

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı

RESİM SANATINDA DOKUNSALETKİNİN MALZEME DENEYİMİ İLE
İLİŞKİLENDİRİLMESİ

Zeynep GÜRAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2015

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı

RESİM SANATINDA DOKUNSALETKİNİN MALZEME DENEYİMİ İLE
İLİŞKİLENDİRİLMESİ

Zeynep GÜRAY

Danışman
Yrd. Doç. Veli MERT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2015

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Zeynep GÜRAY tarafından hazırlanan "Resim Sanatında Dokunsal Etkinin Malzeme Deneyimi İle İlişkilendirilmesi" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız



Üye

Yrd. Doç. Veli MERT

(Danışman)



Üye

Doç. Zeki UMAY



Üye

Doç. Seher KURT

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../.....

Doç. Hüseyin DEMİR
Enstitü Müdürü



T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürlüğü



YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “RESİM SANATINDA DOKUNSAL ETKİNİN MALZEME DENEYİMİ İLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel etik kurallara ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini onurumla doğrularım.

Tarih

...../...../.....

Zeynep Güray

(İmza)

ÖNSÖZ

Tezin konusu, lisans sürecinde başlayan ve yüksek lisans sürecinde de devam eden malzeme ile çalışma pratiklerinden doğmuştur. Tezin başlığı, tamamen sanatsal mecrayla ilişkili olup, üretimlerden hareketle ortaya çıkmıştır. Bu tez, resim sanatı bağlamında dokunma, malzeme ve deneyim olmak üzere üç aks üzerine kurulmuş olup, dördüncü bölümde ise başlığın oluşumuna katkı sağlayan üretilere yer verilmektedir.

Tezin oluşum sürecinde maddi-manevi desteklerini esirgemeyen ve bugünlere gelmemde büyük özveri gösteren anne ve babama, yanımda olduklarını hissettiren kardeşlerime, her daim beni çalışmaya teşvik eden ve varlığıyla bana güç veren sevgili Sinan CAN'a, değerli hocalarım ve arkadaşlarıma, son olarak da lisans sürecime tanıklık eden ve bu doğrultuda yüksek lisans sürecimde de beni bilgi ve tecrübesiyle yönlendiren, tezin oluşumunda katkılarını, hakkını ve emeğini hiçbir zaman inkâr edemeyeceğim değerli saygıdeğer hocam Yrd. Doç. Veli MERT'e yürekten teşekkürlerimi sunuyorum. Bu tezin, çalışmalarına kaynaklık etmesi açısından malzeme ile çalışan tüm öğrencilere ve Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Atölyeleri ile Enstalasyon Atölyeleri ve Serbest Malzeme Atölyelerine katkı olmasını umuyorum.

ÖZET

Dokunma, malzeme ve deneyim kavramlarının “resim sanatı” bağlamında bir araya geldiği bu tez kapsamında, mağarada yer alan resimlerden başlanarak sırasıyla sanat tarihi içerisindeki dönemler ve ardından 20. yüzyılın ortalarındaki Kavramsal Sanat’a denk gelen süreçte her türlü malzemenin resim yüzeyine eklemlenmesiyle üretimlerini gerçekleştiren sanat akımları incelenmiştir.

Dört bölümden oluşan bu çalışmanın I. Bölümünde resim sanatında “dokunma” üzerinde durulmuştur. Dokunma, beraberinde “görme” eşzamanlılığında mağaradaki duvar resminden başlanarak sırasıyla Ortaçağ, Rönesans, Barok, Rokoko, Neo-klasisizm, Romantizm, Empresyonizm ve son olarak da Kübizm’in “Analitik Kübizm” evresine dek incelenmiştir. Bu dönem optik olanın dokunsal aralığındaki üretimleri kapsamaktadır. Daha sonraki aşama için bağlamın Analitik Kübizm dönemi ile sonlandırılmasının nedeni, bu evreden sonra gelen Sentetik Kübizm döneminde resmin içerisine malzemenin doğrudan girmesidir.

II. Bölümde “malzeme”, kavram olarak tanımlanmış ve 20. yüzyılın başından itibaren malzemenin resim bağlamında nasıl kullanıldığı başta Sentetik Kübizm dönemi olmak üzere Dada, Gerçeküstücülük, Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm ve Fluxus sanat akımları çerçevesinde üretilen eserlerde incelenmiştir. Tezin bağlamının Kavramsal Sanat ile sonlandırılmasının nedeni ise Kavramsal Sanat ile birlikte düşüncenin malzeme boyutuna geçilmesidir. Malzemenin resim içerisinde yer aldığı bağlam, düşüncenin malzemeselleşmesine evrilmiştir.

III. Bölümde dokunma ve malzemenin biraradalığından ortaya çıkan deneyim alanı irdelenmiştir. Resim sanatındaki görsel ve dokunsal deneyim, sanatçı, alımlayıcı ve sanat eseri üçgeninde açıklanmaya çalışılmış; bu anlamıyla bir dil birliği yaratılmıştır.

IV. Bölümde ise genelde “teze dair üretimler”e yer verilirken, burada “üretimlere dair tez” kavramıyla yeni bir dil oluşumu ve deneyim alanı gösterilmeye çalışılmıştır. 2010-2015 yılları arası kişisel üretimlere yer verilen bölümde bulunan her bir çalışma ontoloji, fenomenoloji ve göstergebilim olanağında incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Resim sanatı, Dokunma, Görme, Dokunsal etki, Görsel etki, Malzeme, Deneyim,

ABSTRACT

In the scope of this thesis which coalesce concepts of touch, material and experience in the context of “pictorial art”, starting from the images in cave respectively periods in the art history and then art movements that perform their production with all kinds of materials incorporated into the painting's surface in the process corresponding to the Conceptual Art in the mid-20th century, were studied.

In section I of this study which consists of four chapters focused on “touch” in pictorial art. Touch, along with "seeing" simultaneity Starting from the cave wall painting, respectively, Medieval, Renaissance, Baroque, Rococo, Neo-Classicism, Romanticism, Impressionism and finally until the stage of "Analytical Cubism" of Cubism was examined. This period covers the productions tactile range in which optical. The reason for the termination of the period of the context for the later stages of Analytical Cubism, Synthetic Cubism which came after the period of this phase is to enter the material directly into the picture.

In Section II, "material" is defined as a concept and since the beginning of the 20th century, how to use the materials in the context of image were examined the works produced within the framework of art movements especially Synthetic Cubism period, Dada, Surrealism, Pop Art, New Realism, Minimalism and Fluxus. The reason of terminating the context of the thesis with Conceptual Art is passage to the material dimension of idea with the Conceptual Art. In the context of taking place the material in the picture, has evolved into the idea that is the material.

In section III, the experience area resulting from the coexistence of touch and material were examined. Visual and tactile experience in the painting, has been tried to be

explained within the triangle of artist, receptive and artwork; With this sense, a common language has been created.

In Section IV, while production about the thesis” is generally taken place “, in here a new language construct with the concept of “thesis on the production” and the field of experience are tried to be shown. Each individual production work between the years 2010-2015 which is taken place in the section is examined potentiality of ontology, phenomenology and semiotics.

Key words: pictorial art, touch, sight, tactile effects, visual effect, material, experience,

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
I.BÖLÜM	
RESİM SANATINDA DOKUNSALETKİ	4
I.1. Resim Sanatında Dokunma Nedir	4
I.1.1. Dijital, Dokunsal, Manüel ve Haptik Kavramlarının Resim Sanatı Bağlamında Ele Alınışı	20
I.2. Resim Sanatında Görsel Etki Nedir	23
I.3. Resim Sanatında Görsel Dokunsal Etki	27
II. BÖLÜM	
RESİM SANATINDA MALZEME KULLANIMI	40
II.1. Resim Sanatında Malzemenin Dil Olanğı.....	40
II.2. Malzemenin Resim Dili	44
II.3. Resim Sanat Tarihinde Malzemenin Ele Alınışı.....	46
II.3.1. Kübizm ve Malzeme	46
II.3.2. Dada ve Malzeme	50
II.3.3. Gerçeküstçülük ve Malzeme.....	56
II.3.4. Pop Art ve Malzeme	58
II.3.5. Yeni Gerçekçilik ve Malzeme	63

II.3.6. Minimalizm ve Malzeme	65
II.3.7. Fluxus ve Malzeme	66
III. BÖLÜM	
RESİM SANATINDA DENEYİM VE GÖRSEL ETKİDEKİ DOKUNSALETKİNİN MALZEME OLANAĞINDA KURULUŞU	70
III.1. Resim Sanatında Deneyime Genel Bakış	70
III.1.1. Resim Sanatında Görsel ve Dokunsal Deneyim	74
III.2. Resim Sanatında Malzeme ve Deneyim İlişkisi	80
III.3. Malzeme Olanağında Dokunsal Etkinin Görselleştirme Dili	86
IV. BÖLÜM	
TEZE DAİR ÜRETİMLER.....	89
IV.1. Malzemenin Yüzey Bağlamında Uygulamaları	94
IV.2. Malzemenin Bir Mekân Deneyimi Olarak Uygulamaları	106
IV.3. Malzemenin Manzaralaşan Etkisinin Resim Olarak Ele Alınışı	118
SONUÇ	127
KAYNAKÇA.....	130

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: “At”, MÖ. 15000-10000 dolayları, Mağara resmi, Lascaux, Fransa.....	5
Resim 2: Massaccio, “Kutsal Teslis”, 680x475 cm, Fresk, 1427 civarı	10
Resim 3: Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 77x53 cm, ahşap üstüne yağlıboya, 1503	11
Resim 4: Harmenszoon Van Rijn Rembrandt, “Dr. Tulp’un Anatomi Dersi”, 162,5x216,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1632	13
Resim 5: François Boucher, “Dinlenen Nü”, 59x73 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1752 ...	14
Resim 6: Jacques Louis David, “Horas Kardeşlerin Yemini”, 330x425 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1784	15
Resim 7: Caspar David Friedrich, “Erkek ve Kadın Mehtabı Seyrediyor”, 55x71 cm, tuval üzerine yağlıboya.....	16
Resim 8: Claude Monet, “İzlenim: Gündoğumu”, 48x63 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1872.....	18
Resim 9: Paul Cezanne, “Bellevue’den Görülen Sainte-Victoire Dağı”, 73x92 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1895.....	19
Resim 10: Pablo Picasso, “Gitar”, tuval üzerine yağlıboya,1912.....	20
Resim 11: George Braque, “Keman ve Sürahi”, tuval üzerine yağlıboya, 1910.....	20
Resim 12: Caravaggio, “Aziz Thomas’ın Kuşkuculuğu”, tuval üzerine yağlıboya, 1601..	24
Resim 13: Camera Obscura	30
Resim 14: Jan Vermeer, “Hizmetçi”, 45,5x41 cm, tuval üzerine yağlıboya, yakl. 1658-1660	31
Resim 15: Stereoskop	32
Resim 16: Fenakistiskop	34
Resim 17: Kaleydeskop	34

Resim 18: Nicéphore Niepce, “İlk Fotoğraf”, 1824	35
Resim 19: Hans Holbein, “Elçiler”, 209x207 cm, ahşap üstüne yağlıboya ve tempera, 1533	37
Resim 20: Pablo Picasso, “Hasır Sandalyeli Ölüdoğa”, 27x34,9 cm, tuval üzerine yağlıboya, muşamba ve ip, 1912	48
Resim 21: Pablo Picasso, “Gitar”, 66,5x49,5 cm, kağıda kesyap, kömürkalem ve mürekkep, 1913	49
Resim 22: George Braque, “Keman ve Org”, 74x106 cm, tuval üzerine karışık malzeme, 1913	49
Resim 23: Pablo Picasso, “Boğa Başı”, 42x41x15 cm, bisiklet dümeni ve oturağından kalıp alınmış bronz, 1943	50
Resim 24: Kurt Schwitters, “Merzbau”, Hanover (Detay), 1923-1937	52
Resim 25: Kurt Schwitters, “Kiraz Resmi”, 91,8x70,5 cm, kolaj, 1921	53
Resim 26: Kurt Schwitters, “Merz”, 36,7x21,5 cm, asamblaj,1921	53
Resim 27: Marcel Duchamp, “Pisuar”, hazır nesne, 61x48 cm, 1917.....	54
Resim 28: Marcel Duchamp, “Şişe Kurutucusu”, hazır nesne, 1914	55
Resim 29: Marcel Duchamp, “Kol Kırılması Olasılığına Karşı”, hazır nesne, 1915	55
Resim 30: Salvador Dali, “İstakoz Telefon”, 1938	57
Resim 31: Meret Oppenheim, “Nesne”, tüy kaplı tabak, bardak ve kaşık, 1932.....	57
Resim 32: Andy Warhol, “32 Teneke Campbell Çorba”, 32 adet 50,8x40,6 cm, tuval üzerine sentetik boya, 1962	59
Resim 33: Andy Warhol, “Altı Adet Marilyn”, tuval üzerine ipekbaskı ve akrilik, 1963...	59
Resim 34: Andy Warhol, “Brillo Kutusu”, ahşap üzerine serigrafi baskı, 1965	60

- Resim 35:** Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”, 26x25 cm, kağıt üzerine kolaj, 1956 61
- Resim 36:** Robert Rauschenberg, “Monogram”, yağlıboya, doldurulmuş keçi, otomobil lastiği, 63,5x64,5 cm, 1955-1959 62
- Resim 37:** Robert Rauschenberg, “Yatak”, 191,1x80x20,3 cm, şilte, yastık, yağlıboya, kalem, 1955 62
- Resim 38:** Yves Klein, “Boşluk”, Galeri Vitrininin Görüntüsü, Iris Clert Galerisi, Paris, 1958 64
- Resim 39:** Armand P. Arman, “Dolu”, Galeri Vitrininin Görüntüsü, Iris Clert Galerisi, Paris, 1960 64
- Resim 40:** Daniel Spoerri, “Tuzak Tablo”, 82x82 cm, 1965 65
- Resim 41:** Carl Andre, “Eşdeğer VIII”, 12x229x68 cm, tuğla, 1966 66
- Resim 42:** Joseph Beuys, “İskemle ile Yağ”, 1964 68
- Resim 43:** Joseph Beuys, “Sessiz Piyano”, 1966..... 68
- Resim 44:** Joseph Beuys, “Ben Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor”, performans, 1974 69
- Resim 45:** Zeynep Güray, “Ruh Hali-1”, 52,5x65,5x2 cm, çerçeve ve naylon çorap, 2010 94
- Resim 46:** Zeynep Güray, “Ruh Hali-2”, 52,5x65,5x2 cm, çerçeve ve naylon çorap, 2010 94
- Resim 47:** Zeynep Güray, “Duyum-...-mak”, 50x70 cm, tuval üzerine akrilik boya ve naylon çorap, 2011 98
- Resim 48:** Zeynep Güray, “İsimsiz”, 74,5x125 cm, şase ve naylon çorap, 2012..... 101

Resim 49: Zeynep Güray, “İsimsiz”, 85x50,5 cm, diptik, tuval üzerine akrilik boya ve naylon çorap, 2013	103
Resim 50: Zeynep Güray, “Maket Enstalasyon: Ben ve Nesnem”, 50x50x50 cm, naylon çorap, 2010	106
Resim 51: Zeynep Güray, enstalasyon, el kantarı ve naylon çorap, 2010.....	108
Resim 52: Zeynep Güray, enstalasyon, el kantarı ve naylon çorap, 2010.....	110
Resim 53: Zeynep Güray, enstalasyon, el kantarı ve naylon çorap, 2011	111
Resim 54: Zeynep Güray, “Direnağaç”, enstalasyon, dökümantasyon, 2013	113
Resim 55: Zeynep Güray, “Bir Ağacın Hikayesi”, 45x90 cm, tuval üzerine naylon çorap, tül ve ip, 2014.....	118
Resim 56: Zeynep Güray, “Bir Ağacın Hikayesi-2”, 40x60 cm, tuval üzerine naylon çorap, tül ve ip, 2015.....	121
Resim 57: Zeynep Güray, “Soyağacı”, 60x40 cm, tuval üzerine naylon çorap ve ip, 2015	123
Resim 58: Zeynep Güray, “İsimsiz”, 90x45 cm, tuval üzerine naylon çorap ve ip, 2015.	125

GİRİŞ

Bu çalışmada, malzeme kullanımı ile dokunma duyusu arasında ilişki kurulmuş, söz konusu ilişki ise zorunlu olarak bir deneyim alanı oluşturmuştur. Bu bağlamda da sanat tarihi içerisinde malzemenin ilk uygulandığı yüzey olan mağara duvarına yapılan resimler, gerek dokunmaya dair ilk verileri sağlaması, gerekse de resim sanatı bağlamında bir deneyim alanı yaratması bakımından bu çalışmanın başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

Tez kapsamında mağaradaki duvar resminin ardılı olarak resim sanatında önem teşkil eden Ortaçağ, Rönesans, Barok, Rokoko, Neo-klasisizm, Romantizm ve Empresyonizm dönemleri birer örnekle ele alınmıştır. Bu örnekler üzerinden dönemler, yarattıkları dokunsal ve görsel etkileri bağlamında incelenmiş ve her dönemin kendine özgü öne çıkan duyu aralıkları olduğu saptanmıştır. Duyunun üstünlüğü, buluşu yapılan aygıt ve tekniklerle belirlenmiş; dokunma ve görme üzerinden geliştirilen bu aygıt ve tekniklerin resim sanatını etkilediği görülmüştür.

Ortaçağ'da dokunma ile ilişkilendirilen 'imge (imago)' ve 'iz (vestigium)' arasındaki farka değinilmiş; Rönesans dönemine gelindiğinde ise 'iz' önemini kaybederek yerini 'imge'ye –benzeşen bir benzeşim'e– bırakmıştır. İnceleme kapsamında Rönesans döneminin çizgisel ve dokunsal, ardılı olan Barok dönemin ise gölgesel ve görsel olduğu saptanmıştır. Akıl-duygu karşıtlıklarına bakıldığında dokunsallığın (çizgisel olanın) olduğu yerde aklın, görselliğin (leke olanın) olduğu yerde ise duygunun egemen olduğu görülmüştür. Bu akıl-duygu karşıtlıkları referans alınarak dokunsallık ve görsellik bağlamında dönemler irdelenmiştir. Rönesans döneminde 'merkezi perspektif'in bulunuşu ile yaratılan dokunsallık, bedenin resmin içerisine girmesiyle mümkün olmuştur.

‘Yağlıboya’ın teknik olarak geliştirilmesi ile resim yüzeyi, mekândan kopmuş; bu bağlamda da resim özgürleşmiştir. Yine aynı dönem içerisinde ‘ariel perspektifi’ ve ‘sfumato’ nun da resimde kullanılması ile teknik olarak dil olanakları genişlemiştir. Tüm bu yeniliklere ek olarak bilimsel olarak buluşu yapılan aygıtlar (camera obscura, stereoskop, fenakistiskop ve kaleydeskop) da resim sanatının gelişimine olanak sağlamışlardır. ‘Fotoğraf makinası’ nın atası sayılan camera obscura, ressamlar tarafından imgeyi kopya etmek amacıyla kullanılmış; fotoğrafın 19. yüzyılın ortalarında icadı ile de resim ve fotoğraf arasındaki farklılıklar ve benzerlikler tartışılmıştır. Tüm bu yeniliklerin olanağında resim sanatında geleneksel olandan kopuş yaşanmış ve 20. yüzyılın başlarında Sentetik Kübizm döneminde malzeme doğrudan resmin içerisine girmiştir. Dokunma ve görme odaklı kurulan ve geleneksel olarak adlandırılan boya resminin ardılı olarak resim yüzeyi içerisine malzemenin girmesi ve bu sayede de yaratılan yeni dil olanaklarının, dokunma duyusu aracılığıyla deneyimlenmesi bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

Her çeşit atık ve buluntu nesnenin (malzemenin) resme girmesi, 20. yüzyılın başlarında Pablo Picasso ve George Braque’ın kolaj ve asamblajlarıyla gerçekleşmiştir. Marcel Duchamp ile de ‘hazır nesne’ –ready made– kavramı ortaya atılmış ve 1960’lara – Kavramsal Sanat’a– gelindiğinde resimsel bağlamda malzemenin önemi başkalaşarak, bir malzeme olarak düşüncenin ele alındığı bağlama gelinmiştir. Bu nedenle mağaradaki duvar resmi ile başlayan bu tez çalışmasının sınırı, zorunlu olarak Kavramsal Sanat ile noktalanmıştır. Kavramsal Sanat’a gelene kadar, Kübizm, Dada, Gerçeküstücülük, Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm ve Fluxus akımları, malzemeyi ele alış biçimleri doğrultusunda incelenmiştir. Bu çerçevede çalışmanın konusu, malzemenin dönemlere göre nasıl ele alındığına bağlı olarak öne çıkan duyuların da olanağında oluşan deneyim alanıdır. Geleneksel malzemenin arka plana atılmasıyla da oluşan yeni malzeme

deneyiminin ve malzemenin resim yüzeyinde neden bulunduğunun dokunma duyusuyla ilişkisinin kurulması bu çalışmanın amacıdır. Her türlü hazır yapım nesnenin (malzemenin) resme girişiyle birlikte bu üretim tarzının öncülerinden olan sanatçıların eserlerinde bu yeniliğin nasıl ortaya çıktığının vurgulanması ise bu çalışmayı önemli kılmaktadır.

Malzeme açısından bakıldığında, resim yüzeyinde kullanılan her bir nesnenin malzemeselleşmesi söz konusudur. Kullanım alanına göre malzeme, hem sanatçı açısından hem de alımlayıcı açısından deneyim alanları yaratmıştır. Bu doğrultuda malzemenin kendi kendisini deneyimlemesi de söz konusudur. Dokunsal ve görsel olanın malzeme olanağında resim sanatı çerçevesinde irdelenmesi ile ortaya çıkan deneyim, bireylere göre farklılık göstermektedir. Bireysel deneyimlerle ilişkili olan dokunsallık ve görsellik, toplumdan topluma da değişen bir yapıya sahiptir. Kişisel ya da toplumsal olması bakımından deneyim, nesnelere ait ön bilgiler çerçevesinde oluşmaktadır.

Son olarak da dokunma, malzeme ve deneyim kavramlarının bir arada bulunması ile ortaya çıkan kişisel üretimler ontoloji, fenomenoloji ve göstergebilimsel yöntem temel alınarak incelenmiştir.

I. BÖLÜM

RESİM SANATINDA DOKUNSALETKİ

I.1 Resim Sanatında Dokunma Nedir

UMUŞ

(...)

Parmağımı sürsen elmaya, rengini anlarsın

Gözünle görsen elmayı sesini duyarsın

Onu işitirsen, yuvarlağı sende kalır

Her başlangıçta yeni bir anlam vardır.

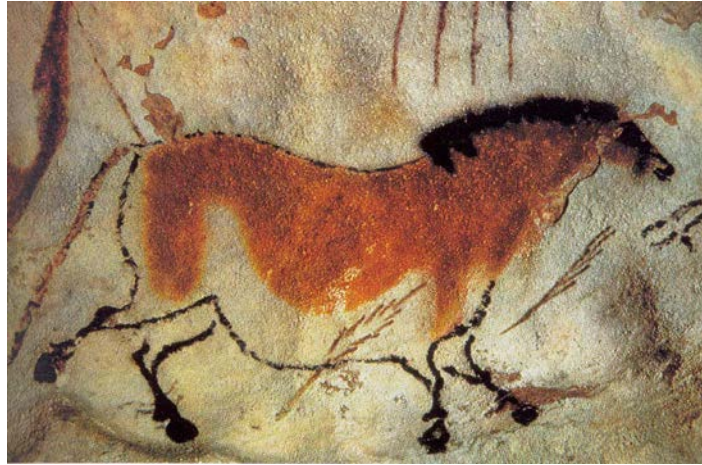
(...)

Edip Cansever

Resim sanatının mağara duvarlarına resmedilen hayvan figürleriyle başladığı düşünüldüğünde, mağara resimleri¹ndeki imgelerin resimsel tarzda betimlenmesi ve malzeme olarak da kırmızı toprak boyasının kullanılması, dokunmayı yaratan ön koşullardan kabul edilmektedir. Günlük olayların betiminin gözlemlendiği duvar yüzeylerinde kendisini gösteren imgeler, özellikle ulaşımı zor olan mağara içlerine resmedilmişlerdir. İmgeleri resmetme ve bu uygulama aşamasında ressamın, nesnesinin ve ortamının varlığı göz önüne alındığında ressamın çevresiyle olan ilişkisinin incelenmesi resim sanatındaki dokunma açısından önemlidir. Bu resmetme pratiğinin sonuçları ise İspanya'da ve Fransa'da bulunan mağaralardaki (Altamira ve Lascaux mağaralarında) figürlerde görülmektedir. Figürlerin tam olarak boyanmasıyla yaratılan etki sayesinde gerçekçi görünüm elde edilir; bu sebeple de bu figürlerin sembolik olduğu düşünülmektedir. Başka bir bağlamda irdelendiğinde bu sembolizmin, görsel olarak

¹ **Mağara resmi:** M.Ö. 3000 yıllarında son örneklerini veren ve Fransa ile İspanyada'ki bazı mağaralarda görülen resim sanatı. Genel olarak güçlü bir doğa gözlemciliğini yansıtır. Bunlarda çoğunlukla hayvanlar ve ender olarak insanlar betimlenmiştir (Sözen ve Tanyeli, 2007: 151).

deneyimlenen malzemeyi (kırmızı toprak boyasını) araç edinerek duvarlarda iz bırakma² eylemi olduğunu söylemek mümkündür. Yaratılmaya çalışılan gerçeklik, doku ile sağlanmıştır. Dokunun varlığı gerek mağara duvarının tekstüründen³ gerekse kullanılan boya malzemesinin dokunsallığından kaynaklanmaktadır. Avcı bir hayat süren toplulukta resmedilen imgeler, günlük karşılaşmalar ve avlanılan hayvanlardır. İmge olarak bir bizonun betimlenmesi, beraberinde bizonun tüm gerçekliğini dile getirmektedir. Gözlem nesnesi haline gelen hayvanlara ait özelliklerin her biri duvar yüzeyinde var olan dokuların yardımıyla boyar maddelerin de olanağında kurulmaya çalışılmıştır. Resimsel bağlamda kurulan bu etki, hayvandaki özellik, duvar dokusu ve boyar maddenin ortaya koyduğu görsel etki aracılığıyla ve dokunsallığın yardımıyla gerçekleşmiştir.



Resim 1: “At”, MÖ. 15000-10000 dolayları,
Mağara resmi, Lascaux, Fransa

Bu bağlam için John Berger; “Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne -her zaman elimizle

² **İz bırakma**, Arapçada “resm” den gelmektedir. Resm: iz bırakma, damga, mühür’dür. İz bırakma, aynı zamanda bir yüzeydeki dokuyu bozmak anlamına gelir. Dokunun bozulmasıyla ortaya çıkan yeni etkinin kuruluşu dokunsal etkiye işarettir.

³ **Tekstür:** Herhangi bir dokuyu belirleyen kendine özgü yapı, doku örgüsü.

dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkin bir duruma sokması demektir” (2008: 8) diye belirtir. İlkçağ insanlarını bu tür bir resmetme eylemi içerisinde bırakan da bu ilişki durumudur. Bir şeyi görsele indirgemek, bir nevi ona ulaşmak ve sahip olmakla eş anlamlıdır. O dönem insanların da hayatlarını idame ettirebilmek amacıyla avlamak istedikleri hayvanları duvarlara resmetmeleri bunun açık bir göstergesi niteliğindedir. Onu canlandırmak (canlı kılmak) ve gerçek olmasını sağlamak için resmini yapmak, daha o dönemlerde bile inanılan bir yöntemdir. Tasvir, nesneyi dokunma alanına yaklaştırmıştır. Gabriel Josipovici’ye göre “[...], dokunma yoluyla, kendi kişisel tarihimizden daha uzun ve daha geniş bir tarihte yer alıyor olduğumuz duygusunu yaşarız: Ben varım ve o var ve dokunma bir biçimde bu hakikati onaylayabilir” (1997: 41). Dokunmanın hakikat yaratımı, görmenin hakikat yaratımından daha yüksektir. Hakikatin simgesi niteliğinde olan dokunma sayesinde bilme mümkün olur. ‘Gördüğüme inanırım, dokunduğumu bilirim’ sözünde olduğu gibi duyu olarak dokunma, görmenin yanılsamacı yapısından ayrılmıştır. Resim sanat tarihi içerisinde, dokunmaya atfedilen önem bir hayli büyüktür. Dokunma açısından önem taşıyan imge (imago) ile iz (vestigium) arasındaki farklılık da bu bağlamda irdelenmesi gereken kavramlardandır. Ortaçağ’da *imago* ve *vestigium*’a dayanan pratikler bağlam olarak birbirinden ayrıştırılmıştır.

İmge, türsel bir benzeşime göre temsil eder. Oysa iz, nedenin yol açtığı sonucu öyle bir şekilde temsil eder ki, türsel bir benzeşime uzanamaz. İz, hayvanlara özgü hareketlerin bıraktığı izlenimlerdir -impressions-; külün, ateşin izi ya da harap olmuş bir toprak parçasının, düşman bir ordunun izi olduğu gibi (Florenski, 2013: 17-18).

Bu bağlamda imge’nin benzeşen bir benzeşim olması ve iz’in ise benzeşmeyen bir benzeşime tekabül etmesi söz konusudur. Zeynep Sayın, Pavel

Florenski'nin *Tersten Perspektif* adlı yapıtının *Sunuş* bölümünde, insan bedeninin hem imago'ya hem de vestigium'a karşılık geldiğini savunmaktadır. Savunusunu doğrulamak adına da İsa örneğini verir:

İsa, aynı anda hem tanrıdır hem de değildir: bir yandan yitmiş bir benzeşimin izini sürerken diğer yandan hâlâ tanrısallıkla benzeşmektedir. Bu yüzden İsa ikonu, kendi mekânında imago ile vestigium'u keşiştirir. Hristiyan Ortaçağ'ı, imge –imago-kavramı ile vestigium kavramını ayırıştırma ihtiyacını bu nedenle hissetmiştir: imgenin içinde ilksel benzeşimden geriye kalan tortudur vestigium; varlıksal aşkınlığın imgedeki izdüşümüdür; ontik bir atıktır; tanrısal bir dokunuşa dayalı bir iz sayesinde insan bedenini aşkınlaştıran ve artık tanrıyla benzeşmeyen, yalnızca onun izini süren bir benzeşimdir (Florenski, 2013: 18).

Rönesans dönemine gelindiğinde iz'in hâkim olduğu tanrısal aşkınlığın yavaş yavaş kaybolduğu görülmektedir. İz (vestigium)'in arka plana atılıp imge (imago)'nin öne çıkarıldığı sanatsal pratikte, imge, göz ve bedenden uzak tutulur. Artık savunulan, imgenin benzeşimin ta kendisi olduğudur. Bu imago durumunda gerçekleşecek olan dokunsal aralık, göz ile dokunma duyusunun bellek yardımıyla birbirinin içine geçmesidir. Görseldeki dokunsal etki, bellekten çağrılan dokunmadır.⁴ Tam da bu konuda “ ‘Körler’ diyor Descartes, ‘elleriyle görürler’. Görüşün Descartes'çı modeli, dokunmadır” (akt. Merleau-Ponty, 2012: 46). Rönesans'la beraber imgenin temsiliyetinde yaratılan görsel bağlam, Descartes'da karşımıza dokunma olarak çıkar. Dokunuşun imge üzerindeki karşılığına başka bir bağlamda yaklaşan Descartes, kör bir insanın değneyi aracılığıyla evrene dokunabileceğini ileri sürer. Bu, görme duyusunun yitiminde, dokunma aralığında görme pratiğinin giderildiğine işaret etmektedir.

Rönesans çağı, teknik anlamda yeni buluşların ortaya konulduğu, 14. ve 15. yüzyılları kapsayan ve yeniden doğuş olarak adlandırılan dönemi ifade eder. Ortaçağ'a

⁴ İleride değinilecek olan Lacan'ın görmenin içindeki dokunmanın varlığı.

hâkim olan önem perspektifi⁵ yerini merkezi perspektife bırakmıştır. Bu bağlamda, mekânsal bir dokunuştan söz edilir. Çizgisel olarak tamamlanmış bir mekân algısının varlığı, bireyi bedensel olarak resmin içerisine alır; böylece dokunulur olan bir alan yaratılır. Gerçekte tuval içerisinde bulunmayan beden, duyuşsal olarak kendisini oradaymış gibi inşa eder. Beden varlığının kanıtı, şeyleri, yanılısamanın gerçekleşmesi için belirli bir mesafede tutan merkezi perspektiftir. Sanatsal bir yöntem olan merkezi perspektif, resim mekânını bedenleştirir; reel anlamda izleyicinin resmi gördüğü bilinirken aslında gözün (izleyicinin) bedeni (resmi) gördüğü söylenebilir. Resim bedenin kurulmasıdır; inşadır. Çünkü resim bedenleşmiştir. “Valéry, ressam ‘vücudunu katmaktadır’ der. [...] Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür” (akt. Merleau-Ponty, 2012: 32). Bir anlamda dünyada olan vücut bulunuş, resimdeki vücut bulunuşa katılır. Bu dizge kendi başına bir yanılısamanın oluşmasını sağlar. Bu yanılısamanın sebebi salt perspektifin kullanılması değil, aynı zamanda yağlıboyanın da bulunmasıdır. Yağlıboya tekniğinden önce görseli oluşturan çabalar, gözün dip dünyada elde ettiği deneyimlerdeki kesintisizliğin resim üzerinde gerçekleşen sürekliliğine denk düşecek noktada değildir. Daha önceden de çeşitli teknikler kullanıldığı bilinmekle beraber (ki önceden yağ ve yumurta akı kullanılıyordu ve bu tekniğe tempera⁶ deniliyordu) 15. yüzyılın başlarında Jan van Eyck tarafından tekniksel anlamda geliştirilen ve resme dâhil edilen yağlıboya, ayrıntıları kolaylıkla görselleştirebildiği için dokunsallığı arttırmakla kalmamış, bedenin tuval içerisindeki inşasına olanak da sağlamıştır. “Yağlıboya resimlerdeki yüzeysel benzerlik seyirciye resimdeki nesneye -dokunulabilecek ölçüde- yakın olduğu sanısını

⁵ **Önem perspektifinde** olay ve konuların önemine göre figürlerin büyüklüklerine ya da küçüklüklerine karar verilir; bu da dokunmayı tamamen arka plana atardı.

⁶ **Tempera:** Yumurta akı ile pigmentin karıştırılmasıyla yapılmış bir tür boya. 1300’den 1500’e kadar panolar üzerine uygulanan en yaygın malzeme idi. Sonra giderek yerini yağlıboyaya bıraktı (Little, 2010: 155).

verir” (Berger, 2008: 107). Malzeme ve teknik, her zaman için dokunmayı meydana getiren iki önemli araçtır. Eyck, kullanmış olduğu yağ sayesinde resimleri yeni yapılmış gibi gösterebilmenin yollarını geliştirmiş; bu sayede de canlı bir görünüm kazanan yağlıboya resim, kişiye elini uzatsa dokunabileceği izlenimini vermiştir. Bu dönemde boyar maddelerin (özellikle de altın, gümüş ve lacivert) kullanımının zor olduğu ve pahalı oldukları bilinmektedir. Bu renklere verilen önem, yüzyılın ortalarına gelindiğinde yerini becerinin önemine bırakır. Resimsel becerinin gelişmesiyle birlikte renklerin farklı yollarla temini tercih edilir; altının, sarı ve beyazın karışımından elde edilmeye başlandığı gözlemlenir. Ressamın teknik becerisi, resmin değerini belirlerken, resim içerisinde de birçok özellik kendisini belli etmeye başlar. Bu özellikler içerisinde dokunumsal anlamda ilgi çeken kabartma/hacim’dir. “Işık ve gölge gerçek nesnelere hacimli [...] görünmesini sağlar; beyaz ve siyah da resmedilmiş nesnelere böyle görünmesine olanak verir” (Baxandall, 2015: 191). Bu teknik düzeyin olanağında Massaccio’nun resimlerinin izleyicide dokunma isteği uyandırdığı söylenebilir. Bu istek, ışık, gölge ve renklerin ustaca kullanımı sayesinde mümkündür. Massaccio’nun merkezi perspektifi kullanarak resimlediği ve izleyicide göz yanılmasına neden olan “Kutsal Teslis” adlı freski⁷, yaratılan üçboyutluluk aracılığıyla izleyiciyi resmin içerisine hapseder. Bu freskle “ilk kez üç boyutlu bir mekân iki boyutlu bir düzleme aktarılmıştır” (Wundram, 2008: 26). Gerçek bir mekân izlenimi veren fresk içerisindeki figürler de gerçeğe uygun ölçeklendirildiğinden, izleyicinin bedeni de freskin içerisindedir. Rönesans dönemine hâkim olan merkezi perspektifin bu şekilde kullanımı da resimsel anlamda derinlik ve üç boyutluluk kavramlarını beraberinde getirir.

⁷ **Fresk:** Bir duvar resmi yöntemi. Boya doğrudan ıslak sıvaya uygulanır. Sıva kurudukça resim duvara sabitlenir. Teknik, en çok İtalya gibi iklimi kuru olan ülkelerde başarıyla kullanılmıştır (Little, 2010: 153).



Resim 2: Masaccio, “Kutsal Teslis”,
680x475 cm, Fresk, 1427 civarı

Bu dönem içerisinde ışık ve gölgeyi yönetmenin başka bir biçimi olarak Leonardo da Vinci, sfumato tekniğini (dumanlı teknik) geliştirmiştir. Hava perspektifi⁸ nin de eklenmesiyle sfumato ile resmin içerisinde keskin konturların kullanımı azalmıştır. Daha gerçekçi görünüm sunan teknik sayesinde ışık-gölge oyunları ile yaratılan derinlik, Rönesans resmine hâkim olur. “Vasari; sfumato tekniğini ‘görünen ile görünmeyen

⁸ **Hava perspektifi:** Atmosferik perspektif olarak da bilinir. Resim Sanatında fon farklılıklarıyla oluşturulan derinlik yanılsamasıdır. Uzaktaki nesnelerin havanın etkisiyle daha açık tonla algılanması temeli üzerine kurulmuştur.

arasında gidip gelen' konturlar olarak tanımlar" (Gombrich, 1992: 215). Mona Lisa'nın elini oluşturan formun optik olarak gözde kaybolan sınırı, izleyicinin bedeninde gözün olanağındaki dokunma aralığının varlığında geri gelir. Gözde kaybolan bu sınır, bedenin diğer duyusunun (dokunma duyusu) sınırında tekrar ortaya çıkar. Tekniğin ilk uygulandığı Leonardo'nun 1503 tarihli "Mona Lisa" (Resim:3) adlı yapıtında görüldüğü üzere konturlar yok denecek kadar azaltılmış ve öne çıkarılan ton geçişleri olmuştur. Bu geçişlerin yarattığı yanılsama ise resimdeki figür ve manzara arasında mesafe oluşturur ve uzaktaki nesne imgelerinin daha açık renkte görünümünü öne çıkar.



Resim 3: Leonardo da Vinci, "Mona Lisa",
77x53 cm, ahşap üstüne yağlıboya, 1503

Klasik zevk hep keskin ve dokunma hitap eden çizgilerle çalışır; her yüzeyin kenarları tamamıyla nettir; her hacim tamamıyla elle tutulur bir şekilde kendini belirtir, maddiliği tam dokunsal olmayan hiçbir şey yoktur. Barok çizgiyi sınır olmaktan çıkardı, kenarları çoğalttı. Şeklin kendisi karmaşıklaştığı, düzen de karışık bir hale geldiği için, tek tek parçaların kendilerini plastik değerler olarak belirtebilmeleri gittikçe daha zorlaştı; nereden bakılırsa bakılsın şekillerin tümü üzerinde (salt optik) bir hareket alev alev ışıdamaktaydı. Duvar titreşiyor, hacim bütün köşelerinden sarsılıyordu (Wölfflin, 1995: 81).

Bu tekniksel gelişmelerin ardılı olarak Rönesans döneminin çizgiselliğini gölgeselliğe dönüştüren Barok dönem (16. ve 17. yüzyıl) olmuştur. Işığın tek yönde yönetimiyle yeni bir resimsel üslup yaratan Barok, Rönesans'taki dokunma alanının özerkliğini görmeye evriltmiş; düz yüzeyler ise yerini derinliğe bırakmıştır. Bu bağlamda nesnelere artık Rönesans'taki görünümünü kaybetmiş ve Barok'ta betimlenen nesnelere yarısı ışıkta kaybolmuştur. Barok dönem, görüntüyü öne çıkardığından nesnenin görünümünü göz tamamlar. Rönesans'taki gibi göz yanılsamasının oluşumu, resim içerisinde bulunan objelerin ışık-gölge oyunu ile yönetiminin sonucudur. Gölgesel üslubun hâkimiyeti dolayısıyla Barok'ta resme yakından bakmak, büyük önem taşır. Yakından bakıldığında fark edilen sanatçının fırça darbeleri (sanatçının performansı), uzaktan bakıldığında yerini bu darbelerin oluşturduğu üç boyutluluk yanılsamasına bırakır. Resim içerisindeki fırça darbelerinin izi, yüzeylerin dokunma alanını öne çıkartır. Heinrich Wölfflin'in ifade ettiği gibi "17. yüzyıl, gölgesele olan ilgiyle birlikte, yüzeylerin niteliklerine de ilgi duymaktaydı. Artık, aynı zamanda yumuşaklık ve katılığı, pürüzlülüğünü ve düzgünlüğünü de belirtmeden resim çizilmiyordu" (1995: 53).

Rembrandt, gölgesel görüntü sanatının önemli temsilcilerindendir; kullanmış olduğu çizgi üslubuyla dokunmanın tüm olanaklarını yok eder. Resmini dokunma alanından uzaklaştırarak görme alanı üzerinden kurar. Bu çerçevede betimlediği daha çok iç mekân içerisindeki insan figürleridir. 1632 tarihli Resim 4: "Dr. Tulp'un Anatomi Dersi" adlı yapıtında ışığın varlığı ile yaratılan açıklık-koyuluk dengesi resme hâkimdir. "[...] çizgiselden gölgesele gelişmenin, uzay içindeki nesnelere dokunma duyumuna göre kavranışından, sadece gözün izlenimlerine güvenmeyi öğrenmiş bir görüşe geçme demek olduğu meydana çıkar. Başka bir deyimle bu, elle tutulabilenden, sadece optik görüntü uğruna vazgeçmiş demektir" (Wölfflin, 1995: 271).



Resim 4: Harmenszoon Van Rijn Rembrandt, “Dr. Tulp’un Anatomi Dersi”,
162,5x216,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1632

Barok dönemin son evresinde ortaya çıkan ve Barok’a tepki olarak gelişme gösteren üslup Rokoko üslubudur. Süslemeci yapısıyla sanat tarihi içerisinde yerini alan üslup, erotik sahneleri fazlasıyla barındırır. Rokoko resmine hâkim olan, dokunmanın erotizmi ile nesnenin üzerinde yer alan ışığın dokunsal etkisi bağlamında yarattığı etkinin gücüdür. Dokunsallık, resmedilen bedenin çıplaklığı ve nesnelerin aşırı süslemeci yapısı ile verilmeye çalışılmıştır. Bu süslemeciliğin yapay görüntüler sunduğu düşünülmektedir. François Boucher’ın Resim 5: “Dinlenen Nü” adlı yapıtında olduğu gibi resimdeki figürün çıplaklığı, erotik bir yaklaşım sergilemektedir. Renklerin süsleme amaçlı kullanımı ile tenin dokunsallığı da bu bağlamda ilişki içerisinde.



Resim 5: François Boucher, “Dinlenen Nü”,
59x73 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1752

Çizgiselliğin gölgeselliğe dönüşümü aşamasında dokunmanın yerini görmenin aldığı algılayış, Neoklasik dönemde de Rönesans dönemindeki gibi tekrar dokunma odaklı yapıtlara evrilmiştir. “Artık çizgi yeniden bir dokunma değeri idi ve her şekil gene dokunma organlarını etkilemeye başlamıştı” (Wölfflin, 1995: 89). Neo-klasik dönem, çizgiyi ve düzlemin varlığını kullanmış; Barok’un gölgeselliğini ve derinliğini arka plana atmıştır. Klasik üslubu yeniden canlandırmayı amaç edinen Neo-klasik sanatçılar, ışık-gölge’nin eşit şekilde dağılımına ve perspektif kullanımına önem vermişlerdir. Bu üslubun öncü sanatçılarından Jacques Louis David’in 1784 tarihli Resim 6: “Horas Kardeşlerin Yemini” adlı resminde görüldüğü üzere, Rönesans benzeri bir mekânsal anlayış resme hâkimdir; merkezi perspektifin ise mekânı öne çıkaran döşeme taşlarının diziliminde uygulandığı açıkça görülmektedir. Resim içerisinde bulunan tüm nesne/figür’ler keskin konturlarla belirlenmiştir.



Resim 6: Jacques Louis David, “Horas Kardeşlerin Yemini”,
330x425 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1784

19. yüzyılın ilk sanatsal akımlarından olan Romantizm’de ise çizgisellik Barok’ta olduğu gibi tekrar önemini kaybeder, öne çıkan renk olur. Çizgiselliğin olmadığı yerde kurallardan bahsetmek de olanaksızlaşır. Renkçi sanat akımlarına öncülük eden akımda duygular, tutkular ve hareket ön plandadır. Akım, ‘dünyayı bir bütün olarak kavrama’ isteğiyle, manzara resminin anlamını değiştirmiştir. O güne dek manzara figüre fon görevi yaparken, Romantizm ile manzara figürleşmiştir ve asal figür manzara olmuştur. Manzara resmine getirmiş olduğu bu yenilik ile birlikte, doğa’nın bedeni resme dâhil olurken, insanı ön plana alan bir doğa-insan pratiği resimlere hâkim olur. Bu süreçte dokunsal alan, manzara resmi üzerinden konumlanmaya çalışır. Dönemin sanatçılarından Caspar David Friedrich, “ressamın görevi havayı, suyu, taşı, ağacı olduğu gibi resmetmek değildir; [...] ruhu, duyguları yaptığı resme yansımalıdır” (akt. Krausse, 2005: 58) der. Bu evrede öne çıkan ise duygular değil duygulardır. Duygu durumu Romantikler tarafından renklerle yansıtılmaya çalışılmıştır.



Resim 7: Caspar David Friedrich, “Erkek ve Kadın Mehtabı Seyrediyor”,
55x71 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1822

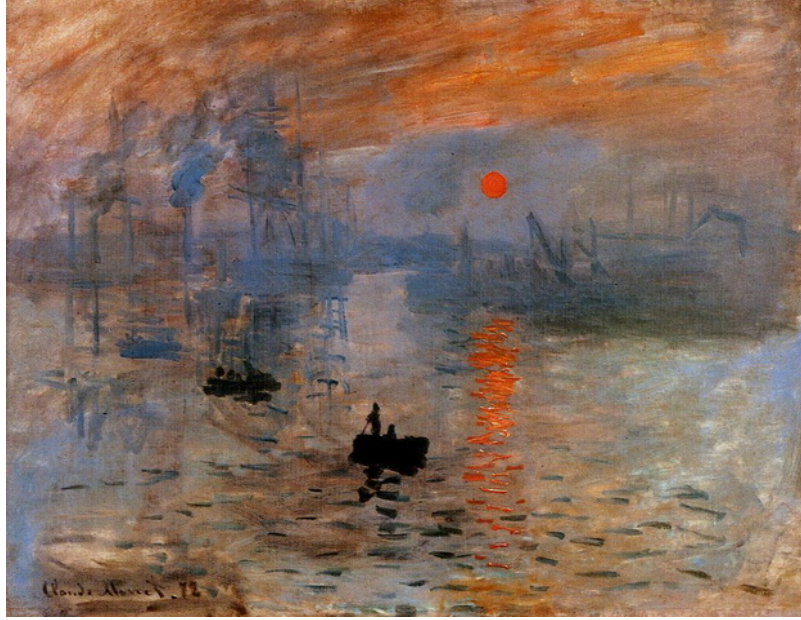
Süreç irdelendiğinde, çizgiselliğin (klasik üslubun) aklın egemenliği, gölgeselliğin ise duygunun egemenliği altında olduğu söylenebilir. Rönesans dönemi rasyonel dönem olmanın yanında sanatta başat yaklaşımın ‘akıl’, Barok sanatında ‘duygu’, Neo-klasik dönemde yeniden ‘akıl’ ve Romantizm’de yeniden ‘duygu’ egemen bir yapının (Mert, 2007: 42) görüldüğü ve bu karakteristik dönemin öne çıktığını savlamaktadır. Aklın olduğu yerde dokunma duygusu aktifken, duygunun olduğu yerde görme duygusu aktiftir. Sanat tarihi boyunca akıl ve duygunun egemenliği, üsluplara ve dönemlere göre boyut değiştirmiştir. Bu durumda tek değişmeyen şey sanatçıları üretmeye yönelten duyuların varlığıdır. Rönesans, görme üzerine geliştirmiş olduğu tekniklere rağmen resimsel bağlamda dokunma merkezlidir. Odağın dokunma duygusu olması, Barokta görselliğe evrilmiş ve bu bağlamda da öncül duygu göz olmuştur. Gölgesel üslubun gelişiminin etkisiyle Rönesans’taki çizgiselliğin Barok’ta gölgeselliğe dönüşmesi ve ardından Neo-klasik’te tekrar dokunmanın gelmesi tamamen dönemler arasında akıl-duygu

karşıtlıklarının göstergesi niteliğindedir. Aklın olduğu yerde çizgi, duygunun olduğu yerde ise leke (gölge) vardır. Heinrich Wölfflin'in belirttiği üzere "Her çağ nesnelere kendi gözüyle görür [...]" (1995: 84). Görme biçimleri olarak farklılıklar taşıyalar da duyuların olanağında her üslup kendi asal duygusunu öne çıkarır.

On yedinci yüzyıldan başlayarak görüşte, buna bağlı olarak da yöntemde olağanüstü yenilik yaratanlar Ruysdael, Rembrandt (Rembrandt, daha sonraki yapıtlarında ışığı kullanışımı açık hava çalışmalarından edinmiştir), Constable (taslaklarında), Turner ve bu evrenin sonunda Monet ve izlenimciler olmuştur. Bundan başka maddesel bakımdan yoğun, dokunulabilir olan resim bu ressamların yeni buluşlarıyla yavaş yavaş yoğunluğu olmayan dokunulamaz resme doğru kaymıştır (Berger, 2008: 105).

Akıl ve duygunun ayrı ayrı ele alındığı süreç sonrası dokunulur olan resmin dokunulmazlığa doğru evrildiği yerde 19. yüzyılın ikinci yarısına denk gelen süreçte gelişim ve değişim gösteren akım, İzlenimcilik akımı olmuştur. İzlenimci resimde akıl ve duygunun biraradalığı söz konusudur. Atölyeyi terk edip doğaya çıkan ve bu bağlamda teknik açıdan da resimsel anlayışı değiştiren izlenimci sanatçılar fotoğrafın icadından fazlasıyla etkilenmişler; ortaya koydukları yapıtlarda da fotoğrafın temel meselesi olan 'an'ı yakalamaya çalışmışlardır. Dönemin öncülerinden Claude Monet'nin 1872 tarihli Resim 8: "İzlenim: Gündoğumu" adlı yapıtında ışığa ve renge getirilmiş olan yenilik açıkça görülebilir. "Işık sadece açık veya koyu, aydınlık ya da karanlık değildi; kendi renk değeri vardı. Örneğin güneş ışını nesnelere renk ve biçim alıyordu, konturların kaybolmasına neden oluyordu" (Krausse, 2005: 72). Bu görüşe göre resmedilen yapıtlar, ışığın değişen hallerini ve renk değerlerini göstermiştir. Bu durumda resim yüzeyinde üçboyutluluktan bahsetmek olanaksızlaşır. Öncü unsurun renk olduğu yerde resimsel yapının uğradığı köklü değişiklik, dokunma olanağının ortadan kalktığı yeni yüzeyde

(Cezanne resimlerinde) ve kendisinden sonra gelen Kübizm akımında nesnenin bu yeni anlamının sorgulanmasına neden olur.



Resim 8: Claude Monet, “İzlenim: Gündoğumu”,
48x63 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1872

Paul Cezanne, Geç-İzlenimci akımın önemli temsilcilerinden biridir. Perspektif ve derinliğe önem vermeyen sanatçı, resimlerinde geniş fırça darbelerine yer verir. “Amacı, sanatın araçlarından faydalanarak doğanın yaratıcılığına ve yoğunluğuna yaklaşmak; doğayı taklit etmeden temsil etmek”tir (Krausse, 2005: 77). Cezanne, “Sainte Victoire Dağı”nı konu alarak resmettiği birçok yapıtında doğanın saf halde görünümünü ve kendi algısına bağlı olarak gördüğünü yansıtır. Doğanın görünümünü kübik formlara indirgeyen Cezanne, “Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli (...) Doğa yüzeyden çok derinliktir; kırmızılarla sarılarla temsil edilen ışık titreşimlerinin içine yeterli ölçüde mavi katılması, derinlik izlenimi uyandırmak içindir”

(akt. Antmen, 2009: 28) der ve bu görüşüyle doğanın zaten derinliğe sahip olduğunu dile getirir.



Resim 9: Paul Cezanne, “Bellevue’den Görülen Sainte-Victoire Dağı”, 73x92 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1895

Cezanne’ın kübik formlarından fazlasıyla etkilenen Kübistler de doğadan yola çıkarlar. “Kübizm’de tuvale yansıyan zihinsel alanın biçimlediği doğadır” (Öndin, 2009: 30). Resim yüzeyinde göstermek istedikleri, o güne dek üç boyutluluğu ön planda olan resmin iki boyutlu yapısını vurgulamak ve bunun olanağında dördüncü boyutu keşfetmektir. Amaçları doğrultusunda tuval içerisindeki nesnelerin eş-anlı olarak birçok açıdan görünüşleriyle tuvale aktarmışlardır. Pablo Picasso ve George Braque öncülüğünde Kübizm’in ‘Analitik Kübizm’ evresinde üretilen yapıtlarda bu bağlam çerçevesinde görme ve dokunmanın biraradalığının söz konusu olduğu söylenebilir. İkinci bölümde bahsedileceği gibi Kübizm’in ‘Sentetik Kübizm’ evresinde resmin içerisine nesnenin bizzat kendisi girecektir ve nesnenin malzeme boyutundan bahsedilecektir.



Resim 10: Pablo Picasso, "Gitar",
tuval üzerine yağlıboya, 1912



Resim 11: George Braque,
"Keman ve Sürahi",
tuval üzerine yağlıboya, 1910

Resim sanatında dokunsal etkinin oluşumunu önceleyen dönemler olanağında yapılan araştırma sonucunda dokunmanın temel duyu olduğu sonucuna varılmıştır. Fakat bu dokunma, görmenin içindeki dokunmadır. Resim sanatı ile bilimsel buluşlar eş-anlı olarak birbirlerini etkilemiş ve geliştirmişlerdir. Bu bağlamda, icatlar ile birlikte, her dönem kendisini yeniden inşa etmiş ve görmenin duyu olarak öne çıkması söz konusu olmuştur. Bir alt başlık olarak dokunma için önem taşıdığı düşünülen bazı kavramlar irdelenecek, ardından da görme'nin dokunmanın öncülü gibi görünmesinin nedenlerine değinilecektir.

I.1.1. Dijital, Dokunsal, Manüel ve Haptik Kavramlarının Resim Sanatı Bağlamında Ele Alınışı

Dijital, dokunsal, manüel ve haptik kavramlarının aynı bağlam çerçevesinde ele alınması dokunmaya dair veriler sunmalarından kaynaklanmaktadır. Bu kavramları incelemek adına öncelikle kavramların terimsel karşılıklarına bakılacak, ardından

aralarındaki bağlantı resim sanatı dolayımında kurulmaya çalışılacaktır. Gilles Deleuze'ün *Duyumsamanın Mantığı* adlı yapıtının *El ve Göz* başlıklı bölümünden alıntılanan bu kavramları incelemek adına dokunsal ile haptik ve dijital ile de manüeli karşılaştırmalı olarak ele almak yararlı olacaktır. İlk incelenecek kavramlar dokunsal ve haptik'tir.

Dokunsal ve haptik, her ikisi de dokunma'nın temel kavramlarından olup, benzerlikler göstermekle birlikte anlamlarını birbirlerinden ayırtıldıkları noktada - bağlam farklılıklarında- bulurlar. Dokunsal olan, fiziksel bir dokunmayı da içermekle birlikte haptik olanda fiziksel bir dokunma eylemi söz konusu olmayabilir. Haptik, dokunmaya ilişkin olandır, dokunmanın kendisi değildir. Haptik olanı daha iyi kavramak adına onu optik olan ile karşılaştırmak gerekir. Daha en başından görsellik, haptik ve optik olarak ikiye ayrılmıştır. Haptik görsellik dokunmanın, optik görsellik ise görmenin alanındadır. Bu noktada ileride değinilecek olan alet ve aygıt arasındaki fark, haptik ve optik kavramları üzerinden irdelenebilir. Alet haptik olan, aygıt ise optik olandır. Bu durum, el ve göz'ün 'dokunma' anındaki durumuna işaret eder. Aygıtın yani optiğin olduğu yerde Lacan'ın söylemiyle "görmenin içindeki dokunma" (Silverman, 2006) vardır. Aygıt ile alet dolayımında dokunsallık ve görsellik yeniden şekillenmiştir. Bu doğrultuda dokunsal olan dokunmaya dair veriler sunandır. Aletin kullanımı eli başat organ yapmakta ve tutma-kavrama ile de elin bu özelliği vurgulanmaktadır. Elin dokunma olanağından bahsederken de kaçınılmaz olarak manüel ve dijitalin alanına girmek gerekir. Manüel el ile yapılandır. Elin varlığı ile komut verilir. Dijital ise;

Latince digitalis'den gelmektedir. Digitus 'parmak' anlamındadır. Parmağın olduğu yerde dokunsal temastan bahsetmemek olanaksızdır. Dic- öneki 'konuşmak, anlatmak, söylemek' anlamındaki dicere'den gelir. Ön Hint-Avrupa dillerindeki deik-kökü ise 'göstermek, işaret etmek' anlamındadır. Matematikte 'sayı' ve 'birim'

gibi anlamlara sahip olan digit kelimesi de yine ‘parmak’tan dolayısıyla el ile sayı saymaktan gelir (Bayraktar, 2011: 6).

Gilles Deleuze ise bu kavramları şu şekilde ifade eder:

Elin değerleri içinde pek çok yanı ayırdetmek gerekir: dijital, dokunsal, tam anlamıyla manüel ve haptik. Dijital olan, elin göze azami bir tabiyetini ortaya koyuyor gibidir: Görme içeride yapılmış, el ise parmağa indirgenmiştir, yani saf görsel biçimlere karşılık gelen birimleri seçmenin dışında devreye girmez. El böyle tabi oldukça görüş de “ideal” bir optik uzam geliştirir, ve biçimlerini optik bir koda göre kavramaya yönelir. Ancak bu optik uzam en azından başlangıçta, hâlâ bağlantı kurduğu manüel göstergeler sunmaktadır: Derinlik, kontur, modle, vb. gibi bu türden virtüel göstergelere dokunsal denir. Elin göze bu yarım yamalak tabiyeti, yeri geldiğinde elin hakiki bir itaatsizliğine dönüşebilir: Tablo görsel bir gerçeklik olarak kalır, göze kendini dayatansa, güçlkle takip edilebilen ve optiği bozan biçimsiz bir uzam ve duraksız bir harekettir. Bu şekilde tersine çevrilen ilişkiye manüel diyeceğiz. Son olarak, ne herhangi bir yönde sıkı bir tabiyetin, ne de yarım yamalak bir tabiyetin veya virtüel bağlantının söz konusu olduğu ama görüşün kendisi, optik işlevinden ayrı, kendine has ve kendinden başkasına ait olmayan bir dokunma işlevini keşfettiği durumda haptik olandan bahsedeceğiz. O zaman ressam, gözleriyle dokunduğu ölçüde gözleriyle boyuyor diyeceğiz (2009: 143-144).

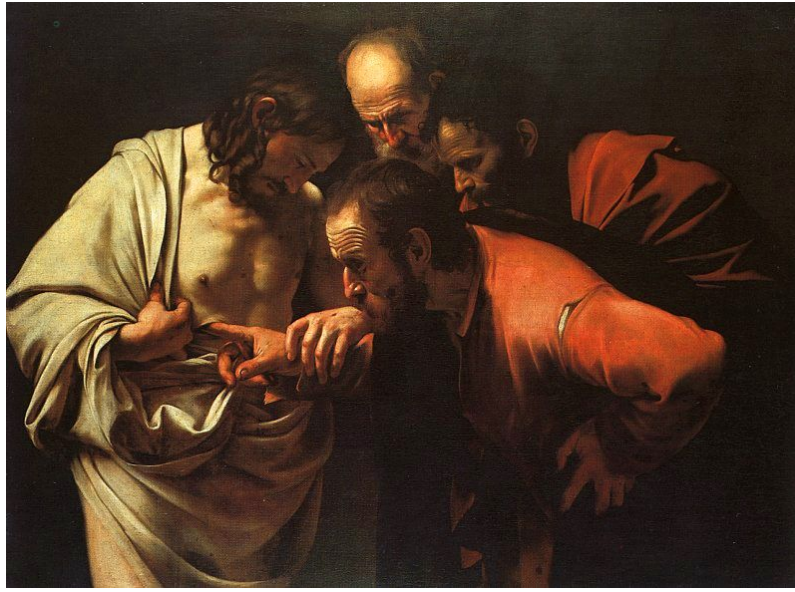
İmgenin dijital, dokunsal, manüel ya da haptik olması, o imgenin hangi resimsel dile ait olduğuna dair en temel göstergedir. Kerem Ozan Bayraktar *İmgenin Teni* (2015) adlı metninde “[...] optik olan dijital bir evrenden daha çok payını alır (Bu açıdan ele alındığında bir Rönesans resmi de dijitaldir)” saptamasında bulunur. Bu bağlamda Rönesans ardılı dönemler irdelendiğinde Barok dönemin haptik, Neo-klasik dönemin dijital ve Romantik dönemin ise tekrar haptik görselliğe karşılık geldiği söylenebilir. Resim sanatı, hem dokunmayı hem de görmeyi içerisinde barındırdığından, bu kavramların tümünü kapsayan bir yapıya da sahiptir.

I.2. Resim Sanatında Görsel Etki Nedir

Resim sanatında asal duyu organı göz'dür. Dokunmayla birlikte ele alındığında görsel-dokunsal olanın göze ait bir bağlam olarak resimlenmesi söz konusudur. Bu bağlam çerçevesinde, insanda bulunan dünya hakikatinin (dokunulan bir dünyanın) görsel karşılığının resimlerde mevcut olduğu söylenebilir. Resim sanatında görsel etkinin oluşabilmesi ise bu birincil organın (göz'ün) görmeyi gerçekleştirilmesiyle mümkündür. Bir etkinin oluşabilmesi, öncelikle bireyin varlığını gerektirir; bu birey, duyularıyla hareket eden bireydir. Görme duyusunun hâkim olduğu yüzyıllar incelendiğinde, gözün görme üzerindeki etkin rolü açıkça görülebilecektir. Görme duyusunu aktif olarak kullanan bireyin bu duyusunun “uygarlığın, insanın homo erectus⁹ olarak doğruduğu an başladığını ve görmenin iki ayak üstüne dikilme sayesinde önem kazandığını savlayan Freud [...]” (akt. Sayın, 2013: 163) tarafından incelendiği düşünülürse, görmenin ne zaman başladığına dair bir fikir verilebilir. Görme, gören gözün, ışığın ve görülecek olan nesnenin varlığıyla mümkündür. Işık, görmenin olmazsa olmaz koşuludur; aksi halde görsel algıdan bahsedebilmek olanaksızlaşır ve görme gerçekleşmez. Görmenin mümkün olduğu safhada ise devreye görsel algı girer. Salt görme duyusunun algılama açısından yetersiz olduğu bilinmesine rağmen yine de temel algı görsel algıdır. “İnsan, görsel algısı sayesinde yürür, hareket eder. Bilinç düzeyindeki davranışlarımızın yaklaşık %99'unun belirleyici ögesi durumundadır. Bu algı yolundan emin olunmadığı durumlarda da, dokunma gibi diğer duylara başvurulur. Eşdeyişle dokunma duyusu, görsel algının doğruluğunu denetleyen bir işlev üstlenmiştir, çoğunlukla” (Derman, 2010: 31). Juhani Pallasmaa, tam da bu noktada *Tenin Gözleri* adlı yapıtında verdiği örnekle bu bağlamı doğrular. Caravaggio'nun

⁹ **Homo erectus:** (Latince'de “dik insan”), soyu tükenmiş insansı türüdür ve modern insanların (Homo Sapiens) atası olduğu kabul edilir.

1601 tarihli Resim 12: “Aziz Thomas’ın Kuşkuculuğu” adlı yapıtını referans alarak görselin altına “her ne kadar göze öncelik versek de, görsel gözlem çoğu zaman dokunmayla doğrulanır” (2014: 29) diye ekler. Göz, dokunmanın olanağında vardır. “Görme dâhil tüm duyular dokunma duyusunun uzantıları (tenin özelleşmiş halleri) olarak değerlendirilebilir” (Pallasma, 2014: 53). Dokunma olmaksızın hiçbir duyu alanının varolamayacağı gibi, gözün dokunma olasılığı da ortadan kalkmış olur.



Resim 12: Carravaggio, “Aziz Thomas’ın Kuşkuculuğu”, tuval üzerine yağlıboya, 1601-2

“Bakmak ve görmek, insanın etrafındaki fiziksel çevresiyle olan temas noktalarının en önemlileridir. Dokunmak ise insana yakın temas izlenimi sağlar” (Kanat, 2001: 54). Görme, Aristo’nun duyu olarak ilk sıraya yerleştirdiği duyudur. Descartes’a göre “Görme, zaman ve harekete ilişkin olduğu için [...] üstündür. Diğer duyular bundan yoksundur” (Filinte, 2009: 24). Duyuların sağladığı bu gerçeklik bakımından dokunma, yerini yanılısamayı yaratan göz’e yani görmeye bırakmıştır. Albert Dürer ise “İnsanın en asil duyusu görmedir” (akt. Tokaslan, 2010: 11) der. Resim sanatı bağlamında görme,

Rönesans döneminden başlanarak çeşitli aygıtların icadıyla mümkün kılınmıştır. Yaratılan görsellik ise bu aygıtların daha da geliştirilmesi sayesinde düzenli olarak değişime ve gelişime uğramış; bu bağlamda da görme duyusunun gerçekleşmesi bazı koşullara indirgenmiştir. Merkezi perspektifin bulunması, ariel perspektifi ve sfumatonun da resimsel düzlemde teknik olarak kullanılmasıyla gözün işlevi değişmiştir. Görsel etkinin yaratımına katkıda bulunan aygıtlardan olan camera obscura için Descartes “[...] dış dünyanın gerçek yani perspektifsel varoluşunun kanıtıdır” (akt. Florenski, 2013: 11) der. Camera obscura'nın görme modeli olduğu bir yerde, göz, aygıtın olanağı çerçevesinde hareket etmeye başlar. Duyular salt kendi varlıkları değil, o dönem içerisinde deneyimlenen pratiklerden de etkilenirler. Görme de böyle bir süreç içerisinde konumlanmış ve dünyanın perspektifsel düzleminde kendisine yer bulmuştur.

Giovanni Sartori perspektifi şu şekilde tanımlar:

Ortaçağ'ın bitiminden bu yana egemen olan anlayış, gözü dünyanın efendisi konumuna getiren ve ona dünyanın ve bu dünyanın ardında yatan görünmezliğin temsilini bahşeden görüştür. Yeniçağa özgü görme biçiminde ilk aşama, kaçınılmaz olarak perspektiftir. Bu sanatsal yöntem kartezyen egemenliğin uzantısıdır. Onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir. Ehlileştirilen bu uzama gözün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan 'beden' de dâhildir (2004: 8).

Resim sanatında görselliğin yaratımını sağlayan bağlam, resimsel düzlemde tekrar konumlanır. Görme pratiklerinin çeşitliliği ile şekillenen 'resim' ise bu durumda görme duyusuna bağlı olarak değişime açık olandır. Görmenin çeşitliliği, başlangıcı perspektif olan ve süreç değiştikçe kendi kendini yenileyen resimsel anlayışlara evrilmiştir. Rönesans, Barok, Rokoko, Neo-klasisizm, Romantizm ve ardından gelen 20. yüzyılın sanatsal akımları, duyuların olanağında resimsel üsluplarını oluşturmuşlardır. Her akım, bir

önceki akıma tepki olarak doğmuş; bu tepkiler ise sanat tarihi içerisinde gelişmeyi sağlamışlardır.

Bu üsluplar çerçevesinde bulunan “her resim, olayın doğası gereği görsel tasarım gücümüze yönelik bir çağrıdır ve hiçbir resim izleyici yönünden gerçekleştirilecek bir tamamlama olmaksızın anlaşılabilir” (Josipovici, 1997: 22). Resim, kendisine karşıdan bakacak gözlerle ihtiyaç duyar. İzleyici olmaksızın resmin varlığının bir anlamı yoktur. Bu aşamada Gombrich, resmin karşısında duran izleyicilerin bir “izlerçerçeve” (1992: 65) içerisinde olduklarını savunur. Aynı bağlamı Jean Paul Sartre da “bakışın balkonu” (akt. Mert, 2007: 10) olarak adlandırır. Resim mekânı ve izleyici arasındaki mesafeyi ifade eden kavram, Deleuze-Guattari de ise “algılam ve duygulam” (Deleuze-Guattari, 2013: 154-188) olarak karşılık bulur. Hem yapıta hem de yaratıcıya ait olan bir algılam/duygulam’dan bahsetmek mümkündür. Renge, tona, malzemeye ve düzene dair her uyum algılam iken, yapıtı son evrede bütünsellik içerisinde gösteren duygulamlardır. Bu bütünsellik ise yapıt (resim) içerisinde yaratılan boşlukların olanağında kurulur. Algılam, duyuların biraradılığıyla vardır. Resme bakma sürecinde görme, algılam ve duygulam’ın yaratmış olduğu görsel etki sayesinde mümkün olur. Görsel etki de, görüntünün yarattığı etkidir (duygulamın sonucudur). Zeynep Sayın “Nasıl dokunmak, dokunulmayı gerektiriyorsa, görmek de, aynı zamanda görülmeyi gerektirir [...]” (2013: 29) derken duyuların olanağında kurulan bir gereklilikten bahseder. Gerek izlerçerçevenin gerekse algılam/duygulam’ın (ki her ikisi de aynı anlamda kullanılmıştır) gerekliliği ise bu bağlamda doğrulanmış olur. Yapıt, onu izleyen varolmadığı ve ona belirli bir mesafeden bakılmadığı sürece kendi kendisini var edemez. Gerekli olan şey, onu dokunma duyusuyla inşa eden bir sanatçı ve ona görme duyusuyla bakan bir izleyici kitesidir. Sanat tarihi

incelendiğinde, bu duyular olanağı sabit olarak kalmayıp, dokunma ve görmenin bir arada ya da ayrı ayrı olduğu da deneyimlenmiştir.

I.3. Resim Sanatında Görsel Dokunsal Etki

Resim sanatında görsel etkinin tekniksel gelişimi (perspektif, sfumato ve yağlıboyanın bulunması gibi) bir anlamda resim yapma pratiğinin iç sorunlarının çözülmesiyle sağlanmıştır. Bunun nedeni bu buluşların çoğunun ressamlar tarafından ya da en azından diğer sanat disiplinleri içerisindeki sanatçılar tarafından bulunmasıdır. Gerçekte resim sanatının tarihsel dönüşümünü belirleyen önemli faktörlerin çoğu bilim alanındaki buluşlardır. Bu bilimsel nitelikteki buluşlara bağlı görmenin toplum üzerindeki sonuçları, sanatçının bu teknikleri kullanarak yarattığı sanatsal bağlamda daha da görünür hâle gelmiştir. Bu duruma bağlı olarak görmenin olanaklarının genişlemesi, resmin görselliğindeki kaliteyi belirleyen yeni medyumların işin içine girmesiyle gerçekleşecektir. Resim yüzeyinde yer alan nesnenin yanılsama yaratan görüntü kalitesi, yeni buluşlardan yağlıboya ve tuval (bu buluşlar 14. yy'a tekabül eder) sayesinde büyük bir kırılmaya neden olacaktır. Dolayısıyla bu kırılma yeni bağlamlara ve paradigmalara olanak yaratacaktır. Daha sonraki yüzyıllarda daha farklı materyallerin ve kimyasalların olanağında gerçekleşen çok karmaşık süreçlere bağlı olan yeni teknikler, görsel dünyayı şekillendirmiştir. Buna en iyi örnek olan fotoğraf ise bir sanat pratiği olmaktan çok bilimsel bir buluş niteliğinde durmaktadır. Üstelik elde edilen görüntünün o gün ne işe yarayacağı ve kapsamının nerelere uzanacağına dair öngörülerde bulunmuş değildir. Daha başından beridir resim sanatında görüntü ile görüntüyü meydana getiren elin refleksinin birbirine içkin olarak yer aldığı görülmektedir. Görsel olanın dokunsallığı, görsel olanın varlık nedeni olan uygulamanın süreçleri bağlamında görsellikten bile önce bağlamda yer

almıştır. Bu demektir ki; dokunma görsel olandan öncedir, ancak izleyici bunu tersine bir yapı içerisinde görmek zorunda kalır.

George Berkeley dokunmayı görmeyle ilişkilendirmiş ve dokunsal belleğin işbirliği olmadan maddeselliğin, uzaklığın ve mekânsal derinliğin görsel alımlanmasının söz konusu olamayacağını varsaymıştı. Berkeley'e göre görmenin "sağlamlılık, direnç ve dışa çıkıklık" duyularını sağlayan dokunmanın yardımına ihtiyacı vardır; dokunmadan kopuk bir görmenin, "uzaklık, dışarıdalık ya da derinlikle ve dolayısıyla mekân ya da bedenle ilgili hiçbir fikri olamaz (Pallasmaa, 2014: 53).

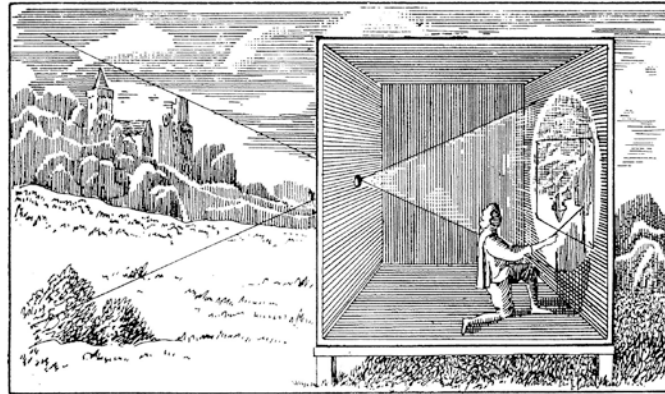
Sanat tarihi görme ve dokunma referanslı uzamların tarihidir. Tarihte kimi zaman görmenin kimi zamansa dokunmanın başat olduğu çağlar irdelendiğinde bu iki sürecin bir toplamı olarak görme ve dokunmanın da bir arada yer aldığı yüzyıllar deneyimlenmiştir. Son yüzyılı nesnel olarak irdelemek, bağlamı bir önceki yüzyılı referans alarak incelemekten geçer. 19. yüzyılda gerek sanat alanında gerekse toplumsal alandaki yeniliklerin temeli ise 17. ve 18. yüzyıllarda atılmaya başlanmıştır. Keşifler ve icatlar bu temellerin ilk basamaklarını oluştururlar. Dolayısıyla bugüne dair her oluş Rönesans'a kadar gidilmesini zorunlu kılar. Jonathan Crary *Gözlemcinin Teknikleri* (2004) adlı yapıtında bu yüzyılları icat edilen optik aygıtlarıyla incelemiş ve süreç içerisinde aygıtların da yardımıyla oluşan yeni özne (birey)'nin gözlemci statüsüne nasıl ulaştığını, hangi aşamalardan geçtiğini sorgulamıştır. Bu aygıtlar içerisinde bulunan camera obscura, stereoskop, fenakistiskop, kaleydeskop ve ardından da fotoğraf ve film kamerasının bulunuşu, kendi dönemi içerisinde bireyin görme duyusunu kökünden değiştirirken, 20. yüzyıla gelindiğinde ise bu buluşların etkileri sanatsal akımlar içerisinde kendisini fazlasıyla göstermiştir. Teknik olarak yeni olanakların inşasını beraberinde getiren bu aygıtlar, duyuları (özellikle görme ve dokunma duyuları) harekete geçirirler. Her ne kadar sınırlı görme biçimleri oluştursalar da bu aygıtların yardımıyla dünyaya bakmak, bireyin

tüm algılarını zorlar. Her bir algıda bir içerisi ve bir dışarıyı yaratılır; bu yaratılan içeri ve dışarı kavramları iki dünya algısını gözler önüne serer.

Crary'nin yapıtında alet ile aygıt terimleri birbirinin yerine kullanılmıştır, fakat bu metin içerisinde Crary'nin alet diye nitelendirdiği buluşu yapılan nesnelere aygıt denilecektir. Vilem Flusser'in *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* (1991) adlı yapıtında belirttiği üzere; İngilizcedeki karşılıklarına bakıldığında, alet tool, aygıt ise apparatus'tür. Apparatus sözcüğü, Latince kökenli olup apparare'den türetilmiştir ve apparare 'hazırlamak' anlamına gelmektedir. Aygıt da kendisini bir şeye hazırlayan nesne konumundadır. Bu durumda her aygıt karşısındakini beklentide bırakır, çünkü ondan birşeyler (görüntüler) vermesi beklenir. Aygıtlar, zihinsel bir üretimin sonucudurlar; birey tarafından üretilmiş nesnelere dir. Üretilmiş olan bu nesnelere, kendisi üretildikten sonra başka üretimlerin oluşmasına katkı sağlayan nesnelere dir. Alet ise üretim süreci içerisinde, nesnelere doğadaki konumlarından uzaklaştırarak insan hayatını kolaylaştırıcı düzeye ulaştırırlar. Bunun için nesnenin biçimini değiştirirler ve artık nesne yeni bir biçime bürünmüştür. Aletler, Sanayi devrimi sonrasında makineleşmişlerdir. Aletler ve makineler nesnelere biçimlerini değiştirerek içinde yaşanan dünyayı değiştirirken, aygıtlar ise dünyanın anlamını değiştirmeye çalışırlar. Dünyanın anlamını değiştirme çabası, üretilen nesnelere ve bununla bağlantılı olarak da yaratılan kültürle ilişkilendirilir. Sennett'in dediği gibi "insan-maymunlar alet yaptılar, insanlar ise kültür yaptılar" (2013: 199) savı burada doğrulanmaktadır.

20. yüzyıl sanatını derinden etkileyen aygıtlardan ilki 17. ve 18. yüzyıla hâkim olan camera obscura'dır. 200 yıl boyunca varlığını sürdüren camera obscura "Duvarlarından birinde yer alan küçük bir delikten giren ışığı, deliğin karşısında bulunan

duvara tersten yansıtan ve bir mercek yardımıyla düz olarak gösteren, başka bir yerden ışık girmeyecek şekilde yalıtılmış karanlık kutu”dur (Crary, 2004: 20). Karanlık kutunun (odanın) ilk modelinin 10. yüzyılda İbn-i Heyssem tarafından kullanıldığı çeşitli kaynaklarda verilmektedir. 1400’lü yıllarda mimar Filippo Brunelleschi’nin de perspektif çalışmaları için karanlık oda’yı kullanmış olduğu bilinmektedir. 17. yüzyıla gelene dek, karanlık kutu olarak adlandırılan camera obscura’nın önüne, çeşitli zaman aralıklarında görüntüyü daha net elde etmek amacıyla dışbükey mercekler konur ve 17. yüzyıla gelindiğinde ise Kepler’in aynadaki yansıma kuramını bulmasıyla camera obscura taşınabilir hale gelir. Rönesans’a, Leonardo da Vinci’ye dek uzanan camera obscura (karanlık oda) meselesi 17. yüzyılın sonlarında Hollandalı ressam Jan Vermeer’le tekrar gündeme gelirken, 1800’lü yıllarda Nicéphore Niepce’nin ilk fotoğrafı elde etmesine dek sürmüştür. Artık belirli bir mekânda bulunmak zorunda olmayan aygıtın sunduğu görüntüler sınırlıdır. Camera obscura, gözlemcinin bedenini dışarıda bırakarak nesnel bir görüntü sergiler; birey de bu nesnelliğe dâhil olur. Nesnelliğin hâkim olduğu yerde görmeye öznellikten bahsedilemez. Camera obscura’nın çalışma prensibi, göz aygıtından ayrıldığında görüntünün yok olmasıdır. Anlık görüntüler veren aygıt, sanatçılar tarafından imgeyi kopya etmek amacıyla da kullanılmıştır.



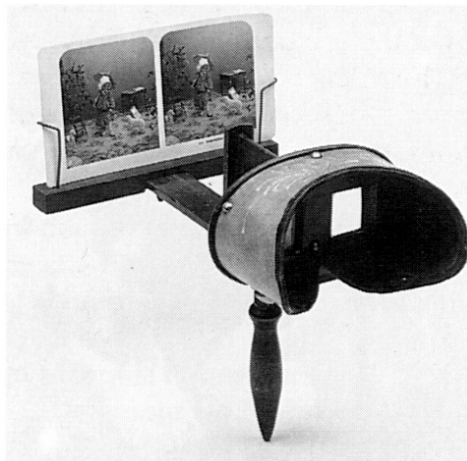
Resim 13: Camera Obscura

Resimlerinde camera obscura'yı kullanan sanatçılardan örnek verilecek olursa, 17. yüzyıl ressamı Jan Vermeer'in resimleri, ışık kullanımındaki yeniliklerle anılırken, kullanılan teknik sayesinde resimleri fotoğraf etkisinde görünümüne sunmuşlardır. Sanatçının karanlık kutuyu kullanma nedeni resim içerisinde oran ve perspektifin doğruluğunu sağlamaktır. Vermeer'in 1660 tarihli "Hizmetçi" adlı yapıtı camera obscura kullanımına örnek teşkil etmekte ve bu resim sıradan günlük nesnelere de resme girdiğini göstermektedir. Işık kullanımına önem verilen Vermeer resimlerinde ışık, açık pencereden içeri girmekte ve nesnelere üzerinde renk değeri olarak temsil edilmektedir. "Rönesans'ın çizgiye dayanan desen resmine karşın, Vermeer'de bir çeşit renk klasisizması dikkati çeker. Işıldayan renklerle yumuşak bir uyum içinde örülmüş bir dokudur onun resmi" (Turani, 1992: 477). Işık haricinde derinlik ve kompozisyona da önem veren Vermeer, çoğunlukla ev içlerini ve kadınları resmettiği çalışmalarında nesnelere bu önceliklere göre yerleştirir.



Resim 14: Jan Vermeer, "Hizmetçi", 45,5x41 cm, tuval üzerine yağlıboya, yakl. 1658-1660

Bu bağlamda dokunma, duyu olarak görme duyusunun bir uzantısıdır. Gözün dokunma duyusunu kaybetmesi ve salt görme olayını gerçekleştirilmesi, dokunmanın yarattığı tüm olanakları yok etmiştir. Algılanan dünyanın öznelliği dokunmanın arka plana atılmasıyla nesnelliğe dönüşmüştür. Dokunmanın görmeden koparılmasıyla görme özgürleşmiştir denebilir fakat dokunma için aynı şey söz konusu değildir. Bu kopmanın en açık örneği ise stereoskop'un icadıyla ortaya çıkar. Gözün duyu aralığını genişleten en büyük buluş olan mercek ile birlikte dokunmanın üst ve alt eşiğinde büyük bir aralık ortaya çıkmıştır (Bundan önce dokunma ve görme eşiğini beden eşiği meydana getiriyordu). 19. yüzyıla hakim olan stereoskop "Bir imge çiftine birlikte bakılması yoluyla, imgenin derinlikli ve boyutlu görülmesini sağlayan, ayrıca gerçekçi etkiler üreten optik düzenek" (Crary, 2004: 27)tir ve stereoskop ile öznel görme modelleri önceliklidir. "[...] stereoskop, dokunma duyusunun optik alan içinde yeniden düzenlendiğine ve ona tabi kılındığına ilişkin çok temel bir göstergedir" (Crary, 2004: 76). Görselin içerisinde tekrar konumlanan dokunma duyusu sayesinde imge farklı bir boyut kazanmıştır.



Resim 15: Stereoskop

“Stereoskop, görünen derinliğin ötesinde gerçekten bir şey olamadığı, imgenin önünde ve arkasında göze gelmeyen bir alan bulunmadığı izlenimini verir. Onun sayesinde gözle bakış yüzde yüz örtüşebilmekte, birbiri içinde eriyebilmektedir. Stereoskop, görünenin ardında yatan görünmeyen yüzünden tedirgin etmez” (Sayın, 2013: 86-87). Aygıt ile imge arasına giren başka imgeler (görünümler) olmadığı için stereoskop’u kullanan kişi salt karşısındaki imgeyi görür. İmgeyle karşılaşma anında üç boyutlu bir görüntü yakalanırken, bu görüntü karşısında bireyin dokunma duygusu harekete geçer. Optik alan içerisinde görme ve dokunmanın eş-anlılığı söz konusudur. Bu bağlamda camera obscura ile stereoskop’un bireyde yaratmış olduğu duyu aralıkları, yeni bir dünya algısını oluşturmuştur denebilir.

İcat edilen bu yeni aygıtlarla algılanmaya başlanan dünyaya hakim duygular açısından bakıldığında, bu hakimiyeti görme duyusunun aldığı söylenebilir. Bir zamanlar dokunma duyusunun öncül olduğu bir dünya algısından, görmenin başat olduğu dünya algısına geçiş açık bir şekilde görülmektedir. Tarihsel zaman diliminde görme ve dokunmaya bakılacak olursa; 17. ve 18. yüzyılın dokunma ve görmenin hâkimiyeti, 19. yüzyılın ise dokunmadan koparılmış bir görme modelinin hâkimiyeti altında olduğu söylenebilir; bu durum aygıtların icadıyla ilgilidir.

1800’lü yılların başında kullanılan aygıtlara stereoskop’un yanı sıra fenakistiskop ve kaleydeskop da eklenir.

Fenakistiskop en basit biçiminde sekiz ya da on altı bölüme ayrılmış bir diskten oluşuyordu. Bu bölümlerinin her birinde bir yarı ve bir hareket dizisindeki belirli bir konumu temsil eden bir figür yer alıyordu. Figürlerin çizildiği taraf bir aynaya tutuluyor, disk dönerken bakan kişi hiç kıpırdamıyordu (Crary, 2004: 120).

Tek bir imgeyi yineleyip duran kaleydeskop ise “Bir tarafı buzlu camla kapatılan madeni veya mukavvadan bir boru içine yerleştirilmiş aynalar aracılığıyla boru içine konulmuş ufak cisimlerin ve görüntülerin oluşturduğu şekilleri gösteren alet”tir (Crary: 2004: 126).



Resim 16: Fenakistiskop



Resim 17: Kaleydeskop

19. yüzyıla tüm bu bilimsel buluşların ışığında bakıldığında, icat edilen her aygıtın salt bilim alanında değil, sanat alanında da gelişmelere yol açtığı gözlemlenmektedir. İster görme üzerine yeni paradigmlar ortaya koyma amacıyla olsun, ister eğlence amaçlı olsun, bu aygıtlar toplumsal dönüşümün en yakın tanığıdır. Görmenin bilgi nesnesi haline gelmesi bu dönemde gerçekleşmiş; bilgi nesnesi olmaklığı da yeni oluşan 19. yüzyıla ait gözlemci olgusunun sayesinde mümkün kılınmıştır. “Görme, ayrıcalıklı bir bilgi biçiminden çok, bilginin, gözlemin nesnesi haline gelir. Ondokuzuncu yüzyılın başından itibaren görme bilimi, ışığın mekanizması ve optik aktarımdan çok, insan öznesinin fizyolojik donanımını sorgulayan bir bilim olma eğilimindedir” (Crary, 2004: 84).

Başta camera obscura olmak üzere, icat edilen tüm aygıtlar birey inşası oluşturmak amacıyla duyuları harekete geçirmişlerdir. Görme içerisindeki dokunma

duyusu, gözün aracılığıyla sahiplik elde etmeyle de ilişkilendirilmiştir. Dokunma hissi yaratan imgeler, gerçekçi görünümüleriyle algıları zorlamıştır. Algıları yerle bir eden diğer bir yenilik ise fotoğrafın icadıdır.

Doğal görüntüleri camera obscura (karanlık oda) denilen bir aygıt sayesinde ele geçirme araştırmaları Rönesans'a –Leonardo da Vinci'ye- kadar uzanmakla birlikte, bunu ilk başaran Nicéphore Niepce olmuştur. Niepce, işliğine basit bir düzenek kurmuş ve yönünü pencereden dışarıya doğrultarak 1826'da bir manzara fotoğrafı çekmeyi başarmıştı.

İlk fotoğraf makinası ise Louis Daguerre tarafından 1839'da icat edilmiştir. Daguerre gümüş nitrat sürerek ışığa duyarlı hale getirdiği bakır levhaları, karanlık kutu içinde 15-20 dakika kadar pozlandırmış; sonra da bu levhaları civa buharına tabi tutarak, görüntünün ortaya çıkmasını sağlamıştı (Yılmaz, 2006: 306-307).



Resim 18: Nicéphore Niepce, "İlk Fotoğraf", 1824

Fotoğraf, gözlemcinin yeniden inşasına olanak tanırken, görme ve dokunma üzerinden yeni bir anlayış gelişmiştir. Kısaca 'anlık görüntü' olarak adlandırılan fotoğraf, artık etkisini ve önemini kaybeden camera obscura'yı ve camera obscura'daki özne anlayışını tekrar gün yüzüne çıkarmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısına kadar, fotoğraf çalışmaları genellikle eski ressamlar tarafından yapılırdı. Bu geçiş döneminin henüz bütünüyle

kişisizleştirilmemiş olan teknolojisi, anlam izlerine rastlamanın hâlâ mümkün olduğu uzamsal bir çerçeveye karşılık gelir. Teknolojinin giderek daha da bağımsız hale gelmesi ve bu sırada anlamın da konuları/nesneleri terk etmesiyle birlikte, sanatsal fotoğraf gerekçesini yitirdi: sanat eseri değil, onun taklidi olma yolunda ilerledi (Kracauer, 2011: 30).

Fotoğraf makinası aracılığıyla sanatçıların sanata ve geleneksel resme bakış açıları sorgulanmaya başlanmış, bir yandan sanatsal bağlamda fotoğraf konumlanmaya çalışırken, diğer yandan ise sanatın artık öldüğü anlayışı yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Fotoğraf makinasının yaratmış olduğu olanaklar, yağlıboya resmi ve bir önceki yüzyılın aktif olarak kullanılan aygıtlarını arka plana atmıştır. Görsel imgelerin yeni bir sunum şekli olarak fotoğraf, görüntüyü seyirciye emanet eder.

Seyirci-sahip için yağlıboya resim neyse, seyirci-alıcı için de renkli fotoğraf aynı şeydir. Bunların ikisinde de imgelerdeki gerçek nesneyi ele geçirebileceği duygusu alıcıya vermek için büyük ölçüde dokunabilirlik yaratma yoluna başvurulur. Her iki durumda da alıcıda uyanan bu, imgelere neredeyse dokunuvarecekmiş duygusu, ona gerçek nesneyi ele geçirebileceğini ya da gerçekten ele geçirdiğini düşündürür (Berger, 2008: 141).

Görsel içerisinde yaratılan dokunsal etki sayesinde fotoğraf ve yağlıboya resim aynı kategoride değerlendirilebilir. Dokunma duygusu sanat tarihi boyunca her zaman sahipliği simgelemiştir. Görselleştirdiği nesnelere tüm özellikleriyle gözler önüne sermesiyle yağlıboya resimde, dokunma duygusu belirgin bir şekilde hissedilmektedir.

Yağlıboya resmi öbür resim türlerinden ayıran şey, nesnelere dokunabilirliğini, dokusunu, parlaklığını ve katılığını yansıtabilmekteki üstünlüğüdür. Yağlıboya gerçek nesnelere elimizle dokunabilecekmiş gibi gösterir bize. Bu tür resimdeki imgelerin iki boyutlu olmasına karşın gözü aldatma etkisi yontunun etkisinden çok daha büyüktür. Çünkü yağlıboya, nesnelere renklerini, dokularını, sıcaklıklarını yansıtabilir. Nesnelere bir yeri kapladığını bize imleme yoluyla gösterir (Berger, 2008: 88-89).

Hans Holbein'nin 1533'te yağlıboya resim tekniğiyle yapmış olduğu "Elçiler" resmi 'görsel etkideki dokunsal etki'ye örnek teşkil etmektedir. John Berger, "Görme Biçimleri" (2008) adlı yapıtında bu resmi incelemiş ve şu sonuçlara varmıştır: Günlük hayatta kullanılan nesnelere, tüm gerçekliği içinde resmeden Holbein, tek tek nesnelere önem vermiştir. Her biri ayrı ayrı büyük bir titizlikle işlenen nesnelere, resme bakan kişide gerçeklik algısı yaratmaktadır ve bu nesnelere dokunma duygusuyla ilişkiye geçmekte, resme bakan kişinin ona sahip olma isteğini güçlendirmektedir.

Yağlıboya resimlerde nesnelere çoğu zaman oldukları gibi gösterilir. Gerçekte bunlar satın alınabilir nesnelere. Bir nesnenin resmini yaptırıp aldığımızda onu beze geçirtmek o şeyi satın alıp evinize koymaktan pek de değişik bir şey değildir. Böylece bir resim satın aldığımızda o resimde gösterilen nesnelere görünüşünü de satın almış olursunuz (Berger, 2008: 83).



Resim 19: Hans Holbein, "Elçiler", 209x207 cm, ahşap üstüne yağlıboya ve tempera, 1533

Yağlıboya resimlerdeki bu sahiplik olgusu, “Elçiler” resminde kendisini fazlasıyla göstermektedir. Resimde dikkati çeken iki adam, çevrelerinde konumlanmış olan nesnelereyle resmedilmişlerdir. Bu nesnelere resimde bulunmuş amaçlarından ilki adamların kim olduklarını izleyiciye tanıtmak, ikincisi ise bu nesnelere sahip olan adamların servetini göstermektir. Dönemin optik ve mekanik aygıtlarına da fazlasıyla yer veren resim, dokunma ve görme üzerine paradigmatik bir yaklaşım sergilemiştir. Aygıtların varlığı resimsel düzlemde gerçeklik algısı yaratılmasına neden olmuş ve her bir aygıt satın alınabilecek bir meta özelliğiyle konumlandırılmıştır.

İmgelere, yağlıboya ya da fotoğraf içerisindeki konumları olarak değil, salt duyuların olanağında bakılır. Bir imge hem görülen hem de dokunulandır. Görmenin içerisinde bulunan dokunma olmadan imgelerin anlaşılabilmesi olanaksızlaşır ve bu sebeple de dokunmaya atfedilen önem sanat tarihi boyunca ilk sırada yerini almaktadır. Her üretilen yeni alet ve aygıtla birlikte görme ve dokunma farklı bağlamlara ve anlamlara bürünür. “Benjamin, Avrupa’da fotoğrafın ilk kullanım amacının yağlıboya tabloyu taklit etmek olduğunu söyler. [...] Yağlıboya tablonun amacı neyse, önceleri fotoğrafın da odur: dünyaya kusursuz bir ayna tutmak” (akt. Sayın, 2013: 128). Fotoğraf ve yağlıboya amaç olarak aynılık taşısalar dahi, dokusal açıdan farklılıklar taşırlar. Fotoğraf kağıdı düz bir yüzeye sahiptir, dolayısıyla iki boyutludur; yağlıboya tablo ise yoğun dokusu sebebiyle üç boyutludur. Dokusal özellikleri bakımından iki boyutlu bir imge olan fotoğraf (dolayısıyla fotoğraf kağıdı) ile üç boyutlu bir imge olan tablo (dolayısıyla tuval) karşılaştırıldığında şu sonuçlara varılabilir: Doku, gerek iki boyutlu gerekse üç boyutlu düzlemde mevcut bir unsurdur. Bu doku, üç boyutlu imgede dokunmayı da sağladığından iki boyutlu imgeye göre dokunsallık daha açık bir şekilde görülebilmektedir. Fotoğraf yüzeyi ve yağlıboya tablo yüzeyi dokudan oluştuğundan, doku, bir imgeyi anlama açandır. Bu anlamsal veriler

olanağında, bir yağlıboya tabloyu fotoğraftan ayıran en temel özelliğın kalın ve pürtüklü dokuya sahip olması ve bu özelliğı dolayısıyla da dokunmayı arzulatması olduğu söylenebilir. Buradaki dokunsallığın fiziksel temas olan dokunma olması gerekmez. Bu anlamda haptik bir dokunmanın söz konusu olduğu söylenebilir. “Düz ve kaygan dokuda yalnızca görsel temsil vardır, dokunsallık söz konusu değıldir, tersine pürtüklü plastik gösterge dokunsaldır. Dolayısıyla;

-Pürtüklü görünüm üçüncü boyutu doğrudan içerir.

-Lekeyse üçüncü boyutu dolaylı olarak içerir” (Yücel, 2013: 150).

Yağlıboya resmi seri üretimle yerle bir eden fotoğraf, varlığıyla her alanda öncü olmaya başlarken geleneksel resmin önemi azalmıştır. Objektifin sağladığı bakış açısıyla insanların bile göremeyeceğı ayrıntıları veren fotoğraf, insan gözünü teknik anlamda geçmiştir. “Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi” (Benjamin, 2013: 53). Fotoğrafın seri üretime olanak tanıyan teknik olarak gelişmesiyle de 19. yüzyıldan itibaren yağlıboyanın biriciklik olgusu tartışılmaya başlanmıştır. Artık tek ve biricik olmayan sanat eserlerinin, fotoğraf makinası aygıtı yardımıyla çoğaltımı ve dağıtımı söz konusudur. Kimyasal maddelerin belirli oranlarda karıştırılmasından elde edilen fotoğrafın, elde edilmesi aşamasında görme ve dokunma birarada çalışmaktadır.

II. BÖLÜM

RESİM SANATINDA MALZEME KULLANIMI

II.1. Resim Sanatında Malzemenin Dil Olanağı

Resim cehennemde dokunmuş, kısa ömürlü ve değersiz bir bezden ibarettir; yüzey kaplaması kaldırılırsa kimse ona değer vermez.

Jacopa da Pontormo

Benedetto Varhi'ye Mektup, 18.II. 1548

Sanat tarihi boyunca malzeme, resimsel düzlemde var olmuş ve içinde bulunduğu döneme göre sürekli değişim göstermiştir. Her dönemin kendine özgü toplumsal ve doğal çevre yapısından etkilenmiş ve bu bağlamda şekillenmiş olan malzeme olgusu, resim mekânında konumlanmıştır. İlk olarak mağaradaki duvar resimlerinde malzeme olarak kırmızı toprak boyasının kullanıldığı bilinmektedir. Klasik üslubun hâkim olduğu dönemde yağlıboyanın bulunuşu ve 20. yüzyılın başlarında günlük kullanılan nesnelerin resme malzeme olarak girmesi söz konusudur. Bu durumda bağlam değişikliklerinin malzemeyi de değiştirmiş olduğu görülmektedir. Salt boyanın olanağında resmedilen yapılarda dilsel boyutun yarattığı bağlam, tuvalin içerisine gerçek malzemenin girmesiyle yaratılan dilsel boyut sayesinde sorgulanmaya neden olmuştur. Resmin görsel ve dokunsal yapısına olanak tanıyan malzemeler dışında resim yüzeyinin de (ahşap pano, tuval, vb.) malzeme olduğu düşünülürse, sanat yapıtının malzeme olanağı olmadan kurulamayacağı söylenebilir. Zeynep Sayın malzemeyi şu şekilde ifade eder:

Malzeme, maddenin özgül değerini, yumuşaklığını ya da sertliğini, düzlüğünü ya da pürüzlüğünü vurgular, madde içinde saklı yasallığa öykünür. Bir bakıma giysi gibidir malzeme: Bedenin çıplaklığını sakladığı an niteliklerini açık

eden, kıvrımları ve kırışıklıkları örttüğü an belirginleştiren perdedir. Madde, kendi içinde gizli bir boşluk çekirdeğine sahiptir. Duvara yapılan resimler sayesinde duvarın özgüllüğünü vurgulamak amacıyla duvar perdelenmektedir (Sayın, 2013: 133).

Malzemenin bu tanımından yola çıkıldığında, madde içinde saklı olanın olanağında kurulan sanat yapıtından bahsedilebilir. Madde materyal niteliğini o kadar üst üste kullanıma açık halde tutar ki, en üstteki katmanın bile yarattığı etki, onun maddi niteliğinin yitmesine neden olabilir. Duvar resminin duvarı unutturması, onun resim niteliğinin birinci özelliğidir. Lacan, malzemenin kendisini ve sanat yapıtı içerisindeki konumunu irdelerken nesnenin (malzemenin) imge-perde durumundan bahseder. “Lacan’a göre nesnenin doğadaki hali imge iken, sanat yapıtındaki konumu imge/perdeye dönüşür. Yani doğadaki taş bir imge iken, aynı taş mimaride kullanımıyla bu imge gerçekliğini muhafaza ederken bir yandan da imge/perdeye dönüşür” (akt. Mert, 2007: 8). Yaratılan her sanat eserinin imge-perde çerçevesinde konumlandırıldığı söylenebilir. İmge-perde’nin oluşabilmesi için malzemenin varlığı kadar dokunma duygusu da önemlidir. Bu bağlamda malzeme ile dokunma birbirinden ayrılamaz bir bütünlük gösterir. Nesnenin niteliklerine temas eden dokunma yoluyla nesnenin yapısına ilişkin yargıda bulunulur. Nesnenin malzeme kılınması ile gerçekleşen nesnenin ‘nesne-malzeme’ olmağı söz konusudur.

Nesnede malzeme olmak için vaziyette durmaktadır. Nesnedeki aşkın durum ise sanat nesnesi olmağıdır. Malzeme, nesnenin varlığında zaten mevcut olan; insan varlığı olmadan da asla ortaya çıkamayacak olan şeydir. 20. yüzyılın başlarında gündelik hayatta kullanılan nesnelerin malzeme adı altında tuval üzerinde yerini almasıyla yeni bir dil birliği yaratılır. Her biri ayrı ayrı anlamlara sahip olan malzemeler, bu bağlamda bir araya geliş şartlarına göre yeni anlamlara bürünürler. Anlam, malzemeye malzemeselliğini verendir. Malzemeselliğin ise eserin varlığında ortaya çıktığı söylenebilir. Herhangi bir

anlam üretmeyen malzemenin dekorlaşması söz konusudur. Anlam ürettiği noktada ise malzeme aygıtlaşır. Aygıtlaşan malzeme artık bedene hizmet etmeyen fakat bedenleşen bir katmanda yer alır. Bu bedenleşme aşamasında aygıtlaşan malzeme zihne kurulan şeydir. Malzemenin anlamlara sahip olması için zihne ihtiyaç vardır. Bu önermeye dayanarak Rönesans döneminde keşfedilen sfumato tekniğinin malzemenin kendini unutturduğu sanat tarihindeki ilk nokta olduğu söylenebilir. Boya kalınlığının olmadığı ve konturun sıfırlandığı resimsel düzlemde malzeme gizli özne görevi görür. Bu özellikler vasıtasıyla malzemenin niteliklerine dair bilgi edinilebilir.

...özgün resimde sakinlik ve dinginlik asıl malzemenin, boyanın içine sinmiştir; insan boyada ressamın o andaki (resmi yaparkenki) hareketlerinin izlerini görebilir. [...]. Cezanne, buna benzer bir şeyi ressamın açısından söylemiştir: 'Dünyanın yaşamından bir an geçer! O anı gerçekliğiyle yakalayıp resme geçirmek, bunu yaparken her şeyi unutmak! O anı yaşamak, duyarlı bir levha olmak... zamanımızdan önce olan her şeyi unutarak gördüklerimizin imgesini yansıtmak...'

(Berger, 2008: 31).

Asıl malzeme olan boya, malzeme olması bakımından bir duyular kitlesi yaratır. Bu duyular kitlesini ve malzeme ile olan ilişkisini Deleuze-Guattari şu şekilde açıklar:

[...] Ve malzeme, her durumda öylesine çeşitlidir ki (tuvalin taşıyıcısı, fırçaların kullanıcısı, tüpteki boya), aslında, duyumun nerede bittiğini, nerde başladığını söylemek zordur; tuvalin hazırlanışı, fırçanın kılının bıraktığı iz ve bunların berisinde daha birçok şey, elbette duyumun parçalarıdır.

[...]

Ve yine de duyum malzemeyle aynı şey değildir, en azından buna hakkı yoktur. Hak olarak kendini saklayan şey, yalnızca olgusal koşulu kuran malzeme değil, ama bu koşul yerine getirildiği sürece (tuval, renk ya da taş, toz olup gitmediği sürece), kendi-kendisinde kendini saklayan şey, algılam ya da duygulamdır (2013: 156-157).

Algılam ve duygulamanın saklı olduğu yapı sanat nesnesidir. Sanat ve malzeme tarih boyunca birlikte var olmuşlardır. Deleuze-Guattari saptamasına devam eder: “Sanatın, malzemenin olanakları içinde hedefi, algılamı nesne algılamalarından ve algılayan bir öznenin durumlarından, duygulamı da bir durumdan ötekine geçiş olarak duygulanımlardan çekip almaktır. Bir duyular kitlesinden, katışıksız bir duyum varlığı çıkartmaktır” (2013: 158).

Malzeme, nesne ile ortak özelliklere sahiptir. Malzeme ile nesnenin ilişki durumu sahip olduğu niteliklere bağlıdır. Her bir nitelik nesnenin daha da malzemeselleşmesine olanak tanır. Heidegger’e göre, “bir nesnenin dayanıklılığı, bir malzemenin belirli bir biçimde ortaya çıkmasında yatar. Nesne biçimlenmiş malzemedir. Nesnenin bu yorumu, nesnenin görünümüyle [...] bize yakınlaştığı dolaysız bakışa dayanır” (2014: 20). Biçimlenmiş malzeme, eser olmanın ön koşulunu da oluşturur. Bir eser, malzeme varlığı olmadan oluşturulamayacağı gibi, belirli bir biçimi olmadan da oluşturulamaz. Doğası gereği biçime sahip olmak, malzemedeki ve malzeme olanağında yaratılan eserde mevcuttur. Resim sanatı da bu malzeme-biçim ilişkisini kullanır. Oluşturulmaya çalışılan resimsellik aracılığıyla eserin eserselliğine yardımcı olan biçim, resmin ana unsurlarından biridir. Resim, malzemeyi araç edinerek eser ortaya koyar. Dolayısıyla ortaya çıkan eser, malzemenin ve biçimin olanağında kurulmuş bir yapıdır. Her eser, içerisinde yeni bir dünyaya açılan malzeme-biçim birlikteliğini taşır. Fakat malzeme dünyasızdır. Dünyası olmayan malzeme bir araya geliş durumlarına göre yeni bir dünyanın oluşumuna katkıda bulunur. Bu oluşturulmaya çalışılan dünya, eserin dünyasıdır. Eserin kurulumunda her biri ayrı ayrı araçsallaşan malzemeler, belli bir amaca hizmet ederler. Bu bağlamda Lacan’ın “taş” örneğinde olduğu gibi Heidegger de doğadaki taş ve

mimarideki taşı birbirinden ayırır. Ayrıca doğadaki taşın araç olarak kullanımında malzemeselliğini yitirdiği saptamasında bulunur.

Taş, bir aracın üretiminde örneğin balta olarak kullanılır ve tüketilir. O, gösterdiği hizmetinde kayıp olur. Malzeme ve araç, araç varlığına ne kadar az karşı koyarsa, o kadar iyi ve uygun olur. Buna karşın tapınak eseri bir dünya teşkil ettiği sürece, malzemeyi kayıp etmez, bilakis ortaya çıkarır ve hatta eserin dünyadaki açılımında taş, taşıma ve dinlenme olur. Böylelikle o taş olur. Metaller parıldayıp ışıldar, renkler yanıp söner, sesler çınlar, sözcükler de dile gelir. Eser, kendini taşın kütesine ve ağırlığına, ağacın sağlamlığı ve esnekliğine, madenin sertliği ve parlıtısına, rengin ışması ve karanlığına, sesin çınlamasına ve sözün adlandırım gücüne kendini koyarak, bütün bunları vücuda getirir (Heidegger, 2014: 39-40).

Lacan'daki "imge", Deleuze-Guattari'de algılam olan bağlama denk gelirken, Heidegger'de ise "yeryüzü" kavramına karşılık gelendir. Lacan'daki "imge-perde" de bu durumda Deleuze-Guattari'deki "duygulam"a denk gelirken, Heidegger'de de sanat nesnesine ait olan "dünya" kavramına koşutluk gösterir. Bu dünya, malzemenin olanağında kurulan "eser" in de dünyasıdır. Eser, malzemenin malzeme olma niteliğinin kaybında ortaya çıkmıştır.

II.2. Malzemenin Resim Dili

Malzemenin resimsel düzlemde yerini alması, 20. yüzyılın başlarına Sentetik Kübizm olarak adlandırılan döneme denk gelir. Farklı malzemelerin tuval üzerinde kullanılması geçmiş dönem ve akımların olanağında gerçekleşmiştir. Sanat tarihi boyunca imge yapımında çeşitli teknik ve malzemelerin kullanıldığı bilinmektedir. Ortaçağ'da ahşap üstüne ve duvar yüzeyine (mekâna) çeşitli karışımlarla imgeler resmedilirken, Rönesans döneminde resim mekândan kopar. Resimsel düzlemin taşınabilir bir yüzeye dönüşmesi ve yağlıboyanın tekniksel anlamda geliştirilmesi sayesinde de malzeme kullanımında gelişimler gözlemlenir. Resim dili içerisinde salt imgeyi oluşturmaya

yardımcı olan boyar maddeler değil, resmin mekânı olan tuval de malzemedir. Tahtasının kalınlığı inceliği, bezinin kalitesi, rengi, bunların her biri resim dili içerisinde konumlanan niteliklerdir.

Boyar madde ile yüzey birbiriyle ilişki içerisindedir. Boyar maddelerin kullanımı sayesinde hareketin sürekliliğinin sunumu sağlanır. Bu durumda yüzey de boyar maddelerin katmanlaşan yapısının yan yana gelişlerine zemin oluşturur. Boyar maddenin malzemeselleşmesi ile resimsel düzlemde yaratılan dil birliği, malzemeyi sanat alanına taşır. Sanat eseri dil olanakları bakımından çeşitlilik gösterir. Resimsel bağlamda bakıldığında resim dili malzemenin resimselleşmesini sağlar. Bu resimsellik içerisinde malzemenin konumu önem teşkil eder. Heidegger'e göre "malzeme sanatsal biçimlendirme için alan ve temeldir" (2014: 21). Kendisi olmaksızın kurulamayacak olan eser, özgünlüğünü malzemenin varlığına borçludur. Malzeme, Heidegger'de yeni bir dünyanın oluşumudur. Dünyanın teşkilinde dayanak malzeme iken yeryüzü de aynı malzeme olanağında eseri meydana getirir.

Resimsel düzlemde kullanılan nesnelere, resim için önce araçtır. Bu 'araç' olma durumu, onun malzeme olmasını sağlar. Malzemeselleşmesi dolayısıyla da sanat nesnesi (eser) olarak konumlanır. Resim yüzeyinde kullanılan her malzeme resimsel bir dili meydana getirir. Bu dil, malzemelerin olanağında kurulan dil birliğidir. Dönemlere göre farklı üslupların çerçevesinde konumlandırılan malzeme, bir olgu olarak aynı zamanda bu üsluplar için araçtır. Araç, nesne ve malzeme, dil olanakları bakımından benzerlikler gösterirler. Resim, bir nesnenin varlığında kurulan malzeme olgusunu kendisine araç edinerek eser ortaya koyar. Resmetme eylemi ise sanatçının malzeme olanağında bedenini de işin içine katarak performe etmesidir. Bu performans sırasında malzeme aracılığıyla

ortaya çıkan yapıt, resimsel düzlemde yeni bir dil oluşturur. 20. yüzyılın başlarına dek boyar maddeler ve tuval, resimsel dil oluşumuna katkıda bulunan araçlar olarak durmaktadırlar. Araç olan boya, resmetme amacıyla kullanıldığında resmin malzemesi olmuş; bu bağlamda da gerek boya gerekse tuval, resmin varlığı için nesneleşmişlerdir. Boyar maddelerin önemini kaybettiği noktada ise günlük hayatta kullanılan nesnelere işlevleri dışında kullanımı söz konusudur. Resim düzleminde konumlanan malzeme, doğası gereği işlevini kaybeder.

II.3. Resim Sanat Tarihinde Malzemenin Ele Alınışı

II.3.1. Kübizm ve Malzeme

Kübizm akımı ile birlikte Rönesans'tan beri süregelen perspektif kuralları terk edilmiştir. Geleneksel perspektif ve klasik görme biçimlerinden kurtarılan, bu amaçla da modele bağlı kalmadan salt akıldan resmedilen nesnelere, yeni bir resimsel dilin yolunu açmıştır. Tek bir noktadan bakılan ve resmedilen model, bu teknik ve görüş açısıyla her yerden görülebilir hale gelmiştir. Aynı anda birçok görüşü içerisinde barındıran model, zamansallık açısından eşanlılık temsil eder. Nesneye bakış açılarını değiştirmekle “doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu sunan Kübistler, resimsel düzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eş zamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmişlerdir” (Antmen, 2009: 46). Bu bağlamda Kübizm akımı, Analitik ve Sentetik Kübizm adı altında iki döneme ayrılmıştır:

Kübizmin 1907-11 yılları arasını kapsayan dönemine analitik (çözümsel) kübizm denilmektedir. Bu dönemde nesnelere her açıdan görülebilir olmasının yanı sıra

nesnelerin yapısal ve hacimsel sorunları üzerine de yoğunlaşan Kübistler nesnelerin parçalarının kompozisyon düzlemi içerisindeki dağılımına önem vermişler, insani duyguların karşılığı olan rengi de ikinci plana atıp, akıl aracılığıyla kavranabilecek yeşil, gri ve kahve tonları ön plana çıkarmışlardır. Analitik kübizm dönemi ile birlikte “resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir; resmin gerçeği, gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir” (Antmen, 2009: 47). Buradaki optik dokunma, Kübizm’in diğer bir evresi olan Sentetik Kübizm döneminde elle tutulabilir olana evrilmiştir. Bu da, malzemenin tuval üzerine eklemlenmesiyle mümkün olmuştur.

Kübizm’in 1911-14 yılları arasını kapsayan dönemine ise sentetik (bireşimsel) kübizm denilmektedir. Bu dönem, malzeme kullanımının ön planda olduğu ve her çeşit atık nesnenin resmin içerisine girdiği, Pablo Picasso ve George Braque öncülüğünde geliştirilen bir dönemdir. Analitik kübizm dönemi üretimlerinin aksine buradaki üretimlerde, nesnelerin imgeleri değil bizzat kendileri tuvalde yerini almaktadır. Gerçekliğin bir tür tanığı niteliğinde olan tuvale yerleştirilen nesneler, tamamıyla verilmek istenen mesajlar doğrultusunda konumlandırılmışlardır. Günlük yaşama dair nesnelerin resim sanatı içerisinde değerlendirilmeye başlanmasıyla sanatın yönü ve anlamı değişmiştir. Dönemin toplumsal koşullarından büyük ölçüde etkilenen sanatçılar, yapıtlarında bu değişikliği, kullandıkları farklı malzeme ve tekniklerle göstermişlerdir. Boyanın malzeme olarak ikinci plana atılmasıyla sanatçılara yeni bir çalışma alanı doğmuştur. Bu akım öncülüğünde atık ve buluntu nesneler -daha sonra Duchamp’ın tanımlayacağı gibi (ready made)- bağlamda yerini almaya başlamış; kullanılmaya başlanan çeşitli malzemeler gerek resimsel dokuyu elde etmede gerekse dokunabilirliği arttırmada oldukça etkili olmuştur. Bu dönemin ilk örneklerinden Pablo Picasso’nun “Hasır

Sandalyeli Ölüdoğa” adlı yapıtı tarihin bilinen ilk kolaj ve asamblaj çalışması olarak kabul edilmektedir.



Resim 20: Pablo Picasso, “Hasır Sandalyeli Ölüdoğa”,
27x34,9 cm, tuval üzerine yağlıboya, muşamba ve ip, 1912

Sanatın temel kaynaklarına göre; “Kolaj: ‘Yapıştırma resim’ olarak da anılır. Gazete, afiş, etiket gibi basılı malzemelerle, ayna, kumaş gibi nesnelerin kesilip tuvale yapıştırılmasıdır” (Eczacıbaşı, 1993: 1033). Kübizm akımı içerisinde doğmuş ve sonrasında gelecek olan akımları da etkilemiş olan bu tekniği Peter Bürger “keyfi seçilmiş etki unsurlarının serbestçe montaj¹⁰lanması” (2003:147), Max Ernst ise “iki uzak gerçekliğin her ikisine de yabancı bir düzlemde buluşması” (Danto, 2010: 27) olarak tanımlar. Diğer bir teknik olan asamblaj ise “1. Resim yüzeyine günlük yaşamın üç boyutlu basit malzemelerinin eklenmesi. 2. Bir sanat nesnesi üretmek için buluntu, üç boyutlu nesnelerin kullanılması”dır (Keser, 2005: 55). Kolaj ve asamblaj teknikleri deneyimlenerek üretilen eserlerde çoğunlukla kitle kültürüne özgü basılı malzemelerin

¹⁰ **Montaj:** Gerçekliğin fragmanlara ayrılmış olmasını gerektirir ve eserin oluşturulma evresini tarif eder. (Bürger, 2013: 140-141).

kullanıldığı görülür. Gazete ve dergi yaprakları, afişler, kartpostallar, boyalı yapıştırma kağıtlar, şablon harfler, kumaşlar, tel, halat, karton, çivi, muşamba, kum ve talaş dönemin yaygın kullanılan malzemeleri arasındadır. Bu malzemelerin kullanılma nedeni dokunulabilirliği arttırma isteğidir. Bu isteği gerçekleştirmek adına da sanatçılar yağlıboya kum karıştırmışlardır.



Resim 21: Pablo Picasso, “Gitar”, 66,5x49,5 cm, kağıda kesyap, kömürkalem ve mürekkep, 1913



Resim 22: George Braque, “Keman ve Müzik Notaları”, 73x54 cm, tuval üzerine karışık malzeme, 1913

Pablo Picasso nesnelere arasındaki ilişkiyi ifade ederken “Sanatçı dört bir yandan gelen duyguların toplandığı bir depodur: gökyüzünden, yeryüzünden, bir kâğıt parçasından, geçip gitmekte olan bir şekilden, bir örümcek ağından. İşte bu nedenle nesnelere arasında ayırım gözetmemek gerekir. Nesnelere söz konusu olduğunda sınıf ayrımı yoktur” (Berger, 1992: 108) der ve her türlü nesnenin sanat alanında özgürce kullanılabilmesini öne sürer. Nesnelere sınıf ayrımı gözetmeden resimlerine eklemiş ve

sonrasında ise hazır nesneleri bir araya getirerek heykel formunda çalışmalar ortaya koymuş olan sanatçının yapıtlarından “Boğa Başı” da bunlardan biridir.



Resim 23: Pablo Picasso, “Boğa Başı”, 42x41x15 cm, bisiklet dümeni ve oturağından kalıp alınmış bronz, , 1943

Picasso nesneleri birbirine dönüştürme oyununa 1930’ların ilk yıllarında başladı ve bunu günümüze dek aralıklarla sürdürdü. Bir nesneyi alıp canlı bir varlığa çeviriyordu. Bir bisiklet selesiyle gidonlarını boğa başına çevirmiştir. [...].

Boğa Başı’nda Picasso selenin ve gidonun biçimini hiç değiştirmemiştir. Bunlara neredeyse elini bile sürmemiştir. Yaptığı şey, bunların bir boğa başı imgesini oluşturabileceğini görmek olmuştur. Görünce de onları bir arada kullanmıştır. Bu olanağı yakalaması, bir tür adlandırmadır. Picasso kendi kendisine “Bir boğa başı olsun bu,” demiş olabilir [...] (Berger, 1992: 109-110).

Nesnelerin bu şekilde ele alınmış biçimi kendisinden sonra gelen akımları da etkilemiştir. Dokunsal ve görsel algının yaratılan yeni dil birliği olanağında evrimi söz konusudur.

II.3.2. Dada ve Malzeme

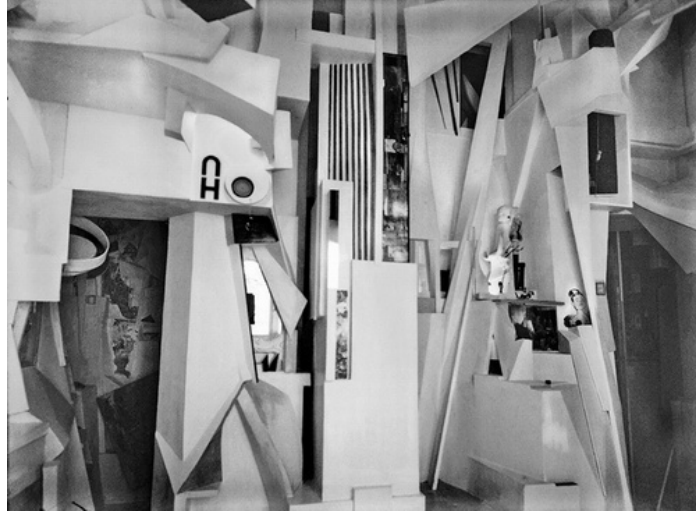
20. yüzyılın başlarında I. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle dönemin getirmiş olduğu acımasız gerçekler, sanatçıları büyük ölçüde etkilemiş ve bu durum sanatsal üretimlere de yansımıştır. Sanatçılar, savaşın yarattığı yıkımdan etkilenmişler ve

bu yıkımın üstesinden gelebilmek için her alanda olduğu gibi sanat alanında da yeniliklerin ortaya çıkmasına ortam hazırlamışlardır. Bu koşullarda atık ve buluntu nesnelerin sanat yapıtlarında yerini almasıyla, geleneksel malzeme ikinci plana atılmıştır. Dönemin tarihsel ve sosyo-kültürel koşulları tuvallere yapıştırılan gazete haberleriyle gösterilmeye çalışılmış, kitle kültürüne özgü baskı malzemelerinin bu yönde kullanımı başka sanatçıları da etkisi altına almıştır. Kübizm sonrasında bu yönelimleri devam ettiren akım Dada akımı olmuştur. I. Dünya savaşının ürünü olan Dada, 1916 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde savaşa karşıt bir grup olarak ortaya çıkmıştır. Sanatsal üretimlerinde kolaj ve assemblajı benimsemiş, ifadede de rastlantısallığa önem vermişlerdir. Akım için seçilen kelimenin anlamı çeşitli kaynaklara göre değişiklik göstermekle birlikte Fransızca'da "oyuncak tahta at", Rumence'de "evet" anlamlarına gelmektedir. Bu akım sınırlarında üretimlerini gerçekleştiren Kurt Schwitters, kolajı özellikle sanat hayatının başlangıcından ölümüne dek kullanan tek sanatçı olmuştur.

O döneme kadar görsel anlamda bir "Dada sanatı"ndan, yani çöpten, atık malzemedeki kaynaklanan bir sanat ifadesi/felsefesi henüz yoktu. O ekolün öncüsü, Hanover'da yaşayan Schwitters adında bir sanatçıydı; çöplüklerde bulduğu her şeyi toplardı; paslı çiviler, yırtık kumaşlar, fırçası erimiş diş fırçaları, sigara izmaritleri, eski bisiklet tekerlekleri, kırık şemsiyeler... Herşeyi biriktirir, eski kartonlar ya da tuval üzerine yapıştırır, "Atık Sanat" adıyla bazılarını resmen satardı da. Her şeyden anlanmış gibi görünmek isteyen eleştirmenler onu ciddiye alır, olumlu eleştiriler yazarlardı. Yalnızca sanattan anlamayan sıradan insanlar bu tür işlere normal tepki verip, Dada sanatına döküntü ve çöp diye bakardı-eh, gerçekten de döküntüden ve çöpten yapılıyordu (Antmen, 2009: 132).

Sanatçının "Merz" adını verdiği yapıtları tüm yaşamının odak noktasını oluşturmaktadır; Hannover'daki evinin bodrum katında başlayan ve daha sonra üç katlı evinin tüm odalarına yayılan katedral görünümündeki "Merzbau", sanatçının mabedi

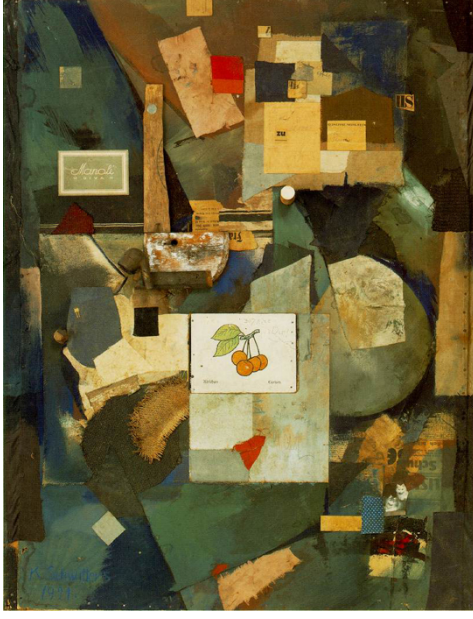
olarak görülür. Mimari, heykel, enstalasyon ve performans olarak değerlendirilen “Merzbau”, Dada akımı içerisindeki en önemli yapıtlardan biri olarak kabul edilmektedir.



Resim 24: Kurt Schwitters, “Merzbau”, Hanover (Detay), 1923-1937

Mehmet Yılmaz’a göre; “Sanat camiasında şimdilerde yapılan sanatçı tipine ek olarak bir de toplayan ve istifleyen sanatçı tipinden bahsediyorsak Schwitters’in bu konuda iyi bir öncü olduğunu kabul etmeliyiz” (2006: 113). Kendi yaşam alanında başlattığı bu toplama ve istifleme sayesinde, sanatçının yapıtlarına bakıldığında gündelik hayatın tüm izleri gözlemlenmektedir. Konserve kapakları, şeker kâğıtları, tren biletleri, gazete ilanları, fotoğraflar, kapı-pencere parçaları, renkli kağıtlar, kumaş ve metal parçalar, boş makaralar, dergi sayfaları, harf şablonları kısacası günlük hayatta dokunduğu ve gördüğü tüm nesnelere yapıtlarında 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. Kurt Schwitters’e göre madde tek başına hiçbir önem taşımadığından eline geçen her şeyden yararlanır (Kaplanoğlu, 2008: 101).



Resim 25: Kurt Schwitters, "Kiraz Resmi",
91,8x70,5 cm, kolaj, 1921



Resim 26: Kurt Schwitters, "Merz",
36,7x21,5 cm, asamblaj, 1921

Bir başkaldırı olarak Dada hareketi, kendisinden sonra sanat hayatını büyük ölçüde etkileyecek olan kavramsallaşmaya giden yolu açmıştır. Bu yolun öncülerinden Marcel Duchamp'ın hazır nesnesi (Pisuar) sanat ortamında bir kırılma meydana getirmiştir. Hazır nesnenin sanat objesine dönüşümü ile yaratılan bu kırılma sanatsal bağlamda zihinselliğin tekrar sorgulanmasına neden olmuştur. Duchamp, malzemeleri kendi bağlamlarından çıkarıp sanat bağlamında yeniden ele almasıyla Picasso'nun bir nevi izinden gitmiş; fakat hazır nesnesinin gerek sunumuyla gerekse kavramsal boyutuyla Picasso'dan farkını ortaya koymasıyla tanınmıştır. Zihinsel süreçlerin etkili olduğu çalışma biçiminde sanatçı düşünce tarzıyla gelenekseli tümüyle yıkıma uğratmıştır ve bu tavrıyla kendi başına sanat dışı olan 'hazır yapım' bir nesnenin, orijinal bağlamından, kullanımından ve anlamından sıyrıldığı takdirde 'sanat' olarak sergilenenebileceğini fark eden ilk kişi sayılmaktadır.



Resim 27: Marcel Duchamp, “Pisuar”,
hazır nesne, 61x48 cm, 1917

Sanatçının nesneye sağladığı tek yenilik onun yeni konumu ve anlam farkıdır.

Akay ve Zeytinoğlu’na göre;

Nesneye yeni yüklenen bu anlam sayesinde nesne iki kimliğe bürünür. Birincisi sanat objesi olmadan önceki kimliği; ikincisi ise sanat objesi olduktan sonraki kimliği’dir. “Ortada tek bir obje ve iki ayrı kimlik var. (Belki biraz daha ileri gidebilir ve şunu söyleyebiliriz: bu iki kimliğin birbirleriyle karşılıklı etkileşimi, birbirlerini sürekli anımsatması var. Marcel Duchamp’ın pisuarını tuvalette, herhangi bir pisuarı da Duchamp’ın “sanat yapıtı” karşısında anımsamamız gibi...) (Akay ve Zeytinoğlu, 1994: 15).

Objeye, her iki kimliğinde de üretim nesnesi olması bakımından aynılık taşır, çünkü bir ‘ready-made’in kopyası aynı mesajı aktarır. Aynı şekilde boya tüplerinin ve tuvallerin de hazır nesne olduğu düşünülürse, herhangi bir fabrika üretimi nesne sanat eseri olabilmektedir. Bu yüzden bir pisuarın da sanat nesnesi olmaması için hiçbir neden yoktur. Sanatçının imal edilen ürünleri sanat yapıtı olarak sunması görsel kayıtsızlığa tepkiye dayalıdır. Nesneyi alır, bilindik bağlamından koparır, işlevini reddeder ve onu başka bir kılığa sokup tekrar ortaya çıkarır. “Bir tuvalet nesnesinden sanat eserine geçmek, gerçekte;

ontik ayırmadan yansızlığa geçmek demektir. [...]. Yansızlık anı sanat nesnesi olmayan nesne ile sanat nesnesi olmuş olan nesne, yani pisuar olma anıdır” (Akay ve Zeytinoğlu, 1994: 61-62). Duchamp’ın nesnesi olan ‘pisuar’ artık diğer pisuarlardan farklı bir konumdadır. Bu dadaist pratik kavramsal olarak geliştirilen uygulamalara dayanır.



Resim 28: Marcel Duchamp, “Şişe Kurutucusu”, hazır nesne, 1914



Resim 29: Marcel Duchamp, “Kol Kırılması Olasılığına Karşı”, hazır nesne, 1915

Duchamp, bir zihin çalışması olarak imal edilmiş nesnelere kullandığında (şişe kurutucusu, pisuar, kar küreği), sanatçının el becerisi yerine nesneye yönelen bakışına vurgu yaparak ‘yaratıcı süreç’ sorunsalını dönüştürdü. Seçme ediminin, tıpkı yaratmak, resim çizmek ya da heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu ileri sürdü: Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin tanımını tamamlar: yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır (Bourriaud, 2004: 41).

Duchamp’ın buluntu nesnelere gibi Schwitters’in Merz yapıları da buluntu bir isimdi. Fakat Duchamp nesnelere özenle seçerken Schwitters onun tersine biriktirmeyi seviyordu.

II.3.3. Gerçeküstücülük ve Malzeme

1920'lerde ortaya çıkan ve Dadaizm'in devamı olarak görülen Gerçeküstücülük (Sürrealizm) akımı, Kübizm ve Dada'da olduğu gibi geleneksel değerlere karşıt bir yaklaşım sergiler. Üretimlerinde psikanalist Sigmund Freud'u referans alan akımın öncüleri, rüyaları, bilinçaltını, aklın ötesine yönelik arayışları problem edinirler. Kendi arzularının ve kaygılarının gerçek kaynağına inebilmek amacıyla da sanatsal yaratımda bulunurlar. Bu bağlamda sürrealist resmin "gözle görünenin ve görülmeyenin biraradalığı"ndan (Öndin, 2009: 61) oluştuğu söylenebilir. Akım sanatçıları geleneksel resim dilini kullanıp; boya resmi yaparlar. Böylece geleneksele olan ilgileri ile kendilerine ait görsel dili öne çıkarırlar. Bu akımın öncü sanatçılarından Salvador Dali, kendi resimlerini "elle yapılmış düşsel fotoğraflar" (Yılmaz, 2006: 144) olarak tanımlar.

1936'da Paris'te gerçekleştirilen "Gerçeküstücü Sergi" ile birlikte gerçeküstücü resimden ziyade "gerçeküstücü nesne" kavramından söz edilmeye başlanır. Marcel Duchamp'ın "Bisiklet Tekerleği" gerçeküstücü nesne'nin ilk örneklerinden sayılmaktadır. Bu kavram Andre Breton tarafından şöyle tanımlanır:

Bilinçten kaçarak bilinçaltına yönelen Sürrealizm'le birlikte nesne, gündelik yaşamdaki değerlendirilmesinin dışına çıkartılır. Nesnenin kabul edilmiş değeri, tasarım değerinin ardında yitip gider. Tasarım değeri, nesnenin esin verici gücünü vurgular. Gerçekliğin dolaysız verilmiş olana göre, gizli gerçekte daha çok bulunduğu inancı ile nesneye yönelme, ona yeni bir ad vererek, nesneyi amacından saptırma eylemini gündeme getirir. Daha önceki kullanım değerini çağrıştırmaması için, nesne tümüyle ya da kısmen akıl dışı (kullanım değerine aykırı) bir görünüm kazanır. Bu bir anlamda, dağınık öğelerden hareket ederek, nesneyi tek bir parça olarak yeniden oluşturma eylemidir (Breton, 2002: 341-342).

Malzeme olarak günlük hayatın sıradan malzemelerini farklı bağlamlarda bir araya getiren gerçeküstücü sanatçılar, bu anlamda Picasso'nun izinden gitmişlerdir.

Picasso'nun "Boğa Başı" (Resim 23) adlı yapıtının ardılı olarak kabul edilebilecek olan çalışmalara Salvador Dali'nin "İstakoz Telefon"u ile Meret Oppenheim'in "Tüylü Kahvaltı"sı örnek gösterilebilir.



Resim 30: Salvador Dali, "İstakoz Telefon", 1938



Resim 31: Meret Oppenheim, "Tüylü Kahvaltı", tüy kaplı tabak, bardak ve kaşık, 1936

Dali ve Oppenheim'in bu çalışmalarda kullanmış olduğu malzemelere bakıldığında, birbiriyle alakasız malzemelerin bir arada sunumu söz konusudur. Bu anlamda gerçeküstücülerin bir araya getirdikleri malzemelerin bir araya geliş koşullarına göre sanat nesnesini oluşturdukları söylenebilir. Sanatçılar bu sanat nesnesini oluştururken

gerçeküstücülere özgü bir duyumsama ile nesnelerini seçmişlerdir. Gerçeküstücü Sergi kapsamında yerini alan nesnelere Andre Breton'un ifade ettiği gibi; “[...] her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağırınların bunaltıcı yinelemesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır” (Antmen, 2009: 138). Bununla birlikte günlük hayatın başat nesnelere (gereksinim değil alışkanlık) haline gelen nesnelere sanatçıların farklı bakış açıları ve aşırı yorumlarıyla tekrar irdelenmiştir. Buradaki yapıtlarda (Resim 30 ve Resim 31) görüldüğü üzere işlevselliğini yok edip, malzemeyi hiç kullanılmayacağı bir bağlamda tekrar sunmak, Gerçeküstücü sanatçıların ortak özelliklerindedir. Dali'nin sanat nesnesinde, günlük yaşamda kullanılan bir nesne olan telefonun üzerine ıstakoz yerleştirilmiştir. Oppenheim ise tabak, bardak ve kaşığı tüyle kaplayarak asla kullanılmayacağı bir bağlamda tekrar sunmuştur. “Öznenin bilinçaltına gönderme yapan sürrealist nesne, Michel Foucault'nun [...] deyişiyle, ‘alışıla-gelmemişin [...] yasadışı şekilde görselleştirilmesidir’. Şeyler birbirlerinden farklı yerlere yerleştirilir; düzenlemede ortak bir zeminden bahsetmek olanaksızdır” (Öndin, 2009: 62). Farklı malzemelerin alışılmedik biçimde aynı bağlam çerçevesinde kullanılması, Sürrealizm sonrası akımlarda da devam etmektedir.

II.3.4. Pop Art ve Malzeme

1960'lı yıllarda Pop Art ile birlikte hazır nesne kullanımı, postmodern bir anlayışa doğru evrilmiş; İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise ABD'de artan üretim fazlasıyla tüketim kültürü kavramı benimsenmeye başlanmıştır. Serigrafi tekniğinin olanaklarından ve günlük kullanım nesnelere büyük ölçüde yararlanan Andy Warhol, üretmiş olduğu yapıtlarla modern sanat anlayışını eleştirmiştir. Sanayi sonrası dönem

üretim miktarını arttırıp ürün çeşitliliğini getirince nesnelerin kullanım süreleri değişmiştir. Kısa ömürlü, günlük, kullan-at tarzı nesnelere Warhol'un sanatının olmazsa olmazları arasına girmiştir.

Pop sanatın en belirgin yanı gündelik yaşamın nesnelerini sanatın da nesnesi yapmasıdır. Bu yanıyla dadaya yaklaşırsa da aslında ondan ayrılır. Çünkü Dada'nın 'hazır nesne'si sıradan bir nesnedir ama o kadar da sıradan değildir. Çünkü Duchamp, ortaya koyduğu nesnenin herhangi bir şey olmadığını, 'sanatçının kişisel tarihi'ni taşıyan bir şey olduğunu belirtiyordu. Oysa, Warhol'un kullandığı nesnelere, kelimenin gerçek anlamıyla sıradan şeylerdi. Çünkü, her şey bir yana, sanayinin kitle üretim tekniğiyle ürettiği nesnelere onlar; çorba kutuları, deterjan kutularıydı. Bu yanıyla Pop, Dada'ya da radikal bir cevap veriyordu (Kahraman, 2003: 43).



Resim 32: Andy Warhol, "32 Teneke Campbell Çorba", 32 adet 50,8x40,6 cm, tuval üzerine sentetik boya, 1962



Resim 33: Andy Warhol, "Altı Adet Marilyn", tuval üzerine ipekbaskı ve akrilik, 1963

Andy Warhol, üretim biçiminden dolayı ‘tüketim nesnesi ressamı’ olarak bilinir. Nuri Bilgin “Tüketim toplumu, ‘atmaya hazır’ insanların ve ‘atılmaya hazır’ eşyaların toplumdur” (Bilgin, 2011: 86) saptamasında bulunur. Bu bağlamda günlük tüketilen nesnelerin resimlerini yapan ve sonrasında çeşitli baskı teknikleriyle bu resimlerin çoğaltımını sağlayan Warhol, ayrıca nesnelerin kendilerini de sergilemiştir. “Brillo Kutuları” buna örnek olarak gösterilebilir. Warhol, sunta kullanarak kopyasını üretmiş olduğu Brillo Kutularını gerçek kutularmış gibi sunar ve izleyiciyi yanıltır. “Birincilerin işlevi ambalaj, ikincilerinkiyse sanattır, o kadar. Başka bir deyimle, Andy Warhol’un kutularını diğerlerinden ayıran şey, onların bir sanat ortamında sanat yapıtı niyetiyle sergilenmeleridir; ki bu açıdan (kendisi telaffuz etmese bile), kavramsal sanatla akrabadır” (Yılmaz: 2006: 190).



Resim 34: Andy Warhol, “Brillo Kutusu”, ahşap üzerine serigrafik baskı, 1965

“Andy Warhol serigrafiyi imge endüstrisi, kitle imgesi evreni yan anlamını yaratma amacıyla kullanır. Böylece yarattığı imgeler, sanat yapıtının endüstriyel yeniden

üretilebilirlik çağında konumunu eleştiren Walter Benjamin'in yolunu açtığı bir söyleme göndermede bulunur" (Yücel, 2013: 96).

Pop türünde sanatın ilk örneklerinden biri de "İşte Yarın" başlıklı serginin kataloğu için bir illüstrasyon olarak tasarlanan Richard Hamilton'un 1956 tarihli "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" adlı kolajıdır. Bu kolaj, Hamilton'un kes-yapıştır tekniğiyle gerçekleştirdiği ve 20. yüzyıl Amerika'sına da eleştirel bir tarzda yaklaştığı; dönemin günlük kullanım nesnelere (televizyon, kaset-çalar, abajur, elektirik süpürgesi, afiş vs...) yer verdiği kolajıdır.



Resim 35: Richard Hamilton, "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?", 26x25 cm, kağıt üzerine kolaj, 1956

Pop sanatının önemli sanatçılarından biri olan Robert Rauschenberg de kullandığı teknik ve sanatsal ifade biçimlerinin çeşitliliği ile özellikle de gündelik hayatın imajlarına ve nesnelere çalışmalarında yer vermiştir. Araba ve bisiklet lastiği, tenis topu, doldurulmuş keçi gibi nesnelere bir değişikliğe uğratmadan, çoğunlukla dışavurumculuğa

yakın bir tarz kullanmak suretiyle boya ile kombine etmiş, resim ile kolaj ve asamblaj arasında yer alan eserler ortaya koymuştur. Bu bağlamda ortaya koyduğu çalışmalarına da “combine paintings” (birleşik resimler) adını vermiştir.



Resim 36: Robert Rauschenberg, “Monogram”, yağlıboya, doldurulmuş keçi, otomobil lastiği, 63,5x64,5 cm, 1955-1959



Resim 37: Robert Rauschenberg, “Yatak”, 191,1x80x20,3 cm, şilte, yastık, yağlıboya, kalem, 1955

“Combine Paintings” adı verilen yapıtlarında Rauschenberg, farklı malzemeleri renk değerlerine önem vererek bir araya getirmiştir. Resim 37: “Yatak” adlı çalışmasında görüldüğü üzere malzeme olarak kullanılan yastık, yorgan ve çarşafı belirli bir kompozisyon dâhilinde bir araya getirmiş ve bu malzemeleri sert boya darbeleri ile boyamıştır.

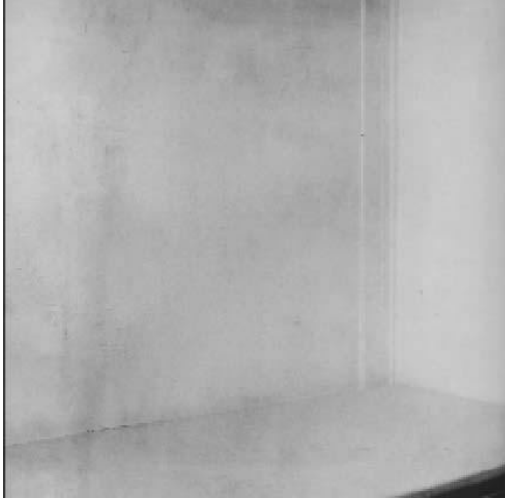
II.3.5. Yeni Gerçekçilik ve Malzeme

Pop Sanat’ın ve Kavramsal Sanat’ın çeşitli özelliklerini bünyesinde barındıran ve Dada sonrası ortaya çıkan Neo-Dadacı akımlar arasında sayılan Yeni Gerçekçilik akımı sanatçıları, atık ve buluntu nesnelere kullanmışlardır. Her çeşit malzemeyi kendilerine araç edinen sanatçılar resim ve heykel çerçevesinde yapıtlar üretmişlerdir. Marcel Duchamp, 1950’lerde arkadaşı Hans Richter’e yazdığı bir mektupta, “Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar” (Antmen, 2009: 175) demiştir. Bu saptamasıyla Duchamp Yeni Gerçekçi’lerin diğer akımlarda olduğu gibi Dada’yı referans alıp ilerlemeye çalıştıklarını ileri sürmektedir. Duchamp’ın söylemine ters düşecek şekilde Pierre Restany hazır nesne kavramını açıklarken şöyle demiştir:

İçinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp’ın hazır-nesnesi [...] yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesele üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir. Sıradan nesneye yönelik bu sanatsal vaftiz, tipik bir ‘dada eylemi’dir. Ret ve sıfır noktasının ardından, efsanenin üçüncü ayağı hayata geçmektedir: Marcel Duchamp’ın sanat karşıtı eylemi, olumlanmaktadır. Dada akı, modern dünyanın dışsal gerçekliğini kendine mal etmeyi kendine uygun bulmuştur. Hazır-nesne artık olumsuzluğun ya da polemik değil, yeni bir ifade repertuarının temel öğesidir (Antmen, 2009: 177).

Bu ifade repertuarının genişliği, akımın öncü sanatçılarından Yves Klein ve Arman’ın aynı galeriyi (Paris’teki Iris Clert Galerisi) 2 yıl arayla boş ve dolu olarak

sergilemelerinde görülebilir. Klein’ın 1958 tarihli “Boşluk” adlı sergisi, galerideki tüm eşyaların dışarı çıkartılıp galerinin tamamen boş olarak sunulmasıdır. Daha önce başka bir galeride denemesini de yapan Klein’ın amacı “duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlenmesi” (O’Doherty, 2013: 111)ni sağlamaktır. Klein galerinin içini beyaza boyarken, kendine özgü “Klein mavisi”¹¹yle de galerinin dış duvarlarını boyamıştır.



Resim 38: Yves Klein, “Boşluk”,
Galeri Vitrininin Görüntüsü,
Iris Clert Galerisi, Paris, 1958



Resim 39: Armand P. Arman, “Dolu”,
Galeri Vitrininin Görüntüsü,
Iris Clert Galerisi, Paris, 1960

Arman ise 1960 yılında aynı galeriyi tıka basa birçok objeyle doldurarak “Dolu” adlı sergisini gerçekleştirmiştir. Klein’ın tam tersi bir tavır takınan sanatçının bu tavrıyla resim sanat tarihinde ilk kez izleyicinin galeri dışına atıldığı bir yaklaşım sergilenmiştir.

Daniel Spoerri’nin yiyecek-içecek malzemelerini resim yüzeyine yapıştırarak oluşturduğu asamblajlar da Yeni Gerçekçi yaklaşıma örnek teşkil etmektedir.

¹¹ Klein mavisi için bkzn. <http://t24.com.tr/haber/maviye-ismini-veren-ressam,274558>



Resim 40: Daniel Spoerri, “Tuzak Tablo”, 82x82 cm, 1965

Sanatçı asamblajlarını her türlü yenilebilen besin maddeleri ve onların içinde olduğu her çeşit mutfak araç-gereçlerini kullanarak oluşturmuştur. Yemek masasından yeni kalkılmış izlenimi veren sofralarda yemek artıkları da malzeme olarak kullanılmıştır. Spoerri, bu çalışmalarını “tuzak tablolar” olarak adlandırır ve masada bulunan tabak, çatal, kaşık gibi her türlü malzemeyi masaya monte ederek, bağlamı dışında sergiler. Bu “tuzak tablolar” üzerindeki her bir malzeme, yerleştirildikleri konum itibariyle rastlantısal, sergilenme biçimleriyle de kabartmalardan oluşan bir yapıya sahiptir.

II.3.6. Minimalizm ve Malzeme

1960’larda kendisini gösteren Azcılık da denilen Minimalizm akımı çerçevesinde seri üretim malzemelerin kullanımı yaygınlık kazanmıştır. Akım sanatçıları bilindik yöntemler kullanmaktan ziyade malzemeyi kullanmanın ve göstermenin yeni yollarını aramışlardır. Bu bağlamda tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas, pleksiglas gibi malzemeler, Minimalistlerin eserlerinde öncü malzemeler olmuşlar ve

üretimin kendisi, sergilendiği mekânla birlikte anlam taşıdığından Minimalistler, mekâna özgü işler yapmışlardır. Minimalizm çerçevesinde üretilen yapılarda, kullanılan malzemenin işlevi değişmemiştir. Carl Andre'nin 1966 tarihli "Eşdeğer VIII" adlı yapıtı minimalist yapıta örnek gösterilebilir. Bu yapıtta, tuğla, yine tuğlayı işaret etmektedir. "[...] Carl Andre'nin tuğlaları karşısında bir izleyici bir yandan da etrafındaki bağlamı (metaforik olarak 'beyaz küp'ü) ister istemez görmekte, sanatın sanat olma koşullarına ilişkin bir düşünsel pratiğe girmektedir" (O'Doherty, 2013: 12-13).



Resim 41: Carl Andre, "Eşdeğer VIII",
12x229x68 cm, tuğla, 1966

Andre'nin yapıtlarında malzemenin ontik yapısı kadar sergileme biçimi de önemlidir. Malzemeyi yatay ve dikey sergilemenin malzemeyi göstermede etkili olduğu da Andre'nin yapıtlarında görülmektedir.

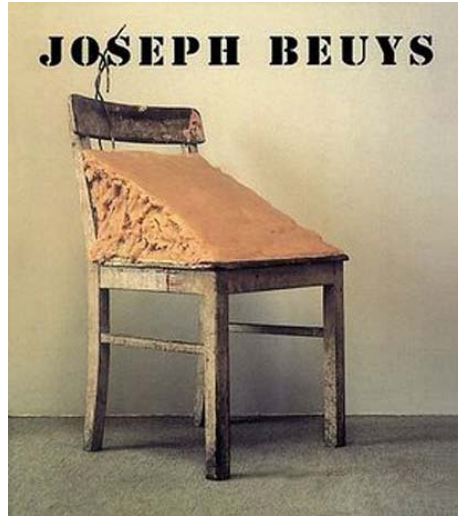
II.3.7. Fluxus ve Malzeme

Fluxus, 1960'larda oluşum gösteren ve estetik karşıtı bir tavır sergileyen; Ahu Antmen'in tanımladığı üzere de "ortak bir üslup olmaktan çok, o akışa kapılan sanatçıların taşıdığı ortak bir tavır" (Antmen, 2009: 203)dır. Akımın sanatçıları üretilen eserlerin alınıp

satılabileceğini, galerilerde sergilenebileceğini, müzelerde saklanabileceğini savunmuşlar ve eylemlerinde iz bırakmayı hedeflemişlerdir. Bu bağlamda resim-heykel arası yapıtlarında ve performanslarında Fluxus'la beraber çoğunlukla video bantları, sesler, ışık gibi farklı malzemeler kullanılmaya başlanmış; bu tavırlarıyla da sanatçılar geleneksel yapıya karşı çıkma eğilimi göstermişlerdir. Farklı malzemeleri sanatsal bağlamda ele alma tarzlarıyla sıradanlığa da gönderme yapmaktadırlar. Kübizm ve Dada'nın kolaj tekniğinin de geliştirilmesiyle yırtık afişlerin kullanıldığı kolajlara, yeni bir adlandırmayla "dekolaj"¹² denilmiştir. Wolf Vostell'in yaratımıyla şekillenen dekolaj, salt malzemenin olanağında kurulmamış aynı zamanda happening'lere de sahne olmuştur. Dekolaj-happening'ler ve çeşitli performanslar Fluxus akımının en önemli yapıtları arasında yer almıştır.

Joseph Beuys'un yapıtları Fluxus akımı çerçevesinde malzeme kullanımına örnek teşkil edebilir. Bu malzemeleri kullanarak üretmiş olduğu yapıtlar olanağında sanatçı, performans, üç boyutlu yapılar ve asamblajları da deneyimlemiştir. Bu yapıtlarında sıkça kullanmış olduğu yağ ve keçe sanatçının hayatında önemli yer teşkil etmektedir. II. Dünya Savaşı sırasında gönüllü pilotluk yaptığı sırada geçirmiş olduğu uçak kazasında yaralanan ve donmak üzereyken de Kırimlı Tatarlar tarafından bulunan Beuys, yağ sürülüp keçeye sarılarak tedavi edilmiştir. Bu yüzden, kendisi için hayati öneme sahip olan bu yağ ve keçeyi yapıtlarına eklemeyen sanatçı, genel olarak malzeme dağarcığını bu malzemelerden oluşturmakta ve performanslarında da kendi bedenini malzeme olarak kullanmaktadır.

¹² **Dekolaj:** Üstüste katmanlar halinde yerleştirilmiş afiş, resim ya da basılı kağıtların bazı bölümlerinin kesilip çıkarılmasıyla oluşturulan yapıttır. Yapılışı kolajın tam aksi bir süreç içinde gerçekleştiği halde, hem sanatsal anlatım hem de sonuç olarak kolajdan pek farklı değildir. Yeni Gerçekçilik akımı tarafından ortaya atılmıştır. (Sözen ve Tanyeli, 2007: 64-65).



Resim 42: Joseph Beuys, “İskemle ile Yağ”, 1964

Sanatçı yağı neden kullandığını şu şekilde açıklamıştır:

Yağ kullanmaya, tartışma yaratma niyetiyle başladım. Bu maddenin esnekliği, özellikle de ısı değişimlerine karşı gösterdiği tepkisi ilgimi çekmişti. Bu esneklik psikolojik açıdan etkilidir (insanlar, bu maddenin içsel duygu ve süreçlerle ilgili olduğunu içgüdüsel olarak hissederler). İstedğim şey, kültür ve heykelin ne anlattığı, dil denen şeyin ne olduğu, insan yaratıcılığı ve üreticiliğinin ne anlama geldiği gibi konuları, yani kısaca, kültür ve heykelin gizilgücünü tartışmaya açmaktı. Derken heykelde uç bir noktaya geldim (yağ, yaşam için temel ama sanatla ilgisi olmayan bir malzemedir). O sıralar bir sergi açmamama karşın, bu maddeyi gören öğrenciler ve sanatçılar, bir köşeye yağ yerleştirme konusundaki düşüncelerimi haklı çıkaran garip davranışlar gösterdiler. İnsanlar dalga geçtiler, sinirlendiler, hatta ona zarar vermeye çalıştılar (Yılmaz, 2006: 276).



Resim 43: Joseph Beuys, “Sessiz Piyano”, 1966



Resim 44: Joseph Beuys, “Ben Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor”, performans, 1974

Resim 44: “Ben Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor” adlı performansında sanatçının yine keçeyi kullandığı görülmektedir. Bu performansında Beuys, keçeye sarılmış olarak ambulansla evinden alınmış, Amerika’ya gönderilmiştir. Orada bir galeride beş gün boyunca bir kurtla kalmış ve performansını tekrar keçeye sarılı halde ülkesine dönerek sonlandırmıştır.

III. BÖLÜM

RESİM SANATINDA DENEYİM VE GÖRSEL ETKİDEKİ DOKUNSAL ETKİNİN MALZEME OLANAĞINDA KURULUŞU

III.1. Resim Sanatında Deneyime Genel Bakış

Ben resmimin renklerini seçerken, hiçbir kuramsal temele dayanmam:
gözleme, duyguya ve duyarlılığımın deneyimine dayanırım yalnızca.

Henri Matisse (Edgü, 2013: 56).

İlkçağlarda mağara duvarlarına resmedilen hayvan figürlerinden başlanarak 20. yüzyılın sonlarına dek süregelen dönem ve akımların öncülüğünde yaratılmış olan eserlerde, dokunmaya ve malzemenin kullanımına verilen önem tezin I. ve II. bölümlerinde irdelenmiştir. Bu bölümler referans alındığında dokunma duyusu ile malzemenin birlikteliğinden bir deneyim alanı oluştuğu görülebilir. Bu doğrultuda ‘resim sanatı bağlamında ele alınan dokunma duyusu’ ile ‘resim sanatında malzeme kullanımı’ bağlam olarak bir araya gelip ‘resim sanatında deneyim’i irdelemeyi zorunlu kılmıştır.

Belirli bir çerçeveden bakıldığında deneyim¹³, bir deneyimleyenin olanağında mevcuttur; deneyimleyen ise bir nesnenin olanağında deneyimler. Bu bağlamda deneyimin, deneyimlemesi gereken bir özne ve deneyimlemeye yardımcı olacak bir nesnenin varlığında oluşabileceği söylenebilir. “[...] deneyim, başına geldiği kişinin önceki gerçekliğini çoğaltan, onu nasılsa öyle bırakan bir şey değildir; terimin anlamlı olması için bir şeyler değişmeli, yeni bir şey meydana gelmelidir” (Jay, 2012: 24). Geniş

¹³ **Deneyim:** Sözcüğün İngilizcesinin (experience) doğrudan, deneme, kanıt ya da deney” anlamına gelen, Latince experientia’dan türetildiği anlaşılıyor. Fransızca experience ve İtalyanca esperienza [...] hâlâ bilimsel bir deney anlamına da gelmektedir. “Denemek” (expereri) ile “tehlike” (periculum) aynı kökten geldiği için, deneyim ile tehlike (peril) arasında da örtük bir bağlantı vardır; bu da deneyimin, bir badire atlatmak ve bu karşılaşmadan bir şey öğrenmiş olarak çıkmaktan geldiğini akla getiriyor (Jay, 2012: 28).

çapta ele alınabilecek bir kavram olmasına karşın resim sanatı bağlamında ele alındığında deneyim, “sanatçı deneyimi”, “alımlayıcı deneyimi” ve “sanat eseri deneyimi” üçgeninde kurulan yeni bir alan üzerinden tanımlanabilir:

Üç aşamadan oluşan bu deneyim alanının ilk aşaması olan sanatçı deneyimi, sanatçının üretim anına işaret eder. Eserin oluşumunda sanatçının tüm deneyiminin izleri bu eserde görülebilir. İkinci aşama, eser bittikten sonra eserin alımlayıcıya sunulmasıyla ortaya çıkar. Bu aşamada etkili olan, alımlayıcının kültürel arka planı ve eserdeki göstergelere dair bilgisidir. Üçüncü aşama ise sanat eserinin nesne olarak deneyimdir. Martin Jay’in dolayımında söylenecek olursa; “deneyim sadece insana özgü değildir; nesnelere de deneyimleyebilir” (2012: 13). Artık deneyimleyen sadece sanatçı ya da izleyici değil sanatçının nesnesi (sanat yapıtı, yapıt içerisinde kullanılan malzemeler, vb...) de deneyimler. Burada eser içerisinde yer alan malzemelerin birbirleriyle olan ilişkisi ön plandadır.

Jean Paul Sartre, Giacometti'nin heykelleri için yazdığı bir metinde "Ne yapmak istediğini o bilir, biz bilmeyiz; ama ne yaptığını biz biliriz, o bilmez" (Yılmaz: 2009: 34) der. Sanatçı üretim anında ‘bilen’ (deneyimleyen) konumundadır. Üretim bittiği andan itibaren ise ‘bilen’ (deneyimleyen) alımlayıcıdır. Burada sanatçı deneyimi ile alımlayıcı deneyimi zamansal olarak birbirinden ayrıştırılmıştır. Bu zamansal olarak ayırım ise üretim öncesi, üretim anı ve üretim sonrası olarak nitelendirilebilir. Üretim öncesi ve üretim anı sanatçıya ait iken, üretim sonrası alımlayıcıya aittir. Sanatçı ve alımlayıcının deneyimi sonucunda da yeni bir alan olan ‘sanat eseri’ deneyimi oluşmuştur. Sanat eseri, nesne olarak deneyimlenmeye açık olmalıdır. Giacometti heykeli örneği, resim sanatı için de geçerliliğini korumaktadır. Bir resim meydana gelirken sanatçısının deneyimi olanağında -

ki bu deneyim içerisinde sanatçının kültürel arka planı, içinde yaşadığı toplumun yapısı vardır- kurulur. Resim bitene dek eser sanatçısının himayesi altındadır. Bittiği andan itibaren ise sanatçısından bağımsız bir konuma sahip olarak alımlayıcıya sunulur. Sanatçının deneyimi arka plana atılıp, alımlayıcının deneyimi devreye girer. Alımlayıcının deneyimi ise daha çok resmin analiz edilmesinde ortaya çıkar. “[...] kişi resme bakarken, genel deneyimlerinden edindiği bir sürü bilgi ve varsayımı bu bakışa taşır” (Baxandall, 2015: 61). Özellikle bu deneyim içerisinde resmin plastik yapısına dair ön-bilgiler resme bakarken devreye girer ve duyular olanağında deneyim gerçekleşir. Böylece resim, her bir alımlayıcıda bambaşka anlamlara bürünür ve bu deneyim alanı sonsuzdur. Nesnenin kendi kendisini deneyimlemesinde ise bir malzeme, kullanım alanına göre anlamlara bürünürken, o malzeme bu kullanılma biçimine göre de kendi kendini deneyimler. Bir hale geliş içerisinde potansiyel olarak tüm sahip olabileceği halleri üzerinde taşıyan malzeme, resimsel düzlemde bir anlam çerçevesinde kullanılır. Farklı anlamları ve olanakları ile malzeme, bir deneyim alanı oluşturarak resim içerisinde kendisine bağlam bulur.

Resim sanat tarihi içerisinde her dönemin kullanımına öncelik tanıdığı malzemeler olduğu bilinmektedir. Bu malzeme kullanımına bağlı olarak da öne çıkan duyu aralıkları yine dönemlere özgü olarak değişiklik göstermektedirler. Bu bağlamda dokunsal deneyim ve görsel deneyimden bahsedilebileceği gibi bu iki deneyim çeşidinin birlikteliğinden de söz edilebilir. Bir sonraki bölümde geniş çapta irdelenecek olan görsel ve dokunsal deneyim, özne ve nesnesi arasındaki ilişki bağlamında ele alınacaktır.

Bu aşamada deneyimi Rönesans dönemi üzerinde durarak ele almak yararlı olacaktır. Baxandall *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim* (2015) adlı yapıtında 15. yüzyıldaki deneyime dair bakışı irdeler. 21. yüzyıl insanının içinde bulunduğu dünya algısı ile

Rönesans insanının algısını karşılaştırır; o dönemde ön planda olan dini öykülerin olanağında sipariş edilen ve tamamen sahibinin isteği üzerine yapılan resimlerden bahseder. Görsel evrenin gelişmediği bir dönemde bu öykülerin tekrarlarına dayanan surette gelişen görsel algı, bir deneyim alanı oluşturur. Baxandall, bu döneme hâkim olan ve herkes tarafından ortak olarak algılanan bazı kodlamalardan bahseder. Bu kodların varlığı ile deneyim şekillenir. Renkler bu yüzyılın temel malzemesi olduğundan her rengin anlamı vardır. Bu anlamsal düzene göre yapılan resimler de deneyim ile ilişkilendirilir. Beyaz saflığın, kırmızı merhametin, altın sarısı yüceliğin ve siyah alçakgönüllüğün simgesi iken Alberti'nin elementleri temel olarak yaptığı kodlamaya göre ise kırmızı ateşe, mavi havaya, yeşil suya, gri ise toprağa karşılık gelir. Bu kodlamalar resamlara anlamsal olarak yardımcı olmakla birlikte görsel deneyimlerini de geliştirir. Kodlamaların kullanılma nedeni, o dönemde renklerin temsil değerine sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda renk, sıfat¹⁴ olarak kullanılmıştır, denebilir. “[...] 15. yüzyıl insanının bir resim karşısındaki deneyimi, bugün bizim o resme baktığımızda gördüğümüzden ibaret değildi; seyircinin daha önce aynı konuyla ilgili yaptığı görselleştirmeler ile resim arasında derin bir bağlantı vardı” (Baxandall, 2015: 76). Baxandall'ın bu görselleştirme deneyimine dayalı saptaması, salt Rönesans'a özgü değildir; Rönesans sonrası dönemler ile 21. yüzyıl insanının deneyim alanları karşılaştırıldığında da söz konusu bir durumdur.

Bu bağlamda Rönesans'a özgü bu durum, kendisinden sonra gelen dönemlerde de devam etmiş; her dönem kendine has yapılar ve durumlar inşa etmiştir. 19. yüzyılın sonlarına denk gelen süreçte bu durum Empresyonizm'e dek varlığını sürdürmüş, Empresyonizm'le birlikte ise renk temsil değerinden koparak eylemi nitelermeye

¹⁴ Veli Mert, Yayınlanmamış metin

başlamıştır. Rönesans'ta gökyüzünün simgesel olarak mavi renkle temsil edilmesi Empresyonizm'de yerini ışığa göre değişen renk değerlerinin kullanımına bırakmıştır. Empresyonizm sonrası akımlarda ise geleneksel olarak adlandırılan 'boya resmi'nden kopuş yaşanmış ve sanatçıların her çeşit atık ve buluntu nesnelere üretimlerinde kullanmaya başlamalarıyla da deneyim alanında da değişiklikler gözlemlenmiştir.

John Dewey, sanat ve sanat yapıtını deneyim açısından tanımlar. Dewey'e göre; "sanat, deneyim olarak deneyimin en dolaysız ve eksiksiz halidir. Sanat yapıtı da yüceltilmiş, yoğunlaşmış deneyimlerin konusudur" (Yılmaz, 2009: 49). Her bir deneyim, içerisinde geçmişin izlerini de barındırdığından resimsel anlamda bir deneyim alanına bakıldığında gerek sanat yapıtı olarak gerekse de resimsel üslupların arka planının yansımaları olarak her resim bir deneyim anı'na karşılık gelir. Resim yüzeyinde gerçekleşmiş haliyle bu deneyim, kişiye özgü ve topluma özgü olmak üzere çeşitlilik gösterir. Bu özgünlük üzerinden deneyim ise eski deneyimlerin ve yeni oluşan deneyimin kaynaştığı yerde ortaya çıkar. Eski ve yeni'nin bu kaynaşması, sanatçının üretiminde bulunduğu sanat yapıtında açıkça görülebilir. Elbette ki bu oluşacak olan deneyim, duyu alanlarından bağımsız değildir. Duyusal aralıklar, deneyimin gerçekleşmesini sağlayan en temel araçlar olarak durmaktadır. Bu tez kapsamında ele alınan görsel ve dokunsal etki dolayımında da görsel ve dokunsal deneyim üzerinde durulacaktır.

III.1.1. Resim Sanatında Görsel ve Dokunsal Deneyim

Deneyim alanları incelendiğinde resim sanatında deneyimin görsellik ve dokunsallık olmak üzere iki aks üzerinden ele alındığı görülmektedir. Deneyimi oluşturan iki temel duyu görme ve dokunma duyusudur. İnsan, görme ve dokunma duyusu aracılığıyla deneyimler. Görme ve dokunmanın olanakları üzerinden gerçekleşen resim

sanatı ise hali hazırda bir deneyim alanı sunar. Resim sanatı bağlamında görme ve dokunma kaçınılmaz olarak ‘bakış’ ve ‘el’ üzerinde durmayı gerektirir. Bu noktada da bakış aracılığıyla gerçekleşen görme dolayımında görsel deneyim ve el aracılığıyla gerçekleşen dokunma dolayımında dokunsal deneyim’den söz edilebilir. Ahmet Soysal *Madde ve Karanlık* (2003) adlı yapıtında resim sanatında el ve bakış’ı deneyim alanı üzerinden açıklar:

En başa dönüyor resim eylemi. Olanak, elin, parmakların olanağı. Hep el ve bakış söz konusu. İkisi de, el ve bakış, bir belleğe bağlı – devinim, belleğin uzantısı. Elin belleği ayrı: el, öğrenmiş el, bir üslubu öğrenmiş ya da kazanmış el; belki bocalıyor, belki arıyor, belki tedirgin, belki titrek [...] – ama bir ‘yapma’ bilgisiyle yönlüyor yine de. Bakışın da belleği ayrı: öbür resimleri görmüş, ama manzaraları da, ‘sahneleri’ de, nesnelere ve diğer insanları da – yeni bir görüntü arıyor belki, bir uyumu gerçekleştirmek istiyor belki, henüz görülmemiş olanın peşinde belki, ama bakış kendi belleğinde temellenmiş yine de.

Desen – çiziliyor. Renk – yerleştiriliyor. Boyayı sürüş (‘renk yerleştirmek’) de bir çizme tarzı sayılabilir. Ama varlığını saklayan, ‘saydamlayan’, örten, desen gibi varlığını ‘bağırmayan’ bir çizme.

Resmin (desen artı renk) bu ilk durumu – vücudun ve düşüncenin pratiği, somut vücudun madde üstündeki pratiği, bakışın resim maddesindeki temel ‘oyalması’ (anlamın gecikme an’ı olarak) resim uğraşının aktörü ressam için her defasında, resmin kültürel ve toplumsal işlevi, anlamı altından yürürlüğünü sürdürmektir (2003: 15-16).

Soysal’a göre elin deneyimi önceki üslupları bilmesinden kaynaklanırken, bakışın deneyimi de önceki resimleri görmüş olmasından kaynaklanır.

İlkçağlardan itibaren dokunma duyusu birincil duyu olmasına rağmen görme duyusu dokunma duyusunun öncülü gibi görülmektedir. Burada I. Bölüm’de değinilen ‘Gördüğüme inanırım, dokunduğumu bilirim’ sözünü hatırlatmak yerinde olacaktır. Dünya hakikatinin varlığı açısından bu duyu alanlarından birinden biri eksildiğinde deneyim

gerçekleşmez. Her birey (sanatçı, alımlayıcı) ve her nesne (sanat eseri) deneyim alanını bu duyuların, kişiler ya da nesnelere üzerinde gerçekleşmesi dolayısıyla kurar. Dokunulur olan ve görülür olan, ayrı ayrı deneyim alanları oluştururken, hem dokunulur olanın hem de görülür olanın deneyim alanı vardır. Deneyim, önceki bilgi ya da duyguyu değiştirebildiği oranda deneyimdir. Dokunsal olan ve görsel olan, heykel ile resim arasındaki boyut farklılığı üzerinden daha iyi anlaşılabilir. Mehmet Yılmaz, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı* adlı yapıtında Jean-Paul Sartre ile yaptığı hayali söyleşide heykel ile resim arasındaki boyut farkını sorgular:

M.Y.: Evet, taşın bir heykel (imge) haline gelmesiyle imgenin (anlamın) taş haline gelmesi farklı şeyler. Ama ne olursa olsun, ortaya çıkan heykel gerçekten üç boyutlu bir nesne. Üç boyutlu bir nesne yaratmak için heykeltıraşın yalan söylemeye, gerçekdışı beyanda bulunmaya ihtiyacı yok. Oysa ressam, gerçekte iki boyutlu bir alanda (yassı yüzeyde) üç boyutluluk hissi vermeye kalkınca, peşinen yalan söylemeye hazırlanmaktadır. Resim sanatında üçüncü boyut gerçekdışıdır; varmış gibidir yani... Ressam, bizim yanılmaya her an hazır olan algımızla oyun oynar. Biz onun yalanına inanırız. Sadece biz mi! Kendisi de inanır söylediği yalana, değil mi?

J.P.S.: “Resim sanatında üçüncü boyutun gerçekdışılığının diğer iki boyutun gerçekdışılığına zorunlu olarak ihtiyacı vardır, ki ressamlar bunu uzun zamandan beri bilmekteler. Yani, figürler ile gözlerim arasındaki uzaklık hayalidir...”

M.Y.: O uzaklık sadece bir yanılsama, yani...

J.P.S.: “İleri doğru birkaç adım atsam, sadece tuvale yaklaşmış olurum, figürlere değil. Hatta bir an için burnumu onlara dokundurduğumu düşünelim; yine de benden yirmi adım ötede kalmaya devam edeceklerdir; çünkü daha oraya yerleştirilirken benden yirmi adım uzakta tasarlanmışlardır. [...] (Yılmaz, 2009: 25).

Bu sorgulamadan çıkarılacak sonuç; reel anlamda üç boyutlu nesneye dokunulabileceği, fakat üç boyutlu yanılsaması yaratan iki boyutlu yüzeye ise dokunulamayacağıdır. Dokunulsa bile buradaki dokunma görmenin içindeki dokunmadır. Buradaki dokunulmama meselesi sanat yapıtına olan mesafe ile ilintili değildir. Üç boyutlu

olan heykelin yakınına gidildikçe alımlayıcı ile heykel arasındaki mesafe azalır (Sartre'a göre bu durum Giacometti heykelleri için geçerli değildir). Oysaki resim düzlemi üzerine kurulu olan imgeler uzaktan da yakından da bakılsa aynı uzaklığa sahiptirler. Ancak yine de bu, iki boyutlu yüzeyin dokunsal veriler sunmadığı anlamına gelmez. Bu yüzeydeki dokunsallık, resim yüzeyi içerisinde resmedilen imgelerin kişi üzerinde gerçek hayattaki bilgisine karşılık gelir. Eğer bir imge, gerçek hayatta deneyimlendiyse, o imgenin kişi tarafından anlamlandırılması kolay olur. Aksi halde o nesne dokunsal veri vermez. Bu konuda Gombrich bir örnek verir: “[...] bir resimdeki giysinin kürk olan kısımları, o resim ne kadar gerçekçi olursa olsun, dokunsal veriler sağlamaz. Resim üzerindeki kürkün dokusunun algılayan tarafından okunması, açıklanması gerekmektedir. Ancak daha önce kürke hiç dokunmamış bir kimse, resim üzerindeki kürk dokusuna ait görsel verileri değerlendiremeyecektir” (Derman, 2010: 43). Bu örnekten hareketle her resimsel yapının (kolaj, asamblaj, yağlıboya vb.) dokunsal bir alan yaratamayacağı söylenebilir. Dokunsallık ve görsellik bireysel deneyimlerle ilişkili olup; bu deneyimler nesnelere ait ön bilgiler çerçevesinde oluşurlar ve kişiseldirler. Bu açıdan bakıldığında, bilgisine sahip olunmaksızın resimdeki bir nesneye bakıldığında dokunma verilerinin oluşmaması normaldir.

Kişiye özgü olan bu dokunma ve görmenin deneyim açısından gösterdiği farklılık bilimsel olarak da kanıtlanmaktadır:

Bir nesne, gözün üstüne bir ışık düzeni yansıtır. Işık gözbebeğinden girer, merceğ tarafından toplanır ve gözün arkasındaki ağtabakanın üstüne yansır. Ağtabakanın üstündeki duyu sinirleri, ışığa duyarlı hücreleri uyarak, ışığı milyonlarca alıcı hücreye, konilere ulaştırır. Koni hücreler hem ışığa hem de renklere duyarlıdır, ikisiyle de ilgili bilgileri beyne taşırlar.

Bu noktadan sonra insanlardaki görsel algılama aracı tektip olmaktan çıkar, insandan insana farklılaşır. Beyin, koni hücrelerin ışık ve renkle ilgili kendisine ulaştırdığı ham verileri, hem doğuştan sahip olduğu hem de deneyimleriyle kazandığı becerilerle değerlendirmeye başlar. Depolamış olduğu kalıpları, kategorileri, çıkarım ve benzetme alışkanlıklarını -“yuvarlak”, “gri”, “düzgün”, “çakıltaşı” gibi söze dönüştürülebilecek örnekler- kullanarak, algıladığı nesneye uygun düşenleri bulmaya çalışır; bunlar, gözden gelen inanılmaz derecede karmaşık verilere bir yapı, dolayısıyla da bir anlam kazandırır. Bu süreçte bazı sadeleştirme ve biçim bozular kaçınılmazdır. “Yuvarlak” kategorisinin görece çabuk kavranmasının altında daha karmaşık bir gerçek yatar. Ama her birimiz farklı deneyimler edindiğimizden, bilgi ve değerlendirme becerilerimiz arasında az da olsa fark vardır. Aslında herkes gözden gelen verileri farklı bir donanımla işler. Deneyimlerimizin çoğu ortak olduğundan, bu farklılıklar gerçekte çok küçüktür: Hepimiz kendi türümüzü, kol ve bacak gibi uzuvlarımızı tanırız, mesafeyi ve yüksekliği tahmin edebilir, hareketle ilgili çıkarım ve ölçümlerde bulunabilir ve bunun gibi daha bir sürü şey yapabiliriz. Ancak, bazı durumlarda, genellikle iki insan arasında göz ardı edilecek kadar küçük olan farklar, tuhaf biçimde önem kazanır (Baxandall, 2015: 53-54).

Deneyimdeki bu farklılık, resim sanatında görsel ve dokunsal deneyim bağlamında incelendiğinde gerek sanatçı ve alımlayıcı gerekse de sanat eseri açısından ayrı ayrı irdelenebilir. Bu noktada, Merleau-Ponty, görme ve dokunmayı karşılaştırmıştır: “Dokunma deneyiminde beden kendi kendine yetmektedir. Bir dışsallığa ihtiyaç duymaksızın, iki eli sayesinde dokunma deneyimini kendinde yaşayabilir. Oysa göz ancak dışarıdan dolayımlandıktan sonradır ki kendine dönebilir” (Direk ve diğ., 2003: 71). Merleau-Ponty, deneyim olarak dokunmanın kendi kendine yeten bir duyu olduğundan fakat görmenin kendi kendine yetmediğinden ve sürekli sınırları aşma çabası içerisinde olduğundan bahseder. Görmenin sınırı yoktur, sınırsızdır, ve görme, dokunmanın bu anlamda sınırsızlaştırılmış hâlidir, denebilir. Görme üzerine Gabriel Josipovici de “Görme özgürdür ve görme sorumsuzdur. Gözümü en uzak ufka ve sonra yüzümün önünde tuttuğum parmaklarıma dikebilir ve bütün bunları saniyeden daha kısa bir süre içinde, hem de hiçbir çaba göstermeksizin yapabilirim. Ve bu işlemi her istediğimde yineleyebilirim”

(Josipovici, 1997: 22) der. Gözün sınırının olmaması ve sürekli görme eyleminde bulunması zorunlu olarak bir deneyimleme alanını açar. Bu anlamda görsel deneyim; başlangıçta gözün olanağında kurulandır, sonrasında ise bilgi ve yaşantı ile şekillenir.

Dokunma ve görme, sanatçının deneyimi açısından incelendiğinde önemli olan sanatçının geçmişi ve o anı'dır. 'O an', üretim anı'na karşılık gelmektedir. Üretim anı, sanatçının eseriyle geçireceği son an'lar olması bakımından önem taşır. Sanatçının eser üzerinde işi bittiği andan itibaren eser artık alımlayıcıya devredilmiş ve onun deneyim alanına bırakılmıştır. Alımlayıcı ise kendi görsel ve dokunsal deneyimine ait verileri bu sanat eserine taşıyarak eseri alımlamaya çalışır. Görme ve dokunma yoluyla deneyimlenen bir nesne ile resim yüzeyinde karşılaşma anı, o nesneyle tekrar kurulacak olan bir deneyim anı'na işaret eder. Yumuşaklığının, sertliğinin, pürüzlülüğünün, vb. tüm dokusal etkilerinin bilindiği bir nesne, resim yüzeyinde görüldüğünde dokunmaya dair veriler sunar. Bu dokunmanın oluşabilmesi için resim içerisinde üç boyutlu malzemenin bizzat kullanılmasına gerek yoktur. Gerekli olan şey, alımlayıcının nesnelere dair önceki yaşantısı (deneyimi) ve resmi anlayabilme becerisidir. Görsel deneyimin oluşabilmesi için ise daha çok yapıt içerisindeki biçimsel veriler ön plandadır.

Kişinin görsel deneyimini düzene sokmasına yarayan zihinsel donanımın bazı yönleri değişkendir ve bu değişken donanımın büyük kısmı kültürden kültüre değişir, yani kişinin deneyimlerini etkileyen toplum tarafından belirlenir. Bu değişkenler arasında, kişinin görsel uyarımları sınıflandırmasını sağlayan kategoriler, dolaysız biçimde gördüklerini tamamlamak için kullanacağı bilgi, gördüğü yapay nesnenin türüne göre benimseyeceği tavır bulunmaktadır. Seyirci resme baktığında, sahip olduğu, ama ancak pek azı resme özel olan ve daha çok toplumun değer verdiği türdeki görsel becerilerini kullanmak zorundadır. Ressam da bu becerilere cevap verir, seyircisinin görsel kapasitesi ressamın mecrası olmalıdır. Kendi uzmanlaştığı mesleki beceriler ne olursa olsun, o da hizmet verdiği ve görsel deneyimleri ile alışkanlıklarını paylaştığı toplumun bir üyesidir (Baxandall, 2015: 68).

Deneyim bireyden bireye değişiklik göstermekle birlikte toplumdan topluma da değişiklik gösterir. Bu değişiklik, resim sanatı çerçevesinde konumlanan üsluplarda açıkça görülebilir. “[...] bir resim üslubu aracılığıyla toplumun görsel beceri ve alışkanlıklarına, bunlar aracılığıyla da o toplumu diğerlerinden ayıran deneyimlere erişilebilir” (Baxandall, 2015: 234). Dolayısıyla deneyimin öznel olduğu bir kez daha vurgulanabilir.

Juhani Pallasma'nın *Tenin Gözleri* adlı yapıtında genel olarak dokunma duyusu ile sanat deneyimi arasında ilişki kurulmuştur. “Sanat deneyiminde kendine özgü bir alışveriş gerçekleşir; ben duygularımı ve çağrışımlarımı mekâna ödünç veririm, mekân da bana, algılarımı ve düşüncelerimi ayartan ve özgürleştiren aurasını ödünç verir” (2014: 14). Bu şekilde gerçekleşen her çeşit sanat deneyiminde ise nesnenin varlığı, doğrudan elin hareketlerinden yola çıkılarak dokunma duyusunun etkisiyle deneyimlemeye olanak sağlar. Richard Sennet'nin dediği gibi “Eller, dokunma sayesinde deneyin hizmetindedir” (2013: 234). Dokunma duyusu deneyim açısından önemli bir kavramdır. Özetle “[...] deneyimin temeli, benzerlikler üretmek ve algılamak yetisidir” (Benjamin, 2013: 17). Bu bağlamı Berger de şu şekilde tanımlamaktadır: “[...] deneyim sürekli olarak benzer şeyleri benzemez şeylerle, küçük olan şeyleri büyük olan şeylerle, yakın olan şeyleri uzak olan şeylerle karşılaştırmaktır. Dolayısıyla, belirli bir deneyim ânına yaklaşma edimi, hem dikkatle bakmayı (yakınlığı) hem de bağ kurma yetisini (mesafeyi) içerir” (2014: 17). Bu benzerlikler ise gerek aynı malzemenin tekrara uğratılmasından gerekse de çeşitli malzemelerin aynı bağlam çerçevesinde kullanılmasından ileri gelmektedir.

III.2. Resim Sanatında Malzeme ve Deneyim İlişkisi

Ready-made sonrası her nesnenin sanat yapıtı olarak adlandırılabilceği bir bağlamda tüm nesnelerin sanat nesnesi olma potansiyeli taşıdıkları söylenebilir. Bu

bağlamda ready-made ile başlayan ‘her düşüncenin heykel olması’ meselesi ‘düşüncenin de malzemeselleşmesi’ne olanak tanımıştır. Böylece, body-art’da ‘bedenin malzeme olarak kullanımı’ ile land-art’da ‘manzaranın yani doğanın doğrudan malzemeleşmesi’ durumları da ayrı ayrı incelenmesi gereken noktalar olarak durmaktadır.

Resim potansiyeli, resimde içeriği nesnelleştirme aracı olarak kullanılan materyalin özgül nitelikleriyle tamamen ilişkisiz değildir. Bu sanatın tarihi materyalin temsil edici potansiyelini saptamak için materyalle yapılan denemelerin de tarihidir, doğrudan doğruya sadece resmedilen nesnenin algılanmasından kaynaklanmayan yansıtma tarzları bulmaya yönelik bir arayıştır (Lektorsky, 1998: 271).

Resimde kullanılan malzemeler bu bağlamda hem kendi başlarına sanat eseri olma statüsüne sahiplerdir hem de içerisinde yer aldıkları resimsel düzlemde sanatsal olana malzeme görevi görürler. “Bir nesneyi uzam içinde görmek, onu bağlam içinde görmektir... Nesneyi görmek nesnenin kendi özelliklerini, ortamın ve gözlemcinin ona dayattığı özelliklerden ayırmak demektir” (Arnheim, 2007: 71).

Resim yüzeyi, haptik olan ile optik olanın birlikteliğinden kurulan yapıdır. Bu yapı içerisinde haptik olan ‘alet’ ile optik olan ‘aygıt’ resimsel düzlemi inşa eden araçlar olarak durmaktadırlar. Sanatsal düzlemde alet ile aygıt ilişkisinden ortaya bir malzeme içeriği çıkmaktadır. Aletin olanağında kurulan yapı üzerine inşa edilen resim, aygıtın olanağında da deneyim alanını genişletir. Bu aygıt aracılığıyla da yapının görsel olarak algılanması sağlanır. Geleneksel olarak adlandırılan boya resmi için gerekli olan en temel araç tuvaldir. Tuvali oluşturan her materyal malzemedir, fakat salt resim yapılabilsin diye oluşturulduğundan düşünsel bağlamda malzeme olarak durmamaktadır. Bu anlamda tuval zaten birisi tarafından yapıldığı için sanatçı onu alır ve belirli bir amaç için kullanır. Onun malzeme niteliğini sorgulamadan salt resmini oluşturabilmek amacıyla tuvale sığır.

Tuvalin bu aşamasında daha sanatçısı yoktur. Bu nedenle bir sanatçı deneyiminden de bahsedilemez. (Elbette ki kendi tuvalini kendisi yapan ressamlar da vardır). Sanatçı deneyimi, sanatçının tuval karşısına geçtiği an başlar –ki sanatçı tuval karşısında oturduğu andan itibaren resim zihninde oluşmuştur, sanatçıya düşen tek görev, zihnindeki imgeleri biçimsel olarak yüzeye dökmektir- ve bu, sanatçı tuvaline son noktayı koyana dek sürer. Tuvalde görsel olarak görülen somut ya da soyut imgelerdir. Belirli bir amaç dâhilinde yaratılan imgesel, görsel olarak sunduğu biçimlerle deneyimlemeye olanak tanır. Bir sanat yapıtından elde edinilen deneyim başka kimseye aktarılamaz. Dolayısıyla deneyim, kişinin kendisine açık başkasına kapalı bir yapıdır. Deneyimin ancak bilgisi aktarılabilir, kendisi değil. Kişiyi özgülüğü de bundan ötürüdür. Yapıttaki görsel, her öznenin zihninde kendi deneyimi dâhilinde farklı anlamlara bürünür ve bu doğrultuda söylenebilir ki;

Kaçınılmaz olarak, hiçbir deneyim mutlak anlamda aktarılamadığı için öğrenme eksik kalmaya mahkûmdur. [...]. Çünkü öğrenen, öğretileni kendi potansiyelinin izin verdiği kadar alır, teknesinin boyutları oranında yoğurur. Sanat yapıtının, hem ortaya çıktığı yer ve zamanın derin izlerini taşıması hem de o sınırların dışında yaşamayı sürdürmesi bu sayededir (Yılmaz, 2013: 38).

Malzeme, bir sanat eserinin oluşumuna katkı sağlayan unsurlardan ilki ve en önemlisidir. Her sanatsal oluşum malzemeyi araç edinerek üretimde bulunur ve resim sanatı da bu doğrultuda malzeme kullanımını zorunlu kılmaktadır. Üretilen eserin tekniğinin ne olduğuna bakılmaksızın her eser farklı malzemelerin bileşiminden oluşturulmuş olan bir yapıdır. Resim, fotoğraf, kolaj, asamblaj, video, performans, land art, body art vb. tüm sanatsal oluşumlar malzeme öncülüğünde ortaya çıkmış olan sanat ürünleridir. Ressam fotoğraf çekerken de, video çekerken de resim yapmaktadır. Fotoğrafi ya da videoyu resim kılan ise sanatçının resimsel bakış açısıdır. Bu doğrultuda ressamın yaptığı her şey yine resim olarak adlandırılmaktadır. Boya resmi yaparken elde edinilen

deneyim, kendisini fotoğraf çekerken de gösterecektir. Bir hâle-geliş içerisinde sanatçı, ne yaparsa yapsın, aynı hâl içerisinde olduğundan dolayı bu amaçla kullanılan malzemenin ne'liğine bakılmaksızın, o malzemedan aldığı deneyimi her malzemeye aktardığı görülebilir.

20. yüzyıl itibariyle resim sanatı çerçevesinde malzemeye verilen öncelik artmış, bununla bağlantılı olarak da boya resmi arka planda kalmıştır. Bu elbette ki boyanın hiç kullanılmadığı anlamına gelmemektedir. Boya bu dönemle birlikte malzeme niteliği kazanmış ve değer olarak Picasso'nun kolajlarında yer alan gazete kağıdı ya da bir kumaş parçasıyla aynı değere sahip olmuştur. Malzemenin anlamının değişmesi ve her malzemenin aynı düzleme hizmet etmesi dolayısıyla sanatçılar da malzemeyi çalışmalarında bilinçli bir şekilde kullanarak deneyimlemeye başlamışlardır. Malzemenin yarattığı deneyimden etkilenen ve malzeme olanağında tam da aktarmak istediklerini doğrudan aktardıklarını fark eden sanatçılar, bu kullanımı irdelemiş ve üretimlerinde bu yeniliği vurgulamışlardır. Kimi sanatçılar bu bağlamda deneyim alanını geniş tutarken kimi sanatçılar da tek bir malzeme ile çalışmaya devam edip aynı malzeme üzerinden deneyim alanı oluşturmuşlardır. "Sanat Dünyaları" adlı yapıtında Howard Becker, aynı malzeme ile (fotoğraf baskısı ile) üretimde bulunan biri olarak yargıda bulunur:

Peki, fotoğraf baskısıyla ilgili deneyimlerimden ne öğrenmişim? Belirli bir malzemeyle çalışmaya alışan sanatçıların bu malzemeye bağımlı hale gelebileceklerini. Bu malzeme bulunamaz hale gelince de imalatçının üretmeyi bırakması durumunda olduğu gibi, sanatçıların alışkın olmadıkları bir diğer malzemeyle çalışmaya başlayabileceğini veya artık satın alamadıkları malzemeyi kendi başlarına üretebileceğini öğrenmişim (Becker, 2013: 16-17).

Bu durumda malzeme kullanımının değişken bir sürece sahip olduğu söylenebilir. Malzeme, üretime yol gösterir. O malzeme olmazsa da başka bir malzeme

yine aynı görevi görecektir. Duchamp'ın "Pisuar"ı her yerde bulunabilecek bir nesnedir. Onu diğer pisuarlardan ayıran ise sanatçısının ona yüklediği anlamdır. Picasso'nun "Boğa Başı" da her yerde bulunabilecek parçaların bir araya getirilmesinden oluşturulmuştur. Malzeme kılmak (malzemeselleştirmek), ona yüklenen anlamla ilintilidir. Picasso da Duchamp da bu nesnelere üretimlerinde kullanmalarıyla, hem yeni bir sanatsal dilin oluşmasını sağlamışlar hem de sıradan günlük malzemelerin sanatsal düzlemde kullanılabilirliğini göstermişlerdir. Becker, kendi deneyimlerinden yola çıkarak saptamasına devam eder:

Gördüklerim ve yaşadıklarım sonucunda Y türünde sanat eserleri yapmak için X malzemesinin gerekli olduğunu ve bu yüzden X olmazsa Y'nin de olmayacağını kabul eden düz mantık bir işlevselciliğin teorik yaklaşım olarak savunulamaz olduğunu anladım.

X malzemesi olmayınca (a) malzemeyi kendisi yapar, (b) yapacak yeni birini bulur, (c) işini onsuz yapar (Becker, 2013: 17).

Becker'in düşüncesine 20. yüzyılın sanatsal pratiklerinden biriyle (örneğin kolajla) karşılık verilecek olursa; Y türünde sanat eseri 'kolaj' olarak, X malzemesi de 'gazete kağıdı' olarak adlandırıldığında Becker'in deneyimi şu şekilde değiştirilebilir: "Gördükleri ve yaşadıkları sonucunda kolaj türünde sanat eserleri yapmak için gazete kağıdının gerekli olduğunu ve bu yüzden gazete kağıdı olmazsa kolaj'ın da olmayacağını kabul eden düz mantık bir işlevselciliğin teorik yaklaşım olarak savunulamaz olduğu anlaşılır. Gazete kağıdı malzemesi olmayınca (a) malzemeyi kendisi yapar, (b) yapacak yeni birini bulur, (c) işini onsuz yapar". Bu örnekten şu sonuç çıkarılabilir. Malzeme, deneyim için birincil araçtır. Fakat o olmaksızın çözüm yolları üretilebilir ve o olmadan da o sanat yapıtı ortaya konabilir. Ortaya konan sanat yapıtı, yine de bir malzemenin olanağında ortaya çıkmıştır. Malzemesinin ne olduğuna bakılmaksızın her sanat yapıtı

malzemelerin birlikteliğinden oluşan bir bütündür. Gözle görülür ya da dokunulur hiçbir malzeme olmasa dahi, düşüncenin bizzat kendisi malzeme niteliği taşır. Malzeme bu anlamda bitip tükenmeyecek bir alana yayılmıştır.

Sanat dâhilinde ele alınan malzemeler aslında sıradan malzemelerdir. Sıradan bir malzemeyi sanat malzemesi olarak görmek, sanatın dilini genişletmektir. Bu malzemeyi sanat malzemesi olarak görmenin koşulu ise şudur: “[...] nesnel malzeme, bir sanatçıya özgü tüm kişisel özelliklerin, sanat ve dünya görüşünün, özgün deneyimin eşliğinde yapıtı gerçekleştirme etkinliğine katılarak biçim değiştirmekle ancak sanatın malzemesi olur” (Yılmaz, 2009: 67).

Sanatsal bir dil olarak malzeme 20.yüzyıl sonrasında kullanılmaya başlanmış ve bu doğrultuda sanat yapıtı içerisindeki malzeme kendi deneyim alanını oluşturmaya başlamıştır. “Bir sanat yapıtına giren nesnel malzemenin doğasına ilişkin sorun ve onun işleyiş biçimi birbirinden ayrılamaz. Gerçek anlamda, başka deneyimlere ilişkin malzemenin estetik deneyime giriş biçimi onun sanata yönelik doğasıdır” (Yılmaz, 2009: 65).

Malzeme her şeyden önce bir olanaktır. Yaratmış olduğu olanaklarla sanat eseri ortaya koyma potansiyeli gösterir. Bu potansiyel, bakış açısıyla ilintilidir. Dokunsal ve görsel bakış açılarına sahip olan bireyler tarafından günlük hayattan alınır ve sanat nesnesi içerisine yerleştirilir. Bu noktadan sonra sanat nesnesi, görülmeyi bekleyen konumundadır. Her ne kadar malzeme ile üretilip üç boyutluktan dolayı belirli bir dokunsallık yaratsa dâhi, bu dokunsallık bir görselliğe işaret etmektedir. Bu anlamda malzeme olanağında dokunsal etkinin görselleştirilmesi söz konusudur.

III.3. Malzeme Olanagında Dokunsal Etkinin Görselleştirme Dili

Resim sanatı, dokunumsal veriler sunan ve bu özelliğiyle de belirli bir görselliğe sahip olan sanatsal bir mecradır. Bu bağlamda, hem dokunsal hem de görsel olarak malzeme, dili yaratandır. Bu tez kapsamında malzeme, gözle görülür elle tutulur bir nesne anlamında malzeme olmakla birlikte elbette ki genel olarak malzemenin elle tutulur gözle görülür olmasına gerek yoktur. Bir olanak olarak malzemenin ele alınışı, dokunsal ve görsel olarak irdelenen sanat yapıtı üzerinde görülebilir. Bu noktada düşünümsel anlamda bir malzeme dili ortaya çıkar. Böylece dokunma verileri veren sanat eseri içerisinde görsel olarak yer alan nesnelere, deneyim ile bağlantılı olarak malzemeleşmişlerdir. Dil boyutu olarak bakıldığında malzeme, kişiye (sanatçı ya da alımlayıcı) duyular olanağında yeni bir deneyim alanı açarak boyut değiştirir. Duchamp'tan beri bilinen 'bağlam değişikliği', sıradan bir nesnenin kullanım alanının ve mekânının değiştirildiğinde 'sanat' olarak adlandırılabilirdir. Bir malzemeye ait olanakların kullanılması ile başta dokunma duyusu devreye girerek görsel bir alanın oluşumu sağlanır. Bu aşamada malzemenin kimin tarafından ne şekilde kullanıldığı önemlidir. Kişinin (sanatçının) o malzeme ile ilgili olan tüm yaşanmışlığı resme dâhil olduğunda malzemenin dilinin oluşması sağlanır. Yaşanmışlık ise belirli bir deneyimle ölçülebileceği gibi, o malzemenin etki olarak sanatçı üzerinde bıraktığı duyumsal etki de bu noktada önemlidir. Bu etki elbette sanatsal düzleme yansıtıldığında 'sanatsal veriler' sunar. Tezin odak noktası olan "dokunsal etki", sanat yapıtında kullanılan herhangi bir malzeme ile aynı değerdedir. Bir malzemenin yarattığı dokunsal etkiyi daha iyi kavramak adına görsel olana bakmak yararlı olacaktır:

Görsel algı algılanan nesnenin yalnızca bir parçasıdır. Eşdeyişle, nesne gördüğümüzden fazlasını içerir. Örneğin; katı bir cisim, anında algılanamayacak bazı yüzeylere de sahiptir (eğer saydam değilse). Ayrıca bunun dışında algılayana açık olmayan bazı içsel yapıları da barındırır. Bu nesneyi algıladığımızı

söylediğimiz zaman, nesnenin tüm fiziksel özelliklerini algılamaktan çok, algılanabilir özelliklerinin farkına varabildiğimizi kastetmekteyiz. Nesne, algılanabildiğinin çok üstünde birtakım fiziksel özelliklere sahiptir (Derman, 2010: 27).

Bu özelliklerinden dolayı her nesnenin sanatsal mecra içerisinde ‘sanat yapıtına malzeme olma’ potansiyeli mevcuttur. Her açıdan algılanmaya elverişli olan nesne, bu yönüyle öncelikli olarak duyular aracılığıyla kavranır ve sonrasında nasıl algılanmış olduğuna bağlı olarak anlam kazanır. Bu anlam, malzeme boyutu ile ilişkilidir. Eğer bir malzeme, yaratmış olduğu dokunsal etki ile birlikte bir görsellik sunuyor ise bu malzeme, bir düşüncenin en küçük birimi olup; belirli bir deneyim çerçevesinde bu bağlamı kazanmıştır denebilir. Wölfflin’in belirttiği üzere “Resim, üzerini kaplayan tüm boyalarla, temelde bir yüzey oluşturur ve bununla, tek renkli bile olsa, desenden bambaşkadır. Çizgiler yerlerindedir ve her yerde duyulanabilir, ama sadece, plastik olarak duyulan ve dokunma duyusuna göre modele edilmiş satırların sınırları olarak” (1995: 56). Buradan anlaşılacağı üzere resimdeki dokusal katmanlar dokunsal olanı oluşturabileceği gibi düz bir yüzey de (boya çok ince bir tabaka halinde sürülmüş olsa dâhi) dokunsal olanı verebilir. Resim içerisinde yer alan nesnelere bağlantılı olarak bu durum değişebilir. Düz bir yüzeyde resimlenen imgeler belirli sınırlamalar dâhilinde resmin içerisinde konumlanırlar.

Ressam geniş bir uzamı küçük bir düzgene sığdırdığında, beni düz bir yüzeyde sonsuz derinliklere götürdüğünde, havanın akışını bir resim aracılığıyla sağladığında... kendimi onun yarattığı bu yanılsamaya büyük bir zevkle kaptırırım, ama çerçeveyi görmek, yani zamanda da gördüğümün gerçekten bir parça tuvalden, düz bir yüzeyden başka bir şey olmadığını bilincine varmak isterim. [...] (Gombrich, 1992: 271).

Bu bağlamda sanat yapıtı içerisinde konumlanan malzemenin olanağında ortaya çıkan duyu aralıkları (dokunma ve görme), gerek yeni dil birlikleri yaratması bakımından gerekse de bu dil ile birlikte malzemenin anlamını ve bağlamını yeniden

oluşturması bakımından önem taşımaktadırlar. Bu aşamada her malzeme, sanat yapıtı için bir olanak olarak durmaktadır ve bu malzemenin dokunmaya dair verilerinin gorselleştirilmesi ile de yapıtın gorselliğini ön plana çıkarmaktadır. Her ne kadar -üç boyutlu yapısı itibariyle- malzeme alımlayıcıyı dokunmaya ağırsa da, her sanat yapıtı göz için kurgulanır. Göz için kurulan yapıt, malzemeyi araç edinerek oluşturmuş olduğu dil ile birlikte alımlayıcının algısına sunulur. Dolayısıyla resim sanatı çerçevesinde malzemelerin sanat yapıtı içerisinde nasıl ele alındığını irdelemek amacıyla yola çıkmak, bir nevi dokunma ve görme üzerinden de geliştirilen yeni dil olanaklarını incelemektir.

IV. BÖLÜM

TEZE DAİR ÜRETİMLER

“İnsan yok, ama bütünüyle manzaranın içinde”.

Cezanne

(Deleuze-Guattari, 2013: 159)

Bu bölümde yapılan çalışmalar genellikle sanatçı deneyiminden bağımsız bir tez başlığı altında sunulmaktadır. Başlıkla bazen paralel bazense paralel olmayan çalışmaların ortaya konulduğu akademik çalışmalar da mevcuttur. Bu bağlamda bu sanatçı üretimlerinin üzerine bağlam oluşturulduğu ve akademik çalışma olarak sunulduğu görülmüştür.

Burada ise kurulan tez başlığı ‘teze dair yapılan üretimler’in aksine ‘üretimlere dair yapılan tez’ olarak kurulmuş olup, üretim sürecinin gerekçelendirilmesi söz konusudur. Tezin başlığı ve sistematik yapısı lisans sürecinde başlayıp yüksek lisans sürecine dek deneyimlenen malzemeye dayanan çalışma pratiklerinden doğmuştur. Bu resimsel pratik içerisinde malzemeyi irdeleme düşüncesinin çıkış noktası, gerek “Resim Atölyesi”nde gerekse “Serbest Malzeme Atölyesi”nde alınmış olan eğitimden kaynaklanmaktadır. Bu sebeple hâli hazırda var-olan kişisel üretimlerin tezi yarattığı söylenebilir. Tez öncesi var-olan üretimlere ek olarak tez kapsamında da üretimine devam edilen yapıtlarla bir bütünlük sağlanması hedeflenmiştir.

Jean-Luc Marion’un ifadesinin dolayımında söylenirse ‘resim meselesi bir ortak duyum meselesidir’ (2014: 11). Duyumların olanağında resmetme sonucu ise tablo ortaya çıkar. “Tablo, belli bir düzende bir araya gelmiş renklerle kaplı düz bir yüzeydir” (Marion, 2014: 31). Bu tanım malzeme bağlamında düşünüldüğünde ‘belli bir düzende bir

araya gelmiş malzemelerle kaplı derinlikli bir yüzey’ olarak değiştirilebilir. Odak noktası ‘belli bir düzende bir araya gelme fikri’dir. Yüzey için derinlikli denilmesinin sebebi ise malzemenin üç boyutlu yapısından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda söz konusu olan yapıtlarda kullanılan malzeme naylon çoraptır.

Transparan dokusu aracılığıyla birçok etkinin yaratımına olanak sağlayan naylon çorap, burada kadının günlük kullanım nesnesi olmasının ötesinde bir anlama sahiptir. Bir malzeme sanat alanında kullanılması ile kendi bağlamından sıyrılıp, birçok olasılık içerisinde kendisine bir anlam bulur ve anlamın yarattığı bağlam içerisinde konumlanır. Sanatsal malzemeye dönüşen naylon çorabın bu çalışmalardaki işlevi, gerçek kullanım değerinin dışına çıkarak bir “gerçeklik” yaratılmasını sağlamaktır. Malzemenin yer aldığı her sanatsal üretim, ‘gerçek’ ve ‘gerçekçilik’in olanağında ‘gerçeklik’i ortaya koyar. Ergüven’in “otoyolda yanlış sollama sonucu meydana gelen kaza örneği” (2007: 209) referans alınarak hazır yapım bir nesnenin resimsel düzlemde kullanılması -kimsenin inkâr edemediği şey olarak- bir ‘gerçek’; bu nesnenin sanatsal yaratım için kullanıldığının bilincine varılması ‘gerçekçilik’; nesnenin kullanımı sonucu ortaya konan sanat yapıtının ise ‘gerçeklik’e karşılık geldiği söylenebilir. Bilim bir ‘gerçek’ sunar ve onun peşine düşer; gerçeği kurarken de kesin sınırların olanağında bu gerçeği inşa eder. Sanat ise bu ‘gerçek’ olanı da içeren ‘gerçeklik’ peşindedir. Öyle ki bazen bilimin sunduğu ‘gerçek’ olanın inkârı ve değillemeleri üzerinden olgu genişletilebilir ve bu inkâr edilen gerçek, sanatsal bağlamda kullanılabilen bir malzemeye dönüşebilir. Bu noktada bilimsel olan ile sanatsal olanın ortak paydalarının bir ‘gerçek’ten yola çıkış olduğu söylenebilir.

Gerçeğin bulunduğu konum her zaman üretim sürecini tetiklemiş ve sanatsal üretimlerin şekillenmesinde etkin rol oynamıştır. Çalışmalar da bu sayede gerek tekniksel

boyut gerekse malzeme boyutu olarak çeşitlilik göstermekle birlikte kişisel mecralara özgü bir tutarlılıkta ilerleme göstermişlerdir. Bu tutarlılık doğrultusunda aşağıdaki çalışmalar üretilmiştir. Ortaya konan dizge, malzemenin nasıl ele alındığına bağlı olarak üç başlık altında sunulmuş olup; 2010-2015 yılları arası çalışmaları içermektedir. Dizge içerisinde bulunan çalışmaların 2010 yılı üretimlerinden başlamasının sebebi, naylon çorabın malzeme olarak kullanıldığı ilk çalışmaların üretiminin ve dolayısıyla da bu yeni dil birliği oluşumunun o döneme tekabül etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bölümdeki her çalışma, yöntem olarak ontoloji, fenomenoloji ve göstergebilim açısından ele alınacak ve çalışmalar “dokunma”, “malzeme” ve “deneyim” kavramları üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır. Üretimlere geçilmeden önce burada kullanılacak olan yöntemlere dair kuramsal bilgi verilmesi yararlı olacaktır.

Ontoloji terimi, Ahmet Cevzici'nin Felsefe Sözlüğü'ne göre (2013: 1192-1194) “ilk felsefe olarak da bilinen ve zaman zaman metafizik anlamına da gelecek şekilde anlaşılıp, bazen de metafiziğin bir dalı olarak görülen felsefi disiplin” dir. Bu anlamıyla ilk kullanımı 17. yüzyıla denk gelmekte ve ontoloji, “tek tek nesne ve olaylarla değil de; genel olarak varlık problemiyle” ilgilenmektedir. Leibniz, ontoloji terimini ilk kullananlardan biri sayılmakta ve Wolf ise ontolojiyi “varlık olmak bakımından varlığın genel bilimi olarak” tanımlamaktadır. İsmail Tunalı'nın “Sanat Ontolojisi” adlı yapıtında (2014) ele alındığı üzere; ontolojinin sanat alanında bir yöntem olarak kullanılması da söz konusudur. Her türlü yapıt analizinde kullanılacak bir yöntem olan ontolojinin bu alandaki temsilcileri Nikolai Hartmann ve Roman Ingarden'dır. Tunalı, sanat alanında kullanılan ontolojik yaklaşımı “sanat ontolojisi” olarak adlandırır:

Sanat eserinin varlığı, bir şiirin, bir heykelin, bir müzik parçasının vb. varlığı nasıl bir varlıktır? Sanat eserinin varlığı ile öbür varlıklar arasında nasıl bir ilgi ve

ayrılık vardır? Sanat eserinin ontik yapısı nedir? Bu yapı ile sanat eserine yüklediğimiz değer arasında nasıl bir ilgi vardır? Soruları da ontoloji için ele alınması ve çözümlenmesi gereken ontolojik sorulardır. Sanat eserinin ontik yapısını araştıran bir ontoloji gereklidir. Bu ontoloji artık yeni bir ad alır, sanat ontolojisi adını alır (Tunalı, 2014: 47).

Böylece sanat ontolojisi, genel ontolojinin bir kolu olup, sanat eseri üzerindeki varlık tabakalarını incelemekle görevlendirilir.

Bir diğer analiz yöntemi de sanat eserine fenomenolojik olarak yaklaşımdır. Felsefi bir hareket olan fenomenoloji (görüngübilim), Cevizci'ye göre (2014: 656-657) “genel olarak fenomen¹⁵lerin bilimi” dir. Edmund Husserl tarafından oluşturulmuş olan bu yaklaşımda Husserl “felsefenin ilk ve esas konusunun görünüşler olmayıp, bilincin kendisi olduğunu savunmuş ve felsefenin temel amacının bilincin, öznenin bakış açısından görülen, içeriklerine ilişkin bir araştırmayı hayata geçirmek olduğunu belirtmiştir”. Husserl'in bu görüşü, 20. yüzyıl filozoflarından Merleau-Ponty ve Sartre tarafından ele alınıp geliştirilmiştir. Merleau-Ponty'ye göre fenomenoloji “bizi dünyaya bağlayan ilişkinin bilincine varma ve dünyanın gerçekliğini kavramanın biricik aracıdır”. Fenomenolojinin en belirgin özelliği pratikle ilgilenmesidir. Görünen şeyin “göründüğü şekliyle” pratik olarak tasviri söz konusu olup, nesnelere her biri bilince görüldüğü şekliyle tasvir edilir. Merleau-Ponty, Cezanne resimlerinde fenomenolojik olarak analizlerde bulunmuş ve “Cezanne gibi ressamlar, görsel alanlarında gördüklerine ve düşünüm-öncesi bir şekilde hissettiklerine yönelik fenomenolojik deneyimlerini resmederler. Ancak her resmin dünyayla kaba temasımızın muğlaklığını ve gizemini

¹⁵ **Fenomen:** Yunanca “görünüş” anlamına gelmektedir. En genel anlamı içinde, bizi çevreleyen dünyada duyular aracılığıyla algıladığımız herhangi bir nesne; algının nesnesi, olay ya da olgudur (Cevizci, 2014: 654).

yakalayamadığını da akılda tutmak gerekir. Sadece Cezanne gibi ressam bunu başarabilir” (Primožic, 2013: 108) saptamasında bulunmuştur.

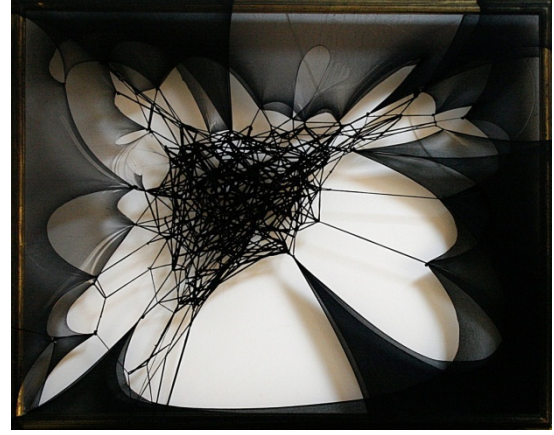
Göstergebilim ise anlamı açıklayan bir disiplin olarak Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure tarafından kurulmuştur. Göstergebilim, imgeye yaklaşım tarzlarından biri olarak Halime Yücel’in *İmgeden Yoruma* (2013) adlı yapıtında ele alınmıştır. Buna göre “Peirce Amerikan Okulu’nun, Saussure’de Avrupa Okulu’nun kurucusudur. Amerikan Okulu’nun kaynağı mantık, Avrupa Okulu’nunkiye yapısalci dilbilimdir” Peirce’e göre gösterge “nesnenin yerine geçer; ama nesnenin anlamı değildir. Peirce göstergeyi ‘bir kişiye göre, bir şeyin yerine konan bir şey’ diye tanımlar”. Bir imgede gösterge niteliğinin olmasını sağlayan şey ise onu yorumlayabilme kapasitesine sahip birinin varlığıdır. İmgeye göstergebilimsel yöntem ile yaklaşmak, imge üzerinde anlamlar kurmaktır. Bu anlamlar ise yapıt içerisinde yer alan göstergelerin varlığıyla mümkündür. Göstergebilim, “gösterge-nesnelere”i (Barthes, 2014: 197) inceler. Bu bağlamda söylenebilir ki; resim içerisinde bulunan her çeşit malzeme, göstergebilimsel yaklaşım için bir “gösterge-nesne” değeri taşır ve incelenmeyi gerektirir.

IV.1. Malzemenin Yüzey Bağlamında Uygulamaları

Resim 45: Ruh Hali-1 ve Resim 46: Ruh Hali-2



Resim 45: Zeynep Güray, "Ruh Hali-1", 52,5x65,5x2,5 cm, çerçeve ve naylon çorap, 2010



Resim 46: Zeynep Güray, "Ruh Hali-2", 52,5x65,5x2,5 cm, çerçeve ve naylon çorap, 2010

Dizge içerisinde öncelikli olarak incelenecek olan çalışmalar, 2010 tarihli Resim 45: "Ruh Hâli-1" ve Resim 46: "Ruh Hâli-2" adlı çalışmalardır. Bu çalışmalar, malzeme kullanımında çeşitli deneyimler sonrasında ortaya çıkmış olup, kişisel meca çerçevesinde malzeme olarak naylon çorabın ilk kullanıldığı çalışmalardandır.

Yapıt analizinde çeşitli yöntemler uygulandığı bilinmektedir. Burada yapılacak olan analiz ontolojik, fenomenolojik ve göstergebilimsel bir dizgeye dayandırılacaktır. Burada ilk olarak değinilecek olan ontolojik olarak ele alınmış, karşıda duran yapıtın saf malzeme niteliğini açımlayan bir bağlamdır. Bu bağlamda yapıtın "varlık alanı"nı inceleme söz konusudur. Yapıtın oluşumuna kaynaklık eden malzemelerin ne oldukları (ne'liği) ve bu malzemelere ait sayısal veriler, ontik olanın anlatımında başat özelliklerdendir. 45 ve 46 numaralı resimler, materyal olarak 52,5x65,5 cm boyutlarında iki adet altın rengi çerçeve ve her bir çerçevede yaklaşık olarak dört-beş adet olmak üzere ten rengi ve siyah renk fabrika üretimi naylon çorap kullanılarak oluşturulmuştur.

Çerçevelerin duvar öne gelen kalınlığı 2,5 cm'dir. Çalışmalar ayrı ayrı adlandırılmalarına karşın aynı bağlam çerçevesinde üretilmelerinden dolayı aralarında 10 cm boşluk bırakılarak sergilenmektedir. Çoraplar büyüklü küçüklü parçalar halinde kesildikten sonra çerçeveye gerilmişlerdir. İnce ince kesilip ip haline getirilen çorap parçalarının her biri bir diğer parçayla düğümlenerek kompozisyonu oluşturmuştur. 45 numaralı resimde naylon çorap üst üste iki katmandan oluşurken, 46 numaralı resimde üç katman bulunmaktadır. Bu katmanların sayısal olarak azlığına ya da çokluğuna göre çalışmalardaki açık-koyu değerlerinde farklılıklar gözlemlenmekte; bu sayede de üç boyutlu bir yapının oluşumuna olanak sağlanmaktadır. Bu bağlam daha keskin noktalara kadar ilerletilebilir, ancak bu kadarı bağlamın anlaşılması için yeterlidir.

Fenomenolojik olarak ele alınış ise “ ‘yaşantılarımızın’ ve önümüzde duran dünyanın bütün bir ufkunu (ya da sınırını), bu deneyimleri kuran fenomenleri (insan bilincine verildikleri halleriyle) sadık ve otantik bir şekilde betimlemeye çalışarak, kapsamlı bir biçimde açıklamayı amaçlar” (Primožic, 2013: 22). Bu bağlamda buradaki fenomenolojik yaklaşım, duyu alanlarının ön planda olduğu ve yapıt içerisine sanatçının ve alımlayıcının bedeninin dâhil edildiği yaklaşımdır. Tez bağlamında dokunsal ve görsel duyular başta olmak üzere diğer duyuların da olanağında buradaki çalışmalar analiz edilecektir. 45 ve 46 numaralı çalışmalarda görme duyusu asal nitelikte olup dokunma duyusunu öne çıkaran; aynı zamanda da tüm duyuları da içine alan bir yapı söz konusudur. Kendine özgü dokusal yapısıyla naylon çorap (günlük yaşamdaki söylemiyle “ten çorap”) izleyiciyi uyararak izleyicilerin kendi bedenleriyle empatik bir ilişki kurmalarını sağlar. Bu açıdan bakıldığında dokunmayı arzulayan beden kendi özüne -gerçeğine- dönmüş olur. Beden, tenin olanağında dokunur. “Dokunmanın aracı olan ten” (Gürel, 2013: 55), deneyim ile birlikte görsel etkinin olanağında ‘dokunulur olan’ı öne çıkartır. Bu aşamada

devreye deri girer. Deri olanağında beden sürekli olarak bir ‘dokunmayı deneyimleme hâli’ içerisinde. Anzieu “Deri-ben” (2008) adlı yapıtında deri ile ilgili saptamalarda bulunur:

Deri, dokunma duyusundan başka duyu organlarının da (üstderinin kendisinde yer alan duyu organları) yerleştiği ceplerin, oyukların taşıyıcısı olan bir yüzeydir. Deri-ben, çeşitli doğalara sahip duyuları kendi aralarında birbirine bağlayan ve dokunma zarının oluşturduğu o kökensel zemin üzerine şekiller olarak ortaya koyan bir ruhsal yüzeydir: Bu, deri-benin duyularsılık işlevidir ve temel göndermesi her zaman dokunma olan bir “sağduyu”nun [...] oluşmasıyla sonuçlanır (Anzieu, 2008: 146).

45 ve 46 numaralı resimlerde çerçeve üzerine gerilen malzeme şeffaftır. Bu özelliğiyle transparan bir yapıya sahip olan malzeme, sergilenmiş olduğu düzlemi de göstermektedir. Burada bu transparan etkinin dolayımında yaratılmış olan duyu aralıkları söz konusudur. Bu etkiye ek olarak yapıt içerisinde boşlukların bulunması yapıtın analiz edilmesinde önemli veriler sunmaktadır. Boşlukların olanağında var-olan şey, yapıtın kendisidir. Boşluk, yapıtı şekillendirendir. Her boşluk, dolu olanı (malzemeyi) göstermek adına kullanılmış gibidir.

Analizin son aşaması ise göstergebilimsel yöntemdir.

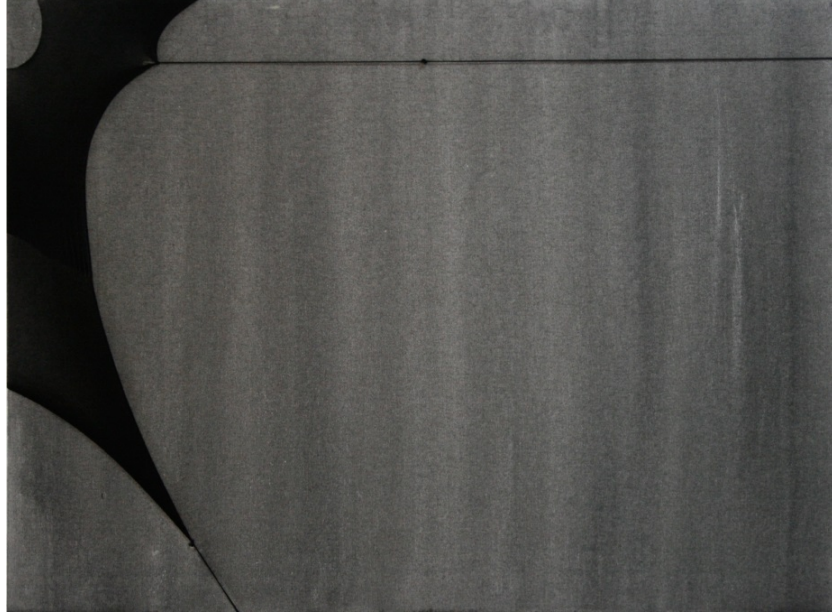
Resim için kullanılan araçlar, aynı dildeki sözcükler gibi, göstereni oluşturur. Bu duygusal gerçekliğin yanında, yaşanmış ya da hayali bir gerçekliğin yerine konan anlam-ki bunun için göstereni araç olarak kullanır-gösterilendir. Yapıt anlamını bulabilmek için özneye ihtiyaç duyar. Ancak bu özne ve bilinç bireysel olmaktan çok toplumsaldır. Her dönemin kendine özgü semiyolojik anlamı vardır ve bu nedenle her sanat eseri belli bir dönemi niteleyebilir.

[...]

Bir sanat eseri incelenirken göstergebilimsel niteliği göz önünde bulundurulmalıdır. Eser biçimsel anlamda ve kompozisyon düzeni olarak yahut sadece bir ruh durumunun belirtenini olarak algılanırsa eksik anlaşılabilir olacaktır (Bayav, 2006: 7).

Bu açıdan yaklaşıldığında buradaki göstergeler, sanatçının bedenini referans eden fenomenolojik bağlamla da bütünlük göstermektedir. Yapıtın oluşmasına katkı sağlayan iki nesne, çerçeve ve naylon çoraptır. Yücel, “İmgeden Yoruma” adlı yapıtında çerçevenin gösterge niteliğine değinmiştir: “Çerçeve bir göstergedir, dikkatin nereye odaklanması gerektiğini gösterir, zamana ve topluma göre de anlam değiştirir. Bir nesne olarak çerçevenin tarihsel bir doğası, renkleri, tahta, metal ya da altın gibi bir maddesi vardır” (2013: 103). 16. yüzyılda müzelerin gelişmesiyle birlikte çerçeveye verilen önem de artmıştır. Altın yıldızlı çerçeveler, bu müzelerde çokça kullanılan nesnelere dönüşmüşler; altının elde edilmesi zahmetli ve zor bir uğraş olduğundan paranın, gücün simgesi olarak gösterge değeri taşımışlardır. Yücel, çerçevenin geometrik biçiminin de anlam taşıdığına vurgu yaparak “Örneğin dikdörtgen biçimindeki çerçeve, öncelikle, dünyaya açılan bir bilgi aracı olarak resmin Batı geleneğine bağlıdır” (2013: 102) der. Diğer bir gösterge niteliği taşıyan malzeme ise naylon çoraptır. Burada bulunan tüm çalışmalarda birincil malzeme olan naylon çorap, öncelikle kadına özgü bir nesnedir. Şeffaf olan ve ayağa giyilen bu nesne, üzerine giyildiği şeyi (ayağı) tamamen örtmemekte ve örterken de göstermektedir. Kapatmak isterken görünür kılma özelliğine sahiptir ve bu gösterme özelliği ile cinselliğe vurgu yapmaktadır.

45 ve 46 numaralı çalışmaların olanağında yapılan ontolojik, fenomenolojik ve göstergebilimsel analizler, bir yapıtın nasıl ele alınması gerektiğine bağlı olarak somut veriler sunmaktadır; bu bağlamda öncelikli olarak, yapıtı oluşturan malzemelerin her biri ontolojik düzlemde yer alırken, yapıt içerisinde sanatçının ve alımlayıcının bedeninin dâhil edildiği yerde fenomenolojik yaklaşımdan söz edilmiştir. Son olarak ise yapıt içerisinde bulunan malzemelerin toplumlara ve kültürlere bağlı olarak hangi anlamlara sahip olduğu üzerinde durulmuştur.

Resim 47: Duyum-..-mak

Resim 47: Zeynep Güray, “Duyum-..-mak”, 50x70x2 cm,
tuval üzerine akrilik boya ve naylon çorap, 2011

Resim 47: “Duyum-..-mak” adlı çalışma ontolojik olarak ele alındığında (varlık alanı olarak) 50x70 cm boyutlarında bir tuval, bir adet siyah naylon çorap ve siyah akrilik boyadan oluşmaktadır. Tuvalin duvar öne gelen şase kalınlığı 2 cm’dir. Burada temel malzeme naylon çorap ve akrilik boyadan ziyade dokulu bir yapıya sahip olan tuval bezidir. Tuval bezi üzerine şeffaf halde sürülen akrilik boya ile de naylon çorabın dokusu arasında ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada Marion’un deyimiyle “[...] (gösterdiği düzensizliğin ve pigmentlerinin miktarının derinliğinden başka) derinliği olmayan, sırrı ya da rezervi bulunmayan, en küçük bir sahne-arkasının gizlendiği ama yine de zeminsiz bir zemine [dipsiz bir derinliğe] göre derinleşen yoksul ve düz bir yüzey” (2014: 23) hâkimdir. Bu yüzey, tablonun ta kendisidir. Bu bağlamda bu çalışma ile deneyimlenen bir yüzey problemiği olarak tuval resmidir.

Bu çalışma, fenomenolojik olarak incelendiğinde, bedendeki dokusal ve görsel etkinin aynılığına işaret etmektedir. Bedenleşen resim olarak fenomenolojik yaklaşım bağlamında resim üzerine yargıda bulunmak, “ressamın, ürettiği görünür varlığa, doğadakilenden daha çok ve başka türlü, anlam olanakları yani – duygulanımsal çağrışım olanakları – yüklemesi etkinliğidir” (Soysal, 2003: 25). Bu iki duyu alanı olanağında kurulan çalışma, belirli bir mesafeden bakıldığında görme duyusunu, yakınına gidip bakıldığında ise dokunma duyusunu harekete geçirir. Görmenin olanağında da bir dokunma olsa bile buradaki asıl dokunma, yakından bakıldığında meydana gelen etkidir. Bu etki, malzemelerin dokusal özelliklerinden kaynaklanmakta ve bu dokular ten’e dair veriler sunmaktadır. Gerek naylon çorabın dokusu (teni) gerekse tuval bezinin dokusu (teni) iki farklı bedene dair tensel duruma işaret eder. Merleau-Ponty için ten “görmenin ve görülmenin, dokunmanın ve dokunulmanın, duymanın ve duyulmanın ortak kaynağıdır, hem evrensel hem özel dokusudur” (Direk, ve diğ., 2003:111).

Göstergebilim açısından buradaki temel göstergeler, tuval, -dolayısıyla da tuval bezi- (görünmeyen kısımda yer alan şase ve tuvalin arka tarafında naylon çorabı tuvale tutturmaya yarayan zimba telleri) ve naylon çoraptır. Kullanım alanı olarak kadını işaret eden naylon çorap gösterge niteliği ile tene, cinselliğe gönderme yapmaktadır. Bu yönüyle görülen ile gösterilen arasında belirgin bir fark mevcuttur. Çalışmanın adı da bir gösterge niteliği taşımaktadır. “Duyum-..-mak”, adlandırmasında sözcüğü oluşturan tüm harfler verilmemiş; bunu tamamlama görevi alımlayıcıya bırakılmıştır. Tamamlandığında ortaya çıkacak olan “duyum-sa-mak” kavramı ise “fenomenologların dediği gibi [...] ‘dünya-içinde-olmak’ tır: Ben hem duyumsamada oluyorum, hem de duyumsama yoluyla bir şey geliyor, biri öteki yoluyla, biri ötekinin içinde. [...] İzleyici olarak ben, duyumsamayı ancak tablonun içine girerek, duyabilen ve duyulmanın birliğine erişerek anlarım” (Deleuze,

2009: 40-41). Deleuze, saptamasına devam ederek, Cezanne'nın da duyumsamaya verdiği öneme değinir: “[...] Renk bedende, duyumsama bedendedir, havalarda değil. Duyumsama resmedilmiş olandır. Tabloda resmedilmiş olan bedendir; nesne olarak temsil edilişiyile değil, böyle bir duyumsamayı uyandıracak şekilde yaşanmasıyla [...]” (Deleuze, 2009: 41). Bu bedeninin resmin içerisinde bulunduğu bağlam, yaratmış olduğu duyumsama ile tuvalde hazır bulunan beden olgusuna da işaret etmektedir.

Resim 48: İsimsiz



Resim 48: Zeynep Güray, “İsimsiz”, 74,5x125x2,5 cm, şase ve naylon çorap, 2012

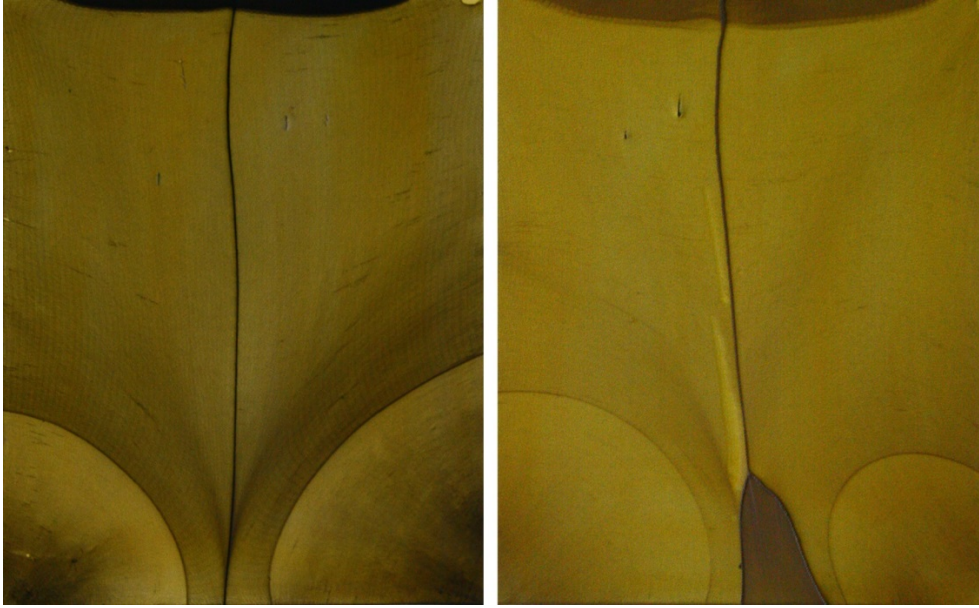
Resim 48: “İsimsiz” adlı çalışmaya yüzeysel gerçekliği (ontolojisi) açısından bakıldığında 74,5x125 cm boyutlarında şase ve yaklaşık olarak 10 adet siyah naylon çorap kullanıldığı görülmektedir. Şasenin duvar öne gelen kalınlığı 2,5 cm’dir. Çalışma, yedi-sekiz katmanın üst üste gelmesiyle oluşturulmuştur. Çalışmanın belirli bölgelerinde ip haline getirilen naylon çorapların kullanımı görülmektedir. Özellikle karşıdan bakıldığında sol alt köşe, bu çeşit kullanımın yoğun olduğu bölgelerdendir. Bu çalışmada diğer çalışmalardan farklı olarak desenli çorap da kullanılmıştır. Boşlukların olanağında kurulmuş bir yapıt söz konusu olup, her boşluk, dolu olanı gösterebilmek adına koyulmuş gibidir.

Bu çalışma fenomenolojik ve göstergebilimsel açıdan incelendiğinde Resim 45 ve Resim 46’nın yapısal özelliklerini anırtmaktadır. Gerek duyu alanları gerekse göstergeleri bakımından bu çalışmalar benzerlikler taşımaktadırlar. Fenomenolojik açıdan

irdelendiğinde çalışma içerisinde malzemenin bedensel temas üzerinden kendisini tekrar kurduğu gözlemlenebilir. İlk sanatçı tarafından üretim anında oluşan, sonrasında ise alımlayıcı tarafından üretim sonrası kurulan ilişki ile tüm duyu alanlarının birlikte çalıştığı bir yapı sergilenir. Bu doğrultuda, açık-koyu değerlerin yüzey bağlamında çözümlenmesinin bir gerekliliği olarak oluşan katmanlı yapı ve bu bağlamda yaratılan etkiler dokunsallığa işaret etmektedir. Buradaki dokunma, beden de malzeme olarak resmin içerisine katılmasıyla oluşur. Resim de böylece, ontolojisi göz önünde bulundurularak fenomenolojisine dair üzerine söz söylenebilen bir yapıya sahip olur.

Çalışma içerisindeki göstergelere bakıldığında; bu çalışmada şasen in çerçeve olma durumu söz konusu olup, çerçeve görevi gören şase, kompozisyonun sınırlarını oluşturmaktadır. Şase içerisinde kalan bölgede ve şasen in kalınlığı üzerinde de çözümlenen malzeme, düz bir yüzey algısı yaratarak çalışmayı düz bir zeminmiş gibi algılatır. Bu yönüyle yanılısamaya olanak yaratan resim, geleneksel Batı resmini simgeler. Bu anlamda bir Rönesans resmi ile eşdeğer görülebilecek Resim 48’de konturlar belirgindir. Naylon çorabın keskin hatları dolayımında Rönesans resmini anıştıran resimde çerçeve gösterge değeri olarak imgeyi sınırlayandır. Bu sınır ise tekrar Rönesans resmine dönmeyi zorunlu kılmaktadır. Rönesans resmi bu anlamda bir “kapalı form” örneğidir. Barok dönemin ise “açık form” olarak adlandırıldığı yapıda Wölfflin, resim yüzeyini sınırlar vasıtasıyla açıklar. Rönesans döneminde çizgisel olan resim, tamamlanmış bir resimdir; fakat gölgesel olan Barok resmini göz tamamlar (Wölfflin, 1990: 148). Bu durum dokunsallık ve görsellik bağlamında da veriler sunmaktadır. Dokunsal olan, keskin hatlarla sınırları çizilendir; görsel olan ise yarım bırakılmış ve bu yarımlik gözün tamamlaması için sunulmuştur.

Resim 49: İsimsiz



Resim 49: Zeynep Güray, “İsimsiz”, 85x50,5x2,5 cm, diptik, tuval üzerine akrilik boya ve naylon çorap, 2013

2013 tarihli Resim 49: “İsimsiz” adlı çalışmanın varlık alanı incelendiğinde; kullanılan malzemeler 40x50,5 cm boyutlarında iki adet tuval –ki burada diptik¹⁶ bir çalışma olarak durmaktadır-, sarı akrilik boya ve biri ten rengi diğeri ise siyah renk olmak üzere iki adet naylon çoraptır. Tuvalin duvar öne gelen kalınlığı 2,5 cm’dir. Her bir tuval sarı akrilik boyayla boyanmış ve sonrasında tuvalere naylon çorap giydirilmiştir. Tuval beziyle zaten giydirilmiş olan tuval, aynı zamanda naylon çorabın yarattığı tene de maruz kalmıştır. Resim 49: “İsimsiz” adlı çalışmaya bu açıdan bakıldığında reel anlamda giyinmiş olmayı da temsil eder.

¹⁶ **Diptik:** Birbirine menteşelerle tutturulmuş iki ahşap ya da ender olarak metal iki yüzeyden oluşan iki parçalı resim. Özellikle, Ortaçağ Avrupa’sında kilise sunaklarını bezemek amacıyla yapılmıştır (Sözen ve Tanyeli, 2007: 68).

Gilles Deleuze'e göre, diptik eserlerde söz konusu olan "duyumsama çiftlenmeleri" (2009: 65) dir. Bu duyumsama çiftlenmeleri, bir duygu durumunun iki parçada anlatılma isteği ile ilintilidir. Diptik resimlerde görülen şey, benzer ya da aynı imgelerin ikinci tuval yüzeyinde de tekrar gösterilmeye ihtiyaç duyulmasıdır. Bu anlamda imgeye vurgu yapmak adına da benzer resim yüzeylerinin çoğaltımı söz konusu olup; ikili olanına diptik, üçlü olanına triptik¹⁷, çoklu olanına da poliptik¹⁸ denilmektedir.

Bu çalışma fenomenolojik bağlamda ele alındığında; yüzey üzerinde çözümlenmeye çalışılan bir beden hâline işaret eder. İki ayrı tuval üzerinde iki farklı beden bulunmaktadır. Bu bedenlerin cinsiyet olarak aynı olması, cinselliğin başka bir yanına vurgu yapmakta ve bu bağlamda da kişiden kişiye değişen bedensel performanslara vurgu yapmaktadır. İki tuval-beden tek bir çalışma üzerinde diptik kompozisyonda yan yana sergilenmiştir. Burada yaratılan duyu alanı başta dokunma odaklı olup tensel temas söz konusudur. Ten, dokunulmayı isteyendir. Bu nedenle tensel temasa dayalı deneyim ise tuval üzerinde yaratılan bedenlerde açıkça görülmektedir.

Bu çalışmada bulunan göstergeler, tuvalin boyutu, tuval üzerine sürülen sarı akrilik boya ve iki farklı renkte naylon çoraptır. Tuvalin boyutu gerçek bir insan vücudunun gösterilen kesitine yakın bir ölçüdür. Bu nedenle bedenle kurulan ilişki güçlenmektedir. Renk olarak da tuval üzerine sürülen sarı renk, tene gönderme yapmaktadır. Bu anlamda iki beden varlığı, "giyinme" eylemi ile görünür kılınmıştır. Giyinmek, vücudu kapatmanın göstergesidir. Fakat burada giyilen naylon çorap aksine

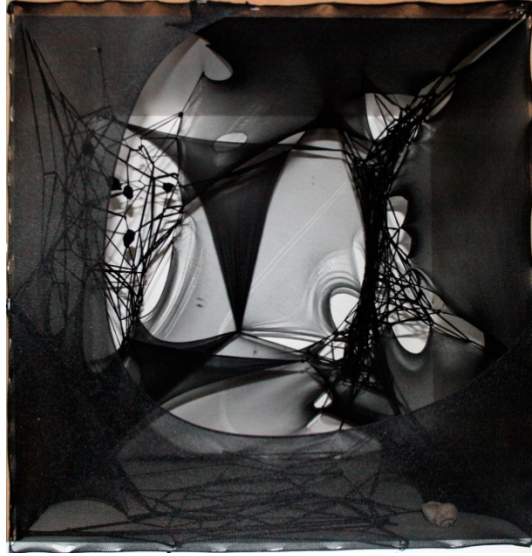
¹⁷ **Triptik:** Birbirine menteşeli yan yana üç ahşap levhadan oluşan Avrupa resim sanatı ürünüdür. Genellikle kilisede sunağın üzerinde yer almış ve ikonografik sahnelerle bezenmiştir (Sözen ve Tanyeli, 2007: 240).

¹⁸ **Poliptik:** Avrupa sanatında üçten fazla sayıda birbirine bitişik resim levhasını içeren dinsel içerikli sanat yapıtlarına verilen genel addır. Bu tür yapıtlar genellikle kiliselerin sunak bölümlerine yerleştirilirdi. Rönesans'tan sonra poliptik yapılmamıştır (Sözen ve Tanyeli: 2007: 193).

vücudu kapatırken açıkça gösterendir. Göstermek, malzemenin ne'liğine uygun olarak gösterilir. Burada kullanılan malzemenin dolayımında göstermenin kendisi de bir gösteren haline gelmiştir.

IV.2. Malzemenin Bir Mekân Deneyimi Olarak Uygulamaları

Resim 50: Maket Enstalasyon: Ben ve Nesnem



Resim 50: Zeynep Güray, “Maket Enstalasyon: Ben ve Nesnem”,
50x50x50 cm, naylon çorap, 2010

2010 tarihli Resim 50: “Maket Enstalasyon: Ben ve Nesnem” adlı çalışma resimsel bağlamda ele alınan bir mekân olgusunu irdelemektedir. 2013 tarihli Resim 54:

“Direnağaç” adlı enstalasyon çalışmasına da bir ön-hazırlık niteliğinde olan maket, kişinin nesnesiyle hesaplaşmasını içermektedir.

Ontolojik olarak resim bağlamı incelendiğinde; resim için 50x50x50 cm boyutlarında üzeri krem rengi mat lake boyalı medefe ve yaklaşık olarak altı-yedi adet siyah naylon çorap kullanılmıştır. Resim, beş adet 50x50 cm ahşap yüzeyin birleştirilmesinden oluşturulmuş olup; yan yüzeylerin kalınlığı 1 cm; alt ve üst yüzeylerin kalınlığı ise 1,8 cm’dir. Çoraplar ahşap yüzeye zımba ile tutturulmuştur; zımbalar da kenarlardan açıkça görülmektedir. Bu maddi bilgiler, yapıtın ontolojisine dair veriler sunmaktadır. “Mekân, bir varolma biçimidir. İçkin varlığın önsel koşuludur. [...] Varolurken var eder. Mekân kendinden soyutlanamayan oluşun yüzlerinden biridir”¹⁹

Atölye pratiklerine bağlı olarak resmedilen –ki ressam her şekilde resmetmektedir– maket fenomoloji bağlamında irdelendiğinde Valery’nin “ressam vücudunu katmaktadır” (akt. Merleau-Ponty, 2012: 32) sözünü akla getirir. Ressamın yarattığı dünya, evreni resim olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Bir mekân düzenlemesinde beden de işin içinde olduğundan beden odaklı oluşumlar, yaratılmaya çalışılan evrenle ilişkilidir. Buna bağlı olarak Merleau-Ponty, “Mekân artık görmenin değil düşüncenin nesnesidir” (Merleau-Ponty,2006: 27) der. Ressam vücudunu katar ve mekânı bedeniyle kateder. Malzeme burada bir deneyim alanının hizmetine girer. Deneyimlenmeye açık olan mekân (maket olsa dâhi), bedenindeki malzemenin ne’liğini sorgulamadan onu kabullenir; mekân malzemeyi giyinir.

Göstergebilimsel yöntem, “[...] resmin plastik unsurlarının gösterge değerinin kültürel karşılıklarının bir dil boyutuna ve hatta imge gerçekliğinin dili aşan boyutlarına

¹⁹ <https://proetcontra.wordpress.com/2007/08/10/mekan-uzerine/>

yönelik resimde kurulan önermesel yapıların sökülmesi olarak düşünülmalıdır” (Gürel, 2013: 57). Bu açıdan çalışmanın gösterge boyutuna bakıldığında ahşap kutu, sergileme mekânını referans etmektedir. Bir anlamda gerçek bir mekânın problem edilmiş hâlinin mekân temsili olarak maketidir. Kutunun varlığı, dünyadaki herhangi bir mekânı temsil ettiği gibi buradaki kutu simgesel olduğundan alımlayıcının zihninde kurulması istenen bir mekân tahayyülü söz konusudur. 50 numaralı resimde mevcut olan görsellerden ilki, üç boyutlu bir yapı olmasına karşın düz bir yüzeyden ibaret olan tabloyu çağırıştırır. Resim düzlemine de gönderme yapan bu derinlikli yüzey, bu yönüyle yanılsamaya olanak tanır. Burada gösterilmeye çalışılan da ressamın bakışından katedilen dünyanın bir görüntüsünden ibarettir. Enstalasyon alanı olan mekânın resim olanağı olarak durumu, resimsel bağlamdaki her bakış açısının resim olmasından kaynaklanmaktadır.

Resim 51, Resim 52 ve Resim 53: Enstalasyon



Resim 51: Zeynep Güray, enstalasyon, el kantarı ve naylon çorap, 2010

Resim 51, Resim 52 ve Resim 53, belirli zaman aralıklarıyla üç farklı mekânda gerçekleştirilen enstalasyonlardır. Birinci aşaması olan 51 numaralı resim, atölye içerisinde başlayıp günden güne gelişen ve Kurt Schwitters'in "Merzbau"sunu andıran bir yapıya sahiptir. Merzbau "bir atölyeden köklenmiştir –yani bir mekân, malzeme, sanatçı ve süreç işidir" (O'Doherty, 2013: 63). Bu bağlamda benzerlikler taşıdıkları söylenebilir. Tek fark mekân değişiklikleridir. Enstalasyon, atölye içerisinde -iç mekânda- kişisel kullanım alanı olan bir mekândan atölyenin ortak kullanım alanına doğru genişleyerek büyümüştür. "İçmekân, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir. Bu izler, içmekânda vurgulanır" (Benjamin, 2013: 98). Mekândaki diğer nesnelere de kurduğu ilişki düşünüldüğünde 51 numaralı resmin ortak bir dil birliğinin oluşumuna katkıda bulunduğu görülebilir. Bu enstalasyon çalışması ontolojik olarak incelendiğinde; kullanılan malzemeler el kantarı ve naylon çoraptır. Gösterge olarak el kantarı, bir ölçme aracı olmasından dolayı ağırlığın sembolüdür. Ölçme aracı olan bir nesnenin ağırlığına maruz kaldığı nesne naylon çoraptır. Çok büyük bir ağırlığa sahip olmayan nesnenin masa ve asma tavan arasına gerilerek oluşturduğu yapı, içerisinde bulunduğu mekânın da enerjisini alarak bir bütün oluşturan yapıdır.



Resim 52: Zeynep Güray, enstalasyon, el kantarı ve naylon çorap, 2010

Aynı bağlamda sergilenen enstalasyon serisinin ikinci aşaması olan 52 numaralı resim, atölye içerisinde gerçekleştirilen yapının sökülüp sergi mekânında –Mersin Üniversitesi Uğur Oral Kültür Merkezi Sergi Salonu- tekrar konumlandırılmasıyla yaratılmıştır. 11 Mayıs 2010 tarihinde “Bir Günlük Kişisel Sergi” kapsamında sergilenen enstalasyonun varlık alanına (onto’suna) bakıldığında 25x25x60 cm boyutlarında beyaz bir kaide, el kantarı ve iki farklı renkte naylon çorap kullanıldığı görülmektedir. Mekânla bire bir ilişkiye geçen yapı, beraber sergilendiği çalışmalarla da (kadraj dışında kalan - görünmeyen- çalışmalar) başka bir enstalasyon alanı oluşturmaktadır. Fakat burada aynı yapının farklı versiyonlarını görmek adına sadece kadrajlanan bu çalışma gösterilmiştir.

Enstalasyon, ‘mimarinin tüm olanaklarının kullanılması’ (o yer için yapılması) olarak tanımlandığında mimarinin tüm olanaklarını kullanan ressamın yaptığı da yine bir resimdir. Resim bir yüzey problemiğidir. Bu yaklaşımla bir iç mekân da ressam için yüzeyden ibarettir. Lacan “Resim gözümde, ama ben, resmin içindeyim” der. İzleyicinin gözüne kurulan resimle eş-anlılık temsil eden ressamın da resim içerisinde yer alması söz konusudur.

Fenomenolojik olarak irdelendiğinde; kendi içerisinde görselliği barındırmasına karşın dokunma odaklı bir çalışma olduğu söylenebilir. Dokunma, deneyimin birincil koşulu kabul edilmektedir; bu bağlamda atölye içerisinde dokunma merkezli yaklaşımla deneyimlenen enstalasyon çalışması 52 numaralı resimde bir kez daha deneyim alanı oluşturmuştur.

Göstergebilimsel yaklaşımda ise 51 numaralı resimdeki bilgiler bu çalışma için de geçerliliğini korumaktadır.



Resim 53: Zeynep Güray, enstalasyon, el kantarı ve naylon çorap, 2011

Son aşamada ise başka bir mekânda -Mersin İçel Sanat Kulübü Teoman Ünüsan Sanat Galerisi- aynı yapının tekrar sergilendiği 53 numaralı resimdeki enstalasyon, sergi mekânındaki niş üzerine sergilenmiştir. 17-30 Haziran 2011 tarihleri arasında sergilenen ve beraber sergilendiği yapıtların olanağında da bir enstalasyon alanı oluşturan yapıt, burada da 52 numaralı resimde olduğu gibi galeri mekânını problem edinmiştir. Yapıtın nerede sergilendiği anlamsal olarak bir bakış alanı oluşturmaktadır. İzleyicinin yapıta nasıl bakması gerektiği sergileme mekânına göre değişiklik göstermektedir. Daniel Buren bu konuya uygun düşecek şekilde galeride sergilenen “bir dilim ekmeğin” nasıl sanat yapıtı kategorisinde değerlendirilebileceği adına bir açıklama yapmıştır:

Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da bir fırına dönüştürülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekânların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını ekme fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştüremez.

Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği sanat yapıtına dönüştürür.

Şimdi hadi, bir dilim ekmeği bir ekme fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekmeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını –herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten? (akt. O’Doherty, 2013: 12).

Buren’in sözünü ettiği bir dilim ekmeğin sanat yapıtına dönüşümü, tüm nesnelere için geçerlidir. Burada da ekmeğe karşılık gelen malzeme “nylon çorap”tır. Nylon çorap burada hiç kullanılmayacağı bir bağlamda galeri mekânında sergilenmiştir.

Resim 54: Direnağaç



Resim 54: Zeynep Güray, “Direnağaç”, enstalasyon, dökümantasyon, 2013

Resim 54: “Direnağaç” adlı enstalasyon çalışması, “Taksim Gezi Parkı Olayları”na paralel süreçte 24 Haziran-5 Temmuz 2013 tarihleri arasında, Mersin Sanat Kolektifleri’nin bir etkinliği olarak, “D Noktası” Sergisi kapsamında, Mersin Yenişehir Merkom İş Merkezi’nde -iki katlı işyerinin üst katında B4 olarak adlandırılan mekân içerisinde- sergilenmiştir. Enstalasyonun uygulandığı mekanın ölçüleri: 410x480x375

cm'dir. 2010 tarihli Resim 50: "Maket Enstalasyon: Ben ve Nesnem" öncülüğünde mekâna uyarlanan çalışma, 17 günlük bir ön-hazırlık sürecini içermektedir. Çalışmada yaklaşık olarak 50 adet farklı renklerde naylon çorap kullanılmıştır. Çoraplar duvara beton çivisi ile tutturulmuştur. Sergi kapsamında kişisel ve kolektif olmak üzere 22 sanatçının çeşitli teknik ve medyumlarda 24 çalışması sergilenmiştir. Mekân içerisinde bulunan dükkânlardan kişi başına bir dükkân verilmiş ve "o mekân" için üretimde bulunmaları istenmiştir. "Direnağaç" adlı enstalasyon çalışması böyle bir süreçte "o mekân" için yapılmış olan bir mekân deneyimidir.



Enstalasyon alanına girildiğinde karşılaşılan görsellik beraberinde dokunma duyumunu da çağırır. Dokusal yapıya sahip bir malzemenin olanağında yaratılan dokusal dünya, alımlayıcının dünyasıyla keşşerek ancak deneyimleyerek elde edebileceği bir "an" yaşatır. Bu bağlamda bedenle ilişkiye geçen mekân, tensel bir dokunuşun ötesinde yaratılan dünyayı sahiplenir. İzleyicinin mekânla ve yapıyla ilişkiye geçmesine olanak

sağlayan “enstalasyon” ile birlikte “Julie H. Reiss’in altını çizdiği gibi ‘izleyici ile yapıt, yapıt ile mekân, mekân ile izleyici’ arasındaki karşılıklı ilişkinin belirlediği yeni bir izleme pratiği doğmuştur. Yine Reiss’in vurguladığı gibi, bir yapıta dışarıdan bakmak yerine, o yapıtın içine girebilmek önem kazanmıştır” (O’Doherty, 2013: 15). Bu noktada “Diren ağaç” adlı enstalasyon çalışması, cemekân arkasından da görülebilmeye karşın izleyiciyi içeri davet eder.



Enstalasyonun uygulandığı mekân, enstalasyonda kullanılan malzemeler ve yaratılan imge, bu çalışmada gösterge değeri taşıyan üç öğedir. Enstalasyon alanında mekânı kat eden ağaç imgesi, mekânda bulunan iki pencereden görülen doğadaki ağaçla ilişkiye geçmekte ve bir çelişki yaratmaktadır. Çok çeşitli anlamları barındırmakla beraber bu ilişki, kültürel yapı başta olmak üzere toplumsal ve sosyal olarak da simge niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda incelenmeyi gerektirmektedir. Yeşim Üçer’in *Metropol-Anlam-Nesne Bağlamında Ağaç* başlıklı “Yüksek Lisans Eser Metni”nde (2007) ağaca verilen önem ve ağaç ile ilgili sorunsal açıkça irdelenmiştir:

Ağacı algılamamızdaki en önemli sorunsal, kendimizi doğanın bir parçası olarak görmeyişimizde yatar. İnsanın doğayı algılayışı ve onunla kurduğu ilişki, yaklaşık on bin yıl önce tarımın başlaması ve insanların yerleşik hayata geçmelerinden beri sorundur. Sorun, insanların doğaya yüklediği anlamın değişmesi sonucunda, doğanın kontrol edilemez hareketlerinin insanlığa verdiği zararların kabul edilememesi ve doğanın hükmedilebilir olması gerekliliğine duyulan inancın uygulamalarından çıkar. Bu inanç aynı zamanda, insanın kesin olan fakat zamanı bilinmeyen ölümü mümkün olduğunca erteleme ve böylece geleceği organize etme isteğidir de.

Metropol ve ağaç arasındaki etkileşime baktığımızda bir taraf hızla ve sınırlarını zorlayarak, diğer tarafsa yavaş ve doğasının elverdiğince değişiyor. Hem metropolü inşa eden olarak, hem ağacı eken, budayan, kesen yani kendi inisiyatifindeymiş gibi kullanan olarak hem de metropoldeki mimari ve ağaçlı yerleri mekân olarak yaşayan insanın katılımı bu ilişkinin kurucu niteliğidir: mimari de onun eseridir, ağacı da o eker ve yaptıklarının arasında yaşar (Üçer, 2007: 50).





“Direnağaç” adlı enstalasyon çalışması, bir mekân deneyimi sunmaktadır. Mekân, enstalasyon için araçtır. Mekân’ın bu sanatsal yaratım için araç olması, kaidenin ve çerçevenin yok oluşuyla açıklanmıştır. “Kaidenin yok oluşu, izleyicinin beline kadar duvardan duvara uzanan bir mekânın içinde kalakalmasıyla sonuçlanmıştır. Çerçevenin düşüşüyle duvarlar mekân olmuş, köşelerdeki gerilim hissedilir hâle gelmiştir” (O’Doherty, 2013: 109). Böylece de, hem sanatçı açısından hem de izleyici açısından mekâna dair bir deneyim alanı oluşmuş; malzeme olanağında da zihinsel olan, mekânda resmedilmiştir.

IV.3. Malzemenin Manzaralaşan Etkisinin Resim Olarak Ele Alınışı

Resim 55: Bir Ağacın Hikayesi



Resim 55: Zeynep Güray, “Bir Ağacın Hikayesi”, 45x90x2 cm, tuval üzerine naylon çorap, tül ve ip, 2014

Resim 55: “Bir Ağacın Hikayesi” adlı çalışma ontoloji bağlamında ele alındığında kullanılan malzemeler, 45x90 cm boyutlarında bir tuval, desenli naylon çorap, tül ve ip’tir. Tuvalin duvar öne gelen kalınlığı 2 cm’dir. Bu çalışmada tuval yüzeyinde çokgenler oluşturan bir düğümlenme uygulanmış; ardından tuval üzerine desenli naylon çorap ve tüller eklenmiştir. Naylon çorap ve tül, hem birbirlerine hem de tuvale dikiş ile tutturulmuştur.

Fenomenoloji bağlamında ele alındığında ise 55 numaralı çalışma, 54 numaralı çalışma gibi “ağaç” imgesi üzerinden kurulmuştur. Ağaç, doğanın bir parçasıdır. Burada söz konusu olan mekân (doğa), tuvalin mekânıdır (doğasıdır). Tuval sınırları içerisinde yaratılan dünya, sanatçının bedeni kadar alımlayıcının bedenini de referans etmektedir. Burada malzemenin kullanımı, manzaralaşma etkisi yaratmaktadır. Manzara resmi, tuval üzerinde yer alan imgelerin yaratmış olduğu aura dolayımında mevcuttur. Tüm imgelerin

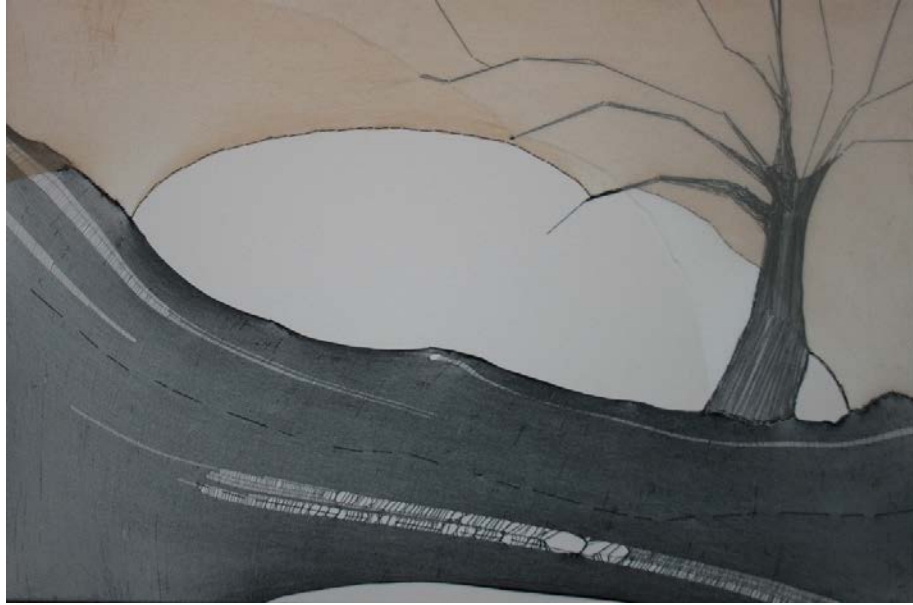
aynı düzlemde eşitlendiği bağlam olarak manzara, burada malzeme ile olanaklı kılınmıştır. Bir manzara resmi, öncelikle Batı resmi geleneğine bağlı olan bir bağlamı işaret ederken, aynı zamanda da manzara, tüm bedensel katmanları içine alan bir yapıya olanak sağlar. Görme ve dokunma başta olmak üzere koklama, işitme ve tatma duyularının da bedene ait duyular olarak ortaya çıktığı yer olan manzara, Cezanne’ın resimlerinde de irdelenen bir üslup olmuş, sanat tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Cezanne’ın “insan yok, ama bütünüyle manzaranın içinde” (akt. Deleuze-Guattari, 2013: 159) sözü de bu bağlamda açıklanmayı gerektirir. Saint Victore dağınyı birçok kez resmetmiş olan Cezanne’ın her bir resmi manzaralaşan etkiye sahip olup, boyanın malzeme olarak kullanıldığı fakat duyumun öne çıkmasından ötürü, bir hâle geliş’i yansıttığı söylenebilir. Deleuze-Guattari’de karşılığını bulan manzara, görünmez olandır. “Manzaraya ilişkin belleğimiz yoktur, manzaranın içindeyken kendimize ilişkin belleğimiz de yoktur. Güpegündüz ve gözümüz açık olarak düş kurarız. Nesnel dünyadan saklandığımız gibi kendi kendimizden de saklanmışızdır. Hissetmek budur” (2013: 160). Bu noktada manzaranın resim sanat tarihinde nasıl ele alındığına bağlı olarak bir hâle-geliş’i yansıttığı söylenebilir. Bu hâle geliş içerisinde de insanın ve manzaranın duyumlarla kurduğu ilişki açık bir şekilde görülmektedir.

Bu çalışma göstergebilim odaklı incelendiğinde ise ortaya çıkan en temel gösterge, tüm çalışmalarda mevcut olan naylon çoraptır. Tüm görselliği ve dokunsallığı ile kadını işaret eden bu malzeme, burada bir manzaralaşma etkisinin yaratımına olanak sağlamıştır. Desenli bir naylon çorabın gökyüzünü temsil etmesi, çorapların kesilip ip haline getirilmesiyle yaratılan bir ağaç imgesi ve bu iplerin tüm tuvale yayılımı ile ortaya çıkan atmosfer, manzaralaşmaya dair veriler sunmakla birlikte malzeme olanağında

izleyici üzerinden kurulmaktadır. İp haline getirilmiş olan çorapların tuval yüzeyinde çokgenler oluşturarak düğümlenmesi ise diğer bir gösterge niteliği taşıyan gösterge- nesne'dir. Geometrik bir şekil olan çokgen, biçimsel olarak tuvalde yerini almaktadır. Bu çalışmada malzemenin olanağında yaratılan geometrik biçimler, Cezanne'ın, "doğanın silindir, küre ve küplerle ele alınması gerektiği" sözünü anımsatır niteliktedir.

Resim 56: Bir Ağacın Hikayesi-2



Resim 56: Zeynep Güray, “Bir Ağacın Hikayesi-2”, 40x60x2 cm, tuval üzerine naylon çorap, tül ve ip, 2015

Resim 56: “Bir Ağacın Hikayesi-2” adlı çalışmaya ontolojik bağlamın olanağında varlık alanına yaklaşıldığında; 40x60 cm boyutlarında bir tuval, siyah ve ten rengi naylon çorap, beyaz tül ve siyah ip kullanılmıştır. Tuvalin duvar öne gelen kalınlığı 2 cm’dir. 55 numaralı resimde olduğu gibi bu çalışmada da naylon çorap ve tül, tuvale dikişle tutturulmuştur. Tuvalde resmedilen ağaç imgesi ip aracılığıyla dikilerek oluşturulmuş olup üzeri çorapla kaplanmıştır. Flu bir etki yaratmak amacıyla da üzeri tülle örtülmüştür.

Mehmet Ergüven, Ahmet Yeşil resmi üzerine kaleme aldığı *Ahmet Yeşil ya da Malzeme Estetiğini Silkelemek* (2014) adlı metninde Yeşil’in kullandığı nesneyi (ip) “tekrar nedeniyle yorgun düşmeye aday bir nesne” olarak betimler. Ergüven’e göre Yeşil’in nesnesi olan ip “her şeye rağmen tanınabilir olma özelliğini koruyarak ip olmanın

ötesine geçmeyi amaçlar”. Bu anlamda burada başat malzeme olan naylon çorabın da ‘tekrar nedeniyle yorgun düşmeye aday bir nesne’ olduğu söylenebilir. Her bir çalışma içerisinde kendisini açık biçimde gösteren naylon çorap, tanınabilir olma özelliğini koruyarak naylon çorap olmanın ötesine geçer. “Üç boyutlu herhangi bir şeyin tanınabilir olmaktan çıkması için tek çıkar yol şeklini yitirerek amorph²⁰ yapıya dönüşmesidir” (Ergüven, 2014). Bu bağlamda aynı malzeme ile üretimde bulunmak sorun teşkil etmez, aksine bir tutarlılık dizgesi sergiler. Bu tutarlılık ise Picasso tarafından şu şekilde irdelenmiştir. “Nesneler önünde nasılsam resmin önünde de öyleyim. Örneğin, bir pencere resmi yapıyorum, pencereden bakar gibi. Eğer bu açık pencere, resmimde iyi durmuyorsa, perdeyi çekip kapatıyorum, tıpkı odamda yaptığım gibi. Yaşamda nasıl davranıyorsak, resimde de öyle davranmak gerektir: tutarlı” (Edgü, 2013: 38).

56 numaralı çalışma, fenomenoloji bağlamında irdelendiğinde, duyumsanır olanın malzeme olanağında kurulduğu bir yapıdan bedene dair olana geçişi göstermektedir. Burada alımlayıcının bedenini resme dahıl eden ve hissedilir olanın yer aldığı bağlamda manzara, malzemenin kendisinin yabancılaştığı noktada ortaya çıkmıştır. Manzaralaşma ise bu etkinin olanağında varolandır. Böylece resim içerisinde yaratılan imgelerle doğaya dair veriler sunulmaya çalışılmıştır.

²⁰ **Amorph:** amorf, biçimi belli bir düzene uymayan, tanımlanması zor, düzensiz biçimlerde bulunan mineral, madde ya da nesnelere için kullanılır. (Eczacıbaşı, 1997: 87).

Resim 57: Soyağacı



Resim 57: Zeynep Güray, “Soyağacı”, 60x40x2 cm, tuval üzerine naylon çorap ve ip, 2015

Resim 57: “Soyağacı” adlı çalışmaya ontolojik olarak yaklaşıldığında; 60x40 cm boyutlarında bir tuval, naylon çorap ve ip kullanılmıştır. Tuvalin duvar öne gelen kalınlığı 2 cm’dir. Tuvalde resmedilen ağaç imgesi tuvalin yarısını kaplamaktadır. Ağaç imgesi üzerinde bulunan geometrik şekiller belirli formlarda kesilerek oluşturulmuştur. Bu şekillerin birim tekrarlara dayalı yapısı, naylon çorabın tuvale gerilmesinden kaynaklı yer yer daire şeklindeki yer yer de oval bir biçim almıştır. Bu biçimler çalışma içerisinde gösterge değeri taşıyarak göstergebilimsel açıdan incelenmeyi zorunlu kılmaktadırlar. Yücel, biçimlerin kültürel çağrışımları hakkında daire ve oval biçim için şu açıklamayı yapar: “Daire, sonsuzluğu aynı zamanda da kusursuzluğu çağrıştırır. Dairenin algılanması

eğrininkine benzer; ancak dairenin yönü ve sonu yoktur. [...]. Gökyüzünün simgesidir, dünyayı, güneşi, ayı düşündürür. Bu nedenle güneşin yaşam enerjisiyle de bağdaştırılabilir. Bir merkez, bir kaynak, bir doluluk, bütünlüktür” (2013: 142). Oval biçim ise; “[...] seçkinlik, esneklik ve dişilik anlamına gelebilir” (2013: 143).

57 numaralı “Soyağacı” adlı çalışma, aynı düşüncenin farklı versiyonları olarak 54, 55 ve 56 numaralı resimlerin ardılı olarak düşünülebilir. ‘Ağaç’ın imge olarak bu çeşitli kullanımları dolayımında Yeşim Üçer toplum içerisinde ağaca verilen öneme değinir:

Ağaca atfedilen önemli bir özellik de yeraltı, yeryüzü ve gökyüzünden oluşan üç katmanlı âlemi birleştirmesidir. Böylece ağaç, yeryüzündeki insanla gökyüzündeki Tanrı arasındaki irtibatı sağlar ve ‘dünya ağacı’ ya da ‘hayat ağacı’ olarak anlamlandırılır. Eşi benzeri olmayan, daima canlı kalan, bütün yaratılmışlara hayat kaynağı olan, meyvesiz olduğu hâlde öz suyu ile bütün canlıları besleyen, koruyan, aydınlatan, duyan, konuşan, bütün kâinatı kaplayan ağaç, üç âlemi birbirine bağlar. O, doğum, hayat, ölüm ve ölüm sonrasında devam eden yoldur, yerin, göğün ulu direğidir (Üçer, 2007: 5).

Resim 58: İsimsiz

Resim 58: Zeynep Güray, “İsimsiz”, 90x45x1,5 cm,
tuval üzerine naylon çorap ve ip, 2015

Seçki içerisinde bulunan son çalışma Resim 58: “İsimsiz” adlı çalışmadır. 2015 tarihli çalışma ontolojik olarak incelendiğinde 90x45 cm boyutlarında bir tuval, naylon çorap, ve ip kullanıldığı görülmektedir. Tuvalin duvar öne gelen kalınlığı 1,5 cm’dir. Her bir çorap parçası bir diğerine iple dikilerek tutturulmuştur. Dikiş, burada parçaları bir araya getirme amacıyla kullanılmıştır ve bir nevi kontur görevi görmektedir. Plastik yapının en

temel öğelerinden olan kontur aracılığıyla kompozisyon içerisindeki sınırlar kolayca görülebilir.

Fenomenolojik bağlamda resme bakıldığında resim içerisinde yer alan malzemelerin ne'liği arka planda kalarak; resmin duyular üzerine etkisi ön plana geçer. Resme bakarken önce görme duyusu çalışır; dokunma duyusu aracılığıyla da resim duyumsanır. 58 numaralı çalışmada ne kullanıldığı yakınına gidilmeden anlaşılmayacaktır. Boyanın olanağında resmedildiği düşünülebilir. Bu yönüyle de bir yanılsama yarattığı söylenebilir.

58 numaralı çalışma göstergebilimsel yöntem açısından irdelendiğinde üç farklı renkte naylon çorabın ve siyah ipin dikiş yöntemiyle birbirine tutturulduğu ve dolayısıyla da bu dikişin gösterge değeri taşıyan bir değer olduğu görülmektedir. Günlük yaşamda dikiş çokça kullanılan yöntemdir. Yaraya dikiş atmakla bir çorabı yamamak (söküğünü dikmek) bir noktada aynı şeydir. Dizge içerisindeki son dört çalışmada dikişin parçaları birbirine tutturmak amacıyla kullanımı açıkça görülebilmektedir. Kompozisyonun çıkarılamaz bir öğesi olan dikiş, burada resimsel düzlemin oluşturulması için bir araç haline dönüşürken aynı zamanda resim içerisindeki malzemesellik açısından da bir malzeme görevi görmektedir.

SONUÇ

Resim sanatında malzemenin doğrudan kullanımı, 20. yüzyılda Kübizm akımı ile birlikte gerçekleşmiş; her çeşit sıradan nesnenin doğrudan resmin içerisine girmesiyle sanatın yönü değişmiştir. Çalışma kapsamında üç bağlam yer almıştır: birinci bağlam optik, ikinci bağlam optik ve haptik (dokunsal), üçüncü bağlam ise zihinselliktir. Malzemenin doğrudan kullanımı, ikinci bağlama denk gelmektedir. İlk iki aşama, tezin bağlamında incelenmiş; üçüncü aşama ise başka bir bağlamın konusu olduğundan bağlamı zihinsellikte sonlandırmak uygun görülmüştür.

Çalışmada ele alındığı gibi birinci bağlamda; ‘optik gerçek’ durum söz konusu olup, dokunsallığın optikliği Rönesans dönemi ile başlamaktadır. Merkezi perspektifin bulunuşu, yağlıboyanın teknik olarak geliştirilmesi, sfumato ve ariel perspektifinin uygulanması ile de dokunsal olan, göz içerisinde bir olanak olarak durmaktadır. “Gözün duyumu için yapılan sanata daha en baştan kavramsal değil algısal denmelidir. Bu da birçok optik, kinetik, ışık ve renk sanatını kapsar” (akt. Harrison ve Wood, 2011: 893). Bir olanak olarak buradaki dokunsallık başta Rönesans dönemi olmak üzere Sentetik Kübizm dönemine kadarki tüm dönemlerde iki boyutlu düzlemde gösterilmiş ve bilimsel olarak buluşu yapılan aygıtlarla da bu olanağın gelişmesi sağlanmıştır.

İkinci bağlamda ‘fizik gerçek’ durum söz konusudur. Optik ve haptiğin bir arada bulunduğu bağlam, 20. yüzyılda Sentetik Kübizm akımı ile birlikte resmin içerisine malzemenin doğrudan girmesidir. Bu anlamda, optik olanın yarattığı dokunsallık da doğrudan yaşanmaktadır. Malzeme olanağında üç boyutlu olanın gösterimi söz konusu olmakta ve bu üç boyutlu olan ise birinci bağlamda yer alan iki boyutluluğun daha iyi anlaşılmasına olanak tanımaktadır.

Gerçekleştirilen tez kapsamında bazı önemli sonuçlar elde edilmiştir. Bu sonuçlardan öncelikli olarak değinilecek olan ise birinci ve ikinci bağlamın olanağında üçüncü bağlam olarak gelinen sonuç ‘zihinsellik’dir. Zihinselliğin ilk belirtileri, Marcel Duchamp’ın hazır nesnesi “Pisuar” ile ortaya çıkmıştır. Sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanması ile de malzemeyi değil ‘düşünce’yi savunan sanatçılar tarafından üretimlerde bulunulmuştur (Antmen, 2009: 193). Çalışma kapsamında gelinen son nokta, “Kavramsal Sanat” akımıdır. Malzemenin resim içerisinde doğrudan kullanım sürecini bir deneyim alanı olarak duyular olanağında ele alma amacıyla yola çıkılan bu tezde, resim sanatının malzemenin değil zihinselliğin ön planda olduğu bir yaklaşıma doğru evrildiği ve düşüncenin malzeme olması ile beraber ikinci bağlamda yer alan üç boyutlu nesnenin dokunsallığının daha iyi anlaşılmasına olanak tanıdığı görülmektedir. Her bir bağlam, bir sonraki bağlamın dil arayışlarına katkı sunmuş ve o bağlamın yaratmış olduğu olanaklar sayesinde de gelişme göstermiştir.

Başka bir sonuç olarak ise çalışmada düşüncenin malzeme olması boyutu ile birlikte, malzemenin ontik yapısının ikinci plana atıldığı saptanmıştır. Fakat burada malzeme, Kavramsal Sanat sonrası da sanat yapıtı üretmek amacıyla kullanımına devam edilen araçlar olarak öngörülebilir. Birincil malzemesi “kavram” olsa dâhi, her sanat eserinin sıradan malzemelerin bir araya gelmesiyle oluştuğu söylenebilir. Bu anlamda malzemenin bir amaç için araçsallaşması ve belirli bir düşünce aracılığıyla bir araya getirilen malzemelerin de sanat yapıtı içerisinde kullanımı söz konusudur.

Çalışmada elde edilen bir diğer sonuç ise yapıtın malzemesinin ne olduğuna bakılmaksızın (bir pisuar ya da bir düşünce) her sanat yapıtı, öncelikle bir dil birliği yaratır. Resimsel olarak bu dilin oluşumu ile de ortaya konulan yapıtın, dil ile sanat arasındaki

bağın ortaya konulmasında aracı rol üstlendiği söylenebilir. Ayrıca Kavramsal sanatın temsilcilerinden Joseph Kosuth'un, "dil yoksa, sanat da yoktur" (akt. Antmen, 2009: 195) ifadesi, bu çalışmada ortaya konulan çıkarımı destekler niteliktedir. Bu noktada, ilk bölümlerde gerçekleştirilen kuramsal tartışmaların yanı sıra, duyuvarın olanağı sonucunda malzeme deneyimi ile birlikte yapıtın bir dil olarak değerlendirilebileceği olgusu da elde edilebilir.

Gerçekleştirilen tez çalışması sonucunda öngörülen bulgulara yukarıda değinilmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak ise, malzemenin doğrudan resim yüzeyi içerisine girdiği bağlamın zihinsel sürece evrildiği yerde 'düşünce'nin ön plana çıkmasına rağmen, bu evrede de yine geleneksel malzemenin kullanımının söz konusu olduğu söylenebilir. Buradaki geleneksel malzeme, Sentetik kübizm dönemi ile birlikte resim yüzeyinde yer alan malzemelerin tümünü ifade etmektedir. Bu malzemeler, Kavramsal sanat sonrası geleneksel dilin içerisinde yer almaya başlamıştır. Bu dönem sonrasında resim sanatı için geleneksel bir malzeme niteliğinde olan yağlıboya ve tuvalin ise bugün hâlâ kullanılmasında, tüm bu medyumlara eşit uzaklıkta bulunan sanatçı pratiğinin seçimi, sorunun ancak tuval ve boya ile çözümlenebilmesinden kaynaklandığı sonucunu ortaya koyar. Yani "resim bir fikirdir" noktasından sonra tuval resmi sanatçının olguya yaklaşımında gerekçelendirilmiş bir bağlam olarak düşünölmelidir. Bu neticede, zihinsellik ile birlikte geleneksel malzemenin bir arada kullanılması, yapıtlarda sanat ile malzeme arasındaki dil bağının yeni bir dizgede yer alışı olarak görölmelidir.

KAYNAKÇA

- Akay, A., ve Zeytinoğlu, E. (1994). *Pisuarın bir dekonstrüksiyonu*. İstanbul: Uruart Sanat Galerileri.
- Antmen, A. (2009). *20. yüzyılda batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık. 2. Baskı.
- Anzieu, D. (2008). *Deri-ben*. (N. T. Demiryontan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1995'te yayınlandı).
- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme*. (R. Öğdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1969'da yayınlandı).
- Artun, A. (2005). *Sanatçı müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ballantyne, A. (2012). *Mimarlar için deleuze ve guattari*. (R. Öğdül, Çev.). İstanbul: YEM Yayın. (Orijinal çalışma 2007'de yayınlandı).
- Barthes, R. (2011). *Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler*. (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları. (Orijinal çalışma 1992'de yayınlandı).
- Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel serüven*. (M. Rifat, ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: YKY. (Orijinal çalışma 1985'de yayınlandı).
- Battistini, M. (2001). *Artbook Picasso*. (C. K. Emek, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi. (Orijinal çalışma 1999'da yayınlandı).
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat komplosu*. (E. Gen, ve I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 2005'te yayınlandı).
- Baudrillard, J. (2011). *Nesneler sistemi*. (O. Adanır, ve A. Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Orijinal çalışma 1968'de yayınlandı).

- Baxandall, M. (2015). *15. yüzyılda sanat ve deneyim*. (Z. Rona, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 1972'de yayınlandı).
- Bayav, D. (2006). *Resimde göstergebilim, çocuk resimlerinin göstergebilimsel çözümlenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Bayraktar, K. O. (2011). *Dijital imge ve temsili*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Bayraktar, K. O. (2015). *İmgenin teni*. Guido Casettero Sinestezi Sergisi Sergi Bildirisi.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1982'de yayınlandı).
- Benjamin, W. (2013). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: YKY.
- Berger, J. (1992). *Picasso'nun başarısı ve başarısızlığı*. (Y. Salman, ve M. Gürsoy, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1965'te yayınlandı).
- Berger, J. (2008). *Görme biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1986'da yayınlandı).
- Berger, J. (2014). *Görme duyusu*. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal çalışma 1985'te yayınlandı).
- Bilgin, N. (2011). *Eşya ve insan*. İstanbul: Gündoğan Yayınları. 2. Basım.
- Borriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. (N. Saybaşılı, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1987'de yayınlandı).
- Burke, P. (2000). *Rönesans*. (Ö. Akpınar, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları. (Orijinal çalışma 2000'de yayınlandı).

- Bürger, P. (2003). *Avangard kuramı*. (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 1974'te yayınlandı).
- Cabanne, P. (2013). *Kübizm*. (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitapevi. (Orijinal çalışma 1982'de yayınlandı).
- Cevizci, A. (2013). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (8. Baskı).
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri*. (E. Daldeniz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1992'de yayınlandı).
- Danto, A.C. (2010). *Sanatın sonundan sonra*. (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1997'de yayınlandı).
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon duyumsamanın mantığı*. (C. Batukan, ve E. Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1981'de yayınlandı).
- Deleuze, G., ve Guattari F. (2013). *Felsefe nedir?*. (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: YKY. 9. Basım. (Orijinal çalışma 1993'te yayınlandı).
- Derman, İ. (2010). *Fotoğraf ve gerçeklik*. İstanbul: Hayalbaz. 2. Basım.
- Direk, Z. (2003). *Dünyanın teni*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dupond, P. (2013). *Merleau-Ponty sözlüğü*. (E. Şan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları. (Orijinal çalışma 2002'de yayınlandı).
- Eczacıbaşı, N. F. (1997). Kolaj. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde. (Cilt 1, ss. 773). İstanbul: YEM Yayın.

- Eczacıbaşı, N. F. (1997). Kolaj. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* içinde. (Cilt 2, ss. 1033). İstanbul: YEM Yayın.
- Edgü, F. (2013). *Biçimler, renkler, sözcükler*. İstanbul: Sel Yayıncılık. 2. Basım.
- Ergüven, M. (2007). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları. 2. Basım.
- Ergüven, M. (2014). *Ahmet yeşil, tarihsiz günlükler*. Ekol Sanat.
- Eroğlu, Ö. (2007). *Sanatın tarihi*. İstanbul: Kolaj Kitaplığı.
- Filinte, H.M. (2009). *Aydınlık oda resim, fotoğraf, sinema*. İstanbul: Ep İletişim.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat*. (S. A. Eskier, ve G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları. (Orijinal çalışma 1940'da yayınlandı).
- Florenski, P. (2013). *Tersten perspektif*. (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1989'da yayınlandı).
- Flusser, V. (1991). *Bir fotoğraf felsefesine doğru*. (İ. Derman, Çev.). İstanbul: Ağaç Kitapevi Yayınları. (Orijinal çalışma 1983'de yayınlandı).
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve yanılsama: resim yoluyla betimlemenin psikolojisi*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hamisch, H. (2012). *Bulut kuramı*. (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1972'de yayınlandı).
- Hatice Kaptı, (2005). *Atık nesnelerin sanatta yansımaları*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.

- Harrison, C., ve Wood, P. (Ed). (2011). *Sanat ve kuram 1900-200 değişen fikirler antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları. (Orijinal çalışma 2003'te yayınlandı).
- Heidegger, M. (1997). *Tekniğe yönelik soru*. (D. Özlem, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları. (Orijinal çalışma 1954'de yayınlandı).
- Heidegger, M. (1998). *Teknik ve dönüş*. (N. Akça, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Orijinal çalışma 1998'de yayınlandı).
- Heidegger, M. (2014). *Sanat eserinin kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.). İstanbul:De Ki Basım Yayın.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya sanat tarihi*. (R. Küçükerdoğan, ve B. Ergüder, Çev.). İstanbul: İnkılâp Kitapevi. (Orijinal çalışma 1989'da yayınlandı).
- İbrahim Tokaslan, (2010). *Rönesans döneminden bu yana "temas" kavramının resim sanatı kapsamında estetik ile ilişkisi*. Yayımlanmamış yüksek lisans eser metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- İpşiroğlu, N., & M. (2010). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. İstanbul: Hayalbaz.
- Jay, M. (2012). *Deneyim şarkıları*. (B. E. Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 2006'da yayınlandı).
- Josipovici, G. (1997). *Dokunma*. (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1996'da yayınlandı).
- Kahraman, H. B. (2003). *Kitle kültürü kitlelerin afyonu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Kanat, A. (2001). *Renk ve duyu psikolojisi*. İstanbul: İlya Yayınevi.
- Kaplanoğlu, L. (2008). Sanatsal bir değer olarak “kolaj”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 13, 97-103
- Keser, N. (2005). *Sanat sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle süsü*. (O. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1977’de yayınlandı).
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. (D. Zaptıoğlu, Çev.). Almanya: Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2005’te yayınlandı).
- Lehrer, J. (2011). *Proust bir sinirbilimciydi*. (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları. (Orijinal çalışma 2007’de yayınlandı).
- Lektorsky, V. (1998). *Özne nesne biliş*. (Ş.Alpagut, Çev.). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları. (Orijinal çalışma 1992’de yayınlandı).
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1996’da yayınlandı).
- Little, S. (2010). *İzmler, sanatı anlamak*. (D. Nüket, Çev.). İstanbul: YEM Yayın. (Orijinal çalışma 2004’te yayınlandı).
- Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü*. (C. Çapan, ve S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi. (Orijinal çalışma 1980’de yayınlandı).
- Marion, J. (2014). *Görünürün kesişimi*. (M. Erşen, Çev.). İstanbul: Monokl Yayınları. (Orijinal çalışma 2012’de yayınlandı).

- Merleau-Ponty, M. (2006). *Algının önceliği*. (Y. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Orijinal çalışma 1996'da yayınlandı).
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Algılanan dünya*. (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1948'de yayınlandı).
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve tin*. (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1964'te yayınlandı).
- Mert, V. (2007). *Rönesans'tan günümüze, resim sanatında mekân, mekân algılayışı ve bakış*. Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Murray, C. (2012). *20. yüzyılda sanatı okuyanlar*. (S. Öncü, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2009'da yayınlandı).
- Nurhayat Güneş, (2013). *Resim sanatında kolaj, asamblaj ve türk resmine yansımaları*, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Trakya Üniversitesi, Edirne.
- O'Doherty, B. (2013). *Beyaz küpün içinde galeri mekânının ideolojisi*. (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2000'de yayınlandı).
- Öndin, N. (2009). *XX. yüzyıl sanatının kuramsal dili anlamsal sorgulamalar*. İstanbul: MSGSÜ Basımevi.
- Pallasmaa, J. (2014). *Tenin gözleri*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: YEM Yayın. (Orijinal çalışma 2005'te yayınlandı).
- Panofsky, E. (2013). *Perspektif simgesel bir biçim*. (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma 1927'de yayınlandı).

- Primožic, D. T. (2013). *Merleau-Ponty üzerine*. (Z. Z. Esenyel, Çev.). Bursa: Sentez Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2012’de yayınlandı).
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin yazgısı*. (A. U. Kılınç, Çev.). İstanbul: Versus Kitap. (Orijinal çalışma 2000’de yayınlandı).
- Sartori, G. (2004). *Görmenin iktidarı*. (G. Batuş, ve B. Ulukan, Çev.). İstanbul: Karakutu. (Orijinal çalışma 1997’de yayınlandı).
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları. 3. Basım.
- Sennett, R. (2013). *Zanaatkâr*. (M. Pekdemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 2006’da yayınlandı).
- Sibel Gürel, (2013). *Resim sanatında çıplaklığın teşhir nesnesi olarak gösteriminde ortaya çıkan sorunların birey üzerindeki süreçleri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.
- Silverman, K. (2006). *Görünür dünyanın eşiği*. (A. Onacak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1996’da yayınlandı).
- Soysal, A. (2003). *Madde ve karanlık, sanatın durumları ve felsefe*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2007). *Sanat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tez, Z. (2005). *Tekniğin evrimi*. Ankara: Paragraf Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin ışığında modern resim, modern resimden avangard resme*. İstanbul: Remzi Kitapevi. 13. Baskı.

Turani, A. (1992). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi. 4. Basım.

Yeşim Üçer, (2007). *Metropol-anlam-nesne bağlamında ağaç*. Yayımlanmamış yüksek lisans eser metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Wölfflin, H. (1990). *Sanat tarihinin temel kavramları*. (H. Örs, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi. (Orijinal çalışma 1915'de yayınlandı).

Wundram, M. (2008). *Rönesans*. (S. Suman, Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, M. (2009). *Sanatçıları okumak ya da postmodern söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, M. (2009). *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, M. (2013). *Fotoğraf resimdir*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Yücel, H. (2013). *İmgeden yoruma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

<http://t24.com.tr/haber/maviye-ismini-veren-ressam,274558>

<https://proetcontra.wordpress.com/2007/08/10/mekan-uzerine/>