



**T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**TÜRK SANATI'NDA MALZEME KULLANIMI
VE KAPI TEMALİ RESİMLER**

LEYLA EMADİ ERDEM

**Bu tez Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı için
hazırlanmıştır.**

İSTANBUL, MAYIS 2007



**T.C.
YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**TÜRK SANATI'NDA MALZEME KULLANIMI
VE KAPI TEMALI RESİMLER**

LEYLA EMADİ ERDEM

Danışman

Prof. Zahit BÜYÜKİŞLEYEN

**Bu tez Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı için
hazırlanmıştır.**

İSTANBUL, MAYIS 2007

24.05.2007

TUTANAK

Leyla EMADİ'nin, 24.05.2007 tarihinde "Türk Resminde Malzeme Kullanımı ve Kapı Temalı Resimler" başlıklı tezini savunmuş ve başarılı olduğu oybirliği ile kabul edilmiştir

Tez Danışmanı


: Prof.M.Zahit BÜYÜKİŞLİYEN

Üye


: Yrd. Doç. Betsi SULLAM

Üye


: Yrd. Doç. Gülveli KAYA

İÇİNDEKİLER	SAYFA
Resim Çizelgesi	I
Abstract	III
Özet	IV
GİRİŞ	1
1. BATI SANATININ GELİŞİMİ VE ‘MALZEME’ KULLANIMI	5
1.1 Batı Sanatında Malzemenin Tuvale Eklenişi -Kolaj	5
1.1.1 Kübizm’de Malzeme Kullanımı	10
1.1.2 Dada’da Malzeme Kullanımı ve Ready-Made	13
1.1.3 Pop-Sanatında Malzeme Kullanımı	17
1.1.4 Kavramsal Sanatla Etkileşen Akımlarda Yöntem ve Malzeme Kullanımı	20
2. MALZEME KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ	24
3. 2. DÜNYA SAVAŞI SONRASI TÜRKİYE’DE SANATIN GELİŞİMİ	27
3.1 1950-1970 Arası Türk Sanatı	29
3.2. Türkiye’de Çağdaş Sanat ve Malzeme Kullanımı	32
3.2.1 Altan Gürman, Özdemir Altan, Burhan Doğançay ve Bubi’nin Çalışmalarında Malzeme Kullanımı	39
3.2.1.1 Altan Gürman	40
3.2.1.2 Özdemir Altan	44
3.2.1.3 Burhan Doğançay	46
3.2.1.4 Bubi	48
4. SANATSAL BİR MALZEME OLARAK ‘KAPI’ ve KAPI İMGESİ	52
4.1 ‘Kapı’nın Tarihsel Gelişimi ve Kapı Temasını İnceleyen Disiplinler	55
4.1.1 Kapı ve Mimari	60
4.1.2 Kapı ve Fotoğraf	64
4.1.3 Kapı ve Kavramsal Sanat- Enstalasyon	68
4.1.4 Kapı ve Resim	74
5. LEYLA EMADİ’ NİN RESİMLERİNDE KAPI TEMASI	81
SONUÇ	99
Resimler Kaynakça	102
Kaynakça-İnternet Kaynakça	104-105
Özgeçmiş	106

Resimler Çizelgesi

- Resim 1.1.1 - Picasso, “Guitar”, 1913
- Resim 1.1.2 - Braque, “Guitar”, 1913-14
- Resim 1.1.3 - Kurt Schwitters, “Nasıl İsterseniz”, 1946
- Resim 1.1.1.1 - Picasso, “Head of a Bull”, 1943
- Resim 1.1.2.1 - Marcel Duchamp, “Pisuar”, 1917
- Resim 1.1.3.1 - Andy Warhol, “Cow Wallpaper”, 1966
- Resim 1.1.3.2 - Warhol “Gren Burninig Car 1”, 1963
- Resim 1.1.4.1 - Christo, “Paketlenmiş Kıyı”, 1969
- Resim 3.2.1 - Altan Gürman, “Montaj 1”, 1967
- Resim 3.2.2- Burhan Doğançay, “Augenblick”, 1988
- Resim 3.2.3 - Özdemir Altan, “Erken Uyarı Sistemi”, 1982
- Resim 3.2.4 - Bedri Baykam, “Demokrasinin Kutusu”, 1987
- Resim 3.2.1.1.1 - Altan Gürman, “Montaj 5”, 1967
- Resim 3.2.1.1.2- Altan Gürman, “Montaj 2”, 1967
- Resim 3.2.1.1.3- Altan Gürman, “Kapitone”, 1967
- Resim 3.2.1.2.1 - Özdemir Altan, “Bir Yandan da Sanskritçe’yi İhmal Etmemeliyiz”, 1985
- Resim 3.2.1.2.2- Özdemir Altan, “Çok kişiyle pano çalışması 5”, 1988
- Resim 3.2.1.3.1- Burhan Doğançay, “Walkout”, 1991
- Resim 3.2.1.4.1- Bubi, “İsimsiz”, 1990
- Resim 3.2.1.4.2- Bubi, “İsimsiz”, 1997
- Resim 4.1- Ghiberti, “Cennetin Kapıları”
- Resim 4.2 - Rodin, “Cehennem Kapısı”
- Resim 4.1.1 - Frig mezar taşı, m.s 2.yy
- Resim 4.1.2 - Ghiberti, “Porta del Paradiso”
- Resim 4.1.1.1 - Şifahane Taç Kapısı
- Resim 4.1.1.2- Raimondo D’Aronco, “Botter Apartmanı”,1900
- Resim 4.1.1.3- Kıbrıs, “Deniz Kapısı”, 1496
- Resim 4.1.2.1- Cengiz Akduman, “Anlar ve Anılar”
- Resim 4.1.2.2 - Cengiz Akduman, “Güneydoğu Anadolu”

- Resim 4.1.2.3 - Cengiz Akduman, “Güneydoğu Anadolu”
- Resim 4.1.2.4 - Şakir Eczacıbaşı, Büyükada-İstanbul, 1968
- Resim 4.1.2.5 - Şakir Eczacıbaşı, Muğla, 1983
- Resim 4.1.2.6 - Şakir Eczacıbaşı, Bodrum-Muğla, 1994
- Resim 4.1.3.1- Chiristo-Jean Claude, “ Kapılar- Gates” 2005
- Resim 4.1.3.2- Chiristo- Jean Claude, “Kapılar- Gates”, 2005
- Resim 4.1.3.3- Chiristo- Jean Claude, “Kapılar- Gates”, 2005
- Resim 4.1.3.4-Daniel Buren, “Kapılar”,2007
- Resim 4.1.3.5- Marcal Duchamp, “Fresh Window”, 192
- Resim 4.1.3.6- Marcel Duchamp, “Given:1 The Waterfall 2. The Illuminating Gas”, 1946-66
- Resim 4.1.4.1- Burhan Doğançay, “Pink 91”, 1991
- Resim 4.1.4.2- Burhan Doğançay, “Yeşil Kapı”, 1991
- Resim 4.1.4.3 -Burhan Doğançay, “154”,1991
- Resim 4.1.4.4 -Burhan Uygur, “kapı”
- Resim 4.1.4.5 -Jean Michel Basquiat, “Gravestone”,1987
- Resim 4.1.4.6- Jean Michel Basquiat, “J’s Milagro”, 1985
- Resim 4.1.4.7- Beyte Saar, “view from the sorcerer’s window,” 1966
- Resim 4.1.4.8 - Erdağ Aksel, “Here and Now and Then”,1993
- Resim 4.1.4.9 - Georgia O’Keefe, “Lake George Window”, 1929
- Resim 4.1.4.10- Robert Indiana, “Marin İşleri”, 1962
- Resim 5.1 - Leyla Emadi, “O Kapı, Bu Kapı, Şu Kapı”, Aralık 2006
- Resim 5.2 - Leyla Emadi, “Küskün Kapı”, 2006
- Resim 5.3 - Leyla Emadi, “Mavi Tenteli Otoyol”, 2006
- Resim 5.4 - Leyla Emadi, “Kapı no: 74”, 2006
- Resim 5.5 - Leyla Emadi, “isimsiz”, 2006
- Resim 5.6 - Leyla Emadi, “Kesimhane”, 2006
- Resim 5.7 - Leyla Emadi, “isimsiz”,2006
- Resim 5.8 - Leyla Emadi, “isimsiz”, 2006
- Resim 5.9 - Leyla Emadi, “Veni Vidi Vici”, 2006
- Resim 5.10 - Leyla Emadi- Olgu Ülkenciler, ‘Kapılar’, 2004
- Resim 5.11 - Leyla Emadi, Olgu Ülkenciler, ‘Kapılar’, 2004
- Resim 5.12 -Leyla Emadi, Olgu Ülkenciler, ‘Kapılar’, 2004

“MATERIAL’S APPLICATION AND DOOR THEMED PAINTINGS IN TURKISH ART”

LEYLA EMADİ ERDEM

ABSTRACT

The subject of this study is to trail the ‘material’s’ definition, place of importance and improvement period within the Western Art and Turkish Art; to bring forth the mutual relation between the ‘door’ and the ‘material’ within the modern art environment.

In Western Art, ‘collage’s’ first entry to canvas was through Cubism. Afterwards, improvement in certain movements such as in Dada, Pop Art and Conceptual Art has been analyzed, for those improvements gave the opportunity for the collage works of the artists of the era to take their place in the Western Art.

‘Materials’usage through the early centuries became tools of art has been highly regarded. Materials pre-entry into the Turkish Art (1950’s) has been explained and Turkish Artists during 1950-1970 has been examined. After 1960’s, the Abstract Art artists enhancements in works of art, with the formation of new fairs, biennials and galleries, brought a new light into the concept of material and helped on the first leap of Modern Art. The steps taken on the path of Modernization has been emphasized for the purpose of giving short information about the artists, use the ‘material’ in various ways.

In conclusion, the ‘material’s’ tie with the ‘door’ has been studied and ‘door’s’ place in history, architecture, its place and improvement in certain civilizations has been talked about and classified under sub-headers. Both the ‘door’ theme’s place in artistic studies, image and the artists works in this subject with given information and photographs has been studied within this thesis’ research subject.

‘TÜRK SANATINDA MALZEME KULLANIMI ve KAPI TEMALI RESİMLER’

LEYLA EMADİ ERDEM

ÖZET

Bu tez çalışmasının konusu ‘malzeme’nin hem Batı Sanatındaki hem de Türk Sanatındaki tanımını, yerini ve gelişim sürecini izlemek; kapı’nın malzeme olarak sanat ile olan ilişkisini incelemek, ortaya koymaktır.

Batı Sanatında, ‘kolaj’ın tuvale ilk girişi Kübizmde kendini göstermiş, ardından Dada, Pop Sanat ve Kavramsal Sanat gibi akımlarda gösterdiği gelişim incelenmiş ve o dönem sanatçılarının yaptığı kolaj tekniklerine, çalışmalarındaki yoğun malzeme kullanımına yer verilerek, fotoğraflarla desteklenmiştir.

Bu çalışmanın ilk bölümlerinde, malzeme genel hatlarıyla ele alınmış, ilk çağlardan günümüze dek süregelen kullanım şekilleri ve sanata araç olmuş farklı malzemeler üzerinde durulmuştur. Malzemenin Türk Sanatına girmeden önceki dönemi olan 1950’ler sanatına kısaca değinilmiş, daha sonra 1950-1970 arası Türk Sanatı, içinde bulunduğu dönemin koşulları ve dönem sanatçılarının çalışmaları incelenmiştir. O dönemde Soyut Sanat ile ilgilenen sanatçıların 1960’lardan sonra ürettikleri sanat yapıtlarında; yeni eğilimlerin, fuarların, bienallerin ve galerilerin oluşmasıyla, ‘malzeme’ kavramına yeni bir boyut gelmiş ve çağdaş sanat yolundaki ilk adımlar atılmıştır. Burada, çağdaşlaşma yolunda atılmış olunan adımların üzerinde durularak, ‘malzeme’yi farklı biçimleriyle kullanan sanatçılar hakkında teknikleri açısından da bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde, malzeme olarak ‘kapı’nın tarihteki, mimarideki ve bazı medeniyetlerdeki yerine ve gelişimine değinilmiş, alt başlıklar halinde sınıflandırılmıştır. Kapı temasının hem sanatsal çalışmalardaki yeri ve görüntüsü hem de bu alanda çalışmalar yapmış sanatçıların işleriyle ilgili bilgi ve fotoğraflar, bu tezin araştırma konusu dahilinde işlenmiştir.

GİRİŞ

“Türk Sanatı’nda Malzeme Kullanımı ve Kapı Temalı Resimler” başlıklı bu çalışma, öncelikle malzemenin gelişim gösterdiği akımlarda, hem Batı Sanatında hem de Çağdaş Türk Sanatında incelenmiş, malzeme kullanımıyla ilişkilendirilen ‘kapı’ nesnesinin de tarih boyunca kullanımı ve işlevi üzerinde durularak, bu konuda çalışmalar yapan sanatçılar araştırılmıştır.

Çalışmanın amacı, Türk Sanatında malzemenin yerinin belirlenerek, hazır bir nesne olan ‘kapı’ nın hem resimsel, hem de kavramsal açıdan değerlendirilmesi, uygulanma biçimlerinin ve alanlarının gösterilmesidir.

Çalışma sırasında; malzemenin gelişimiyle birinci dereceden bağlantılı olan Batı Sanatı ve ona bağlı akımlar, ardından Çağdaş Türk Sanatı ile sanatçıların yapıtlarındaki malzeme kullanımı aktarılmış ve sanatçı çalışmalarından oluşan örneklerle de desteklenmiştir.

Tez çalışmasının ilk bölümünde, malzemenin tuvale ilk ekleniş tarihi olan Kübizmden ve bu akımla kolaj örneklerini ilk gerçekleştiren Braque ve Picasso’dan bahsedilmiştir. Sanatta bir devrim olarak nitelenen ilk kolaj örneklerini geliştirip farklı bir boyuta getiren sanatçı Kurt Schwitters ve aynı paralelde gelişme gösteren Dada’da, Marcel Duchamp’ın ‘ready-made’ adını verdiği hazır nesnelere, sanata sokmasıyla başlayan ikinci devrim incelenmiştir.

‘Ready-made’lerin sanata girmesiyle başlayan değişim süreci, II. Dünya Savaşı sonrasında gelişen teknolojinin, makineleşmenin ve üretimin-tüketimin artmasıyla sanata bakış açısı da değişime uğramıştır. Savaş sırasındaki tutukluluk, çekingenlik savaş sonrası yerini, yeniliklere ve hızlı bir üretim ve tüketime bırakmıştır. Çağın ihtiyaçları ve düşünce sistemi hedeflenerek, dönemin olanakları fazlasıyla kullanılmış ve değişik üretim alanlarına ilgi çoğalmıştır. Bunların sonucunda da sanatta farklılaşma isteği, farklı eleman ve malzemelerin kullanılışı gündeme gelmiştir. Günlük yaşama ait sayılabilecek her türlü nesne; ister hazır haliyle ister yırtık, kırık ya da parçalanmış şekilde sanata dahil olmuştur. Hemen ardından da İngiltere ve Amerika’da ortaya çıkan, sonraları adına ‘Pop’ denilecek olan akım oluşmuştur.

Pop Sanatındaki gelişim, tüketim toplumuna endekslenmiş ve ince bir alay niteliği taşıyan eserlerin üretimini ve malzeme kullanımının hat safhaya ulaştığı yaratıcılık süreci izlenmiştir. Çağın teknik araç gereçleri olan, sıra dışı nesnelere, elektrik aksamaları, metal atıklar, hurdalar, çöpler gibi malzemelerle çalışan ve kitlesel ruhu en iyi aktaran Hamilton, Hockney, Rauschenberg, Warhol, Lichtenstein, Johns gibi sanatçılar da Pop Sanatı dahilinde incelenmişlerdir. Pop Sanatıyla paralel bir gelişim gösteren Kavramsal Sanat ve sanatsal biçimin yalınlığını ortaya koyan Minimalizm’de bu bağlamda yine incelenmiştir. Duchamp’ın ortaya attığı ‘ready-made’ kavramıyla da bağlantılı olan Kavramsal Sanat’ta malzeme kullanımı bu sanatın en önemli uğraşı olmuş, gelenekselden uzak tamamen gündelik yaşama ve geçiciliğe yönelik bir tavır takınmıştır. Bu akımla beraber ilerleyen ‘Land Art- Çevre Sanat’ı, ‘Performance Art- Gösteri Sanatı’, ‘Happening- Oluşum Sanatı’, ‘Video Art- Video Sanat’ı gibi akımlar da John Cage, Christo ve Richard Serra gibi sanatçıların yapıtlarıyla beraber ele alınmıştır.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde ise; malzeme kavramına genel bir bakış hakimdir. Kübizm’de yapışturmalarla başlayan serüven, farklı malzemelerin kullanımına kadar gelmiş, sanatı günümüz noktasına getirmiştir. Malzemenin, tarihsel gelişimi izlenerek sanat tarihinde ilk zamanlardan itibaren kullanılan boyar maddelerin, kağıt çeşitlerinin, sanata yardımcı araçların, çağdaş sanata kadar olan süreçte geçirdikleri değişim incelenmiştir.

Malzemenin Batı Sanatından, Türk Sanatına geçiş dönemi olan orta ve en temel bölümde, Türkiye’nin 1950 sonrası içinde bulunduğu dönem ve yeni yeni olgunlaşmaya başlayan soyut sanat eğilimi kısaca geçilmiş, özellikle 1950-70 yılları arasında yapılan çalışmalar, ilk denemeler, ilk toplu sergiler gibi sanatı çağdaşlaşma yoluna götüren adımlar ve sanatçılardan bahsedilmiştir. 60’lı yıllara kadar sanatçının özgünlüğü verilen siparişlerle kısıtlıyken, 60’lardan sonra, malzeme ve teknik araçların eksikliğinin giderilmesi ve bu bağlamda sanatçıların klasik resimden bir ölçüde uzaklaşıp yeni elemanları, farklı malzemeleri denedikleri görülmüştür.

Malzemeye dayalı çalışmaların ve dönemin sanatçılarının incelendiği ‘Batı Sanatının Gelişimi’ adlı bölümün ardından, Türk resim sanatında malzeme kullanımı içerikli bölüme geçilmiştir. Altan Gürman’ın sanatında farklı malzemeler kullanarak başlattığı çağdaş sanat,

toplu sergilerin, sanat fuarlarının, bienallerin ve galerilerin açılmasıyla uluslar arası platforma geçmenin ilk adımlarını atmıştır. Gürman'ın malzeme kullanımıyla başlayan bu süreci izleyen sanatçılardan Özdemir Altan, Burhan Doğançay ve sanatında tamamen tuvali bir kenara bırakmış, yalnız ip, kumaş gibi malzemelerle çalışmalarına devam eden Bubi incelenmiş ve resimleriyle örneklendirilmiştir.

Çalışmanın son bölümü olan, 'Sanatsal Bir Malzeme Olarak 'Kapı' ve Kapı İmgesi' ana başlığının açılımı yapılmış ve 'kapı'nın tarihsel gelişimi içerisinde, medeniyetlerden başlanarak farklı yüzyıllardaki yapılar; kiliseler, camiler, tapınaklar, katedraller ve bunlara ait girişler ile kapılara kısaca değinilmiştir. Mezopotamya'da yapılan ilk kapıların perdeler olması ve medeniyetlerin geliştikçe, oluşturdukları yapıtlardaki girişlerin ve kapıların amaçları, kullanım alanları mimarinin de gelişimiyle ele alınarak incelenmiştir. Türkiye'de bulunan tarihten günümüze gelen kapılar alt başlıklar altında ele alınmış ve yine Türkiye'deki değişik kentlerin yapılarına ait kapıların bulunduğu fotoğraflarla desteklenmiştir. Fotoğrafın sanata getirilmesi ve insanoğlunun, 'olanı' belgeleme isteği sebebiyle, başta mimari alanlar olmak üzere, insan, doğa, çevre, canlı cansız her şey, her an fotoğraflanmıştır. Şehirlerin, evlerin, kiliselerin vb. yerlerin kapıları gerek fotoğraf sanatçıları, gerekse amatör fotoğrafçılar tarafından çekilmiş olan kareler bu çalışmaya eklenmiştir. Özellikle kapı temalı işler yapan hem Batılı hem de Türk sanatçıların çalışmaları incelenmiş ve fotoğraflarıyla desteklenmiştir.

Sanatta malzemenin yeri ve gelişimi, hem Batı Sanatında hem de Türk Sanatında bağlı oldukları akımlarla beraber irdelenmiş ve malzemenin 'kapı' temasıyla ilişkisi kurulup, 'kapı'nın hem kendi maddesel yapısı, hem de sanatta malzeme olarak kullanılışı resimli örneklerle de desteklenerek sunulmuştur.

Sanatın gelişim evrelerinden biri olan 'kolaj'ın malzemeyle olan bağının, tanımlanması ve başlangıç döneminden itibaren gelişen akımlar ve sanatçılar tarafından ne yönde kullanıldığının anlaşılması için; başlangıç noktasından günümüze kadar geçen süreçteki evreleri detaylı olarak incelenmiştir. Bu bağlamda kolaj'ın başlangıcı olarak bilinen; Batı Sanatı'nın, incelenebilmesi için farklı kaynaklar taranmış ve 'Batı Sanatının Gelişimi ve Malzeme Kullanımı' ana başlığı altında kolaja ve malzemeye ilk giriş yapılmıştır.

Bu bakımdan Aykut Köksal'ın 'Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri' adlı kitaptaki makalesi, bu çalışmanın başlangıç noktası için iyi bir referans niteliğindedir.

“Sanatsal üretimin çeşitli eksenler üzerinde ele alınabileceği, tartışılabileceği bir gerçektir. Ancak bir tarihsel süreci, bu sürecin taşıdığı değişimi okuyabilmek; dahası hem dünü hem de bugünü anlamlandırabilmek için, sanatsal üretimin “anlam bağlamını” ana eksen olarak belirlemek gerekir. Bugün artık özel bir adlandırmaya dönüşmüş olan “Çağdaş Sanat”ın Türkiye’deki yerini belirlemeden önce, bu eksen üzerinde tarihsel sürece bakmak gerek. Bu bakış, Batı’dan yola çıkarak bütünü anlamlandırmaya girişecek. Ancak, bu bir öncelik ya da değer sıralamasından, ya da Batı’yı ölçü alan bir ilerleme anlayışından değil, değişimi getiren toplumsal dinamiklerin Batı’da ortaya çıkmasından kaynaklanıyor” ...

Aykut Köksal, Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri.

1. BATI SANATININ GELİŞİMİ ve ‘MALZEME’ KULLANIMI

Batı Sanatı ilkçağlardan itibaren değişim ve gelişim sürecine girmiş ve sanat yapma içgüdüü her dönem farklı akımların, oluşumların, eylemlerin oluşmasına ve üretilmesine neden olmuştur. Bu anlamda farklı dönemlerde gelişen sanat ta, kendi dönemi içindeki ilkleriyle ve yenilikleriyle anılmıştır. Sanattaki gelişimin önemli yapı taşlarından biri olan Kübizm’e değinmeden önce, aydınlanmanın merkezi olan rönesansa kısaca değinmek gerekmektedir.

Rönesans öncesinde sanatın diğer birçok kolu gibi resimde de kilisenin ve buna bağlı olarak dinin etkileri fazlasıyla görülmüştür. O dönemlerde bir aristokrat sanatı olarak görülen resim aşırı kırılmalı bir yapıya sahiptir. Burjuva sınıfının evlerini ve kilisenin duvarlarını süsleyen resimler halk tarafından görülemediğinden resim sadece üst tabakaya hitap eden bir sanat olmuştur. Resmin sipariş üzerine ve para karşılığı yapılması ressamın özgürlüğünü kısıtlayan ve yaratma gücünü sergilemelerini engelleyen en büyük etken olarak göze çarpmıştır.

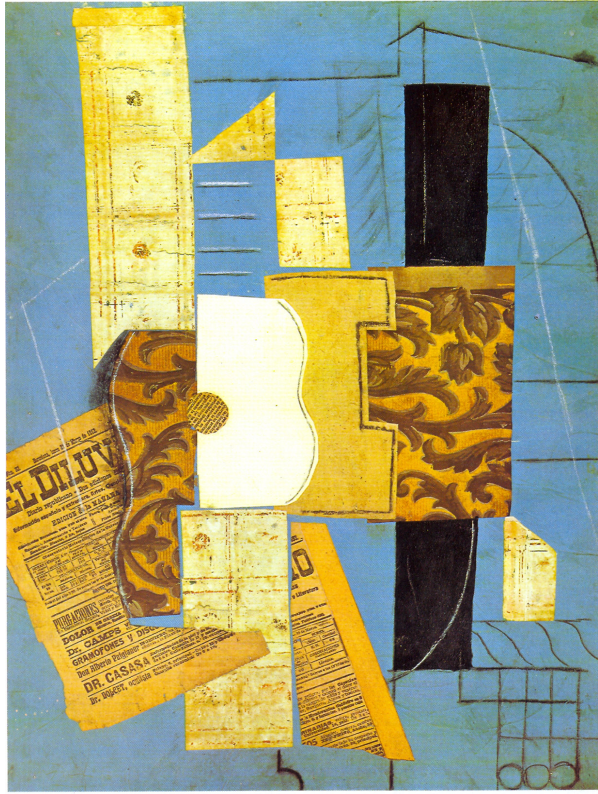
Rönesansın sanatı etkilemeye başlamasıyla beraber, resim alanında hızlı bir değişim kendini göstermeye başlamıştır. Resim sadece üst zümreye hitap eden bir sanat dalı olma özelliğini hızla kaybederek halk ile bütünleşmenin ilk adımlarını atmıştır. Böylece daha önce sipariş üzerine gerçekleştirilen resim sanatı bugünkü özgünlüğe ve sınırsızlığına ulaşmıştır.

Sanatçının bireyselliğini kazanması, klasik değer yargılarından sıyrılıp kendi üslubunu sanatına yansıtması ile doğru orantılı olarak yeni sanat anlayışları ve akımları ortaya çıkmıştır. Artık sanatçı sanatını icra ederken klasik değer yargılarını reddederek içerikte ve özellikle de üslupta yeni anlatım yollarını sanatına yansıtmıştır. Bu anlatım yollarından biri ve en önemlisi olan kolaj kübizm akımında kendisini göstermiştir.

1.1 Batı Sanatında Malzemenin Tuvale Eklenişi - “Kolaj”

1912 Eylül’ünde Braque, ilk yapıştırma kağıtları, önce desenlerine, ardından da tablolarına eklemiştir, daha sonra, aynı yolu Picasso izlemiştir. Kolaj’a boya resmine eşit bir ifadesel içerik yükleyerek, bir sanat formu düzeyine yükseltenler, kübistler olmuştur; böylece, oldukça önemli sonuçlara yol açacak birçok temel ilke onaylanmıştır. Sanatçı, artık gerçeğe

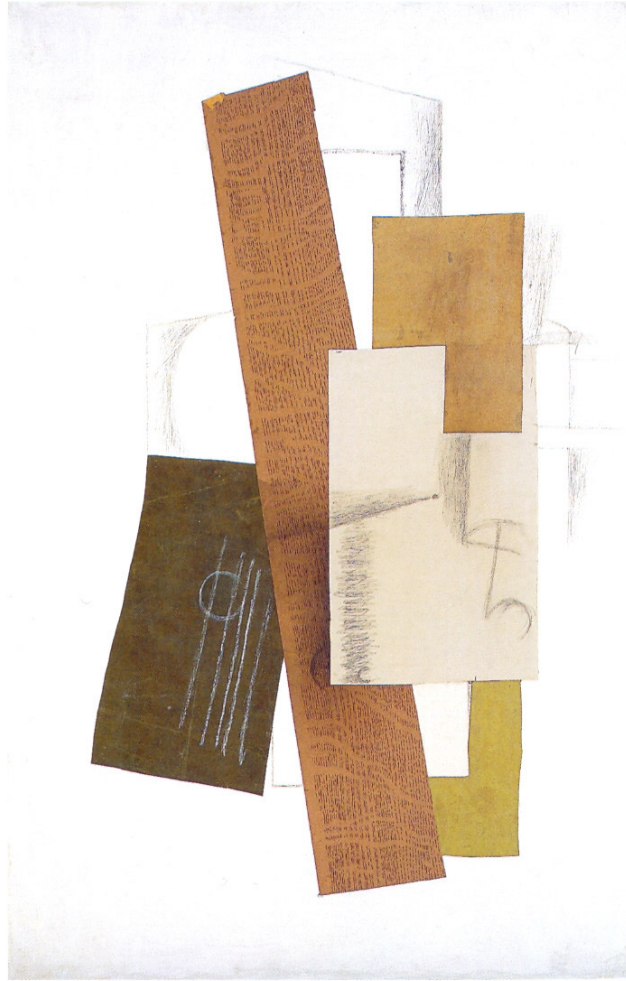
öykünmeye değil, özgürleştirilmiş bir dil içinde gerçeğin kendisini bulmaya çalışmıştır. Kullanılan malzeme yeni bir işlev kazanmış ve bu malzemenin seçimi sınırsız bir hale gelmiştir. Öte yandan, sanat yapıtının nesnel kabulünün amaçlanması, her biri diğerinin yerini tutabilen hazır nesnelerin kullanımını kolaylaştırmıştır. Kübizmin analitik dönemindeki gerçeği yansıtmaya kaygısı, Braque'ta, tabela ressamından öğrendiği tekniğe göre, trompe-l'oeil-göz yanıltan resim olarak, boyanın sahte tahtalar ya da sahte mermerleri tablolarına dahil etmekle kendini göstermiştir.



Resim 1.1.1- Picasso, "Guitar", 1913

İlk örnekleri boyalı kağıtlar ya da tahta öykünmeleri, yalnızca tablonun düzenlenişini yalınlaştırmıştır; ama Picasso işleme yeni bir boyut getirmiş; ilk kolajları, konunun zorlukla tanımlanabildiği geometrik kompozisyonlardan oluşmuştur. Diğer yapıtlarındaysa, tersine, bütünden ayrılan bir gerçek olarak ele aldığı renkli kağıtların ifadesel maddeliğine bağlanmıştır. Kağıdın formundaki ilişki, Braque'da daha belirginleşmiştir; bir gazete kağıdı parçası genellikle bir gazeteyi temsil etmiştir. Daha genel anlamda Braque'ta, Picasso'da

olduğu gibi, gazeteden kesilen parçalar, paket kağıtları, sigara paketleri gerçek yaşama ait anımsatmalardır. Yapıştırılmış kağıtlar, tuvaldeki gerçekle, arasındaki ayrılığı artıran, renkli planlar yoluyla soyut düzenleme arayışlarını desteklemiş anımsatmalar daha gerekli hale gelmiştir.



Resim 1.1.2- Braque, "Guitar", 1913-14

Paradoksal bir biçimde, sert ve ödün vermez Juan Gris, sonunda bir kolaj virtoz olarak ortaya çıkmış; yapıştırma kağıtları, her şeyden önce maddelikleriyle kullanarak

kompozisyonlar gerçekleştirmiştir. 1914'te planların bileşimiyle oynayarak ve kırık ayna parçalarına dek kullanarak, plastik açıdan çok zengin bir dizi yapıt ortaya koymuştur. 1912'de, Braque ilk kolajlarını gerçekleştirirken, Boccioni, "Fütürist Heykel Manifestosu"nda sanatçılara, modern malzeme kullanımını öğütlemiş; tahta, çimento, deri, kıl, demir, elektrik lambaları vb. malzemelerin kullanılarak, modern yaşamın kentsel folklorunun işlenmemiş unsurlarının sanata dahil edilmesi gerekliliğiyle ilgili bir çağrı'da bulunmuş fakat bu çağrı o dönem sanatçıları tarafından dikkate alınmamıştır.

Soyut kolajların da olayların normal akışı içine girdiği olmuştur; ilk soyut yapıştırılmış kağıtlar, Sonia Delaunay'ın Cendrars'ın "*Prose du Transsiberien*" adlı kitabını resimlemekte kullandıklarıdır. Ama Arp, kağıttan, sonradan yapıştırdığı belirli formları keserek yeni bir teknik yaratmıştır; yapıştırılmış kağıt artık ilk kübist tablolarında olduğu gibi, resme eşlik eden bir motif değil yapıtın kendisi olmuştur. 1916-1917'de Man Ray, gerçeküstücülerin on yıl sonra, "Revolving Doors" adıyla çıkaracakları, parçalara ayrılmış ve yapıştırılmış soyut desenler yapmıştır. Akla aykırı bu yaklaşımlar, şiirsel, mizahi ya da psikolojik bir şoka yol açmışlardır.

Schwitters ile birlikte kolaj, sonunda avant-garde boyutuna girmiş; ve ilk kez kullanılan malzemeye duyulan meraka üstün geldiği bir dille, bir biçim, renk ve im oyunu olmaktan çıkmıştır.

Schwitters'in kolajları, 1919'dan, öldüğü tarih olan 1948'e dek yayılmış; kübizm sonrası gelenek, malzeme, tuval, yapıştırılmış kağıtlar ve her çeşitten basılı kağıt karışımında bu kolajlara duyarlı olmuş ama ardından dadaizm, bu yapıtların temel özelliklerini değiştirmiştir. Kullanılan metinlerin içeriğine pek ilgi göstermeyen kübistlerin tersine, Schwitters'in, sözcüklerin anlamlı tümceler kolajı, romantik aşk şiirlerinin parodisi "Anna Blume" adlı şiiri, onu, tüm avant-garde çevrelerde hemen ünlü kılmıştır. Schwitters, "ticari", "kommerziel" sözcüğünden yola çıkarak bulduğu "merz" sözcüğünü, farklı plastik ve şiirsel faaliyetlerini nitelemek için kullanmıştır. Otobüs bileti, etiket, konserve kutusu kapağı, tanıtım ilanları, yırtık zarf, pislikler, solmuş renkler, modern yaşamın bu alçakgönüllü nesnelere, sanatçının duyarlılığını harekete geçirmiş ve bunları, az görülen bir incelikle, yok etme ve yaratma süreçlerini uzamsal-dinamik bir eylemle bir araya getirmiştir. Schwitters'i

otonom kolajın gerçek ustası yapan da bu olmuştur. Schwitters, çok doğal olarak, yüzeyden üç boyutlu yapıya geçmiş; önce, Hanover'deki evinin üç katındaki odalarda, daha sonra Norveç ve İngiltere'de daha sınırlı ölçüde *Merz* örnekleri oluşturmuştur. Bu örneklerde de döküntülerden ya da her türlü malzemeden yararlanmış, örneğin alçı, tahta parçaları ya da ilgisini çeken konulu konusuz her türlü malzeme bu amaç için kullanılmıştır. Schwitters tüm bu rasgele parçaları birbirine ekleyip yapıştırarak Merz yapıtlarını kurmuştur.



Resim 1.1.3- Kurt Schwitters, “Nasıl İsterseniz”, 1946

Merzbilder'in uzam üzerine izdüşümü olan Merzbau, Allan Kaprow'un çevre düzenlemelerini ve Amerikan pop'unu haber vermiştir. Schwitters, kolaj tarihinin ilk sayfasını güzellik içinde ve çabuk kapatmıştır; ilk kübist kolajlardan yedi yıl sonrası olan 1918'de, eklenti nesne kendisi için bir amaç haline gelmiştir. Schwitters'in modern endüstrisinin görünümünden uzaklaşmadan, nesnenin dolaysız ele alınışı yolunda kimse Schwitters kadar uzaklara gidememiştir.

1945'in savaş sonrasında, işlem ya da yeğlenirse minör bir tarz olarak kolaj, informel sanatın altın çağında olağanüstü bir yaygınlık kazanmıştır. Dubuffet, kolajı Schwitters'ten adeta kurtararak yeniden revaçta olmasına katkıda bulunmuştur. Ancak, asıl önemli olan çaba, 50'li yıllarda çeşitli soyut yaklaşımdaki topluluklarda boy gösteren eleştirmen Herta Wescher tarafından üstlenilmiştir. O dönemde kolaj (üst üste konan hamur ve kağıtlarla sağlanan etkiler), lirik soyutlamacıların resmindeki seyrin ikincil önemdeki bir değişkesi olarak ortaya

çıkılmıştır. Burri'nin, yırtılmış çantalar, paslanmış saclar, kireçlenmiş plastik levhalar ve kirletilmiş, buruşturulmuş başka kağıtlardan oluşan kolajları varsa da, kolajın ikinci kez sorgulanışı Rauschenberg'de olmuştur. Sanatçının "Combine Painting"lerinin içine mizahi ve alışılmamış nesnelere, çöpü, Coca-Cola şişelerini, doldurulmuş kuşları ve diğer bir çok maddeye ait parçaları sokması, hiç kuşkusuz, sosyolojik amacın nesneliliğini koruması için dadaist döneme geri götürmüştür; ancak, Rauschenberg'in rahatlığı ve yapıtının bütünü üstündeki ustalığı,-ayrı ayrı alınan her unsur değil- kurgularına dikkat çekici bir tutarlılık vermiştir.

Artık kolaj, görüntünün yeniden yapılanışının organik unsuru olarak ortaya çıkmış; bu anlamda, görmenin daha sentetik bir aşamasına karşılık gelmiştir. Kübizm çıkışlı yeni deformasyonların yaratıcısı kolajı, assemblage'a, çevre düzenlemesine, heykel-mimarlık sentezi kavramlarına ve oluşum gösterisine (happening) götüren evrim zincirinin anahtar unsuru olmuştur.

1.1.1 Kübizm' de malzeme kullanımı

18.yy'da gerçekleşen Endüstri Devrimi etkisi ile beraber sanatta farklı bir duyarlılık ortaya çıkmıştır. Klasik sanatın biçim dili ve estetik anlayışı modern duyarlılığa cevap verememiştir. Kübizmin şimdiye kadar süre gelmiş sanat akımlarından farklı olmasının sebebi; değişen dünya görüşü ile beraber sanatçıların yaşadığı çevrenin değişmesi ve buna bağlı olarak kendi öznelliklerini ortaya koymaya başlamaları ve bağımsızlaşmalarıdır. Kübizm, soyutlama ve kavramsallığı ile daha önceki dönemlerde kullanılan klasik boyama tekniğini reddederek, boyanın dışındaki malzemeleri sanata dahil etmiş, modern biçimlendirme anlayışının temellerini oluşturmuştur.

Kübizm, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış, resim ve heykel alanında devrim yapmış, ayrıca müzik ve yazını da etkilemiş bir avant-garde sanat hareketidir. Kübist çalışmalarda, nesnelere parçalanmış, çözümlenmiş ve tekrar düzenlenmiştir. Sanatçı objeye tek noktadan bakarak betimlemek yerine, pek çok noktadan bakarak objeyi daha geniş bir bağlamda gözler önüne sermiştir. Genelde yüzeyler, hiçbir tutarlı derinlik duygusu gözetmeden, görünüşte rastgele köşelerde kesişmiştir. Arka plan ve obje(veya figür), kübizmin karakteristik

özelliklerinden olan sığ alanı yaratabilmek için birbirinin içine işlemiş şekilde yer almıştır.

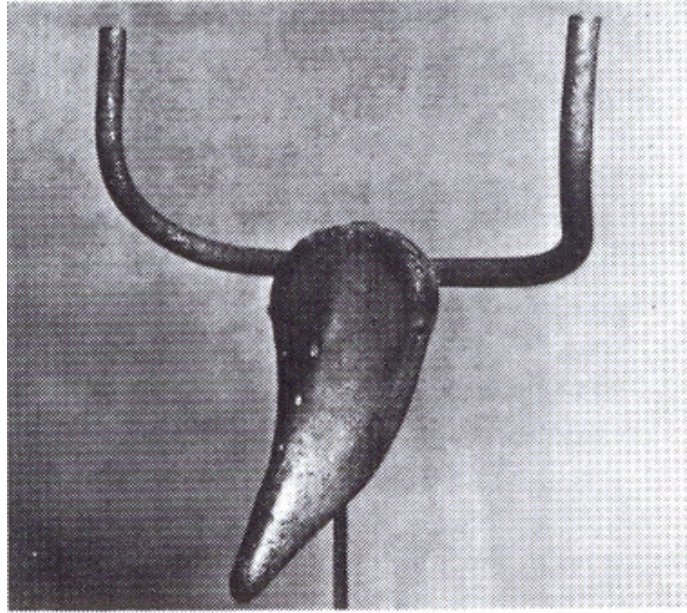
Kübizm, Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından 1907 yılında başlatılmıştır. Picasso ve Braque, fovistlerden(fovizm), Afrika heykelinden, ressam Paul Cezanne ve Georges Seurat'tan, etkilenmiştir. Kübizm, 1910 yıllarında iyice yaygınlaşmıştır. Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay, Marcel_Duchamp ve Fernand Léger'den oluşan grup, kübist hareketin bir dalı olarak gelişmiştir. Fütürizm, Konstrüktivizm, Vortisizm ve Ekspresyonizm gibi hareketlerin de gelişimin de katkısı bulunan Kübizm iki döneme ayrılmıştır. Bu dönemlerden biri olan **Analitik Dönem**, 1912'ye kadar sürmüş, sürekli birinin diğeriyle oynadığı modelleştirilmiş biçimler ve tamamlanmamış, yönlü çizgilerden oluşan hemen hemen monokrom yüzeylerin ağırlıklı olarak desene hakim olduğu bir tarzı yansıtmıştır. Picasso'nun 1907 yılında yaptığı "*Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*" adlı çalışması aynı objenin sayısız açıdan görülebilmesiyle oluşturulmuştur. **Sentetik Dönem**,1912'den itibaren başlamış, değişik objeleri yeni formlar yaratmak için bir araya getirmiştir. Bu dönem, **kolajın** doğuşuna neden olmuştur.

Kübistler kağıt, mürekkep, tuval ve boyanın yanı sıra; tipografik kalıplar, farklı kağıtlar, muşamba, teneke, karton ve tahta gibi, farklı teknikler ve malzemeler kullanmaya başlamışlardır. Resimlerinde farklı etkiler yaratmak için; gündelik yaşamda sıkça kullanılan birçok eşyayı, farklı dokular elde etmek için; toz boyaya kum ve talaş karıştırarak kullanmışlardır. Resimde farklı malzemelerin kullanımı, bu dönemde sanat alıcısı olan burjuva sınıfının sanata bakış açısını eleştirmek ve değiştirmek için oluşmuştur. Özellikle, Sentetik Kübizmde resim üzerine kağıt yapıştırılması ile, 'kolaj' kullanılmaya başlanmıştır. Tuvalde gazete kupürleri, kibrit kutuları, zincir, pipo, bardak gibi farklı malzemelerin kolaj tekniği ile kullanıldığı görülmüştür.

1910'larda Braque 'testi ve keman' adlı bir tablosunda boya ile elde ettiği bir çiviği kullanmış ve 1912'lerde realist bir tavırla bu çivinin gerçeğini kullanmıştır. Bunu takip eden günlerde yine Braque yapıştırma kağıtlarını tablolarına sokarak kolajın beklide ilk sinyallerini vermiştir. Hemen arkasından 1913'te Picasso 'Gitar' adlı tablosuna ilk kez kağıt yapıştırarak ilk kolajını yapmış ve bununla beraber farklı ve hazır malzemeleri kullanarak 'asamblaj tekniği' ile ilkel sanatın simgeci ve gizemli etkilerini göstermiştir. Picasso

atölyesindeki her türlü çöp sayılabilecek malzemeyle ilgilenmeye ve farklı yerlerde kullanarak sanatına sokmaya başlamıştır. Bir taraftan tuvallerine kağıt, kutu, tel, tahta, teneke, duvar kağıdı ve halat gibi malzemeleri yapıştırırken bir taraftan da bu malzemelerle üç boyutlu işler yapmış, ve ilk olarak da bir kemanla, müzik aletleri serisine başlayarak sanatına farklı malzemenin yeniliğiyle katkıda bulunmuştur.

Kolajın Kübizm’de, Braque ve Picasso’yla başlayan yolculuğu, dönemin diğer önemli sanatçıların katkılarıyla da gelişmiş, sadece ‘kağıt yapıştırma’ işlevinden çıkarak farklı malzemelerin kullanımına kadar gitmiştir. Hemen arkasından gelen Dada akımında da etkilerini gösteren kolaj hem nesnel hem de zihinsel bir boyut kazanmıştır.



Resim 1.1.1.1– Picasso, “Head of a Bull”, 1943

1.1.2 Dada'da Malzeme Kullanımı ve Ready-Made

1.Dünya savaşının ardından gelen sıkıntı ve dengesizliğe karşı doğan bu hareket, kurallara ve kurulu düzenin bütün anlayışlarına bir başkaldırı niteliği taşımıştır. 1916'da Zürih'te doğan Dadaizm, Paris'te güçlü bir eylem biçimi kazanmıştır. Gerçeği bulmak için her şeyi reddeden bu akım taraftarları, geleneksel sanat anlayışını ve eski sanatı da tamamen reddetmişlerdir. Bu red eylemiyle de yeni bir yaşam, düşün, kültür ve sanat ortamı yaratmayı hedeflemişler, taklit ve alayla, teknolojik ilerlemeye körü körüne bağlanmanın yüzeyselliğini, Avrupa toplumunun yozlaşmasını, savaş, toplum, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto etmiş ve alışılmış estetiğe karşı çıkan yapıtlarını anlatma çabasına girmişlerdir. Dada hareketi yaratıcı sanatı canlandırma amacıyla yeni deneysel ifade biçimleri bulmak için çaba göstermiştir.

Estetikle ilgisi olmayan acayip, korkunç ve bilinmeyen duyguları anlatabilmek için gazete kağıtları, mermer parçaları, bronz, tahta pencere ve kapılar, kibrit kutuları ve tekerlekler gibi malzemeleri kullanarak ilgi çekici sanat biçimleri oluşturmuşlardır. Dadanın hemen hemen her şeyi inkar etmesi, yeni ve güçlü iletişim yöntemleri yaratmış, kolaj ve fotomontaj gibi teknikler daha çok kullanılabilir hale gelmiştir. Bu tekniklerde, resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar yeni bir düzenlemeyle yapıştırılmış ve birbiriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından, yeni anlamlar yaratan kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşturulmuştur. Geleneksel sanatın yapı taşlarına tepki olarak algılanan Dadaist akım günümüz sanatında farklı malzeme kullanan sanatçılara da örnek teşkil etmiştir.

Dada'nın en önemli temsilcilerinden olan Marcel Duchamp, çok genç yaşta resimdeki geleneksel kurallardan koparak, 1911 yılından itibaren gerçekleştirdiği kübist doğrultudaki tablolarıyla dehasını ve yeteneğini ortaya koymuştur. Dadanın diğer önemli temsilcilerinden olan Max Ernst ise aynı dönemlerde kendi bulduğu 'frotaj' (karışık teknikle baskı-kolaj-sürtme) tekniği ile daha özgün bir sanat yaratmıştır.



Resim 1.1.2.1 – Marcel Duchamp, “Pisuar”, 1917

Marcel Duchamp, sanat yapıtı ile gündelik nesnelere arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlamış ve araştırmacı, anti-gelenekselci, yerleşik kalıpları kabul etmeyen, deneysel ürünler üreterek, makinelerin devingenliğiyle, matematiksel ölçümlerle, zaman- mekan hesaplamalarına dayalı kişisel bir sistem geliştirmiştir. Yerleşik estetik ölçütlerden nefret edişi, sanatta devrime yol açan ünlü 'Hazır Nesnelere'in ortaya çıkışı ile birlikte, çağdaş sanat, yaratı ve eleştirinin bir bileşimine dönüşmüştür. Hazır nesne (Ready-Made) kavramını ilk olarak ortaya koyan Duchamp, sanatın ne olduğu konusundaki geleneksel kabullere meydan okumuş, süprematistlerin nesnesizleştirme isteğine karşı, hayatımızın içinde var olan hazır nesne olgusunu kullanarak bir sanat devrimine neden olmuştur.

Marcel Duchamp kendi diliyle Ready-Made'lerini şöyle anlatıyor; *"1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım. 1915'te New York'ta bir hurdavacıdan kar küreği satın aldım, üstüne de 'Kol kırılması olasılığına karşı' diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için **Ready-Made** sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma. Ready-Made'lerin seçimini kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Yeri geldiğinde Ready-Made'in üstüne yazdığım tümce önemli bir özelliği, söz konusu bu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir. Kimi zaman da sunuşla ilgili grafik nitelikli bir ayrıntı ekliyordum: Bunu da, ses yinelemelerine olan düşkünlüğümü karşılamak için '**ready-made aided**' olarak adlandırıyordum.*

Bir başka sefer de, sanat ile ready-made'ler arasında var olan temel çatışmayı belirgin kılmak amacıyla bir reciprocal ready-made tasarladım: Tasarı Rembrandt'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmaktı!

*Bu anlatım biçimini ayırım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken fark etmiştim, bu yüzden ready-made'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim. O dönemde sanatçıdan daha çok izleyici için, **sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu fark etmiştim, ready-made'lerimi de bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istiyordum.***

Ready-made'in bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışıdır...Bir ready made'in kopyası aynı mesajı aktarır; aslında günümüzdeki ready-made'lerin neredeyse hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün ürün değildir.

*Egomanyak nitelikli bu konuşmayı bitirirken son bir açıklama daha yapmak istiyorum: Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerin de **ready-mades aided** olduğunu söylemek gerekir". (Batur E. Modernizmin Serüveni sf.322-323)*

Duchamp'a göre, sanat ve hayat, tesadüfi ve bilerek yapılan seçimlerden meydana gelen süreçlerdir, böylelikle; sanatsal çalışmalar da bireysel karar ve tesadüfi seçimlerin sonucu olmuştur. Bu mutlak özgürlük Duchamp'a, tahta bir tabureye monte edilmiş bisiklet tekerleği gibi, 'hazır' malzemelerden heykeller yaratma ve pisuar gibi 'hazır' nesnelere sanat eseri olarak kullanma ve sergileme olanağı vermiştir. Sanatın, izleyicinin bilincinde var olduğuna inanan Duchamp, herhangi bir nesnenin sanatsal karşılığını üretmek yerine, nesnenin kendisini sergileyerek bir sanat yapıtı yaratılabileceğini savunmuştur. Bunun en çarpıcı örneği, bir pisuardan oluşan "Çeşme" adlı yapıtıdır. "Çeşme", sanat olgusunun bu bağlamda sorgulanmasının vazgeçilmez simgesi haline gelmiş ve 20.yy'ın özellikle ikinci yarısındaki sanatsal tavırların, sözelimi Kavramsal Sanat, Minimalist Sanat ve Pop Art'ın gelişimini etkilemiştir.(*P Sanat, Sayı 16*)

1.1.3 Pop Sanat'ında Malzeme Kullanımı

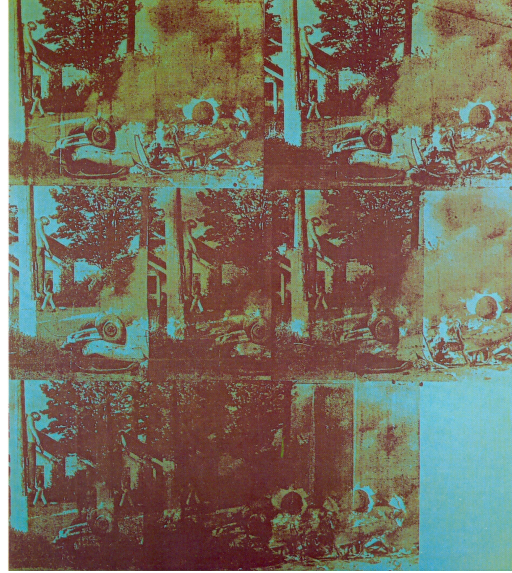
Modern sanatın ideolojik temeli olan Modernizm, değişime ve ilerlemeye öncelik veren, sanatçının özellikle klasik ve geleneksel anlatım biçimlerinden koparak gerçekleştirdiği yöntemler, tarzlar ve tavırlar bütünü tanımlar. 2. Dünya savaşı'ndan sonra gelişen alt ve üst yapı kurumlarındaki değişiklikler, makineleşmenin ve üretimin artmasıyla, tüketimi arttıracak reklamlar çeşitlenerek çoğalmıştır. Resimler, dergiler, resimli romanlar, afişler bu amaçla kullanılmıştır. Tüketim toplumunun odağını teşkil ettiği ana anlatım konuları fotoğraflar, çizimler ve reklamlardan alınan sıradan insanın belleğine yer etmiş imgelem biçimleri kullanılmıştır. Çarpıcılığın önem taşıması sebebiyle, parlak renkler ön plana çıkmıştır.

1950'li yılların sonlarına doğru ortaya çıkan ve daha çok İngiliz ve Amerikan kültüründen kaynaklanan Pop Sanat, adını, o güne değin sanatın konusu olmamış sıradan ve popüler nesnelere betimlemesine borçludur. Yaşanan çağın ihtiyaç, beğeni ve düşünce sistemi hedeflenerek, çağdaş dünyanın olanakları yaygın olarak kullanılmıştır. 1960 yıllarında kolaj, resim ve heykel gibi değişik kollarda üretimi artan anlayışa, teknolojik alanlar ve sinemaya büyük ilgi duyulmaya başlanmıştır. Çağın teknik araç, gereç ve malzemeleri, bu sanatın gerçekleştirilmesinde yardımcı unsurlar olmuştur. Pop Sanat akımına uyan resimlerde çağdaş dünyanın gündelik esprisi ifade edilmiş ve buna uygun bir montaj (kurgu) yolu seçilmiştir. Fotoğraf parçaları, acayip nesnelere, konserve kutuları, elektrik malzemesi, hurdalar, pop-art sanatçısının kullanmaktan kaçınmadığı nesnelere. Belirli bir toplumsal olguyu yansıttığı ve kolay anlaşılır sembelleri kullandığı için hemen kabul edilen ve kültürel bir olgu haline gelen Pop Sanat'ın oluşumunda, 'Dada'da Malzeme Kullanımı ve Ready-Made' başlığı altında incelenen Dada'nın büyük rolü olmuştur.. Pop Sanat örnekleri düşünsel olmaktan çok ani bir fizik etkinlik sağlamış, bir çeşit anti sanat akımı niteliğinde ve bir geçiş dönemi esprisinde gelişmiştir. Sanatın kitlesel ruhu olması arzusu da iyice pekişmiştir. En önemli sanatçıları, kitle sanatı ruhu arayışında öncü olan Richard Hamilton, David Hockney, Jasper Johns, Peter Blake, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Claes Oldenburg'dur. Amerikan Pop Sanatının, ilk temelleri Soyut Dışavurumculuk ile popüler imgelerin birleştirilmesi, Jasper Johns ve Robert Rauschenberg tarafından yapılmıştır.

Jasper Johns (1930-) Rauschenberg ile birlikte, ABD’de II. Dünya Savaşından sonra uzun bir süre etkin olan Soyut Dışavurumculuk akımından Pop Sanat ve Minimalist Sanata geçiş sürecinin başlıca temsilcilerinden biri olmuştur..Johns, 1955’te Amerikan bayraklarından oluşan bir dizi resim yapmıştır. Eski boya malzemelerinden olan mumlu boyaları kullanmış ve bayrağı, sayılara, nişan tahtalarına, hatta Amerika haritasına döndürmüştür. Heykellerinde de bira kutusu, kahve kavanozu gibi sıradan nesnelere yola çıkmıştır. Johns, bayağı motifleri ve teknikleri tercih ederek, gündelik hayatın tüm bayağılıklarına tepki göstermek istemiştir.

Roy Lichtenstein, 1956 yılında yabancılaştırdığı bir dolarlık kağıt paranın litografisiyle Pop Sanat’ın ilk örnekleri sayılacak çalışmaya imza atmıştır. 1961’den sonra tüketici toplumun ve reklam dünyasının karakteristik elemanlarını resim ve tablolarına uyarlamıştır. Çizgi roman resimleriyle Amerikan yaşamını ironik bir yaklaşımla ortaya koymuş, moda olan klişeleri de alaya almıştır.

Andy Warhol (1928-87) çok yönlü olan ve en tanınmış Pop Sanatı sanatçılarından birisidir. Eserlerinde tüketim maddelerini seçmiş ve kitle idollerinin elek baskılarını yaparak çoğaltmıştır. 1962 yılında ilk kez foto-mekanik yolla üretilen elek baskılarla çalışmıştır. Otomobil kazaları, intihar olayları, yangın gibi konuların fotoğraflarını gösteren gazete kupürlerini boyamış ve star ikonları dizisini gerçekleştirmiştir. Warhol, sanat yapıtının, sanatçının kişiliğini yansıtan özgün bir nesne olması düşüncesine karşı çıkmıştır.



Resim 1.1.3.1– Andy Warhol, “Cow Wallpaper”, 1966 Resim 1.1.3.2– Warhol “Green Burning Car 1”, 1963

Claes Oldenburg, Pop Sanat’a bağlı, sıradan nesnelerin devasa boyutlu yumuşak heykellerini yapmıştır. 1956 yılından sonra vitrinlerin, duvar yazılarının ve çöp yığınlarının heykel için önemli olabileceği düşüncesinden hareketle heykele yönelmiş ve 1961 yılında düzenlediği “Dükkan” adlı sergisinde yiyecek, takı, giysi ve diğer parçaların alçıdan kopyalarını yapıp boyayarak kiraladığı bir dükkanda sergilemiştir.

Robert Rauschenberg (1925-) ABD’li ressam ve grafik sanatçısı Rauschenberg, özellikle ilk dönem yapıtlarıyla,Pop Sanat’ın habercisi olarak tanınmıştır. 1950’li yıllardaki ilk sergilerinde, bir bakıma Dadacılık ve Kübizimden hareket ederek birleştirme ve kolaj tekniklerini kullanmış; daha sonra Coca Cola şişeleri gibi üç boyutlu nesnelere resimle birlikte kullanarak ilk “birleştirilmiş resimler”ini gerçekteşirmiştir. Bunlar, dışavurumcu resimden oluşan bir fon üstüde, şurada burada bulunmuş nesnelere ortaya çıkarılmış kolajlardı. 1950’lerin sonlarında gazete ve dergi fotoğraflarından yararlanmaya başlayan sanatçı, fotoğrafları, büyük boyutlu tuvalere aktarabilmek için Andy Warhol’un geliştirdiği elek baskı tekniğini kullanmıştır.

Gündelik kullanımdaki nesnenin bu çekiciliği ve estetik olarak işlenmesi, son biçimini almamış Pop Sanat’ın bir temsilcisi olan Larry Rivers’in da kaygıları arasında yer almıştır..

Bundan böyle açılan yoldan genç kuşağın bütün araştırmacıları içeri dolmuşlardır. Aralarında Jim Dine'dan Wesselmann ve Rosenquist'e uzanan her türden "combine – paintings(birleştirme resimler)" sanatçılarının dışında, boyalı alçıdan ya da içi kapok doldurulmuş moleskinden nesnelere Oldenburg ve doğal büyüklükteki mulajlarıyla Segal yer almıştır.

New York ortamı içinde kent folklorunun keşfedilmesi, kısa sürede beklenmedik bir aydınlanma, gerçek bir ortak üslup görünümü almıştır. 1970'lerde gelişen Kavramsal Sanat akımıyla röportaj-resim ve "birleştirilmiş resim"lerin üstüne pek çok sentez türü de yerleştirilmiştir. Bunlar arasında çevreseller, happening, modern dans gösterileri yerini almıştır. Kübist dadaist doğrultudaki kolaj da sentez yapmaya ilişkin en son niteliğine kavuşmuştur. Daha çok insan eylemlerine bağlı olan bu nitelikteki işlerde ressam Allan Kaprow, özellikle de besteci John Cage önemli rol oynamışlardır.

1.1.4 Kavramsal Sanatla Etkileşen Akımlarda Yöntem ve Malzeme Kullanımı

1960'lı yılların ikinci yarısından başlayarak ve 1970'ler boyunca uluslar arası sanat ortamında etkin olan Kavramsal Sanat terimi, 1967 yılının *Artforum* dergisinde Minimalist sanatçı Sol Lewitt'in yazdığı "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" başlıklı yazıdan sonra yaygınlık kazanmıştır. Her şeyden bağımsız olarak kavramsal fikirlere ağırlık veren bir bilgisel sanat hareketidir. Nesnenin değil, düşüncenin birinci planda olduğunu, sanat yapının görsel ya da dokunsal olmaktan çok, zihinsel bir kavram ve düşünce olduğunu savunan Kavramsal Sanat akımı, 1960'lı yıllarda sanatın ticari yönüne ve savaş sonrası sanatın biçimci yaklaşımına tepki olarak doğmuştur. Kavramların, yeni bir vurgulama yapılarak, fotoğraflar, afişler, haritalar, filmler ve videolar aracılığıyla yansıtılması ve iletişimsel bir nitelik kazanması için gayret edilmiştir. Temelinde, izleyiciye yeni ürünler sunmak yerine, yapının oluşum sürecini izleme olanağı vererek, konuşmalar, video bantları ile izleyicinin bu sürece katılmasını sağlamışlardır. Bazı durumlarda medyanın boyutlarını zorlayan sanatçılar, ifade etmek istedikleri mesajların kullanılacağı fon olarak bizzat kendi vücutlarını ya da vücut parçalarını kullanmışlardır.

Geleneksel biçimleme ve sergileme tekniklerine karşıt olarak ortaya çıkan *Process Art* ve *Anti Form* eylemleriyle sanat eserlerinin yapısını gözden çıkartmışlar, sanatın sınırlandırılmış olmasına karşın, sürekliliği olmayan talaş, un, lateks ve kar gibi maddelerin kullanımına yönelmişlerdir. Geçiciliğin önem taşıdığı bu yaklaşımla değişik bir anlatıma yönelmişler, diğer yandan da geniş alanlar üzerinde toprak yığınları ve farklı elemanların kullanımıyla, sınırlardan arındırılmış görsel yanlısına nesnelerini ortaya koymuşlardır. Bu gibi geçici ve büyük boyutları sebebiyle hemen kavranamayacak sanat eserlerinin tespiti ve sürekli kılınması için de fotoğraf ve video kullanımına büyük önem verilmiştir. Özellikle Minimalizmin kişisellikten uzak tavrına tepki gösteren Kavramsal Sanat, göstergebilim, feminizm ve popüler kültürden yararlanarak geleneksel sanat nesnelere hiç benzemeyen türde yapıtlar veren sanatçıları bir araya getirmiştir.

20. yüzyılın ilk yarısında Duchamp'ın ortaya attığı *hazır nesne (ready-made)* kavramıyla da ilintili olan Kavramsal Sanat alanında ön plana çıkan isimler arasında Joseph Kosuth, Daniel Buren, Hans Haacke, On Kawara, John Cage, Edward Kienholz gibi sanatçılar sayılabilir. Kavramsal Sanatçılar, izleyicinin dikkatini, düşünce üzerinde odaklaştırmak için, sanat yapıtlarını bilinçli olarak sıradan, önemsiz kılmaya çalışmışlardır. Kavramsal Sanat ürünleri belli ölçüleri vurgulamadıklarından, başarılı ya da başarısız gibi değerlendirmelere tabi tutulmamışlardır. Joseph Kosuth "Bir ve Üç Sandalye" yapıtında, bir gerçek sandalye, bir sandalye fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımının büyütülmüş yazılı metnini kullanmıştır. Sonuç olarak, geleneksel sanatın sınırları aşarak, sanatın boyutlarını değiştirme çabasında olan Kavram Sanatçıları'nın görüşleri çağdaş düşünceyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiş olan Çevre Sanatı, Yoksul Sanat, Performans Sanatı, Video Sanatı gibi akımlarda gelişme göstermiştir.

Land Art- Çevre Sanatı, Avrupa ve ABD'de 1960'ların ortasından başlayarak 1970'ler boyunca etkin olmuştur. 60'lı yıllarda sanatın ticari yönüne karşı çıkan, çevre duyarlılığı taşıyan, kentsel yaşam biçimini eleştiren ve dünyaya ruhani bir yaklaşımla sahip çıkmak gerektiğine inanan sanatçıların özellikle doğada gerçekleştirdikleri yapıtları tanımlamak için kullanılmıştır. Robert Smithson'ın "Spiral Getty" adlı yapıtı bu akımın başlıca örneklerinden sayılmıştır.

Akımın diğer önemli sanatçılarından olan, Bulgar asıllı Amerikalı Christo, “paketlemeyi” bir anlatım biçimi olarak kullanmış, 1968 yılında İsviçre’nin Bern kentindeki Sanat Müzesini, 1969 yılında Chicago’daki Çağdaş Sanatlar Müzesini, 1985 yılında Paris’teki Pont Neuf’ü, 1995 yılında da Berlin’deki Reichstag’ı paketleyerek, “geçiciliği” çağrıştıran “kalıcı” olmayan bir sanat yapmayı amaçlamıştır.



Resim 1.1.4.1– Christo, “Paketlenmiş Kıyı”, 1969

Yoksul Sanat- Art-Povera, 1960’ların sonunda ABD’de ve İtalya’da gelişen sanat türüdür. Kavramsal Sanat gibi, estetik bir eser üretiminden çok, izleyicinin estetik düşünce sistemine ve estetik olaya katılımını sağlamıştır. Klasik estetiği altüst etmeyi amaçlamış, kırık cam parçaları, işlenmiş veya işlenmemiş metallere, çeşitli çöp atıkları, çalı çırpı, kömür parçaları gibi maddeler ile sergi ortamının temiz koşullarında, doğadan gelen yalınlığı canlandırmayı

denemişlerdir. Yoksul Sanat farklı malzeme kullanımını, diğer dönemlerdeki malzeme kullanımından farklı şekillerde ele alarak, malzemenin, el değmemiş, işlenmemiş salt varlığıyla sunuma hazırlamışlardır. Yoksul sanat, sanatı gerçek yaşamdan soyutlayan ve sadece estetik bilince ermiş küçük azınlığa seslenen çağdaş sanat eğilimlerine tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Gösteri Sanatı- Performans Sanat, Happening- Oluşum Sanatı, tiyatro, müzik ve görsel sanatların çeşitli öğelerini bünyesinde barındıran bir sanatsal anlatım biçimidir. Happening’le olan yakınlığı zaman zaman benzerlikler göstermiştir. Performans Sanatı’nın kökleri, düşüncelerini yaymak için sıra dışı etkinlikler düzenleyen Fütüristlerin, Dadacıların ya da Gerçeküstücülerin sanatsal eylemlerine dayanmıştır. Başlı başına bir sanat biçimi olarak değerlendirilmesi 1960’lı ve 70’li yıllara rastlamış ve akla getirdiği isimler arasında Joseph Beuys ve Gilbert & George gibi sanatçılar yerlerini almışlardır.. 1959’da Allan Kaprow’un ortaya attığı Happening de ise; doğaçlama öğesi olan, fakat genelde önceden tasarlanmış, sanatçının üretimini bir “etkinlik” çerçevesinde ortaya koyduğu, alışlagelmiş sanat yapma biçimlerine aykırı bir dışavurumu ifade etmiştir. 1950’li yıllarda John Cage’in kimi etkinlikleri ilk happeningler arasında değerlendirilirken, sözcüğün bugünkü anlamıyla kullanılmaya başlaması, Kaprow’un 1959 yılında New York’taki bir galeride gerçekleştirdiği “6 Bölümde 18 Happening”le olmuştur.

Video Art- Video Sanatı, video ve televizyon aygıtları ve teknolojisini bir anlatım biçimi olarak gündeme getiren ilk sanatçı, 1965 yılında New York’ta ilk video işini bir kafede “izlettiren” Nam June Paik’tir. Medyanın insanlar üzerindeki etkisini ve iletişim temasını irdeleyen “TV Budası” gibi yapıtlarıyla tanınan sanatçı dışında Bill Viola da, video sanatını, kişisel dünyasını ifade ettiği bir anlatım biçimi olarak benimsemiştir.

Sonuç olarak, kolaj ve assemblaj yüzyıl sanatının en büyük atılımı olmuş, gerçek objeler, hazır nesnelere sanata dahil edilmiştir. Dış dünyayla bağlantıyı sağlayan, günlük yaşamın içindeki objeler öteden beri sanatçıların dikkatini çekmiştir. Picasso, Schwitters, Duchamp, Rauschenberg...gibi sanatçılar gerçek ve farklı malzemeler olan tüy, otobüs biletleri, konserve kutuları, metaller, bisiklet tekerleği, radyo, televizyon vb. gibi nesnelere değişik kompozisyonlar yaratmışlardır.

İlk olarak yapıştırıcılarla başlayan bu serüven, daha sonraki yıllarda, fotografik imajların resim yüzeyine doğrudan doğruya yapıştırılmasıyla, silk- screen ipek baskı tekniğiyle ve fotolitografiyle bütünleşerek sanatta malzeme bolluğuna katkıda bulunmuştur. Pop Sanat akımında bu tekniklerin çok kullanılması sonucu, geleneksel kolaj motiflerinin yerine süper market, sinema ve afişlerden alınmış motifler girmeye başlamıştır. Bu dönem zarfında, yukarıda belirtilen tüm sanatçılar ve daha birçokları, nesnelere, kendi seçim ve anlamlarına göre ele alıp yorumlamışlar ve sanatta malzeme kullanımının getirdiği eleman zenginliğini her fırsatta vurgulamışlardır.

Kübizimden bugüne kadar gelen yabancı malzemelerin, resme katılmalarının, anlamları ve estetik amaçları birbirinden farklı olsa da bir noktada birleşmişlerdir. Hepsi kendi devirlerinin alışlagelmiş estetik kurallarına başkaldırmış ve yeni estetik ya da anti-estetik kurallar koyma çabası içinde olmuşlardır.

1000 yıl önce Japonya’da yeni yıl kartlarından doğup, Kübizimde kişiliğini bulan, Fütürizm, Konstrüktivizm, Dadaizm ve Sürrealizm’de yeni yorumlamalarla gelişen kolaj sanatı, günümüzde bağımsızlığını ilan etmiş, salt kağıt yapıştırıcılarının dışına çıkarak üç boyutlu, hacimli, kendi başına bir olgu olma niteliğini yansıtan özgün bir tutum sergilemiştir. Kolajdaki malzeme kavramı dönemselsel olarak değişiklik gösterirken, bugüne gelindiğinde ise, malzeme kullanımında bir kıstas kalmamıştır.

2. “MALZEME” KAVRAMINA GENEL BİR BAKIŞ

Günümüz Sanatı’nda malzeme farklı anlamlar içerirse de mağara döneminden itibaren baş gösteren eserler hep değişim sürecine girmiş yaşamsal nesnelere bileşiminden oluşmuştur. En başından beri tuval ya da kağıt yokken ‘kömür’ insanların kendilerini kayalara ifade edebilmeleri için bir araç olmuştur. Zamanla kömürler kalemlere, kalemler kağıtlara, kağıtlar tuvalere, tuvaler boyalarla tanışmaya ve sanat oluşturmaya başlamışlardır.

Resim sanatında kağıt, pano ve tuval teknik açıdan ‘boya’ denen malzemeyle boyanmış ve insanlığın beğenisine sunulmuştur. Eski çağlarda deri ya da tuval beziyle kaplanan pano’nun üstüne zemin olarak hayvansal kökenli tutkalla karıştırılmış alçı, bağlayıcı olarak kullanılmış

fakat yeterli esnekliği olmadığından tuvale uygun bulunmamıştır. Günümüzde ise malzemenin kullanımındaki işlevsellik bir kenara bırakılmış, daha çok malzemenin ortaya koyduğu eleman zenginliği üzerinde durulmuştur.

8. ya da 10. yüzyıl'da yaşadığı düşünölen Heraclius, teknikleri anlattığı "*De coloribus et artibus romanorum*" (*Resimde Eski Uygulamalar, British Museum, Sloane 1754*) adlı yapıtında, tuvalin önce şeker ve nişasta karışımı bir yapışkanla kaplandığını, üstüne de ince bir kat gesso sürüldüğünü belirtmiştir. İtalya'da kullanılan bir başka yöntemdeyse gesso'ya sabun ve bal eklenmiş, bazı sanatçılar ise, zemin olarak bitkisel zank üstüne yağlı bir malzeme sürerek, çabuk kuruması için, içine doğal kurşun oksit katmışlardır. Ancak bu yöntemin çok dayanıklı olmadığı görülünce alçı taşıyla tutkal karışımı bir zemin yeğlenmiştir. Pergamonlu hekim Galenos 2.yüzyıl'da beyaz alçı zeminin yansımaları azaltmak için hafif renkli sırlar kullanmış, aynı uygulama ortaçağ sonuyla Rönesans başında da kullanılmış; birçok sanatçı zemin üstüne "*imprimatura*" olarak bilinen toprak rengi saydam bir sır (astar) çekmişlerdir.

İlk boyalar yanmış dal ya da kemik artıklarından yapılmış, Çini mürekkebi ise isten elde edilmiştir. Boyalar hem katı olarak hem de sulandırılmış halleriyle kullanılmış, çok uzun bir dönem boyalara yumurta akı da katılmıştır. Yağlıboya, ince öğütölmüş toprak boyalarla ketentohumu yağının (beziryağı) kolay sürülebilen bir macun kıvamına gelinceye kadar yoğrulmasıyla yapılan bir boya türüyken, çeşitli suluboyalar da boyarmaddenin arapzankı ve öd ile karıştırılmasıyla yapılmış ve kullanılırken suyla yumuşatılmıştır.

Sanat tarihinde malzeme kavramı, eski dönemlerde boyar madde ve tuval, kağıt ile sınırlıyken, zamanla yapıştırma kağıtlar, sigara kutuları, biletler gibi kolaj malzemeleri eklenmiş ve ardından da, tuvale, kapıya, duvara, dolaba vb. düz satırlara monte edilen tel, tahta, cam, şişe, metal atıklar gibi daha hazır nesnelere ön plana çıkmıştır.

Klasik tuval resimde çeşitli malzemeler kullanılarak katı bir yüzey üzerine boyar maddelerle resim yapılmıştır. Zaman ilerledikçe resmin yapıldığı yüzey de farklı malzemeler denenmiş ve dokunmuş bir kumaş ya da muşamba gibi daha yumuşak satırlar kimi sanatçılar tarafından tercih edilmiştir. Duvarlar, cam yüzeyler de neredeyse her dönemde sanata araç

olmuşlardır. Boyaların resim yapılacak yüzeye uygulanma biçimleri de çeşitlilik göstermiş, mala, spatula, sünger, merdane gibi araçlar kullanılarak, püskürtme, akıtma, damlatma, fişkırtma, fırlatma yöntemleri de denenmiştir. Action Painting- Damlatma Sanat'ında ABD'li sanatçı Jackson Pollock'un boyayı damlatarak, akıtarak, fişkırtarak yaptığı çalışmalar çağdaş sanat tarihinde önemli yer edinmişlerdir.

Akımlar gelişirken, üsluplar değişirken sanatçının hiç sona ermeyen sanatta mükemmelliğe ulaşma çabaları ve farklı malzemelerle yeni deneyimler edinme isteği sayesinde çağdaş sanata kadar geline nokta ile başlangıç noktası arasındaki fark büyümüştür. Artık, kiliselerin duvarlarına yapılan freskler veya sunak masasına konulan ahşap panolar yerine sıradan sokak duvarları, metrolar, paketlenen belediye binaları ve daha birçok uç noktada sanat üretilir olmuştur.

Teknolojinin atağa kalktığı dönemlerden etkilenen sanat'ta akla gelebilecek her türlü çöp, metal atık, tahta, paçavra, yiyecek –içecek paketleri, ip, halat vb. tuvale yapıştırılmış ve bununla da yetinmeyip tuvali de aradan çıkararak tüm kamusal alanlarda düzenlemeler yapılmaya başlanmıştır. Örneğin; Christo'nun 1969'da Chicago'daki Çağdaş Sanatlar Müzesi'ni ve 1995 yılında Berlin'deki Meclis Binasını, metrelerce kumaş ve ipe paketlenmesi, Julian Schnabel'in, yüzlerce kırılmış tabaktan yaptığı devasa çalışmaları, Sue Richardson'un yün, ip, dantel, el örgüsü kullanarak oluşturduğu kompozisyonları, Oldenburg'un içi köpükle doldurulmuş dev hamburger görünümlü plasterleri, Türkiye'nin son dönem sanatçılarından olan Pınar Yolaçan'ın hindi, tavuk gibi hayvanların sakatlarıyla, derileriyle diktiği kıyafet tasarımları, Handan Börütecene'nin Tabnit ve Anthropoid lahitleri arasına, kurşun çerçeve içerisine yerleştirilmiş defne yaprakları; malzemenin ne denli geniş kapsamlı olduğunu kanıtlar nitelikte çalışmalardır. Bu gibi üretimlerle sanki, "*Sanatta Sınır Yoktur*" sözü kanıtlanmak istenmiştir.

Batı Sanatındaki gelişimler, yenilikler ve malzeme kullanımıyla başlayan son dönemlerdeki oluşumlar, öncelikle Rönesans'tan, daha sonra da Kübizm'den günümüze kadar farklı şekillerde sınırsız örneklerle ulaşmıştır. Bu bağlamda Türkiye'nin Batı ile paralellik gösterememesi, muhtemelen ülkenin içinde bulunduğu koşullara bağlanabilir. Bu durum,

2.Dünya Savaşı sonrası değişmeye başlamış ve Batı Sanatının kapısı bir nebze de olsa aralanmıştır.

3. 2. DÜNYA SAVAŞI SONRASI TÜRKİYE'DE SANATIN GELİŞİMİ

2. Dünya savaşı sonrası, gerek Batı gerekse Türk sanatı için bir dönüm noktasıdır. Türkiye'de 1950'lerde başlayan parlamenter demokrasi hareketleri, ekonomi ve sanayi alanındaki gelişmeler, hızlı kentleşme süreci, kent yaşantısının değişmesi, kırsal kesimin sorunlarının gündeme gelmesi gibi olgular, geniş kitle kültüründe köklü değişimlere yol açmış; plastik sanatlar alanında da etkilerini göstermiştir. 1950 ve sonrasında çağdaş dünya ile ilişkilerin artması, kültürel anlaşmalar, Batı kaynaklı sanat yayınlarının ve röprodüksiyonlarının Türkiye'ye gelmesi, Batı sanat dünyası ile eskiye oranla daha bilinçli bir yaklaşma sürecini başlatmıştır.

1950'li yıllarda Türk resim sanatı hem yerel kaynaklardan beslenmiş, hem de bu dönemde Avrupa ve ABD'de etkili olan soyut, soyut dışavurumcu ve non-figüratif akımların etkisinde örnekler vermiştir. Türk resminde 1930'lardan beri denenen kübizm ve konstrüksiyon çalışmaları, sanatçıları soyut sanat kavramlarıyla yakınlaştırmıştır. Soyut resmin Paris'teki altın yılları 1950- 1960 yılları arasında yaşanmıştır.

'Batı Sanatının Gelişimi' başlıklı bölümde de incelenen ve 1907'den itibaren gelişim gösteren kübizm Türkiye'de 1930'lu 40'lı yıllar arasında yoğunlukla işlenmiştir. Başlangıçta kübizme bağlı olarak gelişen soyut sanat akımının, 1950-60 yılları arasında farklı kaynaklardan beslendiği görülmüştür. Soyut sanat, 20. yüzyılın ikinci yarısında, Batı sanat dünyası ile koşutluk gösteren bir zaman dilimi içinde Türkiye'de denenmiş ve geliştirilmiştir. Türk sanatçılarının bu alanda yaptıkları çalışmalar basit biçimsel bir aktarım olmaktan çok, ülkede plastik düşüncenin gelişmesine katkıda bulunan özgün araştırmalar olmuştur. 1968 sonrasında soyut sanat sürdürülürken, dönemin genç kuşağının figürlü anlatımlara yöneldiği görülmüş, bu kuşağın sanatı algılayışı ve değerlendirişi artık geçmişten, yani onların hocaları olan D Grubu'ndan farklılık göstermiştir.

Türkiye’de plastik sanatlar 1970’lerle birlikte giderek hızlanan bir gelişme kat etmiştir, özellikle 70’ler’de başlayan galericilik anlayışı ve resmin sanat eseri olarak piyasa’da ekonomik değere dönüşmesi Türk sanatının gelişiminin hızlanmasına sebep olmuştur. 70’lerde başlayan kıpırdanmalar, 1980’lerde yavaş yavaş yerini bulmaya başlamıştır. Bu dönemde dünyada yaşanan sanat akımları ile Türkiye’deki yansımaları arasındaki süre kısalmış, hat ta, paralellik göstermiştir. Bu dönemler’de ilk malzeme kullanımları başlamış ve Türk Sanatı gelenekselden kopmaya başlayarak, modernleşme yoluna gitmiştir. 1970- 80 arasında Türk sanatçıların Avrupa ve ABD gibi dış ülkeler sanatlarına daha bilinçli bir ilgi duymuşlar ve daha çok dışa açılmaya başlamışlardır.. Türk sanatının, çağdaş batı sanatıyla bütünleşme çabaları verdiği, yeni akımlarla beslenerek yeni boyutlar kazandığı bu dönemde, malzeme çeşitliliği ve kullanımı yönünden de atılımlar yaptığı gözlemlenmiştir. 1970’ler sonrasında akımların dışına taşan bireysel anlatımların ağır bastığı, resim, heykel ve sanat nesnesi arasındaki sınırların eridiği görülmüştür.

1980 yılları her yönüyle tutuculuğa karşı tavırların egemen olduğu bir dönem olmuştur. 80’li ve 90’lı yıllar, sanat yaşamında daha çok özel kesimin desteğinde yüksek verimlilik gösteren, Türk sanatçısının dışa açılma çabalarının sonuç verdiği, evrensel düzeyin yakalandığı bir dönem olmuştur. 1980 sonrasında dünya ile iletişimin giderek güçlenmesi, Avrupa ve ABD’ye sanat eğitimi için gidenlerin çoğalması ve fuar, bienal gibi etkinliklerin düzenlenmesi ve artması Türkiye’de sanatın çağdaşlaşmasına yardım etmiştir.

21. yüzyılda sanat kavrayışı artık başka bir boyuta gelmiştir. Günümüzde, düşünsel yaratıcılık çoğunlukla kişisel becerinin önüne geçmiştir; soyut, somut malzeme, tuval, hazır nesne vb. gibi tartışmalar yerini yeni değerlere bırakmıştır. Türk sanatçıları da globalleşen dünya’da çağdaş yapıtlar ortaya koyarak ve evrensel olana daha çok yaklaşarak üretimlerine devam etmişlerdir. Semra Germaner’in, ‘Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı’ adlı yazısında da değindiği üzere; 20. yy Batı Sanatı için bir dışa açılma, Avrupa geleneğini reddetme ve değişme istemiyle dolu bir dönemken, Türkiye’de Cumhuriyet’in gelmesiyle beraber Osmanlı kültür ve geleneği de beraberinde gelmiştir. 1920’lerde II. Dünya Savaşına kadar olan dönem Batıyla- Türkiye arasında bir uçurum niteliğindedir. 1950’lerle beraber Batı’ya dönük bir modernizm yandaşlığı başlamış ve özellikle dönemin genç sanatçıları

modernleşme yolunda çok ciddi adımlar atmışlardır. Avant-garde sanatçıların ve önemli atılımların yapıldığı 50'li ve 70'li yıllar arası dönem bu yenilikler bakımından incelenmiştir

3.1 1950 - 1970 Arası Türk Sanatı

1950'ler Türk resminin teknik aşamaları, biçimsel üslup arayışları ve ulusal içerik deneyimlerinin sonunda, iki ayrı yoldan anlatım gücü kazandığı bir dönem olmuştur. Bir yanda Bedri Rahmi Eyüboğlu ve onu izleyen sanatçıların geleneksel tavırları, diğer yanda ilk kez soyut biçim kullanarak özgür, rahat bir yaşam görüşünü benimseyen sanatçıların resimleri yer almıştır. *Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri* adlı kitabın editörlüğünü yaptığı yazısında *Ayla Ödekan*'ın da değindiği üzere; 1945'lerden itibaren gelişen liberalleşme politikası çağı yakalamayı ekonomik bir sorun olarak yorumladığından kültürel 'gelişim' göz ardı edilmiştir. Devlet-sanat ilişkisi zedelenmiş ve bu dönemde devlet politikasıyla yaratılan boşluk özel sektör tarafından doldurulmuştur. 1950'lerle beraber sanat yapıtı yatırım değeri kazanmış koleksiyonculuk, müzayedecilik, galericilik gibi oluşumlar meydana gelmiştir. 1950 öncesinde sanat, Cumhuriyetin burjuvasisi aracılığıyla halka ulaşmışken, yüzyılın ikinci yarısında yeniden halktan uzaklaşmış ve zengin sınıfın ilgi odağı olmuştur.

1950'li yıllarda Türkiye yeni bir döneme girmiş, tarım yerine sanayileşmeyi seçen hükümet programları çarpık kentleşmenin hızla ortaya çıkmasına yardımcı olmuş ve bunun sonucunda 1960'larda ihtilalin de ardından sanatta toplumsal gerçekçi işler çoğunlukla görülmüştür. Daha sonraları oluşan özgürlükçü demokrasi, ülkenin sanat yaşamına Batı'daki sanatsal akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirmiştir.

Başlangıçta Kübizme bağlı olarak gelişen Soyut Sanat akımının, 1950-1960 yılları arasında farklı kaynaklardan beslendiği görülmüştür. Bu dönemde sanatçılar, geleneksel motiflerden ve çevrelerinden etkilenecek non-figüratif resme kaymışlardır. Türkiye'de resim ve heykel sanatının hızla soyut akımların içine girdiği bir dönem olan bu dönem, her ne kadar, Batı'daki modern sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha önceleri uyulmuş olursa da, sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları dönem 1950 sonrası olmuştur.

Oryantalist ressam, Asker ressam, İzlenimci ressamların sanat görüşleri çatırdamaya başlamış ve Soyut Sanat kendini o dönemin genç sanatçıları arasında göstermiştir. Soyut Sanat'la uğraşan sanatçıların başında gelen **Nejat Devrim** ve o dönemde Paris'te yaşayan **Avni Arbaş**'ın ardından **Mübin Orhon, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer**'de bu sanatın ilerlemesine katkıda bulunmuşlardır.

Konuyla ilgili olarak Sezer TANSUĞ, Çağdaş Türk Sanatı Adlı kitabında; "1950'lerin ressamları, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaneiteyi denemişler, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde, gerekse geleneksel yüzey şematizminin renk planlamalarına çözümler aramışlardır. Heykel sanatçıları ise, geleneksel soyut plastiğin kütle ve yüzey arasındaki ilişkilerini modern akımlarla bağdaştırmışlardır. Ancak heykeltıraşlar, bu çalışmaların somut ürünlerini ressamlar kadar verememiştir" ifadelerine yer vermiştir.

1950'lere kadar olan dönemde heykel'de öykünmecî bir anlayış egemenken 1950'lerden itibaren, şimdiki Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olan Sanayi-i Nefise Akademisi Heykel Bölümünün eğitim anlayışı değişmiş Hadi Bara ve Zühtü Müritöglü'nün görüşleri çağdaş eğitime açık bir çizgi üzerine oturmuştur. Heykel ve malzeme ilişkisi açısından yeni yaklaşımların gündeme gelmesiyle deneyi arayışlar başlamıştır. O güne kadar tek başına kalan kil atölyesinin yanı sıra uygulama atölyeleri canlılık kazanmış metal, taş, ahşap gibi farklı malzemeler gündeme gelmiştir. 1955'te İlhan Koman'ın, 1959'da Şadi Çalık'ın Akademi görev almasıyla heykeldeki gelişim hızlanmıştır.

Türk sanatçıları, yeni benimsedikleri Soyut Sanat akımını halkın da benimsemesi için çok çaba sarf etmişlerdir. 1953 yılının başında **Adnan Çoker**'le **Lütfü Günay**'ın ortak açtıkları ve "*sergi öncesi*" diye adlandırdıkları ilk soyut sanat sergilerinden biri, resmin bir düşünce işi olduğunu vurgulayan yazılı açıklamalarını da kapsamıştır. Aynı yıl **Adnan Çoker** ve **Lütfü Günay**, geometrik soyut kolajlar yapmışlar, **Çoker** 1954'te kaligrafik özellikler gösteren soyut sanata yönelmiş, **Günay** ise, ekspresif soyut sanata yönelmiştir. **Günay** 1965 sonrası Alberto Burri'den etkilenerek bezleri tuvale geliştiren yapıtı boyayarak soyut sanatın bir adım ilerisine geçmiştir.

Türkiye’de baskı tekniklerini kullanacak sanatçıların yetişmesi, 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisinde Fransız ressam Leopold Levy’nin gravür ve litografi atölyelerini açmasıyla başlamıştır. 1950-60 yıllarında özgün baskı alanında sanatçılar, kişisel ifadelerini daha iyi yansıttıkları işler üretmişlerdir. 1970’li yıllarla beraber, yurtdışında eğitime gidenlerin dönmesiyle pek çok sanatçı özgün baskı tekniğine ilgi duymuş ve hem yurtiçi hem de yurtdışı sergilerine katılım gösterilmiştir.

Batı’da resim, baskı ve heykel sanatlarının modern gelişimiyle ilgili düşünceler izlenmiş olsa da, Türk sanatçıların soyut sanat araştırmalarını, düşünce yapısı farklı olan Türkiye’de modern Batı felsefesi üzerinde temellendirebilmeleri oldukça zor olmuştur. Yine aynı yıllarda **Zeki Faik İzer**’in soyut non- figüratif resimleri eğitici etkinlikleri yönünden didaktik bir değerlendirmeye ele alınmış ve Soyut Sanat tartışmalarının yoğunlaştığı 1954 yılında **Cemal Tollu** ve **Halil Dikmen** soyut resmin dekoratif sanatlardan tamamıyla ayrı olduğu konusunda ortak bir yazı yayınlamışlardır.

1950-60 arası, bazı sanatçıların resimlerinde, yer yer Batı izleri taşıyan gerçeküstücü bir tutum göze çarpmış, ve bu alanda işler üreten **Yüksel Arslan** da teknik yönden tuval ve yağlıboya kullanımını bir ölçüde aşarak kendine özgü malzeme ile çizgi ve boya uygulamalarını gerçekleştirmiştir.

Türkiye’de 1970’li yıllara kadar olan dönemlerde, ‘bağımsız’ bir sanattan ya da ‘özgün’ bir sanatçıdan bahsetmek oldukça uzak bir olgu olmuştur. Sanatçılar çoğunlukla devletin siyasal içerikli siparişlerine bağlı kalmış; ne galericiler, ne reklamcılar ne de herhangi bir uluslar arası kurumla iletişim kurulamamıştır. Eğitim aşamasında ise Batı’dan biçim alınmış fakat iş düşünceye gelince tıkanmış, toplumun alıştığı tarzda işler üretilmeye devam etmiş, yenilikler hep görmezden gelinir korkusuyla ertelenmiştir. Batı’da Kavramsal Sanat gibi sarsıcı akımlar irdelenirken, Türkiye’de geleneksel motiflerle bağdaştırılan soyut resim ve heykellerde, sol eğilimlere göndermeler yapan, anlatımcı figür resimleriyle sınırlı kalınmıştır. Bu dönemde, farklı platformlarda kendilerini görmek isteyen birçok sanatçı Batı’ya gitmeyi tercih etmiştir. 1970’lerin ardından sanatta çağdaşlaşma adımları birbiri ardına gelmiş ve Türk Sanatı yüzünü Batı’ya çevirmiştir.

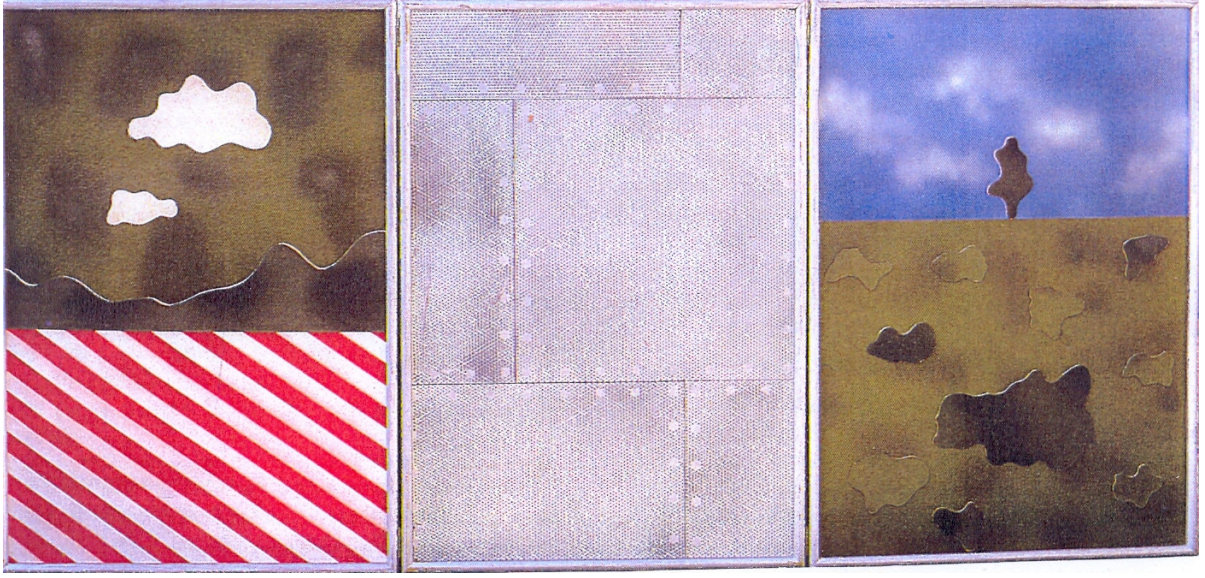
3.2 Türkiye’de Çağdaş Sanat ve Malzeme Kullanımı

Türkiye Batı teknolojisiyle paralel ilerlediği şu son dönemler içinde sanat alanları üzerinde biçim ve davranışları belirleyen yeni malzeme ve teknik olanakların eksikliğini fazlasıyla hissetmiştir. Buna karşı iletişim olanaklarının artması ile Batı’daki akım ve yenilenmeler, eskilerden daha büyük bir süratle izlenip uygulama alanına hızla geçirilmişlerdir.

Aykut Köksal’ın ‘Türkiye’de Çağdaş Sanat’ adlı metninde ele alındığı şekliyle; “Çağdaş sanat, bir yandan plastik sanatların geleneksel sanat nesnesi tanımını ortadan kaldırırken, malzeme, üslup, retorik gibi sorunları, sanat tarihinin rönesans’tan bu yana tanımladığı çerçevenin dışına götürmüş; bir yandan da sanat eğitiminde köklü değişimlerin zorunluluğunu dayatmıştır. Bu değişimin özünü sanatsal üretimin anlam bağlamı oluşturmuş ve sanat ürünü, Rönesans’la birlikte kaybettiği bağlamsal bütünlüğü yeniden kazanmanın peşine düşmüştür. Modernizm sonrasında merkez / periferi ayrımının ortadan kalkması bu oluşumu daha da güçlendirmiştir. Batı bağlamsal parçalanmayı yaşarken, Doğu’da bütünlük hep var olmuş, sanat özne /nesne kopukluğunu yaşamadan bağlamın zorunlu bir parçası olarak özgün yapısını sürdürmüştür”.(Cumhuriyet’in Renkleri Biçimleri)

Çağdaş sanattaki bağlam genişlemesinin sonuçlarından biri de, resim klasik sınırlarını terk etmiş ve içinde yer aldığı mekansal bağlamda doğrudan yapıta dahil olmuştur. Bu hem resim, heykel gibi öğelerin üretim bağlamını tanımlayan zorunlu gerçeklikler olmaktan çıkartmış, hem de mekansal bağlamın bütününe çalışmaya katan “yerleştirme”lerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. ‘Cumhuriyetin Son Çeyreğinde Sergiler’ adlı yazısında Jale Erzen’e göre; 1970’leri başı, tüm Batı’da, sanatın ön plana geçme yıllarıydı, sanat bir anlamda medya için iyi bir iletişim aracı haline gelirken, medya ya karşı olan sanatçılar daha da radikalleştiler. Bunun sonucunda sanat yerleşik merkezlerin dışına taşarak giderek marjinal bir hal almıştır. Türkiye’deki durum ise daha farklı gelişme göstermiş, sanatın içe kapanık dönemi 70’lerin ortalarında kırılmaya başlanmıştır. 1970’leri sonlarında ise Batı’ya açılmaya başlanan ekonominin ve endüstriyel üretimin de etkisiyle, sanat, çok geniş bir kesimi etkisi altına almaya başlamıştır.

Türkiye’nin çağdaş sanat serüveninde bir “**milat**” noktası arandığında, 1967 anlamlı bir başlangıç tarihi olmuştur.



Resim 3.2.1 – Altan Gürman, “Montaj 1”, 1967

1967’de **Altan Gürman** “Montajlar” dizisini gerçekleştirerek, Türk sanatına hazır nesnelere (ready-made) ilk sokan kişi olmuştur.

‘Dada’da Malzeme Kullanımı ve Ready-Made’ başlığı altında incelenen hazır nesne kavramı ve Marcel Duchamp’ın sanata getirileri ile Altan Gürman’ın hazır nesne’leri arasındaki fark elli yıldır. Bu anlamda Türk Sanatı malzeme kavramını henüz özümsemeye başlamıştır. Yine 1967’de, **Altan Gürman** ve **Fusun Onur** eğitimlerini tamamlayarak Türkiye’ye dönmüşler ve **Gürman** Güzel Sanatlar Akademisinde asistan olarak göreve başlamıştır. Geleneksel resim eğitiminin içinden gelen **Gürman**, gerçek nesnelere kullandığı “Montajlar” dizisiyle birlikte, Türk sanatında ilk defa kolaj, asamblaj tekniğini kullanan sanatçı olmuş, bununla da yetinmeyip farklı doku ve boyutlarda karton, deri, tel, vida vb. gibi malzemeleri sanatına sokarak Türk sanatının çağdaşlaşma yolunda büyük bir atılım yapmasını sağlamıştır. **Gürman** 1969’da, *basic design* eğitimi verecek olan Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü’nün kurulmasında da önemli rol oynamıştır. **Altan Gürman**’ın yüklendiği role koşut bir rolü, kurum dışında kalarak ve sözü, yapıtının sakin katılımına bırakarak **Fusun Onur** yüklenmiştir. 1970’de Taksim Sanat Galerisi’nde açtığı ilk sergisiyle, çağdaş sanatın malzeme bolluğunu sanatında kullanan ilk heykeltıraştır. **Onur**, kırılğan işleriyle, bir yandan

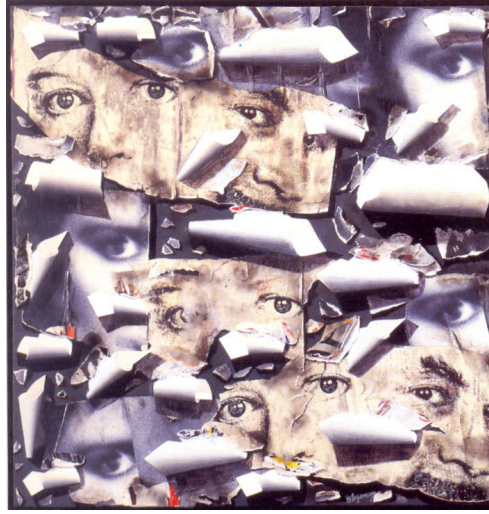
heykelin alışlagelmiş “maddi” gerçekliğinin karşısına dikilirken kalıcılık /geçicilik sorunsalını da Türk sanatına sokan ilkçağdaş sanatçı olmuştur.

Akademi'nin 1977'de düzenlediği 1. İstanbul Sanat Bayramı bünyesinde açılan ve “Yeni Eğilimler” adını taşıyan sergilerde, resim, heykel, özgün baskı gibi ayrımların varlığına karşın, kavramsal çalışmalar nicel değil ama nitel bir ağırlık taşımıştır. “Pentür” başlıklı işiyle **Şükrü Aysan**'ın çalışması, açık bir çatışmayı işaret etmesine karşın birincilik ödülü almıştır. Sanatçı kavramsal soyutlamanın, tuval ve obje düzenlemelerinin, özgün bir kitap çalışmasının kavramsal yönden sanat olgusuna dönüşürebileceği örnekler kadar geniş bir ilgi alanını temsil etmiştir. 1979'da düzenlenen 2. İstanbul Sanat Bayramı'nda resim, heykel gibi ayrımlar ortadan kalkmış ve “Yeni Eğilimler Sergisi” başlığıyla, tüm çalışmaların birlikte katıldığı ve ödüllendirildiği tek bir sergi düzenlenmiştir. Bir bienal düzeninde, iki yıllık aralarla 1987'ye dek süren Yeni Eğilimler Sergileri, bu süre içinde Türkiye'de çağdaş sanatın boy verdiği ana kanal olmuştur. **Gürman** ve **Onur**'u izleyen ilk kuşak çağdaş sanatçılar da adlarını ilk kez bu sergide duyurmuşlardır.

Aykut Köksal'ın ‘Türkiye’ de Çağdaş Sanat’ adlı metnine dönülecek olunursa; “1970’lerin yenilikçi rüzgarlarının, 1980’lerde yerini tutucu bir söyleme bırakmasının nedeni, sanat piyasasının gelişmesi olmuştur. Sanatsal patlama ortamında, medya- sanat ilişkileri değişmiş, medya sanata daha çok yer ayırmaya, sanatçılar da kendi işlerini daha özenli olarak kamuoyuna sunmaya başlamışlardır. Özellikle 1980 sonrasında, toplumsal yapıdaki değişimle birlikte, bir statü ögesi olarak sanat nesnesi talep eden yeni bir kesimin ortaya çıkması ve bu talebe yanıt vermek üzere galerilerin sayısının artması sanat piyasasını güçlendirmiştir”.

Duvar resmi adı verilen çalışmalarının yanı sıra, çağdaş buluş esprisine bir katkı niteliği taşıyan “Gölgeli Heykel” adlı çalışmasını Burhan Doğançay, ilk olarak New York'ta üretmiştir. Kent halkının bir resim kağıdı gibi kullandığı duvar yüzeyleri üzerine geniş bir gözlem ve araştırmaya girmiş, dünyanın bazı büyük kentlerindeki duvar yüzeylerinden çektiği fotoğrafları, içeriklerini yansıtmayı amaçlayan bir yorumla, bir katalog yayını haline getirmiştir. Sanatçının daha sonraları oluşturduğu ‘kapı’ temalı resimleri de bu sürecin başka

bir bakış açısı ile ele alındığı bir dönemdir. Bu konu ile ilgili detaylı inceleme “Kapı ve Resim” alt başlığı altında ele alınmıştır.

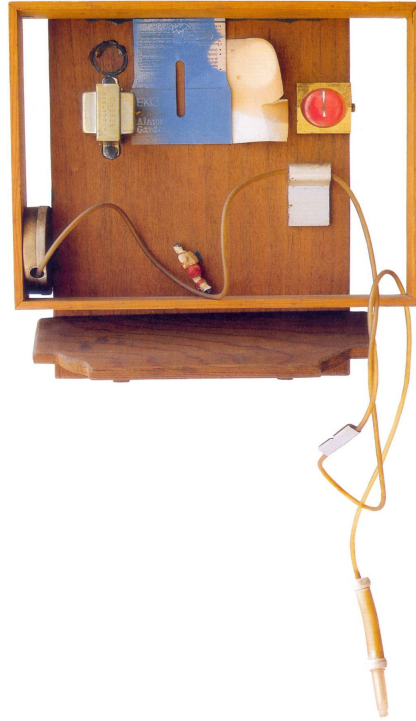


Resim 3.2.2 – Burhan Doğançay, “Augenblick”, 1988

1980’lerin başında gerçekleşen yeni sanat ortamı ve sergiler, bireysel çabaların ve büyük mücadelelerin ürünleri olmuştur. **Özdemir Altan**’ın çağdaş içerikler üstüne kurulmuş yapıtları, **Gülsün Karamustafa**’nın dikilmiş bezlerden oluşan işleri bunların başında gelmiştir. Canan Beykal ve Tomur Atagök, sıra dışı sergiler düzenleyen kişiler olarak enstalasyon ve KavramsalSanat türlerinin yaygınlaşmasında önemli rol oynamışlardır.

Beykal, Adnan Çoker’in atelyesinde öğrenim gördüğü sıralarda Minimalizm ile Ad Reinhardt’ın resimlerini tanımış ve sanata akılcı çözümsel ve bilişsel yaklaşıma duyduğu yakınlıkla resim geleneğinin geçerliğini sorgulamaya başlamıştır. Araştırmaya ve yazmaya yatkınlığı, idealizmi, Marksçılık’la Yapısalcılık’a duyduğu ilgi Beykal’ın tuval yüzeyindeki resmi reddederek ve sanat malzemesi olarak dile yönelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bilgi bir sanat aracına dönüşmüş ve sanatçı ilk sergisinde duvar kâğıdı üstüne tamponla yazdığı yazıları ses eşliğinde sunmuştur. Beykal 1980 ve 90’larda yalnızca sanatçı olarak değil, aynı zamanda sanatın asıl yapılma nedenlerini sorgulayan bir yazar olarak da etkinlik göstermiştir. 1987’de "4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisinde yer alan Ellams Duplicator Patent No. 230345, 1987 adlı çalışmasında Beykal, 1924 model bir İngiliz fotokopi makinesini bir hazır-nesne olarak kullanmıştır. Yaşamın kendisinin dolaylı

olduğuna inanan sanatçı, ilkel sanatın kendiliğindenliği ve hazır-nesnenin doğrudanlığı ile ilgilenmiştir. Sanat eleştirmenlerinin kimi olumsuz değerlendirmelerine aldırmadan hazır-nesneyi, toplumsal davranışın bir göstergesi olarak kullanmıştır. Sanatçı çevresindeki nesnelere, toplumsal bildirge olarak yararlanabileceği malzemeler biçiminde algılamış ve nesnenin varlık nedenini ortaya koyabilmek için, sözcüklerden, göstergelerden, şifrelerden, fotokopilerden, fotoğraflardan ve önemli ya da önemsiz şeylerden yararlanmıştır.



Resim 3.2.3 – Özdemir Altan, “Erken Uyarı Sistemi”, 1982

ABD’de öncü bir hareket niteliği taşıyan Yeni- ekspresyonizmi Türkiye’de tanıtmaya çalışan sanatçı **Bedri Baykam** olmuştur. 1980’ lerin başında en radikal etkiyi yapanlardan biri olan **Bedri Baykam**, yeni dışavurumculuk olarak tanımlanabilecek bir resim türü ile, güzelin karşısına çirkinini, düzene karşı kaosu ve rasgeleyi, edepsizi koyabilen, böylece ilk Dada’cılar gibi sanatın tutucu ahlak yönünü sorgulayan biri olmuştur. **Baykam**’ın sanat ortamındaki “çıtkırıldım” tavrı kıran resimleri, önemli bir politik boyut yaratmıştır. **Baykam**’ın önemli

katkılarından biride, anarşist tavrı ile sanatın nedenli politik ve icabında güçlü bir araç olabileceğini göstermesi olmuştur.



Resim 3.2.4 – Bedri Baykam, “Demokrasinin Kutusu”, 1987

1980’li yılların ikinci yarısı, çağdaş sanatta bugün’e ulaşan ana kanalların ortaya çıktığı yıllardır. Yeni Eğilimler sergilerinde ilk çalışmalarını gerçekleştiren bir grup genç sanatçıya yenilerinin de eklenmesiyle ortaya çıkan “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” başlıklı sergiler dizisi, ilk kez çağdaş sanatın ağırlık taşıdığı toplu sergiler olmuştur.1984’ten 1988’e kadar tekrarlanan bu sergiler 1989’dan itibaren ’10 Sanatçı 10 İş’ adı altında devam etmiştir. Buradaki sanatçılar Ayşe Erkmen, Füsun Onur, Serhat Kiraz, İsmail Saray, Osman Dinç ve Canan Beykal’dır.

Bu sergilerde **Ayşe Erkmen**’ in mekansal bağlamla girdiği hesaplaşmada direndiği ve yapıtını bugüne taşıyacak “oyun ve kurgu” izleğini geliştirdiği, **Füsun Onur**’ un yapıtının semiyotik öğelerini (tül, koltuk, vb.) oluşturmaya doğru gittiği ve geçiciliğinin altını çizdiği, Serhat Kiraz’ın ise yapıtlarında mistik bir bağlam oluşturduğu görülmüştür. 1979’da “Sürekli

Düzenleme” adlı işiyle Başarı Ödülü’nü alan **Ayşe Erkmen**, kesintisiz sürdürdüğü üretimiyle, çağdaş sanatın söz- dil kazanımlarını başarıyla işlerine aktarmış ve 1981’de sergi alanını işaretleyen “Yüztaş” adlı işiyle mekansal bağlamla ilişki içinde gelişecek olan yapıtının ilk ipuçlarını vermiştir.

1986’ da çağdaş sanat niteliği taşıyan ilk galeri olan Maçka Sanat Galerisi, **Sarkis’** in, “Çaylak Sokak” adlı yerleştirmesine ev sahipliği yapmıştır. Fransa’ da yaşadığı halde içinden geldiği coğrafyanın yitirilmemiş bağlamsal bütünlüğü ve özne-nesne ilişkisi **Sarkis’** in çok katmanlı yapıtının oluşumunda yapı kurucu taşlardan biridir. “Çaylak Sokak” tan bir yıl sonra yeniden Türkiye’ ye gelen **Sarkis**, 2. İstanbul Bienali kapsamındaki işini Hazine Binası’na yerleştirmiştir. Burada geleneksel yapılarda ve çevrelerde olabildiğine çağdaş yapıtlar sergilenmiştir. Bir malzeme olarak ‘kapı’nın sanattaki yeriyle alakalı ‘Kapı ve Kavram Sanatı-Enstalasyon’ başlığı altında incelenen bölümde, ‘Kapı’ temalı çalışması yer alan Daniel Buren, 1989’da, 2. İstanbul Sanat Bienalinde Süleymaniye Eمارeti’ndeki çalışması ile günümüze kadar gelmiş önemli sanatçılardandır.

Sanatsal etkinlikleri biçimsel değişiklikler gösteren **Balkan Naci İslimyeli**, son dönem işleriyle kavramsal nitelikli üç boyutlu çalışmalar ve enstalasyonlar üreterek insanı, doğayı sorgulamaktadır. Genellikle işlerinde kendi bedenini kullanmayı tercih etmiştir. Yine 80’li yıllarda “Yeni Eğilimler” ve “Günümüz Sanatçıları sergileri ile adını duyurmaya başlayan **Bubi**, alışılmış tuval resminin dışına çıkarak, boyanmış ve sıkıştırılmış bez parçaları gibi malzemelerle sanat yapmıştır.

1980’lerde gelişme gösteren sanat, 1990’lara gelindiğinde, neredeyse Batı’ya dönük sanata en yakın şekilde sanat üretimi yapılmaya başlanmıştır. Bir çok avangart Türk sanatçısı uluslararası platformda kendini göstermiş ve başarılı işlere imza atmıştır. Özellikle İstanbul’da 80’lerin sonunda gerçekleşen ve 90’lı yıllarda tam anlamıyla düzene giren uluslararası sanat bienallerinin başlangıcında Türk sanatçılarının çoğu halen geleneksel tavırlar sergilerken, 90’ların sonuna gelindiğinde, bir çok sanatçının video, performans, enstalasyon gibi sanatlarda Batı’yı aratmayacak nitelikte işler ürettikleri görülmüştür.

İrfan Önürmen, iki boyutlu bir düzleme, sınırsız bir olasılık ve çok katmanlılık kazandıran kolaj mantığını, görüntüyü başkalaştırıp/yabancılaştırma adına değil, bölünmüş gerçekliği tekrar bir araya getirme inadı ve inancıyla kullanmıştır. Resimlerinde her türlü gündelik yaşamdan alınan malzemeleri kullanmış özellikle son dönem işleri olan “*Pentül*” serisinde resimlerinin belli bölgelerine kat kat tül tutturmuştur.

Türkiye’de asıl anlamıyla soyut, non-figüratif resim ve obje üretimi çerçevesinde taşist ya da tekstural sonuçlara ulaşılmış, air- brush kullanılarak hiperrealist eğilimlere yönelmiş, akrilik tarzı boya kullanımıyla, mekanik araç parçalarının kompoze edildiği çekici parlıtlar taşıyan bir tür geliştirilmiş, kavramsal sanata bağlı olarak her türlü malzeme ve düşüncenin sanat objesi olarak düzenlendiği çalışmalarla, çözülme sürecine katılmıştır.

Türk Sanatında malzemenin kullanımı artık her alanda kendini göstermiş, 2000’li yıllarda adı sıkça duyulan Pınar Yolaçan farklı malzeme seçimiyle günümüz sanatındaki yerini almıştır.

‘Cumhuriyet’in Renkleri, Biçimleri’ adlı kitabın editörlüğünü yapan Ayla Ödekan’a göre; “90’lı yıllarda iletişim olanaklarının hızlanmasıyla, sanat ortamı da uluslar arası ilişkilerde hareketlenmiştir. Bienaller, sergilerle,güncel sanat hareketleri ülkede de izlenmiş, sanatçı dış ülkelere rahatlıkla gitmiş ve uluslar arası platformda başarılar elde etmiştir. Sanat-yapıt-izleyici ilişkisi yeniden tanımlanmıştır. Cumhuriyet’in ilk yıllarında devlet desteği ile hız kazanan sanat ortamı, günümüzdeki üretken durumuna ulaşmıştır...”

3.2.1 Altan Gürman, Özdemir Altan, Burhan Doğançay ve Bubi’nin Çalışmalarında Malzeme Kullanımı

Türk resim sanatında “malzeme” kullanımı 1967 yılında ilk olarak **Altan Gürman**’la gündeme gelmiştir. Batı’da 1907 den itibaren gelişme gösteren Kübizm akımı ve paralelinde Sentetik Kübizm’le gelen “Kolaj” tekniğinin Türkiye’de kendini görünür kılması ve Türk sanatçıların etkilemesiyle beraber Türk resminin vizyonu çağdaş sanata adım atma yolunda ilerlemiştir.Batı’da Dada etkisinde ortaya çıkan hazır nesne kavramı Türkiye’de Altan Gürman önderliğinde gelişme göstermiştir. Çağdaş Türk Sanatı’nda farklı malzemelerin, tekniklerin ve yöntemlerin kullanıldığı bir döneme girilmiştir.Bu dönemlerin ilk adımlarını

atan **Altan Gürman**'ın ardından tüm bu farklı malzeme ve kolaj tekniğini sanatlarında yoğunlukla kullanan **Özdemir Altan, Burhan Doğançay, Bubi**, vb. gibi sanatçıların, yaşamdan alınmış nesnelere ve malzemelere esinlenerek ürettikleri sanat yapıtlarını görmekteyiz.

3.2.1.1 Altan Gürman

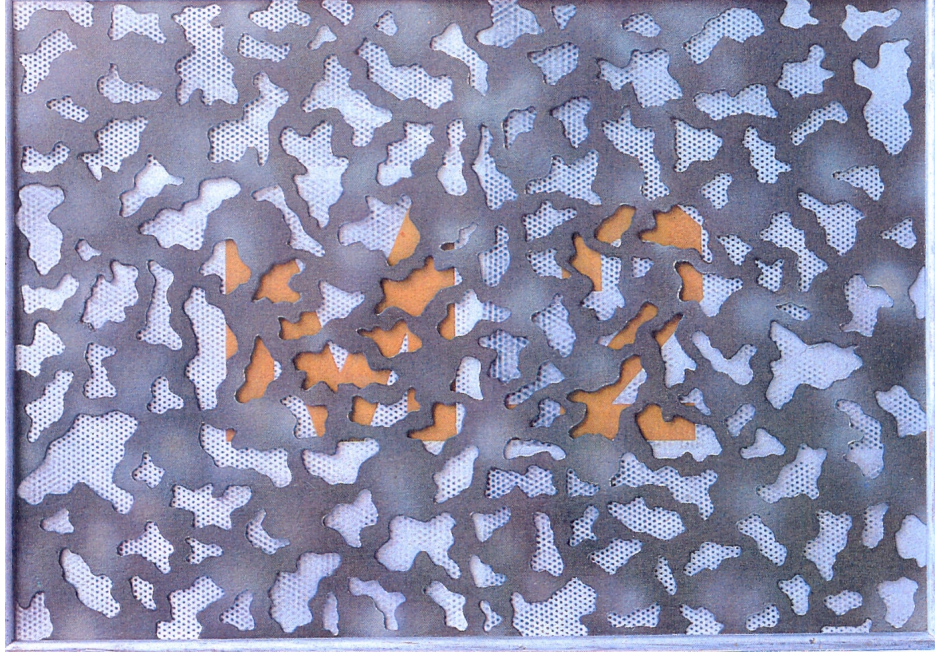
Gürman, Türk resminde nesneyi yüzey üzerinde bir öge olarak ele alıp sanatsal düzlemde anlatım aracı konumuna getirmiş ve montajlarına kadar uzanan yolda geleneksel yöntemlerin dışına çıkarak, yolun başlangıç evresine basılı sözcükleri ve kolajları yerleştirmiştir. Kolajı, dekupajı denemeye yönelmiş ve sonunda gerçek nesnenin kullanımının tehlikeli ama bir o kadar da cazip alanına girmesine izin vermiştir. 1912'ler de kolaj denemelerine başlamadan önce Kübistlerin çalışmalarında rastlandığı gibi kolaja uzanan yolun açılışı bu basılı sözcük ve hecelerin eşliğinde gerçekleşmiştir. Basılı sözcükler giderek yerini kağıt parçalarına, gerçek nesnelere bırakmış ve montajlara uzanan yolun başlangıç noktası olan bu basılı sözcüklerin, rastlantıdan uzak, bilinçli olarak yapıldığını göstermiştir. Pop sanatından özellikle de Avrupa Yeni Gerçekçilerinden etkilenmiş fakat sanatı Dadaizm akımına dayanan bir yöntemle, düşüncesini farklı araç ve tekniklerde ortaya koymuştur. 1960'ların kavramsal sanatıyla paralellik gösteren kolaj, dekupaj kullandığı çalışmalarında, daha çok dikenli teller, tahta barikatlar gibi askerlikle ilgili nesnelere aracılığıyla otorite kavramına gönderme yaparak, nesneyi hem gerçek hem de simgesel anlamlarıyla kullanmıştır. Bu gibi göndermeler ilk olarak Dada'da kendini göstermiştir.

1912' de Kübizm akımıyla doğan kolaj, yüzyılımızın sanat tarihinde bir sürecin köşe taşı olmuş ve **Gürman**'ın sanatında önemli bir yer tutmuştur. Yeni boşluk sorunlarına parmak basarken yanılısma perspektifini terk ettiği gibi, geleneksel resim gereçlerini de terk etmiştir. Fırçanın yerini püskürtme aleti, boyamanın yerini kesme almış, derinlik ve yanılısma izlenimi için dekupaj tekniğini kullanmıştır. Dekupajların sonunda köşelerin yumuşatılarak yuvarlaklaştırıldığı üçboyutlu formlara erişmiş, nesnelere, telleri, çivileri, tahtaları bir araya getirip, kombine ederek kurgulamıştır. Malzeme kullanımında giderek daha cüretkar davranmış ve kendi dönemindeki bir çok sanatçıyı da etkilemiştir.



Resim 3.2.1.1.1 Altan Gürman, “Montaj 5”, 1967

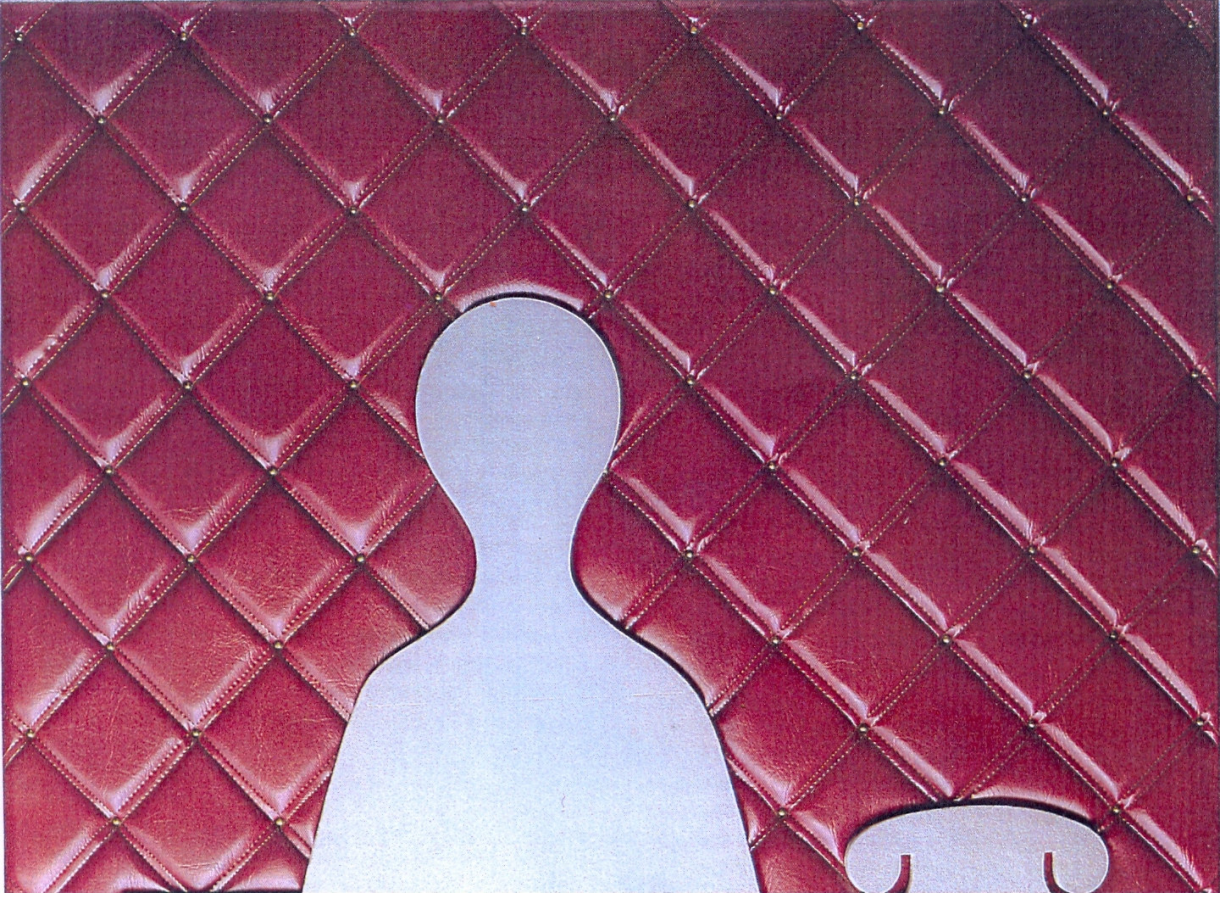
Paris’te, Almanya’nın İkinci Dünya Savaşı sırasında toplama kamplarında ki zulümlerini belgeleyen bir büyük sergi izlemiş ve belleğinde önemli bir yer tutmuş olan bu olay Gürman’ın, savaşın sonuçlarından çok savaşın nesnelere ile ilgilenmesine, insanlığa aykırı bulduğu bu düşüncenin nesnelere ele alarak “yabancılaştırma” etmenini yakalamasına ve bireyin, sanatın, tarihin, insanlığın, düşüncenin hızlı değişimleri karşısında değişebilme gerçeğini önemsemesine ve sanatsal yönünü değiştirmesine sebep olmuştur. Dünya görüşü ile aynı paralellikte olan yeni bir sanatsal dil oluşturmuş, çağdaş ve evrensel sanat içerisinde yer almanın gereğine, yeninin eski ile uzlaşması ile değil yıkılması ile olabileceğine inanmış. Gürman’ın tüm işlerinde, ister üç boyutlular olsun ister rölyefleri olsun kolaj, dekopaj, montaj sözcükleri karşılığını bulmuştur.



Resim 3.2.1.1.2 – Altan Gürman, “Montaj 2”, 1967

Çalışmanın ilk bölümünde ‘Batı Sanatında Malzemenin Tuvale Eklenişi- Kolaj’ adlı alt başlıkta Schwitters’in ilk kolajlarının daha sonra oluşturduğu Merz yapıtlarıyla olan bağlantısı incelenmiş, Canan Beykal’ın Altan Gürman’ı anlattığı katalog yazısında Schwitters’le bağını şu şekilde açıklamıştır. “Schwitters; *“Sorun salt materyal olmadığına göre, yaptımın gereksinim duyduğu, sevdiğim her hangi bir materyali alıyorum. Çünkü değişik materyalleri birbirlerine karşı dengeliyorum. Yağlı boya ressamlarına oranla benim bir üstünlüğüm var. Renge karşı renk, çizgiye karşı çizgi, biçime karşı biçimi geliştirmek yanında materyale karşı materyali de geliştirmekteyim ben, tahtaya karşı çuval gibi...”*(Beykal Canan, *Derimod Kültür Merkezi Yay.1991*) Schwitters’in bu sözlerinde yansıyan davranış biçimine Gürman’ın yapıtlarında da rastlanır. Tele karşı tahta, yüzeye karşı basılı sözcükler gibi karşıtlıkların dengesi çalışmalarında görülmüştür.

1963-1965 yıllarında ki “*istatistik*” lerinde, insanın temel gıdasını oluşturan besinleri ve gündelik yaşama ait patates, şekerpancarı, mısır, lastik, kömür, lahana, ip, kalem ve musluk gibi nesnelere ele almış ve işlemiştir.



Resim 3.2.1.1.3 – Altan Gürman, “Kapitone”, 1967

Gürman’ın yapıtları arasında “Montajlar” bir dönüm noktası niteliğinde olup tüm dönemleri arasında etki gücü en yoğun ve en şok edici yapıtları oluşturmuştur. “Montajlar” dizisi sadece Gürman’ın değil Türkiye’de çağın değişen estetik sorunlarını da içlerinde barındırmışlardır. Bu seride, nesnelere sadece dış görünüşleriyle değil, içsel özellikleriyle de, nesnenin kendisinin özünde ilettiği anlamla eş bir işlevde kullanılmışlardır. Montajlarının özellikle son üçünü gerçek nesnelere; dikenli teller, tahta barikatlar, takoz çiviler ve tahta çerçeveler ile kurmayı denemiş ve bu tür hazır yapım elemanlarıyla bir bildiri de sunmuştur.

Gürman’ın açtığı bu yolda bir çok sanatçı gibi, Özdemir Altan’da eleman zenginliğinin sanatına getireceği renkliliği, canlılığı bildiğinden aynı yolda ilerlemiş ve bir çok farklı çalışmaları bünyesinde barındıran dönemlerinde, malzeme- kolaj- asamblaj kavramlarına her zaman yer vermiştir.

3.2.1.2 Özdemir Altan

“Bana dev bir uhu verin dünyadaki önüme gelen her şeyi birbirine yapıştırayım”.

Özdemir Altan

Özdemir Altan, sanat yaşamı boyunca, teknolojinin ve sanata etkisi üzerinde çalışmalara yönelmiş bir ressam olarak, dikkati çekmiştir. Altan, hocası Zeki Faik İzer’den esinlenerek birleştirdiği büyük boyutlu halılarda soyut ile somut çizgi arasında ulaştığı renk ve doku anlatımını sergilemiş, daha sonraki yapıtlarında birbirlerine yabancı olan malzemelerin uyum ve uyumsuzluklarını aktarmıştır. 1984 -88 arasında yapmış olduğu eserler, en çağdaş değerleri yakalamak gereğinin güdümünde ortaya çıkan yapıtları, kolaj tekniği ile biçimlenen öznel yorumlardır. Eserlerindeki kolaj malzemesi, mimari çalışmaların artıklarıdır ve işlevlerini tamamladıkları için bir kenara itilmiş projeler, kırılıp dökülen maket artıkları hatta öğrenci eskizleri bu imgelemi canlandırmak amacıyla bir araya getirilmiştir.



Resim 3.2.1.2.1– Özdemir Altan, “Bir Yandan da Sanskritçe’yi İhmal Etmemeliyiz”, 1985

Özdemir Altan’ın bu evreyle ilgili kendi görüşleri şöyledir: *“Bir önceki resimlerim üretilirken kullanılmış maskeleye şablonları, fotoğraflar, şemalar kısa bir sürede kağıtlar üzerine önlü arkalı dizildiler. Terminoloji sözünü ilk kez bu evrimi oluştururken kullandım. Espası oluşturan teknik, düşünce ve strüktür farkını arttırmak için sözlük bolluğuna yöneldim. O gün yapacağım üç boyutlulara kimin nereden gelip gireceği belli değildi. Artık her şey sanattı. Öğrencilerimin bende gizli olarak hazırladığı parçaları birleştirerek resim yapma noktasına kadar geldim”.* (Özdemir Altan Kitabı)



Resim 3.2.1.2.2- Özdemir Altan, “Çok kişiyle pano çalışması 5”, 1988

Karışık gereçlerin kullanımıyla meydana gelen çoğu yapıtta, birbirleriyle ilgisi ya da ilişkisi olmayan formlar, renkler dikkati çekmektedir. Üzerinde yazısal değerlerin bulunduğu sayfaların kompozisyonlar içine girmesi, plastik kimi malzemeler, işaret anlamı çıkarılacak öğeler, grafik özellikli vurgular, hatta ismi belli olan hazır malzemeler (ready-made) kullanmıştır. Altan bu dönemdeki yapıtlarını gerçekleştirirken olabildiğince birbirine yabancı ve yine olabildiğince estetize olmamış gereçler aramıştır. Altan'ın, birden fazla akımı içinde barındırdığı çalışmalarında, Pop Sanatının canlılığı, Yoksul Sanattaki malzemelerin estetize olmamışlığı, ve sanatçının bazı çalışmalarını bir çok kişiyle toplu halde uygulaması Performans Sanatının izlerini taşımıştır. Üç boyutlu malzemeler küçük boyutlarda, önce kolaj resimler arasında kullanılırken, birdenbire, tek başına üç boyutlu çalışmalara dönüşerek de yapılmıştır.

Altan 1984'teki ortak kolaj çalışmalarında, rutin olan her şeye karşı durduğundan, başka kimselerin ürünü olan materyallerin, yapıtlarında dinamik yapı taşları olmalarına izin vermiştir. 1970 ve 1980'li yıllara ait bütün kolaj çıkışlı ara dönem çalışmaları, kesinlikle çok kişiyle yaptığı pano çalışmalarının temelini oluşturmuştur. Altan'ın çalışmalarını ürettiği döneme denk gelen dönemde New York'ta yaşayan ve duvar resimlerine ilgi duyan Burhan Doğançay da bir süre sonra malzeme kullanımına yönelmiş ve bu çalışmanın da konusu olan 'Kapı' imgesiyle ilgili uzun yıllar üretmiştir.

3.2.1.3 Burhan Doğançay

Doğançay'ın sanatı öncelikli olarak duvar sanatı olmuş, günün ilk ışıklarından gün batımına dek her türlü ışık altından gördüğü afişler, çizimler ve yazılar sanatçının yaratıcı gücünü harekete geçirmiştir. Daha sonraları da bu ışık –gölge oyunlarını metal heykellere dönüştürmeyi bilmiştir. Duvar resimleri üzerinde yoğunlaşan araştırmalarını resimlere aktaran sanatçı, çeşitli ülkelerin ve farklı mekanların duvarlarından çektiği fotoğraflar ve slaytlar hem resimlerine hem de sergilerine kaynak olmuştur.



Resim 3.2.1.3.1 – Burhan Doğançay, “Walkout”, 1991

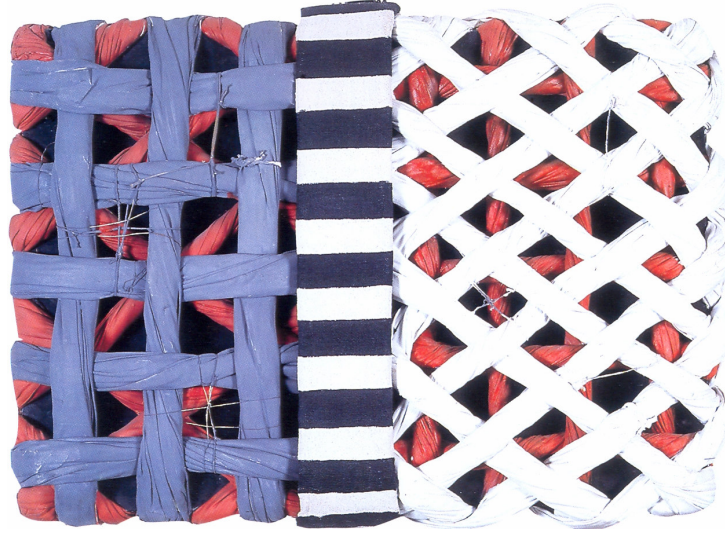
Doğançay'ın, düz bir zemin üzerinden patlayarak mekana dağılan renk kuşaklarının resimsel anlatımı, saf olan fonun rengi ile kıvrılıp bükülerek iç içe girip çıkan kuşakların canlı renk seçimleri resmin izlenirliğini arttırmıştır. Fon üzerine düşen gölgelerin boyutları ile yaratılan derinlik etkisi kabartma görünümüne ulaşmayı sağlamayı amaçlamıştır. Bu etkiyi yakalayabilmek için Doğançay gerçek maketler yaparak gölgeleri incelemiştir. Seçilen renkli fon kağıtları üstünde kendi beğenisi, isteği ve güdümüyle, yırtarak ışık ve gölge düzenine uygun maketler hazırlamış ve bunların üzerinden resimlerini yapmıştır. Bu resimler 1975 yılından sonra yaptığı maketlerin somut görünümleri karşısında, ürettiği soyut çalışmalarının devamı olmuştur.

Sanatçının tuval üzerinde birbiri içine geçen ve birbiri üzerine binen kolajları, yüzyıllık bir sanat tarihinden kaynaklansa da, paylaşılan bir güncelliğin ipuçlarını taşımış, izleyicinin her parçayı soyarak, yırtarak resmin derinliklerine inmesini sağlamıştır. “*Augenblick*” (1988) adlı eseri bir kolaj olmanın ötesinde bir ustalık işi olmuş, sanatçı, yapıtlarındaki afiş kağıtları gelişigüzel değil özenle kopartmış fakat asla makas kullanmayarak derinlik ve kişilik vermiştir. Doğançay, kimi resimlerinde etkiyi pekiştirmek için kolaj ve fümaj tekniğini bir arada kullanmış, kağıt ve afişler dışında oldukça farklı malzemeleri de bir araya getirerek kullanmıştır. İpler, eski kırık tabelalar, kapı tokmakları, teller, kilitler, boyanmış tahtalar vb gibi tüm malzemeler sanatçının vermek istediği mesajın hazır nesnelere olmuştur.

Doğançay kapı temalı resimlerini de bu dönemin sonunda gerçekleştirmiş, kapıyı plastik bir malzeme olarak sanatında kullanmıştır. Burhan Doğançay'ın tuvali, modern düşüncenin özeti niteliğinde birleştirilmiş imgelerle dolup taşmaktadır. Sanatçının 1988'de ilk olmayan fakat en önemli kolaj çalışmasıyla (*Augenblick*), Bubi'nin 1985'te yaptığı kolajı, çağın sanatçılarının bu tekniği deneyimleme isteklerine bağlanmıştır.

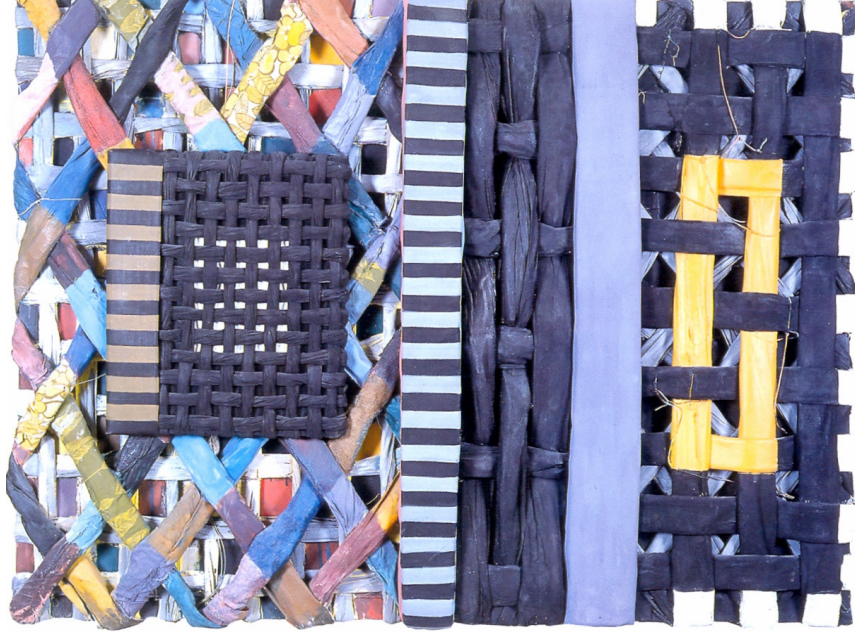
3.2.1.4 Bubi

Bubi, başlangıçta oldukça sınırlı malzemeyle; renkli ve desenli kağıtlarla yapılmış, küçük ve orta boyda kolajlarla başladığı, gizliden gizliye arte-povare-yoksul sanata göz kırpan, hatta kavramsal sanata yaklaşan bu çalışmalarında, dikiş ögesi, diğer öğelerden yalnızca biri olmuştur. 1985 tarihli kolajını, el altında bulunan desenli düz kağıtlardan yapmış, parçalar, yapıştırma yerine ince iplikli dikişlerle tutturmuştur birbirlerine. Sanatçının düzenleme dışında katkısı da bu dikişler ve fazladan birkaç düğme olmuştur. 1980’de başladığı kafeslerine önceleri sadece boya ile başlamış, ardından dikine, enine bazen de diyagonal haliyle rölyefleştirmek için boyanın içine çeşitli malzemeler katmıştır.



Resim 3.2.1.4.1– Bubi, “isimsiz”, 1990

Çağdaş Türk sanatının önemli çözümlerinden biri olan kafesler, sanatın tükendiği varsayılan bir sınırdaki, umulmadık bir özgünlüğü sahiplenmiştir. Sanatçının işleri kimi zaman, mezar taşlarını, kimi zaman haç ya da beden imgesini anımsatan heykeller biçiminde kendini göstermiştir.. Sanatçı atölyesinin önüne bırakılan artık bezleri toplayarak, bezler hakkında şöyle der; *“Ben hiçbir işimde ön taslak veya bir plan yapmadığımdan ansızın karşıma çıkan bu bez parçaları beni farklı yerlere çıkartıyor. Kısaca artık kendimi yeniye bilinmedik tesadüflere bırakmayı öğrendim”* .



Resim 3.2.1.4.2– Bubi, “isimsiz”, 1997

Sanatçı, kullandığı malzeme olan bez şeritlerinin içine kağıtlar sokarak onları bir tür sertleştiriciyle birbirlerine bağlamış, son zamanlarda ise, paslanmış demirler, fabrika artıkları, pislik, çamur kullanarak ansızın bir gümüş veya altın varağı kullanmıştır. İp, halat, boru, tel, dal parçacığından tahtaya kısaca eline ne geçerse kullanmak özellikle de artıksa daha çok kullanmayı tercih ettiği atılmış, pislenmiş, paslanmış gibi nesnelere geldikleri ortamın dışında da yeniden şekillenmesini istemiştir. Bubi'nin çalışmalarındaki farklı malzeme kullanımı diğer üç sanatçıda da olduğu gibi çok yönlü ve salt malzemeye dayalı biçimiyle gelişim göstermiştir.

Günümüzde malzeme kavramı, Kübizm'le başlayan kolajdan öte bir boyuta geçerek, sanatçının hayal gücünün, yeniyi deneme arzusunun ne denli büyük olduğunu göstermiştir. Bu kadar uç boyutlardaki malzeme kavramını, ilk ortaya atan Picasso ve Braque dahi öngörmemişlerdir. Sanatın üst kesimi ilgilendiren seçkin ve ulaşılmaz biçiminden çıkıp, halka inmesi, estetik değer taşımayan her türlü hazır nesnenin sanatla iç içe olması inancı yerleşmiştir. Bu bağlamda gerçekleştirilen çalışmalar, gerek sanatçının kağıda, tuvale duvara, kapıya, pencereye yaptığı, gerekse bu imgeleri malzeme olarak sanatında kullanma biçimi olmuştur. Sanat günümüzde iç mekanlara sığamaz olmuş hatta kimi sanatçılar tarafından

mekanlara ait kapılar, pencereler, tokmaklar sökülerek kavramsal işlere malzeme olmuşlardır.

Çalışmanın bir sonraki bölümü olan ‘Sanatta Bir Malzeme Olarak Kapı ve Kapı İmgesi’ başlığı altında incelenen birçok sanatçının, özellikle de Burhan Doğançay’ın kapı imgesini kullanım biçimi üzerinde detaylı olarak durulmuş ve kapı imgesinin kullanıldığı bir çok kavramsal nitelikli işler de fotoğraflarla örneklendirilmiştir. ‘Kapı’ nın malzeme olarak işleniş biçimine geçilmeden, ‘kapı’ temasının, tarihsel gelişimine ve medeniyetlerdeki yerine değinilmiş, eski dönemlerden günümüze geliş evreleri incelenmiştir.

Kapının gizemine kendini kaptırmış olan, kapılarla konuştuğu her fotoğraf karesinde belli olan Şakir Eczacıbaşı’nın *Kapılar, Pencereler* adlı kitabı’nda sanat tarihçisi Gürol Sözen’in metninde; kapıların sadece ev, han, kent kapısı olmadığını, tarihten günümüze kadar insanın yaşamında önemli yeri olduğu, gündelik hayatlarda hep elin altında olan, bu sebeple de sanata malzeme olmuş kapının değeri üzerinde durmuştur.

Kapı, bir gizemdir. Belki de kaçış ya da sığınağın örtüsü. Adıyla sanıyla, hane halkının girdiği yer. Hane halkının bir ömür boyu sevinçlerini, hüznlerini paylaştığı kapalı kutunun doğayla, yeryüzü toprağı ile bağlantısıdır kapı.

Kapınız aralık mı bulutlara, yağmura, ışığa ve insanoğluna?

Kilidi üstünüze siz mi vuruyorsunuz geceleri?

Kuşkularınız ve korkularınız için ikide bir kalkıp yokluyor musunuz yoksa kapınızı?

Kapınızın ahşap, metal, tek ya da çift kilitli, üstelik zincirle bağlı olmasının iç rahatlığı adına güvencenizi pekiştirdiğine mi inanırsınız?

Kapılar hem özgürlüğümüz hem tutsaklığımız.

Kapılarımızı, pencerelerimiz gibi açık bırakabilir miyiz? En iyisi masallara açılan kapılar.

En iyisi kapınızı kapalı tutun, anahtarı da cebinizde olsun. Dilediğinize açar, dilediğinize kapatırsınız.

Kapılar bir gizem, evlerin içerisi de...

(Eczacıbaşı Şakir, Kapılar Pencereler)

4. SANATSAL BİR MALZEME OLARAK ‘KAPI’ VE KAPI İMGESİ

Kapı, kullanıldığı ilk dönemlerden itibaren işlevsel olarak bağlı bulunduğu yapının en göze çapan detayı olmuştur. Öyle ki; yapılar, kapıların konumlanması üzerine inşa edilmişlerdir. Tarih boyunca, kapılar, gerek fonksiyonel gerekse sembolik olarak varlıklarını kanıtlamış, medeniyetlerde, kültürlerin gelişim evrelerinde, gerek savaşlara –barışlara gerekse fetihlere-istilalara tanık olmuşlardır. Tarihteki, medeniyetlerdeki kapılara, kimi zaman bir fotoğrafta kimi zaman da bir sanat eseri olarak heykelde veya resimde rastlanmıştır. Sanatsal bir malzeme olarak ‘kapı’ her dönem kendi üslubu içinde incelenmiş ve eserler vermiştir.

Mimaride incelenen, oluşturulan sanatsal kapılar gibi resim ve heykel’de kapı teması fazlasıyla işlenmiştir. Bu tezin konusu olan ‘malzeme olarak kapı’ imgesi alt başlıklarda ele alınmış ve fotoğraflarla da örneklendirilmiştir. Sanatsal bir malzeme olarak kapıların işlenmesi, sanat tarihinde çok büyük yerleri olan Ghiberti ve Rodin’i de etkisi altına almıştır. Bu sanatçılar o dönemin önemli yazınlarından esinlenerek , ‘Cennet Kapıları’ ve ‘Cehennem Kapısı’ adlı mekanların kapılarını, yapımları neredeyse yarım asır sürmüş olduğu halde oluşturmuşlardır. Bu anlamda Enis Batur’un yazısı hem bu iki kapıya hemde genel olarak kapıların insan hayatındaki yeri üzerine yazılmış referans niteliği taşıyan bir metin olmuştur.

İKİ KAPIDAN ÜÇÜNCÜSÜ

“Sözlükler kapıyapıcı kelimesine yer açmamışlar; ‘kapı’ dediğimizde kapıcı, bekçi, nöbetçi, geliyor aklımıza, sonra açılıyoruz kapıkuluna, kapılı ya da kapısız, Bab’a –Babil’e ötesine..Kapı yapmak, soylu oysa anonim iş, çoklukla. Kent kapılarında, sur kale saray kapılarında, tapınaklarda evlerde, görkemli ya da sade, imzaya rastlanmıyor. Bir yerde, yeryüzü kapılarının tümünün kaydı, vesikalık fotoğrafı olmalıydı, bir kaç milyar sayfalık bir katalog, o kötülüklerden her şeyi öğrenebilmeliydik-olmamış, yapılmamış. Büyük Kapı Kitabı’na bir yerde birileri girişmiş olabilir gene de, her kapı bana kalırsa bir metindir, okunası bir metin..

Kimse, kaç kapıdan geçtiğini, kaçını açıp kapattığını, kaçına dikkatlice baktığını anımsama yetisine sahip değildir. İnsan, kapıları genellikle es geçtiğini üzerlerinde kafa yormaya başladığı an kavrar...

Floransa'da gidip Lorenzo Ghiberti'nin elinden çıkma bronz kapının önünde durduğumda, konuşkan kapı bir an bana aralandı sandım. Aylarca, onun ağzından dile gelmeye, onun sözdizimiyle giyinmeye ve monologunu kurmaya çalıştım, olmadı, metni belirsiz zamanları bekleme salonuna aldım...

Ghiberti'nin kapısı çoğuldur aslından: 'Cennetin Kapıları' on petekten oluşur, tıpkı Dante'nin Commedia'da Cennet'in onuncu katına doğru arşa tırmanışındaki gibi. Çeyrek yüzyıl sürmüştür bu kapının yapımı; öncesinde, Ghiberti'nin bütün vaktini Vaftizhane'nin kapılarına harcadığı düşünülürse, yaşamını bir kapıyapıcı olarak geçirdiği anlaşılacaktır.

Eski Ahit'ten sahneler yer alır 'Cennetin Kapıları'nda. Peteklerin her birinde, kabartma tekniği bronz öylesine belirgin bir derinlik kazandırmıştır ki, gerçekten de her birinden içeri girilebileceği sanısına kapılabilir kapının karşısında duranlar. Oysa açılmaz kapı: Kimsenin kilidini anahtarını görmediğini biliyoruz...Rodin'in üzerinde en uzun süre (1880-1917) çalıştığı, bitiremediği yapıtıdır 'Cehennem Kapısı'...

Ömrünün yabana atlamayacak bir bölümünü iki kapının arkasındakileri düşünerek, kah serin düş kah kor kabus uykularını delerek geçirdim. Eşik, eşikler hiç aklına gelmedi. Şimdi anlıyorsun, anlayacaksın: Karar burada, eşiklerden birinde, bu kapının ya da şu kapının önünde, karşısında verilecek.

Yaşarken, kararı Öteki'nin alacağına öylesine sarsılmaz bir inançla bağlanmışsın ki, ölmene bir adım kala, son adımını kendin yönlendireceğini öğrenmen, kulba doğru elini, eşikten ötesine ayağını senin uzatacağını kavraman, arafta titremene yol açıyor.

Geri dönmek istiyorsun, dönemezsin. İki kapının karşısında, umarsız kalakalmış, oyalanmak istiyorsun, vaktin az. Ne olacaksa burada, şimdi olacak.

Kapılara bakmalısın.

İki kapıdan birini seçeceksin..Senin çıkışın bu kapıda, şu kapıda, oysa aklın üçüncü bir kapıya çeviriyor gözlerini, göremiyorsun: O kapıyı, yapabilseydin, yaşarken kendin yapacaktın”. (Batur Enis, Aries 2003, sf.54..58)



Resim 4.1- Ghiberti, “Cennetin Kapıları”



Resim 4.2- Rodin, “Cehennem Kapısı”

4.1 ‘Kapı’nın Tarihsel Gelişimi ve Kapı Temasını İnceleyen Disiplinler

Bu bölümde ‘kapı’ temasının tarihteki yeri, günümüze kadar geliş biçimleri, eski medeniyelerdeki kullanım amaçları irdelenmiş, o dönemlerde yaşamın yapı taşlarından biri olarak görüldüğü üzerine araştırılmış ve incelenmiştir. Kapının eski medeniyetlerdeli yerine dair Önder Kızılkaya tarafından ele alınan bu metin; konuya bir giriş niteliğindedir.

“Sadece evlerin değil kentlerin de kapıları varmış eskiden. Kentler surların içindeymiş. Kentin giriş ve çıkışı kapılardan yapılmış. Kapının ardı “uygar”, önyüye “barbar”! Kente girişler buralarda denetlenir; deliler, dilenciler, cüzamlılar içeri sokulmazmış. Şehrin ürettiği ‘olumsuzluk’lar da kapı dışarı edilmiş. Kapı önlerinde birikenler ve kapı dışarı edilenler öyle çoğalmış ki, gün gelmiş sur dışında mahalleler kurulmuş. ‘Burgus’ (burç) adı verilen bu mahallelerde oturanlaraysa “burjuva” adı verilmiş. Burjuvalar sur dışında kurdukları hayatla sur içini de fethetmiş ve surlardaki bütün kapıları kaldırmış”. (Kızılkaya Önder, Skylife 2005)

Eski medeniyetlerden olan Frig Bölgesi'nde yer alan Amorium, Romalıların Anadolu'ya geldikleri ilk yıllarda Roma'nın doğu sınırındaki önemli kentlerden bir olmuş, Orta Anadolu platosunda, doğu ile batı arasında bir bağlantı noktası olmuştur. Kùltürlerin birbirleriyle iletişim ve etkileşime geçtikleri bir köprü vazifesi de görmüştür. Bir Frigya fenomeni olan Frig kapı betimli mezar taşlarını konu alan çeşitli çalışmalar bulunmuş, bunların bir kısmında, Amorium kapı betimli mezar taşı örnekleri yer almıştır. Amorium kenti mezartaşlarının tamamı antik şehir içinde orijinal konumlarından farklı yerlerde ele geçmiş, bir bölümü antik dönemde ikinci kez kullanıldıkları biçimiyle bulunmuş, bir bölümü de 20. yüzyıl yapıları içinde tespit edilmiştir.



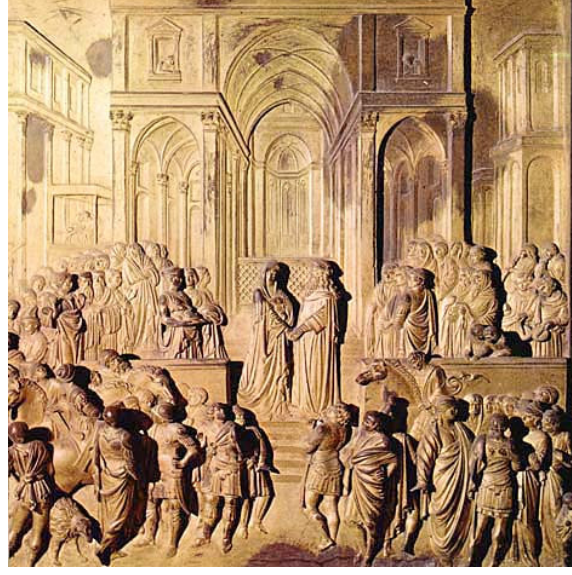
Resim 4.1.1 – Frig mezar taşı, m.s 2.yy

Amorium kapı betimli mezar taşları M.S. 2 yüzyıl başları ile M.S. 3 yüzyılın sonları arasındaki zaman dilimi içinde üretilmiştir. Amorium Frig kapı betimli mezar taşları, biçim ve üzerlerindeki bezemelerle farklılık göstermiş, şehrin kendine has bir atölyeye sahip olduğuna işaret etmiştir. Mezar taşları üzerindeki süslemeler ve yazıtlar vasıtasıyla, Amorium halkının etnik ve kültürel yapısı da bir ölçüde anlaşılabilmiş, bunun sonucunda da

bazı bezeklerin yalnızca paganlar tarafından kullanılmış olduğunu, bazı bezeklerin ise Hıristiyanlarca kullanılmış olduğu görülmüştür. Yazıtlarda az sayıdaki Frig kökenli ismin yanında Grek ve Latin isimlerinin bir arada kullanıldığı ve kapı betimli mezar stelleri üzerinde Frig etkilerinin hissediliyor olması, Amorium'da kültür benzeşmesi olgusunun varlığına dair izler olarak görülmüştür.

Diğer bir medeniyet olan Mezopotamya'da, kapıların perdeler olduğu tezine varılmıştır. İ.S.200 dolaylarında kaldığı sanılan mermerden yapılmış eski Yunan Mezar Kapısı, İstanbul Arkeoloji Müzesinde yerini bulmuştur. Günümüzde kapılar, kanatlar ve bunların takıldığı kanatlardan oluşmuş, buldukları yere, işleve, kullanış biçimlerine; bu günümüz sanatında kapının malzeme olarak ele alınışını da içermiştir; yapıldığı malzemelerle ve kanat sayılarına göre çeşitlenmiştir.

Eski uygarlıklarda özellikle, Mısır'da önemli kişilerin değerli eşyaları özel taş kanatlı kapılar ardında gizlenirken günümüzde çelik, metal, kurşun geçirmez kapılar ardına gizlenmiştir. . Romalılar Pantheon'da 7,3 m yüksekliğinde tunç kapılar kullanmışlar, bu geleneği sürdüren Bizanslılar da 838 dolaylarında Ayasofya için çift kanatlı tunç kapılar yapmışlardır. Charlemagne da Aachen'de yaptırdığı "*Palatine Şapeli*"ne yaklaşık 804'te yapılmış bu türden tunç kapı kanatları taktırmıştır. Tunçtan kapı kanadı dökmek günümüze değin gelen eski yöntemlerden biri olmuştur Kuzey Avrupa'da tek parça olarak döküldüğü bilinen en eski kapı kanatları ise Almanya'da Hildesheim'daki St. Michael Katedrali'ndedir. Bu kanatların üstü Kitab-ı Mukaddes'ten alınmış öyküleri anlatan bir dizi kabartmayla süslenmiştir. Dökme tunç ya da demir kapıları bazı ünlü sanatçıların da tasarladığı olmuştur. 12. yüzyılda Tranili Barisanus Güney İtalya'da, Pizalı Bonano Kuzay İtalya'da yaptıkları kapılarla tanınmışlar, Floransa Vaftizhanesi'nin kapılarını da Andrea Pisano ve Lorenzo Ghiberti yapmış ve bu kapının doğu kanadı Porta del Paradiso (Cennet Kapıları) adıyla ünlenmiştir.



Resim 4.1.2 – Ghiberti, “Porta del Paradiso”

Antonio Filarete de Roma’daki eski San Pietro Bazilikası’nın kabartmalı tunç kapısını tasarlamıştır. Amerika’daki önemli örnekler arasında Washington, D.C ‘deki Capitol için 1863’te yapılan tunç kapı ve Selçuklularla Osmanlılarda da özellikle künde-kari, oyma ya da fildişi ve sedef kakmalı kapılar çok yaygın olarak yapılmıştır. Eski medeniyetlerin yapıtları olan girişler, surlar ve onların kapıları halkı düşmandan koruma güdüsüyle inşa edilmiştir. İstanbul’da tarihten günümüze adı kalan yapıların, surların kapıları buldukları semtlere isimlerini de vermişlerdir.

- **Yedikule Kapısı, Pentapyrgi;** burası beş tane kuleden oluştuğu için beş kule kapısı diye anılırken, sonraları iki kule daha ilave edilmiş ve kapının ismi de Yedikule Kapısı’na çevrilmiştir. İçinde gerçekleşen olaylar itibariyle Yedikule tarihimizde önemli bir yer teşkil etmiştir.
- **Silivri Kapısı, Pegana;** Yedikule kapısından sonra gelen bu kapının Balıklı ayazmasının karşısında bulunması dolayısıyla Bizanslılar döneminde önemli bir kapı olmuştur. Kapı bu devirde, İmparator Mihail Paleologos’un generali Alexios Stategopulos tarafından 1261 yılında zorlanarak şehre girilmiş ve Latin İmparatorluğuna son verilmiştir.

- **Mevlevihane Kapısı, Melandisia;** 912 yılında Hıristiyan olmadıkları için Eyüb taraflarında oturtulan Rusların şehre girme hakları olduğunu göstermek için komutanları olan Ayioz bu kapıya kalkanını asmış, kapının üzerindeki yazılarda “Allah ve Kırmızı Firka tarafından muhafaza olunan İmparatorumuz Konstantin’ e zaferler olsun” ibareleri okunmaktadır. Kapıya Rus kapısı veya Kırmızı Firka kapısı da denirmiş.
- **Topkapı, Ayios Romanos;** Topkapı ve Edirnekapıları savaşlarda geçitler konumunda olmuşlar, Fatih’in ordusu bu iki kapı arasında konuşlanmıştı. Kapının Topkapı ismi ile anılması Türkler tarafından buraya konulan toplardan dolayı olduğu sanılmaktadır. Kapının eski şekli, üstü kapalı beşik örtüsü kemerli ve mermer sökeliyken, kapının üzerinde mermer konsollara yerleştirilmiş bir de cumba bulunmuş. Kapıların üstünde görünen bu cumbalar düşman hücumlarında yukarıdan ok, tüfek ve taş atmaya yararmış. Eskiden dışarı çıkarken kapının sağ tarafında bulunan yüksek burç da bir sarsıntı ile yıkılmış ve tamir edilmediği için de büsbütün ortadan kaldırılmıştır.
- **Sulukule Kapısı, Aya Kırıaky;** Avarların kapısı da denilmektedir. Avarlar vaktiyle şehre bu kapıdan girmişler, halen örülü olan bu kapı o zamandan beri bu giriş hatırasının ismini de taşımaktadır.
- **Edirne Kapısı, Haris Kapısı;** Bizans tarihi ile meşgul olanlar arasında bu kapının yeri tartışmalıdır. Doktor Mortman, Bizansın Harisius kapısının Porta Charicius’un şimdiki Edirne kapısı olduğunu tespit etmiştir.

Kapı sözcüğü önemli yapıların giriş bölümünü anlatmak için kullanılmış, cami, medrese, kilise, sinagog gibi yapıların özenle yapılmış, anıtsal taş kapıları, sarayların, hanların da avlu duvarından başlayarak arka arkaya konumlanan kapıları, eski Yunan’da duvarla çevrili kutsal alanların, akropolislerin girişlerinde propylaion denen kapılar, Ortaçağ’da şatoların, bir giyotin gibi yukarıdan aşağıya kayarak girişi kapatan sivri uçlu, demir parmaklıklı kapıları ve hatta surlarla çevrili bir kentin bile kapılarından, günümüz çelik konstrüksiyon, kumandalı, karartma camlı vb.teknolojilerle donatılmış kapılara kadar gelinmiştir.

Kapıların tarihsel gelişimi incelenmiş, eski dönem yapıtlardan örnekler verilmiştir. Medeniyetlerden bir adım daha yakın olan dönemler ise, ‘Kapı ve Mimari alt başlığı altında incelenmiş, günümüze kadar ulaşan İstanbul’daki tarihi kapılar hakkında kısa bilgiler verilmiştir.

4.1.1 Kapı ve Mimari

Mimarinin en önemli elemanlarından birisi olan“Giriş”, mimarlığın tanımında olduğu gibi, ‘giriş’ mekanının da tanımı zaman ve mekana göre değişkenlik göstermiştir.. Değişik zamanlarda değişik ülkelerde, hatta değişik kişilerce mimarlık ve girişler çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Kimi tanıma göre; giriş insanların içinden geçtiği ve dışarıdaki mekana ‘ait’ olan, kimi tanıma göre ise; herkese ait, yani, “genel” olandır. Sokaktan bir yapıya çeşitli kademelerden geçilerek girilmiş, girişin yeri ve ona verilen mimari önem binanın rolünü ve fonksiyonunu belirlemiştir.



Resim 4.1.1.1- Şifahane Taç Kapısı

Kapı ,genel olan dıştan, özel olan içe geçişi belirlemiş ve içerde yaşayanlarında kişiliklerini yansıtmıştır. Girişin varlığı, iç ve dışın veya özel ve genel mekanların varlığına bağlanmıştır. ‘Kapının Tarihsel Gelişimi ve Kapı Temasını İnceleyen Disiplinler’ başlığında da değinildiği üzere, medeniyetlerin giriş kapıları, surları içeridekini korumak, dışarıdakini içeri almamak üzerine inşa edilmiştir. Giriş esas olarak, bir güvenlik elemanı niteliğinde kullanılmıştır. Gotik mimarideki kapıların, genellikle yüksek tavanlı, sivri kuleli katedralleri, karanlık motifli tapınakları ve zengin süslemeleri barındıran devasa girişleri olmuştur. Yüzyıllarca girişe büyük bir önem verildikten sonra, Barok mimarinin oluşturduğu ve Modern mimarinin geliştirdiği yeni mekan anlayışıyla giriş ve kapı imgesi de yeniden tanımlanmıştır.

Türkiye’de ise Selçuk mimarisinin veya Asya’daki diğer Türk mimarilerinin etkisiyle girişin ana eleman olduğu projeler tasarlanmış, daha sonraları Mimar Sinan ve öğrencilerinin, Osmanlı Mimarisi tarzında yaptıkları Süleymaniye Camisinin girişleri önemli yapıtlar arasında gösterilmiştir. İstanbul surlarında halkın girip çıktığı kapılarla, müstahkem bir şekilde yer alan askerî kapılar mevcutmuş, Konstantin zamanında yapılmış surlar üzerindeki bu kapılarla sonraları daha ilerilere yapılan Teodosyus surları üzerindeki kapılar aynı isimleri taşımışlardır. Teodosyus surları önündeki geniş hendekleri geçmek üzere köprüler kurulmuş, savaş esnasında halkın geçmesine yarayan kapılar örülmüş ve önlerindeki köprüler yıkılmıştır. O zamandan bu zamana birçok sur kapıları, cami, kilise, sinagog kapıları, saray ve köşk kapıları inşa edilmiş fakat birçoğu günümüze kadar ulaşamamıştır.



Resim 4.1.1.2- Raimondo D' Aronco, "Botter Apartmanı",1900

Günümüzde halen varlığını koruyan önemli kapılardan bazıları İstanbul çevresinde inşa edilmiştir. İstanbul'da 1893-1909 yılları arasında saray mimarı olarak eserler oluşturan ünlü İtalyan Art Nouveau sanatçısı Raimondo D' Aronco'nun tanınmış bir yapısı olan Tünel'deki (*İstiklal Caddesi*475-479) 1900 tarihli Botter apartmanının kapısı da günümüze ulaşan ender kapı örneklerindedir. Eski İstanbul evlerinin kapılarının neredeyse tamamına yakını demir veya ahşap'tan yapılmış, apartman olgusunun yerleşmesiyle demir kapılar daha çok görülmüştür. Kapılar kendilerini oluşturan bu malzemelerden başka, genellikle yer aldıkları cephe içerisinde, kimisinde basit bir ahşap çerçeveye, kimisinde söveler, profiller, alınlıklar, lentolar, konsollar, kemerler, sütunlar, plastrlar vb. mimari elemanlarla cephe düzenine kaynaşarak cephe'de kullanılan malzemeyle de yakın ilişki içerisine girmişlerdir. Özellikle Beyoğlu, Cihangir, Teşvikiye, Galata gibi semtlerde sanatsal kapılar büyük çoğunluğu oluşturmuştur.

Eski zamanlardan beri mimarlığın önemli sembolik elemanlarından birisi olan kapı, kendini bir çok yerde gösterdiği gibi denizleri ve şehirleri birbirinden ayıran bir araç niteliğindedir. Bu bağlamda, Kıbrıs Mağusa'ya girişi sağlayan orijinal şehir kapılarından biri olan, memelerden Salamis'ten getirildiği, çok güzel bir mimari yapıya sahip ve iyi korunmuş durumdaki Deniz Kapısı, 1496 yılında Venedikli Nicolo Prioli tarafından inşa ettirilmiştir. Demirle kaplı ahşap kapı, Türkler zamanından, demir parmaklıklı kapı ise Venedikliler zamanından kalmış, kapının üst kısmında, mermer üzerine işlenmiş Venedik Cumhuriyeti'nin amblemi olan kanatlı aslan, Nicolo Prioli'nin adı, arması ve tarihi işlenmiştir.



Resim 4.1.1.3 –Kıbrıs, “Deniz Kapısı”, 1496

Kapıların, girişlerin, mimarideki izdüşümü eski medeniyetlerden kalma buluntular, harabeler üzerine gelişmiş ve her yeni dönemle, yeni araç- gereç ve malzemeyle yeni yapıtlar inşa edilmiştir. Bu yapıtlardan kimisi günümüze ulaşmış kimisi ulaşamamıştır. Kiminin sadece tarihe adı geçmiş, kimi fotoğrafıyla da belgelenmiştir. Fotoğrafın icadıyla tarihi ve onun bir kolu olan mimariyi de belgelemek, görüntülemek mümkün hale gelmiştir. Bu bakımdan ‘kapı’ temasının mimarideki yerinin göz ardı edilemeyeceği gibi, fotoğraftaki yeride göz ardı edilemez.

4.1.2 Kapı ve Fotoğraf

Fotoğrafın icadı insan yaşamını oldukça kolaylaştırmıştır. Günümüz teknolojisinde çok büyük yeri olan fotoğraf makinesinin kullanım amacı genellikle herkese göre farklılık göstermiş fakat kullanım şekli ve rahatlığı her kesim tarafından kolaylıkla algılanmıştır. İster profesyonel ister amatör, ister yaşlı ister çocuk herkes tarafından bir yerlerin, birilerinin fotoğrafı çekilmiştir. Çekilen fotoğraflar kimi zaman doğa, insan, yaşam alanları, kimi zaman da yapıların ayrıntıları olan eski yeni pencereler, kapılar; her daim fotoğraflanan ve hiç tükenmeyen enerjileriyle yine kapılar...



Resim 4.1.2.1- Cengiz Akduman, “Anlar ve Anılar”

Cengiz Akduman'ın ‘Yitirdiğimiz Değerler; Anadolu Kapıları’ adlı bu yazısı medeniyetlerden kalma tarihi kapıların günümüzde ne durumda olduğunu göstermek için seçilmiştir.

“Kapı 'ların başına gelenleri merak ettiğimden yaşlı bir teyzeye sordum. Aldığım cevap Türkiye'nin son on yılının özeti gibiydi: "Evladım eskiden geldiğinde görmüştündür, biz kapularımızı örtmezdik bile. Kuzu kapımız (ana kapının içinde sadece bir insanın geçebileceği kadar açılmış ikinci bir kapı) kilitlenmezdi, destur dedin mi her avluya

giriverirdin. Ama Muğla öylesine göç aldı öylesine işsiz/aç insan doldu ki şehirde aniden hırsızlık aldı başını gitti. Biz de malımızı canımızı korumak için eski kapılan söküp kilitli demir kapılar koyduk evlerimize. Peki sökülen kapılar ne olmuştu? Ya bir sundurma altında çürümeye terk edildiler ya da Bodrum betonlaşmasında işreti duran birer dekor oldular. Sonuçta, onlarca yıl bir evin tüm güzelliklerini başkalarına açıp, kötülüklerin üstüne kapanan o kapılar artık yok Muğla'da. Kars'ta, İnebolu'da, Kastamonu'da da yavaş yavaş tükeniyorlar...” (Cengiz Akduman)

Sanatta fotoğrafın kullanımının öncesine bakılırsa, sanatçılar yarattıkları görüntülerin hep gerçeğe benzemesi için çabalamışlar, fotoğraftan sonra ise insanlar bu olanağı mükemmel biçimde kullanmış ve gerçek gibi olanın üretilmesi, fotoğrafın bulunmasıyla birlikte gerçekleşmiştir. Resimde insanla tuval arasına giren biçimsel sorunlar nedeniyle fotoğraf resimden daha kolay anlaşılır hale gelmiş, iletişimin daha kolay, daha dolaysız olmasını sağlamıştır. Bunun sonucunda da fotoğraf daha üst düzey bir sanat anlayışı yaratmak için de bir basamak olmuştur.

Endüstriyel kalkınmanın getirdiği genel huzursuzluk karşısında, kişinin önce kendi iç dünyasına çekilmesi gibi; fotoğrafın yer kapma saldırısı karşısında da, sanatçı, plastik sanatlarda nesne ve figür anlatımı işinden uzaklaşmıştır. Sanatçının mağara dönemlerinden bu yana anlatımına gereksinim duyduğu doğa ve figür tasviri biçimlendirmesi, ilk kez sanatçının elinden çıkmış ve bir makineye devredilmiştir. Sanatçı bir süre bu makineyle yarışma sürecine girmiş fakat sonunda bu yarışmadan ümidini keserek, doğada gördüğü nesneyi makinenin yapamayacağı biçimde parçalamış ve onun parçalarını, fotoğraf makinesinin yine yapamayacağı biçimde bir kompozisyon içinde göstermeye başlamıştır. Sanatçılar, binlerce yıldır çevrelerinde gördükleri nesnelerin görüntülerini çeşitli ortamlara değişik yollarla aktarmış, mağara resimlerinden, günümüzde çeşitli biçimlerde yaratılan görüntülere gelinmiştir.

Çağlar boyunca insanoğlu çok çeşitli nesnelere fotoğrafı almış, bu fotoğraflar kimi zaman amatörce, kimi zaman profesyonelce, insan, doğa, mimari, vb. gibi birçok dalda kendini göstermiştir. Sanatsal fotoğraflar giderek hak ettiği yere gelirken, sanatçılardan teknolojiye kaçmak yerine onu kendi hizmetlerine almaya başlamışlardır. Bunların sonucunda yaşantımızın her alanında olan fotoğraf her temadan çekilmiş karelerle karşımıza çıkmıştır.

Mimari fotoğrafların çekilmesiyle başlanan, mekan, bahçe, ev, kapı, pencere resimleri, sanatta da yerini bulmuş, zaman zaman ressamların, sanatçıların boyadığı, zaman zaman ev sakinlerinin ya da sokak çocuklarının bilerek ya da bilmeyerek yapıştırdıkları, boyadıkları, yazılar yazdıkları; duvarlar, kapılar, fotoğflanarak “sokataki”ni yansıtan bir sanat olmuştur. Kimi zaman fotoğrafın ana teması olan bu ‘araçlar’, kimi zamansa sadece fotoğraf içerisinde yer alan birer tema olarak kendilerini göstermiştir.



Resim 4.1.2.2-Cengiz Akduman, “Güneydoğu Anadolu”



Resim 4.1.2.3- Cengiz Akduman, “Güneydoğu Anadolu”



Resim 4.1.2.4- Şakir Eczacıbaşı, Büyükkada-İstanbul, 1968



Resim 4.1.2.5- Şakir Eczacıbaşı, Muğla, 1983



Resim 4.1.2.6 – Şakir Eczacıbaşı, Bodrum-Muğla, 1994

4.1.3 Kapı ve Kavramsal Sanat- Enstalasyon

Yıllarca, hükümdarlar tarafından kalıcılığı belgelemek amacıyla kullanılan sanat, bugün tam tersine kavramsal sanatın özellikle de çevre sanatının, amacı olan ‘geçiciliği’ vurgulamak için kullanılmıştır. Sanat tarihinde geçiciliği simgeleyen en önemli ayrıntı malzeme kullanımından doğmuş, Dada’da gündeme gelen hazır nesne kavramıyal sanat aynı zamanda düşünsel bir nitelik kazanmıştır. Christo ve Daniel Buren’in, çok yönlü çalışmaları gibi, son dönem yapıtları olan ‘kapı’ temalı işlerinde de sanatı nesnesizleştirme isteği yatmıştır. Christo’nun tarihi mekanların yapıtlarını, hatta Reichstag(meclis binası) gibi bir ülkenin siyasi tarihinde dönüm noktası olan yapıtları kaplaması da böyle bir karşıtlık ilişkisine dayanmıştır.



Resim 4.1.3.1- Christo-Jean Claude, “ Kapılar- Gates” 2005

Christo- Jean Claude

Christo ve eşi Jean-Claude'un son işi olan **“kapılar”** sergisi Manhattan adasında oldukça geniş bir yer kaplayan Central Park'ın tümüne yayılarak planlanmış, 37 km'lik bir yürüyüş parkurunun tümünü kaplayan çok geniş bir yerleştirme olmuştur. Tam 7500 tane “kapı”, her kapı, 5 metre uzunluğundaki turuncu direklerden aşağı sarkıtılan 3 metrelik kumaşlardan olmuştur. Kapının her biri 3.5 metrelik aralıklardan oluşup, kumaşlar özel olarak Almanya'da üretilmiş ve sergi tam 600 kişilik bir ekip tarafından yerleştirilmiştir.

‘Neden Kapılar?’ sorusunun cevabı ise; bundan 150 yıl önce Vaux ve Olmstead adlı iki mimar tarafından tasarlanan parkın dış çeperini oluşturan taş duvarlar ile yürüyüş yollarının keşişimindeki hayali boşluklardan çıkmıştır. Çünkü mimarları her ne kadar uygulamamış olsalar bile bu giriş boşlukları için birer kapı tasarlamışlar. Christo ve eşi 20 senedir mücadelesini verdikleri serginin, yeşillikler arasında kaybolmaması için özellikle şubat ayında olmasını istemişler.



Resim 4.1.3.2- Christo- Jean Claude, “Kapılar- Gates”, 2005

Christo klasik sanata karşı çıkmış bir sanatçıdır. “Kapı” işi de diğer işlerinden ayrılır bir nitelikte sunulmuştur. Daha önceleri kapladığı yerleri olduğundan basit göstermek isterken bu işinde, serginin tümünde bir uyum aranmış, turuncu renkli kumaşlar kullanılarak, karlı Central Park’ın atmosferi daha romantik bir görünüm için hazırlanmıştır. Diğer işlerde olduğu gibi anti-estetik anlayışı yansıtılmamıştır. Christo bu sergisi için “*Christo ile Jean-Claude yaptılar ve oldu! Akıllarına böyle bir şey yapmak geldi ve yaptılar işte. Başka bir anlam kaygıları yoktu. Sergiyi beğenen her kişi onlar için bir bonus idi.*” demiş.



Resim 4.1.3.3 Chiristo- Jean Claude, “Kapılar- Gates”, 2005

Daniel Buren

“1983’ten bu yana kamu binalarını halka açma geleneğini sürdüren Fransa, 2006 yılında Ankara büyükelçilik binasını da bu kapsama almıştır. Titiz simetri uygulaması, muhteşem mermerleri ve büyük yeşil bahçesiyle ünlü yeşil büyükelçilik kompleksi, Fransa çağdaş sanatının büyük isimlerinin yapıtlarıyla işgal altına alınmıştır. Fransız Kültür Merkezince organize edilen ‘Quintetteu Ankara’ (Ankara Beşlisi) başlıklı serginin küratörlüğünü Laurent Le Bon ve Marcel Tave üstlenmişlerdir.



Resim 4.1.3.4- Daniel Buren, “Kapılar”,2007

Elçilik binasının arka kısmında, Ankara peyzajının çerçevelediği, Daniel Buren’e ismarlanmış “Yedi Kapı Artı Bir” adlı iş mevcuttur. Daniel Buren, bu çalışmasını elçilik binasındaki bir kapı örneğinden esinlenerek gerçekleştirmiştir. Arka bahçeye inen altı adet merdivenin üzerine birer adet kapı olarak tasarlanmış ve bahçenin son çıkış kapısına da bir kapı daha yerleştirilmiştir. Her kapının içinden geçilip, içlerinden açık alandaki farklı yerlere bakılarak ve diğer sanatçıların işleriyle de iletişim kurularak sergi mekanının tümü kullanılmıştır”. (Aktuğ Salim, *Radikal Gazetesi*, 2007)

Sanatçı, çalışmasının çıkış noktası olarak binanın içindeki bir kapıyı model almış, o kapının şeklini dış mekana taşımış ve bahçenin ortasını ikiye bölen yerdeki merdiven girişlerine bahçeye açılan kapılar olarak yerleştirmiştir. Kapılarında İznik çinilerinden görüp etkilendiği mavi ve turkuaz renklerini kullanmıştır. Buren, sanatta geçicilik üzerine, sanatı nesne olarak muhafaza ederek ölümsüzleştirmek çelişkisinden kurtarıp, nesnesizleştirilmesini amaçlamıştır.



Resim 4.1.3.5–Marcel Duchamp, “Fresh Window”



Resim 4.1.3.6- Marcel Duchamp, “Given: 1. The Waterfall 2. The Illuminating Gas”, 1946-66

4.1.4 Kapı ve Resim

Barok ve Gotik dönemlerden itibaren, resmin dinsel içeriklerinin anlatıldığı camların, panoların, sunakların ve açılır kapanır üç parçalı kapı nitelikli paravanların üzerine yapılmıştır. Rönesansta da aynı biçimde devam eden ‘kapı’ imgesi çağdaş sanatla beraber farklı alanlarda kendini göstermiştir. Dada’da Marcel Duchamp’ın hazır nesne kavramını ortaya atmasıyla, malzeme kullanımı gündeme gelmiş ve sanat sadece tuvale, panoya yapılmaktan çıkıp, duvarlara, kapılara yapılmaya başlanmıştır. Çalışmanın genelinde de incelendiği üzere gerek Batı Sanatında gerekse Türk Sanatında farklı malzemeye dayalı ‘kapı imgesi’ dönem dönem kullanılmıştır.

Çağdaş Batı Sanatında, kapıyı bir malzeme olarak kullanıp üzerine resimlerini gerçekleştiren Jean Michel Basquiat ve Çağdaş Türk Sanatından, tuvallerine kapı temasını işleyen ve kapı nesnesine ait ayrıntılar olan zincir, kilit, tokmak gibi nesnelere, bir malzeme gibi kullanarak, tuvallerine monte eden, Burhan Doğançay detaylı olarak incelenmiştir.

Burhan Doğançay

Türk resminde soyut ve kavramsal sanatın en önemli temsilcileri arasında sayılan Doğançay, metropollerin ruhlarındaki gizleri yavaşça fısıldadığını fark ettiği duvarları ve bunun bir uzantısı olarak kapıları izlemeye başlamıştır. Duvar ve kapıları betimlediği çalışmalara herhangi bir ad koymamıştır.

Duvar ve kapılar üzerine yapıştırılan, zımba teli ile zaptedilen posterler, ilanlar; boya ile gerçekleştirilen yazılar, simgeler, resimler ortaya doğal sürecinde oluşmuş bir kolaj çıkarmıştır. Doğançay'ın çoğunlukla yaşamın içinden beslenen çalışmalarında, genellikle zincirler ve asma kilitlerle sıkıca kapatılmış kapılar, örttükları mekanların mahremiyetini de korumuşlardır. Bu kapılar "Private Property No Trespassing" (Özel Mülkiyet İzinsiz Girilmez) uyarısını da üzerinde barındırmaktadır. Sanatçı bu mekanların keşfine izin vermemiş, bunları izleyenin hayal gücüne bırakmıştır.



Resim 4.1.4.1- Burhan Doğançay, "Pink 91", 1991



Resim 4.1.4.2- Burhan Doğançay, "Yeşil Kapı", 1991



Resim 4.1.4.3-Burhan Doğançay, "154",1991

BurhanUygun

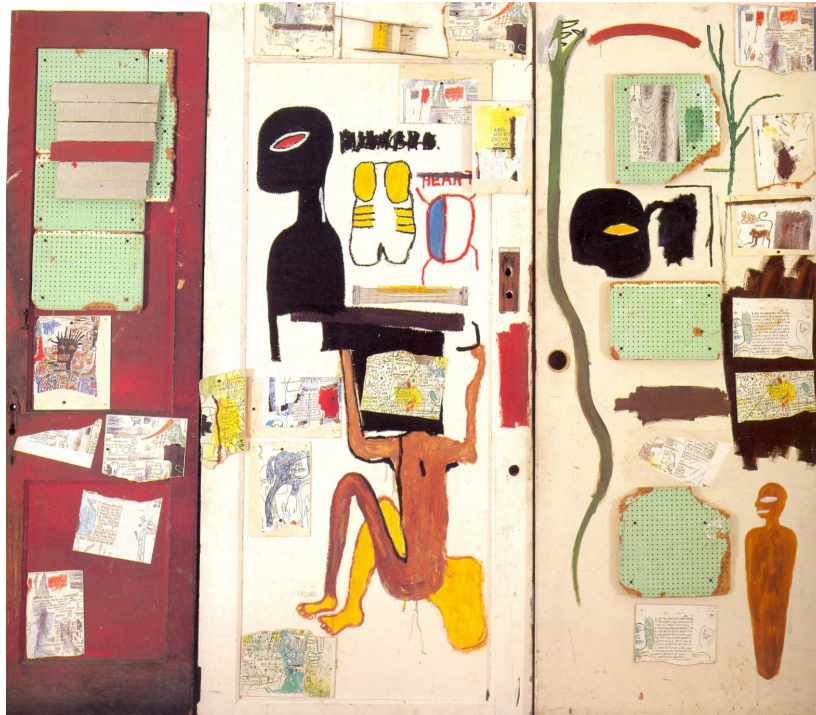
Uygurun, kimi zaman bir tuvali ya da bir kartonu süsleyen sanatı, kimi zaman da bir kapı, bir taş veya seramik üzerinde var olmuştur. 1988’de sergilediği “*Kapılı Kompozisyon*” bu anlamda özellikle dikkat çekici bir çalışma niteliği taşımıştır. Duygularını ifade etmek için bir kapıyı seçmesi, sanatçının mekan ve ifade arasındaki zorlukları yok sayan, adeta bu zorlukları ifadeyi güçlendiren, yeni yöntemlere dönüştüren bir tarzı benimsediğini işaret etmiştir.. Uygur, kapıya farklı bir anlam yükleyerek, onu farklı bir dünyanın iletişim aracı olarak ele alma fikrini benimsemiştir.



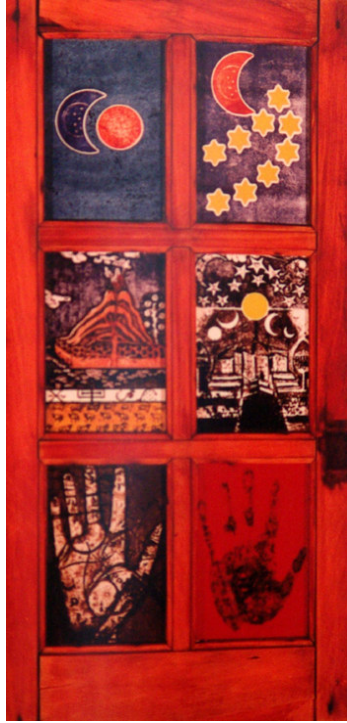
Resim 4.1.4.4- Burhan Uygur, “kapı”



Resim 4.1.4.5- Jean Michel Basquiat, "Gravestone",1987



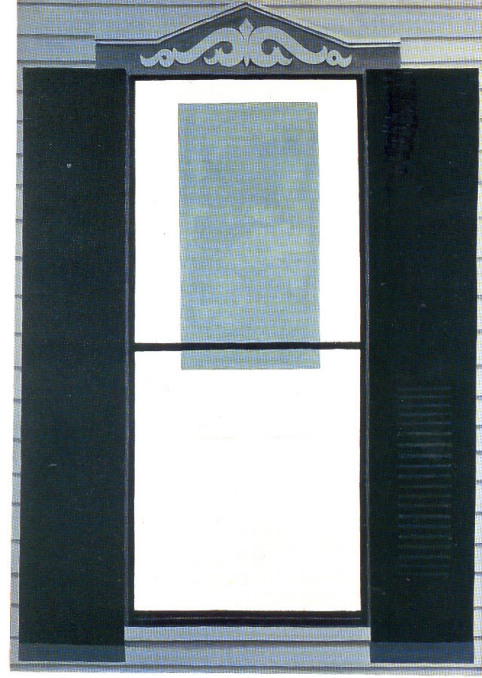
Resim 4.1.4.6 –Jean Michel Basquiat, "J's Milagro", 1985



Resim 4.1.4.7- Betye Saar, “view from the sorcerer's window,” 1966



Resim 4.1.4.8- Erdağ Aksel, “Here and Now and Then”, 1993



Resim 4.1.4.9- Georgia O'Keefe, "Lake George Window",1929

Resim 4.1.4.10- Robert Indiana, "Marin İşler", 1962

LEYLA EMADİ'NİN RESİMLERİNDE 'KAPI' TEMASI

Çalışmalardaki 'kapı' temasının ortaya çıkışı, kapının plastik görüntüsünden çok onun içinde barındırdığı nitelikleri bulma adına girilen bir yolculuk olmuştur. Kapı teması üzerine düşünme, kapının ne olduğu sorusunun yanıtı her seferinde farklı olmuş ve bu yüzden kapı imgesinin içinde barındırdığı zenginlik bu çalışmalara kaynak olmuştur.

Resimlerdeki 'KAPI' Temasının Ortaya Çıkışı

Kapı Nedir? Kapı gizemdir,
Kapı mutluluktur,
Kapı aşktır,
Kapı yoksulluktur,
Kapı sağlıktır,
Kapı ihanettir,
Kapı kavgadır,
Kapı şanstır,
Kapı mahremdir,
Kapı namustur,
Kapı insandır,
Kapı hayvandır,
Kapı tabiattır,
Kapı hayattır.

Kapı hayattaki geçişlerimizi, tercihlerimizi, pişmanlıklarımızı, konumumuzu, şu anda bulunduğumuz yeri göstermektedir. Kapı insanlık tarihi kadar eski ve bir o kadar da gizemlidir. Eski çağlardan itibaren insanlar hep bir şeylerin içine girmeyi, orada uyumayı, ısınmayı, yemeyi, sığınmayı tercih etmişler. Bu beşerin doğasında var olandır, dolayısıyla; örtünmek, bir şeylerin ardına gizlenmek hep insanlıkla beraber çıkmış ve gelişmiştir. Her ülkenin, her şehrin kah tarihi kah efsanevi girişleri, kapıları vardır. Kapı bir olgudur. Kapı simgedir. İnançlarımızda bile bellidir kapının yeri.

Kapıdan girmeden dua okumak,
Eşikten geçerken sağ ayakla geçmek,
Gelini kapıdan kucakta geçirmek,
Uzak yola giderken kapı eşiğinde durup inandığın kitabı başına değdirmek,

gibi bu liste uzayıp gidebilir.

Kapı, üzerine düşündükçe yaşanmışlığı hiç bitmeyen, sürekliliği olan, tuhaf bir bağımlılık yaratan mistik bir nesne halini almıştır. Bu sebeple, sanatçı resimlerde kapıların onda bıraktıklarını aktarma çabasına girişmiştir. Kapı fotoğrafları çeken sanatçılar, fotoğrafçılar, ister tuval üzerine ister direk kapı üzerine resimler yapan ressamlar araştırılmış, incelenmiş ve özümsemiştir. Sonuçta teze konu olan bu resimler çıkarıldı.

Resimlerde hayatta var olanı yansıtmak fakat bunu yaparken çokta göze sokmamak amacı güdülmüştür. Hem bireysel hem de toplumsal olarak yaşanan zorluklar, umutsuzluklar, kapı ardında 'sır' kalması gereken vakalar ince bir mizah duygusuyla resmedilmek istenmiştir.

Bildik ancak gözden uzak tutulan gerçekleri görünür kılmak amaçlanmıştır.

Sanat tarihi boyunca yapıtın bütünlüğünü oluşturan teknik ve anlam birliği 20.yy'ın başından bu yana sanat ortamının kendini çekip yerine "güzelin" ne olduğu sorgusunu koyan bir ortama dönüşmüştür. Sanatçı çalışmalarında göze güzel görünenin değil, plastik olarak iyi olanın peşine düşmüştür. Son dönem çalışmalarındaki; tez konusu da bu çalışmaların bir parçası olmuş, kapı her ne kadar yoğun anlatımlar içerse de her şeyi unutup onu sembolik olarak kullanmak istemiştir.

Resimlerde mekan önemli bir rol oynarken, zaman zaman kurgu açısından değişiklikler yapılsa da değişmeyen yegane şey mekan olgusu olmuştur. Oluşturulmak istenen eserlerde her şey mekana bağlıdır, öncelikle mekan konumlanmış daha sonra elemanlar peşi sıra serpiştirilmiştir. Eserlerde net ve okunaklı bir anlatım gözetilmemiş olmasına rağmen resmin ham elemanlarının teker teker ve bağımsız olarak varlıklarını kanıtlamaları amaçlanmıştır.

Her kompozisyonda ana temayı oluşturan bir figür, bir kapı ya da gerçek bir konu parçası resme ilk adımı atmaya sağlarken, çoğunlukla sıradışı sayılabilecek geometrik bantlar, kuka, hayvan derisini anımsatan yapıştırıcılar, kağıtlar, haç, artı gibi dikkati ana temadan uzaklaştıran malzemeler eklenerek, bol su ve ince bir boyayla yapılan, saydam, transparan nitelikte bir bağlaç denilebilecek şekilde kompoze edilmiştir.

Resimlerdeki ip, halat, elektrik teli görüntüsündeki çizgiler tüpten çıktığı gibi bir çırpıda sıkılarak sona yaklaşırken koyulan elemanlardır. Bu şekilde fon ve resmin değişik

bölmelerine dağılmış diğer elemanları bir araya toplama, bağlama, ilişkilendirme amacı güdülmüştür.

Çalışmaların hemen hepsinde akrilik boya fonu oluşturmuştur, üzerine kimi yerde yağlıboya kimi yerde yağlı pastel-kuru pastel ve yine akrilik kullanılarak farklı yüzeyler oluşturulmak istenmiştir. Bazı resimlerde kolajla kurguda değişik bir derinlik uygulanmıştır. Çalışmaların tamamı o anki psikolojiye bağlı olarak içgüdüsel şekilde karışık bir teknikle yapılmıştır.

RESİM 1

O KAPI, BU KAPI, ŞU KAPI

Resim kurgu –diziliş bakımından tuvalin ortasında toplanmış iki ana bölümden oluşmuştur. İlk göze çarpan bölüm kapıların meydana getirdiği hareketli bir geçişi sağlamış, ikinci bölümde ise, kapıların arkasındaki inek figürü, kimi yerde gizlenmek kimi yerde ortaya çıkmayı isteyen duyguların düşüncelerin sembolü olmuştur.

Resimde siyah, beyaz, gri, sarı, fuşya, mavi, turuncu ve yeşil renkler kullanılmıştır. Fonda akrilik boya ile siyah ve mavi renkler bol suyla inceltilerek mekan oluşturulmuştur. Mekana önce figür yerleştirilmiş ardından kendinden desenli yapışkan kağıt figüre göre kesilip yapıştırılmış, kağıttaki siyah beyaz benekler fondaki suluboya tekniği ile yapılan siyah-gri alanla bir bütünlük oluşturmuştur. Ön tarafta sıralanan altı adet kapının her biri farklı yaşamları, duyguları temsil etmektedir. En baştaki kapı siyah sulu bir boyayla açık gri bir ton elde edilerek oldukça yalın bırakılmıştır. İkinci ve beşinci kapılarda tuval olduğu gibi beyaz bırakılmış, birinin üzerine kırmızı tersten bir haç yerleştirilmiş, diğerine ise ters dönmüş ‘beş’ rakamı yazılmıştır. Burada resimdeki renk yoğunluğunu rahatlatmak amacıyla bu iki kapı nötr bırakılmış, kırmızı haçla bir adımda espas yaratılmak istenmiştir. Üçüncü ve dördüncü kapılar renk bakımından oldukça zengindir, fırça ile resmedilen bölüm burada oldukça azdır, çoğunlukla renkler tüpten çıktığı gibi sıkılarak motiflendirilmiştir. En son kapı ise saf bir sarı ile renklendirilmiş, üstüne park yapılamaz kağıdı yapıştırılmıştır. Kapıların tümünün etrafına siyah boyayla tüpten sıkılarak şerit geçilmiştir. Son olarak da yine tüpten beyazla kapıların üzerinden ip dolaştırılarak hem kapıların düşünsel bakımdan birbirlerine

bağlanması gerektiğine inanıldığı için hem de beyazın resmin son safhasında çok renkli alanların üzerinden geçerek bir rahatlama ve espasa olanak sağlayacağı düşünülmüştür.



Resim 5.1- Leyla Emadi, "O Kapı, Bu Kapı, Şu Kapı", 89x116, Aralık 2006

RESİM 2

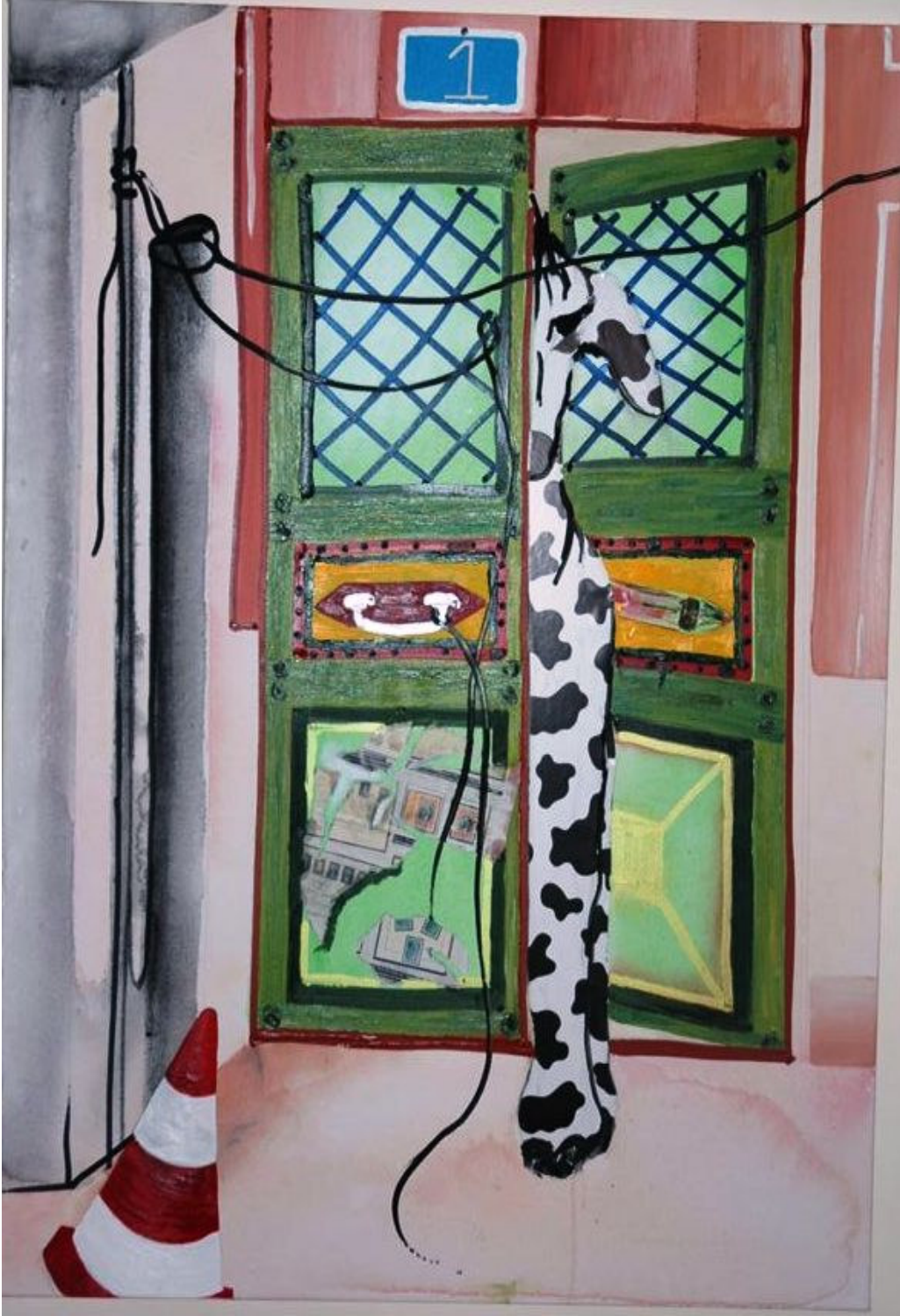
‘KÜSKÜN KAPI’

Küskün kapı adlı resim 89x116 ebadındaki tuvale resmedilmiş, resimde mekan, mekana ait bir kapı figür ve bir kuka olmak üzere aşağı yukarı 4 ana elemandan oluşmuştur. Etrafa serpiştirilmiş irili ufaklı parlak elemanlarda yerlerini almışlardır. Öncelikle resimde mekan iki renkle oluşturulmuş, açık-koyu duvar ve zeminle hareketlendirilmiştir. Renkli suluboya niteliğindeki siyah-gri ve açık somon rengi olup kimi yerlere tüpten çıkma beyaz eklenmiştir.

Yine mekandaki elektrik direkleri ve telleri, resimdeki ayrı ayrı elemanları biraraya toplama işlevini sağlamışlardır. Resmin neredeyse tam ortasına denk gelen yeşil kapı figürle aynı boyutlardadır ve burada figürün sıkılmışlığı, mutsuzluğu ifade edilmiştir. Kapı açık ve koyu olmak üzere yeşilin tonlarından oluşmuştur. Üst tarafı ultramarine mavisiyle tüpten sıkılarak kafesli bir pencere, ortasında kırmızı ve sarının ağırlıkta olduğu kapı tutacakları ve sol alt tarafında ise Atatürk pullarının dünyada ve Türkiye’de ilk olarak nerelerde kullanıldığını gösteren resimli bir kağıt yapıştırılmıştır ve bir çok yerinden yırtılıp eski görüntüsü verilmek istenmiştir. Tek kanadı kısmen aralık olan yeşil kapıda aslında inek derisi desenli kendinden yapışkanlı kağıt bir yavru kuzusu figürüne giydirilmiştir.

Resimde ön, arka ve perspektifi vurgulamak için sol ön köşeye kırmızı boyalı bir kuka resmedilmiştir. Bununla beraber resim bir anda hacim kazanmıştır. Son olarak resmin tam üst ortasına denk gelen mavi beyaz bir ev numara plakası iliştirilmiştir.

Bu çalışmada da diğer çalışmalarında olduğu gibi resme başlamadan önce bir kurgu ya da daha önemlisi bir mesaj verme çabasında olmadığından spontan bir şekilde peşi sıra elemanlar eklenmiştir ve resim bu doğrultuda gelişmiştir.



Resim 5.2- Leyla Emadi, "Küskün Kapı", 89x116, 2006

RESİM 3

‘MAVİ TENTELİ OTOYOL’

Resim 2 bölümünden oluşmakta, yan yana bulunan yine iki ayrı mekan bir yol üstünde buluşturularak bir kompozisyon meydana getirilmiştir. Bu kompozisyonda kullanılan renkler açık ve koyu tonları siyah –gri-somon rengi ve mavi idi. Resmin ortadan ikiye beyaz bir direkle ayrılmış, sol tarafta mavi bir kilise kapısı, sağ tarafta ise yine mavi bir tente altında camekanlı bir bölüm yerleştirilmiştir.

Mavi kilise kapısının her iki kanadında siyah haç kullanılarak eleman zenginliği yaratılmak istenmiştir. Kapının hemen solundaki iki elektrik direği ve telleri resmin tamamına uzanarak kompozisyonu hareketlendirmiştir. Yine kapının ön tarafına, yani tuvalin sol altına denk gelen 2 yol tabelası sarı üstüne siyah ve onunda önünde beyaz üzerine siyah renkler kullanılarak, resimdeki dağınıklığı toplama dikkati bu iki tabelaya yönlendirme amacı güdülmüştür.

Tabeladaki yazı ve rakamlar siyah tüpten çıktığı gibi yazılmış, öndeki beyaz tabela kırmızıyla kontur geçilmiştir. Diğer bölüme geçilecek olursa büyük mavi bir tente mevcut, bu tentenin üstüne kahverengi renk kullanılarak çizgiler yapılarak derinlik kazandırılmıştır. Tentenin sol tarafında hemen ona bitişik olarak bir direk ve direğe sarılmış ip parçaları kullanılmış, bunların çoğu farklı elemanlar oluşturmak adına resmedilmiştir.

Sağ taraftaki tentenin altında bulunan camekanlı bölüme kendinden puantiyeli, şeffaf ve simli bir plastik perde yapıştırılarak önde bulunan pembe yarım domuz figürünü bir nebze de olsa ön plandan arkaya çekmektir. Burada domuz figürünün bulunması resimde farklı elemanların bir araya getirilerek absürd bir oluşum içerisine girilmektedir. İki farklı mekana da tek bir numara verilerek resimdeki karmaşaya katkıda bulunmak istemiştir. Son olarak resmin fonu yine transparan biçimde uygulanmış, siyah ve pembenin bol suyla renginin açılarak, kimi yerde tüpten konturlar geçilerek sınırlar güçlendirilmiştir.



Resim 5.3- Leyla Emadi, "Mavi Tenteli Otoyol", 89x116, 2006

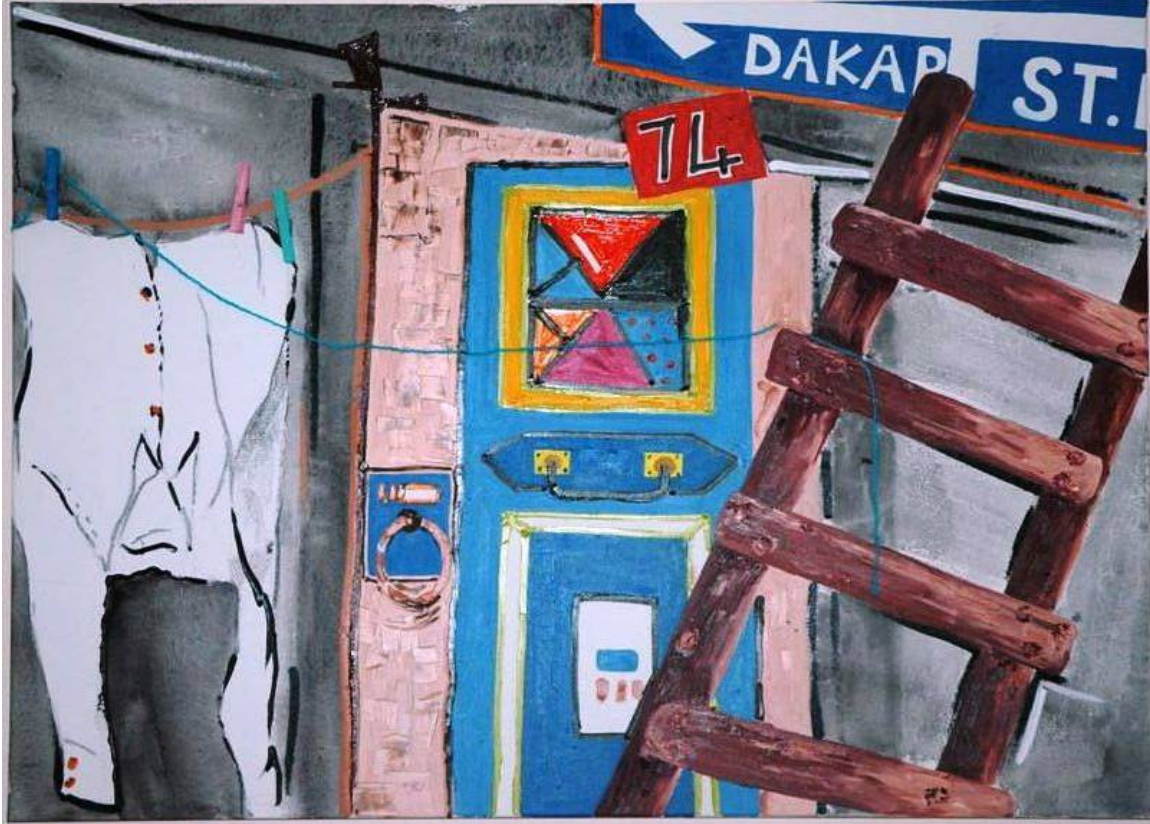
RESİM 4

Kapı No:74

Resim kompozisyon olarak 3 bölümden oluşmakta. İlk bölümde; fonun tamamında kullanılmakta olan bol sulu siyah boyayla açık-koyu tenler elde edilerek espas yaratılmış kimi yerde derinliğe daha da katkıda bulunmak amacıyla tüpten çıktığı gibi saf siyah, beyaz ve somon rengi kullanılmıştır. Resmin ilk bölümünde olan sol taraftan çamaşır ipine asılı beyaz bir gömlek tuvalin kendi dokusuyla bırakılarak üzerine ufak tefek ayrıntılar, siyahla konturlar geçilerek; mavi, pembe ve yeşil olmak üzere 3 adet mandal takılmıştır. Resmin orta bölümünü bir kapı işgal etmekte, kapıda yoğunlukla mavi renk kullanılmaktadır. Tokmaklı olan bu kapının hemen solunda bir zil ve tutacak bölümü yapılmıştır. Kapının üst orta tarafında renkli alanlar kullanılarak resmin geneline hakim olan mavi-siyah ve griden bir nebze olsun ayrılmak amaçlanmıştır. Yine kapının alt orta bölümünde bir kutucuk tuvalin beyaz yüzeyi kullanılarak sol taraftaki beyaz gömlekle bağlantı kurulmak istenmiştir. Kapının hemen hemen sağ ucunda yaklaşan kapı numarası kırmızı olarak boyanıp içine siyahla '74' rakamı yazılarak sağ köşedeki yol levhasıyla ilişkilendirilmiştir. Çalışmanın sağ bölümünde olan üçüncü ve son bölümde soldan mavi kapının üzerinden başlayarak sağ köşeye verek bir şekilde uzanan kahverengi bir merdiven mevcut. Merdivenin hemen arkasında tuvalin en sağ üst köşesine denk gelen, yarısı dışarıda kalan mavi üzeri beyaz yazılı yol gösteren levha resmedilerek esere yazıyı ve harfleri de sokarak farklı bir eleman katılmak istenmiştir.

Mavi bir yün parçası mandala tutturularak tuvali boydan boya geçirip merdivenin bir ayağına dolaştırılarak 3 bölümü birbirine bağlamak, yakınlaştırmak amaçlanmıştır.

Son olarak resim bitirilirken tuvalin tümüne tüpten farklı renklerde boya sıkılarak konturlar geçilmiş ve hareket kazandırılmıştır.



Resim 5.4- Leyla Emadi, "Kapı no: 74", 89x116, 2006

RESİM 5



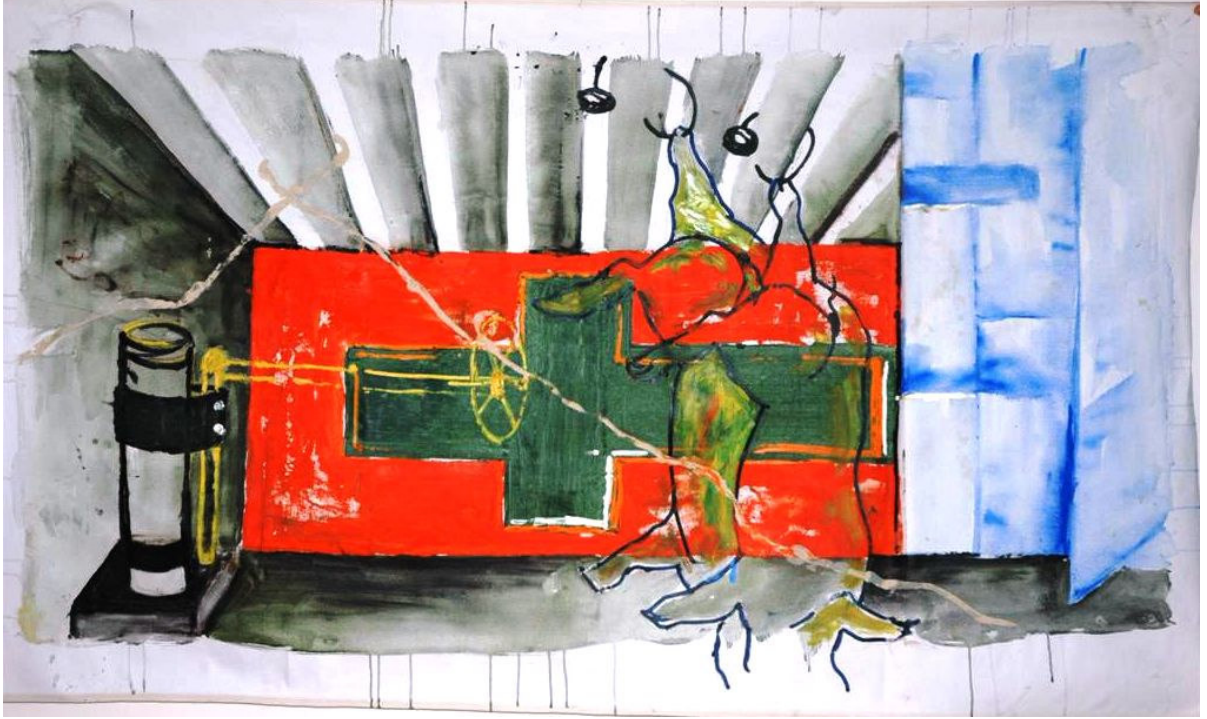
Resim 5.5- Leyla Emadi, "isimsiz", 89x116, 2006

RESİM 6



Resim 5.6- Leyla Emadi, "Kesimhane", 89x116, 2006

RESİM 7



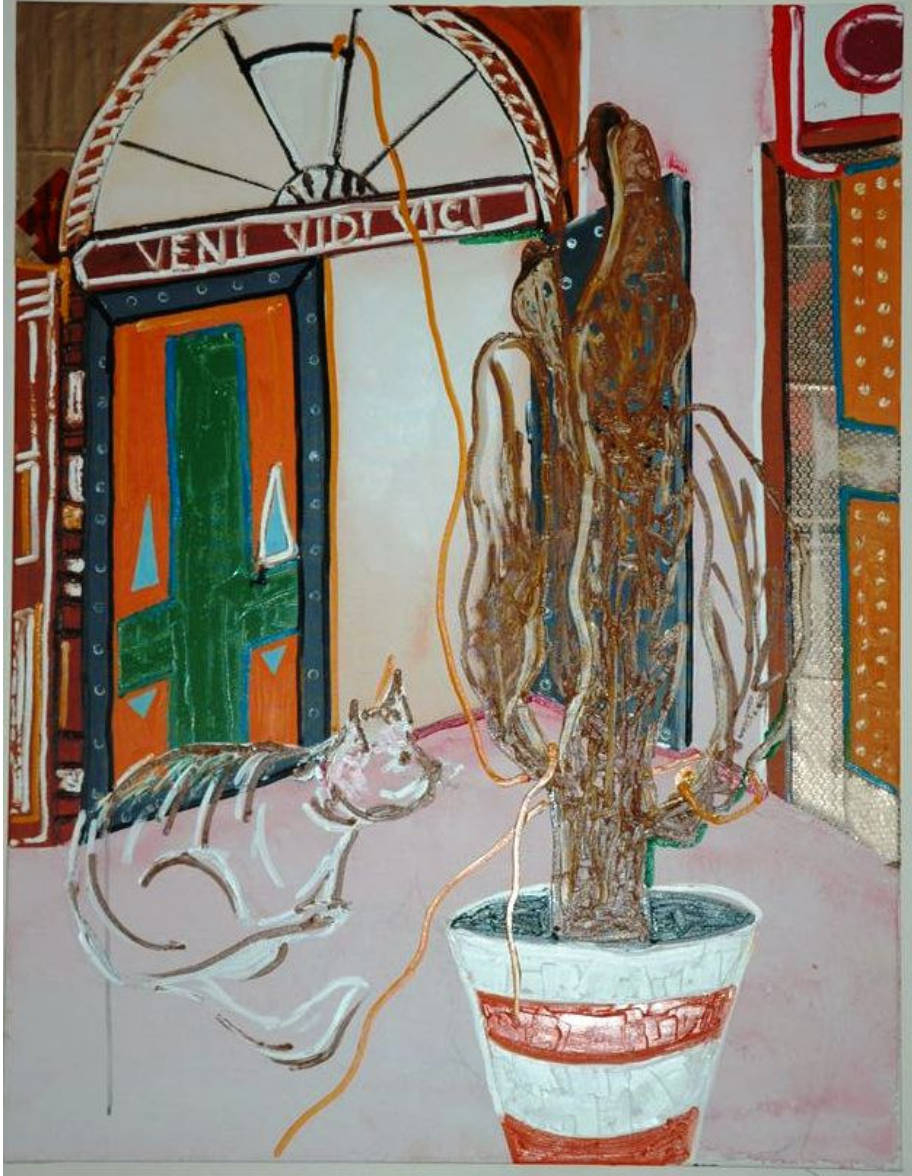
Resim 5.7- Leyla Emadi, "isimsiz", 95x180, 2006

RESİM 8



Resim 5.8- Leyla Emadi, "isimsiz", 95x180, 2006

RESİM 9



Resim 5.9- Leyla Emadi, "Veni Vidi Vici",89x116, 2006



Resim 5.10- Leyla Emadi-Olgu Ülkenciler, “Kapılar”, 2004



Resim 5.11- Leyla Emadi- Olgu Ülkenciler, “Kapılar”, 2004



Resim 5.12- Leyla Emadi- Olgu Ülkenciler, "Kapılar", 2004

SONUÇ

“Türk Sanatında Malzeme Kullanımı ve Kapı Temalı Resimler” başlıklı bu çalışma, kolajın kendini ilk gösterdiği Kübizm akımı ile Picasso ve Braque’ın ilk kolaj denemelerinden olan yapıştırma kağıtlarının, sigara kutularının, yazlı afişlerin, gazete kağıtlarının vb. gibi malzemelerin kullanılması konularıyla başlayan ‘Türk Sanatında Malzeme Kullanımı ve Kapı Temalı Resimler’ başlıklı bu çalışmada kolajın gelişim gösterdiği tüm evreler kendi dönemi içinde ele alınmış ve Dada akımına bağlanarak, Marcel Duchamp’ın (ready- made) hazır nesne olgusuyla ilişkilendirilen kolaj tekniği düşünsel bir boyut kazanmıştır.

Pop Sanatı akımıyla beraber malzeme kavramı da tüketim toplumunun dinamikleriyle paralellik göstermiş, bir dönem ulaşılması güç olan sanat, artık sanatçının özgür ifadesine boyun eğmiştir. Sanatçı, sanatında her türden çöp sayılabilecek malzeme olan sigara, coca cola kutuları, yolcu biletleri, metal levhalar vb.gibi sıra dışı nesnelere kullanmış ve sanatı her kesimden insanın algılayabileceği bir oluşum içerisine sokmuştur. Yoksul Sanat (Arte Povera), Vücut Sanatı (Body Art), Kavramsal Sanat (Conceptual Art) Çevre Sanatı (Land Art), Oluşumlar (Happenings), Gösteri Sanatı (Performance Art), Süreç Sanatı (Process Art), Video Sanatı (Video Art) gibi akımlar, yalnızca plastik sanatlara özgü, farklı teknik ve malzemeleri kullanmakla kalmamış, bir yandan da sanatçının ve izleyicinin rolü ile, sanat nesnesinin varlığını yeniden biçimlendirip, sanatın kalıcılığından çok geçiciliğini savunarak, sanatın tanımını oldukça genişletmişlerdir.

Bu dönemlerin sanatçıları, daha önce de belirtildiği gibi çok çeşitli malzemeler kullanmış, farklı hedefler geliştirmiş fakat ortak bir amaç olan, biçimciliğe bir alternatif getirerek sanatta ileri sürülen klasik önermeleri değiştirmek istemişlerdir.

Tüm bu oluşumların sonunda malzemenin geldiği noktaya bakılırsa; Kavramsal Sanat terimi biçimlendiği dönemde tek tip bir çalışmayı tanımlamasına rağmen bugün, gelenekselin dışındaki tüm malzemeleri de kullanarak oldukça farklı çalışmalarını içeren kapsamlı bir terim olarak kullanılmıştır. Bu oluşumlara bağlı sanatçıların çalışmalarında kullandıkları ‘malzeme’ler de, terim olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Malzeme, ilk kullanıldığı dönemlerden itibaren, geline bu noktaya kadar her alanda köklü değişimler ve gelişimler

göstermiş, gerek Batı Sanatında gerekse Türk Sanatında kendi öznel formunu yakalamayı bilmiştir.

Batıda kolaj ve malzeme kullanımı bu doğrultuda gelişirken, Türk Sanatı'nda, Batı'daki anlamıyla çağdaşlaşma çok sonraları olmuştur. 2.Dünya Savaşı sonrası Türkiye'deki parlamenter demokrasi etkinlikleri, ekonomi ve sanayideki atılımlar, hızlı kentleşme süreci gibi olgular, kitle kültürünün değişimine olanak sağlamıştır. Bu bağlamda, 1950'lerdeki Türk resim sanatı hem geleneksel doğrultuda ilerlerken hem de Batı'nın etkisiyle Soyut Sanatta kendini göstermiştir. Türkiye'de Soyut Sanat, başta Kübizme bağlı olarak gelişmiş fakat onun, farklı malzemeyle yaptığı gibi bir atılım gerçekleştirememiştir. 1960'lı yıllara kadar olan dönemde henüz malzemenin varlığından bahsetmek mümkün olmamıştır.

Türk Sanatının kısa bir değerlendirmesinin yapıldığı 1950'lerden 1970'lere kadar olan dönem incelendiğinde, sanatçıların çalışma ortamı olan devletin o günkü durumu araştırılmış ve çağdaş sanata giden yolların tıkanma nedenleri üzerinde durulmuştur. O dönem sanatının, Batı'ya kolaylıkla açılmaması, üretimin Türkiye bünyesinde sınırlı kalması, dış ülkelerle ortak ticaretin yaşanmaması, sanatçının, kendiyi baş başa kalmasına ve bunun da sadece Türk kültüründe var olanı dönüp dolaşıp, yine geleneksel bir tavırdaki tuvale aktarmasına sebep olmuştur.

1960 ve 70'lerde soyut-figüratif tartışmalarının bir açmaza girdiğini hissederek Altan Gürman, Fransız Yeni Gerçekçilik akımına olan yakınlığıyla, 1960'larda Pierre Restany'nin "Sanat'ın Öteki Yüzü" yorumunu Türkiye'ye getirmiş, Yeni Gerçekçilik akımının, Pop Sanat'ın, Dada'nın ve Gerçeküstücülük'ün yorumunu sunmakla kalmamış, Duchamp'ın düşüncelerini de tanıtmıştır. Bunun sonucunda Çağdaş Türk Sanatına doğru bir adım atılmış ve sanatın miladı olarak gösterilen 1967 yılı Türk Sanatının ilk kez malzemeyle tanışmasını sağlamıştır. Gürman'ın ardından açılan yol, birçok sanatçının da değişik malzemeleri denemesiyle iyice genişlemiştir. Sanatçı artık geleneksel motiflere bağlı klasik sanatı bir tarafa bırakmış ve modern sanat üretimi yolunda ilerlemiştir. 1970'ler ve 1980'ler de devlet, çağdaş sanatı desteklemeyi bırakmış ve bu görevi özel sektör üstlenmiştir. Bunun sonucunda da sponsorluk kavramı yavaş yavaş gelişmiş ve sanatta yüksek verimlilik dönemi başlamıştır. Eğilimlerin, fuarların, bienallerin oluşmasıyla sanat, farklı malzemelerle de tanışmıştır. Artık Türk

sanatının önünü tıkayacak bir unsur kalmamış, sanatçı her alanda kendini geliştirmeye ve uluslar arası platformlarda görünmeye başlamıştır.

Gerek Batı Sanatında gerekse Türk Sanatında kullanılan malzemeler taranarak ve incelenerek elde edilen sonuçlar, kapı temasının bir malzeme olarak salt maddesel- nesnel varlığıyla bulunduğunu göstermiştir. Bu anlamda kapının tarihten günümüze kadar geldiği dönemlerde, eski medeniyetlerde, mimaride ve sanatta kapının yeri hem kavramsal açıdan hem de plastik açıdan analiz edilmiş, hem Batı hem de Türk sanatçılarının ‘kapı’ temalı işleriyle ilgili bilgiler derlenerek bu tezde sunulmuştur. Batı Sanatından Çevre Sanatı (Land Art) oluşumunda adı geçen Christo’nun son çalışması olan Kapılar-Gates ve Türk Sanatından Burhan Doğançay’ın Kapıları, ilk akla gelen önemli örneklerden sadece ikisidir.

Sonuç olarak, malzemenin sanatta var olma olgusu, nesne olarak ilgili kaynaklar da araştırılmış,, her bölüm tarihsel süreç içinde sınıflandırılıp fotoğraflarla zenginleştirilmiştir. Türk Sanatında malzemenin kullanım süreci ve kapı temalı resimlerin çeşitliliği seçilmiş örnekler ışığında analiz edilmiş, böylece malzemenin ‘kapı’temasının Türk resim sanatındaki yeri belirlenmiştir.

Resimler Kaynakça

Resim 1.1.1 - Picasso, 'Guitar'- Pablo Picasso Taschen

Resim 1.1.2 - Braque, 'Guitar'

Resim 1.1.3 - Schwitters, Kurt, 'Nasıl isterseniz' - Modern Sanatın Öyküsü, Lynton Norbert

Resim 1.1.1.1- Picasso, 'Head Of Bull'- Pablo Picasso, Taschen

Resim 1.1.2.1- Duchamp, Marcel, 'Pisuar' - Marcel Duchamp, Taschen

Resim 1.1.3.1-Warhol, Andy, 'CowWallpaper' - Andy Warhol, Taschen

Resim 1.1.3.2-Warhol, Andy, 'Green Burning Car 1' - Andy Warhol, Taschen

Resim 1.1.4.1-Christo, 'Paketlenmiş Kıyı' - P sanat Dergisi, Sayı; 16

Resim 3.2.1 - Gürman, Altan, 'Montaj I' - Derimod Kültür Merkezi Yayınları, 5

Resim 3.2.2 - Doğançay, Burhan, 'Augenblick' - Burhan Doğançay Retrospektif Kitabı, Eczacıbaşı

Resim 3.2.3- Altan, Özdemir, 'Erken Uyarı Sistemi' - Özdemir Altan Kitabı, Bilim Sanat Galerisi

Resim 3.2.4 - Baykam, Bedri, 'Demokrasinin Kutusu' – Art Today, Phaidon

Resim 3.2.1.1.1 - Gürman, Altan, 'Montaj 5' - Derimod Kültür Merkezi Yayınları, 5

Resim 3.2.1.1.2- Gürman, Altan, 'Montaj 2' - Derimod Kültür Merkezi Yayınları, 5

Resim 3.2.1.1.3- Gürman, Altan, 'Kapitone' - Derimod Kültür Merkezi Yayınları, 5

Resim 3.2.1.2.1- Altan, Özdemir, 'Bir yandan Sanskritçeyi ihmal etmemeliyiz' - Özdemir Altan kitabı, Bilim Sanat Galerisi

Resim 3.2.1.2.2- Altan, Özdemir, 'Çok Kişiyile Pano Çalışması' - Özdemir Altan kitabı, Bilim Sanat Galerisi

Resim 3.2.1.3.1- Doğançay, Burhan, 'Walkout' – Burhan Doğançay Retrospektif Kitabı, Eczacıbaşı

Resim 3.2.1.4.1- Bubi, 'İsimsiz' - Bubi Katalog, Kiplas Sanat Galerisi,

Resim 3.2.1.4.2- Bubi, 'İsimsiz' - Bubi Katalog, Kiplas Sanat Galerisi,

Resim 4.1 - Ghiberti, 'Cennetin Kapıları' - Aries Dergisi, Sayı 6

Resim 4.2 - Rodin, 'Cehennem Kapısı' - Aries Dergisi, Sayı 6

Resim 4.1.1- Frig Mezar Taşı,

Resim 4.1.2 - Ghiberti, 'Porta Del Paradiso'- (Paricolare, Firenze, Battistero)

Resim 4.1.1.1- Şifahane, Taç Kapısı

Resim 4.1.1.2 - D'aranca, Raimando, 'Botter Apartmanı' - Istanbulda konut girişi ve kapılar

Resim 4.1.1.3 - Kıbrıs, Deniz Kapısı

Resim 4.1.2.1 - Akduman, Cengiz, 'Anılar ve Anılar' - (<http://www.cengizakduman.net>)

Resim 4.1.2.2 - Akduman, Cengiz, 'Güneydoğu Anadolu' - (<http://www.cengizakduman.net>)

Resim 4.1.2.3 Akduman, Cengiz, 'Güneydoğu Anadolu' - (<http://www.cengizakduman.net>)

Resim 4.1.2.4 Eczacıbaşı, Şakir, 'Büyükada' - Kapılar, Pencereleler, Eczacıbaşı

Resim 4.1.2.5 Eczacıbaşı, Şakir, 'Muğla' - Kapılar, Pencereleler, Eczacıbaşı

Resim 4.1.2.6 Eczacıbaşı, Şakir, 'Bodrum' - Kapılar, Pencereleler, Eczacıbaşı

Resim 4.1.3.1 - Claude, Christo -Jean, 'Kapılar, Gates' - RH Sanat dergisi 2005

Resim 4.1.3.2 - Claude, Christo -Jean, 'Kapılar, Gates' - RH Sanat dergisi 2005

Resim 4.1.3.3 - Claude, Christo -Jean, 'Kapılar, Gates' - RH Sanat dergisi 2005

Resim 4.1.3.4- Buren, Daniel, 'Kapılar' Radikal Gazetesi, - 18 Mayıs 2007

Resim 4.1.3.5- Marcel Duchamp, 'Fresh Window'

Resim 4.1.3.6- Marcel Duchamp, 'Given 1'

Resim 4.1.4.1- Doğançay, Burhan, 'Pink 91' - Burhan Doğançay Retrospektif Kitabı, Bilim Sanat Galerisi

Resim 4.1.4.2 - Doğançay, Burhan, - Burhan Doğançay Retrospektif Kitabı, Bilim Sanat Galerisi

Resim 4.1.4.3 - Doğançay, Burhan, 'Yeşil Kapı' - Burhan Doğançay Retrospektif Kitabı, Bilim Sanat Galerisi

KAYNAKÇA

- Altan, Özdemir, Kitabı, Bilim Sanat Galerisi, Eylül 2000
- Ana Brittanica, 12.Cilt, Sayfa 540
- Aries, 3 Aylık edebiyat, sanat, düşünce dergisi, Aralık, Sayı:6
- Batur, Enis, İmgeleri Kim Dinler, YKY 1999
- Beksaç, Engin, Avrupa Sanatına Giriş, Engin Yayıncılık, 3.Baskı, 2000
- Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri, Türkiye İş Bankası, Mayıs 1999
- Doğançay Kapılar kataloğu, Galeri Binyıl, Nisan-Mayıs 2001
- Doğançay, Burhan, Retrospektif Kitabı, Eczacıbaşı, Mayıs 2001,
- Dökmeci, Vedia – Yürekli, Hülya – Erkök, Fatma, İstanbul'da konut girişleri ve kapılar, Literatür yayınları 13, 1. Baskı 1996
- Ersoy, Ayla, 500 Türk Sanatçısı, Altın Kitaplar, 1.basım, 2004
- Ersoy, Ayla, Sanat kavramlarına Giriş, 3.Baskı, Yorum Sanat Yayıncılık
- Ezcacıbaşı, Şakir, Kapılar, Pencereleler, Eczacıbaşı, 2001
- Gürman, Altan, Derimod Kültür Merkezi Yayınları, 5
- Lynton, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 3.Baskı 2004
- Modernizmin Serüveni, YKY, 5.Baskı, 2002
- Ömürmen, İrfan, Kataloğu, Mart matbaacılık, Kasım 1999
- P Sanat, Kültür, Antika dergisi, Sayı 16, 2000
- Paris okulu ve Türk ressamaları, YKY, Mayıs 2000
- RH Sanat dergisi, 2003, sayı:5,(Türk Plastik Sanatlarında değişen değerler makalesi)
- RH Sanat Dergisi, 2005
- Sanatın Öyküsü, Gambrich, Remzi Kitabevi, 16.Baskı
- Tansuğ, Sezer, Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi, 3.Baskı, 1995
- Tansuğ, Sezer, Türk Resminde yeni dönem, 4.Basım, Remzi Kitabevi
- Tasuğ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 5.Baskı 1999
- Toplum Bilim, 'Plastik Sanatlar Özel Sayısı' 1996, Sayı:4, Haziran
- Turani, Adnan, Çağdaş Sanat Felsefesi, 4.Basım, 2003, Remzi Kitabevi
- Türkiye İş Bankası, Resim Koleksiyonu, (Kıymet Giray) 2.Baskı 2000
- Understanding Modern Art, Bohn-Ducken+Cook, Usborne 1991
- Yeni boyut dergisi, Nisan 1982

İNTERNET KAYNAKÇA

- <http://www.woregon.edu/~hkim3/al.html/>
- <http://www.xroads.virginia.edu/~html/cap/co4umbus/colhome.html/>
- <http://www.octonecreative.com/art/photograph.html/>
- <http://www.yazimhane.com>
- <http://www.rengwan.com>
- <http://www.bilgilik.com>
- <http://www.arkeoloji.comu.edu.tr>
- <http://www.wikipedia.org>
- <http://www.alka.com.tr>
- <http://www.arsivzaman.com.tr>
- <http://www.msxlabs.org>

ÖZGEÇMİŞ

23 Haziran 1977'de Ankara'da doğdu. 1987'de Antalya Mustafa Kemal İlkokulu'nu, 1995'te Özel Antalya Koleji'ni bitirdi. Yine aynı yıl gitmiş olduğu Los Angeles Pierce College 3-D Art bölümünü 1996 yılında bitirdi. 2000 yılında girmiş olduğu Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Plastik Sanatlar Bölümü'nden 2004 yılında mezun oldu ve aynı bölümde yüksek lisans programına başladı. "Türk Sanatında Malzeme Kullanımı ve Kapı Temalı Resimler" başlıklı tez programına devam etmektedir. Evli ve Pars(2), Ateş (9 Aylık) iki çocuk annesi olan Leyla Emadi Erdem, İngilizce ve Farsça biliyor.