatterer of Worlds*), 213x533 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2006

Sanatçının bu serisi onun sanat anlayışını kavrayabilmek ve ölüm-yaşam teması üzerindeki ilerleyişindeki farklılıkları ve benzerlikleri gösterir. Sanatçı bu erken dönem eserlerinde kelebek üzerinden ölüm ve yaşam teması ile bağlantı kurarken, imgelerin yerleştirilişi ile de anlatımı desteklemiştir. Kelebekler, kaleydoskop görüntüsünde olduğu gibi kullanılarak, izleyende her bakışta bir değişiklik oluşma algısı da yaratmaktadır. Bu yerleşim şekli ile tuval kendi içerisinde optik bir illüzyon havası da yaratır. Kaleydoskopa bakıldığında görünen hareketlilik ve dinamik, Hirst'ün işinde tekrar eden imgeler ile yakalanmaya çalışılmıştır.

⁹⁷ <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/kaleidoscope> (Erişim Tarihi: 16.03.2021)

Kaleydoskoplar dinamik bir kompozisyon yaklaşımının yanı sıra sanatçı kelebek imgesini gerçek kelebekler kullandığı çalışmalara götürmüştür. Kelebekleri eserlerinin bir parçası haline getiren sanatçı ilerleyen süreçte de canlı kelebekler kullanmaya başlar. Kelebeği boya ile oluşan görünümünün ötesine geçiren bu yaklaşım dondurulmuş ya da canlı hayvan kullanımlar üzerinden eserlerini etkilemiştir. Hirst'ün bu denemeleri onu sanatında köpekbalığını formaldehit içine yerleştirdiği, ya da kurtların canlı sineklere dönüşmesi üzerinden yaşam döngüsünü sorguladığı işlere getirmiştir.

2.4.1.4. Formaldehit Çalışmalar ve Sergilemeler

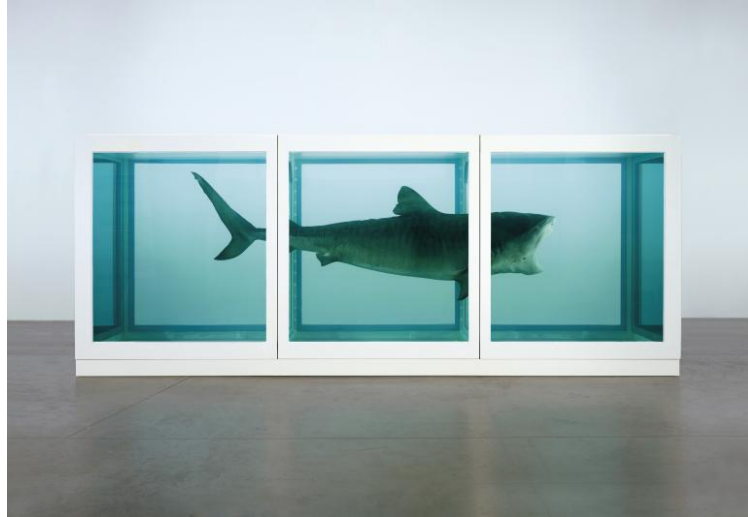


Görsel 2.54 Damien Hirst 'Bin Yıl' (A Thousand Years), 207,5x400x215 cm, 1990

Damien Hirst'ün nesneleri ve kelebekleri ifade biçiminin bir aracı haline getiren çalışmaları, onun sonraki süreçte yerleştirme eserlerine etki etmiştir. Bu bağlamda incelenebilecek çalışması 'Bin Yıl' olarak adlandırdığı eseridir (Görsel 2.54). Sanatçı bu eserinde cam bir vitrini ikiye bölerek bir yarısına inek kafası ve ışıklı bir sinek yakalayıcı yerleştirmiştir. Camın diğer tarafında ise bir kutu içerisinde kurtçuklar yer almaktadır. Camların ortalarındaki delikler sayesinde iki bölüm arasında geçiş sağlanmıştır. Camın bir bölümünde kutuda yer alan kurtçuklar zaman içerisinde kara sineklere dönüşür ve diğer bölümde yer alan inek kafasına geçmek için aradaki boşlukları kullanırlar. Işıklı tuzığa eninde sonunda yakalanan sinekler sonucunda zaman geçtikçe eserin zemininde ölü sineklerden meydana gelen bir yığın oluşturmaktadırlar.

Sanatçının Kaleydoskoplarında ölü kelebekler ile oluşturduğu doku, burada eserin üretilişi gereği doğal bir sürecin parçası halinde görünür. Sanatçı sinekleri öldürüp zemine ya da yüzeye yerleştirmek yerine, bu süreci canlı olarak izleyicinin karşısına getirerek farklı bir ifade biçimi benimser hale gelmiştir. Bu noktada eserin dokusu, sadece sineklerin oluşturduğu doku olmaktan çıkar. Mekan, malzeme ve yerleştiriliş biçimi ile bir bütün olarak tıpkı Klein'in Antropometrilerindeki gibi sürecin tamamı eserin bir parçası haline gelir.

Damien Hirst 1990'lı yıllardaki bu sergileme yaklaşımı kendisi ile bütünleşen formaldehit çalışmalarının da ön ayağı niteliğindedir. 'Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı' Hirst'ün formaldehit çalışmaları içerisinde en bilinen işlerinden biridir (Görsel 2.55). Sanatçı bu eserinde 13 metrelik bir kaplan köpek balığını toplamda 23 ton ağırlığına ulaşan formaldehit tankında muhafaza ederek sergilemiştir. Hirst bu eseri ile önceki işlerinde olduğu gibi ölümü çalışmasının konusu yapar. Sanatçı ölümün var olamayacağını çünkü yaşayan birinin deneyimleyemediği ölümü tanımlayamayacağını söyler. Hirst ölümü ve korkuyu yansıtmaya çalıştığı eserinde köpekbalığını bir metafor olarak kullanmıştır.



Görsel 2.55 Damien Hirst 'Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı' (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*), 217x542x180 cm, 1997

Sanatçı 2002 yılında verdiği bir röportajda, sanatın kendisi nesnenin içinde değil, izleyicinin aklındadır der. Nesneye olan bu yaklaşımı kavramsal sanatla paralellik gösterir. Burada ölüm için bir metafor olarak kullanılan köpek balığı bir tuvale boyanmamış, ya da bir fotoğrafı sergilenmemiştir. Kendi gerçek haliyle bir nesne olarak

yapıtının parçası haline gelmiştir. Hirst'ün bu işinde ön plana çıkan nesne olarak köpekbalığından çok izleyicisinin aklında oluşan düşüncedir. Aynı röportajda Hirst, köpekbalığını neden sadece boya ile yapmadığının sorulması üzerine 'O zaman yeterince korkutucu olmazdı' diyerek cevap vermiştir. Sanatçının eserine olan bu yorumu sanata ve sanatın izleyicisin olan yaklaşımını açıklamaktadır⁹⁸.

'Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı' 2007 yılında Avusturya'da küratörlüğünü Esckhard Schneider'in yaptığı ve Duchamp'ın da işlerinin yer aldığı ve onun hazır-nesnesine atıfta bulunarak 'Re-Object' olarak isimlendirdiği grup sergisinde tekrar sergilenmiştir. ⁹⁹ İki kısımdan oluşan bu serginin ilk kısmı Duchamp ile Damien Hirst, Jeff Koons gibi sanatçıları bir araya getirirken, ikinci kısım olan 'Myhtos' ta Joseph Beuys'un eserleri Matthew Barney, Douglas Gordon gibi sanatçılarla bir araya getirilmiştir. ¹⁰⁰ Damien Hirst'ün bu eseri Duchamp'ın hazır nesnesi ve sanatı insan aklıyla olan sınırlarından ayıran Beuysile birlikte bu sergide yer almıştır. Bu durumsanatçıların geçmiş ile ilişkilendirilişlerini gösterir.

2.4.2. Cai Guo Qiang'ın Sanatında Doku Malzeme İlişkisi

1995 yılından beri New York'ta yaşayan Çinli sanatçı Cai Quo Qiang, 1957 yılında Çin'in Fujian eyaletinde bulunan Quanzhou'da dünyaya gelmiştir. ¹⁰¹ Büyük çoğunluğunu aydın eğitimcilerin oluşturduğu 10 milyon kişinin katledildiği, 45 milyona yakın insanın ise kötü yaşam koşulları ve kıtlık yüzünden hayatını kaybettiği Çin Kültür Devrimi başladığında Cai henüz 9 yaşındadır. Büyük bir sosyal kaosun yaşandığı bu dönemde geleneksele olan karşıtlığın nefrete dönüşmesiyle çok sayıda geleneksel sanat eseri tahrip edilmiş, sanatçılar Çin Komünist Partisini özendirmeye yönelik eserler vermeye mecbur edilmiştir. Entelektüel özgürlüğün tamamen kısıtlandığı 10 yıllık süreçte karşıt görüşlü sanatçılar en ağır şekilde cezalandırılmış ve "siyah sanatçılar" olarak adlandırılmışlardır. Çin'in geleneksel kaligrafi sanatı ve mürekkep kullanımı

⁹⁸Tate, Ann Gallagher'in Damien Hirst Röportajı,2012

<https://www.youtube.com/watch?v=YWSb9QMILoQ> (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

⁹⁹ <https://www.damienhirst.com/exhibitions/group/2007/re-object> (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

¹⁰⁰ https://www.kunsthhaus-bregenz.at/fileadmin/ehhtml/ewelcome00.htm?aus_re_object.htm (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

¹⁰¹<https://www.britannica.com/biography/Cai-Guo-Qiang> (Erişim Tarihi: 19.12.2021)

yerini hızla yağlıboyaya bırakmıştır.¹⁰² Cai'nin kitap koleksiyoneri, ressam, kaligrafi sanatçısı olan babası Cai Ruiqin'de geleneksel kaligrafi sanatını uygulamaya devam etmiş ancak bunu Mao'nun özdeyişlerini çoğaltmak için kullanmıştır.¹⁰³ Bu sayede Cai geleneksel kaligrafi sanatını yakından gözlemlene fırsatı bulmuştur. Geleneksel kaligrafi sanatı ve manzara resmiyle babası sayesinde tanışmıştır.¹⁰⁴

Cai, Quanzhou'da Devrim sırasında yaşanan top patlamalarının, geçiş törenlerinde kullanılan havai fişek gösterilerinin çocukluğuna dair aklındaki en canlı hatıraları oluşturduğunu dile getirmektedir. Barutun hem iyi hem de yıkıcı etkisini bir arada gördüğü bu yıllarda barut ile deneyler yapmaya yönelen Cai, bunun sonucu olarak barut aracılığıyla kendini özgürleştirebildiğini keşfetmiştir. Çocukluk ve gençlik yıllarını kapsayan Çin Kültür Devrimi süresi boyunca Cai, Devrim'in sarsıcı etkilerini derinden yaşamış, propaganda faaliyetlerine katılmış, sanat eserlerinin tahrip edilmesine tanıklık etmiştir.¹⁰⁵

Cai 20'li yaşlarına geldiğinde sinema ve sahne sanatlarına ilgi duymaya başlamıştır. 1980 yılında "Real Kung Fu of Shaolin" adlı bir filmde rol almıştır. Bu filmde hemen sonra Şanghay Drama Enstitüsü'nde sahne tasarımı bölümüne kaydolmuştur. Cai'nin estetik görüşü eğitim yıllarında şekillenmeye başlamıştır. Bu eğitim ona mekân kurgusu hakkında geniş bilgi birikimi ve mekânsal düzenlemeler için yüksek bir algı sağlamıştır.¹⁰⁶ 1985 yılında Şanghay Drama Enstitüsü'ndeki eğitimini tamamladıktan sonra, Japonya'ya yerleşmiştir. Baruta olan ilgisini tuval ile birleştirerek eserlerinin ölçeğini ve biçimini geliştirmeye devam etmiştir. Bu süreçte barut tozu kullanarak birçok çizim gerçekleştirmiştir. Çalışmalarının çoğunun, özellikle barut çizimlerinin, Mao'nun "hiçbir şeyi yok etme, hiçbir şey yaratma" ilkesini güçlü bir şekilde yansıtan Maoist ve Sosyalist kavramlardan esinlendiği söylenebilir.¹⁰⁷

¹⁰²Daniel, Leese. (2021). Çin Kültür Devrimi 1966-1976. (Çev: İclal Cankorel), İstanbul: Runik Kitap. S.108

¹⁰³ Kathleen, Kuiper. (2009) . "CaiGuo-Qiang". BritannicaBook of TheYear 2009. C.I. Chicago: Encyclopedia BritannicaInc. S: 72

¹⁰⁴ <https://www.britannica.com/biography/Cai-Guo-Qiang> (Erişim Tarihi: 19.12.2021) a.g.e

¹⁰⁵ Fiona, Bradley. (2005). Cai Guo Qiang: Life Beneath The Shadow. New York: The Fruitmarket Gallery. S.67

¹⁰⁶ Friis-Hansen, Dana; Zaya, Octavio; Serizawa, Takashi (2002). Cai Guo-Qiang. S:11

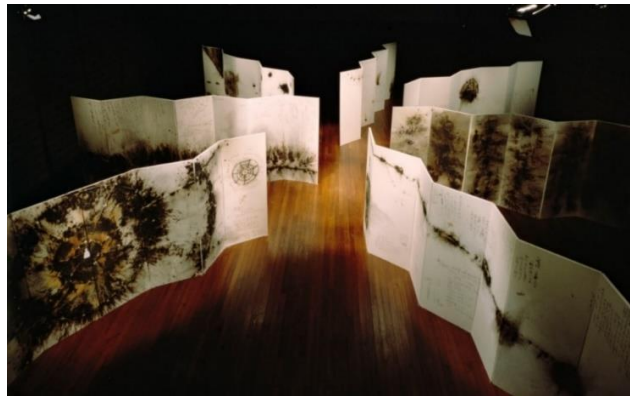
¹⁰⁷ <https://www.christies.com/features/Gunpowder-Art-Cai-Guo-Qiang-6115-1.aspx> (Erişim Tarihi: 19.12.2021)

İlk gösterilerini 1987'de Tokyo'da sergilemeye başlayan Cai, çağdaş sanatta doğu felsefesini ve çağdaş sosyal meseleleri kavramsal bir temel olarak kullanan, genellikle mekâna özgü sanat eserleri üretmektedir. Geleneksel kültürün etkilerini kullanarak izleyiciler ile yaşadıkları dünya arasında bir iletişim kurmaktadır. Bunu yaparken alışılmışın dışında bir ifade biçimi seçmesinin yanı sıra kendi çağdaş yorumunu, geçmişinden taşıdığı malzeme ve imgeler ile buluşturmaktadır.

2.4.2.1. Barut Çalışmaları

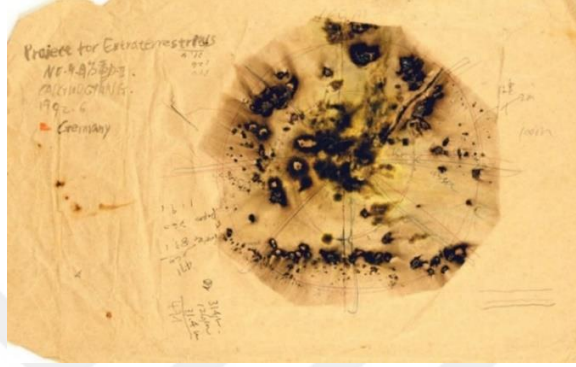
Cai Guo Qiang 1990 yıllarında barutla kağıt üzerinde pek çok resim yapmıştır. Barutu sanat yapıtının bir malzemesi ve yaratım aracı haline getiren sanatçı, çeşitli projeler üreterek eserler ortaya koymuştur. Eserlerini tek bir isimle birer birer sergilemeyen sanatçı, Kiefer' e benzer bir yaklaşımla projeler adı altında, yıllar içerisinde birbirleriyle iletişime giren, benzer başlıklarda toplanan ve farklı görünümler yakalayan işler yapmıştır. Sanatçı bu anlayış ile barutu, kağıt üzerinde, mekan içerisindeki yerleşimlerinde ve arazi üzerinde kullandığı eserler ortaya çıkartmıştır.

Cai eserlerini üretirken çoğunlukta projeler kapsamında çalışan bir sanatçıdır. İsimlendirdiği sergi ya da proje kapsamında eserlerini üretirken yüzey uygulamaları, eskiz çalışmaları ve arazi patlamaları gibi yöntemler kullanmaktadır. İsimlendirdiği belirli bir proje kapsamında, farklı isimler ve farklı ifade biçimleri ile çeşitli eserler üretmektedir.



Görsel 2.56Cai Guo-Qiang 'İlkel Ateş Topu Projeler İçin Projeler' (Primeval Fireball The Project for Project), 1991

Cai'nin 'İlkel Ateş Topu, Projeler için Projeler' isimli sergilemesi onun eserlerine yaklaşımını ve sergileyiş biçimlerinin daha iyi anlaşılmasını sağlar (Görsel 2.56). Sanatçının bu sergilemesinde, 7 adet barut çizimi galeri alanında sergilenmektedir. Cai'nin 7 barut çizimi 'Dünya Dışı Projesi' (Project for Extraterrestrials) olarak adlandırdığı projesinin parçalarıdır. Sanatçı bu çizimlerinde, düz bir zemin yerine kıvrımlı kağıt paneller üzerine, barut ve mürekkep ile çizimler oluşturmuştur.¹⁰⁸



Görsel 2.57 Cai Guo-Qiang 'Dünya Dışı Projesi 9: Fetüs Hareketi 2 için Çizimler' (Drawing for the Fetus Movement II; Project for Extraterrestrials No.9) 26,5x42 cm, kağıt üzerine barut, mürekkep ve kalem, 1992

Sanatçı büyük panellerini üretmeden önce çalışmaların ön denemelerini yaptığı eskiz eserler yapmıştır ¹⁰⁹(Görsel 2.57). Bu eskizler kapsamında sanatçı yine barut kullanarak kağıt üzerinde ne gibi görünüşler yakalayacağını deneyimlemiştir. Cai'nin bu eseri ile Yves Klein'in denemeleri arasında benzerlik görülebilir. Klein yüzeye uygulayacağı mavi süngerlerini, eskiz ve modeller ile önceden denerken, Cai de aynı yaklaşımı projelerinde uygulamıştır. Sanatçının 'Dünya Dışı' kapsamında arazi üzerinde yaptığı çalışma bunu örnekler niteliktedir.

¹⁰⁸ <https://caiguoqiang.com/projects/projects-2000/fondation-cartier/> (Erişim Tarihi: 17.12.2021)

¹⁰⁹ Meredith L. Skaggs, (2012) . "Fluidity and Transformation: Positioning the Art of Cai Guo-Qiang" . Doktora Tezi. Ohio: College of Fine Arts of Ohio University. S: 18



Görsel 2.58 Cai Guo-Qiang 'Dünya Dışı Projesi 9: Fetüs Hareketi 2' (Fetus Movement II Project for Extraterrestrials No.9), 15.000m²'lik alan üzerine barut ve patlayıcılar, 1992

Cai eskiz ve panel çalışmalarının ardından aynı proje kapsamında 90 kilo barut ile 15.000 metrekarelik bir alan üzerinde açık arazide patlama gerçekleştirmiştir ¹¹⁰(Görsel 2.58). Bu çalışma kapsamında Cai katlanan panellerindeki dairesel formları bu kez arazi üzerine kazımıştır. Sanatçı arazinin yakınında bulunan su kaynağını, eserinin bir parçası haline getirmiştir. Su, patlamaların ardından buharlaşmıştır. Cai suyu bir element olarak kullanışıyla Fengshui ile de bağlantı kurmuştur. Cai'nin barut ile ürettiği işleri barutu uygulayış ve sergileyişi açısından eseri ile izleyicisi arasında bağ kuran bir anlatımı gösterir. İzleyici bu noktada, kağıt üzerinde barut iziyle oluşan, ve bir patlamayı andıran görünümün ardından, arazi üzerinde gerçek bir patlamanın hissini de deneyimler.

2.4.2.2. 'Dünyaya Geri Düşmek' (Falling Back to Earth)

Cai Guo-Qiang Japonya'dan New York'a taşındıktan sonra gerçek boyutlu hayvanları kullanarak 'Dünyaya Geri Düşmek' isimli seri bir dizi eser üretmiştir. 'Miras' isimli çalışması bu eserlerden biridir (Görsel 2.59). Çalışmada sanatçı, bir su

¹¹⁰ Alistair, Hicks. (2015) . Küresel Sanat Pusulası – 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler. (Çev: Süreyya Evren) , İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. S:97- 98

birikintisinin önünde kum üzerinde yer alan 99 adet gerçek boyutlu hayvanı kafaları öne eğik su içerlerken sergilemiştir.¹¹¹



Görsel 2.59 Cai Guo-Qiang 'Miras', Queensland Art Gallery, 2013

Cai, Bloomberg Quicktake'in kendisi ile ilgili söyleşisinde sanatçının bir çatışma aradığından bir projenin anahtarının çatışma olduğundan bahsetmektedir. Fakat yakaladığı manzaranın çok güzel olmasından ötürü bu çatışmayı bulamadığını söylemektedir. Bu sebeple doğanın bıraktığı son vaha olarak tanımladığı 'Miras'ı üretmiştir. Eserde kuzu gibi sakin hayvanların, aslan ve kaplan gibi yırtıcılarla bir arada olması üzerinden bir anlatım sunmaktadır. Sanatçının bu yaklaşımı, belirli imgeler üzerinden dolaylı bir anlatım tercih ettiğini gösterir.¹¹²

Bu eserde doku, kağıt ya da yüzeyde yer alan bir doku değildir. Sanatçı gerçekçi hayvan replikaları, su ve kum ile doğanın bir parçasını, gerçek dokuyu galerinin merkezine taşımıştır. İzleyicinin hayvanların arasında gezebilmesi, görsel ve dokusal hafızalarıyla kullanılan malzemelerin dokusunu hissedebilmesi izleyici ile olan iletişimini kuvvetlendirir. Sanatçının benzer yaklaşımı aynı sergide yer alan daha önce yaptığı 'Doğrudan' isimli eserinde de görülmektedir. (Görsel 2.60)

¹¹¹<https://caiguoqiang.com/projects/project-2013/falling-back-to-earth/> (Erişim Tarihi:18.12.2021)

¹¹²<https://www.youtube.com/watch?v=DepIRbT6JDc> (Erişim Tarihi:18.12.2021)



Görsel 2.60 Cai Guo-Qiang 'Doğrudan' (Head On), Berlin, 2006

Cai bu eserinde de 99 adet kurt repkilasına yer vermiştir. Kurt sürüsü camdan bir duvara çarpar görünümde sergilenmiştir. Cam duvara çarpan kurtlar sonradan sıranın başına dönerek aynı hareketi dairesel olarak tekrar eden bir şekilde gösterilmiştir. Sanatçı görünmez duvarların yıkılması en zor duvarlar olduğundan bahsederek Berlin tarihi ve insanlık tarihinin tekrar eden hatalarına vurgu yapar. Yüzey olarak bakıldığında eser oldukça gerçek ve figüratiftir. Fakat sanatçı izleyiciye, seçtiği imgeleri birbirleriyle etkileşimleri üzerinden daha soyut ve manevi bir anlatım iletmek istemiştir.¹¹³ Sanatçının bu eseri, 'Miras' de kullandığı gerçek dokunun temellerini 'Doğrudan' da attığını gösterir.

2.4.2.3. 'Gökyüzü Merdiveni' (SkyLadder)

Cai'nin sanatsal sürecindeki yaklaşımı ve 'Gökyüzü Merdiveni' (SkyLadder) isimli eseri onun yüzey ve ifade biçimleri açısından tamamen özgürleştiğini gösterir. Sanatçı bu eserinde, barut ve helyum balonlar ile gökyüzüne bir merdiven oluşturmuştur. Sanatçının bu eser kapsamındaki ilk iki girişimi, birinde hava muhalefeti, diğerinde 11 Eylül saldırıları sonrası oluşan güvenlik tedbirleri sebebiyle iptal

¹¹³<https://www.youtube.com/watch?v=5rJcem92ns0> (Erişim Tarihi:18.12.2021) Cai Quo-Giang: I want to believe- Head On, 2006, Cai Guo-Qiang ile Söyleyişi, Gugenheim Müzesi Bilbao

edilmiştir. Sanatçı bu sebeple en sonunda, ‘Gökyüzü Merdiveni’ isimli eserini kendi doğduğu köy Quanzhou ’da gerçekleştirmiştir.¹¹⁴(Görsel 2.61).



Görsel 2.61Cai Guo-Qiang, 'Gökyüzü Merdiveni' (SkyLadder) , 2015

Bu çalışma da sanatçı artık yüzey üzerinde bir barut ve doku görünümü yaratmak yerine, gökyüzünü kendisine yüzey ve mekan belirlemiş ve temel malzemesi olan barut ile bir eser üretmiştir. Bu noktada doku, tuvalde karşımıza çıkan bir doku görünümünden farklı hale gelmiştir. ‘Gökyüzü Merdiveni’ eserinde doku doku tanımlamasında geçtiği şekliyle, göz aracılığıyla dokusal hafıza üzerinden izleyici ile iletişim kurar şekilde kullanılmıştır. Bu sebeple Cai’nin işinde yüzey gökyüzü, doku onun barutla oluşturduğu imge halini almıştır. Malzemesini ve dokusunu kendisinin seçtiği işleri ile, mekan ilişkileri kullanan sanatçı, çağdaş sanatta malzeme, doku ve ifade anlamında tanımlamaların dışına çıkan tavrını göstermektedir.

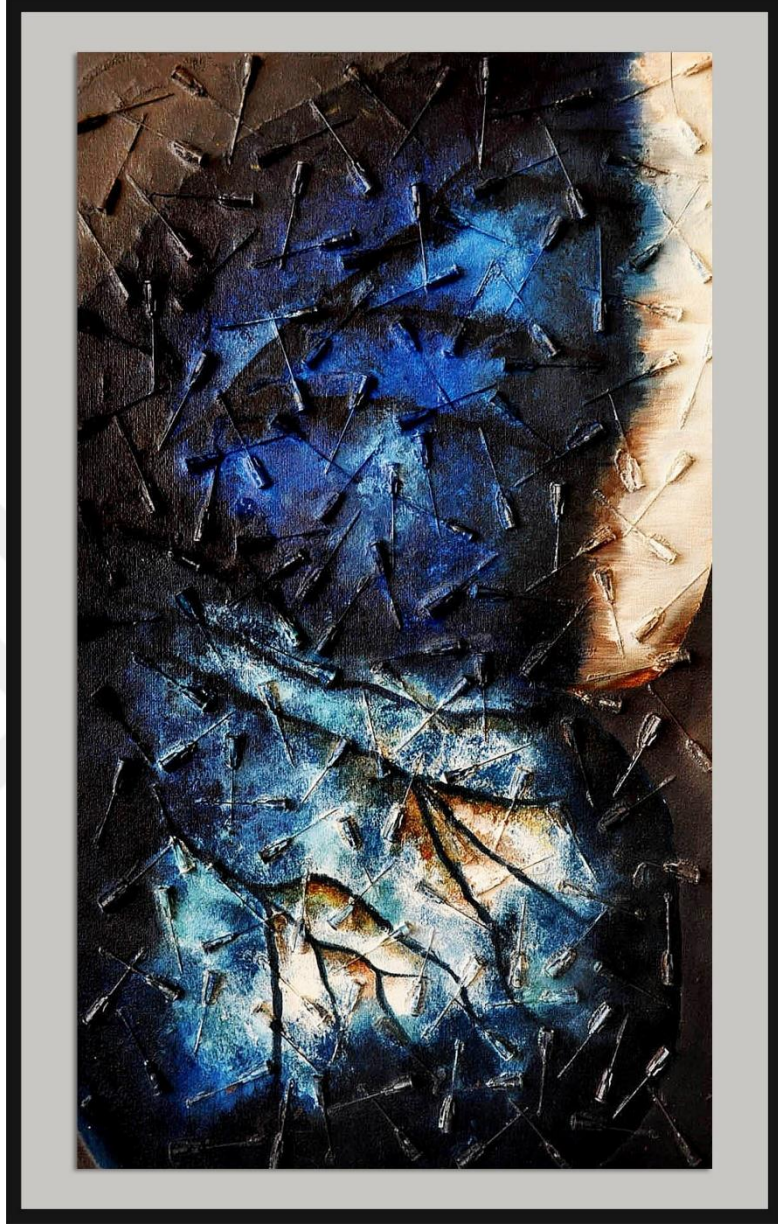
¹¹⁴<https://www.theguardian.com/film/2016/jan/22/kevin-macdonald-documentary-sky-ladder-the-art-of-cai-guo-qiang-review-> (Erişim Tarihi: 26.12.2021)

3. SANATTA MALZEMEYLE İFADE VE DOKU ÜZERİNE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Sanat ve sanat eseri, izleyicisi ile iletişim halinde olmasıyla sanatçının kendi dünyasını içerisinde bulunduğu dünya ile bağlamasını sağlar. Hangi disiplinde eser üretirse üretsin sanatçı, ürettiği eser ile hem içerisinde bulunduğu toplumu etkiler, hem de kültürel olarak ondan etkilenir. Sanatçının ve eserin bu etkileşimi, beraberinde eser üretimindeki malzeme sorgusunu da getirir. Özellikle çağdaş sanatta sanatçının eserini üretirken kullandığı malzeme, onun ifade ediş biçimi haline dönüşür. Dış dünyadan aldığı birikimler ve kendi öğrenimleri, sanatçının eserini üretirken seçtiği malzemeyi ve ifade ediş biçimini sorguladır. Bu sorgulama sonucunda sanatçılar, eserlerini üretirken farklı malzeme ve teknik kullanımlarına gidebilirler. Bu farklılık, sanatçıların çok daha özgür ve özgün bir ifade ediş biçimi kazanmalarını sağlamaktadır. Sanatçılar kendi geçmişleri ve hayatlarındaki olayların etkisiyle, içinde bulundukları kültüre ve topluma bir eleştiri getirebilme amacıyla bu özgürlüğü kullanabilmektedirler. Artık iki boyutlu yüzeyde boya ile bir algı oluşturma sanatının ötesinde sanatçılar, kendi seçtikleri malzeme veya dokularla yüzeyden kopan, geleneksel kuralcılıktan uzaklaşan bir tutum sergilemektedirler.

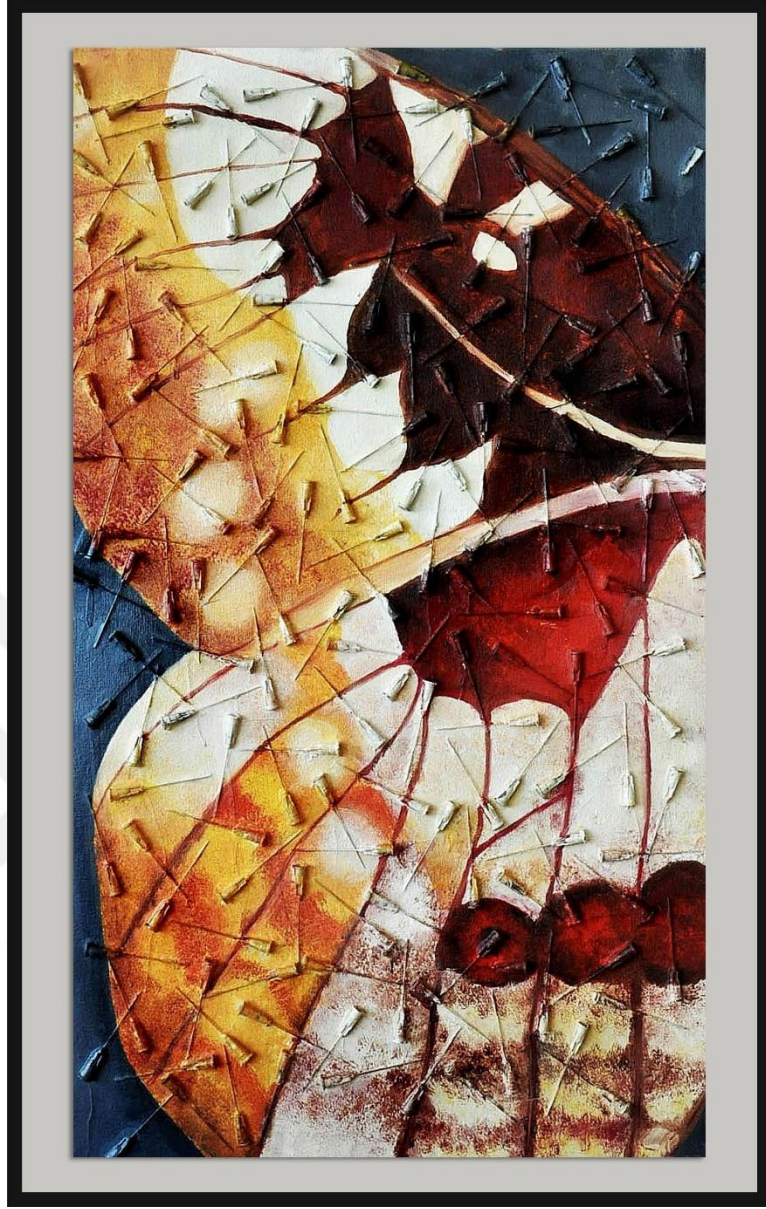
Bu çerçevede Damla Ezgi Uğrul, eserlerini üretirken girdiği doku arayışları ile farklı görünümler yakalamayı amaçlamaktadır. Eserlerinde kendi geçmişi ve içerisinde bulunduğu toplumun sanat beğenileri ile ilişki kurmanın yanı sıra antik çağ estetiği güzellik ve beğeni gibi ifadeler üzerine de bağlantılar kurmaktadır. Çalışmalarında yaşam, zaman ve bunların bireyler üzerindeki etkilerine yoğunlaşan Damla Ezgi Uğrul, bu yaşanmışlıkların geride bıraktığı izler üzerine çalışmaktadır. Çağımız toplumunda hızla akıp giden zamanın geride bıraktığı izlerin insanlar üzerindeki kalıcı etkileri üzerine yoğunlaşan sanatçı, bunları deneyimleyen insanların duygularını, kendi duygu ve edinimleriyle birleştirerek sanatına aktarmayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşım şekli ile kaybetmenin ve zamanın insanlar üzerinde bıraktığı izleri dokular üzerinden işlemekte ve bunları kendi imgeleriyle birleştirmektedir.

3.1. Needle ve Soul (İğne ve Ruh)



Görsel 3.1 Damla Ezgi Uğrul, 'Needle' (İğne), 35x60cm, Tuval üzerine enjektör iğneleri ve yağlıboya

Damla Ezgi Uğrul bu yaklaşım şekli ile malzeme kullanımını kendi geçmişiyle ilişkilendirdiği iğneleri yüzey üzerine yapıştırarak kullandığı 'Needle' (İğne) isimli eserlerini üretmiştir (Görsel 3.1). İki resimden oluşan 'Needle' (İğne) tuval üzerine yapıştırılan enjektör iğneleri ve yağlı boya ile yapılmıştır. Sanatçı hemşire olan annesinin ve kanserden kaybettiği babası üzerinden kurduğu imgeyi yüzeyde ölüm ile ilişkilendirdiği kelebek ile bir arada ele almıştır.



Görsel 3.2 Damla Ezgi Uğrul, 'Needle' (İğne), 35x60 cm, Tuval üzerine enjektör iğneleri ve yağlıboya

'Needle' (İğne)de iğneler boya ile yapılmak yerine, yüzey üzerine direkt nesne olarak yapıştırılacak bir doku görünümünü yakalanmaya çalışılmıştır (Görsel 3.2). Bu yaklaşım şekli, sanatçının nesnenin ve oluşan dokunun üç boyut etkisi ile izleyicinin dokusal hafızası üzerinden bir iletişim kurmasını sağlar. 'Needle' (İğne)de genellikle iyi çağrışımlarla akılda yer eden kelebek imgesi, kullanılan iğneler ile farklı bir duygu çağrışımı yapar. Eserin iki parçadan oluşması, birinde soğuk diğerinde ise sıcak renklerin ağırlıklı olarak kullanılması ile denge unsuru sağlamanın yanı sıra, yaşam döngüsü çağrışımına vurgu yapılmaya çalışılmıştır.



Görsel 3.3 Damla Ezgi Uğrul, 'Soul' (Ruh), 50x50 cm, Mdf üzerine karışık teknik

Damla Ezgi Uğrul, ilerleyen süreçte kelebek imgesi üzerinden çeşitli doku denemeleri yaptığı eserler üretmiştir. 'Soul' (Ruh) olarak isimlendirdiği çalışmalarında, mdf üzerinde talaş, çimento, alçı, reçine, eritilmiş şeker gibi çeşitli malzemeleri bir arada kullanmıştır (Görsel 3.3). Geçmişin insan üzerinde bıraktığı izleri doku ile yaratma çabası içerisinde, icat edilmiş doku kapsamına giren doku görünümlerini eserlerinde kullanmaya başlamıştır. Bu görünüm, ilerleyen süreçte otoportreleri ile birleştirdiği farklı tekniklerin ön adımı niteliği taşımaktadır.

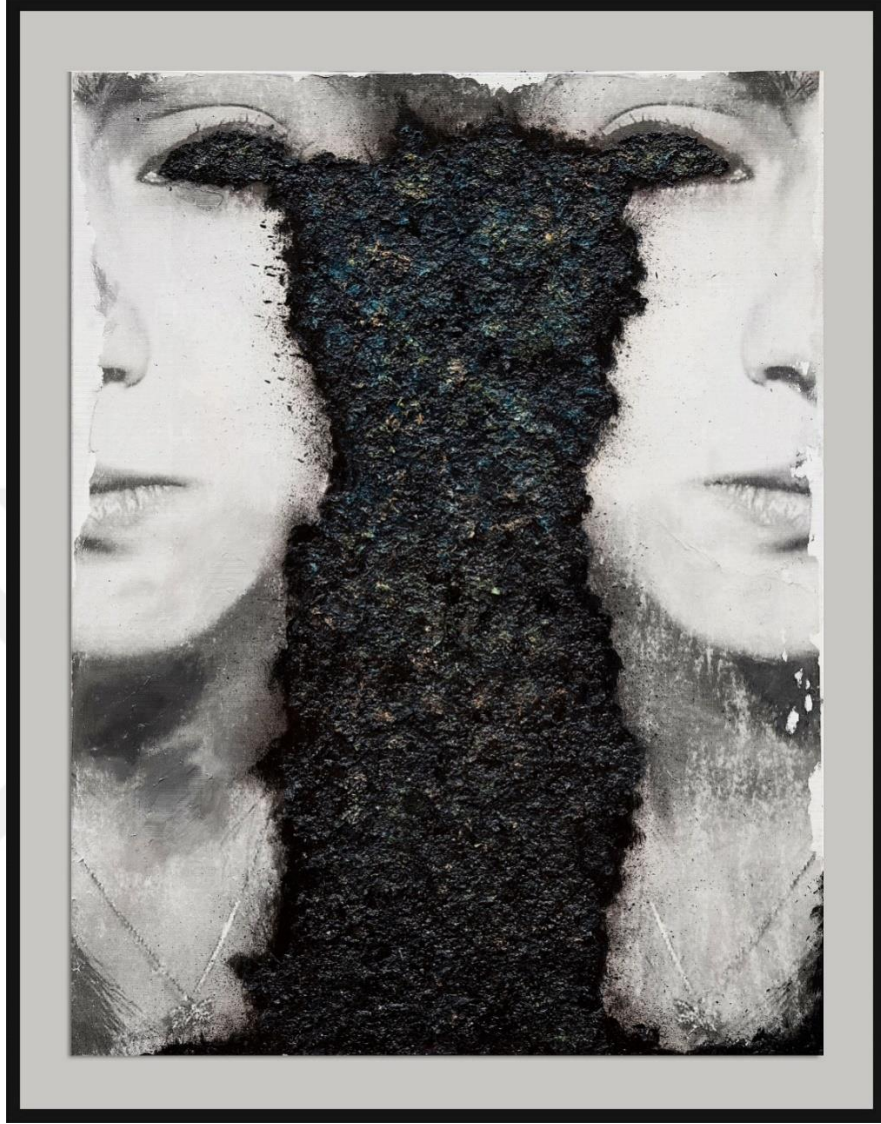


Görsel 3.4 Damla Ezgi Uğrul, 'Soul'(Ruh), 50x50 cm, Mdf üzerine karışık teknik

'Soul'(Ruh) ile sanatçı, 'Needle' (İğne) de iğnelerle ve dokusal hafıza ile yaratmaya çalıştığı çağrışımı, saf doku kullanımı ile yakalamaya çalışmıştır (Görsel 3.4). İzleyicinin dikkati, yüzey üzerinde oluşan üç boyutlu görünüm ile, kelebek imgesinin ötesinde bir anlatım üzerinden dokuya çekilmektedir. Doku yoğunlukla kelebek kanadı imgesinin üzerinde kullanılsa da, dokunun yüzeyin kalanında bıraktığı doğal izler kompozisyonu desteklemesi adına olduğu gibi bırakılmıştır. Kırmızı ve mavi iki eserde ayrı ayrı ele alınmış, açık koyu ilişkileri ve farklı tonlamalar ile yüzeydeki denge sağlanmaya çalışılmıştır.

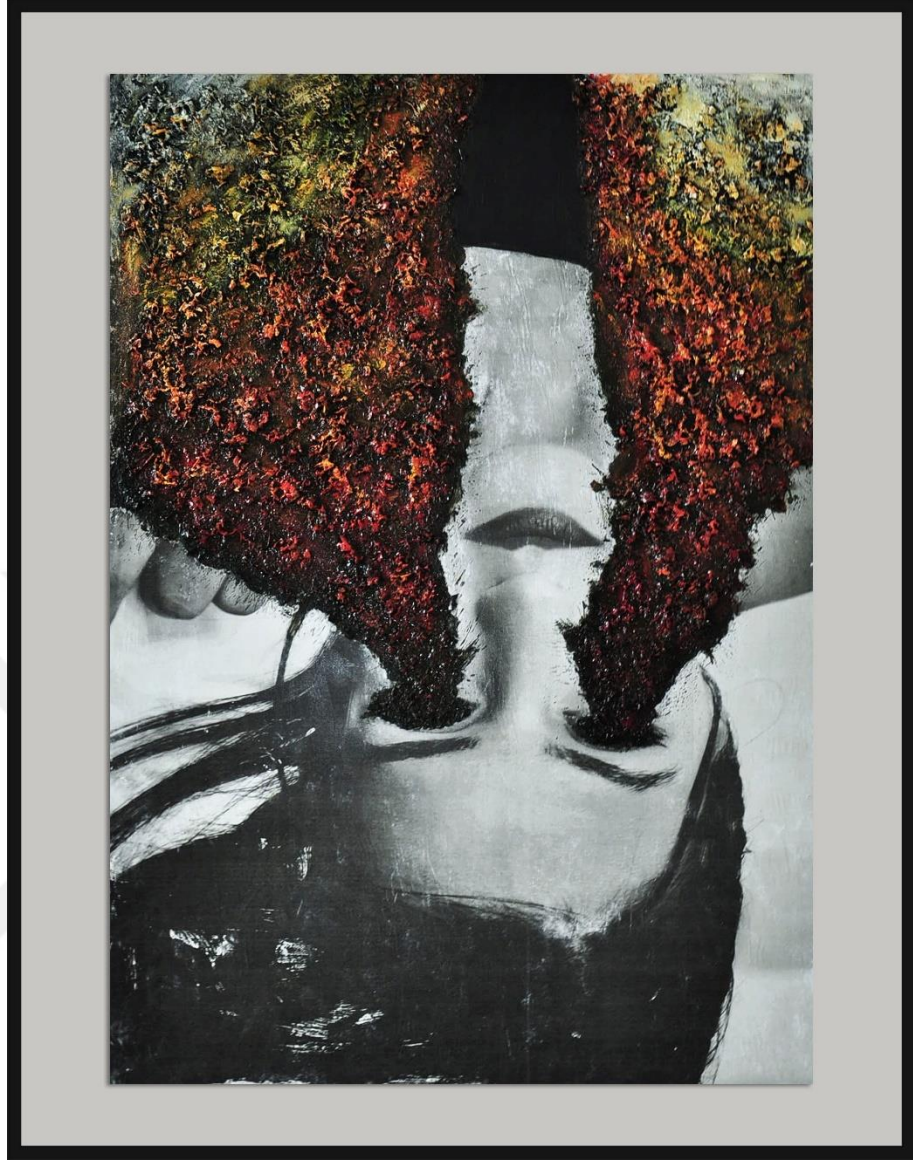
Damla Ezgi Uğrul, dokuya dair bu denemelerinin ardından, özellikle otoportreleri ve farklı teknikleri bir arada kullandığı 'Fevt' serisine başlamıştır.

3.2. Fevt Serisi



Görsel 3.5 Damla Ezgi Uğrul, Fevt Serisi 'Reflection' (Yansıma) 60x80 cm, Tuval üzerine karışık teknik

Doku görünümlerini yüzey üzerinde deneyimleyen sanatçı, Fevt serisi kapsamında ürettiği 'Reflection' (Yansıma) eserinde, fotoğrafçının çektiği kendi portresini yüzey üzerinde yine kendi üretimi olan dokuyla birlikte kullanmıştır (Görsel 3.5). Bu bağlamda resim ve fotoğraf olmak üzere iki ifade ediş biçimi ve iki sanatçı arasında ilişki kurmakta amaçlanmıştır. Kullandığı dokuları acı, yaşanmışlık ve bunların geride bıraktığı izler ile ilişkilendiren sanatçı, dokularını özellikle göz imgesi üzerinden yerleştirerek ifadeyi güçlendirmiştir. Birbirlerine bakan aynı iki figür, sanatçının kendi sanat anlayışına ve ifade biçimine getirdiği bakış niteliğindedir.



Görsel 3.6 Damla Ezgi Uğrul, *Fevt Serisi*, 'Opposite' (Zıt), 70x100cm, Mdf üzerine karışık teknik

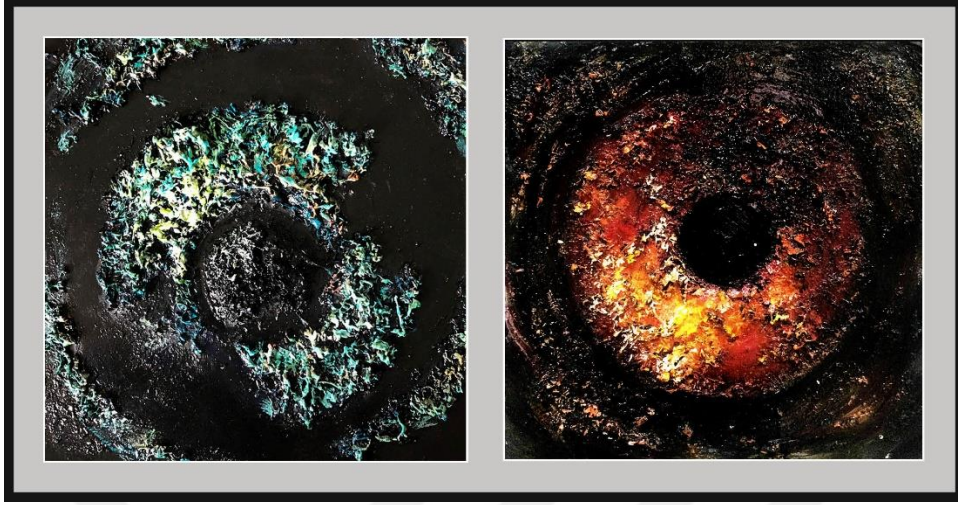
Fevt serisinin bir diğer çalışması olan 'Opposite' (Zıt) da sanatçının otoportresi fotoğraf ve dokuyla birlikte kullanılmıştır (Görsel 3.6) Figür, geleneksel bir yaklaşımın aksine yüzeyde ters bir biçimde izleyicisine bakmaktadır. Bu yerleştirme şekliyle sanatçı, kalıplaşmış sergileme biçimlerine bir eleştiri getirmiştir. Bir ressam otoportresini boya ile mi yapmalıdır ya da figür yüzey üzerinde düz bir şekilde mi gösterilmelidir gibi sorulara cevap niteliği taşıyan eser, canlı kırmızı ve sarı renkleriyle birlikte bu keskin soruları desteklemektedir.



Görsel 3.7 Damla Ezgi Uğrul, Fevt Serisi 'MirrorMirror on the Wall' (Ayna Ayna Söyle Bana), 100x80 cm, Mdf üzerine karışık teknik

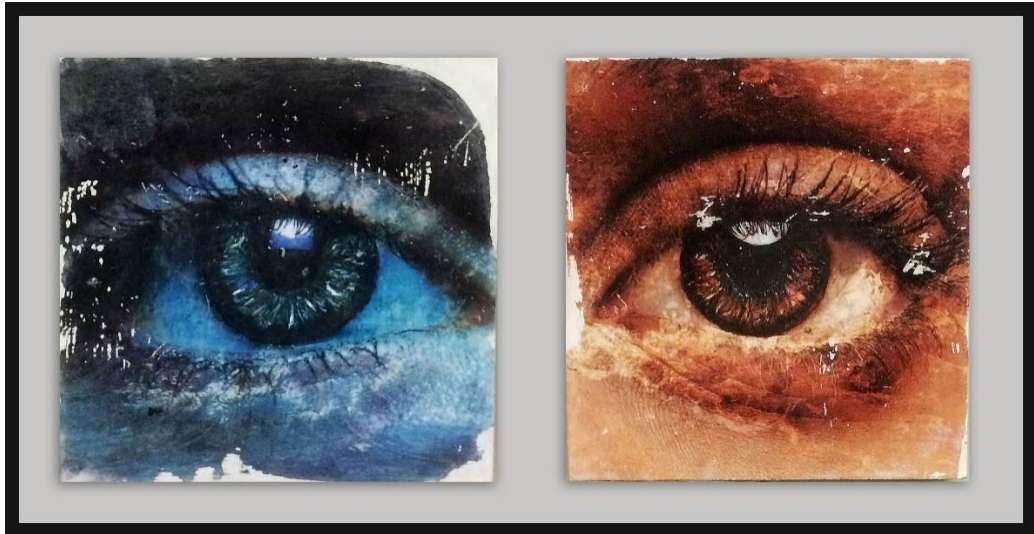
Fevt Serisinin bir diğer parçası 'MirrorMirror on the Wall' (Ayna Ayna Söyle Bana)'dır (Görsel 3.7). Bu çalışma da otoportre ikili ve birbirlerinin tersi şekilde görünmektedir. Figürlerin ele alınışı ve ellerin duruşunu dokusu ile birleştiren sanatçı, ifade biçimlerini ve farklı malzeme kullanımlarını deneyimlediği süreç ile dokusu arasında bağlantı kurmak istemiştir. Sanatçının eserine dair olan düşsel süreci, iki figür ve aralarında yer alan yoğun doku kullanımı ile kendini göstermektedir. El imgesi, eser üreten sanatçının üretim sürecinin yansıması olarak dokuyu yırtar şekilde yüzeyde sembolize edilmiştir. Aynı zamanda figürlerin vektörel bir şekilde ele alınışı, sanatçının dijital ifade biçimlerine olan ilgisine bağlantı kurmanın yanı sıra, dokuyu yüzeyde dengeler nitelik taşımaktadır. Doku sanatçının 'Fevt' serisinde yüzeyde oluşturduğu bir katman olmanın ötesinde, ifadesini destekler bir şekilde ele alınmıştır.

3.3. Orb (Küre)

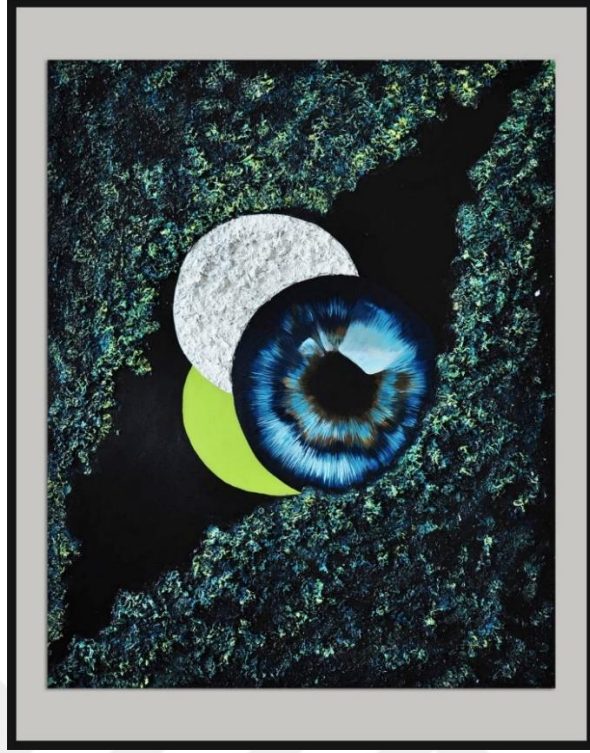


Görsel 3.8Damla Ezgi Uğrul, 'Orb' (Küre) Serisi, 50x50cm, Mdf Üzerine karışık teknik

'Orb' (Küre) serisi, sanatçının dokuyu daha soyut olarak ele almayı deneyimlediği sürecin sonucunda ortaya çıkan eserlerdir (Görsel 3.8) (Görsel 3.9). Sanatçı dokuyu kendine özgü olarak farklı denemelerde kullanarak icat edilmiş doku kapsamında eserler üretmiştir. Göz imgesini, kullandığı dokular ile oluşturmaya çalışan sanatçı, bu yaklaşım şekli ile çeşitli soyut eserler üretmiştir. Göz imgesi sanatçının eserlerinde sık sık karşılaşılan imgelerden biridir. Sanatçı göz imgesini 'Soul' (Ruh) eserlerindeki kelebeklerde olduğu gibi ikilikler şeklinde ele almıştır. Gözün izleyiciye bakar halini kendi dokusu ile birleştirerek dışavurumcu bir anlayış sergilemiştir.



Görsel 3.9Damla Ezgi Uğrul, 'Orb' (Küre) Serisi, 50x50 cm, Mdf üzerine karışık teknik



Görsel 3.10 Damla Ezgi Uğrul, 'Orb' (Küre), 80x100 cm, Mdf üzerine karışık teknik

Damla Ezgi Uğrul'un 'Orb' (Küre) eseri, doku ve soyut denemelerinin sonucunda ortaya çıkmış bir eserdir (Görsel 3.10) Resmin sol üst ve sağ alt kısımlarından başlayıp ortadaki boş alanla tamamlanan doku, üç boyutlu bir etki olmanın ötesinde bir anlatım şekline, bir ifade biçimine dönüşmüş gibidir. Dokunun kendi yapısı ile oluşan pütürlü ve rahatsız edici etki siyah zemin üzerinde kullanılan renk etkileri ile başka bir imgeleme şekline dönüşmüştür. Bu düz ve siyah arka plan içerisinde yer alan göz yapısı ve dairesel formlar noktanın farklı bir ele alınış biçimidir. Resimde dokudan sonra en çok dikkat çeken ikinci şey olan göz yapısı geometrik formların yanında kullanılarak birlikte bir anlam kazanmalarının yanı sıra resimde dengeyi sağlamak içinde kullanılmışlardır. Özellikle gözün işlenişinde kullanılan çizgiler resimde dikkati organik bir yapı olan dokudan alıp merkeze toplamak adına önemlidir. Bu çizgiler ve ele alış biçimi ile sanatçı dairesel formun içerisinde duyusal bir anlam yakalamaya amaçlamıştır. Eserde yer alan formlar ve dokular, eksileri ve artılarıyla birlikte sanatçı tarafından kasti bir şekilde ele alınıp izleyicide farklı bir etki yaratmak adına kullanılmıştır.

3.4. Didyma (İkizler)



Görsel 3.11 Damla Ezgi Uğrul, 'Didyma' (İkizler), 120x110 cm, Tuval üzerine karışık teknik

Damla Ezgi Uğrul son dönem çalışmalarında özellikle antik Yunanda yer alan imgeleri dokuları ile birleştirdiği bir dizi iş üretmiştir. Bu eserlerden ilki 'Didyma' (İkizler)'dir (Görsel 3.11). Yunanca ikizler anlamına gelen 'Didyma'da Yunan Mitolojisinden ikiz kardeşler olan Apollon ve Artemis dairesel bir şekilde iç içe görünümde ele alınmıştır. Kullanılan kırmızı doku ile Yunan mitolojisinde Artemis'in güneşle olan bağlantısına, mavi dokuyla da Apollon'un ay ile olan bağlantısına vurgu yapılmıştır. İki kardeşin zıtlıkları ve benzerlikleri, yüzey üzerinde dokunun kullanım şekli ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Boya ile bir güneş ve ay imgesi oluşturmak yerine, farklı malzeme kullanımı ile bu görünüm dokuyla oluşturulmuştur.

3.5. New LookForWomen of Antique Age (Antik Çağ Kadınına Yeni Bir Bakış)



Görsel 3.12 Damla Ezgi Uğrul, 'New LookforWomen of Antique Age' (Antik Çağ Kadınına Yeni Bir Bakış), 110x120 cm, Tuval üzerine karışık teknik

‘Antik Çağ Kadınına Yeni Bir Bakış’ olarak Türkçeye çevrilen bu eserde sanatçı Yunan bir kadın figürünü kendi imge ve dokularıyla birleştirmiştir (Görsel 3.12). Eserde antik çağ kadınına çağdaş bir bakış getirmek amacıyla, sanatçının kendi dokuları ve geometrik formlar kullanılmıştır. Sanatçının iki tarafta ayrı ayrı dairesel formlarla kullandığı doku, yüzeyde dengeyi desteklemenin yanı sıra, yalın ve renksiz kullanımı üzerinden antik çağın kadın ve güzellik algısının günümüzdeki görünümüne bir yorum getirmiştir. Figürün orta bölümünde yer alan yukarı bakan üçgenin eril sembolü ifade etmesi, erkek egemen toplumun kadın, güzellik ve estetik düşüncelerine getirdiği yorumu simgelemektedir.

3.6. Golden Apple (Altın Elma)



Görsel 3.13 Damla Ezgi Uğrul, 'Golden Apple' (Altın Elma), 140x110 cm, Tuval üzerine karışık teknik

'Golden Apple' isimli eserde Damla Ezgi Uğrul sanatın içerisinde olan bireylerin, sanat yapıtı üretirken yaşadıkları süreci, antik yunandan beri süregelen güzellik anlayışı ile ilişkilendirmiştir (Görsel 3.13). Sanatçılar tarihsel süreç içerisinde geçmişte yer alan imgeleri mi kullanmaktadırlar, bu imgelerden uzaklaşmaya mı çalışmaktalar yoksa bu imgeleri kendi yaklaşım şekilleri ile birleştirerek yeni ifade biçimleri mi aramaktalar? Paris'in en güzel olana altın elmayı vereceği mitindeki gibi bu sorulara cevap arayan sanatçı, Paris ve Üç Güzeller mitinden yola çıkarak antik güzellik anlayışı üzerinde oluşturduğu dokuları ile 'Golden Apple' (Altın Elma) eserini üretmiştir. Üç güzeller, antik görünümlerinin yanı sıra, sanatçının kullandığı üç temel renk ile belirginleştirilmiştir. Resmin üst kısmında yer alan doku ve dokunun arasından görünen el imgesi, Paris'in en güzeli seçmesi gibi, sanatçının seçimini ve ifade biçimini sembolize eder şekilde kullanılmıştır. El aynı zamanda sanatçının tekrar ederek kullandığı imgelerden birini olarak sanatçının ifade biçiminin sembolize etmektedir (Görsel 3.7) (Görsel 3.12).

SONUÇ

21. Yüzyılda sanat, sanatçı ve izleyicisine dair tanımlamalar yapabilmek için geleneksel yaklaşımın dışına çıkmak gerekebilir. Modern sanat 1960'lerden sonra sanatın malzemesini postmodern bir söylemle ele alması gibi araştırmacılarında çağdaş sanatı ve sanatçıları yorumlayış şekli benzer nitelikte olabilir. Sanatta tuval resmi ve boya resmin etkisi devam etmektedir. Buna rağmen 20. Yüzyılda yaşanan değişimler sonucunda, sanata, sanat yapıtına, sanatın nesnesine, sanatın malzemesine, estetiğe ve beğeniye olan yaklaşımlar büyük ölçüde değişmiştir. Çağdaş sanatta sanatçıların eserlerine bakıldığında bu kavramlara olan yaklaşımlarını anlayabilmek ancak bu değişimler yorumlandığında mümkündür. Bu değişim ile sanatçıların eserleri arasında benzer okumalar olduğu görülmüştür.

Çağdaş sanatta, birçok sanat yapıtının malzemesinin klasik anlamda boya, fırça, kil ya da mermer olmadığı görülmüştür. Artık sanatçılar sadece boya ya da renk değil, metal, tahta, cam, kül, barut, gündelik nesneler, dondurulmuş hayvanlar gibi pek çok malzemeyi eserlerinde kullanmaktadırlar. Sanatçıların bu tercihi sonucu ortaya çıkan eserleri inceleyebilmek ancak doku ve malzemenin değişimini inceleyerek mümkündür. Sanatın nesnesinin değişiminin beraberinde dokusunun da değişimini getirdiği görülmüştür. Artık tuval resminin üzerindeki dokudan, plastik bir öge oluşunun ötesinde bahsetmek gerekir. Örneğin boyanın oluşturduğu dokunun yerini, Picasso'nun vinil üzerine yaptığı sandalye illüzyonunun dokusu almıştır. Bu durum geleneksel sanat üretim biçiminin doku ve malzeme üzerinden sorgulamasına girilmesini getirmiştir.

Sanatta sorgulamanın ve malzeme kullanımı üzerinden doku görünümünün değişiminin radikal anlamda izlenimciler ve dışavurumcular sonrası ilk Kübizmle başladığı gözlemlenmiştir. Kübizmin perspektif sorgusu ve kolajı sanat sahnesinde ön plana çıkartışı beraberinde zincirleme bir reaksiyon getirmiştir. Yüzey üzerinde yer alan kolaj ile sanatın malzemesi tek başına boya olmaktan çıkmıştır. Boya dışında bir malzemenin yüzey üzerinde kullanılması, farklı dokuların ve sanat görünümünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. İki boyutlu yüzeyden dokusu ve malzemesi ile koparak mekanla ilişkiye girmeye başlayan sanat yapıtının tanımlamaları Duchamp'ın hazır nesnesi sonrası değişmiştir. Sanatçıların Duchamp ve Dada'nın temelleri üzerinden özgürleşmeye başladıkları sonucuna varılmıştır. Değişen bu sanat ortamında kübizmden kolaja, kolajdan doku ve malzemeye, malzemedan hazır nesneye, hazır nesneden,

enstalasyona, enstalasyondan performansa ve performanstan kavramsal sanata varan süreci görmek mümkündür. Bu süreç ile hayatın kendisi, sanat izleyicisi, mekanın boşluğu-doluluğu ya da kavramsal olarak nesne, sanatın malzemesi haline gelmiştir.

Tez araştırmasında yapılan gözlemler, elde edilen bulguların değerlendirilmesi sonucunda çağdaş sanatta sanatçıların tanım ve kısıtlamalardan uzak duran yönü ve bu yönünü kendisinden önceki sanat yaklaşımlarından aldığı gözlemlenmiştir. Örneğin Anselm Kiefer'in erken dönem performanslarından olan 'İşgaller' ile Joseph Beuys'un 'Kukei/Akopee-nein Performansı' arasındaki ifade ve biçim benzerlikleri görülmektedir. İki sanatçıda ifade biçimi olarak kendi vücutlarını performans ile eser haline getirmişlerdir. Anselm Kiefer'in sonraki çalışmalarında yüzeyle olan ilişkisine geri dönmesi, Robert Rauschenberg'in yaklaşımıyla olan benzerliğini gösterir niteliktedir. Rauschenberg yastığı ve yorganı ile soyutlama yaparken, Anselm Kiefer de beton merdivenini, ya da kırılmış vazolarını yüzeyde yapıştırarak, ya da mekan ile ilişkilendirerek bir ifade biçimi benimsemiştir. Anselm Kiefer'in sanatında farklı olan, sanatçının sanat üretim süreci içerisinde yüzey malzeme ve enstalasyon arasında çeşitli işler üretmesidir. Sanatçı yüzey üzerinde boya, doku malzeme ve enstalasyon gibi bir sıralamayla eserler üretmenin ötesinde, güncel olarak bütün bu ifade biçimlerini sanat anlayışı içerisinde kendine herhangi bir kural ya da sınır koymadan kullanmaktadır. Yüzey üzerinde dokularını kullandığı eserler üretirken, aynı zamanda 'Barjac Stüdyosunda' enstalasyon eserlerini de üretmeye devam etmektedir. Benzer bir yaklaşım şekli Damien Hirst'te ve Cai Guo-Qiang'ın eserlerinde de görülmektedir.

Damien Hirst'ün erken dönem eserlerinde Kurt Schwitters'in nesne kullanımlı kolaj eserlerinden izler görülse de sanatçı ilerleyen süreçte bu ifade biçimini farklı bir şekilde yansıtmıştır. Çok daha renkli ve dokusal olarak çeşitli etkiler yaratan bir ifade biçimi benimsemiştir. Damien Hirst bu açıdan çok yönlülüğü ile ön plana çıkmaktadır. Sanatçı '8 Tava' ve 'Kutular' eserlerini üretirken, yakın tarihlerde 'İlaç Dolapları' serisini de üretmektedir. Sanatçının malzeme olarak çeşitli ifade biçimleri sergilemesi, formaldehit çalışmalarının da temelini oluşturur niteliktedir. Eserlerdeki bu çok yönlülük tıpkı Anselm Kiefer'de olduğu gibi sanatçının çeşitli malzemeleri günümüzde hala aynı anda farklı ifade biçimleri olarak kullandığını göstermektedir. Damien Hirst formaldehit ile cansız hayvanları üç boyutlu şekilde galeri ortasında sergilerken, aynı

zamanda ‘Spot Paintings’ kapsamında renkli noktalarını yüzey üzerinde uygulamaya devam etmektedir.

Bir malzeme üzerinde çeşitli ifade biçimleri ve doku görünümleri yakalama yaklaşımı, Cai Guo-Qiang’ın eserlerinde kendini göstermektedir. Tıpkı Yves Klein’ın mavi renk üzerinden doku görünümleri ile çok çeşitli ifade biçimleri benimsemesi gibi Cai Guo-Qiang da barut üzerinden çeşitli performanslar ve yüzey uygulamaları ile eserler üretmektedir. Sanatçı barut haricinde, hayvan replikaları ya da nesneler ile ürettiği enstalasyonlar ile kavramsal yaklaşımlar da sergilemektedir. Sanatçıların yaklaşımları, çağdaş sanatta malzeme ve ifade biçimlerinin çeşitliliğini ve özgürlüğünü gösterir niteliktedir.

Sanata ve malzemesine dair tanımlamalardaki keskinliğin ortadan kalkması günümüz sanatçısının çok daha özgür bir yaklaşım sergilemesini sağlamıştır. Robert Rauschenberg’in yorgandan yaptığı tuvaline yastığını neden yapıştırdığını ve bu yaklaşımın getirilerini sorgulamadan Anselm Kiefer’in tuvaline yerleştirdiği beton merdiveni anlamak mümkün değildir. Yves Klein dokuyla ve ateşle resimler yapmasaydı, Cai Guo Qiang’ın barutla yaptığı eserlerinden bahsetmek ya da Joseph Beuys ölü bir tavşanı sanat yapıtının parçası haline getirmeseydi Damien Hirst’ün köpekbalığını galerinin ortasında görmek mümkün olmazdı.

Doku ve malzeme kullanımındaki değişimlere sebep olan sanatçılar ile sanatın görünümünü ve ifade biçimlerini değiştiren sanatçılar arasında benzer yaklaşımlar bulunmuştur. Sanatçılar ve eserlerine dair yapılan incelemeler sonucunda bu benzerliklerin hem plastik hemde kavramsal olduğu sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda sanatçıların çağdaş sanatta artık tuval resminin ve heykelin ötesine geçen, tanımlamalardan ve sınırlardan uzak duran, düşüncüyü, kavram ve hayatın kendisini sanatının merkezine koyduğu işler ürettiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Alistair, Hicks. (2015) . Küresel Sanat Pusulası – 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler. (Çev: Süreyya Evren) , İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antmen, A. (2013). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul. Sel Yayıncılık.
- Atalayer, F. (1994). “Temel Sanat Öğeleri”. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları; No:769, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları; No:5.
- Ataseven, O. (2016). “Heykelin Çevresel Serüveni”. Güzel sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi. Haziran’16 Cilt:9 Sayı:17
- BayçuSalin (2018) “Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine Eğlenceye Dönüşen Sanat Pratiği, Resim” Sanat ve Tasarım Dergisi, (22)
- Berk, N. (1972) ‘Resim Bilgisi’, İstanbul: Varlık Yayınları
- Bozkurt, N. (2012) ‘Sanat ve Estetik Kuramları’ Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Bulduklu E., Bulduklu D., (2020) ‘Eleştirel bir İletişim Biçimi Olarak Soyut Resim Sanatı ve Mimaride Kullanımı: WassilyKandisky Örneği’, Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi, C:2 Sayı:2
- Cumming, R. (2006) ‘Görsel Rehberleri, Sanat’ İstanbul: İnkılap Kitabevi, S:32
- Daniel, Leese. (2021). Çin Kültür Devrimi 1966-1976. (Çev: İclal Cankorel), İstanbul: Runik Kitap
- Dunstan, B. (1976) ‘Paintings Methods of the Impressionists’ Watson-Guptill
- Erden, O. (2016) ‘Modern Sanatın Kısa Tarihi’ İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Erim, Ö. ‘Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Tekstil’ İdil Dergisi, 2019 Sayı:8
- Farthing, S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. (Çev. G. Aldoğan, F. C. Çulcu). Hayal Perest Yayınevi.
- Fiona, Bradley. (2005). Cai Guo Qiang: Life Beneath The Shadow. New York: The Fruitmarket Gallery.
- Fortenberry, D. / Melick T. (2015) Tarih Boyunca Sanat, Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar.(Çeviren: D. Şendil). İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

Germaner, S. (1997). “ 1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar”. İstanbul Kabalcı Yayınevi

Hudge, S. (2011) “Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri” (Çev: Emre Gözgü) Domingo Yayınevi.

Kaplanoğlu L. (2010) ‘Sanatsal Bir Değer Olarak Kolaj’ Sanat Dergisi

Karahan, Ç. (2010). ‘Kandisky ve Sanatta Manevili’ , Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Cilt:0 Sayı:7

Kiefer in Steven Henry Madoff, ‘Anselm Kiefer: A Call to Memory’, *ARTnews*, vol.86, no.8, October 1987

Kuiper, K. (2009) . “CaiGuo-Qiang”. *Britannica Book of The Year 2009*. C.I. Chicago: Encyclopedia Britannica Inc.

Lippard, L. (1997). ‘Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972. University of California Press.

Meredith L. Skaggs, (2012) . “Fluidity and Transformation: Positioning the Art of CaiGuo-Qiang” . Doktora Tezi. Ohio: College of Fine Arts of Ohio University.

Atakan, N. (2008). ‘Sanatta Alternatif Arayışlar’ Karakalem Kitabevi

Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton (2015). “Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama”. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Ötgün, C. “Sanatın Şiddeti ve Sınırları”. Sanat ve Tasarım Dergisi (2008)

Rubin, J. (2015) ‘İzlenimcilik Nasıl Okunur, Bakma Biçimleri’ İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Richard, L. (1999) ‘Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi’ İstanbul: Remzi Kitabevi

Tüzcet, Ö. (1967). Form ve Doku. (1. Baskı). İstanbul: Matbaa Teknisyenleri

Uz, A. ‘Yeni Dışavurumcu Sanata Ressam ve Heykeltıraş Anselm Kiefer’in Eserleriyle Bakmak’. *Avrasya Sosyal ve Ekonomik Araştırmaları Dergisi* (2020) Cilt 7

İNTERNET KAYNAKLARI

- <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1551042087.pdf> (Erişim Tarihi: 20.12.2021)
- <https://www.textileartist.org/10-contemporary-embroidery-artists/> (Erişim Tarihi: 22.12.2021)
- <http://www.ipernity.com/doc/andrea.allasio/50540530> (Erişim Tarihi: 26.12.2021)
- https://www.academia.edu/8052353/_MALZEMEYE_KAR%C5%9EI_MALZEME_RH_DERG%C4%B0S%C4%B0 Üner,Ö. (2013) Malzemeye Karşı Malzeme. RH Dergisi (Erişim Tarihi: 15.05.2020)
- <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/automatism> (Erişim Tarihi: 04.01.2022)
- https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955/ (Erişim Tarihi: 25.06.2020)
- <https://www.theartstory.org/artist/rauschenberg-robert/> (Erişim Tarihi: 28.06.2020)
- <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/22/exhibition-of-the-void/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void/?of=0> (Erişim Tarihi: 14.08.2020)
- <https://www.youtube.com/watch?v=Hii62RLUQQw&list=PL3tQ4iVPxnDiMmSZ-oDHGeou4g4GZSnk7&index=12> (Erişim Tarihi: 14.08.2020)
- <https://www.moma.org/collection/works/81435> (Erişim Tarihi: 04.09.2020)
- http://www.artnet.com/magazineus/features/polsky/polsky8-15-05_detail.asp?picnum=3 (Erişim Tarihi: 08.12.2020)
- https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys#footnote3_13kxduf (Erişim Tarihi: 10.12.2020)
- <http://har22200.blogspot.com/2006/11/anselm-kiefer.html> (Erişim Tarihi: 21.10.2019)
- <https://poets.org/poem/death-fugue> (Erişim Tarihi: 22.10.2019)
- <https://www.antoloji.com/olum-fugu-siiri/> (Erişim Tarihi: 22.10.2019)
- <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction-2/anselm-kiefer-dein-aschenes-haar-sulamith-your> (Erişim Tarihi: 22.10.2019)
- <https://www.britannica.com/topic/Kabbala> (Erişim Tarihi: 14.12.2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=vlm5tgistqA&t=1s> ‘Tim Marlow and Anselm Kiefer in Conversation’, Royal Academy of Arts, 2014 (Erişim Tarihi: 14.12.2021)

<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/60.2006/> (Erişim Tarihi: 15.09.2019)

<https://www.imdb.com/title/tt4212634/> (Erişim Tarihi: 20.09.2019)

<https://www.biography.com/artist/damien-hirst> (Erişim Tarihi: 20.02.2021)

<http://izlekler.com/gunumuz-sanatinda-olum-temasi/> Kurt, Cüneyt. Günümüz Sanatında Ölüm Teması, 2015 (Erişim Tarihi: 22.02.2021)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-with-dead-head-ar00617> (Erişim Tarihi: 22.02.2021)

<https://www.damienhirst.com/texts/1996/jan--stuart-morgan> Damien Hirst cited in ‘An Interview with Damien Hirst’, Stuart Morgan, ‘No Sense of Absolute Corruption’ (Gagosian Gallery, 1996) (Erişim Tarihi: 14.03.2021)

<https://damienhirst.com/lancet> (Erişim Tarihi: 14.03.2021)

<https://www.damienhirst.com/8-pans> (Erişim Tarihi: 15.03.2021)

<https://damienhirst.com/boxes> Erişim Tarihi: 15.03.2021)

<https://damienhirst.com/sinner> Erişim Tarihi: 16.03.2021

https://damienhirst.com/artworks/catalogue?p=4&radiogroup_view=view_as_thumbs&category=14 (Erişim Tarihi: 18.03.2021)

<https://damienhirst.com/itas-a-wonderful-world> (Erişim Tarihi: 15.03.2021)

<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/kaleidoscope> (Erişim Tarihi: 16.03.2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=YWSb9QMILoQ> Tate, Ann Gallagher’in Damien Hirst Röportajı, 2012 (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

<https://www.damienhirst.com/exhibitions/group/2007/re-object> (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

https://www.kunsthau-bregenz.at/fileadmin/ehhtml/ewelcome00.htm?aus_re_object.htm (Erişim Tarihi: 24.09.2020)

<https://www.britannica.com/biography/Cai-Guo-Qiang>(Erişim Tarihi: 19.12.2021)

<https://www.christies.com/features/Gunpowder-Art-Cai-Guo-Qiang-6115-1.aspx>
(Erişim Tarihi: 19.12.2021)

<https://caiguoqiang.com/projects/projects-2000/fondation-cartier/> (Erişim Tarihi: 17.12.2021)

<https://caiguoqiang.com/projects/project-2013/falling-back-to-earth/> (Erişim Tarihi:18.12.2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=DepIRbT6JDc> (Erişim Tarihi:18.12.2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=5rJcem92ns0> (Erişim Tarihi:18.12.2021)

<https://www.theguardian.com/film/2016/jan/22/kevin-macdonald-documentary-sky-ladder-the-art-of-cai-guo-qiang-review-> (Erişim Tarihi: 26.12.2021)

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1.1: HenriqueOliveira ‘Muamma’(Conundrum), 70x175x110 cm, 2020 (Erişim Tarihi: 20.12.2021)

http://www.henriqueoliveira.com/portu/comercio_i.asp?flg_Lingua=1&cod_menu_obras=1&cod_Serie=2&cod_Artista=1

Görsel 1.2:Pablo Picasso, ‘Gitar’(Guitar), 66,4x49,6 cm, Renkli kağıt üzerine karışık teknik, 1913, (Erişim Tarihi: 17.11.2021)

<https://www.moma.org/collection/works/38359>

Görsel 1.3 Andrew Newell Wyeth, ‘Avcı’ (The Hunter) ,33x33cm, Mosunite üzerine Tempera, Amerika, 1943, (Erişim Tarihi: 18.11.2021)

<https://www.toledomuseum.org/about/news/nov-4-art-minute-andrew-wyeth-hunter>

Görsel 1.4Roy Lichtenstein ‘Küüst Natürmort Kartları’ (Cubist Still Life With Cards),243.8x152.4 cm, Tuval Üzerine Magna, 1974, 1974(Erişim Tarihi: 18.11.2021)

<https://www.morganodriscoll.com/art/roy-lichtenstein-untitled/52669>

Görsel 1.5Anselm Kiefer 'Aurora', 280x380x9 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2015

<https://gagosian.com/quarterly/2017/05/01/transition-cool-warm/> (Erişim

Tarihi:20.12.2021)

Görsel 1.6 KazuhitoTakadoi, ‘AKI Sonbahar’ (AKI Autumun)’ (Erişim Tarihi: 22.12.2021) <https://www.kazuhitotakadoi.com/work#&gid=1&pid=14>

Görsel 1.7 DebbieSmyth 'Arabalı' (Trolleyed),50x50 cm, 2016 (Erişim Tarihi: 23.12.2021) <https://www.textileartist.org/wp-content/uploads/2016/10/smyth-Trolleyed-50x50cm.jpg>

Görsel 1.8 DebbieSmyth 'Bütün Hızıyla' (In Full Swing) (Erişim Tarihi: 23.12.2021) <https://www.textileartist.org/debbie-smyth-inspired-memories-3/in-full-swing/>

Görsel 1.9AmyGenser, ‘Köklü Yolculuk Tutkusu’(RootedWanderlust),54x72 cm, Dut kağıdı üzerine karışık teknik,California, 2021 (Erişim Tarihi: 18.12.2021)

<http://www.amygenser.com/2021/9fhg6581m6l7uj8sizv3nbnfxv1dce>

Görsel 1.10Robert Rauschenberg ‘Kanyon’ (Canyon), 207,6x177,8x61 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1959 (Erişim Tarihi: 10.12.2021)

<https://www.moma.org/collection/works/165011>

Görsel 2.1 Claude Monet ‘Ot Yığınları’ (Meules) ,72x96 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,1890 (Erişim Tarihi: 24.12.2021)

<https://media.architecturaldigest.com/photos/5cdc443a711f0053033fc0b2/master/pass/10067%20Lot%208%20-%20Claude%20Monet,%20Meules.jpg>

Görsel 2.2 Paul Gauguin ‘Ne Zaman Evleneceksin’ (NafeaFaaIpoipo), Tuval üzerine yağlı boya, 1892 (Erişim Tarihi: 24.12.2021)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin#/media/Dosya:Paul_Gauguin,_Nafea_Faa_Iipoipo?_1892,_oil_on_canvas,_101_x_77_cm.jpg

Görsel 2.3 Henri Matisse 'Madame Matisse Portresi' (Portrait of Madame Matisse) 40,5x32,5, Tuval üzerine yağlıboya, 1905 (Erişim Tarihi: 24.12.2021) <https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-madame-matisse-the-green-line-henri-matisse/pQER-gMjYy2etA>

Görsel 2.4 Henri Matisse, 'Mavi Nü 2' (Blue Nude II), 1952 (Erişim Tarihi: 24.12.2021) <https://www.artsy.net/artwork/henri-matisse-blue-nude-ii>

Görsel 2.5 Otto Mueller, 'Sarı Çıplaklarla Manzara' (Landscape with Yellow Nudes), 70,2x90,8 cm, Çuval üzeyine yağlı boya, 1919 (Erişim Tarihi: 24.12.2021) https://www.moma.org/collection/works/78479?artist_id=4140&page=1&sov_referrer=artist

Görsel 2.6 Ernst Ludwig Kirchner 'Ayakkabısını Düğmeleyen Kadın', (Woman Buttoning Her Shoe), 34x30,7 cm, Gravür Baskı, 1913 (Erişim tarihi: 25.12.2021) https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-3115_role-1_sov_page-52.html

Görsel 2.7 Wassily Kandinsky 'İzlenimler 3 Konser' (Impression III Concert), 78,5x100,5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1911 (Erişim Tarihi: 24.12.2021) <https://www.wassilykandinsky.net/work-170.php>

Görsel 2.8 Joan Miro, 'Harlequin'nin Karnavalı' (Harlequin's Carnival), 1924-1925 (Erişim Tarihi: 24.12.2021) <https://www.joan-miro.net/harlequins-carnival.jsp#prettyPhoto>

Görsel 2.9 Joan Miro ve Josep Royo, 'Dünya Ticaret Merkezi Gobleni' (The World Trade Center Tapestry), 6,1x11 metre, 1974 (Erişim Tarihi: 25.12.2021) <http://www.ipernity.com/doc/andrea.allasio/50540530>

Görsel 2.10 Pablo Picasso 'Avignonlu Kadınlar' (Les Femmes d'Alger), 243,9x33x7 cm, Tuval üzerine yağlı boya, 1907 (Erişim Tarihi: 12.05.2020) <https://www.moma.org/collection/works/79766>

Görsel 2.11 Pablo Picasso 'Harezanlı Natürmort' (Still Life with Chair Caning), 29x32 cm, Tuval üzerine vinil, Paris, 1912 (Erişim tarihi: 12.05.2020) <https://www.pablopicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp>

Görsel 2.12 Georges Braque 'Keman ve Pipo', (Violin and Pipe), 74x106 cm, karışık teknik, Paris, 1913 (Erişim tarihi: 12.05.2020) <https://www.georgesbraque.org/violin-and-pipe.jsp#prettyPhoto>

Görsel 2.13 Kurt Schwitters 'Merzbild 1A Psikiyatrist' (Merzbild 1A The Psychiatrist), 48,5x38,5 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1919 (Erişim Tarihi: 30.08.2020) <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/schwitters-kurt/merzbild-1a-psychiatrist>

Görsel 2.14 Jackson Pollock ‘Bir: Sayı 31’ (One: Number 31) , 269,5x530,8 cm, Tuval üzerine karışık teknik,1950 (Erişim tarihi: 05.09.2020)
<https://www.moma.org/collection/works/78386>

Görsel 2.15 Willem de Kooning ‘Kadın I’ (Women I.),192,8x147,3 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1950-1952 (Erişim Tarihi: 05.09.2020)
<https://www.moma.org/collection/works/79810>

Görsel 2.16 Mark Rothko ‘Numara 5/ Numara 22’ (No5/No.22), 297x272 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1949-1950 (Erişim Tarihi: 05.09.2020)
<https://www.moma.org/collection/works/80566>

Görsel 2.17 Alberto Burri ‘Çuval ve Kırmızı’ (SackingandRed), 86,4x100cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1954 (Erişim Tarihi: 15.05.2020)
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/burri-sacking-and-red-t00787>

Görsel 2.18Robert Rauschenberg ‘Beyaz Resimler’ (White Painting), 2 panel, 182,9x243,8 cm, Tuval üzerine boya, 1951 (Erişim Tarihi: 21.06.2020)
<https://www.moma.org/audio/playlist/40/639>

Görsel 2.19 Robert Rauschenberg ‘Yatak’ (Bed), 191,1x80x20 cm, Ahşap destekli yorgan üzerine karışık teknik, 1951 (Erişim Tarihi: 25.06.2020)
https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-rauschenberg-bed-1955/

Görsel 2.20Robert Rauschenberg ‘Silinmiş De Kooning Çizimi’ (Erased De Kooning Drawing), 64,1x55,2 cm, Çerçevesiz kağıt üzerinde çizim izleri, 1953 (Erişim Tarihi: 28.06.2020) <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>

Görsel 2.21 Robert Rauschenberg ‘Kanto 31: Malebolge Merkez Çukuru, Dante’nin cehenneminden 34 İlüstrasyon serisinden Devler’ (Canto XXXI The Central Pit of Malebolge, The Giantsfrom the Series ThirtyFourIllustrationsforDante’sInferno), 36,8x29,2 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 1959 (Erişim Tarihi: 28.06.2020)
https://www.moma.org/collection/works/36743?association=series&page=1&parent_id=36719&sov_referrer=association

Görsel 2.22Yves Klein ‘Dalga’ (La Vague - The Wave)’, 78,74x55,88x17,78 cm, Alçı üzerine, pigment ve reçine, 1957 (Erişim Tarihi: 10.07.2020)
<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/1080/la-vague-the-wave/>

Görsel 2.23 Yves Klein ‘Gelsenkirchen Opera Binası için perspektif çizimi’ (Perspective Drawing for the Gelsenkirchen Opera Theater), 30,4x119cm, Kağıt üzerine mürekkep ve guaj, 1958 (Erişim Tarihi: 10.07.2020)
<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/894/perspective-drawing-for-the-gelsenkirchen-opera-theater/>

Görsel 2.24 Yves Klein ‘Gelsenkirchen Opera Binası için İsimsiz Sünger Rölyef’ (Untitled Blue SpongeRelief Made fort he Hall of Gelsenkirchen Opera- Theater), 500x998 cm, Sünger üzerine kuru pigment ve reçine, 1957-1959 (Erişim Tarihi:

12.08.2020) <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/16680/relief-eponge-bleu-sans-titre-realise-pour-le-hall-de-l-opera-theatre-de-gelsenkirchen/>

Görsel 2.25 Yves Klein ‘Gelsenkirchen Opera Binası’ (Gelsenkirchen Opera Theater), Fotoğraf: David Berdes, 1999 (Erişim Tarihi: 12.08.2020)

<http://www.yvesklein.com/en/photographies/view/3510/gelsenkirchen-opera-theater/>

Görsel 2.26 Yves Klein 'Boşluk' (The Void), 1958 (Erişim Tarihi: 04.01.2022)

<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void/>

Görsel 2.27 Arman ‘Dolu’ (Le Plein-The Full), IrisClert Galerisi, 1960 (Erişim Tarihi: 15.08.2020) <https://socks-studio.com/2019/11/23/iris-clert-yves-klein-the-void-arman-the-full-up/>

Görsel 2.28 Yves Klein ‘Antropometriler ANT106’ (Anthropometry ANT106), 200x500 cm, Tuval üzerine kuru pigment ve reçine, Paris, 1960 (Erişim Tarihi: 19.08.2020) <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/858/untitled-anthropometry/>

Görsel 2.29 Yves Klein, Anthropometrilerin sunumu, Galeri Internationaled’ArtContemporain Fotoğraf: JanosKender, 1960 (Erişim Tarihi: 19.08.2020) <http://www.yvesklein.com/en/photographies/view/469/presentation-of-the-anthropometries-de-l-epoque-bleue-at-the-galerie-internationale-d-art-contemporain/>

Görsel 2.30 Yves Klein, 'Yves Klein Ateş Resimleri (Fire Paintings) Eserlerini Gerçekleştirirken', Fotoğraf: Harry Shunk, 1961 (Erişim Tarihi: 26.12.2021) <http://www.yvesklein.com/en/photographies/view/348/yves-klein-realizing-a-fire-painting-f-25/>

Görsel 2.31 Yves Klein, 'Renklendirilmiş Ateş Çizimleri' (Colored Fired Painting), 1962 (Erişim Tarihi: 26.12.2021) <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/10/fire-paintings/622/untitled-colored-fire-painting/?of=35>

Görsel 2.32 Joseph Kosuth ‘Bir ve Üç Sandalye’ (One And Three Chair), 82x37x53cm, Fotoğraf Paneli: 91x61cm, Metin Paneli: 61x76 cm, Sandalye, Sandalye fotoğrafı ve asılmış yazılı metin, 1965 (Erişim Tarihi: 04.09.2020) <https://www.moma.org/collection/works/81435>

Görsel 2.33 Tracey Emin 'Benim Yatağım' (My Bed), 1998 (Erişim Tarihi: 04.01.2022) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662>

Görsel 2.34 Shigeo Kubota ‘Vajina Resimleri Performansı’ (Vagina Paintings Performance), Fotoğraf: George Maciunas, 1965 (Erişim Tarihi: 12.10.2020) https://www.moma.org/collection/works/126778?artist_id=3277&page=1&sov_referrer=artist

Görsel 2.35 Joseph Beuys ‘Ölü Bir Tavşana Resimleri Anlatmak’ (How to Explain Pictures to a Dead Hare), Schelma Gallery, Düsseldorf, 1965 (Erişim Tarihi: 12.10.2020)

12.11.2020) <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/03/why-joseph-beuys-and-his-dead-hare-live-on/>

Görsel 2.36Anselm Kiefer 'Yalnızlık Yılları' (Jahre Einsamkeit), 380x490x405, Karışık Teknik, 1971 (Erişim Tarihi: 08.12.2020)

<https://sammlung.kunstmuseum.de/artwork/20-jahre-einsamkeit/>

Görsel 2.37Anselm Kiefer 'İşgaller, Destansı Semboller' (Occupations Heroic Symbols), 63,30x83,30 cm, Siyah beyaz fotoğraf, 1969 (Erişim Tarihi:

12.02.2021) <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/124875/heroische-sinnbilder-heroic-symbols>

Görsel 2.38Joseph Beuys 'Kukei/ Akopee-nein Performansı', Fluxus Festival of New Art, Fotoğraf: Heinrich Riebesehl, 1964 (Erişim

Tarihi:12.02.2021) <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/kiefer-and-beuys>

Görsel 2.39Anselm Kiefer 'Sen Bir Ressamsın' (Dubist Maler-You Are a Painter)', Fotoğraf ve resimlerden oluşan kitap, Fotoğraf: Anselm Kiefer, 1969 (Erişim Tarihi: 20.12.2020) https://www.l-iz.de/kultur/ausstellungen/2016/02/leipzigs-bildermuseum-zeigt-ab-heute-die-eindrucksvollen-kuenstlerbuecher-anselm-kiefers-128037/attachment/kiefer_maler

Görsel 2.40Anselm Kiefer 'Margarethe', 280x400 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 1981 (Erişim Tarihi: 20.10.2019) <https://www.artsy.net/artwork/anselm-kiefer-margarethe>

Görsel 2.41Anselm Kiefer 'Kül Saçların Sulamith' (Dein Achenes Haar Sulamith), 148x183 cm, Çuval bezi üzerine karışık teknik, 1981 (Erişim Tarihi: 20.10.2019) <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-evening-auction-2/anselm-kiefer-dein-aschenes-haar-sulamith-your>

Görsel 2.42Anselm Kiefer 'Shevirath Ha Kelim', Tuval üzerine karışık teknik, 2009 (Erişim Tarihi: 14.12.2021) <https://www.artlyst.com/features/anselm-kiefer-monumental-paintings-rising-industrial-moonscape-planta-paul-black/>

Görsel 2.43Anselm Kiefer 'Shevirath Ha Kelim Kapların Kırılması' (Shevirath Ha Kelim Breaking of Vessels), Enstalasyon, Photo: Roman Marz, 2011 (Erişim Tarihi:14.12.2021) <https://www.jmberlin.de/en/core-exhibition-13-objects-shevirat-ha-kelim#media-12155>

Görsel 2.44Anselm Kiefer 'İnançla Desteklenmeyen, Kayıp Olanlar Tarafından Dokunulmuş Davulların Hayata Dönmesi' (Von den Verlorenen Gerührt, die der Glaube Nich Trug, Erwachen die Trommeln im Fluss), 420x780x100 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2004 (Erişim Tarihi: 15.09.2019) <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/59.2006.a-e/>

Görsel 2.45Anselm Kiefer 'İnançla Desteklenmeyen, Kayıp Olanlar Tarafından Dokunulmuş Davulların Hayata Dönmesi' (Verlorenen Gerührt, die der Glaube Nich Trug, Erwachen die Trommeln im Fluss), Zemin üzerine saç ve cam, Enstalasyon, 2005

(Erişim Tarihi:

15.09.2019)<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/60.2006/>

Görsel 2.46 Anselm Kiefer Barjac Stüdyosu (Erişim Tarihi:

20.09.2019)<https://www.royalacademy.org.uk/article/behind-the-scenes-anselm-kiefers>

Görsel 2.47 ‘Damien Hirst Ölü Kafası ile Birlikte’ (Damien Hirst With DeadHead),

1991 (Erişim Tarihi: 22.02.2021)<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-with-dead-head-ar00617>

Görsel 2.48 Damien Hirst, ‘Neşter’ (Lancet), 30,5x39,4 cm, Karışık teknik, 1983-1985

(Erişim Tarihi: 14.03.2021) <https://damienhirst.com/lancet>

Görsel 2.49 Damien Hirst ‘8 Tava’ (8 Pans), 71x236 cm, 1987 (Erişim Tarihi:

15.03.2021) <https://www.damienhirst.com/8-pans>

Görsel 2.50 Damien Hirst ‘Kutular’ (Boxes), 173x262, 1988 (Erişim Tarihi:

15.03.2021) <https://damienhirst.com/boxes>

Görsel 2.51 Damien Hirst ‘Günahkar’ (Sinner), 137x101,6 cm, 1988 (Erişim Tarihi:

15.03.2021) <https://www.damienhirst.com/sinner>

Görsel 2.52 Damien Hirst ‘Güzel Mimar’ (Beautiful Architect), 160x160 cm, Tuval

üzerine karışık teknik, 2003 (Erişim Tarihi: 15.03.2021)

<https://damienhirst.com/beautiful-architect>

Görsel 2.53 Damien Hirst ‘Ben Ölüm Oluyorum, Dünyaları Parçalayan’ (I am Become

Death, Shatterer of Worlds), 213x533 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2006 (Erişim

Tarihi: 17.03.2021) <https://damienhirst.com/i-am-become-death-shatterer-o>

Görsel 2.54 Damien Hirst ‘Bin Yıl’ (A Thousand Years), 207,5x400x215 cm, 1990

(Erişim Tarihi: 28.09.2020) <https://www.damienhirst.com/a-thousand-years>

Görsel 2.55 Damien Hirst ‘Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı’

(The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living), 217x542x180 cm,

1997 (Erişim Tarihi: 24.09.2020) <http://damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>

Görsel 2.56 Cai Guo-Qiang ‘İlkel Ateş Topu Projeler İçin Projeler’ (Primeval Fireball

The Project for Project), 1991 (Erişim Tarihi:

17.12.2021) <https://caiguoqiang.com/projects/projects-1991/primeval-fireball/>

Görsel 2.57 Cai Guo-Qiang ‘Dünya Dışı Projesi 9: Fetüs Hareketi 2 için Çizimler’

(Drawing for the Fetus Movement II; Project for Extraterrestrials No.9) 26,5x42 cm,

kağıt üzerine barut, mürekkep ve kalem, 1992 (Erişim Tarihi: 18.12.2021)

[https://caiguoqiang.com/wp-](https://caiguoqiang.com/wp-content/uploads/2019/02/1992_FetusMov_PET_9_1426_001ltr.jpg)

[content/uploads/2019/02/1992_FetusMov_PET_9_1426_001ltr.jpg](https://caiguoqiang.com/wp-content/uploads/2019/02/1992_FetusMov_PET_9_1426_001ltr.jpg)

Görsel 2.58 Cai Guo-Qiang ‘Dünya Dışı Projesi 9: Fetüs Hareketi 2’ (Fetus Movement II

Project for Extraterrestrials No.9), 15.000m²’lık alan üzerine barut ve patlayıcılar, 1992

(Erişim Tarihi: 17.12.2021) <https://caiguoqiang.com/projects/projects-1992-2/hannover-munden/>

Görsel 2.59Cai Guo-Qiang ‘Miras’, Queensland Art Gallery, 2013 (Erişim Tarihi:18.12.2021) <https://www.artsy.net/artwork/cai-guo-qiang-cai-guo-qiang-heritage>

Görsel 2.60Cai Guo-Qiang ‘Doğrudan’ (Head On), Berlin,2006 (Erişim Tarihi:18.12.2021) https://caiguoqiang.com/wp-content/uploads/2019/01/2013_headon_queensland_A1237_jl_005_ltr.jpg

Görsel 2.61Cai Guo-Qiang, 'Gökyüzü Merdiveni' (SkyLadder) , 2015 (Erişim Tarihi: 18.12.2021) https://caiguoqiang.com/wp-content/uploads/2019/01/2015_SkyLadder_A4309_WYC_ExplosionEvent_020_ltr.jpg

